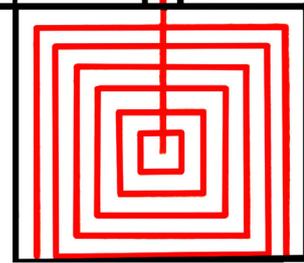
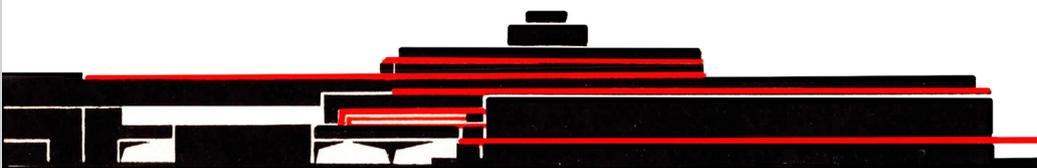


IL LINGUAGGIO GRAFICO MODERNO NELLE RIVISTE DI ARCHITETTURA

Manuela Piscitelli



IL LINGUAGGIO GRAFICO MODERNO NELLE RIVISTE DI ARCHITETTURA

Manuela Piscitelli

A/Research Ricerche di Architettura

Collana editoriale del Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Architettura

IL LINGUAGGIO GRAFICO MODERNO NELLE RIVISTE DI ARCHITETTURA *Manuela Piscitelli*

Direttore DADI_Ornella Zerlenga

Responsabile editoriale DADI_PRESS_Marino Borrelli

Comitato scientifico DADI_PRESS

Raffaella Aversa, Marino Borrelli, Marco Calabrò, Alessandra Cirafici, Gianfranco De Matteis, Giuseppe Faella, Fabiana Forte, Rossella Franchino, Giorgio Frunzio, Adriana Galderisi, Cherubino Gambardella, Anna Giannetti, Paolo Giordano, Danila Jacazzi, Concetta Lenza, Luigi Maffei, Elena Manzo, Luca Molinari, Daniela Piscitelli, Efisio Pitzalis, Patrizia Ranzo, Antonio Rosato, Sergio Sibilio, Mario Rosario Spasiano, Ornella Zerlenga - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli (IT).

Alberto Bassi - IUAV (IT), Alfonso Capozzoli - Politecnico di Torino (IT), Andrea Giordano - Università di Padova (IT), Pilar Chias Navarro - Università di Alcalá (ES), Artur Mateus - Politecnico di Leiria (PT), Euripidis Mistakidis - University of Thessaly (EL), Fernando Moreira da Silva - Universidade de Lisboa (PT), Florian Nepravishta - Università Politecnica di Tirana (AL), Garyfallia Katsavounidou - Aristotle University of Thessaloniki (EL), Justyna Martyniuk-Peczek - Gdansk University of Technology (PL), Laura García Sánchez - Università di Barcellona (ES), Luciano Rosati - Università degli studi di Napoli 'Federico II' (IT), Luigi Pariota - Università degli studi di Napoli 'Federico II' (IT), Luigi Torre - Università di Perugia (IT), Marco Pretelli - Università di Bologna (IT), Maria Cerreta - Università degli Studi di Napoli 'Federico II' (IT), Mario Losasso - Università degli Studi di Napoli 'Federico II' (IT), Michele D'amato - Università degli Studi della Basilicata (IT), Orazio Carpenzano - Università degli Studi 'La Sapienza' (IT), Pasquale Rossi - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (IT), Santiago Huerta Fernández - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ES), Scira Menoni - Politecnico di Milano (IT), Simona Panaro - University of Sussex Business School (UK), Timuçin Harputlugil - Çankaya Üniversitesi (TR).

Coordinamento grafico-editoriale Daniela Piscitelli, Vincenzo Cirillo, Itala Del Noce

Direttore della Collana / Presidente CdL Architettura Efisio Pitzalis

Comitato Scientifico del volume Alessandra Cirafici, Ornella Zerlenga, Andrea Giordano, Pilar Chias Navarro, Florian Nepravishta.

I volumi pubblicati nella collana sono stati sottoposti a doppia blind peer-review da parte dei membri del Comitato Scientifico o da revisori esterni.

In copertina: Frank Lloyd Wright, grafica per la copertina interna di The Architectural Forum, gennaio 1938 (dettaglio).

V: DADI © copyright DADI_PRESS
PRESS Linea editoriale del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

DOI: 10.6093/978-88-85556-31-7

ISBN 978-88-85556-31-7 (versione elettronica del formato PDF) - 2024

L'editore DADI_PRESS non è responsabile della gestione di eventuali rivendicazioni relative alla paternità di citazioni, immagini, tabelle, ecc. L'autore/gli autori hanno la piena responsabilità per i contenuti del loro saggio.

Questo volume è presente nella forma elettronica all'indirizzo www.architettura.unicampania.it



Gli E-Book di DADI_Press sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

7	Prefazione di Maria Linda Falcidieno
9	Introduzione
13	1. Le “piccole riviste”. Spazi per una nuova visione del progetto
15	Il fenomeno delle “piccole riviste”
18	De Stijl (1917-1931)
30	L'Esprit Nouveau (1920-1925)
46	G: Material zur elementaren Gestaltung (1923-1926)
58	Sovremennaia Arkhitektura (1926-1930)
76	Bauhaus (1928-1933)
91	2. Le riviste commerciali. Spazi per la narrazione del progetto
93	Nascita ed evoluzione della rivista di architettura
118	Il modernismo in The Architectural Forum
121	The Brickbuilder, 1892 - 1916
131	The Architectural Forum, dal 1932 al 1940
142	The Architectural Forum, 194X

156	Il modernismo in Pencil Points
159	Pencil Points, dal disegno all'architettura
168	Pencil Points, dall'architettura alla pianificazione

181 **3. Confronti e conclusioni**

183	La cultura visiva tra gli anni '20 e '40
191	Schede sinottiche

215 **4. Bibliografia**

Prefazione

di Maria Linda Falcidieno

Nella contemporaneità nella quale siamo quotidianamente immersi, dove la velocità è divenuta segno distintivo e la conseguente circolazione delle informazioni a portata di “invio” cliccato sul computer così come sul cellulare, il volume di Manuela Piscitelli appare come una boccata di ossigeno nel riportarci a riflettere su una delle matrici della diffusione di un settore della conoscenza, anch'esso estremamente attuale, qual è quello delle immagini.

Immagini specifiche, in questo caso, ambito circoscritto all'architettura, certamente, ma che permette comunque di attivare ragionamenti e riflessioni di validità più ampia, a carattere generale: cosa comporta la circolazione di immagini e informazioni? Quali le potenziali conseguenze? Quali i termini di aderenza del medium con la società e i fruitori ai quali è destinato?

L'analisi parte da alcune considerazioni fondamentali, che emergono soprattutto quando vengono esaminate le cosiddette “piccole riviste”, veri e propri vettori di idee e ideali, teorie e metodi progettuali, destinati a influenzare la cultura del periodo forse ancor più delle edificazioni: il pensiero arriva a muovere comportamenti e a sviluppare inevitabilmente anche modelli.

E proprio di questo si tratta, anche se implicitamente, ovvero della circolazione di modelli – nello specifico architettonici, ma in generale sociali, politici, ... – come da secoli avviene; il nuovo, in questo caso, è dato dall'aver ricercato il legame che si è instaurato tra il contenuto e il contenitore, tra l'oggetto della rivista e la forma stessa della rivista e dall'aver scelto per tale finalità proprio il periodo di maggior fermento e trasformazione che vede la nascita e la continua crescita rinnovata di numerosi prodotti.

Piscitelli analizza criticamente la cultura visiva tra gli anni Venti e Quaranta e osserva come in quel periodo si assista ad un accelerato e continuo processo di rinnovamento dei criteri di impaginazione, e come l'importanza delle riviste non sia soltanto data dalla rappresentazione del percorso che porta dall'ideazione all'esecuzione, bensì anche dalla trasmissione dell'idea progettuale in se stessa, ancorché rimasta soltanto tale e quindi mai giunta alla conclusione edificatoria; il ragionamento è chiaramente esplicitato attraverso l'analisi delle principali modifiche che intervengono in quel

periodo nella formulazione dei periodici di settore e che consacrano definitivamente la grafica editoriale – europea, principalmente – quale disciplina autonoma e fondamentale contributo comunicativo.

Il valore dell'immagine acquista via via sempre maggior rilievo, fino a divenire il protagonista indiscusso della pubblicazione e l'innovazione di quel periodo resta riferimento per la cultura della rappresentazione, anche quando successivamente l'America assume il ruolo trainante negli sviluppi del dopo guerra.

Il volume propone poi una serie di schede riassuntive degli elementi compositivi delle riviste analizzate – organizzate secondo la sequenza temporale di uscita – che sono di supporto per un confronto immediato ed esaustivo delle differenze e delle progressive variazioni in termini di leggibilità e rapporto testo/apparato visuale, così come un'ulteriore considerazione va fatta in merito alla citazione della pubblicazione "Pencil points", sia perché ampiamente diffusa in America, sia per il lungo periodo di uscita, ma soprattutto per aver inizialmente lavorato per mettere in relazione il disegno e l'architettura, il rappresentatore e l'architetto.

E come di norma accade, anche nel caso del rinnovamento della grafica editoriale relativa alla trasmissione della cultura architettonica – come ben sottolinea Piscitelli – si assiste alla codifica e alla messa a sistema degli elementi di innovazione; in breve, si assiste alla trasformazione dell'avanguardia in prassi. Negli anni Quaranta, infatti, il linguaggio visivo delle riviste che trasmettevano la novità delle teorie, delle sperimentazioni, delle finalità del progetto già dagli anni Venti attraverso le "piccole riviste", diviene modello operativo fatto proprio da tutto il mondo dell'editoria di settore, ivi comprese le pubblicazioni sull'architettura (nonché sull'urbanistica) anche a tiratura internazionale e con una decisa connotazione commerciale.

"Il linguaggio grafico moderno nelle riviste di architettura", in definitiva, è un'ottima occasione per ragionare ad ampio spettro sul valore della circolazione di pensieri, riferimenti, operatività attraverso un medium che è parte integrante della comunicazione stessa: così, il processo conoscitivo attuato nel volume può divenire potenzialmente esemplificazione per trattare analoghi fenomeni in altri ambiti, comunque connessi alla visualità, auspicabile argomento per una prossima riflessione e ricerca sperimentale.

Introduzione

All'inizio del Novecento i grandi movimenti culturali che hanno attraversato le diverse aree geografiche cominciarono a sviluppare soluzioni architettoniche innovative in risposta ad una mutata realtà sociale, avvalendosi di nuove possibilità tecnologiche e nuovi materiali. Il clima di fermento ideologico delle avanguardie dell'epoca abbracciava tutti gli ambiti culturali, dalla letteratura all'arte e alla musica, impegnati nella ricerca di un rinnovamento del linguaggio artistico in rottura con la tradizione. I campi dell'arte, dell'architettura, del design, della ricerca grafica e tipografica si influenzarono a vicenda o si integrarono come nella celebre scuola del Bauhaus, dando vita ad interessanti sperimentazioni di fusione tra la cultura artigianale e la moderna tecnologia industriale. Le forme prodotte non sono semplicemente opere, oggetti o spazi, ma espressioni di un pensiero e di un modo di intendere il ruolo dell'artista nella società. Come scrive Kenneth Frampton, "L'architettura dell'età moderna può essere vista come la rappresentazione simbolica di mutamenti ideologici e politici, in misura difficilmente riscontrabile in altri periodi o culture. Idee hanno creato edifici, idee li hanno distrutti".¹

Proprio in quanto espressione di un'ideologia, il progetto di architettura moderna non può essere osservato solo nella sua espressione materiale, ma assume grande importanza il modo in cui viene rappresentato e comunicato, sia alla ristretta cerchia interessata al dibattito, sia al più ampio pubblico della società a cui si rivolge. Sotto questo punto di vista, si possono osservare altrettante innovazioni anche dovute alla disponibilità di nuovi strumenti e tecniche per la comunicazione e la stampa.

La prima tra queste è la fotografia, che sebbene fosse stata sperimentata dagli architetti già durante il corso dell'Ottocento, assume un ruolo importante nella rappresentazione del progetto in questo periodo, anche come strumento di lavoro. Frank Lloyd Wright, ad esempio, variava la disposizione dei mobili nella sua abitazione e atelier per fotografare le diverse soluzioni e commentare le immagini con i suoi colleghi. Le Corbusier con la sua *Oeuvre Complète* è il primo architetto a realizzare un catalogo ragionato della propria opera avvalendosi della fotografia con l'obiettivo di far conoscere il suo lavoro e i suoi ideali.² Più in generale è stato osservato che il movimento moderno è stato il primo nella storia dell'arte a basarsi

1. Kenneth Frampton (1986). *Storia dell'architettura moderna*. Seconda edizione aggiornata. Bologna: Zanichelli editore, p. X.

2. Giovanni Fanelli (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Laterza.

sulla circolazione delle immagini fotografiche più che sull'esperienza personale o sui rilievi diretti.³

Dall'utilizzo della fotografia per la rappresentazione dell'architettura alla sua ibridazione con il disegno il passo è breve. La prima "fotoprospektiva", ovvero l'inserimento di un disegno prospettico su una fotografia del contesto secondo "una procedura che trae dalla fotografia ogni suggerimento valido per rendere l'immagine compatibile con la percezione visiva",⁴ risale al 1910. In quell'anno il bando di concorso per il Monumento a Bismark sulla collina di Elisenhöhe richiedeva espressamente ai concorrenti di presentare disegni prospettici inseriti sulle fotografie che il comitato avrebbe fornito.⁵

In ambito artistico, di poco successiva è la nascita della tecnica del collage, ovvero la composizione di frammenti di immagini in una sintesi comunicativa nella quale i singoli elementi acquistano nuovi significati scaturiti dalla loro ricombinazione. Il primo esempio è l'opera di Pablo Picasso *Natura morta con sedia impagliata*, del 1912, un collage di pittura ad olio, tela cerata, carta e corda su tela, nella quale diversi elementi appartenenti alla vita quotidiana vengono riutilizzati in una sintesi visiva che attribuisce nuovi significati allo spazio pittorico.⁶ Mentre il fotomontaggio può essere definito come la composizione di due o più fotografie o disegni in un'unica composizione nella quale risultano rappresentate coerentemente dal punto di vista geometrico, il collage è portatore di tre livelli di significato: il primo è relativo all'identità dell'elemento originario e alla sua storia, il secondo è il nuovo significato che l'elemento assume nella relazione con gli altri elementi della composizione, il terzo è il significato finale che acquisisce dopo la sua metamorfosi nella nuova entità di cui viene a far parte.⁷ La differenza tra il fotomontaggio in tutte le sue possibili varianti ed il collage è dunque nella verosimiglianza e coerenza formale del prodotto finale.

Un'altra innovazione riguarda la tipografia. La pagina stampata intesa come dispositivo visivo ha una funzione narrativa che, in modo particolarmente evidente nell'ambito della pagina illustrata, definisce un codice di comunicazione. I suoi tempi, al contrario della narrazione cinematografica in cui sono prestabiliti nel momento del montaggio, dipendono dall'utente, ma vengono guidati dal grafico che suggerisce percorsi visivi, pause, spazi in cui la narrazione si svolge. Questo tipo di ricerca grafica è stata portata avanti a partire dagli anni Venti del Novecento. Le precedenti sperimentazioni delle avanguardie artistiche, dalla grafica art nouveau che unificava figura e immagini dalle forme sinuose e ricche di elementi decorativi,⁸ alla rottura della gabbia tipografica operata dai futuristi con le parole in libertà,⁹ insieme alle innovazioni del Bauhaus sui caratteri tipografici e l'orientamen-

3. Reyner Banham (1986). *A Concrete Atlantis*. U. S. *Industrial Building and European Modern Architecture*. Cambridge-London: MIT Press.

4. Giorgio Stockel (2007). *Fotografia come fatto mentale*. *Guardare vedere fotografare*. Roma: Kappa, p. 228.

5. Giovanni Fanelli (2009) cit.

6. Christine Poggi (1992). *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University.

7. Diane Waldman (1992). *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams.

8. Elio Grazioli (2001). *Arte e pubblicità*. Milano: Mondadori.

9. Pontus Hulten, a cura di, (1986). *Futurismo e futurismi*. Milano: Bompiani.

to dei testi nella composizione della pagina,¹⁰ furono esperienze che confluirono nella composizione tipografica di volumi e riviste illustrate.

Tutti gli elementi sin qui descritti trovano la loro sintesi espressiva nelle pagine dei periodici, in cui la progettazione della pagina stampata e la rappresentazione del progetto architettonico concorrono alla trasmissione dell'atmosfera e dell'ideologia del movimento moderno. La necessità di comunicare anche ciò che non può essere definito dai soli disegni tecnici, ovvero il pensiero che sta alla base del processo progettuale, trova una risposta efficace nella rivista di settore come luogo di dibattito e di circolazione delle idee a livello internazionale. Nel caso dell'architettura moderna, più che in altri periodi storici, il dibattito attraverso le pagine delle riviste fu infatti un elemento fondamentale per la circolazione delle idee. Beatriz Colomina sostiene che le immagini sulle pagine delle riviste sono state anche più importanti dei progetti costruiti per far imporre all'attenzione del pubblico figure di architetti della portata di Le Corbusier e Mies van der Rohe. "La storia delle avanguardie nell'arte, nell'architettura, nella letteratura non può essere separata dalla storia del suo rapporto con i media. E non è solamente perché le avanguardie utilizzarono i media per pubblicizzare il loro lavoro. Il lavoro semplicemente non esisteva prima della sua pubblicazione".¹¹ Per questo motivo l'analisi delle riviste che hanno ospitato i loro progetti è un osservatorio privilegiato per comprendere il linguaggio visivo con il quale quei progetti venivano elaborati e presentati, che deve essere considerato come una parte del progetto stesso e dell'ideologia che lo sostiene.

Fin dalla sua diffusione alla fine dell'Ottocento, il periodico è stato il media che ha maggiormente contribuito al dibattito culturale in diversi settori, tra cui quello dell'architettura, ed alla diffusione di idee, gusti, tendenze, immagini tra aree geografiche distanti, ed ha mantenuto questo primato per buona parte del Novecento. La pubblicazione innanzitutto implica scelte nei contenuti, ma altrettanto significative sono le scelte delle modalità espressive attraverso le quali questi contenuti sono veicolati, che rendono il loro studio particolarmente interessante per analizzare le modalità di rappresentazione del progetto architettonico e la sua comunicazione. Dall'analisi di una rivista infatti emergono tematiche quali la progettazione visiva, il disegno grafico, l'utilizzo della fotografia o del disegno di architettura, i rapporti tra immagini e testo.

Anche la presenza della pubblicità è un elemento significativo nello studio di un periodico, per la duplice valenza di strumento di comunicazione con il pubblico dei lettori e del mondo produttivo e di sostegno per la rivista.

"I codici in gioco nelle pubblicazioni periodiche sono numerosi: l'impa-

10. Hans Maria Wingler (1987). *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Milano: Feltrinelli.

11. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 199: "The history of the avant-garde in art, in architecture, in literature can't be separated from the history of its engagement with the media. And it is not just because the avant-garde used media to publicize their work. The work simply didn't exist before its publication".

Da: Beatriz Colomina (2012). *Little Magazines: Portable Utopia*. In: AA. VV., *The Small Utopia: Ars Multiplicata*. Milano: Fondazione Prada, pp. 199-209.

ginazione (quantità dello spazio bianco, numero delle colonne); i caratteri tipografici; il formato del volume; la periodicità (settimanale, mensile, trimestrale, irregolare); la qualità delle illustrazioni (a colori o meno, tipo di tecnologia usata per la riproduzione); la presenza e la collocazione degli spazi pubblicitari; la qualità della carta e della rilegatura; le reti di vendita e distribuzione; le condizioni finanziarie e le eventuali remunerazioni ai contributori; la struttura editoriale; e ancora il tipo dei materiali pubblicati.”¹²

Partendo dalle considerazioni sin qui esposte, il testo analizza il linguaggio visivo dei progetti di architettura moderna veicolato dalle riviste coeve, contestualmente alla struttura, composizione, articolazione delle riviste stesse, che aggiunge ulteriori elementi per la comprensione degli strumenti espressivi di un'epoca.

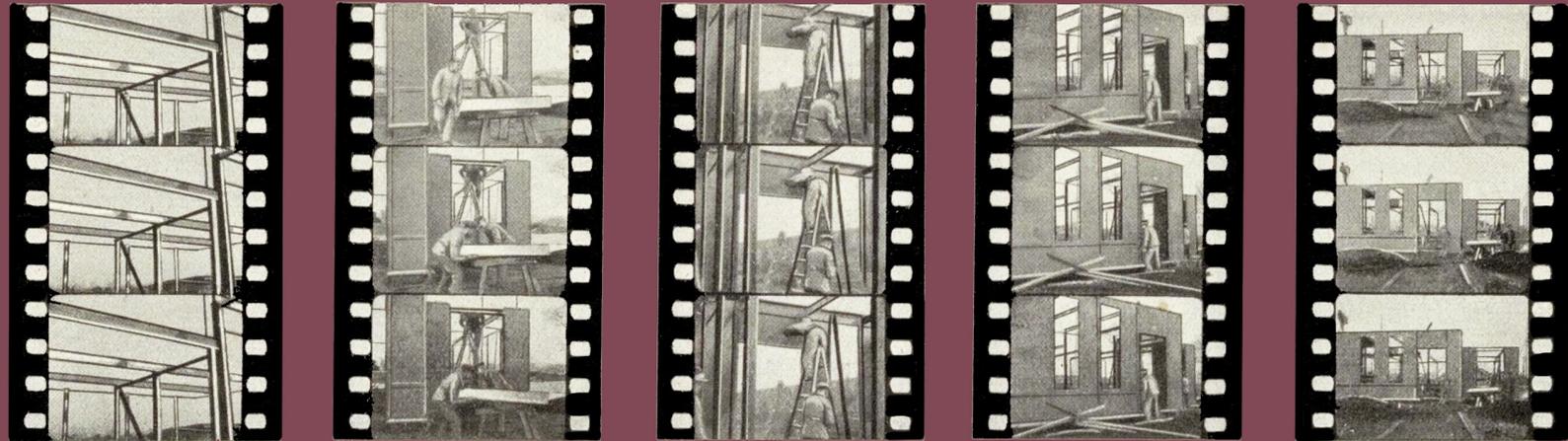
Il volume è articolato in due parti. Nella prima si presentano le cosiddette “piccole riviste”, ovvero quei periodici con finalità non commerciali, basse tirature e brevi periodi di pubblicazione, dirette a veicolare il pensiero di un movimento o di un architetto e ad alimentare il dibattito presso la ristretta cerchia degli addetti ai lavori. La seconda parte invece presenta esempi di riviste più strutturate e con un intento commerciale, stampate per periodi lunghi, attraverso le quali è possibile analizzare i cambiamenti avvenuti tra gli anni Venti e Quaranta, sia nella selezione dei contenuti e nelle modalità di rappresentazione dei progetti, sia nell'identità visiva della rivista stessa. Il confronto tra le due tipologie offre uno scenario completo di un fenomeno come quello del movimento moderno che ha cambiato non solo il modo di progettare l'architettura, ma anche la sua comunicazione.

Essenziale per il presente studio è stata la ricerca iconografica, che per quanto non possa essere considerata esaustiva dell'enorme produzione di periodici di architettura, ha operato una selezione critica degli esempi più interessanti ai fini dell'analisi proposta ed è utilizzata come supporto visivo ai concetti espressi.

12. Andrew Thacker (2017). *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*. In: Caroline Patey, Edoardo Esposito (a cura di). *I modernismi delle riviste: Tra Europa e Stati Uniti*. Milano: Ledizioni.

1

Le “piccole riviste” Spazi per una nuova visione del progetto



Montaggio di una casa, in *Bauhaus* n. 1-2, 1927.

1.1 Il fenomeno delle “piccole riviste”

Intorno agli anni Venti si assiste ad un fenomeno molto complesso nell’editoria periodica, caratterizzata da pubblicazioni di breve durata e spesso con periodicità irregolare, accomunate dalla volontà di riunire in un nuovo linguaggio il piano grafico, tipografico ed editoriale con i contenuti da veicolare. Le innovazioni estetiche e visuali del cubismo, il superamento della rappresentazione figurativa della realtà, la frammentazione dell’ordine della pagina e le sperimentazioni tipografiche, furono altrettanti impulsi che contribuirono in questa fase al rinnovamento visivo dei prodotti editoriali attraverso i quali le avanguardie comunicavano le proprie idee e coinvolsero anche il settore dell’architettura.¹

I maestri dell’architettura, infatti, la scelsero come strumento per la diffusione delle proprie idee, fondandone anche di proprie, come *L’Esprit Nouveau* di Le Corbusier (1920-1925) e *G: Material zur elementaren Gestaltung* di Mies van der Rohe (1923-1926), che furono utilizzate come canale di dibattito per le avanguardie. Mentre *L’Esprit Nouveau* aveva un’impostazione tipografica tradizionale, in *G* la ricerca grafica era parte del progetto comunicativo, come dimostra l’impaginato tipografico costruttivista realizzato da El Lissitzky². Il fenomeno è largamente diffuso in tutte le aree geografiche in questo periodo, con riviste legate ai movimenti artistici ed alla diffusione dei loro valori. Accanto alle già citate *G* e *L’Esprit Nouveau*, troviamo *Bauhaus* (1928-1933) in Germania, *Sovremennaia Arkhitektura* (1926-30), *Lef* (1923-1925) e *Veshch* (1922) in Russia, *Wendingen* (1918-1931) e *de Stijl* (1917-1931) in Olanda, e tutti i periodici futuristi in Italia come *Valori plastici* (1918-1921), *Lacerba* (1913-1915), *Noi* (1917-1920 e 1923-1925).³

Il termine “piccole riviste” è stato inizialmente applicato per definire periodici letterari stampati in lingua inglese tra il 1910 e il 1930 per veicolare il pensiero delle avanguardie letterarie. In seguito, l’ambito cronologico è stato ampliato per tener conto delle specificità delle singole nazioni, e sono state rimosse le limitazioni riguardanti le aree geografiche o linguistiche ed i campi del sapere, che possono includere le avanguardie artistiche e architettoniche.⁴ La definizione dunque è stata applicata ad una tipologia di periodico di nicchia, caratterizzato da basse tirature e da un intento non

1. Aurelio Chinellato e Giovanni Noventa (2013). *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storie e progetti*. Padova: Libreria universitaria.

2. Detlef Mertins e Michael Jennings, a cura di, (2010). *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926*. Los Angeles: Getty Research Institute.

3. Lamberto Amistadi e Enrico Prandi, *FA (little) Magazine e le “piccole riviste” di architettura del XX secolo*. In: *FAMagazine* n. 43, 2018.

4. Robert Scholes e Clifford Wulfman (2010). *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven: Yale University Press.

commerciale, ma mirato alla circolazione delle idee, soprattutto quelle che non trovavano spazio all'interno dei periodici più affermati, anzi spesso proprio in contrapposizione alle modalità di pubblicazione nel circuito del giornalismo di massa.⁵ "Una piccola rivista è una rivista destinata alla stampa di opere artistiche che, per ragioni di convenienza commerciale, non sono accettabili dai periodici o dalle case editrici che hanno la mentalità del guadagno [...]. Tali periodici sono, quindi, non commerciali per intento".⁶

A queste riviste viene riconosciuto il merito della circolazione del pensiero al di fuori dei confini geografici e disciplinari, alimentando un dibattito internazionale sulle nuove categorie del moderno in tutti i campi dell'arte e della cultura e consentendo forme di ibridazione tra le esperienze delle avanguardie.⁷ Sono strettamente collegate ai movimenti che le hanno prodotte, proprio in quanto strumenti per la diffusione delle idee, che spesso erano considerate più importanti delle stesse costruzioni. "I movimenti si formano attorno a un nucleo – un'idea, un ideale o un'ideologia – e le pubblicazioni servono come punti di raccolta che riflettono, attraverso parole e immagini, i principi su cui si fondano i rispettivi movimenti".⁸

In tal senso, più che strumenti per raccontare il mondo, possono essere considerati incubatori di mondi completamente nuovi, non solo dal punto di vista delle forme materiali, ma anche sotto il profilo sociale e intellettuale. Ogni rivista racchiude un piccolo mondo, una visione alternativa a quella precostituita, che circola diffondendo immagini che amplificano il proprio effetto ad ogni copia che viene stampata e messa in circolazione per alimentare il dibattito.

La distanza dalle logiche commerciali le rende spazi liberi dalle logiche convenzionali, dalle gerarchie editoriali, dai vincoli finanziari. Questa libertà è visibile anche nella struttura della pagina stampata. Ogni rivista è essa stessa un progetto, curato in ogni dettaglio dal punto di vista grafico e compositivo per veicolare anche visivamente i contenuti di cui è portatrice. Ad essa collaborano architetti, artisti, illustratori, con nuovi modelli di sperimentazione che vengono prodotti, condivisi, raccolti da altri e riproposti in nuove forme, alimentando la circolazione di idee e la costruzione di un pensiero prima ancora che di un edificio. "Gli architetti usano le piccole riviste come uno spazio in cui le immagini dei progetti nelle molteplici copie sparse per il mondo sono più importanti di un singolo progetto realizzato nelle strade. Anche lo spazio disegnato di quelle pagine è esso stesso un progetto chiave collettivo che circola".⁹

Per questi motivi, da una parte vanno studiate nel loro insieme come un fenomeno unico fatto di influenze reciproche, che ha creato una rete in-

5. Renato Poggioli (1968). *Theory of the Avant-garde*. USA: Harvard University Press.

6. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 2. "A little magazine is a magazine designed to print artistic work which for reasons of commercial expediency is not acceptable to the money-minded periodicals or presses [...]. Such periodicals are, therefore, non-commercial by intent."

Da: Frederic J. Hoffman, Charles Allen, Carolyn F. Ulrich (1946). *The Little Magazine: A History and a Bibliography*. Princeton: Princeton University Press.

7. Eric White (2013). *Transatlantic Avant-Gardes. Little Magazines and Localist Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University.

8. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 6. "Movements are formed around a core - an idea, ideal, or ideology - and avant-garde publications serve as rallying points that reflect, through word and picture, the principles on which the respective movements are founded."

Da: Steven Heiler (2003). *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. USA: Phaidon Press.

9. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 199. "Architects use little magazines as a space in which the images of projects in the multiple copies dispersed around the world are more important than any one project constructed in the streets. Even the designed space of those pages is itself a key collaborative project that circulates."

Da: Beatriz Colomina (2012). *Little Magazines: Portable Utopia*. In: AA. VV., *The Small Utopia: Ars Multiplicata*. Milano: Fondazione Prada, pp. 199-209.

formativa non solo tra gli architetti, ma anche con le altre discipline. Dall'altra parte vanno analizzate singolarmente, in quanto ciascuna di esse racchiude un proprio mondo di idee ed una sua particolarità compositiva ed espressiva in quanto oggetto e medium per la comunicazione.

Nelle pagine seguenti si presentano esempi di piccole riviste di architettura legate alle principali avanguardie europee dell'epoca, organizzate secondo l'ordine cronologico della data della prima edizione. Per ciascuna di esse si indaga il ruolo assunto nell'ambito della diffusione del movimento al quale risulta legata, il tipo di contenuti pubblicati, la struttura visiva della pagina stampata, la copertina che spesso ha una valenza iconica nel riassumere visivamente i significati simbolici di cui la rivista è portatrice.

Riguardo alla rappresentazione dell'architettura l'analisi si focalizza sulle tecniche di rappresentazione prevalentemente adoperate, l'alternanza tra disegni e fotografie in modo integrato o separato, i punti di vista scelti per la rappresentazione, la posizione ed il peso delle immagini all'interno della pagina.

Dal punto di vista metodologico, accanto alle fonti bibliografiche che per lo più fanno riferimento agli aspetti storici dei movimenti e delle piccole riviste ad essi collegate, è stata essenziale l'analisi delle fonti dirette delle riviste in questione. Per ciascuno dei periodici studiati sono stati analizzati i fascicoli stampati in diverse annate, relativamente ai contenuti sopra indicati. La selezione di immagini che qui si presenta a corredo del testo è frutto di una valutazione critica per mostrare le tipologie più interessanti o innovative dal punto di vista della rappresentazione, includendo sia la tecnica della fotografia che del disegno e le diverse forme di ibridazione tra di esse.

L'apparato iconografico è stato riprodotto secondo due modalità: laddove le immagini sono parte integrante di una composizione complessiva della pagina stampata, questa è stata inserita integralmente per mostrare tutti gli aspetti (illustrativi, testuali, grafici) che concorrono alla narrazione del progetto configurando l'intera pagina come un artefatto comunicativo. Quando invece non è stata riscontrata una relazione specifica tra l'impaginato e le immagini in esso contenute, queste sono state estrapolate dalla pagina e riprodotte separatamente, in quanto racchiudono in sé stesse gli elementi necessari per la trasmissione del messaggio visivo.

1.2 *De Stijl* (1917 - 1931)

Data fondazione: 1917

Data chiusura: 1931. Un numero postumo nel 1932.

Sede: Leida

Nazione: Paesi Bassi

Lingua: olandese

Frequenza: mensile fino al 1922, poi irregolare

Formato: 17 x 24 cm

Direttore: Theo van Doesburg

Principali autori di testi e illustrazioni:

Piet Mondrian

Bart van der Leek

Theo van Doesburg

Vilmos Huszár

Antony Kok

Jacobus Johannes Pieter Oud

Jan Wils

Gerrit Rietveld

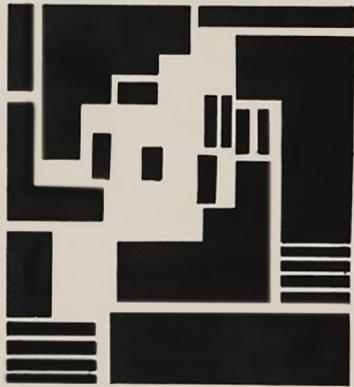
Gino Severini

Movimento di riferimento: neoplasticismo

Fonti: i fascicoli dal 1917 al 1920 sono consultabili sul sito di University of Iowa Libraries, https://sdr.lib.uiowa.edu/dada/de_stijl/index.htm (ultimo accesso marzo 2024).

Alcune pagine tratte dai fascicoli successivi sono disponibili in pubblico dominio su: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:De_Stijl_\(magazine\)_by_year?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:De_Stijl_(magazine)_by_year?uselang=fr) (ultimo accesso marzo 2024).

DE STIJL



MAANDBLAD VOOR DE MO-
DERNE BEELDENE VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOES-
BURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN-EN
BUITENLANDSCHE KUNSTE-
NAARS. UITGAVE X. HARMS
TIEPEN TE DELFT IN 1917.

Fig. 1 - Copertina della rivista *De Stijl*, vol. 1,
n. 1, ottobre 1917.

La rivista *De Stijl* fu fondata nel mese di ottobre 1917 da Theo van Doesburg con l'obiettivo non solo di pubblicare un periodico, ma anche e soprattutto di riunire un gruppo di artisti intorno ad esso e di condividere con loro un'idea di arte. Assume dunque un valore preminente dal punto di vista del pensiero che vuole veicolare, piuttosto che come periodico in quanto tale. Nonostante una tiratura molto limitata, mediamente di 400 copie per fascicolo, ha contribuito in maniera significativa al dibattito sul ruolo dell'arte e della cultura nella società moderna.

Inizialmente il gruppo era formato da pittori, a cui gli architetti si unirono in un secondo momento. Le sperimentazioni in un primo momento riguardarono soprattutto l'interno di architettura concepito come opera d'arte, in un tentativo di fusione tra architettura e pittura nel quale la parete, nella sua bidimensionalità, assumeva il ruolo di piano pittorico.¹⁰

I progetti di architettura più noti di van Doesburg sono successivi al 1922, anno in cui la rivista interruppe la regolarità mensile nella pubblicazione, come pure la famosa casa Schroder di Rietveld (1924). Questo è il motivo per cui non tutti i numeri della rivista sono utili per analizzare le modalità di rappresentazione del progetto moderno, ed in particolare vanno esclusi i primi numeri dedicati quasi unicamente alle belle arti. Si è scelto di inserirla nella presente trattazione per la sua importanza nell'ambito del dibattito sull'universalità della pratica artistica, che coinvolse anche altri movimenti modernisti, e per l'innovatività di alcuni tipi di rappresentazione architettonica proposti.

È stato evidenziato come la scelta del nome della rivista, lo stile, che si è poi esteso ad indicare l'intero movimento, sia stata dettata proprio dalla volontà di includere il progetto di architettura tra le tematiche trattate, considerando la rigenerazione dello stile inevitabilmente connessa ai cambiamenti sociali. "Il nome stesso, *De Stijl* (Lo Stile), può aiutarci a ricostruire le aspirazioni che hanno portato alla sua creazione. Van Doesburg aveva inizialmente previsto di chiamare la rivista *The Straight Line* (La linea retta), che avrebbe riassunto in modo chiaro la sua estetica visiva e la visione del progresso storico da lui promossa. Il cambiamento in *De Stijl* orientò la rivista dalle belle arti verso l'architettura e il design, riflettendo l'intenso dibattito in quei campi intorno al concetto di stile".¹¹

La specificità dell'ideologia portata avanti era nella ricerca di un unico principio generativo che potesse essere applicato a tutte le arti, mantenendo l'autonomia di ciascuna di esse. Il principio era perseguito attraverso due operazioni concettuali: l'elementarizzazione, ovvero la scomposizione in componenti elementari e la loro riduzione a pochi elementi,

10. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (2016). *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*. Milano: Zanichelli.

11. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 7. "The name itself, *De Stijl*, can help us in the quest to reconfigure the aspirations which brought about its existence. Van Doesburg originally planned to call the journal *The Straight Line*, which would have neatly summarised its visual aesthetic and the view of historical progress he promoted in it. The change in *The Stijl* orientated the journal from fine art more towards architecture and design, reflecting the intense debate in those fields around the concept of style."

Da: Michael White, 2003. *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Press.

e l'integrazione, ovvero l'articolazione di questi oggetti elementari in un insieme non gerarchico nel quale nessun elemento doveva occupare una posizione prevalente rispetto agli altri e si perseguiva l'integrazione tra di essi.¹²

Tornando alla rivista, è interessante notare come si presenti esteticamente rispondente ai principi esposti, in particolare nella testata e nella copertina del primo progetto grafico, utilizzato fino al 1920, quando fu rinnovata con una nuova veste grafica. A partire dal primo numero nel 1917, infatti, la copertina si presenta con una composizione estremamente semplice, caratterizzata da un unico elemento grafico collocato in posizione centrale (fig. 1). L'immagine è una composizione astratta realizzata dal pittore ungherese Vilmos Huszár, che fu utilizzata anche come logo per il movimento. È costituita da piccoli elementi geometrici monocromatici combinati giocando sui rapporti tra figura e sfondo, senza rendere riconoscibile una figura o un contorno e facendo apparire gli spazi interstiziali come visivamente dominanti.

Strettamente collegati all'immagine nella composizione generale sono la testata con il nome della rivista nella parte superiore e le informazioni sui contenuti in quella sottostante. Entrambi i blocchi di testo risultano allineati con l'immagine in modo da creare un elemento grafico visivamente percepito come unitario, con gli spessori e la geometria dei caratteri che richiamano quelli dell'immagine. Il nome della rivista è formato da blocchetti rettangolari che si compongono in modo da rendere leggibili le parole *De Stijl*, anche se a prima vista appaiono combinazioni di elementi astratti aggregati in modo da formare strutture quadrate che si allineano alle direttrici della composizione sottostante.

L'insieme è mutevole all'osservazione in quanto consente di percepire diversi possibili allineamenti tra le forme che danno vita a diverse possibili configurazioni. La parte sottostante contiene un testo giustificato in caratteri maiuscoli. L'utilizzo di un font senza grazie con le aste di grande spessore perfettamente ortogonali e le lettere inscrivibili in quadrati accentua l'effetto percettivo di unitarietà della composizione e le relazioni geometriche tra le sue parti.

All'interno, la prima pagina ripropone la testata e le informazioni sono organizzate in una composizione geometrica che utilizza lo stesso font della copertina, che si ritrova anche nei titoli degli articoli. Le modifiche al progetto grafico a partire dal 1921 riguardano soprattutto questa pagina, in cui non viene più utilizzata la composizione di Huszár per la testata, con la perdita dell'evidenza del legame visivo con la componente ideolo-

12. Yve-Alain Bois (1993). *Painting as model*. London: The MIT Press.

gica del movimento, che viene ora richiamato dalla fotografia di un'opera artistica emblematica che varia per ogni fascicolo (fig. 2).

