

la rivista di **en**gramma
gennaio/febbraio **2022**

188

**Riviste
di architettura.
Traiettorie**

La Rivista di Engramma
188

La Rivista di
Engramma

188

gennaio/febbraio
2022

Riviste di architettura. Traiettorie

a cura di
Fernanda De Maio, Anna Ghiraldini
e Michela Maguolo



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

188 gennaio/febbraio 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni**engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-76-2

ISBN digitale 978-88-31494-77-9

finito di stampare aprile 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=188> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Riviste di architettura. Traiettorie*
Editoriale di Engramma n. 188
a cura di Fernanda De Maio, Anna Ghiraldini
e Michela Maguolo
- 15 *Le riviste di architettura come strumenti del progetto*
Alberto Ferlenga
- Storie**
- 39 *Un dialogo mancato. La ricezione dell'architettura brasiliana*
sulle riviste italiane (1946-1949)
Daniele Pisani
- 85 *Architettura e cultura della vita. La rivista "A"*
di Lina Bo e Carlo Pagani
Alberto Pireddu
- 121 *Costellazioni eccentriche. L'universo Olivetti*
e la rivista "Zodiac"
Aldo Aymonino, Federico Bilò
- 137 *Il caso "Rassegna". L'anomalia della regola*
Guido Morpurgo
- 185 *The Digital Turn in Architectural Trade Literature.*
The Case of "The Architects' Journal", 1990-2010
Andrea Foffa
- Prospettive**
- 217 *Fuori dal tempo. La rivista come collezione*
Cherubino Gambardella
- 227 *The Journal as Community or School*
Tim Steffen Altenhof
- 239 *Zur Aktualität des Medienverbundes Architektur*
und Zeitschrift
Eva Maria Froschauer
- 251 *Sperimentare l'inattualità. Scenari per il futuro*
delle riviste di architettura
Riccardo Rapparini

Testimonianze

- 267 *Discussion sur les revues de tendance avec Jacques Lucan*
Nicole Cappellari, Julien Correira (version française)
- 277 *A Discussion on Tendency Journals with Jacques Lucan*
Nicole Cappellari, Julien Correira (english version)
- 287 *"uncube". Architecture Between Paper and Digital,
and Beyond. An Interview with Sophie Lovell*
Michela Maguolo
- 297 *"San Rocco", 2010/2019*
Paolo Carpi
- 307 *"FAM" rivista eclettica e militante*
Lamberto Amistadi ed Enrico Prandi
- 321 *"Terreno Comune". Una conversazione sul progetto*
Laura Camerlingo, Alessia Sala e Cesare Sartori

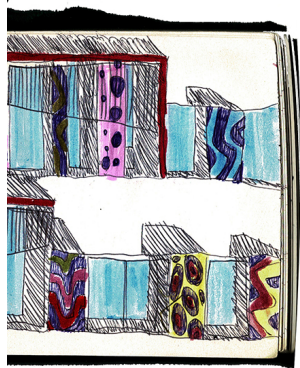
Riviste di architettura. Traiettorie

Editoriale di Engramma n. 188

Fernanda De Maio, Anna Ghiraldini, Michela Maguolo

o l'era
El'onda
o l'era
Va' l'
a'ia.
a'ia.
o' qu'ist
i' l'era

meu numero ar ranno l'era
cra' l'onda ranno l'onda
incompleta, all' q'is co l'era
caramante, l'era l'era l'
l'era l'era l'era l'era l'
meu numero l'era l'era l'
a'ia.
a'ia.
o' qu'ist
i' l'era



Questo è un numero dedicato al mondo delle riviste di architettura, con l'obiettivo di mettere a fuoco un settore in evoluzione e oggetto di dibattito. Risale a venticinque anni fa il saggio intitolato *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, contenuto in *Storia dell'architettura Italiana. Il secondo novecento* - curato da Francesco Dal Co ed edito da Electa nel 1997 - che Marco Mulazzani dedica al tema delle riviste italiane, riportando, tra l'altro, il censimento di Eugenio Battisti della fine degli anni Ottanta sulle riviste dedicate al progetto: cinquantasei riviste di architettura, quattordici di urbanistica, ventisei per l'arredamento, diciotto per il

design, per un totale di centoquattordici riviste. Di queste, nel volume *Teorie, scuole, eventi*, primo de *L'architettura del Novecento* curato da Marco Biraghi e Alberto Ferlenga e pubblicato nel 2012 per Einaudi, solo undici entrano nell'elenco delle trentuno riviste internazionali individuate dai curatori quali voci da approfondire, perché ritenute incisive sul piano del lavoro 'concreto' per il dibattito sull'architettura del secolo breve. Di segno opposto l'elenco stilato nel 2022 dall'ANVUR, Agenzia nazionale per la valutazione del sistema Universitario e della ricerca italiano, che censisce oltre trecentocinquanta riviste di architettura tra nazionali e internazionali di livello eccellente (la cosiddetta classe A) e più di duemiladuecento affidabili dal punto di vista scientifico, cosicché se cercassimo tra il primo e il secondo elenco ANVUR le sole riviste italiane,

scopriremmo che il numero attuale supera di gran lunga la soglia indicata da Battisti nel 1989. È chiaro che i tre elenchi di cui si è detto hanno origine da intenti molto diversi. Così mentre il primo fissa, come in un fotogramma la condizione data in un particolare momento storico ‘di soglia’ – quella tra il mondo prima di internet e il mondo dentro internet – il secondo elenco, ultra selettivo, mira a fissare l’impatto che alcune riviste hanno avuto nell’avanzamento di una riflessione sullo stato dell’architettura dimostrandosi insostituibili strumenti di agitazione del dibattito intellettuale. L’elenco dell’ANVUR, invece, nato con l’obiettivo presunto oggettivo di assicurare la massima autorevolezza alle pubblicazioni di chi si candida a diventare professore universitario di architettura in Italia, non ha fatto altro, purtroppo, che drogare il panorama delle riviste contemporanee. Ha infatti promosso una proliferazione agganciata a una domanda molto settoriale e circoscritta, quella dei professori universitari di ingegneria civile e architettura – che i dati Istat del 2019 dicono essere tremilaquattrocentosettantacinque nelle tre fasce di ordinario, associato e ricercatore – o aspiranti tali – poche migliaia in più – mentre gli oltre duecentocinquantamila architetti e ingegneri italiani attingono dalle piattaforme digitali gli spunti per l’aggiornamento professionale a cui aspirano o alle riviste proposte dagli ordini professionali o ancora a quelle di tipo aziendale. Quindi, al di là dell’elenco più o meno significativo, in cui una qualunque delle riviste di architettura presentata in questo numero è inserita, ciò che oggi è evidente per qualunque rivista è quanto il suo impatto si stemperi per la concorrenza di altre forme di comunicazione aziendale e delle piattaforme digitali, le quali consentono una sorta di felice anarchia per una informazione senza filtri della cultura architettonica, in cui ciascun architetto, studio o gruppo, può, senza grossi vincoli di budget e di tempo, costruire la comunicazione della propria esperienza nel campo professionale o attingere a questo strumento per il proprio aggiornamento.

In un tale panorama è evidente che le riviste di architettura devono trovare o ritrovare una ragion d’essere differente dalla semplice informazione o aggiornamento tecnico e non possono appiattirsi sulle mere necessità che affliggono la gran parte del mondo accademico. Le riviste, tanto più quelle di architettura, si progettano e si disegnano perché progettare e disegnare sono forme del pensare e, per questo, per

la copertina abbiamo scelto un disegno del menabò di “Dromos” proposto da Cherubino Gambardella nel suo articolo.

Riviste di architettura. Traiettorie riannoda dunque idealmente i fili con altre occasioni di dibattito recenti – il numero monografico sulle piccole riviste di architettura di “FAM” del 2018, *Le ‘piccole riviste’ di architettura del XX secolo*, il ciclo di eventi *Fare riviste: avventure, oggetti, teorie* tenuto all’Università luav di Venezia fra il 2018 e il 2019, il meeting di Matera *Progetto teoria editoria* del 2019, l’incontro *Comunicare l’architettura*, organizzato da “Area” nel dicembre 2020 – in cui il dibattito sulla trasformazione del discorso intellettuale e militante sull’architettura si scontra con questioni e interrogativi analoghi a quelli da cui è partita “Engramma”.

Qual è la domanda reale di riviste di architettura a fronte di una offerta che appare crescente? La nascita di piccole riviste di nicchia è una risposta all’esigenza di spazi per la formazione del pensiero e della critica dell’architettura? Quali sono gli obiettivi delle riviste di architettura oggi: l’informazione, la comunicazione, la critica dell’architettura, o altro ancora? Quali difficoltà devono affrontare le riviste scientifiche, dal punto di vista della struttura, del sostegno logistico, tecnico e organizzativo? Come e in che modo le istituzioni scientifiche e culturali (*in primis* le università) le ospitano, ne agevolano il funzionamento, le sostengono e le promuovono? Quale il carattere e il profilo, a volte impreciso, di definizione delle riviste di architettura che hanno soprattutto una destinazione commerciale, ma che hanno una storia importante e un importante riconoscimento scientifico? In quel caso, quale tipo di rapporto – intellettuale ed economico – lega le componenti della redazione? Che tiratura hanno (se ancora ha senso parlare di tiratura) e quali forme di collaborazione tecnica e scientifica lega le componenti della redazione? In che modo le riviste di architettura hanno accettato la sfida del passaggio dal supporto cartaceo a quello digitale? Che ruolo ha la grafica in questo passaggio? La rivoluzione digitale ha interessato / influenzato / migliorato la conoscenza dell’architettura e la sua diffusione?

Luoghi di informazione tecnica, di aggiornamento professionale, ma anche di discussione e confronto critico per sviluppare idee intorno ai modi di abitare le città, i luoghi pubblici e le case, le riviste si sono date, in alcuni

casi, l'obiettivo di orientare in forma diffusa il gusto e lo stile, in altri, come riflesso di avanguardie culturali, hanno inciso fortemente sulla nascita di alcuni settori industriali di alta specializzazione e qualità estetica. Originare da spinte sociali, economiche e culturali le riviste di architettura hanno anche rappresentato delle esperienze collettive e delle volontà militanti. Per un certo periodo, alcune di loro sono state luogo di formazione, in cui i progetti culturali proposti, di grande forza e talvolta tendenziosità, erano alternativi a quelli prodotti da accademia e università, da cui i loro direttori – architetti impegnati come professionisti e come intellettuali – erano spesso messi ai margini. Quanto di tutto questo è ancora vivo nel panorama attuale? Cosa è cambiato?

Per capire che aria si respira nel mondo pulviscolare delle riviste che si occupano di architettura o *anche* di architettura, consolidato dal fenomeno della valutazione della qualità della ricerca e dell'Abilitazione Scientifica Nazionale, abbiamo, per un verso, deciso di affidare il saggio di apertura a una posizione intellettuale che ricerca nella incisività di una visione critica trasmissibile e sentita necessaria da un ampio pubblico, quantomeno di addetti ai lavori, la ragion d'essere di una rivista di architettura e, per l'altro, di strutturare il numero in tre sezioni denominate *Storie*, *Prospettive*, *Testimonianze*, per tessere la trama con cui i saggi e le interviste di architetti e storici impegnati come direttori, redattori o autori costruiscono le traiettorie delle riviste di architettura che proponiamo ai lettori di "Engramma". Il saggio di apertura, affidato ad Alberto Ferlenga, entra nel vivo delle questioni proponendo un insolito parallelo tra due riviste sorte in contesti e momenti storici differenti con intenti simili: la "Sammlung Nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst Betreffend. Für Angehende Baumeister und Freunde der Architektur", il cui primo numero esce a Berlino nel 1797 su iniziativa di David Gilly e la "Casabella-Continuità" di Ernesto Nathan Rogers del 1954, rifondata a Milano sulle orme della "Casabella" di Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico, con l'obiettivo di essere un luogo di riflessione, rinnovamento professionale e lotta culturale e, che un po' come la "Sammlung" di Gilly, diventa la culla di una nuova generazione di architetti.

La sezione dedicata alle *Storie* investiga, innanzitutto, il modo in cui nell'Italia del secondo dopoguerra le riviste di architettura osservano le coeve esperienze di nuovi modi di costruire in regioni lontane e in via di

sviluppo a supporto della propria volontà di accreditarsi quali strumenti per la rifondazione del paese in veste moderna e democratica. Così il denso articolo di Daniele Pisani racconta i tentativi, non sempre riusciti, di Albe Steiner in Messico e Lina Bo Bardi in Brasile di contribuire più che alla conoscenza di specifiche architetture e contesti latino-americani, all'uso di quelle esperienze quali modelli militanti di architettura, per promuovere la civiltà democratica nel nostro paese. Il saggio di Alberto Pireddu fornisce il prequel dell'articolo precedente, poiché testimonia e descrive l'impegno teorico e l'afflato innovativo di Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, coadiuvati da bravissimi collaboratori interni ed esterni tra cui figura Bruno Zevi, per perseguire l'obiettivo di raccontare l'architettura come un impegno civile per la ricostruzione del paese negli anni e nei mesi che per la Bo rappresentano l'ultimo momento prima di lasciare l'Italia in favore della sua nuova patria. Sul ruolo di "Zodiac", la nuova rivista fondata da Adriano Olivetti su una idea di Bruno Alfieri, nell'ambito del panorama architettonico italiano e quale prodotto di una cultura d'impresa all'avanguardia, si concentra, invece, l'articolo a firma di Aldo Aymonino e Federico Bilò, che anticipa uno studio monografico degli stessi autori sulla rivista, di prossima uscita. Con l'articolo dedicato a "Rassegna", altra rivista italiana degli anni Trenta ripresa da Vittorio Gregotti e Pierluigi Cerri all'alba degli anni Ottanta, Guido Morpurgo, oltre a pubblicare l'inedito numero zero della rivista appena rifondata, ne descrive l'unicità nell'affollato panorama delle riviste di architettura italiane di quegli anni, per tracciare un itinerario argomentativo, geografico e scalare da Small Objects a Big Machines, tipico della riflessione di Gregotti, che in questa sede appare affrancato dal compito – affidato al simmetrico "Casabella", diretto tra gli altri anche dallo stesso Gregotti – di confrontarsi in modo diretto con l'architettura contemporanea. Chiude la sezione una incursione oltre Manica proposta da Andrea Foffa, che descrive come una delle riviste storiche inglesi abbia governato la propria trasformazione sul supporto digitale.

La sezione successiva è dedicata a investigare le *Prospettive* per le riviste di architettura all'insegna di una nuova leggerezza e tempestività di visione che appare oggi appesantita dal processo di scientificità nella moltitudine di riviste peer-reviewed incentrate sul politicamente corretto. In tal senso è da intendere il ragionamento di Cherubino Gambardella il cui articolo, pur non sottraendosi alle regole del gioco, propone la rivista

come collezione di spunti ricomposti per produrre una nuova meraviglia del fare architettura e accompagna le sue riflessioni con i disegni autografi del menabò del numero zero della rivista “Dromos” fondata con quei criteri richiamati nel saggio. Segue su questa scia l’articolo di

Tim Steffen Altenhof che, raccontando alcune esperienze di ambito anglo-americano note e nuove e la difficoltà di essere realmente aggiornato dalla moltitudine di riviste peer-reviewed, sia per mancanza di tempo sia per la difficoltà di selezione, sottolinea due modi essenziali per concepire oggi una rivista/pubblicazione di architettura – il primo come forma di comunità e il secondo come scuola – rivolgendosi sia agli studiosi che agli architetti attraverso un oggetto di stampa abilmente progettato ma rigorosamente distante dalle lentezze dei processi accademici.

Eva Maria Froschauer sottolinea, invece, soprattutto l’indissolubile legame che da Leon Battista Alberti in poi esiste tra architettura e media per poi rilevare come, prima o poi, l’architettura praticata risente della trasformazione degli strumenti attraverso cui essa viene diffusa e raccontata e come il mezzo della rivista specializzata, in particolare, abbia creato ripetutamente un quadro autoreferenziale per la “scena architettonica” all’interno della quale alcuni argomenti potevano essere letteralmente “fatti”. Sul rapporto tra architettura e media si muove anche l’articolo di Riccardo Rapparini che chiude la sezione e a partire da un’intervista, datata 2006, tra Roberto Calasso e Cesare Garboli – in cui il concetto di inattualità emergeva come base per fare delle riviste di letteratura un mezzo “profondamente creativo e originale” capace di “influenzare il proprio tempo” e non assecondarlo – propone che lo stesso concetto di inattualità possa configurarsi come modello interpretativo capace di fare delle riviste di architettura uno strumento di difesa contro un periodo storico dominato da meccanismi comunicativi basati sulla ripetizione ossessiva e sterile del contenuto.

Tornare alle riviste come luoghi di formazione, costruzione e trasmissione del sapere in contrasto con un’attualità che trova nella comunicazione acritica il “mezzo opposto alla conoscenza” appare ancora oggi il salvacondotto di questa forma di comunicazione e le *Testimonianze* raccolte nell’ultima sezione sembrano promuovere tale posizione. Si tratta di contributi contraddistinti da un tono discorsivo e colloquiale sia nella forma di intervista che del racconto indiretto. Il primo contributo di Nicole Cappellari e Julien Correira si riaggancia alla tavola rotonda

organizzata dagli autori nel marzo 2021 presso l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e riporta la testimonianza dell'architetto, storico e teorico francese Jacques Lucan sulla sua esperienza come redattore capo di diverse riviste, tra cui "AMC" (1977-1987) e "Matières" (1997- 2020), per mettere a fuoco l'idea di una rivista di tendenza e la sua rilevanza per il nostro tempo nonché il ruolo delle riviste come laboratorio e canale per la creazione di teorie. Il contributo successivo, di Michela Maguolo, attraverso l'intervista a Sophie Lovell, direttrice di "uncube", una rivista digitale sperimentale pubblicata tra il 2012 e il 2016, dà conto dell'approccio fortemente interdisciplinare dei contenuti, in cui al centro veniva posto il complesso sistema in cui l'architettura è incorporata più che l'architettura in sé stessa con i suoi edifici, e del successivo radicamento di alcuni membri della redazione nell'ambito della creazione e gestione di piattaforme digitali per la comunicazione dell'architettura anche grazie al supporto di finanziamenti ottenuti dal programma europeo Creative Europe. Il contributo di Paolo Carpi è il racconto della storia della rivista "San Rocco" da parte di uno dei suoi fondatori: della filosofia alla base della rivista alla ricerca della leggerezza in architettura, della "impossibilità a costruire una teoria" come modo per costruire la strategia su cui si è appoggiata la costruzione di ciascun numero attraverso il meccanismo del call for paper e dell'ultimo atto surrealista di dichiarazione di morte presunta, che in filigrana s'intende dovuto al contemporaneo esaurirsi della spinta intellettuale e della sostenibilità economica della rivista, in attesa di una "San Rocco" 2.0. Diverso per tono e determinazione, ma accomunato dalla stessa volontà di dichiarare una stretta attinenza al mondo della progettazione architettonica, l'articolo dei direttori di "FAM" Lamberto Amistadi ed Enrico Prandi, che in merito alla prima rivista italiana di progettazione architettonica, interamente digitale ad aver ottenuto il massimo riconoscimento dall'ANVUR, raccontano con limpida chiarezza tutti i passaggi per stare dentro il mainstream delle regole ministeriali senza rinunciare a costruire una identità eclettica. A chiudere la sezione e il numero viene presentata da Laura Camerlingo, Alessia Sala e Cesare Sartori una recente iniziativa editoriale del Senato degli Studenti dell'Università Luav di Venezia, "Terreno Comune": si tratta di una conversazione sul progetto editoriale per dar conto di come ancora oggi, pur nella eterogeneità dei prodotti realizzati a ogni uscita, una rivista di architettura nasca tra gli studenti per costruire nuovi orizzonti di senso

o, forse, semplicemente alleanze per poi divenire uno (stra)ordinario esperimento di ricerca intorno alla propria educazione di progettisti.

English abstract

The present issue of “La Rivista di Engramma” is dedicated to the topic of the architecture journal, a sector that is in transformation, and the centre of ongoing debate. In the current historical moment – where digital platforms allow a sort of happy anarchy for unfiltered information about the architectural culture and each architect, studio or group can build the communication from their own experience in the professional field without great constraints of budget and time – what remains of the architecture journal? What is its goal: information, communication, architectural criticism or something else? What kind of problems do architecture journals face today? Have they accepted the challenge of the transition from paper to digital? If so, how? And what is the role of graphics in this transition? Has the digital revolution affected/influenced/improved the knowledge of architecture and its diffusion?

The issue is divided into three sections – *Storie, Prospettive, Testimonianze (Stories, Perspectives, Testimonials)*– introduced by Alberto Ferlenga’s essay, which proposes a parallel between two journals, David Gilly’s “Sammlung” and Ernesto Nathan Rogers’s “Casabella-Continuità”, belonging to different contexts and historical moments, but with similar aims. The section *Storie* opens with an essay by Daniele Pisani on the missed dialogue between the Italian architectural culture and the internationally acclaimed Brazilian architecture in the second half of the XX century. Alberto Pireddu recounts the story of the journal “A” by Lina Bo Bardi and Carlo Pagani; Aldo Aymonino and Federico Bilò propose an insight of “Zodiac”, its relationship with Adriano Olivetti and its international vocation; Guido Morpurgo’s article dwells on issues 0 and 1 of Vittorio Gregotti’s “Rassegna”; and Andrea Foffa describes the digital turn of a historical magazine, “The Architect’s Journal”. The second section, *Prospettive*, investigates possible futures in the development of the journals, starting with Cherubino Gambardella’s proposal for magazines like out-of-time collections; followed by Tim Steffen Altenhof identifies two essential ways to conceive of an architectural publication today: as a form of community, and as a school. Eva Maria Froschauer reflects on the timeliness of media relationships between architecture and journals, while Riccardo Rapparini applies the concept of Roberto Calasso and Cesare Garboli’s untimeliness to architectural journals. The third section, *Testimonianze*, collects contributions in the form of interviews, conversations and personal recollection: Nicole Cappellari and Julien Correira interview Jacques Lucan on the Tendency journals, Michela Maguolo interviews Sophie Lovell on the experimental magazine “uncube”, Paolo Carpi recalls the experience of “San Rocco”, Lamberto Amistadi ed Enrico Prandi tell the story of “Fam”, the first Italian web architectural journal recognized for excellence by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes; and Laura Camerlingo, Alessia Sala and Cesare Sartori describe the students’ editorial project “Terreno comune”.

Keywords | Architectural Journals; Stories; Perspectives; Testimonials.

Le riviste di architettura come strumenti del progetto

Alberto Ferlenga

In un momento in cui le riviste di architettura stanno attraversando una crisi, tra nuove nascite legate, almeno in Italia, a finalità accademiche o all'autorappresentazione di piccoli gruppi, perduranti difficoltà delle testate storiche e commercializzazione spinta di molte altre, può essere utile riprendere alcune considerazioni sulla natura e sulla storia di questo mezzo di comunicazione e formazione che ha avuto una importanza fondamentale nel consolidarsi dell'architettura moderna. Considerazioni che vanno al di là dell'attuale fronteggiarsi di cartaceo e digitale e che riguardano piuttosto la necessità dello strumento, qualunque sia il suo supporto, e il suo ruolo, dentro lo scenario più ampio dell'architettura come disciplina in transizione.

Le riviste di architettura, dentro il panorama generale delle pubblicazioni analoghe appartenenti ad altri settori scientifici, hanno, da sempre, marcato una differenza. La loro particolarità dipende, in gran parte, dal muoversi contemporaneamente nell'ambito interno della disciplina e in quello esterno, tra il rivolgersi agli addetti ai lavori e il cercare di influire sul gusto comune di un pubblico più ampio, il che ha fatto di alcune di esse casi editoriali e culturali la cui influenza è andata ben oltre il ristretto circolo degli architetti. Al tempo stesso, l'autonomia delle migliori tra loro rispetto al mondo della professione, del mercato e dell'accademia ha attribuito ad alcune un ruolo ben più incisivo, rispetto alla formazione di un architetto, di quello svolto dagli ambiti ufficiali, e soprattutto capace di maggior apertura nei confronti del mondo.

La loro differenza dalla pubblicistica di altri settori riflette, d'altra parte, la particolarità della disciplina cui fanno riferimento, nella sua difficile collocazione tra arte e scienza, tra pratica iniziatica e attività a forte

impatto sociale. A questa particolarità farò brevemente riferimento, prima di entrare nel vivo del tema attraverso l'analisi di alcuni casi editoriali, appartenenti a tempi e luoghi differenti, accomunati dal fatto di essere diventati importanti punti di riferimento culturali distinguendosi così dalla moltitudine delle pubblicazioni ininfluenti.

Un cenno alla relativa, ma strutturale, debolezza dell'architettura sul piano teorico, è, dunque, una premessa necessaria. Un'attività costruttiva e creativa così strettamente legata alla pratica non sempre è stata in grado di esprimere sul piano teorico la stessa profondità delle sue opere o dei suoi disegni. Di essa hanno parlato, ben più degli architetti, storici, filosofi e letterati, entrando spesso, da esterni, nel merito delle sue implicazioni teoriche e della sua stessa natura di strumento essenziale nella definizione della forma visibile del mondo, sia per quanto riguarda le sue manifestazioni ordinarie, come la casa, che quelle straordinarie come le città e i monumenti.



1 | L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, incipit del codice di Olomue, Firenze dopo il 1483.

Più di rado, e in fondo con difficoltà, ne hanno parlato gli architetti. Le considerazioni che, da Vitruvio in poi, si sono susseguite in forma più o meno organica descrivono prevalentemente il processo costruttivo, danno risposta logica alle funzioni rispetto alle esigenze del tempo, azzardano la ricostruzione di genealogie e origini ma molto raramente riescono a raggiungere un livello teorico comparabile a quello conseguito, nelle stesse epoche, da altri rami del sapere. Dal punto di vista comunicativo, almeno inizialmente, i loro referenti sono essenzialmente i committenti: re, prelati, imperatori, a beneficio dei quali cercano di rendere comprensibile un sapere normalmente trasmesso sul campo e difficile da comprendere e da giudicare in forma oggettiva. In qualche caso il tentativo è stato più alto, come per il *De re aedificatoria* 1443-1452) di Leon Battista Alberti [Fig.1] in cui si

delinea una figura di architetto-umanista (o intellettuale, diremmo oggi) conscio del suo compito civile che, per svolgerlo adeguatamente, ritiene necessario dover estendere le sue conoscenze.

Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente, attraverso lo spostamento dei pesi e mediante la riunione e la congiunzione dei corpi, opere che nel modo migliore si adattino ai più importanti bisogni dell'uomo. A tal fine gli è necessaria la padronanza delle più alte discipline (Alberti [1443-1452] 1966).

Questo tentativo di rafforzamento culturale, però, verrà ripreso solo sporadicamente nei secoli successivi e, anche se i testi di architettura iniziano a rivolgersi ad un pubblico più ampio, ciò che prevale è una trattatistica sempre più tassativa nei suoi riferimenti agli ordini classici, una manualistica essenziale o un catalogo di esempi, relativi all'autore o appartenenti ad altri, indicati come virtuosi. Così, la cultura espressa dagli architetti in prima persona è stata altalenante in quanto a efficacia divulgativa e capacità di esprimere un peso teorico rilevante. La sua pubblicistica complessiva soprattutto per quel che riguarda gli aspetti teorici è consistita, per molto tempo, in un ristretto numero di libri, incapaci di rendere fino in fondo le esigenze delle diverse epoche di appartenenza, spesso ripetitivi, orientati piuttosto a ripristinare la gloria di tempi perduti e ricercare regole assolute e, in fondo, poco propensi a divulgare veramente un sapere operativo che continuava per lo più a riprodursi grazie alla trasmissione orale, nella esperienza di cantiere e di bottega e nell'osservazione diretta delle opere.

Più che i libri, in effetti, erano i viaggi a formare i progettisti: dalle esperienze romane e rinascimentali di Brunelleschi, Raffaello o Palladio, espresse dai loro rilievi, a quelle francesi e gotiche di Villard de Honnecourt, riportate nel suo *Livre de Portraiture* (1230 ca.) [Fig. 2]. Gli edifici, o le rovine di un'antichità eletta a patria, costituivano la vera fonte di apprendimento in questo campo, ed è prevalentemente dalla loro osservazione che, di tanto in tanto, si irradiava la riflessione teorica. Per questi e altri motivi, le forme della comunicazione cartacea, in architettura, hanno avuto una evoluzione lenta. Sono le opere a svolgere questo compito - ricordiamo le considerazioni sul valore narrativo di alcune

architetture espresse da Victor Hugo in *Notre Dame de Paris* (1831), nel capitolo V, dove attraverso il famoso “Ceci tuera cela” l’autore prevedeva un passaggio di consegne, in quanto a questo, dall’architettura al romanzo – in un ambito in cui gli aspetti imitativi e la capacità evocativa delle forme hanno sempre avuto una funzione essenziale.



2 | Villard de Honnecourt, Pagina di appunti e rilievi da *Livre de Portraiture*, c.1230.

Se progressivamente l’architetto colto assomma all’esperienza di cantiere la conoscenza dei trattati, la pratica dei viaggi e, più tardi, la frequentazione accademica, nell’intento di dare maggior dignità culturale al proprio mestiere, è indubbio però che nessuno di questi ambiti formativi sembra più sufficiente in tempi in cui la modernità si manifesta in fenomeni nuovi di trasformazione che coinvolgono l’insieme dell’ambiente umano. Diventano necessari altri strumenti che rimescolino le carte della conoscenza e mettano in grado di comprendere ciò che da tempo era in atto, ma difficile da vedere con occhi appannati da vecchie certezze. Già attorno alla metà del Settecento, con l’affermarsi di maggiori esigenze di sistematizzazione del sapere umano e di conoscenza in

ambito architettonico, riemerge la percezione della debolezza teorica dell'architettura, che è apertamente dichiarata, ad esempio, da Marc-Antoine Laugier nella prefazione del suo *Essai sur l'architecture* (1753), pur non essendo l'autore un architetto.

Abbiamo diversi trattati di architettura, che hanno sviluppato con sufficiente esattezza le misure e le proporzioni, che sono entrati nel dettaglio dei differenti ordini architettonici, che hanno fornito modelli per ogni genere di costruzione. Non abbiamo, però, ancora opere che abbiano stabilito solidamente i principi (dell'architettura ndr) che abbiano proposto regole atte a dirigere il talento e a fissare il gusto (Laugier [1753] 20022).

Contribuiranno a farlo, negli anni immediatamente seguenti, non tanto nuovi trattati ma nuovi prodotti che, pur riprendendo in forma diversa quelli che erano stati fino ad allora gli attrezzi di lavoro del mestiere – gli appunti disegnati, le collezioni di immagini, i rilievi dell'antichità – ne ampliano il raggio di interesse, si pongono un dichiarato intento divulgativo e, soprattutto, introducono nuovi temi. È stato probabilmente l'*Entwurf einer historischen Architektur* (1721) di Johann Bernhard Fischer von Erlach, catalogo di architetture famose in bilico tra realtà e fantasia, ad aprire la strada in questo senso, ma nell'arco di pochi anni usciranno volumi più "scientifici" come *The Ruins of Palmyra: Otherwise Tedmor in the Desert* (1753) [Fig. 3] e *The Ruins of Balbec, Otherwise Heliopolis in Coelosyria* (1757), di Robert Wood e James Dawkins; *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) di Julien David Le Roy; o, ancora, *The Antiquities of Athens* (1762) [Fig. 4], di James Stuart e Nicholas Revett, e *Ruins Of The Palace Of The Emperor Diocletian At Spalatro In Dalmatia* (1764) [Fig. 5], di Robert Adam, anticipati dalle vedute delle antichità romane di Giovanni Battista Piranesi (1748-1756) [Fig. 6] e seguiti dal suo testo più teorico: *Il parere sull'architettura* (1765).

Accomunati dalla passione antiquaria, essi confezionano per un pubblico più ampio che non quello degli architetti e dei loro committenti, una rilettura del mondo antico, effetto e causa al tempo stesso del risorgere del gusto classico, ma anche capace di porre in luce nuove tematiche.



3 | R. Wood e J. Dawkins, Veduta della via colonnata di Palmira da *The Ruins of Palmyra: Otherwise Tedmor in the Desert*, 1753.

4 | J. Stuart e N. Revett, Veduta dell'Eretteo, da *The Antiquities of Athens*, 1762.

5 | R. Adam, Veduta del peristilio del palazzo, da *Ruins Of The Palace Of The Emperor Diocletian At Spalatro In Dalmatia*, 1764.

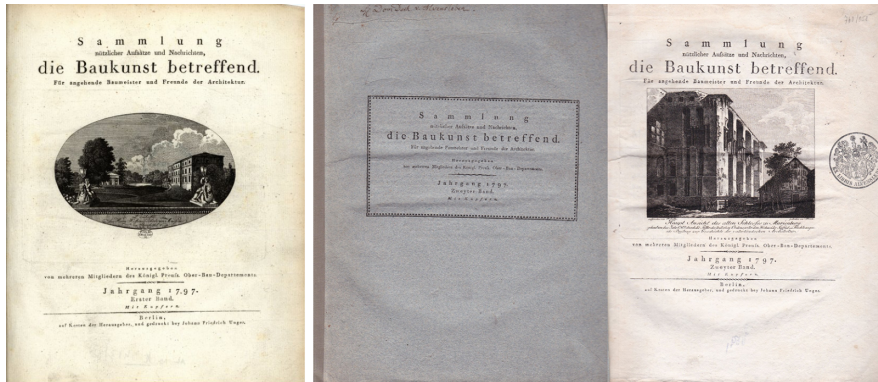
6 | G.B. Piranesi, Frontespizio delle *Vedute di Roma*, 1745.

Nelle splendide incisioni e nei volumi *in-folio* si rappresentano, per la prima volta in modo dettagliato in questo genere di rilievi, aspetti del paesaggio e vedute di città, alberi, strade e persone. Complementi grafici che assumono un'importanza almeno pari a quella dei singoli edifici descritti e decisamente superiore a questi rispetto alla capacità di attualizzare e rendere accattivante (e quindi potenzialmente riproducibile) l'oggetto della descrizione. Introducono, in sostanza, in campo architettonico, il tema delle relazioni tra edifici e paesaggio che la pittura italiana aveva da tempo frequentato nei suoi sfondi famosi, ma che ancora costituiva per l'architettura un terreno poco esplorato. La novità dei soggetti, la chiara matrice divulgativa, la bellezza dei disegni dovuti a illustratori-architetti come Giovanni Battista Borra per Palmira e Charles-Louis Clérisseau per Spalato e lo stesso Piranesi per Roma o Paestum, ne fanno subito dei veri e propri *best sellers* e, insieme, modelli di riferimento a cui i nuovi progetti neoclassici attingono a piene mani. Essi sono

presenti nelle biblioteche pubbliche e in quelle private degli architetti ma anche nelle collezioni librerie di re, imperatori e uomini di cultura. La loro influenza pratica nel mondo dell'architettura è paragonabile a quella di trattati diffusissimi come quelli del Vignola (1562), di Palladio (1570) o dello Scamozzi (1615) e presto arriva ad orientare non solo la creazione di nuovi edifici in stile antico ma anche quella di intere città - S. Pietroburgo ne è un esempio - o di parti di esse.

Quei libri e quelle vedute, di fatto, inaugurano un rapporto inedito tra una cultura specifica e un suo pubblico in via di allargamento; non trattano solo modalità di costruzione, destinate a pochi, di edifici per pochi, ma mostrano qualcosa che va oltre le singole costruzioni: un bene comune e diffuso, generato da relazioni virtuose tra l'architettura e ciò che la attornia. Ma non vi è solo questo; attraverso le rovine dell'antico queste raccolte presentano, implicitamente, la moderna frammentarietà che caratterizza il mondo e prefigurano nuovi e più vasti compiti per l'architetto. E se la vera e propria gara a rappresentare scientificamente ciò che ancora non si conosceva dell'antichità assume un interesse in sé, ancor più rilevante, ai fini del nostro discorso, è ricordare come anche da quelle pubblicazioni esca, per quanto riguarda l'architettura, la spinta ad una conoscenza più allargata e più libera in cui si attenui il filtro delle regole codificate dei trattati e delle Accademie reali e si apra la possibilità di rivolgere uno sguardo rinnovato sul mondo e di creare nuovi strumenti per trasformarlo.

È anche da questo clima rinnovato, oltreché dal vento di progresso portato dalla Rivoluzione francese, e da questi nuovi dispositivi di divulgazione resi possibili grazie a viaggi spesso avventurosi, che nascono anche quelle che possono essere considerate le prime riviste di architettura. Fortemente influenzate dal clima illuministico del tempo, spinte da una vera e propria necessità collettiva di emancipazione sociale e culturale degli architetti, esse riuniscono in un solo oggetto divulgativo i diversi filoni della conoscenza del settore: teorica e pratica, storica e contemporanea.



7-8 | Frontespizio del primo e del secondo numero della “Sammlung Nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst Betreffend. Für Angehende Baumeister und Freunde der Architektur”, 1797, con una veduta tratta da un disegno di F. Gilly.

Non è, dunque, una vera novità quella che si manifesta con la loro apparizione ma piuttosto una ricollocazione ragionata di materiali che hanno la loro origine primaria nei manuali tecnici, nelle rassegne, nei resoconti di viaggio e nei libelli teorici, organizzata, però, in un contenitore nuovo e riproposta con cadenza periodica, in forma ogni volta variata. Il loro contenuto consiste in contributi di autori diversi accostati in un rapporto di tipo analogico: saggi teorici e *report* tecnici, riferimenti storici e descrizioni geografiche, novità e informazioni che, nel loro insieme, ricordano il modo in cui si assemblano le diverse componenti di un progetto di cui, indubbiamente, appaiono come una declinazione scritta e illustrata. L'esempio più interessante in questa epoca inaugurale e vero e proprio punto di partenza di molte vicende dell'architettura europea, ha un'origine in fondo provinciale rispetto ai centri della cultura del tempo. Si tratta della “Sammlung Nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst Betreffend. Für Angehende Baumeister und Freunde der Architektur” (“Raccolta di saggi utili e notizie relative all'architettura. Per futuri architetti e amici dell'architettura”), il cui primo numero esce a Berlino nel 1797 [Fig. 7] per iniziativa, principalmente, di David Gilly, buon architetto tedesco di origini francesi. Presentandolo ai suoi lettori, i curatori, membri dell'*Oberbaudepartement* fondato nel 1770 dallo stato prussiano come più alta autorità nel campo dell'edilizia, dichiarano apertamente il loro obiettivo di contribuire all'innalzamento del livello tecnico ed estetico delle costruzioni e delle infrastrutture di un regno, quello di Prussia che si avviava a vivere una stagione di fermento

architettonico, dentro la rinascita generale promossa da Federico II il Grande.

Non si può rimproverare ai tedeschi di essere secondi agli stranieri nelle opere di architettura. Loro, che vivevano ancora allo stato di ferocia, quando tra i popoli al mattino e al mezzogiorno, le arti e le scienze erano già in pieno sviluppo, per lo più li hanno raggiunti [...] e non hanno mai conosciuto momenti di decadenza, come quelli, ma, nonostante le circostanze sfavorevoli del medioevo, sono sempre avanzati nel risveglio dei loro talenti. Così quelle terre un tempo così famose sono oggi conosciute solo dalle rovine delle grandi opere dei loro antichi costruttori mentre la Germania sta solo lentamente ma deliberatamente avanzando (Gilly D. 1797, III).

Al di là dell'inquietante nazionalismo che sarà presto spento da Napoleone a Jena, la nuova rivista, che consta, nel suo primo numero, di 194 pagine, si dà un compito più ampio: dotare la cultura architettonica tedesca degli strumenti necessari ad affrontare la nuova epoca e i nuovi compiti che lo stato si trova di fronte rimescolando e incrementando le componenti classiche della formazione professionale. Il suo frontespizio usa un'incisione di Friedrich Frick, ripresa da un disegno di Friedrich Gilly (figlio di David), che rappresenta uno scorcio del palazzo Steinhöfel ristrutturato dai due Gilly; ad essa è affiancata una veduta del ponte di Coalbrookdale in Inghilterra, il primo al mondo ad essere costruito in ferro e vero e proprio manifesto di modernità, un edificio del passato, dunque, e uno del presente, e anche nel variare ad ogni numero di frontespizio e anti-frontespizio introduce una nuova modalità di confronto e di dialogo tra progetti.

Gli articoli che contiene spaziano dall'analisi delle migliori architetture "terrestri e dell'acqua" fatta da David Gilly, alle considerazioni generali sull'architettura di "Riedel il Vecchio" (Eduard Riedel). Nelle prime pagine, dopo la prefazione, trova posto la lista molto numerosa dei facoltosi sottoscrittori, quindi i diversi articoli sono suddivisi in tre sezioni: *Raccolta di saggi utili e notizie relative all'architettura*; *Notizie varie*; *Annunci*; quest'ultima comprende anche un *Elenco della maggior parte degli scritti in tedesco usciti nell'anno 1795 e relativi all'architettura o alle scienze affini*. Concludono il volume l'indice, la lista delle illustrazioni presenti nel testo (tre) e di quelle raccolte in appendice (cinque) un'errata corrige e,

infine, la raccolta finale delle tavole, presentate alla maniera dei manuali ma che ne rompono la noiosa omogeneità tematica mescolando mappe geografiche di porti con dettagli costruttivi di camini e di travi, sezioni di ponti in ferro con prospetti di macchine per l'irrigazione.

I numeri seguenti della rivista [Fig. 8] conterranno scritti di storia, e di tecnica, riflessioni teoriche e analisi di edifici moderni con particolare attenzione a ponti e infrastrutture idriche, proposte per il piano regolatore di Berlino, ecc.



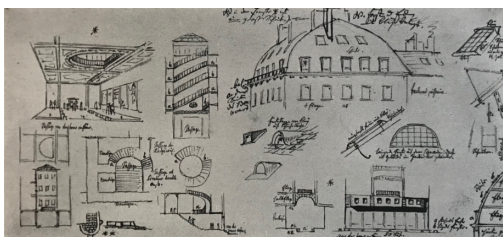
9 | F. Gilly, Disegno per il monumento a Federico il Grande con annotazioni e schizzi di studio, 1797.

Nel 1799, inizierà a scrivere sulla “Sammlung” anche il giovane figlio di David, Friedrich Gilly, vera e propria meteora nel panorama architettonico del tempo che morirà l’anno dopo, a ventotto anni, lasciando con i suoi scritti e i suoi disegni, tra cui il progetto per il monumento a Federico II in Leipziger Platz a Berlino (1797) [Fig. 9], un segno indelebile in quella straordinaria stagione dell’architettura tedesca che avrà in Friedrich Schinkel e in Leo von Klenze, i suoi protagonisti più noti, entrambi suoi allievi in studio e presso la *Bauakademie* di Berlino (di cui David Gilly è stato co-fondatore nel 1798, dopo aver aperto una propria scuola privata nel 1793).

Non vi è dubbio che se la “Sammlung” ha avuto in Gilly padre il suo fondatore, il figlio ne è stato, nei brevi anni della sua vita attiva, *l’anima ardente*. Grazie ai viaggi in Francia [Figg. 10, 11] che allargano le sue vedute, alle capacità culturali e progettuali, al clima in parte creato dal padre attorno a lui, plasma su di sé una nuova figura di architetto, profondamente ancorata nella conoscenza dell’antico e del mestiere ma anche delle nuove espressioni dell’architettura a lui contemporanea, così come si mostrava agli albori della rivoluzione industriale. Il giovane Gilly si lascia attraversare dal vento nuovo che spira, anche per l’architettura, nell’Europa post-rivoluzionaria, usa indifferentemente il progetto e la riflessione teorico-critica, intuisce le potenzialità di nuovi strumenti come la rivista stessa, ne reinventa di vecchi, come la scuola, intuisce il crescente potere delle immagini. Filtra il tutto attraverso lo sguardo dell’architetto e interpreta una figura intellettuale adatta ai compiti del futuro. Proprio sulla “Sammlung” (1799) pubblicherà un testo sulla formazione degli architetti che ancor oggi appare di estrema attualità: *Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinen* (Riflessioni sulla necessità di unire il più possibile le varie parti dell’architettura, da un punto di vista scientifico e pratico).



10 | F. Gilly, *Viaggiatori*, 1797.



11 | F. Gilly, Studi di edifici parigini, s.d.

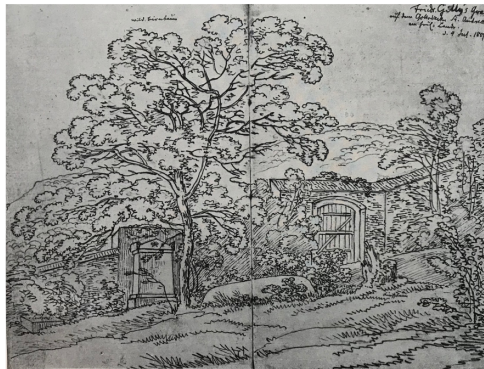
In una rivista il cui scopo è stato, e rimarrà, quello di pubblicare i più importanti risultati di indagine ed esperienza nell’intero regno dell’architettura, nonché gli ultimi e più interessanti resoconti storici e letterari di sviluppi, opere ed elaborazioni nella teoria e pratica di quest’arte, la cui portata si è ampliata così tanto negli ultimi tempi – in una rivista del genere, potrebbe non sembrare del tutto fuori luogo avanzare alcune riflessioni sulla necessità di tentare di unificare tutti gli aspetti dei vari settori dell’architettura, sia in teoria che in pratica, per il

loro reciproco vantaggio e per favorire la loro influenza generale. Così vasta è la gamma delle diverse arti e scienze, e così numerosi sono i campi d'azione che comprendono, che i praticanti, consapevoli dei propri limiti, devono limitarsi per il proprio bene all'uno o all'altro aspetto del loro soggetto prescelto; possono tuttavia, a volte, adottare proficuamente un punto di osservazione più elevato ed esaminare l'intero, di cui la loro stessa opera fa parte, e che conferisce a quell'opera la sua forma e il suo scopo caratteristici (Gilly 1799, 3).

La rivista, la *Bauakademie* (la cui sede definitiva sarà progettata da Schinkel nel 1832), uno stato che vuole rinnovarsi, l'eco di una rivoluzione, i tempi che cambiano, l'intuizione di un maestro, il talento eccezionale di un giovanissimo architetto, i suoi viaggi [Fig. 12] e quelli dei suoi virtuosi allievi sono stati, dunque, gli ingredienti di un percorso che ha avuto il suo culmine nel ridisegno, attraverso opere architettoniche dalla forte valenza urbana, di città importanti come Berlino, Monaco e Atene. È a quella culla di idee maturate attorno alla rivista che si deve, come si è detto, la formazione di Karl Friedrich Schinkel, probabilmente il più importante architetto del suo tempo. In lui, i viaggi che lo portano a scoprire e a disegnare le città europee e le dure costruzioni industriali inglesi (1826), l'attrazione verso l'architettura ordinaria e vernacolare, il fascino degli schizzi riprodotti devotamente da quelli del suo giovane maestro [Fig. 12], staranno alla base della creazione di una personalità eccezionale che ricolloca, nei suoi disegni e nei suoi progetti, l'architettura dentro un rapporto intrecciato con la natura effettiva e con quella artificiale della città e che amplia la sua cultura e maestria originarie attraverso l'amicizia con personaggi come il linguista Wilhelm von Humboldt, fratello del geografo Alexander e l'attrazione verso pittori come Kaspar David Friedrich.

Si può dire che la rottura di cui la rivista è stata protagonista abbia esercitato su una nuova generazione di architetti un'influenza che non solo li ha sottratti all'accademismo di matrice francese (usciranno in quegli anni anche il *Cours d'Architecture* (1771) di Jacques-François Blondel e i *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805) di Jean-Nicolas-Louis Durand) e al tecnicismo tedesco ma li ha portati ad accorgersi dell'esistenza di un paesaggio nuovo fatto di architetture essenziali e di rapporti fertili con la

natura come gli schizzi di viaggio del giovane Gilly, [Fig. 13] e poi di Schinkel, testimoniano.



12 | K.F. Schinkel, Ridisegno di uno schizzo di F. Gilly, s.d.

13 | F. Gilly, Veduta di Le Havre, s.d.

14 | K.F. Schinkel, Veduta della tomba di F. Gilly, s.d.

Dalla "Sammlung" e dai suoi rapporti di vicinanza e al tempo stesso di autonomia con la *Bauakademie* nasce anche l'idea che l'architetto, per assolvere a compiti che non consistano esclusivamente nel puro costruire, per assumere rilevanza civile, per contribuire alla emancipazione estetica di un mondo sempre a rischio di piombare nel grigiore ordinario delle costruzioni senza qualità, debba rifondare il suo modo di pensare, mettere a fuoco il suo sguardo, ritessere i rapporti con le altre discipline a partire dal proprio specifico punto di osservazione del mondo. La "Sammlung", che senza il convergere su di essa di contingenze e personalità particolari poco si sarebbe discostata dal modello dell'almanacco tecnico, diventa lo snodo fondamentale di una stagione gloriosa. Lo strumento, si può dire, entra in sintonia con i propri tempi, si muove sulla base di una necessità intellettuale, trova un equilibrio fra tradizione e innovazione, guarda al mondo con occhi nuovi e, in questo, si fa strumento di formazione, più importante, libero e agile rispetto ad accademie, trattati e manuali. La

rivista avrà vita breve, dopo aver raggiunto il suo culmine al passaggio del secolo non sopravviverà, almeno in quanto a vivacità culturale, alla morte di Friedrich (1800) [Fig. 14]. Uscirà ancora per qualche anno ma sempre più tendente a trasformarsi in un ennesimo manuale per poi estinguersi definitivamente nel 1806, l'anno dell'entrata di Napoleone a Berlino. Rimane come un'incompiuta, frammento di una avventura intellettuale che forse era impossibile portare a compimento in quel tempo, un po' come il *Das architektonische Lehrbuch* mai concluso da Schinkel.

O forse la sua breve stagione era finita; due anni prima della sua chiusura la pubblicazione, a Parigi, di *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1804) di Claude-Nicolas Ledoux, riporta in Francia il centro di un dibattito sul ruolo sociale dell'architetto mentre nel 1796 Étienne-Louis Boullée scrive *Architecture, essai sur l'art* folgorante riflessione sull'architettura, rimasta allo stato di manoscritto, che verrà pubblicata solo nel 1953 ma che, anche così, riuscirà ad affermare la sua forza innovativa anche oltre il tempo della sua stesura.

Il rapporto con eventi straordinari, l'alchimia con autori d'eccezione e in fondo anche la brevità di vita è ciò che ha reso particolari le vicende di alcune riviste d'architettura anche in altre epoche rispetto al panorama, spesso sterminato dei periodici del loro tempo. Lo si può ben dire, ad esempio, passando in rassegna gli esempi più noti appartenenti all'epopea del Movimento Moderno: da "L'Esprit Nouveau" (1920-25) di Le Corbusier, in Francia, a "ABC" (1924-28) di Mart Stam e Hans Schmidt, in Svizzera, da "Das Neue Frankfurt" (1925-1930) di Ernst May, in Germania, a "To Triton Mati" (1935-37) di Dimitris Pikionis e altri, in Grecia, da "Arkitektur" (1917-20) di Gunnar Asplund, in Svezia a "Vesc" (1922) di El Lissitzky a Berlino, a "Weindingen" (1918-1932) di Mathieu Lauweriks e Michel de Klerk in Olanda e, ancora in Olanda, "De Stijl" (1917-1932) di Theo van Doesburg e, in Italia, tra le altre, "Casabella" (1933-1944) di Giuseppe Pagano e Edoardo Persico. Tutte accomunate da una vita fugace e dalla conduzione da parte di architetti "militanti" e non di generici direttori o redattori. La stessa cosa si può dire, per quanto riguarda questa volta il dopoguerra italiano, per altre riviste come "Metron" (1945-1954) di Luigi Piccinato e Mario Ridolfi (e più tardi Bruno Zevi) o "Casabella-Continuità" (1953-1964) [Fig. 15], di Ernesto Nathan Rogers, che si collocano dentro un panorama di riviste così ricco da rappresentare una vera e propria

particolarità del panorama architettonico italiano che manterrà i suoi effetti anche negli anni seguenti.

E proprio “Casabella” mi permette di concludere con un esempio che si avvicina ai nostri tempi. La “Casabella-Continuità” di Rogers esprime, come il nome denuncia, la volontà di riprendere sia la via intrapresa da Persico e Pagano, che la miglior tradizione dell’architettura in generale in funzione di una sua collocazione nel tempo presente. Non a caso, in premessa al primo numero della direzione Rogers (“Casabella-Continuità” 199, dicembre 1953-gennaio 1954) è posta una frase tratta dai *Ricordi* di Marco Aurelio che suona così:

Chi vede le cose presenti vede tutte quelle che sono state fin dall’origine dei tempi e quelle che saranno per tutta l’eternità perché tutte sono di una stessa natura e di una stessa specie (Rogers 1953-1954, 2).

Di seguito, nell’editoriale, il direttore esprime con chiarezza la sua posizione nel segno, appunto, di una certa continuità d’intenti:

Anche noi amiamo l’architettura, non come un’idea astratta, ma come un atto che esprime compiutamente la nostra voglia di vivere, perché siamo ancora tra coloro che credono nell’unità dell’esistenza, o meglio, nella fondamentale responsabilità che incombe sopra ognuno di fronte alle opere (Rogers 1953-1954, 3).

Ma anche la chiara posizione culturale e politica della rivista:

Contro l’imperialismo di ideologie imposte e malamente assorbite; contro il cosmopolitismo anodino delle recenti vernici accademiche, più nefaste delle vecchie muffe; contro lo sciovinismo dei nostalgici o dei rivoluzionari retrogradi; contro il folclorismo demagogico. Siamo per un linguaggio veramente internazionale, ma fatto di mutua comprensione, dove ognuno possa contribuire con la sua libertà interiore e l’apporto culturale caratteristico della regione nella quale opera (Rogers 1953-1954, 3).

E il suo obiettivo principale:

Riportare i problemi della quantità alla inderogabile sanzione della qualità e contribuire a che la qualità diventi progressivamente quantità, ecco il

contenuto etico della nostra estetica, il cui modo è di ricondurre il mestiere e l'arte alla sintesi originale: alla *techné* (Rogers 1953-1954, 3).

Come era già stato nel passato la rivista ha un rapporto difficile con il potere, il che in qualche modo la accomuna all'edizione di Pagano e Persico che aveva rappresentato, dentro l'era fascista, la modernità in architettura, e, in qualche misura, l'opposizione all'ufficialità. Anche la "Casabella" di Rogers si distacca dagli ambiti ufficiali dell'accademia e della professione per costruire un percorso autonomo. Nata negli anni in cui la Ricostruzione italiana si stava già avviando per vie ben diverse da quelle auspiccate negli anni immediatamente successivi alla guerra, si può dire rappresenti un soprassalto di dignità, in cui gli esponenti migliori di una intera generazione di architetti provano a riscrivere i presupposti civili e culturali del proprio mestiere prendendo le distanze da quelli prevalenti nell'università o nella professione. Se il suo direttore era socio di uno degli studi italiani più brillanti e attivi, i BBPR, e professore di scarsa fortuna accademica, i suoi giovani redattori sarebbero diventati i protagonisti, negli anni seguenti, della scena architettonica italiana e non solo: da Giancarlo De Carlo a Vittorio Gregotti, a Marco Zanuso, da Aldo Rossi a Giorgio Grassi e poi Gae Aulenti, Luciano Semerani, Guido Canella, Silvano Tintori, Francesco Tentori, e altri. La rivista è al tempo stesso, momento di riflessione, di rinnovamento professionale e di lotta culturale e, un po' come la "Sammlung" di Gilly, sarà la culla di una nuova generazione di architetti che al suo interno ha sviluppato la parte più importante della sua formazione; nel suo complesso costituirà un vero e proprio strumento di rifondazione culturale, che sull'onda del posizionamento politico, a sinistra, che accomuna tutti i suoi partecipanti e dell'impegno intellettuale collettivo che moltiplica la forza di ognuno, ridà dignità culturale ad una professione che dopo essere stata fortemente coinvolta con il fascismo, stava compromettendosi di nuovo negli anni della speculazione edilizia.

La sua azione, attraverso la redazione e il centro studi, ha contribuito a ridisegnare, dal punto di vista degli architetti, le gerarchie della modernità, rompendo schemi settari o ideologici, riscoprendo personaggi come Peter Behrens, Adolf Loos, Auguste Perret e dotando i suoi lettori di nuovi strumenti di conoscenza e di azione attraverso le indagini sulle capitali europee e sugli eventi salienti della post-Ricostruzione italiana. Dentro alle sue pagine la cultura degli architetti si è intrecciata con altre come la

filosofia di Enzo Paci, l'ingegneria di Pier Luigi Nervi, la storia dell'arte di Giulio Carlo Argan. La rivista è stato anche il terreno comune in cui è cresciuta una nuova leva di docenti che avrebbero cercato di rinnovare l'insegnamento nelle scuole italiane di architettura. Di fatto, "Casabella-Continuità", come le migliori riviste del passato, è stata un laboratorio in sintonia con il suo tempo in cui l'impegno civile e quello politico si sono mescolati con la volontà di conoscere e riscrivere la storia del proprio mestiere e dare fondamento scientifico all'architettura attraverso il suo utilizzo come strumento di conoscenza specifica di territori e città. I viaggi dei suoi redattori hanno contribuito a costruire una rete internazionale che, all'indomani della dissoluzione della vicenda organizzata del Movimento Moderno, di cui Rogers era stato parte, e poi negli anni Settanta e Ottanta, ha avuto un ruolo nella ricostruzione e nel rinnovamento di vere e proprie capitali dell'architettura come Berlino o Barcellona. Le idee che sono nate nella sua cerchia sono state alla base della nascita di pubblicazioni come *Il territorio dell'architettura* (1962) di Vittorio Gregotti, *L'architettura della città* (1966) di Aldo Rossi o *La costruzione logica dell'architettura* (1967) di Giorgio Grassi, che ancora restano gli ultimi libri di teoria scritti in Italia da architetti. Hanno influenzato intere scuole, hanno promosso legami tra le più importanti vicende architettoniche internazionali ponendo l'architettura italiana, e soprattutto il suo versante teorico, tra gli anni Sessanta e Novanta, in una posizione rilevante nel mondo. Ancora una volta, gli ingredienti che hanno reso possibile ciò sono stati una forte volontà di responsabilizzazione rispetto alle storture che stavano compromettendo la Ricostruzione del Paese, le avvisaglie, già evidenti nelle facoltà di architettura italiane, di ciò che sarebbe stato il Sessantotto, le energie di giovani impegnati e il ruolo di un maestro; la somma, dunque, di più condizioni e uno stato di necessità non più rinviabile.

Ciò ha determinato anche che "Casabella-Continuità", come poche altre riviste sia stata luogo di formazione complementare, e quasi alternativo, rispetto alla stessa università, per un'intera generazione di architetti che ha dovuto fare i conti con la sostanziale incapacità dei loro professori di rinnovare realmente la scuola. Caratteristica, questa, che si è prolungata, almeno per un certo tempo, in riviste come l'"Opposition" (1973-1984) di Peter Eisenman o l'"Arquitecturas Bis" (1974-1985) di Oriol Bohigas, "Lotus" (1974-) di Vittorio Gregotti e Pierluigi Nicolini, "Rassegna"

(1979-1999) e ancora “Casabella” di Gregotti, “Spazio e Società” (1978-2001) di Giancarlo De Carlo, “Controspazio” (1966-1983) di Paolo Portoghesi e poche altre, luoghi di aggregazione e di formazione per un’ultima generazione di architetti italiani interessati a dare dignità culturale alla loro professione.



15 | Copertina di “Casabella-Continuità” 199 (dicembre 1953-gennaio 1954), primo numero diretto da E.N. Rogers.

16 | Copertina di “Casabella-Continuità” 288 (giugno 1964), numero dedicato a Berlino.

Poi anche questa stagione è sfumata nella proliferazione, come si diceva all’inizio, di un gran numero di pubblicazioni ininfluenti, confuse e autoreferenziali, quando non dichiaratamente commerciali, e nella resistenza di poche testate storiche come la stessa “Casabella” che continuano a praticare una informazione e una riflessione culturale di alto livello.

Che cosa potranno diventare in futuro le riviste di architettura al di là del supporto che le caratterizzerà? Se scompariranno del tutto o cambieranno natura e obiettivi, alla luce, per esempio, delle nuove priorità ambientali che richiedono un riposizionamento dell’architettura, è presto per dirlo. Come sempre, però, la storia, se interrogata, può dare suggerimenti e ricordare come le riviste più incisive non siano mai state fautrici prime di nuove stagioni, ma piuttosto raccogliatrici attente e selettive di ciò che il mondo stava esprimendo: nuove necessità, nuove istanze, nuove

sensibilità, nuove progettualità; momenti, insieme, di rilettura del passato e di lettura critica del presente, particolarmente attente ad usare in tutte le sue potenzialità il punto di vista specifico dell'architettura, a rafforzarlo e a trasformare la particolare capacità degli architetti di intervenire sulla forma del mondo in strumento utile e consapevole di miglioramento.

Riferimenti bibliografici

Alberti [1443-1452] 1966

L.B. Alberti, *De re aedificatoria* [1443-1452], in *Trattati di architettura*, a cura di R. Bonelli, P. Portoghesi, Milano 1966, vol.I.

Gilly D. 1797

D. Gilly, *Vorrede*, "Sammlung Nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst Betreffend für angehende Baumeister und Freunde der Architektur" (1797), erste band, III-IX.

Gilly [1799] 1994

F. Gilly, *Einige Gedanken über die Notwendigkeit, die verschiedenen Theile der Baukunst, in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht, möglichst zu vereinen*, "Sammlung Nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst Betreffend" 3, 2 (1799) riportato in F. Gilly, *Essays on Architecture 1796-1799*, ed. by L. Kostman, B. Gilman, trans. by D. Britt, Santa Monica 1994, 165-172.

Laugier [1753] 2002²

M.-A. Laugier, *Saggio sull'architettura* [*Essai sur l'architecture*, Paris 1753], trad. it. a cura di V. Ugo, Palermo 2002.

Rogers 1953-1954

E.N. Rogers, *Continuità*, "Casabella-continuità" 199 (dicembre 1953-gennaio 1954), 2-3.

English abstract

The aim of this essay is to propose a reflection on the role of journals in the renewal of architecture. For this purpose an excursus through specific episodes in the nature and history of the communication of architectural theories and practices is attempted, from the first treaties to the birth of magazines at the end of the XVIII century. The theoretical elaboration of architecture in the past was concentrated in treaties, but when modernity manifested itself in the new phenomena of transformation involving the whole human environment, other instruments became necessary to reshuffle the cards of knowledge and make it possible to understand what had been going on for a long time, but was difficult to 'see'. These were

efforts “to establish principles”, “propose rules” and “fix taste”, as Marc-Antoine Laugier demanded in 1755, and catalogues, repertories, and magazines were among these instruments. Prominent is the case of “Sammlung Nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst Betreffend. Für Angehende Baumeister und Freunde der Architektur”, the first issue of which was published in Berlin in 1797 on the initiative of David Gilly. It shared a short life and influence with other magazines that came out in the first decades of the XX century, all of which were fleeting and run by “militant” architects rather than generic directors or editors. “Casabella-Continuità” proved to be a space of reflection, professional renewal and cultural struggle which somehow, like Gilly’s “Sammlung”, became the cradle of a new generation of architects who developed the most important part of their training within it; as a whole it will constitute a real instrument of cultural re-foundation. The most incisive journals have never been the first promoters of new seasons, but rather careful and selective collectors of what the world was expressing: new needs, new instances, new sensibilities, new projects – moments, at the same time, of rereading the past and of critical reading of the present, particularly careful to use the specific point of view of architecture in all its potentiality, to strengthen it, and to transform the particular ability of architects to intervene on the form of the world into a useful and conscious instrument of improvement.

Keywords | “Casabella-Continuità”; David and Friedrich Gilly’s “Sammlung”; Architectural Theories; Architectural Journals.

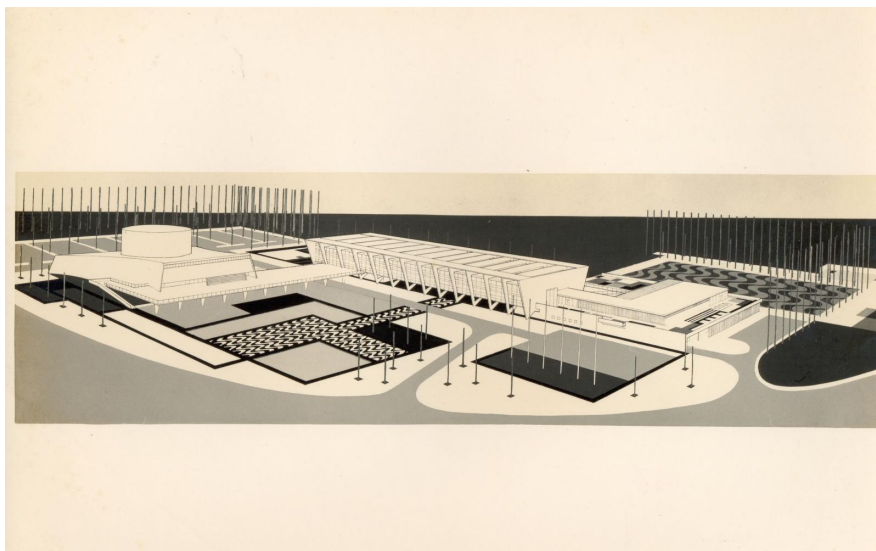
*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Storie

Un dialogo mancato

La ricezione dell'architettura brasiliana sulle riviste italiane (1946-1949)

Daniele Pisani



1 | Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), 1952 circa (Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro (NPD FAU - UFRJ)).

1. Prologo in Messico

Nel secondo dopoguerra italiano, come noto, Ernesto Nathan Rogers fu direttore per un breve ma intenso periodo di “Domus”. Al titolo della storica testata, a lungo diretta da Gio Ponti, Rogers fece aggiungere il sottotitolo “la casa dell’uomo”; si trattava di rimarcare una netta presa di distanze dalla lunga gestione precedente e, insieme ad essa, dal regime fascista. La “Domus” di Rogers fu, in effetti, la principale cassa di risonanza di un gruppo di architetti attivi a Milano che aveva fatto la resistenza (o ne era stato simpatizzante) e aveva poi cercato di prendere le

redini della ricostruzione, non da ultimo cercando di fare massa critica organizzandosi, tra l'altro, come Movimento di Studi per l'Architettura (Baffa, Morandi, Protasoni, Rossari 1995), ma anche dedicandosi ad approntare eventi di grande risonanza come l'ottava edizione della Triennale.

Di tale gruppo, non sempre facile da definire nei suoi contorni, faceva senza dubbio parte Albe Steiner. Di provata fede politica, a lungo partigiano nel battaglione Valdossola, Steiner divenne ben presto il designer grafico di molte delle iniziative di punta della cultura italiana dell'epoca, tra cui l'impaginazione de "Il Politecnico" di Elio Vittorini. Insieme a sua moglie Lica, a sua madre e a sua figlia Luisa, nel 1946 Albe si trasferì in Messico, dove già vivevano due suoi cognati e dove rimase, insieme alla famiglia, per un paio d'anni. Al contrario di molti altri professionisti europei, tuttavia, non andava in Messico per trascorrervi il resto della vita. Il 16 dicembre 1946, ad esempio, Lica, moglie di Albe, confessava a Julia Banfi – allora segretaria di redazione della "Domus" di Rogers, che seguirà anche a "Casabella Continuità" – che "sempre stiamo aspettando le notizie dagli amici cari che abbiamo lasciato momentaneamente ma che sempre abbiamo nel cuore e in cima ai nostri pensieri"; e che la loro vita in Messico scorreva felice, ma – si premurava di avvertire – "non pensare che noi ci si voglia stabilire qui, ci sono troppe cose in Italia che ci interessano ci appassiano..." (la lettera è riprodotta in Longhi 2013, 47): "desideriamo solo ritornare e lavorare lì", dichiarerà ancora più esplicitamente Albe il 30 novembre 1947 (*ivi*, 55). Fu proprio durante la sua permanenza messicana che, il 26 settembre 1946, Rogers gli fece la proposta da cui intendiamo prendere avvio: "Vuoi essere", gli chiese, "il nostro corrispondente dal Messico? Potresti inviare regolarmente notizie e fotografie di quello che si fa laggiù" (la lettera è riprodotta in Longhi 2013, 44) [Fig. 2]. D'altronde Steiner sapeva bene, proseguiva Rogers, a cos'era interessata "Domus": "la casa dell'uomo, la sedia dell'uomo, la città dell'uomo". Perché quindi non fare da corrispondente della rivista, così come peraltro facevano – rammentava Rogers – Max Bill dalla Svizzera e Friedrich Vordemberge-Gildewart dall'Olanda? La risposta di Steiner non si fece aspettare. Il 4 novembre scriveva: "Accetto con molto piacere di essere il vostro rappresentante qui e se volete anche per tutta l'America Latina – si potrà fare un ottimo servizio al nostro Paese" (la lettera è riprodotta in Longhi 2013, 46) [Fig. 3].

Milano, 26.9.1946

Carissimi Albelica,

rispondo con incredibile ritardo alla vostra lettera, ma c'è stata di mezzo l'estate e forse due estati se si aggiunge la vostra.

Fa piacere leggere una lettera che viene dal Messico e incomincia con queste parole "Giulia, Ernesto, Aurel e Lodo io vi voglio in fondo molto bene" ed è emozionante ricambiare l'affetto a tanta distanza.

Ti ringrazio per l'interesse che hai preso alle faccende di Donna e per l'attività che hai svolta in nostro favore. Vogliamo diventare una rivista internazionale; ora ho nominati come corrispondenti Max Bill dalla Svizzera e Vordenberg-Gilge-Wart dall'Olanda. Vuoi essere il nostro corrispondente dal Messico? Potresti inviare regolarmente notizie e fotografie di quello che si fa laggiù; parte potrebbe andare nelle "corrispondenze", parte potrebbe servire per gli articoli.

Dal successo che hai avuto immediatamente penso che l'ambiente sia abbastanza favorevole e preparato e che vi siano forse altri artisti degni di essere conosciuti e seguiti. Sai già che cosa ci interessa: case, esterni, interni, oggetti e tutto il resto per il quale viviamo e che vorremmo fosse capito e goduto anche dagli altri uomini: la casa dell'uomo, la sedia dell'uomo, la città dell'uomo. Già la vostra casa promette di essere di per se stessa bellissima: la pubblicherò con tutti gli onori e mi raccomando che nelle fotografie si vedano anche i quadri di Albe, gli occhi della Lica. Se poi siete in rapporti con altri artisti dell'America (l'America da qui sembra una sola cosa e si ha l'idea che le distanze siano molto minori tra Città del Messico e le Repubbliche del Nord di quelle che non siano per noi poveri provinciali dell'Europa), inviateci tutto quello che potete raccogliere.

Le promesse interviste con Siqueiros, Rivera (che però, per quanto conosco, non mi piace) e Orozco non sono giunte ancora. Vorrei avere l'esclusiva di questo materiale perché, essendo in rapporti con Werk, L'Homme et l'Architecture, Architectural Review ed altre riviste europee con le quali ho lo scambio diretto, preferisco avere l'onore di dare per primo che chiedere per secondo e terzo. Sono piccole ambizioni che ogni buon direttore di rivista deve concedersi se vuol sostenere il suo fanatico amore, e io credo che nessuno meglio del mio fanatico amico Albe possa capirmi. Già che sei in relazione con Rudofsky e con Bayer chiedi anche a loro ecetera ecetera.

Vi abbraccio tutti e due con gli auguri migliori nella speranza

4. November 1946

Alte Steiner
Palmenweg 56 Col. Navarre
Mexico D.F. Mex.

Carissimi, Giulia, Ernesto, Lodo, Aurel e moglie - per un mese e mezzo di meno il mese - qui è sempre estate - primavera - e sempre abbiamo lavorato al libro sulla pianificazione delle città. I miei cari che speravano uscire in questa notte (Aso jag, casa formata 23 X 32 legatura di tela stampata in cotone) dovevano aspettare - Albelica con molto piacere di essere il vostro corrispondente qui e se volete anche per tutto l'America Latina - si potrà fare un ottimo servizio al vostro Paese - farei un abbozzo ma cercate una foto della casa Haban. Sto preparando per voi due materiali, alcuni Siqueiros ed Orozco - siamo qui organizzando un buon exhibit. Io per conoscere quanto si fa in Italia e quanto gli Haban hanno fatto per essere un po' più liberi - abbiamo ora l'affogio dell'architetto e questo è un fatto vedere i fatti per questo lavoro e quello che viene fatto realmente - di un certo tipo di materiale sono stati fatti - ma non so ancora se saranno opere di Orozco, Siqueiros e Rivera perché l'è di questo tipo di architettura ci sono cose meravigliose veramente!

È presto -

Inviateci cosa stampata - di fatto - scrivetele. E una gioia grande quando finisce il postico!

Il vostro bene - o tutto

Albe & Lica

2 | Lettera di Ernesto Nathan Rogers e Julia Banfi ad Albe e Lica Steiner, 26 settembre 1946 (da Longhi 2013).

3 | Lettera di Albe e Lica Steiner alla redazione di "Domus", 4 novembre 1946 (da Longhi 2013).

In risposta a una specifica proposta avanzatagli da Julia Banfi, Steiner si impegnava anzi a curare al più presto "un intero fascicolo di Domus 1947" dedicato "all'architettura messicana moderna", che - perché no - avrebbe potuto essere lanciato addirittura in Messico. Senonché il previsto numero di "Domus" dedicato all'architettura messicana non venne mai alla luce. Sarà Steiner a spiegarne le ragioni a Rogers e alla redazione della rivista alcuni mesi più tardi, il 16 marzo 1947:

... ma purtroppo, qui si ha a che fare con i messicani, non quelli di cui parla Ernesto, e non sono così buoni, vale a dire, sono un poco indolenti...

"mañana" è la loro parola preferita che mette tutto a posto, ed il proverbio che qui impera (insieme all'imperialismo nord americano) è "non fare oggi quello che puoi fare domani". Vi potete immaginare che piacevole sia lavorare con questa gente... [...]. È davvero difficile lavorare qui per questa indolenza e noncuranza che hanno innata, e per vedere del concluso si fatica quanto non avrei creduto possibile. Ma lo strano è che questo è nell'aria, perché anche non messicani ma che vivono qui dopo qualche tempo si

acclimatano e sono uguali agli indigeni... (la lettera è riprodotta in Longhi 2013, 52-53).

Luoghi comuni o difficoltà insormontabili? Non ci interessa in questa sede. Ci preme piuttosto rimarcare il tentativo compiuto da “Domus” di procurarsi notizie di prima mano su quanto stava avvenendo in giro per il mondo. E del resto, all’epoca, era proprio questo uno dei mandati principali di riviste come “Domus”, “The Architectural Review” o “L’Architecture d’aujourd’hui”: informare una certa comunità nazionale su quanto stava succedendo nelle altre, oltre che garantire, in queste ultime, la circolazione di una determinata visione della propria architettura nazionale. Non è questa la sede per compiere una disamina sistematica delle riviste di architettura nell’Italia dell’epoca (su questo tema, v. almeno Mulazzani 1997; Ciucci 2015). Ci limitiamo a rimarcare che se, come affermava un articolo anonimo di “Domus” del 1949, “l’uomo moderno è aggiornato su quanto si fa nel resto del mondo” ed “è consapevole dell’evoluzione dell’arte, del gusto e della moda di nazioni lontane e vicine” (*Due case cilene* 1949, 12), questo infatti era in larga parte dovuto proprio al lavoro svolto dalla rivista d’architettura. In questo senso, ci sembra di poter dire che essa svolgeva, in un modo o nell’altro, un’inevitabile funzione di mediazione e di dialogo tra un *proprium* locale e un contesto che forse non era propriamente globale, ma che senza dubbio trascendeva di gran lunga i confini patri. Gli equilibri e i pesi potevano variare, e variavano di caso in caso. E ancor più potevano variare le ragioni delle scelte compiute quanto a linea editoriale. Resta però il fatto che la rivista di architettura – o almeno la grande rivista ‘generalista’ di architettura dell’epoca, come “Domus” – si muoveva all’interno di una polarità che a un estremo aveva l’informazione sullo *status quo* a livello internazionale, e dall’altro – e sempre più consapevolmente – la definizione di una specifica ‘tendenza’. Poi naturalmente è evidente che non era per nulla facile far combaciare alla perfezione le due polarità – persino nella “Domus” di Rogers, ha osservato Ezio Bonfanti, si riscontra “una sorta di dissociazione fra le ambizioni espresse dai programmi e dagli editoriali e la ricaduta al livello di ‘supporto alla professione’ del corpo della rivista” (Bonfanti [1972] 2001, 336) – e che solo assai di rado, per non dire mai, queste si riscontrano nella loro forma pura: così come ogni linea editoriale sarà di per sé in dialogo con quelle concorrenti, così ogni selezione delle opere del ‘resto del mondo’ da presentare sulle poche

pagine di una rivista difficilmente sarà totalmente disinteressata e – ammesso peraltro che questo sia un pregio – del tutto slegata dalla linea, o dalle linee, della rivista.

Visto in controluce, il mancato contributo di Steiner come corrispondente di “Domus” dal Messico ci consente proprio di cogliere tale polarità in azione. La “Domus” di Rogers (Argenti 2005) aveva un’idea ben precisa sull’Italia e sull’architettura italiana. Ma non era affatto cieca rispetto a quanto stava avvenendo fuori dai confini nazionali; e anzi, la sua idea di Italia, se così si può dire, passava attraverso l’allineamento ad alcune esperienze estere di punta. Per quanto da alcuni accenni contenuti nelle lettere sia lecito desumere che nel previsto numero di “Domus” si sarebbero mostrate anche case, ville e edifici di appartamenti, l’esperienza del Messico rivoluzionario – con i suoi ospedali, che stando a quanto dichiarato da Steiner stesso nella lettera alla redazione di “Domus” del 4 luglio 1946 erano “la cosa più importante del Messico e forse di tutta l’America Latina” (la lettera è riprodotta in Longhi 1946, 47), ma anche con le sue scuole pubbliche, a una vasta pubblicazione sulle quali il grafico milanese stava peraltro lavorando proprio allora – poteva inoltre entrare in risonanza con alcune questioni che la “Domus” di Rogers riconosceva centrali nella ‘ricostruzione’ italiana. Non abbiamo modo di sapere se e quanto parlando dell’architettura messicana Rogers volesse mostrare ai lettori italiani, sulla falsariga di quanto già fatto da Esther Born con il pubblico statunitense, l’esempio di un paese socialista, di cui – possiamo presumere – sarebbe stata evidenziata come centrale la produzione a committenza statale (Born 1937); ma il solo fatto che così possano essere andate le cose la dice lunga sulla proficua ambiguità della rivista di architettura, che anche quando parla dell’altro – e forse proprio soprattutto quando e nella misura in cui parla dell’altro – sta inevitabilmente facendolo alla e per la propria comunità nazionale. Accettando, il 4 novembre, la proposta di “Domus”, Steiner non a caso si diceva convinto che presentando a un pubblico italiano l’architettura messicana “si potrà fare un ottimo servizio al nostro Paese”; come dobbiamo però interpretare queste parole, che apparentemente suonano candide, ma proprio per questo potrebbero essere ingannevoli, pronunciate come furono da un intellettuale militante? Certo è che, all’interno della polarità di cui abbiamo detto, distinguere tra definizione da parte di una rivista di una propria linea e aggiornamento su quanto sta

avvenendo in architettura in altre parti del globo è sempre difficile, e talvolta persino capzioso.

2. “Come un faro di luce”: Lina Bo Bardi dinanzi all’architettura brasiliana

Se nel caso di Albe Steiner era stata “Domus” a proporre a un architetto prossimo alla redazione e momentaneamente residente all’estero di stabilire una collaborazione con la rivista, in altri casi le cose andarono diversamente. Ne cogliamo una traccia nella lettera rivolta a una delle principali figure del coevo *milieu* milanese come Piero Bottoni redatta da una collega appartenente al medesimo ambiente: “Ho scritto a Rogers che sarebbe bene, sarebbe una forte propaganda per l’arte e l’architettura italiane qui e anche interessante in Italia dedicare un numero speciale di una rivista italiana al Brasile; questa rivista potrebbe essere Domus (o anche Casabella esce ancora?)” – questo quanto Lina Bo Bardi raccontava a Piero Bottoni il 29 ottobre 1946.

Quando scrisse questa lettera, era da poco sbarcata a Rio de Janeiro, in un viaggio intrapreso a fianco dell’uomo che aveva appena sposato, Pietro Maria Bardi, dalla durata imprecisata ma che – nelle previsioni iniziali – non era inteso come un trasferimento definitivo (Pozzoli 2014). Dell’architettura brasiliana sapeva pochissimo. Più tardi, racconterà di essere giunta a Rio avendo già letto *Brazil Builds*, il catalogo dell’epocale mostra tenuta al MoMA nel 1943 (Goodwin 1943), e di essere rimasta colpita, ancor prima di metter piede a terra, dalla vista a partire del ponte della nave del capolavoro riconosciuto del modernismo brasiliano, il Ministério da Educação e Saude (Bo Bardi [s. d.] 1993, 12). Ma al tempo in cui stese la lettera sopra citata, era arrivata in città solo da pochi giorni, e quindi la sua conoscenza dell’architettura *carrioca* – per non dire poi di quella del resto del paese – doveva essere libresca e poco approfondita. Ammessa quindi anche la sorpresa dinanzi a una scena architettonica effettivamente ricca, e per certi versi sconvolgente, la postura di Bo Bardi in quel momento non poteva che essere quella dell’architetto italiano che riteneva opportuno informare i propri connazionali intorno a quello che stava avvenendo in un paese che, per quanto stesse proprio allora entrando per la prima volta nelle mappe della critica internazionale, in Italia era a suo modo di vedere ancora troppo poco noto, per lo meno quanto a recenti sviluppi in architettura. È in quanto architetto italiano

dell'ambiente milanese di cui facevano parte pure Rogers e Bottoni che Lina Bo Bardi proponeva pertanto la pubblicazione di un numero monografico interamente dedicato all'architettura brasiliana di una rivista italiana quale "Domus"; al tempo erano peraltro ancora in uscita i "Quaderni di Domus", collana da lei diretta insieme a Carlo Pagani e concepita quando questi e Bo Bardi, negli ultimi anni di guerra, erano stati direttori di fatto della rivista.

Quel che è certo è che nell'ottobre del 1946 la conoscenza di Lina Bo Bardi nei confronti della produzione architettonica del Nuovo Mondo era assai limitata. Vi è poi anche un altro punto da tenere in considerazione: cosa era in grado di vedere di ciò che andava stagliandosi per la prima volta dinanzi ai suoi occhi? Sino a che punto era in grado, a pochi giorni dal proprio sbarco, di evitare la mera applicazione delle proprie categorie interpretative a opere che bene o male erano nate sotto un altro cielo? E come poteva provare a sfuggire al circolo vizioso a cui, d'altronde, la cultura europea sembrava costretta da secoli? Vale la pena di rammentare, a questo proposito, che tanto i *conquistadores* spagnoli guidati da Hernán Cortés che presero Tenochtitlán (per poi raderla al suolo onde sostituirla con Città del Messico), quanto Amerigo Vespucci, nel penetrare nel 1499 nel lago di Maracaibo, non seppero far di meglio che riconoscere tanto nell'enorme capitale degli aztechi tanto nelle palafitte indigene dell'attuale Venezuela le sembianze, per l'appunto, di Venezia (Pisani 2015; Id. 2016). E anche se dalla 'scoperta' erano ormai passati diversi secoli, di fronte a qualcosa di ignoto la tendenza era (e del resto lo è tuttora) a ricondurlo a qualcosa di noto. "The Architectural Review" proponeva più o meno allora un parallelo tra la Casa Cavalcanti di Oscar Niemeyer e la Chiswick House di Lord Burlington (*Cavalcanti House* 1944, 130), e qualcosa di non molto diverso si risconterà, come vedremo, nella ricezione dell'architettura brasiliana sulle riviste italiane.