Per il resto, l'impaginato non propone elementi di innovatività né una relazione particolare con l'ideologia del movimento. La pagina è strutturata in una colonna unica di impostazione piuttosto tradizionale, e non vi è alcun tipo di integrazione tra i testi e le immagini. Queste sono collocate in pagine ad esse dedicate, inserite in posizione centrale per ottenere il massimo risalto visivo, e corredate di una didascalia sottostante in caratteri maiuscoli. L'orientamento delle fotografie e dei disegni segue il formato e non il contenuto dell'immagine, per cui si ritrovano immagini posizionate verticalmente mentre il verso di lettura dovrebbe essere orizzontale. Ai fini della presente pubblicazione, poiché le immagini non hanno una relazione particolare con la struttura della pagina della rivista da cui sono state estratte, si è deciso di ruotarle nel verso corrispondente al contenuto per facilitarne la lettura. È il caso delle immagini qui denominate figura 4, 5 e 6 che nella disposizione originale erano inserite in verticale nella pagina.

Analizzando la tipologia di illustrazioni a corredo dei progetti presentati, si osserva un'alternanza piuttosto equilibrata tra fotografie e disegni, che occupano un numero di pagine complessivamente inferiore rispetto ai testi, a conferma del ruolo prevalente attribuito alla rivista di spazio per il dibattito. Le fotografie sono scattate in modo da accentuare gli effetti plastici delle architetture, sia che si tratti di interni (fig. 3) che di esterni (fig. 4). Nella loro composizione sembrano seguire uno schema derivato dai metodi di rappresentazione della geometria descrittiva. I punti di fuga sono sempre chiaramente identificabili, sia nel caso di composizioni fotografiche organizzate secondo una prospettiva accidentale sia centrale, e gli spigoli risultano perfettamente verticali. Un'identica modalità di composizione fotografica caratterizza la riproduzione dei plastici, utilizzati come strumento progettuale per la rappresentazione dei volumi e pubblicati nella rivista fotografandoli su sfondo neutro. Il parallelismo con i disegni è ancora più evidente confrontando le immagini fotografiche con i disegni in prospettiva, che sono organizzati secondo analoghi punti di fuga, e completati con le ombre che accentuano gli effetti plastici della composizione di volumi puri (fig 5).

Un ulteriore elemento di raffronto tra fotografie e disegni riguarda la rappresentazione degli arredi, che avendo dimensioni minori consentono differenti posizioni del piano fotografico. È possibile osservare che alcune fotografie riproducono gli oggetti secondo la tipica disposizione dell'asso-

ABONNEMENT
BINNENLAND 4.50
BUITENLAND 5.50
PER JAARGANG
BIJ VOORUITBETA-
LING. VOOR AN-
NONCES WENDE
MEN ZICH TOT DE
ADMINISTRATIE.

DE STIJL

MAANDBLAD GEWIJD AAN DE MODER-
NE BEELDDE VAKKEN EN KULTUUR
REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.

ALLE STUKKEN DE
REDACTIE BETREF-
FEND: K. GALGE-
WATER 3, LEIDEN.
ALLE STUKKEN
VOOR DE ADMIN.
ADRESSEER MEN
MORSCHWEG 20,
LEIDEN, HOLLAND.

2e JAARGANG. MEI NEGENTIEN HONDERD NEGENTIEN. NUMMER 7.

LES RÉACTIONNAIRES D'ARRAS.

PAR L'ARCHITECTE P. H. SCHELTEMA.

M. Greshoff a rapporté de Paris au journal hollandais „De Telegraaf”, qu'il y a deux conceptions concernant la reconstruction des régions dévastées de la France, c'est à dire, qu'il y a deux partis, qu'on pourrait désigner comme conservateurs et novateurs.

Les conservateurs veulent rebâtir tout ce qui a été ruiné dans les formes, qui existaient avant la guerre. Ils se proposent de faire des nouveaux édifices, à l'aide de photographies, dessins et plans, des copies minutieuses du passé; la plus petite modification est pour eux un sacrilège. Ils fondent leur point de vue sur l'histoire, sur le caractère de la région, qui doit être maintenu rigoureusement, mais ils oublient, qu'à côté du caractère régional, le caractère de l'époque et les formes de la vie sociale et économique ont leur influence sur le style de l'architecture.

Les novateurs, bien que plein de révérence et d'admiration pour le passé, reconnaissent cependant que le passé est passé pour toujours et que l'amour du passé ne doit jamais réduire à un manque de respect pour le présent et pour les exigences impératives d'un nouveau siècle. Les novateurs veulent conserver quelques ruines célèbres — la cathédrale de Reims, l'Hotel-de-Ville d'Arras — comme ruines, „pour ne pas oublier” d'abord, et puis, parce que dans l'état de désolation tragique, dans quelques fragments l'ancienne beauté a été conservé splendidement.

Mais, du reste, ils veulent rebâtir tous les bâtiments publics et toutes les maisons particulières selon les projets de jeunes architectes, qui prononceront dans les formes de leur architecture des désirs nouveaux et des idées originales.

Voici la contradiction dans sa forme la plus sévère, mais les partis sont disposés à se faire réciproquement quelques concessions. Les conservateurs parlent déjà d'un accord avec l'aspect général de la ville et avec les formes traditionnelles.

Le capitaine Goniaux, architecte à Douai et lié dans cette qualité au service de reconstruction de la préfecture, a formulé son opinion, à peu près, comme suit:

„Reconstruction dans le style de la région c'est pour le Nord une variation traditionnelle de la Renaissance flamande, mais conforme aux exigences modernes de confort et d'hygiène”.
Le capitaine Goniaux a l'horreur des novateurs.

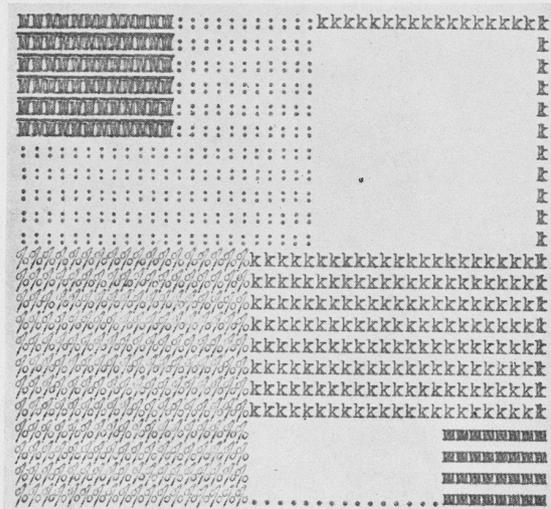
73

DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP
EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.
ABONNEMENT BINNENLAND F6.-, BUITENLAND F 7.50
PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR.
UTRECHTSCH JAAGPAD 17 LEIDEN (HOLLAND).

6^e JAAR N^o 12

SERIE XI 1924-1925



Pietro Saga. 1925

Typo-Plastique VII

(Beschrijving in een volg nummer)

137

Fig. 2 - Confronto tra le prima e la seconda veste grafica della rivista:

- Copertina della rivista *De Stijl*, vol. 2, n. 7, maggio 1919;
- Copertina della rivista *De Stijl*, vol. 6, n. 12, 1925.

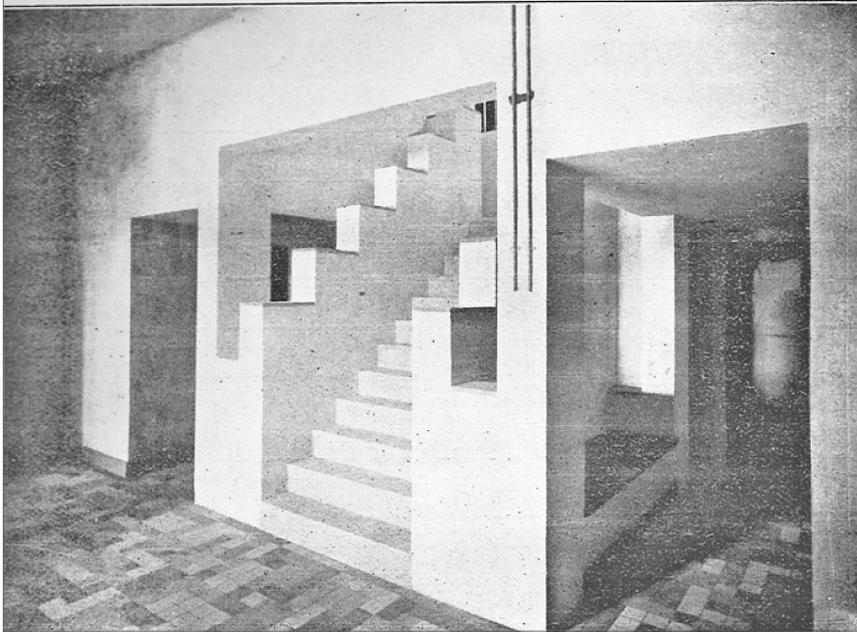
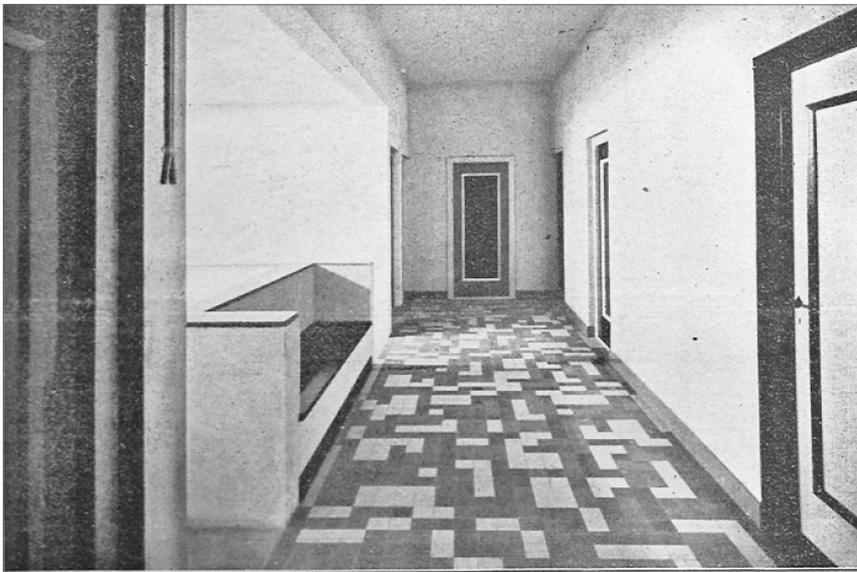


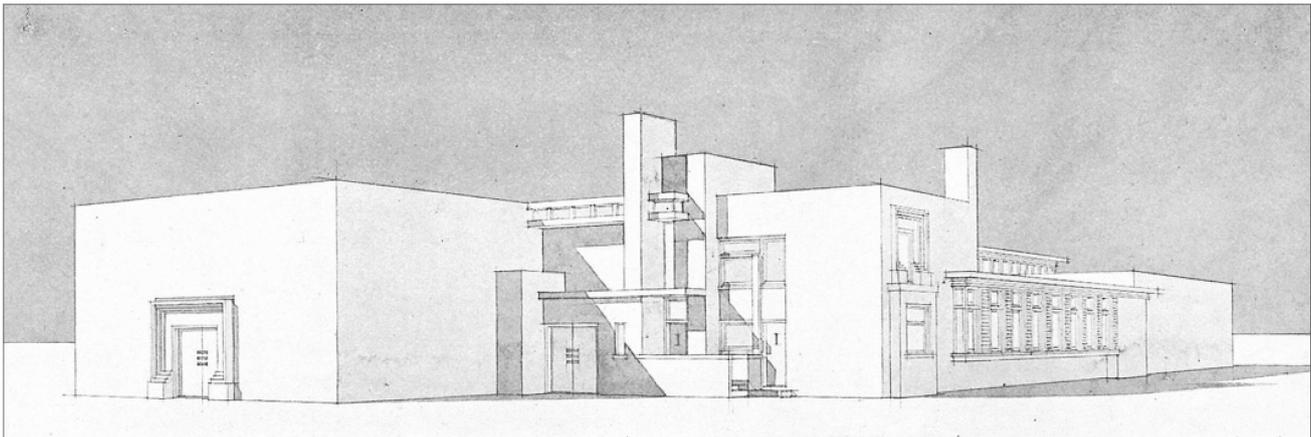
Fig. 3 - Fotografie di interno architettonico,
in *De Stijl*, vol. 2, n. 1, novembre 1918.



Fig. 4 - Fotografia di esterno architettonico,
in *De Stijl*, vol. 2, n. 5, marzo 1919.

Fig. 5 - Prospettiva con ombre,
in *De Stijl*, vol. 3, n. 5, marzo 1920.

BIJLAGE X VAN „DE STIJL” TWEDE JAARGANG No. 5, HOTEL: „DE DUBBELE
LEUTEL” WOERDEN, ARCHITECT JAN WILS.



BIJLAGE VI VAN „DE STIJL” 3E JAARGANG No. 5 J. J. P. OUD. ONTWERP FABRIEK MET INGEBOUWDE KANTOREN.

nometria cavaliera, con un lato dell'oggetto collocato su di un piano frontale e la profondità costruita secondo un'inclinazione di 45 gradi (fig. 6).

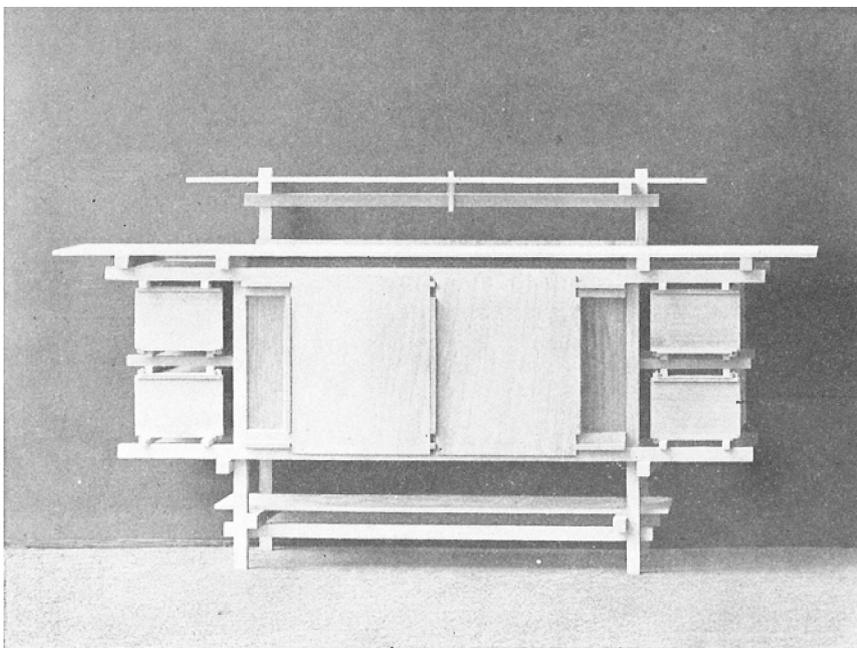
L'assonometria cavaliera è stata ampiamente adoperata come metodo di rappresentazione da van Doesburg anche per la rappresentazione dei progetti architettonici, in particolare la cavaliera monometrica per mostrare le aggregazioni spaziali dei volumi. La scelta di questo tipo di assonometria è dovuta alla possibilità di mantenere inalterate le forme sui piani orizzontali e le proporzioni dell'edificio sui tre assi, facilitando la lettura delle relazioni spaziali. I progetti sono rappresentati isolati in quanto non vi è un interesse progettuale per la contestualizzazione e relazione dell'edificio con l'ambiente circostante.

Il tentativo di configurare il progetto di architettura come un insieme astratto non geometrico, secondo l'ideologia del movimento, porta inoltre all'inserimento del colore come elemento del progetto e materiale della costruzione, che consente l'elementarizzazione della superficie della parete che diventa schermo (fig. 7). In questo ruolo di schermo definito dai colori puri la parete compare in innovative rappresentazioni assonometriche (fig. 8) realizzate per l'esposizione alla Galerie de l'Effort Moderne nel 1923 a Parigi.¹³ Lo schermo nelle rappresentazioni assolve due funzioni visivamente contrastanti: se osservato di profilo si riduce ad una linea, mentre di prospetto è una superficie opaca che aiuta nell'interpretazione dell'articolazione dei volumi nello spazio. Queste assonometrie costituiscono probabilmente il contributo più innovativo alla rappresentazione del progetto ad opera movimento del *De Stijl*.

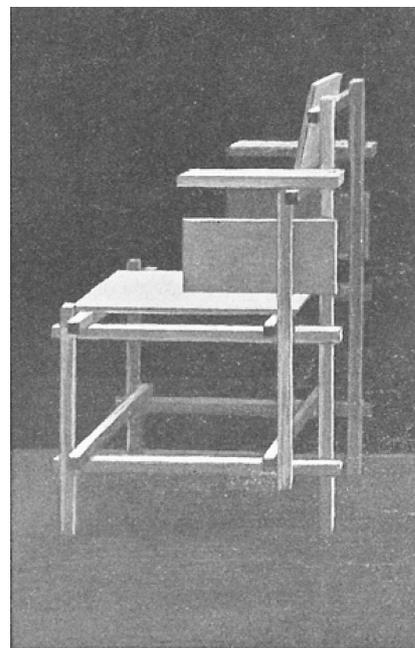
Nella rivista compaiono frequentemente anche disegni in pianta, prospetto e sezioni, collocati secondo il metodo delle proiezioni ortogonali in modo da visualizzare la corrispondenza tra le rappresentazioni sul piano orizzontale e verticale, che consente di interpretare al meglio i volumi. È infine interessante notare un accenno al fotomontaggio, in disegni in sezione o in prospettiva nei quali la figura umana impiegata come riferimento dimensionale non è stata disegnata, ma inserita utilizzando una rappresentazione fotografica (fig. 9).

In conclusione, gli aspetti innovativi nella rappresentazione del progetto che emergono dall'analisi della rivista *De Stijl* risiedono soprattutto nell'attenzione alla scelta del punto di vista (prospettico o assonometrico) più idoneo a mostrare l'aggregazione spaziale dei volumi, nell'organizzazione della struttura del piano fotografico che colloca l'oggetto nello spazio come in un disegno geometrico, nei colori puri concepiti come elementi del progetto e della sua rappresentazione.

13. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (2016), cit.



BIJ DEN DRESSOIR IS GETRACHT DE VIJF BERG-
 RUIMTEN ALS ZUIVERE HOUTCONSTRUCTIE AF TE
 SLUITEN EN IN PLAATS VAN DOOR OMKLEEDING DEZE,
 ZOOWEL ALS DE VEELHEID VAN REGELS, DOOR HAR-
 MONISCHE VERHOUDING TOT EENHEID TE BINDEN.



BIJLAGE VII VAN „DE STIJL”
 3E JAARGANG No. 4. G. RIETVELD.
 DRESSOIR EN ARMSTOEL.

Fig. 6 - Fotografie di arredi (credenza e sedia),
 in *De Stijl*, vol. 3, n. 5, marzo 1920.

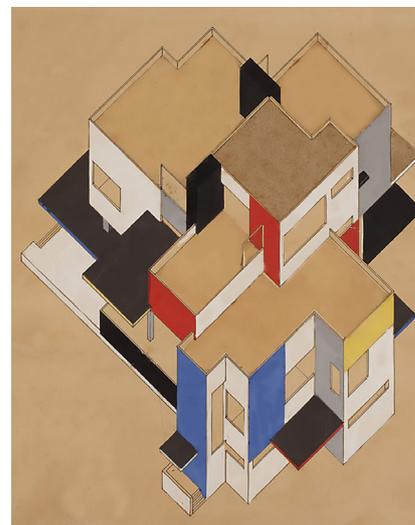
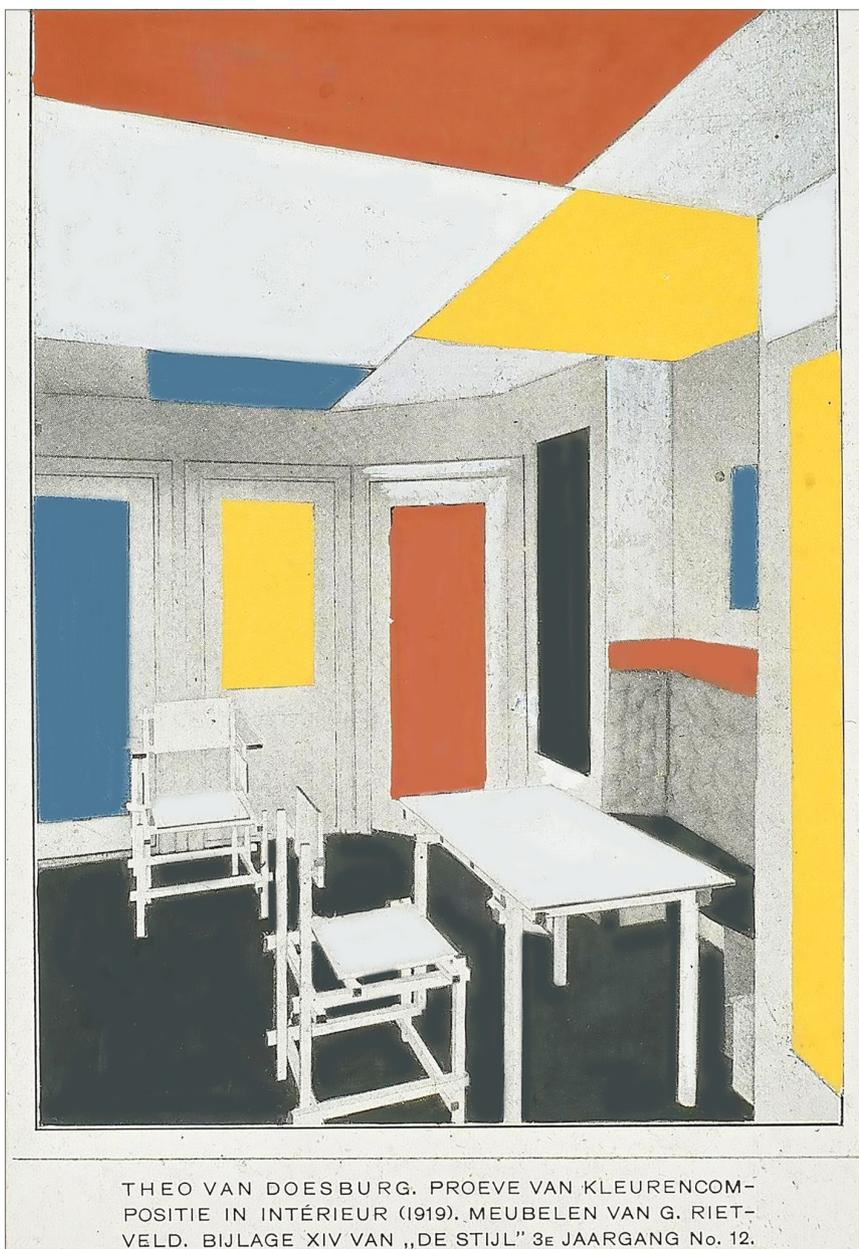
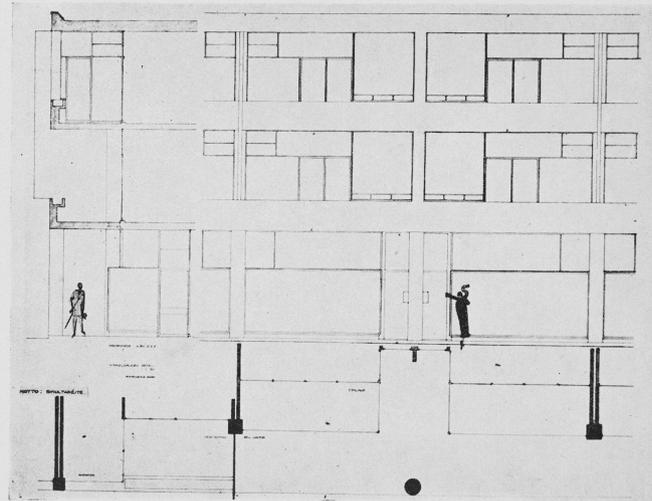
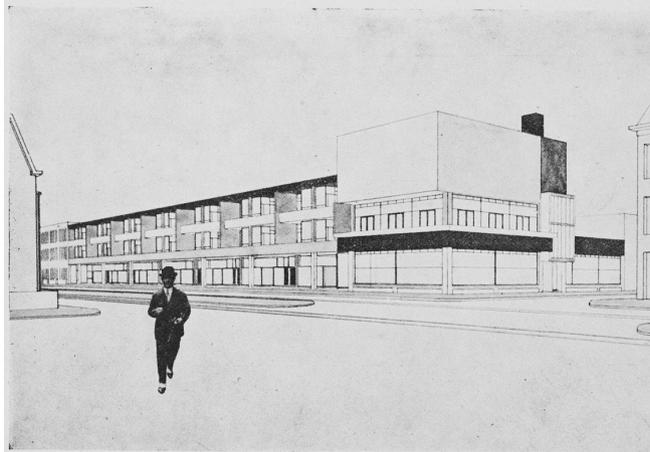


Fig. 7 - Theo van Doesburg, rappresentazione a colori di interno, in *De Stijl*, vol. 3 n. 12, 1920.

Fig. 8 - Theo van Doesburg, casa privata: proiezione assonometrica a colori, 1923.



DOORSNEDE



PERSPECTIEF IN KLEUR

Schilder : THÉO VAN DOESBURG.

Arch. : C. VAN EESTEREN.

Fig. 9 - Sezione e prospettiva con fotoinserimento,
in *De Stijl*, 1925.

1.3 *L'Esprit Nouveau* (1920 - 1925)

Data fondazione: 1920

Data chiusura: 1925

Sede: Parigi

Nazione: Francia

Lingua: francese

Frequenza: 28 numeri con periodicità irregolare

Formato: 17 x 25 cm.

Direttore: Paul Dermée per i primi 3 numeri

Fondatori:

Le Corbusier

Amedée Ozenfant

Paul Dermée

Movimento di riferimento: purismo

Fonti: Tutti i numeri sono consultabili sul sito della Biblioteca di Area delle Arti sezione Architettura "Enrico Mattiello" dell'Università degli Studi di Roma Tre. http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/index.php?option=com_artisba&view=catalogo&Itemid=141 (ultimo accesso marzo 2024).

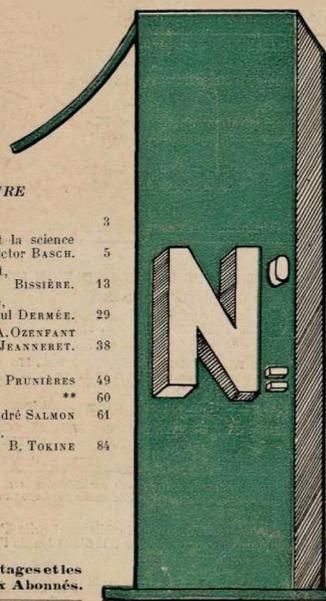
L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

DIRECTEUR: PAUL DERMÉE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
LITTÉRATURE MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE THÉÂTRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE



SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau	3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art, Victor BASCH.	5
Notes sur l'art de Seurat, BISSIÈRE.	13
Découverte du Lyrisme, PAUL DERMÉE.	29
Sur la Plastique, A. OZENFANT et Ch. E. JEANNERET.	38
La Musique Polonaise, HENRY PRUNIÈRES	49
Les deux routes **	60
Picasso, ANDRÉ SALMON	61
L'Esthétique du Cinéma, B. TOKINE	84

DANS CE NUMÉRO

50 photogravures et deux reproductions aux trois couleurs,

Trois rappels à MM. les Architectes, LE CORBUSIER-SAUGNIER.	91
Le Cirque, art nouveau, Céline ARNAULD.	97
Notes sur les revues 1914-1920, G. de LACAZE-DUTHIERS	99
Calligrammes (<i>Apollinaire</i>), LOUIS ARAGON	103
Les Expositions (Picabia), G. RIBEMONT-DESSAIGNES	108
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui, VICENTE HUDOBRO	111
La nouvelle poésie allemande, IVAN GOLL	113
Echos de l'Hôtel Drouot	116
etc...	136

Voir au dos les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

PRIX NET: 6 francs français
POUR TOUTS PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
13, QUAI DE CONTI
PARIS (VI^e)

Fig. 10 - Copertina della rivista *L'Esprit Nouveau*, n. 1, 1920.

La rivista *L'Esprit Nouveau* fu stampata a Parigi dal 1920 al 1925 da Le Corbusier e dal pittore francese Amedée Ozenfant, inizialmente con la direzione del poeta Paul Dermée, che fu estromesso dal gruppo a partire dal quarto numero, in quanto voleva realizzare una rivista dadaista. Il sottotitolo della rivista si modificò di conseguenza: da *Revue internationale d'esthétique* in *Revue internationale de l'activité contemporaine*, dove con attività contemporanea si voleva includere non solo pittura, musica, letteratura e architettura, ma anche arti cosiddette minori come il teatro, lo sport, il cinema, la grafica editoriale. È stato osservato come *L'Esprit Nouveau* abbia costituito per Le Corbusier una vetrina per far conoscere il proprio lavoro ed affermarsi a livello professionale, ed anzi lo stesso pseudonimo Le Corbusier con il quale è ancora oggi universalmente conosciuto sia stato ideato proprio in questa occasione per firmare gli articoli sulla rivista.¹⁴

Le Corbusier è stato uno dei primi architetti a comprendere l'importanza della comunicazione attraverso i media per far conoscere il proprio lavoro, ed ha puntato moltissimo sulla circolazione delle immagini fotografiche delle sue architetture. All'epoca della pubblicazione di *L'Esprit Nouveau* il suo interesse per le tecniche di riproduzione era tale da considerare tipografia e fotografia espressioni artistiche nella stessa misura di un disegno o di un dipinto. Il suo progetto di architettura era pensato anche in riferimento alle modalità con cui sarebbe stato rappresentato, per cui le sue opere erano "fatte non soltanto per essere contemplate 'in situ' e nello stato originale, ma per essere fotografate e pubblicate".¹⁵

Il ruolo della rivista, dunque, è molto più vasto rispetto all'esempio precedentemente trattato, non ponendosi solo come spazio per il dibattito nella ristretta cerchia degli artisti delle avanguardie, ma rivolgendosi anche ad un più ampio pubblico di professionisti interessati all'arte ed alla cultura, tra i quali in pochi anni Le Corbusier trovò molti clienti per la sua attività professionale. Una conferma della più estesa circolazione viene dalla tiratura media di ciascun fascicolo, che nell'*Esprit Nouveau* è intorno alle 3.500 copie. Il carattere commerciale della rivista trova ulteriore riscontro nella presenza di pagine pubblicitarie, che non sono incluse nelle riviste con circolazione e pubblico molto limitati.

Dal punto di vista tipografico l'impostazione è piuttosto semplice e non presenta elementi innovativi. La copertina contiene la testata in caratteri neri con le aste di grande spessore ed un unico elemento grafico in posizione centrale, ovvero il numero del fascicolo, che per la dimensione ed il colore (diverso in ciascuna copertina) è il fulcro della composizione visiva su cui si concentra lo sguardo dell'osservatore (fig. 10). L'interno ha un'im-

14. Beatriz Colomina, 2012, cit.

15. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 283: "non seulement faites pour être contemplées 'in situ' et à l'état original, mais pour être photographiées et publiées".

Da: Stanislaus von Moos (1971). *Le Corbusier l'architecte et son mythe*. Paris: Horizons de France.

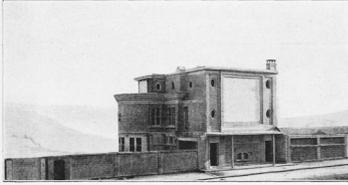
postazione tradizionale ed una prevalenza del testo rispetto alle immagini, che più spesso sono separate e solo in pochi casi condividono con il testo lo spazio della pagina. Le fotografie prevalgono rispetto ai disegni, sia perché gran parte della rivista è dedicata all'arte e il progetto di architettura è solo uno degli argomenti trattati, sia per lo specifico interesse mostrato da Le Corbusier per la fotografia come tecnica di rappresentazione anche nell'ambito dell'architettura. Come nell'esempio precedente, l'orientamento delle fotografie e dei disegni segue il formato e non il contenuto dell'immagine, secondo una prassi evidentemente comune nella stampa dell'epoca. Anche in questo caso, si è qui scelto di riprodurle secondo l'orientamento del contenuto, in quanto la posizione originaria appare motivata solo dall'utilizzo dell'immagine nella maggior dimensione possibile e non da un legame con la struttura visiva della pagina.

Per analizzare il linguaggio grafico utilizzato nell'*Esprit Nouveau* sono state prese in considerazione le parti dedicate al discorso sull'architettura. Si nota subito un approccio orientato alla ricerca teorica ed un interesse per il pezzo unico, l'oggetto architettonico isolato che lascia parlare le sue forme pure. Lo stesso Le Corbusier, nella sua *Oeuvre Complète*, scrive che "ha tenuto ad inaugurare *L'Esprit Nouveau* (n.1, ottobre 1920) con la base indiscutibile di tutte le arti plastiche: le forme che gli occhi vedono. Attitudine positiva, obiettivo, chiarezza di lettura, chiarezza della concezione: azione."¹⁶

Questa ricerca della chiarezza, nel progetto e nella sua rappresentazione, si percepisce sia nelle fotografie che nei disegni pubblicati. Le Corbusier adotta un linguaggio espressivo nel quale testo e immagini si integrano in un rapporto dialettico. In particolare, la fotografia è utilizzata sia come base per rielaborazioni grafiche che tendono ad isolare e mettere in evidenza alcuni elementi, sia come mezzo di diffusione delle sue idee e delle sue architetture, ricorrendo anche ad interventi di ritocco delle immagini per rafforzare l'effetto dimostrativo del ragionamento proposto.

Un esempio in tal senso è la pubblicazione delle immagini della Villa Schwob sul numero 6 della rivista (fig. 11). Le foto pubblicate non corrispondono all'opera realizzata da Le Corbusier nel 1916. Egli stesso, infatti, le volle ritoccare con l'aerografo per dare al progetto un aspetto più rispondente alla nuova estetica del purismo elaborata in quegli anni. Nella facciata sulla corte il pergolato è stato cancellato e ne rimane solo una traccia bianca sul terreno (fig. 12); nel prospetto sul giardino sono stati eliminati elementi di distrazione come cespugli e piante rampicanti, in modo da esaltare la semplice geometria del muro esterno (13); l'ingresso di ser-

16. Le Corbusier, Pierre Jeanneret (1946). *Le Corbusier. Oeuvre Complete de 1910-1929*. Zurigo: Les Editions D'Architecture, p. 23.



Une Villa DE LE CORBUSIER 1916

Dans ses articles remarquables de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier-Saunier, architecte, avec modestie, ne s'est occupé que des rapports de l'ingénieur avec la construction moderne, afin de mettre en évidence les conditions primordiales de l'architecture: le jeu des formes dans l'espace, leur conditionnement par les procédés de construction. Il a montré que le calcul peut introduire à une grande architecture, que les moyens de construire actuels (financiers et techniques) offrent des ressources plus vastes que ceux des époques passées.

Le Corbusier sut, dans ses articles, lui artiste, faire momentanément abstraction des qualités de sensibilité qui font l'artiste, pour dégager, avant tout, les moyens de l'ingénieur.

28



Façade sur la cour

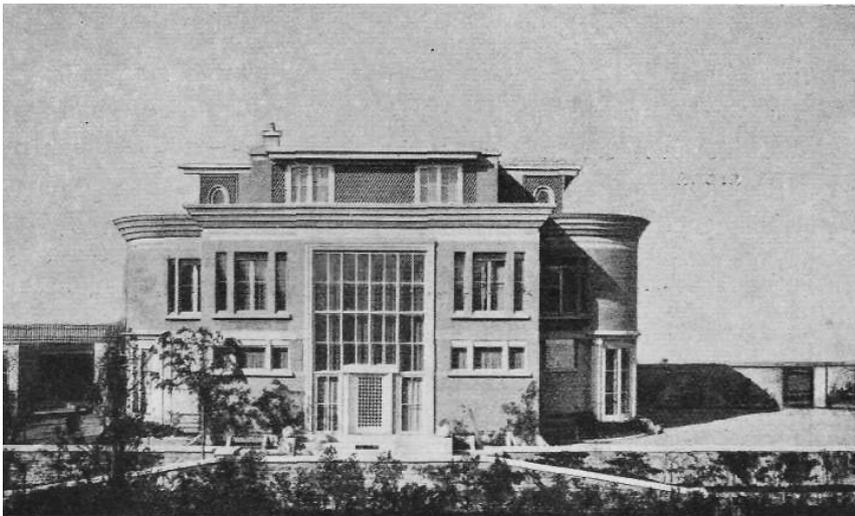


Fig. 11 - Pagina iniziale dell'articolo dedicato alla Villa Schwob, in *L'Esprit Nouveau*, n. 6, 1921.

Fig. 12 - Villa Schwob, prospetto sulla corte, in *L'Esprit Nouveau*, n. 6, 1921.

Fig. 13 - Villa Schwob, prospetto sul giardino, in *L'Esprit Nouveau*, n. 6, 1921.

vizio al giardino è stato modificato tagliando un vano di ingresso sporgente ed allineando i gradini su un piano con la porta (fig. 14); la finestra è stata trasformata in una forma rettangolare pura. La differenza è osservabile nel confronto con le planimetrie pubblicate nello stesso articolo senza modifiche rispetto al progetto originario (fig. 15). Queste sono disegnate in modo tradizionale e comprendono la rappresentazione degli arredi, mentre i disegni dei prospetti sono tematizzati con l'indicazione dei tracciati dei moduli e delle geometrie utilizzate per la composizione (fig. 16).