Lina Bo Bardi sarà davvero capace di arrivare a 'vedere con occhi nuovi'; ma questa capacità sarà una difficile conquista. Arriverà anzi persino a disconoscere la propria patria di origine, dichiarando che "Quando si nasce, non si sceglie nulla, si nasce a caso. Io non sono nata qui [in Brasile], ho scelto questo luogo per viverci. Per questo, il Brasile è il mio paese due volte, è la mia 'patria d'adozione'" (Bo Bardi [s. d.] 1993, 12). Nel momento in cui scriveva a Bottoni, tuttavia, il suo lento, lungo

processo di 'abrasileiramento' non era ancora nemmeno iniziato. A dimostrarlo stanno le categorie stesse con cui per anni continuò anche lei a inquadrare l'architettura brasiliana, deformandola sino a trasformarla in un ideale rovescio dell'Italia del Fascismo e della Seconda Guerra Mondiale. Particolarmente sintomatica è l'immagine, ricorrente nei suoi scritti, delle rovine. Nel suo primo, programmatico editoriale per "Domus", Rogers scrisse: "Chi fa un viaggio in Italia [...] vede un immenso sfacelo: rovine e rovine". Si trattava allora di ricostruire, tanto materialmente come moralmente, l'Italia: si trattava, diceva, "di costruire una società" (Rogers 1946, 2-3). Analogamente, nell'editoriale del primo numero di "Costruzioni" sotto la direzione di Franco Albini e Giancarlo Piretti – testo non firmato ma verosimilmente da attribuire alla loro mano – si leggeva: "Quasi il mondo intero è ricoperto di rovine e il compito e i compiti della ricostruzione sono immensi: si tratta di far sorgere veramente da queste rovine la 'città di domani' e l'architettura di domani; altrimenti si perderà anche questa occasione, unica nella storia dei millenni trascorsi..." (*Costruzioni Casabella riprende le sue pubblicazioni* 1946, 2). Ora, è proprio l'immagine delle rovine a ricomparire quasi ossessivamente nelle parole di Bo Bardi, già nel titolo del primo testo in assoluto da lei pubblicato in Brasile, *Na Europa a casa do homen ruiu*, poi ripreso nel *Curriculum literário* (composto dall'assemblaggio di testi risalenti a epoche diverse): "La casa dell'uomo è andata in rovina [...]. In Italia le case andavano in rovina, lungo le strade dell'Italia, in Europa, le case andavano in rovina; in Francia le case andavano in rovina, in Inghilterra e in Russia; in Europa le case dell'uomo andavano in rovina" (Bo Bardi [s. d.] 1993, 10). Stagliato su questo sfondo, l'approdo in Brasile veniva a coincidere con la scoperta di un paese in cui le ferite del Vecchio Mondo non si erano mai prodotte: "Mi sono sentita in un paese inimmaginabile, dove tutto era possibile. Mi sono sentita felice, e a Rio non c'erano rovine" (*ivi*, 12). Retrospectivamente, persino *Brazil Builds* le era apparso, riandando ora con la memoria al giorno in cui l'aveva scoperto, "come un faro di luce che risplende in un campo di morte" (*ivi*, 12). A un'Italia vista come una terra in rovina, contrapponeva il Brasile in quanto paese rimasto intoccato dalla tragedia. Pur ignorando ancora quasi tutto della sua scena architettonica, proponeva subito di divulgarla in patria. Ma si trattava, occorre ribadirlo, di un Brasile sconosciuto, ad uso di un dibattito ancora tutto interno al suo paese di provenienza.

Non si può quindi non scorgere una forte ambiguità tra il desiderio di arricchire il dibattito nazionale e la propensione a dare conferma, per il tramite di esempi scovati dall'altra parte dell'Atlantico, a ipotesi precostituite. La risposta alle proprie domande poteva risiedere, ad esempio, nella (almeno presunta) estraneità del Brasile (e della sua architettura) rispetto alla catastrofe europea. Si trattava in prima istanza di selezionare opere straniere chiamate a svolgere un determinato ruolo in un discorso elaborato da architetti italiani per altri architetti italiani. Come mostra proprio l'esperienza di Lina Bo Bardi, una radicale messa in discussione dei propri presupposti era naturalmente possibile, ma solo al termine di un processo lungo e complesso anche per quelli che, come lei, sarebbero stati in grado di compierlo. La resistenza alla novità del nuovo, la tendenza a inquadrare l'ignoto nelle forme del noto, questo è quanto dovremo invece, inesorabilmente, aspettarci di norma.

3. Circoli viziosi. L'architettura brasiliana sulle riviste italiane

Non abbiamo qui di seguito la pretesa di offrire un quadro assolutamente esaustivo a proposito della circolazione dell'architettura brasiliana tra le pagine delle riviste italiane del dopoguerra – qualcosa può esserci sfuggito – e tanto meno di operare un confronto con quanto avvenuto in altri paesi. Vorremmo limitarci a segnalare ciò che abbiamo riscontrato, soffermandoci soprattutto sui casi più significativi, quelli che – come vedremo – ci aiuteranno a cogliere le difficoltà in cui la cultura architettonica italiana si dibatteva nello sforzo di render conto di una produzione che faticava a inquadrare nelle proprie categorie interpretative. Nel far questo, faremo ampio riferimento ad alcune ricerche che hanno preceduto quella presentata in queste pagine, e in particolare all'esaustivo saggio dedicato a tale tema da Clelia Pozzi (sulla ricezione dell'architettura brasiliana più in generale a livello europeo, rimandiamo invece ai diversi contributi di Ana Esteban Maluenda).

Ci concentriamo qui soprattutto su quanto avvenuto tra il 1946 e il 1949 (non senza tuttavia precluderci la facoltà di compiere incursioni in un arco di tempo più ampio). Si tratta di un periodo particolare, oltre che breve, a metà tra la cesura costituita dalla guerra e la più estesa – anche se sempre limitata – divulgazione dell'architettura brasiliana sulle riviste italiane che caratterizza gli anni Cinquanta, soprattutto ad opera di "Domus". Si tratta di un periodo breve, ma fondativo. Le difficoltà in cui incorrono le riviste

italiane nel loro sforzo (non troppo marcato) di comprendere l'architettura brasiliana appaiono in tutta la loro evidenza, senza essere ancora attenuate dall'apertura di ulteriori canali di scambio culturale che avverrà, seppur faticosamente, con gli anni. L'ipotesi che guida la stesura di questo saggio è che l'esiguità dei contributi dedicati all'architettura brasiliana sulle riviste italiane sia un primo, ineludibile fattore di cui tener conto. E che un'analisi di questi pochi contributi sia in grado di rilevare le ragioni di quello che possiamo tranquillamente definire un dialogo mancato. Il principale dato di fatto è che l'architettura brasiliana, sulle riviste italiane dell'epoca, appare solo di rado. "Metron", a dire il vero, nel lasso di tempo qui considerato le dedica due contributi, che, considerata la rivista, non sono pochissimi. Se il secondo è rappresentato da un breve testo anonimo dedicato al primo allestimento di Lina Bo Bardi per il MASP (*Architetti e critici* 1948), di cui ci occuperemo più avanti, il primo, assai asciutto e distante, consiste solo in una rapida descrizione del programma ottemperato da Niemeyer nel progetto di concorso per il Maracanã, seguita da un tocco invero assai blando di colore locale, costituito dall'osservazione che il progetto è stato concepito in modo tale da risultare "aderente al clima brasiliano", con la gradinata nord assai più sviluppata di quella sud (Tedeschi 1945; all'adattamento al clima è dedicato anche il primo, breve articolo della "Casabella" di Rogers all'architettura brasiliana, *Facciate secondo l'orientamento*, del giugno del 1946) [Fig. 4].

Non certo un esempio di quella critica che Baudelaire voleva "partiale, passionnée". D'altro canto, nessuno dei membri del comitato direttivo della rivista ci sembra aver nutrito un interesse particolare per l'architettura brasiliana; certo, Enrico Tedeschi, autore dell'articolo, sarebbe emigrato lui stesso in Argentina (Liernur 1995), paese di cui avrebbe contribuito a divulgare l'architettura sulle pagine de "L'architettura. Cronache e Storia" (Tedeschi 1957); ma, per quel che riguarda chi teneva le redini di "Metron", Bruno Zevi avrebbe continuato a mostrare nel corso degli anni una pervicace ostilità nei confronti dell'architettura brasiliana, che avrebbe probabilmente toccato il proprio apice nelle invettive contro Brasília "città di Kafka" (v. Zevi [1959] 1971, 410; inoltre almeno Id. [1955] 1971; Id. 1964). Al di là delle preferenze di uno studioso quanto mai idiosincratico quale Bruno Zevi, tuttavia, a

rendere difficile la ricezione dell'architettura brasiliana era la sua recente irruzione sulla scena.

Facciate secondo l'orientamento

Il programma di Domus è di presentare sistematicamente l'architettura moderna, una pratica e inimitabile che anche con della nostra vita si muove fuori dalla città, negli uffici, nelle officine, ci sembra nelle esterne talvolta il tempo per indagare sui nuovi spunti che sono nati negli altri organismi architettonici.

Questo è un Ministero, cioè un grande ufficio centrale a Rio de Janeiro. La costruzione si è sviluppata in un complesso di un valore proprio di architetti locali. Era realizzato.

L'area finita, nel centro della città, s'adatta alle esigenze di abitazione. L'orientamento, espressione plastica e in diretta funzione dell'orientamento circostante che, in quell'angolo, il Nord corrisponde al centro Sud. La facciata a nord è solenne come il sole con alcune parti orientate in fasce d'ammasso degli archi. Spuntano in questo angolo una serie di fasce in griglia, mentre una serie di fasce, decorevoli all'interno in travertino blu è bianca.

La facciata sud dell'edificio è formata da grandi fasce che erano una superficie completa di rivestimento all'esterno, illuminando con loro uniformemente l'interno.

La facciata nord del Ministero dell'educazione e delle attività pubbliche a Rio de Janeiro.

SAN FRANCESCO IN BRASILE

Quasi esposta, rivolta a
Paraguay, in Brasile, De Oscar
Niemeyer, è dedicata a San Fran-
cesco, senza costruire per altri
argomenti di pubblica. Ma pro-
fonda, insieme a delle una
semplice decorazione, loro co-
rrendo la situazione esistente in
Tutti, con, da un punto in qua,
è costruita come in necessità,
colle persone compagne che tutti

abbiano nell'occhio. Milano, in
ordine di tempo una tendenza
modernistica che abbiamo no-
vata americana in classe, come
di in costruzioni, nei suoi del
Brasile. Inoltre è delle una
semplice decorazione, loro co-
rrendo la situazione esistente in
Tutti, con, da un punto in qua,
è costruita come in necessità,
colle persone compagne che tutti

Un giudice critico non, a nostro
avviso non può, ripetutamente in
quanto non prescrivere dall'ar-
bitrio — che non escludono —
del valore, che qui ha forse non
più importante in che si fosse
L'edificio ha, tuttavia, savata,
da altre fasce ancora. Infine, lo
negli anni, ancora che l'edificio
alle nuove tradizioni bellissime
architettura del passato non riev-
presenta — come facile — la
avvicini del nostro giudizio.

Qualche riserva, il giudizio, pos-
sono a parte fare riguardo alle
decorazioni.

L'edificio ha, tuttavia, savata,
da altre fasce ancora. Infine, lo
negli anni, ancora che l'edificio
alle nuove tradizioni bellissime
architettura del passato non riev-

14

4 | Il breve articolo *Facciate secondo l'orientamento*, da "Domus" 210 (giugno 1946).

5 | La prima pagina dell'articolo *San Francesco in Brasile* di Carlo Perogalli, da "Stile" 10 (ottobre 1946).

Prima di *Brazil Builds* e della disseminazione di contributi sulle riviste di mezzo mondo che seguì (ma il tutto era avvenuto in soli due o tre anni), agli occhi del resto del mondo l'architettura brasiliana *non esisteva*.

Nel contesto di una messa in discussione della *koiné* dell'*International Style* e dell'affiorare di nuove istanze, come quella della *New Monumentality*, il suo successo era stato repentino, e sarebbe durato per alcuni anni, se ancora nel 1952, nel testo introduttivo al numero 42-43 de "L'Architecture d'aujourd'hui", il suo direttore André Bloc sosteneva che il Brasile era "la terre d'élection de l'architecture contemporaine la plus nouvelle et la plus audacieuse". Ma questo successo si stagiava contro un'ignoranza del tutto giustificata, o per lo meno comprensibile. Se ad esempio proviamo a fare qualche passo indietro, quel che ci troviamo dinanzi – malgrado qualcosa ci debba essere certamente sfuggito – è un silenzio davvero quasi assoluto. A inizio anni Trenta, su "Domus" era

comparsa una breve segnalazione – il testo consta di quattro sole righe – relativa alla casa costruita a São Paulo da Gregori Warchavchik per se stesso (*Architettura moderna al Brasile* 1933, 177); negli stessi anni, era uscita anche – ma non su una rivista di architettura, bensì su “Le vie d’Italia e dell’America Latina” del Touring Club Italiano – una serie di articoli di Giuseppe Vincenzo (alias José) Vicari, tra cui un paio in cui veniva affrontata anche l’architettura (Vicari 1930; Id. 1931); Vicari, si badi, era stato compagno di studi di Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni, Piero Bottoni e Rino Levi presso la Scuola di Applicazione per Architetti Civili di Milano, e nel secondo dopoguerra sarebbe stato figura di una certa importanza sulla scena architettonica *paulista*, tanto come docente presso la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo della Universidade des São Paulo (FAU USP), quanto come pubblicista su “Acrópole”.

Nel 1939, usciva poi un articolo di Bernard Rudofsky – vero e proprio *hapax*, questo, a livello internazionale – sulle pagine della “Casabella” di Giuseppe Pagano; per il resto, a quanto ci consta, è difficile trovare più che rapidi accenni. È questo il caso, ad esempio, di Ernesto Lapadula, che negli anni del regime aveva pubblicato, all’interno di un *reportage* fotografico della New York World’s Fair del 1939 per “Architettura”, la rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, il padiglione brasiliano di Lucio Costa e Oscar Niemeyer, e che nel dopoguerra dirà di essere stato uno dei tanti a trovarsi “sbalordito” dinanzi al Ministério da Educação e Saude di Rio (Lapadula [1948] 1986, 38)*. Nel frattempo, sempre il padiglione di New York aveva fatto una fuggevole comparsa anche sulle pagine del numero monografico dedicato da “Casabella” a *L’architettura delle mostre*. Ma lo aveva fatto come un caso tra i tanti, degno di essere riportato, certo, ma nulla più di questo. I due articoli più lunghi dedicati ad opere pensate per il Brasile che compaiano sulle riviste italiane del Ventennio, per contro, si riferiscono ad opere che rientravano o che venivano fatte rientrare anche a costo di forzature all’interno di un dibattito tutto interno alla coeva architettura italiana. È il caso – in entrambi i casi sulle pagine di “Architettura” – del progetto per la Città Universitaria di Rio de Janeiro, elaborato da Marcello Piacentini e Vittorio Ballio Morpurgo (Piacentini, Morpurgo 1938), che per questa ragione si recarono a più riprese nella capitale brasiliana, e di una selezione di opere di Rino Levi, architetto di nazionalità brasiliana, per quanto di origini italiane e formatosi in Italia, ma che Pasquale Carbonara faceva passare senza meno come “italiano”

(Carbonara 1938, 275), non senza far notare che “il confronto di quest’opera con altre dovute alla produzione architettonica brasiliana di tutti i giorni tornerebbe a tutto vantaggio dell’architetto Levi”. In una prospettiva nazionalista, accentuata dall’autarchia, quel che compariva nelle riviste italiane dell’architettura brasiliana, se non era opera di architetti italiani, lo era di architetti fatti passare per italiani. Se si eccettua lo sforzo di apertura compiuto da Alberto Sartoris nel suo *Elementi dell’architettura funzionale* (Sartoris 1932), nei confronti dell’altro, per lo meno nella sua versione brasiliana, in Italia non sembra sussistere il minimo interesse. E del resto, come in fondo lasciava intendere Carbonara, il meglio che si potesse riscontrare nell’architettura realizzata in Brasile era stato creato da un nostro connazionale.

Ed è vero che il primo “manifesto” dell’architettura moderna brasiliana, *Intorno all’architettura moderna* di Warchavchik, era uscito sì in Brasile, ma in lingua italiana, nel giugno del 1925, e che pochi mesi dopo gli aveva fatto eco, quale secondo ‘manifesto’, *A arquitetura e a esthetica das cidades*, una lettera inviata al quotidiano “O Estado de São Paulo” da Rino Levi, che, nel momento in cui redasse la lettera, si trovava in Italia, dove peraltro aveva lavorato pure Warchavchik (Warchavchik 1925; Levi 1925). Come è pur vero che tra il Fascismo e l’Estado Novo di Getúlio Vargas vi era stata più di qualche vaga affinità, e che le relazioni tra i due paesi aveva avuto delle ricadute anche nel campo dell’architettura, come attestato *in primis* proprio dai progetti elaborati da Marcello Piacentini e Vittorio Ballio Morpurgo per il Brasile (Tognon 1999; Nicoloso 2018), tra cui quello appena menzionato per la Città Universitaria; ma, oltre al fatto che nel corso della Seconda Guerra Mondiale tali relazioni erano state bruscamente interrotte, si trattava di scambi affatto asimmetrici: se il Brasile guardava almeno in parte all’architettura italiana, l’Italia ignorava l’architettura brasiliana.

Nel dopoguerra, la sensazione è che la situazione si ribalti: come stiamo vedendo, l’interesse nutrito in Italia per l’architettura brasiliana era blando, ma con ogni evidenza molto maggiore di quello dimostrato dalla cultura architettonica brasiliana nei confronti di quanto avveniva nel nostro paese. D’altro canto, tutto impegnato a definire per il mezzo dell’architettura una presunta ‘identità’ nazionale, il Brasile avrebbe proseguito a lungo per questa strada, che lo avrebbe portato a contare su

grandi figure, ma anche ad avere un dibattito settoriale tendenzialmente insulare e autoreferenziale. Ancora oggi, la formazione dell'architetto in Brasile assegna alla conoscenza dell'architettura nazionale un'importanza che è difficile riscontrare altrove.

Se ora torniamo alla ricezione dell'architettura brasiliana nell'Italia dell'immediato dopoguerra, risulterà ormai chiaro come a far difetto fossero sia una conoscenza diretta dell'oggetto in questione, quanto una rete concettuale grazie a cui organizzare i fatti: come fare, infatti, a inserire le magnifiche opere che stavano iniziando a circolare tra le redazioni delle riviste di mezzo mondo all'interno di un discorso critico? Il problema, naturalmente, non era solo italiano. In quegli stessi anni, in un contesto peraltro caratterizzato da un crescente interesse nei confronti delle esperienze altrui, il fenomeno della ricezione dell'architettura brasiliana si verificava un po' in tutto il mondo. E alcune ricerche recenti hanno mostrato che in ogni paese questa ricezione fu profondamente diversa. Ad esempio, se in Colombia, tramite riviste come "Proa" e "Revista A", a imperare fu il 'canone' costituito dalla cosiddetta *Escola Carioca*, e in particolare dall'opera di Niemeyer (Botti 2019; Id. 2021, 287-292), in Cile a destare l'interesse della redazione di "Arquitectura y Construcción", che al tema dedicò una serie di articoli tra il 1947 e il 1948, fu invece la produzione di Rino Levi e dei fratelli Roberto (Torrent 2011). Da un lato, l'architettura brasiliana veniva pertanto veicolata dalle riviste come modello di esuberanza formale, dall'altro, invece, di sobrietà e di continuità con la tradizione. D'altro canto, la propensione a fornire a ciascuna comunità nazionale una certa idea dell'architettura brasiliana che si riscontra nelle coeve pubblicazioni periodiche dipende anche - in un circolo che è insieme vizioso o virtuoso, a seconda di come lo si considera - dagli 'oggettivi' scambi tra la scena culturale brasiliana e le altre. Ad esempio, molti architetti colombiani, all'epoca, si recavano effettivamente in Brasile per visitarlo, e numerosi studenti colombiani vi andavano addirittura per studiarvi, scegliendo come meta preferenziale Rio de Janeiro (Botti 2017; Id. 2019, 738-748), implementando così la già invalsa preminenza della cosiddetta *Escola Carioca*.

L'Italia, per conto suo, era molto più lontana. Un gruppo di architetti brasiliani, nel 1947, si recò in tournée in Europa, con tanto di visita a Milano in concomitanza dell'ottava Triennale, dove numerose opere di

architettura brasiliana erano esposte presso la Mostra Internazionale Fotografica dell'Architettura allestita al Palazzo dell'Arte (*Excursão Cultural de Arquitetos à Europa* 1947, 5; *Catalogo Guida T8* 1947, 40-46). Alcune significative figure dell'architettura italiana si trasferirono – per un periodo o per sempre – in Brasile; ma queste figure, per quanto significative, si contano sulle dita di una mano, o poco più. Per lo meno nel periodo qui preso in esame, i canali diretti tra l'architettura brasiliana e quella italiana erano davvero assai limitati; le cose sarebbero poi cambiate con gli anni Cinquanta, ad esempio con le lezioni di Pier Luigi Nervi organizzate dall'Instituto de Arte Contemporânea del MASP, con il coinvolgimento di Gio Ponti in alcuni progetti per São Paulo, come quello del 1952 per l'Instituto de Física Nuclear da Universidade de São Paulo e, l'anno dopo, quello di concorso per l'Edifício Itália, peraltro accanto ad altri architetti italiani (K.P. Costa 2020), o con i viaggi di diversi architetti italiani, come Rogers, sempre a São Paulo, in occasione delle varie edizioni della Bienal de São Paulo (Herbst 2011, 88; Pisani 2019, 130, 141). Ma a questo punto ci veniamo ormai a trovare in una fase successiva a quella qui esaminata.

Non a caso, quello compiuto da Lina Bo Bardi con “Domus” fu, come abbiamo detto, un tentativo fallimentare: un'ottima idea, che però non sarebbe stata accolta se non solo in parte e molto più tardi, con le quasi cento pagine del *Rapporto Brasile* edito sul numero 6 di “Zodiac” del 1960 (su cui v. Braga 2010, 83-117), quando ormai l'interesse per l'architettura brasiliana era già da tempo in declino e quando numerose altre riviste straniere avevano già reso il servizio indicato da Bo Bardi. A muoversi, ‘rubando’ all'Italia il primato, sarebbe infatti stata la ‘concorrenza’. Certo, riviste come “The Studio”, “Architectural Record” e “The Architectural Review” si erano già mosse. Ma un ruolo chiave in questo processo lo svolse soprattutto la Francia, la cui rivista più prestigiosa, “L'Architecture d'aujourd'hui”, dedicò al tema ben due numeri monografici, il 13-14 del settembre 1947 (peraltro pubblicato il mese successivo anche in Argentina, in spagnolo, come “La Arquitectura del Hoi”) e il 42-43 dell'agosto 1952, a cui va aggiunta almeno un'intera sezione del 18-19 del giugno 1948 (in cui al Brasile si affianca, tra l'altro, l'Argentina); nel 1947, anche “The Architectural Forum” le dedicava un numero intero, l'11.

Salvo rari casi – ed ecco l'importanza eccezionale svolta da corrispondenti o conoscenti che risiedessero all'estero – le riviste dell'epoca dovevano però ovviare al problema, oggi difficile anche solo da concepire, della mancanza di adeguate informazioni. Ad esempio, in un articolo edito sul finire del 1946 su "Progressive Architecture", si faceva notare che l'azzurro degli *azulejos* della cappella di São Francisco a Pampulha, di Oscar Niemeyer, purtroppo non poteva venire riprodotto nelle foto in bianco e nero lì pubblicate (*Chapel of St. Francis* 1946, 54). In un breve articolo sullo stesso tema e di poco anteriore scritto sulle pagine di "Stile", Carlo Perogalli dichiarava invece di non essere in grado di valutare l'eventuale "importanza" svolta dal colore nell'opera di cui trattava – sempre la cappella di São Francisco – ammettendo candidamente che la ragione di questa sua incertezza andava ricondotta al fatto che "le fotografie non [la] documentano" (Perogalli 1946, 14). Le uniche immagini a sua disposizione, per dirla in altri termini, dovevano essere in bianco e nero [Fig. 5].

Sempre a proposito del repertorio iconografico allora a disposizione, non è certo un caso se numerose riviste – francesi, italiane, tedesche... – continueranno a lungo a usare le fotografie scattate da Kidder Smith per *Brazil Builds* (Braschi 2016, 39). E questo ci porta a un tema ulteriore, a cui possiamo qui fare solo un rapido cenno: la tendenza a veicolare immagini stereotipate di un certo contesto sul *medium* rivista – e rivista va intesa in questo caso come una rete – provocata dalla mancata pluralità di sguardi fotografici. Questione, questa, che però non riguardava solo le fonti iconografiche. Ancora nel 1954, per introdurre il proprio celebre *Report on Brazil*, la redazione di "The Architectural Review" avrebbe giustificato la scelta di fare ricorso alla testimonianza diretta di "autorevoli" visitatori europei con la scarsità in informazioni di prima mano e attendibili: "From Europe our view of the new architecture of Brazil is almost as misty and romantic as was our forefathers' [...]. To the European architect few creatures could appear as fabulous as his Brazilian counterpart [...]. Our trouble is the lack of authoritative eye-witnesses".

È assai significativo che, fatta salva l'eccezione più unica che rara costituita dall'articolo di Perogalli, i contributi sull'architettura brasiliana che si trovano sulle riviste italiane dell'epoca siano tutti riconducibili ad architetti italiani (o formati in Italia) che avevano avuto modo di vedere di

persona le opere di cui parlavano – quanto di meglio si potesse pretendere, insomma, in mancanza di veri e propri corrispondenti – o che per lo meno erano in stretto rapporto con i loro autori. Alla seconda fattispecie va ricondotto Carlo Pagani, a lungo amico e socio di Bo Bardi e autore nel 1947, sulla “Domus” ancora di Rogers, del breve articolo *Due ville in Brasile*, dedicato appunto a due residenze rispettivamente opera di Álvaro Vital Brazil e di Rino Levi (Pagani 1947). Alla prima fattispecie vanno invece ricondotti diversi articoli di Luigi Claudio Olivieri, e più tardi – ma ormai al di fuori del periodo qui preso in considerazione – una vasta serie di testi di Gio Ponti; siamo inoltre a conoscenza anche di alcuni tentativi falliti, come quello compiuto da Giancarlo Palanti, che a inizio 1947, arrivato a São Paulo da pochi mesi, si premurava di raccomandare al suo amico e vecchio socio Franco Albini la pubblicazione su “Casabella”, o in alternativa su “Metron” o su di una non precisata rivista studentesca (doveva trattarsi con ogni probabilità dei “Quaderni degli Studenti della Facoltà di Architettura di Milano”, che tuttavia allora avevano già chiuso i battenti dopo soli due numeri, ma che Palanti conosceva bene, visto che sul suo numero “A” erano state pubblicate alcune sue proposte di riforma della scuola: v. Perogalli 1945, 20-21), di alcuni dei migliori progetti *paulistas* dell’epoca – e, in particolare, di quello per la Maternidade Universitária da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, di Rino Levi (Coelho Sanches 2004, 101).

Quando poi, ormai nel 1953, comparirà su “Domus” un articolo su una casa di un architetto ancora ampiamente sconosciuto al pubblico italiano come Henrique Mindlin (*Caratteri di architetture Brasiliane* 1953, 4-7), lo farà a sole quattro pagine di distanza da un articolo dedicato a un edificio di appartamenti di Palanti (*Edifici ed appartamenti a San Paolo* 1953, 12-14). La compresenza di due opere brasiliane sullo stesso numero della stessa rivista italiana potrebbe anche essere un caso, raro ma non per questo impossibile. A creare più di un sospetto, tuttavia, è il legame tra questi due architetti: intorno al 1954, infatti, essi diventeranno soci (Coelho Sanches 2004, 208-268). Ed ecco il sospetto: non sarà che a far da tramite con “Domus” fosse proprio Palanti, magari segnalando a Ponti la produzione di un collega che trovava così interessante da finire, da lì a poco, per sceglierlo come partner?

Per alcuni anni, comunque sia, la penna più impegnata a raccontare ai lettori italiani qualcosa dell'architettura brasiliana fu senza dubbio quella di Olivieri. Formatosi in architettura a Milano, aveva aperto uno studio in città insieme a Renato Angeli e Carlo De Carli. I tre colleghi si erano ben presto fatti notare e i loro progetti avevano iniziato a venire pubblicati su "Domus" (v. ad esempio *Alcuni mobili tipici* 1940; *Un arredamento signorile* 1940; *Il Concorso Masonite per Mobili d'Ufficio* 1940; *L'ufficio è il luogo dove si vive* 1940; cfr. anche Olivieri 1944a; Olivieri 1944b) e su "Lo Stile" (*Tendenze in Italia* 1942; *Villa alta sul mare* 1942; *Angeli, De Carli, Olivieri* 1942). Negli anni della guerra, come risulta dall'elenco degli indirizzi degli studi di architettura presente nel retro di copertina di ogni numero de "Lo Stile", Angeli De Carli e Olivieri condividevano il luogo di lavoro con Pagani e Bo al numero 12 di Via del Gesù. Nel 1946 Olivieri era stato anche autore del quinto volume, *L'illuminazione della casa*, della collana dei "Quaderni di Domus" diretta da Bo e Pagani (Olivieri 1946); nello stesso anno si trasferì in Brasile. Da una lettera di Giancarlo Palanti a Franco Albini, Maurizio Mazzocchi e Carlo Pagani del febbraio del 1947, veniamo a sapere che il mittente aveva l'intenzione, poi abbandonata, di aprire uno studio a São Paulo proprio insieme a Olivieri (Coelho Sanches 2004, 100). Le cose nel Nuovo Mondo non dovevano però essere andate per il verso giusto, e Olivieri era ben presto tornato in Italia, non senza aver fatto tesoro di una certa conoscenza della coeva architettura brasiliana. Non a caso, fu proprio lui a redigere almeno tre testi sul tema.

Al primo di essi (introdotto da un breve editoriale di Gio Ponti, ormai ritornato direttore di "Domus", e seguito da una scheda dedicata al Pedregulho di Affonso Eduardo Reidy), Olivieri assegna il compito di tracciare una sorta di quadro d'insieme. Si tratta dell'articolo *Una nazione balza in testa all'architettura moderna*, uscito su "Domus" nel 1948 [Fig. 6]. Malgrado il titolo, il giudizio espresso da Olivieri sull'architettura brasiliana non è affatto univoco. Riprendendo quello che era ormai quasi un *topos* ("From modest beginnings, the movement, happening to coincide with a building boom, spread like brushfire", si trovava scritto, ad esempio, in *Brazil Builds* (Goodwin 1943, 81)), riconosceva il livello da essa raggiunto in pochissimo tempo, in cui - scriveva - ha letteralmente "saltato le tappe". Ma questo apparente elogio si ritorceva contro il suo oggetto, perché Olivieri riconduceva il rapido sviluppo del modernismo brasiliano al

carattere provinciale e prono alle novità straniere, soprattutto francesi, proprio della “élite brasiliana”, spinta dal suo stesso “complesso di inferiorità [...] ad abbracciare con entusiasmo ogni tendenza che sembri rappresentare l’ultimo grido dell’intellettualismo francese”. Perché per Olivieri l’architettura brasiliana proveniva in ultima istanza da Le Corbusier:

L’architettura moderna è colà fiorita con l’improvvisa prepotenza tropicale, si può dire, che han preso alcune specie vegetali allojene trapiantate colà e che hanno trovato nel caldo ed umido ambiente dei tropici le condizioni per un impensato sviluppo (Olivieri 1948, 2-3).

Nulla di originale nemmeno in queste parole, a ben vedere, in cui risuona anzi un ulteriore *topos*, che peraltro continua a permeare molte letture dell’architettura brasiliana, troppo spesso tuttora intesa come il frutto del trapianto su di un suolo particolare e particolarmente fertile, un rigoglioso terreno tropicale, dell’universo figurativo approntato da Le Corbusier, che – aggiungeva, per l’appunto, Olivieri – “aveva gettato il seme delle sue idee tra un ardente gruppo di giovani” [Fig. 7].

Probabile che l’ambivalente lettura di Olivieri risenta della sua esperienza personale: in fondo, senza che se ne sappiamo bene le ragioni, era rimasto affascinato dal Brasile, ma ne era pure stato respinto o deluso; o comunque, aveva deciso di non trascorrervi il resto della propria vita. Ma nella sua interpretazione dell’architettura brasiliana, come abbiamo notato, si avverte anche la presenza di costruzioni storiografiche non apertamente menzionate e, soprattutto, adottate senza averne colto davvero le ragioni. Alle letture elaborate nel Brasile stesso, le più importanti delle quali portavano la firma di Lucio Costa (Piccarolo 2014; Ead. 2020), si era aggiunta e intrecciata a partire dalla mostra del MoMA *Brazil Builds* e del suo celebre catalogo una tradizione interpretativa che, per ragioni di smaccata natura geopolitica, nel Brasile ambiva a riconoscere (e del Brasile si riproponeva di fare) un potenziale partner politico degli Stati Uniti (Liernur 1999). Impegnati nella Seconda Guerra Mondiale, infatti, essi avevano assolutamente bisogno di stabilire buoni rapporti con i restanti paesi del loro continente; e la cultura venne individuata come un ideale veicolo per implementare, nel momento del bisogno, la loro “good neighbour policy”. È in questo quadro che si

inseriva la grande mostra del MoMA, in cui l'architettura dell'enorme paese sudamericano veniva presentata in termini tutt'altro che disinteressati. Anche se a onor del vero, e malgrado tutti i suoi limiti, la lettura offerta da *Brazil Builds* era così ricca e vasta da lasciarne trapelare anche aspetti non direttamente subordinati a una preconcepita costruzione interpretativa [Fig. 8].



6 | La prima pagina dell'articolo *Una nazione balza in testa all'architettura moderna* di Luigi Claudio Olivieri, da "Domus" 229 (agosto 1948).

7 | Il breve editoriale *Brasile: da Le Corbusier architetto allo "stile Le Corbusier"* di Gio Ponti, da "Domus" 229 (agosto 1948).

8 | La copertina di *Brazil Builds*, catalogo della mostra tenuta al MoMA di New York nel 1943.

E anzi, a lungo il catalogo del MoMA sarà l'opera non solo più diffusa, ma anche quella più stimolante sul tema. Per alcuni anni non vi fu altra pubblicazione di valore comparabile, malgrado il continuo allargamento del repertorio offerto dai numeri monografici di alcune riviste internazionali già citate (e in particolare "L'Architecture d'aujourd'hui"), che culminerà poi, nel 1956, con *Arquitetura moderna no Brasil* di Mindlin, programmaticamente uscito sia in francese che in inglese e in tedesco: un libro che in un certo senso chiudeva un ciclo, proprio quando un altro – quello caratterizzato da Brasília – si stava per aprire. Quello che non cambiava malgrado il continuo allargamento del repertorio era invece il quadro interpretativo, che per certi versi continuava a rimanere ancorato al 'mito di fondazione' costituito dal trapianto ai tropici di motivi lecorbusieriani. Nella misura in cui non si limitava a riconoscere l'importanza di Le Corbusier, ma finiva per assegnargli il ruolo di un predestinato, che aveva finito per fecondare – e si noti la costruzione

teleologica – un terreno ancora sterile, per quanto ricco di potenzialità, lo stesso Olivieri si allineava a una tradizione interpretativa che, con la sua combinazione di maschilismo ed eurocentrismo, era ed è ancora imperante, e pure tra i brasiliani.

Occorrerà attendere ancora qualche anno per sentire finalmente Giulio Carlo Argan asserire che “non si può sbrigativamente liquidare considerando l’edilizia brasiliana come una fiorente colonia dell’europea, con Le Corbusier per vicerè” (Argan 1954, 48), o per vedere Henry-Russell Hitchcock inserire la produzione del continente latino-americano all’interno degli sviluppi complessivi dell’architettura degli ultimi due secoli in una posizione non subordinata (v. Hitchcock 1958; a tale riguardo, v. almeno del Real 2011; Maluenda 2019b, 56-59).

La persistenza di tale mito è peraltro tra le concause del mancato incontro tra cultura architettonica brasiliana ed italiana. Se l’impatto dell’architettura brasiliana su quella italiana dell’epoca ci sembra essere stato così limitato da risultare impossibile da tracciare, insomma, è per l’intrecciarsi di varie ragioni: la distanza fisica e la difficoltà di approvvigionarsi di fonti di prima mano; la distanza culturale e la difficoltà di interpretare con categorie idonee l’architettura di un paese pressoché sconosciuto; l’ingannevole sensazione di una forte prossimità dell’architettura brasiliana e di una sua derivazione europea o, come stiamo per vedere, addirittura italiana; lo specchio deformante con cui arrivava il poco che arrivava dell’architettura brasiliana, vuoi che si trattasse della deformazione imposta dalle strategie geopolitiche degli Stati Uniti, vuoi che si trattasse di quella effettuata *ab origine* da chi fu per primo in grado di dar voce a quella architettura, a partire da Lucio Costa. Se in Italia l’architettura brasiliana fu a lungo scarsamente divulgata – e quella del resto del continente latino-americana fu assente, o quasi – e, comunque, fraintesa (il primo e soprattutto unico articolo del periodo o quasi e dal taglio davvero scientifico a nostra conoscenza è *Sviluppo e problemi di S. Paolo* di Carlos Lodi, uscito nel 1951 su “Urbanistica”), non fu quindi solo e tanto per il sommarsi di tanti demeriti individuali, quanto e soprattutto per una difficoltà storicamente determinata. La conseguenza, purtroppo, fu l’impossibilità sia di trarne degli spunti (di accendere “la miccia del materiale esplosivo” che vi era “riposto”, avrebbe detto Benjamin), sia di poterla rivolgere contro se stessi come una critica. A

restare furono solo conferme di un discorso già scritto: un circolo vizioso, in cui la mancata comprensione fungeva da pezza d'appoggio di un discorso forse già di per sé un po' sbilenco. "In the Italian criticism of Latin American architecture of the mid-Twentieth Century" ha scritto a tale riguardo Clelia Pozzi "Latin America seems to be the great absent" (Pozzi 2015, 17).

Alla mancata presa dell'architettura brasiliana sulla cultura architettonica del nostro paese doveva peraltro contribuire, come in un circolo vizioso, la selezione stessa delle opere ritenute adatte a venire mostrate al lettore nostrano. Dei capolavori di Niemeyer e di Reidy – il cui Pedregulho, l'opera più pubblicata sulle riviste europee del secondo dopoguerra (Maluenda 2017), nel 1949 venne non a caso esposto al CIAM 7 di Bergamo (Mumford 2000, 185-187, 320 n. 257) – non veniva veicolato che troppo poco per coglierne la grandezza e avvertirne l'opera come una salutare ventata d'aria fresca, se non come un'irruzione sconvolgente [Fig. 1]. A comparire più spesso sulle pagine delle nostre riviste erano, piuttosto, opere di Vital Brazil, Levi e Rudofsky che, per quanto notevoli, non potevano certo produrre uno *choc* nel lettore italiano; e tanto meno potevano farlo le opere di un architetto italiano quale Daniele Calabi.

Definito un quadro generale sull'architettura brasiliana nel suo primo articolo, nel 1949, non a caso, Olivieri ne redigeva altri due. Se nel primo emergeva un forte eurocentrismo, nella forma di una tendenza irresistibile a far risalire ad origini europee l'architettura brasiliana, in questi altri due si riscontra un atteggiamento che del primo costituisce una forma specifica. Si tratta di due articoli dedicati a opere realizzate in Brasile da parte di un architetto italiano, che in Brasile aveva trascorso alcuni anni ma che poi, non appena gli era stato possibile, era ritornato in patria. L'architetto in questione è Calabi, che aveva optato per il trasferimento in Brasile all'indomani dell'entrata in vigore delle leggi razziali (come peraltro pensò di fare pure Vittorio Ballio Morpurgo: v. Nicoloso 2018, 77), ma che poi, un decennio più tardi, preferì ritornare nel suo paese di origine. In Brasile non era riuscito ad ambientarsi, per quanto vi avesse realizzato alcune opere di rilievo, tra cui alcune residenze. Ed è proprio ad alcune di esse che Olivieri dedicava i suoi articoli, non senza osservare che il Brasile era "un paese in cui l'architettura moderna ha avuto una sì sorprendente diffusione ma non ha ancora saputo trovare una fisionomia propria"

(Olivieri 1949a, 6) e rimarcando la filiazione di queste opere da un non meglio specificato – ma inequivocabilmente pontiano – “spirito mediterraneo” (Id. 1949b, 8) [Fig. 9].

Per quanto in questi due articoli di Olivieri il tema sia solo tra le righe, in questione è la presenza, sul suolo brasiliano, di una sorta di doppio modernismo, o di un modernismo dalla doppia ascendenza: accanto alla genealogia lecorbusierana, su cui l’architetto milanese si era espresso a chiare lettere nel 1948, traspare qui l’esistenza, a suo modo di vedere, di una seconda genealogia tutta italiana. Anche questa costruzione era stata peraltro anticipata da *Brazil Builds*, dove però svolgeva una funzione marginale. Vi si riconosceva, certo, che al di là della preponderante ‘influenza’ francese, esercitata soprattutto per il tramite di Le Corbusier, vi era anche quella italiana (“Brazil became increasingly aware of the achievements of modern architecture abroad, not in France alone, but in Germany and in Italy”) e che soprattutto a São Paulo era evidente “the influence of Italy’s heavier, more pretentious modern style” (Goodwin 1943, 81). Ma l’idea che il catalogo intendeva far passare era che l’architettura brasiliana – così come quella statunitense – fosse il prodotto di una specificità americana, dovuta alle specifiche condizioni del Nuovo Mondo: storia, clima, geografia. Ed è questa la ragione, per inciso, per cui nella pubblicistica il *brise soleil* venne a rivestire tutta l’importanza che ebbe: si trovava, infatti, al punto di intersezione tra due diverse necessità, tendenzialmente contrastanti, quella di rintracciare la derivazione europea dell’architettura brasiliana e quella di rivendicarne l’alterità. Era la seconda necessità, naturalmente, a interessare in modo particolare gli estensori statunitensi del catalogo. Nei due articoli su alcune delle residenze di Calabi, Olivieri finisce invece per esemplificare la prospettiva deformante attraverso cui l’architettura brasiliana tendeva e tenderà a essere osservata dalle riviste italiane dell’epoca: una prospettiva al tempo stesso (ma le due cose sono strettamente legate) *paulista*-centrica e italo-centrica. Come abbiamo già notato, con rarissime eccezioni – la principale consiste senza dubbio nel tentativo compiuto da Gio Ponti di immettere qualche dose di “esuberanza” brasiliana nella “classicità” della nostra produzione architettonica (Ponti 1953e, 9) – oggetto di una parte cospicua degli articoli sull’architettura brasiliana sono, infatti, figure di origine italiana – alcune delle quali assai apprezzate anche all’estero (Maluenda 2012, 29; Ead. 2017) – e strettamente legate al loro paese di origine (come Levi),

oppure emigrate in Brasile (come Calabi prima, Bo Bardi poi). Detto in altri termini: in Italia, in questi anni, del Brasile si conosce pressoché esclusivamente un'architettura fatta da italiani, o da quasi italiani, narrata da italiani per italiani: una sorta di specchio, insomma.

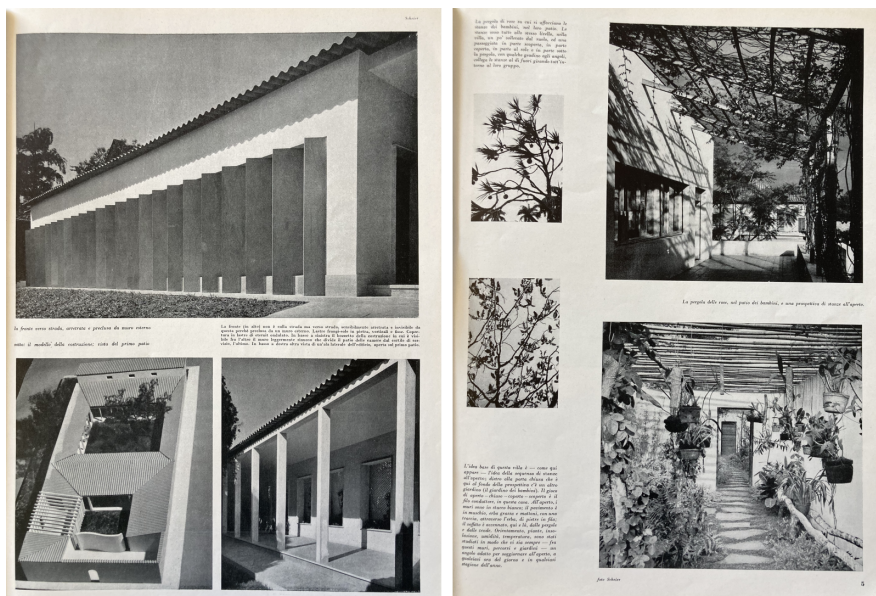
Non dovrà quindi stupire che Olivieri sminuisse la produzione architettonica del colosso sudamericano osservando, come abbiamo visto, come qui "l'architettura moderna ha avuto una sì sorprendente diffusione ma non ha ancora saputo trovare una fisionomia propria" (Olivieri 1949a, 6), o che Pagani, elogiando invece i protagonisti di un paese ormai "all'avanguardia della moderna architettura", finisse però poi, quando cercava di render merito di questa sua affermazione, per far trasparire quanto poco aveva colto di tale architettura, tentando di contrapporre – in termini alquanto nebulosi – il carattere "naturalistico" dell'opera di Levi alla "architettura per l'architettura" di Vital Brazil (Pagani 1947, 67-68). E non ci si dovrà poi stupire se continuerà a restare difficile, per la cultura architettonica italiana, cogliere le ragioni di quella brasiliana, come ad esempio attestano le parole di Franco Albini, a São Paulo nel 1954:

Il Brasile non ha una tradizione culturale; dirò per inciso che, se una tradizione si può trovare, risiede, a mio avviso, non nella classe dirigente economica di recente formazione, costituita dai bianchi, ma nel vastissimo sottostrato delle classi povere, costituite prevalentemente dai negri, i quali hanno trapiantato con grande forza la loro civiltà africana in Brasile con i loro riti, i loro canti, le loro danze: sono qui, secondo le mie impressioni, le possibili radici di una tradizione ancora da sviluppare (Albini [1954] 2016, 77).

Le parole di Albini contenevano in verità una possibile apertura, quella nei confronti della cultura popolare: e sarà proprio in questa direzione che si muoverà sempre più Bo Bardi. Di norma, tuttavia, traspariva una non dichiarata fede nella superiorità della propria cultura, come nel caso della lettera che il 7 novembre 1946 Pietro Maria Bardi inviava a Giuseppe Ungaretti (che in Brasile aveva vissuto a lungo, traendone peraltro notevoli spunti per la sua poetica: oltre a vari contributi di Luciana Stegagno Picchio, v. almeno Baroncini 2008, 145-148): "Il Brasile è in attività, sorprendente attività: è un grande paese che ha bisogno di umanesimo. La cultura potrà far molto, anzi dovrà fare" (cit. in Pozzoli, 2014).

Affermazione, questa, che rivela un atteggiamento benevolo ma a dir poco paternalistico, come risulta evidente se ci si chiede da chi mai potrebbe provenire quel contributo in termini di “umanesimo” di cui il gigante sudamericano necessiterebbe, a parere di Bardi. Il Brasile, nelle sue parole, è implicitamente una ‘periferia’, che un ‘centro’ come l’Italia potrebbe illuminare.

In questa ottica, l’architettura – o meglio, il modo in cui si riteneva venisse praticata in Brasile – era vista come una disciplina a cui i nostri connazionali stavano apportando, con i loro contributi, un notevole miglioramento. Le cose, naturalmente, sarebbero ben presto cambiate. A partire dagli anni Cinquanta, con l’accumularsi di informazioni su scene culturali sino ad allora poco conosciute, ma anche e soprattutto con la crescente circolazione di persone e informazioni a scala globale, anche la quantità e la qualità delle informazioni relative all’architettura brasiliana sarebbero aumentate considerevolmente. Come abbiamo anticipato, sarà soprattutto “Domus” a riportare con una certa regolarità informazioni su quanto stava accadendo nel grande gigante latino-americano; e a partire dalla notizia della costruzione *ex novo* della nuova capitale del paese – quella che sarà Brasília – l’interesse nei suoi confronti, per alcuni anni, sarà quasi ossessivo, in Italia come nel resto dell’Occidente, per poi iniziare a spegnersi di nuovo. Ma proprio per le ragioni che stiamo dicendo, con gli anni Cinquanta saremo inevitabilmente entrati in una nuova epoca, che merita ed esige di essere trattata con strumenti diversi da quelli qui impiegati: finiti gli anni di una conoscenza fatta di pochi elementi isolati all’interno di un quadro di generale assenza di riferimenti, ossia di un’ignoranza quasi assoluta, anni che ci sembrano esigere – in fondo, è quel che stiamo facendo – un’analisi costretta (e disposta) a ipotizzare delle costellazioni significative a partire da occorrenze sporadiche, inizieranno a essere identificabili e analizzabili nella loro effettiva consistenza numerica dei precisi *trend*. Per indagare la ricezione dell’architettura brasiliana sulle riviste italiane degli anni Cinquanta e oltre, insomma, occorrerà inforcare altri occhiali e adottare metodi diversi. Si tratterà di affiancare a una lettura dei testi e a uno sforzo di contestualizzarli anche un’analisi di tipo quantitativo. E questo, come è chiaro, è il programma di una ricerca futura.



9 | Una pagina dell'articolo *Gusto del sottile* di Luigi Claudio Olivieri, dedicato all'opera paulista di Daniele Calabi, da "Domus" 233 (febbraio 1949).

10 | Una pagina dell'articolo *Le più desiderabili ville al mondo* di Lisa Ponti, da "Domus" 234 (febbraio 1949).

Se ci limitiamo, per ora, a sfiorare di qualche anno i limiti che ci siamo dati è solo per offrire qualcuna delle innumerevoli conferme possibili a proposito del senso di superiorità implicito in molte delle posizioni in cui ci siamo imbattuti: Lisa Ponti, in un articolo intitolato *Le più desiderabili ville al mondo*, dedicherà sì quasi dieci pagine a un'opera costruita a São Paulo, ma da Bernard Rudofsky, architetto nato nel defunto Impero Asburgico e formatosi e cresciuto in Italia, a tal punto da poter essere interpretato come un veicolo della diffusione della tanto agognata casa mediterranea (L. Ponti 1949) [Fig. 10], mentre Gio Ponti si premurerà di spiegare agli architetti *paulistas* come fare ad adattare la casa a patio alla forma dei lotti urbani locali, arrivando di fatto a 'correggerne' i progetti (Ponti 1953a). Nel frattempo, un'analogia rivendicazione dell'importanza del (reale, e presunto) contributo offerto dagli italiani alla causa dell'architettura brasiliana veniva compiuta anche sulla sponda opposta dell'Atlantico, soprattutto con la pubblicazione di *Architettura italiana a San Paolo* di Emma De Benedetti e Anita Salmoni (De Benedetti, Salmoni 1953). Nel corso degli anni Cinquanta sarà poi Ponti a utilizzare la

ricezione dell'architettura brasiliana (e venezuelana) a fini di auto-promozione (Pozzi 2015, 11-13), e a compiere, così facendo, un uso personalistico della rivista (oltre che a piegare quanto mai chiaramente l'ordine del giorno della rivista ai suoi viaggi e incontri personali). Ma, per rientrare nel periodo qui preso in esame, è il momento di citare un articolo (purtroppo anonimo) pubblicato da "Metron" nel 1948 e dedicato al MASP:

Dal punto di vista architettonico, Lina Bo ha strettamente seguito la via intrapresa dalla scuola milanese. Ma in Brasile ha trovato un ambiente pronto ad accogliere i temi figurativi del razionalismo. Dal lontano viaggio di Le Corbusier, l'ondata moderna ha prevalso in quel paese con le note costruzioni di palazzi pubblici, di abitazioni collettive, di edilizia domestica. Architettura razionalista che ripete i temi europei su una scala più vasta, che molto spesso appare l'ingrandimento degli schemi originali. Molto coraggio, poca personalità, talora poco gusto. L'iniezione del coefficiente Bardi-Bo nella cultura brasiliana non potrà essere che positivo. Bardi darà il substrato storico, la spinta morale e intellettuale; Lina Bo, porterà quell'elemento di precisazione, di esattezza, di *poétique mathématique* senza di cui la via chiusa della tematica razionalista non può nemmeno vibrare. Poi l'entusiasmo ingenuo, il semplicismo dei neofiti brasiliani, dovrà cedere il passo, come avviene in tutti i paesi in cui l'esperienza razionalista è stata vissuta e scontata, a più profonde maturazioni. La cultura italiana, attraverso architetti e critici d'arte, potrà allora più fertilmente incidere (*Architetti e critici d'arte italiani in Brasile* 1948, 35).

Questo testo anonimo, con i suoi luoghi comuni, è a nostro giudizio il più significativo – non certo il migliore – tra tutti quelli pubblicati in Italia all'epoca [Figg. 11-12]. Contiene, in bella fila, tutte le componenti di una più generale tendenza a ostentare una benevola superiorità nei confronti dell'architettura brasiliana, ritenuta una mera appendice di quella italiana: una tendenza, quindi, a non vederla, per non averla nemmeno guardata. Si tratta, come si sarà ormai capito, di un caso estremo, non di un'eccezione. Ancora alcuni anni dopo, persino Bruno Zevi avrebbe intitolato un suo articolo per "L'Espresso" dedicato anch'esso al MASP come *Un museo per educare i brasiliani* (Zevi [1957] 1971).



11-12 | La prima pagina dell'articolo anonimo *Architetti e critici d'arte italiani in Brasile. Un museo dell'architetto Lina Bo*, preceduto dalla copertina della rivista, da "Metron" 30 (dicembre 1948).

4. Epilogo paulista. "Habitat" e l'architettura brasiliana come *bela criança*

Se il quadro che emerge dalle pagine precedenti è sconsolante, lo è per diverse ragioni. Tra di esse, spicca senza dubbio la difficoltà di misurarsi davvero, e non di rado sulla base di informazioni raccogliatrici, con una produzione architettonica complessa e distante ma, almeno a prima vista, passibile di essere ricondotta a categorie familiari. La cultura architettonica italiana dell'epoca mancava insomma, senza nemmeno rendersene conto, della capacità di cogliere come la coeva architettura brasiliana fosse profondamente diversa dalla propria, come fosse ben più e ben altro che un'inflessione locale del verbo lecorbusieriano o della millenaria tradizione italiana o mediterranea. Mancava la distanza. Per provare a capirla, bisognava ammettere che non la si capiva. E per riscontrare i primi passi in questa direzione, occorrerà solcare di nuovo le acque dell'Atlantico: sul finire del 1950 usciva, infatti, il primo numero di "Habitat" con il sottotitolo "revista das artes no Brasil" e l'indicazione che a dirigerla era Lina Bo Bardi.

Per molti versi, è forzato chiudere la nostra disanima prendendo in considerazione una rivista non specificamente orientata all'architettura e, per giunta, pubblicata a São Paulo e solo a partire dal 1950. Se lo facciamo è non solo e non tanto perché la sua direttrice era italiana, per quanto stanziata ormai da alcuni anni in Brasile, ma anche e soprattutto perché alcuni testi editi su "Habitat", che ormai esulano anche solo dal punto di vista cronologico dal periodo qui analizzato, lasciano intravedere nuove e più produttive modalità di guardare l'architettura brasiliana.

Come abbiamo visto, Bo Bardi finì per prendere mano a mano le distanze dal proprio paese di origine. Diversamente da molti emigrati, arrivò addirittura a negare la propria provenienza, a considerarla come un puro e semplice (nonché trascurabile) accidente. Ciò che però omise sempre di dire è che questa presa di distanza fu l'esito di un lungo processo. Soltanto in alcune lettere del 1956 arriverà a dichiarare di essersi finalmente decisa per il paese in cui si trovava a vivere. Dal che si evince che sino a quel momento, e quindi proprio negli anni in cui fu direttrice di "Habitat", era lei stessa a sentirsi a metà tra Italia e Brasile.



13 | La prima pagina dell'articolo *La "Casa de vidro"* di Gio Ponti, da "Domus" 279 (febbraio 1953).

Per mostrare Bo Bardi in questa fase, a metà del guado, ci limitiamo in questa sede a riprendere le parole di uno dei testi più importanti da lei pubblicati su "Habitat", *Bela criança*, uscito sul secondo numero del periodico, nel marzo del 1951 (anno dell'inaugurazione della Casa de Vidro) [Fig. 13]. Per comprendere le ragioni dell'articolo, occorre però in primo luogo cogliere qualcosa del contesto in cui venne scritto. Gli anni precedenti avevano visto l'architettura brasiliana ampiamente acclamata a livello internazionale. Proprio allora stavano tuttavia iniziando a circolare le prime autocritiche. Nel 1951, ad esempio, Lucio Costa pubblicava su di un quotidiano di grande tiratura come il

"Correio da Manhã" il testo *Muita construção, pouca arquitetura e um milagre*, in cui dichiarava di avvertire "sintomi gravi di una malattia latente"

nell'architettura del proprio paese (Costa 1951); e anche Abelardo de Souza palesava le sue perplessità sull'uso indiscriminato di alcuni elementi come i *brise-soleil* (Souza 1951), peraltro sullo stesso numero di "Habitat" su cui comparve pure *Bela criança*.

Allo stupore europeo per il grande livello raggiunto dall'architettura brasiliana (v. ad esempio Giedion 1952), che portò ben presto alla redazione delle prime monografie dedicate ad alcuni dei suoi architetti di punta (la prima, quella su Oscar Niemeyer, fu opera di Stamo Papadaki e risale al 1950), fece seguito un'epoca di sempre maggiori scambi, iniziata con la Bienal de São Paulo che, a partire dal 1951, iniziò a invitare periodicamente nella capitale *Paulista* le grandi figure dell'architettura internazionale. Maggiori scambi volevano dire maggiori opportunità di capire e di capirsi, ma - per gli architetti stranieri di passaggio in Brasile - anche di vedere con i propri occhi i tanto ammirati capolavori del modernismo locale. Accanto alle autocritiche, iniziarono così a circolare pure le prime critiche provenienti da 'fuori'; e come spesso accade, queste provocarono spesso difese a oltranza e d'ufficio.

Nel 1953, mentre Ponti proporrà di interpretare Niemeyer come un "genio" autentico, a cui - in quanto tale - tutto è concesso (Ponti 1953e, 9), sarà Max Bill ad affondare il colpo con le sue accuse di "formalismo" contro Niemeyer e, più in generale, contro larga parte della coeva architettura brasiliana (v. Aquino 1953a; Aquino 1953b; Bill 1953; Id. 1954), accuse a cui seguiranno a stretto giro varie repliche (v. almeno L. Costa 1953; Corona 1954; Niemeyer 1955; tutto questo culminerà poi in Id. 1958; più in generale, v. Fiammenghi 2020). Nel 1951, non era ancora avvenuto nulla di così clamoroso. Qualcosa, però, si stava muovendo. Bo Bardi darà ampio spazio, sulle pagine di "Habitat", alle critiche di Bill contro il modernismo brasiliano, ma a dispiacerle profondamente all'epoca, dato che venivano da una figura a lei prossima (avevano diretto insieme la rivista "A" e sarebbero rimasti in contatto, per quanto spesso su posizioni diverse, per il resto della vita, come due interlocutori che non riescono mai a essere davvero d'accordo su nulla, ma non per questo non rispettano le posizioni altrui), furono le parole dedicate da Zevi all'architettura brasiliana nella sua *Storia dell'architettura moderna* del 1950. Zevi le assegnava uno spazio irrisorio, e i pochi cenni che le riservava non facevano che immetterla nel grande disegno dell'architettura cosiddetta

moderna come una nota a piè di pagina di scarso valore: era stato Le Corbusier, scriveva Zevi, a recarsi negli anni Trenta in America Latina “suscitando il rinnovamento brasiliano”, e da allora a suo modo di vedere non doveva essere accaduto nulla di particolarmente rilevante, se della produzione architettonica brasiliana l’unica cosa che egli era in grado di dire era che vi “viene applicata rigorosamente e spesso scolasticamente la tematica di Le Corbusier” (Zevi 1950, 173 e 284). Analoghe voci critiche sull’architettura brasiliana, anch’esse provenienti dall’ambiente zeviano, giunsero poi a São Paulo anche almeno attraverso un altro canale, ossia le riunioni dell’Associazione per l’Architettura Organica a cui ebbe modo di partecipare il giovane architetto *paulista* (ma di origine triestine) Jorge Wilhelm, che vi fece poi riferimento in un articolo anch’esso edito da “Habitat” (Wilhelm 1952). Ed eccoci a *Bela criança*, dove in risposta a Zevi – esplicitamente menzionato – troviamo un’accalorata difesa dell’architettura brasiliana. Se il testo è però così importante, tuttavia, è per gli argomenti che adotta:

L’architettura contemporanea brasiliana non proviene dall’architettura dei gesuiti, ma dal *pau a pique* dell’uomo solitario, che ha faticosamente tagliato i rami nella foresta; proviene dalla casa del *seringueiro*, con il suo pavimento di tronchi e il tetto di *capim*; è allusiva, risuona persino, ma possiede, nel suo essere furiosamente risoluta a fare, una superbia e una poesia che sono la superbia e la poesia dell’uomo del *sertão*... [...]. Questa mancanza di politezza, questo carattere rude, questo prendere e trasformare senza farsi troppi problemi è la forza dell’architettura contemporanea brasiliana, è il fatto di non perdere mai di vista, malgrado la consapevolezza della tecnica, la spontaneità e l’ardore dell’arte primitiva: ed è per questo che non siamo d’accordo con molti amici europei sul fatto che l’architettura brasiliana sarebbe già sulla via dell’accademismo [...]. L’architettura brasiliana è nata come un bel bambino [*bela criança*], che non sappiamo come mai è nato bello, ma che poi noi dobbiamo educare, curare, seguire nella sua crescita (Bo Bardi 1951, 3).

Non vi è dubbio come vi sia ancora, in questi passi, “una buona dose di condiscendenza europea”, frutto di un atteggiamento “empatico ma paternalista” (da Costa Meyer 2019, 50); eppure vi è anche qualcosa di affatto nuovo, che consiste nello sforzo di introdurre nuove categorie con cui inquadrare l’architettura brasiliana e liberarla così dal ruolo di versione

epigonale e periferica di una vicenda che era già stata scritta (e pure meglio) nel bel centro della cultura occidentale.

Gli spunti proposti da “Habitat” sembrano essere in larga parte caduti anch’essi nel vuoto. Certo è che di aperture così potenzialmente proficue non vi sarà poi più traccia sulle riviste italiane (e più in generale nella cultura architettonica del nostro paese) ancora assai a lungo, con scarse e parziali eccezioni – come il già menzionato numero 6 di “Zodiac” del 1960 – e numerose e sorprendenti conferme. Una, piuttosto clamorosa, viene, ormai a metà anni Settanta, dalla tendenziale omissione dell’esperienza brasiliana – e dalla liquidazione di quel poco che se ne dice – dalle autorevoli pagine dell’*Architettura contemporanea* di Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co (per una brillante interpretazione delle ragioni di tale posizione, v. Liernur 2019). Siamo però ormai in un’altra epoca: l’assenza dell’architettura latino-americana è ora dovuta innanzi tutto a scelte di natura ideologica. Si tratta di un caso assai diverso rispetto a quello qui presentato, che ci parla invece di anni in cui con la sua esigenza di fornire informazioni virtualmente in presa diretta, con il ritmo accelerato a cui lavoravano le sue redazioni e con la sua *mission* di rivolgersi in prima istanza ai professionisti della propria comunità nazionale, il mondo delle riviste italiane risulta pieno non solo di dialoghi mancati, ma anche di occasioni perdute, di possibilità che non si sono concretate anche solo per il caso, per la fretta di uno degli interlocutori coinvolti, per l’impossibilità di raccogliere il materiale richiesto nel tempo stabilito. Tra le possibilità che non si sono mai concretate, non si può evitare di segnalarne, in chiusura, una particolarmente suggestiva.

“Habitat” aveva riscontrato un certo interesse nel pubblico brasiliano, ma nel 1953, a tre anni dall’uscita del suo primo numero, la situazione iniziava a farsi complicata sotto il profilo finanziario. Rodolfo Klein, a capo della società proprietaria della rivista, aveva ormai pubblicato i tredici numeri previsti dal contratto iniziale, e dal momento che i ricavi erano in calo scriveva a Bardi, in quel momento a Parigi, suggerendogli di acquisirla (Perrotta-Bosch 2021, 258). Invece che rispondere direttamente, Bardi rilanciava: perché non proporre a “Domus” di fare di “Habitat” una sorta di ‘succursale’ brasiliana della prestigiosa rivista milanese? Non è chiaro se e quanto si sia lavorato concretamente a questa ipotesi. E nemmeno quali fossero le intenzioni di Bardi nel suggerire di avanzare la proposta proprio

a “Domus”, di cui sua moglie era stata direttrice *de facto* e a cui aveva poi proposto la pubblicazione di un numero monografico sull’architettura brasiliana. Tanto meno è chiaro se e come Bardi stesse tenendo conto del fatto che “Domus” era nel frattempo cambiata profondamente, per tornare alla fine tra le mani di Gio Ponti, suo storico direttore negli anni Trenta e vecchio datore di lavoro di sua moglie (v. su questa stessa rivista Catalano 2020). Non abbiamo quindi la minima idea di cosa sarebbe potuta diventare “Habitat” una volta entrata e far parte dell’Editoriale Domus di Gianni Mazzocchi. L’impressione è che quella di Bardi fosse però una *boutade*: come interpretare altrimenti la scelta di un editore che aveva chiuso d’ufficio la rivista “A”, diretta da sua moglie e durata solo pochi numeri, per le sue divergenze ideologiche con Bruno Zevi? Resta, comunque sia, la domanda di cosa avrebbero potuto essere una “Domus” brasiliana, o una “Habitat” italiana: se avrebbero potuto fare da testa di ponte per il dialogo tra le due scene architettoniche.

* Ringrazio Gaia Piccarolo per avermi segnalato i riferimenti di Lapadula all’architettura brasiliana e Giaime Botti per aver condiviso con me i risultati delle ricerche da lui condotte sull’Avery Index.

Riferimenti bibliografici

1. Fonti primarie

Albini 1954

F. Albini, *La mia esperienza di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero* [1954], in F. Bucci e F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, Milano 2016, 75-77.

Alcuni mobili tipici 1940

Alcuni mobili tipici, “Domus. L’arte nella casa” 147 (marzo 1940), 92-93.

Aquino 1953a

F. de Aquino, *Max Bill critica a nossa moderna arquitetura*, “Manchete” 60 (13 giugno 1953), 38-39.

Aquino 1953b

F. de Aquino, *Max Bill, o inteligente iconoclasta*, “Habitat” 12 (settembre/ottobre 1953), 34-35.

Architecture au Brésil 1947

Architecture au Brésil, numero monografico di “L’Architecture d’aujourd’hui” 13-14 (settembre 1947).

Architetti e critici d'arte italiani in Brasile 1948

Architetti e critici d'arte italiani in Brasile. Un museo dell'architetto Lina Bo, "Metron" 30 (dicembre 1948), 34-35.

L'architettura delle mostre 1941

L'architettura delle mostre, numero monografico di "Casabella" XIV (marzo/aprile 1941), 159-160.

Architettura moderna al Brasile

Architettura moderna al Brasile, "Domus. L'arte nella casa" XI, 64 (aprile 1933), 177.

Behrendt 1943

W.C. Behrendt, recensione a P.L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, "College Art Journal" IV/3 (1945), 174.

Bill 1954

M. Bill, *O Arquitecto, a Arquitetura e a Sociedade*, "Habitat" 14 (gennaio/febbraio 1954), A-B.

Bo Bardi 1947

L. Bo Bardi, *Na Europa a casa do homem ruiu*, "Rio" 92 (febbraio 1947), 53-55, 95.

Bo Bardi 1951

L. Bo Bardi, *Bela criança*, "Habitat" 2 (marzo 1951), 3.

Bo Bardi 1964

L. Bo Bardi, *In difesa di Brasilia*, "L'architettura. Cronache e storia" X/109 (novembre 1964), 436-437.

Bo Bardi s. d.

L. Bo Bardi, *Curriculum literário* [s. d.], in M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi*, São Paulo 1993, 9-12.

Brésil 1952

Brésil, numero monografico di "L'Architecture d'aujourd'hui" 42-43 (agosto 1952).

Born 1937

E. Born, *The New Architecture in Mexico*, New York 1937.

Brazil 1944

Brazil, numero monografico di "The Architectural Review" XLV/567 (marzo 1944).

Brazil 1947

Brazil, numero monografico di "The Architectural Forum" (novembre 1947).

Brésil 1948

Brésil, in *Habitations individuelles*, numero monografico di "L'Architecture d'aujourd'hui" 18-19 (giugno 1948), 72-82.

Burle Marx o dei giardini brasiliani 1953

Burle Marx o dei giardini brasiliani, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 280 (febbraio 1953), 14-18.

Caratteri di architetture Brasiliane 1953

Caratteri di architetture Brasiliane, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 279 (gennaio 1953), 12-14.

Catalogo Guida T8 1947

Catalogo Guida T8, Milano 1947.

Carbonara 1938

P. Carbonara, *Tre edifici in San Paolo del Brasile: Arch. Rino Levi*, "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" XVII/5 (maggio 1938), 275-286.

Cavalcanti House 1944

Cavalcanti House, "The Architectural Review" XLV, 569 (maggio 1944), 130-133.

Chapel of St. Francis 1946

Chapel of St. Francis, Pampulha, Brasil, "Progressive Architecture. Pencil Points" 12 (dicembre 1946), 52-55.

Corona 1954

E. Corona, *O testamento tripartido de Max Bill*, "AD. Arquitetura e Decoração" 4 (marzo/aprile 1954), s.p.

Costa 1951

L. Costa, *Muita construção, pouca arquitetura e um milagre*, "Correio da Manhã" (15 giugno 1951).

Costa 1953

L. Costa, *Oportunidade perdida*, "Manchete" 63 (4 luglio 1953), 49.

Costruzioni Casabella riprende le sue pubblicazioni 1946

Costruzioni Casabella riprende le sue pubblicazioni, "Costruzioni" 193 (marzo 1946), 2.

O curso de Nervi 1950

O curso de Nervi. Crônicas, "Habitat" 1 (1950), 53.

Day Nursery in Rio 1944

Day Nursery in Rio, "The Architectural Review" XLV/568 (aprile 1944), 106-108.

De Benedetti, Salmoni 1953

E. De Benedetti, A. Salmoni, *Architettura italiana a San Paolo*, São Paulo 1953.

Due case cilene 1949

Due case cilene, "Domus" 233 (febbraio 1949), 12-13.

Edifici ed appartamenti a San Paolo 1953

Edifici ed appartamenti a San Paolo, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 280 (gennaio 1953), 4-7.

Excursão Cultural de Arquitetos à Europa 1947

Excursão Cultural de Arquitetos à Europa, sob o Patrocínio do Instituto de Arquitetos do Brasil, "Acrópole" X/109 (maggio 1947), 5.

Facciate secondo l'orientamento 1946

Facciate secondo l'orientamento, "Domus. La casa dell'uomo" 210 (giugno 1946), 31.

Giedion 1951

S. Giedion, *A Decade of New Architecture*, Zürich 1951.

Giedion 1952

S. Giedion, *Le Brésil et l'architecture contemporaine*, in *Brésil*, numero monografico di "L'Architecture d'aujourd'hui" 42-43 (agosto 1952), 3.

Goodwin 1943

P.L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, New York 1943.

Hitchcock 1955

H.-R. Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, New York 1955.

Hitchcock 1958

H.-R. Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore 1958.

House at São Paulo 1944

House at São Paulo. Bernhard Rudofsky, "The Architectural Review" XLV/570 (giugno 1944), 157-162.

Il Concorso Masonite per Mobili d'Ufficio 1940

Il Concorso Masonite per Mobili d'Ufficio, "Domus. L'arte nella casa" 148 (aprile 1940), 84-85.

Il "termine" del grattacielo 1953

Il "termine" del grattacielo. Lucjan Korngold, arch., "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 278 (gennaio 1953), 10-11.

Lapadula 1939

B. Lapadula, *Visita alla Fiera Mondiale di Nuova York 1939*, "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" XVIII/7 (luglio 1939), 395-430.

Lapadula [1948] 1986

E. B. Lapadula, *L'architettura oggi* [1948], in M. Casavecchia (a cura di), *Ernesto B. La Padula. Opere e scritti, 1930-49*, Venezia 1986, 35-39.

Levi 1925

R. Levi, *A arquitetura e a esthetica das cidades*, "O Estado de São Paulo" (15 ottobre 1925).

Lodi 1951

C. Lodi, *Sviluppo e problemi di S. Paolo*, "Urbanistica" XXI/7 (gennaio 1951), 42-54.

L'ufficio è il luogo dove si vive 1940

L'ufficio è il luogo dove si vive di più nella nostra giornata..., "Domus" 151 (luglio 1940), 56-60.

Meyer 1947

H. Meyer, *La formazione dell'architetto*, "Metron" 19-20 (1947), 2-10.

Mindlin 1956

H. Mindlin, *L'architecture moderne au Brésil*, Paris 1956.

Moderne Architektur und Kunst in Brasilien 1953

Moderne Architektur und Kunst in Brasilien, numero monografico di "Werk" 40, 8 (agosto 1953).

Niemeyer 1955

O. Niemeyer, *Criticada a arquitetura brasileira, rica demais - dizem*, "Módulo" 1 (marzo 1955), 46-47.

Niemeyer 1958

O. Niemeyer, *Depoimento*, "Módulo" 9 (febbraio 1958), 3-6.

Niemeyer House 1944

Niemeyer House, "The Architectural Review" XLV, 569 (maggio 1944), 134.

Olivieri 1944a

L.C. Olivieri, *Tendenze nella moderna produzione delle sedie*, "Domus" 194 (febbraio 1944), 58-63.

Olivieri 1944b

L.C. Olivieri, *Arredamenti economici in serie e predisposti*, "Domus" 195 (marzo 1944), 106-108.

Olivieri 1948

L.C. Olivieri, *Una nazione balza in testa all'architettura moderna*, "Domus" 229 (agosto 1948), 2-3.

Olivieri 1949a

L.C. Olivieri, *Casa a San Paolo*, "Domus" 232 (1949), 6-7.

Olivieri 1949b

L.C. Olivieri, *Gusto del sottile. Arch. Daniele Calabi*, "Domus" 233 (febbraio 1949), 8-9.

Pagani 1947

C. Pagani, *Due ville in Brasile*, "Domus. La casa dell'uomo" 222 (settembre 1947), 66-73.

Papadaki 1950

S. Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York 1950.

Pedrosa 1953

M. Pedrosa, *L'architecture moderne au Brésil*, "L'Architecture d'aujourd'hui" 50-51 (dicembre 1953), XXI-XXIII.

Perogalli 1945

C. Perogalli, *Intervista cogli architetti sul problema della scuola d'architettura*, "Quaderni degli studenti della Facoltà di Architettura di Milano", Quaderno A (1945), 13-25.

Perogalli 1946

C. Perogalli, *San Francesco in Brasile*, "Stile" 10 (ottobre 1946), 14-15.

Piacentini, Morpurgo 1938

M. Piacentini, V. Morpurgo, *Progetto per l'Università Del Brasile a Rio de Janeiro: Arch. Marcello Piacentini, Arch. Vittorio Morpurgo*, "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" XVII, 9 (settembre 1938), 521-550.

G. Ponti 1948

G. Ponti, *Brasile: da Le Corbusier architetto allo "stile Le Corbusier"*, "Domus" 229 (agosto 1948), 1.

G. Ponti 1953a

G. Ponti, *Idea per la casa del dottor T. a San Paolo*, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 283 (giugno 1953), 8-11.

G. Ponti 1953b

g. [G. Ponti], *Introduzione al Museo de Arte di San Paolo*, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 284 (luglio 1953), 22-26.

G. Ponti 1953c

[G. Ponti] *Istituto di Fisica Nucleare a San Paolo Paolo*, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 284 (luglio 1953), 16-21.

G. Ponti 1953d

g. p. [G. Ponti], *La "Casa de vidro". Lina Bo Bardi, arch.*, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 279 (febbraio 1953), 19-26.

G. Ponti 1953e

g. p. [G. Ponti], *Stile di Niemeyer*, "Domus. Arte e stile nella casa. Arte e stile nell'industria" 278 (gennaio 1953), 8-9.

L. Ponti 1949

L. Ponti, *Le più desiderabili ville al mondo*, "Domus" 234 (marzo 1949), 1-9.

Rapporto Brasile 1960

Rapporto Brasile, "Zodiac" 6 (1960), 56-139.

Report on Brazil 1954

Report on Brazil, "The Architectural Review" 116/694 (ottobre 1954), 234-250.

Rogers 1946

E.N. Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, "Domus. La casa dell'uomo" 205 (gennaio 1946), 2-3.

Rogers 1954

E.N. Rogers, *Pretesti per una città non formalistica*, "Casabella-Continuità" 200 (febbraio/marzo 1954), 1-3.

Rudofsky 1939

B. Rudofsky, *Cantieri di Rio*, "Casabella" XI/136 (aprile 1939), 12-17.

Sartoris 1932

A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*, prefaz. di Le Corbusier, introduzione di C. Ciucci, Milano 1932.

Sartoris 1954

A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, vol. III, *Ordre et climat américains*, Milano 1954.

Scuola d'architettura? 1948

Scuola d'architettura?, "Domus" 229 (agosto 1948), 4.

Sei tipi di case da montagna 1942

Sei tipi di case da montagna, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento" 19-20 (luglio/agosto 1942), 36-42.

Social Center 1944

Social Center, "The Architectural Review" XLV/569 (maggio 1944), 118-124.

Sousa-Leão 1944

J. de Sousa-Leão, *Brazilian Colonial*, "The Architectural Review" XLV, 568 (aprile 1944), 110-111.

Souza 1951

A. de Souza, *Nossa Arquitetura*, "Habitat" 2 (marzo 1951), 4.

Special Brazilian Issue 1943

Special Brazilian Issue, numero monografico di "The Studio" 126/607 (ottobre 1943).

Tedeschi 1945

E.T. [E. Tedeschi], *Progetto per uno stadio nazionale in Brasile*, "Metron" 2 (settembre 1945), 24-27.

Tedeschi 1957

E. Tedeschi, *Un italiano sulle Ande*, "L'architettura. Cronache e Storia" II/15 (1957), 658-659.

Tendenze in Italia 1942

Tendenze in Italia, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento" 16 (aprile 1942), 4-9.

Un arredamento signorile 1940

Un arredamento signorile, "Domus. L'arte nella casa" 148 (aprile 1940), 53-55.

Vicari 1930

J. Vicari, *Bozzetti paulistani*, "Le vie d'Italia e dell'America Latina" (agosto 1930), 835-844.

Vicari 1931

J. Vicari, *Dalla "taipa" al grattacielo*, "Le vie d'Italia e dell'America Latina" (dicembre 1931), 1258-1268.

Villa alta sul mare 1942

Villa alta sul mare sulla costa ligure, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento" 15 (marzo 1942), 14-15.

Warchavchik 1925

G. Warchavchik, *Intorno all'architettura moderna*, "Il Piccolo" (14 giugno 1925).

Wilheim 1952

J. Wilhelm, *Jovem brasileiro na Europa*, "Habitat" 7 (maggio/giugno 1952), 80-81.

Zevi 1950

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950.

Zevi [1954] 1971

B. Zevi, *Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer. La moda lecorbuseriana in Brasile* [1954], in Id., *Cronache di Architettura*, vol. 1, *Dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul canal grande*, Roma-Bari 1971, 198-201.

Zevi [1955] 1971

B. Zevi, *Nausea dell'abbondanza brasiliana. Incontro con Oscar Niemeyer* [1955], in Id., *Cronache di architettura*, vol. 1, *Dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul Canal grande*, Roma-Bari 1971, 352-355.

Zevi [1957] 1971

B. Zevi, *Un museo per educare i brasiliani. Pietro Maria Bardi a San Paolo* [13 gennaio 1957], in Id., *Cronache di architettura*, vol. 4, *Dalla celebrazione di Rossetti all'opera di Utzon a Sidney*, Roma-Bari 1971, 294-297.

Zevi [1959] 1971

B. Zevi, *Kafka nel Mato Grosso. Brasilia e il complesso Eur* [25 ottobre 1959], in Id., *Cronache di architettura*, vol. 3, *Dall'expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*, Roma-Bari 1971, 408-411.

Zevi 1964

[B. Zevi] *Brasilia: le forme denunciano i contenuti tremendi*, "L'architettura. Cronache e Storia" X, 104 (giugno 1964), 77.

2. Letteratura critica

Argenti 2005

M. Argenti, *"Domus" diretta da E.N. Rogers*, "Rassegna di Architettura e Urbanistica" XXXIX/115-116 (2005), 33-52.

Baffa, Morandi, Protasoni, Rossari 1995

M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni e A. Rossari, *Il Movimento di Studi per l'Architettura. 1945-1961*, Roma-Bari 1995.

Baroncini 2008

D. Baroncini, *Ungaretti barocco*, Roma 2008.

- Bergdoll, del Real
 B. Bergdoll, P. del Real (eds.), *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, New York 2015.
- Bonfanti [1972] 2001
 E. Bonfanti, *La cultura architettonica a Milano: strumenti ed istituzioni* [1972], in Id., *Nuovo e moderno in architettura*, a cura di M. Biraghi e M. Sabatino, Milano 2001, 329-341.
- Botti 2017
 G. Botti, *Geographies for Another History: Mapping the International Education of Architects from Colombia (1930-1970)*, "Architectural Histories" 5/1 (2017).
- Botti 2019
 G. Botti, *Influences, identity and historiography in Colombia: the reception of Brazilian modernism (1940s-1960s)*, "The Journal of Architecture" 24, 6 (2019), 731-755.
- Botti 2021
 G. Botti, *Tra modernità e ricerca identitaria. Architettura e città in Colombia, 1920-1970*, Milano 2021.
- Braga 2010
 J. Braga, *Ver não é só ver. Dois estudos a partir de Flavio Motta*, tesi di mestrado, FAU USP, São Paulo 2010.
- Braschi 2016
 C. Braschi, *Écritures locales, lectures globales. L'art et l'architecture brésiliens dans les revues spécialisées internationales (1943-1964)*, "Marges" 23 (2016), 35-46.
- Brogniez, Dessy, Sadoun-Édouard 2019
 L. Brogniez, C. Dessy e C. Sadoun-Édouard (dir.), *L'artiste en revues. Arts et discours en mode périodique*, Paris 2019.
- Camargo Cappello 2011
 M.B. Camargo Cappello, *Arquitectura moderna en Brasil y su recepción en los números especiales de las revistas europeas de arquitectura (1940-1960)*, "de Arquitectura" 23 (2011), 41-51.
- Camargo Cappello 2017
 M.B. Camargo Cappello, *Arquitectura moderna brasileira nas revistas especializadas estrangeiras anteriores a Brazil Builds (1931-1943)*, in A.E. Maluenda, V.E. Medina, L.S. Carrasco, A.M. Soria (ed.), *Rutas ibero-americanas: contactos e intercambios en la arquitectura del siglo XX*, Madrid 2017, 125-150.
- Carvalho Ferraz 1993
 M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi*, São Paulo 1993.
- Catalano 2020
 S. Catalano, *Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti*, in F. R. Dell'Aglio e A. Ghiraldini (a

cura di), *Gio Ponti. Espressioni*, numero monografico di “La Rivista di Engramma” 175 (settembre 2020).

Ciucci 2015

G. Ciucci, *Le riviste di architettura fra il 1946 e il 1965*, “Rassegna di architettura e urbanistica” L/146 (maggio-agosto 2015), 31-45.

Coelho Sanches 2004

A. Coelho Sanches, *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*, tesi di *mestrado*, EESC-USP, São Carlos 2004.

K.P. Costa 2020

K.P. Costa (org.), *Edifício Itália*, São Paulo 2020.

Costa Meyer 2019

E. da Costa Meyer, *Tornando-se Lina Bo Bardi: uma odisseia ideológica*, in A. Pedrosa, J. Esparza Chong Cuy, J. González e T. Toledo (a cura di), *Lina Bo Bardi: Habitat*, São Paulo 2019, 48-57.

Daufenbach 2011

K. Daufenbach, *O capítulo brasileiro. Bruno Zevi e a narrativa por uma arquitetura orgânica*, “Vitruvius” 19, 228 (maggio 2019).

Deckker 2001

Z.Q. Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, London-New York 2001.

Dedecca 2012

P.G. Dedecca, *Sociabilidade, crítica e posição. O meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*, tesi di *mestrado*, FAU USP, São Paulo 2012.

del Real 2011

P. del Real, *Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana*, “Block” 8 (marzo 2011), 48-57.

del Real 2012

P. del Real, *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, PhD thesis, Columbia University, New York 2012.

Fiammenghi 2020

J.B. Fiammenghi, *Max Bill, a crítica e o ensino da arquitetura no Brasil, 1948-1962*, tesi di laurea, FAU USP, São Paulo 2020.

Flaherty 2013

G.F. Flaherty, *Mario Pani's Hospitality. Latin America through Arquitectura/México*, in P. Del Real, H. Gyger (eds.), *Latin American Modern Architectures*, New York-London 2013, 251-269.

Herbst 2011

H. Herbst, *Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais. Contribuições para a historiografia brasileira (1951-1959)*, São Paulo 2011.

Liernur 1995

J.F. Liernur, *Architetti italiani del secondo dopoguerra nel dibattito architettonico nella 'nuova Argentina' (1947-1951)*, "Metamorfosi. Quaderni di Architettura" 25-26 (1995), 71-80.

Liernur 1999

J.F. Liernur, *'The South American Way': El Milagro Brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)*, "Block" 4 (dicembre 1999), 23-41.

Liernur 2019

J.F. Liernur, *Para entender la mirada de Tafuri sobre la arquitectura en América Latina. Un estudio de sus posiciones en torno al paradigma centro-periferia, in Tafuri en Argentina*, Santiago de Chile 2019, 146-173.

Maglio 2002

A. Maglio, *Hannes Meyer: un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930-54*, Milano 2002.

Maluenda 2012

A.E. Maluenda, *Transmisión bipolar: la difusión de la arquitectura moderna latinoamericana en España (1949-1968)*, "Revista 180" 29 (2012), 24-29.

Maluenda 2017

A.E. Maluenda, *Brasil exporta. La arquitectura moderna brasileña y la latinoamericana en las publicaciones periódicas europeas después de la II Guerra Mundial*, in A.E. Maluenda, V.E. Medina, L.S. Carrasco, A.M. Soria (ed.), *Rutas ibero-americanas: contactos e intercambios en la arquitectura del siglo XX*, Madrid 2017, 151-174.

Maluenda 2019a

A.E. Maluenda, *Intereses divididos: la arquitectura moderna latinoamericana en las revistas europeas después de la Segunda Guerra Mundial*, "Bitácora Arquitectura" 43 (2019), 34-47.

Maluenda 2019b

A.E. Maluenda, *Latinoamérica en la historiografía moderna*, in A. Kennedy-Troya (ed.), *Modernidad y vanguardia en América Latina 1930-1970*, Cuenca 2019, 43-79.

Maluenda, Nagel 2014

A.E. Maluenda, V. Nagel, *Habitar en los medios. La difusión de la vivienda social mexicana en las revistas europeas y norteamericanas (1950-1968)*, "Arquitecturas del Sur" XXXII/45 (2014), 34-47.

Méndez 2011

P. Méndez, *Fotografía de Arquitectura Moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas, 1925-1955*, Buenos Aires 2011.

Mulazzani 1997

M. Mulazzani, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano 1997, 430-443.

Mumford 2000

E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, MA-London 2000.

Nagel 2017

V. Nagel, *Tan lejos, tan cerca. México e España: encuentros en las publicaciones periódicas de arquitectura entre 1946 y 1968*, in A.E. Maluenda, V.E. Medina, L.S. Carrasco, A.M. Soria (ed.), *Rutas ibero-americanas: contactos e intercambios en la arquitectura del siglo XX*, Madrid 2017, 175-195.

Nicoloso 2018

P. Nicoloso, *Un faro della civiltà latina: la Città Universitaria di Rio de Janeiro di Piacentini e Morpurgo: 1935-1946*, "Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura" 68/1 (2018), 65-80.

Perrotta-Bosch 2021

F. Perrotta-Bosch, *Lina. Uma biografia*, São Paulo 2021.

Piccarolo 2014

G. Piccarolo, *Un progetto di mediazione. Lucio Costa fra tutela del patrimonio e nuova architettura*, Santarcangelo di Romagna 2014.

Piccarolo 2020

G. Piccarolo, *Architecture as Civil Commitment. Lucio Costa's Modernist Project for Brazil*, London-New York 2020.

Pisani 2015

D. Pisani, *Terra e água. Um debate na Veneza do século XVI*, "Contravento" 6 (aprile 2015), 187-206.

Pisani 2016

D. Pisani, *Inverter e desviar: o Novo Mundo por Paulo Mendes da Rocha*, "Contravento" 7 (2016), 24-51.

Pisani 2019

D. Pisani, *O Trianon do MAM ao MASP. Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)*, São Paulo 2019.

Pozzi 2015

C. Pozzi, *Latin America Made in Italy. The Editorial Construction of a Domesticated Modernism*, "Abe Journal" 7 (2015).

Pozzoli 2014

V. Pozzoli, *1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile?*, in A. Gonçalves Magalhães (org.), *Modernidade latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano*, São Paulo 2014, s.p.

Prencipe 2018

M. Prencipe, *Un catalogo aggiornato e integrato delle riviste italiane di architettura*, "Anfione e Zeto. Rivista di architettura e arti" 28 (2018), 226-233.

Tafari, Dal Co 1976

M. Tafari, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano 1976.

Tinem 2002

N. Tinem, *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*, João Pessoa 2002.

Tognon 1999

M. Tognon, *Arquitettura italiana no Brasil. A obra de Marcello Piacentini (história, catálogo, documentos)*, Campinas 1999.

Torrent 2011

H. Torrent, *Una recepción diferente. La arquitectura moderna brasileña y la cultura arquitectónica chilena*, "ARQ" 78 (agosto 2011), 40-50.

English abstract

This paper aims at investigating the reception of Brazil's Modern Architecture in Italian architecture magazines between 1946 and 1949. The result of research is that, with few exceptions, only a limited number of articles were dedicated to the journal in this period most of which were focused on professionals who worked in Brazil but either emigrated from Italy or were of Italian descent. As a result, the unique traits of architectural production in Brazil ended up being misunderstood and omitted. The paper also attempts to understand the reasons—mostly cultural but also dependent on other factors, like difficulty in accessing first-hand information—for why there was this missed dialogue between the Italian architectural scene and the internationally acclaimed Brazilian one during this period.

Keywords | Brazilian Modern Architecture; Italian Architectural Magazines; Fortune; Albe Steiner; Lina Bo Bardi; Pietro Maria Bardi; Luigi Claudio Olivieri.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Architettura e cultura della vita

La rivista "A" di Lina Bo e Carlo Pagani

Alberto Pireddu

Lina Bo e Carlo Pagani, 1939-1946

Nella straordinaria biografia di Lina Bo Bardi, cui nel 2021 la Biennale di Architettura di Venezia ha deciso di conferire il Leone d'Oro Speciale alla Memoria, il periodo compreso tra il 1940 e il 1946 rappresenta un momento di ineguagliato impegno nell'ambito dell'attività editoriale. Certo, come lei stessa ricorda tra i frammenti del *Curriculum letterario*, l'inizio della Guerra aveva portato ad abbandonare il "campo della 'Pratica' per quello della 'Teoria'" (Bo Bardi [1993] 1994, 9), essendo divenuto ormai impossibile costruire, ma non si può non scorgere nel suo interesse per il mondo delle riviste e della trasmissione della cultura non solo architettonica una influenza diretta di Gio Ponti, presso il cui studio milanese Bo aveva cominciato a collaborare, forse da esterna (Catalano 2020), in quello stesso 1940. È proprio tra le pagine di "Domus", diretta da Gio Ponti, che compaiono i suoi primi articoli, a inaugurare una stagione di partecipazione e attivismo, che la vede operare come editor, curatrice, illustratrice oltre che come autrice:

In tempo di guerra un anno corrisponde a cinquant'anni, e il giudizio degli uomini è un giudizio dei posteri. Fra bombe e mitragliate, ho fatto il punto della situazione: l'importante era sopravvivere, preferibilmente incolume, ma come? Ho sentito che l'unica via era quella dell'oggettività e della razionalità, una via terribilmente difficile quando la maggioranza sceglie il 'disincanto' letterario e nostalgico. Sentivo che il mondo poteva essere salvato, cambiato in meglio, che questo era l'unico compito degno di essere vissuto, il punto di partenza per poter sopravvivere. Sono entrata nella Resistenza, con il Partito Comunista clandestino. Vedevo il mondo intorno a me solo come realtà immediata, e non come esercitazione letteraria astratta (Bo Bardi [1993] 1994, 10).

Tra il 1941 e il 1942, Lina Bo arricchisce “Bellezza. Mensile di alta moda e vita culturale italiana” con i suoi magnetici disegni, cura le illustrazioni di alcuni romanzi sul settimanale “L’Illustrazione Italiana” dei Fratelli Treves, scrive per “Cordelia” e “Vetrina e negozio. Rivista mensile della vetrina e del negozio”. Ma, tra il 1941 e il 1943, sono “Grazia. Un’amica al vostro fianco” e “Stile” le due riviste sulle quali si intensificano i suoi contributi: il primo settimanale femminile destinato a una vasta diffusione, capace di accompagnare, favorendoli, il cambiamento e l’emancipazione della donna, e la più complessa tra le riviste dirette da Ponti, da molti paragonata a una sorta di intimo ‘diario’ dell’architetto. L’universo domestico, in tutte le sue infinite sfumature, cattura l’interesse di Lina Bo, e forse non poteva essere altrimenti in anni in cui il dramma degli sfollati fuori città a causa della guerra era così vivo e attuale.

Dopo la laurea alla Sapienza nel 1939, con una tesi intitolata *Maternità per madri nubili*, primo saggio, scandaloso e provocatorio per qualcuno, del valore di ciò che è autentico (Semerani 2012, 8), e il trasferimento a Milano, quasi una fuga da una opprimente condizione di immobilità e “dalle rovine dell’Antichità recuperate dai fascisti” (Bo Bardi [1993] 1994, 9), gli anni intensi che precedono il matrimonio con Pietro Maria Bardi e l’arrivo in Brasile il 17 ottobre del 1946, sono cruciali per comprendere la forza dirompente del pensiero di Bo Bardi e la straordinaria grandezza della sua opera. E se, come ha ricordato Luciano Semerani, “il mondo di Lina ha il suo motore nel *desiderio*” (Semerani 2012, 8), è possibile rileggere o comunque rivedere molti dei suoi articoli sotto una luce inedita, quella di una singolare fascinazione esercitata nei confronti del variegato mondo dei lettori e delle lettrici attraverso frammenti di ‘normalità’, di un mondo che è comunque (sempre) possibile sognare, sia pure su carta patinata: le stanze dei ragazzi, i giardini spesso pensili, le tende alle finestre, gli angoli per il riposo, gli uccelli impagliati, i quadri della casa, le carte da parati, un terrazzo in città, l’armadio della sposa, il guardaroba di un uomo...

Lina Bo condivide questo frammento di vita milanese con Carlo Pagani, il giovane amico e collega conosciuto nel 1939, durante l’ultimo anno di studi all’università. Dopo una breve collaborazione con Ponti, Pagani fonda il proprio studio di architettura al numero dodici di via del Gesù e Bo vi entra a lavorare al suo arrivo in città. Pagani firma con lei molti degli

articoli e dei disegni apparsi su “Domus”, “Aria d’Italia”, “Cordelia”, “Grazia” e “Stile”. È lui stesso a volerla con sé a “Domus” dopo che Gianni Mazzocchi-Bastoni gliene affida la vice-direzione, con Melchiorre Bega bloccato a Bologna dai tragici eventi della guerra:

Quando presi in mano “Domus” nel ’43 – e poi con la Lina abbiamo fatto “Domus” nel ’44 – noi eravamo liberi. Bega era via, da lontano non se ne poteva proprio occupare, e noi abbiamo fatto una rivista nettamente razionalista (Criconia 2017, 97).

Al termine di questa esperienza, nel 1945, i due sono co-curatori della collana dei “Quaderni di Domus”, piccoli volumi monografici dedicati a temi di arredamento dell’abitazione. Sulle pagine delle riviste sopra ricordate, si pubblicano, oltre agli scritti e ai disegni, alcuni dei loro progetti, tra cui ricordiamo quello per una *Casa sul mare di Sicilia* (Bo, Pagani 1940) o quello per *Un giardino a Tarquinia* sul numero di “Aria d’Italia” dedicato a “La bellezza della vita italiana”. Sono per lo più progetti non realizzati o non realizzabili per le ovvie ragioni legate al perdurare del conflitto, concepiti spesso appositamente per le riviste: quasi un ostinato esercizio di composizione sul quale fondare la speranza di una ricostruzione. Talvolta, però, vi è spazio anche per le rare occasioni costruite: piccole cose come la ristrutturazione e l’arredamento di un appartamento a Milano (Ponti 1942) o l’allestimento per la raccolta della lana (Rava 1942, 80), una struttura di tubi metallici, tende e pali decorati, innalzata dinanzi al Duomo. Bo e Pagani si motivano e sostengono a vicenda per elevare il proprio lavoro, quasi a voler seguire una norma segreta dell’architettura (Colomina, Wigley 2020).

“A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte” e “A – Cultura della Vita”. Breve vita di una piccola utopia

All’indomani dell’Armistizio, forse è l’occasione di un viaggio, un lungo reportage nelle zone colpite dalla guerra, insieme a Carlo Pagani e al fotografo Federico Patellani, a suggerire l’idea di fondare una nuova rivista o un nuovo giornale. L’incontro decisivo a Roma con Bruno Zevi, da poco rientrato in Italia dopo l’esilio negli Stati Uniti, porta alla creazione di “A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte”, che vede finalmente la luce il 15 febbraio del 1946 (Bo Bardi [1993] 1994, 12). È la stessa Lina Bo a informarci, in una lettera indirizzata a Zevi il 6 luglio del 1945, sulla

genesi e sul programma della rivista, che i due fondatori immaginano come una “piccola utopia” (Colomina 2012) sottratta al “monopolio dei direttori” perché diretta collegialmente da un comitato direttivo, aperta alla partecipazione tanto del pubblico quanto dei tecnici, degli specialisti e degli addetti ai lavori e composta (anche) di articoli non firmati dall'autore.

Un anno e mezzo fa durante lo spaventoso periodo di occupazione cominciammo a pensare Pagani ed io e subito dopo Raffaele Carrieri a qualche cosa di ‘utile’ da farsi, qualche cosa di utile al Paese; una rivista o un giornale che fosse alla portata di tutti e che battesse sugli errori tipici degli italiani; naturalmente la base fu l'architettura, nacque così, pensata di nascosto in tutti i particolari, la rivista “A” che forse per necessità editoriali sarà costretta a cambiare nome e ad assumerne uno più comunicativo agli effetti del pubblico. Il programma è:

Portare il problema dell'architettura alla portata di ognuno in modo che ognuno possa arrivare a rendersi conto della casa nella quale dovrà vivere, della fabbrica dove dovrà lavorare, delle strade dove dovrà camminare. Rendersi conto vuol dire avere una capacità di giudizio; è quello che ci proponiamo di fare attraverso la nostra rivista, per mezzo di una giusta propaganda (*Lettera di Lina Bo a Bruno Zevi*, 6 luglio 1945, Archivio Bruno Zevi).

Una missiva di Zevi, datata 29 ottobre 1945 e indirizzata a Pietro Maria Bardi, Ortensio Gatti, Lina Bo e Carlo Pagani, tenta, a sua volta, di definire il ruolo polemico e provocatorio che la rivista intende assumere, rivolgendosi alle masse e configurandosi come “un'avventura nella realtà”, una realtà evidentemente sociale. Essa ne precisa inoltre i contenuti: “A”, vi si legge, “non è un giornale né di architettura, né di arte, né di abitazione, né di attualità. È un giornale di cultura, di vita”. Tutto ruota intorno all'architettura e all'urbanistica e oscilla tra l'accusa e la gioia, col solo fine di aiutare gli uomini a superare la paura della guerra e la “mortificazione collettiva” che è l'ultimo, per certi versi indelebile, retaggio dell'epoca fascista. Nella sua lettera, riferendosi ad “A”, Bruno Zevi preferisce usare il termine ‘giornale’ piuttosto che quello di ‘rivista’ e anzi pare proprio che nel tempo vi sia stata una evoluzione dello stesso impaginato in questa direzione:

Sia il menabò della rivista, che quello del giornale che avete lasciato a Roma – scrive – sono insufficienti. Sono da giornale di varietà non da giornale di cultura. Io ci ho pensato a lungo, Bardi vi dirà che le due ultime volte che lo ho visto, ho parlato poco, ierappunto perché stavo covando quello che, secondo me, dovrebbe essere il senso del giornale (*Lettera di Bruno Zevi a Pietro Maria Bardi, Ortensio Gatti, Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, 29 ottobre 1945, Archivio Bruno Zevi*).

Le due carte sono una testimonianza delle riflessioni maturate intorno alla composizione del comitato direttivo. Infatti, se in questa fase aurorale Lina Bo e Carlo Pagani ipotizzano una estensione dello stesso a Elio Vittorini, Raffaele Carrieri e Irenio Diotallevi, pochi mesi dopo, Bruno Zevi lascia intendere una composizione già mutata che vede Bo, Pagani, Zevi e Ortensio Gatti operare con “l’aiuto” di Pietro Maria Bardi. Zevi arriva addirittura a prefigurare cosa possa significare per ciascuno dei cinque intraprendere la nuova avventura del giornale:

Non vi meravigliate del tono un po’ apocalittico di quanto dico, né della retorica di parole quali ‘buttarsi’ e ‘scagliarsi’ nella folla. Io concepisco il giornale come un’avventura nella realtà. Uscire fuori dal nostro covo e andare all’aria aperta. Questo significa per Pagani e Bo’ abbandonare totalmente e rifiutare umanamente tutta la meschinità di Domus. Per Gatti significa abbandonare le civetterie intellettuali di capire senza parlare, di valutare le cose silenziosamente, di trattenersi dal trasformare una conclusione intellettuale in un messaggio sociale. Per Bardi, significa uscire dalla polemica bardista, che, per essere più attenta al mezzo che al fine e per il suo esprimersi in un cerchio limitato, ha errato proprio nel punto che più interessa, cioè nel mordere la realtà sociale. Per me significa, liberarmi da tanti difetti che conoscete e che non sto a descrivere. È bene che ognuno di noi intorno al tavolo faccia un esame di coscienza, tiri fuori i propri difetti e li metta in mostra. Solo una profonda solidarietà tra di noi potrà determinare il successo del giornale (*Lettera di Bruno Zevi a Pietro Maria Bardi, Ortensio Gatti, Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, 29 ottobre 1945, Archivio Bruno Zevi*).

“A” nasce in un momento di grande vivacità per i periodici di architettura in Italia, che divengono il luogo di un confronto quanto mai necessario intorno ai temi della casa, della città, della ricostruzione e della vita

dell'uomo. Riviste storiche come "Costruzioni-Casabella" e "Domus" attraversano una fase di grandi cambiamenti, se non addirittura di stravolgimenti. La prima sospende le sue pubblicazioni nel 1943, per riprenderle solo nel 1946 sotto la direzione di Franco Albini e Giancarlo Piretti, essere nuovamente interrotta dopo appena tre numeri e rinascere, infine, nel 1953 con Ernesto Nathan Rogers. La seconda, nelle alterne e complesse vicende che la riguardano tra il 1941 e il 1948, rivela, forse definitivamente, l'incolmabile distanza che separa quest'ultimo da Gio Ponti, suo fondatore nel 1928, sul piano intellettuale, critico e professionale. Una distanza che lo stesso Ponti non mancherà di sottolineare in una lettera indirizzata a Giovanni Astengo nel 1948, con l'intento di coinvolgerlo nel Comitato di cooperazione della rivista, ritornata sotto il suo controllo (la lettera, conservata nel Fondo Giovanni Astengo dell'Archivio Progetti Luav, è pubblicata in Maguolo 2020).

Nel 1941, Ponti dà vita a "Stile", cui conferisce quel carattere molto più raffinato e costoso che non era riuscito a imprimere a "Domus", abbandonandone pertanto le sorti (Maguolo 2020). Egli la dirige fino al 1947, modificandone più volte il titolo e avvicinandosi realmente alla causa della ricostruzione solo a partire dal 1944 e fino alla Liberazione (Maguolo 2020): quasi l'affermazione della urgenza di un risarcimento. Molte riviste scompaiono, forse perché ormai fuori dal tempo o incapaci di un autentico rinnovamento. È il caso di: "Rassegna di architettura. Rivista mensile di architettura e decorazione", chiusa nel 1940 e "L'Architettura Italiana. Periodico mensile di costruzione e di architettura pratica" e "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", definitivamente sospese nel 1943. Altre, invece, si affacciano per la prima volta sulla scena nazionale: "Il Politecnico. Settimanale di cultura contemporanea" di Elio Vittorini, fondata nel 1945 e chiusa nel 1947; "Strutture. Rivista di scienza e arte del costruire", "Metron" e la fiorentina "La nuova città. Rivista di architettura, urbanistica, arredamento", accomunate dallo stesso Ponti in un operare alto e formativo fra gli architetti (Ponti 1948). Come già "Domus", "A" intende rivolgersi a un pubblico vasto, anzi potremmo dire direttamente alla massa. Se Bo riflette sulla importanza della "diffusione che la rivista potrà avere" (*Lettera a Bruno Zevi*, 6 luglio 1945, Archivio Bruno Zevi), Zevi è più incisivo nel delineare un interlocutore privilegiato:

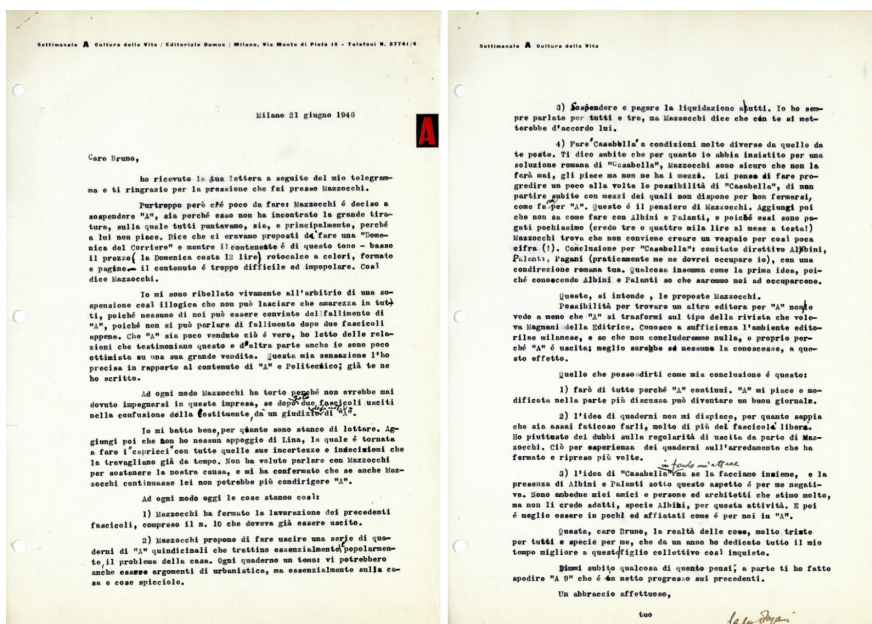
Rivolgersi all'opinione pubblica significa rivolgersi alla massa fascista, all'uomo qualunque. Io vi chiedo di accettare o di rifiutare, ma comunque di discutere a fondo a quale pubblico vogliamo rivolgerci. Questo è per me il primo problema. Altrimenti Gatti con i suoi studi e i suoi industriali, Bardi con i suoi amatori d'arte, Pagani e Bo' con i loro arredamenti, io con i libri e le associazioni per l'architettura organica, faremo un gran buco nell'acqua (*Lettera di Bruno Zevi a Pietro Maria Bardi, Ortensio Gatti, Lina Bo Bardi e Carlo Pagani*, 29 ottobre 1945, Archivio Bruno Zevi).

Nello scambio epistolare sono citate diverse riviste con le quali "A" è chiamata necessariamente a confrontarsi. Innanzitutto la stessa "Domus" con le sue "trovate" e la sua "meschinità" (*Lettera di Bruno Zevi a Bardi, Gatti, Bo e Pagani*, 29 ottobre 1945, Archivio Bruno Zevi), "Il Politecnico" che diviene quasi un metro di paragone per i contenuti e per le vendite, infine "Metron", con la quale Lina Bo immagina di costruire un ponte per l'architettura, un collegamento virtuale, tra le città di Roma e Milano. Se "Domus" è la ormai storica, sofisticata, rivista con cui Ponti ha cercato di creare e trasmettere un modo di vivere moderno alla borghesia italiana (Maguolo 2020), "Il Politecnico", è un settimanale (poi mensile) pragmatico e divulgativo eppure mai popolare, che si ispira all'omonimo "repertorio" di Carlo Cattaneo edito tra il 1839 e il 1945: "il più bel periodico di cultura e scienza che avesse in quel tempo l'Europa", come si può leggere nella prima pagina del primo numero. Nel riallacciarsi al suo precedente, Elio Vittorini ricorda e fa proprio l'ideale pratico della cultura di Cattaneo riassunto nel Manifesto d'Associazione alla prima annata del "Politecnico":

Primo bisogno è quello di conservare la vita [...] la Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Poesia... e le altre arti dell'immaginazione, scaturiscono da un bisogno che nel seno della civiltà diviene imperioso non meno di quello della sussistenza ("Il Politecnico" 1945).

"Metron" è la rivista internazionale di architettura che Bruno Zevi fonda a Roma nel 1945 insieme a Luigi Piccinato e Mario Ridolfi: un piccolo formato (21,5x16,2 cm, almeno per i primi 24 numeri), nel quale il testo e i disegni tecnici che documentano opere realizzate e progetti prevalgono sulle fotografie.

Stampata in roto offset a colori su carta tipo quotidiano e venduta al prezzo di lire trenta (l'equivalente di circa un euro d'oggi) "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" è pubblicata dall'Editoriale Domus dapprima in sei fascicoli quindicinali e poi in tre fascicoli settimanali con il rinnovato titolo "A - Cultura della Vita" (le date di pubblicazione: 15 febbraio 1946, 01 marzo 1946, 15 marzo 1946, 01 aprile 1946, 15 aprile 1946, 01 maggio 1946, 25 maggio 1946, 01 giugno 1946, 08 giugno 1946. Nel passaggio alla nuova edizione, la rivista è stampata in sole 8 pagine e venduta al prezzo di quindici Lire).



Lettera di Carlo Pagani a Bruno Zevi, 21 giugno 1946, Archivio Bruno Zevi.

Una veste grafica singolare, attentamente studiata da Bo e Pagani, che sin dal luglio del 1945 immaginano una rivista dal "formato 27x36 [...] stampata in lito" (Lettera di Lina Bo a Bruno Zevi, 6 luglio 1945, Archivio Bruno Zevi), e ampiamente dibattuta con Bruno Zevi, che non risparmia dure critiche alle prime bozze di impaginato. Un format 'ambiguo', forse mai realmente compreso, come constata amaramente lo stesso Pagani nella lettera con cui informa Zevi della decisione interrompere la stampa e la diffusione di "A" da parte di Gianni Mazzocchi-Bastoni:

Mazzocchi è deciso a sospendere “A”, sia perché esso non ha incontrato la grande tiratura, sulla quale tutti puntavamo, sia, e principalmente, perché a lui non piace. Dice che ci eravamo proposti di fare una “Domenica del Corriere” e mentre il contenente è di questo tono – basso il prezzo (la Domenica costa 12 lire) rotocalco a colori, formato e pagine – il contenuto è troppo difficile e impopolare. Così dice Mazzocchi (*Lettera di Carlo Pagani a Bruno Zevi*, 21 giugno 1946, Archivio Bruno Zevi).

Sono infatti i rotocalchi italiani del periodo tra le due guerre il principale riferimento formale della nascente pubblicazione. Quei periodici stampati in forte tiratura e dedicati ai temi più differenti (dalla letteratura, al cinema, alle novelle sentimentali, alla politica, alla cronaca, alla moda), tra cui annoveriamo, oltre “La Domenica del Corriere”, testate celeberrime, molte delle quali giunte fino ai nostri giorni: “Epoca”, “Grand Hotel”, “Il Corriere dei Piccoli”, “Il Mondo”, “Il Secolo Illustrato”, “L’Espresso”, “Tempo”, o la più sofisticata “Omnibus” di Leo Longanesi. La possibilità di riprodurre le mezzetinte con grande fedeltà e costi ridottissimi introduce importanti novità nella presentazione delle illustrazioni e nella posizione delle stesse rispetto al corpo del testo (De Berti 2009), assicurando una vera e propria “documentazione visiva degli avvenimenti” (*Redazionale* 1927): un inedito racconto per immagini che si affianca alla più tradizionale narrazione scritta.

“Impaginare” significa dare un volto al giornale; e nel caso del settimanale illustrato questo volto deve essere il più armonioso, il più seducente possibile. Il bravo impaginatore deve pensare che ogni pagina, prima di essere letta viene ‘veduta’: spesso ‘il taglio’ di una fotografia è sufficiente a trattenere l’attenzione del lettore e ad affezionarlo, diciamo così, all’argomento.

Di qui la cura per servire la materia al lettore con un’armonia, un’architettura viva e originale della pagina (Garrone 1932).

“A” accoglie questo rinnovamento tra le sue pagine, nelle quali si alternano raffinate illustrazioni, fotografie e fotomontaggi, collage, fumetti, schizzi e disegni tecnici, in una sperimentazione compositiva che si distingue certo per freschezza, ricchezza, varietà. Il colophon del primo numero ci informa che il Comitato di Direzione è finalmente composto da: Lina Bo, Carlo Pagani (responsabile) e Bruno Zevi, che opera nelle vesti di

coordinatore delle corrispondenze americane, con la collaborazione del B.T.R.; a partire dal numero 5 è indicata una redazione composta da Egidio Bonfante, Aldo Buzzi, Luciano Canella, "con la collaborazione Sezione Studi (B.T.R.) della Organizz. Cantieri". Tre figure diversissime tra loro per formazione e attività.

"Pittore colto, ricco di interessi e di esperienze" (Ragghianti 1986, 8), in quello stesso 1946, Egidio Bonfante è tra i firmatari del *Manifesto del realismo* (insieme a Ajmone, Bergolli, Dova, Morlotti, Paganin, Peverelli, Tavernari, Testori, Vedova), oltre che direttore del settimanale novarese "Il Ventaglio" e del mensile milanese di arte e letteratura "Numero". Nel 1947 inizia la sua collaborazione con la Società Olivetti, nel campo del design e del graphic design. Per l'azienda di Ivrea studia la veste grafica delle riviste "Comunità", "Notizie Olivetti" e, con Giovanni Astengo, quella di "Urbanistica", e cura la progettazione di alcuni negozi, da Napoli (1952) a San Gallo (1956) a Caracas (1957) a Lione (1964), di padiglioni espositivi e mostre, tra cui la *Mostra in ricordo di Adriano Olivetti* alla XII Triennale di Milano. Ma è soprattutto nel campo delle campagne pubblicitarie di alcuni prodotti che egli offre il suo contributo più significativo e originale: memorabili quelle per la calcolatrice *Divisumma 18* e il sistema di scrittura *Editor S14*, ideate agli albori degli anni Settanta. In pittura, negli anni Cinquanta, Bonfante approda al naturalismo-astratto "per evoluzione formale e trasporto poetico" (Zanella 1986, 3) e sperimenta, molto più tardi, tecniche innovative come il mosaico e il collage, con le quali realizza i celebri *assemblages* di coloratissimi e variegati tappi-corona, significativamente presentati al pubblico nella mostra *Venezia e Bisanzio* del 1975.

Aldo Buzzi, intellettuale poliedrico, insieme scrittore, sceneggiatore, regista, architetto, consulente editoriale, editor e traduttore, è già autore di un libro, *Taccuino dell'aiuto regista*, nel quale si delineano molti dei suoi futuri e variegati interessi. Ritroviamo l'ironia, l'originalità e il fare pratico che caratterizzano questo piccolo manualetto, illustrato da Bruno Munari, nella breve rubrica curata su "A", dove egli non risparmia pungenti critiche all'establishment accademico, schierandosi apertamente in difesa dell'architettura moderna. Inoltre, traendo spesso spunto da scene di quel cinema americano da lui tanto amato, egli affronta tematiche sociali di grande attualità per l'epoca, come il sovraffollamento degli alloggi, la

sensazione di provvisorietà e straniamento generata dalle case prefabbricate o quella di angoscia legata ai sempre più diffusi progetti per rifugi anti bomba o antiatomici. Luciano Canella, fratello maggiore di Guido, è un architetto attivo (ancora studente) nel razionalismo milanese, formatosi con Giuseppe Pagano, che ne pubblica alcuni progetti su "Costruzioni-Casabella". Tra gli autori figurano personaggi di primo piano della scena architettonica e culturale dell'epoca: Ireneo Diotalle, Gaetano Ciocca, Enrico Tedeschi, Augusto Magnaghi, Ignazio Gardella, Carlo Rusconi, Paolo Sanpaolesi, Luigi Mattioni, Alfred Roth, Renato Radici, Leone Giuseppe Ronzoni, Beniamino dal Fabbro, Ezio Palazzo, Lauda de Giani, oltre a Bonfante, Buzzi, Zevi, Pagani e forse alla stessa Lina Bo Bardi con lo pseudonimo di Giorgina. Sono infatti numerosi i contributi anonimi: da quelli pubblicati, appunto, sotto uno pseudonimo a quelli nei quali l'autore compare solo nelle vesti di un generico architetto, urbanista, biologo, psichiatra.

Fieramente intellettuale e politicamente schierata nel segno della Resistenza e dell'Antifascismo, al punto da vivere con ["A" come] 'ansia' la vigilia del referendum sulla forma istituzionale dello stato (numero del 1 giugno 1946) e da chiudere la propria brevissima storia con una dichiarazione di ["A" come] 'amore' verso la nascente Repubblica, un "salto dal buio del fascismo", la rivista pone al centro il tema della ri-costruzione, da affrontare in maniera collettiva: "Noi dobbiamo ricominciare da capo, dalla lettera A, per organizzare una vita felice per tutti. Noi ci proponiamo di creare in ogni uomo ed in ogni donna la coscienza di ciò che è la casa, la città; occorre far conoscere a tutti i problemi della ricostruzione perché tutti, e non solo i tecnici, collaborino alla ricostruzione" si legge sul primo numero-manifesto. "Perché viviamo così male?" è invece la domanda che ritorna, ossessivamente, sulla copertina dei primi sei numeri e un tentativo di risposta è sempre contenuto in un brevissimo editoriale, quasi uno slogan, che rivela il carattere programmatico e operante della pubblicazione: si delineano i contorni di un impegno nel quale è cruciale il ruolo della donna, le cui "richieste non devono essere ignorate, se vogliamo realizzare un'architettura democratica".

"A" possiede una struttura nella quale articoli teorici di notevole spessore e complessità si affiancano ad altri che affrontano tematiche più leggere, come l'arredamento, gli elettrodomestici e gli utensili per la cucina, e a

rubriche nelle quali i lettori e le lettrici sono chiamati a esercitare il proprio gusto (*Quale scegliereste?*) e le sole lettrici sono persino coinvolte in un concorso a premi (*Un arredamento gratis?*); alcune vignette ricordano poi l'imprescindibile ruolo catartico della satira. Questo poiché l'architettura non è "lo scopo, ma lo strumento per capire e mutare la vita" e "A" è "un settimanale *di* architetti, ma non solo *di* architettura e non *per* architetti" (Zevi 1992, 541). È lo spettro della bomba atomica, il grado zero della distruzione, a suggerire la certezza che vi sia ancora la speranza di una nuova casa e di una città migliore, in nome di una rinnovata solidarietà tra gli uomini (Zevi 1946). Una solidarietà di cui la storia di Palazzo Doria nel borgo di Valmontone, distrutto dai bombardamenti alleati, pare assurgere quasi a metafora: abitato da sole quattro persone prima della Guerra, esso si è ritrovato ad accogliere chi aveva perduto la casa e a ospitare nelle sue sale affrescate, suddivise in alloggi da precari tramezzi, oltre novecento sfollati, divenendo nei fatti una piccola città: "c'è il sindaco, l'assistenza, la scuola [...] È una vita in comune, tutti si aiutano, si ascoltano a vicenda, colpiti tutti dagli stessi mali" (Pagani 1946a, 6). La ricostruzione è vista nella sua dimensione collettiva, quasi partecipativa, di collaborazione tra i tecnici e la popolazione, le masse dei senza casa: la comunità è al centro, e i problemi sono divulgati, resi trasparenti, poiché possa maturare una coscienza della condizione presente e delle sue possibili soluzioni da parte di tutti (Ciocca 1946). "A" assume in questo un ruolo quasi 'educativo' di indirizzo e di ascolto della opinione pubblica oltre che di promozione del suo intervento, dopo decenni in cui un ristretto gruppo di persone ha deciso le sorti del Paese (Pagani 1946b).< Solo l'attenzione per i reali bisogni dell'uomo e una attenta ponderazione di tutte le risorse della nazione possono, infatti, condurre alla elaborazione di un "piano organico" che li riassume in una visione unica e si ponga come condizione necessaria, seppur non sufficiente, di una ricostruzione autenticamente democratica (Ciocca 1946).

Il primo numero si apre con un resoconto sul primo Congresso Nazionale sulla Ricostruzione tenutosi il 14, 15 e 16 dicembre del 1945 nella Sala del Gonfalone del Castello Sforzesco, davanti a una platea di circa mille persone. L'articolo, firmato da Irenio Diotallevi, è una "relazione panoramica e oggettiva delle polarizzazioni che si sono manifestate in tale occasione per maggiore chiarezza di chi non abbia seguito il corso dei lavori" (Diotallevi 1946): da un lato, i sostenitori degli interessi della

proprietà privata e, dall'altro, i fautori di una pianificazione integrale, estesa dal campo tecnico a quello sociale, con il riconoscimento del diritto alla casa universale. Tra i numerosi partecipanti al congresso, coordinato da Gustavo Colonnetti, figurano Ernesto Nathan Rogers, Max Bill e Alfred Roth, anime di quel *Bureau Technique de la Reconstruction* (B.T.R.) nel quale convergono naturalmente molti dei sodalizi umani e professionali nati tra colleghi svizzeri e italiani (rifugiati) durante la Guerra. Il B.T.R., questa la sigla con la quale è generalmente conosciuto lo studio voluto da Roth, si propone di rispondere all'emergenza della ricostruzione attraverso il progetto di edifici pubblici e piani urbanistici, di approfondire gli studi sulla normalizzazione, sulla standardizzazione e sulla tipizzazione e di avviare una proficua collaborazione con le industrie per la elaborazione di sistemi costruttivi economici (Fabbri 2012, 140-141). La sezione italiana di questo organismo policentrico è affidata a Maurizio Mazzocchi (Fabbri 2012, 142), poi direttore insieme a Gaetano Ciocca della rivista dallo spiccato taglio tecnico "Cantieri" (organo del Centro Industriale Lombardo di Coordinamento per l'edilizia, edito a cura della Organizzazione Cantieri), che annovera tra i membri del consiglio direttivo personaggi del calibro di: Ambrogio Gadola, Ortensio Gatti, Emilio Pifferi, Ignazio Gardella, Luigi Magistretti e Mario Ridolfi.

Come pare suggerire il colophon, "A" è vicina sia al B.T.R., sia alla Organizzazione Cantieri sulle questioni della ricostruzione, della pianificazione e della prefabbricazione. Lo confermano due articoli, pubblicati rispettivamente su "A" e su "Cantieri". Il primo è una intervista a Alfred Roth sugli esiti del congresso milanese, nella quale l'architetto svizzero testimonia dell'interesse (economico e politico) del suo Paese nei confronti dell'Italia e della nascita di una fondazione per la ricostruzione in Europa, denominata *Civitas* e sostenuta da un comitato composto di membri del governo, banche e istituti culturali, assistito a sua volta dal *Bureau Technique de la Reconstruction*. Il secondo è l'editoriale di Maurizio Mazzocchi *Mobilizzare le intelligenze*, con il quale si inaugura la stagione di "Cantieri", che, ritornando ancora una volta sul congresso al Castello Sforzesco, riunisce le lucide analisi Bruno Zevi e Alfred Roth sulla pianificazione negli Stati Uniti e in Svizzera per domandarsi cosa si sia stato fatto in tale direzione nel nostro Paese e rivolgere, infine, un accorato appello ai privati per una proficua collaborazione (Mazzocchi 1947). Ogni numero di "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" si

chiude, significativamente, con un concorso che invita tutti a inviare il proprio contributo alla ricostruzione:

Tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione. Dappertutto c'è da ricostruire, da rifare. Quando manca il necessario l'italiano si arrangia lo stesso. C'è chi s'è rifatta la casa, il negozio o la bicicletta nel modo più incredibile, coi materiali più impensati: guardate questo ciclista. "A" vuole pubblicare come esempio le più ingegnose opere di tutti i modesti infaticabili uomini-formica che accelerano col loro ottimistico talento il lento ritmo della ricostruzione. Mandateci delle fotografie. "A" le pubblicherà e le ricompenserà con 300 lire. Spedite delle fotografie inedite, scrivendo sul retro il vostro indirizzo a: Redazione "A". Concorso Formica. Via Monte di Pietà, 15 - Milano.

Tre temi sono inevitabilmente correlati a quello della ricostruzione: la casa, il ruolo della prefabbricazione e quello della formazione, cui la rivista dedica ampio spazio tra i suoi contenuti. L'abitazione è l'oggetto di una inchiesta volta a enucleare i problemi degli alloggi più popolari, nella quale l'intervista a una donna, che condivide un bilocale di circa ventisette metri quadrati con il figlio ventenne, diviene il ritratto oggettivo e vero, quasi un fotogramma neorealista, di una tipica casa di ringhiera, colta nella povertà degli spazi, nell'assenza dei più elementari servizi, ma anche nella straordinaria umanità della vita condominiale sui ballatoi e nei cortili (Ciocca 1946a). Non solo: la casa dell'uomo è analizzata nella (troppo) lenta evoluzione delle tecniche costruttive che la ha contraddistinta e che, si auspica, possa mutare di passo in funzione delle stringenti necessità della condizione postbellica. In un articolo dal titolo *La casa è ancora ai primordi*, si immagina un appartamento dotato di tutti i comfort moderni, dal bagno con i suoi automatismi nell'erogazione dell'acqua calda e fredda, alla cucina, finalmente efficiente con la ghiacciaia elettrica e il piano di cottura a gas, all'aria condizionata, all'illuminazione, al controllo dell'acustica (L'architetto 1946). "Il lettore lavori di fantasia": è l'originale invito dell'autore architetto, in un crescendo di soluzioni molte delle quali, a distanza di settantacinque anni, si sono rivelate mere utopie, ampiamente superate dal reale sviluppo delle tecnologie e, più tardi, della domotica. Ma la "casa sognata", per usare un termine caro a Ernesto Nathan Rogers, è ormai prossima a quelle che noi ancora oggi abitiamo e finalmente distante da quelle malsane e sovraffollate che costituivano allora la più triste realtà per la maggioranza degli italiani. Alla

prefabbricazione si riconosce un ruolo fondamentale per risolvere l'annosa questione della carenza di alloggi, a patto però che essa venga utilizzata con spirito critico, fissandone cioè attentamente i limiti di applicazione. Ignazio Gardella si domanda, in un articolo pubblicato nel terzo numero:

Chi non ha sentito parlare in questi tempi di unificazione, standardizzazione, razionalizzazione, prefabbricazione della casa? [...] Sono [parole] uscite dai confini del linguaggio di mestiere e ricorrono oggi di frequente [...] sulle pagine dei giornali e riviste, nei discorsi non solo di architetti e di costruttori ma di tutti gli 'utenti' della casa. Esse ci dicono che la tecnica edilizia è giunta oggi al punto di flesso tra artigianato e industria. O, meglio, tra vecchi sistemi costruttivi che sono ancora press'a poco gli stessi di un mondo in cui la massima velocità dei mezzi di trasporto si misurava sul galoppo del cavallo, e i nuovi richiesti da un mondo nel quale si tende alla velocità del suono" (Gardella 1946).

Sulle colonne della stessa pagina, gli fa eco Alberto Sartoris, il quale, pur non negando la necessità di introdurre anche nell'edilizia talune tecniche di produzione industriale, afferma che tipificare, industrializzare, normalizzare non significano realizzare case identiche tra loro, come prodotti da officina, bensì determinare gli elementi di dettaglio e i particolari costruttivi che potranno poi essere composti con la massima libertà, tenendo conto delle esigenze (anche formali) più diversificate e "arginando [in tal modo] l'invasione micidiale di una inutile draconiana standardizzazione" (Sartoris 1946). Certo la seduzione dei modelli americani e inglesi è fortissima: le case esposte al MoMA di New York nel settembre del 1945 e pubblicate sul "Ladies' Home Journal", i bungalow da costruirsi in settantacinque minuti e le case temporanee in Inghilterra, la *Victory House*, con la lieve curvatura della copertura, la pianta razionalmente suddivisa in un portico d'ingresso, un soggiorno-pranzo-cucina con letto ribaltabile, le camere da letto e, soprattutto, l'assenza di impianti elettrici e di tubazioni per l'allacciamento alla fognatura - un estremo tentativo di emancipazione della casa dai servizi collettivi piuttosto che una reale necessità di risparmio. Ma la rivista invita il lettore/la lettrice a riflettere sul fatto che le case che i media d'oltreoceano rendono ormai note al grande pubblico sono destinate a rimanere "ricoveri temporanei" senza mai diventare "abitazioni per gli uomini" (Rusconi

1946). Il singolare, sofisticato, ricorso alle tecniche di prefabbricazione preconizzato da Sartoris presuppone una formazione universitaria interamente ripensata nei principi, una 'educazione' che possa introdurre gli architetti a un mondo della professione profondamente mutato e sempre più complesso nelle inedite relazioni con la tecnica e la società. In aperta polemica con le scuole di Milano e Roma, allora dirette rispettivamente dalle anacronistiche figure di Giuseppe Mancini e Arnaldo Foschini, "A" invita a gettare le basi di una rinnovata composizione architettonica a partire da una reale conoscenza degli elementi costitutivi dell'architettura, che sono poi quelli che l'allievo "è chiamato a comporre o sintetizzare nei vari progetti":

Come le piante dei piedi sono le basi statiche dell'uomo, così le basi didattiche dell'architettura sono i suoi elementi costitutivi: tipologici, formali, proporzionali, dimensionali, distributivi e associativi; mutuabili nello spazio e nel tempo a seconda della natura dei processi tecnologici, e della società civile di un dato ambiente [...] [e la scuola] è soprattutto metodo di cultura, di scienza, di tecnica, e non soltanto libera, extemporanea palestra d'arte (Mattioni 1946).

Il 25 maggio del 1946, l'uscita del numero 7 nei chioschi e nelle edicole di tutta Italia è l'occasione per un radicale rinnovamento della rivista e dei suoi contenuti: un nuovo titolo "A - Cultura della vita", un formato ridotto a sole otto pagine (forse per ragioni di tipo economico?) e un programma inedito, riassunto in quello che è il primo autentico editoriale-manifesto della pubblicazione, *Il nostro programma*. "A" si autodefinisce come un "organo di agitazione per un'organica pianificazione della nostra vita democratica", un organo che rivolge i propri interessi non verso una cultura generica, bensì verso una cultura specifica, dotata di un senso concreto, quasi un "modo di vivere", la cultura della (Tua) vita:

Che cosa significa cultura della vita? *Cultura della Tua vita*. Bisogna finirla con le idee che mancano di senso comune - con tutte quelle idee che non hanno un senso concreto, pratico, per *Te* oggi. Cerchiamo di sfondare i veli di una ipocrisia ricoperta di tutti gli orpelli ideologici di un'esperienza idealista e dialettica che tutto può dimostrare, che tutto può giustificare a posteriori. La nostra vita è il nostro problema di oggi, qui su questa terra, in

questo mondo, in questo paese, tra noi. Prima dell'eccezione metafisica, parliamo della regola sociale (*Il nostro programma* 1946).

“Cultura della vita” significa proprio questo: occuparsi della immanenza e della concretezza della vita, dell'oggi e non del domani, piuttosto che di “acrobazie idealistiche o meditazioni narcisistiche”. E ciò attraverso scritti che influenzino direttamente il modo di vivere degli italiani, poiché carichi di impegno nella realtà sociale. A partire da questo momento, il lettore diviene l'interlocutore privilegiato degli ormai anonimi autori degli articoli, che si rivolgono a lui direttamente nei propri scritti sui temi più diversificati: l'educazione sessuale, la psicoanalisi collettiva, la cultura del rinnovamento del vestiario, la cultura della casa e della città. La rivista diviene così, a tratti, un affascinante dialogo tra un generico architetto, urbanista, psichiatra, biologo, e un pubblico di massa che si auspica attivo e partecipe, quantomeno ricettivo dei non semplici contenuti. L'editoriale si chiude con una riflessione sulle ragioni della esistenza stessa di un giornale come “A”:

Vuoi sapere perché facciamo il giornale? Perché siamo convinti che sei molto migliore di quello che tu credi. Impacciato nella vita domestica, nel lavoro, nell'ambiente in cui vivi, tu ti accontenti e tiri avanti e non sai che tu puoi essere felice. Che ogni uomo può essere felice se riesce a liberarsi delle sue incrostazioni tradizionali, se riesce a pensare e a costruire un ordine in se stesso, nella propria casa, nella propria comunità. Lanciare “A - Cultura della Vita” è un atto di fede, di ottimismo, di sprone. Dedichiamo il giornale a tutti voi che cercate nuovi fini di vita, e nuovi mezzi per vivere (*Il nostro programma* 1946).

La comunità e la pianificazione sono al centro degli interessi della redazione, che di questa si riserva di fornire i dati ai lettori, perché essa sia finalmente e realmente democratica. Il lettore è esortato a prendere l'iniziativa di esaminare il piano regolatore della propria città, col fine di verificarne l'aderenza alle proprie esigenze di cittadino, e gli si forniscono gli elementi necessari a una sua corretta lettura. I temi afferenti alla sfera della psicoanalisi collettiva e dell'educazione sessuale sono sempre trattati con particolare riguardo rispetto ai loro risvolti sociali e in ciò riconducendoli nell'alveo di una trattazione divulgativa, non specialistica. L'articolo *Introduzione a un'etica sessuale. Per il controllo*

delle nascite (Il biologo 1946), con il quale si conclude la breve vita della pubblicazione, è forse il più delicato e controverso, al punto da richiedere una breve introduzione (*Perché pubblichiamo questo articolo*) contenente alcuni chiarimenti sulla sua improcrastinabile necessità: esso è parte integrante di quel piano di rinascita che la rivista intende costruire e presentare al proprio pubblico, con buona pace dei benpensanti e della Chiesa Cattolica. Ma il testo ha anche il merito di riportare l'attenzione sui diritti e sul ruolo della donna nella società, - a poco più di un anno dalla conquista del diritto di voto (Decreto Bonomi, febbraio 1945) e a pochi mesi dalla emanazione del Decreto n. 74 del 10 marzo 1946 che estendeva loro la possibilità di far parte dell'elettorato passivo - oltre che sul tema dell'aborto, con larghissimo anticipo rispetto alla legge 194 del 1978. Certo anche su "A" l'emancipazione femminile passa attraverso un progressivo affrancamento dagli ingombranti ruoli familiari e domestici (madre e casalinga) e un inserimento nella vita lavorativa, ma è comunque un primo importantissimo passo.

Sei delle nove copertine ritraggono una giovane donna colta in vari momenti della quotidianità: mentre osserva i modelli di alcune case prefabbricate, mentre realizza una *maquette* all'interno di un corso di architettura, si dedica alle pulizie della casa, apparecchia la tavola o cura le piante del suo balcone; la donna è inoltre la protagonista di molte delle illustrazioni che accompagnano gli articoli. A lei, infatti, si rivolge la maggior parte delle rubriche: *Imparate ad organizzare la vostra vita domestica*, con i preziosi consigli di economia domestica, *Vi presento i mobili*, curata da Augusto Magnaghi con lo scopo di fornire preziose informazioni sull'origine dei mobili, su come essi dovrebbero essere, su come si costruiscono e come si giudicano, specie al momento dell'acquisto, e con il desiderio di dare "uno sguardo a ciò che non si può vedere cioè come saranno i mobili nel futuro" (Magnaghi 1946). Sulle pagine di "A" scorrono così, accanto agli oggetti che si intendono sottoporre criticamente all'attenzione del pubblico, alcuni dei migliori arredi dell'epoca: i mobili disegnati da Eero Saarinen e degli Eames e prodotti in serie negli Stati Uniti; quelli brevettati dall'architetto Wilhelm Kienzle e fabbricati dall'industriale Robert Strub o, ancora, quelli dello svizzero Franz Ehrlich, facili da comporre (montare e smontare) e inviabili per posta e senza grossi ingombri ai sinistrati della Guerra; quelli componibili in infinite soluzioni, progettati da Martin Craig e Ann Hatfield

o da Oscar Stonorov, e tratti dalla esposizione *Organic Design in Home Furnishings* tenutasi al Museum of Modern Art a New York tra il 1940 e il 1941. La produzione industriale, in alternativa a quella artigianale, la componibilità, la trasformabilità, la funzionalità dei singoli pezzi sono i principali temi affrontati. In serie e componibili, spiega l'architetta Giorgina all'anonimo intervistatore (o forse un'intervistatrice) dell'articolo *In cerca di mobili*:

Vuol dire che [i mobili] sono fabbricati con metodo industriale; [...] sono prodotti come le automobili; componibili vuol dire che con i diversi pezzi si possono ottenere diversi mobili, guarda gli esempi. Da noi la produzione industriale non esiste per ciò che riguarda i mobili, la produzione è in mano agli artigiani che vanno avanti col criterio 'artistico' del pezzo unico che non è mai pezzo unico e che, progettato oltre che eseguito dall'artigiano che non è in grado di progettarlo, è quasi sempre brutto o sbagliato. Occorrerebbe inquadrare l'artigianato italiano verso la piccola industria e far progettare i mobili da tecnici specializzati; ma è un discorso lungo, se ti interessa lo faremo un'altra volta (Giorgina 1946, 4).

Infine l'arte. Tra le numerose e puntuali recensioni sul teatro, il cinema, la musica, la pittura, i libri e la poesia, in cui ritroviamo, fra gli altri, i nomi di Giorgio Strehler, Jean Cocteau, Arthur Honegger, Arturo Benedetti Michelangeli, Edwin Fischer, Paul Eluard, Vittorio De Sica Eduardo, De Filippo Jean Vigo, un articolo di Egidio Bonfante riflette intorno al reale significato dell'arte. In esso, l'autore ci mostra gli oggetti d'affezione che le persone appartenenti alle classi meno abbienti quasi traducono in opere d'arte - un quadro, come un ritratto al magnesio, che raffigura tutti i componenti della famiglia in abiti estivi, due ritratti a carboncino, uno della sposa, l'altro dello sposo, osservati nel piccolo tinello-soggiorno della portinaia, un Sant'Antonio sotto vetro con tanto di giglio in mano custodito da un contadino o una chitarra senza corde posta a ravvivare, come un emblema, la parete della casa di un oste.

L'arte nella casa del popolo è prima di tutto una questione sentimentale [...] si tratta quasi sempre di un regalo o d'una eredità ricca di storia, tanto da avere in sé tutti i presupposti per legarsi assai intimamente alla vita del suo possessore (Bonfante 1946).

Un nuovo inizio

Nel 1992, in un articolo apparso su "L'Architettura Cronache e Storia" intitolato "A". *Un settimanale scaturito dalla Resistenza*, Bruno Zevi torna a interrogarsi, a distanza di quasi quaranta anni, sulle ragioni che avevano portato alla chiusura improvvisa dopo la pubblicazione del numero nove, nel giugno del 1946. Le motivazioni ufficiali legate allo scandalo generato dall'articolo sull'educazione sessuale paiono non accontentarlo, al punto da ipotizzare che la vera causa risiedesse nell'"atteggiamento culturalmente ed eticamente intransigente, politicamente avanzato e, in effetti, rivoluzionario" della rivista, inviso tanto ai conservatori quanto agli esponenti di una certa sinistra tutt'altro che progressista (Zevi 1992). A informarlo dell'accaduto era stato lo stesso Carlo Pagani, con un telegramma e una lettera, datata 21 giugno 1946, nella quale egli criticava la scelta dell'editore Gianni Mazzocchi-Bastoni di interrompere la lavorazione dei fascicoli seguenti e lamentava un certo disinteresse da parte di Lina Bo, i suoi "capricci", le sue incertezze e indecisioni (*Lettera di Carlo Pagani a Bruno Zevi*, 21 giugno 1946, Archivio Bruno Zevi). Ma Bo, ricorda Zevi, "è stata un'eretica in veste aristocratica, una stracciona elegante. Il suo desiderio di cambiamento era incontenibile, si dichiarava sempre insoddisfatta" (Zevi 1992). In quella stessa estate sposa Pietro Maria Bardi, l'uomo "importante" e "moderno" che ammirava sin dai tempi del liceo e con lui si trasferisce in Brasile:

Arrivo a Rio de Janeiro per nave, in ottobre. Incanto. Per chi arrivava dal mare, il Ministero dell'Educazione e della Sanità si stagliava come una grande nave bianca e azzurra contro il cielo. Primo messaggio di pace dopo il diluvio della Seconda Guerra Mondiale. Mi sono sentita in un Paese inimmaginabile, dove tutto era possibile. Mi sono sentita felice, e a Rio non c'erano macerie (Bo Bardi [1993] 1994, 12).

È l'inizio di una nuova vita, tra importanti progetti e una inedita esperienza editoriale, quella rivista "Habitat. Revista das artes no Brasil" destinata a diventare il principale organo di promozione e diffusione dell'attività culturale del Museu de Arte de São Paulo. Un trimestrale raffinato e curatissimo su carta patinata, lontano nelle forme e nei contenuti dal rotocalco milanese, che Lina e Pietro Maria Bardi dirigono, pur con qualche discontinuità, fino al 1954. "Habitat" è una rivista d'arte, che trova nell'inclusione la sua forza e la sua unicità: passato e presente, arte colta e

popolare, architettura, paesaggio, cinema e teatro si co-fondono tra le sue pagine.

“Habitat” significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é porisso que escolhemos para titulo de nosta revista una palabra íntimamente ligada à arquitectura, à qual damos um valor e una interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social (*Préfacio* 1950).

Come “A” anche “Habitat” si fa portatrice di una cultura della vita: una cultura a cui si riconosce ancora una volta una imprescindibile funzione sociale. Carlo Pagani, invece, dopo un periodo trascorso negli Stati Uniti per studiare i principi allestitivi dei grandi magazzini, inizia una lunga collaborazione con la Rinascente che lo coinvolgerà per oltre venti anni e avvia una pratica professionale di respiro internazionale che lo vedrà operare in Europa e Africa. Eppure questi anni avari di occasioni professionali e di opere costruite, ma estremamente ricchi sul piano della divulgazione dell’architettura, rimangono indelebilmente scolpiti nella memoria di entrambi. È lo stesso Pagani a sottolineare come il *Curriculum letterario* di Lina Bo Bardi si concentri quasi esclusivamente sulla stagione milanese, sulla guerra e sulla liberazione, con precisi dettagli riguardanti la fondazione di “A” (Criconia 2017): la rivista che più di tutte ha significato per i suoi direttori e redattori, comprendere e trasmettere il valore civile dell’architettura.



"A - Cultura della vita" 9 (1946) - Pagina 1. Per gentile concessione di Archivio Domus - copyright Editoriale Domus S.p.A.



Ma non è questo, un librero? Il fanno ancora? che mobile lungo? e tutto quel lavoro... questo c'è? contestatavente lire? tutto, a stento? il mobile solo? per colpa dell'infiammazione? l'incrocio nel ba detto che hanno fatto per casa? «aveva» la loro specialità e le ville venetiane. Il vede che i mobili si fanno anche come i gelati, fragola o panna? mela? fragola o panna? «Venetiano», «Rinascimento», «Francescano», «romano e ottocento» e molte, operazioe non speciale videro negano erano accese, la più un librero e un postolito di stoffe. Non mi piacciono, sono brutti, un mio amico architetto disegna da uno «antico»? comincia a capere.

Questo è più semplice, mi ricorda un certo mobile di casa mia comprato nel 1930, anche quello doveva servire per libri e oggetti, ma i libri non ci stavano che rari. La specialità di questi mobili è che hanno sempre i cassetti e gli scaffali frangi e panga più, e non ci sta la rete o il rete largo. Il vede che questo non sono contino più, la loro è un certo di antichità che la «funzione» conta molto, cioè la destinazione di un mobile o di un oggetto.

... Sì, bisogna fare qualche cosa; qualche cosa che liberi l'Italia dalle "porporine" dai "Rinascimento" dal "Venetiano" e "Rococò". Bisogna liberarsi dai "mobili bar" dagli specchi rosa, dall'acero a scacchelli rosa, dai piedini d'ottone



il pedicelo? Rosso e oro; porporine, naturalmente, e che intagliati nel stoffe che al centro non ci sta una di quelle marine al verde scuro che si espongono nei gradali delle chiese e nelle gallerie - "Gesso X" e Y, questo latte fa di tutto per far dimenticare. Ah, i colonni, i colonni che si bastano a fare una agnita, possibile che la massa della "spagnola" non possa ribellarsi? che voglia di vedere un letto di ferro a fare venetiano con una coperta a quadrati. Questo mostro! il suo di tavolo in coperta e lo fanno. Tolonitonda? No, vede, no. Sono stono. Sì, la questione è che certi mobili, certi oggetti sono "antico" allora non sono costati; a una frade, una di più, ma di chi vede che la casa è qui, nelle decorazioni di porporine, e anche le fiamme. Quel due ogni dietro a noi hanno noi di tutto la loro vita non sarebbe mai bastato a compiere le stono col colonni d'oro; lei ha risposto. Il fedeltà e nella semplicità e nella schiettezza, e a dire che la donna deve essere liberata dalla schiavitù domestica. Ma questo? il punto italiano di questo anno. In non così nel lontano medio, sono male una ragazza che deve "matino in casa", ma sono, che se a che occorre fare "qualche cosa".

Sì, bisogna fare qualche cosa. Qualche cosa che liberi l'Italia dalle porce della tradizione, dalle «grandi tradizioni», quelle dei con delle pastiglie delle porporine dei rinascimenti dei «venetiani» e «dei franceschi», quelle dei vetri incisi, delle coronate dei «vasi» e «vasoni», dei piani a «parere» e delle «cassapanche», bisogna liberarsi dai «Magli» e dai magli del legno della ceramica e del ferro battuto, dai magli del bello del cesello e dell'antico, liberarsi dalla montagna enorme di covi di diamanti di Malouine la pastiglia e di quei macchietti, di certi di acro e boccali, di «savonnette» di «dianche» e di «petrarde» di «venetiane» di «francescane», liberarsi dagli «arazzi» e dai pigli foresta impresi in oro sul cuscino blu.

Ma non basta, liberarsi dai mobili bar, dagli specchi rosa, dalla radice del nero, dall'acero a scacchelli dai piedini di ottone, dalla «rota» e dalle rustiche e dai «noventeschi».

Sì, bisogna fare qualche cosa. Ci sembra di sentire un coro di voci pro, notando indignato contro l'ingloria fatta al giovane artigiano italiano e in nome della gloria e della tradizione il coro silenzioso la pastiglia, le ce morda indagine repressiva, in malinconico caso, tecnico, che per colpa della giornata tradizione artigianale italiana, nasce «investito» da Dio col compito di diorare i propri simili di «personali» creatoni e la capacità a creare e gli è trascesa per eredità. Con narcono i «Magli» così nessuno le muore di cui quella di Milano non è che un esempio, con partiranno le navi cariche dei profitti dell'artigiano italiano che per terranno nel mondo l'«indizio» dell'Italia democratica.

Che cosa si deve fare? Anche questo è uno dei problemi della ricostruzione e uno dei più gravi. Che fare dell'artigiano italiano? Occorre che l'artigiano diventi un perfetto scorcione, occorre che gli stin dati i mezzi per diventarlo, occorre che si aggiorni, che orienti il proprio gusto e la propria sensibilità, occorre creare apposite scuole, un apposito giornale, biblioteche tecniche, organizzare conferenze, far della propaganda occorre che dei tecnici specializzati, architetti, e diplomati da apposite scuole creino i modelli artigianali, occorre che il «disegno» artigiano si coerente col nuovo «disegno» industriale, occorre che la mentalità dell'artigiano sia aggiornata con i tempi della macchina e della bomba atomica, occorre fonda col pezzo di valore e perché «fatto a mano» Occorre che l'artigiano s'aggiorni; ogni produce oggetti per la casa, deve imparare a vedere la casa nel suo aspetto sociale e collettivo.

Ma ci cade sott'occhio in questo momento il catalogo della mostra di Sgarbi, vediamo, siamo ai nomi delle ditte esportatrici, i nomi di parecchi architetti, alcuni nomi. Ma allora...

Sì, la questione non è solo quella degli artigiani, la questione è anche un'altra, è quella dell'arredo, è quella dell'K.42, è la mania dell'acqua; il discorso è più lungo, lo riprenderemo; occorre impedire che gli uomini che lavorano siano indovrigliati, la casa è un bene di tutti, occorre impedire che in questo momento si faccia confusione; si faccia confusione con quelle piacioni a porporine e si scomotino, alle inaugurazioni, D'Gaipri, sindaco e prefetto.

VI CONSIGLIAMO

Professione, Informazione (Prof. "A"), Via Monte di Pietà, 15 - Milano) nel telefonare dove vengono questi ed altri simili oggetti.

Preparazione latte di caffè espresso. Migliorare con questo apparecchio il vostro caffè, perché ritenuto di qualità per il latte.

Prezioso, efficiente e che i mobili anche in casa possono avere un'alta di ordine e di pulizia.

Se non i suoi legami di stile, l'ha fatto apporre per abitudine il colore al momento.

Questo apparecchio è chiamato monomacina per la confezione del pane in casa.

"A - Cultura della vita" 9 (1946) - Pagina 5. Per gentile concessione di Archivio Domus - copyright Editoriale Domus S.p.A.

UN ARREDAMENTO GRATIS!

1) Al referendum possono partecipare esclusivamente le donne le quali, sia per il lavoro quanto per gli impegni e il riposo, da degli uomini vivono nella casa e ne sono le principali responsabili.

2) **Primo premio** - 2.000.000 lire - un appartamento di tre stanze con bagno e servizi.

3) **Secondo premio** - 1.000.000 lire - un appartamento di due stanze con bagno e servizi.

4) **Terzo premio** - 500.000 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi.

5) **Quarto premio** - 250.000 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi.

6) **Quinto premio** - 125.000 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi.

7) **Sesto premio** - 62.500 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi.

8) **Settimo premio** - 31.250 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi.

9) **Attorno a questi premi** - 1.000 appartamenti di diverse dimensioni.

CONDIZIONI

1) **Partecipazione** - 2) **Primo premio** - 3) **Secondo premio** - 4) **Terzo premio** - 5) **Quarto premio** - 6) **Quinto premio** - 7) **Sesto premio** - 8) **Settimo premio**

9) **Attorno a questi premi** - 1.000 appartamenti di diverse dimensioni.

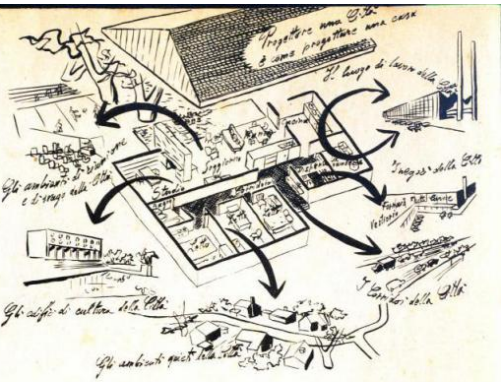
CONCORSO A

MODALITÀ DEL REFERENDUM

1) Al referendum possono partecipare esclusivamente le donne le quali, sia per il lavoro quanto per gli impegni e il riposo, da degli uomini vivono nella casa e ne sono le principali responsabili. 2) **Primo premio** - 2.000.000 lire - un appartamento di tre stanze con bagno e servizi. 3) **Secondo premio** - 1.000.000 lire - un appartamento di due stanze con bagno e servizi. 4) **Terzo premio** - 500.000 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi. 5) **Quarto premio** - 250.000 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi. 6) **Quinto premio** - 125.000 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi. 7) **Sesto premio** - 62.500 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi. 8) **Settimo premio** - 31.250 lire - un appartamento di una stanza con bagno e servizi. 9) **Attorno a questi premi** - 1.000 appartamenti di diverse dimensioni.

EDITORIALE DOMUS
redazione settimanale "A" - viale referendum
milano
via incontro di piazza, 15

FIGURE LA SCHEDE prima segnando le linee tratteggiate verticali, poi ripiegando in tre secondo il punteggiato orizzontale, quindi tagliare i lembi esterni uno nell'altro in maniera che appaia ben visibile da un lato il nostro indirizzo. Potrete così imbucare direttamente.



TU PARLI PER LA TUA CITTÀ

È in una riunione di una ventina di persone (vedi N. 8 di A). Tu e noi convinti che l'urbanistica non è una scienza di esseri preconcetti. Hai capito che il piano di ricostruzione è il piano superiore della tua città deve essere esaminato e giudicato da te, noi e noi andate una riunione. Che noi in che parli e direi trenta persone che hanno risposto a noi avete.

«Cari amici, la riunione a cui vi ho invitato ha lo scopo di discutere il piano di ricostruzione del nostro paese. Questo piano l'ha fatto (o lo sta facendo) un architetto (oppure l'ufficio tecnico del Comune, o il Ministero dei Lavori Pubblici a Roma). Ma anche se hanno scelto il più bravo architetto, io penso che noi cittadini che viviamo in questo paese conosciamo meglio di chiunque altro che cosa noi vogliamo. I piani di ricostruzione li paghiamo noi: li paga il governo con le tasse che noi paghiamo. E nel nostro interesse giudicare se la nostra città sarà ricostruita secondo i nostri intendimenti, o se sarà ricostruita nel modo che piacerà di più ad un individuo o ai signori che stanno a Roma.

Io non sono un architetto e non so costruire una casa. Non sono un urbanista e non so costruire una città. Però io so molto bene che cosa vorrei nella mia casa e che cosa non ho; so che vorrei una stanza per i bambini, che la stanza da pranzo dovrebbe essere meglio arretrata, che ci dovrebbe essere una doccia nel bagno, che ci dovrebbe essere l'eterostira in cucina, ecc. La mia casa l'ha costruita un impresario e io ci sono andato ad abitare dopo che era stata costruita. Se l'impresario l'avesse costruita per me, io gli avrei detto: desidero questo e quest'altro, se no non pago. La stessa cosa avviene per la città. Chissà chi ha costruito questa città inizialmente; noi non eravamo stati. Sappiamo che ci sono molti inconvenienti: difficoltà di trasporti, poche scuole, pochi ospedali, pochi parchi, troppi rumori nelle strade che attraversano i quartieri di abitazione. Se uno di noi avesse dovuto progettare questa città (o villaggio), l'avrebbe fatto diverso.

La guerra ha distrutto molti quartieri, ha distrutto molte case, purtroppo. Come sapete è un disastro perché mancano scuole, case, e le industrie ancora non funzionano. Però, in tanto, ma, la guerra ci dà questa possibilità: ricostruire il nostro paese come noi la vogliamo. Io non so costruire una casa, ma so benissimo cosa voglio ordinare all'architetto per la mia casa. Noi non siamo degli urbanisti, ma se ci pensiamo un po', supremo benissimo cosa ordinare agli urbanisti per la nostra città. Leggendo qualche articolo sull'argomento, io mi sono convinto che noi possiamo benissimo controllare il lavoro di un piano di ricostruzione. Per questo, vi ho invitato a venire qui. Da soli non possiamo far nulla. Se ci pare che qualcosa sia sbagliata nel piano di ricostruzione, e andiamo al municipio a protestare, il meglio che ci capita è che ci rispondano: «Non state a preoccupare l'anima!». Ma, se siamo un po' gruppo, abbiamo molte possibilità. Possiamo costringere l'ingegnere capo del Comune a spiegare il piano di ricostruzione. Possiamo invitare il Sindaco a rispondere alle nostre domande. Possiamo interessare i partiti a cui apparteniamo ad agire e a farsi portavoce dei nostri desideri. Possiamo far fare una protesta alla Camera del Lavoro. Tutte cose possiamo fare: l'importante è che ci mettiamo in testa, che ci facciamo il finto, di usare i nostri diritti democratici, di controllare nei nostri interessi le decisioni del Comune. *Se il piano di ricostruzione è sbagliato, e nessuno di noi apre bocca, lo respargiano così e fatti pagheranno le conseguenze. Se non ci occupiamo noi della nostra città, chi volete che gli ne importi al Ministero dei Lavori Pubblici a Roma?*

Alcuni di voi potranno dirmi: «ma, noi, noi non siamo del partito...». Questo è un modo come un altro per disinteressarsi del problema. Ma noi non vi lamentate, una dice «governo ladro», oppure «i soldi sono stati rubati», oppure «la scuola non poteva metterla un po' più vicino all'abitato». L'occasione è oggi. Oggi si ricostruisce. O per noi e con noi, o contro di noi.

Progettare una città è come progettare una casa. In una casa, ci sono gli ambienti di lavoro; il salotto e la camera da pranzo. In una città ci sono gli ambienti di riposo e di svago; il parco, il centro sportivo, il cinematografo, il luogo di riunione.

In una casa c'è un ambiente di studio: è una camera che si chiama appunto «lo studio». In una città c'è l'ambiente di studio: si chiama la scuola elementare, la scuola media, l'università.

In una casa ci sono gli ambienti di riposo: sono le camere da letto. In una città pare ci sono gli ambienti di riposo: sono gli abitati, che dovrebbero essere difesi dal traffico principale e rumoroso.

In una casa ci sono le dipense. Le dipense di una città sono i negozi, il centro commerciale.

In una casa c'è un luogo di lavoro: la cucina. Le cucine della città sono le fabbriche, il centro industriale.

In una casa ci sono i corridoi, che consentono gli ambienti. I corridoi di una città sono le strade.

Non c'è niente di difficile. Noi dobbiamo esaminare uno per uno questi elementi, e cosa ancor più importante, studiare come sono messi i miei non all'altro. È una ricerca appassionante. Ognuno di noi conosce assai poco della città in cui viviamo. Impareremo a vederla, a comprenderla come è fatta. La città come un organismo, è come un corpo umano, in cui ogni elemento ha una sua funzione. È come una grande casa. La nostra casa, la casa della nostra comunità. Io non voglio fare della retorica. Non dico: *la città al popolo*. Dico una cosa molto più impegnativa per noi, amici: *la città è il popolo*. Nostra è la responsabilità. Per questo io vi chiedo di ricostruire. Facciamo una riunione settimanale. A - «Cultura della Vita» - settimanalmente, ci guiderà nell'esame della nostra città».

L'URBANISTA

PERCHÉ PUBBLICHIAMO QUESTO ARTICOLO

- perché vogliamo combattere l'aborto. Considerato di carattere morale e di carattere biologico, concorreva di carattere sociale ed economico concorreva a condannare l'aborto. Treppie donne muoiono e troppo raramente preventivamente lea dopo bestiali operazioni di aborti, che non sarebbero necessari se fossero permessi e razionalmente sviluppati i metodi per il controllo delle nascite.
- perché il controllo delle nascite costituisce per la più parte il essere organizzato da medici, è un oggetto di mercato zero organizzato da cittadini, che spesso indicano metodi antiscientifici e pericolosi.
- perché la donna ha diritto di essere considerata un essere civile, e non una macchina che esegua passivamente ogni suo volere che il marito si sente esente morale. Solo quando l'essere sociale sarà per la donna il risultato della sua libera volontà, secondo la sua missione nella vita, potremo dire di aver dato la donna dai ceppi dell'infelicità.
- perché la famiglia - nucleo della comunità - deve essere frutto di volontà, non di accidenti. Il controllo delle nascite è la condizione del riscatto di una morale familiare.
- perché, per paura di aver figli, troppi uomini cessano di aver rapporti sessuali con la propria moglie, e si soddisfano con donne da mercato. Il controllo delle nascite può determinare il sorgere di una nuova moralità individuale, di una nuova fedeltà coniugale.
- perché vi sono condizioni generali e particolari economiche, condizioni fisiche sia dell'uomo che della donna, e talora condizioni psicologiche, che rendono impossibile, in alcuni periodi, creare della vita nuova.
- perché, come bisogna progettare una casa prima di costruirlo, come bisogna disporre un vestito prima di tagliarlo, come bisogna fare un piano regolatore prima di costruire la strada di una città, così bisogna pianificare, progettare una famiglia, se al vuole che essa sia felice. Tra le due ditte "io non voglio nessun figlio" e "tu che ditte" "aveva tutti i figli che ti figurati mi occorrono" noi scegliamo "tu che senti la responsabilità della famiglia, e puoi prima di creare.



Ditte familiari: è un delitto creare, dagli esseri che per forza saranno infelici. Dei figli dobbiamo avere la responsabilità, dobbiamo liberamente volenti. Il controllo delle nascite è condizione per il sorgere di una nuova moralità e fedeltà coniugale.

INTRODUZIONE A UN'ETICA SESSUALE PER IL CONTROLLO DELLE NASCITE

Con la fine della guerra in tutto il mondo si è svolta l'educazione di massa. Ma in molti paesi, specialmente in quelli devastati dalla guerra, sembra una situazione per la nascita ancora evolvere una campagna per il controllo delle nascite. *Prendete due o tre anni, no passate più della guerra, un momento della natura per spiegare l'importanza di un controllo delle nascite.* L'importanza delle questioni sessuali è straordinaria. Le ragioni: 1) la rifiutazione dei genitori e disamore dei figli, insieme a profumi d'igiene sessuale; 2) l'ignoranza dei genitori stessi; 3) la obliquità del ordine religioso; 4) il pudore dei giovani che invece di informarsi presso medici qualificati scovano ogni sorta di segreti e pseudo cure da amici ignoranti.

Perché in America, che passa per un paese di culture moderne, tra il 10% delle donne che hanno rapporti sessuali non danno mai niente un ordine nel rapporto con una vita.

È necessario, per comprendere su cosa si basano i metodi di controllo delle nascite che vi illustrano oggi, una certa conoscenza anatomica e fisiologica degli organi sessuali.

La pubertà è un fatto importante nella vita dei giovani, sia ragazze che ragazzi. Avviene tra gli 11 ai 13 anni. È questo il tempo in cui nelle ragazze appare la mestruazione, evento cui, per l'ignoranza dei genitori, una gran parte di esse non è preparata. La donna ha due ovule nelle quali ogni mese matura un ovulo. Quando l'ovulo è maturo si discioglie dall'ovaio e scende nell'utero, il quale la accoglie creandogli intorno membrane di sangue aerea formato per accogliere circa due settimane prima. Menstrua fecondo. Ogni settimana dunque, durante circa 33 anni, (da 12 ai 47 in media) qualcosa di vivace avviene nel corpo della donna. Fertilizzazione e la mestruazione. La maggior parte delle donne ha una mestruazione ogni 28-30 giorni. Alcune mestruazioni irregolari ogni 30-60 giorni. Alcune hanno mestruazioni irregolari, per esempio una volta hanno un intervallo di 45 giorni, e il mese dopo un intervallo di 33 di 24 giorni. Sono da considerarsi eccezioni le donne che hanno mestruazioni ogni 14-16 giorni. Quando le mestruazioni sono molto irregolari, è bene consultare un dottore. Molte donne ripetono «ogni mese io ho la mestruazione con tre giorni di anticipo» perché sono convinte che sia successo anche ogni sei giorni. Invece hanno mestruazioni regolari ogni 25 giorni, il che è regolarissimo.

Diventa o non bisogna avere rapporti sessuali con la propria moglie? Capiamo può seguire le proprie preferenze. È necessario stabilire che si possono avere rapporti sessuali durante i periodi di mestruazione che le superstiti secondo le quali la donna è infetta durante la mestruazione sono false, poiché la donna può benissimo fare una doccia locale prima di aver rapporto sessuale. C'è di più, si sono alcune donne che sentono il solito mensile periodicamente durante le mestruazioni, tale stimolo va indolenzito. Va anche ricordato che alcune donne (piccole) che hanno brevi intervalli di mestruazione (14-20 giorni) possono essere fecondate solo durante la mestruazione. Ciò avviene perché in esse la mestruazione e l'ovulazione si sovrappongono. Una volta che

DOMANDE E RISPOSTE SUL CONTROLLO DELLE NASCITE

Chi non il controllo delle nascite?
 È il modo di avere dei figli quando si vuole e di non averli quando non si vuole.

Per quanto bisogna di una operazione chirurgica?
 No. Non bisogna assolutamente.

Mi impedirà di avere un figlio quando lo voglio?
 No. Quando non si vuole, inalterabile, molto semplicemente, di sapere il controllo. *Alcuni figli, così come il nostro sono prima in non si fanno assolutamente.*

Il controllo delle nascite è cosa immorale?
 No. Immorale è uccidere una vita, dopo di averla concepita. Non è immorale non concepirla. Il controllo delle nascite, del resto è stato approvato dalla maggioranza delle religioni e delle dottrine del mondo. La Chiesa Cattolica non ne accetta molti metodi; ma nessuno la molestia che la famiglia sia regolata e non ha soltanto l'abitudine al metodo del "periodo sicuro" illustrato in questo numero del nostro giornale.

Il controllo delle nascite cambia le relazioni fra moglie e marito?
 Sì. Di migliore. *Parola degli esperti nell'espresso di oggi: la donna del controllo delle nascite, la quale è basata sull'esperienza, rivela del loro effetto l'incanto di avere figli, quindi non sono solamente, economicamente e psicologicamente pronti ad accetti.*

Favola è tutto dall'ovulo, vive ancora per circa 48 ore. Lo sperma maschile vive nella donna per un periodo all'incirca uguale.

Prendete questi dati elementari, estrinseci nell'espresso di oggi: la donna del controllo delle nascite, la quale è basata sull'esperienza, rivela dell'effetto dell'incanto dell'incanto nell'essere fra il sesso maschile e l'ovulo femminile. Ci sono milioni di metodi in uso per impedire, nel rapporto sessuale, la fecondazione delle donne e molti di possono dire sicuri al 98%. Il preservativo maschile è tra i metodi più sicuri. Ma bisogna saperlo usare e occorre tener presente che basta un alone continuo, anche dopo il coito, che apporti seme alla donna per determinare la fecondazione.

IL NOSTRO VESTIARIO È UNA TORTURA!



Ma mai pensato all'assurdità e all'infelicità di molte parti del nostro vestiario che ci portiamo a spasso dalla nascita alla morte? Ma mai pensato che lo subisci, ti adatti e ti detorni per delle assurde impostazioni estetiche? Ma mai pensato che il tuo vestire è fonte di infinito schiavitù, nella casa, nella città, nella vita?

LIBERIAMOCI DA QUESTE TORTURE, DA QUESTE SCHIAVITÙ!

Ma non ci sentiamo ancora liberi nella nostra casa perché ancora portiamo scarpe alti e cappelli che ci ingoffano, ci soffocano, ci stringono, ci irritano. Ma non siamo mai liberi né di giorno né di notte, né in piedi né in letto, perché un assurdo involucri ci soppa, ci cuce, ci abbottona, ci stringa, ci fascia, ci inghiotte le nostre povere membra.

QUESTO È UN APPELLO A TE CHE NON SAI COME VESTI E A TE CHE VESTI SENZA SAPERLO!

Dal prossimo numero "A" pubblicherò una serie di articoli che analizzeranno quanto il tuo corpo sia vittima dei tuoi vestiti.

Fonti archivistiche

L. Bo, *Lettera a Bruno Zevi*, 6 luglio 1945, Archivio Bruno Zevi.

C. Pagani, *Lettera a Bruno Zevi*, 21 giugno 1946, Archivio Bruno Zevi.

G. Ponti, *Lettera a Giovanni Astengo*, 10 febbraio 1948, luav – Archivio Progetti, Fondo Giovanni Astengo, Corrispondenza.

Schema degli accordi raggiunti fra gli architetti Pagani e Bo' e l'arch. Zevi per la collaborazione nella rivista "A" – Giornale di Architettura, s. d., Archivio Bruno Zevi.

B. Zevi, *Lettera a Pier Maria Bardi, Ortensio Gatti, Lina Bo Bardi e Carlo Pagani*, 29 ottobre 1945, Archivio Bruno Zevi.

Riferimenti bibliografici

Bo, Pagani 1940

L. Bo, C. Pagani, *Casa sul mare di Sicilia. Architetti Lina Bo e Carlo Pagani*, "Domus" 152 (1940), 30-35.

Bo Bardi [1993] 1994

L. Bo Bardi, *Curriculum letterario*, in M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi* [São Paulo 1993], Milano 1994, 9-12.

Bonfante 1946

E. Bonfante, *L'arte nella casa del popolo*, "A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 2 (1946), 15.

Buzzi 1944

A. Buzzi, *Taccuino dell'aiuto regista*, Milano 1944.

Catalano 2020

S. Catalano, *Lina Bo (Bardi) e l'aura di Gio Ponti*, in F.R. Dall'Aglio, A. Ghiraldini (a cura di), *Gio Ponti. Espressioni*, numero monografico di "La Rivista di Engramma" 175 (2020).

Ciocca 1946

G. Ciocca, *Richiamo alla realtà*, "A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 2 (1946), 3-5.

Ciocca 1946

G. Ciocca, *Inchiesta sulle abitazioni*, "A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 3 (1946), 4-5.

Ciucci 2017

G. Ciucci, *Lina Bo 1939-1946*, in A. Criconia (a cura di), *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Milano 2017, 183-199.

Colomina 2012

B. Colomina, *Little magazines: small utopia*, in *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona 2012, 13-20.

Colomina, Wigley 2020

B. Colomina, M. Wigley, *A is for anxiety*, in J. Esparza Chong Cuy, J. González, A. Pedrosa, T. Toledo (eds.), *Lina Bo Bardi. Habitat*, Munich-London-New York 2020, 48-71.

Criconia, Essain 2017

A Criconia, É. Essain, *Lina Bo Bardi. Enseignements partagés / Insegnamenti condivisi*, Paris 2017.

Criconia 2017

C. Pagani, *Considerazioni sul Curriculum Letterario di Lina Bo Bardi e altri ricordi*, in A. Criconia (a cura di), *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*, Milano 2017, 93-103.