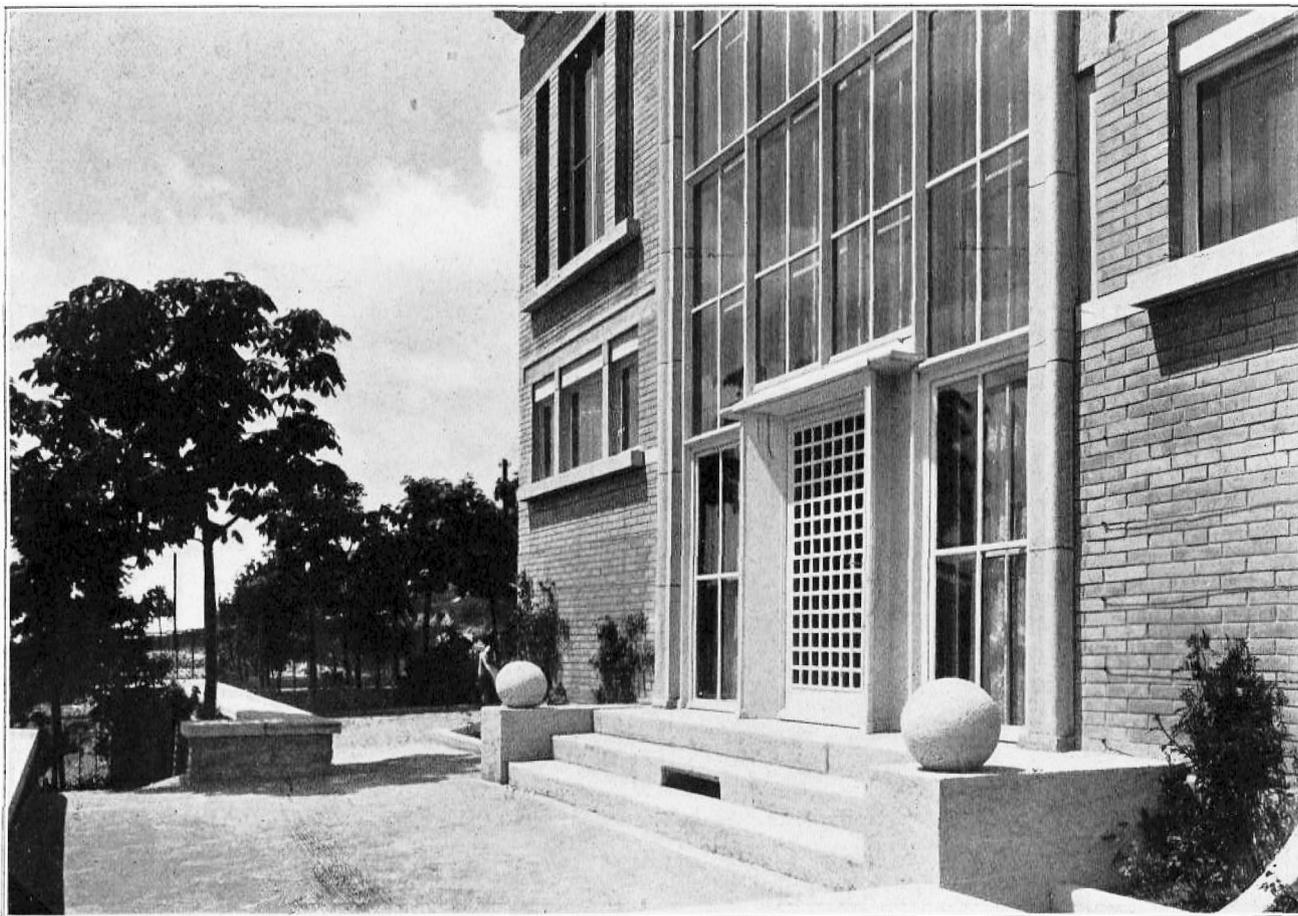
Un'altra manipolazione delle fotografie riguarda l'estrapolazione dell'oggetto dal contesto in cui sorge. La villa nella realtà è realizzata su un terreno scosceso, mentre nelle immagini pubblicate è stato eliminato ogni riferimento al contesto, per rendere l'architettura un oggetto indipendente dal luogo in cui è collocata, secondo l'ideologia che caratterizza l'attività di Le Corbusier negli anni Venti.¹⁷

Nella riproposizione dei progetti sulle pagine della rivista egli agisce come se la costruzione non fosse la materializzazione dell'idea progettuale, ma un passaggio intermedio e la sua rappresentazione nello spazio bidimensionale della pagina stampata costituisse l'occasione per far tornare quell'opera nel regno delle idee. La costruzione diventa un momento del processo di traduzione dell'idea, ma non il prodotto finale, che può modificarsi nel momento della sua rappresentazione. La fotografia e l'impaginazione costituiscono così una nuova e più libera costruzione dell'architettura nello spazio della pagina, ed è quest'ultima che circola e si fa conoscere dal pubblico più di quella effettivamente costruita.¹⁸

Un'analoga operazione di isolamento dell'edificio dal contesto e di eliminazione degli elementi che potessero distrarre l'osservatore dalla contemplazione delle forme pure di cui l'edificio è composto è stata portata avanti per altre architetture, anche di epoca storica, come la chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma. Ma Le Corbusier si spinge anche oltre nella sua operazione di isolamento degli oggetti estrapolati dal contesto al fine della rappresentazione. Il suo modo anticonvenzionale di concepire la pagina stampata lo porta a riutilizzare immagini provenienti dalla vita quotidiana: estrapolate da cataloghi industriali, inserti pubblicitari, giornali, libri d'arte e di scienze. Ogni immagine che lo attira visivamente viene decontestualizzata e riprodotta per illustrare le sue idee, anche se non vi è un legame immediatamente riconoscibile, né una divisione gerarchica del materiale illustrativo per genere o stile. Il linguaggio visivo adottato fa riferimento alla nascente cultura della comunicazione di massa e attinge molto dal recente sviluppo delle tecniche pubblicitarie in cui l'effetto maggiore è ottenuto pro-

17. Beatriz Colomina (1987). *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No. 4 (Ottobre 1987), pp. 6-23.

18. Stanislaus von Moos (1979). *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Cambridge: MIT Press.



Facade sur jardin

Fig. 14 - Villa Schwob, prospetto sul giardino.
Dettagli dei gradini all'ingresso, in
L'Esprit Nouveau, n. 6, 1921.

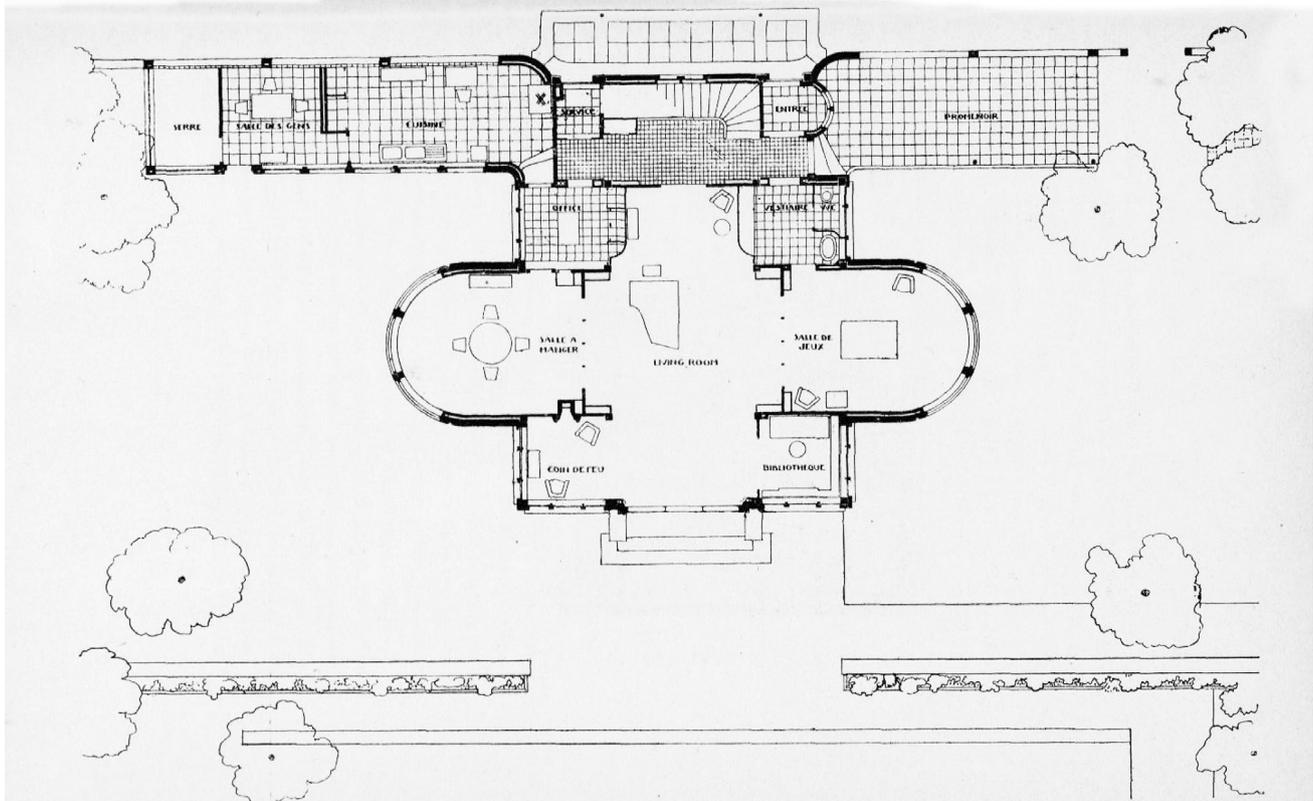
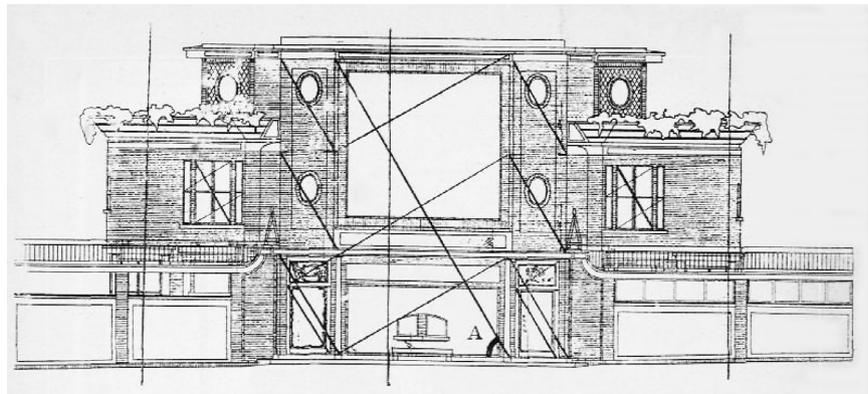


Fig. 15 - Villa Schwob, pianta del piano terra, in *L'Esprit Nouveau*, n. 6, 1921.

Fig. 16 - Villa Schwob, prospetto della facciata posteriore, in *L'Esprit Nouveau*, n. 6, 1921.



ponendo un materiale visivo di forte impatto. Proprio come nella pubblicità, le immagini non servono ad illustrare il testo, ma a creare associazioni di idee scaturite dalla loro giustapposizione, a catturare l'attenzione dell'osservatore e rimanere impresse nella sua memoria.

“Nell'impegno appassionato e assorbente di guida dell'*Esprit Nouveau* [Le Corbusier] precisa una tecnica di utilizzazione delle immagini, raccolte dalle più diverse fonti, decontestualizzate e reimpiegate in funzione del proprio ragionamento, in relazione dialettica con i testi scritti al fine di un'azione fondamentalmente dimostrativa al passo con l'era delle comunicazioni di massa.”¹⁹

Uno degli esempi più famosi di reimpiego di immagini è quello dei silos americani ripresi dall'articolo pubblicato da Gropius nel catalogo dell'associazione *Werkbund Jahrbuch* nel 1913.²⁰ Questa operazione va al di là della semplice circolazione tra le diverse avanguardie, piuttosto diffusa, di immagini di oggetti che nessuno degli architetti coinvolti aveva effettivamente avuto occasione di vedere dal vivo.²¹ L'uso che ne viene fatto nell'*Esprit Nouveau* è interessante sotto il profilo della dialettica tra le idee espresse e le immagini che le illustrano. Il ragionamento teorico esposto nell'articolo riguarda i tre elementi fondamentali dell'architettura: il volume, la superficie e la pianta. Per ciascuno di essi, Le Corbusier sceglie illustrazioni provocatoriamente emblematiche dell'ideologia della rivoluzione purista volta a seppellire l'architettura dell'accademia e degli stili. “Il volume è illustrato con una serie di foto di grandi silos americani, pezzi d'industria (costruiti dagli ingegneri e non dagli architetti) e prodotti per l'industria; allo stesso modo che per il secondo, la superficie, dove gli assunti vengono verificati sulle facciate vetrate delle fabbriche e delle officine «primizie rassicuranti dei tempi nuovi». Solo per il plan, la pianta, che è «il generatore», si ricorre al repertorio classico; il tracciato dell'acropoli è accostato con disinvolture ai quartieri della *Cité industrielle* di Garnier, del *lotissement à redents* delle *Dom-ino* già utilizzato per il tipo «Monol» e la *Ville contemporaine* per tre milioni di abitanti”.²²

È da notare come anche le immagini dei silos siano presentate prive di qualsiasi relazione con il contesto circostante, in quanto l'interesse era unicamente rivolto all'illustrazione visiva del concetto espresso nell'articolo sulla bellezza delle forme pure in architettura: cubi, sfere, cilindri, cono, piramidi intesi come forme primarie che la luce rivela nella loro purezza e plasticità. La composizione delle fotografie con punti di fuga facilmente identificabili e ombre nettamente definite come se si trattasse di disegni accentua la percezione della plasticità dei volumi (figg. 17-21).

19. Giovanni Fanelli (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Laterza, p. 12.

20. Gladys C. Fabre (1982). *The Modern Spirit in Figurative Painting: From Modernist Iconography to a Modernist Conception of the Work of Art*. In: Léger et l'esprit modern. Paris: MIAM, pp. 99-100.

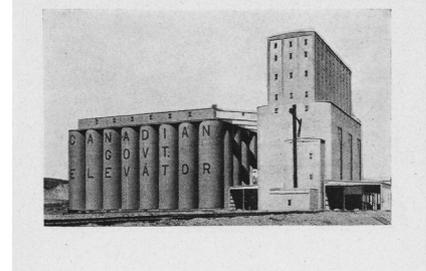
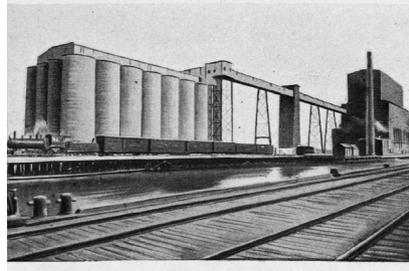
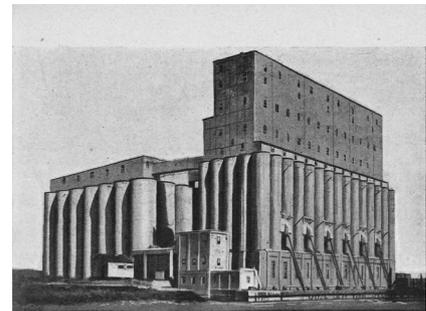
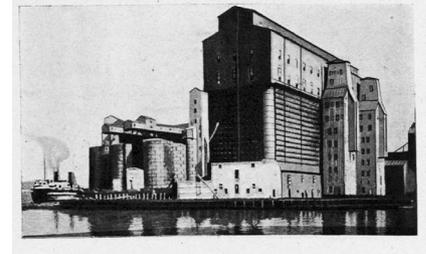
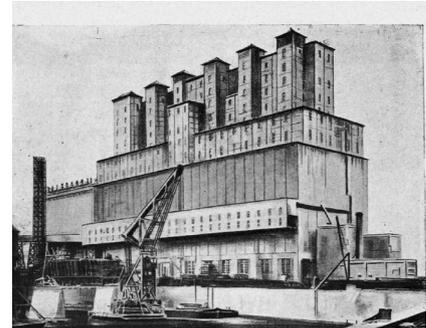
21. Reyner Banham (1986). *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture*. Cambridge/ Mass: MIT Press.

22. Giuliano Gresleri (2021). *Immagine e parola scritta. L'Esprit Nouveau 1920-1925, la costruzione del Purismo*. In: LC. *Revue de recherches sur Le Corbusier*. N° 04, 46-98, p. 52.

**trois rappels à
MM. LES ARCHITECTES**



L'architecture n'a rien à voir avec les « styles ».
Les Louis XV, XVI, XIV ou le Gothique, sont à l'architecture ce qu'est une plume sur la tête d'une femme; c'est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus.
L'architecture a des destinées plus graves; susceptible de sublimité elle touche les instincts les plus brutaux par son objectivité; elle sollicite les facultés les plus élevées, par son abstraction même. L'abstraction architecturale a cela de particulier et de magnifique que se racinant dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brutal n'est pas autre chose que la matérialisation, le symbole de l'idée possible. Le fait brutal n'est possible d'idées que par l'ordre qu'on y projette. Les émotions que suscite l'architecture émanent de conditions physiques inévitables, irréfutables, oubliées aujourd'hui.



Figg. 17-21 - Illustrazioni dei silos americani a corredo dell'articolo: *Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES*, in *L'Esprit Nouveau*, n. 1, 1920.

Un altro modo per utilizzare le immagini decontestualizzate è come base per la realizzazione di schizzi a partire da esse, operando una selezione per ridurre a poche linee i dettagli presenti nelle immagini. Il disegno così diventa un'operazione di ricerca paziente, portata avanti attraverso l'osservazione, a cui seguono la scoperta e l'invenzione.²³ In questa accezione di ricerca, il disegno è spesso utilizzato nella rivista per mostrare studi sulla geometria e i moduli di facciate o piante di edifici, anche relativamente ad architetture dell'antichità per dimostrare come l'ordine e la regolarità procurassero soddisfazione allo spirito. In alternativa, i tracciati geometrici sono disegnati sulle immagini fotografiche, ibridando le due tecniche e utilizzando l'immagine come sfondo per il disegno delle geometrie (figg. 22-26).

Altri disegni di studio, ancora realizzati sotto forma di schizzi, riguardano il confronto tra i volumi puri (sfera, cono, cilindro, cubo, piramide) e le forme di edifici del passato, dei quali enfatizza la genesi geometrica. In tal modo un cilindro può prestarsi ad innumerevoli impieghi differenti, dalla realizzazione di una colonna a quella di una torre. Questi studi sulle matrici geometriche, sia bidimensionali sulle superfici di piante e prospetti che tridimensionali sui volumi di singoli elementi architettonici o interi edifici, antichi e moderni, possono essere considerati i più interessanti sotto il profilo delle tecniche di rappresentazione (figg. 27-28). La composizione degli schizzi in tavole con più elementi si configura infatti come una narrazione visiva accattivante e dinamica, che si collega alla tecnica grafica del fumetto, inteso come sviluppo di una storia attraverso più disegni presentati in una sequenza e corredati di testi.

Nel complesso, tuttavia, la fotografia ha una presenza consistentemente maggiore rispetto al disegno, mentre l'immaginario derivato dalla pubblicità prevale rispetto alle fonti strettamente architettoniche. Negli anni di pubblicazione della rivista, Le Corbusier collezionò un gran numero di cataloghi industriali e brochure pubblicitarie con le illustrazioni dei prodotti, contattando direttamente le aziende per ottenere i materiali. Oltre a riutilizzare le immagini decontestualizzate, quei contatti gli servirono per assicurarsi contratti con quelle stesse aziende, che acquistarono spazi nella rivista per inserire le loro pubblicità, di fatto sovvenzionandone la stampa e la diffusione.²⁴ In tal senso, Le Corbusier è stato uno dei primi interpreti della trasformazione da una società industriale ad una società dei consumi, con il conseguente sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e della pubblicità. Oltre ai contratti di acquisto di pagine pubblicitarie, in alcuni casi ebbe dalle aziende l'incarico di realizzare nuovi cataloghi o inserti pubblicitari.

Inoltre, a partire dal numero 18 della rivista, ebbe l'idea di realizzare

23. Le Corbusier (1960). *Creation is a Patient Search*. New York: Frederick Praeger.

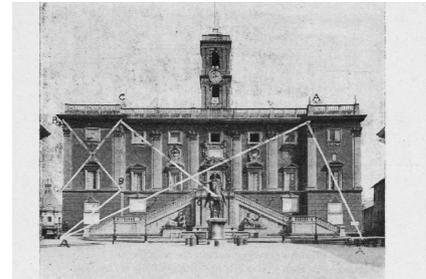
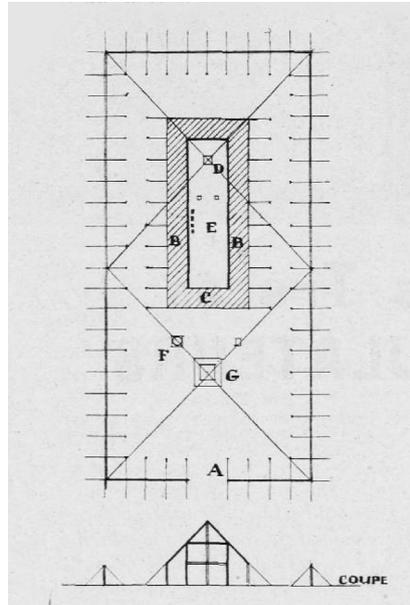
24. Beatriz Colomina (1988). *L'esprit Nouveau: architecture and publicité*. In: Joan Ockman (a cura di) *Architecture Production*. New York: Princeton Architectural Press, pp. 56-99.



Les Tracés RÉGULATEURS

DE LA SAISSANCE FATALE DE L'ARCHITECTURE, L'OBLIGATION DE L'ORDRE, LE TRACÉ RÉGULATEUR EST UNE ASSURANCE CONTRE L'ARBITRAIRE ; IL PROCÈDE LA RATIONNATION DE L'ŒUVRE.

L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol. Il choisit une clairière, il abat les arbres trop proches, il splanit le terrain alentour ; il ouvre le chemin qui le relie à la rivière ou à ceux de sa tribu qu'il vient de quitter ; il fonce les piquets qui relieront sa tente. Il s'entoure d'une palissade dans laquelle il ménage une porte. Le chemin est aussi rectiligne que le lui permettent ses outils, ses bras et son temps. Les piquets de sa tente décrivent un carré, un hexagone ou un octogone. La palissade forme un rectangle dont les quatre angles sont égaux, sont droits. La porte de la hutte ouvre dans l'axe de l'enclos et la porte de l'enclos fait face à la porte de la hutte.

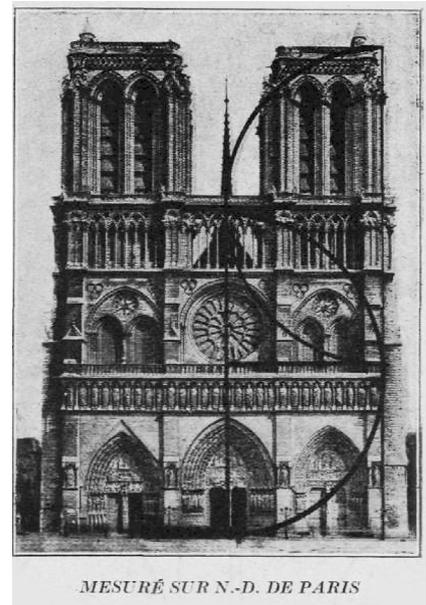
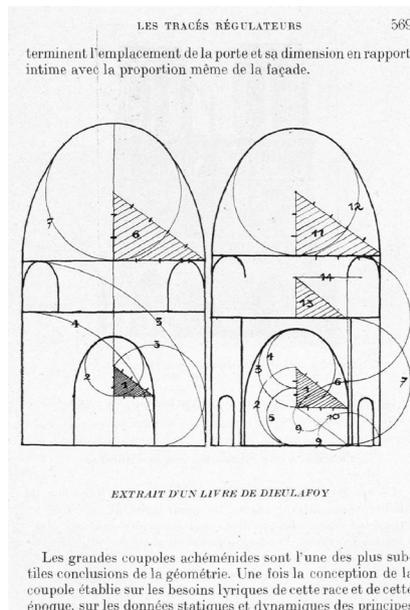
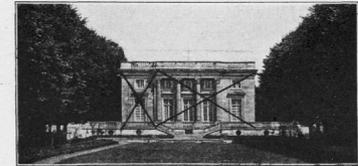


EXTRAIT DES COMMENTAIRES MÊMES DE BLONDEL SUR SA PORTE SAINT-DENIS. (Voir en tête de l'article).

La masse principale est fixe, l'ouverture de la baie est esquissée. Un tracé régulateur impératif sur le module de 3, divise l'ensemble de la porte, divise les parties de l'œuvre en hauteur et en largeur, règle tout sur l'unité du même nombre.

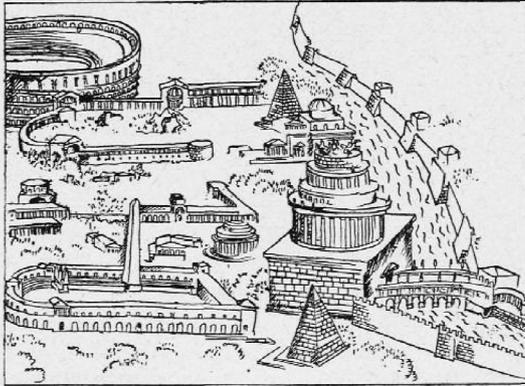
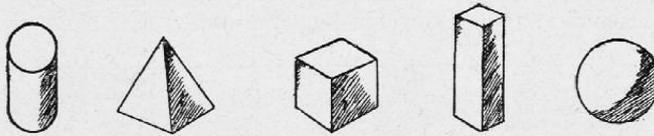
LE PETIT TRIANON

Lieu de l'angle droit



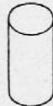
Figg. 22-26 - Studi sulle matrici geometriche su superfici bidimensionali a corredo dell'articolo: *Les Tracés RÉGULATEURS*, in *L'Esprit Nouveau*, n. 5, 1921.

« Tout est sphères et cylindres. »

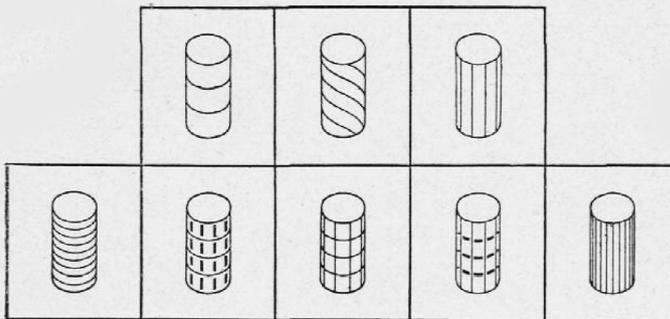


Il y a des formes simples déclancheuses de sensations constantes.

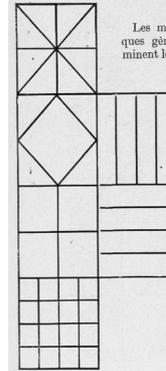
Des modifications interviennent, dérivées, et conduisent la sensation première (de l'ordre ma-



jeu au mineur), avec toute la gamme intermédiaire des combinaisons. Exemples :



Voilà l'exemple d'un élément cylindre-primaire modifié systématiquement, déclanchant un jeu de sensations subjectives. En voici l'application et la démonstration :



Les mêmes propriétés géométriques gèrent les surfaces et déterminent le même jeu de sensations.

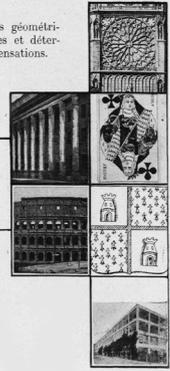


Fig. 27-28 - Studi sulle matrici geometriche di volumi e superfici bidimensionali, in *L'Esprit Nouveau*, n. 1, 1920.

personalmente pagine di pubblicità editoriale dedicate ad aziende che condividevano i valori dell'*Esprit Nouveau*, proponendole come strumenti più efficaci rispetto alle normali pagine pubblicitarie. Ad aziende come *Innovation* (figg. 29-31) o *Ronéo* (figg. 32-33) offrì di dedicare una pagina intera in ciascun numero della rivista per un anno, al termine del quale avrebbe raccolto le pagine in un catalogo.²⁵

È interessante notare come queste pagine di pubblicità editoriale abbiano un'impostazione tipografica molto diversa da quella della rivista, con l'integrazione visiva tra testo e immagini e il superamento della rigida griglia compositiva per utilizzare il testo stesso come un elemento della composizione grafica.

Nella doppia pagina pubblicitaria di *Innovation*, pubblicata nel numero 20, a sinistra il testo forma due triangoli ribaltati tra di loro e di colore diverso, che rappresentano simbolicamente la contrapposizione tra il passato e il moderno (fig. 34). Nella pagina a destra questa contrapposizione è esplicata da una serie di schizzi di ambienti interni, in cui gli spazi mal illuminati e gli arredi ingombranti del passato sono contrapposti agli ambienti luminosi e gli arredi dalle forme pulite ed efficienti della modernità (fig. 35). Gli schizzi sono realizzati con poche linee efficaci, che sintetizzano l'idea dello spazio, attraverso sezioni prospettiche in cui la muratura e i solai sezionati sono campiti con un riempimento pieno di colore rosso.

In conclusione, l'impianto tipografico tradizionale della rivista si contrappone all'innovazione nei contenuti, che attinge a fonti di informazione diverse e si manifesta secondo un nuovo pensiero visuale che deve molto all'informazione di massa ed alle tecniche di comunicazione pubblicitaria. Dal punto di vista tipografico le pagine più interessanti sotto il profilo della composizione sono quelle realizzate per le pubblicità editoriali. Gli aspetti più innovativi nella rappresentazione dell'architettura, invece, sono legati all'utilizzo della fotografia e la sua manipolazione, che pone per la prima volta il tema della contraffazione delle immagini tanto attuale oggi nell'epoca dell'intelligenza artificiale.

25. Beatriz Colomina (1996). *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press.

L'ESPRIT NOUVEAU

« La pierre a secoué ses entraves ; on a parlé de tachetures ; on en a fait. Les entrepreneurs ont adouci des machines légères, précises et agiles. Les chantiers ont vu naître des équipes... Les chantiers ne seront plus des colonies agricoles où tous les problèmes se compliquent en s'entassant... »

« La maison ne sera plus cette chose éternelle et qui à coup de murs de briques se construit autour des années ; elle sera un outil efficace, comme l'auto produit devant un outil de travail. Bénéficiant d'un accès de lumière, de soleil et d'air frais, elle se présentera, dans un atelier ou un bureau, comme un outil combiné qui servira, au mieux, à la fois, à la fois, à la fois... »

VOIR LE CONTRA

Nous

avons fait

de légis, nous,

ne nous avons pas

appris une grande partie des

choses qui nous ont fait

ce que nous sommes.

Mais si l'on veut nous comprendre, nous

avons joué un bon jeu.

Il suffit

de voir les architectes

appartenir à la catégorie des

immortels, et de voir

la même situation qu'ils

apprennent aux ingénieurs

comment une machine, un

outil, un objet, un

instrument, un objet, un

LA DEMONSTRATION

DU

MUR MODERNE

ET DU

MUR ANCIEN

INNOVATION
TRADE MARK

104, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
PARIS

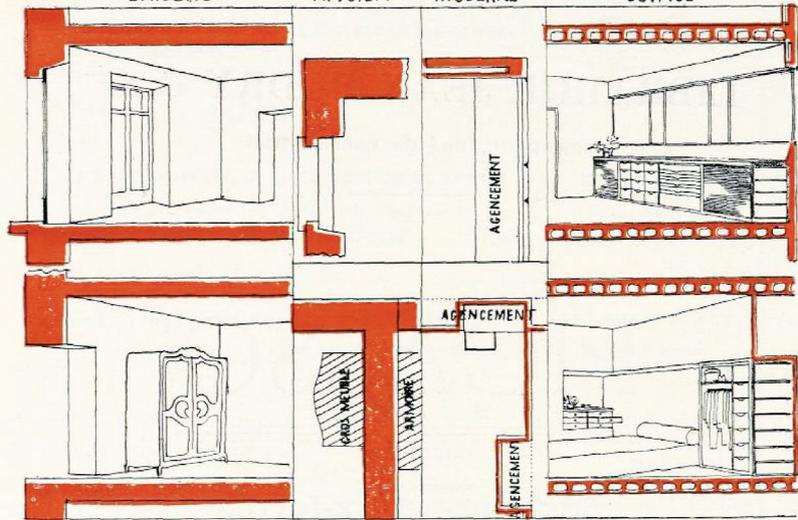
L'ESPRIT NOUVEAU

OBSCURITÉ ET
EXIGÜITÉ

MUR
EXTÉRIEUR
ANCIEN

MUR
EXTÉRIEUR
MODERNE

LUMIÈRE ET
ESPACE



ENCOMBREMENT

MUR
DE REFEND
ANCIEN

MUR
DE REFEND
MODERNE

ESPACE ET
ORDRE

INNOVATION
TRADE MARK

104, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
PARIS

Fig. 34-35 - Doppia pagina di pubblicità editoriale per l'azienda Innovation, in *L'Esprit Nouveau*, n. 20.

1.4 *G: Material zur elementaren Gestaltung* (1923-1926)

Data fondazione: 1923

Data chiusura: 1926

Sede: Berlino

Nazione: Germania

Lingua: tedesco

Frequenza: 5 numeri con periodicità irregolare

Formato: primi due numeri 45 x 29 cm (foglio doppia pagina)
numeri successivi 17 x 25 cm

Direttore: Hans Richter

Principali autori di testi e illustrazioni:

Ludwig Mies van der Rohe

El Lisickij

Werner Gräff

Raoul Hausmann

Kurt Schwitters

Hans Arp

Hans Prinzhorn

Movimento di riferimento: costruttivismo

Fonti: i primi due fascicoli e alcune parti degli altri sono consultabili sul sito di Yale University Library, (ultimo accesso marzo 2024)

https://collections.library.yale.edu/catalog?search_field=all_fields&fulltext_search=1&q=G%3A+Material+zur+elementaren+Gestaltung

Der Gegensatz zwischen der neuen Gestaltung (in der Kunst) und der gestrigen Kunst ist prinzipiell. Wir wollen ihn nicht überbrücken, sondern vertiefen.

Der Überdruß an der alten Kansterei und die Tatsache vitaler menschlicher Interessen bilden die Voraussetzung einer neuen Gestaltung.

Unsere „Gefühle“ hindern uns daran, das für uns wahrhaft Wesentliche zu sehen. Vorurteilslosigkeit, auch den heiligsten Traditionen gegenüber, ist notwendig.

Die Tendenz der Kansterei wie des Lebens heute ist individualistisch und gefühlsmäßig.
 Methodisch und unpersönlich zu handeln ist heute ein Kulturproblem. Die Kunst kämpft seit zwei Generationen darum (Überwindung des klassischen Vorurteils, des Humanismus, des Mittelalters).

Die Grundforderung elementarer Gestaltung ist Ökonomie.
 Reines Verhältnis von Kraft und Material.
Das bedingt elementare Mittel, völlige Beherrschung der Mittel.
Elementare Ordnung, Gesetzmäßigkeit.

In Frankreich, dem Lande der künstlerischen Tradition, kam man zur Auflösung des Bildgegenstandes; in Holland („Stijl“) und in Rußland (Konstruktivismen und Malevics-Tatlin) zur praktischen Arbeit — in Deutschland haben die letzten Konsequenzen bisher offenbar nur die Meinung erweckt, es handle sich wieder einmal um einen neuen Ismus, und zwar um einen von seltener Barbarei und Rohheit — nämlich was das Gefühlsmäßige anbetrifft.

Es scheint uns ganz unmöglich, daß es nicht auch in Deutschland mehr Künstler gibt, die aus innerer Notwendigkeit den Kunstbetrieb aufgeben, um sich praktisch und theoretisch grundsätzlichen Aufgaben zu widmen.

Wir haben zwar hier vielerlei nicht, wie in Holland, große Baumöglichkeiten, oder wie in Rußland Möglichkeiten für die Ausführung aller modernen Dinge überhaupt, aber **bisher ist ja hier auch nicht einmal die Forderung zur Grundsätzlichkeit gestellt worden.** Diese Forderung muß erhoben werden.

Jede Arbeit besteht durch eine andere. Niemand kann heute etwas leisten, ohne von seinem Nachbarn oder Feinde zu lernen. Subjektive Einstellung ist in allen Lebensgebieten räumlos und die eigenliche Ursache aller Katastrophen — in der Kunst auch.

Die neuen Künstler handeln kollektiv.

Wir werden zunächst theoretisch und praktisch auseinandersetzen, was unter elementarer Gestaltung, Gesetzmäßigkeit, Kollektivität, Aufgaben etc. zu verstehen ist, und das durch unsere eigenen Arbeiten und die ausländischer Kameraden belegen.

Unsere Aufgabe ist destruktiver und konstruktiver Natur.
Das klassische Vorurteil, die Grundlage der vergehenden Kultur, muß zerstört werden.
 Dann bilden sich neue Neigungen und Bedürfnisse.

Die elementare Aufgabe des schöpferischen Menschen heißt nicht nur:
 den Neigungen und Bedürfnissen der Zeit entsprechen, sondern **neue Neigungen und Bedürfnisse schaffen.**

Es handelt sich also nicht um eine neue Richtung, die wir vertreten. Wir wenden uns auch nicht an Kunstliebhaber, sondern allgemein an Menschen, die Grundsätzliches lieben, in der Kunst, wie in allen Zusammenhängen des Lebens.

Von solchen können wir erwarten verstanden zu werden in dem Willen, das Problem der Kunst nicht vom ästhetisierenden, sondern vom allgemein kulturellen Standpunkt aus zu lösen.

Wir brauchen keine Schönheit, die als Schönkel an unseren (exakt orientierten) Sein klebt, sondern **innere Ordnung unseres Seins.** **Wer die Zusammenhänge bildet, wer die Mittel des Gestaltens vertieft und organisiert, schafft neues Leben und Überfluß.**

Hans Richter — Werner Griffl

Zur Elementaren Gestaltung.

Es wird notwendig zwei einander entgegengesetzte Ausdrucksweisen scharf zu trennen: die **dekorative** (schmückende) und die **monumentale** (gestaltende).

Diese zwei Ausdrucksweisen bestimmen zwei gänzlich verschiedene Kunstauffassungen: die der **Vergangenheit** und die der **Gegenwart**. Richtet das dekorative Prinzip sich nach **Zentralisation**, so kennzeichnet **Dezentralisation** das Prinzip des Monumentalen.

Die bisherige Kunstentwicklung durchläuft alle Stadien von Individualismus bis zur äußersten Verallgemeinerung.

WÄHREND DER VERGANGENHEIT	Dekoration Vergangenheit Zentralisation	Monumentalität Gegenwart Dezentralisation	WÄHREND DER GEGENWART
---------------------------------	---	---	-----------------------------

In dieser Spannung liegt das Problem der neuen Kunstgestaltung, des neuen Stils.

In der dekorativen Auffassung war die schöpferische Tätigkeit abhängig von persönlichem Geschmack, Willkür oder intuitiver Wertung der Elemente des Kunstwerks. Diese laienhafte Arbeit entspricht aber nicht der Forderung unserer Zeit: **PRÄZISION.**

Diejenigen nun, die diese Forderung (z. B.) intellektuell begriffen haben, glauben den Widerspruch zu überwinden, indem sie ihre ebenso laienhafte wie spekulative Arbeit mit dem Worte „Problem“ bezeichnen. Sie stellen fest, daß es sich in der bildenden Kunst nicht mehr um „künstlerische Komposition“, sondern um „problematische Konstruktion“ handeln müsse. Ich nehme an, daß der Unterschied zwischen **Komposition** (**Zusammenstellen**) und **Konstruktion** (**Zusammenfassen**) eine nicht zu unterschätzende Zeitersparnis ist, aber weder das eine, noch das andere kann zu einer fruchtbareren, monumentalen

TIEDO VAN DOORSBURG
 GENERALISSIMO DER MALEREI

Fig. 36 - Copertina / prima pagina della rivista G: Material zur elementaren Gestaltung, n. 1, luglio 1923.

La rivista “G: materiale per una teoria elementare della forma” è uno dei primi periodici ad esprimere la moderna cultura visiva non solo nei contenuti, ma in tutto l’impianto tipografico con cui è progettata. Fu fondata dal pittore e regista tedesco Hans Richter nel 1923 con l’obiettivo di diffondere una nuova idea di arte intesa come strumento per il progresso della società.²⁶ Nata come organo principale del movimento costruttivista, il cui manifesto fu firmato nel maggio 1922 da Theo van Doesburg, Hans Richter ed El Lissitzky, G riuni anche artisti dadaisti come Hans Arp, Kurt Schwitters e Raoul Hausmann, che parteciparono attivamente al progetto fin dall’inizio. Pur avendo avuto una circolazione limitata e solo 5 numeri prodotti con frequenza irregolare, ha contribuito al dibattito in quanto parte di una rete di piccole riviste con cui era in contatto, in particolare *De Stijl*, e grazie alla collaborazione di numerosi artisti nell’Europa dell’Est e in Russia (Karel Teige, Lajos Kassak, Marcel Janco, El Lissitzky, Naum Gabo, Sergeï Eisenstein) e nell’Europa occidentale (Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, René Clair, Fernand Léger, Man Ray).²⁷ Il pubblico dei lettori era limitato a pochi abbonati, prevalentemente artisti, intellettuali, critici, editori e collezionisti.

I temi trattati abbracciano ogni aspetto della vita moderna, dall’architettura industriale ai motori delle automobili, dalla fotografia aerea ai parchi divertimento, dal teatro contemporaneo alla moda e al design. Il filo conduttore è la configurazione elementare, che mira ad abolire la distinzione tra arte e tecnologia, tra belle arti e cultura di massa, e a integrare i nuovi media, quali film, fotografia o architettura concreta, in un sistema di forme elementari. Questo significa configurare i materiali necessari per produrre oggetti tecnici, artistici e culturali secondo i principi della funzionalità e dell’economia dei mezzi. I materiali sono i più vari: articoli, fotografie, oggetti d’arte e d’architettura, oggetti tecnici, oggetti di moda e per il tempo libero. L’ideologia alla base di questa operazione di configurazione è quella del movimento costruttivista, il cui scopo non è abbellire o decorare la vita, ma organizzarla sulla base dei suoi componenti materiali, che siano concreti come vetro, cemento e ferro, oppure intangibili come luce, tempo e spazio. G applica questo principio a molteplici campi diversi, come la pittura, la scultura, la poesia, l’architettura, la fotografia, il cinema, la moda, il design, la tecnologia e il tempo libero. In tutti questi settori l’obiettivo è trovare un equilibrio tra le possibilità offerte dal materiale, la funzionalità e l’estetica, sviluppando forme d’arte libere dal peso della bellezza e costruite interamente a partire dalle possibilità intrinseche del materiale artistico.²⁸

I primi due fascicoli sono semplici fogli di grande formato ripiegati come

26. Carlotta Castellani (2018). *Una rivista costruttivista nella Berlino degli anni Venti. «G» di Hans Richter*. Padova: Cleup.