De Berti 2009

R. De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in Id. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano 2009, 3-64.

Diotallevi 1946

E. Diotallevi, *1000 tecnici parlano. In un convegno a Milano è stato trattato il problema della ricostruzione edilizia*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 1 (1946), 5.

Fabbri 2012

R. Fabbri, "Accordeon". *Tra Zurigo e Milano, Ernesto Nathan Rogers e Max Bill*, in C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Milano 2012, 138-147.

Gallo 2004

A. Gallo (a cura di), *Lina Bo Bardi architetto*, Venezia 2004.

Gardella 1946

I. Gardella, *Che cos'è la prefabbricazione?*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 3 (1946), 6.

Garrone 1932

L.A. Garrone, *Un giornale in "roto". (La settimana del mondo su un metro quadrato)*, "Il Secolo Illustrato", 30.7.1932, 10.

Gimmelli 2020

G. Gimmelli, *Aldo Buzzati. Tutte le opere*, Milano 2020.

Giorgina 1946

Giorgina, *In cerca di mobili*, "A - Cultura della vita" 8 (1946), 4-5.

Guccione 2015

M. Guccione (a cura di), *Lina Bo Bardi in Italia*, Roma 2015.

Il biologo 1946

Il biologo, *Introduzione a un'etica sessuale. Per il controllo delle nascite*, "A - Cultura della vita" 9 (1946), 7.

Il nostro programma 1946

Il nostro programma, "A - Cultura della vita" 7 (1946), 3.

"Il Politecnico" 1945

"Il Politecnico", 29 settembre 1945, 1.

Intervista 1946

Intervista con l'architetto Roth, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 2 (1946), 8.

L'architetto 1946

L'architetto, *La casa è ancora ai primordi*, "A - Cultura della vita" 7 (1946), 4-5.

Lima 2021

Z.R. Lima, *La dea stanca. Vita di Lina Bo Bardi*, Monza 2021.

Magnaghi 1946

A. Magnaghi, *Vi presento i mobili*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 1 (1946), 10.

Maguolo 2020

M. Maguolo, *"Domus" e le altre. Le riviste di architettura fra guerra e dopoguerra. Intorno a una lettera di Gio Ponti*, in F.R. Dall'Aglio, A. Ghiraldini (a cura di), *Gio Ponti. Espressioni*, numero monografico di "La Rivista di Engramma" 175 (2020).

Mattioni 1946

L. Mattioni, *La scuola delle beffe*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 5 (1946), 15.

Mazzocchi 1947

G. Mazzocchi, *Mobilizzare le intelligenze*, "Cantieri" 1 (1947), 2-3.

Pagani 1946a

C. Pagani, *Valmontone è un paese distrutto*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 1 (1946), 6-7.

Pagani 1946b

C. Pagani, *Ricostruzione e democrazia*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 3 (1946), 3.

Perea 2012

S. Perea, *Revista A. Destrucción y creación en cuatro movimientos*, in *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, Pamplona 2012, 247-254.

Ponti 1942

G. Ponti, *Un arredamento a Milano degli architetti Bo e Pagani*, "Stile" 21 (1942), 15-22.

Pontillo 2020

C. Pontillo, *Il Politecnico di Vittorini. Progetto e storia di una narrazione visiva*, Roma 2020.

Préfacio 1950

Préfacio, "Habitat. Revista das artes no Brasil" 1 (1950), 6.

Ragghianti 1986

C.L. Ragghianti, *Equilibrio di intuizione e di coscienza*, in R. Barletta, L. Ragghianti et al, *Egidio Bonfante*, Gallarate 1986, 7-8.

Rava 1942

C.E. Rava, *Addobbi delle città o l'architettura delle cerimonie*, "Stile" 19-20 (1942) 79-81.

Redazionale 1927

Redazionale, "Il Secolo Illustrato", 2 gennaio 1927, 3.

Rusconi 1946

C. Rusconi, *Victory house*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 3 (1946), 7.

Sartoris 1946

A. Sartoris, *No, dice Alberto Sartoris*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 3 (1946), 6.

Semerani 2012

L. Semerani, *Il diritto al brutto*, in L. Semerani, A. Gallo, *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia*, Napoli 2012, 6-31.

Zanella 1986

L. Zanella, *Presentazione*, in *Egidio Bonfante*, Gallarate 1986, 3-4.

Zevi 1946

B. Zevi, *La bomba atomica pone nuovi problemi di cultura*, "A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte" 1 (1946), 4.

Zevi 1992

B. Zevi, "A". *Un settimanale di architettura scaturito dalla Resistenza*, "L'Architettura Cronache e Storia" 441-442 (1992), 541.

English abstract

“We have to start anew, from letter A, to generate a happy life for everyone”: so states the cover of the first issue of “A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte”, which later became “A – Cultura della vita”: the magazine that Lina Bo Bardi and Carlo Pagani built with Bruno Zevi in 1946. Their hope was to involve an audience as vast as possible during the collective reconstruction of the country, destroyed by the Second World War. The article explores the suspended space and brief life of this small utopia, aiming at demonstrating how A became the magazine that, for its directors, engaged in intense outreach activity during such years, meant most of all to understand and pass on the civil value of architecture. The text also explores the publication’s themes and contents, its protagonists and unusual graphic design, trying to comprehend the originality of its message. In a lively national editorial scene, its uncompromising attitude, politically advanced and, for the same reason revolutionary, was its strength and, in a way, the real reason behind its sudden closure.

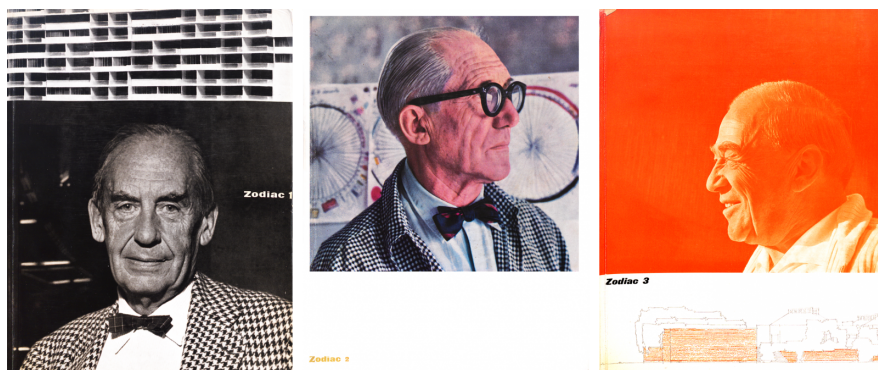
Keywords | Lina Bo Bardi; Carlo Pagani; “A”; Culture; Life.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Costellazioni eccentriche

L'universo Olivetti e la rivista "Zodiac"

Aldo Aymonino, Federico Bilò



Copertine di "Zodiac" 1 (ottobre 1957), 2 (maggio 1958), 3 (novembre 1958).
Courtesy Fondazione Olivetti.

Il presente scritto è la sommaria sintesi di una ricerca sulla vicenda editoriale di "Zodiac", in via di ultimazione e di imminente pubblicazione.

1

Non si può capire la struttura intellettuale e biografica di "Zodiac" senza avere un'idea, sia pure di massima, della complessa vicenda imprenditoriale, intellettuale, editoriale e finanziaria della costellazione olivettiana. I numeri, la pluralità e la straordinaria varietà di occasioni, persone, risultati ottenuti dalla Olivetti in pochi decenni (e a cavallo di due guerre mondiali), rappresentano un *unicum* nella storia del capitalismo occidentale: il racconto della Ing. C. Olivetti & C., S.p.A., Ivrea, contiene qualcosa di epico e purtroppo irripetibile che va guardato con la distanza critica ed emotiva che solo il tempo trascorso aiuta a formare e rendere credibile, rimanendo tuttavia qualcosa di difficilmente plausibile all'interno

della squilibrata competizione industriale tra Europa e America nei primi due terzi del XX secolo.

Qualche dato, molto sommario: Camillo Olivetti, appena laureato, parte per un soggiorno biennale a Londra tra il 1891 e il 1893 per lavorare in un'industria meccanica di precisione e, appena tornato a Ivrea, viene invitato dal suo relatore Galileo Ferraris ad accompagnarlo a un congresso negli Stati Uniti, dove si fermerà per altri due anni, facendo per un semestre anche l'assistente universitario a Stanford in California. Adriano, seguendo le orme del padre, farà un viaggio in America negli anni 1925-26. L'esperienza *in situ* farà percepire gli Stati Uniti agli Olivetti non come modello irraggiungibile, ma come obiettivo superabile: per la prima volta in Europa viene sconfitto un *inferiority complex* genetico. Seguirà più tardi, nel 1929, un soggiorno in Sudamerica di Camillo per aprire lì alcune concessionarie (e nel contempo verrà fondata la prima società estera, la Hispano Olivetti). Nel 1913-14, l'impresa fondata da Camillo stesso nel 1908 passa in meno di un anno dalla produzione di 4 macchine da scrivere alla settimana a 4 al giorno, mentre i dipendenti quasi raddoppiano passando da 110 a 210. Nel 1929 nasce l'Ufficio Progetti e Studi. La ristrutturazione della produzione abbatte i tempi di produzione di una macchina di 2 terzi (da 12 a 4 ore). La prima macchina compatta è la M40 (1929), mentre la MP1 (1932) è la prima a sviluppo orizzontale. Nel 1935, con la Studio 42, viene inaugurata la prassi di coinvolgere architetti/designer (Figini e Pollini, il pittore Schawinsky) nel disegno delle scocche dei prodotti industriali, mentre il processo di pressofusione, tutto eseguito *intra moenia*, garantisce che la funzione e la forma vadano di pari passo.

Subito dopo il secondo dopoguerra, negli anni Cinquanta, la Olivetti diventa la leader mondiale delle tecnologie sofisticate. La quantità e la qualità degli eventi sono impressionanti e formano un'antologia di eccellenza industriale senza soluzione di continuità: Pier Giorgio Perotto progetta nel 1965 il P101, primo calcolatore da tavolo del mondo, Mario Tchou dirige il centro elettronico Olivetti di Barbaricina (PI), dove nel 1957 progetta e produce il calcolatore elettronico Elea 9000 (la divisione elettronica della Olivetti verrà venduta nel 1964 alla General Electric), e un operaio (!), Natale Capellaro, progetta già nel 1948 la calcolatrice Divisumma 14, ovvero la prima calcolatrice che esegue le 4 operazioni, costruita assemblando 3000 pezzi e con scocca disegnata da

Marcello Nizzoli. Vendendo milioni di pezzi (insieme al modello successivo Divisumma 24, con la sua straordinaria nuda meccanica), Divisumma diventerà una dei simboli del Made in Italy, conquistando giustamente la copertina del libro di Vittorio Gregotti *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, pubblicato nel 1982, e proietterà la Olivetti al vertice mondiale della produzione, con un terzo delle vendite globali e la metà del fatturato complessivo.

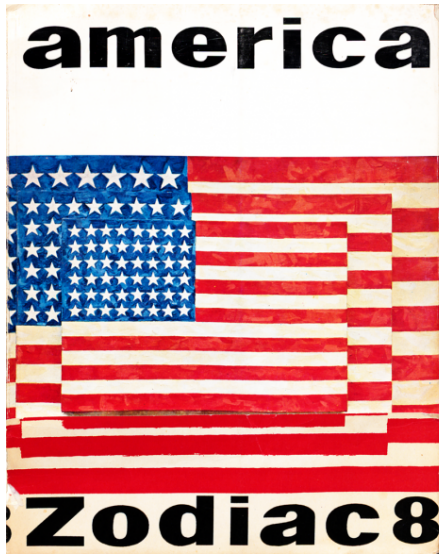
Il rapporto tra costi e ricavi, grazie a un'attentissima ricerca di produzione interna su materiali economici per la progettazione e costruzione di manufatti sofisticati, sfiora l'incredibile rapporto di uno a dieci, e genera una significativa plusvalenza che, sotto la guida politica e intellettuale di Adriano Olivetti prima, e di suo figlio Roberto poi, verrà massicciamente reinvestita fino alla metà degli anni Settanta nella costruzione di un patrimonio industriale, culturale e sociale unico in Italia sia per dimensione che per anticipazione di fenomeni socio-economici di là da venire, che verranno imitati spesso in maniera parziale e distorta da alcune delle grandi corporate italiane. Già nel 1958, la Olivetti ha fabbriche in tre continenti (America, Africa e Europa), 235 negozi in Italia, 5 centri di produzione in Europa, 2 in Sudamerica, 2 in Africa, più 12 consociate in 3 continenti, mentre nel 1963, i dipendenti all'estero superano per numerosità quelli italiani. Parallelamente alla ricerca scientifico-industriale, la Olivetti svilupperà forme di sviluppo e assistenza sociale all'avanguardia per i propri impiegati, che la faranno diventare modello planetario di sviluppo armonico e sostenibile. I primi tentativi sono del 1909, un anno dopo la fondazione dell'azienda; nel 1934 viene aperto il primo asilo aziendale, nel 1936 i Servizi Sanitari di fabbrica (un servizio di assistenza sanitaria complementare a quello statale, con un'infermeria interna, le cure sul posto di lavoro e a domicilio) e la mensa aziendale; dal 1932 vengono aperte le colonie estive per i figli dei dipendenti.

La Olivetti introduce il servizio assistenziale e gli assegni familiari nel 1919 – ben prima dello Stato Italiano – mentre il Consiglio di Gestione, un organismo paritario tra operai, impiegati e proprietà, è istituito nel 1949. Oltre ai servizi e alle residenze, viene allestita anche una rete di 11 linee di bus navetta per i lavoratori residenti fuori Ivrea. Inoltre, insieme alla Volvo, la Olivetti è la prima azienda che prova a scardinare il modello fordista: dalla produzione a catena di montaggio si passa a quella a isola con

l'acronimo UMI: unità di montaggio integrate. Infine viene introdotta, per la prima volta nel nostro Paese, la riduzione di orario lavorativo a parità di salario: siamo nel 1957, stesso anno dell'avvio della pubblicazione di "Zodiac", ed è la nascita, in Italia, del concetto di weekend.

E se il termine *glocal* ha senso, negli anni Sessanta e Settanta la Olivetti lo declina alla perfezione: casa madre a Ivrea nel Canavese, sedi a Milano e Roma, ma anche fabbriche in Argentina, Brasile, Spagna, USA, GB, Francia, Germania, Giappone, Messico, Singapore, Cina. Un vero impero su "cui non tramonta mai il sole", del quale, secondo il dettame di Adriano per cui "l'architettura è la forma con cui si esprime una Società", gli architetti saranno Le Corbusier (1961/62), Louis Kahn (1966/70), Kenzo Tange (1970), Egon Eiermann (1970/72), Richard Meier (1971), James Stirling (1973). A Ivrea lavoreranno, tra gli altri, BBPR, Gardella, Figini e Pollini, Quaroni, Ridolfi, Vittoria, Zanuso (che progetterà anche la fabbrica argentina e quella brasiliana dell'azienda), Gabetti e Isola, Cappai e Mainardis; mentre la fabbrica modello di Pozzuoli (1951-54) sarà firmata da Luigi Cosenza. Per non parlare dell'invenzione assolutamente innovativa e geniale dei negozi Olivetti, veri *flagship-store* anticipatori di una maniera di intendere il commercio al dettaglio che verrà imitata e perfezionata nei cinquant'anni successivi, con oltre duecento progetti che coprono un arco temporale di quarant'anni.

Questo insieme di iniziative, che definiscono il volto unico della Olivetti, comprendono una delle sue più prestigiose iniziative editoriali, quale è appunto "Zodiac" (una stranezza: nella *time-line* pubblicata alla fine della pubblicazione per i cinquant'anni della Olivetti, che arriva al settembre 1958, non si fa menzione della prima uscita di "Zodiac", che è dell'ottobre 1957).



Copertine di "Zodiac" 8 (giugno 1961), 15 (dicembre 1965), 18 (ottobre 1968), 20 (dicembre 1970). Courtesy Fondazione Olivetti.

2

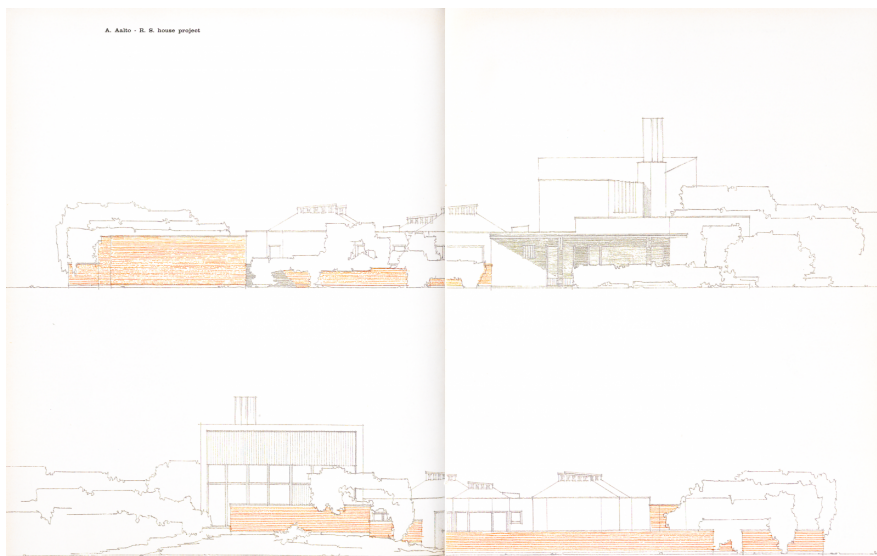
Perchè Adriano Olivetti decide di fondare una rivista di architettura, per di più di respiro internazionale? L'interesse di Olivetti per l'architettura e, soprattutto, per l'urbanistica, ha origini remote, ed è strettamente legato alla sua idea di comunità. Si chiede Olivetti: "Cos'è dunque la *nostra* Comunità?". Le risposte che fornisce sono più d'una. Secondo la più elementare e intuitiva, la comunità è "il luogo d'incontro del tuo prossimo"; articolando appena un po' la risposta, essa è "una piccola patria intorno alla città natale, lo spazio vitale dove si esprime la nostra vita sociale, la natura che ci è intorno, monti, colline, campagne"; ancora, "la Comunità è storia che si fa ogni giorno". Queste tre risposte evidenziano tre dati fondamentali della concezione comunitaria di Olivetti. Primo, si tratta di un ordine politico generato dal basso, che prevede la partecipazione di tutti i cittadini e lo sviluppo in "un sistema di livelli di governo che parte dal basso (le comunità), passa attraverso gli Stati regionali e, attraverso vari strumenti connettivi, crea uno Stato federale fortemente coeso". Secondo, ogni comunità insiste su una porzione di territorio; come è stato rilevato, "l'idea seminale olivettiana era individuare i confini adeguati a un nuovo ente territoriale locale che, permettendo ai suoi abitanti di enucleare interessi concreti comuni, facilitasse il governo del territorio e la composizione degli inevitabili conflitti sociali". Terzo, la comunità olivettiana mira alla buona amministrazione del quotidiano: mira a qualificare l'ordinario, tessendo, giorno dopo giorno, i destini dei suoi cittadini.

Di conseguenza, un'appropriata organizzazione dello spazio è, nel pensiero olivettiano, il corrispettivo fisico dell'organizzazione sociale comunitaria. Assetto dei luoghi e assetto sociale si legano, per l'industriale di Ivrea, in maniera indissolubile. Non solo: l'urbanistica è organizzazione dello spazio così come di processi e in questa ottica il piano "diviene una strategia per governare la dinamica dell'innovazione e renderla operante in tutte le direzioni e attraverso tutti i collegamenti che le opere istituiscono fra di loro". Dimostrazione di ciò sono i molti piani che Olivetti commissiona e/o ispira, a partire dal Piano per la Valle d'Aosta, avviato nel 1937. E si possono rimettere in fila le tante operazioni condotte sulla sua azienda, sui servizi ad essa collegati, sulla sua città - Ivrea - e sul territorio da essa investito - il Canavese. A ciò si dovrebbero ancora aggiungere le azioni svolte dai soggetti istituzionali investiti dalla sua energia, come

l'UNRRA Casas (e, sulla scia di questo, l'ISES), l'INU o l'IRUR; ancora, le esperienze di Matera e di Pozzuoli; infine le tante battaglie, purtroppo spesso perse, come quelle per una nuova Legge Urbanistica.

Occorre poi evidenziare come Adriano Olivetti abbia sempre proceduto per esperimenti pilota, cioè per verifiche concrete degli assetti produttivi, istituzionali, sociali, spaziali e gestionali immaginati e progettati. A riprova di ciò si possono considerare gli atti degli organismi nei quali Olivetti ha avuto un ruolo significativo (come l'UNRRA-Casas o l'INU) o quelli inventati da lui stesso (come l'I-RUR), oltre, ovviamente, all'operato per e tramite l'azienda di famiglia. Giancarlo Lunati parlava, per l'esperienza di Olivetti, di "progetto come orizzonte della vita": non vi sono dubbi, infatti, sull'intensità e la vastità delle ipotesi di trasformazione che Olivetti ha sempre perseguito e che ha visto regolarmente scontrarsi contro il muro della politica e della pubblica amministrazione, per superare il quale egli tentò l'avventura politica in prima persona nelle elezioni politiche del 1958 (che, come noto, registrarono un sostanziale insuccesso).

Se le precedenti considerazioni valgono per l'impegno urbanistico di Olivetti, un analogo discorso può essere fatto per l'architettura: la buona formalizzazione dello spazio è necessaria ad una vita comunitaria felice: ciò spiega la convocazione dei migliori architetti italiani e stranieri, come già detto. E ciò spiega anche la sua costante attenzione per questa disciplina, dimostrata anche dall'impegno editoriale: basti pensare a "Metron" o alla rubrica regolarmente dedicata all'architettura sul periodico "Comunità". È alla luce di questi presupposti, dunque, che deve essere letta la vicenda di "Zodiac", pur con tutte le particolarità che essa presenta.



Alvar Aalto, *Villa Sambonet*, prospetti, in "Zodiac" 3 (novembre 1958). Courtesy Fondazione Olivetti.

3

"Zodiac" è stato un periodico internazionale di architettura, uscito in 22 fascicoli, esattamente per 16 anni, fino all'ottobre 1973, nato da un'idea di Bruno Alfieri. Nel 1957 Alfieri ha trent'anni ma varie esperienze editoriali alle spalle e propone ad Adriano Olivetti di fondare e sostenere una nuova rivista di architettura, di respiro internazionale, anche in considerazione del fatto che, nel 1954, "Metron" ha cessato le pubblicazioni. Il rilevante interesse di Olivetti per l'architettura e l'urbanistica si riversa, in quel momento, solo in "Comunità", ma in misura limitata, e in "Urbanistica", diretta prima da Olivetti stesso, quindi, dal 1952, da Giovanni Astengo. Entrambi questi periodici, tuttavia, hanno un orizzonte prevalentemente nazionale. Intervistato da Manolo De Giorgi, Enrico Morteo e Alberto Saibene, Renzo Zorzi ricordava che un giorno Alfieri gli disse:

"Dovresti farmi un piacere: vorrei incontrare Adriano". Li misi in contatto e Alfieri propose ad Adriano di fare "Zodiac". Doveva essere una rivista internazionale di architettura, con ampi articoli di presentazione dei maggiori architetti del mondo. [...] Adriano costituì un piccolo comitato in

cui c'erano Raghianti, Pampaloni, Riccardo Musatti e Sergio Bettini (De Giorgio, Morteo 2008, XX).

Come già rilevato, mentre alcuni esponenti dell'*inner circle* olivettiano vengono sapientemente collocati nel Comitato di Direzione, l'apertura internazionale è garantita dall'affinità strutturale con un altro periodico ideato da Bruno Alfieri: ci riferiamo a "Quadrum", fondata due anni prima insieme a Ernst Goldschmidt ed edita a Bruxelles con il patrocinio del Palais des Beaux-Arts diretto da Pierre Janlet, della quale "Zodiac", inizialmente, replica il medesimo impianto. Senza entrare nel merito della complessa vicenda gestionale della rivista, può essere utile fare un confronto tra il colophon del primo fascicolo e quello dell'ultimo, soffermandosi su un fascicolo quasi mediano, il numero 13.

Dal primo, stampato nel 1957, apprendiamo che "Zodiac" è una rivista internazionale di architettura contemporanea; che è pubblicata sotto gli auspici de "l'Association pour la diffusion artistique et culturelle, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, et de la société Ing. C. Olivetti & C., de Ivrea, Italie"; che ha un comitato di direzione, presieduto da Adriano Olivetti e composto da Giulio Carlo Argan, Pierre Janlet, Riccardo Musatti, Enzo Paci, Geno Pampaloni, Carlo Ludovico Raghianti e, nelle vesti di segretario, Pier Carlo Santini. Ma la struttura è ben più complessa, perché si articola anche in un comitato internazionale di redazione (per il Belgio, Robert L. Delevoy; per la Francia, François Mathey; per la Germania, Gerd Hatje; per la Gran Bretagna, E. Maxwell Fry; per l'Italia, Pier Carlo Santini; per i Paesi Bassi, W.H.J.B. Sandberg; per la Svizzera, Georg Schmidt; per gli Stati Uniti, John Entenza); in un direttore editoriale, Bruno Alfieri; in un art-director, Roberto Sambonet; in una serie di corrispondenti (per il Brasile, Salvador Candia; per il Giappone, Noboru Kawazoe; per il Messico, Max Cetto; per il Venezuela, Graziano Gasparini). Infine, vari sono gli editori locali nei diversi paesi, ma l'editore generale si trova a Milano, ed è le Edizioni di Comunità. Si possono fare varie osservazioni: prima, il carattere internazionale che il periodico intendeva avere è assicurato dalle intense relazioni con i più importanti paesi di quello che allora era "l'occidente"; seconda, molti esponenti importanti della cerchia olivettiana occupano posizioni preminenti (Pampaloni, Musatti, Raghianti); terza, i contributori della prima ora, che compaiono nell'elenco, sono alquanto eterogenei per generazione, per nazionalità e per formazione: alcuni sono architetti, altri

intellettuali o letterati, altri ancora storici dell'arte. Proprio su questi ultimi si impone una quarta, ultima e cruciale osservazione. Come confermato da constatazioni oggettive e come già rilevato, "Zodiac" impegna il decennio del dissolvimento del progetto moderno; pertanto, risulta cruciale comprendere quale posizione assuma il periodico nei confronti del movimento moderno e della sua crisi, ovvero, quali parziali posizioni assumano, rispetto al fenomeno, i più qualificati collaboratori al periodico. Ci riferiamo a personaggi del calibro di Hitchcock, Giedion, Scully, Veronesi, Argan, Ragghianti e altri (Tafuri e Portoghesi erano ancora molto giovani e Zevi scrive una volta soltanto). Entro tale quadro, e specialmente nella prima metà della storia di "Zodiac", gli storici dell'arte giocano un ruolo decisivo, in ragione di due considerazioni convergenti: da un lato, perché nel panorama storiografico e critico dell'architettura gli autori con formazione non propriamente architettonica risultavano ancora preponderanti e a tale proposito, Manfredo Tafuri, molti anni dopo, lamenterà "il monopolio che avevano avuto gli storici dell'arte nel campo della storia dell'architettura"; dall'altro lato, perché negli anni nei quali "Zodiac" viene pubblicata, la fase di revisionismo storico e storiografico del movimento moderno è appena incipiente, mentre ancora prevale la costruzione storiografica canonica avvenuta lungo gli anni Cinquanta, che infatti si aprono con la *Storia dell'architettura moderna* di Bruno Zevi (1950) e si chiudono con la *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo (1960).

L'indice del fascicolo n. 13, del 1964, è preceduto da una scarna comunicazione che annuncia l'avvicendamento alla Direzione di "Zodiac": "A partire da questo numero la direzione editoriale di "Zodiac" viene assunta da Pier Carlo Santini. Le Edizioni di Comunità ringraziano vivamente Bruno Alfieri che col n. 12 ha lasciato la rivista per altri impegni di lavoro". Alfieri, infatti, si dedicherà alla fondazione di "Lotus", ma questa è un'altra storia. Santini, un antico laureato di Ragghianti, subentra ad Alfieri e, a partire da questo numero, prende avvio la collaborazione di Maria Bottero, che sempre più importanza assumerà nella gestione e nella conduzione del periodico. Occorre evidenziare come Santini, nonostante il nuovo e prestigioso incarico appena assunto, non senta la necessità né di scrivere un editoriale, né di individuare un baricentro o un tema cui riferire tutti i pezzi del fascicolo, né di fornire un orientamento per i futuri fascicoli di "Zodiac": un comportamento quanto meno singolare.

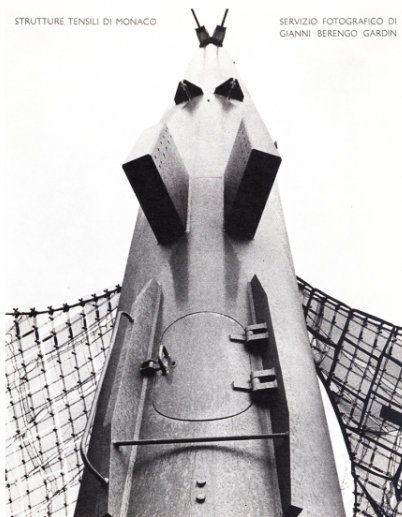
Consideriamo ora il colophon dell'ultimo fascicolo, stampato nel 1973. Vi si legge che la rivista è stata "fondata da Adriano Olivetti" e che viene "edita sotto gli auspici della Ing. C. Olivetti & C., Ivrea, Italia". La controparte belga non è più presente, come non è più presente un comitato di direzione. La struttura, nel complesso, si è molto semplificata, e risulta così organizzata: direttore responsabile, Renzo Zorzi; direttore, Maria Bottero; redazione, Lucia Matino e Paolo Nepoti; impaginazione, Italo Lupi; copertina, Umberto Riva; seguono una lista di traduttori, l'elenco dei vari distributori nel mondo e i riferimenti utili alle inserzioni pubblicitarie. Infine, rimane invariato l'editore: Edizioni di Comunità, Milano. Tuttavia tale contrazione dell'apparato non inficia l'apertura internazionale di "Zodiac", che era dovuta non solo al suo patrimonio genetico, né solo alla rete di corrispondenti dislocati nei paesi occidentali, già illustrata, ma era dovuta anche ai luoghi presentati dai servizi di "Zodiac" e alla nazionalità dei tanti contributori. Cominciamo da questi ultimi: in maggioranza sono ovviamente italiani, ma dobbiamo segnalare la presenza importante degli statunitensi Henry-Russel Hitchcock ed Esther McCoy, le presenze episodiche di Siegfried Giedion, ceco ma svizzero di adozione, di Vincent Scully, statunitense, di Joseph Rykwert, polacco ma inglese di adozione, di Ulrich Conrads, tedesco, e le rare comparse di James Stirling, inglese, Aldo Van Eyck, olandese, Jean Petit, francese, Arthur Drexler, ancora statunitense, e molti altri. Come si vede, un panel di grande ampiezza geografica, oltre che di prima qualità. Consideriamo poi i luoghi: se l'Italia è, inevitabilmente, il Paese più presente, nondimeno la rivista si interessa davvero di gran parte del mondo occidentale. Questo accade sia con fascicoli monografici (due dedicati agli Stati Uniti, uno alla Spagna, alla Gran Bretagna e all'Italia) sia con ampi reportage da vari luoghi (Giappone, Messico, Brasile, Danimarca, Francia, Germania e altri). Sull'apertura internazionale di "Zodiac", dunque, non possono rimanere dubbi.



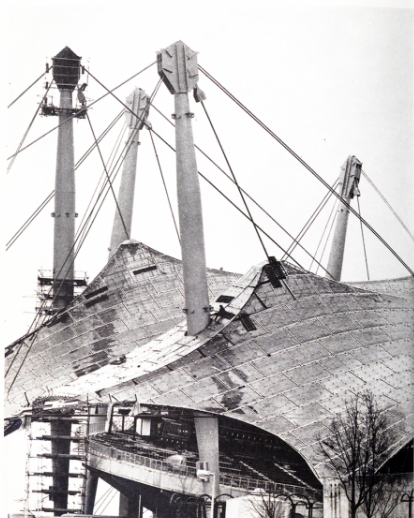
82

STRUTTURE TENSILI DI MONACO

SERVIZIO FOTOGRAFICO DI
GIANNI BERENGO GARDIN



83



84



85

Frei Otto, *Tensostrutture per i Giochi della XX Olimpiade* (Monaco 1972), in "Zodiac" 21 (settembre 1972). Courtesy Fondazione Olivetti.

4

La rivista (come tutto in natura) è un territorio in costante movimento e mutazione. Il concetto warburghiano di "buon vicino" è più che una stretta concatenazione tra i contenuti critici e pubblicitari: è il tentativo di pubblicare numeri il cui motore primo sia la fascinazione degli scritti e dei

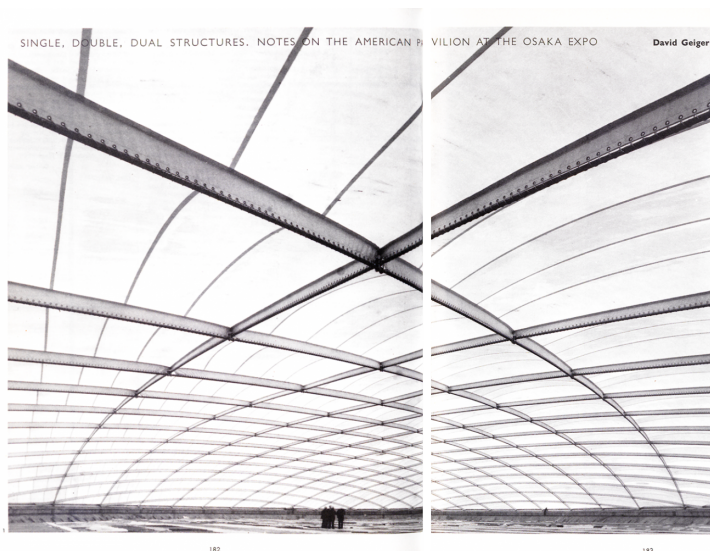
progetti pubblicati, un *glamour* incantato che si spande da ogni pubblicazione, al contempo eteronoma e autosufficiente, capace di attrarre lettori con (quasi) soltanto l'aspetto prezioso dell'oggetto. Questo determina una ortodossia fortemente attratta dall'eterodossia, sempre in nome della fascinazione e della capacità seduttiva dei contenuti. In alcuni numeri vi è una salutare e vivifica prevalenza dell'ignoto sul noto, sul già affermato: presentazioni e letture critiche dedicate a opere e autori di primaria importanza a livello mondiale vengono alternate sapientemente a saggi che introducono nuove personalità emergenti nel panorama internazionale quali Utzon, Nelson, Ungers, Valle, Sottsass, Zvi Hecker, etc. La costruzione di un paesaggio critico fatto non solo dai saggi, ma anche dai progetti pubblicati e dalla loro sequenza, visualizza un "paesaggio brado", nel quale molti si possano riconoscere. Scegliere cosa pubblicare spesso smuove gli strati più profondi di una sedimentazione culturale e addirittura psicologica di chi è chiamato a scegliere e, spesso, i numerosi 'no' detti contribuiscono alla costruzione di un'opera intellettuale più di tutti i possibili 'sì'. Così come escludere spesso è un atto molto più chiarificatore, deciso e selettivo rispetto all'inclusione generica. Tuttavia, nella galassia del pubblicato, si possono riconoscere enclaves che rimandano ad altri piccoli sistemi semantici e iconografici, in un continuo gioco di specchi e di confronti che è uno degli esercizi cui la rivista ci costringe. Vi è una continua alternanza di pezzi lunghissimi, quasi da rivista letteraria o specialistica (filosofica, medica, etc.) e pezzi 'manifesto' o di cronaca, di due o tre pagine.

Una rivista con i dorsi in bella vista, come le collane saggistiche e letterarie, soprattutto come gli almanacchi (Bompiani 1925-1980). Il modello di riferimento ipotizzabile potrebbe essere una crasi tra i Saggi Einaudi, l'Almanacco letterario Bompiani, il *glamour* delle illustrazioni di "Spazio" di Luigi Moretti e la rivista "Botteghe Oscure" (nulla a che fare con la sede storica del PCI, ma l'indirizzo dove abitava la sua direttrice, la principessa Marguerite Caetani, pubblicata dal 1948 al 1960, dove scrivono 700 autori in 5 lingue). L'ambizione e l'autorevolezza della rivista si manifestano sin dall'aspetto esterno (un incrocio tra un almanacco, un *coffee table book* – seducente al tatto e alla vista – e un prodotto di saggistica) sia all'interno, dove la gabbia editoriale libera e multiforme ideata da Roberto Sambonet – della quale esistono ancora i magnifici menabò originali autografi, disegnati pagina per pagina – incuriosisce e

tiene alta l'attenzione del lettore, accompagnandolo e sottolineando i passaggi da un tema all'altro. Completa questo seducente cocktail intellettuale la pubblicazione dei progetti attraverso foto e disegni, spesso a doppia pagina e con una grafica intensa, punteggiata da rare cromie, che non fanno altro che sottolineare l'importanza del soggetto mostrato (memorabile, in questo senso, la pubblicazione nel numero 3 del progetto di Villa Sambonet di Alvar Aalto – purtroppo rimasto soltanto sulla carta – con la stessa cromia della copertina). inoltre, L'eccellente qualità di stampa permette di apprezzare anche i dettagli e le didascalie più minute. Non sono state molte le aziende italiane che hanno sponsorizzato e sostenuto riviste di tema architettonico/urbano e antropologico: oltre a "Zodiac", Olivetti ha pubblicato, come già ricordato, "Metron" (54 numeri tra l'agosto 1945 e dicembre 1954), mentre la Pirelli chiama a dirigere "Edilizia Moderna", tra il 1963 e il 1965, un giovanissimo (32 anni) Vittorio Gregotti. I destini delle due riviste conosceranno incroci e travasi. Brilla per assenza la Fiat...

Particolarmente interessante è la lettura degli ultimi numeri di "Zodiac" (19, 21 e 22), che rappresentano un vero e proprio *corpus* critico e sperimentale autonomo, non solo all'interno della storia della rivista, ma nell'intera pubblicistica italiana di settore. L'esaustivo sguardo d'insieme che essi offrono sulle ricerche di matrice matematico/geometrica, sulle tensostrutture, sulle costruzioni gonfiabili e sui gusci autoportanti che all'epoca venivano sperimentate e sviluppate nel mondo, vengono integrate in una linea di ricerca che, partendo dai "padri nobili" del campo di sperimentazione (Le Ricolais, Buckminster Fuller, Candela, Kiesler), arriva, apparentemente senza soluzione di continuità, alle sperimentazioni di giovani e giovanissimi architetti contemporanei (tra cui le prime ricerche di un trentacinquenne Renzo Piano, fresco vincitore – insieme a Gianfranco Franchini e Richard Rogers – del concorso internazionale di due anni prima per il Centro Pompidou a Parigi). Queste ricerche, considerate antagoniste quando non apertamente ostracizzate da quella parte dell'*intelligenza* architettonica più ideologizzata che dominava larga parte dell'accademia e della pubblicistica di settore (come ad esempio lo IAUS negli Usa, il Team 10 e la Tendenza in Europa) allora invecchiate rapidamente e altrettanto velocemente tornate in auge negli ultimi tempi, stavano costruendo proprio in quegli anni quello che può essere considerato il loro capolavoro assoluto e manifesto: il complesso olimpico di Monaco per le Olimpiadi del

1972 su progetto di Gunter Behnisch e Frei Otto, puntualmente documentato nel numero 21 della rivista da un memorabile servizio fotografico sul cantiere di Gianni Berengo Gardin. In questi ultimi tre numeri, diretti da Maria Bottero, traspare in tralice la nostalgia di quello che poteva essere e non è stato: una architettura tecnica, sperimentale e all'avanguardia, apparentemente gemmata dall'epica e brevissima stagione della Divisione Elettronica dell'Olivetti, ceduta in maniera frettolosamente sospetta alla General Electric nel 1964 dai nuovi soci Olivetti, Fiat e Mediobanca.



PNEUMATIC STRUCTURES offer an unlimited possibility of form and space with structural costs a fraction of that for conventional structures. Though initial degradation and flammability of fabric membranes have hampered their use, we are now at the threshold of developments where membranes may be considered both permanent and acceptable. Solar radiation has its own benefits resulting in air conditioning loads that may cancel all structural savings, but even that drawback is now being overcome with composite skins that house fans such as that for conventional structures. Future developments may lead to the possibility of a thermal roof which serves as a solar collector and thermal radiator, thus permitting complete climate control with no outside energy source.

Pneumatic structures fall into three categories: single walled, double walled and dual walled. In each case, the structure is primarily designed to resist external wind forces. For reasons that will become clear, span length has little influence on the structure's design. Wind forces on a hemispherical dome are indicated in Fig. 2a. The values for maximum suction, -1.0 , and maximum positive pressure, $+0.50$, are approximately constant as the structure distorts and the ratio of internal pressure p to stagnation pressure q varies from 0.5 to 1.5 . (Stagnation pressure q is related to wind velocity v through the expression $q = 1/2 \rho v^2$, where ρ is the acceleration due to gravity.) For the higher value of this ratio, the flexible structure more nearly maintains its original shape on the windward side. Similar results occur for the three-quarter sphere (Fig. 2b), excepting that the maximum suction and maximum positive pressure increase to -1.25 and $+1.0$ respectively, and higher internal pressures are required to maintain the original shape, $p/q = 2.6$. If one considers an internal pressure equal to the maximum wind pressure, one obtains the net forces on the fabric membrane (Fig. 2c), and internal pressure (Fig. 2d). It is this combined force that the fabric must resist.

If one uses an earth berm or other solid structure to receive the positive forces (Fig. 2f), then only suction forces act on the fabric membrane. At this point, the internal pressure is required only to carry the roof weight and give the structure overall dynamic stability when the wind is not blowing as it blowing only in gusts. As a consequence, a pressure greater than the roof weight by about

Frei Otto, *Tensostrutture per i Giochi della XX Olimpiade* (Monaco 1972), in "Zodiac" 21 (settembre 1972). Courtesy Fondazione Olivetti.

Riferimenti bibliografici

Bordogna 2018

E. Bordogna, "Zodiac" da Adriano Olivetti a Guido Canella, "FAM" 43 (2018).

Canella 1989

G. Canella, *Fondazione e ripresa di una testata*, "Zodiac" 1 (1989), 6-10.

De Giorgi, Morteo 2008

M. De Giorgi, E. Morteo, *Olivetti: una bella società*, Torino 2008.

de' Liguori Carino 2008

B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1940-1960)*, Roma-Ivrea 2008.

Fabbi 1983

M. Fabbi, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini*, Bari 1983.

Gregotti 1982

V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Milano 1982.

Morteo 2008

E. Morteo, *Grande atlante del design dal 1850 a oggi*, Milano 2008.

Musatti, Bigiaretti, Soavi 1958

R. Musatti, L. Bigiaretti, G. Soavi, *Olivetti 1908-1958*, Ivrea 1958.

Olivetti 2009

A. Olivetti, *Fini e fine della politica*, a cura di D. Cadeddu, Soveria Mannelli 2009.

Pierini 2012

O.S. Pierini, "Zodiac", in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento*, Torino 2012.

Ristuccia 2009

S. Ristuccia, *Costruire le istituzioni della democrazia. La lezione di Adriano Olivetti, politico e teorico della politica*, Venezia 2009.

English abstract

This article is a synthesis of the research that the two authors are carrying out on the editorial history of "Zodiac", which will soon be published in a book. The first series (1957-1973) was published by Edizioni di Comunità, Adriano Olivetti's publishing house. Since it is impossible to understand the intellectual and biographical structure of Zodiac without having an idea, albeit approximate, of the complex entrepreneurial, intellectual, editorial and financial history of the Olivetti constellation, the first part of the essay is dedicated to these events. The essay then examines the relationship between Olivetti and architecture, a relationship based on the theme of community. It then analyses the structure of the magazine, the people involved and the authors who contributed to it. Finally, it explores the various themes addressed by the magazine and the relationship between articles, images and drawings.

Keywords | Adriano Olivetti; Bruno Alfieri; "Zodiac"; Architectural Journals.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Il caso "Rassegna". L'anomalia della regola

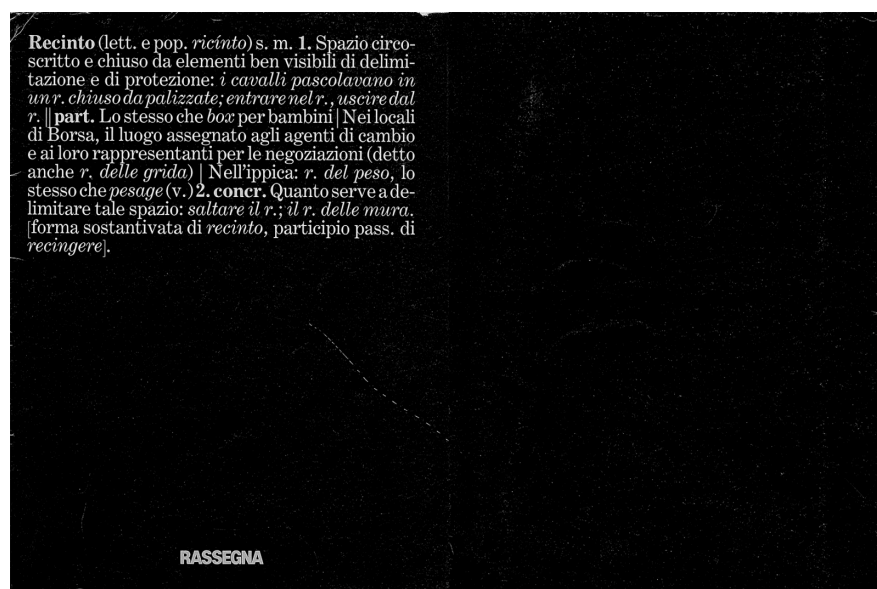
Guido Morpurgo

Non fidatevi dunque delle idee sulla progettazione che vi abbiamo esposto:
se l'architettura vivrà, le nostre parole saranno probabilmente sempre un
poco più antiquate dell'oggetto di cui parliamo.

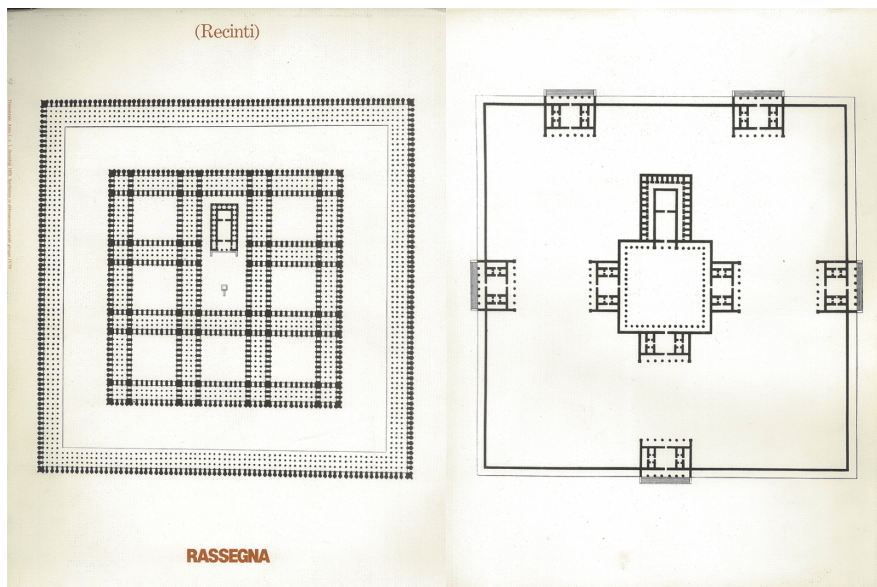
Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, 1966

Cominciai a domandarmi se una forma d'arte fosse capace di dipingerne
un'altra, se il visivo potesse mai fermare il semantico.

Iosif Brodskij, *Per compiacere un'ombra*, 1987



Copertina di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

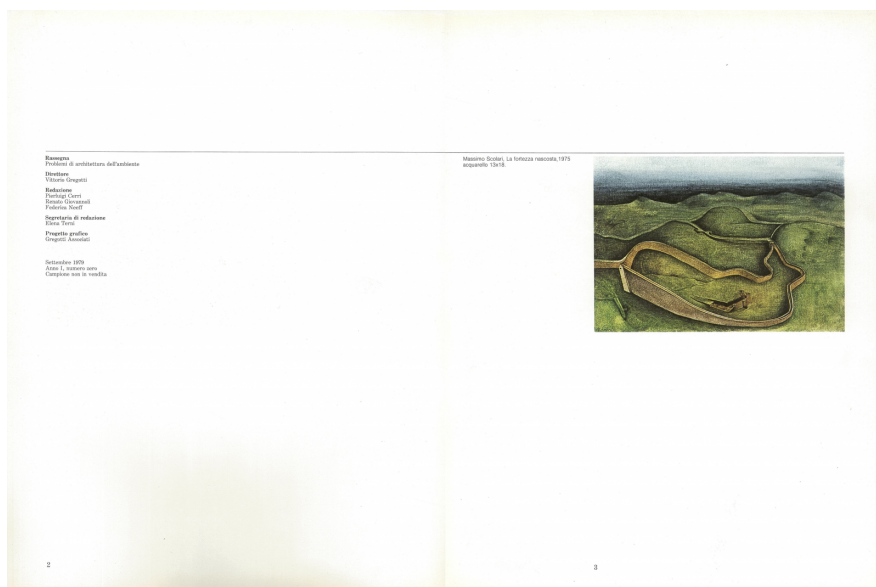


Copertina di “Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, (*Recinti*), Anno I numero 1, dicembre 1979, Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna. Fonte: Biblioteca dell’autore.

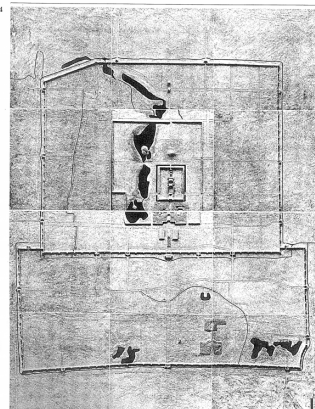
Recinto/Recinti: l’architettura dell’ambiente come progetto di cultura “totale”

Il numero zero di “Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente” stampato nel settembre del 1979 in alcune copie per uso interno formato 30.4 x 23 cm, si presenta con una copertina grafica occupata nella metà superiore da un testo bianco su fondo nero che ne costituisce il titolo emblematico e immediatamente argomentato, la voce “Recinto” tratta da un dizionario non meglio specificato⁽¹⁾. La prima versione della rivista è decisamente *minimal*⁽²⁾: composta da sole 22 pagine con costa muta, si apre all’interno con un’immagine archetipica e solitaria, un acquarello di Massimo Scolari dal titolo *La fortezza nascosta* (originale 13x18 cm, 1975) riprodotto a pagina 3, sul quadrante destro. È un paesaggio proiettato su di un orizzonte misterioso, forse marino, sul quale si staglia una muraglia di ascendenza apparentemente cinese che, originando dalla morbida orografia del supporto territoriale, descrive un recinto fluido, ma al contempo netto. Esso stabilisce il “principio insediativo” segnando il discrimine tra natura e artificio in un luogo immaginario, ma che rivela come “la geografia provoca la storia” (Brodskij [1986] 1987, 146). Al suo

interno, quasi in primo piano, è rappresentata una costruzione complessa a 'L' che designa un ulteriore recinto di scala decisamente ridotta rispetto al primo, in larga parte cavo, che sembra rimandare alla profondità di un ipogeo senza tempo, illuminato da un *canon lumière* diagonale a sezione quadrata. L'immagine complessiva è avvolta in un'atmosfera sospesa che richiama l'enigma dei fondamenti, evocato dalla presenza di questa costruzione solitaria, originaria e segreta. L'architettura è definita dall'atto del recintare ciò che è spazio abitabile, forma simbolica di una disciplina che mette in relazione altri possibili ambiti del sapere all'interno dei propri confini, grazie alla perentorietà del perimetro del suo stesso recinto e, con esso, le molteplici ragioni del progetto e quelle di una Storia da esso ogni volta modificata.



M. Scolari, *La fortezza nascosta*, 1975, acquarello 13x18, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", *Recinto*, Anno I numero zero, settembre 1979, 3. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.



Richard Hall Wadsworth, *Section view of a model in casting state of a site model*. *Interiors* (New York) 90, 1971.

Panorama oltre che Rassegna riprende le proprie pubblicazioni come rivista di architettura dell'ambiente.
 Un'affermazione così generica richiede qualche spiegazione che chiarisca sia il significato del termine sia la scelta culturale che il loro accostamento propone. Soltanto innanzi tutto a proposito della parola "architettura" che noi preferiamo, in questo caso, a termini come *progettazione* o *design* apparentemente più moderni e generici.
 La preferiamo non solo per la sua limpida evidenza, per il senso della concretezza tradizionale disciplinare che essa connota, ma anche per la limitazione del campo che essa indica.
 Dopo avere proposto per molti anni il termine *progettazione* come capace di aprire nuove dimensioni e possibilità, la cultura architettonica contemporanea si era recentemente conto di come la metodologia progettuale possieda specificità che dipendono non solo in modo strumentale, dal punto di applicazione.
 In modo simmetrico la nozione di *design* è stata, dal Bauhaus in avanti, sintomo di una ideologia e di un metodo, capace di fare quindi del cosiddetto alla città, un'intenzionalità programata all'azione della progettazione nel campo degli oggetti che costituiscono l'insieme del nostro ambiente fatto a tutte le scale dimensionali.
 Questo alla parola *architettura* noi vogliamo utilizzare in modo calcolato, in una analogia, ed intente restringere il suo significato a quello di materiale per l'architettura.
 Le intelligenze della nozione di ambiente o contesto di pensiero condotta di modo concreto ed ideale con una ricca articolazione di esperienze, anche non organizzate in discipline interdisciplinari.
 Inoltre tale nozione ci permette di rievocare il nostro punto di vista e di considerare l'architettura come una specie di superficie di incontro tra forme molto differenziate.
 Questa superficie di incontro possiede benissimo una propria specifica forma ma prende significato dalla relazione con queste forze e modifica, con la propria presenza, il contesto delle stesse forze in movimento.
 Ma la nozione di ambiente possiede anche una connotazione fisica e spaziale assai più vicina alla nostra disciplina: rappresenta l'idea di una collezione di elementi, in relazione da loro dentro al suo spazio circoscritto; quindi l'azione di progetto di architettura come riaccolimento, trasferimento, superamento di tale collezione di risultati, immersione negli avvenimenti prodotti dall'interazione della nuova cosa dentro al sistema definito, senza dalla relazione di tale sistema con altri sistemi esterni non altri sistemi interni.
 La nozione di interno, è nota, ha occupato un posto di grande importanza nella formazione della tradizione della modernità in architettura.
 Essa ha via via rappresentato il punto di partenza per una progettazione che privilegia la verità di necessità e contenuti verso il linguaggio in cui si rappresenta l'architettura, il campo privilegiato per sperimentare il disegno come controllo globale dell'ambiente circostante e la sua totale equipollenza.
 Lo spazio interno, in quanto nozione estetica, è stato posto poi alla base della idea stessa di architettura, ed è tale nozione a trovare addirittura valore e territorialità in quanto rappresentazione interna a contesti predefiniti, e presentata nella dimensione urbana e territoriale di contesti che regolano, e relazionano dei comportamenti e delle necessità, della prima metà del secolo.
 Lo spazio stesso in discussione, sparisce negli ultimi anni, attraverso nuovi elementi.
 Da un lato si arriva alla necessità morale ed superiore della connessione tra interno ed esterno come tra forma e funzione dall'altro la nuova pervasività dell'esterno in quanto movimento, oggetto stesso, a tutto tondo, posto forma di una situazione non tanto percettiva quanto di significato.
 Da un altro punto di vista la disgregazione dell'idea di interno è data.

R.S. Wurman, *Pechino: foto di un modello in creta*, da "Design Quarterly" 80, 1971, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", (*Recinti*), Anno I numero 1, dicembre 1979, 5.

La rivista rifondata da Vittorio Gregotti e Pierluigi Cerri^[3] pone al centro l'architettura come perno della cultura del progetto, luogo dell'interconnessione delle esperienze con l'obiettivo di ricreare una nuova unità metodologica, sorta di singolarità definita in rapporto alla sua crisi accelerata dal *design* ormai definitivamente distanziato dal suo significato originario di progetto. L'immagine del *Recinto* è quindi la metafora di una rifondazione che può avvenire solo attraverso la tensione interdisciplinare, che si inverte in relazione a diversi contesti del sapere grazie alla messa in discussione critica dei confini dell'architettura mediante una "superficie d'incontro" sulla quale operare trasmissioni e tentare - attraverso l'architettura stessa - un'ideale ricongiunzione tra le "due culture" (Snow [1959] 1986).

Per queste ragioni "Rassegna" zero *Recinto* poi esteso in (*Recinti*) rappresenta il numero seminale della rivista, l'essenza totalizzante dei suoi contenuti, la sua stessa cifra culturale e il riflesso dello stile intellettuale dei suoi autori. È il manifesto di un interno disciplinare che si interroga sul significato della materia dell'architettura riferita al contesto, al "luogo come cosa" e difeso non solo dallo scioglimento della disciplina

nel Design che non ha sito, ma anche dalla sua riduzione a puro esterno risolto nel “monumento”. La duplice posizione critica rispetto a Design e Tendenza è quindi programmaticamente dichiarata in maniera esplicita.

La rivista è pensata come laboratorio culturale e politico-sperimentale attraverso il quale spostare il tema del rapporto tra interno ed esterno disciplinare verso un territorio di appartenenza proiettato oltre l'architettura stessa, ma ad essa necessario. Ciò rielaborando la nozione di “ambiente” che richiama idealmente l'*Umwelt* husserliano, la cui fenomenologia è condizione per ridefinirne il significato in architettura nei termini di “recinto” costituito dai “materiali” già formati e immanenti della progettazione. Questa operazione critica si sviluppa innanzitutto attraverso una specifica narrazione, trasmissibile mediante una collezione articolata di temi monografici. Essi vengono affrontati per dotare di senso tali materiali come insieme, quindi nei termini di uno schieramento teoretico caratteristico della fase post-ricostruzione, compagine in cui il dibattito disciplinare ha raggiunto in Italia il suo apice ideologico. Inoltre essendo l'“ambiente” un fatto fisico-concreto, esso va riletto come contesto costituito da ‘cose’ originate dall'interpretazione progettuale di quegli stessi materiali, storia dell'architettura inclusa, intesa anche come forma di comparazione antropologica, quindi con un richiamo sotteso al modello epistemologico elaborato da Aby Warburg per la storia dell'Arte del Rinascimento.

Ma “Rassegna” *Recinti* è anche una metafora di un territorio ideologico da difendere, includendo ed escludendo da esso in maniera molto precisa quali “materiali” vi si ammettono e quali no. Essa rappresenta il tentativo di legare le dimensioni mitiche dell'origine e della lunga durata con quella epica della tradizione della modernità con l'intento di travalicare i limiti spaziali e teorici dell'*Architettura della città* (Rossi 1966): “[...] architettura dell'ambiente significa [...] proporre una diversa nozione metodologica, sia a livello della lettura critica che [...] progettuale, unitaria alle varie scale d'intervento [...] (Gregotti 1979, 6)^[4].

“Rassegna” come progetto di cultura “totale” comunica i propri contenuti attraverso alla sua innovativa e ricercata veste grafica che ne riassume al contempo il codice di traduzione e la matrice relazionale in cui le immagini si ‘parlano’ tra loro: autonomia ed eteronomia della cultura del

progetto, spazio dell'interno disciplinare e linguaggio nella sua espressione sintetica di una "Lebenswelt" come "semplicità autentica che sempre viene perduta e che sempre deve essere ritrovata" (Paci 1957) sono gli operatori fondamentali che, numero dopo numero, costituiscono le 76 declinazioni del dispositivo "Rassegna". La sofisticata formula 'teoretica-iconografica' con cui la rivista viene progettata è basata su di un principio di organizzazione speculare del discorso verbale con quello figurativo. I numeri di "Rassegna" sono infatti delle monografie fatte di comparazioni tra parole e cose, in cui coesistono, quali mondi simmetrici e con diversi gradi di interconnessione, i testi degli autori e gli elaborati saggi per immagini che scaturiscono dalle sequenze di disegni e fotografie coniugate tra loro da corrispondenze e relazioni. Sono intenzioni progettuali che costruiscono, con gradi crescenti di autonomia, una specifica figurazione, caratterizzata e identificante. Rassegna è una macchina per pensare che esprime attraverso la sua identità visiva il paradosso del riflettere sull'architettura grazie al progetto grafico. La sua griglia tipografica - che richiama la rigorosa metodologia della *Neue Graphik* di Joseph Müller-Brockmann - viene continuamente esplosa, interrotta. Così dal reticolo tracciato dal duo Cerri-Neeff emergono discontinuità che sono l'esito delle scelte strategiche di una morfologia della comunicazione. L'idea della macchina visiva che sa essere al contempo coerente e anticonformista, formula e metalinguaggio, si percepisce nella lettura della rivista come una sorta di basso continuo, pur restando invisibile.

È sulla base del rigore della regola che le variazioni prodotte all'interno di questo canone stabiliscono, pagina dopo pagina, la sequenza di ricorrenze e trasmissioni delle famiglie di forme comparate e le relazioni che si innescano tra disegni, fotografie e modelli, di cui ogni numero è uno straordinario archivio. Questi materiali riorganizzano ogni volta il discorso in maniera inattesa, rendendo le "vite parallele" degli autori, dei temi, dei testi e delle immagini stesse confrontabili e mutuamente necessari alla definizione dei *Recinti*. Essi sono i tropi di quella specifica *koinè* disciplinare che Gregotti inizia a tessere proprio a partire dagli esperimenti compiuti con Cerri e grazie al supporto della redazione della rivista, inizialmente formata da Federica Neeff, dal critico e scrittore Renato Giovannoli e da Isabella Pezzini, entrambi allievi di Umberto Eco.

L'estensione dal numero zero al numero uno della nozione di *Recinto* dal singolare al plurale, conferma il principio alla base del programma di "Rassegna": l'idea della sinossi figurativa contesa tra elementi permanenti e variazioni. Ed è tramite la dilatazione concettuale e problematica del metodo basato sulla "specularità tra discorso verbale e discorso figurativo" (Gregotti 2008, III) che il principio del montaggio quale strumento principe della modernità diviene il tramite necessario per la costruzione di un'estesa collezione di *Atlas* monografici molto riferiti ed elaborati, che presiedono forse a un tentativo non dichiarato, ma comunque implicato, di sperimentare una diversa forma di ricostruzione iconologica dell'architettura^[5].

Il numero 1 di "Rassegna" è finalmente pubblicato nel dicembre 1979 con 66 pagine in più rispetto al numero zero. La voce "Recinto" in copertina è stata sostituita e ridefinita da *Recinti* (e traslata a p. 7) quale "massimo livello di astrazione [...] e posta in relazione con quella altrettanto astratta di territorio". La nuova copertina conserva l'idea della sua indipendenza fisica introdotta nel numero zero – gli ampi risguardi sono le guide in cui si inserisce il fascicolo rilegato – ma il foglio è ora in carta vergata avorio anziché semi-patinata nera. Occupano quasi per intero i piatti della copertina e della quarta due piante paradigmatiche trattate da quell'infinito museo immaginario descritto nel *Parallèle* (Durand 1800): due ricostruzioni ideali in termini di genere, quindi moderne del *Temple de Salomon* – rispettivamente *selon Vilalpande* e *selon le Roi* – riprodotte nella sinottica *Planche 6*, entrambe formate da recinti successivi, disposti secondo una logica esatta, centripeta e assertiva. Tracciate col segno privo di incognite che caratterizza i trattati durandiani, le piante esemplificative del Tempio di Salomone sono "materiali" che Gregotti e Cerri traggono dallo stesso territorio che alimenta i fondamenti teorici della Tendenza per opporvi il controesempio per eccellenza: pianta contro facciata, 'codice universale e uniformatore' della rappresentazione contro *l'Architecture Parlante* (Rossi 1967) degli architetti rivoluzionari che attraversano la Modernità "Von Ledoux bis Le Corbusier" (Kaufmann 1933). Questi due recinti programmaticamente desacralizzati mediante la loro riduzione a tipi trascrittivi di grandezze e quantità, appaiono perentori, tipologicamente incorruttibili, geometricamente indeformabili. Essi superano il problema della rappresentazione essendo investiti del ruolo di portatori di una riflessione orientata e sintetica che si esprime nella sua

unità epistemica, garantita dal linguaggio che codifica la dimensione dell'estetica razionale attraverso l'esemplarità della pianta.

Astratte dalla tavola d'origine e riposizionate nella copertina di "Rassegna" queste piante hanno conquistato l'autonomia di fuori scala, essendo ora ipostatizzate in una sorta di iperuranio apparentemente perfetto, senza tempo. Quella pubblicata in quarta ha acquisito la libertà di apparire la rappresentazione centrifuga o addirittura l'esplosivo del recinto di copertina, quasi a suggerire il compimento della trasfigurazione del tema del monumento mediante il suo spostamento sul piano di una sua lucida e radicale rielaborazione critica.

I due templi-paradigmi insieme aprono e chiudono idealmente il numero-manifesto di "Rassegna" senza lasciare spazio al dubbio circa il metodo e la finalità di questo progetto culturale ambizioso e selettivo. Progetto trascritto dal cortocircuito innescato dalle contro-immagini seminali che, sintetizzando l'orizzonte culturale elitario – forse riassumibile nella sintesi kantiana di sensibilità e ragione – da cui muovono le elaborazioni teoriche di Aldo Rossi e degli altri esponenti della Tendenza in ordine all'"ansia di legittimare le origini dell'architettura moderna" (Moneo [1981] 1986), mostrano ora la propria ambivalenza di architetture strutturalmente urbane, ma definitivamente deprivate del proprio contesto di riferimento.

L'immagine poetica di Massimo Scolari è quindi inevitabilmente scomparsa, sostituita dalla fotografia zenitale di un modello in creta della sequenza di recinti che misurano gli spazi della Pechino imperiale, realizzato nel 1963 da Richard Saul Wurman – già allievo di Kahn a Philadelphia – insieme agli studenti della North Carolina State School of Design. La *maquette* è un bassorilievo la cui esattezza si esprime attraverso la sua intrinseca capacità di astrazione⁽⁶⁾. Insomma, il contrario dell'acquerello di Scolari: l'immagine poetica è stata sostituita dalla figura paradigmatica.

Ma in realtà queste variazioni apportate nella transizione dal numero zero al numero uno costituiscono la prima di una lunga serie di "*mise au point*" (Le Corbusier 1965) di un metodo di lavoro per sua natura in divenire, che rafforza e via via stabilizza il palinsesto programmatico di "Rassegna". La questione fondamentale è stata infatti definitivamente posta: *zum bild das*

wort! (Warburg s.d.; si rimanda a Redazione di Engramma, *Editoriale di Engramma* 150).

Trasmigrazioni nell'intervallo Sessanta-Settanta: da "Edilizia Moderna" a "Rassegna"

Nonostante il caso "Rassegna" rappresenti un *unicum* in sé oltre che nella vicenda delle riviste dirette da Vittorio Gregotti¹⁷, può essere anche riletto come il un punto di arrivo di un processo che origina dagli esperimenti monografici di una sua rivista antecedente e interrotta, con la quale condivide alcune matrici di organizzazione del discorso culturale: gli 8 programmatici numeri monografici di Edilizia Moderna, la prima testata che tra il 1963 e il 1966 Gregotti riorganizza integralmente con un innovativo progetto grafico. Per certi aspetti di carattere politico, la vicenda di E.M. andrebbe riconsiderata insieme al numero monografico di Zodiac (15) dedicato alla Spagna, curato dallo stesso Gregotti nel dicembre 1965. Insieme rappresentano il banco di prova di una formula discorsiva e iconografica che trova in "Rassegna" un esito confrontabile, seppur molto diverso e definitivamente risolto sotto al profilo teorico e comunicativo. Le connessioni tra "Rassegna" ed "Edilizia Moderna" sono convalidate da alcune evidenti affinità. Innanzitutto l'articolazione monografica di argomenti strutturali legati all'identità disciplinare nazionale. Analizzata in sé e in rapporto allo scenario internazionale essa è declinata in una successione di titoli emblematici dell'approccio gregottiano: *Il Grattacielo* (80); *Il Novecento e l'architettura italiana* (81); *Architettura italiana 1963* (82-83); *Esposizioni* (84); *Design* (85). Completano questa breve ma intensa serie di veri e propri libri monografici la necessità di offrire riletture nuove dei fondamenti disciplinari attraverso *Ricerche storiche* (86) e un tentativo di estensione verso altri temi progettuali e ambiti antropogeografici con *Africa* (89-90). Inoltre, il modo di organizzare la riflessione sul significato della disciplina architettonica attraverso la riorganizzazione metodologica della sua espressione linguistica è anche nel caso di Edilizia Moderna l'occasione di una sperimentazione grafica avanzata, in questo caso affidata allo 'stile impaginativo' di Michele Provinciali sul formato verticale 32 x 24 cm (molto vicino a quello più slanciato di "Rassegna"). La veste editoriale di "Edilizia Moderna" è la base sperimentale per tradurre la cultura visiva soggettiva, o meglio, l'innesto tra memoria e immaginazione visive del suo redattore-direttore.

“Rassegna” di Gregotti e Cerri riorganizza integralmente questo doppio fondamento attraverso la messa a punto di uno specifico *logos* risolto con coerenza neoilluminista, sia sotto al profilo compositivo, sia programmatico, quindi mediante la ricerca operante con cui i “materiali” testuali e iconografici sono scelti e rielaborati col progetto grafico per riordinare criticamente il progetto di architettura. Ma l’affinità concettuale tra le due testate è evidenziata anche da un altro aspetto che si direbbe intrinseco al “dispositivo Gregotti”: utilizzare le riviste che dirige come banco di prova unitario per testare la tenuta dei temi che confluiranno nei suoi libri, almeno quattro in particolare, tra i più incisivi scritti nel corso di oltre trent’anni.

Nel marzo del 1966 esce il penultimo numero – doppio – di “Edilizia Moderna” dal titolo paradigmatico *La forma del territorio* (86-87). Organizzato come laboratorio teorico nel quale dare evidenza in maniera metodologicamente esemplare delle ricerche disciplinari compiute in quegli anni sul tema fondamentale del discorso teorico gregottiano, il volume verte sul principio di estensione delle caratteristiche formali dell’azione progettuale alla scala geografica, per dare attraverso di essa “senso all’insieme del paesaggio”. Nel giugno dello stesso anno viene pubblicato da Feltrinelli (nella collana “Materiali”) *Il territorio dell’architettura* articolato in quattro saggi tra loro connessi dal medesimo interrogativo: qual è oggi la materia dell’architettura come estensione e consistenza disciplinare? Il saggio centrale “La forma del territorio” ha il medesimo titolo del numero 87-88 di “Edilizia Moderna”.

Anche il denso pamphlet “La città visibile” illustrato dai progetti dello studio Gregotti Associati riassume nel sottotitolo la trama delle sperimentazioni in corso con “Rassegna”: “Frammenti di disegno della città ordinati e catalogati secondo i principi della modificazione contestuale” (Gregotti 1993). Il dialogo tra testi letterari e testi architettonici è di taglio quasi trattatistico e sembra un compendio della struttura argomentativa della rivista, seppure deprivato della qualità del progetto grafico che caratterizza il linguaggio di quest’ultima e della “Casabella” anch’essa integralmente riprogettata con Pierluigi Cerri. Il tema della sostituzione del contesto-palinseso a causa dello sviluppo ipertrofico della “comunicazione come forma della compresenza” è l’argomento centrale del libro e sembra trovare una risposta operante proprio nel modo in cui “Rassegna” sposta il

tema sul piano di una raffinata formula iconografica: riabilitare le ragioni della storia quali condizioni di consapevolezza per affrontare la riflessione teorica, riflessione che secondo Gregotti è collocata all'inizio e alla fine del processo progettuale. Teoria e progetto, testo e opere costruite, architetture e riviste sono, insieme all'insegnamento universitario, le componenti di un'attività integrale e completa che in "Rassegna" sembrano trovare una superficie di convergenza e verifica, e che - a differenza di "Casabella" - si staccano dalle contingenze della novità e, in ultima analisi, anche dal presente, dal suo essere inseparabile dall'attualità del dibattito. Un altro caso di anticipazione del soggetto di trattazione di un libro attraverso "Rassegna" è il n. 22 dal problematico titolo *Venezia città del moderno* (1985) il cui editoriale è la base del volume *Venezia, città della nuova modernità* (1999).

Nel dicembre 1998 con "Rassegna" 76⁽⁸⁾ dal titolo antropogeografico *Arcipelago Europa*, Gregotti presenta l'ultimo numero da lui diretto con un lungo editoriale dal titolo "Il problema dell'identità dell'architettura e della sua crisi". È un'anticipazione quasi omonima del volume "L'identità dell'architettura europea e la sua crisi" che verrà pubblicato nel maggio 1999 per i tipi di Einaudi. Quest'ultimo libro rappresenta la base argomentativa di tutti i suoi contributi successivi che, definitivamente conclusa la vicenda delle riviste da lui dirette, continuerà con intensa continuità a pubblicare in forma pamphlettistica e nelle terze pagine dei quotidiani nazionali fino al compimento della sua intensissima vicenda intellettuale.

Per un'archeologia critica delle immagini: tempo e progetto

L'unicità del caso "Rassegna" è, in ultima analisi, riconducibile all'aver rappresentato il tentativo di costruire un *logos* delle immagini da cui l'architettura moderna ha direttamente o indirettamente attinto, raccolte in volumi che rappresentano i capitoli successivi interconnessi, ma al contempo dotati di gradi di autonomia, di un progetto di rifondazione disciplinare unitario. I numeri di "Rassegna" sono costituiti da immagini 'scavate' all'interno di un tempo multidimensionale della modernità che, pertanto, non può ormai più essere cronologico, ma semmai plurale, un tempo intermittente, inevitabilmente confitto di materiali storici puntuali, risultato del montaggio tra fasi diverse, vicine e lontane. È un tempo sezionato mediante un'archeologia critica della cultura disciplinare, quasi

a sancire la necessità di porre la questione su cosa sta “davanti al tempo” di quelle stesse immagini (Didi-Huberman 2007). Quelle di “Rassegna” sono pertanto immagini eterogenee e condensate, che richiamano una pluralità di fattori interni ed esterni e appaiono quindi sovradeterminate, ‘anacronistiche’ nel loro essere i risultati delle combinazioni complesse di differenti relazioni e temporalità. Astratte da ogni appartenenza cronologica e forse anche da qualsiasi forma troppo diretta di interpretazione iconologica delle architetture del passato, queste problematiche collezioni di immagini ‘inattuali’ rappresentano piuttosto il tentativo di stabilire la griglia metodologica di una sorta di iconologia critica dell’architettura, realizzata mediante la loro scomposizione e riconfigurazione. “Rassegna” è basata su un processo di rielaborazione, si direbbe di ri-figurazione critica, entro una diversa cultura visiva, quella che Gregotti e Cerri riorganizzano a partire da un osservatorio, quello del moderno, che sanno indirizzare con grande precisione. Grazie alle incursioni compiute tra i molteplici argomenti monografici sondati dalla rivista, le immagini della storia dell’architettura diventano ogni volta oggetto di una radicale mutazione epistemologica che è essa stessa alla base del loro duplice rafforzamento iconografico e di significato. Tale riorganizzazione epistemica del *corpus* disciplinare è prodotta dai modi con cui le immagini di “Rassegna” vengono riorganizzate: non più come documenti da interpretare, ma come “materiali” da interrogare, riferire e usare. Ciò senza traslazioni troppo dirette sul tavolo da disegno, ma favorendone il riutilizzo critico in funzione della ri-significazione progettuale dell’ambiente, attraverso cui indirizzare il rinnovamento degli statuti disciplinari dell’architettura.

I modi di mettere in relazione queste “immagini operative” (Didi-Huberman 2010) seguono sistematicamente il principio del ribaltamento critico dei loro significati. In tal senso il dispositivo “Rassegna” non sembra estraneo dalle procedure di *détournement* politico-artistiche utilizzate dai situazionisti in un tempo non così lontano dalla nascita della rivista. L’organizzazione del discorso figurale che presiede ai numeri-argomenti sembra infatti debitrice delle tecniche cinematografiche del montaggio, del *sampler* e dell’*énchantillonage*, che arricchiscono la cospicua strumentazione di ‘ferramenta’ teorico-pratiche con cui dar forma al progetto editoriale (Beauvais, Bouhours 2000). Anche da questo punto di vista “Rassegna” rappresenta un’avanzata proposta di messa alla prova

della tenuta dei confini dell'architettura: rielaborando i fondamenti della tradizione disciplinare 'apre' la nozione di metodo a sperimentazioni confinarie con altri campi del sapere. Ed è così che riesamina la difficile eredità del problematico e incompiuto progetto moderno, attraverso la sua rappresentazione nelle immagini operative che ne riassumono la vicenda storica quali inesauribili fonti delle interne "relazioni e significati" (Paci 1966).

È su questo asse portante che il progetto culturale di "Rassegna" si sviluppa per quasi un ventennio e improvvisamente si interrompe, rappresentandosi di conseguenza come vicenda per sua stessa natura incompiuta eppure intrinsecamente proiettiva nel suo essere un oggetto complesso, aperto a future interpretazioni dell'architettura che in essa è rappresentata come *logos* soggetto ad una continua operazione di verifica teorico-pratica.

76 monografie: argomenti, relazioni e significati

Orientarsi nella "lista di vertigini" (Eco 2009) che caratterizza l'ampiezza dei titoli e dei contributi che formano gli indici della biblioteca dei 76 volumi monografici di "Rassegna" è ad un primo sguardo un'operazione apparentemente impossibile. Il catalogo degli argomenti trattati dalla rivista si presenta come un labirinto di significati del quale è difficile ricostruire una sequenza logica o quanto meno organica, riconducibile ad un progetto unitario e immediatamente riconoscibile. Si potrebbe aggiungere che ciò conferma il conseguimento del risultato che Gregotti e Cerri si erano prefissati: stabilire le condizioni di una ricerca eterodossa delle ragioni dell'architettura come epicentro delle culture del progetto e dei suoi stessi fondamenti. Attraverso la costruzione di un *corpus* teorico che ha forse superato le stesse premesse ideologiche dell'editoriale di *Recinti*, "Rassegna" si è configurata, numero dopo numero, come un atlante mnemotecnico dell'architettura occidentale, o meglio, della cultura progettuale europea, suddiviso in capitoli organizzati secondo una sorta di bipolarità discorsivo-figurativa. In questa ricostruzione critica dell'espressione visiva architettonica convivono le sopravvivenze di altre culture del mondo antico nella loro connessione col moderno.

"Rassegna" è dunque uno speciale osservatorio critico, costruito mediante gli itinerari del pensiero nella cultura del progetto che declinati

innanzitutto per scale, attraversano in diagonale i contributi di personalità centrali o comunque oggetto di studi trasversali, le cose e i luoghi, i progetti e le opere depositati nella memoria disciplinare, artistica e tecnica dell'Occidente. I fascicoli monografici della rivista sembrano così mostrare qualche sottesa affinità con il warburghiano processo di *nachleben* (Agamben 2005, 123-146), tradotto con la sopravvivenza nel moderno-contemporaneo di immagini architettoniche archetipiche e simboliche del passato, riattivabili in maniera complessa e multiscale attraverso la trasmissione, ricezione e polarizzazione di una conoscenza disciplinare che agisce mediante il montaggio figurale tra registri culturali e morfologici eterogenei.

Il catalogo generale dei primi 44 numeri della rivista trimestrale, dato alle stampe con ogni probabilità nel dicembre 1990, quindi a quasi 3/4 della sua intensa vicenda editoriale, è un fascicolo di 53 pagine organizzato in 3 ambiti: la suddivisione dei numeri della rivista per aree tematiche, i sommari e l'indice alfabetico degli autori. La prima classificazione della rivista, che ha ormai stabilizzato i propri connotati di recinto disciplinare fatto di libri monografici, è in realtà un'occasione per costruirne un compendio che, affiancando al sommario di ogni numero un breve testo esplicativo, forma una collezione di sinossi a cui è affidato il compito di sciogliere i titoli dei numeri che, soprattutto nella fase iniziale, sono spesso caratterizzati da un'aura enigmatica. Oltre ai già citati *Recinti* (1) e *Minimal* (36), fanno parte di questa lista di titoli ineffabili *Turris Babel* (16), "microstoria" e base storico-critica per ripensare al tema dell'edificio alto, e soprattutto *Attraverso lo specchio* (13), titolo carrolliano che sembra quasi il tentativo di trascrivere l'eco delle sperimentazioni neo-avanguardiste che Gregotti ha compiuto nell'orbita del Gruppo 63. In particolare con l'allestimento della sezione introduttiva della XIII Triennale, di cui lo spazio immaginifico del "caleidoscopio" aveva costituito il manifesto. Questo primo tentativo di sistematizzazione di "Rassegna" non sempre efficacemente risolto⁹⁹ convergerà nel luglio del 1992 nel n. 50 della rivista interamente dedicato agli *Indici*, al quale è affidata la classificazione delle 4400 pagine pubblicate nei primi 13 anni di vita della testata secondo 4 registri del tutto consoni alla pratica archivistica. Monografie, Autori, Nomi, Luoghi sono gli ambiti che sembrano sancire la rinuncia da parte della direzione-redazione ad ogni ulteriore tentativo di classificare la

traiettoria della rivista in base a raggruppamenti di argomenti legati da intenzioni progettuali accomunanti.

Ma al di là della sistematizzazione 'ufficiale' e programmaticamente provvisoria del dispositivo "Rassegna" prodotta dall'"esercizio della costruzione dell'indice di una rivista" (Gregotti 1992), un modo per rileggere a distanza l'articolata geografia delle aree tematiche in cui la testata è stata declinata, è tentare di riannodare i fili dei percorsi di ricerca dei vari filoni di argomenti ripartendo dal suo nucleo teorico centrale. Esso è costituito dalla poliedrica forma con cui l'architettura e la complessiva cultura progettuale del Moderno si intrecciano alle diverse scale d'intervento con altri ambiti disciplinari: umanistici, artistici e tecnico-scientifici. È su questa superficie che si forma il reticolo di connessioni tracciate da "Rassegna", che seppur nella sua discontinuità, o forse grazie ad essa, articola i titoli che si succedono nella vertiginosa lista di argomenti e "materiali" che, come si è detto, sono sempre il risultato di ricomposizioni, assemblaggi e spostamenti di senso.

Un primo raggruppamento di monografie offre contributi critici su alcune tra le personalità che formano il nucleo dei Maestri architetti e teorici fondatori o ri-fondatori del Moderno, anche nei termini metaforici di loro connessioni inedite. In ordine di apparizione: *I clienti di Le Corbusier* (3); *Giuseppe Terragni, 1904-1943* (11); *Walter Gropius, 1907-1934* (15); *Louis I. Kahn, 1901-1974* (21); *Ludwig Hilberseimer, 1885-1967* (27); *Mart Stam, 1899-1906* (47); l'opera di Rietveld demolita e ricostruita ne *I Krölller-Muller. Architetture per una collezione* (56); *Norman Bel Geddes, 1893-1958* (60). Ad essi si aggiungono, del tutto inaspettatamente, anche autori paralleli a quella tradizione, come nel caso di *Aldo Andreani, 1909-1945* (33).

La lista delle personalità si estende in base alla loro rilettura in rapporto ad argomenti puntuali, oppure a specifiche caratteristiche e opere, temi, intervalli o veri e propri spostamenti temporali che ne indentificano le prerogative progettuali, teorico-metodologiche o di appartenenza geografica: *Carlo Scarpa, Frammenti 1904-1943* (7); *Tony Garnier, da Roma a Lione* (17); *Sigfried Giedion, un progetto storico* (25); *Perret: 25bis rue Franklin* (28); *Piet Zwart, l'opera tipografica* (30); *Goethe, Van de Velde*

e *Gropius a Weimar* (45); *Cemento armato: ideologie e forme da Hennebique a Hilberseimer* (49); *Karel Teige, architettura e poesia* (53).

Il complesso tema della rilettura della multiforme eredità del rapporto tra architettura e progetto moderno dall'osservatorio contemporaneo offerto da "Rassegna" è inoltre declinato nel riferimento alla cultura dei luoghi. Il nucleo argomentativo di questa serie di numeri della rivista si dipana tra città e ambiti socioculturali cruciali, centri di 'produzione' o scambio tra le condizioni che definiscono il recinto stesso del Moderno, identificabili in specifiche scuole o istituzioni, a volte in termini quantomeno inattesi. Rientrano in questo terzo raggruppamento i numeri dedicati a *Venezia città del moderno* (22) "nel doppio significato di ciò che essa può insegnare alla modernità e di quanto essa possa rappresentare come modello moderno di città dispersa" (v. Gregotti 1992); *Parigi e le vie d'acqua* (29); *L'architettura in Belgio, 1920-1940* (34); *Barcelona* (37); *Breslavia* (40); *Lisbona* (59); *Edimburgo* (64); *Londra sotterranea* (66); *Architettura e avanguardia in Polonia* (65); *Company Towns* (70). Chiude la serie delle città il numero dal titolo brodskijano *Istanbul, Costantinopoli, Bisanzio* (72).

A questi tre raggruppamenti più facilmente riferibili ad ambiti in qualche misura accomunati da un principio di ordinamento, se ne aggiungono altri, in parte chiaramente definibili grazie al ricorso a titoli 'descrittivi' e alcuni che invece sembrano sfuggire a una classificazione precisa in quanto rappresentano la traduzione di temi progettuali 'a sezione variabile'. Fanno parte di queste 'categorie pragmatiche' i numeri di "Rassegna" dedicati al mondo dell'ingegneria delle macchine e alle sue connessioni con il disegno del prodotto industriale, come nel caso di *Ferrovie dello Stato, 1900-1940* (2); *Trasporti non convenzionali* (39); *Transatlantici* (44); *Dirigibili* (67); *Grandi macchine* (69).

La presenza di questa componente della cultura della forma al contempo tecnica e onirica, rappresenta il tentativo di affrontare attraverso alcuni casi-studio scelti, si direbbe con intenzione idiosincratca, il tema del rapporto tra la cultura progettuale dell'ingegneria e i suoi esiti spaziali, quindi le sue conseguenze sul piano morfologico-estetico.

L'implicazione della dialettica tra l'ipotrofia del disegno tecnico della cultura industriale e l'ipertrofia dell'universo morfologico generato dalle pratiche artistiche è dunque inevitabile, perché rappresenta un aspetto che determina almeno due conseguenze nella costruzione di una parte importante della vicenda di "Rassegna". Un primo nucleo tematico di casi-studio riconducibili alla galassia del progetto moderno è rappreso nelle speciali categorie di veicoli che traducono le problematiche del dar forma a dimensioni particolarmente sfuggenti e astratte della materia. La velocità, l'aerodinamica e il superamento del peso dell'aria; i compromessi e i paradossi delle grandi navi passeggeri quali speciali *machines á habiter*; l'epopea del trasporto su ferro declinata dalla morfologia delle diverse tipologie di trazioni; la costruzione di dispositivi meccanici in grado di svolgere lavori di scala inaudita o le conseguenze morfologiche derivate da un'altra condizione inafferrabile della materia, l'*Elettricità. Stati Uniti e Russia* (63). Un secondo ambito per diversi aspetti confinario con il precedente è rivolto all'ambito specifico del disegno industriale⁽¹⁰⁾. Appartengono a questo intenso filone di monografie *Il disegno dei materiali industriali* (14); *Brevetto e disegno* (46); *La forma dell'utile. Il disegno razionale svizzero* (62); *Piccoli oggetti* (71); *Il contributo della scuola di Ulm* (19).

Altri argomenti assumono invece un carattere puntiforme, con particolare riguardo alle questioni che risultano seminali ai fini del progetto di "Rassegna" come *Recinti* (1); *Gli ultimi CIAM* (52) o *La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra* (54). Sono numeri la cui rilevanza in termini di definizione del campo disciplinare e ricerca dei fondamenti è particolarmente evidente, sia nei termini della necessità di ristabilire la storicità dei luoghi attraverso l'"ascolto del contesto" quale condizione stessa di rifondazione disciplinare del progetto moderno, sia come attualizzazione di componenti culturaliste 'inevitabili'. È il caso de *L'archeologia degli architetti* (55) che riapre la questione del rapporto tra architettura e archeologia come componente necessaria della cultura disciplinare e come ricerca dell'origine delle contraddizioni che questa tensione prodotta dalla comune *arché* determina sulle scelte progettuali, soprattutto nei termini del conflitto tra conservazione e modificazione delle preesistenze.

Il tentativo di ricostruire attraverso la collezione delle monografie di "Rassegna" una sorta di atlante occidentale del progetto moderno, comprende inoltre alcuni particolari raggruppamenti di argomenti costituiti da sonde lanciate verso territori che rappresentano nodi tematici particolarmente delicati. È il caso dei titoli apparentemente 'solitari' come *La natura dei giardini* (8) che è occasione per fare il punto sul tema sotto al profilo 'tecnico' o tramite il ricorso all'astrazione (ad esempio nel caso del cubismo) nello sviluppo del rapporto dell'artificio col "mondo-natura", o meglio della negazione della natura come fatto 'naturale' fino al lecorbuseriano tetto-giardino. Rientrano in questo insieme il numero curato da Renate Eco dedicato al *Colore: divieti, decreti, dispute* (23) e alle complesse metamorfosi dei suoi significati; *I sensi del decoro* (41) e *Rivestimenti* (73), entrambi presidiati dalla figura di Semper; *Minimal* (36) che affronta la complessità del rapporto tra architettura e arte contemporanea attraverso la lente del minimalismo.

Ma il tema dell'appartenenza al recinto disciplinare del Moderno è posta anche attraverso altre componenti, innanzitutto quella del cortocircuito teorico. "Rassegna" affronta immediatamente il tema del ruolo e del significato delle riviste di architettura attraverso l'allestimento di tre numeri dedicati ad altrettante dimensioni di questo specifico fenomeno editoriale: *Riviste, manuali di architettura, strumenti del sapere tecnico in Europa, 1910-1930* (5), *Architettura nelle riviste d'avanguardia* (12); *Neuen Bauen in der Welt* (38) nei quali sono rappresi i temi portanti che caratterizzano il mondo delle riviste disciplinari. Ciò avviene sia nei termini della trasmigrazione del sapere costruttivo nel lavoro degli architetti nella fase decisiva di trasformazione della tecnica moderna, sia come strumenti di diffusione di un sapere basato sulla sperimentazione avanguardista e sulla sua successiva stabilizzazione. Ciò avviene anche mediante la rilettura critica di una testata esemplare che tra le due guerre ha fissato le linee della ricerca artistica e intellettuale del moderno attraverso il contributo di autori decisivi su casi-studio seminali, quali la ricostruzione dell'architettura in Unione Sovietica (El Lissitzky, *Russland*) e la formazione della nuova architettura negli Stati Uniti (Richard Neutra, *Amerika*).

Non sfugge a "Rassegna" l'importanza dell'architettura degli interni e degli allestimenti, attraverso la lente delle sue complesse connessioni con le questioni fondamentali del rinnovamento culturale del moderno, così

come col disegno degli arredi, la museografia, la grafica, il design, e i loro rapporti col mondo dell'industria. Fanno parte di questo rilevante ambito argomentativo i due numeri dedicati al contesto dell'esperienza italiana negli *Allestimenti* (10) realizzati nei tre ambiti apicali di Venezia, Milano e Roma, che sembra proporsi in termini dialettici rispetto al numero di "Edilizia Moderna" dedicato alle *Esposizioni* (84-3, 1964). Vi è inoltre *Reklame & Architektur* (43), numero focalizzato sui nessi tra padiglioni, allestimenti e architetture pubblicitarie, grazie alla fantasmagoria degli intrecci tra cultura e immagine, tema cardine di "Rassegna".

Su fronte del progetto dello spazio interno la rivista propone due numeri a cui viene affidato l'arduo compito di riassumere il significato della ricerca italiana negli intervalli temporali ante e post Seconda Guerra Mondiale. *Interni a Milano e Como 1927-1936* (31) è in particolare centrato sul rapporto tra cultura dell'abitare e architettura dell'interno nella sua espressione codificata dal Razionalismo esemplare di Terragni, Figini e Pollini, Cattaneo. *Dichiarazione d'interni. Appartamenti italiani 1947-1993* (58) è un titolo certamente più problematico che, privo dell'editoriale di Vittorio Gregotti, tratteggia un universo ampio e sostanzialmente inclusivo: vi compare persino il lavoro di Umberto Riva colpevolmente e sistematicamente escluso da "Casabella". Pur non essendo esaustiva, questa monografia costituisce a quella data un vertice nella trattazione del tema dell'architettura contemporanea dell'interno in Italia, di cui evidenzia l'articolazione e l'eterogeneità. Completano questo specifico ambito e la sua evidente complessità argomentativa i casi esemplari rappresentati da *Il disegno del mobile razionale in Italia, 1928-1948* (4) e *Il progetto del mobile in Francia, 1919-1939* (26).

Altri temi eminentemente disciplinari attraversano la vicenda della rivista grazie ad alcuni *focus* molto precisi e riferiti nella loro interna formulazione. È il caso dei temi che appartengono al contesto delle *Rappresentazioni* (9) nelle sue molteplici declinazioni tecniche e artistiche, simboliche e letterarie, dall'iconografia al disegno tecnico; *Maquette* (32) focalizzato sulla tensione tra idea architettonica e sua rappresentazione tridimensionale nella traiettoria storica attraverso i saperi disciplinari; *Fotografie di Architettura* (20), tema conteso tra la necessità di descrivere-documentare e di risperimentare, insieme, la realtà e la lontananza del reale.

Completano l'ampia biblioteca di "Rassegna" alcune monografie che rappresentano altrettante centralità argomentative. Un primo ambito è rappresentato dal volume curato da Pierluigi Cerri dal titolo estensivo *Il campo della grafica italiana* (6) come spazio di riflessione storico-critica direttamente implicato dal progetto della rivista e il caso-studio *Piet Zwart. L'opera tipografica 1923-1933* (30).

Oltre ad alcuni casi esemplari di architetture riferite a temi peculiari quali il numero focalizzato sulla rilettura documentaria di sette casi-studio dal titolo ginzburghiano-leviano di *Microstorie di Architettura* (24), *Ponti abitati* (48) e *Architettura nelle colonie in Africa* (51), quest'ultimo portatore di un evidente afflato di continuità con l'ultimo "Edilizia Moderna" *Africa*. Non manca all'appello una monografia dedicata alla rilettura del portato di Purcell ed Elmslie, Sullivan e Wright attraverso la sigla progettuale della *Prairie School* (74). Anche in quest'ultimo caso sembra di nuovo apparire un nesso, seppur sotteso, con il n. 80 di "Edilizia Moderna" dedicato alle *Ricerche storiche*, che riproduce in copertina il disegno di una *Prairie House* di F.L. Wright.

Un ultimo focus va dedicato agli unici tre numeri della rivista che, introducendo una linea di ricerca autonoma rispetto all'ortodossia definita della traiettoria di "Rassegna", affrontano temi che hanno segnato l'attualità del periodo in cui sono stati realizzati. *Modificazioni dell'abitare* (35), *I territori abbandonati* (42) e *Architettura e governo delle città* (75) affrontano rispettivamente la trasformazione strutturale del tema dell'abitazione come fenomeno architettonico e politico-sociale europeo, la questione innanzitutto progettuale delle aree dismesse europee – peraltro al centro di una parte consistente dell'impegno di Vittorio Gregotti come architetto – e, infine, la connessione tra architettura e politica attraverso le ricadute che essa determina sul futuro della città.

Come si è anticipato, ad *Arcipelago Europa* (76) è affidato il ruolo di concludere idealmente l'esperimento "Rassegna", realizzando un articolato *Atlas* che misura la profondità della crisi dell'architettura contemporanea, chiamando a raccolta il patrimonio morfologico-storico che ne costituisce, ancora, l'intrinseca identità e il fondamento futuro.

“Rassegna”: una biblioteca scomparsa?

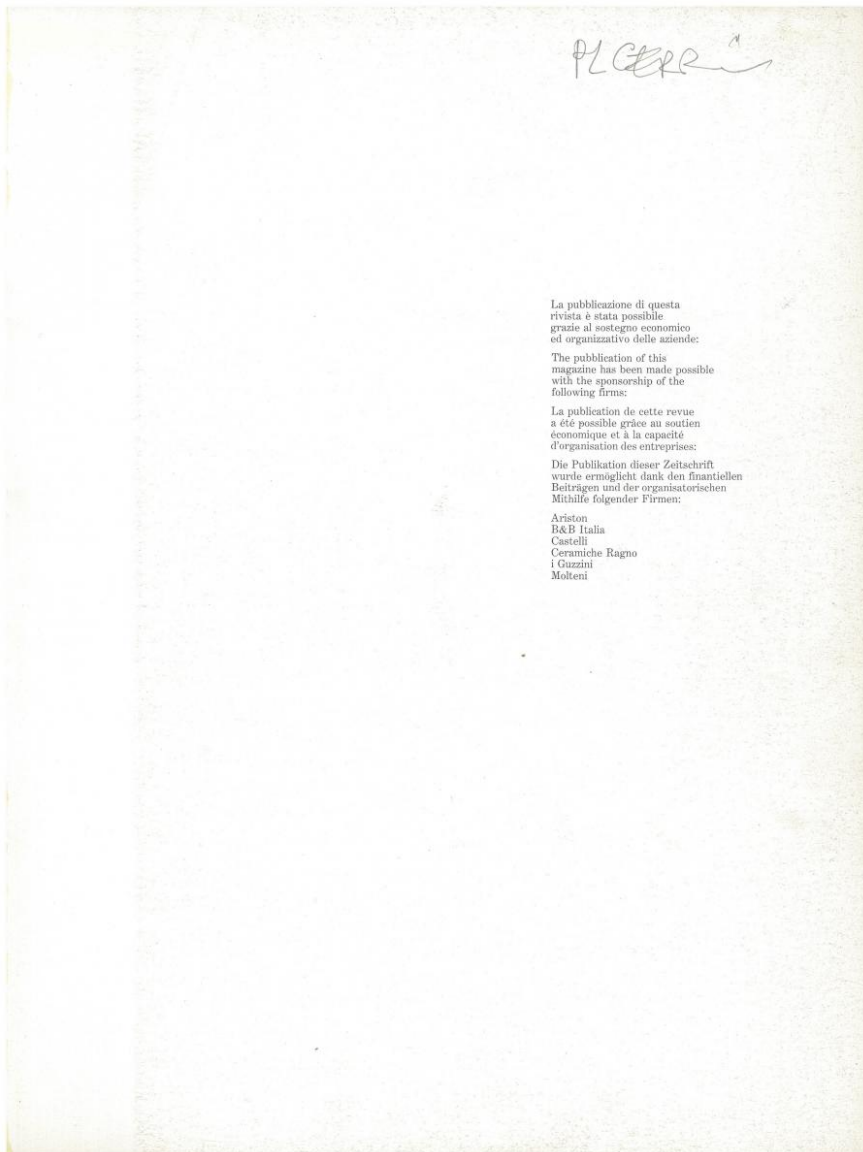
Nell'affollato panorama delle riviste di architettura italiane degli anni Ottanta e Novanta del Novecento, tra le più autorevoli a livello internazionale, la ventennale traiettoria di “Rassegna” si configura del tutto autonomamente rispetto ad ogni altra testata precedente e successiva. L'apparente eterogeneità dei titoli traccia tra il 1979 e il 1998 un itinerario argomentativo, geografico e scalare dai *Piccoli oggetti* alle *Grandi macchine*, che costruisce un proprio *logos* nell'incessante attività gregottiana del “fabbricare riviste”, percorso liberato dal compito – affidato alla simmetrica “Casabella” – di affrontare l'architettura contemporanea in presa diretta. La collezione di anamorfose architettoniche raccolte nell'inusitata “Rassegna” di temi disciplinari, sembra potenziare il principio monografico del breve ma intenso esperimento “Edilizia Moderna”, proponendo uno sguardo diagonale sulla cultura del progetto. Le pratiche sezionate criticamente costruiscono, numero dopo numero, una speciale *koinè* prodotta dall'interazione dei saperi e dallo scambio tra le diverse declinazioni del progettare. Il progetto grafico stesso della rivista escogitato da Pierluigi Cerri è al contempo invenzione e programma: i titoli dei volumi sono tra parentesi, proiettando così l'appartenenza di ogni argomento verso un esteso e prismatico discorso-progetto, radicato in una politica editoriale intransigente e schierata.

“Rassegna” affronta programmaticamente i nodi della “modificazione”, catalizzando gli argomenti scaturiti dal “dispositivo Gregotti” per rielaborare il paradosso di una cultura del progetto moderno risolta nella sua stessa incompiutezza. I 76 idiosincratici frammenti della rivista, essa stessa ‘interrotta’, restituiscono l'ampiezza di questo osservatorio conteso tra regola ed eccezione, tra principio e sua contraddizione, tra asserzione e cortocircuito. Queste schegge di archeologia del sapere architettonico del Moderno costituiscono di per sé un capitolo specifico tra le riviste disciplinari, per aver dimostrativamente rappresentato l'estensione critica e argomentativa della cultura progettuale mediante *Recinti* che tracciano i confini dell'architettura dell'ambiente attraverso “la facoltà di scegliere e di giudicare”.

Forse l'essenza ‘quantistica’ di “Rassegna”, della sua trasmutante cifra visionaria, onirica, paradigmatica e culturalista, sta nell'aver tentato di ristabilire l'equilibrio tra mezzi e fini dell'architettura attraverso la

dimensione di lunga durata della teoria del progetto e dei suoi molteplici materiali. È l'ultimo manifesto creativo di un'idea coerente di cultura disciplinare basata sull'anomalia della regola: warburghiana "memoria ansiosa, trasformata in conoscenza".

In quanto superficie di sperimentazione di un modello teorico di ricerca in architettura, "Rassegna" traccia ancora possibili percorsi attraverso un *Recinto* che è ora necessario riosservare dall'esterno. In questa prospettiva, "Rassegna" rappresenta un progetto idealmente perseguibile perché mette al centro della ricerca in architettura la questione della forma attraverso la sua immagine, tema posto attraversando in diagonale i complessi territori della cultura progettuale, diversi per scala e implicazioni, esprimendo, ancora, il proprio valore di tentativo di ricostruzione del sapere disciplinare sulla base delle esperienze del Moderno. Ed è così che "[...] la riflessione pensata ed espressa in termini linguistici, già in origine intimamente mescolata alla memoria ed all'immaginazione visiva, si trasforma in materiale concreto del progetto di architettura" (Gregotti 2008)^[11].



La pubblicazione di questa rivista è stata possibile grazie al sostegno economico ed organizzativo delle aziende:

The publication of this magazine has been made possible with the sponsorship of the following firms:

La publication de cette revue a été possible grâce au soutien économique et à la capacité d'organisation des entreprises:

Die Publikation dieser Zeitschrift wurde ermöglicht dank den finanziellen Beiträgen und der organisatorischen Mithilfe folgender Firmen:

Ariston
R&B Italia
Castelli
Ceramiche Ragno
I Guzzini
Molteni

“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Possiamo dire che Rassegna riprende le proprie pubblicazioni come rivista di architettura dell'ambiente.

Un'affermazione così generale richiede qualche spiegazione che chiarisca sia il significato dei termini sia le scelte culturali che il loro accostamento propone. Scelte innanzi tutto a proposito della parola *architettura* che noi preferiamo, in questo caso, a termini come *progettazione* o *design* apparentemente più moderni e generali.

La preferiamo non solo per la sua limpida evidenza, per il senso della consistente tradizione disciplinare che essa comunica, ma anche per la limitazione del campo che essa indica.

Dopo avere proposto per molti anni il termine *progettazione* come capace di aprire nuove connessioni e principi, la cultura architettonica contemporanea si è resa recentemente conto di come la metodologia progettuale possieda specificità che dipendono, non solo in modo strumentale, dal punto di applicazione.

In modo simmetrico la nozione di *design* è stata, dal Bauhaus in avanti, sinonimo di unità ideologica e di metodo, capace di dare quindi *dal eschiatto alla città*, un'intenzionalità progressista all'azione della progettazione nel campo degli oggetti che costituiscono l'insieme del nostro ambiente fisico a tutte le scale dimensionali.

Quanto alla parola *ambiente* noi vogliamo utilizzare in modo calcolato, la sua ambiguità, ed insieme restringere il suo significato a quello di materiale per l'architettura.

Le ambiguità della nozione di ambiente ci consentono di prendere contatto in modo concreto ed ideale con una ricca articolazione di esperienze, anche non organizzate in discipline istituzionali.

Inoltre tale nozione ci permette di rovesciare il nostro punto di vista e considerare l'architettura come una specie di superficie di incontro tra forze molto differenziate.

Questa superficie di incontro possiede beninteso una propria specifica forma ma prende significato dalla relazione con queste forze e modifica, con la propria presenza, il contesto delle stesse forze in movimento.

Ma la nozione di ambiente possiede anche una connotazione fisica e spaziale assai più vicina alla nostra disciplina; suggerisce l'idea di una collezione di elementi, in relazione fra loro dentro ad uno spazio circoscritto; quindi l'azione del progetto di architettura come regolazione, trasformazione, sconvolgimento di tale sistema di relazioni, misurazione degli spostamenti prodotti dall'introduzione della nuova cosa dentro al sistema definito, unione della relazione di tale sistema con altri infiniti sistemi: con altri infiniti interni.

La nozione di interno, è nota, ha occupato un posto di grande importanza nella formazione della tradizione della modernità in architettura.

Essa ha via via rappresentato il punto di partenza per una progettazione che proiettasse la verità di necessità e contenuti verso il linguaggio in cui si rappresentava l'architettura, il campo privilegiato per sperimentare il disegno come controllo globale dell'ambiente circostante e la sua totale risignificazione.

Lo spazio interno, in quanto nozione estetica, è stato posto poi alla base della idea stessa di architettura; infine tale nozione è divenuta addirittura urbana e territoriale in quanto regolazione interna a contesti prefissati, o proiettarsi nella dimensione urbana e territoriale di concetti che regolano le relazioni dei comportamenti e delle necessità. Ma la preminenza dell'idea di interno è stata anche messa in discussione, specie negli ultimi anni, attraverso nuovi elementi.

Da un lato la critica alla necessità morale ed espressiva della coincidenza (tra interno ed esterno come tra forma e funzione) dall'altro la nuova preminenza dell'esterno in quanto monumento, oggetto pieno, a tutto tondo, punto fermo di una situazione non tanto percettiva quanto di significato.

Da un altro punto di vista la disgregazione dell'idea di interno è stata

"Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 5. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

fortemente accelerata dall'avanzare della nozione di design, dalla sua importante espansione quantitativa e comunicativa. Posta alla base di una nuova unità metodologica tra architettura ed oggetto d'uso, l'idea di design ha fatalmente teso alla riduzione dell'architettura ad oggetto almeno sino a quando l'oggetto ha mantenuto una solida consistenza ideale ed una capacità di determinazione formale: prima cioè di sciogliere nel comportamento la propria consistenza progettuale.

Parlare di architettura dell'ambiente significa quindi per noi, in modo molto ambizioso, proporre una diversa nozione metodologica, sia a livello della lettura critica che a quello progettuale, unitaria alle varie scale di intervento ed a nostro avviso più attuale e comprensiva di quella di design, legata nella sua stessa connotazione a quella di produzione industriale.

È chiaro che per noi la condizione industriale non può essere rifiutata senza ritorni romantici o peggio reazionari, ma neanche posta a fondamento della modernità e dell'idea di progresso civile. Essa è per noi oggi naturalmente connessa a quella di vita contemporanea, così che si tratta di avere con essa rapporti critici e d'uso piuttosto che impegni o disimpegno ideologici.

Al di sotto di questo importante dibattito sta, quale terreno di fondazione, il problema della costituzione stessa della nozione di interno, ciò che essa presuppone come atto ideale e come operazione: l'idea di recinto.

Recintare è l'atto insieme di riconoscimento ed appropriazione collettiva di una porzione di terreno o spazio fisico; è l'atto della sua delimitazione e separazione dal resto del mondo-natura. Esso fonda le due regioni topologiche, immaginarie, geometriche, tecniche, di esterno e di interno, pone il problema della costituzione mentale o fisica del limite, del confine e della sua violazione.

Atto di architettura per eccellenza il recinto è ciò che stabilisce un rapporto specifico con un luogo specifico ed insieme il principio di insediamento con il quale un gruppo umano propone il proprio rapporto con la natura-cosmo. Ma anche, il recinto è la forma della cosa, il modo con cui essa si presenta al mondo esterno, con cui essa si rivela.

Per questo dedicheremo il primo numero della nuova serie della rivista a questo tema: insieme un manifesto del nostro modo di intendere la disciplina dell'architettura e di metterne in discussione i confini.

Ogni numero della nostra rivista sarà dedicato ad un tema specifico: l'esplorazione di questo tema non avrà un carattere direttamente strumentale ed operativo per le nostre attività disciplinari. Piuttosto esso si porrà il problema di trasformare in materiale per l'architettura riflessioni teoriche e contributi di altre esperienze e discipline: inoltre questa parte della rivista avrà l'ambizione di porsi come superficie di riflessione, terreno di collocazione e confronto per la seconda parte della rivista stessa, specificamente dedicata ai problemi di produzione e di mercato delle industrie del settore del design che hanno insieme deciso di dar vita a questa pubblicazione.

La formula della nostra rivista intende rispettare questi confini (questo recinto), anche nella ambizione di aggiungere una voce utile nel contesto ricco e vivace delle riviste italiane del settore.

Non credo sia un caso che in Italia si producano più riviste di architettura e di design che in tutto il mondo. Ciò risponde obiettivamente non solo ad una voracità del dibattito critico ma anche ad una effettiva capacità di produzione creativa in questo settore. Nostro compito è anche che tale capacità creativa non si contenti di divenire, assecondando antichi vizi nazionali, uno strumento per colmare verbalmente antichi squilibri, ma sia in grado di fondarsi su una effettiva capacità della società degli uomini di progettare razionalmente, ossia nell'interesse dei più, il loro ambiente futuro.

Vittorio Gregotti

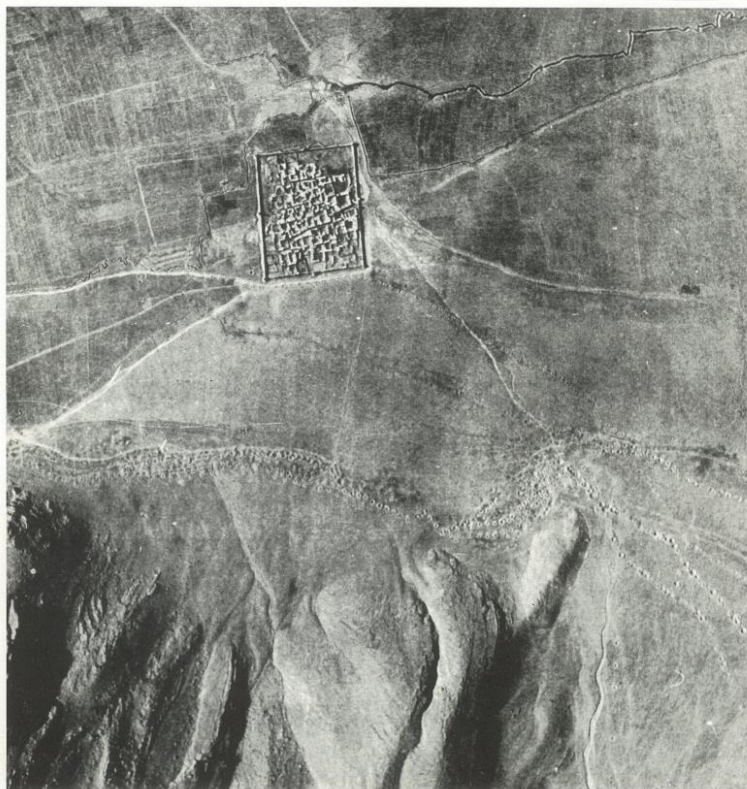
6

Tracce del Kanat (o Karez).
Da: Kokusai-Kentiku, n. 7, luglio 1963.
Canali di irrigazione che collegano i monti con il villaggio dell'assi: le linee bianche sono strade, quelle nere vie d'acqua.

"Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 6. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Occorre ridefinire al massimo livello di astrazione la nozione di recinto ponendola in relazione con quella, altrettanto astratta, di territorio. «Recinto» è tutto ciò che ha la pura funzione di impedire l'attraversamento (eventualmente dello sguardo).

Questa definizione in termini di «pura funzione» (ma altre funzioni spesso si sovrapporranno) è quella che ci permette di sussumere sotto un'unica nozione oggetti apparentemente diversi: dal tripudio del dispotismo della Grande Muraglia alla modestia anonima ma ancor più territorializzante di un avviso che comunica al pubblico: «White only».

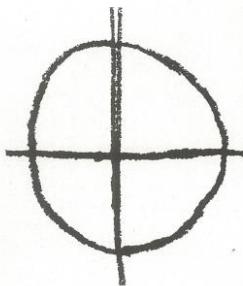


7

“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 7. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Un archetipo.

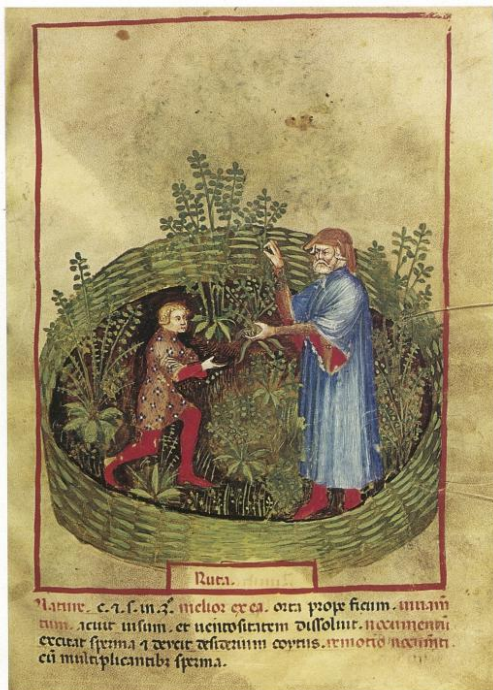
Tutto ha inizio, se così si può dire, da un'idea semplice e astratta: il cerchio circoscritto alla croce. Immagine archetipica e generale dell'organizzazione centrata e radiale, questa figura è quella, tra i geroglifici egiziani, che indica la città. Poco importa qui che sia anche uno degli archetipi jungiani. Di fatto è la forma del cosmo e della terra, la loro recinzione ideale. Quadrupartizione dei punti cardinali e dello spazio dell'augure, del ciclo delle stagioni e della città ideale. Dal punto di vista strategico, qualora si astragga dalla conformazione del suolo, il cerchio e la croce hanno a lungo mantenuto il privilegio dell'ottimalità: in primo luogo poiché recingono il massimo di superficie con il minimo di perimetro e, in secondo luogo, poiché accorciano le distanze all'interno. In terzo luogo la convessità esterna favorisce la resistenza del recinto. In quarto luogo, infine, dal punto di vista di un'economia dello sguardo, dal centro è possibile un controllo totale: *panoptico* ante-litteram che le utopie moderne riscopriranno come adeguato alla propria «razionalità».



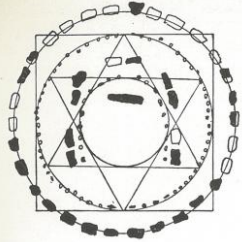
8

Il geroglifico egiziano che significa «città» (1). L'ideogramma esprime l'archetipo nella sua purezza nonostante uno scarto tra il segno e la cosa: quasi tutte le città dell'antico Egitto erano in realtà a pianta rettangolare.

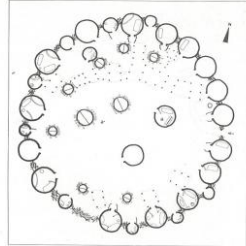
Ortus conclusus (2). Da: **Tacuinum Sanitatis**, 1380 c. (Biblioteca Nazionale, Parigi, C. 32). La didascalia si riferisce al tipo di coltivazione: «Ruta. Natura: calda e secca in terzo grado. Migliore: quella nata in prossimità di un fico. Giovamento: rende più acuta la vista e dissolve le ventosità. Danno: aumenta lo sperma e smorza il desiderio del collo. Rimozione del danno: con cibi che moltiplicano lo sperma».



“Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 8. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.



3 Villaggi fortificati di case lunghe coperte a botte Tupinambá, Brasile Orientale (6-7). Da: Von Staden, **Wahrhaftige Historia**, Marburg, 1557. Il recinto e lo spazio centrale producono il villaggio come nuovo paradigma abitativo di clan, rispetto alla casa collettiva che, in questo caso, pur sopravvivendo perde la posizione di centro del territorio.



Planta ricostruita del tempio di Stonehenge sovrapposta alla figura della Nuova Gerusalemme così come è descritta nell'**Apocalisse** di San Giovanni (3). Da: John Michell, **City of Revelation**, London, Garnstone Press, 1972. La Nuova Gerusalemme coincide in forme e dimensioni alla quadratura del cerchio di Stonehenge.



6 Planta di un grande recinto-fattoria Massa, Camerun, il, a' capanna e granai del capofamiglia (fig. 8). Da: Béguin-Kati, **L'habitat au Cameroun**, Paris, 1952. In questo caso sono le abitazioni stesse, in una configurazione a cluster, a fare recinto. Unica eccezione: l'abitazione del capo che occupa il centro dello spazio recintato, privilegio gerarchico comune in molte altre popolazioni tribali dell'Africa Occidentale.



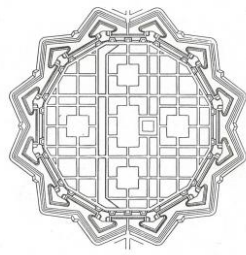
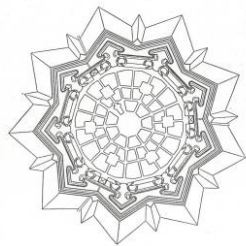
Veduta di un villaggio indiano fortificato Timuquanan, Florida (4). Incisione di Theodore de Bry, 1590 c., da un dipinto di J. Le Moyne (foto: American Museum of Natural History, New York).



7 Piante di città ideali. Da: Buonaiuto Lorini, **Delle fortificatione libri cinque**, Venezia, 1592 (9); Vincenzo Scamozzi, **Dell'idea dell'architettura universale**, Venezia, 1615 (10). La seconda è dello stesso architetto che, con Savignin, fondò nel 1593 Palmanova, una delle poche città ideali realizzate. La prima, si confronti con la fig. 3 a pag. 11, a Palmanova è quasi sovrapponibile.



Richard Long, «Circle», 1972, cerchio di sassi del diametro di 6 metri (5). Da: **Domus** n. 586.



“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 9. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

**L'adattamento
dell'archetipo
alla realtà materiale.**

Nell'incontro tra l'idealità astratta dell'archetipo e la concretezza fisica e geografica ciò che vien manifestato è l'utopia realizzata e le modalità di realizzazione dell'utopia. Si vedano i trattatisti di architettura militare: qualsiasi suolo, anche sfavorevole, ha una sua fortificazione ottimale, deve rendere al massimo delle sue possibilità strategiche. L'architettura militare cinquecentesca riunisce in un unico campo conoscitivo la fredda assiomatica degli *Elementi* di Euclide e quella del *Principe* di Machiavelli. Ma più in generale sono l'insediamento umano e la sua geometria a fare i conti con uno spazio-tempo tutt'altro che ideale, privo dell'immacolato candore della pagina su cui si progetta la città ideale, risultante, piuttosto, da un'intricata configurazione di qualità materiali: la conformazione del suolo e la realtà climatica, le necessità strategiche e il rapporto con i corsi d'acqua. Al recinto viene dato il compito di razionalizzare l'irrazionale. Sempre che non si tratti di simulare una *ratio*, di nascondere dietro una facciata l'insensatezza del labirinto.



10



2

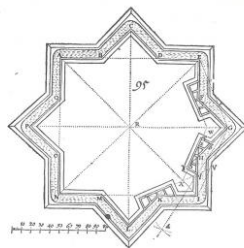
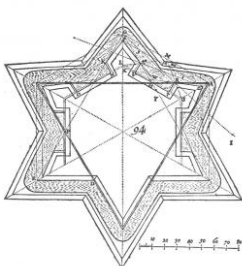
Veduta di un villaggio fortificato Onondaga, Confederazione Iroquois, New York State (1). Da: Samuel de Champlain, *Voyages et découvertures faites en la Nouvelle France*, Paris, 1627. Il villaggio, contornato da una palizzata alta circa dieci metri, è difeso anche da un sistema di canali comunicanti con un vicino stagno.

Nell'isola di Sylt, Germania Occidentale, per prendere il sole è necessario ripararsi dai venti freddi del Mare del Nord in buche sulla sabbia o dietro ad altre barriere (2). (Foto: Robert W. Madden, National Geographic Staff).

Assonometria di Palmanova (3). Incisione di Braun e Hogenberg, fondata nel 1593. Palmanova arriva con più di un secolo di ritardo rispetto ai suoi prototipi ideali rinascimentali, non ultima la «Storziada» di Filarete. Il modello centrato cui si ispira risponde a nuove esigenze strategiche portate dal grande sviluppo delle armi da fuoco e soppianta, nella sua struttura gerarchica (al centro c'è il palazzo del «Signore»), la forma della città comunale.

I trattatisti di ingegneria militare riprendono, dal XVI secolo, il cerchio come la forma ideale dove le mura si inscrivono. Così il forte ideale non deve avere un numero di angoli inferiore a cinque, in modo da mantenerli ottusi. Naturalmente questo numero non è calcolato in astratto ma in base al numero di bocche da fuoco disponibili a munire ogni angolo. Si badi, nessuno in realtà costruisce fortezze circolari, «perché volentieri fortificare di torri, sarà di bisogno, acciò che l'una potesse guardare l'altra, farle propinquissime, donde ne segue spesa grandissima» (Francesco di Giorgio Martini). Il cerchio è la forma astratta e ideale, non quella concreta, di questi recinti. Da questo punto di vista anche la città quadrata

“Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 10. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

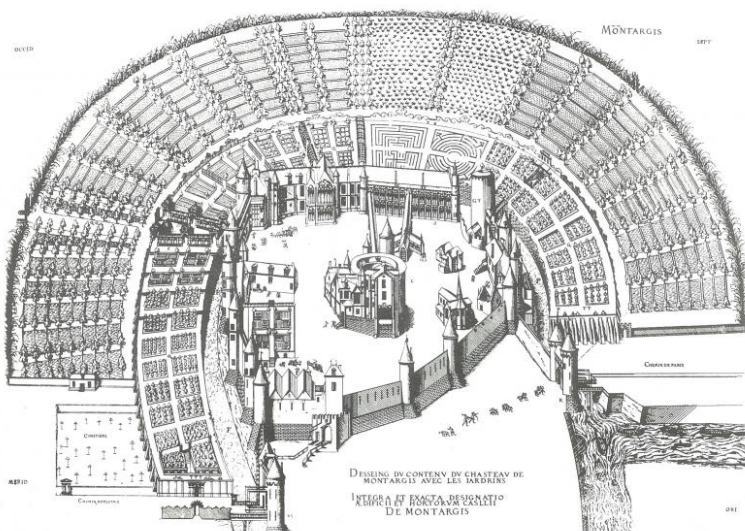


forse non è che uno dei poligoni regolari della successione che, attraverso progressiva aggiunta di lati, tende al cerchio. Forse. In ogni caso ciò che anche in essa non viene meno è l'organizzazione centrata e, per di meglio, ortogonale.

Ciò che si perde nella pratica della fortificazione è l'idea che il recinto sia strumento di definizione e organizzazione dell'interno più che dell'esterno; si mostra, al contrario, che interno e esterno sono complementari anche dal punto di vista della strategia. Il recinto di difesa organizza per il nemico un territorio sfavorevole.

Fortificazioni ottimali di luoghi dalla configurazione a triangolo (4) e quadrato (5). Da: Samuel Marolois, **Oeuvres Mathématique traictant de la Geometrie et Fortification**, Amsterdam, Guillaume Ianson Casleius, 1628. Le fortificazioni tendono a trasformare figure sfavorevoli in figure più resistenti grazie agli angoli ottusi. Il testo di Marolois raccoglie due trattati: uno di geometria pura e uno di geometria applicata alla scienza delle fortificazioni.

Il castello di Montargis al centro di un anfilastro di orti e giardini (6). Da: Frank Crisp, **Medieval Gardens**, vol. II, 1924 (ristampato a New York, Hacker Art Book, 1966).



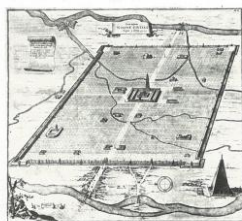
11

"Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 11. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

La progressiva labirintizzazione delle città e degli interni.

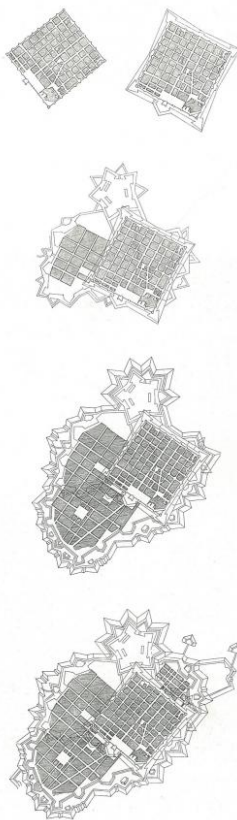
Nel progressivo ampliamento del recinto urbano, nello stratificarsi di griglie di epoche e con funzioni diverse, la forma archetipica è sostituita da un progressivo labirintizzarsi degli spazi e dei percorsi. Gli interni non sfuggono a questa tendenza: dall'unico ambiente circolare dell'abitazione primitiva si procede verso nuove suddivisioni e specializzazioni dei locali.

E se poc'anzi ponevamo il dubbio che il recinto non faccia che simulare la razionalità del vecchio spazio ideale, è d'altra parte vero che può effettivamente fungere da conteso per un interno che assume senso solo grazie ad esso. Senza confini, limiti e misure lo spazio non esiste come entità praticabile né esiste una sua possibile concettualizzazione al di fuori di questi requisiti. Grazie al recinto una semplice *lunghezza* diviene *distanza*, assumendo un valore qualitativo, ma sarebbe meglio dire una quantità intensiva, che altrimenti gli mancherebbe. Un aggregato frutto del caso e dello stratificarsi della storia diviene un insieme di relazioni. Un recinto, recintato a sua volta, muta, relativamente, di luogo. Un agglomerato da recintare (città) recinge a sua volta un luogo (piazza). E così via, fino al paradosso, mai esorcizzato del tutto. (Per esempio: in un insieme di recinti, costruiti allo scopo di occultare o razionalizzare 'abirinti, assume a sua volta la forma di un labirinto.)



La città di Ninive in una ricostruzione fantastica (1). Da: Athanasius Kircher, **Turris Babel Sive Archontologia**, Amstelodami, Janssonio-Waesbergiana, 1679. Ninive, come Babilonia, anch'essa presente in una ricostruzione meticolosa e visionaria nel testo di Kircher, è una vera e propria metropoli mitica. Nel caso di Babilonia il labirinto urbanistico si sovrappone a quello etnologico e inguistico: si pensi alla borgesiana «Biblioteca di Babele», inestricabile groviglio di corridoi e combinatoria infinita che genera tutti i libri possibili.

12



2 La città di Torino in cinque stadi. Scala: 1:20.000 (2). Da: Steen Eiler Rasmussen, **Towns and Buildings**, Cambridge (Massachusetts), M.I.T., 1969 (Edizione danese 1945). Dalla città romana, Augusta Taurinorum (a), alla sua recinzione cinquecentesca (b), fino ai successivi ampliamenti sempre seguiti da nuove fortificazioni: l'estensione e la cittadella dell'inizio del XVII sec. (c); la nuova estensione dal 1670 circa (d); ancora un'altra estensione, questa volta a nord-ovest, alla fine del XVII sec. (e).

Il villaggio di Labbézanga su un'isola del Niger, Mali (foto: George Gerster) (3). A commento di questa foto scrive Gerster nel suo magnifico volume **La terre de l'homme**: «Simili a colline di perle, i silos di miglio e di riso serpeggiano attraverso il panorama del villaggio... Tra tutti i villaggi dell'Africa nera che ho avuto il piacere di vedere dall'aereo, Labbézanga è senza dubbio il più bello».



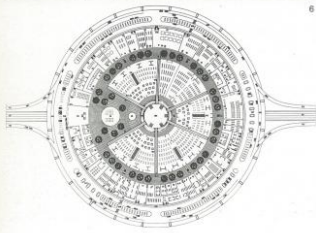
Pianta di un grande ufficio della GEG-Versand, Kamen (4). Da: Ottomar Gottschalk, **Flexible Verwaltungsbauten**, Verlag Schönlbe Quackborn, 1968. Ufficio della Earl and Wilson Collar Manufactures, New York, in una foto del 1903 (5). Da: Joseph Byron, **Photographs of New York interiors at the turn of the century**, New York, Dover, 1976. L'ufficio è uno dei labirinti della mitologia di questo secolo: labirinto senza filo d'Arianna, luogo di condanna, almeno nella versione kafkiana. Ecco lo spettacolo che si



“Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 12. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

presenta a K. durante una delle sue peregrinazioni per gli uffici del tribunale: «Era un lungo corridoio con tante porte grezze che mettevano ai singoli uffici della soffitta. Sebbene non ci fosse nessuna apertura per la luce, non era del tutto buio, poiché alcuni di questi uffici, invece di pareti, avevano verso il corridoio semplicemente delle cancellate di legno, che arrivavano fino al soffitto, ma che lasciavano filtrare un po' di luce. Attraverso le fessure si potevano vedere gli impiegati che stavano a scrivere ai tavoli o guardavano la gente nel corridoio. Forse perché era domenica, c'erano poche persone. Tutte davano un'impressione piuttosto modesta. A distanza regolare una dall'altra, sedevano in fila su lunghi banchi di legno ai due lati del corridoio» (Il processo).

Planta di uno shopping-center (6) progettato nel 1962 da Willi Ramstein.



13

“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 13. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

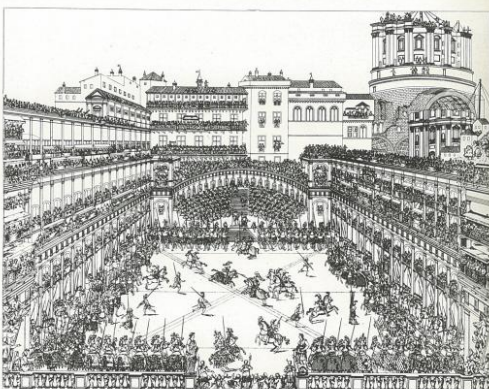
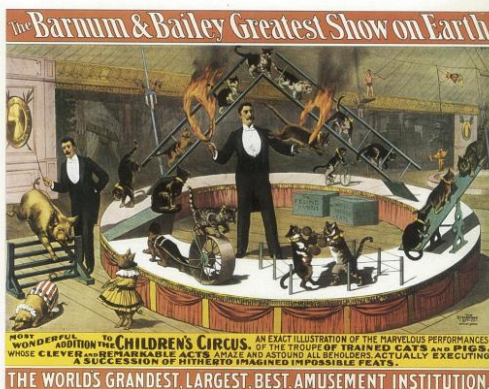
**La sopravvivenza
dell'archetipo
nella simulazione
spettacolare
dei luoghi sacri
e profani.**

Il recinto sacro ha stretti rapporti con l'archetipo radiale, ne è una filiazione diretta o, se si preferisce, uno dei primi esempi concreti che lo manifestano. «Templum» è in origine lo spazio definito dalla partizione ortogonale dell'augure.

L'archetipo, perduto nella realtà urbana, sopravvive nei luoghi dello spettacolo (per ovvie esigenze sottomesse ad una economia dello sguardo) e nei giardini.

In questi luoghi, come nei campi da gioco e nelle piste da ballo, il recinto sacro può trovare un analogo profano. La loro identità consiste nell'essere i luoghi destinati alle pratiche rituali: luoghi dove gli oggetti e le azioni cambiano valore e si trovano automaticamente sottomesse ad altri codici. Il recinto, da questo punto di vista, viene a designare dei confini tra legislazioni diverse.

Se il recinto sacro è il simulacro, seppur povero e necessariamente imperfetto, dell'«altro mondo» o del cielo (*firmans*), il giardino musulmano, che segue etimologicamente dal persiano *faradis*, luogo recintato da mura, in qualche luogo del *Corano* indica il paradiso), anche i recinti ove si svolgono riti profani rilevano della simulazione: sono la vita stessa o, nel caso del giardino, la natura ad essere simulate. Con la nozione di spettacolo si è compiuta l'eliminazione dell'opposizione concettuale tra il sacro e il profano.



“Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 14. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Un poster Strobidge per il circo Barnum, 1890 (1). Da: Charles Philip Fox ed., **American Circus Posters**, New York, Dover, 1970. Il circo si presenta come un sistema complesso di recinti: si noti, tra tutti, il piccolo ring per gatti.

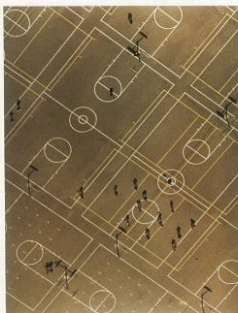
Facsimile di un'incisione raffigurante un torneo che ebbe luogo nel Cortile Inferiore del Belvedere (Giardini Vaticani) nel 1565 (2). Da: Paul Letarouilly, **The Vatican and the Basilica of St. Peter, Rome**, London, Alec Tiranti, 1983. In nome dello spettacolo e del rito anche la guerra può essere simulata, a condizione che il campo di battaglia sia delimitato e circoscritto come un campo da gioco o, meglio, un palcoscenico.



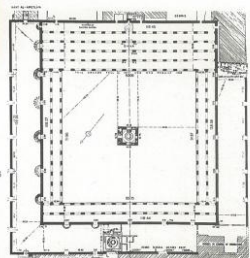
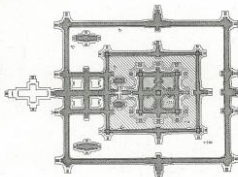
Basilica e Piazza San Pietro, in un'incisione di Piranesi (3). L'epoca «classica» e la sua episteme della rappresentazione concepiscono il mondo come un «grande teatro». Tutto si affida alla seduzione dello spettacolo e della simulazione. All'umile «corteggiato», Torquato Accetto consigliava la «dissimulazione onesta»: ma il centro del mondo cattolico, recinto sacro per eccellenza, poté ben assumersi, per mano di Lorenzo Bernini, la forma di un teatro.



Campo di baseball, Los Angeles (4). Da: Robert Cameron, **Above Los Angeles**, San Francisco, Cameron and Company, 1976. Campi di Pallanuoto e di Basket di una **high-school** vicino a Santa Barbara, California (Foto: Georg Gerster) (5). Da: Gerster, **La terre de l'homme**, Zurich et Fribourg-en-Brisgau, Atlantis, 1975. Nel caso dei campi sportivi, e non solo quelli dei grandi sport-spettacolo, occorre tener conto di un altro tipo di recinti: le «strisce per terra» sono norme atte a separare un territorio praticabile da uno vietato.

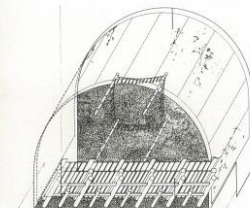
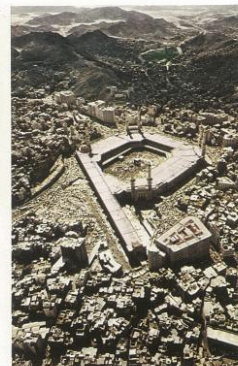


5. Pianta della città-tempio di Angkor, Cambogia (6). Da: R. Auzelle, **Encyclopédie de l'Urbanisme**, Paris, 1965. Costruito dal re Suryavarman II (1113-1148), il tempio oltre che da due terrazze concentriche è circondato, alla distanza di 340 m da un recinto e, poco più in là, da un canale per un totale di 1,2 km² di spazio sacro.



La Moschea Sacra della Mecca, con la **Ka'bah** al centro del **sahn**, il grande cortile interno (Foto: Mehmet Biber) (7). Da: **National Geographic**, vol. 154, n. 5. Pianta della moschea di Ion Tulun (finita nell'875), il Cairo (8). Da: K. A. C. Creswell, **Early Muslim Architecture**, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1940.

Himorogi, recinto dove gli dei **Kami** discendono (9). Da: **MA. Espace-Temps du Japon**, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1978. Si tratta di un tipico esempio di **Ma**, il termine giapponese che indica il luogo come unità di spazio e tempo. Questo recinto sacro rappresenta in questa pagina un'eccezione poiché sembra sfuggire al codice dello spettacolo: perché il dio discenda è sufficiente un piccolo spazio delimitato unicamente da quattro pali uniti da una corda. Delimitare lo spazio in modo così semplice, con quattro punti o una corda tesa, è tipico dell'architettura giapponese, come i sassi naturali nei giardini che qui, insieme a della sabbia bianca, indicano il carattere sacro del luogo.



“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 15. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

**Il despota e la geografia:
recintare un impero.**

«Lessi, giorni addietro, che l'uomo che ordinò l'edificazione della quasi infinita muraglia cinese fu quel Primo Imperatore, Shih Huang Ti, che dispose anche che venissero dati alle fiamme tutti i libri scritti prima di lui... eresse la muraglia, perché le muraglie servivano di difesa; bruciò i libri, perché l'opposizione invocava la loro testimonianza per elogiare gli antichi imperatori. Bruciare libri ed erigere fortificazioni è compito comune dei principi; la sola cosa singolare in Shih Huang Ti fu la scala sulla quale operò... Recingere un orto o un giardino è cosa comune; non così, recingere un impero».

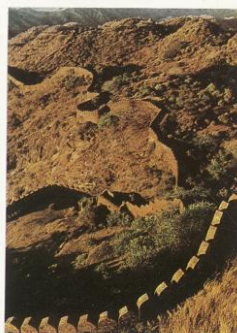
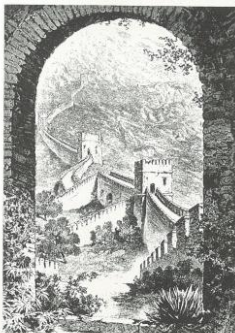
J. L. Borges, *Altre inquisizioni*

Ciò che la Grande Muraglia significa è il passaggio di alcune categorie dal campo della topografia dei piccoli spazi a quello della geografia degli spazi sconfinati (fino a quelli cosmici, nella versione fantascientifica proposta da Druillet).

La Grande Muraglia, con tutte le sue repliche fino al Muro di Berlino, è il simbolo del dispotismo dei confini, poiché confine invalicabile e non immune dalla pretesa della propria eternità.

Christo, «The Running Fence Project», 1976 (Foto: Werner Spies) (1). Da: **The Running Fence Project**, New York, Harry N. Abrams, 1977: il «Running Fence» consiste in 2.050 pannelli di nylon, ognuno dei quali alto circa cinque metri e lungo venti, sostenuti da paletti di acciaio. Percorse una distanza di 40 km, in California (contea di Marin e Sonoma), dal 10 settembre al 31 ottobre 1976. Le analogie con la Grande Muraglia non sono limitate alle grandi dimensioni: ambedue sorgono dal mare.

La Grande Muraglia in un'incisione ottocentesca di Dooso (2). Da: Jacques Sternberg - Pierre Chapelot ed., **Le tour du monde en 300 gravures**, Paris, Planète, 1972.



“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 16. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Grande Muraglia indiana (Foto: Raghbir Sing)
 (3). Da: **National Geographic**, vol. 151, n. 2.
 Costruita alla metà del XV sec. contro l'invasione
 mussulmana, si estende per 40 km sulla catena
 montuosa dell'Aravalli ed è solo una di trentadue
 analoghe fortificazioni fatte costruire dal re Rana
 Kumbha.

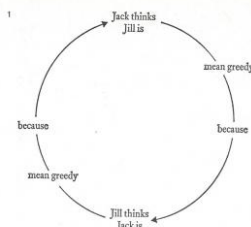
Il Ponte sulle Stelle, Regno di Torquedara
 Varenkor, da una storia a fumetti di Philippe
 Druillet (4). Dice la didascalia: «A quei tempi,
 sulla strada che conduceva alle Galassie
 Terrestri, si ergevano le titaniche muraglie del
 Ponte sulle Stelle, il Regno di Torquedara
 Varenkor. Torquedara aveva un grosso problema,
 si annoiava sempre, allora per divertirsi il sultano
 stregone taglieggiava i viaggiatori rubando la loro
 anima dopo averli proiettati in un gioco cosmico
 di sua invenzione».



17

“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero
 (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s.
 Milano, p. 17. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

I recinti segregativi del corpo e dell'anima.



Un «nodo» di Ronald D. Laing (1). Da: R. D. Laing, *Knots*, Penguin Books, 1970.

Un «reticolato» del XVII sec. (2). Da: Samuel Marolois, *Oeuvres Mathematiques Traictant de la Geometrie et Fortification*, Amsterdam, Guillaume Iansson Caelius, 1628.

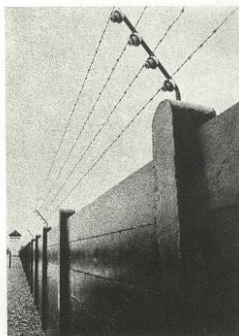
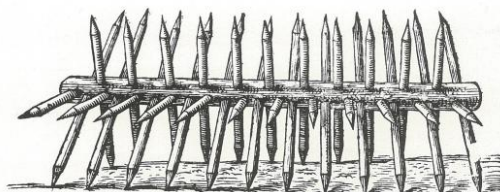
La segregazione dell'infanzia in un disegno di Steimberg (3). Da: *L'arte di vivere*, Milano, Mondadori.

Dalla recinzione dispotica a quella segregativa il passo è breve. Ciò che si compie è lo svelamento di un carattere del recinto sino ad ora, forse, misconosciuto: il recinto protegge dalle forze centrifughe e non solo da quelle centripete. Lager e Istituzioni Disciplinari, ghetti e cimiteri. Non ci si stupisca per quest'ultima insospettata presenza: anche i morti sono segregati, a differenza di molte società primitive nella nostra sono esclusi da una vita sociale. Come dice Jean Baudrillard, «non è normale essere morto oggi...»

Essere morto è un'anomalia impensabile, tutte le altre sono inoffensive in confronto a questa» (*Lo scambio simbolico e la morte*).

E, se è ancora valida la coppia anima-corpo, qui siamo di fronte ad un caso di segregazione delle anime: il cimitero è l'esatta controparte dei paradisi, purgatori, inferni.

Segregazione delle anime come nel caso dell'Inconscio che, con un'operazione «imperialista», Freud propose di bonificare come una palude. Tanto è vero che l'intenzione della psicoanalisi «è in definitiva di rafforzare l'Io, di renderlo più indipendente dal Super-io, di ampliare il suo campo percettivo e perfezionare la sua organizzazione, così che possa annettersi nuove zone dell'Es. Dove era l'Es, deve diventare l'Io. Si tratta di un'opera di bonifica come, ad esempio, il prosciugamento dello Zuiderzee» (*Introduzione alla Psicoanalisi*). Segregazione delle anime come nei paradossali *feed-back* da cui gli anti-psichiatri credertero si potesse uscire solo con la schizofrenia.



Muro di cinta di un lager nazista (Foto: Enzo Lombardi) (4). Da: *Progresso Fotografico*, n. 11, 1971. «Quando, per la prima volta, sono entrato in un campo di concentramento nazista non sapevo che per fotografarlo avrei dovuto percorrerlo due-tre volte; ero rimasto impressionato dall'alto muro di confine, dal filo percorso dall'alta tensione, dalla ragnatela di filo spinato, dalle torrette di guardia... poi, continuando a visitarlo, mi sono accorto che gli impedimenti fra l'interno e l'esterno non erano che il principio» (Enzo Lombardi).

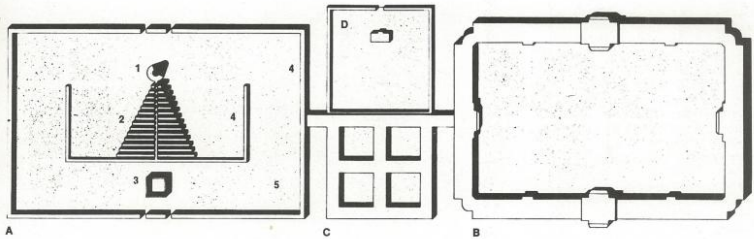
“Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 18. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Henri Cartier-Bresson. «Cella di una prigione modello negli U.S.A.», 1975 (5). Da: **Photography seventy-nine**, Milano, Electa.

Pianta dell'antico e del nuovo cimitero di San Cataldo, progettato da Aldo Rossi e Gianni Braghieri (8). Il nuovo cimitero (A) è collegato al cimitero del XIX sec. (B) dagli edifici di servizio (C) situati alle spalle del cimitero israelita (D). 1: il cono (fossa comune). 2: «la spina dorsale» (ossario). 3: il cubo (santuario). 4: portici. 5: campo di sepoltura.

Una mappa della psiche disegnata da Sigmund Freud (7). Da: **Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse**, 1932 (trad. it. in **Introduzione alla psicoanalisi**, Torino, Boringhieri, 1969).

Un compound di abitazioni del personale di una miniera di diamanti vicino a Orangeburg, Sud Africa (Foto: Fred Ward) (8). Da: **National Geographic**, vol. 155, n. 1.



La griglia delle gerarchie di casta nella città indiana (9). Dal **Manasara** (inizio primo secolo d.c.). Ben diversa dalla segregazione di un lager, questa si fonda sull'accettazione completa e incondizionata del segregato, che riconosce come volere divino la sua condizione.

«White only» (Foto: Ron Mabey e Don Trousdell) (10). Da: **The American Institute of Graphic Arts, Color**, Champion Papers, 1974.



Raga	Ahi				Diti	Agni
Papa-yakama	Rudra	Murhya	Bhulata	Soma	Apa	Paryanya
Sauha	Rudra-jaya		Prthividhara	Apa-yaksha	Jayanta	
Asura						Indra
Varuna	Mitra		Brahma	Aryaman		Surya
Kusama-danta						Satya
Sugriva	Indra	Vivasvat	Savitr			Bhrzha
Dava-indri-jaya	Bhargava	Conadhava	Yama	Bharjanta	Savitra	Antariksha
Pitrah	Mrga			Vitroha	Pusan	Amila



“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 19. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Il recinto come fondazione dello spazio interno.

Accentuazione di spazio interno e spazio esterno, alternativamente, in 1 e 2 (1). Da: Paul Klee, **Teoria della forma e della figurazione**, Benno Schwabe & Co., Basel 1956.

La bolla ambientale (2). Una cupola pneumatica di plastica trasparente gonfiata dall'aria condizionata. Una versione contemporanea dell'ideale di vita primitiva con tutti i comfort moderni. Da: Theo Crosby, **How to play the environment game**, Penguin Books Arts Council of Great Britain.

Uomini e tappeti sulla riva del mare in Nord Africa.

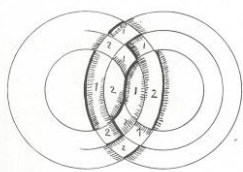
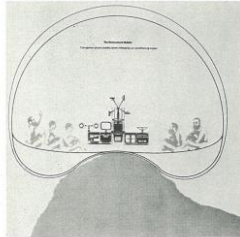


Recintare significa costituire una regione interna rispetto ad una esterna. Tale regione assume caratteristiche particolari; ogni elemento in essa contenuto prende un valore speciale rispetto agli altri elementi interni che il recinto ha ritagliato. È l'intera collezione degli oggetti contenuti a formare un insieme il cui valore viene modificato solo dallo spostamento della reciproca posizione degli elementi o dall'introduzione di un nuovo elemento.

Anche ogni elemento interno si definisce poi per rapporto all'andamento del recinto. Recingere è quindi l'atto costituito dello spazio interno, del rifugio, della casa, della territorialità propria del privato e del gruppo.

À sua volta lo spazio interno è poi vissuto come tensione tra infiniti sottosistemi di recinti che selezionano i luoghi rituali dei comportamenti, stabiliscono, rispetto all'esterno, una catena privilegiata di relazioni.

Ma naturalmente esterno ed interno non sono una pura opposizione geometrica ma si costituiscono in una dialettica complessa di rimandi reciproci: «Ma fuori fuori, tutto lo spazio è senza misura; e quando il livello cresce fuori, ... cresce nei tuoi vasi capillari, aspirato verso l'alto, fino ai punti estremi della tua esistenza infinitamente ramificata.» (Rilke, *Quaderni*, pag. 106)



I membri della famiglia comprano le pareti divisorie e le sistemano e modificano per adattarle alle loro esigenze che si evolvono nel tempo. Progetto P.S.H.A.K. (4) (Hans, Wilkinson, Smith). Da: Theo Crosby, **How to play the environment game**, Penguin Books Arts Council of Great Britain.

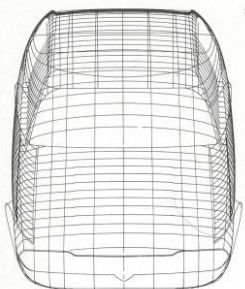
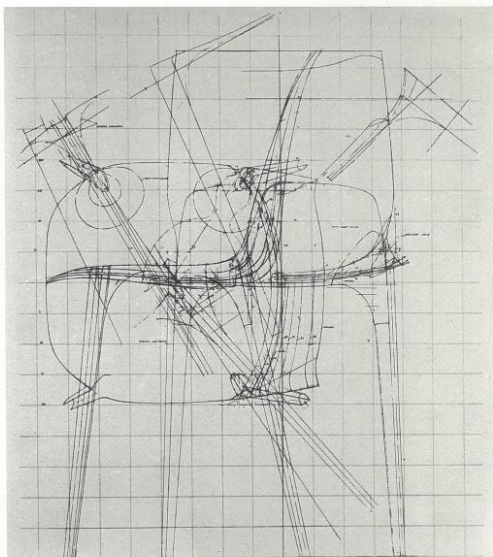
“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 20. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

La linea come recinto dell'oggetto.

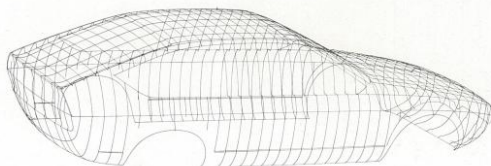
La definizione delle qualità formali di qualsiasi oggetto deriva dalla capacità di riconoscere contorni, e prima ancora, di istituirli. Le proiezioni ortogonali, pianta, sezioni, prospetti con cui vengono progettate e comunicate le caratteristiche fisiche di un oggetto altro non sono che recinti, che separano e rivelano la cosa rispetto ad una circostanza. Il recinto si costituisce in questo caso come la superficie di contatto della cosa con il mondo esterno; questo permette la sua manipolazione ed insieme assume il profilo di ciò che il recinto stesso contiene; è la forma dell'organizzazione della, o delle, materie contenute dentro al recinto ed il loro modo di proporsi all'utilizzazione: dal più semplice utensile al più sofisticato meccanismo.

Marco Zanuso, sedia in lamiera «Lambda» 1959-1962 (1). La rappresentazione grafica integrale consente un controllo simultaneo di ogni parte dell'oggetto.

Disegni dell'«Alfetta GT» ottenuti con il sistema DACARI/Alfa Romeo (2). Un modello matematico contiene virtualmente tutte le possibili rappresentazioni grafiche della conoscenza nel suo insieme e per ciascuna delle sue superfici. Da: **Rivista IBM**, calcolatore e immagine: storia, lessico, esperienze, punti di vista.



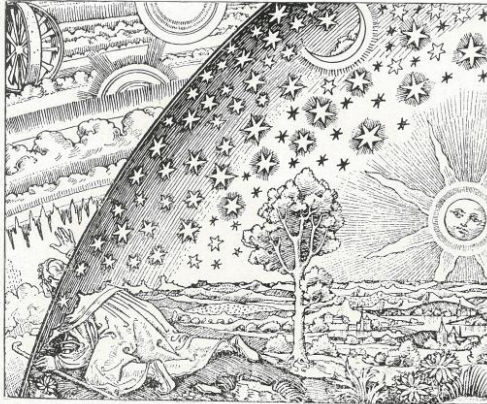
2



21

“Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 21. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Uscire dal recinto.



Secondo la cosmologia aristotelica accettata nel Medio Evo, lo spazio era finito ed aveva un contorno ben definito. Qui si vede un uomo che guarda oltre i confini dello spazio verso l'Empireo, dimora di Dio. L'illustrazione, spesso ritenuta una xilografia tedesca del XVI secolo, è invece probabilmente secondo Owen Gingerich della Harvard University, un esemplare di art nouveau che fu pubblicato per la prima volta nel 1907 in *Weltall und Menschheit*, edito da Hans Kremer. Da: **Le Scienze**, dicembre 1976.

Qualora si pensi ai sistemi normativi come a sistemi di recinzione (e in molti casi questa è più di una metafora) le trasgressioni rilevano certo dell'attraversamento di confine e dell'uscita dal recinto: dai cow-boys che combattono contro i coloni e il loro filo spinato fino alle rivoluzioni politiche o scientifiche, dai paradossi illustrati di Escher dove spesso si perde qualsiasi differenziazione tra interno e esterno fino all'assalto della Bastiglia. O ancora: opere d'arte che escono dai limiti della cornice, teatro fuori dal palcoscenico, o, infine, l'idea di un nomadismo diffuso e inevitabile che, se non abolisce del tutto i confini, favorisce la velocizzazione della loro meccanica rendendoli effimeri e mutevoli.

"Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", *Recinto*, Anno I numero zero (campione non in vendita), settembre 1979, stampa: Graficarta - L. Majerna s.a.s. Milano, p. 22. Fonte: © Archivio Pierluigi Cerri.

Note

[1] La definizione coincide con quella riportata in G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, Firenze 1979.

[2] "Minimal" è il titolo del n. 36 di "Rassegna", pubblicato nel dicembre 1988.

[3] "Rassegna di Architettura" nasce a Milano nel 1929 – un anno dopo "Domus" e "Casabella" – con la direzione di Giovanni Rocco che ne prosegue la vicenda di rivista mensile di regime orientata "a un largo eclettismo" fino al 1940 per un totale di 136 fascicoli. Nel dopoguerra la testata è acquisita dal Salone del Mobile di Tito e Manlio Armellini. Quest'ultimo la offre a Gregotti e Cerri che la rifondano integralmente come rivista trimestrale monografica.

[4] Il tema dell'ambiente come "materiale" del progetto di architettura è centrale nell'argomentazione teorica di Gregotti a cominciare da "Il territorio dell'architettura" (1966) dove è declinato come "L'ambiente totale" (46-47), "Architettura, ambiente, natura" (92-94) e "Problemi di lettura degli insiemi ambientali" (83-85). Per restare nell'ambito delle riviste da lui dirette si rimanda all'editoriale "L'architettura dell'ambiente" in "Casabella" 482 (1982).

[5] L'idea di un'iconologia architettonica che qui si vorrebbe suggerire come ipotesi interpretativa si scontra subito con alcune difficoltà oggettive se la si riferisce al contesto semiologico. Illuminante seppur lontano dall'interpretazione iconologica suggerita da "Rassegna" resta al proposito il contributo di Gillo Dorfles in *Valori iconologici e semiotici in architettura*, "Op. cit." 16, 1969, 27-39.

[6] La foto è pubblicata in *Making the City Observable*, numero monografico di "Design Quarterly" 80 (1971), 16, curato da R.S. Wurman, insieme ad altri modelli in creta tra cui quello di Venezia (a pagina 7). Le foto di questi modelli erano state precedentemente pubblicate in R.S. Wurman and students, *The City, Form and Intent: being a collection of the plans of fifty significant towns and cities all to the scale 1:14000*, Student Publication, North Carolina State School of Design, Raleigh 1963.

[7] Vittorio Gregotti è stato redattore di "Casabella" dal 1955 al 1963, caporedattore di "Casabella-Continuità" dal 1963 al 1965, direttore di "Edilizia Moderna" dal 1963 al 1966 e responsabile del settore architettura de "Il Verri". Dal 1979 al 1988 ha diretto "Rassegna" e dal 1984 al 1999 "Casabella".

[8] Il successivo numero 77 di "Rassegna" intitolato "Bernardo Vittone, Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile" non uscirà mai. Al suo posto verrà editato "Scandinavia anni Trenta" diretto da Paola Ponzellini e curato da Gennaro Postiglione (primo trimestre del 1999). Con l'ultimo numero di "Rassegna" e quello di Casabella uscito nel dicembre del 1999 Vittorio Gregotti perde quasi all'unisono le due riviste che aveva reinventato insieme a Pierluigi Cerri e diretto rispettivamente per venti e quindici anni.

[9] Nella suddivisione dei numeri della rivista per aree tematiche, l'ambito denominato "Architettura e progetto" appare forse eccessivamente generalista se si considera che in esso convergono contributi troppo eterogenei per essere 'contenibili' entro una pur ampia classe di argomenti: da "I clienti di Le Corbusier" a "Reklame & Architektur".

[10] Si tratta di un tema che Gregotti sviluppa sia come progettista, dapprima con Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, poi con Pierluigi Cerri. Il tema, specificamente riferito al contributo italiano, è oggetto per Gregotti di continue indagini critiche che anticipa con "Edilizia Moderna" n. 80, *Design*, poi con "Rassegna" e il suo *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980* (1982) con la geniale copertina e impaginazione di Pierluigi Cerri.

[11] Uno speciale ringraziamento è rivolto a Pierluigi Cerri e Francesca Neef per l'incontro-intervista avuto con loro presso lo studio Cerri il primo settembre 2021, fondamentale per lo sviluppo di molti degli argomenti trattati in questo contributo, interamente basato sulla coerenza e il rigore delle loro argomentazioni. A Pierluigi Cerri sono inoltre particolarmente grato per tutte le ulteriori indicazioni ricevute in merito a relativi specifici numeri della rivista e per aver messo a disposizione una copia dell'inedito numero zero di "Rassegna" che, grazie al suo connaturato anticonformismo e alla sua cifra intellettuale di architetto completo, è ora integralmente pubblicato su "Engramma" per la prima volta.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2005

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in Id. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Milano 2005, 123-146.

Beauvais, Bouhours 2000

Y. Beauvais, J.-M. Bouhours (a cura di), *Monter, sampler: l'échantillonnage généralisé*, Paris 2000.

Brodskij [1986] 1987

I. Brodskij, *Per compiacere un'ombra*, in Id. *Fuga da Bisanzio [Less Than One. Selected Essays*, New York 1986], Milano 1987, 119, 146.

Brovelli 2016

S. Brovelli, *Rassegna: storie di architetture del pensiero*, in *Tecnologie aperte*, numero monografico di "Progetto grafico" 30 (2016).

Didi-Huberman [2000] 2007

G. Didi-Huberman, *L'immagine-aura. Dell'Adesso, del Già-stato e della modernità*, in Id. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini [Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000], trad. it. S. Chiodi, Torino 2007, 217-243.

Didi-Huberman 2010

G. Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, "aut aut" 348 (2010), 6-27.

Dorfles 1969

G. Dorfles, *Valori iconologici e semiotici in architettura*, "Op. cit." 16 (1969), 27-39.

Durand 1800

J.N.L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle. Gravé par N. Ransonette*, Paris 1800.

Eco, Gregotti 1964

U. Eco, V. Gregotti, *1/Sezione introduttiva a carattere internazionale / Section introductive / Introductory Hall*, in *Tredicesima Triennale di Milano*, Milano 1964, 14-27.

Eco 2008

U. Eco, *Prefazione*, in V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura. Tempo libero / Loisirs / Leisure*, Milano 2008, V-X.

Eco 2009

U. Eco, *Liste di vertigini*, in Id. *La vertigine della lista*, Milano 2009.

Gregotti 1965

V. Gregotti, *Premisa*, in *España*, numero monografico di "Zodiac" 15 (1965), 3.

Gregotti 1966

V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966.

Gregotti 1979

V. Gregotti, *Editoriale*, in *Recinti*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 1 (1979), 5-7.

Gregotti 1982

V. Gregotti (a cura di), *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, con contributi di G. Bosoni, M. De Giorgi e A. Nulli, Milano 1982.

Gregotti 1982

V. Gregotti, *L'architettura dell'ambiente*, "Casabella" 482 (1982), 10-11.

Gregotti 1992

V. Gregotti, *Editoriale*, "Rassegna" 50 (1992), 4-9.

Gregotti 1989

V. Gregotti, *Il problema dell'identità dell'architettura e della sua crisi / The Question of the Identity of European Architecture and its Crisis*, in *Arcipelago Europa / The European Archipelago*, numero monografico di "Rassegna" 76 (1998), 16-45.

Gregotti 1989

V. Gregotti, *Venezia città della nuova modernità*, Venezia 1999.

Gregotti 2005

V. Gregotti, *Fabbricare riviste*, in Id. *Autobiografia del XX secolo*, Milano 2005, 195-197.

Gregotti 2008

V. Gregotti, *Introduzione alla nuova edizione*, in Id. *Il territorio dell'architettura*, Milano [1966] 2008, III.

Kaufmann 1933

E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien 1933.

Le Corbusier [1965] 2008

Le Corbusier, *Mise au point* [Paris 1965], Siracusa 2008.

Moneo [1981] 1986

R. Moneo, *Gli elementi della composizione Prólogo*, in J.N.L. Durand, *Lezioni di architettura [Compendio de lecciones de arquitectura, 1802-1805, Madrid 1981]*, a cura di E. D'Alfonso, Milano 1986, 233-238.

Müller-Brockmann 2017

J. Müller-Brockmann, *Systèmes de grille pour le design graphique / Sistemi a griglia per la progettazione grafica*, trad. P. Malherbet, L. Passerini, Geneve-Paris 2017.

Paci 1957

E. Paci, *L'architettura: il mondo della vita*, "Casabella-continuità" 217 (1957), 53-55.

Paci 1963

E. Paci, *Relazioni e significati: Filosofia e fenomenologia della cultura*, vol. III *Critica e dialettica*, Milano 1966.

Quattrocchi 2021

L. Quattrocchi, *Rassegna di architettura 1929-1940. Una rivista eclettica nell'Italia fascista*, Roma 2021.

"Rassegna" 1979

Recinto, "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 0 (1979).

"Rassegna" 1979

(Recinti), "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 1 (1979).

"Rassegna" 1985

(Venezia città del moderno / Venice: City of the Modern), "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 22 (1985).

"Rassegna" 1998

(Arcipelago Europa), "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 76 (1998).

Rossi 1966

A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova 1966.

Rossi 1967

A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte [Architecture. Essai sur l'art, manoscritto conservato alla Bibliothèque Nationale de France coi disegni allegati (MS. 9153)]*, trad. it. di A. Rossi, Padova 1967, 7-24.

Snow [1959] 1986

C.P. Snow, *Le due culture [The Two Cultures and the Scientific Revolutions]*, London, New York 1959], pref. di L. Geymonat, Milano 1986.

Wurman (1963)

R.S. Wurman and students, *The City, Form and Intent: being a collection of the plans*

of fifty significant towns and cities all to the scale 1:14000, Student Publication, North Carolina State School of Design, Raleigh 1963.

Wurman (1971)

R.S. Wurman (a cura di), *Making the City Observable*, numero monografico di "Design Quaterly" 80 (1971).

English abstract

In the crowded panorama of Italian architecture journals of the 1980s and 1990s, the twenty-year trajectory of "Rassegna" is among the most authoritative at the international level, completely autonomous with respect to any other previous or subsequent publication. The apparent heterogeneity of the titles, between 1979 and 1998, traces an argumentative, geographical and scalar itinerary from Small Objects to Big Machines, which builds its own logic in Gregotti's incessant activity of "making magazines", freed from the task - entrusted to the symmetrical Casabella - of dealing with contemporary architecture in direct contact. The collection of architectural anamorphoses gathered in the unusual "Rassegna" of disciplinary themes seems to reinforce the monographic principle of the brief but intense experiment "Edilizia Moderna", proposing a diagonal look at the culture of the project. The critically dissected practices construct, issue after issue, a special *koinè* produced by the interaction of knowledge and the exchange between the different declinations of design. The graphic design of the magazine itself, devised by Pierluigi Cerri, is both invention and programme: the titles of the volumes are in brackets, thus referring to the fact that each subject belongs to an extended and prismatic project discourse, rooted in an uncompromising and aligned editorial policy. "Rassegna" programmatically tackles the knots of "modification", catalysing the arguments arising from the 'Gregotti-device' to rework the paradox of a culture of modern design resolved in its own incompleteness. The 76 idiosyncratic fragments of the journal—which is itself 'interrupted'—restore the breadth of this observatory contended between rule and exception, between principle and its contradiction, between assertion and short circuit. These splinters of archaeology of modern architectural knowledge constitute in themselves a specific chapter among disciplinary journals, for having demonstrated the critical and argumentative extension of the design culture that they can still transmit by means of enclosures through which to trace the boundaries of the architecture of the environment through "the faculty of choosing and judging". Perhaps the 'quantum' essence of "Rassegna", of its transmuting visionary, oneiric, paradigmatic and culturalist figure, lies in having attempted to re-establish the balance between means and ends of architecture through the long-term dimension of the theory of the project and its multiple materials. It is the last creative manifesto of a coherent idea of disciplinary culture based on the anomaly of the rule: Warburgian "anxious memory, transformed into knowledge". As an experimentation surface for a theoretical model of research in architecture, "Rassegna" still traces possible paths through an enclosure that now needs to be re-observed from the outside. Seen from this perspective, "Rassegna" represents a project that can be continued because it places the theme of form at the centre of architectural research, diagonally crossing the complex territories of design culture, different in scale and implications. In this way,

it still expresses its value as a reconstruction of disciplinary knowledge on the basis of modern materials.

Keywords | “Rassegna”; Recinti; Vittorio Gregotti; Pierluigi Cerri.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

The Digital Turn in Architectural Trade Literature

The Case of “The Architects’ Journal”, 1990-2010

Andrea Foffa

This article explores the changes in architectural trade and industry across the digital turn of the 1990s and of the 2000s in the UK through a focused analysis of “The Architects’ Journal” (AJ), a weekly magazine published by EMAP Plc. Founded in 1896, the AJ is a historical and reputable source of the British architectural community, whose editorial focus is to “elucidate architecture as a process: the how as much as the what” (Greenberg 1992, 11). The AJ has occupied a specific niche within the UK-based architectural trade literature of the Twentieth and Twenty-first century, so much so that it is hard to consider direct competitors. “The Royal Institute of British Architects Journal” (RIBA), for instance, differed in its frequency of publication (monthly) and it circulated within the captive audience of members registered to the professional body. “Building Design” (BD), the other weekly trade publication launched in 1969, circulated for most of its years free of charge and eventually migrated entirely online in 2014 (Woodman 2014). The AJ has always been paid for, and owned by a public limited publishing company. Its unique positioning in the market allows to look critically at data such as its drop in circulation (from eighteen thousand copies monthly in 1992 to six thousand in 2014) and increase of annual subscription fee (from £53 in 1990 to £75 in 2000, to £150 in 2010) independently from the editorial progression of RIBA and BD, and instead by inscribing its history as a publication directly within the crisis of the publishing industry and emergence of digital media.

In order to do so, all AJ issues between 1990 and 2010 have been systematically researched, employing visual analysis of its graphic design as well as of the imagery used to substantiate architectural discourse. Focusing on the relationship between the journal’s design and the imagery employed within allows to analyse the progressive move of the magazine

into the digital space in correlation with the shifting drawing practices of British architects from hand-drawn to computer-aided design (CAD). This correlation shows that the AJ's transition from a physical, paper-bound magazine to a part physical and part digital publication has taken place over the course of two decades. This article highlights different confluences of historical and technical factors around the journal in the two decades of the digital turn. Such investigation considers the editorial processes of architectural trade publications as a focal lens for the working and drawing practices of British architects. Contrary to consumers' magazines that feature mainly press images, architectural trade journals make prominent use of drawings not originally designed for the purpose of being published. In fact such drawings often originate as design proposals by architects for the consideration of clients or competitions and therefore embody the processes' negotiations, as they must appeal to whoever has final approving power. Once they appear in the journal they are extrapolated from this context, and repurposed for a different communicative scope: to visually substantiate the journal's editorial stance. Finally, this paper draws extensively from – and hopes to contribute to – analysis of mediation carried out by design historians such as Tony Fry, Guy Julier, Viviana Narotzky and summarised by Grace Lees-Maffei in her 2009 article *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*. Maffei's work has been key to studying the Architects' Journal in two ways. Firstly, as a mediating channel at the intersection between production and consumption of architecture and as a locus “not only of historical interest but embedded in the formation of meaning” (Fry 1988, 12) for architectural culture among the professional readership. Secondly, as a purposefully designed mediating channel, whose design history mirrors the changes in architectural culture at large via its editorial, graphic and organisational “making of” processes (Lees-Maffei 2009). Other theories and concepts underpinning this research are found in the analysis of Kurt Lewin's “Gatekeeping model” applied to journals and flows of information, particularly around ideas of “newsworthiness” (Clayman, Reisner 1998), as well as the lexicon developed by Roland Barthes to elaborate on the use of images in the press and in conjuncture with information delivered in written form.

In the first issue of the year 1990, the AJ published a prescient editorial by architecture critic Martin Pawley, commenting on the upcoming challenges

of the British architect. In this piece, Pawley argued: “in recent history architects have not been seen as producers of images that people ‘like’ or ‘dislike’, any more than car designers have been seen as contributors to the greenhouse effect. In the next decade it seems that both new identities are destined to become inescapable” (Pawley, 1990). This inescapability underpinned a crisis of the British architectural profession, that had to do with its detrimental distance from the wider public and consequent lack of voice in mainstream media. In fact, it has been researched how architectural coverage as a topical category did not really exist in national papers before 1984. The event attributed to having changed the course, sprouting a prolific line of topical architectural discourse, was the unexpected attack to the British architectural profession delivered in a formal speech by Charles Prince of Wales on 30 May 1984, at the 150th-anniversary gala dinner of the Royal Institute of British Architect. Highly critical of recent developments and current architectural training and practice, Prince Charles’ remarks painted a portrait of British architects as arrogant and out of touch professionals, who “for far too long [...] have consistently ignored the feelings and wishes of the mass of ordinary people in this country” (*A Speech by HRH The Prince of Wales 2021*, para. 5).