27. Stephen Bury (2009). *‘Not to adorn life but to organize it’: Veshch, Gegenstand, Objet: Revue internationale de l’art moderne (1922) and G (1923-26)*. In: Peter Brooker, (a cura di). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tomo III, parte 2, pp. 861-867.

28. Livia Plehwe, *La notion de radicalité dans la revue d’avant-garde G-Material zur elementaren Gestaltung*. In: *Trajectoires* n 14, 2021.

in un quotidiano (fig. 36), a testimoniare un lavoro autoprodotta con tecniche artigianali e una circolazione molto limitata, mentre i tre successivi sono più strutturati come rivista e dotati di una vera copertina. Ciascuna di queste è differente e utilizza la tecnica del collage per creare composizioni dinamiche di testi e immagini nello stile delle avanguardie dell'epoca, in particolare il dadaismo. In tutte una grande G di colore rosso si pone come l'elemento visivo di maggior risalto nella pagina.

Se disposte in sequenza, le copertine sembrano suggerire una narrazione via via più complessa, che richiama il contenuto del numero della rivista in modo sempre più esplicito. Nella copertina del numero 3 (giugno 1924) l'asse della lettera G è inclinato di 45 gradi e si sovrappone a oggetti in nero nei quali è possibile riconoscere sagome di edifici. Sono inoltre riportate in caratteri molto piccoli le iniziali di Mies van der Rohe (fig. 37). La copertina del numero 4 contiene per la prima volta le tipiche indicazioni dei periodici relative al numero e la data di pubblicazione del fascicolo. Inoltre, sono esplicitamente indicate le principali tematiche trattate all'interno, ovvero pittura e architettura. Le parole sono ulteriormente rafforzate visivamente da una composizione di elementi astratti per richiamare la pittura e una fotografia di edifici per l'architettura, entrambe in colore blu come i testi. Il diverso orientamento di testi e immagini e la sovrapposizione con l'effetto della trasparenza conferiscono un carattere dinamico alla composizione nel suo insieme (fig. 38). La copertina del numero 5-6 (aprile 1926) aggiunge ulteriori elementi di complessità alla composizione ed un legame inequivocabile con il contenuto del numero doppio dedicato al cinema. Questa volta l'asse della lettera G è perfettamente verticale ed il contenuto del numero è segnalato dalla ripetizione della parola film in diverse dimensioni e orientamenti, alternando i colori rosso e nero e gli effetti di trasparenza. L'immagine rafforza il messaggio con la rappresentazione di una pellicola cinematografica (fig. 39). Interessante nei tre esempi l'uso della trasparenza nella sovrapposizione tra gli elementi grafici, soprattutto considerando la realizzazione analogica del collage.

Per quanto riguarda la struttura della pagina, nei primi due numeri G segue l'esempio di *Veshch*, la prima rivista internazionale del movimento costruttivista creata da El Lisickij nel 1922 e stampata unicamente in quell'anno (figg. 40-41). Anche il progetto tipografico di G è di El Lisickij, che realizza una struttura visiva fatta di allineamenti marcati da linee nere che da un lato separano i contenuti destinando uno spazio a ciascuno, dall'altra creano delle relazioni visive tra di essi per sottolineare come tutti partecipino ad un unico progetto comune di creazione di una nuova società.²⁹

29. Detlef Mertins e Michael W. Jennings, a cura di, (2010). *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film*. Los Angeles: Getty research institute.



Figg. 37-39 - Copertine di G, n. 1, giugno 1924;
n. 4, marzo 1925; n. 5-6, aprile 1926.

Figg. 40-41 - Copertina e prima pagina della rivista
Veshch, n. 3, maggio 1922.

Proprio per questa caratteristica della pagina tipografica, che è concepita per integrare visivamente i materiali che vi sono inseriti, si è scelto in questo caso di riprodurre intere pagine, piuttosto che le singole immagini come negli esempi precedentemente analizzati.

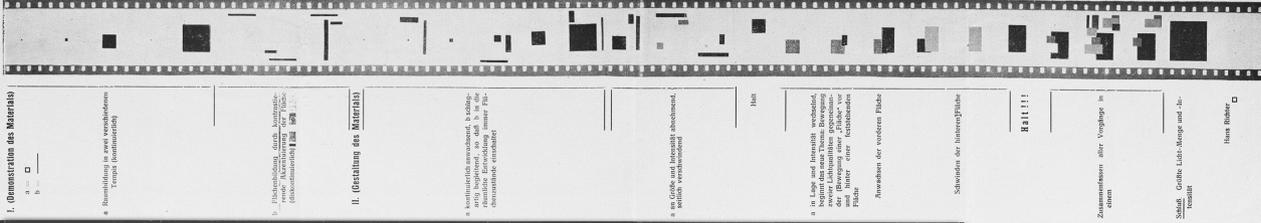
Il primo numero della rivista mostra subito una relazione privilegiata con il cinema, in un'epoca in cui non era ancora un mezzo di comunicazione di massa. La riproduzione di un film astratto di Hans Richter sulla prima pagina annuncia immediatamente che il film è al centro del programma di ricerca della forma elementare. Il cinema è anche il tema esclusivo dell'ultimo numero con cui la rivista conclude la sua breve esperienza editoriale.

Il film, in quanto forma d'arte basata sul tempo e sul movimento, è concepito come paradigma per le altre forme d'arte e di creazione. In tal senso, le composizioni architettoniche di Theo van Doesburg nello stesso numero sono una risposta diretta all'articolo di Richter sul cinema. L'estetica cinematografica è anche alla base dell'impianto tipografico. L'impaginazione orizzontale di Lissitzky, che si estende sulle prime quattro pagine a doppia facciata, apre un campo visivo espanso, simile a uno schermo cinematografico.³⁰ Combinando il rigore geometrico con gli effetti di asimmetria e rottura, G trascrive graficamente gli effetti di movimento propri del film, adottando al contempo la tecnica cinematografica del montaggio, nella misura in cui articola poesia, pittura, fotografia e film in un dispositivo aperto e multimediale ante litteram.

Richter girava cortometraggi astratti per indagare sugli aspetti percettivi della forma in movimento e sul ritmo come struttura narrativa. Lo stesso linguaggio entra nella composizione grafica del primo numero di G. Nella parte superiore del foglio contenente le pagine due e tre (fig. 42) troviamo la riproduzione della pellicola cinematografica con la sequenza di forme che producono l'effetto del movimento e del ritmo. Le note esplicative della sequenza, con i testi disposti in verticale, determinano allineamenti visivi che scandiscono lo spazio della pagina collegando percettivamente gli spazi in cui si sviluppano gli altri articoli.

All'interno di quegli spazi, l'architettura è trattata da Théo van Doesburg e da Mies van der Rohe, che adattano i contenuti al campo ad essi destinato. Come materiale illustrativo che inseriscono a corredo del breve testo, van Doesburg realizza dei semplici disegni in proiezione assonometrica che mostrano un confronto tra i volumi nella scultura e nell'architettura. Mies invece pubblica una prospettiva di un edificio per uffici in cemento armato, con una struttura sviluppata orizzontalmente che ricorda una fabbrica. L'effetto è molto realistico, con le sagome scure degli edifici che scandiscono il

30. Stephen Bury (2009), cit.



I. (Demonstration des Materials)

a. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

b. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

c. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

d. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

II. (Darstellung des Mittelbaus)

a. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

b. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

c. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

d. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

III. (Darstellung des Mittelbaus)

a. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

b. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

c. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

d. In unmittelbarer Nähe veränderlicher Gruppe (Zwischenobjektiv)

Kunstproduktion führen, wenn man sich über die elementaren Mittel des Gestaltens nicht einig ist.

Was wir von der Kunst verlangen ist EINEDEUTIGKEIT, und diese Forderung kann nie erfüllt werden, wenn die Künstler sich individualistischer Mittel bedienen. **Eindeutigkeit kann nur aus Disziplinierung der Mittel, Vereinheitlichung der Mittel folgt zur Verleinerung der Mittel.** Vereinheitlichung der Mittel führt zur elementaren, monometrischen Gestaltung.

Es wäre lächerlich zu behaupten, dass alles gehörig nicht zu schließlichen Tätigkeit. Die Kunst sei keine logische Disziplin unterworfen. Sie wolle nur aus spontanen impulsiven Vorgängen des Individuums. Die Präzision, die Eindeutigkeit, die wir von Kunstwerk verlangen, hat dieselben Wurzeln wie die wissenschaftliche oder technische Vervollkommenheit, welche sich in den unheilbarsten Gebrauchsgegenständen, die uns umgeben, zeigt. An diesen Gegenständen, die aus den Bedürfnissen des täglichen Lebens entstehen, stellt der Künstler der Gegenwart sich mit implizit und spekulativem Arbeiten zu Ende ist. **Das Zeitalter des dekorativen Geschmacks ist vorbei, der Künstler der Gegenwart hat mit der Vergangenheit völlig abgeschlossen.** Wissenschaftliche und technische Konsequenzen zwingen ihn auf seinen eigenen Gebiet folgenden zu ziehen. Die selbstverständlichen Konsequenzen zwingen ihn zur Revision seiner Mittel, zur Orientierung an der Klarheit bis zum System, das heißt zu bewährter Beherrschung seiner elementaren Ausdrucksmittel.

Sekundäre (Hilfs-) Mittel

- primäre (elementare) Mittel

Malerie: Illusion der Form (gegenständlich) Anekdote usw.

Plastik: Illusion der Form (gegenständlich) Anekdote usw.

Architektur: Gedächtnis, Form (gegenständlich) Anekdote usw.

— primäre (elementare) Mittel

- Malerie: Form-Zeit-Farbe
- Plastik: Raum-Zeit-Linie, Fläche, Volumen
- Architektur: Raum-Zeit-Linie, Fläche

II.

Schon im Jahre 1916 haben wir als erste und wichtigste Forderung gestellt: **Trennung der verschiedenen Gebiete des Gestaltens.** Dem noch immer weichen Bereich (auch in der modernen



schleier festgehalten und wieder in Time überführt. Nur stellt die Vogt-Massolle-Entwicklungs Konzeption eines gewissen Fortschritt gegenüber der Bährerschen photographischen Masch die. Was vor allem Bährner nicht lobens konnte, die Unvollständigkeit einer gewissen Handlung und ihre vollkommenere Wiederholung in Tönen (bei Opera etc.) hat hier gelöst.

Die Bildformelung ergibt sich folgendermaßen vor sich. Die Filmformel, der bester als der normale ist, trägt auf der einen Seite der Fotografie nach die Anforderungen der Filme. Während eine Handlung gestaltet wird, fängt ein Schützler die Schicksalsvorgänge auf, die durch das sogenannte Kathodische in vertikale elektrische Ströme umgewandelt und zu einer Ultrafrequenz-Lampe geleitet werden, in der die Stromschwankungen in Lichtschwankungen verwandelt werden. Die Lichtschwankungen der Lampe werden durch einen Spalt hindurch auf den leuchtenden Film an der Seite neben der Leuchtöhle photographiert, wo sie in Form wechselnder feiner Horizontalstrahlen enden. Der kombinierte Bildstrahl wird wie jeder gewöhnliche Film entwickelt und kopiert.

Die Bildformelung ergibt sich folgendermaßen:

Die Bildformelung ergibt sich folgendermaßen: durch die Schaltzylinderung auf dem Filmrand einseitig die schmale Lichtstrahl, die je nach der Breite der Blende von hellem und dunklen Querstrich auf ein photoelektrisches Organ, die Photozelle, anstrahlt und in dieser Elektronen abspaltet, gemäß dem auftretenden Lichtschwankungen. Hierdurch wird die Lichtstrahlung der Blende über Trägerobjektive verlagert in schwebende elektrische Wechselströme. Sie werden dann in einem Proportionalverstärker II verstärkt und besitzen nunmehr die Fähigkeit, den Strombogen, ein auf den elektrischen Prinzip beruhendes Teilgelenk, in Betrieb zu setzen. Das Strombogen, hauptsächlich von Masseile durchgehbar, gibt die höchsten wie die tiefsten Teilgelenke mit einer halben bis vierfachen Lautstärke, auch für größere Säle, wieder.

Ein anderer Konstruktionsgedanke folgt dem Kapazitätsschleife nach Waltz-Messner zugrunde. Im Jahre 1920 erschien in der „Zeitschrift für Feinmechanik“ ein Patententwurf, das die Möglichkeit zeigt, den spontanen Film über ein Kapazitätstrennzeig zu verwickeln. Es gelang nach praktischer zu zeigen, daß die Filmobjektive eines normalen Films, in dem zwei Kapazitätstrennzeig verwickelt, je nach der Ladungsdichte eines durch Kapazitätstrennzeig verbundenen ungeschalteter Ton verwickelter Blende zu erzeugen vermögen. Da aber die Mittel knapp waren, wurde die Versuche auf einen selbständigen Teilgelenk, dem Wupp der Umwendung von Stahl und Metall in Kapazitätstrennzeig einer einzigen Großblende, wie sie den Film verwickelndes eigenes sein werden. Dieser Weg führt über das Grammophon und seine Wieder-

Kunst soll das Leben nicht erklären, sondern verändern

gebemöglichkeit mit Hilfe eines kleinen Kondensatorhochspanns. Der wissenschaftliche Nachweis, daß sogar weit kleinere Kapazitätstrennzeig, als sie der Film erzeugen soll, für die doppelte Widerstandswerte, wurde 1920 durch einen kleinen Zylinderkondensator bestätigt.

Der von Spontane Film zur Optophonetik ist nach ein großer Schritt. Als erster hat der Erfinder der Optophon, Plesner, in einer Schrift „Zum Schluß des akustischen Fernsehens“ diese Frage behandelt. Er sagt darin: „Wenn der Lichtstrahl genügend geringen Widerstand besitzt, eine Schwingungsbildung zu erzeugen oder zu verändern, so muß ein in die Leitung geschaltetes Hilfsmittel induziertes Erzeugnisse in Blänge verwickeln, aufzunehmen werden, so münden sich diese als eine Folge von Tönen ausgeben, und umgekehrt. Die Gestalt eines Worts muß bei akustischer Veränderung ein anderes Tonbild hervorbringen, als das von einem Druck oder Kreis genommen, ein Wort muß anders klingen als ein Kopf oder Pfauen. Klänge und Töne werden zu neuen beginnen, in welcher Sprache, in welchem Tongebiet? Das liegt noch gänzlich in der Hand der Blende, aber auf dem Nebenstrahl wird demnach das Verziehen aufgeben.“

Um jetzt diese Vorrichtung, wie auch den Tonbildfilm, ein Schlußwort zuzufügen, um den es sich für uns heute hauptsächlich handeln kann. Daß die Musik in ihrer letzten Form (daß die der Folienform) unserer Weltbewusstheit nicht mehr entspricht, so wie für die akustische Materie nicht mehr entspricht, ist eine unzulängliche Tatsache. Wir müssen also eine neue, für uns gültige Gestalt, eine neue Funktion für beide finden. Wir müssen die Zughilfen der Formfunktionalität zu den Schwingungsbildungen in einer gütigen Weise erörtern, um über das Zeitgefühl zu einer neuen Formverbindlichkeit zu gelangen.

Beim

R. Hausmann

BEITRIE

Schichten der letzten Blende

Schichten der letzten Blende

Zusammenbau aller Vorgänge in einem

Schicht, Größe, Licht-Menge und -Licht

Herrn Heber

Vom Sprechenden

Film

zur

Optophonetik.

HELDENTRISTEUFEN VON VOGT, MASSOLLE U. ENGEL

Die Vorgänge, die das Licht, den Schall, die Elektrizität, die Wärme etc. bedingen, sind zwar gänzlich unverbunden, treten gleichwohl in Verbindung mit einander. Die Schwingungsbildungen von Feinmechanikern. Was für immer die Schall oder Klang ist, sind Schwingungsbildungen von 16 pro Sekunde bis zu 20000 pro Sekunde, das Licht wird für uns hervorgerufen durch Lichtwellen 70 Billionen und 50 Billionen Schwingungen pro Sekunde. Auf der Tuba, die 200 Billionen und 50 Billionen Schwingungen pro Sekunde. Auf der Tuba, die 200 Billionen und 50 Billionen Schwingungen pro Sekunde. Auf der Tuba, die 200 Billionen und 50 Billionen Schwingungen pro Sekunde.

Jede nationalistische Spekulation, jede Doktrin, jeden Formalismus, Bankrott ist raumgefäßer Zeitweise, Lebendig, Wechselnd, Neu. Nicht das Gestern, nicht das Morgen, nur das Heute ist formbar. Nur dieses Bauen gestaltet. Gestaltet die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit.

B Ü R O H A U S

Das Bürohaus ist ein Haus der Arbeit, der Organisation, der Klarheit, der Ökonomie. Helle weite Arbeitsräume, übersichtlich, ungetrüb, nur gegliedert wie der Organismus des Betriebes. Größter Effekt mit geringstem Aufwand an Mitteln.

Die Materialien sind Beton, Eisen, Glas. Eisenbetondecken sind ihrem Wesen nach Skelettbauten. Keine Teilwände, noch Panzertürme. Bei tragender Bänderkonstruktion eine nichttragende Wand. Also Heut- und Kochebenheiten.

Die zweckmäßigste Einteilung der Arbeitsplätze war für die Raumeile maßgebend; diese beträgt 16 m. Ein zweifelhafter Rahmen von 8 m Spannweite mit beiderseitiger Resonanzabtragung von 4 m Länge wurde als das ökonomischste Konstruktionsprinzip ermittelt. Die Bänderentfernung beträgt 5 m. Dieses Bänderstern trägt die Deckplatte, die am Ende der Kränze senkrecht hochgewirkt Außenbaud wird und als Rückwand der Regale dient, die aus dem Rahmen der Übersichtlichkeit wegen in die Außenwände verlegt wurden über den 2 m hohen Regalen liegt ein bis zur Decke reichendes durchlaufendes Fensterband.

Berlin, Mai 1923

Mies v. d. Rohe

G MATERIAL DER NÄCHSTEN NUMMERN:

Fiat | Element und Erfindung | Neue Optik | Bauhandwerk u. Baundustrie | Topographie der Typographie | Lunapark | Photographik | Kinderspiele | Acrobatische des Schauspielers | Die neue Wohnhaus | Die Internationale Verkehrszeichensprache.

Fig. 42 - Pagina 2 e 3 di G, n. 1, luglio 1923.

primo piano e quasi incorniciano il progetto inserito alle loro spalle. L'effetto della lontananza permette di non soffermarsi sul basso livello di definizione dei dettagli dell'edificio, del quale spicca la netta suddivisione in fasce orizzontali.

È da notare come Mies preferisca la rappresentazione prospettica per illustrare i suoi progetti, nonostante le avanguardie dell'epoca, come già evidenziato a proposito del movimento del De Stijl, considerassero la proiezione assonometrica come la forma più oggettiva per descrivere i volumi delle architetture. Inoltre, molti dei suoi disegni prospettici apportano alcune distorsioni alla costruzione prospettica per accentuare l'effetto percettivo desiderato.³¹

È stato notato come la notorietà di Mies van der Rohe sia arrivata in seguito alla pubblicazione di cinque progetti su riviste, nessuno dei quali è stato realizzato né ha raggiunto un livello di definizione tale da poter essere costruito: il grattacielo di Friedrichstrasse del 1921; il grattacielo di vetro del 1922; il già citato edificio per uffici in cemento armato del 1923 (fig. 42); le Case di campagna in cemento e mattoni del 1923 e del 1924. Questi progetti sono inseparabili dalle riviste in cui in cui sono apparsi, in quanto il layout degli edifici e il layout delle pagine sono intrecciati. Queste cinque architetture disegnate, insieme alla pubblicità che è derivata dalla circolazione delle loro immagini, hanno reso Mies una celebrità. Le case costruite negli anni precedenti, invece, non avevano trovato spazio per la pubblicazione nelle riviste del circuito commerciale, tranne pochissime eccezioni.

Come nel caso di Le Corbusier, dunque, la piccola rivista, fuori dalle logiche di selezione dei progetti nelle riviste più strutturate, ha costituito uno spazio per farsi conoscere dal pubblico con i propri disegni, che anche in questo caso sono stati più importanti delle costruzioni per veicolare le immagini e imporsi nel panorama dell'architettura moderna. C'è anche da dire che con la pubblicazione di questi progetti Mies si è discostato dalle sue prime costruzioni, che infatti non ha mai voluto pubblicare nemmeno in seguito, ed ha costruito la sua teoria architettonica esplicitata visivamente attraverso i disegni pubblicati. "Per un lungo periodo c'è stato un enorme divario tra l'architettura fluida dei progetti pubblicati da Mies e la sua lotta per trovare le tecniche appropriate per produrre questi effetti nella forma costruita. Per molti anni cercò letteralmente di mettersi al passo con le sue pubblicazioni. Forse è per questo che si impegnò così tanto per perfezionare il senso di realismo nella rappresentazione dei suoi progetti, come nel fotomontaggio del Grattacielo di vetro con le auto che passano sulla Friedrichstrasse".³²

31. Marianna Charitonidou (2022). *Drawing and Experiencing Architecture. The Evolving Significance of City's Inhabitants in the 20th Century*. Transcript Verlag.

32. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 202: "For a long time there was an enormous gap between the flowing architecture of Mies's published projects and his struggle to find the appropriate techniques to produce these effects in built form. For many years he was literally trying to catch up with his publications. Perhaps that is why he worked so hard to perfect a sense of realism in the representation of his projects, as in the photomontage of the Glass Skyscraper with cars flying by on the Friedrichstrasse".

Da: Beatriz Colomina (2012), cit.

La ricerca del realismo in rappresentazioni di architetture che non sarebbe stato tecnicamente possibile costruire potrebbe spiegare la preferenza per la tecnica della rappresentazione prospettica, che produce un effetto percettivo più naturale rispetto alla proiezione assonometrica, dando quasi la sensazione di un edificio effettivamente costruito, come nel caso del palazzo per uffici sul numero uno di G. Una rappresentazione prospettica eseguita in modo realistico consentiva inoltre di utilizzare la tecnica del fotomontaggio per inserire l'opera nel contesto, dando l'illusione che fosse stata effettivamente realizzata.

Il secondo numero di G contiene ancora un progetto di Mies, del quale però è pubblicata la fotografia dall'alto di un modello realizzata con un'impostazione simile ad una vista assonometrica. La pagina ospita anche le fotografie dall'alto dello stabilimento FIAT del Lingotto con le piste per il collaudo delle auto (fig. 43). Nello stesso numero sono pubblicati progetti di Hilberseimer per un grattacielo. Le illustrazioni sono piante e proiezioni prospettiche realizzate con poche linee essenziali che mostrano la struttura e lo schema geometrico delle aperture (fig. 44). La schematicità degli elaborati, che sembra solo suggerire le forme senza definirle nel dettaglio, dimostra la volontà di raffigurare un'idea progettuale, o un'idea di modernità, più che un edificio destinato alla costruzione.

A partire dal terzo numero la rivista adotta un formato più simile ad una moderna rivista (fig. 45). All'interno Mies van der Rohe propone di utilizzare esclusivamente caratteri sans-serif seguendo le sperimentazioni di tipografia d'avanguardia dell'epoca. Il layout geometrico appare strutturato su una rete di linee orizzontali e verticali e utilizza effetti tipografici per catturare l'attenzione su alcune parti, in modo da guidare l'esperienza di lettura. Per questo scopo sono utilizzati pittogrammi, come la mano con l'indice puntato e la freccia per collegare le immagini al testo rafforzandone il messaggio attraverso i simboli visivi.³³

Riguardo alle immagini, ritroviamo l'impiego di differenti tecniche di rappresentazione: fotografie, fotomontaggi, disegni, schizzi. Annunciando, all'inizio del numero, la presenza di 53 illustrazioni di costruzioni metalliche, dipinti a olio, oggetti di moda, automobili, regioni polari, G si inserisce chiaramente in una prospettiva culturale globale, in cui i designer lavorano sulla forma e riflettono sulla funzione degli oggetti che ci circondano.

Il progetto del grattacielo di vetro sulla Friedrichstrasse, con cui aveva partecipato ad un concorso nel 1921, fu pubblicato in questo numero. L'intenzione di Mies era interpretare il vetro come una superficie riflettente variabile sotto l'effetto della luce. Poiché l'edificio si sarebbe dovuto realiz-

33. Livia Plehwe (2016). *G-Material zur elementaren Gestaltung*. In: *Trajectoires* n. 10, 2016.

zare in un'area triangolare, Mies optò per una forma prismatica con una leggera angolazione delle superfici frontali per accentuare il gioco dei riflessi.³⁴ Le considerazioni progettuali trovano riscontro nei disegni realizzati per presentare il progetto. Con il fotomontaggio realizza un'immagine complessa, i cui si alternano luci ed ombre, come se il luminoso edificio di cristallo rischiarasse il buio della metropoli.³⁵ Nella fotografia la strada è scura e quasi deserta, tranne alcune sagome di persone avvolte nell'ombra. In fondo sulla destra appare il disegno del grattacielo dalle forme luminose e slanciate, perfettamente integrato nella costruzione prospettica, ma del tutto decontestualizzato rispetto agli edifici che lo circondano, quasi a voler sottolineare la distanza tra l'architettura del passato e quella del moderno. Anche in questo caso, come nel progetto dell'edificio per uffici, la posizione del grattacielo sullo sfondo rende realistica la mancanza di un elevato livello di dettaglio. Risultano ben definiti i volumi verticali nella loro dimensione e collocazione spaziale, la scansione di ciascuno di essi in fasce orizzontali e si intuisce la presenza del vetro dall'effetto di trasparenza (fig. 46).

In conclusione, gli aspetti più innovativi di *G* sono nel legame tra i contenuti presentati ed il progetto tipografico che li ospita, li raccorda tra loro e gli conferisce ulteriori livelli di significato. Riguardo alle illustrazioni, gli elaborati più interessanti sono i collage per le composizioni grafiche ed i fotomontaggi per la rappresentazione dell'architettura. Nonostante fossero concepiti solo come costruzioni da fruire sulla carta, o forse proprio per la libertà espressiva che questa scelta comportava, i progetti di Mies pubblicati nella rivista sono stati recepiti come il nuovo paradigma non solo del suo lavoro progettuale, ma dell'architettura moderna in generale, ad ulteriore testimonianza dell'importanza del ruolo delle riviste nella comunicazione del progetto in epoca moderna.

34. Kenneth Frampton (1986). *Storia dell'architettura moderna*. Seconda edizione aggiornata. Bologna: Zanichelli editore.

35. Detlef Mertins (2010). *Architecture, Worldview and World Image in G*. In: Detlef Mertins e Michael W. Jennings (a cura di), cit. pp. 71-99.



Fig. 46 - Mies van der Rohe, fotomontaggio del progetto del grattacielo di vetro sulla Friedrichstrasse, 1921.

1.5 *Sovremennaja Arkhitektura* (1926-1930)

Data fondazione: 1926

Data chiusura: 1930

Sede: Mosca

Nazione: Unione Sovietica

Lingua: russo

Frequenza: bimestrale

Formato: 21 x 29 cm

Direttore: Moisei Ginzburg e Alexander Vesnin

Principali autori di testi e illustrazioni:

Leonid Vesnin

Nikolai Kolli

Edgar Norwerth

Il'ja Golosov

Ivan Leonidov

Alexander Rodchenko

Movimento di riferimento: costruttivismo russo

Fonti: tutti i fascicoli della rivista, digitalizzati dalla Biblioteca di Stato Russa, sono consultabili sul portale Tehne, <https://tehne.com/library/sovremennaya-arhitektura-zhurnal-1926-1930> (ultimo accesso marzo 2024)

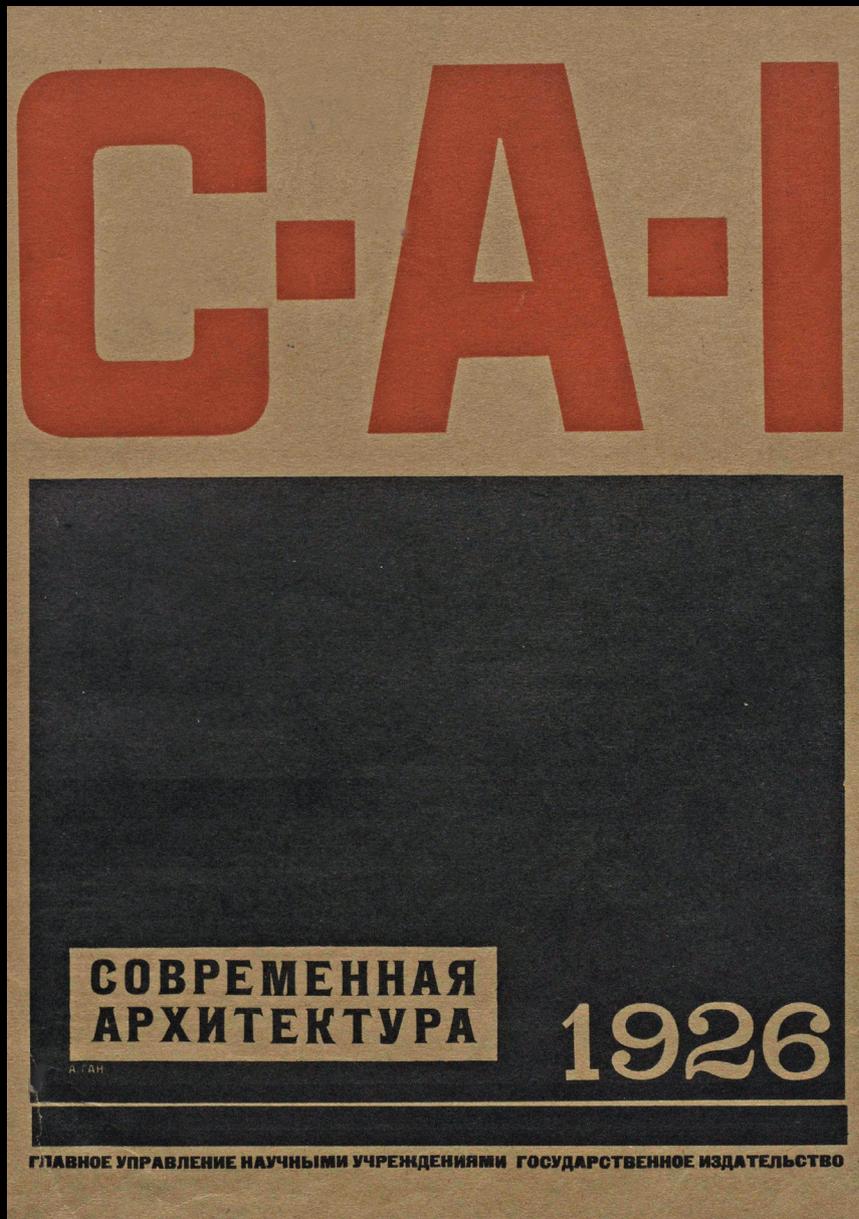


Fig. 47 - Copertina della rivista *Sovremennaiia Arkhitektura*, n. 1, febbraio 1926.

La rivista *SA Sovremennaja Arkhitektura*, “Architettura contemporanea”, fu fondata nel 1926 da un gruppo di architetti russi che si era riunito nell’Associazione degli Architetti Contemporanei (OSA), a cui partecipavano Moisei Ginzburg, i fratelli Aleksandr, Viktor e Leonid Vesnin, Nikolaj Kolly, Il’ja Golosov e Ivan Leonidov. Si differenzia dalle riviste finora analizzate sia perché tratta quasi esclusivamente di architettura, come evidenziato fin dal titolo della testata, sia perché il suo approccio non è astratto e ideologico, ma mirato all’introduzione dei metodi scientifici all’interno della pratica architettonica, pubblicando dibattiti su tematiche tecniche, presentazioni di progetti, concorsi di idee, commenti e critiche sulle architetture che venivano realizzate. A differenza degli altri gruppi di avanguardia di cui si è fin qui trattato, l’OSA era un’associazione culturale radicata nella professione, che riuniva architetti, tecnici e intellettuali nel compito di definire e sviluppare i principi generali dell’architettura nell’ambito della società socialista e di spiegarla ai poteri pubblici. Di conseguenza, esercitava azioni polemiche e dure critiche verso chi era ancora legato alla tradizione, oltre che nei confronti dello spreco di denaro in antiquati edifici celebrativi.³⁶

Nonostante il suo approccio più tecnico che ideologico, il gruppo faceva parte di una rete di contatti e scambi di opinioni con le altre avanguardie europee, come dimostra la pubblicazione nella rivista di testi e progetti di architetti del movimento moderno quali Victor Bourgeois, Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, Hans Wittwer, e soprattutto di Le Corbusier, di cui Ginzburg era un grande ammiratore. Talvolta la rivista conduceva inchieste internazionali per raccogliere le opinioni degli esponenti delle altre correnti di avanguardia, come nel quarto numero della prima annata nel quale fu chiesto a Taut, Behrens, Oud e Le Corbusier di commentare l’attualità ed i vantaggi tecnici dei tetti piani nelle nuove costruzioni.

SA testimonia lo scenario delle trasformazioni e della modernizzazione in corso nell’Unione Sovietica nella seconda metà degli anni Venti con numeri monografici che propongono inchieste su temi specifici, che dalla singola architettura si ampliano progressivamente nel tempo fino a comprendere la pianificazione urbana. Pubblica numeri tematici sulle nuove tipologie edilizie per la comune di abitazione, i club operai e i palazzi della cultura; sui grandi progetti tecnici come la diga sul Dnepr e il concorso per la Città Verde (Mosca, 1929-30); i concorsi e le mostre internazionali di Centrosjuz, del Palazzo delle Nazioni, l’Esposizione Weissenhof di Stoccarda; le innovazioni nella tecnica delle costruzioni come i già citati tetti o i sistemi costruttivi; i problemi della forma del nuovo insediamento, con i concorsi di Magnitogorsk e Avtostroj, (1929-30). L’approccio si differenzia

36. Luigi Prestinzenza Puglisi (2003). *Forme e ombre. Introduzione all’architettura contemporanea. 1905-1933*. Torino: Testo & Immagine.

in modo sostanziale dal funzionalismo del movimento moderno in Europa perché non è rivolto alla progettazione per un committente individuale, ma per una categoria sociale, dal momento che la proprietà privata era stata abolita ed il territorio era diventato un bene collettivo. Il costruttivismo russo mira, dunque, a trovare soluzioni generalmente valide per le esigenze di un'intera categoria di lavoratori, come gli operai o i contadini. La questione va inquadrata nella condizione in cui si trova l'Unione Sovietica negli anni Venti, con un drammatico problema di mancanza e inadeguatezza delle residenze per i cittadini.³⁷

L'orientamento pragmatico del gruppo OSA è testimoniato dalla richiesta da parte degli architetti fondatori di includere nel gruppo membri provenienti dal settore della sociologia e da quello dell'ingegneria per formulare insieme le forme tipologiche più idonee al modello di società socialista. Dei tanti progetti realizzati ben pochi sono stati effettivamente costruiti, e il movimento del costruttivismo, accusato di oscillare tra i due eccessi opposti dell'utilitarismo e dell'utopismo, non riesce ad assolvere agli ambiziosi obiettivi di ridisegnare la città per la società socialista e viene marginalizzato all'inizio degli anni Trenta.³⁸ SA conclude la sua pubblicazione con i numeri dell'annata 1930, lasciando un cospicuo patrimonio di idee e progetti destinati a rimanere sulla carta.

Queste premesse sono necessarie per la comprensione dei disegni pubblicati sulla rivista e l'analisi delle loro caratteristiche visive e grafiche. SA pubblica moltissimi progetti: nel 1928 ad esempio in una sola annata troviamo circa 80 progetti redatti da circa 50 diversi architetti. Trattandosi per lo più di progetti non realizzati, le fotografie sono rare. La struttura con la quale la rivista organizza questi materiali presenta due fasi: la prima, dalla fondazione al 1928, ha un'articolazione più ricca e dinamica, con una grande varietà di progetti anche provenienti dalle avanguardie europee; la seconda, nelle annate 1929-1930, è più rigida ed il confronto con i maestri del circuito internazionale assume toni polemicici, funzionali a sostenere le teorie ed i progetti del gruppo OSA.

Nella prima fase ogni numero presenta una struttura complessa che si ripete in ciascuno dei sei numeri dell'annata. Le pagine sono numerate in modo progressivo nei sei fascicoli e tutti i progetti pubblicati sono elencati in un indice generale dell'annata. Gli argomenti in ogni numero sono inseriti in quattro sezioni tematiche: la prima riguarda la teoria del costruttivismo e i problemi dell'insediamento, in cui vengono affrontati attraverso contributi teorici i problemi della città moderna con particolare riguardo alle tipologie abitative e gli edifici per le attività collettive.

37. Kennet Frampton (1986), cit.

38. Vieri Quilici (1969). *L'architettura del costruttivismo*. Bari: Laterza.

La seconda comprende dibattiti e polemiche, con articoli redazionali e discussioni sul costruttivismo in opposizione ai modi antiquati di costruire. La terza tematica comprende inchieste tecniche e culturali, come quella sui tetti piani o sull'architettura americana; recensioni dei libri pubblicati dai maestri dell'architettura dei vari movimenti di avanguardia o di articoli contenuti in altre riviste; atti di conferenze, come il primo congresso del gruppo OSA riportato quasi integralmente sul numero 4 del 1928. La quarta ed ultima tematica riguarda la scuola ed i problemi dell'insegnamento, ma più che avere un carattere teorico comprende la pubblicazione di numerosissimi progetti didattici realizzati nelle facoltà di architettura, che nel loro complesso raggiungono circa il 20% del totale dei disegni pubblicati sulla rivista.³⁹

La maggior parte dei progetti didattici proviene dalla Vchutemas, l'innovativa scuola di architettura fondata nel 1920 e impostata su una didattica sperimentale sul modello del Bauhaus, basata sull'integrazione tra le arti, su una metodologia scientifica del colore-volume-spazio e sui requisiti dei materiali. Gli insegnanti erano artisti provenienti dalle fila dei movimenti russi del costruttivismo o del cubofuturismo, tra i quali El Lissitzky, Rodčenko, Kandinskij che fu anche insegnante del Bauhaus. I laboratori erano considerati come l'indispensabile luogo di incontro tra capomastro, artista e studente apprendista. Gli insegnamenti di architettura erano tenuti da membri del gruppo OSA come Vesnin e Burov. La relazione tra il gruppo OSA, la rivista SA e la scuola di architettura Vchutemas con i suoi insegnanti legati alla pittura e alla sperimentazione in ambito grafico, porta alla definizione di un linguaggio visivo che riunisce progetto architettonico e progetto grafico in un'unica dimensione creativa, come si può vedere dalle pagine della rivista.

L'interno di SA si presenta con una struttura tipografica dinamica, che integra testo e immagini nella pagina, scandita da linee nere di grande spessore utilizzate come elementi di separazione dei contenuti (fig. 48). Gli allineamenti visivi tra le parti e una gerarchia ben delineata tra i testi, con i titoli in evidenza grazie all'elevato spessore delle aste che richiama le linee di divisione, conferiscono alla pagina una struttura visiva moderna e pulita. Le immagini si integrano armoniosamente in questa composizione, motivo per cui anche qui si è scelto nella maggior parte dei casi di riprodurre intere pagine piuttosto che estrapolare le immagini dal contesto tipografico di cui fanno parte. Il trattamento grafico dei disegni, caratterizzati da spesse linee o campiture nere, crea un contrappunto visivo con gli elementi tipografici, comunicando prima di tutto un'atmosfera, che caratterizza la ricerca grafica e progettuale del costruttivismo russo attraverso l'adozione di un linguaggio

39. Guido Canella e Maurizio Meriggi, a cura di (2007). *SA Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*. Bari: Edizioni Dedalo.

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Редакция: Москва, Новинский бульвар, 32, кв. 63.
Тел. 5-76-95.

НОВЫЕ МЕТОДЫ АРХИТЕКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ

Одно десятилетие отделяет нас от архитектурного „благополучия“ довоенного времени, когда в Ленинграде, Москве и других крупных центрах лучшие русские зодчие беззаботно насаждали всевозможные „стили“.

Много ли десятилетие?

Маленькая трещинка времени. Но революция, уничтожив косные предрассудки и отжившие каноны, превратила трещинку в пропасть. По ту сторону пропасти остался последний этап увядания одряхлевшей системы европейского мышления, беспринципный эклектизм, имеющий наготове тысячу художественных рецептов, апробованных нашими дедами и прадедами, готовый черпать истину откуда угодно, — но только в прошлом.

По эту сторону открывается новый путь, который еще надо прокладывать, новые просторы, которые нужно еще заселить. В обстановке сегодняшнего дня куется мирозерцание современного зодчего, создаются новые методы архитектурного мышления.