The media debate originated from the event was unprecedented, and, after a first wave of hostile coverage, turned into “a steep rise in media and public interest in architecture and design throughout the 1990s” (Rattenbury 2002, 136) making architects suddenly very aware of their public persona, and of the importance of communicating their work to the public. Architectural historian Kester Rattenbury’s historical investigation of media coverage focuses on proving how the originating discourse provided a preferential treatment for large developers’ projects in the papers, but building on her work allows to shift the focus, in turn, to changes in architectural publications such as the AJ, and pinpoint their strategies to appeal to architects while at the same time providing them with solutions to profit off this mediatic turn.

The first visible change in coverage was the sudden promotion of communication specialist, a profession that had only just been allowed to cater to architects, upon initial changes to the Architects’ Code of Conduct in 1973 and further and more extensive changes in 1982 which fully

legalised the act of self-promotion (Trombley 1982). The scope of architectural public relations (PR) was never clearly defined, and in fact encompassed varied outcomes: media outreach, corporate identity, publications of printed promotional material to list a few. Various professionals such as Carolyn Larkin began their PR consultancy work in this context, specialising their businesses in architecture and construction; Larkin for instance set up her own agency in 1991, branching out of practices that employed her to work under a communications' director (C. Larkin, personal communication, 7 December 2016). Coverage on architectural PR in trade media continued well into the 1990s, as the need to communicate their work was identified as a possible survival strategy during the national recession of 1990-1991 (*Marketing for Survival*, 1992).

A 1994 AJ article titled "how to choose a PR consultant" reported: "it could be argued that architects are their own worst enemies. While not exactly shrinking violets, [...] they are still very much "gentlemen" practitioners to whom PR hustle is an almost alien concept. They believe their work speaks for itself. It doesn't" (Parkyn 1994, 38). The emergence of architectural PR professionals redefined the relationship between architect and press. The work that Philip Schlesinger, scholar in Cultural Policy, was carrying out in those years is helpful to define the dynamic between the press, source organisations, and coverage. Schlesinger's argument is based on the fact that "the press, in amplifying some voices and muting others, in distorting some messages and letting others come through loud and clear [...] does not do so on its own: groups differ in their ability to make their voices heard and to direct and shape their messages for the public" (Schlesinger 1990, 37). His position in media studies of the time was particularly important to extend the definition of source: while earlier research in the field had concentrated on institutionalised groups who enjoyed positions of influence, Schlesinger proposed a variety of groups, with different aims and degrees of media credibility, competing for coverage. Therefore, it can be argued that PR professionals too belonged to the category of "source organisations", as they were proactively intervening in the way architects appeared in the media, monitoring the production of architectural coverage.

Among the methods employed by source organisations to negotiate coverage, PR professionals operated through “information subsidy” (a term originally drawn from communication scholar Oscar Gandy): they facilitated the journalists’ acquisition of information by organising it on their behalf, which journalists would otherwise have to provide or substitute at a greater expense of time and effort (Rattenbury 1989). PR consultants tended to consider four broad areas of press interest to target: “news stories – often stories you don’t really want to talk about, such as delays on contract, vast overspends; people stories – promotions, profiles, etc.; picture stories – stunning new images of a competition winner or a new development; features” (Young 2006, 74).

Although there are many ways in which source organisations can negotiate control of coverage, including networking and lobbying, an analysis of PR professionals’ work through a material culture approach reveals that two objects in particular satisfied the definition of information subsidy: the press release, and the image. The press release was a paper document that was sent out via post to a mailing list of press contacts; it presented a story written according to the information subsidy principle, which is to say in a way that could be quickly adapted to an editorial piece or published with minimal editing as a news story. As per the image, we can look back at what Martin Pawley described as the “search for charismatic imagery” in the previously mentioned AJ article.

At the turn of the 1990s, the AJ was almost entirely a monochrome publication, with the central “building feature” being the only colour printed content. The graphic design revolved around a structure of three text columns per page, and any imagery generally sat within this grid. Fig. 1 shows an example of a double-page spread; red lines have been juxtaposed to highlight the graphic grid. The spread features visual imagery of three types: a photograph to the centre-left, technical drawings (floor plans and volumetric sketches) to the bottom right and a perspective drawing on the top right corner. The majority of the content is written text, and images are constricted in blocks a few centimetres wide, despite the fact that the information they carry could be appreciated in a larger size – in particular photograph and floor plans. The use of caption commentary reveals specific characteristics in the context of professional journals.



Opposite: Lutyens sets the scale at Finsbury Circus. Top: Quinlan Terry's scheme for the Spitafields site. Left: the brief for the Paternoster Competition produced a solid cake which architects were left to cut in different ways. Above, middle: Tower Hamlets' brief specified two zones of building height — 12-15 m (outlined) and up to 30-35 m (hatched). The response of the Spitafields Development Group, above, was predictable — a scheme with buildings up to 15 m, and up to 35 m in the high zone (hatched).

1 | Richard MacCormac, *Designing cities with democracy*, "The Architects' Journal", vol. 191, n. 11 (14 March 1990), 70-71. Graphic modifications by the author. Courtesy of "The Architect's Journal".
 2 | Close-up of the caption box from Fig. 1.



3 | *A hard stare at Paddington*, "The Architects' Journal", vol. 191, n. 14 (4 April 1990), 26-27. Courtesy of "The Architect's Journal".

As it can be seen in Fig. 2 (a close-up of the caption text box from the previous image), the accompanying text does not provide information on the nature of the images published. Applying a Barthesian terminology, this linguistic message does not carry out the function of anchorage, which is commonly found in press photograph and advertisements (Barthes 1977). In other words, since the AJ expected its specialised readership to know how to read architectural drawings, captions rarely provided a denominative definition of the visual image (i.e. what kind of image is it?), rather they stood in a complementary relationship with the main text, and contributed to the overall narrative of the article. Images, therefore, appeared to be of secondary importance compared to the captions, which corroborated and substantiated the written article. Similarly, the central colour pages would display eye-catching architectural illustrations such as hand-drawn perspectives rather than large technical drawings, as seen in Fig. 3.

Concurrently to the emergence of architecture public relations, trade journals were also dedicating increasingly more space to Information Technology (IT), illustrating how central it was becoming to the architectural practice (*Automating Architects* 1994). AJ's journalist Barrie Evans was appointed Technical Editor to cover every UK-based industry event dedicated to computing and write an in-depth commentary on newly released software and hardware; and he did so in the "technical" section of the journal, in which multiple themes competed for space: new materials, building products, sustainability issues and anything that could be loosely defined as "technical matter" for architects. By 1996, the AJ had even installed a quarterly special titled ArchiTech, which ran as a special issue for three years before being reincorporated in the main journal as a monthly feature at the end of the 1990s. Barrie Evans progressed to become Technical Group Editor in 1998, managing a small team of editors and freelance writers (between three and five) on computing, software and 3D CAD, and managing the ArchiTech special issues.

Despite all the heavy CAD promotion at the front of the journal (news content, diary and commentary), the central features of the AJ – the design critiques, the in-depth analysis, the building studies – remained substantiated almost exclusively by hand-drawn imagery. As a matter of fact, hand-drawn renderings in colour or pencil drawings such as the one

in previous Fig. 3 were still dominating the visual landscape of the printed pages. This contradiction shows that architects whose exemplary designs and drawings were deemed worthy for publication in the AJ were not investing in CAD technologies, and it could be similarly assumed that lower profile practices which constituted the readership of the journal (but were not featured in the journal) were not either. The reason behind this fundamental reluctance can be found in the previously mentioned severe economic recession of 1990-1991, whose aftermath lingered until the late 1990s as architects employed in the public sector declined from 50% to 22% and a drastic lowering of earnings affected the private sector as well (*Recession Extends to Public Sector*, 1991).

The recession coincided with a moment of large developments being carried in the country by famed developers such as Stuart Lipton and Peter Palumbo. However, bids and competitions for these developments found British architects's procurement strategies lacking against the ones of large US practices who swept up a large portion of these jobs. Among many examples, the most notable would be the redevelopment of the financial district of Canary Wharf in London, which "represented in the most brutal way the exclusion of the English architectural profession from the most visible public project of the time. Largely American-designed for American tenants, it was also built with American materials and using American construction techniques, and underwritten by American capital" (Williams 2004, 163). What these US practices had over local architects was not only previous experience with large development projects (British developers effectively imported such models of urban developments from the US, where they conducted extensive research), but crucially a proficiency with digital photorealistic image-making CAD software – a US invention in itself – that allowed for production and dissemination (to the public, to competition juries and to planning authorities alike) of 'plausible', easily understandable, colourful and futuristic images of the building-that-will-be. This stark advantage was identified clearly in trade publications, including the AJ who in 1990 published a survey to conclude that: "over half the 3000 practices canvassed plan to buy a CAD system during the coming year. Though a darkening market may dissuade some, the advantages of competing with arriviste US practices who have access to sophisticated systems are clear" (*CAD: Every Office Should Have One* 1990, 13).

This typology of digital images – commonly denominated ‘rendering’ – has grown to become a ubiquitous presence in architecture discourse and media to this day. The AJ responded to this “rapid and dramatic transformation of the industry: in the procurement, design, and construction of buildings” by fully renovating its design (Greenberg 1993, 11). Spearheaded by Mike Lackersteen, already designer of *Blueprint* and *The Observer Magazine*, the new AJ included colour printing in every page, a more flexible grid and a less hierarchical table of content. The journal redefined its relationship with the use of imagery, as confirmed by the editorial of AJ’s MD Roy Farndon: “AJ is highly regarded as a useful publication. We all felt strongly that it had to be quite workmanlike, not distracted by the luxuries of a monthly magazine, but still strongly visual” (Williams 1992, 11). In the following two months, the AJ received 1200 new subscribers, “in the worst of times for our readers” (Greenberg 1993, 11). Probably due to positive feedback, the AJ will retain this design for the rest of the decade with only minor adjustments – until a new redesign in 2005. Through the redesign, visual content found more space in new ways; for instance, the journal began consistently employing portrait photography. Having renewed the table of content as well as the overall design, the AJ had established new recurring features, many of which covered the world of architects’ service professionals – public relation specialists being among them.

This new focus on people – rather than buildings – was not confined in a single section of the journal, but throughout the pages – in the “profile” section, or in the “practice profile” pages, the “service to architects” pages or in the “My...” weekly closing column, they each showcased a different type of professional whose expertise could be beneficial to architects. As shown in Fig. 4, 5 and 6 – three press cuttings from 1992-1993 –, portrait photography was the chosen visual medium to substantiate and accompany such content; almost never credited, often mute or very concisely captioned.

technical

Offices open all hours

The working day is longer than ever for firms and many companies continue to operate late into the night - even round the clock. But this can throw up a range of design problems for existing buildings and new structures



The design of office buildings has to take account of the fact that the building will be used for a longer period of time than most other buildings. This means that the building must be able to operate for a longer period of time than most other buildings. This means that the building must be able to operate for a longer period of time than most other buildings. This means that the building must be able to operate for a longer period of time than most other buildings.

The design of office buildings has to take account of the fact that the building will be used for a longer period of time than most other buildings. This means that the building must be able to operate for a longer period of time than most other buildings. This means that the building must be able to operate for a longer period of time than most other buildings.

CONFESSIONS OF A FUNCTIONALIST

AA BATTLES ON

The architectural Association has published its new manifesto, 'Confessions of a Functionalist'. It is a document that is both a confession and a battle cry. It is a document that is both a confession and a battle cry. It is a document that is both a confession and a battle cry.

The architectural Association has published its new manifesto, 'Confessions of a Functionalist'. It is a document that is both a confession and a battle cry. It is a document that is both a confession and a battle cry. It is a document that is both a confession and a battle cry.

NORTHERN PHOENIX

SPICER INSISTS ON TIGHTER PLANS

HOPKINS' OFFICE PROJECT TAKES OFF

The new office building in Phoenix is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project.

The new office building in Phoenix is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project.

news in pictures

Hopkins wins Bristol Wildscreen World

The Bristol Wildscreen World is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project.

The Bristol Wildscreen World is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project. It is a landmark project.



Architectural drawings and photographs of the Bristol Wildscreen World project, showing various views and details.

Arad Addis 'stadium' for Champions Elysees

Caroline Thomas told the Arad Addis Association that she will be building a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees.

Caroline Thomas told the Arad Addis Association that she will be building a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees. It is a stadium for the Champions Elysees.



Photographs and architectural drawings of the Arad Addis stadium project, showing the stadium's structure and interior.

7 | David Stillman, *Offices open all hours*, "The Architects' Journal", vol. 196, n.21 (25 November 1992), 47. Courtesy of "The Architect's Journal".

8 | News, "The Architects' Journal", vol. 191, n.23 (6 June 1990), 12-13. Courtesy of "The Architect's Journal".

9 | News in pictures, "The Architects' Journal", vol. 203, n.5 (8 February 1996), 10-11. Courtesy of "The Architect's Journal".

Commissioned illustration was also a new medium that the AJ began experimenting with – the kind that can be seen in Fig. 7, which is a cutting from the “Technical” column. Despite the fact that the article is not referring to a design or to a building in particular, but simply providing general information, a quarter of the page is taken up by a coloured illustration commissioned to illustrator Darrel Rees. Previous versions of the journal rarely included images in technical pieces, unless they had immediate relevance to the topic discussed; here, imagery fulfils a purely aesthetic function.

The AJ’s new structure therefore relied on visuals, whose purpose transcended the connotation of the written piece, but took into account aesthetics in order to be appealing and catch the reader’s eye. And in the mid-1990s, when the increase in the use of imagery progressed to establish a correlation of at least one image per article, renderings began appearing consistently in the AJ. The section of the journal where this progressive visualisation process was most notable was the “news” pages, which commonly used captions to summarise news items in a concise, clever way. In 1993, the AJ introduced “news in pictures” – a double-page spread mostly taken up by updates on new schemes, competition and shortlisted bids. A visual comparison between Fig. 8 (a news double-page from 1990) and Fig. 9 (a “news in pictures” from 1996) clearly shows that not only the 1996 news pages prominently include renderings, but the text-to-image ratio had been visibly overturned in the span of six years. The evolution of the AJ as a designed object was therefore justified by a critical moment for the architectural profession, but effectively it materialised and was substantiated by a much wider usage of images, and specifically of computer-drawn images. Making space in the journal – for instance by removing the strict geometric grid – to accommodate this new proliferation of imagery was the first moment of ‘digitisation’ of the journal, despite remaining a strictly paper-bound publication.

The first decade of the Twenty-first century has seen such technological advancements in the field of CGI (computer-generated imagery) to become known as the “golden age” of rendering (Maner 2009). The commodification of digital image-making via mainstream software (such as 3d Studio Max, Photoshop, or V-ray) brought about a wider presence of digital renderings in architectural discourse and therefore media, including

the AJ. By then, the journal had maintained its post-1992 graphic design. The usual organisation of editorial content presented a first section of roughly twenty pages of news and readers' letters, followed by a central section dedicated to main features and architectural critique. Core elements of the central section were three recurring main features: the "building study", in which review editors analysed and critiqued existing buildings (34 features out of 47 weekly issues in 2000); followed by the "working detail", in which one selected construction detail was selected and analysed in construction, form and material through technical drawings (40 features out of 47 issues in 2000); and a "technical and practice" section covering a variety of topics, from new materials to roofing and cladding, from legal matters to computing (45 features out of 47 issues in 2000). Other features appeared either less frequently (i.e. "Interiors", 9 features out of 47, "small projects", 2 features annually) or as a one-off (i.e. "landscape special").

Despite the positive feedback received on the 1992 redesign, subscriptions to the journal diminished significantly over the course of few years: from 17,028 in 2000 to 13,491 in 2005. According to then art director Sarah Douglas, the AJ had found its position undermined by "the growth of free, controlled-circulation competitors and [by] the rise of the Internet" (Esterson 2006, para. 14). In terms of online presence the AJ actually launched the website ajplus.co.uk in January 2000, well ahead of most architectural publications in the UK (Allen, 2000). However, this website was originally designed only to complement the paper magazine with selected online content and remained behind the subscription paywall, therefore its traffic could not compare to the ones of independent influential architectural websites that had been emerging since 2005. In this period, the AJ was also diversifying its feature list to include advertorials, corporate ads and company profiles. In 2004, the annual feature list included one "advertisement feature", profile features on building companies, two "Brick Bulletins", three "Concrete Quarterly" and four "Metalworks". Concurrently, the core features previously outlined reduced in number, especially the "Working Detail" pages which in 2004 only featured in 24 out of the 47 issues. Kieran Long, who became editor of the AJ in 2008 until 2011, confirmed that feature to be the most expensive to produce, because it required accurate drawings to be commissioned from qualified architects (K. Long, personal communication,

19 January 2017). Instead, news pages kept occupying steadily the front of the journal, taking up an average of two extra pages, yet providing the same content that could have been sourced either in competitors' journals or online. The AJ was thus reducing its unique content while conforming to other journals' offer, and therefore putting itself in a position of commercial risk.

In 2005, the journal went through a radical redesign, carried out by art editor Sarah Douglas in collaboration with Emma Thomas and Kirsty Carter, directors of the graphic studio, A Practice For Everyday LIFE (APFEL). The aim was to "present the editorial content with a clarity and simplicity that it had previously lacked" (*Architects' Journal Identity Redesign*, para. 1). Editorially, it is evident that there had been discussions on the role of imagery, because a declared aim was to bring back consistent coverage on architecture (i.e. "Building Studies" and "Working Details") through the means of commissioned photography in all living phases of the building: under construction, completed, or in use (Allen, 2005). To achieve this, the majority of news pages, including events, competitions and job ads were moved online – redefining the role of the AJ website as both news portal and archive (Slavid, 2005). Circulation data, previously published in fine print, disappeared from the table of content; because of this, there is no quantitative information available on the readership in the immediate years after the redesign. However we can find an indication of the redesign's success in its critical acclaim, and subsequent nomination in 2006 for the D&AD Best Redesign award in Magazine and Newspaper Design. But by 2008, emergence of digital media and the global financial crisis had had a critical impact on the business model of most publishing houses, which were reliant almost entirely on advertising. In a moment of significant lack of financial resources across all sectors, company advertising budgets were among the first to be cut. The publishing house EMAP went through a challenging time, and when that same year they appointed Kieran Long as editor of both their business-to-business architectural publications (the weekly AJ and the monthly "Architectural Review") it was done by taking into account that a single editor for both positions amounted to only one senior salary (K. Long, personal communication, 19 January 2017). In this difficult climate, Kieran Long pursued a new redesign of the journal and, together with art editor Cecilia Lindgren, he was able to deliver it quickly, three months into

his appointment. While he showed appreciation for the graphic aesthetics of the 2005 redesign, Long believed that the magazine “was missing that ability to engage politically with the issues of the day” (K. Long, personal communication, 19 January 2017). Through the new design, Long was not just looking for a larger audience, but attempting to restore the journal’s authoritative voice in order to address the issues that the architectural profession was experiencing throughout the global crisis. To accomplish this, he believed in the need to reinstate a focus on comment pieces and news, which he did by employing three people on the news team, as opposed to the single sub-editor of previous years (K. Long, personal communication, 19 January 2017). Clearly, imagery was recognised as instrumental to deliver such focus, as he introduced the redesigned AJ to its readers, offering “more depth, more critique, more information and more images” (Long, 2007). In regard to building studies and technical coverage, Long employed Felix Mara, a qualified architect, as a part-time technical editor, to cover more technical content without necessarily having the AJ producing expensive “working details” consistently. Overall, the AJ became a larger operation, with the number of sub-editors increasing from 17 in 2007 to 22 in 2009.

It is difficult to measure the success of this redesign – according to the average net circulation per issue provided in information media packs to advertisers, by 2008-2009 it had kept decreasing to 9,088 copies, with architects constituting 52% of the total readership. However, the reason for this cannot be attributed exclusively to the AJ, but has to be placed in the broader context of the architectural media landscape, which was radically changing. Specifically, the decade saw a proliferation of architectural media online, which endangered the position of traditional publishing, while at the same time amplifying architectural discourse and circulation of imagery. Architectural websites such as Dezeen and Contemporist provided daily coverage of architectural news, and, since their inception, had always been based on visual content rather than written pieces; in this sense, they provided the same information that the AJ increasingly allocated in its front section (news and comments), but did so faster, more frequently and free of charge for the user. Websites such as Architizer, launched in 2008 by Mark Kushner to provide a platform of promotion and networking among architects during the financial crisis, were conceived as both news sources and working databases of designs and products that

could be openly consulted. A third category of websites such as BLDGBLOG originated from academic contexts, either hosted on university's domains or managed by scholars, and provided critiques and long reads. The proliferation of media also caused the correlated industry of public relations to speed up and amplify its activities. Long, who had been working as a reporter and architecture journalist since 1999, confirmed that only in the mid to late 2000s he “really started to feel the weight of PR in architecture”, and that, by the time he became editor of the AJ, “every architect either had or was considering having a PR consultant” (K. Long, personal communication, 19 January, 2017). But, more critically, it was the ways in which PR professionals were able to distribute information and made their presence (and their clients’) known to editors and media producers that changed considerably. When Long was at the start of his career as a reporter for Building Design in 1999, he recalls being in contact with a handful of specialist PR agents, and receiving paper press releases, sent mostly by product manufacturers to his work address. By 2008, he was “deluged by both email correspondence and physical presence [of press releases]”. What had changed, then, was the materiality of press releases (or digital immateriality), which remained the primary object of communication between the two parties: emergence of digital service for mass e-mailing and access to subscription based media databases allowed for press releases to be drafted and sent to a large number of people as quickly as never before.

Fig. 10 shows an example of a digitally produced and distributed press release from Carolyn Larkin’s agency (*Press Release* 2016). It promotes a new project from an architectural practice, explaining what is the concept of the design and construction timeplan. The visuals substantiating the narrative on the new design are digital renderings, despite the fact that construction had already begun, with plans and other drawings finalised and available, and the building site available to photography. Due to the increased visual nature of architectural media, imagery became a fundamental part of the “information subsidy” provided by source organisations.



Press Release
15 November 2016

Studio RHE unveils designs for Republic, as work commences on site



Architects Studio RHE have unveiled their designs for Republic, a dynamic collaborative campus focused on well-being, connectivity, creativity and flexibility.

Working with Trilogy Property and LaSalle Investment Management, Studio plans transform the 1990s post-modern office complex at East India Dock, London.

The first phase of work on Building R1 started on-site in October 2016, and the building updated with the re-cladding and extension of the facades at ground floor levels. The design includes retail spaces, including retail.

Modern engineering, dramatic, extensive grid.

For more press information please contact Caro Communications
E: philip@caro.com

A 10,000 sq ft co-working space, event space and rooftop bar on the 9th floor is set to launch in January 2017. Off-Quay, a temporary cultural hub and Quilombo, a restaurant launched by East End food stars Missy Flynn and Gabriel Pryce, are already operating on site.

Completing in phases over the next five years, the development is expected to compete on price with key locations in the South East and major UK regional centres, coming in at half the price of current occupational costs in Shoreditch and just one third of the West End. The first building is set to complete in October 2017.

The campus will eventually provide 650,000 sq ft of low-cost high-quality affordable workplace, a wide range of amenities, generous public realm and extensive green spaces around the existing lake.



commented:
"In a 1990s office complex into a dynamic generation of varied flexible working spaces, facilities, combined with extensive new new working neighbourhood."

Party added:
"Following the success we shared at Shoreditch to Tower Hamlets has been a next generation of offices bringing new placemaking. Our aim is to create a site at occupational costs comparable to the best in the area."

led by Studio RHE, and follows the success of the previous building which was fully let at completion in 2015, and

contact Caro Communications
carocommunications.com



The design is centred around well-being at work with increased daylight, better levels of ventilation, direct connections with nature and planting in the biodiverse central gardens. A plan layout encourages the use of the carefully placed central staircase over the first three floors, with extensive undercover local cycle parking, a large gym and extensive planted roof terraces.

Collaborative working is encouraged through the provision of shared work and meeting space inside the atrium at ground floor level, which connects directly to the external communal terraces and water gardens.

Designed to appeal to the next generation of creative and tech businesses, Republic will create an attractive work and leisure environment, becoming a new neighbourhood in this previously overlooked corner of London's Docklands.



For more press information or images please contact Caro Communications
E: philip@carocommunications.com / estelle@carocommunications.com

10 | Press Release, digital pdf. Courtesy of Caro Communications.

With the exponentially greater circulation of the newly digital press release, imagery was employed primarily to catch the recipient's attention; editor and reporters, now "deluged" by digital press releases, sorted through them much quicker than in the past. The rendering embodied both needs for information subsidy and for compelling, versatile imagery which could be included in press releases. This explains why, as editor in chief of the AJ, Long confirms to have perceived an increased amount of digital renderings in his daily editorial activities.

The faster and wider circulation of information (both in terms of press releases and emergence of online media) generated new forms of competitive news-based journalism. In the 1990s announcements of new schemes and designs were shared generally by developers, while in the 2000s updates on new designs or competitions became far more commonly promoted by architects (or their PR consultants) and by competition organisers. News concerning the development of an architectural design proliferated long before it entered construction, and usually included the presentation of a competition; the announcement of shortlisted practices; the 'unveiling' of the final scheme; the application for planning permissions; the granting of planning permission; the beginning of the construction phase. Each of these pieces of news was issued at the appropriate time via a dedicated press release, and each press release included the same renderings to visualise the announcement. Therefore, the design of Long's AJ "News pages", an example of which can be seen in Fig. 11, was assembled through a combination of reporting and press releases. Having now become a process of competitive journalism based on images, editors recognised the inherent value of a never-seen-before digital rendering, as confirmed by Long: "There would be projects you'd know about, and you'd be keen to get the first picture of - and sometimes it didn't matter that the picture wasn't a great picture, as long as you were the first [to publish it]" (K. Long, personal communication, 19 January 2017).

News

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

V&A lets loose on the River Tay

Shortlist for the Scottish outpost reveals the iconic ambitions of this Dundee regeneration project



The Victoria and Albert Museum (V&A) has unveiled the six schemes shortlisted in the contest to design the museum's new £27-million outpost in Dundee. Selected from more than 120 entries, the finalists include Steven Holl Architects, currently designing the new £20-million building for the Glasgow School of Art (AJ 23.09.10), as well as New York-based CMAA spin-off REX and a team led by Edinburgh's Richard Haines.

Entrants were asked to draw up proposals for an international centre for design on a site to be situated on the River Tay, south of the city of Dundee.

Part of the Dundee waterfront regeneration project, the scheme is backed by a partnership between the V&A, the University of Dundee, the Dundee City Council and Scottish Enterprise.

An exhibition runs at the University of Dundee library until 4 November, with the winner being announced later that month. *Rachel Blair*



10 AJ 20.09.10

News







1. REX team from New York with Boris Haysler and Ulrich Schuch
2. Suburban Project Architects from Edinburgh with Iain MacArthur and Glenn Mac
3. George King
4. Architecture Tom Tate
5. Steven Holl Architects from New York with practitioners Reap and Associates
6. Richard Haines Architects from Oslo with Quentin Huetten-Architects and Adams Kane Taylor

11 20.09.10

International practice of the year Aedas 5

Sponsored by Hillier Mason



Aedas is a practice with such a strong international presence, and somewhat misleading name, that it is not to be surprised to find itself on the aggregation of a number of UK practices followed by steady expansion in Hong Kong and the US.

Simon Johnson, chairman of the practice, puts much of this down to talent – but if it is just fine and good luck, his practice demonstrates just how far these can carry you. Its overseas architectural fee income for 2009 doubled compared to the previous year. It is on this basis that it was the international practice of the year award.

The practice employs 207 architects in the UK and 602 overseas. And it is still, says Johnson, 'the largest privately owned practice in the world'. There are 23 partners in the UK, nine in Hong Kong and six in the US, and they take responsibility for 38 offices across the globe. 'Everybody thinks of us as largely corporate but we are', he adds. 'So how did they get to where they are today? Johnson started his career with Hillier Associates, which then merged with Abbey Hillier Rowe. The Temple Cowi Nicholas

again. Now we are working across China, Singapore, Vietnam and in the Middle East.'

Other large projects that have contributed to the practice's success include the headquarters of Abu Dhabi Investment Council, and the country's massive Cleveland Clinic hospital, for which Aedas is executive architect.

Aedas has invested heavily in two areas. One is Revit building information modelling software which, Johnson claims, 'is paying dividends in efficiency'. The other is in research and development, which one can only do, he believes, if you are big

enough. As part of this, the practice concentrated on sustainability, which helped it win work in Masdar City, Abu Dhabi.

Promising places include Saudi Arabia and Iraq, as well as central United States, where Aedas is weaker than on the two seaboards. Johnson also sees potential in Sao Paulo, India, and Central Africa. With offices in Warsaw, Moscow and Kiev, Aedas is also well placed to take advantage of developments in Eastern Europe.

This helps compensate for the UK, where the practice's strengths in health and education

don't produce a very future. Although the number of architects has grown, the total number of staff has shrunk. 'We are leaner and fitter', says Johnson.

He admits that when Aedas are not too busy in a global practice, the main reason was 'to work in a range of markets, countries and sectors, so that when one part went down another went up. Nobody thought about a global recession. But Aedas at least has worked in pretty well. Known or careful planning? It scarcely matters which, with results as good as these. **DAW**

78 AJ 20.05.10



12 AJ 20.05.10

11 | News: V&A lets loose on the River Tay, "The Architects' Journal", vol. 232, n.11 (30 September 2010), 10-11. Courtesy of "The Architect's Journal".

12 | AJ100, The Architects' Journal, vol. 231, n.19 (20 May 2010), 78-79. Courtesy of "The Architect's Journal".

However, as a pictorial representation of architecture, editors also recognised the aesthetic value of the rendering: “there was also a factor of the [news] section being drawn by quality image, as in striking image, that stops the reader and makes the reader want to read the page” (K. Long, personal communication, 19 January 2017).

But it was not solely in the news pages in the front of the AJ that the rendering proliferated. The decrease of technical content met with the continued increase of more speculative features on architectural practices and company profiles. There are many examples of this, but perhaps the most remarkable is in the annual feature AJ100, in which a hundred UK based practices were ranked and featured with commentary, interviews and imagery. This kind of content did not necessarily focus on the built environment, but on the wider portfolio of architects, and as such photography and digital renderings were equally used to showcase the work of the practice. Fig. 12 shows an example from a 2010 AJ issue 100: the practice Aedas is presented in the journal only through CGI.

Because renderings are among the first polished images to be produced for a competition or for a development, they exist and circulate years in advance of the construction phase (if the design gets to be built at all), and therefore constitute the main visual employed by architectural media to cover news updates. Technical drawings such as plans not only are not easily readable by the public, but change and evolve throughout all stages of competitions, and are often only officially released when construction has begun, therefore do not make for the best news-based press releases. Renderings are instead visually versatile, as they can be shared and published, in print and online, in varying formats and still remain readable. It is only once the design is built that architectural media generates critical commentary on the design, employing photography and technical drawings (i.e. the “building feature” for the AJ).

In addition to their proliferation in press releases, we can look at the coverage of the new US embassy in London in the AJ between 2008 and 2015 to show how renderings also get consistently republished and reiterated throughout the news cycle of an architectural design, and how this feeds into wider issues of dissemination of these images.

The design competition was first published in October 2008, when the US State Department released a press statement to announce the signing of a conditional agreement to acquire a site at Nine Elms in Wandsworth for the construction of a new embassy. By 2 January 2009, the Department of State had received thirty-seven submissions to the first round of the competition, nine of which were shortlisted to progress to phase two. The panel of judges invited four out of those nine to submit formal designs, and several months later, on 23 February 2010, the Philadelphia-based practice KieranTimberlake was announced as the winner. This is when a suite of renderings of the design was first released to the public. Planning permission was granted in 2012, and construction began in 2014, to be completed in late 2017. Fig. 13 is a collection of press cuttings from 2010 to 2012, to illustrate the frequency of use of the same renderings produced by StudioAMD (the visualisation studio commissioned by KieranTimberlake) in press cuttings from the AJ. At the top, cuttings from from the main feature of Thursday 25 February 2010 (Fulcher 2010).

In the middle, cuttings from the “competition & news” single spread, for two-thirds covered by renderings of the US embassy design produced in 2010, substantiating the news that the design had gone for planning permission and was awaiting a response (Fulcher 2012). In another article from a week later, the same rendering is used by sustainability editor Hattie Hartman to discuss the energy-efficient technology planned for the building (Hartman 2012). Two more press cuttings at the bottom show the same rendering used for interview piece published in 2014 to mark the start of building construction, and from a short news piece from 2015 about a minor construction setback; even then, in advanced construction phase, and to address news concerning the building site, the same rendering is used – as opposed to a photograph of the building site: a visual that would have been more expensive to source as accordingly commissioned. Just the same was happening online, where the same rendering has been used to accompany a series of news pieces between 2010 and 2015 on the AJ’s website, as seen in Fig. 14.

Conclusion

The reiteration and versatility that has thus characterised the digital rendering across the 2000s, enacts a second phase of digitisation of the architectural publication, in which architectural media exist to this day.

Substantiated through this digitally-native image, the AJ itself has become fully embedded in the ecosystem of “culture software” (Manovich 2014): authored by software (or a series of software) that could create cultural artefacts containing representations, ideas, beliefs and aesthetic values; accessed, appended, shared and remixed online through publishing software (i.e. attached it in a WordPress website, or browsed through Internet Explorer); shared and commented (appearing in digital articles, or including a link to the image’s URL in a tweet); communicated with other people in emails, messages, social networking features (i.e. wall posting). Understanding the shift of current architectural discourse to the digital sphere by way of its materiality and visual practices opens up many avenues of further research. At present, this field is under-researched by scholars and mainly discussed within current journalistic or critics’ writings. Reliable data and other means of quantitative evaluation of success and popularity of current architectural digital media are often unaccessible and unpublished. However, shifting the focus toward architectural drawing practices such as rendering production and its ways of dissemination in media can allow for further speculation on a progressive ‘spectacularization’ of architecture in the media, possibly to detriment of specialised content for architecture professionals. Similarly, this analysis could be expanded by investigating renderings’ intended agency within the architectural competition, and those organisations that design competition briefs and assist in evaluating design proposals as part of a jury. Assessing how competitions’ regulations may have changed in reaction to the emergence of digital renderings, if and which standards have been established (officially or unofficially), can provide in turn a different lens to look at their proliferation in digital media.

The evolution of architectural media from physical to digital cannot be studied without considering the role played by digitally-native imagery such as renderings. In fact, this paper has shown that the design of the AJ itself followed the evolution of architectural practices since CAD technology came into use. The journal’s design responded in the first instance to the arrival of this technology against the odds of an economic crisis in the 1990s; then it responded once more – even more radically – during the “rendering revolution” of the 2000s. Today, as critics and editors begin to address a ‘rendering saturation’ in both media and practice, architectural critique is turning to the concept of the “post-digital

drawing”, which rejects photorealism and glossy CGI (Jacob 2017). The times are mature, perhaps, for a closer historical evaluation of the past three decades of digitisation of architectural media, and to open up further strands of research around criticality and accessibility of architectural information and discourse.

ALL SMALL PROJECTS NEWS OPINION BUILDINGS COMPETITIONS ALIVE WOMEN IN ARCHITECTURE JOBS TRAIL ACCOUNT

HOME

Kieran Timberlake's US Embassy: 'Nothing is ornamental, everything is performative'

9 FEBRUARY 2010 • BY SIMON HOGG



Last month I attended a 'green embassy' reception hosted by the US Embassy with talks by Lydla Murliz, director of the **State Department's Bureau of Overseas Buildings** (OBO) and architect Stephen Kieran of



Kieran Timberlake scoops planning for US Embassy scheme

20 SEPTEMBER 2012 • MERLIN FULCHER

Philadelphia's Kieran Timberlake has won detailed planning permission for its new US Embassy scheme in Nine Elms, south London...



New Year, new contest: major Vauxhall competition on cards

18 DECEMBER 2012 • GREG PITCHER

The RIBA's competitions office is to open a contest in the New Year to redesign an area in Vauxhall, central London...



Join us at the Royal College of Physicians for the second AJ Footprint Live conference

20 OCTOBER 2014 • HASTIE HARTMAN

The AJ's second annual Footprint Live conference, will take place on November 20 at the Royal College of Physicians, writes Hattie Hartman...



Kieran Timberlake's US embassy job hit by bolts problem

14 JULY 2014 • ROBIN WILSON

The subcontractor responsible for defective bolts on the Rogers Strik Harbour + Partners' (RSH+P) Cheesegrater has run into trouble on another high-profile London scheme...



Kieran Timberlake wins US Embassy project

23 FEBRUARY 2010 • SIMON HOGG

[EXCLUSIVE IMAGES + PLANS] Kieran Timberlake has won the prestigious project to design the new US Embassy in London...



In Pictures: Kieran Timberlake's US embassy submitted for planning

13 JULY 2012 • MERLIN FULCHER

A detailed planning application has been submitted for Kieran Timberlake's cube-shaped US Embassy located in Nine Elms, south London...

HOME

TRIAL ACCOUNT

The latest on the new 'green' US Embassy in Nine Elms

17 JULY 2012 • BY HASTIE HARTMAN



COMMENT 7

MOST POPULAR

MOST COMMENTED



Livestreaming of Kieran Timberlake presentation Wed July 18 6:10 pm



THE ARCHITECTS' JOURNAL

14 | Digital press cuttings from <https://www.architectsjournal.co.uk/>.

References

A Speech by HRH The Prince of Wales 2021

A speech by HRH The Prince of Wales at the 150th anniversary of the Royal Institute of British Architects (RIBA), Royal Gala Evening at Hampton Court Palace | Prince of Wales. (n.d.). Retrieved 26 August 2021, from <https://www.princeofwales.gov.uk/speech/speech-hrh-prince-wales-150th-anniversary-royal-institute-british-architects-riba-royal-gala>

Allen 2000

I. Allen, *AJ boosts readers services with online information*, "The Architects' Journal" 211/ 3 (2000, January 7), 16.

Allen 2005

I. Allen, *There comes a time when you have to trust your instincts*, "The Architects' Journal" 221/ 22 (2005, June 9), 3.

Architects' Journal Identity Redesign

Architects' Journal Identity Redesign (n.d.), APFEL Website. Retrieved 26 August 2021, from <https://apracticeforeverydaylife.com/projects/architects-journal-identity-redesign/>

Automating Architects 1994

Automating Architects, "The Architects' Journal", 192/ 7-8 (1994, August 22), 34-66.

Barthes 1977

R. Barthes, *Image, music, text. Essays selected and translated by S. Heath*, St Ives, 1977.

CAD: every office should have one 1990

CAD: every office should have one, "The Architects' Journal", 192/ 3 (1990, July 18), 13.

Clayman, Reisner 1998

S.E. Clayman, A. Reisner, *Gatekeeping in Action: Editorial Conferences and Assessments of Newsworthiness*, "American Sociological Review", 63/2 (1998), 178-199.

Esterson 2006

S. Esterson, *That's Art Direction*, "Eye Magazine" (2006, September). Retrieved 26 August 2021, from <http://www.eyemagazine.com/feature/article/thats-art-direction>

Fry 1988

T. Fry, *Design History Australia: A Source Text in Methods and Resources*, Sydney 1988.

Fulcher 2010

M. Fulcher, *The Eagle is moving*, "The Architects' Journal" 231/ 7 (2010, February 25), 24-27.

Fulcher 2012

M. Fulcher, *Timberlake awaits verdict on Nine Elms*, "The Architects' Journal" 236/ 3 (2012, July 19), 22.

Greenberg 1992

S. Greenberg, *The right place for architects*, "The Architects' Journal" 196/ 11 (1992, September 16), 11.

Hartman 2012

H. Hartman, *The Olympic Park shows how green targets can foster design innovation*, "The Architects' Journal" 236/ 4 (2012, July 26), 76.

Jacob 2017

S. Jacob, *Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing*, "Metropolis" (2017, March 21). Retrieved 27 August 2021 from <https://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>

Lees-Maffei 2009

G. Lees-Maffei, *The Production—Consumption—Mediation Paradigm*, "Journal of Design History" 22/ 4 (2009), 351-376.

Long 2007

K. Long, *Welcome to the new Architects' Journal, home of the most incisive architectural coverage in the UK*, "The Architects' Journal" 226/ 15 (2007, October 25), 21.

Maner 2009

K. Maner, *The rendering race*, "Computer Graphics World", 32/ 8, (2009, August), 24-29.

Manovich 2014

L. Manovich, *Software takes command*, New York-London 2014, 20-24.

Marketing for Survival 1992

Marketing for Survival, "RIBA Journal" 99/ 1 (1992, January), 6.

Parkyn 1994

N. Parkyn, *How to choose a PR consultant*, "The Architects' Journal" 199/ 24 (1994, June 15), 38-39.

Pawley 1990

M. Pawley, *Into the 1990s*, "The Architects' Journal", 191/ 1-2 (1990, January 3), 32-35.

Press release 2016

Press Release: Studio RHE unveils designs for Republic, as work commences on site, Caro Communications Website (2016, November 15). Retrieved 26 August

2021, from <http://carocommunications.com/studio-rhe-unveils-designs-republic-work-commences-site/>

Rattenbury 1989

K. Rattenbury, *Naturally biased. Architecture in the UK national press*, n K. Rattenbury (Ed.), *This is not architecture: Media constructions*, London 2002, 136-156.

Recession extends to public sector 1991

Recession extends to public sector, "The Architects' Journal" 194/ 11 (1991, September 11), 11.

Schlesinger 1990

P. Schlesinger, *Rethinking the Sociology of Journalism: Source Strategies and the Limits of Media Centrism*, In M. Ferguson (Ed.), *Public Communication: The New Imperatives*, London 1990.

Slavid 2005

R. Slavid, *Moving online*, "The Architects' Journal" 221/ 22 (2005, June 9), 67.

Trombley 1982

S. Trombley, *Me and my PR*, "RIBA Journal" 89/ 1 (1982, January), 39-41.

Williams 1992

G. Williams, *The AJ gets a face for the 90s*, "The Architects' Journal" 196/ 10 (1992, September 9), 11.

Williams 2004

R.J. Williams, *The Anxious City: English Urbanism in the Late Twentieth Century*, London 2004.

Woodman, 2014

E. Woodman, *As ever, the changing face of BD reflects the industry*, "Building Design" (2014, March 14). Retrieved 26 August 2021, from <https://www.bdonline.co.uk/opinion/as-ever-the-changing-face-of-bd-reflects-the-industry/5067233.article>

Young 2006

E. Young, *Success Story: Carolyn Larkin explains how to get into print*, "RIBA Journal" 133/ 4 (2006, April), 74-75.

English abstract

“The Architects’ Journal” (AJ) was founded in 1896, and it is one of the oldest and most respected specialist publications for architects in the United Kingdom. A weekly magazine whose editorial stance is to “elucidate architecture as a process: the how as much as the what”, AJ filled a unique niche for the architectural profession and never had direct competitors. Despite this, its circulation across the twenty years of the digital turn dropped from eighteen thousand copies in 1992 to six thousand in 2014. When Information Technology (IT) and Computer-Aided Design (CAD) entered the market of architectural practices in the 1990s, AJ became the site of a radical transformation for the mediation of architectural knowledge. This paper explores the confluence of historical and technical factors within the design of the publication, integral to the change in wider historical conditions around architecture and media relationships. To do so, it focuses on two key moments of the digital turn. First, the emergence of digital drawings and renderings as a new visual medium of the journal, which caused a redefinition of format and content in the mid-1990s. Second, the full redesign of the journal to accompany the launch of the first AJ online portal in the mid-2000s and the design of new interactions between the two. The paper builds from the production-mediation-consumption paradigm outlined by design historian Grace Lees-Maffei, framing the journal as both a mediator and designed object in its own right. Using a combination of visual analysis, historical analysis of other relevant printed sources, and oral histories of former editors who oversaw the redesign of AJ, the paper will shed light on the new professional framework that puts media and public perception at the heart of contemporary architectural practices.

Keywords | Architectural Media; Digital Visualisation; Rendering; Mediation.

The editors of Engramma are grateful to their colleagues – friends and scholars – who, following the double-blind peer-review procedure, have read, reviewed and evaluated this essay.

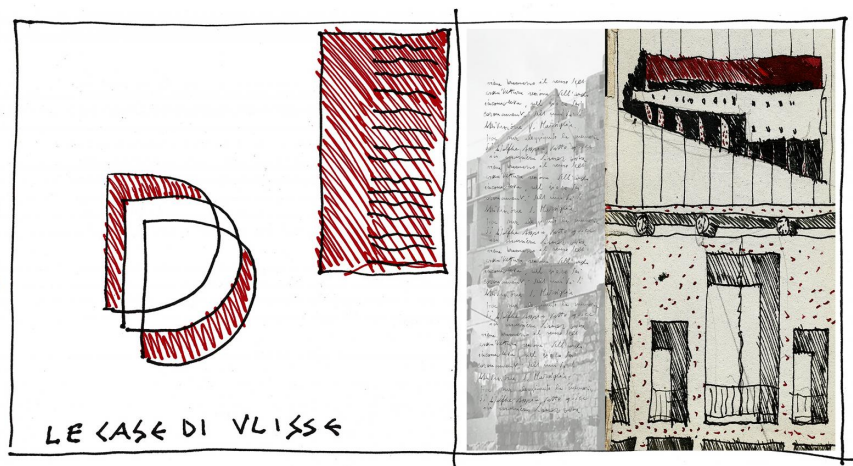
(see Albo dei referee di Engramma)

Prospettive

Fuori dal tempo

La rivista come collezione

Cherubino Gambardella



Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di copertina, disegno del 1986 eseguito a Roma e rappresentante il Palazzo di Priamo.

La rete è uno strumento fulmineo per trasferire – tra mille altre – le informazioni su cosa succede in architettura usando velocità e propagazione supersonica. Al tempo stesso, i siti liberi trasmettono queste informazioni senza una posizione culturale. Questo, perché credo si sia potenziata la diffusione di nozioni confondendo l'essere informati alla velocità della luce con il bisogno di formarci un pensiero e un'altra cultura meno logora.

In questo senso mi piace ricordare Byung-Chul Han quando afferma che "nell'eccesso dell'apertura e dell'abbattimento dei confini che domina il presente, perdiamo la capacità di chiudere. In tal modo la vita diventa meramente additiva" (Han [2019] 2021, 41). Questa affermazione

trasferisce il senso di ansia che mi attanaglia quando costruisco un pensiero sull'architettura e provo a diffonderlo come se dovessi sempre dare conto di tutto piuttosto che chiudere una tesi contenuta nel proprio immaginario di affezione. L'addizione dei saperi senza alcuna fusione arbitraria implica la perdita di quella mescolanza imperfetta che troviamo nel piacere del montaggio percettivo del pensiero altrui. Ho bisogno di un costruito fiduciario che non si accontenti di una impossibile realtà. La conoscenza dell'architettura – oggi per me – equivale a una profonda insoddisfazione. Mi sento costretto a muovermi tra oggetti e concetti che risuonano di una eco sorda e costruita attraverso la costante glorificazione di cose che bruciano nel web consumate dalla dannazione dell'assenza di meraviglia.

Non amo la scena contemporanea della trasmissione del progetto perché mi sembra risiedere nella malinconia di alcune pagine di Anthony Vidler. Sento, tra le pieghe di un famoso e accurato testo, la nostalgia sottile di una imperfezione che depotenzia persino il suo assioma fondante. Vidler, alla fine, non dà cittadinanza a un luogo indefinito tra reale e irreale dove l'architettura nasconde il suo segreto: la potenza di una manifestazione perturbante, neutralizzandola in un lungo minuetto di elisioni. Scomparso il perturbante mi sento avvolto da una noia che non avrei potuto scacciare neanche al cospetto di un tempo che teneva insieme passato, presente e futuro come quello di una combustione di Alberto Burri. È sempre più difficile incontrare l'eclittismo colto mentre, sempre più spesso, ci si imbatte in nitide e lussuose confezioni con i bon bon dal sapore scadente. E, in effetti, anche Vidler lo dice e mi sembra dichiararlo con un certo disappunto quando afferma che oggi “nessun singolo edificio né alcun trucco progettuale potrà matematicamente suscitare una sensazione inquietante” (Vidler [1992] 1996, 13). Chiudiamo falsamente e non siamo capaci di chiudere. Chiudere vuol dire perimetrare una azione o scorgerne un perimetro per lasciarci correre dentro un tempo presente da sottoporre al microscopio dell'immaginazione. Non sappiamo più assumere sezioni cognitive da montare insieme come le anse dei capitoli di un racconto denso di meraviglia. Non comprendiamo che bisogna sdoganare il montaggio delle affezioni piuttosto che quello delle attrazioni. Il meccanismo della paura ci attanaglia in una rappresentazione dell'antropocene che riflette sull'architettura uno sterminato numero di responsabilità e non ci offre spazio immaginario per concertare un'altra

relazione con l'ambiente considerando che esso è, per sua stessa costituzione, padrone.

L'architettura di oggi è solo uno dei tanti possibili sabotaggi dell'uomo come vendetta masochista contro questo mondo arcigno e necessario. Per rimettere tutto in gioco, allora, bisognerebbe ripensare a quel che c'è aggiornandolo e trasformandolo secondo un continuo *spolio* senza tempo. Questa sarebbe una vera occasione di forma e di potenza continuando a immaginare per riscattare una disciplina che sembra aver dimenticato l'autore a favore di una industria del progetto troppo spesso vestita a festa da questa noiosissima pubblicistica architettonica. Non è difficile. È come affidarsi a una eco o, come afferma David Fraquenberg, a un fenomeno misterioso animato da "una faccenda di posizione, un passo di lato e tutto cambia - colui che lo riceve ne diventa il creatore" (Antonelli, Motolese 2017, 50-51).

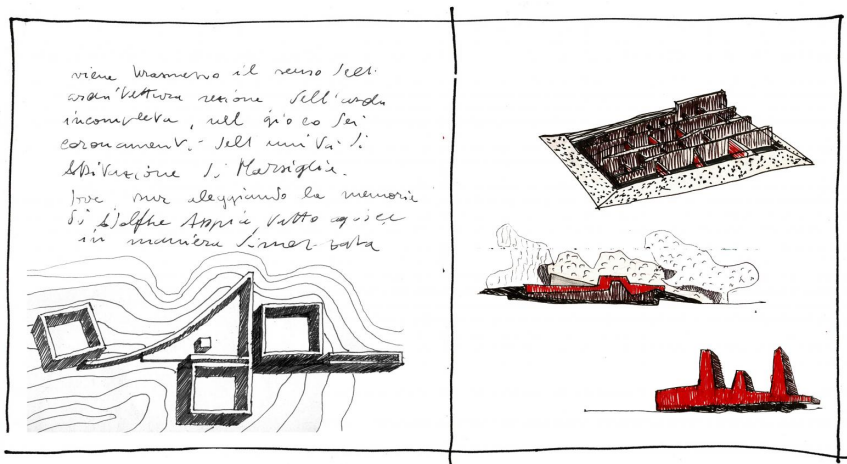
Credo, allora, che fare e diffondere architettura nella stagione della molteplicità, dell'accesso gratuito all'informazione, del bisogno di condivisione, debba essere come la costruzione di una *quadreria*. Una città del sapere che perimetra la sua azione formale "come quella raffigurata sullo Scudo omerico" (Musti 2008, VII). Un luogo che sia in grado di convivere anche con le piante ortogonali e le strutture lineari, un sito che provi a staccarsi dalla confusione affollata di informazioni, come la moneta d'argento di Alessandro Magno. Come afferma Neil Mac Gregor, a volte le immagini sono più efficaci delle parole e, allora, il gioco è fatto (Mac Gregor [2010] 2012, 199). Ecco che una rivista nuova dovrebbe essere disegnata come una remota e mai vista collezione numismatica, come qualcosa dove, di volta in volta, una serie di autori illustrino un tema o un'idea di progetto declinandone in modo inedito le parti. Sapremo allora ridere pensando al fatto che tutto ciò che apprendiamo è già successo, consapevoli che tocca a noi usare lo strumento immaginario per simulare che questo non sia mai accaduto (Giulierini 2021, 13). Sarà un mezzo per dare a ogni numero di questa nuova rivista la potenza aurorale di un nuovo inizio anche se solo simulato, anche se parte di un inesistente museo immaginario. Inoltre è importante accettare che, come un *nautilo*, questa architettura da raccontare sia una cosa che non ha paura di essere solo apparentemente inanimata perché al suo interno tiene tutti i tempi, passato presente e futuro. Sarà duratura come la conchiglia e sembrerà

“un accordo musicale perfetto” (Henderson [2013] 2018, 267) proprio perché vibra della sua eco e getta tra noi il suo inconfondibile alone.

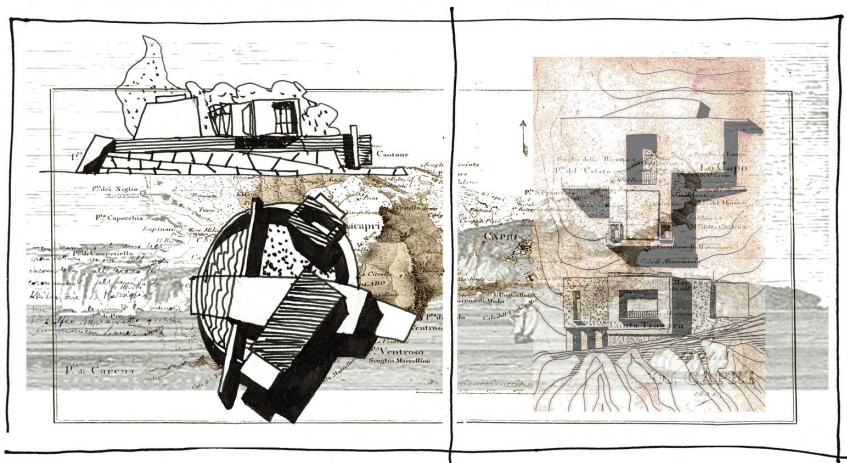
Nel 1962 Sigfried Giedion ci raccontava come l'arte del perimetro circolare fosse la prima forma di focalizzazione che l'architettura usasse per definire il suo campo di azione rispetto alla natura o anche stabilendo una relazione diversa e tutta da istruire con essa: “nella Gestalt del cerchio si fondono insieme il sole e la fertilità” (Giedion [1962] 1965, 129) e cioè la base di un sorgere astrale senza tempo. La forma perenne è però già pronta a contaminarsi con altre figure concluse (simili ai temi di una nuova rivista/racconto) come nell'apparire del poligono quasi quadrato della casa di Ur chiusa all'esterno e aperta attorno al patio-piazza che la apparenta alla delimitazione concettuale del cerchio (Giedion [1964] 1969, 194). Si tratta di sagome e possibilità insediative atemporali che possono aiutarci nel definire un nuovo inizio per l'architettura. È esattamente quello che, scavando nella sua mente e ricordando architetture australi, aveva fatto Jørn Utzon delimitando questo campo di azione tra basamenti articolati – memori delle scene di Adolphe Appia – e la libertà di otovolanti e calotte che su di essi formano una città eterna come i disegni di Hermann Finsterlin (Utzon 1962, 113-140).

Oggi ci siamo fermati. Abbiamo messo la parola fine a queste sorgenti, come se si fossero improvvisamente inaridite. E, allora, non vorrei possedere in un minuto e dimenticare subito tutte le fattezze che un tempo sommariamente sequenziale ci affida nel mostrarci liberamente migliaia di progetti. Vorrei, piuttosto, ritornare a un tempo vuoto da riempire artatamente con preziose immagini che chiudano temi in enunciati possenti dove altri, dopo di noi, possano tornare a scrivere o disegnare. Sarebbe bello che ci fossero riviste di architettura dove trovare quello che non c'è. Mi direte: anche quello che ci offre la rete e l'editoria non c'è. È, però, avvolto dalla dannazione dell'attualità che non permette di ricavarsi il lusso impagabile del pensiero, del disegno che illustra con tecniche libere e imperfette. Per questo, le riviste online o su carta dovrebbero diventare strumenti che scelgano di fissare posizioni anche attraverso l'imprecisione di traiettorie eclettiche. Una pluralità di nuove testate – più leggere e senza la pretesa di dire verità – è quanto mai necessaria per uscire dalle secche della sola informazione dimenticabile alla stessa velocità con la quale riusciamo ad accedervi. Non dobbiamo

avere paura di costruire nuovi numeri come quelli della storica "Spazio" di Luigi Moretti o delle indimenticabili dieci uscite della "Ottagono" di Marco de Michelis. Spero di riuscire a rivitalizzare la mia "Dromos" che, dieci anni fa aveva provato con cinque uscite, a staccarsi dalla contingenza. Vi prometto che lo farò.



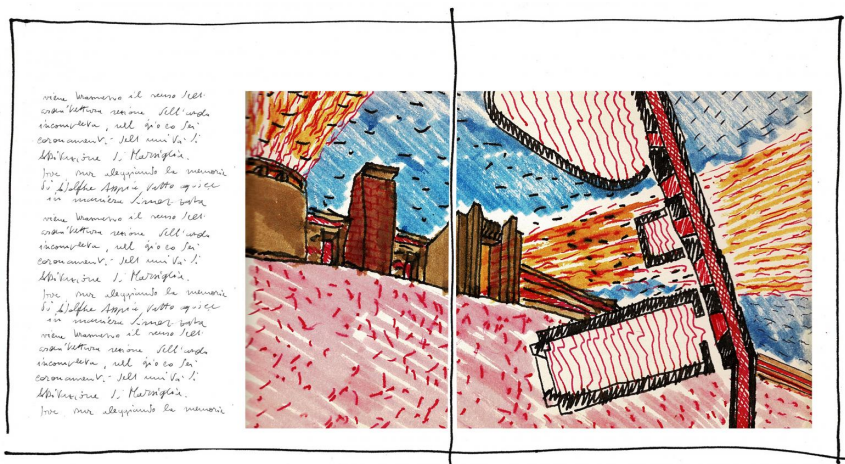
Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di doppia pagina interna, disegno del 1989 eseguito a Roma e rappresentante alcune ipotesi per la forma della città di Troia.



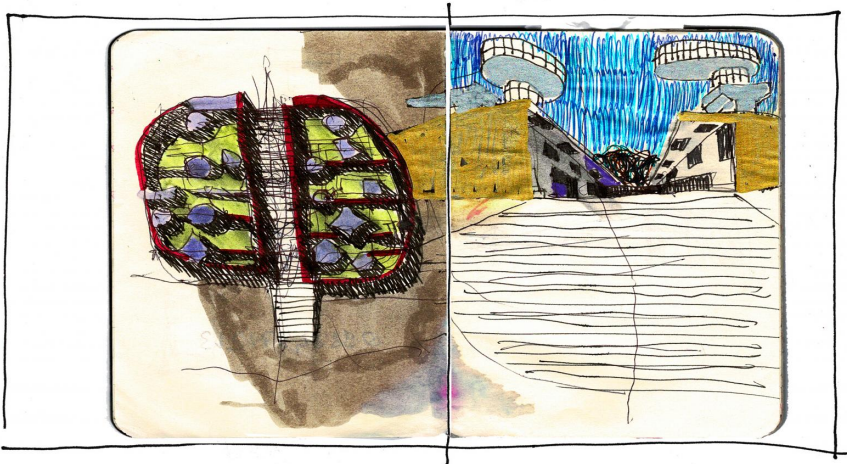
Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di doppia pagina interna, disegno del 1988 eseguito a Roma e rappresentante alcune ipotesi per la terra delle Sirene.



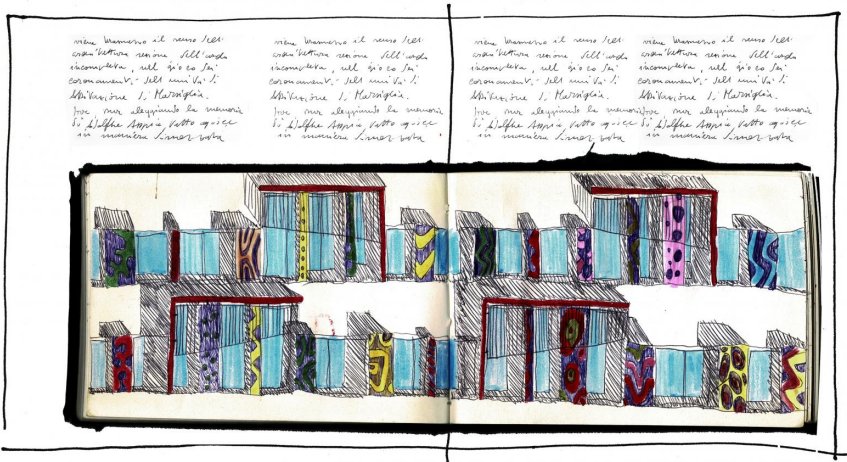
Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di doppia pagina interna, disegno del 1989 eseguito a Roma e rappresentante alcuni studi per la dimora e la grotta di Circe.



Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di doppia pagina interna, disegno del 1993 eseguito alla Cooper Union University di New York e rappresentante la Terra dei Lestrigoni.



Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di doppia pagina interna, disegno del 1993 eseguito alla Cooper Union University di New York e rappresentante il regno di Calypso.



Cherubino Gambardella, da "Dromos" a "Dromos", studi per un menabò. Prova di doppia pagina interna, disegno del 2000 eseguito a Napoli e rappresentante la facciata del palazzo di Odisseo.

Riferimenti bibliografici

Han [2019] 2021

B. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente* [*Vom Verschwinden der Rituale*, Berlin 2019], trad. it. di S. Buttazzi, Milano 2021.

Vidler [1992] 1996

A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio dell'età contemporanea* [*The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely*, Cambridge, 1992], Torino 1996.

Antonelli, Motolese 2017

G. Antonelli, M. Motolese (a cura di), *Vocabolario europeo*, Mantova 2017.

Musti 2008

D. Musti, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Roma-Bari 2008.

Mac Gregor [2010] 2012

N. Mac Gregor, *La storia del mondo in cento oggetti* [*The History of the World in 100 Objects*, London 2010], trad. it. di M. Sartori, Milano 2012.

Giulierini 2021

P. Giulierini, *Stupor mundi. Storia del Mediterraneo in trenta oggetti*, Milano 2021.

Henderson [2013] 2018

C. Henderson, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili* [*The Book of Barely Imagined Beings: A 21st-Century Bestiary*, London 2013], trad. it. di M. Bocchiola, Milano 2018.

Giedion [1962] 1965

S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte. Uno studio sulla costanza e il mutamento* [*The Eternal Present: The Beginnings of Art*, New York 1962], trad. it. di F. Jesi, Milano 1965.

Giedion [1964] 1969

S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'architettura. Uno studio sulla costanza e il mutamento* [*The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, New York 1964], trad. it. di G. Bernasconi, Milano 1969.

Utzon 1962

J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, "Zodiac" 10 (1962), 113-140.

English abstract

A plurality of new titles – lighter and without the pretension to truth – is more necessary than ever to get out from the shallows of forgettable information at the speed with which we can access it. We must not be afraid to build new platforms like the issues of Luigi Moretti’s historic “Spazio” or the unforgettable ten issues of Marco de Michelis’ “Ottagono”. I hope to be able to revitalize my own “Dromos” which, ten years ago, tried, in five issues, to detach itself from contingency. “I promise that I will”: the last statement of Gambardella’s article synthesizes the author’s reflection on the topic of the nature of architectural magazines, of their present necessity, and their expected features.

Keywords | “Dromos”; Architectural Magazines; Images.

The Journal as Community or School

Tim Steffen Altenhof

When it comes to architectural journals, I'm a virtual outsider. Right off the bat, I should say that I hardly read them. Somehow, I've always gravitated towards books and daily newspapers, and the numerous copies of "Arch+", "LOG", or "Baumeister", which I buy nonetheless, either end up on my book shelf or accumulate on a pile of unsorted readings and other paraphernalia close to my bed. For more sustained discussions on culture, I've come to find it easier to commit to an outlet like "The New Yorker" or "Die Zeit", weekly magazines or newspapers that ever so often cover architecture without satisfying my professional curiosity. They address a more general audience. So why not read more journals? My reserve towards magazines and journals might partly stem from an overwhelming abundance on the market, a discursive maze which makes it easy to feel disoriented: tumbling from "Domus" to "Casabella", from "Abitare" to "OASE", from "Architectural Record" to "AA Files", from "Volume" to "A+U", one can spend days and weeks reading about individual practices, buildings, or themes both abstract and palpable, pertinent or eminently forgettable. Some are scholarly, even peer-reviewed, others are more accessible as they address designers and architects, which is to say, those who would rather build than write.

Journals and magazines are technically speaking not the same. This might seem like a semantic quibble, since both are periodicals addressing a different readership. Compared to other disciplines in the humanities – comparative literature, history, or philosophy – architecture attracts a host of scholars from different backgrounds, but even if its research sector increasingly balloons, it is above all else a profession. This difference between profession and discourse also inflects the direction of a

publication. The expectations of a scholarly readership might not match those of the architectural reader.

According to the *Oxford English Dictionary*, the journal is by definition a “periodical publication containing news or dealing with matters of current interest in any particular sphere”. Its etymology goes back to the Old French *journal*, which means daily, and ultimately to the late Latin *diurnālem*, of or belonging to a day. The journal has been a record of events and different stages of a passage, for instance, taken by a traveller or a ship. Even if this meaning is now obsolete, it can still be a register of daily activities. Since its inception, then, the journal combines notions of recording time, and providing information on a regular basis. In its current use, by contrast to the more general magazine, it is aimed at a scholarly audience, providing in-depth analysis of specialized topics. The earnest journal represents a repository of expert knowledge, something one tends to consult for a specific reason, but nothing one reads in the most ordinary of its meanings.

And yet, can there ever be enough journals in architecture? I suppose not. Some of them are well-established, while others are legendary and long discontinued, their prestige further fueled by myth and anecdote. The object-like “San Rocco” (designating itself as a magazine) might belong to this last category, and certainly “Oppositions”, the intellectual mouthpiece of New York’s Institute for Architecture and Urban Studies. At times, journals are linked to institutions, as was the case with “Oppositions”, and it holds true for many others, such as “Horizonte” (Bauhaus University), “AA Files” (AA), “Candide” (RWTH Aachen), “Rumor” (Princeton), or “Perspecta” (Yale). Depending on the editorial process, such journals may reflect the culture of a school only to a certain extent, as is the case with “Perspecta”, a canonical publication globally disseminated for which graduate students at Yale draft a proposal with which they enter into a competition to select the editors of issues yet to come. But in contrast to the pluralistic and dynamic voices of its house, although satisfying the expectations of a scholarly magazine, Yale’s “Perspecta” has never been about the community of graduates in the school of architecture. Instead, the board’s selection process seems opaque, and mono-thematic issues take years to come to fruition, drawing on a wide range of international contributors, many of which are well-established in their respective fields.

Despite the engagement of students, they often edit their respective issue after graduating, a process only increasing the chasm between journal and school (cf. Kemper 2016).

In 2014, the void at Yale left by “Perspecta” (and, for that matter, “Retrospecta” and “Constructs”, the other two long-standing publications) came to be filled, when a small group of students set out to found “Paprika!”, a new discursive platform in the style of “Fulcrum”, the student publication emanating from the AA between 2011 and 2014. As an often-weekly broadsheet, “Paprika!” is at once student-curated and uniquely designed by students from Yale’s Graphic Design program – part of the reason why it is also unlike “Fulcrum”, the glaring dialectics of which had been reinforced by but two authors writing for each issue; it turns out that the co-founding editors of “Paprika!” hardly knew about “Fulcrum” at the time (cf. Kemper 2020).

Named after Rudolph Hall’s glowing orange carpet, home to the Yale School of Architecture and quite literally the ground for final reviews and numerous badminton games, “Paprika!” reflects more than an expressive hue, oscillating between the colours of the juicy citrus fruit and that of the famous bell pepper. In “Paprika!” students write for themselves and the community that has formed around them, but the format also engages in conversations about architectural culture more broadly, thus appealing to an international readership not confined to the school alone. This is one of the few publications I tend to read, not least because I graduated from Yale (and edited an issue). Because each issue is uniquely designed, it has the appeal of an artwork, and because each issue is curated by different editors, its themes could not be more diverse.

If the presence of an editor shapes a journal’s identity, what might be the impact of a pool of editors? How can there be coherence, control, and continuity? In the case of “Paprika!”, the implementation of protocols and a set of shared values produce a stable framework for student journalism and its individual adventures, bound by the journal’s material and formal identity (and not by ideology). What is called the ‘Baton’, a constitutional document organising these protocols, is in fact the blueprint to the journal: a painstaking list containing a set of principles, describing its products and the role of each contributor, from coordinating editors to

issue editors to archivists. The result is a fine balance between stability and versatility, between continuation and turnover. Admittedly un-architectural at times, some issues appear to assess everything but architecture, at least at first glance: *Pure Devouring*, *Mixtape*, or *Fashion* are but few recent examples whose architectural consequences are far from obvious. Others again turn out to be radically building-oriented, such as *Life After Love*, an issue that seeks to address the state of Rudolph Hall in times of a global pandemic.

Print subscriptions ensure a dispatch of physical copies to your local address, while digital versions of each fold are freely accessible through its own appealing webpage. It is by virtue of its frequency, unlike most architectural journals, that the weekly bridges a gap between slow print and rapid web presence. Donations, subscriptions, and recent grants by the Graham Foundation help to support the non-profit organisation behind it. The nonprofit, in turn, serves the elected student leadership, and is entirely independent from the school's administration. There is here, then, a radical reordering of the journal culture and its priorities – of community, not tribalism, of participation, not exclusion, of agility, not slowness, of conciseness, not elaboration, of transparency, not opacity. From early on, contributors of “Paprika!” could seek guidance from associate editors, often classmates ready to help polish an article, or to strengthen an argument. Through intellectual exchange, students can tap into a powerful resource: dialogue with peers, without the cumbersome process of peer-review.

The educational focus of this interaction is quite clear. Students together hone their editing skills, and they learn to write outside the confines of seminar papers often compromised by academic conventions and the pressure of time accruing towards the end of the semester. There is value to this: architects tend to be bad writers. And yet, this platform does not exclude voices who already made a career in architecture.

“Paprika!” features content from leading figures of the profession, from Keller Easterling to Peter Eisenman, from Robert A.M. Stern to Deborah Berke. And so even if the broadsheet includes some of the discipline's luminaries, it is entirely student-driven, a community's record at once raw and rigorous, firmly latched to the present. Such a blend of voices is not

only informative, but also entertaining, a factor more scholarly oriented journals omit.

Printed on a 25x23 virtual square format, “Paprika!” is folded twice and with its basic four-column layout – which, depending on the designer, gets subverted more often than not – is more akin to a newspaper than to a magazine. And yet, some of the graphic designs are so experimental and dynamic, that legibility is not a first concern. One of the central tenets most newspaper layouts share is clarity. The ways in which “Paprika!” designers have text cleverly float around on the page or placed in columns off-kilter invite readers to engage with the paper in more playful ways: folding, unfolding, rotating, tilting, flipping are all actions one should master before reading some of the issues. As a weekly broadsheet, it lacks the qualities of an object, but thanks to its graphic design, it is worth engaging and collecting in print. This same spirit was carried over into a journal produced in New York City since spring 2019, the so-called “New York Review of Architecture”, a brainchild of Nicolas Kemper, the publisher who had previously helped launch “Paprika!” before graduating from Yale [Fig. 1].



1 | “New York Review of Architecture”, cover pages.

NYRA carries the most obvious and boring name, only to present content at once quirky and cool. In appearance more muted, more tamed than the energetic “Paprika!”, its seemingly antiquated logo is synonymous with an unassuming approach to journalism, the kind favoured by readers of “The New York Times” and other reliable news outlets. It gleans information about New York’s architecture scene while advancing the discourse in a timely fashion. This specific combination – a reliable source of local information and a platform for observations about the present – makes NYRA worth reading. The city serves as its anchor. For Nicolas Kemper, every publication needs to be rooted in a specific place (Kemper 2016). And indeed, as the journal’s editors declared in the first issue from May 1st, 2019: “Here, today, now, we set out to be New York’s ghostwriter” (NYRA 2019, 1). A world of global transfer seems to call for local discourse. The thing is, it appeals to readers outside of New York too. As does “Paprika!” reach beyond Yale.

About half of NYRA’s subscriptions come from New York City, the rest increasingly from around the world. Local constraint spawns general interest. In the first issue, for instance, Rosana Elkhatib’s candid assessment of a new developer-generated community in Brooklyn immediately made me think of Berlin’s Tacheles, a new urban quarter designed by Herzog & de Meuron, where a square meter for apartments costs a median of 14,800€. Through a local lens, we see international phenomena writ large. While certain magazines tend to develop a project or propel a certain worldview, the print edition of NYRA covers multiple themes over time, spanning a breadth of topics from architecture to urbanism, and from education to the building industry. Articles discuss a wide range of topics, from deer populations in New York to standing water in subway tunnels, from Heatherwick’s failed public spaces to the pandemic’s impact on the Venice Biennale.

NYRA might well become “The New Yorker” for architects – just more compact. Released as print-only ten times a year, it is supplemented by a weekly email called “Skyline”, a newsletter covering upcoming events in New York City and its vicinity. “Skyline” started as a column in the print edition of NYRA and is now distributed as an email. In terms of content, it can perhaps be best compared to the “The New Yorker”’s famous section “Goings On About Town” a calendar showcasing New York City’s cultural

happenings, from theatre to nightlife, from art to music and film, except that “Skyline”’s focus is on all events architectural, including snappy previews of symposia, lectures, and roundtable discussions. In addition to the calendar, authors also review a handful of recent activities for those who missed them.

The newsletter owes its name to “Skyline”, the architecture and design review published by the Institute for Architecture and Urban Studies from 1979 till 1983, although, in fact, NYRA as a whole was inspired by this monthly tabloid format newspaper, which set a precedent for reporting on the architectural scene of New York City. It continues a tradition and knows its history. For Kemper, the social media feed on Instagram, together with the email newsletter and the print edition can be compared to the different speeds of a watch, illustrated by the second hand, the minute hand, and the hour hand. Of the different media contemporary culture has to offer, only the podcast seems to be missing, foregrounding the voice over the written word. And yet, the printed object is still the centrepiece, the linchpin of a community one can collect and engage with.

Each issue comes as a limited edition Risograph print, which is precious both in appearance and materiality. The Japanese vintage technology, popular due to its low production costs, is hard to master, leaving a small degree of unpredictability to the final product. Produced by a83, an exhibition-printshop hybrid that also serves as an archive for art, architecture, and design in New York, a fold of NYRA is something fun to open, not unlike “Paprika!”. As a whole, NYRA creates a holistic form of discussion and a record of time, two functions fundamental to architectural discourse. Contributions are generally fast, timely, and incisive. They might be the prototype for a new generation of readers whose main format of exchange is no longer the laboured essay intended for a learned, albeit tiny readership, but one that is compact and personal, controversial and rooted to a place.

Such a format speaks to architects with limited time who want to stay tuned to the discourse. The weekly produces a comprehensive recording of New York architecture’s many facets – buildings, interviews, events, books – a compendium of witty commentary on all things architectural. With its focus on writing, and on the voice, it can in the words of Paolo

Portoghesi "resist the lure of size and visual content" (Portoghesi 1983, 11). Often, the "Review" makes funny observations, for instance, when it visits the highly contested Hudson Yards, dedicating a headline to it only to state that there is "nothing to note" (NYRA 2019, 2). It can also be dead serious, when it discusses the bigoted associations between architectural style and ideology, or when it reassesses exhibitions by now deeply entrenched in the canon, such as Matthew Allen's discussion of MoMA's Deconstructivist Architecture show from 1988. My point is, the breadth of topics is vast. Which, of course, has always been the best way to be cool and inviting.

Could NYRA become a role model for other cities? What kind of architecture scene does it take to foster such a publication? In many ways, a publication is not unlike architecture itself: content is analogous to program, paper conforms to the site, and graphic design to the composition of a building. Thus conceived, it can become a playground for emerging architects on which they learn to establish a support structure. Intellectual and not material, this support structure is decisive for any community. In the case of "Paprika!" and NYRA, it consists of writers, editors, designers, illustrators and photographers; and equally important, of a committed readership whose time perhaps is the most important currency of all.

The periodical as a conduit to connect those who do architecture with those who write about it can also become much more than that. It can become the site where a set of shared values and a range of protocols elevate everyone's work, ultimately forging a community that is bound to a certain place, while also exceeding it. At the same time, like many little magazines, it also "remain[s] as the surprisingly permanent but almost invisible record of the pulse of a moment" (Colomina 2010, 8). In architecture, the school has increasingly become a magazine, a packaged and mediated product for customers rather than students. For Thomas Weaver, this was the basic assumption when he took on the role as editor of the "AA Files" between 2008-2018.

If architecture schools increasingly operate like magazines, could an editor invert this logic, turning a magazine into a school? And what would this imply? A school open to students and not catering to the desires of

international consumers of a branded corporation would have to be pluralistic instead of themed (parametric, tech-savvy, political, environmental), combining highbrow and lowbrow, young and old, ideally presenting everything instead of something.

Transcribed to a journal, such approach would make it didactic, perceptive, but also amusing. The magazine as school would address a panoply of issues by a range of authors, channeled, however, through the observant eye of an editor, someone able to tell good sentences apart from bad ones. Following the BBC's mission statement to serve all audiences through "services which inform, educate, and entertain" (BBC), the "AA Files" 57-75 make a case in point for a biannual journal that is thoroughly researched, reputable, and relevant, and yet unlike any of the earnest academic journals. There are comics, full spreads dedicated to photographs, but also brief reflections, interviews, and conversations, sometimes even with the ones who passed. A retrieved talk Mies van der Rohe gave at the AA in 1959 found its way into issue 66. Cutouts and foldouts increase the complexity of the printed object, bringing pleasure to an activity that usually stops short of engaging with paper: reading. Emma Letizia Jones's article *The Wanderer* for instance, published in "AA Files" 72, contains a large foldout of Eduard Gaertner's Panorama of Berlin (1834); "AA Files" 74 features cut-out views of the cupola of San Carlo alle Quattro Fontane, one page arranged such, that a portrait of Immanuel Kant on a historic stamp appears just behind the cupola's cut out oculus, as if gazing down into Borromini's church [Fig. 2].

With its monochromatic covers – pale yellow, deep blue, variants of rose – the journal calls for attention only through silence. First published with Weaver's deft editing in 2008, this format has little in common with the two publications discussed above, not least because of its frequency.



2 | A page from “AA Files” 74 featuring Immanuel Kant within the oculus of San Carlo alle Quattro Fontane’s cupola.

There is also more depth to it, more endurance. Issue 57 began with 84 pages, while the last one, covered in soft red, grew more than twofold and features 206 pages. Here, too, we notice a wild blend of contributors, those with influence and renown, but also ones that demonstrate a youthful inquisitiveness. A good gatekeeper is able to secure quality without streamlining the breadth of input, elevating the inexperienced without neglecting the experts. Writers from within and without the AA delivered scholarly material, but many issues are replete with enjoyable anecdotes, for instance, when Peter Eisenman reveals in an interview with Weaver how he was sent to school in knickerbockers. The result is a confluence of chit-chat and scholarship, entertainment and education, packaged into a visually appealing object. Much like NYRA focuses on buildings, Weaver’s “AA Files” employed a “language addressed to the universality of architecture through its most appealing and universal of things, its buildings” (Weaver 2020, 51).

Ultimately, the zine, broadsheet, or journal will have to keep up with the new media, with Dezeen, e-flux, and all other online magazines. It has to keep up, too, with the unfettered access to information provided by some

of the more consumable formats such as Instagram and its myriad outlets, from stories to reels to posts, addressing a generation of architects increasingly accustomed to the consumption of images. As Portoghesi presaged in 1983, “[...] the only way of successfully tackling the problem is, perhaps, to go back to producing quality magazines, those periodicals in which ‘body’ and ‘clothing’ are incomparably blended” (Portoghesi 1983, 11). In the case of “Paprika!”, NYRA or the much slower “AA Files”, this blend is and was accomplished by producing an immaculate, pleasurable product, both in terms of graphics and content. If the former two attempt to create a community, the latter sought to establish a school.

References

Colomina, Buckley 2010

B. Colomina, C. Buckley (eds.), *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Barcelona 2010.

Kemper 2016

N. Kemper, *About Roots*, “Paprika!” 2/8 (November 10, 2016).

Our Architectural Journal

Our Architectural Journal, “Paprika!” 1/20 (February 25, 2016).

Overcoming Fulcrum 2020

Overcoming Fulcrum, “Paprika!” 5/12 (January 30, 2020).

Portoghesi 1983

P. Portoghesi, *Il formato delle riviste di architettura*, “Domus” 635 (January 1983), 2-11.

The Review Visits Hudsonyards 2019

The Review Visits Hudsonyards, “The New York Review of Architecture” 1 (May 1, 2019), 1.

Weaver 2020

T. Weaver, *The Thing Itself: AA Files and the Fates of Architectural Theory*, Dissertation, TU Delft, 2020.

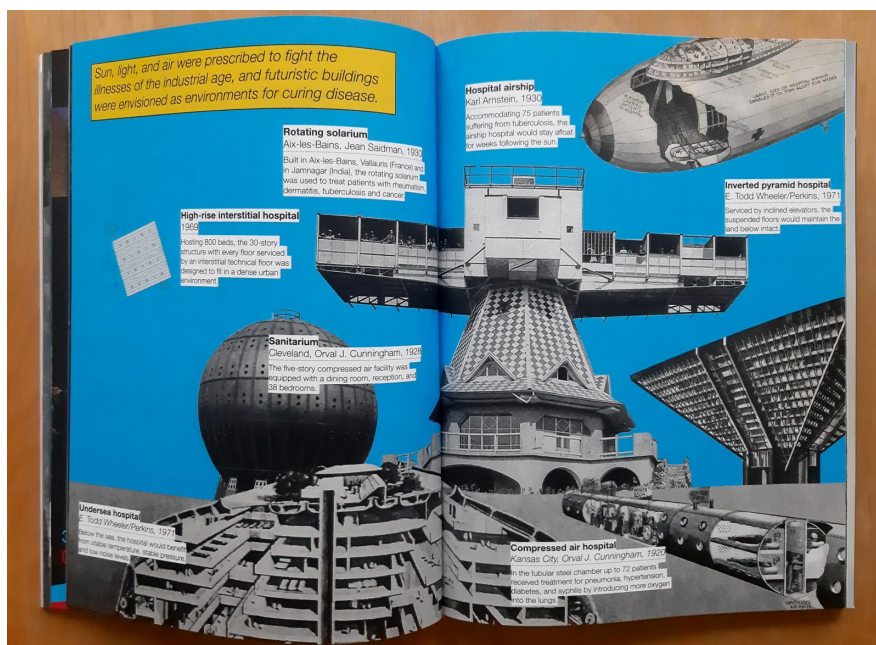
English abstract

This article identifies two essential ways to conceive of an architectural publication today: as a form of community, and as a school. “The New York Review of Architecture” and the “AA Files” are exemplary for these two conceptions, which make a case in point for publications that seek to inform, entertain, and stimulate debate. Unlike the more earnest academic journal, peer-reviewed and slow, other formats such as the ones described might serve the architectural community in a different way: they address both scholars and architects through a cleverly designed print object with content that is deftly edited and incredibly rich.

Keywords | Architectural Publications; Editing; Journals; “Paprika!”; “New York Review of Architecture”; “AA Files”.

Zur Aktualität des Medienverbundes Architektur und Zeitschrift

Eva Maria Froschauer



Doppelseitige Bild- und Textcollage aus dem Beitrag von OMA, *The Hospital of the Future. A speculative research report*, erschienen im Kultur- und Modemagazin "032c", 2021.

Intro 1

Ein in Berlin publiziertes Kultur- und Modemagazin mit dem zunächst rätselhaften Titel "032c" – gemeint ist damit tatsächlich das satte Pantone-Rot, das Schrift und Cover prägt – straft all jene Lügen, die längst das Ende der Verlagsbranche samt ihrer Druckprodukte haben kommen sehen. Denn das seit nunmehr seit über zwei Dezennien nur zwei Mal im Jahr erscheinende und geschäftstüchtig mit der gleichlautenden Modemarke

verknüpfte Printprodukt ist eine Erfolgsgeschichte, die letztlich auf einem Medienverbund aus Journal und Marke basiert, einer "ästhetischen Idee" folgend und "medien- und genreübergreifend" arbeitend (Berliner Zeitung 2021). Es verwundert weiterhin kaum, dass das englischsprachige Magazin bisweilen mit Vordenkenden der Architektur einen solch themenübergreifenden Verbund eingeht. Mit dem jüngsten Heft Nummer 39 (Sommer 2021), nunmehr zum dritten Mal, ist es Rem Koolhaas, OMA/AMO, denen viel Raum gegeben wird, das Zeitgeistmagazin für deren manifeste Darstellungen zu nutzen: sei es zur zunehmenden Migration von Städterinnen und Städtern aufs Land (2012-13), zur selbstreflexiven Auseinandersetzung mit Mode und dem Label Prada (2017) und jüngst – nicht weniger trendbewusst – ein, wie es heißt, "speculative research report", der den konzeptionellen und gebauten Raum des Krankenhauses freilich vor der Folie der Pandemie und der globalen Gesundheitsindustrie entwickelt (OMA 2021). Offenbar ist in den 2020er Jahren das Gedruckte wieder ein Raum der Avantgarden.

Intro 2

Rückblick: Wenig überraschend hatte bereits Adolf Loos das Verhältnis von Architektur zu medialer und genauer fotografischer Repräsentation in einer seiner Polemiken aus dem Jahr 1910 erwähnt. Dabei beklagte er – natürlich kokettierend –, dass seine Architektur in der neuesten Darstellung der Zeit, der Fotografie, gar nicht wirke. Dies alles im vollen Bewusstsein darüber, dass er selbst ein einflussreicher 'Medienmacher' der Architektur war. Die Unmöglichkeit des Einfangens und Abbildens von Gebautem galt ihm letztlich als ein Merkmal für dessen Qualität. Sein Augenzwinkern dahinter hieß so viel wie: Ein Architekt müsse die Mechanismen vom Zusammenspiel der Architektur und deren Publizität kennen – nur dann könne er sich auch darüber hinwegsetzen (Loos [1910] 1995).

Um vom historischen Fall in die Gegenwart zu blicken – die Grundregeln des Spiels haben sich kaum geändert: Architektinnen und Architekten müssen besondere Medienkompetenzen besitzen, sollen aus Handbüchern über Public Relations lernen und Veröffentlichungen strategisch und am besten auf allen verfügbaren Plattformen – von der Fachzeitschrift bis zu den sozialen Medien – planen. Was hinter diesen Forderungen oft vergessen wird, ist, dass 'Architekturszene' schon immer und wesentlich

im Verbund mit Medien funktioniert hat. Denn die Repräsentationen von Architektur in unterschiedlichen Darstellungsformaten stehen vielmehr in einer Traditionslinie, als dass die Beziehung beider Komponenten immer wieder neu erfunden werden müsste. Deshalb richtet sich im Folgenden die Aufmerksamkeit auf: den bisweilen folgenreichen Zusammenfall von Medienwechsel und Repräsentationsform in der Architektur; den Medienverbund aus Architektur und Zeitschrift, gezeigt an einem kurzen Exkurs zum Thema 'Berlin'; die bis heute anhaltende Wirksamkeit der Beziehungsgeschichte von Architektur und Medium/Magazin. In allen Fällen wird mit der Geschichte für die Gegenwart argumentiert*.

Architekturdarstellung und Medienwechsel

In seinem Buch *Architecture in the Age of Printing* hat Mario Carpo den Zusammenhang zwischen architektonischem Denken und medialer Repräsentation (Carpo 2001) am Beispiel der Produktionsbedingungen von Leon Battista Albertis *De Re Aedificatoria* (um 1443-1452 verfasst, 1485 gedruckt) eindrucksvoll offengelegt. Albertis Schrift stand in der Tradition handgeschriebener Traktate ohne Bilder – gedruckt wurde sie letztlich erst nach dessen Tod –, und mediale Vervielfältigung bedeutete händisches Kopieren, doch um Fehler in der Transkription, dieser ersten 'technischen' Reproduktion, zu vermeiden, gab Alberti dafür genaue Richtlinien mit (Carpo 2001, 119). Unterlassen werden sollten damit nicht nur Übertragungsfehler in der Vervielfältigung, vielmehr sollten Standards in der danach zu bauenden Architektur selbst gesichert werden. Carpo eröffnet also die brisante Frage: Was passiert, wenn lange eingeübte Wiedergabeformen von Architektur im Sinne eines Medienwechsels 'umformatiert' werden? Wenn damals schon ein einzelner 'shift' – von der Handschrift zur Drucktechnik – in der Lage gewesen ist, das Prinzip der Standardisierung in der gebauten Architektur selbst zu etablieren, dann müsste gegenwärtige Multimedialität in der Herstellung, der Darstellung und der Umsetzung von Architekturentwürfen diese noch viel deutlicher verändern. Carpo treibt folglich seine Behauptung konsequent bis in die Gegenwart, wenn er mit *The Alphabet and the Algorithm* erneut an Alberti (Carpo 2011), an einen Ahnherrn der 'Autorenarchitektur', anschließt, aber nun im Licht der digitalen Architekturproduktion die einmal ausgemachten Prinzipien rückwärts laufen lässt und jene (moderne) Standardisierungssehnsucht längst abgelöst von einem neuen Prinzip der Variabilisierung sieht. Dabei entstehe mit Hilfe digitaler Werkzeuge, so

schreibt Carpo an anderer Stelle, eine quasi neue “(kunst-)handwerkliche Dimension” in diesen “volldigitalisierten Entwurfs- und Produktionsketten” (Carpo 2008, 40). Dass diese ‘Ketten’ der Digitalität längst nicht mehr im Entwurf und/oder Bau enden, sondern alle post-produktiven Prozesse, genauso jene der Veröffentlichung und Medialisierung umfassen, zeigt jeden Tag der Blick in die Publikationslandschaft der Gegenwartsarchitektur.

Möglicherweise ist aber wichtiger, dass der Autor grundsätzlich ein Geschichtsverständnis nutzt, das nicht zwingend eine immer fortschreitende Entwicklung sieht, sondern für das Verstehen der Gegenwart die Progressivität der Historie aktiviert. Man kann dafür sicher die geschichtsphilosophischen Grundlagen Walter Benjamins aufrufen (Gleiter 2012, 8-10) oder dessen Credo von der (modernen) Reproduzierbarkeit (Benjamin [1936] 1996, 41) einstreuen. In jedem Fall, die Zuschreibung, wie ‘modern’ oder gar ‘unmodern’ sich die Einzelschritte in der Architektur vom Entwurf über die Herstellung bis zur medialen Darstellung begreifen lassen, wäre laufend neu zu verhandeln. Und manchmal ist dabei dann auch ein Printprodukt wieder hochmodern.

Traditionslinie Medienverbund – das Beispiel Berlin

Ein Gegenstand der gedruckten Wiedergabeform, der sich seit über 200 Jahren als zuverlässiger Medienpartner der Architektur erweist, ist die Architekturzeitschrift. Diese Konstanz begründet die Aktualität von drei Fragen, zu deren Beantwortung sich drei kurz gefasste Rückgriffe in die Geschichte anbieten. Denn, um noch einmal Carpo zu bemühen: “Alte Gewohnheiten sind zäh.” (Carpo 2008, 37), und die nur scheinbar aus der Mode kommende Architekturvermittlungsform Zeitschrift kann vielleicht immer noch manches erklären: Welche sind die Hintergründe dafür, dass sich ‘die’ Architekturszene mit Unterstützung dieses Mediums einen selbstreferenziellen Rahmen schafft? Wird diese Selbstbezogenheit akzeptiert, lässt sich fragen, wie, warum und von wem in diesem medialen Raum die Themen ‘gemacht’ werden? In welcher Form und auf der Ebene des Machens wird dabei unter anderem in die Trickkiste der visuellen Vermittlung gegriffen? (Froschauer 2009).

Der historische und geografische Raum mit Hilfe dessen die ‘Zeitlosigkeit’ des Angesprochenen illustriert wird, ist Berlin ‘um 1900’: bereits damals

Boomtown des Baues und der Medien gleichermaßen. Nach der ersten Hauptstadtwerdung von 1871 schoss die Fachpresselandschaft für Kunst und Architektur aus mehreren Gründen bunt ins Kraut; vor allem die laute Forderung nach 'neuen Medien' kursierte. Was dies für den Sektor des Bauwesens bedeutete, lässt sich am Beispiel der bis heute erscheinenden, deutschen Fachzeitschrift *Bauwelt* zeigen, die 1910 auf noch unverhohlen zukunftsgläubigem Nährboden entstanden war. Zunächst gilt es die Vorstellung zu überwinden, dass gute Architektur sich generell wie von selbst der Presse empfehle und dass für eine Veröffentlichung allein die Qualität des Gebauten und das Talent des Baukünstlers ausschlaggebend seien. Die Ausrichtung einzelner Blätter wäre demnach nur eine Anschauungs-, allenfalls eine Geschmacksfrage. Jedoch ist es viel aufschlussreicher, nach dem Entstehen neuer Zeitschriftentitel unter Einbezug der Branchengesetze zu fragen. So erfährt man über das Verhältnis von Architektur und Medien ganz anderes, wenn beispielsweise eine Zeitschriftengründung wie die der *Bauwelt* vor ihrem unternehmerischen Hintergrund betrachtet wird. Und es wird deutlich, dass ein neues Printprodukt der Architektur, hier unter der Obhut eines Medienkonzerns des frühen 20. Jahrhunderts erschienen, nicht nur mit der altruistischen Notwendigkeit zur Präsentation guter Baukunst, sondern auf Basis medienökonomischer Fakten zu begründen war. Auch an eine These Friedrich Kittlers zu den historisch aufeinanderfolgenden, medialen 'turns' lässt sich hier anschließen, wo "Medienverbünde" aus je neuen Medien nur mit Hilfe ihrer zugewiesenen, technischen Reproduktionsweise wirkten (Kittler 2002, 76). So wird deutlich, dass der Erfolg einer neuen 'Illustrierten' des Bauwesens sowohl auf neuen Reproduktions- und Druckmethoden fußte und gleichzeitig ein ganzes Bündel von Interessen aus Mediendienstleistung und Bauwirtschaft zu bedienen hatte: dies hieß nicht nur, der Architekturszene ein schönes neues Blatt an die Hand zu geben, sondern ebenso eine rentable Anzahl von Abonnements zu generieren. Damit ist vielleicht der Mythos des Architekturzeitschriftenmachens angekratzt, das Verhältnis von Architektur zum Medium aber etwas bereinigt, und die Prozesse des Themen-Machens lassen sich bewusster betrachten.

Ein Medium, das eine besondere Spielart davon am gleichen Ort und zur gleichen Zeit zeigte, war die *Berliner Architekturwelt* (erschien von 1898-99 bis 1919). Dieses Architekturjournal trug bereits im Titel einen

seltamen Antagonismus, der darauf hinwies, dass mit einer konstruierten Begriffssetzung gearbeitet wurde. Der Zweck dieses ebenso erfolgreichen Journals lag nämlich darin, zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Hauptstadt zum führenden deutschen Zentrum architektonischer Entwicklungen 'herbeizuschreiben'. Die 'Welt', die die Zeitschrift meinte, war tatsächlich recht begrenzt: Berlin wurde als ein künstlerisch einheitlicher Raum aufgefasst und jeder Blick, den die Berichterstatter über die Stadt hinaus richteten, kehrte wie ein Bumerang zurück. Nur von Neubauten aus Berlin und nur von Berliner Architekten sollte berichtet werden, mit der Begründung, dass die Stadt eben "Tummelplatz für alle künstlerischen Talente" (Berliner Architekturwelt 1899, 4) sei. Die wichtigen Reformen, die damals andernorts vor sich gingen, wurden ausgeblendet und stattdessen lieber der Begriff der 'Neuberlinisierung' lanciert, der hundert Jahre später erneut Konjunktur haben sollte.

Denn als Berlin 1990 zum zweiten Mal zur gesamtdeutschen Hauptstadt erhoben wurde, ging es erneut darum, eine zu erwartende Transformation zu steuern und die Begriffe zu besetzen. Es ging also erneut um Deutungshoheit, und natürlich haben (Fach-)Zeitschriften eine Rolle im bis heute nachwirkenden "Berliner Architekturstreit" der 1990er und 2000er Jahre gespielt. Wie und dass solche Prozesse innerhalb der Architektur, der so öffentlichen Kunst, über zunächst imaginierte Raumbilder dann manifeste Folgen zeitigen, ist mittlerweile für das nicht mehr so ganz 'neue' Berlin der Nachwendejahre längst Gegenstand historischer Untersuchungen (Hertweck 2010). Werner Sewing begründete überdies solch definitionsmächtiges, mediales Agieren im Rückblick auf die Berliner Hauptstadtarchitekturfragen der 1990er Jahre einmal damit, dass längst "Bildregie" die Autonomie der Architektur bedrohe (Sewing 2003). Er konstatierte damit für die Gegenwart ernüchert, dass in der Reflexion über Architektur und Stadt das Gebaute selbst und auch das Gedruckte ihren Einfluss im Definitionsprozess an jenen des Bildes abgegeben hätten: nur, das ist nicht wirklich neu, so liest man zum Beispiel bei Siegfried Kracauer, der bereits 1927 im Falle Berlins beschrieb, dass die angeschaute und abgebildete (gebaute) Welt selbst sich längst ein "Photographiergesicht" zugelegt habe (Kracauer [1927] 2011, 693).

Dabei waren bereits um 1900 der Status der Bilder und die Rolle, die die Fotografie in den Architekturzeitschriften dieser Jahre einnahm, ganz

andere geworden. Die stete Zunahme von Bildreproduktionen in Zeitschriften und Büchern erklärt sich unter anderem durch den technischen, inhaltlichen und mengenmäßigen "Visualisierungsschub" (Wilke 2000, 306) des 19. Jahrhunderts. Auch Architekturfotografie sollte nicht nur dokumentieren, sie sollte erzählen, und das bedeutete, dass Abbildungen vor dem Druck der deutlichen Nachbearbeitung und gesteuerten Auswahl unterlagen. Nicht ganz auflösen lässt sich dabei die Frage, ob die damals technisch notwendige Retusche mehr noch branchenübliches Handwerk oder bereits 'tool' der Bildbearbeitung war, das formale Merkmale eines Motivs deutlich verstärken oder abschwächen konnte - zumal solches Vorgehen meist erst mit der Architekturfotografie der 1920er Jahre als 'stilbildend' angesehen wird.

Wirksame Neuverknüpfung?

Fokussiert man auf die Beziehungsgeschichte von Architektur und Medien am Beispiel der Magazine, so folgte diese zu Anfang des 20. Jahrhundert längst einer Traditionslinie, die mit immer wiederkehrenden Fragen verbunden ist: Verlagert die mitteilungsfreudige Architekturszene in Zeiten von Auftragsrückgang und Krisen ihre Ausdrucksmöglichkeiten selbstverständlich aufs Publizieren, um sichtbar zu bleiben? Boten und bieten Zeitschriften einen geeigneten Labortisch, um die Wirkung des Neuen zu testen, selbst wenn dieses vielleicht nie ins Werk gesetzt werden konnte und kann? Und letztlich vor dem Hintergrund, dass (Fach-)Magazine immer nur eine begrenzte Öffentlichkeit erreichen, dienen und dienen diese im Sinn von 'Organ' und 'Instanz' nicht wesentlich dazu, sich der fachlichen Gemeinschaft selbst zu versichern, diese zu formen und zu fördern?

In jedem Fall bleibt bedrucktes Papier für die Architektur für lange Zeit ein relevantes und kampfeslustiges Medium. Die heute als klassisch begriffenen Avantgarde-Magazine aus den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts, darunter legendäre Titel wie *ABC* und *G.*, nutzten diesen Kanal der Vermittlung auf bestmögliche Art und Weise. Die spätere explosionsartige Welle radikaler, kleiner Magazine der 1960er und 1970er Jahre belebten diese Mitteilungsform aufs Neue. Damit galt, was Beatriz Colomina in der Arbeit an den "little radical magazines" ausmachte, "that the proliferation of new technologies of communication and reproduction has played an enormous role in defining historical and contemporary

avant-garde practices". Es erschien die 'alte' Form der Magazine immer noch durchsetzungsfähig, um als "Inkubatoren" für neues Denken der architektonischen Produktion dienlich zu sein (Colomina, Buckley 2010, 11). Als beispielsweise vor etwa zehn Jahren ein neues 'little magazine' im Kontext der Weimarer Bauhaus-Universität gegründet wurde, fragten sich die studentischen Herausgeberinnen und Herausgeber der mittlerweile mehrfach ausgezeichneten *Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs*: "Kann sich eine Zeitschrift [...] überhaupt mit neueren, interaktiveren und vor allem schnelleren Formaten wie Blogs und Foren messen? Wir wissen es nicht. Aber wir glauben an die Verbindlichkeit des Papiers" (Horizonte 2010, 2).

Auch die Frage nach gedruckter oder digitaler 'Bildlichkeit' lässt sich kaum von jenen zuvor erwähnten Medienwechseln und der Tradition 'handwerklicher' Eingriffe am Bild entkoppeln. So feierte beispielsweise die Netzwelt im Frühjahr 2010 den 20. Geburtstag von Photoshop und war dabei über ihr schnelles Altern und die Etabliertheit der zu Anfang fast 'anstößigen' technischen Eingriffe erstaunt (Lischka 2010). Dabei ist Bildbearbeitung eine fest verankerte Kulturtechnik in der Architektur, sowohl im Bereich des pre-konstruktiven Visualisierens, im unmittelbaren Akt des Entwerfens genauso wie beim post-produktiven Dokumentieren und Veröffentlichen nach eventuell erfolgtem Bau. Die Bilder dieser einzelnen Stadien, die jeweils einen bestimmten Wirklichkeitsgrad herzustellen suchen, unterscheiden sich dabei meist nur graduell voneinander. Bilder und Bildlichkeit sind unabhängig von ihren Träger- und Veröffentlichungsmedien und dem Zeitpunkt ihres Einsatzes in Entwurfs- und Bauprozessen hochwirksame "operative" Artefakte. Sowohl im alltäglichen, werkzeugartigen Gebrauch in den Architekturbüros sowie in der elaborierten Reflexion, wenn beispielsweise Sybille Krämer über Diagrammatik und die "nützlichen Bilder" schreibt, dass diese den "Sprachcharakter" des Raumes einnehmen würden (Krämer 2009, 95).

Mit diesem letzten Hinweis auf die Evidenz des Bildes, also dessen Kraft zu 'zeigen' und zu 'überzeugen', lässt sich zunächst auf Intro 2 zurückschließen: Es wäre nicht Loos gewesen, hätte er nicht angemerkt, dass es ihm zwar versagt geblieben sei, über das Publiziertwerden seine Eitelkeit zu befriedigen, Einfluss habe er 'trotzdem' gehabt (Loos [1910] 1995, 80).

Es ist also viel nützlicher, als immer wieder das schnelle Sterben und Werden der Medienformate (in der Architektur) festzustellen, den Fakt der gegenseitigen Bedingtheit in all seinen Spielarten zu betonen. Selbstverständlich prägen und bisweilen bedrängen immer neue Medienformen die Architekturproduktion auf vielen unterschiedlichen Ebenen, aber umgekehrt entwickeln "architect-authors", wie Alan Powers in seiner Eloge auf Gedrucktes schreibt, immer wieder den experimentellen Willen, das jeweilige Medium produktiv zu nutzen und es auf diese Weise selbst zu verändern (Powers 2002, 157). Und so ist es nicht mehr verwunderlich, wenn, wie in Intro 1 gezeigt, ein so einflussreiches Büro wie OMA samt Forschungsabteilung AMO erneut das Medium eines (nur gedruckten) Modemagazins nutzen, um den eigenen Status als innovative Ideentreiber in der Architekturszene zu untermauern. Beide Szenen – und das Medium selbst – können davon wohl nur profitieren!

* Dieser Text ist ein aktualisierter und überarbeiteter Wiederabdruck des im österreichischen "UmBau" 26 (2013), 107-114, erschienenen Textes der Autorin mit dem Titel "Einige Anmerkungen zu Funktionsweisen der Architektur im Medium". Englische Übersetzung des Abstracts: Anna Kostreva.

Bibliografie

Alberti 1485

L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze 1485.

Benjamin [1936] 1996

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* [1936], Frankfurt/Main 1996.

Berliner Architekturwelt 1899

[ohne Autor], *Neue Erscheinungen in der Architektur Berlins*, "Berliner Architekturwelt" 1 (1899), 1-13.

Berliner Zeitung 2021

Interview mit den Machern von 032c. Jörg und Maria Koch: Diese Berliner verstehen wirklich was von Mode, "Berliner Zeitung online", 13.6.2021: <https://www.berliner-zeitung.de/wochenende/joerg-und-maria-koch-die-einzigen-berliner-die-was-von-mode-verstehen-li.164144> [10.08.2021].

Carpo 2001

M. Carpo, *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, Cambridge, Mass 2001.

Carpo 2008

M. Carpo, *Video Killed the Iconic Star: Inkarnationen der Architektur im Zeitalter unbeständiger Bilder*, in J.H. Gleiter, N. Korrek, G. Zimmermann (Hg.), *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*, Weimar 2008, 37-42.

Carpo 2011

M. Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge, Mass 2011.

Colomina, Buckley 2010

B. Colomina, C. Buckley (eds.), *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Barcelona 2010.

Froschauer 2009

E. M. Froschauer, *„An die Leser!“. Baukunst darstellen und vermitteln. Die Berliner Architekturzeitschriften um 1900*, Tübingen 2010.

Gleiter 2012

J. H. Gleiter, *Vorwort*, in M. Carpo, *Wie das Digitale die Architektur herausfordert [The Alphabet and the Algorithm, Cambridge, Mass. 2011]*, übersetzt von J. H. Gleiter, J. Bovelet, Bielefeld 2012, 7-13.

Horizonte 2010

[ohne Autor], *„Horizonte. Zeitschrift für Architekturdiskurs“* 1 (2010).

Hertweck 2010

F. Hertweck, *Der Berliner Architekturstreit. Architektur, Stadtbau, Geschichte und Identität in der Berliner Republik 1989–1999*, Berlin 2010.

Kittler 2002

F. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.

Kracauer [1927] 2011

S. Kracauer, *Die Photographie* [1927], in I. Mülder-Bach (Hg.), *Siegfried Kracauer. Werke. Essays, Feuilletons, Rezensionen. 1924–1927*, Bd. 5.2, Berlin 2011, 682-698.

Krämer 2009

S. Krämer, *Operative Bildlichkeit. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes 'Sehen'*, in M. Heßler, D. Mersch (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, 94-123.

Lischka 2010

K. Lischka, *Satte Farben, scharfe Kurven. 20 Jahre Photoshop*, "Spiegel Online", 10.2.2010: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/20-jahre-photoshop-satte-farben-scharfe-kurven-a-676175.html> [10.08.2021].

Loos [1910] 1995

A. Loos, *Architektur* [1910], in A. Opel (Hg.), *Adolf Loos. Ueber Architektur. Ausgewählte Schriften*, Wien 1995, 75-86.

OMA 2021

OMA, *The Hospital of the Future. A speculative research report*, "032c" 39 (2021), 49-80.

Powers 2002

A. Powers, *The Architectural Book: Image and Accident*, in K. Rattenbury (ed.), *This is not Architecture: Media Constructions*, London 2002, 157-173.

Sewing 2003

W. Sewing, *Bildregie. Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*, Gütersloh 2003.

Wilke 2000

J. Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 2000.

English abstract

On the timeliness of media relationships between architecture and journals. Media and architecture have always been in a close, interdependent and mutually beneficial relationship. Apart from the very general understanding that architecture itself is a medium, the focus here is on a form of media that has only perhaps gone out of fashion – the trade journal, the magazine – which must be considered one of the most important forms of publication in the architectural scene for over two centuries. At this point the question arises as to whether the printed journal has reached the end of its life, or whether its history teaches us principles and modes of action that remain relevant across past and still coming media changes. For apparently the basic rules of the game between representing and being represented have hardly changed: architects must have specialized media skills, are supposed to learn from public relations manuals and should plan announcements and publications strategically, preferably on all available platforms – from journals to social media. What is often overlooked behind this statement is that the 'architectural scene' has always and essentially functioned in conjunction with media. The publications of architecture in different media formats constitute much more a lineage of tradition than a relationship of two components that must always be reinvented. This thesis is presented in three sections: the first deals with the at times momentous media changes in forms of representation for architecture; the second is an example of a media relationship between architecture and journals, illustrated by an excursus on 'Berlin' since 1900; the last section is devoted to the on-going effectiveness of the history of the relationship between architecture and the media of journals. In all cases, history is used to argue for the present.

First, there are two short introductions that point to the current relevance and historicity of the subject. One example is the almost retroactive usefulness of a printed culture and fashion magazine for the ever-new manifesto representations coming out of the workshop of OMA/AMO in 2021. We can contrast this with a very early reference from the 1910s, when Adolf Loos coquettishly complained that his architecture did not work at all in the latest representation of the time,

photography, because he established himself against such a background as an influential 'media maker' of architecture in his own right.

The first part, *Architectural Representation and Media Change*, argues through Mario Carpo's illuminating investigations into the connection between architectural thought and media representation – from handwriting to printing technology. Carpo thus achieves nothing less than to retell the media history of architecture since Leon Battista Alberti and to pose the explosive question: what effects does it have on building itself when long-practiced forms of reproducing architecture are 'reformatted' in terms of a change of media? Carpo thinks these media 'shifts' into the age of full digitization, questioning historicity and modernity.

Against this background, part two then presents how a *Lineage of Tradition of Media Relationships* (using the example of the publication topic 'Berlin') spans two time periods from 'circa 1900' to 'circa 1990'. The medium of the trade journal, in particular, repeatedly created a self-referential framework for the 'architectural scene' within which certain topics could be literally 'made'. Two media examples, the journals *Bauwelt* (existing from 1910 until today) and *Berliner Architekturwelt* (existing from 1898-99 to 1919), were dedicated to this 'making' of Berlin: *Bauwelt* was considered highly modern and 'illustrated' – or sought to serve the entire building industry with media services – and *Berliner Architekturwelt* endeavoured to create the idea and concept of 'New Berlinisation', a notion that was to become popular again around a hundred years later, when there was once again a struggle for the interpretative sovereignty of the concept of a New Berlin in the context of architecture. There is no doubt that the media "directed the image" (Werner Sewing).

Over the course of the 20th century, the architecture journals took on the role of being a relevant and combative medium first with the classic avant-garde journals of the first decades of this century and later with the many colourful 'little magazines' that pushed forward not only architectural, but also the social renewal of the 1960s and 1970s. The final section of the text therefore asks the question of whether an *Effective Re-coupling* of architecture and (printed) medium, one of aspiration and influence, is possible, especially against the background of the indisputably growing power of images to 'show' and 'convince' in equal measure.

The conclusion emphasizes the mutual and reciprocal conditionality of architecture and its media, with the remark that architects themselves play a significant role in shaping and designing these media forms (English translation by Anna Kostreva).

Keywords | Architectural Magazines; Berlin Around 1900; Change of Media; Media Representation; Photography; Visuality; Visualization.

Sperimentare l'inattualità

Scenari per il futuro delle riviste di architettura

Riccardo Rapparini

Una buona rivista tiene insieme gli scrittori, anche i più isolati,
e li mette nella posizione di influenzare il loro tempo.

Cyril Connolly

Sperimentare l'inattualità richiama e omaggia un articolo dal titolo *Il coraggio di essere inattuali* apparso nel 2002 su "La Repubblica". In quella occasione, sotto la forma del dibattito, si confrontarono due delle figure più importanti dell'editoria e della letteratura italiana degli ultimi decenni, Cesare Garboli e Roberto Calasso. Il tema di fondo era quello, non dissimile da quanto proposto per questo numero di "Engramma", di riflettere sul ruolo delle riviste nel panorama contemporaneo a partire da due esperienze editoriali di riferimento quali "Paragone" e "Adelphiana", la prima diretta da Garboli, la seconda da Calasso.

Nell'elogiare i nuovi numeri di "Adelphiana", riedita in formato digitale a partire dal 2002, Garboli si sofferma su una particolare peculiarità della rivista di Calasso, la sua inattualità. "Le due cose che mi hanno veramente colpito" dice "sono i due tipi di ambiguità di cui questa rivista si fa portatrice: il primo è l'inattualità, che ha qualche cosa di profondamente creativo e originale, la seconda è il potere di seduzione e anche di inquietudine che nasce da un volume dove si mescolano il reale e l'immaginario" (Garboli 2002). L'inattualità a cui fa riferimento Garboli è legata alla scelta di "Adelphiana" di ripubblicare nel 2002, e quindi nel vivo del conflitto bellico in Afghanistan, un reportage in cui Sulzberger tratteggia la condizione del Paese asiatico durante gli anni Cinquanta. La redazione di Adelphiana decise di suscitare una sensazione di straniamento nei suoi lettori, quotidianamente bombardati da notizie su un conflitto di cui non erano in grado di metabolizzare un tale numero di

informazioni prima di allora sconosciute, proiettandoli in un'altra epoca i cui contorni letterari erano diametralmente opposti a quelli "delle nuvole di fumo delle bombe" (Garboli 2002) che diffondevano i giornali e la televisione nei primi anni Duemila. Del senso di inattualità Garboli coglie quindi un presupposto di contestazione, di anacronismo operativo capace di agitare nelle riviste quel fondamentale desiderio di modificare la propria realtà, di "influenzare il proprio tempo" che ha teorizzato Cyril Connolly sulle pagine di "Art and Literature" nel 1964.

A fronte di queste considerazioni viene quindi da domandarsi quale ruolo assumano oggi le riviste di architettura e in particolare se esse siano gli strumenti che disperdono informazioni nelle "nuvole di fumo" oppure, al contrario, quelli in grado di tracciare nuovi "contorni letterari" capaci di trasmettere una tipologia di conoscenza che si sottragga ai bombardamenti di informazioni tipici della comunicazione contemporanea. Sembra utile allora tornare alle parole con cui Guido Canella apre il ventunesimo numero della rivista "Zodiac" da lui diretta. Il numero, interamente dedicato alla critica architettonica e alle sue condizioni di salute è introdotto dall'editoriale *La critica di architettura dopo Zevi*, nel quale Canella si sofferma a descrivere come la critica di architettura – quella operativa in particolar modo – stia progressivamente scomparendo in favore di quella che lui definisce cronaca agiografica: "il commento ai fatti specifici dell'architettura" scrive "non passa più attraverso la pratica dell'autorevole recensione [...] ma resta affidato a una cronaca agiografica che agisce da sponda alle quotazioni di una sorta di borsa-valori mondiale dell'architettura, limitandosi a tradurre in persuasiva calligrafia ciò che ogni autore e iniziativa imprenditoriale o amministrativa ritiene di meritare" (Canella 1999, 8).

A distanza di anni le parole di Canella risultano profeticamente attuali, soprattutto in quella particolare sfumatura che l'architetto individua nella trasformazione della critica da strumento di progetto a dispositivo di addomesticamento. Quello che questo genere di cronaca veicola, attraverso i suoi nuovi e numerosi canali è convincerci della qualità di un prodotto architettonico tramite la sua ripetizione, attraverso un processo che, dominato da un utilizzo ossessivo delle immagini, ha più a che fare con la pubblicità che con la disseminazione. "La critica architettonica contemporanea trova buon agio nella docile sottoscrizione di ciò che già si

Il processo di condivisione di contenuti da parte delle maggiori riviste di architettura ha innescato una catena di riproduzione che si limita a moltiplicare esponenzialmente uno stesso concetto senza mai metterlo in discussione o verificarlo. Il valore stesso del prodotto architettonico sta nella sua capacità di moltiplicarsi. Quasi come se si verificasse una particolare interferenza nel processo strutturalista discusso da Roland Barthes; se quest'ultimo, infatti, scompone e ricomponde l'elemento oggetto di critica per produrre nuovi significati attraverso la sua ricomposizione, al contrario l'esercizio della cronaca riproduce un significato identico a quello originario innescando un processo che trova nella tautologia l'unica possibile "spiegazione" di sé.

L'esito più evidente di questo processo è quello di una rimozione del contenuto semantico dell'architettura, ridotta a oggetto bidimensionale fruibile solo disinteressatamente, un oggetto a cui "si getta uno sguardo" (Wigley 2019). Di questa tendenza gran parte delle riviste di architettura si rendono complici attraverso un utilizzo schizofrenico di immagini ad alta risoluzione il cui potere seduttivo si sostituisce a un apparato critico in grado di rendere l'opera fruibile al pubblico. Non è un caso che le pagine della maggior parte delle riviste siano occupate da render iperrealistici che rappresentano scene di una idilliaca quotidianità di cui famiglie in bicicletta, mongolfiere all'orizzonte e straripanti vegetazioni sono divenuti inconsapevoli protagonisti.

Che la scelta di limitare la trasmissione dei progetti di architettura a una simile tipologia di contenuti è indubbiamente condivisibile per media di natura generalista, più preoccupante, però, se gli stessi contenuti vengono disseminati da riviste specialistiche e di settore, dimostrando come la maggior parte di queste si rendano egualmente partecipi di quel gioco della comunicazione che dissolve contenuti per eccesso di esposizione (Perniola 2004). Questa tipologia di rappresentazione, più vicina al mondo immobiliare che a quello dell'architettura, ha ormai destituito quel repertorio iconografico in grado di spiegare i meccanismi della genesi di ogni progetto, con tutte le conseguenze che sarebbe ridondante ripetere. Sul rapporto tra comunicazioni e immagini torna poi alla memoria un passaggio di Tafuri in *Teorie e storia dell'architettura* in cui afferma "Rimane comunque il problema di una comunicazione critica tramite le immagini. Sotto tale aspetto le riviste di architettura dovrebbero sentirsi in

modo particolare impegnate a sfruttare fino in fondo questo canale di informazioni che, a lungo andare, può trasformarsi da puro edonismo visivo a formidabile strumento operativo” (Tafuri [1968] 1980, 186).

A poco più di cinquant’anni dalla pubblicazione di questa riflessione pare evidente come il rischio di cadere nel puro edonismo non sia stato allontanato ma, al contrario, abbia permeato sia l’editoria che, ancor peggio, l’architettura stessa divenuta narcisistica perché mai contestata né verificata. Il parlare criticamente con le immagini è un monito sul quale è quanto mai necessario interrogarsi. A oggi sembrano essere due le strade, in alcuni casi sovrapponibili, intraprese dalle riviste che tentano di districarsi dalle seduzioni individuate finora. La prima è legata alla scelta dei materiali: tendenza privilegiata dalle riviste accademiche, o comunque legate a contesti universitari, che selezionano contenuti che per la loro ricercatezza rendono la rivista un prodotto indispensabile per accedere a un universo di informazioni altrimenti impossibili da reperire nel ben più ampio, ma generalista, archivio digitale. La seconda, prediletta da una nicchia di riviste perlopiù indipendenti, è legata all’utilizzo di immagini attraverso il ricorso a una grafica così avvolgente da divenire essa stessa contenuto, proponendo un linguaggio comunicativo prevalentemente visivo. In questa direzione si sta muovendo un particolare filone dell’editoria che, tramite un forte e riconoscibile apparato iconografico, tenta di rendere ogni propria produzione il più vicina possibile a un ‘oggetto d’arte’.

Si è cercato di esporre, seppur sinteticamente, la ‘nuvola di fumo’ che oggi offusca la trasmissione del sapere d’architettura, rappresentata da un meccanismo comunicativo iper-riproduttivo e sterile. Per dissolvere una simile condizione si è detto precedentemente come Calasso si sia affidato alla capacità della letteratura di costruire una conoscenza alternativa, inattuale, ma, proprio attraverso questa inattualità, in grado di mostrare una inedita e fondamentale forza critica. Di questa vocazione critica, storicamente, le riviste di architettura si sono rese luogo privilegiato attraverso la capacità di far coesistere i termini ricerca e progetto, a lungo animati da un costante dialogo che ha contribuito a definire i confini di una particolare cultura e tradizione del progetto.



Riunione di redazione di "Casabella Continuità" intorno agli anni Cinquanta. © Fondazione Aldo Rossi. Nel numero 221 del 1958 compare tra le pagine della rivista il "Centro Studi", un crocevia di personalità fondamentali dell'architettura italiana che si formarono proprio nella rivista di Rogers. Tra questi si ricordano Aldo Rossi, Luciano Semerani, Francesco Tentori e Silvano Tintori a cui si aggiungeranno in varie fasi Giorgio Grassi, Aurelio Cortesi, Matilde Baffa e Guido Canella.

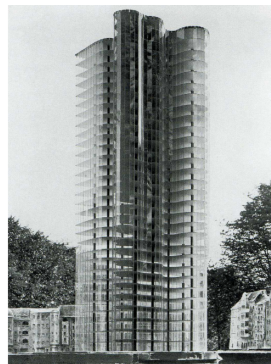
"Domus" e "Casabella" di Rogers, "Hinterland" e "Zodiac" di Canella, "Phalaris" di Semerani oppure, all'estero, "Architectural Review" con Banham e "Oppositions" con Eisenmann, Frampton e Gandelsonas, sono solo alcuni dei tanti esempi di riviste che hanno condiviso il comune obiettivo, seppur perseguito con mezzi differenti, di indagare le profonde relazioni che sussistono tra ricerca e progetto. Relazioni personali, a volte condivise, altre contestate, che hanno reso le riviste non solo strumenti di disseminazione, ma veri e propri "laboratori sperimentali delle idee" (Amistadi, Prandi 2018, 10) e attraverso cui è ancora oggi possibile indagare le specificità degli approcci disciplinare alla cultura del progetto, come si usa fare parlando di Scuole. Ognuna di queste redazioni ha infatti diffuso una interpretazione del progetto così religiosa da renderne la partecipazione una vera e propria adesione a una particolare idea di mondo. Non solo strumento di disseminazione, quindi, ma mediatore culturale in grado di assumere un carattere istituzionale come già

precisamente espresso da Antonio Gramsci ne *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*: “Bisogna riconoscere apertamente che le riviste di per sé sono sterili, se non diventano forza motrice e formatrice di istituzioni culturali” (Gramsci 1949).

“Le riviste letterarie sono impollinatrici di opere d'arte: senza di esse le correnti letterarie e in fondo la letteratura stessa non esisterebbero. Gran parte della poesia di Yeats, Eliot, Pound e Auden è apparsa per la prima volta in riviste” (Connolly 1964). Non è difficile sostituire i termini di questa equazione con quelli appartenenti alla disciplina architettonica: “Le riviste di architettura sono impollinatrici di opere d'arte: senza di esse le correnti architettoniche e in fondo l'architettura stessa non esisterebbero. Gran parte dei progetti di Mies, Ponti e Rogers è apparsa per la prima volta in riviste”. Questi esempi non sono arbitrari ma evidenziano particolari relazioni tra progetto e ricerca sviluppatasi sulle pagine di riviste di architetture in grado di definire i “contorni letterari” di cui parlava Calasso ma traducendoli nel linguaggio dell'architettura, o in altri termini, di portare alla luce il carattere operativo delle “parole” che, come scriveva Rogers, possono diventare “materiali da costruzione” (Rogers 1946, 3).

Il caso di Mies van der Rohe lo suggerisce Beatriz Colomina (Colomina 2019), professoressa presso la Princeton University la cui attività di ricerca è da sempre interessata al rapporto tra media e architettura. Il 1924 è un anno di grande interesse nella carriera di Mies in quanto vengono pubblicati alcuni dei suoi progetti che contribuiranno a diffondere in Europa la sua lunga ricerca verso un'architettura moderna. È il caso del Glass Skyscraper, la “cattedrale di cristallo” chiamandolo come farebbe William Curtis, pubblicato su “G”, rivista d'avanguardia edita a Berlino. I disegni di questo progetto risalgono al 1922, anno in cui vengono concluse altre due sue opere, in particolare la Casa Feldmann e quella Eichstaedt, entrambe costruite a Berlino. Queste due case, dai richiami georgiani con tetti a falde e muri in mattoni, rientrano in una fase di sperimentazione sulle forme della tradizione che Mies così descrive nel 1924 sulla rivista “Der Querschnitt”: “È senza speranza cercare di usare le forme del passato nella nostra architettura. Persino il più forte talento artistico fallirà in questo tentativo” (Mies van der Rohe 1924). I malumori che Mies manifesta riguardo la sua precedente produzione architettonica trovano però sfogo nelle pagine delle riviste che ne accolgono le più

moderne architetture di carta dandogli la possibilità di sperimentare, e soprattutto diffondere, una interpretazione del progetto la cui rivoluzione non necessita ulteriori approfondimenti.



L. Mies van der Rohe, Casa di Georg Eichstaedt, Berlino, 1922.

L. Mies van der Rohe, Glass skyscraper, Secondo Progetto per un grattacielo sulla Friedrichstrasse, Berlino, 1921-22.

Altri due casi emblematici in cui è possibile evidenziare come progetti editoriali e progetti architettonici siano in grado di alimentarsi reciprocamente sono quelli di Gio Ponti ed Ernesto Nathan Rogers. Partendo dall'architetto milanese è possibile notare come tra la casa in via Randaccio, con i suoi colti richiami al neoclassicismo milanese o, più genericamente con "il desiderio di continuità con la tradizione classica" (Arditi, Serratto 1994, 4) che ha sempre mosso i sentimenti di Ponti, e il Grattacielo Pirelli è contenuto tutto lo sforzo verso una modernità dagli orizzonti internazionali finemente costruitasi tra le pagine di "Domus".

Oppure, ancora, è interessante segnalare il caso della Torre Velasca dei BBPR i cui temi sul rapporto tra architettura, contesto e tradizione si sovrappongono e divengono testimonianza concreta delle teorie che Rogers affronta nei tanti editoriali pubblicati in "Casabella Continuità". Non è casuale che i primi schizzi della più turrata soluzione in calcestruzzo, dopo aver accantonato quella in acciaio e vetro, risalgono al 1952, mentre il primo editoriale *Continuità* venne dato alle stampe nel 1953. Coincidenza cronologica che non ci rende difficile immaginare un Ernesto Rogers accatastare sulla propria scrivania le bozze manoscritte della nuova

“Casabella” assieme ai primi schizzi della Torre, in un turbinio di reciproche influenze e suggestioni.



5 | G. Ponti, E. Lancia, Casa in Via Randaccio, Milano, 1925.

6 | G. Ponti, Grattacielo Pirelli, con A. Danusso e P.L. Nervi, Milano, 1961. Il Grattacielo Pirelli “emana luce, illumina la strada, caratterizza luminosamente la notte”.

Che le esperienze editoriali di Ponti e Rogers siano profondamente diverse è evidente fin dal passaggio di consegna del 1946. L'architetto triestino infatti inaugura la nuova direzione modificandone il sottotitolo da *La casa all'italiana* della precedente direzione pontiana a *La casa dell'uomo*, dichiarando in questo modo una profonda frattura tra due divergenti interpretazioni del ruolo dell'architettura. Nonostante questa differenza però, nella lettura dei due reciproci editoriali di apertura emerge una vocazione comune, ovvero la necessità di rendere la rivista uno strumento di formazione. Sottolinea Ponti come la “[...] formazione di un gusto sia in senso collettivo che individuale non si identifica dunque affatto con l'aderire puro e semplice alle manifestazioni contemporanee adottandone le espressioni formali” ma al contrario “occorre una adesione più profonda e significativa, una volontà di educazione”, similamente Rogers afferma come “Una rivista possa essere uno strumento, uno staccio per stabilire il criterio della scelta. [...] Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione. Si tratta di costruire una società” (Rogers 1946, 3).



BBPR, Torre Velasca, Milano, 1959. La fotografia evidenzia il rapporto tra la Torre Velasca e il contesto storico in cui si inserisce di cui i pinnacoli del Duomo diventano una inconsueta cornice.

In questa particolare tradizione di architettura che ha attraversato tutto il Novecento italiano gli esempi del desiderio di rendere le riviste uno strumento per costruire una società differente sono molteplici. “Phalaris” diretta da Luciano Semerani ebbe come obiettivo dichiarato quello di “[...] poter formare, attraverso un confronto libero da riscontri commerciali, un’opinione pubblica consapevole e un diverso tipo di responsabilità nelle scuole di architettura che non fosse solo quello nei confronti degli Enti Locali o ancora peggio dei meccanismi del successo” (Semerani 2018, 78) oppure ancora, l’esperienza della già citata “Zodiac” rifondata per tentare di rendere “meno precaria e incompetente la committenza dell’architettura [...] sempre più condizionata da un ambiguo rapporto pubblico-privato” e dal desiderio di “privilegiare il principio di autenticità contro le contraffazioni funzionali e formali del progetto [oltre che] radicare il confronto internazionale nella contestualità di ogni esperienza tipologica e figurativa” (Canella 1989, 10). Si potrebbe scorgere nel desiderio di rendere le riviste di architettura uno strumento di formazione e non di

semplice informazione la stessa differenza che intercorre tra istruzione, intesa come bagaglio di nozioni, ed educazione come “sviluppo interiore della personalità” (Gramsci 1949). In questi termini allora costituire nuovamente le riviste come luoghi di formazioni significherebbe ricollegare la trasmissione del sapere all’interno di dinamiche determinate da un approccio paragonabile a quello tra maestro e allievo che, non casualmente, viene individuato dallo stesso Gramsci come il solo in grado di far coesistere istruzione ed educazione, nozioni e cultura, e, possiamo aggiungere, in grado di porsi in continuità con una tradizione che per ricchezza risulta ancora oggi in grado di fornirci spunti di notevole attualità. Alle derive della comunicazione acritica sembra quindi che rendere nuovamente le riviste uno strumento di formazione sia ancora in grado, come accadde nel secolo scorso, di porre rimedio. Se l’attualità ci pone innanzi una comunicazione come “opposto della conoscenza” (Perniola 2004), il formare risulta, nella sua inattualità, la più forte arma di difesa nella costruzione di saperi trasmissibili.

Le riviste muovendosi in uno spazio liminale proprio tra maestro e allievo, tra teoria e prassi, tra professionismo e ricerca, sembrano ancora essere il luogo ideale, o, citando Portoghesi, “l’unica o la più immediata delle cose da fare” (D’Amato Guerrieri 2018, 36) per contrastare quel “silenzio rumoroso” che ancora oggi sta pericolosamente avvolgendo la diffusione del sapere di architettura. Influenzare il proprio tempo e non esserne influenzati, a costo di risultare inattuali.

Riferimenti bibliografici

Amistadi, Prandi 2018

L. Amistadi, E. Prandi, *FA (little) Magazine e le “piccole riviste” di architettura del XX secolo*, “FAMagazine” 43 (gennaio 2018), 9-16.

Arditi, Serratto 1994

G. Arditì, C. Serratto, *Gio Ponti. Venti cristalli di architettura*, Venezia 1994.

Bonaretti 2018

P. Bonaretti, *Un filo d’Arianna (almeno uno)*, in M. Biagi, *Critica e progetto*, Santarcangelo di Romagna 2018.

Canella 1989

G. Canella, *Fondazione e ripresa di una testata*, “Zodiac” 1 (1989), 6-10.

Canella 1999

G. Canella, *La critica di architettura dopo Zevi*, "Zodiac" 21 (1999), 4-13.

Colomina 2019

B. Colomina, *Little Magazines, Portable Utopias 1960s-1970s*, in K. Müller-Helle, *The Legacy of Transgressive Objects*, Berlin 2019.

Connolly 1964

C. Connolly, *Fifty years of Little Magazine*, "Art and Literature" 1, 1964, cit. in R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, Milano 2020, 101-103.

D'Amato Guerrieri 2018

C. D'Amato Guerrieri, *Controspazio come "piccola rivista"*, "FAMagazine" 43 (2018), 33-40.

Garboli 2002

C. Garboli, *Il coraggio di essere inattuali. Discussione con Roberto Calasso*, "La Repubblica" 26 giugno 2002.

Gramsci 1949

A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino 1949.

Mies van der Rohe 1924

L. Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille*, "Der Querschnitt" 4 (1924), 31-32.

Perniola 2004

M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Torino, 2004.

Rogers 1946

E.N. Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, "Domus" 205 (gennaio 1946), 2-3.

Semerani 2018

L. Semerani, *Phalaris. Un giornale di architettura*, "FAMagazine" 43 (2018), 73-78.

Tafuri [1968] 1980

M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari [1968] 1980.

Wigley 2019

M. Wigley, *Il futuro dell'editoria di architettura e il paradosso del "lettore imprevisto"*, intervista a cura di R. Poletti, "Domus" 2 ottobre 2019.

English abstract

During a 2002 interview between Roberto Calasso and Cesare Garboli, the concept of untimeliness emerged as the basis for making the literary magazine a “profoundly creative and original” medium, capable of “influencing its own time” rather than going along with it. Taking on this term as a common thread for reflection, we demonstrate how the concept of untimeliness can be configured as an interpretative model capable of making architecture magazines an instrument of defence against communication mechanisms based on obsessive repetition and sterile content. In these terms, we propose an imperative to configure magazines as places of formation, construction, and transmission of knowledge to counter a contemporary moment that finds the “opposite medium to knowledge” in uncritical communication..

Keywords | Architectural Criticism; Architectural Experimentation; Untimeliness; Ludwig Mies van der Rohe; Roberto Calasso; Cesare Garboli.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Testimonianze

Discussion sur les revues de tendance avec Jacques Lucan

Nicole Cappellari, Julien Correira

Introduction

Le 18 mars 2021, nous organisons en collaboration avec l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, une table-ronde qui s'intéressait à la revue comme outil de formulation et de transfert des théories architecturales et urbaines dans l'après-guerre. Dans le contexte de pandémie liée à la Covid-19, la rencontre s'est faite à distance, l'écran – comme la revue – nous permettant de dépasser les frontières et de réunir un public plus large, venant de divers pays⁽¹⁾. À l'origine de la réunion se trouvait une double réflexion issue de nos recherches doctorales respectives. D'abord, face à des études lacunaires sur les médias en architecture, comment pouvons-nous élaborer des méthodes de recherche sur la revue en tant que source pour l'histoire contemporaine et en tant qu'objet en soi ? Puis, en partant de l'étude de la revue d'architecture dans les années de l'après-guerre – que l'on peut considérer comme sa « belle époque » – quelle lecture pouvons-nous faire de son évolution jusqu'à aujourd'hui, au moment de la transformation de certaines revues historiques par la digitalisation et l'émergence de nouveaux titres faisant forme de résistance ? L'article ne veut pas se limiter à un compte-rendu de la rencontre mais propose plutôt un approfondissement du débat sur les questions abordées suite au témoignage du 18 mars que nous a accordé l'architecte et théoricien Jacques Lucan, en tant qu'ancien rédacteur en chef de revue.



Couverture du numéro 89 (1990) de la "Revue de l'art", consacrée aux revues d'architecture.

Notre réflexion part du constat que l'étude historiographique de la revue d'architecture dans le contexte français – où nos réflexions se situent – mérite d'être développé. En retard par rapport au monde anglo-saxon, ce n'est qu'à partir des années 1990, et plus amplement dans les années 2000-2010, que des architectes et des historiens de l'art s'emparent du sujet en France. La "Revue de l'Art", créée en 1968 André Chastel (1912-1990), consacre en 1990 un numéro aux revues d'architecture. L'historienne de l'art Françoise Hamon, qui dirige ce numéro, souligne l'importance de la revue d'architecture en tant que « source

primaire essentielle autant pour la connaissance fondamentale, c'est-à-dire pour l'intelligence des débats doctrinaux, de la diffusion des modèles, de la réception des œuvres, etc. que pour la documentation du patrimoine architectural existant et la gestion raisonnée de son avenir »^[2]. Ces aspects multiples véhiculés par la revue sont réunis de façon pionnière par Hélène Jannièr dans sa thèse de doctorat concernant les revues françaises et italiennes jusqu'à l'entre-deux guerres, soutenue en 1999^[3]. L'architecte et historienne de l'architecture y soutient les liens entre revue et critique, à étudier simultanément. Depuis, des études plus ponctuelles portent sur une revue particulière ou sur le rôle joué par la revue dans la construction théorique : par exemple, en 2010 Jong Wong Lee dédie sa thèse de doctorat sous la direction de Jean-Louis Cohen à la revue française "AMC"^[4]; en 2018 Véronique Patteeuw dirige avec Léa-Cathérine Szacka un ouvrage sur l'implication de la revue et de l'exposition dans l'émergence de l'architecture postmoderne^[5]. Ainsi, la revue d'architecture devient aussi bien un objet de recherche spécifique qu'une source d'étude essentielle pour la recherche en histoire de l'architecture contemporaine. Cette idée a été évoquée au colloque international *Revue d'architecture dans les années 1960-1970: fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*^[6], tenu en 2004 à Montréal.

La centralité de la formulation et de la diffusion de la théorie architecturale et urbaine par la revue nous relie à une deuxième réflexion autour du fonctionnement de la revue d'architecture de l'après-guerre à aujourd'hui. À partir des années 1950-1960, notamment, de nouvelles revues voient le jour, d'autres évoluent, changent de titre et de rédacteur en chef, certaines prennent le parti d'un mouvement architectural et urbain en constituant une équipe éditoriale homogène, d'autres voient se succéder et débattre des articles soutenant des tendances différentes ou opposées. Certaines revues se proposent en tant que véritables « outils de culture »^[7] : elles ne se limitent pas à présenter un catalogue de nouvelles architectures mais contribuent à diffuser ou défendre certaines positions intellectuelles et culturelles. Ce type de revue, qualifié par Jacques Lucan de « revue de tendance », joue un rôle central dans le second Vingtième Siècle, notamment, dans la remise en discussion de certaines notions du Mouvement moderne et la présentation d'une critique du façonnement de l'architecture et de la ville par les préceptes de la Charte d'Athènes. Dans quelles mesures évolue le rôle de la revue depuis les années 1950 ? Existents-ils de nouvelles « revues de Tendance » ? Comment le transfert des idées a-t-il évolué avec les enjeux contemporains et le tournant numérique des revues ?

Nous discutons de ce sujet avec Jacques Lucan, architecte, historien, critique et ancien enseignant à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville (1979-1998), professeur honoraire à l'École d'architecture de Marne-la-Vallée ainsi qu'à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, rédacteur en chef de la revue française "AMC Architecture Mouvement Continuité" de 1976 à 1988^[8] et acteur de la revue "Matières" de 1997 à 2020^[9]. Dans les années 1990, Jacques Lucan a également collaboré avec les revues italiennes "Casabella" et "Lotus International", ainsi qu'avec la XIX^{ème} Triennale de Milan au sein du comité scientifique. Il a publié plusieurs ouvrages dont les questionnements couvrent tant la question de l'habitat, les théories et l'histoire de l'architecture des XIX^e et XX^e siècle que les formes architecturales et urbaines du temps présent^[10].

NC+JC | Vous avez connu par votre expérience plusieurs moments de l'histoire de la revue d'architecture, en tant que lecteur, puis rédacteur. Quelles sont pour vous les grandes phases de l'évolution de la revue ?

JL | J'ai été rédacteur en chef d'"AMC" entre 1977 et 1987 et la période était assez homogène. Dans ce moment de la fin des années 70 et du début des années 80 ce qui était particulier sans doute, qui a plus ou plus moins disparu ou qui s'est affaibli, c'est qu'il y avait des revues nombreuses. Je parle de l'Europe essentiellement. En Italie, on avait "Lotus" et "Casabella" à Milan, "Eupalino" et "Controspazio" à Rome, "Parametro" à Bologne. Du côté de l'Espagne, on avait "Quaderns et Arquitecturas bis" à Barcelone, "Arquitectura" à Madrid, une autre revue encore au Pays Basque. Et en France on avait là aussi trois revues qui tenaient le haut du pavé. Enfin deux qui tenaient vraiment le haut du pavé, "L'Architecture d'Aujourd'hui" et "Techniques et Architecture", et "AMC" la troisième. Certaines de ces revues se sont évanouies. Pour certaines on ne sait pas ce qu'elles sont devenues, elles n'existent plus, ou alors elles sont devenues très confidentielles. Et je crois que l'époque était marquée aussi par le fait que les acteurs des revues se connaissaient, se rencontraient et échangeaient. Il y avait sinon des colloques du moins des réunions montées assez facilement. On se retrouvait tous une fois à Barcelone, une autre fois c'était à Milan, à Paris. Et on discutait. On était dans la même mouvance. Je ne dis pas que les revues étaient d'une seule tendance mais les problématiques qui surgissaient à ce moment-là étaient urbaines. On était dans le même bain, le même univers culturel, où l'Italie était très importante. Donc ce moment s'est achevé, a perdu de son intensité, peut-être à la fin des années 80 ou au début des années 90. Et il n'a, je pense, jamais retrouvé pour les revues cette intensité.

NC+JC | Lors de ce que nous pourrions appeler la « belle époque » des années 1970-1980 vous avez qualifié certaines revues, de « revues de tendance ». Quelles en sont les caractéristiques ?

JL | À l'époque, les revues, assez nombreuses, défendaient, malgré tout, une position, un point de vue sur l'architecture. On va dire très globalement, un point de vue sur l'architecture urbaine. Et dans cette mesure, elles avaient une position, contre l'establishment architectural notamment. C'est ce que j'appelle des revues de tendance. Il y en avait qui étaient plus marquées que d'autres : "Archithese" en Suisse, par exemple, était plus marquée, mais aussi en Espagne à Barcelone "Arquitecturas bis" était plus marquée qu'"Arquitectura" à Madrid. Il y avait des différences mais il y avait comme une espèce de communauté culturelle où on savait

de quoi on parlait. On savait ce qu'on défendait, les livres qu'on aimait. Quand je dis tendance, cela correspond aussi au fait que les responsables des revues choisissaient ce qu'ils voulaient publier. Donc à partir du moment où on fait un choix, ce choix est forcément tendancieux. L'objectif, je pense, est alors de rendre compte d'une situation, d'une réflexion sur un certain nombre de thématiques, de problématiques et de choisir des choses jugées intéressantes. Mais dans les choix il y a toujours un risque, pas au moment où l'on choisit de publier mais après. Parfois j'ouvre de vieux numéros que j'ai fait, puis je me dis comment on a pu publier ça ? (*Rires*)

JC+NC | Et est-ce que ce type de revue a selon vous un avenir ?

JL | Oui et non. Non parce qu'il y a une autre façon de rendre compte de l'actualité aujourd'hui. À l'époque de ces revues il n'y avait pas internet, donc les projets qui étaient publiés trouvaient une manière de se faire connaître, d'être vus, etc. Aujourd'hui, on n'a presque pas besoin de montrer des projets. Il suffit d'aller sur les sites des différents architectes. La nécessité de présenter des projets à travers une publication est moins forte aujourd'hui qu'elle était hier, à mon sens. D'autre part, à l'époque, le comité de rédaction d'une revue pouvait faire appel à une personne, parce qu'il savait qu'elle travaillait sur un sujet intéressant, qu'elle avait fait un travail souvent universitaire sur un sujet que l'on décidait de publier. En dernière instance, la décision était soumise au jugement d'une seule personne : le rédacteur en chef. Aujourd'hui ce n'est plus la même chose avec le système des revues avec *calls for papers* et *peer reviews*. Ou alors ce sont des revues de tendance mais où les cercles sont beaucoup plus étroits. Ce sont les revues comme "San Rocco", "OASE", "Polygone", etc. Un groupe de personnes décide de s'autopublier d'abord, puis de faire appel à quelques personnes mais sans la nécessité d'un comité de lecture. Et peut-être est-ce ainsi intéressant de créer une tendance par liens de cooptation, afin qu'il y ait des réflexions qui se rejoignent plutôt que ce soit un feu d'artifice de réflexions, dans lesquelles on se perd. Après, cela ne veut pas dire que ces revues détiennent la vérité, cela veut simplement dire qu'elles développent certains points de vue ou des points de vue un peu liés. Si l'on considère la revue comme champ de réflexion, il faut que les responsables orientent cela par des choix, par des noyaux de réflexion.

On ne peut pas simplement se dire que la diversité est la meilleure des choses...

NC+JC | Dans le dernier numéro de "Matières"^[11] vous questionnez la place et l'avenir de la théorie dans les revues d'architecture. Ces dernières jouent-elles encore un rôle de vecteur de la théorie et de la critique ?

JL | Oui, elles peuvent le faire. Par exemple, si je prends une revue comme "Casabella", c'est une revue qui publie des projets, qui fait des choix – où il y a peu d'explicitations des choix. De temps en temps il y a un article théorique, mais ce n'est pas ça que l'on pourrait dire être la caractéristique de la revue. Par contre, dans la revue française "d'a" il peut y avoir des articles théoriques quelquefois qui accompagnent des présentations de projets. Au fond, une revue est là pour faire en sorte que la réflexion sur l'architecture demeure et soit vivante. Il existe cependant des revues qui font la promotion d'architectes, et que les architectes vont rechercher car ils savent que c'est leur promotion qui est faite. Par ailleurs, aujourd'hui, il y a peu de critique architecturale. Quand je parle de critique, il ne s'agit pas simplement de décrire un projet. La critique, je l'ai toujours entendue comme la nécessité d'expliquer, quand on s'intéresse à un projet, pourquoi on s'y intéresse, pourquoi on fait ce choix. Pourquoi on s'intéresse à celui là et pas à un autre. Il faut faire ressortir cet intérêt, faire que la réflexion avance sur un certain nombre de points.

NC+JC | Que pensez-vous du choix des petites revues de tendances de publier des numéros papier, de très bonne facture, alors qu'une diffusion en ligne et sur les réseaux sociaux permettrait de toucher un public plus large à moindre coût ?

JL | La rareté est assez précieuse. Cela veut dire qu'il faut chercher ces revues dont on a entendu parler... Je me souviens, quand j'étais étudiant, "Architectural Design" était une revue dont on entendait parler. À Paris, la seule librairie qui la recevait était Vincent et Fréal ; elle ne la recevait pas régulièrement, et sinon au compte-gouttes. Quand les numéros étaient là, il y avait du bouche à oreilles. Elle circulait alors entre quelques-uns qui étaient intéressés et qui la connaissaient... Donc la rareté pouvait être quelque chose qui intensifiait les réflexions. Est-ce que le fait d'être sur la toile, en ligne, pour tout le monde, est une bonne chose ? Est-ce qu'une

revue ne doit pas d'abord construire son public ? C'est-à-dire développer d'abord un certain nombre de questions auxquelles le public va s'intéresser.

Conclusion

Si nous devons retenir les principales idées évoquées par Jacques Lucan dans cet entretien nous pourrions sans doute les synthétiser en quelques points. Tout d'abord la « belle époque » qu'il a connu en tant que rédacteur en chef de la revue "AMC" semble assez homogène et caractérisée par les liens étroits et les échanges intenses entre plusieurs acteurs européens du milieu éditorial de l'architecture. Ce réseau a favorisé l'animation d'une famille de pensée qui portait une attention nouvelle à la ville. Ce point de vue partagé sur l'architecture urbaine à partir duquel se formaient des positions de résistance et de critique des pouvoirs et de la fabrique dominante de l'architecture constitue le fondement des tendances portées par certaines revues. Leurs réflexions présentent un intérêt particulier dès lors qu'elles affirment des choix clairs. Si l'intensité du monde éditorial de cette période s'est largement estompée, les revues de tendances ne sont pas complètement sans avenir. Elles ne seront plus nécessairement structurées uniquement autour de la figure du rédacteur en chef mais peut être autour de décisions assumées par de petits cercles de personnes tout aussi animées par la volonté de partager des sujets de réflexions et des choix qui se rejoignent en refusant la logique des publications scientifiques. Ces petites revues peuvent tout autant s'engager dans la voie de la critique en cherchant à expliquer l'intérêt de certains projets et à en analyser les raisons, les logiques de conception et les discours des architectes. La question de leur avenir laisse entrevoir un certain optimisme car la résistance dans laquelle elles s'engagent sur le front des idées qui sous-tendent la production bâtie est tout aussi forte dans le choix de se mettre en marge de flux instantané et ininterrompus d'informations. Le choix de publier peu de numéros et d'accorder une grande importance aux qualités graphiques et plastiques de l'objet imprimé leur confère une certaine aura. Le fait d'appliquer la formule « less is more » et de croire en la valeur de la rareté est certainement un choix vertueux quand bien même la durée de vie d'une revue n'est pas éternelle. De petites revues exigeantes apparaissent et disparaissent régulièrement ce qui crée des mythes et leur assure une forme de survie. Pour creuser les perspectives des revues de tendance

d'aujourd'hui il nous semble nécessaire de revenir à une étude historiographique approfondie, capable de mettre en exergue les méthodes, les objets et les objectifs spécifiques à chaque contexte, à chaque époque et à chaque équipe.



“AMC”, couvertures des numéros 45 (1977), 46 (1977), 1 (1983).

Notes

[1] La rencontre a été faite en collaboration avec le Centre de recherche HiCSA (Histoire culturelle et sociale des arts) et l'École doctorale 4100 de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Nous avons invité les doctorants Alessandro Benetti (Politecnico di Milano/Université Rennes2) et Loup Calosci (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ENSA Paris La Villette) en tant qu'intervenants, le maître de conférence Federico Ferrari (ENSA Nantes) en qualité de discutant, et Jacques Lucan comme témoin. Pour voir le vidéo-enregistrement de la table-ronde cf. : https://pantheonsorbonne.zoom.us/rec/share/IXrsYzGpN95p_NhcVuYbUYOUFe2gkccqINybpjRz-1Z6btuvV9b1QorTKVCWalPjQ.vMv3CDQk-wxoQqyF (le mot de passe est : 2S%9q#Ag).

[2] Voir Hamon 1990, 16.

[3] Voir Jannièr 1999. La thèse a été publiée sous le titre *Politiques éditoriales et architecture moderne : l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, 2002. Elle a écrit aussi des nombreux articles sur la revue, parmi lesquels nous pouvons citer *Distilled Avant-Garde Echoes: Word and Image in Architectural Periodicals of the 1920s and 1930s*, dans "Architectural Histories", vol. 4, n°1, 2016.

[4] Voir Lee 2010.

[5] Voir Patteeuw Szacka 2018.

[6] Voir Sornin, Jannièr, Vanlaethem 2008.

[7] L'expression est utilisée par Cesare de Seta dans de Seta 1987, 69.

[8] La revue "AMC Architecture Mouvement Continuité" a été créée en 1967 par Philippe Boudon, André Ménard et Alain Sarfati. Tout en étant reliée à la SADG (Société des architectes diplômés par le gouvernement), la revue joue un rôle majeur dans le renouvellement de la théorie et de la critique architecturales et urbaines en France suite à l'éclatement du secteur architecture à l'École des Beaux-Arts en 1968. Elle devient pionnière, aussi, dans le transfert d'idées et de réflexions internationales. Elle s'impose vite comme une revue de référence dans le panorama français, à côté de revues historiques telles que "L'Architecture d'Aujourd'hui" (créée en 1930) et "Techniques & Architecture" (créée en 1941). Jacques Lucan devient, d'abord rédacteur en 1976, puis co-rédacteur en chef avec Patrice Noviant de 1976 à 1981 et, ensuite, seul rédacteur en chef au moment du rachat de la revue par Le Moniteur, jusqu'en 1988.

[9] La revue "Matières" a été créée en 1997 par un groupe d'enseignants de la faculté Environnement naturel, construit et architectural au sein de l'EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne). Publié annuellement, la revue cherche aussi bien à nourrir le débat contemporain et à la théorie architecturale que présenter certains projets et réflexions faits à l'École.

[10] Parmi ses ouvrages principaux, nous pouvons citer : *Paris des faubourgs : formation, transformation... : exposition au Pavillon de l'Arsenal, Paris, octobre 1996-janvier 1997*, Paris, 2005 ; *France, architecture 1965-1988*, Paris/Milan, 1989 ; *OMA - Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*, Paris/Milan, 1990 ; *Architecture en France : 1940-2000 : histoire et théories*, Paris, 2001 ; *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, 2009 ; *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, 2015 ; *Habiter : ville et architecture*, Lausanne, 2021.

[11] Discussion entre Jacques Lucan, Martin Steinmann et Bruno Marchand dans Lucan, Steinman, Marchand 2020, 22-25.

Références bibliographiques

Hamon 1990

F. Hamon, *Les revues d'architecture*, "Revue de l'Art", 89 (1990).

Jannièrè 1999

H. Jannièrè, *Représenter et diffuser l'architecture moderne : les revues françaises et italiennes, 1923-1939*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction d'Hubert Damish, EHESS, soutenue en 1999.

Lee 2010

J.W. Lee, *Un territoire de l'architecture : AMC et le renouveau de la culture architecturale en France (1967-1981)*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université de Paris-Est, soutenue en 2010.

Lucan, Steinman, Marchand 2020

J. Lucan, M. Steinman, B. Marchand, *La théorie en question*, in *Matières*, Lausanne, 2020, 22-25.

Patteeuw Szacka 2018

V. Patteeuw, L.-C. Szacka (eds.), *Mediating Messages: On the Role of Exhibitions and Periodicals in Shaping Postmodern Architecture*, London, 2018.

Sornin, Jannièrè, Vanlaethem 2008

A. Sornin, H. Jannièrè, F. Vanlaethem (eds.), *Architectural periodicals in the 1960s and 1970s: towards a factual, intellectual and material history*, proceedings of the international colloquium held on 6-7 May 2004 at the Canadian Centre for Architecture (CCA) in Montréal, Montréal, 2008.

English abstract

This article proposes to revisit the roundtable organised on March 18th, 2021 at the University of Paris 1 Panthéon Sorbonne by Nicole Cappellari and Julien Correia on the subject of architectural journals as a tool for the production and dissemination of architectural and urban theories between 1950 and 1980. The idea here is to extend the testimony offered by the French architect, historian and theorist Jacques Lucan on his experience as editor-in-chief of several journals, including “AMC” (1977-1987) and “Matières” (1997-2020), through an interview based on specific questions. The idea to put the history of the architectural journal over the last forty years into perspective by trying to highlight its main phases of evolution from what we call the *belle époque* to the recent digitisation of certain publications and the massification of social networks. We will also try to characterize the idea of a revue de tendance more precisely and better understand its relevance for our time. The role of journals as a laboratory and a channel for theory in the making will also be discussed. Finally, we will identify the causes of the editorial slowdown since the end of the 1990s by contrasting it with the optimism, resistance and committed regular creation of little magazines and committed journals.

Keywords | Architecture Mouvement Continuité; Architectural Debate; Tendency Journals.

A Discussion on Tendency Journals with Jacques Lucan

Nicole Cappellari, Julien Correira

Introduction

On March 18th, 2021, in collaboration with the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne, we organised a round-table discussion that focused on the journal as a tool for the formulation and transfer of architectural and urban theories in the post-war period. In the context of the Covid-19 pandemic, the meeting took place at a distance, with the screen – like the journal – allowing us to go beyond the borders and gather a wider audience, coming from various countries^[1]. At the origin of the meeting was a double reflection resulting from our respective doctoral research. First, considering the gaps in the study of media in architecture, how can we develop methods of research on the journal as a source for contemporary history and an object in itself? Then, starting from the study of architectural journals in post-war years – which can be considered as their “belle époque” – how can we read their evolution until today, at the time of the transformation of certain historical journals through digitalisation and the emergence of new titles that form a kind of resistance? The article does not intend to limit itself to a feedback on the meeting, but rather proposes a deeper discussion of the questions addressed following the testimony of the architect and theorist Jacques Lucan, as former editor-in-chief of a journal, on 18th March.



Cover of issue 89 (1990) of "Revue de l'art" dedicated to architectural journals.

Our reflection starts from the observation that the historiographic study of the architectural review in the French context – where our reflections are situated – deserves to be developed. Lagging behind the Anglo-Saxon world, it is only since the 1990s, and more extensively in the years 2000-2010, that architects and art historians have taken up the subject in France. The "Revue de l'Art", created in 1968 by André Chastel (1912-1990), devoted an issue to architectural reviews in 1990. The art historian Françoise Hamon, editor of the issue, emphasized the importance of the architectural journal as

"an essential primary source as much for fundamental knowledge, i.e., for the understanding of doctrinal debates, the dissemination of models, the reception of works, etc., as for the documentation of the existing architectural heritage and the reasoned management of its future"^[2]. These multiple aspects conveyed by the journal are brought together by Hélène Jannière in her doctoral pioneering thesis on French and Italian journals till the interwar period, discussed in 1999^[3]. The architect and architectural historian discussed the links between review and criticism, to be studied simultaneously. Since then, more specific studies have focused on a particular journal or on the role played by the journal in theoretical construction. For example, in 2010 Jong Wong Lee dedicated his doctoral thesis, supervised by Jean-Louis Cohen, to the French journal "Architecture Mouvement Continuité" (AMC)^[4]; in 2018 Véronique Patteeuw directed with Léa-Cathérine Szacka a book on the involvement of the journal and the exhibition in the emergence of postmodern architecture^[5]. Thus, the architectural journal becomes both a specific research object and an essential source of study for research into the history of contemporary architecture. This idea was discussed at the international conference *Revue d'architecture dans les années 1960-1970 : fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*, held in Montreal in 2004^[6].

The centrality of the formulation and dissemination of architectural and urban theory through the journal brings us to a second reflection on the functioning of the architectural journal from the post-war period to the present. From the 1950s to the 1960s, in particular, new journals were created, others evolved, changed titles and editors, some took the side of an architectural and urban movement by constituting a homogeneous editorial team, while others saw a succession of articles supporting different or opposing trends. Some journals propose themselves as true "tools of culture"^[7]: they do not limit themselves to presenting a catalog of new architectures but contribute to disseminating or defending certain intellectual and cultural positions. This type of magazine, described by Jacques Lucan as a "tendency journal", played a central role in the second half of the Twentieth Century, particularly in the discussion of certain notions of the Modern Movement and the presentation of a critique of the shaping of architecture and the city by the precepts of the Athens Charter. To what extent has the role of the journal evolved since the 1950s? Are there new "tendency journals"? How has the transfer of ideas evolved with contemporary issues and the digital turn of journals?

We discuss this topic with Jacques Lucan, architect, historian, critic and former teacher at the École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville (1979-1998), honorary professor at the École d'architecture de Marne-la-Vallée and at the École polytechnique fédérale de Lausanne, editor of the French journal "AMC Architecture Mouvement Continuité" from 1976 to 1988^[8], and member of the editorial board of the journal "Matières" from 1997 to 2020^[9]. In the 1990s, Jacques Lucan also collaborated with the Italian journals "Casabella" and "Lotus International", as well as with the XIX Triennale of Milan within the scientific committee. He has published several works whose issues cover the question of habitat, the theories and history of architecture of the nineteenth and twentieth centuries as well as the architectural and urban forms of the present time^[10].

NC+JC | You have experienced several moments in the history of the architecture magazine, as a reader and then as an editor. What are the main phases of the magazine's evolution for you?

JL | I was editor of AMC between 1977 and 1987 and the period was quite homogeneous. At the end of the 1970s and the beginning of the 1980s, what was no doubt peculiar, and something that has more or less disappeared or weakened ever since, is the great number of reviews. I am talking about Europe in particular. In Italy, we had "Lotus" and "Casabella" in Milan, "Eupalino" and "Controspazio" in Rome, and "Parametro" in Bologna. In Spain, we had "Quaderns and Arquitecturas bis" in Barcelona, "Arquitectura" in Madrid, and another magazine in the Basque Country. And in France we also had three magazines that were in the lead. Well, two of them were really prominent, "L'Architecture d'Aujourd'hui" and "Techniques et Architecture", and AMC was the third. Some of these magazines have disappeared. For some of them we do not know what happened to them, they probably do not exist any longer, or have a very limited circulation. And I believe that the time was also marked by the fact that the actors of the reviews knew each other, and could meet and exchange ideas. There were, if not colloquia, at least meetings that were set up quite easily. We all met once in Barcelona, once again in Milan, and in Paris. And we discussed. We were in the same movement. I'm not implying that the journals were of a single tendency, but the problems concerning the city. We had the same intellectual affinities and shared the same cultural universe, in which Italy was very important. This moment ended and lost its intensity perhaps at the end of the 1980s or beginning of the 1990s. And I think it never regained this intensity for the magazines.

NC+JC | During what we could call the "belle époque" of the 1970s and 1980s, you described certain magazines as "tendency journals". What were their characteristics?

JL | At the time, the magazines, which were quite numerous, defended, despite everything, a position, a point of view on architecture. Generally speaking, a point of view on urban architecture. And to this extent, they had a position, against the architectural establishment in particular. They were what I call "tendency journals". Some were more engaged than others: "Archithese" in Switzerland, for example, and in Spain, Barcelona-based "Arquitecturas bis" was much more engaged than "Arquitectura", based in Madrid. There were differences, but there was a kind of cultural community where we knew what we were talking about. We knew what we

were defending, the books we liked. When I say “trend”, it also corresponds to the fact that the people in charge of the magazines chose what they wanted to publish. So from the moment we make a choice, this choice is necessarily biased. The objective, I think, is then to give an account of a situation, of a reflection on a certain number of themes, of problems, and to choose things that are considered interesting. But there is always a risk in choices, and not at the moment when we choose to publish, but afterward. Sometimes I open some old issues I have made, and then I say to myself: “How could we publish this?” (*Laughs*)

JC+NC | And do you think this type of journal has a future?

JL | Yes and no. No, because there is another way to report on current events today. At the time of these magazines there was no internet, so the projects that were published found a way to be known, to be seen, etc. Today, we don't have the internet, but we have a way to make the news. Today, there is almost no need to show projects. You just have to go to the different architects' websites. The need to present projects through a publication is less strong today than it was yesterday, in my opinion. On the other hand, at the time, the editorial board of a magazine could call on a person, because they knew that he or she was working on an interesting subject, that he or she had done work, often academic work, on a subject that they decided to publish. In the end, the decision was subject to the judgment of one single person: the editor. Today it is not the same with the system of journals with calls for papers and peer reviews. Or they may be trendy journals, but where the circles are much narrower. These are journals such as “San Rocco”, “OASE”, “Polygone”, etc. A group of people decide to self-publish first, and then to call on a few people, but without the need for a reading committee. And maybe it is interesting to create a trend through cooptation, so that there are reflections that come together, rather than a firework of reflections, in which one gets lost. Moreover, this does not mean that these journals hold the truth, it simply means that they develop certain points of view or points of view that are somewhat related. If we consider the journal as a field of reflection, it is necessary for people in charge to orientate such a reflection by choices, by kernels of reflection. We cannot simply tell ourselves that diversity is the best thing...

NC+JC | In the last issue of "Matières"⁽¹¹⁾, you question the place and future of theory in architectural journals. Do they still play a role as a vehicle for theory and criticism?

JL | Yes, they do. For example, if I take a journal like "Casabella" it is a journal that publishes projects, that makes choices - where there is little explanation of the choices. From time to time there is a theoretical article, but this is not what one might say is the characteristic of the journal. On the other hand, in the French journal "d'a" there can sometimes be theoretical articles accompanying project presentations. Basically, a journal is there to make sure that the reflection on architecture remains and is alive. However, there are magazines that promote architects, and that architects will seek out because they know that it is their promotion that is being done. On the other hand, today there is little architectural criticism. When I talk about criticism, it's not just about describing a project. I have always understood criticism as the need to explain, when we are interested in a project, why we are interested in it, why we make this choice, why you are interested in this one and not in another. You have to bring out that interest, to make sure that the reflection advances on a certain number of points.

NC+JC | What do you think about the choice of small "tendency journals" to publish paper issues, of very good quality, while an online distribution and a distribution on social networks would allow to reach a larger audience at a lower cost?

JL: Rarity is quite precious. That means you have to look for those magazines you've heard about... I remember when I was a student, "Architectural Design" was a magazine you heard about. In Paris, the only bookstore that received it was Vincent et Fréal; they didn't receive it regularly, and if they did, they received very few copies of it. When the issues were available, word of mouth spread. So rarity could be something that intensified reflections. Is being on the web, online, a good thing for everyone? Shouldn't a magazine first create its audience? That is to say, it should first develop a certain number of questions in which the public will be interested.

Conclusion

If we were to retain the main ideas evoked by Jacques Lucan in this interview, we could probably summarise them in a few points. First of all, the “belle époque” that he experienced as editor-in-chief of AMC magazine seems to be quite homogeneous and characterised by close links and intense exchanges between several European actors of the architectural editorial milieu. This network favoured the growth of a shared set of ideas that paid new attention to the city. This shared point of view on urban architecture, from which positions of resistance and criticism of the powers and the dominant fabrication of architecture were formed, constitutes the foundation of the trends started by certain reviews. Their reflections are of particular interest when they affirm clear choices. If the intensity of the editorial world of that period has nowadays largely faded, the trend journals are not completely without a future. They will no longer be necessarily structured only around the figure of the editor-in-chief, but perhaps around decisions taken by small circles of people who are equally motivated by the desire to share subjects of reflection and choices that are in line with each other, refusing the logic of scientific publications. These little journals can also engage in the path of criticism by seeking to explain why certain projects are interesting and analyze their intrinsic reasons and design logic as well as the architectural discourse behind them. Questioning their future suggests a certain optimism as the resistance in which they engage on the front of ideas is just as strong in the choice to move away from the instantaneous uninterrupted flow of information. The choice to publish few issues and to give great importance to the graphic and plastic qualities of the printed object gives them a certain aura. Applying the formula “less is more” and believing in the value of scarcity is certainly a virtuous choice, even if the life span of a journal is not eternal. Little and committed journals appear and disappear regularly, which creates myths and ensures their survival. In order to explore the perspectives of today's trend journals, it seems to us necessary to return to a thorough historiographical study, capable of highlighting the methods, objects, and objectives specific to each context, each period, and each team.



AMC, covers of issues 45 (1977), 46 (1977), 1 (1983).

Notes

[1] The meeting was made in collaboration with the HiCSA Research Center (Cultural and Social History of the Arts) and the Doctoral School 4100 of the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne. We invited the doctoral students Alessandro Benetti (Politecnico di Milano/Université Rennes2) and Loup Calosci (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/ENSA Paris La Villette) as speakers, the lecturer Federico Ferrari (ENSA Nantes) as discussant, and Jacques Lucan as witness. To see the video-recording of the round-table see: https://pantheonsorbonne.zoom.us/rec/share/IXrsYzGpN95p_NhcVuYbUY0UFe2gkclNYbpJRz-1Z6btuvV9b1QorTKVCWaIPjQ.vMv3CDQk-wxoQqyF (the password is: 2S%9q#Ag).

[2] See Hamon 1990, 16.

[3] See Jannièrre 1999. The thesis was published with the title *Politiques éditoriales et architecture moderne : l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, 2002. She also wrote numerous articles about the magazine, amongst which *Distilled Avant-Garde Echoes: Word and Image in Architectural Periodicals of the 1920s and 1930s*, in "Architectural Histories", vol. 4, n°1, 2016.

[4] See Lee 2010.

[5] See Patteeuw Szacka 2018.

[6] See Sornin, Jannièrre, Vanlaethem 2008.

[7] The expression is used by de Seta 1987, 69.

[8] The journal "AMC Architecture Mouvement Continuité" was founded in 1967 by Philippe Boudon, André Ménard and Alain Sarfati. While linked to the SADG (Société des architectes diplômés par le gouvernement), the journal played a major role in the renewal of architectural and urban theory and criticism in France following the breakup of the architecture sector at the École des Beaux-Arts in 1968. It also became a pioneer in the transfer of international ideas and reflections. It quickly established itself as a reference magazine in the French panorama, alongside

historical magazines such as “L’Architecture d’Aujourd’hui” (created in 1930) and “Techniques & Architecture” (created in 1941). Jacques Lucan became first editor in 1976, then co-editor in chief with Patrice Noviant from 1976 to 1981 and, then, only editor in chief at the time of the repurchase of the review by Le Moniteur, until 1988.

[9] The journal “Matières” was created in 1997 by a group of teachers from the Natural, Built and Architectural Environment faculty at the EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne). Published annually, the journal seeks to nourish contemporary debate and architectural theory as well as to present certain projects and reflections made at the School.

[10] Among his main works, we can mention: *Paris des faubourgs : formation, transformation...*, exposition au Pavillon de l’Arsenal, Paris, octobre 1996-janvier 1997, Paris, 2005 ; *France, architecture 1965-1988*, Paris/ Milan, 1989 ; *OMA - Rem Koolhaas : pour une culture de la congestion*, Paris/ Milan, 1990 ; *Architecture en France : 1940-2000 : histoire et théories*, Paris, 2001 ; *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, 2009 ; *Précisions sur un état présent de l’architecture*, Lausanne, 2015 ; *Habiter : ville et architecture*, Lausanne, 2021.

[11] Discussion between Jacques Lucan, Martin Steinmann and Bruno Marchand in Lucan, Steinman, Marchand 2020.

References

Hamon 1990

F. Hamon, *Les revues d’architecture*, “Revue de l’Art”, 89 (1990).

Jannièrè 1999

H. Jannièrè, *Représenter et diffuser l’architecture moderne : les revues françaises et italiennes, 1923-1939*, thèse de doctorat en Histoire de l’art sous la direction d’Hubert Damish, EHESS, soutenue en 1999.

Lee 2010

J.W. Lee, *Un territoire de l’architecture : AMC et le renouveau de la culture architecturale en France (1967-1981)*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université de Paris-Est, soutenue en 2010.

Lucan, Steinman, Marchand 2020

J. Lucan, M. Steinman, B. Marchand, *La théorie en question*, in *Matières*, Lausanne, 2020, 22-25.

Patteeuw Szacka 2018

V. Patteeuw, L-C. Szacka (eds.), *Mediating Messages: On the Role of Exhibitions and Periodicals in Shaping Postmodern Architecture*, London, 2018.

Sornin, Jannièrè, Vanlaethem 2008

A. Sornin, H. Jannièrè, F. Vanlaethem (eds.), *Architectural periodicals in the 1960s and 1970s: towards a factual, intellectual and material history*, proceedings of the

international colloquium held on 6-7 May 2004 at the Canadian Centre for Architecture (CCA) in Montréal, Montréal, 2008.