Вместо старой системы архитектурного творчества, где план, конструкция и внешнее оформление задания постоянно находились во взаимной вражде и где архитектор был по мере сил своих примирителем всех этих неразрешимых конфликтов, — новое архитектурное творчество, прежде всего, характеризуется своим единым нераздельным целевым устремлением, в котором органически выковывается задача и к которому сводится созидательный процесс от начала до конца.

Вместо отвлеченного и крайне индивидуалистического вдохновения старого архитектора — современный зодчий твердо убежден в том, что архитектурная задача решается, как и всякая иная, лишь в результате точного выяснения неизвестных и отыскания правильного метода решения.

Зодчий видит вокруг себя смелое творчество изобретателя в разных областях современной техники, гигантскими шагами побеждающей землю, недра и воздух, с каждым часом отвоёвывающей все новые и новые позиции. Не трудно понять, что этот изумительный успех человеческого гения объясняется, главным образом, правильным методом творчества. Изобретатель твердо знает, что как бы ни был ярок подъем его творческого энтузиазма — он будет бесцелен без трезвого учета мельчайших обстоятельств, окружающих его деятельность. Он во всеоружии современного знания, он учитывает все условия сегодняшнего дня, он смотрит вперед, завоевывает будущее.

Конечно, наивно было бы подменить сложное искусство архитектуры подражанием тем или иным, хотя бы



ПРОЕКТ

здания Московского отделения конторы и редакции газеты „Ленинградская Правда“, Москва, Страстная площадь. Архитектор А. А., В. А. Веснины, 1924 год.

Основная задача при проектировании заключалась в том, чтобы при данной минимальной площади основания здания (6×6 мтр) наиболее рационально разместить все необходимые для данного производственного процесса помещения и выразить в фасадах производственный и агитационный характер сооружения.

Здание спроектировано в 5 этажей из железа, стекла и железобетона.

- I этаж — газетный киоск, помещение для сторожа.
- II „ „ — читальный зал.
- III „ „ — общая контора и контора объявлений.
- IV и V этажи — редакция.
- Подвал — отопление.

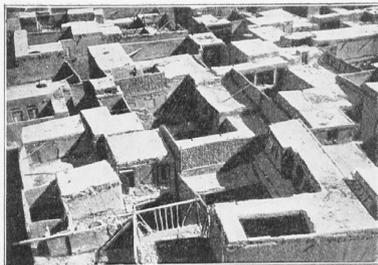
По фасаду на Страстную площадь спроектировано: витрина для текущих сообщений, установка для световой рекламы, часы, громкоговоритель, прожектор.

Fig. 48 - Prima pagina di SA n. 1, 1926, con la veduta prospettica del progetto di Vesnin per l'Edificio della Pravda, Mosca, 1923.

comune. I progetti pubblicati seguono un percorso indipendente dagli articoli, dei quali raramente si pongono come elementi illustrativi. Costituiscono una narrazione parallela che può essere letta in maniera autonoma rispetto ai contenuti teorici e comprendono progetti presentati ai concorsi dai membri dell'OSA, progetti di architetti internazionali appartenenti alla rete delle avanguardie con cui la rivista era in contatto, progetti realizzati dagli studenti scuola di architettura Vchutemas.

La tipologia di elaborati grafici con i quali ciascun progetto viene illustrato è piuttosto uniforme, come pure la resa visiva degli stessi, a testimonianza dell'unitarietà del linguaggio espressivo tra i membri dell'OSA. Tipicamente nelle prime due annate il progetto comprende piante, sezioni, prospetti e viste prospettiche (figg. 49-52). La proiezione assonometrica non è quasi mai utilizzata e laddove ci sia l'esigenza di mostrare la copertura dell'edificio viene preferita la prospettiva dall'alto. Un'eccezione è il progetto di concorso per la Casa dei Soviet del Dagenstan a Makhachkala realizzato da Ginzburg e pubblicato nel numero 5-6 del 1926. L'immagine di apertura presenta una vista assonometrica comprensiva della rappresentazione dei volumi degli edifici circostanti, altro elemento raro nei disegni degli altri progetti. Questa prima immagine del progetto è inserita in una pagina che descrive un tipico rione di una città orientale, senza alcuna relazione tematica con il progetto in questione, che tuttavia visivamente si relaziona ad esso nella composizione della pagina in quanto entrambi propongono una visione dall'alto di una porzione urbana (fig. 53).

In alcuni casi il progetto si completa con elaborati tecnici relativi ai dettagli costruttivi. Le piante e sezioni sono talvolta disegnate con linee bianche su fondo nero. I prospetti e le viste prospettiche, invece, presentano un trattamento grafico delle superfici per visualizzare l'effetto dei materiali e conferire un maggior realismo alla rappresentazione. Gli edifici appaiono isolati, senza alcun tipo di riferimento al contesto urbano nel quale si sarebbero inseriti. La vista prospettica è quasi sempre costruita posizionando un angolo in primo piano e realizzando una prospettiva accidentale che privilegia una delle facciate, collocata con una minore inclinazione rispetto alla linea di terra. La linea di orizzonte non sempre appare definita in modo da avere una vista ad altezza umana dell'edificio. In alcuni casi è collocata piuttosto in basso per accentuare l'effetto di imponenza dell'edificio, in un'ottica propagandistica in cui gli aspetti visivi sono fondamentali per la comunicazione ad una popolazione in gran parte analfabeta. Altre volte invece il punto di vista è più in alto o a volo d'uccello, per dare una panoramica più esaustiva dei volumi e includere la rappresentazione delle coperture (figg. 54-58).



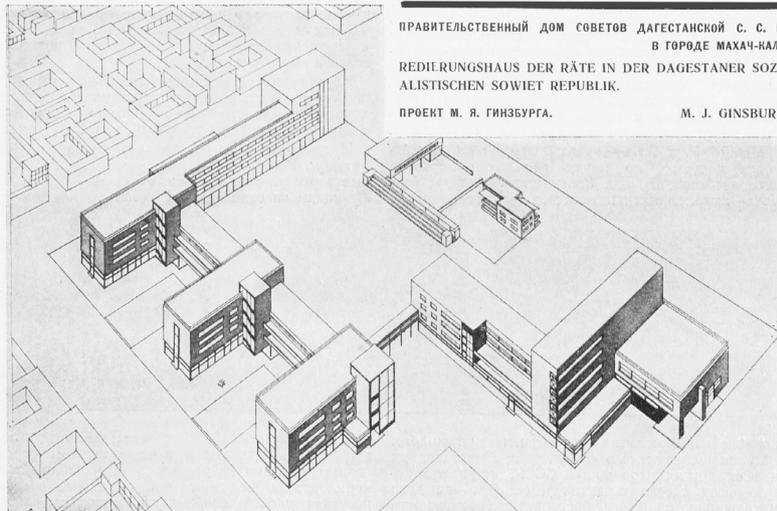
ЖИВОЙ ВОСТОК

ОБЩИЙ ВИД ГОРОДА
„СТАРАЯ БУХАРА“

Типичный жилой район восточного ишлана, аула или города — отправная точка для развития новой национальной культуры Востока; ценный материал для ее дальнейшего национального строительства. Бытовые и климатические особенности, отраженные в строении этих улиц и площадей, в органике жилого дома — национальные предпосылки, которые должны послужить фоном и ансамблем для растущего нового Востока.

Взлом лабиринта кривых и узких улочек, сбитых со своих осей, в асимметрии и поперечной протяженности площадей, в чужденности жилого дома из нескольких отдельных частей и дворов, в чужденности объемов этой примитивной архитектуры, в плоских крышах и своеобразии в трактовке стеной поверхности, где отверстие окна или двери тонет в аскетической близости плоских граней, — во всем этом сказались множество чисто функциональных предпосылок Востока, которое и выковало этот своеобразный облик. Многие из этих предпосылок бытового и климатического характера живы еще и ныне. Нужно тщательно изучить их, проследить их специфические особенности, для того чтобы создать архитектуру нового и живого Востока.

ДОМ СОВЕТОВ ДАГЕСТАНСКОЙ ССР. ПЕРСПЕКТИВНЫЙ ВИД. РЕПЕРЕКТИВЕ



ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЙ ДОМ СОВЕТОВ ДАГЕСТАНСКОЙ С. С. Р.
В ГОРОДЕ МАХАЧ-КАЛА

REDIRUNGSHAUS DER RÄTE IN DER DAGESTANER SOZIALISTISCHEN SOWJET REPUBLIK.

ПРОЕКТ М. Я. ГИНЗБУРГА.

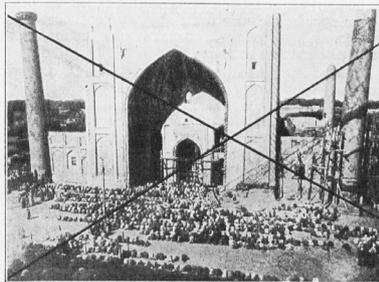
М. J. GINSBURG

НАЦИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА НАРОДОВ СССР

Правильно примененный функциональный метод должен дать решение и вопроса национального облика архитектуры.

Должны быть учтены все предпосылки, определяющие современное лицо Национальных Советских Республик: 1) предпосылки многовекового бытового и климатического характера, характера, определяющего индивидуальное национальное лицо

Мечеть Улу-Бека в Самарканде (Туркестан) — кульминационный пункт некогда мощного, но теперь абсолютно мертвого исторического периода Узбекистана: наивысшая планетарная спирали периода национального развития мусульман, периода самодержавных восточных тиранов и апогея исламизма, порабожденного жизнью истинную силу традиций мусульманских форм, способные отразить лишь атактическую национальную идею Востока.



113

Fig. 53 - Moisei Ginzburg, vista assonometrica del progetto di concorso per la Casa dei Soviet del Dagestan a Makhachkala. In SA n. 5-6, 1926.

Nonostante le tecniche del collage e della fotocomposizione fossero molto utilizzate dagli artisti del movimento costruttivista come Rodchenko ed El Lissitzky, soprattutto nelle pubblicità di prodotti, poster e manifesti per il cinema, in questa fase non le ritroviamo applicate alla rappresentazione del progetto di architettura. Anche la fotografia nella rivista ha un peso minore rispetto ai disegni, e viene utilizzata soprattutto per mostrare progetti realizzati da architetti internazionali, come nelle inchieste sui tetti piani e le architetture americane.

È interessante confrontare le illustrazioni pubblicate con la lettura del ruolo attribuito al disegno nella scuola di architettura Vkhutemas, esposto ad una conferenza e riportato su *SA* nel numero doppio 5-6 del 1926. "Sono state accettate le tesi della relazione del professore Alexander Vesnin relative al programma di insegnamento di disegno della facoltà. Il programma si pone l'obiettivo di sviluppare, sotto qualsiasi punto di vista, il pensiero dello spazio e l'apprendimento di metodi di percezione e trasmissione del volume, della superficie, del colore, della forma, ma soprattutto, si propone di studiare il legame che esiste tra la composizione interna delle cose e la forma che esprime, invece, tale composizione dall'esterno. Secondo questa impostazione, l'insegnamento di disegno diventa una parte indissolubile dell'istruzione architettonica".⁴⁰ La preferenza per le viste prospettiche e la cura per la resa grafica delle superfici e dei volumi seguono l'obiettivo di restituire gli effetti percettivi prodotti dalle forme e dai materiali, mentre non è possibile stabilire se nei progetti vi fosse anche una resa cromatica in quanto la rivista non è stampata a colori.

Il numero doppio 4-5 del 1927 presenta gli esiti progettuali di una competizione amichevole tra i membri dell'OSA sul tema dell'abitazione collettiva, attraverso elaborati eseguiti con un sostanziale cambio nelle tecniche di rappresentazione (figg 59-63). Molti progetti propongono appartamenti duplex ad incastro, secondo una tipologia che sarà successivamente adottata da Le Corbusier nel tipico blocco della Ville Radieuse. Accanto a piante, prospetti e sezioni, l'esigenza di mostrare l'aggregazione spaziale alla base della tipologia costruttiva spinge all'adozione di viste assonometriche fatte di poche linee essenziali per mostrare i collegamenti verticali, gli incastri tra i volumi e la disposizione degli alloggi comprensiva dello schema degli arredi. Per una migliore interpretazione delle relazioni spaziali tra interno ed esterno vengono realizzate sezioni assonometriche con piani orizzontali o verticali. La rappresentazione prospettica viene quasi abbandonata, e quando è impiegata ha uno stile minimalista, fatto di poche linee schizzate per mostrare la spazialità interna. Il modello entra invece tra le tecniche di

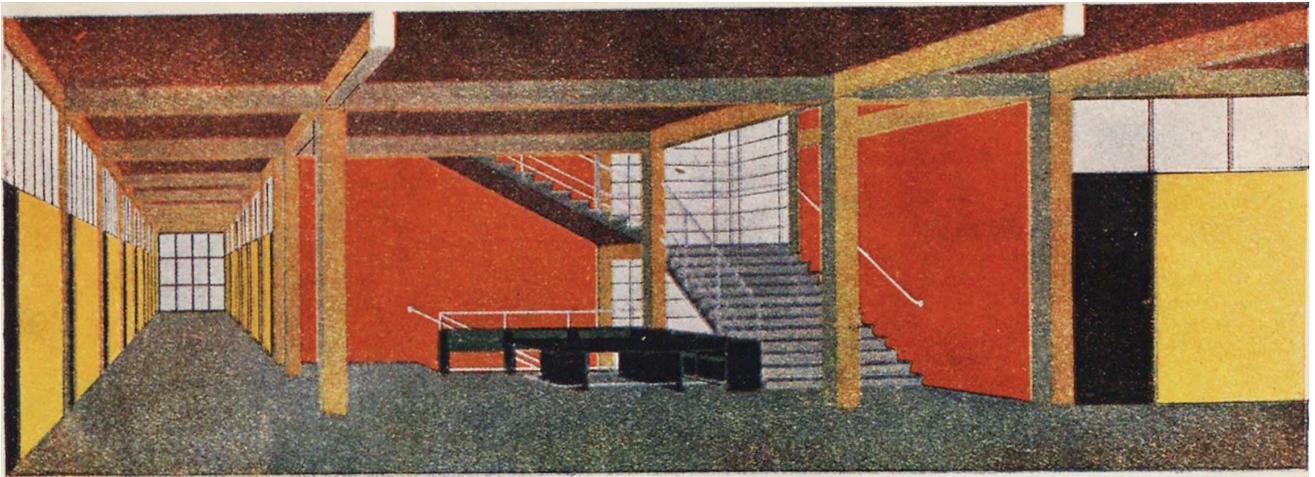
40. Jakob Kornfeld, *Conferenza al Vkhutemas*, in: *Sovremennaia Arkhitektura*, n. 5-6, 1926, pp. 135-136. Traduzione italiana in: Guido Canella e Maurizio Meriggi, a cura di (2007), cit. p. 120.

rappresentazione per mostrare la configurazione esterna complessiva degli edifici.

I numeri delle annate 1929 e 1930 presentano un'organizzazione semplificata rispetto alla prima fase di pubblicazione della rivista. Alla pluralità di progetti che caratterizzano le annate precedenti senza uno specifico legame con i testi pubblicati, si sostituisce una struttura monografica in cui ogni numero è dedicato ad una singola tematica, che nel 1929 riguarda ancora prevalentemente gli edifici per abitazione e per le attività collettive. Parallelamente si modificano le tecniche espressive con le quali vengono presentati i progetti, che si uniformano maggiormente alla stilizzazione del linguaggio moderno internazionale, con ampio utilizzo del modello e della proiezione assonometrica, l'abbandono del trattamento grafico delle superfici, la realizzazione di viste prospettiche con punti di vista naturali e l'inserimento delle figure umane per far percepire la dimensione degli spazi (figg. 64-65). Il secondo numero del 1929, dedicato all'illuminazione e al colore in architettura, comprende anche un inserto a colori, in cui sono presentate viste prospettiche di interni con il trattamento cromatico delle pareti nei toni caldi dei gialli e rossi che contrastano con i grigi e neri (figg. 66-67). La fotografia acquista un maggiore spazio in questa annata, fino a diventare l'elemento centrale del sesto numero dedicato al grande complesso di dighe, centrale idroelettrica, ponti e edifici industriali sul fiume Dnepr, realizzati tra gli altri da Vesnin e Kolli. Il tema si collega al filone ingegneristico da sempre affrontato dalla rivista, e allo stesso tempo introduce alla tematica delle grandi opere infrastrutturali e della pianificazione territoriale che domina i numeri del 1930.⁴¹ Il complesso è mostrato attraverso planimetrie, viste dall'alto, modelli e soprattutto un reportage fotografico di alta qualità, con un grande effetto scenografico ottenuto con la pubblicazione di fotografie di grande formato sulla doppia pagina (fig. 68).

L'ultima annata di SA segna un'ulteriore trasformazione nelle tematiche e nelle tecniche di rappresentazione. Ha come tematica prevalente il progetto disurbanista, sia a livello teorico con scritti accompagnati dalla corrispondenza polemica tra Le Corbusier e Ginzburg sul tema dell'urbanizzazione o disurbanizzazione, sia a livello progettuale con la presentazione di progetti di concorso per insediamenti industriali, piani urbanistici ed il piano per la città Verde di Mosca. Le tecniche di rappresentazione dei progetti cambiano per la modifica della scala progettuale, e comprendono diagrammi, planimetrie, mappe tematiche, modelli, oltre a viste assonometriche e piante dei singoli complessi architettonici. Fotografia e disegno si ibridano in composizioni che utilizzano il fotoinserto attraverso la tecnica del

41. Guido Canella e Maurizio Meriggi, a cura di (2007), cit.



Figg. 66-67 - Moisei Ginzburg, viste prospettiche con definizione degli aspetti cromatici. In SA n. 2, 1929.

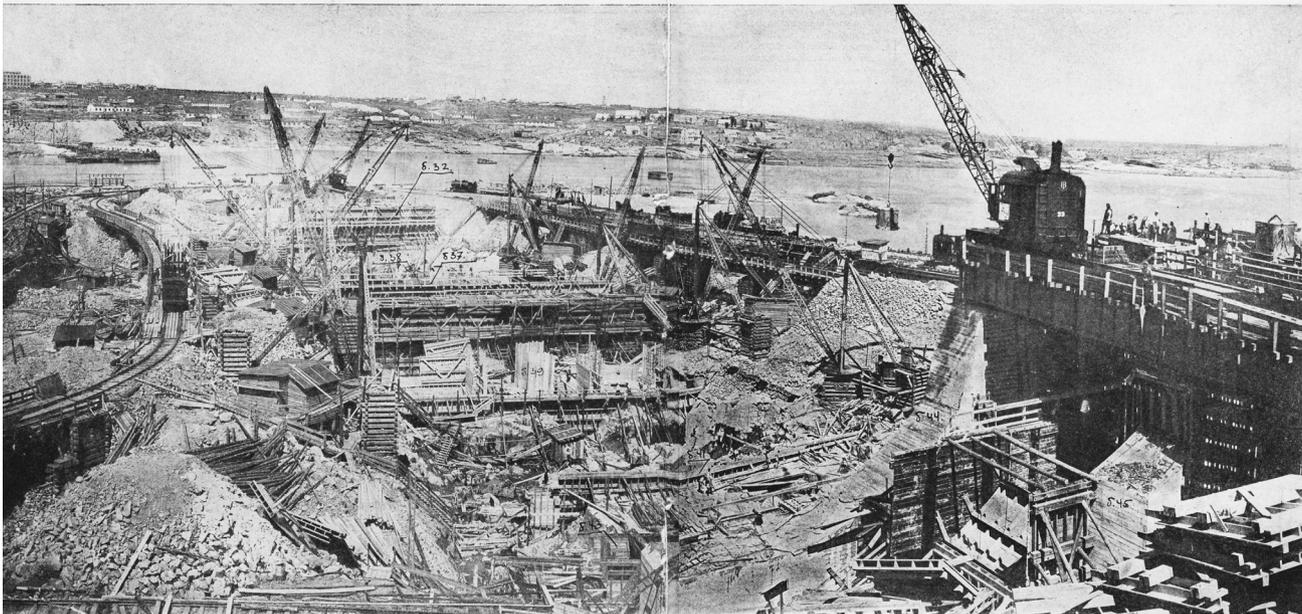
реть построена большая фабрика-кухня, изготовляющая механическим способом до 8 т. обедов в день. СТОИМОСТЬ жилищного строительства 3 800 т. р., из них жилища—4 400 т. р., бараки 1 150 т. р. и надворные постройки—250 т. р. ПОСТРОЙКА плотин производится по методу «гребенки». Река с левого берега до о. Большого и с правого до о. Малого была перегорожена ряжеными перемычками.

ДНЕПРОСТРОЙ

РУКОВОДИТЕЛИ ДНЕПРОВСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Главный инженер А. В. ВИНТЕР. Заместители: Г. Е. ВЕДЕНКОВ и П. П. РОТЕРТ

на всю площадь—5 м. Полученное гранитное основание тщательно промывали сильной струей воды из бранасопов, просекли специальными щетками, заделали все мелкие трещины и приступили к кладке быков. В НАСТОЯЩЕЕ время (осень 1929) в левом протоке возведено 16 быков, а в правом—5. Они выведены пока только до половины своей высоты, т. е. на 30 м от нулевой отметки. В пролеты между ними бетон уложен до отметки 12 м.



которые, постепенно загружая равным гранитом и наращивая, опустели на скалистое дно, удалив с него предварительно все наносы. ЗА ПЕРЕМЫЧКАМИ, возвышающимися над летним уровнем реки на 3 м, после откачки воды с обмывающегося дна ил и песок были удалены, а гранит расчищен до совершенно здоровой, сплошной скалы. Глубина расчисток в граните в некоторых местах достигала 10 м. Средняя глубина

ПРОИЗВОДСТВО РАБОТ. НАЧАЛО БЕТОНИРОВАНИЯ ПЛОТИНЫ (БЫЧИ)

DNEPROSTROI

ДАЛЬНЕЙШИЕ работы пойдут в следующем порядке: в левом береговом протоке перемычки теперь уберут и одновременно установлены в среднем протоке, в котором и начнут возводить остальные быки. В то же время готовые уже быки будут настраиваться до их проектной высоты. Когда встанут над водой все 46 быков, то все перемычки будут убраны, а пролеты между несколькими (3—8) быками закрыты временными щитами.

Fig. 68 - Doppia pagina con il reportage fotografico del cantiere per la realizzazione della diga e edifici industriali sul fiume Dnepr. In SA n. 6, 1929.

collage per mostrare la complessità degli elementi della pianificazione urbana attraverso elaborati che riprendono lo stile adottato nella cartellonistica dai già citati artisti del costruttivismo russo. Sono le ultime azioni progettuali del gruppo OSA, troppo astratte per risultare applicabili ai contesti insediativi reali ed in contraddizione con le tipologie abitative comuni da essi stessi proposte (figg. 69-70). “Il fallimento dell’OSA nell’elaborazione di proposte di pianificazione a grande scala, che fossero sufficientemente concrete, o nella creazione di tipi edilizi residenziali che fossero adeguati ai bisogni e alle risorse di uno stato socialista assediato, insieme con la tendenza paranoica alla censura e al controllo di Stato, che emerse sotto Stalin, ebbero l’effetto di provocare l’eclissi dell’architettura moderna in Unione Sovietica”.⁴² Con l’annata del 1930 il gruppo OSA conclude l’esperienza editoriale di SA e poco dopo viene sciolto.

In conclusione, SA si pone come una testimonianza fondamentale del periodo più vivace delle sperimentazioni progettuali nell’Unione Sovietica. Gli aspetti più interessanti della rivista sono nella formulazione di un unico linguaggio visivo per il progetto architettonico e il progetto grafico della pagina che lo contiene. Riguardo alla rappresentazione dell’architettura, la novità rispetto alle altre riviste dei movimenti di avanguardia è nel livello di definizione del progetto, che si avvale di diversi elaborati per poter essere comunicato in tutte le sue componenti tecniche e negli aspetti percettivi. La modifica dei temi progettuali nelle diverse annate della rivista porta ad una modifica delle tecniche utilizzate per la loro rappresentazione e comunicazione, evidenziando ancora una volta lo stretto legame tra il disegno e il progetto.

42. Kennet Frampton (1986), cit. p. 204.



Fig. 69 - Copertina di SA n. 4, 1930, con una mappa tematica.

Fig. 70 - Ivan Leonidov, progetto per Magnitogorsk, 1930. Veduta prospettica dall'alto della strada che collega lo stabilimento industriale a una comune agricola. In alto fotoinserimento di un dirigibile.



1.6 *Bauhaus* (1926-1931)

Data fondazione: 1926

Data chiusura: 1931

Sede: Dessau

Nazione: Germania

Lingua: tedesco

Frequenza: quadrimestrale con alcune interruzioni

Formato: variabile

Direttore: Walter Gropius, poi Hannes Meyer

Principali autori di testi e illustrazioni:

Ludwig Mies van der Rohe

Hannes Meyer

Josef Albers

Wassily Kandinsky

Oskar Schlemmer

László Moholy-Nagy

Paul Klee

Marcel Breuer

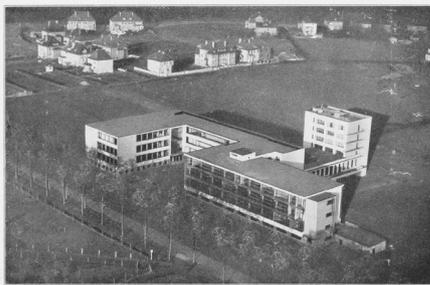
Movimento di riferimento: Bauhaus

Fonti: tutti i fascicoli della rivista, digitalizzati dalla Bibliothèque Kandinsky di Parigi, sono consultabili sul portale Monoskop: <https://monoskop.org/Bauhaus> (ultimo accesso marzo 2024)

bauhaus 1

1926

die zeitschrift erscheint vierteljährlich • bezugspreis: jährlich mk 2. —, einzelnummer 60 pfennig •
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“ erhalten die zeitschrift kostenlos •
schriftleitung: walter gropius und i. moholy-nagy •
geschäftsstelle: bauhaus Dessau •



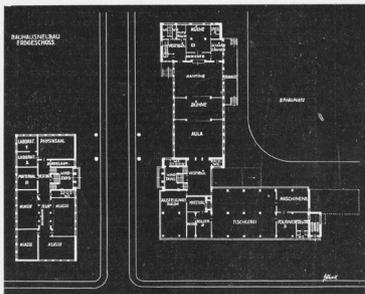
bauhausneubau Dessau

Junkers luftbild

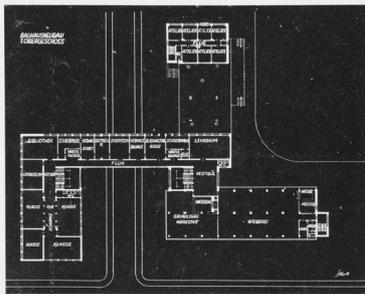


bauhausneubau - westseite

foto lucia moholy



bauhausneubau Dessau - grundriß des erdgeschosses



und des 1. obergeschosses

statt einer vorrede:

walter gropius:
bauhaus-chronik 1925/1926

weihnachten 1924 auflösungserklärung des staatlichen bauhauses weimar durch die meister des bauhauses.

april 1925 die stadt Dessau, ein zentrum des mitteldeutschen braunkohlenreviers mit aufsteigender wirtschaftlicher entwicklung, fällt den beschluß, geleitet von dem kulturellen weiblick seiner stadtverwaltung, das bauhaus zu übernehmen.

alle bisherigen meister — feiningcr, gropius, kandinsky, klec, moholy, müde, schleimcr — verbleiben am bauhaus, mit ausnahme von marks, der — da die keramische abteilung, die er leitet, aus räumlichen und finanziellen gründen nicht mit übernommen werden kann — eine berufung nach halle annimmt.

5 ehemalige bauhaus-studierende — albers, bayer, breuer, schieper, schmid — werden als meister an das bauhaus berufen. mit ihrem eintritt erfährt das bauhaus-programm eine wesentliche änderung.

bauhausneubau Dessau

architekt w. gropius

der bau wurde ende september vor. js. begonnen, der rohbau wurde am 21. 3. 26 fertiggestellt. das atelierhaus wurde am 1. september, die übrigen räume des bauhauses wurden am 15. oktober bezogen. der gesamte bau bedeckt rund 2600 qm grundfläche und enthält 32000 cbm umbauten raums. cauherr ist der magistrat der stadt Dessau, der preis pro cbm umbauten raums bleibt unter m. 25, der gesamte baukomplex besteht aus 3 teilen.

1 das fachschaulehäule, enthaltend die lehrschule (lehr- und verwaltungsräume, lehrzimmer, bibliothek, physiksal, modellräume), maße: 18,54 m breit, 7,96 m lang, 13,33 m hoch; ganz ausgebautes souterrain, hochparterre und zwei obergeschosse, im ersten und zweiten obergeschöb führt eine auf 4 pleilem über eine laströhre gespannte brücke, in der unten die bauhausverwaltung, oben die architekturabteilung untergebracht ist, zu dem bau

2 laboratoriums-werkstätten und lehrräume des bauhauses. im souterrain die bahnenwerkstatt, druckerei, biberei, bildhauer-, pack- und lageräume, hausmännswohnung und heizkeller mit vorgelagertem kollektionskeller.

im hochparterre die fischerei und die ausstellungsräume, großes vestibül, daran anschließend die aula mit der vorgelagerten, überhöhten sühne.

im 1. obergeschöb die weberei, die räume für die grundlehre, ein großer vortragraum und die verbindung von bau 1 zu bau 2 durch die brücke.

im 2. obergeschöb die wandmalereiwerkstatt, metallwerkstatt, sowie zwei vortragsäle, die durch klappwand zu einem großen ausstellungssaal verändert werden können. daran anschließend die zweite brückenstange mit den räumen für die architekturabteilung und bauküche gropius.

die aula im erdgeschöb dieses baus führt in einem eingeschossigen trakt zu bau

3 atelierhaus, das die wohlfahrtsleistungen des instituts enthält, die küche zwischen aula und speisesaal kann bei vorführungen nach beiden seiten geöffnet werden, so daß die zuschauer auf beiden

Fig. 71 - Copertina / prima pagina della rivista Bauhaus, n. 1, dicembre 1926.

La Bauhaus nasce nel 1919 a Weimar come fusione tra la Scuola superiore di belle arti e la Scuola di arte applicata e ne viene affidata la direzione a Walter Gropius. Nel 1925 la sede della scuola si trasferisce a Dessau, dove rimane fino al 1930. È in questo periodo che viene fondata la rivista omonima, che viene pubblicata fino al 1931 per un totale di 14 numeri. L'anno della fondazione della rivista *Bauhaus* coincide con il cambio di nome dell'istituto per precisarne meglio il compito fondamentale, con l'aggiunta di Hochschule für Gestaltung, ovvero Scuola Superiore per la Teoria della Forma.⁴³

La rivista è strettamente legata all'idea di insegnamento portata avanti nella scuola e si modifica diverse volte, anche nel formato, in seguito alle dimissioni di un direttore e le trasformazioni apportate dal successivo. Per questo l'analisi va contestualizzata rispetto alle trasformazioni avvenute nella scuola nel periodo di pubblicazione.

Nel primo manifesto della Bauhaus si proclama la necessità di riunire le arti sotto l'egida dell'architettura, fine ultimo di ogni attività figurativa. Il centro dell'insegnamento è il laboratorio artigianale per la produzione di oggetti di uso quotidiano semplici, funzionali e ben fatti. La forza della Bauhaus, al di là del manifesto, è nell'altissima levatura dei suoi insegnanti, personaggi di spicco nell'ambito dell'arte, della grafica, dell'architettura di avanguardia, alcuni dei quali formati come studenti nella scuola stessa. Tra i nomi più noti che si sono alternati come insegnanti si possono citare Vasilij V. Kandinskij, Paul Klee, Johannes Itten, Josef Albers, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Adolf Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Herbert Bayer.⁴⁴ I laboratori comprendono tipografia, ceramica, scultura, tessitura, legatoria, legno, metalli, pittura, arte vetraria. Dopo il trasferimento a Dessau Gropius capisce che, per incidere davvero sulla società, la Bauhaus deve esercitare un influsso decisivo sulla produzione artigianale e industriale, concentrandosi su soggetti concreti come la macchina per l'abitare. Riesce a creare solidi contatti con le industrie per le quali la scuola realizza prototipi di successo come la lampada Jucker-Wagenfeld e la poltrona Wassilij di Marcel Breuer.

Per veicolare le idee portate avanti dalla scuola, Gropius decide di pubblicare una collana di libri, chiamati i *Bauhausbücher*, e una rivista che nelle intenzioni iniziali doveva essere quadrimestrale, anche se avrà diversi periodi di sospensione. In questa fase l'architettura non ha un laboratorio, ma Gropius coinvolge gli allievi nei propri progetti e ne assume alcuni presso il proprio studio. Nel 1928, nel periodo di maggior successo della scuola, Gropius rassegna le proprie dimissioni.

43. Raimonda Riccini (a cura di), 2019. *Tomas Maldonado. Bauhaus*. Milano: Feltrinelli.

44. Giulio Carlo Argan, 1951. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Ristampa a cura di Marco Biraghi, 2010. Torino: Einaudi.

Sotto la nuova direzione di Hannes Meyer la Bauhaus si trasforma in una scuola di architettura, intesa come una tecnica da utilizzare per fini sociali, uno strumento per soddisfare le esigenze del popolo. Meyer assume anche la direzione della rivista che porta avanti fino al 1930, quando la sua visione comunista si scontra inesorabilmente con la destra arrivata al governo della Germania ed è costretto alle dimissioni. Al suo posto viene nominata una figura prestigiosa come Mies van der Rohe, che resta direttore fino al 1933 quando la sede della scuola, già costretta a trasferirsi a Berlino, viene occupata e sequestrata dalla Gestapo e la Bauhaus conclude definitivamente la sua esperienza.⁴⁵

La rivista presenta tre differenti fasi nella composizione della pagina e nella scelta e presentazione dei contenuti, che corrispondono alle tre diverse direzioni della Bauhaus. Gropius concepisce la fondazione della rivista come un modo di presentare la scuola, recentemente trasferita a Dessau, a tutti i soggetti potenzialmente interessati, con particolare riguardo alle industrie da cui ricevere sostentamento finanziario attraverso accordi per la produzione e il commercio di prodotti di design realizzati all'interno dei laboratori. La rivista è lo specchio fedele di questa visione e dell'attività della scuola stessa in tutta la sua peculiare varietà e intreccio di interessi. Composizione della pagina, uso dei caratteri tipografici, testi, elementi illustrativi, fotografie e disegni si integrano nella comunicazione delle diverse anime della scuola riunite ideologicamente e visivamente in una sintesi armonica in cui nessuna istanza ha la prevalenza sulle altre.⁴⁶ Per questo, come in altri esempi precedenti, anche per *Bauhaus* si è scelto di riprodurre nella maggior parte dei casi intere pagine piuttosto che immagini estrapolate da esse, in modo da conservare la dimensione narrativa del progetto tipografico originario.

I primi numeri sono composti da sei fogli di grande formato ripiegati senza una vera copertina, con la composizione della pagina scandita da linee nere di grande spessore che fanno da elementi ordinatori, suddividendo visivamente lo spazio secondo uno schema simile a quello già analizzato nella rivista *G*. L'impostazione grafica è realizzata da László Moholy-Nagy, pittore e fotografo di origini ungheresi e insegnante alla Bauhaus. A testimonianza dell'intento principale di far conoscere la scuola e la sua attività, il primo numero di *Bauhaus* si apre con il progetto dell'edificio della nuova sede a Dessau ed un testo intitolato "cronaca Bauhaus" in cui Gropius descrive gli indirizzi e gli obiettivi dell'istituto.

L'edificio è mostrato attraverso immagini fotografiche di diversa tipologia: una vista dall'alto e una veduta prospettica, oltre ai disegni delle piante,

45. Daniele Pisani, (2014) *Bauhaus*. In: Umberto Eco (a cura di). *Il Novecento. Arti visive*. Encyclomedia Publishers. Formato eBook.

46. Astrid Bähr (a cura di), 2019. *Bauhaus Journal 1926-1931 (Facsimile Edition)*. Berlino: Lars Muller Publishers.

con linee bianche su fondo nero, che chiudono visivamente la composizione della pagina in modo efficace (fig. 71). La seconda pagina presenta gli edifici destinati ad alloggi per gli insegnanti, descritti ancora attraverso le piante e le fotografie dell'esterno (fig. 72). Nelle pagine successive vi è invece una panoramica degli interessi della scuola e la presentazione dei suoi insegnanti.

Anche la rivista *Bauhaus*, come la già citata *G*, mostra un interesse per la nascente tecnica del cinema come strumento di comunicazione in grado di scandire un messaggio nel tempo e nello spazio. Il "film Bauhaus" ha come autore la vita, e attraverso una sequenza di fotogrammi viene narrata la trasformazione della sedia operata da Marcel Breuer, mostrando esempi dal 1921 alla famosa sedia Wassily progettata nel 1925 con l'innovativo utilizzo di tubolari in acciaio, mentre l'ultimo fotogramma della sequenza punta a nuovi sviluppi futuri con un modello di sedia invisibile che prenderà forma in una data indefinita "19???" (fig. 73). La didascalia riporta una frase ironica e provocatoria: "di anno in anno diventa sempre più bello. Alla fine si è seduti su un cuscino d'aria elastico".⁴⁷

L'impostazione della pagina è dinamica, con l'alternanza di testi, immagini e segni grafici come le frecce per richiamare l'attenzione dell'osservatore e collegare visivamente la descrizione testuale e illustrativa. Il dinamismo compositivo è particolarmente evidente nella pagina in cui Moholy-Nagy tratta delle "nuove dimensioni del vedere" presentando le recenti conquiste della fotografia aerea, comprese le sperimentazioni delle camere legate ai piccioni, in un racconto visivo in cui i tagli, la forma e la posizione delle immagini sono parte integrante della comunicazione (fig. 74).

La differente dimensione, peso e composizione dei testi crea una chiara gerarchia visiva tra i contenuti presentati. Alcuni titoli sono disposti secondo l'orientamento verticale, posizionati al lato della pagina per l'intera altezza della stessa o nella parte centrale allineati con le immagini. È da notare l'impiego dei soli caratteri minuscoli, con l'alternanza di due diversi font: uno graziato di impostazione più tradizionale ed il carattere *Universal*, un font lineare senza grazie progettato da Herbert Bayer, allievo e poi insegnante della scuola.

Il carattere universale di Bayer consiste in forme essenziali basate sulla geometria elementare, secondo la sua idea di creare un alfabeto che fosse visivamente efficace anziché influenzato da un'estetica predeterminata.⁴⁸ Ogni lettera è costruita su una griglia quadrata utilizzando elementi geometrici semplici: aste orizzontali e verticali e archi di circonferenza con un unico raggio. Egli, infatti, riteneva che un carattere ridotto alle sue componenti

47. Traduzione dell'autrice. Testo originale in *Bauhaus* n. 1, 1926, p. 3: "es geht mit jedem jahr bessere und besser. am ende sitzt man auf einer elastischen luftsaule".

48. Herbert Bayer, 1967. *Visual Communication, Architecture, Painting*. New York: Reinhold Publishing.



Fig. 72 - Progetto dell'edificio per gli alloggi per gli insegnanti, in *Bauhaus* n. 1, 1926.

Fig. 73 - Bauhaus-film dedicato alla sedia di Marcel Breuer, in *Bauhaus* n. 1, 1926.

keit einer bühnenform (fern von naturalistischen tendenzen) zu demonstrieren. was soll auf dieser bühne nun geschehen?

es wird eine art raumtanz gepflegt, der aus jenen räumlichen beziehungen entwickelt, sozusagen ein raumabtauten, raumausschreiten bedeutet. die mitte, die achsen, die diagonalen werden auf dem bühnenboden als wesentliche (nicht nur hilfs-) faktoren eingezeichnet. aber neben elementarem der reinen körperbewegung wird teils unterstützend, teils selbstzweck das kostümliche eine rolle spielen, es wird ein sprechchor der bauhäusler ins leben gerufen und es sollen kleine dramatische versuche, die stark bildhaft bestimmt sein müssen, sich abspielen. das komische wird neben dem pathetischen, witz und einfall neben versuchen ernsthafter art bestehen. das farb-formale, unsere hauptstärke, wird aber wohl immer das bestimmende unserer unternehmungen bilden.

ein bauhaus-film
fünf jahre lang

autor:
das leben, das seine rechte fordert
operateur:
marcel breuer, der diese rechte anerkennt



1921

1921 1/2

1924

1925

19??

es geht mit jedem jahr besser und besser.
am ende sitzt man auf einer elastischen luftsäule

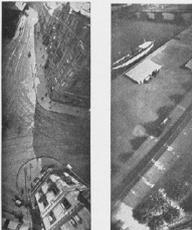


bauhausbücher band

5



taube mit fotografapparat (1900) foto und klischee: dr. neubronner



linsenaufnahme 1908 foto und klischee: dr. neubronner



2 junkers-luftbilder

(das untere ist aus vielen einzelbildern zusammengesetzt)



**moholy-nagy:
geradlinigkeit des geistes - umwege
der technik**

absehbare und unergründliche beziehungen entstehen gleicherweise unter kosmischer determinierung, die chemisch-physikalisch-transzendent einflussreiche wechselwirkenden beziehungen verdichten sich verschieden, je nach geistlichem ablauf, einmal zur blauen farbe, ein andermal zu einem aggregatzustand und ein drittes mal zur sublimation des geistes, das denken-als funktionelles ergebnis von körper und weltbeziehungen - ist in seinen erscheinungen ein stetiges, ein immer von neuem entstehendes fänomen, geist ist immanente emanation menschlichen daseins.

unter dieser determinierung der kosmisch entstehenden beziehungen darf es nicht verwirrend scheinen, über eine identität menschlichen denkens aller zeiten zu reden, selbst die formalen variationen des denkens, die sogenannte „geistige haltung“, sind in verschiedenen epochen zwangsläufig wiederkehrend, innerhalb dieser zwangsläufigkeit ist jede leistungssreihe von der zeitbedingten umwegigkeit technischer erobnungen abhängig, d. h. das gehirn arbeitet rascher als die ausführende hand, man kann diesen zustand schlagwortartig fassen: geradlinigkeit des geistes - umwege der technik, die „geradlinigkeit“ ist nicht ein eindimensionales gerichtethein auf das spaarungswelle, ökonomische, sublimierte allein, sondern vielmehr eine kosmische expansion, die nach jedem punkt hin den kürzesten weg nimmt.

„umwege der technik“ bedeutet, daß praktisch alle wege, die man zur erreichung eines zielees einschlägt, länger und komplizierter sind, als sie vom geiste aus gesehen sein müßten, d. h. alles könnte besser als bisher gemacht werden, denn: die inspiration als anfang jeder tat - die geniale eingebung als zentrumbildende expansion - ist nur von zeit und umständen (auch technik) bedingte form des urgedankens, ein beispiel: man wünscht immer mehr zu sehen als die augen fassen können, das fernrohr reicht bis zum nächsten dort; das mikroskop in die spalten der zelle; der fernseher bis zum kap der guten hoffnung; die nächste station wird der mond sein, umwegigkeit der technik hier (heute erkennbar), das problem des fernsehens nach andern planeten mit linsen-systemen schaffen zu wollen, statt es z. b. durch elektrisch-magnetisch fotografische reagenzen zu lösen, die konsequenz: alle kommanden observatorien werden unzulänglich sein, wenn sie auf traditionelle weise ausgerüstet werden.

um solche umwegigkeit auf ein minimum zu reduzieren, versucht man die eigene arbeit vom urgedanken her zu kontrollieren, so kommt es, daß man manchmal von einer these besessen ist, sie gibt anlaß zur arbeit, mit ihr begründet man weitläufige konstellationen bis zu einer die arbeit beherrschenden fixen idee, man kann gegen diese herrschaft der idee gar nicht opponieren, denn müßte die hand noch so „taumelnhaft“ scheinen, alles ist schließlich zur erhöhung der aktivität

geradlinigkeit des geistes - umwege der technik: auf der fotografischen ausstellung in frankfurt a. m., 1926 waren kleine fotografische apparate mit automatischer auslösung konstruiert, und das über hundert jahre nach montgolfiers erfahrung! nach den versuchen mit lenkbaren ballons, nach den versuchen linsenbaus und der brüder wright, die kleinen wunderbaren fotografien: stadttaufnahmen, stark divergierende häuser, schienen-sideneen, plätze mit winzigen menschchen, ebaben mit unermindeten eisbüten, machen als vorabnung wichtiger verwendungsmöglichkeiten dieser art sichten - dem erfinder dr. neubronner (erobberg im taunus) ohre, und doch: was ist der hilfapparat und sein automatischer auslöser mit seiner zeitlich-sicherheit gegenüber den apparaten, die - in den boden eines flugzeugs eingebaut - sicherheit selbst für kartografische institute bieten.

**georg muche:
bildende kunst und industrieform**

die enge verbindung moderner bildender kunst - insbesondere der malerei - mit der technischen entwicklung im 20. jahrhundert scheint nach einer außerordentlich bedeutungsvollen zeit schöpferischen auslauchs auf geistig durchaus polar gelagerten gebieten mit überraschender konsequenz zur gegenseitigen abstoßung führen zu müssen, die illusion, daß die bildende kunst in der schöpferischen art technischer formgestaltung aufzugehen hätte, zerschießt in dem augenblick, in dem sie die grenze der konkreten wirklichkeit erreicht, die mit imponent eindeutigem geste aus der künstlerischen utopie in das verhasste gebiet der technischen gestaltung herausgeführte abstrakte malerei scheint ganz plötzlich ihre vorausgesetzte bedeutung als formbestimmendes element zu verlieren, weil die formgestaltung des mit technischen mitteln erzeugten industrieproduktes sich nach einer gesetzmäßigkeit vollzieht, die nicht von den bildenden künsten abgeleitet werden kann, es zeigt sich, daß die technisch-industrielle entwicklungsfolge auch in bezug auf die formgestaltung absolut eigenartig ist, der versuch, die technische produktion mit den bildnerischen gesetzen im sinne der abstrakten gestaltung zu durchdringen, hat zu einem neuen stil geführt, in dem das ornament als zeitgemäße ausdrucksform vergangener handwerkskulturen keine anwendung findet, der aber trotzdem dekorativ bleibt, einen nur dekorativen stil glaubte man aber gerade vermeiden zu können, weil die besondere art der schöpferischen erforschung elementarer formgesetze durch die ab-

da, ein arbeitserhender wahn, der mit logisch-kausalen konsequenzen coeriert, das ist oft die genesis einer fruchtbringenden theorie, die ist anregung und gleichzeitig kontrolle.

ich war einige jahre von der wichtigkeit der „produktion-reproduktion“ - these erfüllt, ich habe fast das ganze leben damit zu meistern gesucht, sie führte mich in ein zonen zu der analyse der reproduzierenden „instrumente“, zu verständnis und vorschlägen: mechanischer musik andererseits brachte sie mir grundlegende erkenntnisse auf fotografischem gebiet.

eine ergänzungsidee (vielleicht mehr als das, weil weniger mechanistisch, weil breit auslegbar) führt mich wieder zu optischen dingen: geradlinigkeit des geistes - umwege der technik.

sendem für mich das problem: materiel - foto - film in die fase des optisch gesetzmäßigen trat, erhellten sich mir die umwegigkeitformen des uralten wunsches: farbige gestaltung als bannen von licht, licht! der immanente gefühl sucht: licht, licht! der umweg der technik findet: pigment, (ein zwischenstadium, das erst durch das licht leben gewinnt) es ist ein verhängnis der menschheitsgeschichte, daß die geistigen emanationen zu falscher auswirkung verleitet werden, nämlich entgegen individueller elastizität und immer vorwärtsschreitender neigung des einzelnen richtet sich die menschliche gemeinschaft als summe von individuen nach der überlieferung angeblich unfehlbarer erfahrungen, angebliche unfehlbarkeiten verdichten sich zu fetter existenz und die heiligste existenz treibt zur eigenen rechtfertigung, das ist traditionsgebundenheit, geistige massenähmung, zeitbedingte umwegigkeit.

das war auch das schickal der pigmententdeckung, die erste verwendung heiligte den zutafel, der im pigment eine art lichtaggregationsstätte, denn auch in großmaßstäblich abbaubaren komplexen, gefunden hat, alle lichtgestaltung umwegig bis heute auf diesen spuren abendlicher malerei, obwohl seit der ersten laterna magica, seit der craton camera obscura, sich die rechte weg des lichtbannens ergaben: projektivisch-reflektische spiele mit farbig flutendem licht, flüssiges, immaterielles durchsichtiger farbfeld von leuchtenden farben, vibrieren des raumes mit schillernder lichtmulsion.

umwege der technik: von der manuellen darstellung zum grafischen stehbild, vom stehbild zur kinematografie, vom flüchtigen zum plastischen, vom stummen zum sprechenden, vom undurchdringlichen zum durchscheinenden, vom kontinuierlichen zum simultanen, vom pigment zum licht.

mit fieber erarbelten geist und auge die neuen dimensionen des sehens, die heute schon foto und film, plan und wirklichkeit haben, die details für morgen, heute die übung des sehens.

Fig. 74 - Moholy-Nagy, "nuove dimensioni del vedere", in Bauhaus n. 1, 1926.

minime potesse venire incontro più facilmente alle esigenze della cultura universale, in quanto la leggibilità era assicurata dalla linearità del carattere. In tal senso, il carattere era “universale” perché libero da qualsiasi influenza stilistica, geografica e culturale, dunque applicabile in qualsiasi contesto.⁴⁹ Per ottenere la massima semplificazione, Bayer disegna l’alfabeto nel solo minuscolo, considerando il maiuscolo inutile e di conseguenza superfluo. Come egli stesso dichiara: “Limitandoci alle lettere minuscole il nostro carattere non perde nulla, ma diventa più facilmente leggibile, più facilmente imparabile, sostanzialmente più economico. Perché per un suono, per esempio a, ci sono due segni, A e a? Un suono, un segno. Perché due alfabeti per una parola, perché raddoppiare il numero di segni, quando con la metà si ottiene lo stesso risultato?”⁵⁰ Nonostante le critiche ricevute per l’uso del solo minuscolo, bisogna constatare che a livello visivo il carattere mostra una sua efficacia nell’ottenere composizioni unitarie, soprattutto nei titoli e nei testi con allineamenti verticali che formano colonne della stessa dimensione che più facilmente si integrano armoniosamente nella composizione della pagina stampata o scandiscono come elementi di separazione gli spazi in cui si inseriscono gli altri elementi testuali e illustrativi (fig. 75).

Nei numeri successivi della rivista l’architettura è descritta con una maggiore varietà di tecniche di rappresentazione: le fotografie comprendono gli ambienti interni oltre che gli esterni, mentre i disegni includono piante, sezioni, viste assonometriche e prospettiche, dettagli costruttivi. L’ampio spazio della pagina di grande formato consente di comporre tavole con più rappresentazioni a confronto per una maggiore immediatezza nella trasmissione delle informazioni. A differenza di alcuni degli esempi precedentemente trattati, i progetti presentati in *Bauhaus* sono per lo più realizzati, per cui troviamo un livello di dettaglio esecutivo e talvolta la documentazione in corso d’opera con fotografie di cantiere (figg. 76-77).

A partire dal 1928 la rivista modifica il formato passando dai fogli ripiegati ai fascicoli dotati di una vera copertina e di un maggior numero di pagine, con l’inclusione della pubblicità alla fine del fascicolo. Il primo numero di quell’anno presenta in copertina un fotomontaggio realizzato da Moholy-Nagy che riunisce gli strumenti del disegno, squadrette e matite, la rivista sullo sfondo, le forme pure di cubo, sfera e cono che proiettano ombre sugli altri elementi con interessanti effetti visivi (fig. 78). Anche l’interno, semplificato nella struttura compositiva pur conservando l’alternanza dei due font in caratteri minuscoli, contiene diversi lavori dell’artista realizzati con la tecnica del fotomontaggio e sperimentazioni sui fotogrammi e negativi fotografici (figg. 79-80).

49. Dario Russo, 2019. *Carattere universale. Innovazione senza stile*. In: Agathòn, International Journal of Architecture, Art and Design, n. 5, 2019, pp. 137-144.

50. Traduzione dell’autrice, testo originale di Bayer citato da Hollis, p. 54. “In restricting ourselves to lower-case letters our type loses nothing, but becomes more easily read, more easily learned, substantially more economic. Why is the for one sound, for example a, two signs, A and a? One sound, one sign. Why two alphabets for one word, why double the number of signs, when half achieve the same?”

Richard Hollis, 1994. *Graphic design. A concise History*. London: Thames and Hudson.

strakte malerei diese gesetzte nicht nur in bezug auf die bildende kunst, sondern gerade in ihrer allgemein gültigen bedeutung aufgedeckt zu haben schien.

die begeisterung für die technik wurde außerdem so groß, daß der künstler mit erkenntnistheoretischen - oft allzu logischen - argumenten sich selbst verneinte, das quadrat wurde letztes bildelement für die überflüssige - für die starbände-malerei, es wurde zum genialischen und wirksamen dokument des bekennnisses zur funktionellen gestaltung im sinne rein konstruktiver formgebung, es wurde zum bösen blick gegen die geister der vergangenheit, die die kunst der kunst halber liebten, die abkehr von der kunst allein schien vor dem schicksal zu schützen, künstler in einer zeit zu sein, die nur ingenieure braucht.

es entstand eine ästhetik, die im rausch der begeisterung für eine neue gestaltung eine groß angelegte theorie entwickelte, die der kunst gegenüber außerordentlich intolerant ist, weil sie durch eine konkrete zielsetzung den anschein der praktischen brauchbarkeit erwecken muß, aber es scheint, als ob die kunst auch nach ihrer auflösung bis in ihre an und für sich kunstlosen elemente aus überfluß an reichum dort nicht entstehen kann, wo das gesetz der zweckmäßigen beschränkung zu übertreten unverantwortliche verwendung ist: in der industrie und technik.

so lange der ingenieur in der stillere vergangenheit handwerkskulturen befangen war, blieb das technische ergebnis minderwertig in bezug auf die formale gestaltung, die kunstgewerbliche schmuckverbrämung bessere nichts und auch die gestaltung nach der konstruktion gesetzmäßigkeit - die auf eine so außerordentlich geistvolle und konsequente art aus der abstrakten malerei abgeleitet wurde - findet eine berechtigte anwendung nur dort, wo der produktionsprozeß noch nicht oder noch nicht ganz modernisiert ist, in der architektur und einigen anderen grenzgebieten.

so wurde eine architektur, die in ihrem formalen aussehen überraschend zeitgemäß wirkt - obwohl sie in ihrem technischen aufbau noch veraltet bleiben muß, weil der ingenieur das problem des wohnhausbaus in seiner ganzheit noch nicht zu seinem eigenen gemacht hat, diese architektur, die mehr zu sein scheint als angewandte kunst, ist an und für sich nichts anderes als der ausdruck eines neuen stilwilles im traditionellen sinne der bildenden kunst, sie gehört noch nicht zu den schöpfungen moderner produktion, in denen das formale thema der industrialisierten methode geltend wird, das formale idiom des modernen architekten wurde die gerade - vor allem in ihrer horizontal-vertikalen beziehung und in der mannigfaltigkeit ihrer statisch-dynamischen anwendung bei raumgestaltungen.

dieser stark gespannte kontrast schien gleichzeitig die ausdrucksform für das neue stilempfinden als auch die für den maschinellen produktionsvorgang geeignete grundform zu sein - ein irtum!

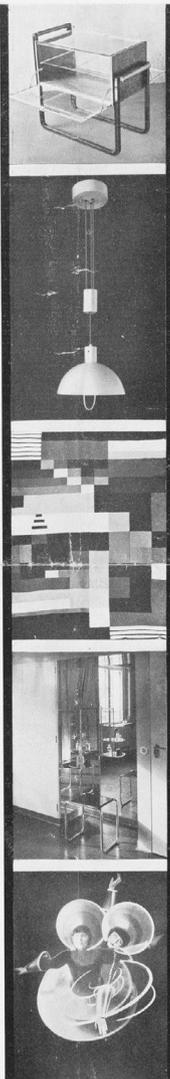
die industrieform entsteht im gegensatz zur kunstform überindividuell als ergebnis einer objektiven problemstellung, die argumente der zweckmäßigkeit und der technischen, wirtschaftlichen und organisatorischen rentabilität werden zu formbildnern eines in seiner art erstmaligen schönheitsbegriffes, erfinderische genialität und kommerzieller konkurrenzgeist werden zu schöpferischen faktoren.

ein zeitalter - „das technische zeitalter“ - will sich vollenden, die vorausgegangene durchdringung von bildender kunst und technik war ein moment von höchster bedeutung, er befreite die technik von der letzten bindung an eine veraltete ästhetik, indem die kunst ad absurdum geführt wurde, um nun darüber hinaus in der unbegrenztheit der eigenen wirklichkeit sich neu zu finden.

die kunst kann nicht zweckgebunden sein, kunst und technik sind nicht eine neue einheit, sie bleiben in ihrem schöpferischen wert wesensverschieden, die grenzen der technik sind durch die wirklichkeit bestimmt, die kunst kann nicht anders als in der ideellen zielsetzung zu ihrem wert gelangen, in ihrem bereich koizindieren die gegensätze: sie entsteht fern von jeder technischen bindung in der utopie ihrer eigenen wirklichkeit.

das künstlerische formelement ist ein fremdkörper im industrieprodukt, die technische bindung macht die kunst zu einem nutzlosen etwas - die kunst, die allein über die grenze des gedankens hinaus zur größt schöpferischer ungebundenheit einen ausblick geben kann.

aus den ergebnissen der bauhauswerkstätten



consensillier, kasschlichter
foto: consensillier

m. hradstl und h. pryzwarski, allmählich-ziel-reflektor
foto: lucia moholy

ruth holles: gobelins 1924, 1926
foto: consensillier

folienleuchte im haus gropius
(m. breuer, hofmeier) foto: lucia moholy

aus dem frauensichen ballfestschleimern
in dornhauschlingen
foto: gntll

kreis der freunde des bauhauses

werben sie mitglieder für den kreis der freunde des bauhauses! mindestbeitrag jährlich 10 mk. (für das zweite und jedes weitere mitglied einer familie ermäßigt sich der betrag), geldsendungen bitten wir an die kreisparisse dessau auf das konto 2826 „kreis der freunde des bauhauses“ oder auf das postcheck-konto magdeburg 2084 einzuzahlen. die mitglieder erhalten die bauhauszeitung kostenlos und besondere vorgünstigungen für alle unsere veranstaltungen. die beiträge und stiftungen werden für die förderung der bauhausproduktion und die stützung der bauhausangehörigen verwendet.

● bauhaus gmbh.

für die vervielfältigung und den vertrieb der erzeugnisse der bauhauswerkstätten sorgt die bauhaus gmbh, sitz dessau, bauhaus generalvertretung: ferd. ostertag, berlin w 82, kleiststr. 20 neue kunst, „fides“, dresden a, straußstr. 6 anfragen und bestellungen bitten wir an eine dieser adressen zu richten.

● die bauhausbücher

- verlag albert langem münchen hubertusstr. 27
- 1 walter gropius, internationale architektur gebietet 5 mk. leinen 7 mk.
 - 2 paul klee, pädagogisches skizzenbuch gebietet 6 mk. leinen 8 mk.
 - 3 ein versuchsbaus des bauhauses gebietet 5 mk. leinen 7 mk.
 - 4 die bühne im bauhaus gebietet 5 mk. leinen 7 mk.
 - 5 piet mondrian, neue gestaltung gebietet 3 mk. leinen 5 mk.
 - 6 theo van doesburg, grundbegriffe der neuen gestaltungskunst gebietet 5 mk. leinen 7 mk.
 - 7 neue arbeiten der bauhauswerkstätten gebietet 6 mk. leinen 8 mk.
 - 8 l. moholy-nagy, malerei, fotografie, film gebietet 7 mk. leinen 9 mk.
 - 9 w. kandinsky, punkt und linie zu fläche gebietet 15 mk. leinen 18 mk.
 - 10 j. j. oud, holländische architektur gebietet 6 mk. leinen 9 mk.
- die sammlung wird fortgesetzt.



herbert bayer: eine prospektseite der bauhaus gmbh

warum wir alles klein schreiben? weil es im sprachgebrauch unbedeutend ist, außer zu schreiben sie man spricht, wir sprechen keine große wörter, gar nicht, wenn man mit zwei alfabeten mit einem alfabet nicht dasselbe, was man mit zwei alfabeten sagt, warum verschieben man zwei alfabeten vollständig, verschiedene charakter in einem wort oder satz und macht dadurch das schriftbild unheimlich? entweder groß oder klein, das große alfabet ist im satz unübersichtlich, deshalb das kleine, und wenn wir zu die schreibmaschine drucken, bedeutet die beschränkung auf die schreibmaschine, und die schreibmaschine, und die schreibmaschine, und weiterdenken, würde überhaupt vereinfacht und gespart durch auswahlung großer Buchstaben.

datum des erscheinens: 4. XII. 1926 ● verantwortlicher redaktor: walter gropius dessau ● diese nummer hat moholy-nagy zusammengestellt, die bauhausdruckerei gewerl und die druckerei c. dinnhaupt, gmbh., dessau, gedruckt ● fischerei, chemographische kunststatist. c. dinnhaupt, dessau ●

Fig. 75 - Pagina con allineamenti verticali dei testi, in Bauhaus n. 1, 1926.



Fig. 78 - Moholy-Nagy, copertina di *Bauhaus* n. 1, 1928.

Fig. 79 - Moholy-Nagy, fotogramma, in *Bauhaus* n. 1, 1928.

Fig. 80 - Moholy-Nagy, negativo fotografico, in *Bauhaus* n. 1, 1928.

Fig. 81 - copertina di *Bauhaus* n. 2-3, 1928.

Fig. 82 - copertina di *Bauhaus* n. 4, 1928.

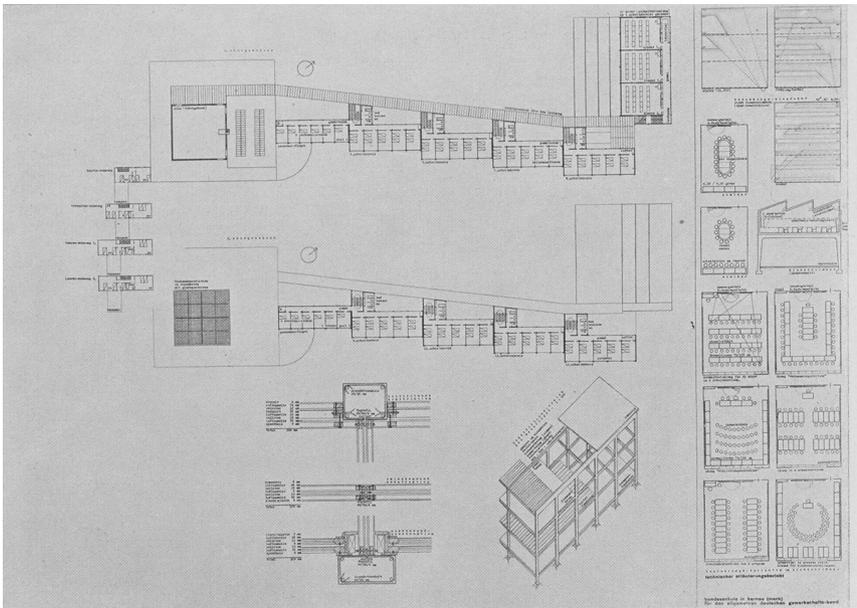
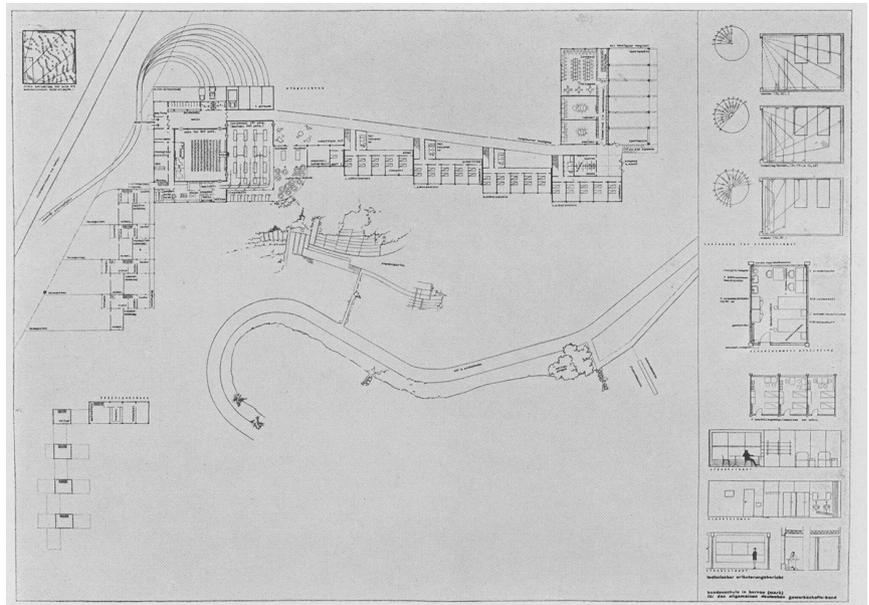
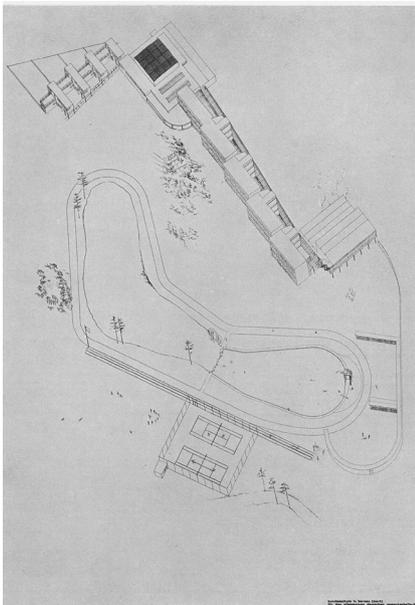
Il numero successivo segna il passaggio di Hannes Meyer alla direzione della Bauhaus ed una nuova concezione del ruolo della rivista. Mentre Gropius considerava la rivista come uno strumento per comunicare con i potenziali acquirenti e sostenitori della scuola, presentandone le potenzialità ed i prodotti studiati nei laboratori e commercializzabili, Meyer si rivolge ai potenziali prossimi studenti della scuola. La differenza si percepisce fin dalle copertine: i prodotti della Bauhaus vengono sostituiti dalle persone e in copertina compaiono i volti dei docenti nel numero 2-3 del 1928 (fig. 81) e delle studentesse nel numero 4 dello stesso anno (fig. 82), dove all'interno del fascicolo sono intervistate per raccontare la propria esperienza formativa nella scuola.

L'architettura viene rappresentata ancora con tavole complesse che ri-
niscono più elaborati. Vengono utilizzate diverse scale di dettaglio: dalle
planimetrie generali con l'inserimento dell'edificio nel contesto, alle piante
di singoli ambienti comprensivi degli elementi di arredo, fino ai dettagli strut-
turali (figg. 83-85). L'architetto Amadeus Merian pubblica viste prospettiche
con studi delle ombre e punti di vista insoliti e deformanti, come un tavolino
con oggetti, che nella didascalia definisce "natura morta", ripreso dall'alto
secondo una prospettiva a quadro inclinato con il punto di fuga in basso (fig.
86). I prodotti di design sono per lo più rappresentati attraverso la fotografia,
ma laddove sono presenti disegni si tratta di esecutivi realizzati con il me-
todo delle proiezioni ortogonali (fig. 87). Molte fotografie mostrano ambienti
interni nei quali gli oggetti sono inseriti come elementi di arredo.

Con l'arrivo di Mies van der Rohe alla direzione della Bauhaus la pub-
blicazione della rivista viene sospesa per tutto il 1930. Riappare nel 1931
in un'edizione molto ridotta, con un formato più piccolo e sole 4 pagine
per numero. Il primo fascicolo è dedicato a progetti di architettura e alla
tipografia, con la pubblicazione del carattere universale progettato da Josef
Albers.⁵¹ Come nel progetto di Bayer, i caratteri sono costruiti su una griglia
geometrica, che in questo caso è rettangolare, utilizzando combinazioni di
forme semplici: rettangoli, triangoli e cerchi. Albers disegna sia la versione
minuscola che maiuscola dell'alfabeto, anche se per la sua scarsa leggi-
bilità non è destinato alla lettura, ma alla sola applicazione ai titoli e sui
manifesti, in composizioni dove le geometrie si integrano facilmente con gli
altri segni grafici e l'aspetto percettivo assume un'importanza predominan-
te rispetto alla leggibilità immediata. Gli ultimi due numeri, uno dedicato ai
tessuti ed uno all'opera di Paul Klee, concludono questa fase in tono minore
della rivista.

In conclusione, gli aspetti più innovativi della rivista *Bauhaus* sono gli

51. Gerd Fleischmann, 1995. *Bauhaus Typographie*.
Berlino: Oktagon Stuttgart.



Figg. 83-85 - Hannes Meyer, progetto della scuola federale dell'ADGB a Bernau nei pressi di Berlino, in *Bauhaus* n. 2-3, 1928.

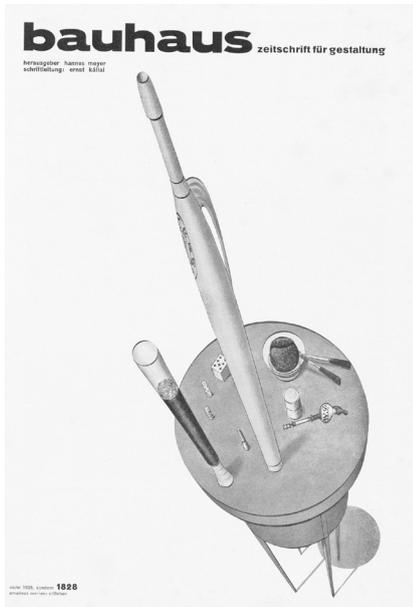
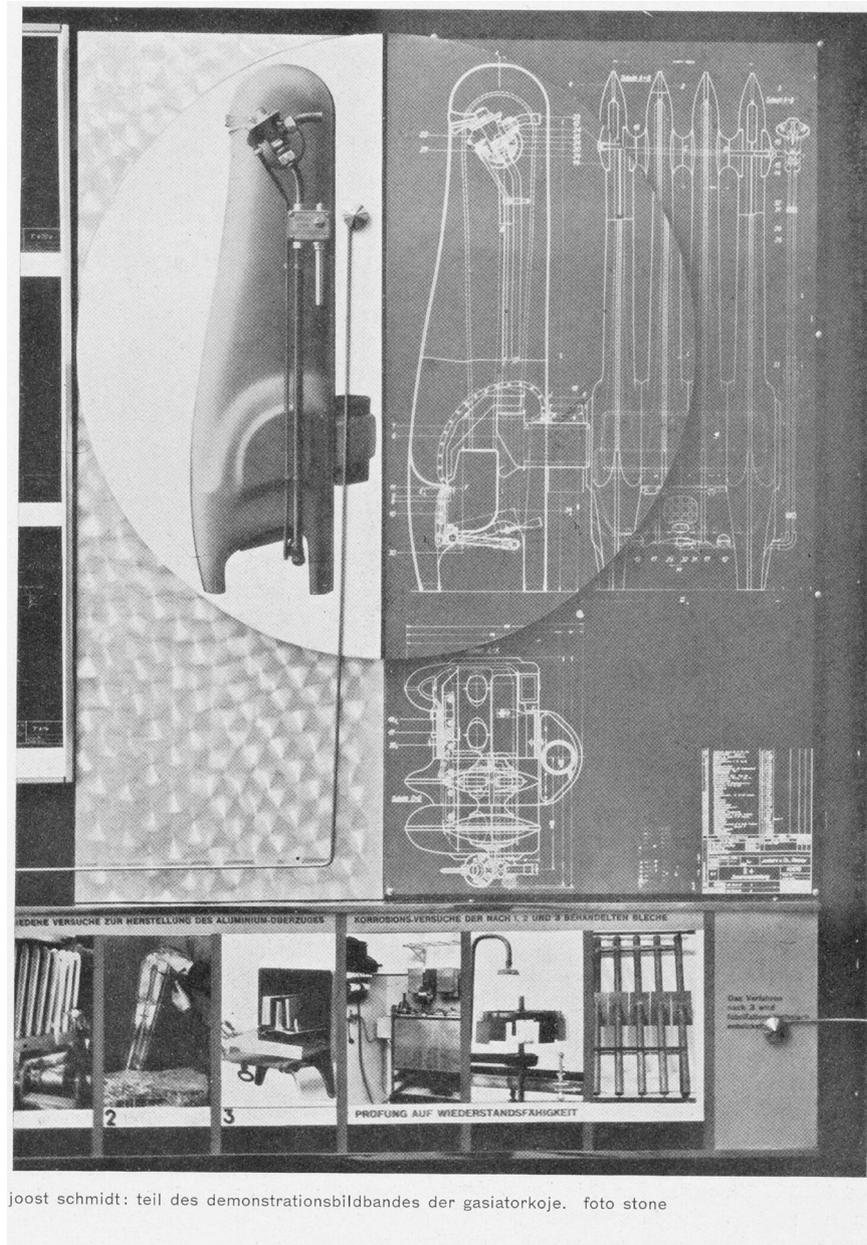


Fig. 86 - Amadeus Merian, "natura morta",
in *Bauhaus* n. 1, 1929.

Fig. 87 - Joost Schmidt, progetto di gassificatore,
in *Bauhaus* n. 3, 1929.

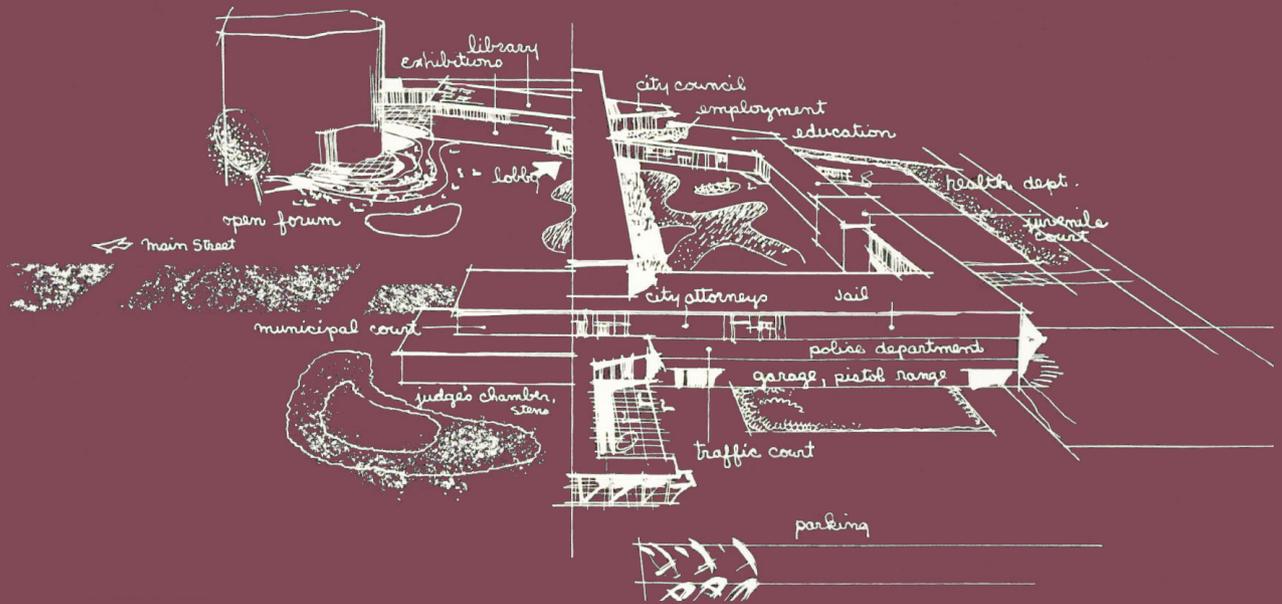


joost schmidt: teil des demonstrationsbildbandes der gasiatorkoje. foto stone

stessi della scuola, ovvero l'integrazione tra le diverse arti, che nel caso della rivista si esprime nell'integrazione tra il progetto tipografico ed i contenuti che vi sono ospitati, l'uso dei caratteri disegnati nella scuola stessa, la collaborazione tra le diverse visioni dell'arte ad un'unica narrazione. Per quanto riguarda la rappresentazione dell'architettura in particolare, notiamo una differenza rispetto alle riviste precedentemente analizzate nella definizione del progetto, che in questo unico caso viene pubblicato con un livello di dettaglio esecutivo. Le innovative sperimentazioni sull'uso di fotografia e fotomontaggio di Mogoly-Nagy non sono utilizzate in campo architettonico. L'elemento più interessante ed efficace nella presentazione dei progetti è la moderna impaginazione dei diversi disegni nella pagina di grande formato in modo da mostrare contemporaneamente differenti punti di vista e tecniche di rappresentazione.

2

Le riviste commerciali Spazi per la narrazione del progetto



Charles Eames, City hall, in
The Architectural Forum, maggio 1943.

2.1 Nascita ed evoluzione della rivista di architettura

Per comprendere al meglio la portata innovativa del linguaggio grafico sviluppato dal movimento moderno per la comunicazione dell'architettura è utile soffermarsi sulle precedenti modalità espressive con le quali l'architettura veniva presentata ad un pubblico non necessariamente specialistico. In tal senso, ancora una volta, è utile analizzare la stampa periodica, che ha costituito fin dall'Ottocento lo strumento principale per la circolazione delle immagini, più snello rispetto alla manualistica, trattati ed enciclopedie destinati ad una ristretta cerchia di lettori. Il periodico, infatti, si pose da subito come uno strumento in grado di raggiungere un pubblico più vasto, per quanto in una prima fase comunque ristretto alle fasce più elevate della società, le uniche alfabetizzate.

Nonostante si ritrovino già nel Settecento alcune pubblicazioni periodiche dedicate al settore delle costruzioni o delle belle arti, possiamo datare all'Ottocento la nascita del periodico di architettura con valenza commerciale. Una delle prime riviste di architettura in senso stretto è *The Architectural Magazine*,¹ fondata a Londra da John Claudius Loudon nel 1834 e stampata per cinque anni con cadenza mensile. Nella prefazione al primo volume (che raccoglie i fascicoli mensili dell'annata) viene chiarito lo scopo educativo della rivista, pubblicata con l'obiettivo di promuovere il gusto nell'ambito dell'architettura. "Siamo stati indotti a iniziare una rivista di architettura dall'influenza benefica che, a quanto ci risulta, ha avuto la pubblicazione della nostra Enciclopedia dell'architettura di case, fattorie e ville. [...] L'obiettivo della Rivista di Architettura è di replicare l'effetto prodotto dall'Enciclopedia migliorando il gusto pubblico per l'architettura in generale, rendendola una professione più intellettuale, raccomandandola come uno studio adatto alle signore e inducendo i giovani architetti a leggere, scrivere e ragionare, nonché a osservare e disegnare".²

Lo scopo educativo dichiarato è perfettamente in linea con la concezione ottocentesca del periodico, qualsiasi argomento esponesse, dall'arte, alla letteratura, alla moda. Si tratta comunque di un prodotto innovativo, anche dal punto di vista visivo e di organizzazione dei contenuti, sia perché la necessità di tenere insieme contenuti diversi e la modalità di lettura

1. Tutti i fascicoli della rivista, digitalizzati dalla Harvard University, sono consultabili nella biblioteca digitale <https://catalog.hathitrust.org/Record/000675746> (ultimo accesso marzo 2024).

2. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. III. "We have been induced to commence an Architectural Magazine, from the beneficial influence which, we are informed, has attended the publication of our Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture. [...] The object of the Architectural Magazine is to second the effect produced by the Encyclopaedia by improving the public taste in architecture generally, by rendering it a more intellectual profession, by recommending it as a fit study for ladies, and by inducing young architects to read, write, and think, as well as to see and draw."

John Claudius Loudon (1834). *Preface*. In: *The Architectural Magazine*, vol. 1, 1834.

non necessariamente complessiva e lineare dalla prima all'ultima pagina portarono all'individuazione di nuove gerarchie testuali e nuove modalità di impaginazione, come quella a più colonne affiancate; sia perché i periodici crearono nuove abitudini di lettura, più libere rispetto alla precedente fruizione del libro, che portarono ad un ampliamento dei lettori e di conseguenza allo sviluppo di nuove tecniche per la riproduzione in alte tirature e la distribuzione capillare.³

In questo ambito, nell'Ottocento Londra era all'avanguardia ed i periodici riuscivano a raggiungere tirature molto alte per l'epoca. *The Architectural Magazine* si presenta visivamente come un libro (fig. 88), con un'impaginazione a colonna unica ed una prevalenza delle parti testuali rispetto alle immagini. Laddove presenti, queste però non sono separate, ma mostrano una precoce integrazione condividendo la pagina con il testo, talvolta semplicemente inserite a spezzare la colonna di testo, in altri casi occupando un'area verticale e di conseguenza restringendo la colonna di testo con una soluzione più innovativa che anticipa l'utilizzo delle colonne affiancate. Si tratta di disegni e incisioni, che in gran parte illustrano le architetture classiche, gli ordini, le proporzioni, secondo la tradizione della trattatistica (figg. 89-92). Vi troviamo però anche la presentazione di edifici recentemente realizzati, cominciando a delineare quello che sarà successivamente il ruolo della rivista di architettura come strumento per la diffusione di nuovi progetti, idee e tendenze. Anche nel caso dei nuovi edifici la parte testuale ha la prevalenza rispetto a quella illustrativa, che comprende disegni in pianta, prospetto, sezione, prospettiva, talvolta i dettagli costruttivi (figg. 93-97).