English abstract

This article proposes to revisit the roundtable organised on March 18th, 2021 at the University of Paris 1 Panthéon Sorbonne by Nicole Cappellari and Julien Correia on the subject of architectural journals as a tool for the production and dissemination of architectural and urban theories between 1950 and 1980. The idea here is to extend the testimony offered by the French architect, historian and theorist Jacques Lucan on his experience as editor-in-chief of several journals, including “AMC” (1977-1987) and “Matières” (1997-2020), through an interview based on specific questions. The idea to put the history of the architectural journal over the last forty years into perspective by trying to highlight its main phases of evolution from what we call the *belle époque* to the recent digitisation of certain publications and the massification of social networks. We will also try to characterize the idea of a revue de tendance more precisely and better understand its relevance for our time. The role of journals as a laboratory and a channel for theory in the making will also be discussed. Finally, we will identify the causes of the editorial slowdown since the end of the 1990s by contrasting it with the optimism, resistance and committed regular creation of little magazines and committed journals.

Keywords | “Architecture Mouvement Continuité”; Architectural Debate; Tendency Journals.

“uncube”. Architecture Between Paper and Digital, and Beyond

An Interview with Sophie Lovell

by Michela Maguolo

In August 2012, *BauNetz*, Germany’s largest online architecture portal, launched their first international publication: a digital architecture magazine in English called “uncube”. The magazine, they claimed, would combine paper and digital virtues by design in the form of a monthly themed journal together with a weekly newsletter and more frequent blog posts. “uncube”, they hoped, where the cube, *BauNetz*’s trademark, could be opened up and allow its contents mix with the world. Founded in 1996, *BauNetz* had grown over the years into a comprehensive German-language portal for the building industry with various platforms for finding information about new buildings, construction techniques and solutions, design and construction products, events, conferences, courses, and even jobs. “uncube” magazine was their bid to reach a global English-speaking market with an out-of-the-box format. Like many digital platforms, its constant flow of data, news and images followed a rhythm dictated by daily updates, the exploration of which can take place from any point and in any direction through searching and vertical scrolling. “uncube”, conversely, was conceived like a typical magazine, with themed issues to be browsed from the first to the last page horizontally. Its digital side consisted of an integrated reader function, and an advanced content management system that allowed each issue to be produced in the interaction between editorial, design and programming. Each issue was devoted to a particular topic – a concept or a social issue, a protagonist in architecture, a place, or a material – which was then investigated through texts, interviews, images, video, and audio clips. “uncube” quickly gained a rapidly growing global following of fans, not just amongst architects, and received numerous awards. Nevertheless, after 43 issues and at the height of its popularity, the publication ceased in April 2016.

Sophie Lovell, former Editor-in-chief of “uncube”, agreed to answer a few questions and explain the aims and motives, ideas and concepts that have defined the magazine’s identity.



The first issue of “uncube” (August 2012).

Michela Maguolo | For those who have followed “uncube” since its inception, the announcement on 12th April 2016 that issue no. 43 was the last one and “uncube” was ending its publication was something of a shock, because “uncube” was the first unconventional digital window opened on the world of “architecture and beyond”. My first question is about the reasons and goals you had in mind when you founded “uncube”, what idea of architecture you wanted to communicate: what was that “beyond” about?

Sophie Lovell | That is nice of you to say so! It amazes me how, five years after we ended the magazine, people still come up to me and tell me how much they loved “uncube”. We must have been doing something right. “uncube” was founded by the German digital architecture platform *BauNetz* in 2012 and I did not join the team as editor-in-chief until Summer 2013. My previous job had been as executive editor of the oldest German design magazine “form” which was very much still stuck in a traditional print format, so I was excited to be switching to the other extreme of pure digital publishing. I interpreted the magazine’s “architecture and beyond” strapline to mean contextual connections in all directions. No one needed another architecture publication that said: “Look! Another new building!”.

What was needed, in my view, was some big-picture thinking about the complex systems architecture is embedded in, yet no one seemed to be talking about. Not to mention this giant interdisciplinary shift in approach that was already underway. For the first few issues after I arrived, our publisher kept asking “But where are the buildings? Where is the architecture?” And I kept saying: “Don’t worry, I know what I’m doing”. All I really knew was that I was steering into uncharted waters, but it felt like the right thing to do.

MM | How was each issue designed? Was the choice of the theme decided by the editorial staff or was there a guest editor as in many magazines nowadays?

SL | The template for “uncube” was designed as a digital magazine to be “like print, but without the paper” by the Berlin-based design studio Henkel Hiedl. It was way ahead of its time with its horizontal navigation and still looks pretty good even now. That’s not something you can usually say about digital design that is 10 years old. Our graphic design team then kept modifying it to meet the demands of each issue. I remember issue no. 19, *Space* (as in Outer Space), to be particularly challenging: we added gifs and sound loops, slides, montages, and new title formats. We drove the programmers nuts. In terms of concepting, every Tuesday me and the editorial and design team (about eight of us including interns) took it in turns to cook lunch and then eat together at our huge conference table. It was over those epic meals that we thrashed out themes and gathered interesting story clusters we had come across. The themes decided themselves in a way. They were ideas that wanted to be expressed: *Zeitgeist* and all that. We had a guest editor once, Francesca Ferguson edited the *Urban Commons* issue in 2014. But the rest we decided to do ourselves. We would decide on the issue themes a few months in advance and then different editors would be in charge of collecting the initial material for different topics, but it really was a group effort. Everyone pitched in and was allowed their say. I think that was the secret of our contextual approach. The team came from all sorts of backgrounds: design, biology, philosophy, politics... (architects were actually in the minority) and they brought all their different perspectives with them into the magazine. I may have been the one who made the final choices in the

end, but there were plenty of times I was persuaded to change my mind and rightly so.

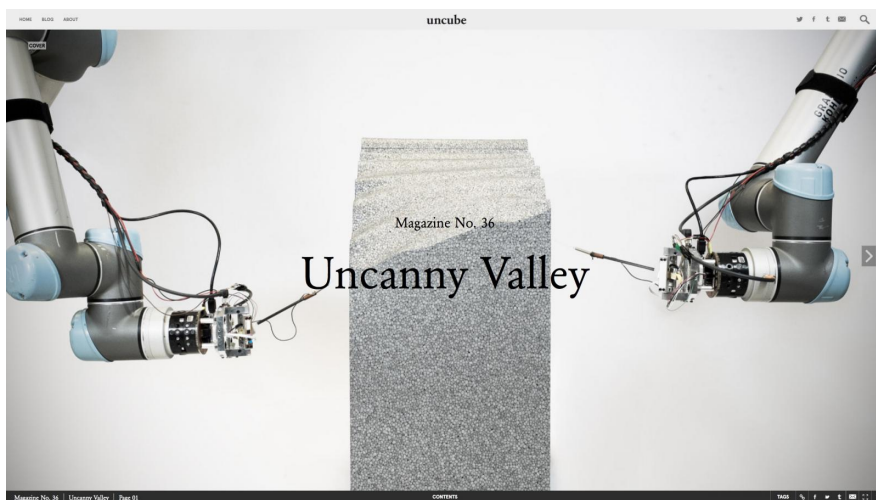


"uncube" 26 (September 2014)

MM | Some of the themes were particularly unconventional, like Veins, Carbon, Thank You, I'll Do It Myself, sometimes inconvenient, like Urban Commons or School's Out, for an architecture magazine. Can you explain the aims of such choices and whether you think that a magazine should be provocative?

SL | Haha! I did not set out to be provocative at all. I just thought: these are great topics that need to be addressed and this is what I want to read about. I made exactly the magazine I had always wanted to make. And it happened to have architecture as its core theme. I don't think people generally realize they are being avant-garde when they are in the process. You are too busy being caught up in the passion of creation. It was only much later and more recently when we began seeing people picking up on our themes and making publications, books, exhibitions, conferences, teaching modules and so on out of them that we started to realize how incredibly ahead of our time we were. I think some of my favourites were *Uncanny Valley*, *Soft Machines*, *Storage* and also *After Dark*. I think, strangely, one of the most provocative issues we did was *Zaha*. With her parametric designs, the Qatar stadium controversy, etc. Zaha Hadid was not an obvious choice. The reason we did the issue was because the whole

team reacted so strongly against the idea when it was suggested, which perversely made us realize that that was exactly the right reason to do it. And I am so glad we did. I have so much more respect for her now. Architecture was and is a horrifically misogynistic, white male profession. As an Iraqi woman, being brilliant was not enough. She had to create a persona and play the really long game to get recognition and her work built. We were so shocked when she died suddenly shortly after the issue was published. Suddenly the “uncube”’s *zeitgeist* seemed a bit too scarily on point. I think my interview with her for it may have been one of the last ones she gave.



“uncube” 36 (September 2015).

MM | Beatriz Colomina and Craig Buckley, editors of Clip Stamp, Fold. The radical architecture of little magazines 196X to 197X observed that “just as experimental little magazines drove the historical avant-garde in the 1920s, the 1960s saw a rebirth and transformation of the little magazines that launched a whole spectrum of radical practices.” Can “uncube” be considered a little magazine of the digital era?

SL | Oh wow. I would be completely honoured and proud for “uncube” to be considered in that context. But maybe, modesty aside and with hindsight, yes, it can. The advantage that the digital brings is that the magazine is still online and people still read it. Between five and eight

years after we made some of these issues, people are still finding them, wanting to read them and learn from them.

MM | In the mission statement you declare that “uncube” was conceived in a format that combines the virtues of print with the convenience of the digital. Do you think that architectural communication has changed and if so, how, with the digital?

SL | I think English-language architectural communication has been massively impoverished in recent years, just at the time when new thinking and new information is needed most. Both digitally and in print. It distresses me that no architecture publication seems to have taken up “uncube”'s role. The couple of digital big players still around are mainly just glorified press releases and clickbait. Most of the others are so niche and inaccessible – either behind paywalls or walls of dense academic-speak that are exclusive in different ways. The rest are so hamstrung by budget cuts and lack of investment that their poor overworked staff have little capacity to develop their editorial voice anymore. I would be curious to know what the situation is in other languages. How is it in Italy, for example?

MM | Have you ever envisaged a paper version of the magazine (apart from the downloadable pdf of the first two issues)? And do you think that both digital and paper formats can work together for an architecture magazine?

SL | One of the most common questions I was asked as editor of “uncube” was: “Print or digital, which is best?”. My answer was and is: “That’s the wrong question.” Both of course. They can work separately and together, with all sorts of variations in between – like podcasts, “reels” or “stories”. Having said that, we never wanted a print version of “uncube”. Professors used to mail us asking for pdfs of a particular issue because they wanted to give it to their students for their reading lists, which made us laugh. We had to write back and say: “Just give them the link!” We did want to make a really rough riso-printed zine to accompany the *Walk the Line* drawing issue no. 42, but at that stage, we already knew that “uncube” was being stopped and it didn’t happen sadly.



"uncube" 42 (March 2016).

MM | "Mission accomplished" was the heading of the last newsletter: what was the stock-taking then and what were the reasons for discontinuing the magazine so abruptly – if the decision was a sudden one?

SL: It was sudden and a shock for our readers but not for us. We knew about three months before the magazine folded that the owners were going to stop it, but we were told not to tell anyone because the parent company was in the process of being sold. The decision to end "uncube" was, as far as I understood it, the result of a combination of internal politics, a parent company that was owned by investors rather than real people, and a lack of understanding of the potential of the "uncube" digital platform to be anything other than an outdated "magazine" format funded by advertising. This inability to adapt and understand shifts in potential or consider "value" in terms other than those of the spreadsheet is quite a universal story that has marked the demise of so much great publishing in the last 20 years sadly.

MM | So what happened next?

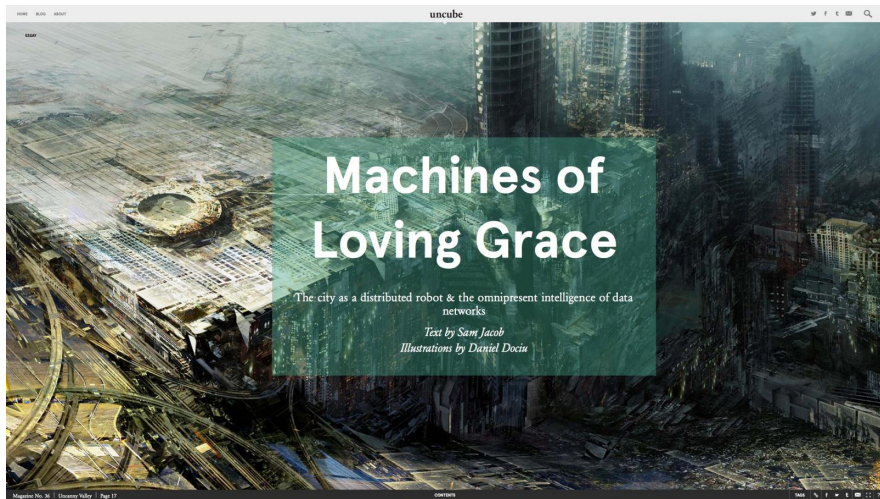
SL | After "uncube" folded in Spring 2016, the editorial and graphics team stayed together and formed a collective called &beyond collective. As a team, we designed, produced and edited a six-volume print and digital book series called "Archifutures" for the Future Architecture Platform that was published by dpr barcelona. The "Archifutures" series continued the

“uncube” thinking in their themes and holistic approach with titles like *Thresholds* (2017), *Apocalypse* (2018) and *Agency* (2020), focusing on new narratives and strategies from emerging practitioners. We also did a print and digital series with podcast elements called “Sonic Urbanism” for “Theatrum Mundi”, the most recent of which “Listening to Non-human Life” was published in January 2022. When “uncube” ended, all the messages of shock and sadness from our readership all over the world really moved us a lot as a team. It was totally unexpected, but it also showed us that we had achieved what we had set out to do: to understand and share architecture stories in context and in a way that non-architects could also enjoy and learn from. “uncube” died a rock ‘n’ roll cliché death: young and beautiful, before its time, without selling out or compromise. I will always be proud as hell of it.

MM | Do architecture magazines still make sense?

SL | That’s a good question. I think I can answer best from a personal point of view. I began my writing career writing about art. But sometime in the 1990s, I felt that “art” was not addressing the issues I felt it should be addressed in an inspiring or thought-provoking enough way. I would go to exhibitions and find that the work being done by architects and designers was fulfilling that role instead. So, I shifted to writing about design and architecture. In the last couple of years, I have had a similar epiphany. At the beginning of 2021, together with my daughter, the food designer Orlando Lovell, I founded a new digital publishing entity called The Common Table as a platform for food futures and systemic change. For me, this is a direct descendant of “uncube” with the same kind of holistic thinking. It just happens to be centred on food. Architecture is nothing if not sets of complex systems related to quality of human life. The same is true for what is inappropriately called the food chain. When we talk about food, it is not just science, it is not just storytelling, it is not just design, art, business or politics, it’s all of those things and more – together and interconnected – and so needs to be approached in an interdisciplinary way. That’s exactly how I feel about architecture. The struggle to shift from extractive economies and practices towards communal regenerative responsibility is universal and it is complex. In order to share constructive examples and stories of practice, and therefore potential for agency, we need to find vocabularies that can reach people and are understandable.

That is what publishing is about. And that is what we are trying to do. Do architecture magazines still make sense? Yes, if you think about them in this way and therefore understand that The Common Table is on its way to being another really excellent architecture magazine and that, like “uncube”, they does not have to be about buildings to be relevant to architecture.



Machines of Loving Grace, from “uncube” 36, “Uncanny Valley” (September 2015) .

English abstract

In this interview, Sophie Lovell, former Editor in chief of the digital magazine “uncube”, explains the goals and approach of this out-of-the-box architecture publication, which launched in August 2012 and ran for 43 issues, before ceasing in 2016. Conceived as a magazine for “architecture and beyond”, “uncube” sought contextual connections in all directions. Its strongly interdisciplinary approach was one of “big-picture thinking about the complex systems architecture is embedded within”. Though digital its interface had a print-like format that was groundbreaking at the time of its inception.

Keywords | “uncube”; Digital Magazines; Architectural Communication.

"San Rocco", 2010/2019

Paolo Carpi



"San Rocco", copertine dei numeri 0 (Summer 2010), 1 (Winter 2010), 2 (Summer 2011), 3 (Winter 2011).

"San Rocco" era una rivista di architettura, nata nel 2010 e morta nel 2019. Quando studiavo storia dell'architettura all'università, il mio esercizio preferito era quello delle date di nascita e di morte degli architetti (dicevo: "giociamo a nato/morto?"). Da anni medito di realizzare un'opera d'arte basata solo sulle date di nascita e di morte di personaggi storici. Ma nel caso di "San Rocco", più che quando, credo che sia significativo dire come la rivista è nata e anche come è morta (dato che in realtà non è del tutto morta). La nascita e la morte sono i momenti più intimi della vita, anche di quella di una rivista: tra quei due momenti c'è l'unica cosa veramente importante, cioè la rivista stessa, che può sempre essere presa in mano, sfogliata, letta e quindi facilmente giudicata dal pubblico. La nascita e la morte, invece, si sottraggono allo sguardo e allora, forse, parlarne può essere di qualche utilità.

Società in Nome Collettivo

Il n. 0 di "San Rocco" è stato presentato a Venezia il 27 agosto 2010, ma prima che come rivista, "San Rocco" era nata come società. La "San Rocco

s.n.c. di Ghidoni Matteo & C.” è stata fondata nel più convenzionale dei modi – nello studio di un commercialista di Vicenza – l’1 ottobre del 2009, da quindici persone, tutte italiane e di età compresa tra i 30 e i 40 anni. Ad eccezione di due fotografi, tutti gli altri soci facevano già parte di ulteriori entità collettive: 2a+p/a, baukuh, Pupilla Grafik e Salottobuono. Anche Office KGDVS e Atelier Kempe Thill parteciparono al concepimento, alla gestazione, alla realizzazione e alla promozione della rivista, senza entrare nella società. Tutte le decisioni fondamentali sulla rivista erano già state prese ancor prima di fondare la società, in una riunione che si svolse a Venezia intorno alla primavera del 2009: il nome, la durata limitata a 5 anni, i temi dei 20 numeri previsti, il meccanismo del *call for papers*, il fatto che sarebbe stata cartacea e in inglese – quello che a posteriori avremmo chiamato “primo piano quinquennale”.

L’idea di fondare una rivista risale ad un periodo ancora precedente, quando ci capitava di parlarne al bar, all’università, durante delle gite o a margine di concorsi fatti a più mani. A quel tempo era fin troppo facile accorgersi del vuoto lasciato dall’editoria di architettura tra le riviste commerciali – che galleggiavano sulla superficie patinata dell’attualità – le riviste accademiche – immerse in profondità a cui pochi potevano o volevano scendere – e le riviste “sperimentali” – attratte dalla periferia della disciplina, se non da ciò che stava oltre i suoi confini. Invece di ritagliarci un angolino in cui pascolare beatamente, abbiamo deciso di metterci nel mezzo di questa prateria abbandonata per dire, con il tono e il volume imposti da quel vuoto, poche cose che ci sembravano importanti e di interesse generale. Ne scegliemmo 20: 20 temi di cui prima volevamo affermare l’importanza e su cui dopo – subito dopo – volevamo aprire una discussione, ovvero accumulare opinioni. Per noi, “San Rocco” era il luogo in cui riflettere su cose che apparentemente non interessavano a nessuno, ma solo apparentemente.

Molte delle persone con cui avevamo parlato della rivista e che non erano al tavolo con noi quando la fondammo, furono nominate come possibili collaboratori, sostenitori, sponsor o lettori. Eravamo sicuri che attorno a quel tavolo avremmo potuto essere molti di più, che la rivista avrebbe interessato molte altre persone. In un certo senso, abbiamo fondato “San Rocco” per conoscere le persone che in quel momento non c’erano. “San Rocco” è servita per contattarci. Al momento della fondazione, i soci della

“San Rocco s.n.c.” versarono il capitale appena sufficiente per stampare 800 copie del n. 0, da usare per raccogliere adesioni e per cercare un editore, che non trovammo. Nostro malgrado, “San Rocco” sarebbe stata una rivista auto-prodotta, ma non per questo avrebbe dovuto essere auto-referenziale. La rivista che avevamo in mente era innanzitutto un oggetto, un prodotto: in quanto tale, si sarebbe dovuta confrontare con il mercato e noi non avevamo nessuna intenzione di sottrarla a quel confronto. Avevamo deciso di metterci nelle condizioni di avere bisogno di un pubblico e questa scelta condizionò il nostro modo di fare la rivista.

Organizzazione

La “San Rocco s.n.c.” costituì la fondamentale base giuridica della rivista, ma non la sua base organizzativa. “San Rocco” era fatta dai *producers*, che coincidevano solo in parte con i soci della società. Tutti i producers – chi più, chi meno, anche a seconda dei periodi – partecipavano alle riunioni di redazione nelle quali venivano selezionati gli articoli da pubblicare, veniva discusso il tema del numero successivo, venivano pianificate le attività collaterali della rivista e si prendevano le decisioni di carattere economico. Mentre i producers lavoravano dietro le quinte, i *contributors* – gli autori degli articoli – erano i protagonisti della rivista. I contributors di “San Rocco” erano un gruppo davvero eterogeneo: architetti, storici dell’architettura, critici, accademici vari, studenti, artisti. Le loro età e provenienze geografiche erano le più disparate. Alcuni erano famosi, altri erano sconosciuti. Spesso i producers vestivano anche i panni dei contributors. La rivista, gli studi, i soci della s.n.c., la redazione, i producers e i contributors (senza contare gli sponsor, i *donors*, i *friends* e gli inserzionisti) costituivano delle scatole cinesi, un sistema intricato di sottoinsiemi che rendeva “San Rocco” una nebulosa indecifrabile. Anche se questa opacità non era il frutto di un piano studiato a tavolino, la nebbia che avvolgeva la paternità di “San Rocco” era significativa: il piano quinquennale era stato stabilito a priori e a tutti noi interessava solo che il piano venisse attuato, non chi lo attuasse. I producers erano gli anonimi operai di “San Rocco”.

All’interno della rivista non è mai esistita alcuna gerarchia. I rapporti di forza che esistevano (eccome) all’interno della redazione non derivavano dalle rispettive cariche ufficiali ma dalla forza propositiva, dalla lucidità e dalla capacità dei singoli di convincere gli altri. Naturalmente, ognuno di

noi si è preso la responsabilità degli articoli che ha firmato ma la rivista nel suo complesso è sempre stata il frutto di una responsabilità condivisa. “San Rocco” era un progetto collettivo: l’organizzazione che ci eravamo dati era collettiva e i nostri obiettivi erano comuni. Nessuno di noi si è mai preoccupato di far valere pubblicamente il proprio ruolo reale all’interno della redazione. La collegialità di “San Rocco” è forse la sua caratteristica principale, che incarnò e dalla quale discesero tutte le altre. Del resto, se quel che abbiamo fatto ha avuto un senso, è stato proprio questo: affermare che l’architettura è un sapere pubblico, condiviso, collettivo. Per “San Rocco” l’universalità era sia una premessa che un obiettivo dell’architettura.

Disparatezza

Lo sforzo maggiore di “San Rocco” – e forse anche il suo maggior merito – è stato quello di sostenere l’universalità dell’architettura con leggerezza. Nell’editoriale del n. 0 avevamo scritto: “San Rocco is serious” e “San Rocco is not serious”. Come è abbastanza evidente sfogliando i vari numeri, ci siamo sforzati di includere nella rivista tutta l’architettura possibile. Una volta un architetto, Giovanni La Varra, si disse molto colpito dalla disparatezza che ne risultava, avvertendoci del pericolo di sconfinare nell’eclittismo (ma su questo punto andatevi a leggere le ultime righe dell’ultimo articolo di “San Rocco” n. 4). Altre volte ci è stato rimproverato di aver assemblato questo “mondo disparato” a discapito della precisione e ogni tanto anche della correttezza. In effetti, pur di includere, talvolta abbiamo dovuto fraintendere e questa nostra tendenza al fraintendimento – per la verità più sbandierato che realmente praticato – è stata scambiata da alcuni per banale ignoranza. Ma il fraintendimento è una pratica tipicamente architettonica: fare architettura significa essere pronti ad usare per i propri fini qualsiasi architettura esistente, al di là dei suoi presunti significati originali (e in questo Grassi, con la sua tendenziosa traduzione di Tessenov, è stato ancora una volta maestro). In fondo si tratta sempre di costruire la nostra città con quel che c’è, anche se quel che c’è era stato costruito per qualcos’altro. Per questo era così importante avvertire che “San Rocco is written by architects”, gente che di mestiere manipola la realtà.

Almeno in architettura, universale e collettivo, anonimo e aperto, complesso e rigoroso, eterogeneo e unitario vanno a braccetto. In “San

Rocco”, “a magazine about architecture”, abbiamo cercato di adottare e fare emergere i meccanismi e le regole del nostro oggetto di interesse, dando alla rivista una struttura coerente con i suoi presupposti teorici e strumentale al raggiungimento dei suoi fini: costruire una teoria dell’architettura che considerava (e considera ancora) tutto il patrimonio dell’architettura, tutte le architetture prodotte nella storia, come materiale di discussione e di lavoro immediatamente disponibile e attuale, ovvero come patrimonio interamente pubblico e comune. Certo, il nostro punto di vista su questo patrimonio era particolare e discutibile, perché pretendeva di vederlo come un’opportunità, come una risorsa da usare e da spendere più che come un bene da interpretare correttamente e da custodire sotto una campana di vetro.

“San Rocco” era fatta da architetti, non da storici, teorici o scrittori professionisti. L’inadeguatezza di “San Rocco” di fronte alla costruzione di una teoria determinò la sua strategia per costruirla. Il *call for papers* era lo strumento principale di questa strategia: il tema di ogni numero era inquadrato da un editoriale e sviluppato attraverso una serie di casi. Il pragmatismo e l’ambiguità dei singoli casi architettonici attribuivano una certa concretezza alle affermazioni squisitamente teoriche dell’editoriale e anche quella complessità che è intrinseca nel fatto stesso di parlare di architettura. Viceversa, le parole dell’editoriale attribuivano un’unità altrimenti impalpabile all’eterogeneità dei casi. Raramente i casi esposti nel *call for papers* si tramutavano in articoli. Di solito i contributors attingevano dal proprio deposito personale di casi e ne proponevano di nuovi e imprevisi. Il *call for papers* era una macchina per accumulare un patrimonio comune. La veste grafica di “San Rocco”, scarna e rigorosa, era fatta per tenere a bada – letteralmente per ingabbiare – la disparatezza dei contributors, degli articoli e dei loro soggetti. Era una cornice robusta e discreta in grado di accogliere con disinvoltura fumetti da sbellicarsi dalle risate e pagine autenticamente drammatiche, tabelle e saggi fotografici, articoli lunghissimi e cortissimi. In “San Rocco” c’era un po’ di tutto, ma tutto era ricondotto con cura a quell’unità che – almeno secondo noi – gli era propria.

Cover

La tendenza di “San Rocco” ad occultare i nomi, la sua avversione programmatica alle firme e agli autori, ha trovato una manifestazione

esplicita nella copertina della rivista. Alla riunione con le prime bozze di impaginazione ci fu una discussione molto accesa sull'opportunità di omettere la testata. Una evidente consuetudine pretendeva – e presunte ragioni commerciali suggerivano – che in copertina comparisse il nome della rivista, possibilmente a caratteri cubitali. Nessuno di noi aveva una particolare avversione per le consuetudini, né per i risvolti commerciali della nostra impresa. L'eliminazione della testata dalla copertina non fu un gesto rivoluzionario. La scelta fu fatta semplicemente perché senza testata la copertina era palesemente più bella. Le assonometrie nere in campo bianco avevano una forza che una scritta avrebbe compromesso e avevano anche una chiarezza a cui il nome della rivista – con quel sapore da presepe – non poteva certo contribuire. La scelta di eliminare il nome della rivista dalla copertina fu una scelta forte, quasi iconoclasta, e fu proprio questo a convincerci: era chiaro che se volevamo usare “San Rocco” per affermare una precisa – nuova quanto vecchia – idea di architettura, sarebbe stato necessario essere radicali. Se volevamo che “San Rocco” assumesse il ruolo della rivista di tendenza (minuscolo), dovevamo essere disposti a immolare qualcosa sull'altare delle apparenze. Tutte le nostre idee dovevano materializzarsi nel nostro prodotto perché i nostri obiettivi potevano essere raggiunti solo collettivamente e per questo era indispensabile esibirli.

Dopo avere scartato una serie di ipotesi tipografiche molto raffinate, decidemmo che in copertina doveva esserci una cosa rudimentale come l'assonometria egizia di un edificio, nera. Col passare del tempo, queste assonometrie sono diventate il marchio di fabbrica di “San Rocco”. In quanto marchio di fabbrica, non appena la rivista cominciò ad avere un certo successo, le assonometrie nere cominciarono a spuntare un po' ovunque come funghi, quasi avessero acquisito l'aura del toccasana, il potere della bacchetta magica che trasforma le zucche in carrozze, un po' come i timpani che comparvero sui centri commerciali degli anni '90. Per quel che può valere dirlo, per noi le assonometrie nere avevano due obiettivi. Primo: dare alla rivista un'immagine super riconoscibile e brutalmente seducente. Secondo: uniformare i pezzi del mondo disparato, mettendo su un unico piano edifici completamente diversi tra loro. Attraverso le assonometrie nere la piramide di Sefru, gli Uffizi, il Pacific Design Center e il centro parrocchiale di Pieve Emanuele tornarono a far

parte di quel mondo al quale in realtà erano sempre appartenuti e che per noi coincideva con la definizione di architettura.

Nate per assolvere questi due compiti specifici, le assonometrie nere diventarono dei disegni convenzionali, pronti ad assolvere compiti diversi da quelli per i quali li avevamo codificati. Noi, che ci eravamo posti l'obiettivo di riconsiderare l'architettura in quanto deposito di cose realizzate con la consapevolezza che saranno riutilizzate - chissà quando, da chi e come - non avremmo potuto che gioire del desiderio di appartenenza che la diffusione di quei disegni esprimeva, anche se si trattava di un desiderio modaiolo, superficiale e conformista. Del resto, noi stessi non avevamo esitato a usare le assonometrie nere per fare delle magliette super *hipster*. In fondo si trattava solo del modo più commerciale di fare la cosa che ci eravamo sforzati di fare fin dall'inizio attraverso le presentazioni, le mostre, la "Summer School San Rocco" (SSSR...!) e il Book of Copies: allargare con ogni mezzo la nostra *community*. Nelle interviste e nelle presentazioni dicevamo spesso che "noi stessi siamo i lettori ideali di San Rocco". L'obiettivo di "San Rocco" è sempre stato quello di allargare il più possibile il significato di "noi".

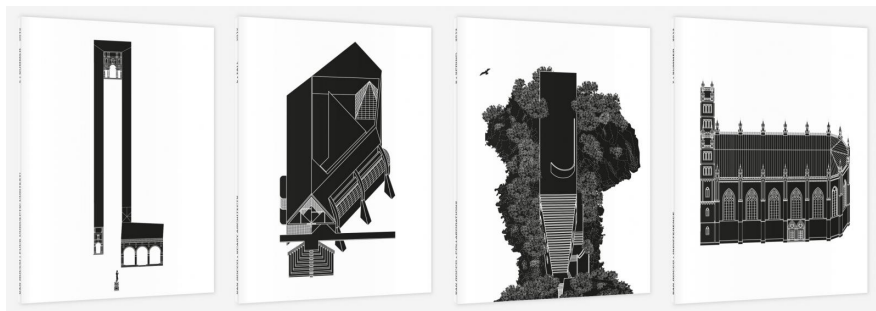
Le ciabatte di Prada

"San Rocco" cominciò a morire proprio nel periodo in cui ci accorgemmo che - fatte le dovute proporzioni - le assonometrie nere cominciavano ad apparire a sproposito un po' ovunque, come le ciabatte di Prada al bazaar di Istanbul. A quel punto, ci rendemmo conto che "San Rocco" era riuscita ad aprire uno spiraglio attraverso cui era di nuovo possibile vedere al di là dello spazio angusto in cui l'architettura stava soffocando, schiacciata tra il "funzionalismo ingenuo" e le cabine dell'Elba, tra il *green washing* e le atmosfere, tra i render e gli schizzi. In quel nuovo orizzonte, frasi come "my concept is... m&m's" apparivano in tutta la loro stupidità, il contesto smetteva di essere una preoccupazione da sfigati, sistemi di rappresentazione consolidati da secoli tornavano a brillare. L'abate Laugier veniva finalmente riconosciuto come un pericoloso ciarlatano e cominciava ad essere chiaro che copiare non è disdicevole e che dichiarare la genealogia dei propri progetti è solo una questione di umiltà e di buona educazione. Bene inteso: tutto ciò non fu un miracolo di "San Rocco". Solo, "San Rocco" fu uno degli strumenti con cui certe posizioni teoriche

riuscirono ad acquisire la massa critica necessaria per emergere e per essere attraenti.

Quando i segni del successo della rivista cominciarono ad essere evidenti, iniziammo a pensare che “San Rocco” avesse assolto il suo compito storico. Dopo più di 5 anni di lavoro, ma meno di 20 numeri della rivista, era giunto il momento di tenere fede alla promessa che avevamo fatto nel n. 0: “San Rocco will not last forever”. Non è facile rinunciare ad un prodotto le cui vendite sono in crescita, ma “San Rocco” non era un brand di moda e il fatturato non era la nostra prima preoccupazione. Così, intorno al 2019, quando iniziammo a considerare compiuto il nostro primo piano quinquennale, decidemmo di pubblicare l’ultimo numero della rivista e allo stesso tempo di lanciare il secondo piano quinquennale. Entrambe le iniziative erano indizi del fatto che “San Rocco” non sarebbe del tutto morta. Il secondo piano quinquennale rappresentava un tentativo di compiere un passo avanti nella scala evolutiva dei prodotti editoriali, dalla rivista ai libri. Le informazioni relative alle tre collane che abbiamo immaginato sono facilmente reperibili sul sito web di “San Rocco”. A rigore, il secondo piano quinquennale è ancora vigente e una schiera di autorevoli autori non aspetta altro che si palesi un editore desideroso di sfruttare il potenziale economico di quel che c’è sulle punte delle loro penne.

Insieme al *2nd five-year plan*, il 26 giugno 2019 presentammo “Muerte” alla Triennale di Milano. Il call for papers dell’ultimo numero della rivista era abbastanza divertente perché era finto – trattandosi appunto dell’ultimo numero. Al posto di un vero call for papers pubblicammo quello che chiamavamo “il call dei call”: una lista molto rozza di tutti i numeri di “San Rocco” che avevamo pensato di pubblicare e che avevamo deciso di non pubblicare. Come scrivemmo nelle righe che la introducevano, con un po’ di buona volontà sarebbe ancora possibile estrarre da quella lista un’altra ventina di numeri di “San Rocco”. Naturalmente, non ci offenderemmo se qualcuno – chissà chi, chissà quando, chissà come – volesse davvero raccogliere quel nostro invito a dare vita ad un’odiosa “San Rocco” 2.0. Del resto, non è un caso che le ultime parole dell’ultimo articolo dell’ultimo numero della nostra “San Rocco” siano “yet never finished”.



“San Rocco”, copertine dei numeri 4 (Summer 2012), 5 (Fall 2012), 6 (Spring 2013), 7 (Summer 2013).

English abstract

The article retraces the editorial history of “San Rocco” magazine, outlining its ideas, along with its curatorial and philosophical inclinations towards architecture and the way that architectural projects are presented.

Keywords | “San Rocco”; Architectural Magazine; Axonometry.

"FAM" rivista eclettica e militante

Lamberto Amistadi, Enrico Prandi

La storia della rivista "FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città", tra le prime riviste scientifiche a accesso aperto ad essere riconosciuta in classe A nel macrosettore della progettazione architettonica e urbana, è già stata raccontata dettagliatamente in due saggi entrambi a firma degli autori di questo articolo; il primo, l'introduzione al libro *Architettura e Città. Con un'antologia di scritti di FAMagazine (2010-12)* (Amistadi, Prandi 2012) ne ricostruisce le vicende iniziali fino al 2012 ; il secondo, *FA (little) Magazine e le "piccole riviste" di architettura del XX secolo*, è un articolo scritto come editoriale di "FAM" nel gennaio del 2018 (Amistadi, Prandi 2018).

Entrambi i testi sono scaturiti in momenti chiave di passaggio evolutivamente importanti della rivista: il primo alla vigilia del riconoscimento della scientificità di "FAM" (2012) e il secondo nel momento di passaggio dal sito del Festival dell'Architettura (su cui risiedeva sino a tutto il 2017) al nuovo sito famagazine.it con l'adozione della piattaforma Open Journal System (2018). È quantomeno fortuito il fatto che questo articolo (il terzo della serie) coincida ancora una volta con un ulteriore momento di rinnovamento (l'upgrade della piattaforma e l'imminente parziale restyling grafico) ormai a quattro anni dal lancio del sito. Nel febbraio 2019 "FAM" è stata classificata tra le riviste eccellenti (di classe A) nel macrosettore 08/D1 Progettazione architettonica e urbana attraverso una valutazione retroattiva per il periodo 2016-18, riconosciuto alla rivista un valore di qualità procedurale oltre che contenutistico sempre più importante per chi opera in ambito accademico.



Tale riconoscimento è importante soprattutto perché ha segnato la fine dell'egemonia delle riviste cartacee nell'eccellenza dell'architettura, già prevista dalla rivoluzione della Legge Gelmini e l'istituzione dell'ASN, del sistema di valutazione della qualità e della ricerca scientifica: "FAMagazine", quindi, non è stata semplicemente una nuova rivista eccellente (se così vogliamo definire le riviste di classe A) ma è stata la prima rivista scientifica ad accesso aperto a raggiungere tale traguardo. Una rivoluzione nell'assetto editoriale precedentemente monopolizzato dalle riviste storiche cartacee. È forse superfluo ricordare che rispetto al secolo scorso, il mondo editoriale nell'architettura è profondamente mutato. Se volessimo datare questo cambiamento potremmo farlo coincidere proprio con il trapasso di secolo. Intendiamoci, le tecnologie

informatiche nascono e si diffondono ben prima, ma è in questo periodo che giungono a maturazione gli strumenti tecnologici necessari a condividere le informazioni e quindi a permettere una loro ampia diffusione (una connessione stabile e diffusa; una massa critica di utenti; ecc.).

A partire dal nuovo secolo, infatti, a disposizione dei progetti culturali (e quindi anche delle riviste) non vi è più solo la carta stampata. Se in una prima fase il passaggio al web investe soprattutto il mondo delle informazioni generico (notiziari, newsletters, ecc.), iniziano ben presto anche pionieristici esperimenti volti a coniugare il sapere scientifico con una sua diffusione più ampia ed accessibile. Prosegue anche l'ingegnerizzazione dei contenuti fino alle prime piattaforme specifiche dedicate alle esigenze delle riviste scientifiche. Anche il mondo dell'architettura viene investito da questi cambiamenti e tra i siti italiani possiamo ricordare, tra poche altre, *Arch'it* e *(h)ortus*. "FAMagazine" nasce, quindi, in questo contesto sperimentale (in generale, e ancor più nel mondo dell'architettura). Alla base di tutto però vi era l'esigenza specifica di veicolare i contenuti disciplinari (ricerche, mostre, dibattiti e via dicendo) che si producevano all'interno del Festival dell'Architettura di Parma, da cui il nome "FAM" – Festival dell'Architettura Magazine. Quest'ultimo aveva già un sito web inteso come un'interfaccia in cui pubblicare il programma degli eventi che annualmente o biennialmente venivano organizzati. L'esigenza era soprattutto quella di mantenere un rapporto vivo con il pubblico (ormai una grande rete di relazioni internazionali in crescente ampliamento) tra edizione ed edizione successiva.

In un panorama culturale ancora dominato dalla carta stampata, in un'ottica di differenziazione degli strumenti di divulgazione, si era sempre pensato all'idea di una rivista cartacea (con tanto di prove di progetto, simulazioni di stampa, ecc.), senonché la grande recessione verificatasi a partire dal 2007 ci aveva imposto un ridimensionamento del progetto editoriale e soprattutto il passaggio dalla carta stampata al web. Dopo aver discusso a lungo sulla giusta misura che gli articoli dovessero avere in una versione web di una rivista – comunemente chiamate e-magazine (leggere sullo schermo non è come leggere un foglio di carta) – la scelta ricadde sui saggi brevi di taglio critico con la presenza di immagini intese come

racconto parallelo. Anche se l'idea iniziale di fare una rivista di architettura rimaneva, la mancanza di esempi convincenti di versioni online in un mondo ancora caratterizzato da riviste storiche cartacee, alcune delle quali – come “Parametro” dei fratelli Gresleri – in costante carenza economica stavano progressivamente chiudendo i battenti mentre altre – come “Paesaggio urbano” stava rinascendo nel 2007 solo online – ci obbligava alla riflessione. Alcuni aspetti caratterizzanti emersero nella decisione: il primo era che la diffusione del Festival ormai conosciuto internazionalmente imponesse la pubblicazione nella doppia lingua italiano e inglese; il secondo che la natura *glocale* (termine allora abusato ma che rende bene l'idea del doppio registro) ne suggerisse un doppio target; il primo rivolto al territorio e il secondo rivolto alla nazione ed oltre. Ne uscì un format composto da sei brevi articoli (tale era la capienza iniziale che il sito web del Festival riusciva a gestire) alcuni rivolti al contesto regionale ed altri al contesto nazionale / internazionale, che rimanevano pubblicati fino alla sostituzione con altri senza pensare a una temporalità fissa. Fanno parte di questa tipologia i saggi di Luciano Semerani, di Aimaro Isola, nonché quello di apertura *Ragioni di un magazine* di Enrico Prandi (Prandi 2010) che tendeva a spiegare le motivazioni di una scelta in parte controcorrente. L'imprimatura di rivista, tuttavia, è avvenuta solo nel 2010 e con essa la necessità di metterne a fuoco i contenuti e stabilire la linea editoriale.

Oggigiorno, a fronte di una maggior semplicità nel produrre una rivista, è necessario un maggior impegno culturale rappresentato dal delineare un progetto editoriale il più possibile chiaro e preciso in cui tutto (o quasi) sia frutto di scelte consapevoli, pena l'affondamento nel mare magno della produzione editoriale. Complice la rivoluzione digitale, nell'arco di un secolo, si è passati dalle poche decine di riviste internazionali in grado di indirizzare il pensiero e promuovere il dibattito, alle molte centinaia (o forse migliaia) dell'attualità con la conseguente difficoltà di orientarsi in un panorama denso di microprogetti editoriali anche interessanti nei contenuti ma di portata e di durata limitati. O, ancora peggio, può capitare che una rivista senza chiari orientamenti finisca inconsapevolmente per orientare il pensiero costituendosi come pseudo-scuola o sostituendosi alle Scuole nel veicolare strumenti più o meno incerti dell'architettura. Ciò avviene quando certa “architettura corrente” semplicistica e alla moda invade le sedi della comunicazione potente (il web), divenendone pervasiva

tramite il meccanismo della condivisione o della reiterazione dei post. Così facendo è facile oltrepassare il sottile ma sostanziale confine che divide una rivista online da altre forme di comunicazione via web come i blog o più recentemente i social network.

Una rivista di architettura dovrebbe possedere un proprio determinato carattere che la renda identificabile all'interno di una galassia editoriale composita come quella che tratta temi architettonici. Le prove generali per la messa a fuoco di tali temi e di una linea editoriale più precisa è avvenuta nella fase iniziale della rivista. Nel periodo 2010-2012 "FAMagazine" ha pubblicato articoli su o di figure dell'architettura internazionale come Asplund, Lewerentz, Mart Stam, Mendes da Rocha, Artigas, Bogdanovic, John Hejduk, Charles Correa, e italiana come Rogers, Samonà, Muratori, Quaroni, Aymonino, Semerani, Isola e Polesello. "FAM" si è occupata di diversi temi tra i quali: le Scuole di Architettura in Italia e in Europa, la Scuola Paolista brasiliana e alcuni suoi esponenti, il rapporto tra Architettura e crisi, i contenuti di eventi di Architettura italiani come la Biennale di Venezia 2010 e la Biennale dello spazio pubblico di Roma 2012, le problematiche legate alla condizione della città contemporanea, dalle esperienze dei Quartieri INA Casa fino agli odierni processi di rigenerazione della città storica (densificazione) e delle periferie (il caso di Tor Bella Monaca e valorizzazione dei vuoti urbani), inoltre, sul Restauro del Moderno, sui luoghi della protesta culturale, sul ruolo delle Rovine nel progetto di architettura. Vengono affrontate questioni teoriche di attualità nel dibattito disciplinare come il ruolo della morfologia o delle infrastrutture nei processi di trasformazione del territorio.

Dal n. 21 del 2012 la rivista diviene finalmente monografica con la possibilità di affrontare in maniera sufficientemente esaustiva ed approfondita temi di grande complessità, sia di carattere teorico-disciplinare, sia strettamente connessi all'attualità. Nel quadriennio 2013-16 sono stati affrontati i seguenti temi: *Progettare il Costruito* applicato ai casi italiano e tedesco (*Bauen im Bestand*), *Rivelare e rigenerare: simbolico iconico e figurativo in architettura*; *Dalla campagna urbanizzata alla città in estensione*; *Progettare centralità, rigenerare periferie*; *Oscar Niemeyer: architettura, città*; *L'insegnamento intensivo del progetto*; *La ricerca impossibile. L'immaginazione nel progetto di architettura*; *Dieci anni di Festival dell'Architettura*; *Sei tesi di dottorato in*

progettazione architettonica; La città ordinata. Dispositio e forma urbis; Il progetto intelligente per la città intelligente; Campus universitario e città; Madrid reconsidered; Dispositio come carattere e identità dell'opera; Costruire e/è costruirsi. Il complesso rapporto tra architettura e educazione; Pedagogie architettoniche. Visioni del mondo; La legge e il cuore. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico; Rapporto sullo stato degli ex Ospedali Psichiatrici in Italia; Lo spettacolo della dismissione.

Dal 2018, dopo l'adozione della piattaforma OJS (Open Journal System) specifica per la pubblicistica online di carattere scientifico, vengono pubblicati numeri monografici sui temi: *Le "piccole riviste" di architettura del XX secolo; Ignazio Gardella, altre architetture. L'abitare, l'esperre, il trasmettere; Architettura e narrazione. L'architetto come Storyteller?; Maestri misconosciuti e dimenticati; Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini; Il museo nonostante il World Wide Web: tra rammemorazione e razionalizzazione del reale; Del 'gioco' e del 'montaggio' nella didattica e nella composizione; Coronavirus Città Architettura. Prospettive del progetto architettonico e urbano; ARTSchitecture. Le arti come sollecitazione del pensiero architettonico; Ricostruzione e Città; Scuola: pedagogia, linguaggio, società; Forme del rito, Forme dell'Architettura.* Da sottolineare anche il primo Special Issue in collaborazione con il progetto ArcheA di cui "FAM" è stata Associated Partner: IO3 - Manual of Best Practices for a Blended Flexible Training Activity in Architectural Higher Education.

Una rapida rassegna dei temi e degli autori pubblicati rivela una eredità culturale precisa delineata fin dalle diverse edizioni del Festival dell'Architettura di Parma come figlia dell'evento da cui nasceva (il Festival appunto), ossia il debito nei confronti di una particolare generazione di architetti tra Venezia, Milano e Torino e l'interesse nei temi della trasmissibilità disciplinare, della pedagogia architettonica e dei meccanismi della progettazione/composizione architettonica. Sì, perché il riconoscimento di rivista eccellente "FAM" l'ha richiesto non per tutti i 5 macrosettori operanti in generale nella formazione architettonica ma solo per quello in cui ci riteniamo strettamente competenti: Progettazione architettonica e urbana. Il grande scrittore Roberto Calasso a margine di una serie di interessanti considerazioni sulle riviste di letteratura degli

anni Venti e Trenta, riporta un'osservazione di Cyril Connolly, apparsa in "Art and Literature" nel 1964:

Ci sono due tipi di riviste, quelle dinamiche e quelle eclettiche. Alcune fioriscono in base a ciò che includono, altre in base a ciò che escludono. Quelle dinamiche hanno vita più breve, ed è intorno a esse che fascino e nostalgia si cristallizzano. Se durano troppo a lungo diventano eclettiche, mentre raramente accade il contrario. Anche le riviste eclettiche appartengono al loro tempo, ma non possono ignorare il passato né opporre resistenza a una buona penna di parte avversa. Un direttore dinamico guida la sua rivista come un commando di uomini scelti, addestrati ad assalire la postazione nemica. Quello eclettico invece è come il proprietario di un hotel che occupa ogni mese le sue camere con una clientela diversa (Calasso 2020, 102).

"FAMagazine" ambisce a essere una rivista scientifica, di ricerca, ad accesso aperto, eclettica e militante allo stesso tempo, per lo meno sufficientemente militante da non permettere un accesso indiscriminato alle proprie stanze. A ogni modo, fin dalle origini, più inclusiva che esclusiva. Prosegue Connolly, citato da Calasso:

Un direttore eclettico sente di dover preservare certi valori, rivalutare grandi scrittori, riesumarne altri. Un direttore veramente dinamico invece ignorerà del tutto il passato: la sua rivista avrà vita breve, i suoi autori saranno violenti e oscuri. L'eclettico si troverà sempre a rischio di diventare compiacente e conformista: durerà a lungo e pagherà anche meglio. La maggior parte delle riviste trimestrali sono eclettiche: hanno tante pagine e il passare del tempo sembra turbarle meno (Calasso 2020, 103).

Con l'impegno e la speranza di non diventare troppo compiacenti, l'eclettismo di "FAM" deriva anche dalla curiosità con cui affronta temi e territori di una certa vastità, e cioè dalla convinzione che per una rivista di ricerca il momento dello scandaglio, della perlustrazione, della conoscenza e della verifica valgano ben più e vengano prima di qualsiasi giudizio. Probabilmente, ciò è dovuto anche a ragioni storico-generazionali: l'assenza o la povertà di quelle "prove decisive" di qualsiasi apparato disciplinare quali possono essere solo le opere, nel caso dell'architettura, siano esse disegnate o costruite, l'idea cioè che non vi

siano più o non vi siano ancora delle linee di tendenza chiaramente identificabili, tali da poter essere oggetto della militanza violenta di un commando scelto di autori.

Ciò non significa necessariamente che “FAM” sia una rivista priva di un carattere specifico o di senso di appartenenza. Si è già accennato alla solida tradizione disciplinare alla quale si vanta di appartenere, la tradizione di studi urbani e l'esperienza delle architetture che hanno rinnovato la disciplina in Italia tra gli anni Sessanta e la fine del secolo scorso (dei cui protagonisti, fin che ha potuto, “FAM” ha ospitato diverse testimonianze). Inoltre, “FAM” si riferisce costantemente ad alcuni capisaldi teorico-concettuali che se non basta a farne una rivista militante, per lo meno la possono ascrivere a una sorta di militanza soft: il rapporto tra architettura e città, cioè che l'architettura è tale solo in relazione alla città, la quale, per converso, è la città dell'architettura; che la disciplina della composizione architettonica e urbana si sostanzia di tale rapporto; e quindi l'assunto inderogabile dell'esistenza della disciplina (da cui il sottotitolo della rivista: Ricerche e progetti sull'architettura e la città). Il sottotitolo ha rappresentato fin dall'inizio una precisa indicazione disciplinare ed una delimitazione di campo, in maniera tale da rendere “FAM” conforme alle confuse e spesso contraddittorie indicazioni che l'organo centrale di valutazione (ANVUR) stava predisponendo. In altre parole, si è cercato di rendere i prodotti intellettuali presenti su “FAM” rispondenti alle richieste ed ai criteri di valutazione dell'ANVUR.

Una rivista, nella pubblicazione degli articoli, deve innanzitutto filtrare i contenuti e garantire una certa qualità rispetto a una griglia condivisa di criteri (unanimemente riconosciuti) come l'originalità, il rigore metodologico e l'impatto che l'articolo avrà sulla comunità scientifica nazionale o internazionale. In “FAM” il filtro è operato dalla direzione che si avvale del meccanismo scientificamente condiviso della revisione tra pari, adottando il metodo più garantista costituito dal “doppio cieco” ossia né l'autore conosce il revisore né il revisore conosce l'autore. L'unica a conoscere entrambi è la direzione che garantisce attraverso le indicazioni del Codice Etico (ispirato al codice etico delle pubblicazioni Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors elaborato dal COPE - Committee on Publication Ethics) adottato nel 2013.

L'articolo viene opportunamente privato oltre che del nome dell'autore di tutti i possibili riferimenti che possano far risalire al nome stesso. In ogni caso, sempre nel rispetto delle norme del Codice, se un revisore dovesse avere un qualsiasi dubbio (in gergo chiamato *bias*) sarebbe tenuto a rifiutare l'incarico. I revisori anonimi (presenti nell'Albo) sono associati agli articoli sulla base di parole chiave indicate in fase di adesione all'Albo dei revisori. La revisione va intesa non tanto come il giudizio che il revisore dà all'autore ma anche come l'occasione per un confronto scientifico tra pari.

Se quest'ultimo aspetto evidenzia il valore formativo di una rivista rivolto soprattutto ai più giovani, un altro aspetto riguarda la disseminazione a livello internazionali dei suoi prodotti. Capita spesso di sostenere nei dibattiti sul tema l'importanza di essere presenti nelle banche dati internazionali non perché siamo propensi a una valutazione bibliometrica ma perché sono potenti strumenti di diffusione internazionale di contenuti che altrimenti rimarrebbero confinati entro la ristretta comunità nazionale. È questo uno dei motivi per cui da sempre "FAM" pubblica non solo l'abstract in lingua inglese ma l'intero articolo. Ed è anche per questo che "FAM" ha intrapreso fin da subito un lungo percorso di adattamento ai canoni della scientificità internazionale.

Dal maggio 2013 la rivista applica ai saggi i Codici DOI (Digital Object Identifier) e regola la distribuzione con licenza Creative Commons. Tali modifiche ne consentono l'inclusione nelle principali Banche Dati Internazionali (come Academia.edu - Social network accademico, ACNP - Catalogo Italiano dei Periodici, BASE - DOAJ - Directory of Open Access Journals, Google Scholar - Motore di ricerca accademico, solo per citarne alcune), Biblioteche Nazionali e Internazionali - British Library, London (UK), Harvard University Libraries (Cambridge, USA), University of California Berkeley Library (California, USA), Columbia University Libraries (New York, USA), IUAV e Roma, solo per citarne alcune. È inoltre previsto lo spoglio nella banca dati ArchiNET, l'URBADOCC dello Iuav. Dal marzo 2014 la rivista è presente nella banca dati DOAJ che ne attesta la rigosità delle procedure di selezione di contributi e la relativa trasparenza operativa. Dall'aprile 2014 la rivista è presente nella banca dati DSpaceUNIPR ed attraverso questa è indicizzata in Google Scholar, BASE - Bielefeld Academic Search Engine, Cybertheses, OAlster, OpenDOAR,

PLEIADI, Scientific Commons, WorldCat. Dal marzo 2015 la rivista è presente nella banca dati Web of Science di Thomson Reuters (ora Clarivate Analytics) attraverso il nuovo indice ESCI (Emerging Sources Citation Index). Tale presenza garantirà l'indicizzazione dei contenuti e la massima diffusione internazionale. Dal settembre 2010 al novembre 2012 la rivista ha pubblicato 78 articoli critici di diverso formato e lunghezza, contenenti note, bibliografie, immagini ed un breve profilo biografico degli autori, dei quali oltre il 90% sono di provenienza universitaria mentre il 30% circa appartengono a università estere.

Nel periodo che va dal dicembre 2012 (inizio pubblicazione numeri monografici) al gennaio 2022 la rivista ha pubblicato 30 fascicoli monografici comprendenti 352 articoli critici (per un totale di oltre 500 autori), dei quali oltre il 90% appartengono al mondo universitario con una percentuale di autori internazionali di oltre il 40%. Le statistiche del sito internet della rivista mostrano una eccellente frequentazione. Mensilmente si registrano oltre 3.500 utenti attivi, oltre 6.300 visualizzazioni di pagine, mentre il 30% circa degli accessi provengono da utenti internazionali (dopo l'Italia, seguono gli Stati Uniti, la Spagna, la Germania e la Gran Bretagna). Attualmente i circa 10.000 contatti internazionali presenti nel database del sito costituiscono la manifestazione di interesse alla rivista degli utenti che scelgono di registrarsi alla Newsletter ricevendo periodicamente le informazioni sulle nuove pubblicazioni. In questo periodo storico caratterizzato dalla pressione al pubblicare, frutto di un sistema valutativo che premia maggiormente la quantità della qualità (Publish or Perish), non conta tanto cosa o dove pubblicare il proprio prodotto scientifico (progetto o saggio) quanto il fatto in sé che venga pubblicato. Questo alimenta sia un atteggiamento predatorio da parte di molte testate internazionali e di molte case editrici, sia una certa leggerezza e superficialità da parte di numerosi studiosi.

È per eludere entrambe le tentazioni che "FAMagazine" ha assunto fin dall'inizio un atteggiamento rigoroso tanto dal punto di vista procedurale che della selezione tematica. Se la "revisione tra pari" garantisce, per lo meno in parte, sulla qualità dei prodotti, "FAM" è riuscito a costruire un "ambiente" in cui partecipano alle call for papers per lo più gli autori che vi si trovano a proprio agio. Numero dopo numero, saggio dopo saggio, ha cominciato a delinearsi e poi si è delineata compiutamente una geografia

culturale che attraverso un “tono” comune ha restituito a tale ambiente una certa omogeneità ed una certa confortevolezza. Nel *Manifesto* di “FAM” avevamo così espresso questo concetto:

È sulla corrispondenza tra città e cittadini che si fonda il valore civile dell'architettura. Vale la pena ribadire [...] lo fa molto bene Hans Georg Gadamer, che attribuisce ad Architettura un ruolo “reggente e fondante”. L'incontro con l'opera d'arte è un'esperienza di appartenenza a un medesimo orizzonte – noi e l'opera – di coscienza comune. È su questa “coscienza comune” che andiamo in difficoltà, sia in termini generali, di una mancanza di Civiltà, sia nello specifico di Architettura. Il deficit di coscienza è quello per cui “la gente” non riconosce le opere che vengono costruite e gli unici valori attuali sembrano essere la difformità e la spettacolarità. Non che si debba tornare al rigore “albertiano”, che nel *De Familia* indicava Ordine, Virtù morale e Bene, ma pensiamo almeno a un recupero della capacità e della volontà “di dire le motivazioni architettoniche”, di poterci tornare a intendere sui termini, sul loro significato. Perché questa comunità, che a volte non sembra ritrovarsi in nessuna coscienza, è anche quella degli studiosi di architettura, i Ricercatori ed i Professori: a loro è “offerto” e predisposto uno spazio libero (e speriamo accogliente) in cui confrontare le posizioni, i diversi “punti di vista fondamentali”. Ed anche un “dispositivo mnemonico”, per ricordare i presupposti scientifici (o pseudoscientifici) di una tradizione di studi urbani e di un progetto – il Progetto Architettura, su cui tanti avevano profuso la loro fatica ed il loro impegno.

Riferimenti bibliografici

Amistadi, Prandi 2016

L. Amistadi, E. Prandi, *Architettura e città. Con un'antologia di scritti di FAMagazine (2010-2012)*, Parma 2016.

Amistadi, Prandi 2018

L. Amistadi, E. Prandi, *FA (little) Magazine e le "piccole riviste" di architettura del XX secolo*, "FAMagazine" 43 (gennaio 2018), 9-16.

Calasso 2020

R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, Milano 2020.

Prandi 2010

E. Prandi, *Architettura e cultura in tempi di crisi. Le ragioni di un magazine*, "FAMagazine" 1/1 (settembre 2010).

English abstract

"FAMagazine" was founded in 2010 and, in 2019, it was acknowledged as a scientific journal of excellence (A class). This recognition is important above all because it marked the end of the hegemony of paper magazines in architectural excellence. The article explains the meaning of a scientific journal, and the procedures that are activated for the selection and evaluation of contributions, since, as the authors state: "FAM' aims to be a scientific, research, open-access, eclectic and militant journal, at least militant enough not to allow indiscriminate access to its rooms. In any case, from the outset, more inclusive than exclusive".

Keywords | "FAM"; Architectural Magazines; Cover; ANVUR.

“Terreno Comune”

Una conversazione sul progetto

Laura Camerlingo, Alessia Sala, Cesare Sartori



“Terreno Comune” 1 (gennaio 2020), *La strada*. Busta in formato A4 in carta kraft e borsa del Senato degli Studenti.

“Terreno Comune” è un progetto editoriale nato nel 2019 su iniziativa di alcuni rappresentanti del Senato degli Studenti dell’Università luav di Venezia. La proposta ha avuto origine dall’urgenza di costruire uno spazio di confronto tra pari e di dialogo tra le diverse discipline del progetto, un grande assente all’interno della comunità studentesca. “Terreno Comune” si può quindi meglio definire come una piattaforma che si è declinata in una rivista nel momento in cui questa esigenza ha incontrato la curiosità nei confronti del mondo dell’editoria. Il progetto ricerca nei temi del contemporaneo i pretesti per lo sviluppo di ciascuna pubblicazione, il cui

esito è un prodotto cartaceo sempre diverso per forma, supporto e grafica, ogni volta elaborati in relazione ai temi e ai contenuti.

La rivista ha collezionato ad oggi tre numeri: *La strada* (gennaio 2020), *Prospettive* (dicembre 2020) e *Are bodies Present?* (novembre 2021). Il progetto "Terreno Comune" ha preso avvio indagando il tema della strada in una pubblicazione eterogenea, muovendosi tra una interpretazione metaforica del termine e un'accezione legata allo spazio fisico. La varietà dei contenuti e la volontà di lasciare libera al lettore la scelta di come comporre il loro ordine hanno portato alla decisione di progettare un oggetto privo di rilegatura e composto da tanti fascicoli, poi raccolti in una busta. La seconda pubblicazione è stata dedicata al tema prospettive e propone un ragionamento a più piani di lettura sulla contemporaneità, coinvolgendo in alcuni contributi il contesto di pandemia globale e le sue inaspettate conseguenze. Si sono interrogate le potenzialità della tecnica di rappresentazione stessa e le sue implicazioni relative alle inedite modalità di lettura della realtà, dettate dalla ridefinizione dei punti di vista e di nuove soggettività. Il formato della rivista – che ricorda le mappe geografiche – ha voluto costituire la traduzione cartacea di questa necessità di esplorazione e di ricerca, proponendo coordinate e strumenti per ridefinire il nostro abitare lo spazio.

Nel corso degli anni il progetto è cresciuto, approdando a una terza pubblicazione con un pensiero autoriale più complesso, grazie al contributo di una redazione sempre più allargata e partecipata. *Are bodies present?* è il risultato di una serie di riflessioni sulla condizione contemporanea dell'essere umano nell'era del digitale e sull'inevitabilità di porla in relazione al corpo, nella difficoltà di considerarlo come 'presente' – inteso sia come 'attuale', sia come 'presenza fisica' in una iperrealità. Ne è derivato un piccolo oggetto editoriale che raccoglie contributi scritti, immagini post prodotte, racconti e fotografie variegati, sparsi e spesso contraddittori all'interno di una scatola tinta di blu, in riferimento al colore del digitale all'interno dell'immaginario collettivo.

La scrittura di questo contributo ha rappresentato per noi l'occasione di una riflessione su "Terreno Comune", su quale ruolo possa assumere all'interno della comunità studentesca, su come possa essere tramandato da una rappresentanza a quella successiva e su come si inserisca nella

tradizione delle riviste del progetto. Abbiamo scelto di riportare queste riflessioni in forma di dialogo, che per noi rappresenta il metodo di costruzione della rivista stessa.



“Terreno Comune” 1 (gennaio 2020), *La strada*. Rivista in formato A5, carta uso mano e patinata 100 gr, stampa a colori, rilegatura dei singoli fascicoli a punto omega. Inserto in formato A2 ripiegato, carta Grafiprint 70 gr, stampa bn. La pubblicazione è distribuita all’interno di una busta contenente anelli metallici per la rilegatura.

La matroska

L | “Terreno Comune” forse non è una rivista di architettura. E forse non è nemmeno una rivista.

A | Sono d’accordo. Alla base del progetto vi è l’idea di costruire e condividere una piattaforma, un luogo di formazione tra pari che attraverso il dialogo tra diversi studenti e diverse discipline mira ad alimentare il tessuto sociale all’interno dell’università. Per questo TC non si può definire una rivista: è un progetto più ampio che in questo momento si sta concretizzando nelle vesti di qualcosa di simile ad una rivista per il semplice fatto che eravamo, e siamo tutt’ora, affascinati dal mondo dell’editoria. E forse per la stessa ragione non si può definire una rivista di architettura: si parla di tanto altro.

C | Credo che però condivida con l'architettura molti aspetti, a partire dal metodo che sta alla base della sua costruzione. Se ci pensate, quel che facciamo per ogni numero è un esercizio progettuale che permette di mettere in gioco in modo concreto quel che impariamo anche in aula. In "Terreno Comune" esistono due parti: gli autori da un lato, che presentano e condividono i loro contributi, e noi redattori dall'altro, che cerchiamo di mettere assieme i pezzi per arrivare a un prodotto finale sempre diverso.

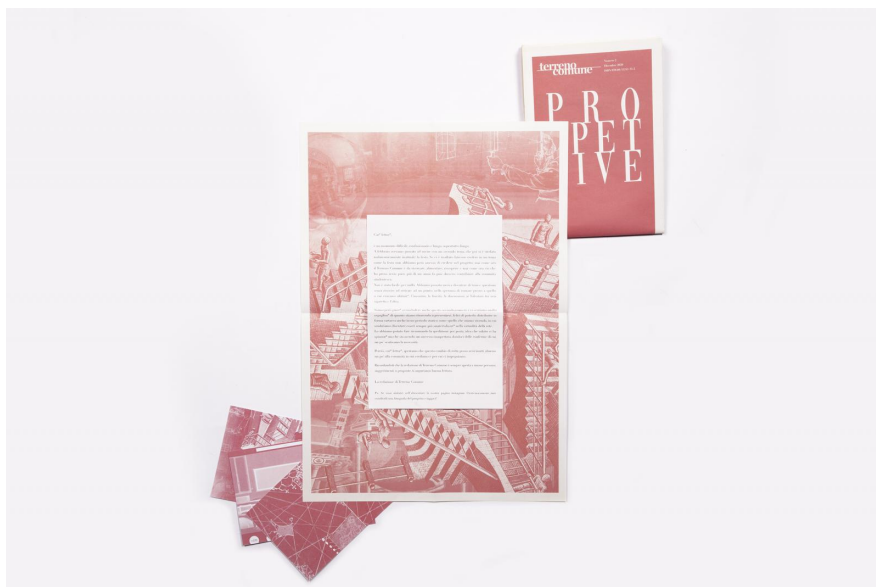
L | Esatto! Prima ancora che carta stampata, "Terreno Comune" è il prodotto di un processo progettuale applicato ad ogni suo aspetto: alla scrittura del bando - e quindi la scelta del tema - alla grafica e all'impaginazione, ma anche alla fattibilità pratica ed economica. A tutto questo si aggiungono la gestione del gruppo redazionale, il lavoro in team, la suddivisione dei ruoli e dei compiti. Qui si può vedere l'apporto del metodo progettuale che apprendiamo in università.

C | Alla fine "Terreno Comune" è per noi un'architettura stampata. Ogni pubblicazione ha una propria identità e viene elaborata in una veste diversa, anzi, una forma diversa, dalla busta ricca di contenuti sfusi del primo numero, al grande foglio ripiegato come una mappa del secondo, fino alla scatola per l'ultimo.

A | Per riassumere, TC è un progetto complesso che coinvolge tanti aspetti: innanzitutto è un progetto editoriale, con tutto ciò che ne consegue, dal necessario approfondimento dei suoi aspetti concreti - come la fattibilità economica e di produzione - fino all'organizzazione di tempistiche e ruoli. Questo progetto editoriale si basa a sua volta su un progetto più ampio che si rivolge alla comunità studentesca di cui eravamo rappresentanti e si manifesta ogni volta in oggetti editoriali studiati in modo tale da rispondere ai diversi temi proposti. E poi il numero è esso stesso raccolta dei progetti degli studenti e delle studentesse, e così via.

L | È come se fosse una matrioska di progetti, anche se le matrioske mi ricordano l'odore di legno chiuso.

A | A me piace un sacco l'odore di chiuso.



“Terreno Comune” 1 (gennaio 2020), *La strada*; “Terreno Comune” 2 (dicembre 2020), *Prospettive*.

La pentola che bolle

A | Rispetto al tema del format che è uscito prima stavo pensando che una metafora efficace per descrivere “Terreno Comune” sia quella di una grande pentola sul fuoco, con l’acqua che bolle al suo interno. Mi sembra che TC sia un processo in continua metamorfosi che è nato da un punto zero, in cui pari a zero erano anche le nostre conoscenze in campo, e che stia continuamente crescendo, sorprendendo anche noi di tanto in tanto.

L | In effetti di acque ne abbiamo messe tante sul fuoco, con tutte le cene passate insieme a discuterne.

A | E il vino, la terrazza, lo gnocco fritto, il tappeto minimal trash rosa e peloso, bellissimo.

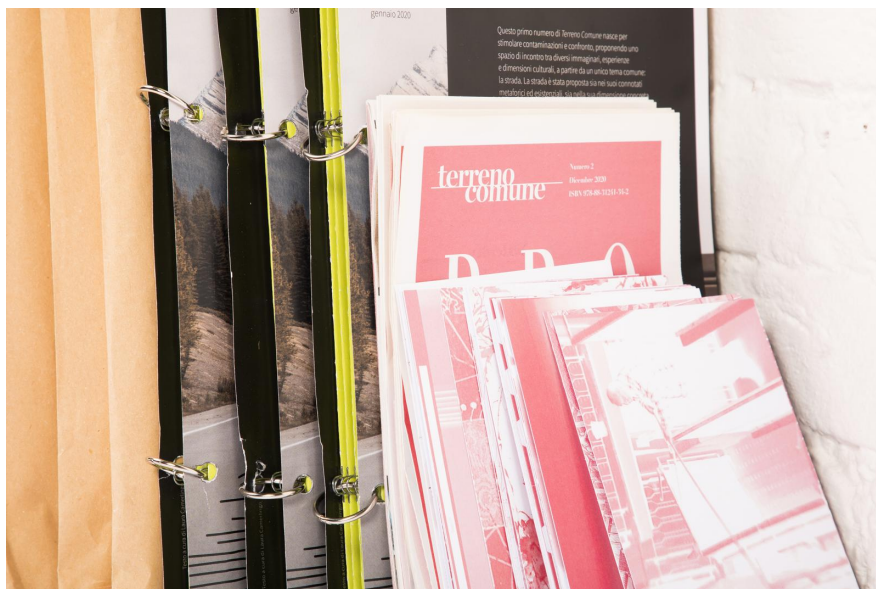
C | Tutto è iniziato in modo molto spontaneo e, oserei dire, ingenuo. In un percorso tutt’altro che lineare abbiamo messo assieme piccoli tasselli di un mondo ancora a noi sconosciuto, quello dell’editoria: ci stiamo mettendo continuamente in discussione pensando a supporti adeguati al tema e ai contenuti, rivedendo la grafica, ricercando nuovi spunti e riferimenti.

A | Sì, sono d'accordo. Ci siamo resi conto che stavamo individualmente sentendo l'urgenza di proporre qualcosa che potesse davvero essere utile a tutti noi studenti. E così abbiamo cercato anche nel nostro impegno politico all'interno dell'Università le basi per proporre un'iniziativa. In pratica eravamo un gruppo di curiosi, entusiasti e assolutamente inconsapevoli studenti che hanno provato a mettersi in gioco.

L | Inoltre, come hai detto prima, Ale, è un progetto davvero in continua evoluzione, forse proprio come conseguenza di questo entusiasmo e voglia di sperimentare. Tanto più che spesso non sappiamo nemmeno noi dove stiamo andando e il progetto sembra essere dotato di vita propria. Solo recentemente, soprattutto con questo ultimo numero, ci stiamo forse avvicinando a ciò che avevamo originariamente immaginato, cioè un prodotto dalla guida redazionale più autoriale. È stato un processo lungo e non lineare, che ha coinvolto molte persone nella sua lenta realizzazione.

A | E tutte queste persone hanno portato ogni volta diversi interessi e competenze che hanno arricchito il progetto. Da (ormai ex) studentessa di architettura un momento fondamentale nella mia formazione è stato quando ho iniziato ad occuparmi delle Call for Ideas, le attività culturali proposte dagli studenti e finanziate dal Senato. Lavorando su molte attività diverse sono entrata in contatto con altrettante realtà studentesche che mi hanno permesso di ampliare il bagaglio culturale e di appropriarmi di altri strumenti e contenuti che poi ho riportato all'architettura. Ho sempre sperato che "Terreno Comune" potesse rappresentare questo per qualcun altro.

C | Per me è stato così questo ultimo numero: non mi ero mai più di tanto interessato al tema del corpo, eppure lavorarci con persone con formazioni e riferimenti differenti mi ha fornito nuovi strumenti di lettura. Si tratta di un confronto fertile di cui difficilmente facciamo a meno e che spesso ci ha portati a dilatare i tempi di ogni pubblicazione. Inizialmente pensavamo di pubblicare tre numeri all'anno, ma eravamo troppo ottimisti.



“Terreno Comune” 2 (dicembre 2020), *Prospettive*. Contributi in formato A1 con piega a sei ante a fisarmonica e tre a chiudere, carta Grafiprint 70 gr, stampa a colori. Cartoline in formato A6, carta patinata 300 gr, stampa a colori. Poster in formato A3, carta Grafiprint 70 gr, stampa a colori. .

Il corpo di carta

L | Eravamo decisamente ottimisti! Abbiamo deciso di spendere tempo e soldi per arrivare all’elaborazione di oggetti non ordinari, dai supporti, talvolta anche molto laboriosi, al tipo di carta. Però non poteva che essere così: il supporto cartaceo ha sempre assunto un valore davvero significativo per noi, sia come campo di prova e occasione di sperimentazione da un punto di vista grafico, sia per arrivare capillarmente a tutta la comunità, privilegiando il rapporto uno-a-uno attraverso la consegna di un prodotto materico.

C | Tutto questo è stato voluto però consapevolmente anche per coinvolgere le piccole realtà tipografiche locali, nell’ottica di una collaborazione consapevole e una presenza attiva sul territorio.

A | C’è poi da dire che la carta stampata non è solo affascinante per noi ma anche per le persone a cui ci rivolgiamo. Credo che qua si apra un’altra questione: la maggior parte dei numeri che distribuiamo non viene

nemmeno letta, al limite viene sfogliata. E questo credo sia un punto centrale per chi decide di imbarcarsi in un progetto editoriale.

C | Con la carta stampata rimane poi aperta la questione del come arrivare alle persone. Inizialmente abbiamo scelto di non creare un sito del progetto – a cui ora invece stiamo lavorando per costruire un archivio e rendere i contenuti disponibili a tutti – ma quasi da subito ci siamo resi conto della necessità di un mezzo coinvolgente per far conoscere il progetto. Le mail istituzionali ci hanno aiutato inizialmente, ma non quanto l'uso dei social.

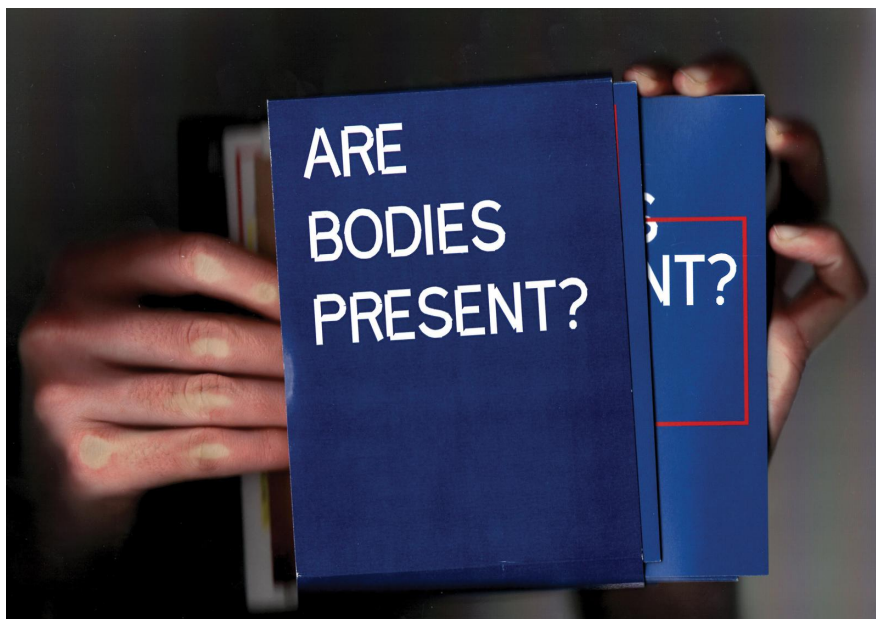
A | Sì beh, non che siano proprio il nostro asso nella manica. Anche se apparteniamo quasi tutti alla Generazione Z, la gestione dei social è sempre stata una parte abbastanza disastrosa del progetto, anche se per fortuna ora stiamo riuscendo a dare una certa continuità ai contenuti che pubblichiamo. Altro che nativi digitali!

L | Social che da strumento di divulgazione sono divenuti contenuto essi stessi: i post pubblicati sono stati riconosciuti come spunti di riflessione interessanti e spontanei – forse proprio in virtù della loro flessibilità e fruibilità – tanto da essere pubblicati all'interno della rivista stessa. Mi sto ancora chiedendo se questo arricchisca i contenuti o se invece li sminuisca. Rimane comunque interessante notare come da strumenti di diffusione diventino essi stessi prodotto della riflessione che pubblicizzano, in un cortocircuito senza soluzione di continuità.

C | Attraverso i social comunque stiamo arrivando a molte persone e soprattutto riusciamo a interagire con la comunità studentesca, che sfrutta questi strumenti meno istituzionali anche per contattarci e chiedere informazioni. Proponiamo un progetto da studenti per studenti e il tono meno formale di una chat aiuta a diminuire le distanze.

A | L'interazione è sempre stata un punto centrale sia per la rappresentanza che per "Terreno Comune". Non è semplice riuscire ad arrivare alla comunità studentesca e questo progetto ha rappresentato per noi uno spiraglio di speranza anche e soprattutto in un periodo difficile come quello della pandemia. In quel momento di chiusura delle sedi e di distanza forzata noi stavamo stampando il secondo numero che abbiamo

poi spedito in tutta Italia agli studenti che ce lo richiedevano. È stato inaspettatamente un grande successo, abbiamo finito tutte le copie! La riuscita di tutto questo è stata in parte determinata dall'attività sui social: proprio in quel momento li abbiamo attivati e sono diventati un mezzo di comunicazione e di condivisione di contenuti.



"Terreno Comune" 3 (novembre 2021), *Are bodies present?*. Rivista in formato C6, carta patinata 100 gr, stampa a colori, rilegatura dei singoli fascicoli a punto metallico. Fascia esterna in carta patinata 300 gr, stampa a colori.

Il testimone

C | C'è poi un tema che riguarda tutte le riviste studentesche, ovvero quello della partecipazione. In particolare per TC, in cui l'obiettivo non è quello unidirezionale di un editore che cerca un pubblico ma è piuttosto quello di un pubblico che cerca se stesso e cerca di essere rappresentato attraverso un progetto, questo aspetto è più che mai importante.

A | Pensate al secondo numero: il tema doveva essere la festa, ma l'inizio della pandemia lo ha reso profondamente inattuale e poco sentito, tanto che abbiamo ricevuto pochissimi contributi e alla fine abbiamo deciso di cambiare il tema.

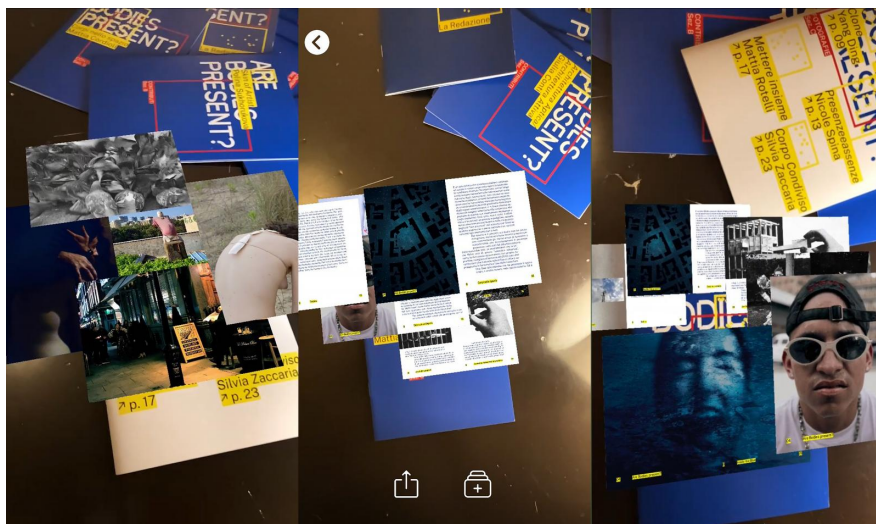
L | E in quel momento abbiamo sentito la necessità di allargare la redazione coinvolgendo nuove persone, per apportare nuovi contributi e, in generale, nuovi punti di vista. Un ricambio continuo all'interno della redazione che si è verificato spesso nel corso dei vari numeri. Ci sono state diverse meteore che, pur partecipando solo a qualche riunione, hanno permesso a "Terreno Comune" di mantenere alto l'entusiasmo e di crescere.

C | Dopo la pubblicazione di questo terzo numero credo sia anche inevitabile domandarsi quale sarà il futuro di "Terreno Comune", dal momento che abbiamo appena attraversato una fase di passaggio di testimone tra noi ex senatori e i nuovi ed è questo il punto in cui spesso questi progetti muoiono. Di fatto è un destino a cui tutte le riviste studentesche vanno incontro: cosa succede quando studenti e studentesse, membri della redazione, finiscono il ciclo di studi?

A | Questo è un problema che penso vada oltre la rivista o i progetti dei rappresentanti, e che credo sia legato a come noi studenti viviamo l'università. È una sensazione che ho sentito molto durante gli anni di rappresentanza e su cui ho ragionato in modo costante, anche se questa non è la sede per approfondire questi pensieri. Credo che il nocciolo della questione risieda nella frizione tra i tempi, spesso lunghi, che l'effettiva realizzazione di un progetto richiede e il fatto che l'università sia sempre di più un luogo di passaggio. Questo ha inevitabilmente delle conseguenze sul senso di comunità e sul destino dei progetti che cercano di coinvolgere più di una generazione studentesca.

L | Abbiamo tentato di rispondere a tale punto provando a proporre una piattaforma che fosse il più possibile flessibile, nella speranza che altri rappresentanti ne potessero/possano prendere in consegna il testimone, anche se dovesse esserci un'interruzione nelle pubblicazioni.

A | Anche se di questo non c'è certezza... D'altro canto questo è un momento in cui ci stiamo ponendo tantissime domande, forse ancora più che all'inizio.



“Terreno comune” 3 (novembre 2021), *Are bodies present?* Contenuti del numero in realtà aumentata.

English abstract

“Terreno Comune” is a project promoted by the student senate of luav University of Venice. Within the framework of fostering an active social fabric, the aim of the initiative is to build a platform for an interdisciplinary dialogue, in which all students can participate. Until now the outcomes have been three themed magazines that collect works of luav students. This contribution introduces the project and its possible future developments.

Keywords | “Terreno Comune”; Student Magazine; Project; Università luav di Venezia; Senato degli Studenti luav.



la rivista di **engramma**

gennaio/febbraio **2022**

188 • Riviste di architettura. Traiettorie

Editoriale

Fernanda De Maio, Anna Ghiraldini, Michela Maguolo

Le riviste di architettura come strumenti di progetto

Alberto Ferlenga

Storie

Un dialogo mancato

Daniele Pisani

Architettura e cultura della vita

Alberto Pireddu

Costellazioni eccentriche

Aldo Aymonino, Federico Bilò

Il caso "Rassegna". L'anomalia della regola

Guido Morpurgo

The Digital Turn in Architectural Trade Literature

Andrea Foffa

Prospettive

Fuori dal tempo

Cherubino Gambardella

The Journal as Community or School

Tim Steffen Altenhof

**Zur Aktualität des Medienverbundes Architektur
und Zeitschrift**

Eva Maria Froschauer

Sperimentare l'inattualità

Riccardo Rapparini

Testimonianze

**Discussion sur les revues de tendance
avec Jacques Lucan**

Nicole Cappellari, Julien Correira (version française)

**A Discussion on Tendency Journals
with Jacques Lucan**

Nicole Cappellari, Julien Correira (english version)

**"uncube". Architecture Between Paper
and Digital, and Beyond**

Michela Maguolo

"San Rocco", 2010/2019

Paolo Carpi

"FAM" rivista eclettica e militante

Lamberto Amistadi, Enrico Prandi

"Terreno Comune". Una conversazione sul progetto

Laura Camerlingo, Alessia Sala, Cesare Sartori