Nel complesso, noi oggi potremmo definire *The Architectural Magazine* un'opera in fascicoli piuttosto che un periodico inteso in senso contemporaneo, come dimostra la prefazione al quinto volume, che raccoglie i fascicoli pubblicati mensilmente nel 1838, nella quale il fondatore dichiara conclusa l'opera che ha avuto come obiettivo rendere familiare l'architettura ai lettori. "I volumi già pubblicati abbracciano ogni settore dell'architettura, sia come arte del disegno e del gusto, sia come arte della costruzione; possono essere considerati come una panoramica divulgativa di tutte le caratteristiche principali dell'architettura e dell'edilizia. L'opera, quindi, nella sua attuale estensione limitata, ha maggiori probabilità di essere letta ampiamente che se fosse portata avanti in un numero indefinito di volumi".⁴

L'operazione fu un successo in termini di diffusione ed aprì la strada a diverse produzioni analoghe, soprattutto intorno alla metà del secolo, quando il periodico illustrato divenne un genere molto apprezzato in particolare dalla classe borghese. La valenza formativa rimase per tutto l'Ottocento un

3. Armando Petrucci, 1988. *I percorsi della stampa: da Gutenberg all'Encyclopédie*. In: Pietro Rossi (a cura di), *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*. Roma-Bari: Laterza, pp. 135-164.

4. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. III. "The volumes already published embrace every department of Architecture, both as an Art of Design and Taste, and as an Art of Construction; they may be considered as including a popular view of all the leading features of Architecture and Building. The work, therefore, in its present limited extent, is more likely to be extensively read, than if it had been carried on to an indefinite number of volumes."

John Claudius Loudon (1838). *Preface*. In: *The Architectural Magazine*, vol. 5, 1838.

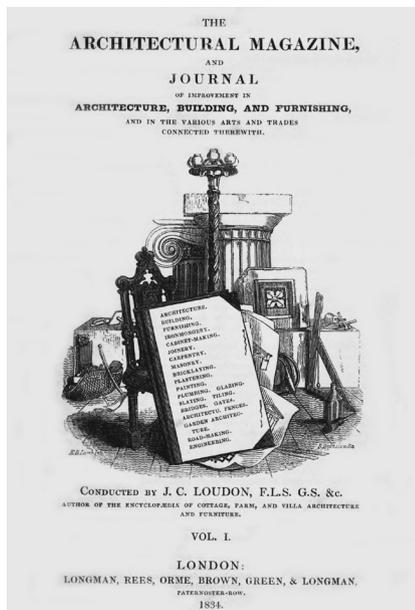
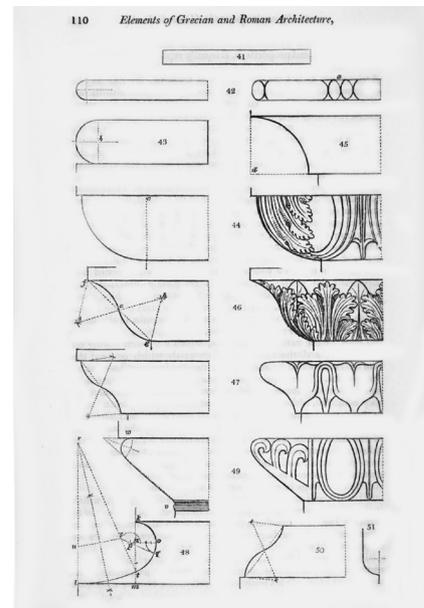
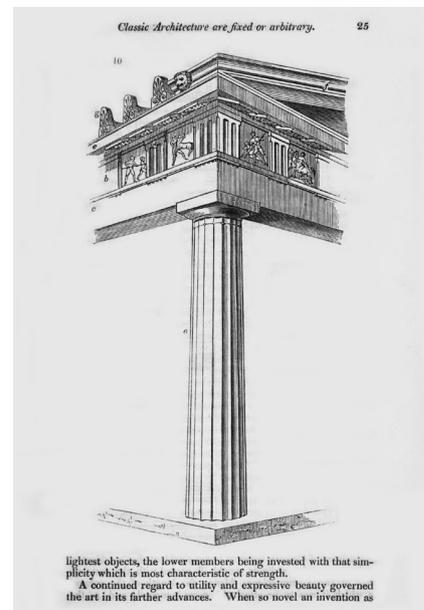
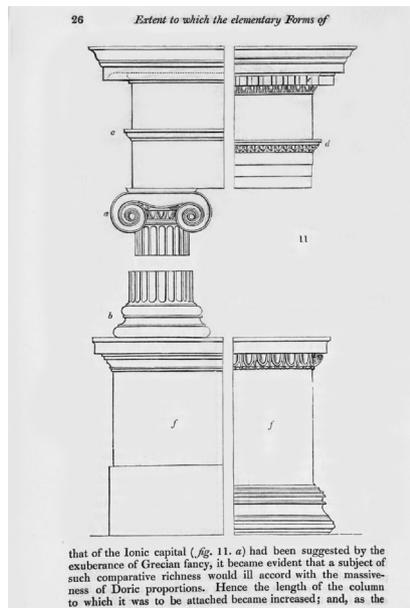
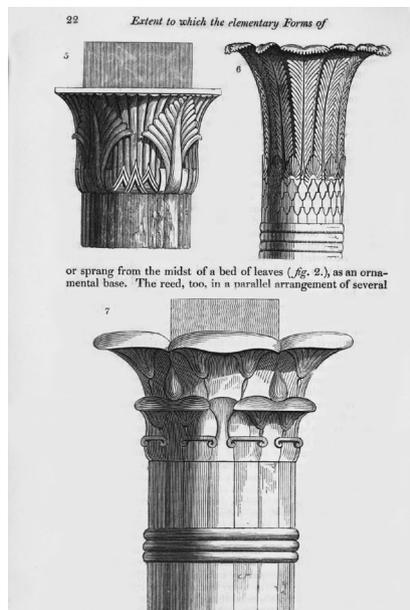
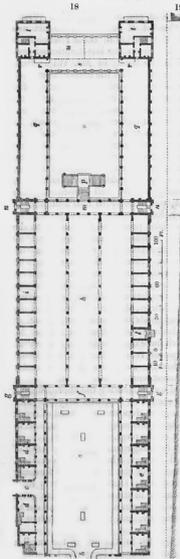


Fig. 88 - Frontespizio della rivista *The Architectural Magazine*, vol. 1, 1934.

Figg. 89-92 - Disegni di ordini ed elementi decorativi, in *The Architectural Magazine*, vol. 1, 1934.





but, while they are insufficient to show the powerful effect of this structure, when viewed from the river in connection with the adjacent buildings, having, when so viewed, the elegant spire of St. Martin's in the distance, they show the market in an architectural form; and the plans, sections, &c., furnish such information to the public, as they have not hitherto been supplied with. The accuracy of these illustrations may be depended on, as I was kindly favoured with the drawings, from which they were taken, from the portfolio of Mr. Fowler.

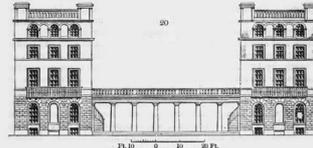
The peculiarities connected with the site of this market are, the difference between its great length and very limited breadth, and the unequal level of the ground, which falls with a considerable declivity to the river, as shown in section, Fig. 19. These two circumstances have, indeed, been made the most of; and the design is admirably adapted to its locality.

The buildings consist of two large quadrangles at either end of a most magnificent and spacious hall. Fig. 18, is the principal plan. The upper quadrangle (a) is approached from the Strand by New Hungerford

munication from the one to the other by the terrace (s). The two wings (t t) are occupied as taverns, and connected by the balcony (v). The plan exhibits the first floor of the taverns, both of which are on the same level with, and have doors leading to, the galleries; and, on the ground floor, there are doors entering from the fish-market under the balcony.

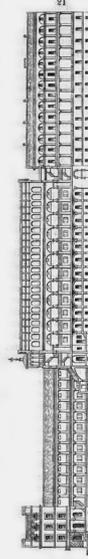
The floors of the hall and lower quadrangle are occupied by stands for casual business; and to mark the boundary of each, grooves are cut in the pavement, leaving proper avenues between the stands for passengers.

The river front (Fig. 20.) consists of a central double colon-



nade, over which there is a spacious terraced balcony, which is flanked on both sides by the two handsome taverns. The roofs of the latter are flat on the top, and floored with tiles and cement, supported by cast-iron bearers; thus forming a fire-proof and durable non-conducting roof, as well as a delightful terrace, whence the surrounding scenery may be viewed. The extensive wharf, or quay, between this elevation and the river, has a frontage of 220 ft.; from the centre of which an easy stair of granite (the risers of the steps being only 3 in.) descends to the jetty, or causeway; which latter extends 250 ft. into the river, for the accommodation of embarking and landing goods and passengers.

The longitudinal section (Fig. 21) shows the two ranges of vaulted cellars under the upper area and hall; one story of cellars under the fish-market; and the gallery over the shops of the hall. This gallery is now being fitted up with a boarded ceiling, and a range of counters, having a walk in front, for the display of fancy articles in the manner of a bazaar. The cellars have separate entrances from different points on the outside of the building, so that they may be rented separately from the shops over them; and the cellars on the east side are at present let as shops and warehouses to bottle merchants, &c. In this



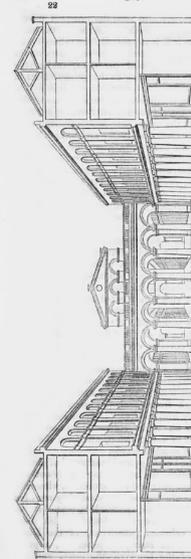
section are also seen the prospect tower; the arches on which the roof of the nave of the hall is supported; the cellars under the porticoes, and under the stairs of the fish-market; and the door, under the colonnade, leading to the ground floor of the tavern.

The north front, or parallel perspective view from Hungerford Street (Fig. 22.), shows the upper area and entrance to the hall. Over the centre archway, in a line with the balustrade, is a panel containing the following inscription:—"Hungerford Market, established by Act of Parliament, 1830; opened July 2, 1833."

In the perspective view from the lower quadrangle (Fig. 23.) are seen the shops on both sides of the fish-market, and the galleries over them; the stairs ascending to the hall, with a fountain and basin in front under the arch stones; and the towers over the staircases. The flues from the fireplaces of the counting-houses (the six round-headed windows of which are seen in the view) are carried up in the pillars, and emit their smoke from the pedestals in the pediment.

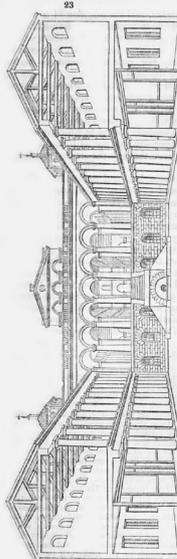
The area of the fish-market has lately been covered over, to protect the salesman's stands from the weather. This covering, which is supported in an elegant and original manner by pillars and beams of cast iron, is of zinc; and it is kept far enough from the colonnades, and sufficiently low, to allow plenty of light to the shops on either side. This, and other points of construction, will form the subject of another article.

The buildings are constructed of granite and brick, the latter being chiefly covered with cement; and on the outside, where the bricks are exposed to view, they are of a pleasing colour, approaching that of stone. The roofs are covered with Welsh slate. The columns (which are of the Doric order), the stairs, the pavement, a great part of the frontage, the quay, and the water-stairs, are all of granite. The whole



length of the buildings, from Hungerford Street to the river front, is 475 ft. 6 in.; and the width is 126 ft. It may be proper to notice here, as one of the points of great public improvement connected with this market, that, for the narrow and inconvenient passage from the Adelphi into Hungerford Market, which was formerly a great thoroughfare, a spacious and lofty arcade has been substituted, in a line with the centre of Duke Street. This arcade was also erected by the market company, and presents a handsome façade towards the Adelphi, which properly indicates the approach to a grand public edifice.

When we consider the peculiarity of the site of this building, in regard to the form and declivity of the ground, and how very suitable it is for the purposes it is intended to serve; when we add to this the roomy and convenient divisions of the market; the absence of angles or corners, where one vender might be more remote or in greater



obscurity than another; and last, though not least, the lights, yet solid and substantial, the elegant, yet unassuming, appearance of the building; it must be confessed that the architect, in composing the designs for this structure, has profited much by his experience in the erection of Covent Garden Market. In point of grandeur and architectural effect, Hungerford Market certainly surpasses that of Covent Garden; and, even were I bent on being critical, there is no part of the former, as it regards the building, that I could find fault with, unless it might be, that the stairs at the extremities of the porticoes appear to me too narrow, and that, from the flues of the taverns being in the external walls, I think heat must be lost, and there must be a risk of the chimneys not drawing so well as they otherwise might do. I also object to the fireplaces in the bars being close to the entrance doors.

Hungerford Market possesses important advantages from the convenience, cleanliness, and salubrity arising from its situation on the bank of the river. From the removal of old London bridge, the extent of the

Fig. 93-97 - Progetto del nuovo mercato di Hungerford: pianta, prospetti e sezioni prospettiche, in *The Architectural Magazine*, vol. 1, 1934.

tratto importante nell'editoria periodica, che assunse un compito divulgativo e didattico, per diffondere conoscenze nella popolazione attraverso l'utilizzo integrato di testi e immagini, che ne rendevano la fruizione più immediata ed accattivante.

Molte di queste riviste avevano come obiettivo far conoscere le architetture del passato, della nazione di appartenenza o di paesi lontani e in un'epoca in cui pochi potevano permettersi di viaggiare contribuirono alla circolazione delle immagini e alla conoscenza dei monumenti. Le illustrazioni di architettura rappresentarono per il lettore ottocentesco un modo di viaggiare nello spazio e nel tempo, dall'architettura africana ai palazzi cinesi, dall'epoca classica alle strutture effimere contemporanee, realizzate per le prime esposizioni, che sulla carta avevano una vita più lunga di quella reale. La stampa periodica contribuì inoltre alla diffusione di una nuova e moderna cultura visuale, nella quale l'illustrazione aveva un ruolo fondamentale.⁵ I punti di forza che decretarono il successo dei periodici illustrati erano il basso costo e la semplicità nella trasmissione delle informazioni, con cui raggiungevano un pubblico ampio e differenziato; la possibilità di continui aggiornamenti rispetto al libro che era un'opera conclusa; l'opportunità per gli autori e per chi presentava un proprio lavoro di farsi conoscere dai lettori.⁶

Verso la fine del secolo in diversi Paesi europei si erano imposte due tipologie di riviste che trattavano di architettura: una di tipo didattico divulgativo che poteva comprendere arte, architettura e bellezze paesaggistiche; l'altra indirizzata più specificamente agli addetti al settore con aspetti pratici, notizie tecniche, aggiornamenti, concorsi. Per la prima tipologia uno dei periodici più autorevoli e longevi è stato *Le Magasin pittoresque*,⁷ fondato da Édouard Charton e stampato a Parigi con periodicità bimestrale dal 1833 al 1938 con un periodo di interruzione durante la guerra. Le tematiche includevano le scienze umane e sociali, la storia, l'arte, l'industria, l'archeologia, l'urbanistica, l'architettura e l'ingegneria civile. Si trattava di una sorta di enciclopedia popolare ricca di illustrazioni, con un carattere prettamente educativo, che ebbe un grande successo proprio per la varietà degli argomenti trattati e la cura per le immagini che lo resero un prodotto apprezzato anche da utenti di cultura non elevata. Rivolgendosi ad un pubblico ampio e non specificamente interessato all'architettura, questa era presentata attraverso vedute prospettiche con punti di vista naturali, che non richiedevano una competenza nell'ambito del disegno per essere comprese (figg. 98-99). Spesso le vedute includevano la presenza di persone, che rendevano la vista ancora più realistica con i personaggi che tipicamente si sarebbero po-

5. Mari Hvattum, Anne Hultzsch (a cura di), 2018. *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth century*. London: Bloomsbury visual arts.

6. Hélène Lipstad, 1982. *Early architectural periodicals*. In: Robin Middleton (a cura di). *The beaux-arts and nineteenth-century French architecture*. London: Thames and Hudson

7. I fascicoli di 86 annate sono consultabili sul sito della Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date> (ultimo accesso marzo 2024).

tuti incontrare in quel luogo, identificati dall'abbigliamento. Charton riteneva importante che i francesi conoscessero l'architettura della propria nazione, come parte essenziale della formazione del cittadino, ma pubblicava anche disegni delle antichità romane e dei principali monumenti delle altre nazioni.

Alla seconda tipologia appartiene invece *The building news and Architectural review*, poi modificato in *The building news and Engineering Journal*, una rivista pubblicata a Londra dal 1860 al 1926, che nel frontespizio si presenta come “un settimanale illustrato dedicato al progresso dell'architettura, scultura, pittura, ingegneria, innovazioni metropolitane, riforma sanitaria”.⁸ Nel 1926 si fuse con un'altra rivista simile nei contenuti e nell'aspetto, *The Architect*, attiva a Londra dal 1869 come “settimanale illustrato di arte, ingegneria civile e costruzioni”.⁹ Entrambe le riviste adottavano una pagina strutturata su due colonne affiancate con una prevalenza dei testi rispetto alle immagini. Queste, essendo indirizzate ad un pubblico più specificamente interessato all'ambito dell'architettura e delle costruzioni, presentano una maggiore varietà di tipologie, e accanto alle vedute prospettiche comprendono elaborati tecnici come piante, prospetti e sezioni degli edifici. Vengono affrontate tematiche come la cooperazione tra architetti e ingegneri, l'educazione nell'ambito dell'architettura, le novità nel settore delle costruzioni, alcune retrospettive su elementi architettonici.

All'inizio del Novecento le due tipologie erano ancora impiegate, con alcune modifiche non tanto relative ai contenuti quanto alla loro presentazione dal punto di vista visuale. La composizione della pagina appare più dinamica, con una maggiore integrazione tra gli elementi grafici e testuali ed un aumento dello spazio dedicato alle immagini. Queste non sono più costituite solo da disegni e incisioni, ma la fotografia assume un ruolo sempre più rilevante, grazie alla possibilità tecnica di riproduzione dal negativo e al procedimento di stampa dei retini, che consente la resa su carta delle sfumature e dei chiaroscuri che fino ad allora dovevano essere realizzati a mano sull'illustrazione già stampata.¹⁰ Inoltre, la composizione non prende più in considerazione la pagina singola, ma le due pagine affiancate, raddoppiando lo spazio a disposizione per inserire fotografie e disegni di grande formato. Altra innovazione è la presenza crescente delle pagine pubblicitarie, a sottolineare il ruolo commerciale sempre più rilevante all'aumentare delle tirature e del pubblico dei lettori.

Osservando i fascicoli di *The building news and Engineering Journal* possiamo notare una modifica della struttura della pagina già negli ultimi anni dell'Ottocento, con l'adozione di una griglia a tre colonne affiancate che consente una maggiore flessibilità nell'inserimento delle immagini ed

8. Traduzione dell'autrice. Testo originale riportato sul frontespizio del 1860: “A weekly illustrated record of the progress of architecture, sculpture, painting, engineering, metropolitan improvements, sanitary reform”.

I fascicoli sono consultabili su The Internet Archive e HathiTrust. L'elenco dei fascicoli disponibili è su: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=buildingnewseng> (ultimo accesso marzo 2024).

9. Traduzione dell'autrice. Testo originale riportato sul frontespizio del 1869: “A weekly illustrated journal of art, civil engineering and building”.

La maggior parte dei fascicoli, provenienti dalla University of California, sono consultabili su: <https://catalog.hathitrust.org/Record/012226004> (ultimo accesso marzo 2024).

10. Frédéric Barbier, 2018. *Storia del libro in Occidente*. Bari: Dedalo.

una maggiore integrazione con il testo. Negli anni successivi, mantenendo questa struttura, il numero e la dimensione delle immagini aumenta progressivamente in proporzione alla componente testuale, per arrivare all'inizio del Novecento a disegni di grande impatto visivo stampati nello spazio delle due pagine affiancate (fig. 100). I disegni pubblicati comprendono piante, prospetti, sezioni e viste prospettiche, mentre lentamente la fotografia acquista uno spazio sempre maggiore come strumento di rappresentazione al fianco dei disegni. Trattando di edilizia per un pubblico specializzato, la rivista pubblica anche dettagli di elementi tecnologici e strutturali. Interessante dal punto di vista della rappresentazione l'accostamento, in molte tavole, di una vista prospettica di grandi dimensioni ad una piccola rappresentazione della pianta, che aiuta l'osservatore allenato alla lettura del disegno a comprendere l'articolazione dell'edificio (fig. 101).

Queste due tipologie si ritrovano in tutti i Paesi europei, con un linguaggio visivo pressoché analogo nelle diverse aree geografiche. In Italia, per la prima tipologia possiamo citare la pubblicazione di *Le cento città d'Italia* dell'editore Sonzogno, che dal 1887 al 1902 costituì uno strumento di divulgazione culturale per far conoscere l'arte ed i paesaggi italiani, inquadrati nel loro contesto culturale e sociale.¹¹ L'opera, che alla fine risultò composta di 192 dispense, coprì l'intero territorio nazionale, 300 città e numerose località minori, delle quali furono raffigurati i principali monumenti e paesaggi. Lo stile grafico della rivista è semplice e moderno, con l'unico elemento decorativo ripreso dalla tradizione dell'editoria classica costituito dal capolettera nel testo in copertina, che qui include elementi simbolicamente rappresentativi della città raffigurata nella stessa pagina. Talvolta le copertine non riportano un testo ma sono interamente occupate dall'immagine principale. Il ruolo di queste immagini, secondo una concezione adoperata ancor oggi nei periodici, è rivolto a catturare l'attenzione dell'osservatore, proponendo un'anticipazione visiva dei contenuti principali del numero (figg. 102-103). In coerenza con l'obiettivo didattico e divulgativo, nelle pagine interne vi è una maggiore integrazione e corrispondenza tra l'impianto testuale e illustrativo, tale da configurare l'opera nel suo insieme come una narrazione di un Paese in costante divenire, che poteva essere fruita e compresa anche da un pubblico di lettori appartenente a ceti sociali meno elevati e istruiti.¹² La pagina è composta da due colonne affiancate, con le immagini costituite prevalentemente da fotografie, di insieme e di dettaglio, che spaziano dalle vedute urbane ai singoli monumenti, fino alle opere artistiche come dipinti e sculture.

Nella stessa tipologia, ma indirizzata ad un pubblico più elevato cultural-

11. Ugo Bellocchi, 1983. *Le cento città d'Italia. Supplimenti mensili illustrati de Il Secolo*. Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1887-1902. Bologna: International Advertising Company.

12. Ursula Zich, 2020. *Le illustrazioni di copertina de Le Cento Città d'Italia come iconemi del costruendo 'Sistema Paese'*. In: Enrico Cicalò, Ilaria Trizio (a cura di). *Linguaggi grafici. Illustrazioni*. Alghero: Publica, pp. 656-677.

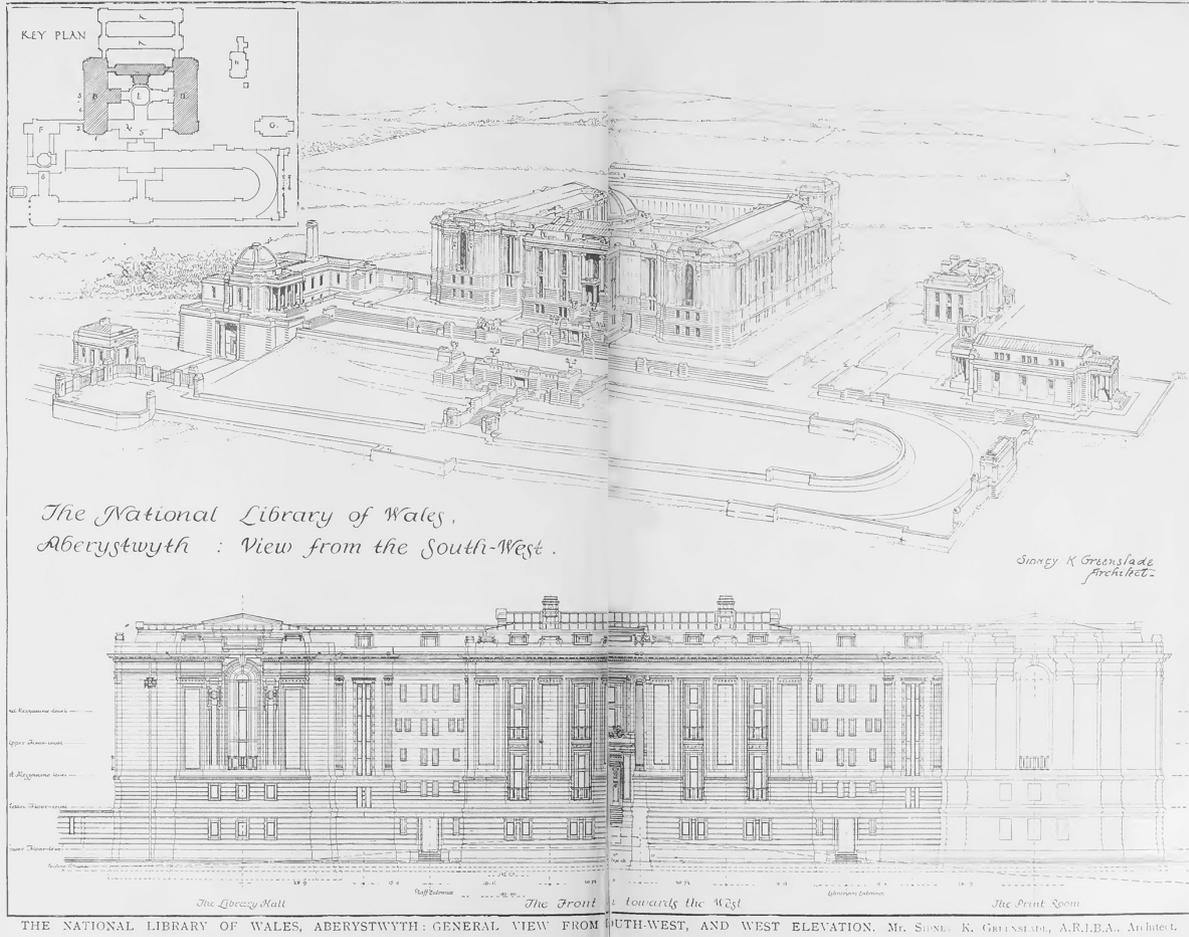


Fig. 100 - Progetto per la Biblioteca Nazionale del Galles su pagine affiancate, in *The building news and Engineering Journal*, marzo 1916.

THE BUILDING NEWS, JULY 3, 1903.

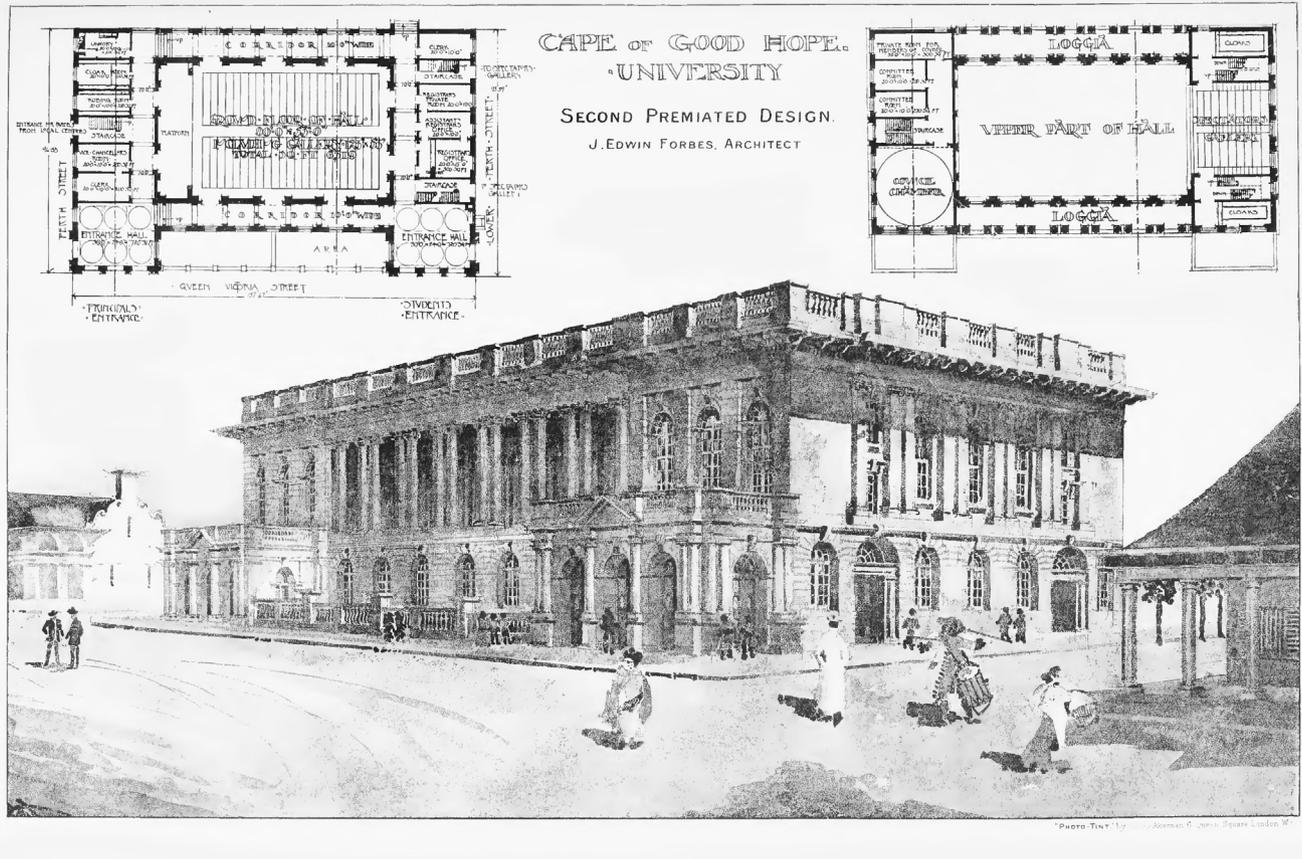


Fig. 101 - Progetto per l'Università di Capo di Buona Speranza, in *The building news and Engineering Journal*, luglio 1903.



Fig. 102 - Copertina di *Le cento città d'Italia*. Caserta. Luglio 1896.

Fig. 103 - Copertina di *Le cento città d'Italia*. Orvieto. Luglio 1897.



mente nonostante il taglio divulgativo, è *Emporium* “Rivista Mensile illustrata d’arte letteratura scienza e varietà”, fondata dall’editore Paolo Gaffuri e dal geografo Arcangelo Ghisleri e stampata dal 1895 al 1964.¹³ La grafica è estremamente ricercata come si può notare subito dalle copertine, tutte differenti e con un’impostazione che si rinnova periodicamente negli anni seguendo le tendenze più innovative nell’ambito della grafica e cartellonistica coeva, dalle forme sinuose di inizio secolo su influenza della grafica liberty a quelle geometriche degli anni Venti che rispecchiano le caratteristiche del razionalismo (figg. 104-108). La rivista si prefiggeva di collaborare alla trasformazione della tipografia artigianale in industria poligrafica moderna, e di mostrare l’arte e l’architettura, italiana e straniera, con illustrazioni ottenute attraverso i più sofisticati sistemi di acquisizione e riproduzione.

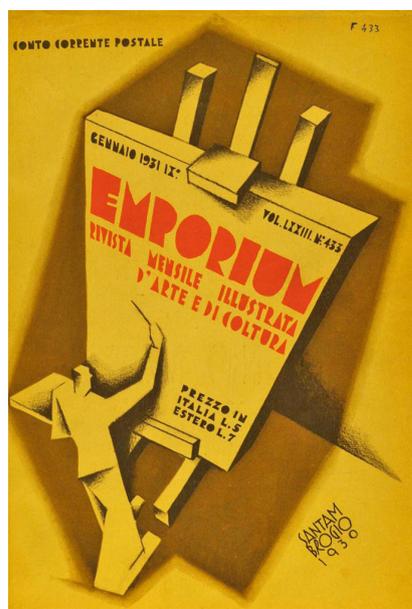
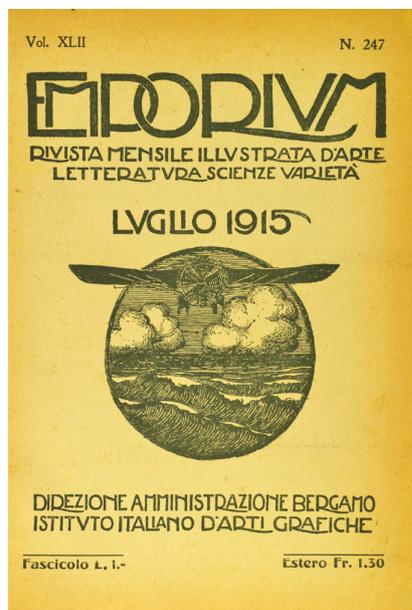
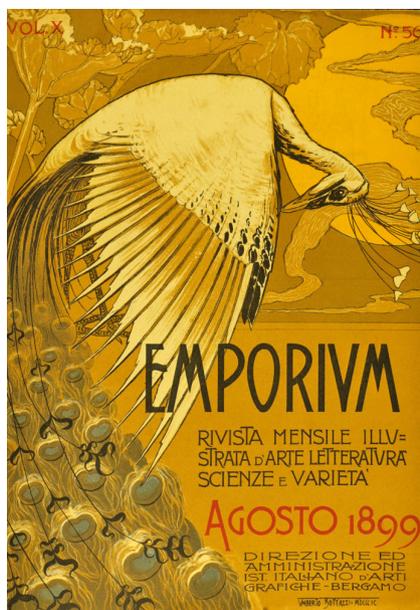
Emporium ebbe grande successo proprio per la qualità e la cura delle immagini e dell’impaginazione, che le conferirono un carattere internazionale, moderno e cosmopolita. Grazie ad essa in Italia iniziarono a circolare le immagini delle ultime tendenze artistiche europee come lo Jugendstil ed internazionali come le xilografie giapponesi.¹⁴ Fu inoltre dato spazio ai più noti cartellonisti italiani come Giovanni Mario Mataloni, Marcello Dudovich, Adolfo Hofstein, accanto ai colleghi europei, contribuendo a diffondere la cultura visiva della grafica pubblicitaria, una nuovissima forma di comunicazione sviluppata proprio a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento. In linea con le altre riviste di questa tipologia, destinata ad un pubblico non specialistico, l’illustrazione è affidata soprattutto alla fotografia, mentre tra i disegni prevalgono le vedute prospettiche con punti di vista naturali e raramente troviamo disegni tecnici anche quando vengono descritti progetti architettonici.

Alla seconda tipologia appartiene invece *L’edilizia moderna*, un “periodico mensile di architettura pratica e costruzione” stampato dal 1892 al 1917.¹⁵ Si tratta di una rivista indirizzata specificamente agli addetti ai lavori, come si evince dalle tematiche trattate che comprendono: questioni edilizie, piani regolatori e di risanamento, edifici pubblici, costruzioni civili, materiali da costruzione, procedimenti costruttivi, concorsi, notizie tecniche e legali. Come le analoghe riviste estere stampate nello stesso periodo presenta un impaginato piuttosto dinamico che integra testi e immagini, che comprendono planimetrie, piante, prospetti, sezioni, dettagli costruttivi, fotografie di insieme e di dettaglio (figg. 109-110). Trattandosi di uno strumento per la comunicazione tecnica più che divulgativa, non sono adoperate viste prospettiche e quel tipo di comunicazione immediata e realistica è assolta dalla rappresentazione fotografica, che complessivamente ha un peso rilevante.

13. Tutti i fascicoli digitalizzati dalla Scuola Normale Superiore sono consultabili sul sito del Laboratorio di documentazione storico artistica, <https://emporium.sns.it/galleria/#> (ultimo accesso marzo 2024).

14. Raffaele Giannantonio, 2016. *Lo “stile futuro” dell’architettura italiana: la cultura del progetto nelle riviste d’inizio Novecento*. In: *Palladio*, n. 58, luglio dicembre 2016, pp. 99-114.

15. La maggior parte delle annate sono consultabili sul portale Internet Archive Digital Library, <https://archive.org/search?query=%27edilizia+moderna> (ultimo accesso marzo 2024).



Figg. 104-108 - Copertine di *Emporium*:
vol. I, n. 5, maggio 1895;
vol. X, n. 56, agosto 1899;
vol. XLII, n. 247, luglio 1915;
vol. LXIV, n. 382, ottobre 1926;
vol. LXXIII, n. 433, gennaio 1931.

Possiamo notare un utilizzo integrato di fotografia e immagine con una soluzione analoga a quella adottata in *The building news and Engineering Journal*, che prevede la fotografia, anziché la vista prospettica, in grande formato accostata ad una piccola rappresentazione in pianta, che qui include un'indicazione metrica sulla dimensione totale della facciata (fig. 111).

Nei primi anni del Novecento queste due tipologie di riviste furono affiancate da una terza, dedicata alla casa e l'arredamento per un pubblico ampio e non specialistico. In Italia la prima di questo genere è *La Casa*, rivista quindicinale illustrata di "estetica, decoro e governo dell'abitazione moderna", stampata a Roma dal 1908 al 1913.¹⁶ Nel programma in apertura del primo numero sono riportati gli obiettivi della nuova pubblicazione. "Se prima d'ora l'Italia, a pochi paesi seconda nella produzione della carta stampata, non ebbe una Rivista pari per indole a questa nostra, vuol dire che il bisogno non ne era sentito, e quindi nessuno vi pensò. La nostra comparsa adunque è prova sicura di un generale benefico mutamento nel modo d'intendere e di sentire la vita. L'idea nacque e prese poi consistenza perché era il riflesso d'un rinnovamento, se non compiuto, certo sulla via di compiersi: l'amore della casa congiunto ad un senso di poesia, di decoro e d'arte, tutto del tempo nostro".¹⁷

Mentre le riviste coeve di questa tipologia in Europa erano stampate in edizioni di lusso su carta patinata per un pubblico facoltoso, *La Casa* si rivolge alla piccola e media borghesia con fascicoli stampati su carta comune, illustrazioni in bianco e nero, la stessa copertina per ogni numero stampata con un solo colore. L'idea era quella di affinare il gusto di un pubblico ampio, in modo semplice e comprensibile per tutti, secondo la tradizione educativa che aveva caratterizzato la rivista ottocentesca in tutti i settori, come si può notare dal tono didattico con il quale vengono trattati argomenti come l'economia domestica, l'arredamento, la cura del giardino, ma anche l'abbigliamento.

Duilio Cambellotti è il grafico della rivista e autore di copertina e frontespizio con protagonista la donna secondo una concezione simbolica e figurativa di stampo classico (fig. 112). Alla redazione della rivista lavorano Alessandro Marcucci, Vittorio Grassi, Umberto Bottazzi, Aleardo Terzi, Nino Bertolotti, che teorizzano funzionalità e semplicità negli arredi come strumenti per creare abitazioni in grado di elevare culturalmente e materialmente l'individuo. "L'obiettivo di fondo della rivista romana era il ritorno a Ruskin e Morris, in quanto la stessa riteneva conclusa l'esperienza del Liberty. Per questo Marcucci, Angeli e Menasci, assimilata l'esperienza secessionista, elaborano un nuovo concetto di casa che, per essere fruibile da larga parte

16. Tutti i fascicoli del 1908, 1910, 1911 sono consultabili sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/RML0023566/1908/unico> (ultimo accesso marzo 2024).

17. *Premessa*, in *La Casa*, anno I, vol. I, n. 1, giugno 1908, p. 1.

“ L' EDILIZIA MODERNA , ,

PERIODICO MENSILE DI ARCHITETTURA PRATICA E COSTRUZIONE

REDAZIONE ED AMMINISTRAZIONE — MILANO, VIA PRINCEPI UMBERTO, 5

VILLA BORDONARO IN PALERMO

Arch. Roberto Lenti — Tot. 33300 e 3/4.



Il Barone Gabriele Chiaromonte Bordonaro, Senatore del Regno, volle essere e ingrandire la villa da lui posseduta presso il giardino inglese in Palermo, aggiungendo all'antico un nuovo edificio, principalmente destinato ad accogliere numerose e generali collezioni artistiche che egli ha di tempo radunate e che va, con fine sentimento di profondo commensurare, sempre più arricchendo e completando.

Il programma, inferito a questo sistema precario, richiedeva un fabbricato a due piani, sopra un'area di metri quadrati 30 circa. Del materiale movimento del terreno si doveva trarre vantaggio per la collocazione di alcuni locali di servizio in un piano sotterraneo e accessibili direttamente dalla parte bassa del giardino. Oltre alle sale per le collezioni in genere, alla biblioteca, a un salone per la passeggiata, ambienti da disimpegno con ingressi e scale appesi, l'edificio nuovo doveva contenere nel piano terreno i locali dell'amministrazione e nel piano superiore un ripartimento privato in immediata comunicazione con quelle presenzie, mentre altro passaggio separato doveva permettere l'accesso dal piano nobile dell'antico edificio alle sale per le collezioni. Infine si doveva appropinquare, per quanto era possibile, delle fabbriche di un vecchio fabbricato di servizio, che occupava il sito assegnato per la nuova costruzione. Così, nello svolgimento del tema, due facciate d'impostura fu dell'antico. L'ampiezza e la forma di alcuni ambienti derivò dalla disposizione dei muri del vecchio fabbricato di servizio. L'altezza del piano terreno non poté farsi superiore a quella corrispondente dell'antico villa, altrimenti ne sarebbe venuto un incomodo dislivello fra il piano nobile e il nuovo.

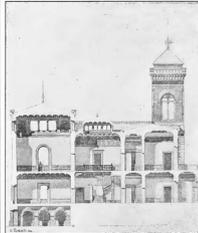
Le indicazioni delle piante dimostrano abbastanza l'ordine attuale, ed richiedono speciali chiarimenti.

Le sale per le collezioni hanno il loro ingresso sul prospetto a sud-ovest e, disimpegnate come sono dallo

scalone centrale col suo ballatoio, si possono percorrere tutte di seguito senza ristrettezze alcuna, eccetto quella che serve da vestibolo. Gli uffici dell'amministrazione hanno il loro ingresso appoggiato sul prospetto a sud-est, e su di essi è disposto il ripartimento privato. I due passaggi rispondenti sul piano nobile stanno sopra un arcoso che sovrappone l'edificio nuovo dal vecchio.

I lavori ebbero principio nell'autunno 1893.

Le strutture di fondazione richiesero opere di qualche entità, poiché sotto un strato di tufo calcareo, che all'op-



SECONDO TRAMVERSALE.

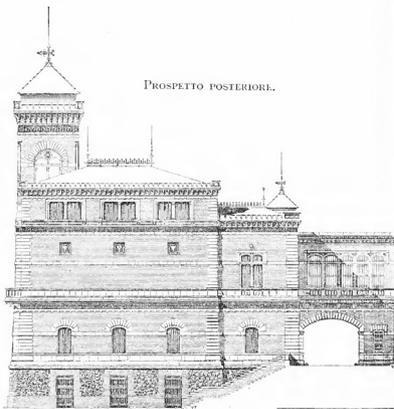
portanza presentava tutti i requisiti richiesti per poggiarvi con sicurezza la fabbrica, si ritrovavano vuoti enormi, alcuni naturali, altri artificiali, lasciati da escavazioni in altri tempi fatte per trarre dai sottosuoli pietre da costruzione; pratica questa comune nei dintorni di Palermo, specie nel periodo medioevale.

I materiali impiegati furono i seguenti: Per le strutture murarie principali, cioè per quelle di fondazione, che hanno una spessore variabile da m. 1,20 a m. 1,50, per i muri maestri e d'angolo del piano in parte sotterraneo, e per quelli del piano terreno, nei quali lo

spessore minimo è di m. 0,80, si impiegò pietrame di calcare compatto con malta semi-idraulica; per le altre strutture murarie, pietra delle cave dell'Aspra in conci.

I solai furono eseguiti con ferri a doppio T e volte di pianelle di Santo Stefano, a tre foglie, murate con malta di cemento. Per le ossature dei tetti si adoperò il *pitch-pine* e la coperta fu costituita con panconcelli di castagno a contatto, battuto di pomice e tegole piane.

Nella decorazione esterna si prescelsero, per le parti intagliate alcuni eccellenti materiali provenienti dalla provincia di Siracusa, cioè un calcare compatto grigio resistentissimo delle cave di Conuso, che s'impiegò nelle parti inferiori della zona terrena, nell'arco di collegamento, nei pilastri, nelle colonne e in tutti i pezzi monolitici verticali, nonché nelle mensole delle logge; e un tufo



PROSPETTO POSTERIORI.

calcare bianco delle cave di Ragusa, che venne adoperato in ogni altra parte delle membrature architettoniche.

Con questi materiali non si fece un semplice sottile rivestimento, ma essi vennero disposti a costituire filari completi o pilastri addentellati a regola d'arte col resto della struttura andante. Nei fondi parietali fu eseguita una cortina in mattoni, con zoccoli delle fabbriche Puleo di Palermo.

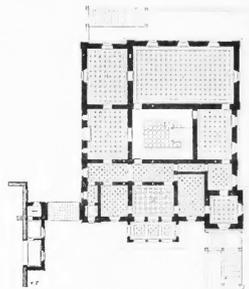
Nei fregi e nei timpani degli archi si prescelsero per le decorazioni il graffito, a due o a tre tinte.

Gli ambienti principali interni hanno il pavimento a mosaico alla veneziana o a quadrelli di marmi vari; un plinto dell'altezza di circa m. 1,00, in legno scolpito, ricorre in basso delle pareti, le quali sono a semplice intonaco, dipinte a unica tinta o a stucco. I soffitti sono in legno *pitch-pine* a scomparti e cassettoni vari, scolpiti e verniciati, con ossatura massiccia dello stesso legno. Le im-

I Gli esperimenti istituiti dal Prof. Comm. Saleni Pace nel gabinetto di costruzioni della R. Scuola degli Ingegneri, hanno dimostrato che questo materiale, di cui ora per la prima volta s'è fatto uso in Palermo, si schiaccia sotto una pressione media di 400 chilogrammi per centimetro quadrato. Alcuni pezzi hanno anche resistito a una pressione di Kg. 360 per cmq.

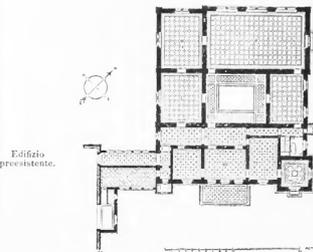
poste sono in noce; quelle esterne, le persiane comprese, a scorridoio.

Lo scalone è in marmo giallo alberato di Segesta.



I. Sale per collezioni. — II. Amministrazione. — III. Ripartimento privato. PIANO TERRENO.

I lavori condotti con ogni cura e solerzia dalla Impresa Salvatore e Nicolò Rutelli di Giovanni, furono completati sui primi del corrente anno 1896.



Edificio preesistente.

PRIMO PIANO.

Le opere di decorazione pittorica vennero eseguite dal Prof. Rocco Lentini; quelle di decorazione scultoria, dal Sig. Gaetano Geraci; i lavori in ferro battuto, dal Sig. Salvatore Martorella.

Il costo totale dell'edificio ascende a L. 310.000 così distribuite:

Fondazioni	L. 36.000.—
Ossatura muraria, solai, tetti	76.000.—
Opere di decorazione esterna	92.000.—
Opere di finimento del piano inferiore	10.000.—
Opere di finimento dei piani superiori	36.000.—
Opere da falegname	45.000.—
Opere da vetraio, da fontaniere ed accessorie	15.000.—
Totale L. 310.000.—	

Essendo di mc. 13140 il volume occupato dalla fabbrica, il costo unitario per metro cubo è di L. 23,60.

Figg. 109-110 - Villa Bordonaro a Palermo, in *L'edilizia moderna*, anno V, fascicolo IX-X, settembre - ottobre 1896.

VILLINI IN VARESE



Fig. 3.



Fig. 4.

P. CANTÙ ARCH.

Fig. 111 - Villini in Varese, in *L'edilizia moderna*, anno II, tavola XXXI, 1893.

della popolazione, si basasse su igiene, luce, regolatezza, materiali 'naturali', colori chiari, ampio uso della maiolica (a scapito di intarsi e intagli) ed in particolare su di un inedito interesse nei confronti della natura".¹⁸

L'idea centrale di *La Casa* era di mettere a disposizione dei lettori, in gran parte abbonati, una serie di soluzioni elaborate secondo le richieste o personalizzabili a seconda delle esigenze. Il ruolo educativo è evidente dalle illustrazioni pubblicate, che spesso comprendono personaggi all'interno degli ambienti, in modo da mostrare anche il tipo di abbigliamento e la postura più adatta ad ogni contesto e situazione. Lo stile è spesso colloquiale, con gli ambienti descritti da disegni stilisticamente più vicini ad una vignetta che ad un elaborato tecnico in prospettiva, e comprende disegni satirici per risultare più accattivante e comprensibile dal pubblico al quale si rivolgeva (figg. 113-116). Gli ambienti interni sono descritti in prospettiva da poche linee ed anche elaborati più tecnici come le piante presentano una resa grafica, ad esempio con l'indicazione della funzione dei vari ambienti, che le rende più accessibili per un lettore non istruito alla lettura di elaborati tecnici. Nel campo dell'arredamento vengono proposte soluzioni innovative e funzionali come gli arredi composti da elementi smontabili, avvalendosi ancora di disegni di semplice lettura (figg. 117).

La tipologia edilizia su cui si concentrano i progetti è quella del villino secondo diverse declinazioni (figg. 118-123), dal villino operaio proposto da Cambellotti alla casetta rustica progettata da Bottazzi. Accanto ai disegni, le fotografie svolgono un ruolo importante per la documentazione, in particolare degli esterni, ma anche di ambienti interni ed arredi. Nel numero di gennaio 1909 viene pubblicato un progetto del giovane Antonio Sant'Elia per un villino di impronta secessionista, che costituisce il suo primo progetto di cui sia pervenuta una documentazione, che qui consiste in una pianta con un impianto distributivo piuttosto convenzionale, una veduta prospettica dell'esterno ed una interna della sala da pranzo.¹⁹

La centralità della tematica del villino come tipologia abitativa all'interno della rivista è in linea con il dibattito sulle residenze di inizio Novecento a livello internazionale, testimoniato anche dai numerosi concorsi di progettazione, con le proposte di residenza unifamiliare che incontravano i gusti della classe borghese emergente in cerca di nuove e più moderne soluzioni abitative. Si deve rilevare però come la questione nelle riviste dell'epoca resti in superficie, rivolgendosi al pubblico senza entrare nel merito delle ragioni teoriche del progetto e del contributo al dibattito tra gli addetti al settore.

Dalle considerazioni e gli esempi sin qui citati risulta chiaro come, al-

18. Raffaele Giannantonio, 2016, cit. p. 111.

19. Raffaele Giannantonio, *Lo "studio per villa" di Antonio Sant'Elia: Milano, Vienna, Roma*. In: *Opus. Storia architettura restauro disegno*, nuova serie, n. 1/2017, pp. 121-138.

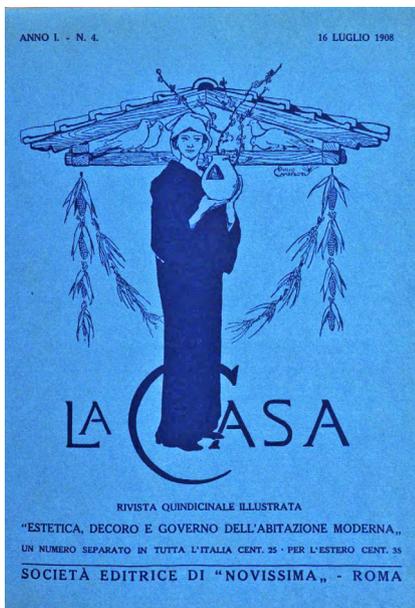


Fig. 112 - Copertina di *La Casa*, anno I, n. 4, luglio 1908.

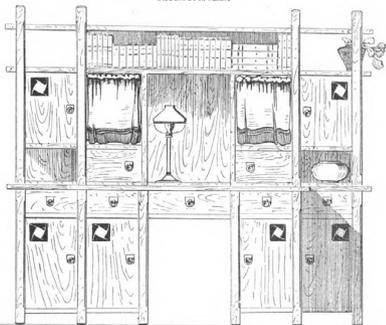
Fig. 113 - Alcardo Terzi, la camera dei bambini, in *La Casa*, anno I, n. 4, luglio 1908.

Fig. 114 - Disegno di Nino Bertolotti, in *La Casa*, anno III, n. 8, aprile 1910.

Fig. 115 - Sergio Tofano, grammatica spicciola in famiglia, in *La Casa*, anno IV, n. 24, dicembre 1911.

Fig. 116 - F. Scarpelli, il ladro esteta, in *La Casa*, anno I, n. 4, luglio 1908.

MOBILI PER UN SALOTTO-STUDIO
 DISEGNI DI R. FERRO



MOBILE LIBRERIA

altezza totale m. 2,15 spazio centrale m. 0,55 altezza del piano m. 0,75
 larghezza totale m. 2,80 sportelli laterali m. 0,40 sporgenza " m. 0,30
 profondità m. 0,75

Legno: Castagno o quercia patinata a cera. Anelli in ferro grezzo. Mattonelle in tinta fredda chiara.



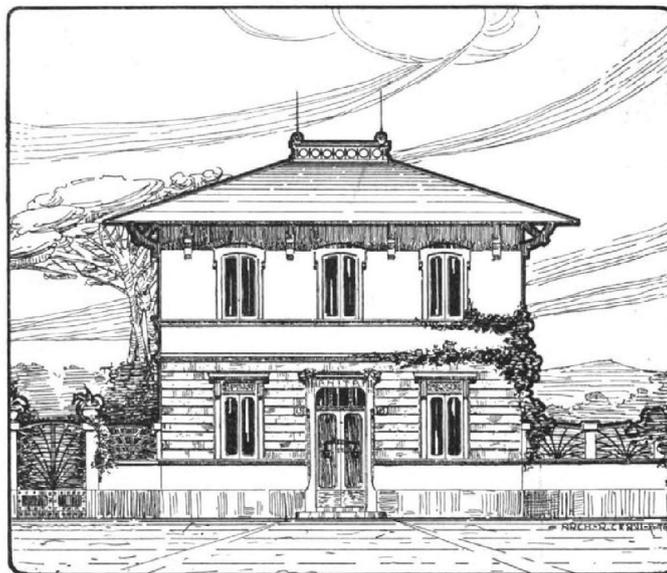
PIANTA DEL MOBILE-LIBRERIA

Fig. 117 - R. Ferri, mobili per un salotto-studio, in *La Casa*, anno IV, n. 7, aprile 1911.

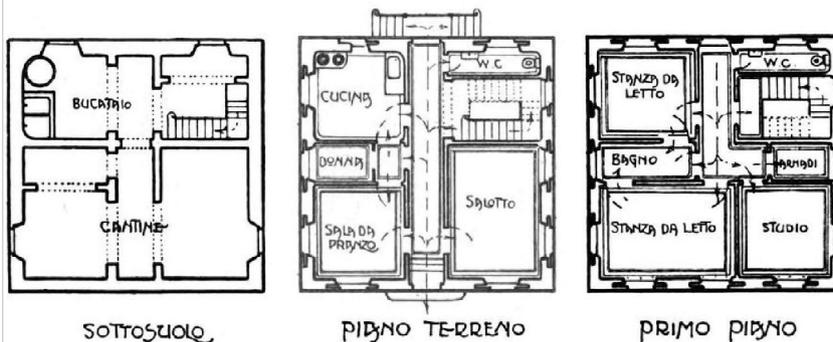
Fig. 118 - R. Cervi, progetto di casetta economica per piccola famiglia, in *La Casa*, anno I, n. 6, agosto 1908.

PROGETTO DI CASETTA ECONOMICA PER PICCOLA FAMIGLIA

Fronte
 m. 10,50



Altezza
 m. 8,50



SOTTOSUOLO

PRIMO TERRENO

PRIMO PIANO

Questo progetto, disegnato dall'Arch. R. Cervi, ben risponde ai requisiti d'una casetta economica, logicamente disposta. L'area è piccola: il fabbricato occuperebbe un quadrato di m. 10,50 di lato, cioè mq. 110 di superficie. L'architettura è semplice e senza pretese, come ad una abitazione modesta si conviene. Le piante dei tre piani, qui riprodotte, dimostrano una savia utilizzazione dello spazio. Tutti i vani risultano disimpegnati. Dato che il terreno si potesse acquistare a L. 20 o L. 25 a mq., pur adibendo a giardino una superficie di altri 100 mq. circa, si calcola che la casetta costerebbe L. 20,000 circa, tutto compreso.

Et si
*Corpe dico quam minimum crebula postero*¹⁴
 sapere fare eco Seneca severo
*Dum Jula simul vivit laeti.*¹⁵
 e a a a

Ricordo scritta su di una Meridiana:
*Mors non numerat nisi serenas.*¹⁶
 molto più giù dell'altra

*Ultima late, vigilae*¹⁷
 che suona quel come il diavolo e fuorono aver-
 venimento, unica infusione del silenzio, che ogni ora
 il Trapianto rivolge al Fratello il quale premo di lui
 come lui scava la propria fossa. Fratello Ricordi
 che devi morire!

E' per tornare alla Casa ricordarono ciò che è
 scritto in quella di uno dei nostri Grandi:

*Parva sed apta mihi*¹⁸
 motto che forse tolse dal detto antico
*Parva domus, magna quis*¹⁹

Salomone disse:

*Sapientia edificavit domus et prudentia reborabitur*²⁰
 e non è quindi al caso cui si affida il crescere e il
 rafforzarsi delle cose belle e buone, poiché la sorte è

*Dauc mihi nunc aili benigna.*²¹

*Nim laeti sobolem airtum pletum fovimus imagnitius*²²

prova. Seneca il quale pare avvertiva:

*Nim ut dia vivamus curandum est sed ut satis.*²³

Quanta, quanta saggia in tutta la filosofia dei
 nostri Padri antichi, quanti consigli quanta via fa-
 cilissima.

*Via tria, via itala*²⁴

e lo dicono:

*Felle quam facilius altera pericula cantum.*²⁵

La povera Europa è troppo decrepita, dicono i
 nostri italiani fratelli. Oltre Cicerone, la troppa
 storia, troppo passato! Ma la nave è sicura,

*Fluctus nec mergitur*²⁶

e sarà non di meno un ancorò all'avanguardia, fin-
 ché esisti a lavorare, a pensare, a combattere

PRO ARIS ET FOCS.²⁷

A. C. CAVICCHIONI

¹⁴ Apprenda dell'oggi e non fare ancora supponesse
 sé domani.

¹⁵ Frattà il dicitur ve lo permette vivere allegri.

¹⁶ Non conto se non le ore serene.

¹⁷ L'ultima è marzona. Stare in guerra.

¹⁸ Piccola, ma adatta a me.

¹⁹ Casa piccola grande quiete.

²⁰ Sulla saggezza si edifica la casa e colla prudenza si
 rafforzano.

²¹ Ora favorevole a me, ora ad altri.

²² Non veda nelle un altro pieno di rivisti satolici
 ed affumicati.

²³ Non si deve curare di vivere lungamente, ma di vi-
 vere abbastanza.

²⁴ Via latina, via diosa.

²⁵ Felle chi è reso cotto dai pericoli degli altri.

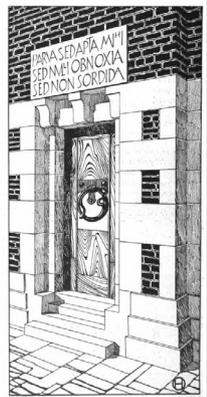
²⁶ Fuggiva ma non affogava.

²⁷ Per gli abati e per i scolari.

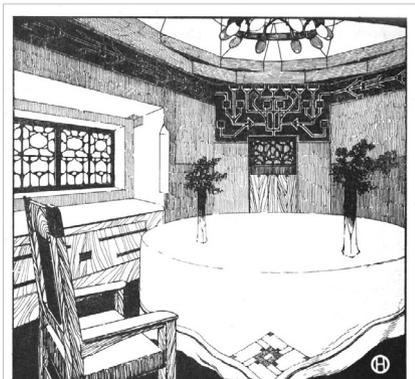
CASA PER UN ARTISTA

A casa che presentiamo, e sulla porta della
 quale campeggia la prima parte del noto distico
 aristocratico, è concepita come la quiete dimora d'uno
 studioso o d'un artista.

Il carattere della costruzione, pure non omeg-
 giando forme già passate, si ispira a principi ge-
 nerali di semplicità e d'armonia: sono bandite le linee
 curve come quelle che rispondono male alla logica
 sovrapposizione e connessione dei materiali, procu-
 rando di trarre con la maggior sobrietà, partiti de-
 corativi dalla combinazione di forme geometriche
 rettilinee.



LA PORTA [DISEGNO DI UMBERTO BOTTAZZI]



LA SALA DA FRONDO [DISEGNO DI UMBERTO BOTTAZZI]

CASA PER UN ARTISTA

(vedi p. 166)

Qualche nota di arredamento.

LA TAVOLA E IL LETTO:

Sono due mobili che debbono trovar luogo ognuno
 in un ambiente speciale, col quale è necessario
 un tutto armonico.

La sala da pranzo, che illustriamo, è quadrilatera
 e smansata in uno degli angoli nel quale si apre
 una porta di comunicazione.

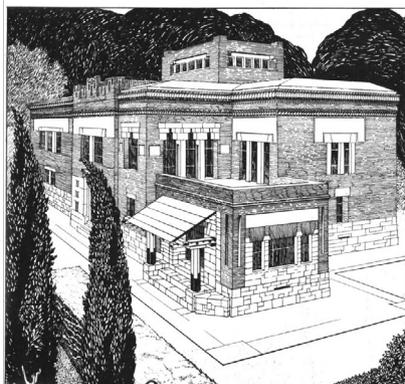
Una grande finestra che ha il maggiore sviluppo
 nel senso della lunghezza è decorata da vetrate, dai
 plinchi un po' grossi, il colore dei diversi pezzi di
 vetro varia dal glaucoso all'opalino, con qualche lieve
 accenno qua e là alle delicatezze dell'antichità. Le

temi note verdastre della finestra, si rinfiorano nella
 tinta delle pareti, per accentuarsi poi maggiormente
 nel fregio che sormonta la porta e che corona la
 stanza. Il motivo ornamentale del fregio stesso è de-
 scritto da fiori di campo, rigidamente schematizzati, di
 un tenue zamparo di colorito intrecciato al bianco ed
 al nero. È costituito da piastrelle di maiolica italiana.

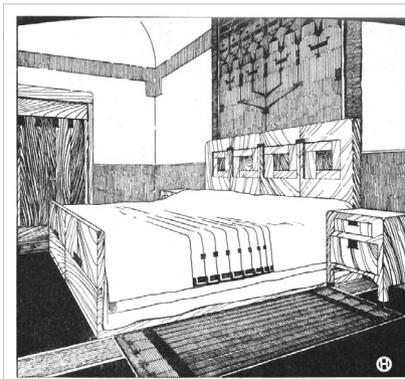
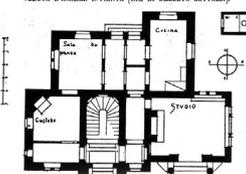
Il soffitto è in legno naturale, e per successivi
 passaggi e accenti d'angolo è ritratto alle pareti.

Sono anche di legno naturale i mobili, nei quali
 sono intesi ripori metallici in rame.

Nella camera da letto, il grande letto addossato
 alla parete è costruito in legno di noce, laccato a
 cera, con ripori in metallo argentato opaco. Le
 quattro formelle del dossale sono dello stesso legno



VEDUTA D'INTERNO E PIANTE [DISEGNO DI UMBERTO BOTTAZZI]



LA CAMERA DA LETTO [DISEGNO DI UMBERTO BOTTAZZI]

di tono più scuro. Il disegno del drappo che è alla
 testa del letto è ricamato secondo certi vagiti parti-
 cularmente rettilinei che si veggono ancora in uso
 presso i contadini del Lazio.

La stanza di fondo, in seta, è d'un grigio argenteo
 e su essa corre e si avolge il partito decorativo
 d'un violaceo smorto avvinto a rari intervalli
 da qualche tocco di violaceo vivace. Le pareti sono
 tese di stoffa perfetta, cinescotritta in basso ed in
 alto da uno zoccolo e da un fregio in legno, tutti
 e due di spunto appena sensibile. La coperta del
 letto, anch'essa in seta grigia, è ricamata trasver-
 salmente secondo gli stessi motivi e colori della
 stoffa posta alla testa del letto.

I due altri mobili richiamano i colori e la forma
 del letto, nella disposizione del legname impiegato
 e nel legame fra le varie parti. Come si apprende

dalla descrizione, le due stanze di cui presentiamo
 i disegni sono decorate tenendo nel debito conto
 la destinazione di esse.

Gli angoli rientranti o salienti sono stati addolciti
 da curve; le linee sono state attenuate, curvato-
 l'accordo; la forma dei vari mobili è stata approp-
 riatamente alla destinazione, tranne solo da questa
 ragione degli ornati.

E spero è stato evitato con cura tutto quel che
 avrebbe potuto colpire l'occhio con soverchia vio-
 lenza, tanto per i colori quanto per la forma.

E ciò ci sembra ragionevole, riflettendo che è
 solo sedendo alla tavola domestica o riposando nel
 proprio letto che si attingono nuove energie, dopo
 le quotidiane lotte che la vita moderna agitata e
 febbrile a nessuno risparmia.

UMBERTO BOTTAZZI

E siccome la proibita è parte sostanziale dell'ar-
 chitettura, così sono stati esclusi g' impasticciamen-
 ti di stucco, facciano visibili materiali: pietra,
 laterizio, legno.

Questo quanto alla forma.

La pianta, su terreno libero, è orientata in modo
 che lo studio volga direttamente a tramontana, e si
 aggruppa secondo la destinazione dei diversi vani
 che ne costituiscono la compagine... Sopra un bama-
 mento di pietra calcarea, poggiano i muri di perti-
 mento, costruiti in mattoni rossi e coronati dalla
 cornice finale su mattoni di tono più cupo disposti
 secondo varie combinazioni geometriche a dentelli,
 denti di sego, rombi, cerchi, ecc.

La decorazione dell'ingresso è costituita dalla
 combinazione dei materiali impiegati: la pietra ed

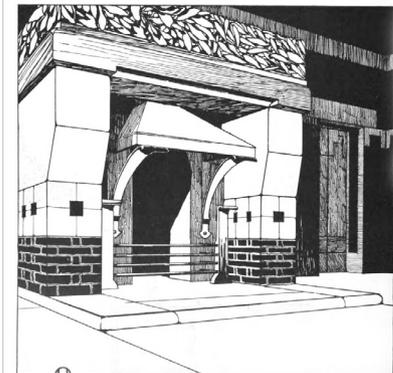
il mattone; risulta quindi logica perché da essa sono
 esclusi vani adornamenti.

Il fusto della porta è costituito da assi *adegrate*
 la cui combinazione, tenuto conto delle venature e
 delle differenti qualità dei legnami, forma un partito
 decorativo nel quale l'ultima parola è detta dal
 battente di bronzo verdastro.

Le finestre, binate, triade o semplici, sono sor-
 montate da ripori di maiolica iridescente.

L'interno, nelle varie ripartizioni, può essere fa-
 cilmente letto sulla pianta del platereseo che pub-
 blichiamo. Al piano superiore sarebbero disposte
 le camere da letto, una sala ad uso biblioteca ed
 altra ad uso ricreazione.

Allo studio si giunge da due parti, dall'interno,
 cioè, e dall'esterno. L'ingresso esterno è protetto



IL CAMINO [DISEGNO DI UMBERTO BOTTAZZI]

Figg. 119-121 - Umberto Bottazzi, casa per un
 artista, in *La Casa*, anno I, n. 9, ottobre 1908.

Figg. 122-123 - Umberto Bottazzi, casa per un
 artista: qualche nota di arredamento, in *La Casa*,
 anno I, n. 10, ottobre 1908.

meno fino alla Prima guerra mondiale, il linguaggio dei periodici sia rimasto legato ai modelli ottocenteschi, con innovazioni più legate all'impianto visivo della struttura della rivista che alla rappresentazione dell'architettura. Sebbene in alcuni casi fossero presentati edifici contemporanei e nuove tipologie costruttive, la rivista non era considerata come luogo del dibattito, della circolazione delle idee o della narrazione dei progetti, così come noi la intendiamo oggi e ben sintetizza il direttore di *Domus* nel suo congedo nel 2017: "una rivista deve essere capace sì, di far vedere e conoscere progetti, prodotti, pensieri che il nostro tempo produce ma, soprattutto, di raccontare le storie che li rendono possibili, le storie che li sottendono".²⁰ È solo negli anni Venti, dopo l'esperienza della guerra, che emerge una nuova visione del mondo, della società, del ruolo dell'artista e di conseguenza dell'architettura, che modifica per sempre il linguaggio grafico con cui questa veniva presentata.

La svolta descritta a proposito del fenomeno delle "piccole riviste" lentamente penetra anche nelle riviste commerciali, man mano che i protagonisti di quelle esperienze acquistano notorietà e dunque spazio tra le pagine delle riviste più note. Contemporaneamente, le tecniche di riproduzione diventano più efficienti e meno costose, generando una proliferazione di riviste illustrate e immagini fotografiche. Questa improvvisa disponibilità di materiale visivo genera l'aspettativa di poter costruire una nuova immagine del mondo basata sull'aggregazione ed il montaggio di immagini, prelevate dalle riviste e rimesse in circolo alimentando la conoscenza dell'architettura moderna a livello internazionale, sulla carta più che dal vivo.

Nelle pagine seguenti si analizzano le trasformazioni avvenute nel modo di presentare i progetti nelle riviste commerciali in seguito al rinnovamento del linguaggio grafico portato avanti dalle avanguardie. Lo sguardo in questa seconda parte si sposta negli Stati Uniti d'America, che non hanno conosciuto in quegli anni il fenomeno delle "piccole riviste" ma ne hanno subito l'influenza, sia pubblicando i progetti di architetti legati alle avanguardie europee che via via acquisivano fama internazionale proprio grazie alla circolazione delle piccole riviste, sia modificando il proprio linguaggio grafico in seguito alla circolazione a livello internazionale delle nuove modalità espressive.

Le prime riviste americane di architettura si diffusero intorno alla metà dell'Ottocento seguendo gli impianti visivi e le tipologie già sperimentate in Europa, in particolare quella indirizzata specificamente agli addetti al settore con aspetti pratici, notizie tecniche, aggiornamenti, concorsi. Inizialmente ebbero una vita piuttosto breve, soprattutto a causa del numero ristretto di

20. Nicola Di Battista, 2017. *Congedo da Domus*, in *Domus* n. 1019, Dicembre 2017, p. X, XI.

soggetti impiegati nel settore e di conseguenza interessati alla lettura del periodico. Sono riviste che trattavano di architettura, costruzioni, arti decorative, paesaggio, con consigli pratici e tavole illustrative, sul modello delle riviste inglesi già descritte. Verso la fine del secolo i periodici si legarono alla figura professionale dell'architetto, che si stava creando un ambito di lavoro distinto da quello del costruttore e basato sulla centralità del progetto. L'orientamento editoriale di queste prime riviste era di guida alla progettazione e la costruzione, nelle quali la figura dell'architetto mostrava la propria competenza a cui i clienti e i costruttori dovevano adattarsi. I lettori non ricevevano indicazioni stilistiche esplicite, in quanto lo scopo delle pubblicazioni era far conoscere gli architetti e ampliare il mercato delle offerte di lavoro dietro compenso. In tal senso, venivano presentati solo progetti di architetti locali e non veniva effettuata una selezione basata sui migliori progetti da pubblicare, ma piuttosto sui lavori disponibili al momento della pubblicazione.²¹

La prima rivista longeva fu *The American Architect and Building News*, fondata nel 1876 e modificata in *The American Architect* nel 1909, titolo con il quale venne stampata fino al 1938.²² Il motivo della sua longevità, tuttavia, non risiede nell'aver creato una nuova tipologia di rivista, ma nell'essersi legata agli ordini professionali con cui collaborava per ricevere il materiale da pubblicare e ad una grande casa editrice disposta ad investire risorse nel progetto, anche grazie al ritorno economico garantito dalle pagine pubblicitarie. Già dal titolo si evidenzia la dimensione locale della pubblicazione, volta a far conoscere gli architetti americani. Sotto il profilo visuale, la rivista segue il modello dell'inglese *The building news and Engineering Journal*, con un impianto a due colonne affiancate ed illustrazioni integrate nel testo o a piena pagina, in proporzioni via via crescenti nel corso degli anni (figg. 124-125). Venivano pubblicati disegni tecnici in pianta, prospetto e sezione, dettagli tecnologici e costruttivi, vedute prospettiche, fotografie di esterni e interni, di insieme e di dettaglio (figg. 126-130). Rispetto alle riviste europee coeve, il ruolo di strumento per far conoscere il lavoro degli architetti era molto più marcato, con un conseguente abbassamento della qualità del materiale pubblicato e dell'utilità per un lettore non addetto ai lavori, al quale non si proponevano soluzioni utilizzabili, ma si promuoveva il lavoro dell'architetto. È stato osservato che "Il giornalismo di architettura in questo Paese ha avuto un carattere pragmatico fin dalla sua nascita. Rifuggiva dalla faziosità stilistica, dalla critica architettonica e dalla discussione teorica. Il suo scopo era quello di promuovere le attività della professione architettonica e le carriere dei singoli architetti attraverso l'illustrazione del loro lavoro.

21. Mary Woods, 1989. *The First American Architectural Journals: The Profession's Voice*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, June 1989, Vol. 48, No. 2, pp. 117-138.

22. I fascicoli sono consultabili su The Internet Archive, Google Book e HathiTrust. L'elenco dei fascicoli disponibili con i relativi link è su: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=amarch> (ultimo accesso marzo 2024).

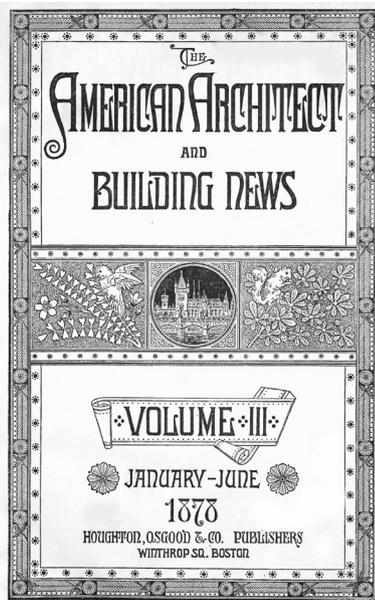
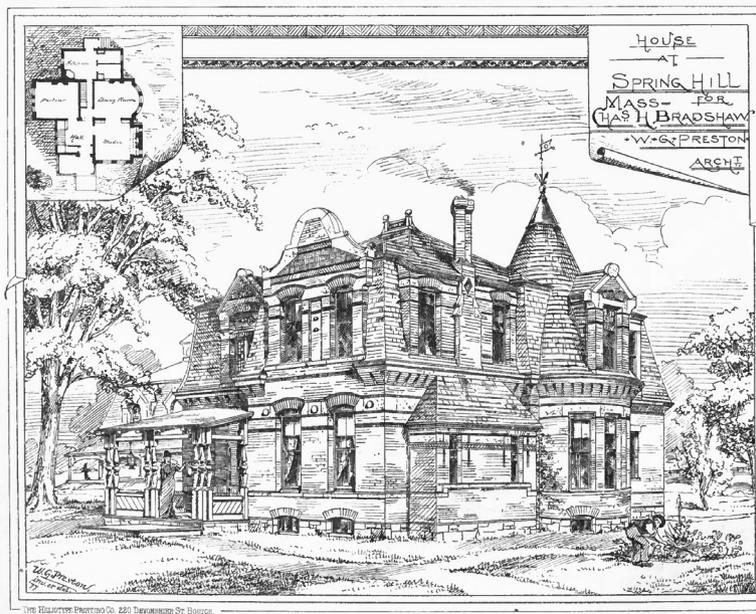
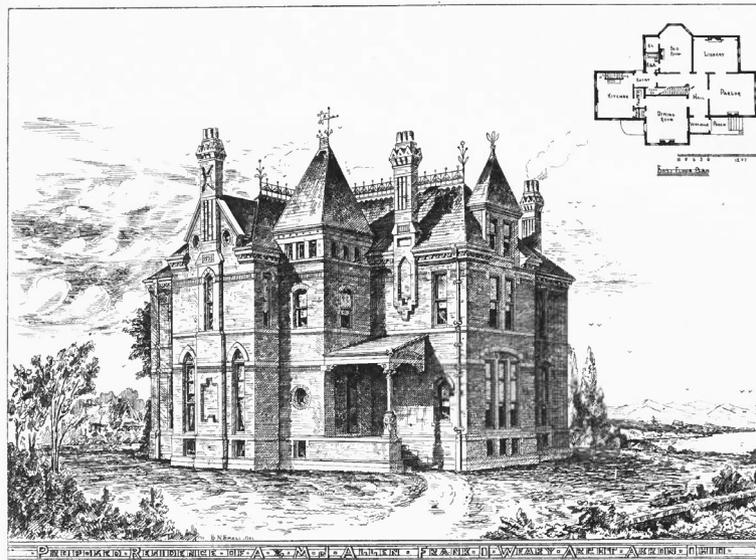
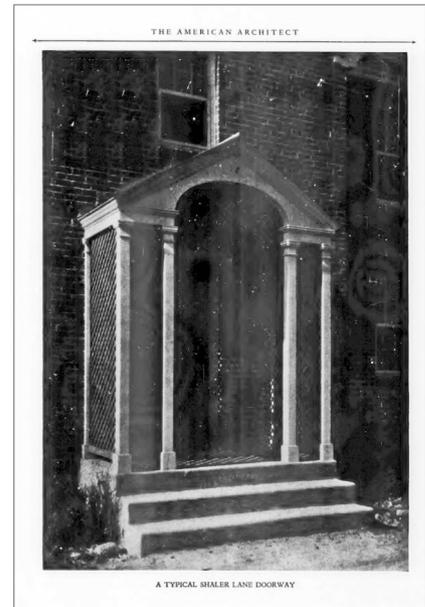
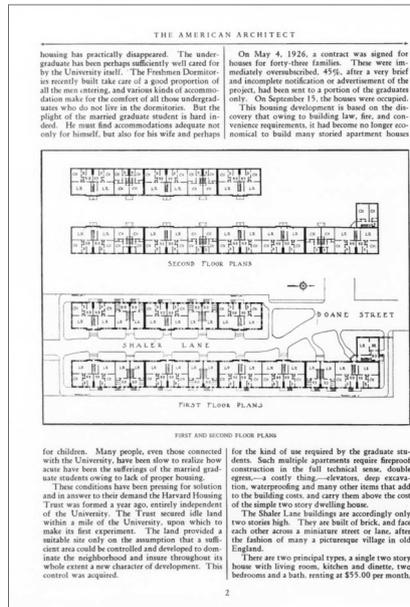


Fig. 124 - Frontespizio di *The American Architect and Building News*, vol. III, gennaio - giugno 1878.

Fig. 125 - Arch. W. G. Preston, casa a Spring Hill, in *The American Architect and Building News*, vol. III, gennaio - giugno 1878.





Figg. 126-130 - Arch. Kityam, Hopkins & Greezey, Case a Shaler Lane per la Harvard Housing Trust, in *The American Architect*, vol. CXXXI, n. 2512, gennaio 1927.

Come le guide per i costruttori e i libri di disegni che li avevano preceduti, i primi periodici di architettura erano pubblicazioni pragmatiche”.²³

Anche nel caso degli Stati Uniti, dunque, le prime riviste di architettura non erano luoghi per il dibattito e la narrazione del progetto come noi le intendiamo oggi e di conseguenza non propongono linguaggi innovativi nella rappresentazione. La modifica di questa tipologia, inoltre, avviene più lentamente rispetto all'Europa, mancando la fase di rottura con il passato portata avanti dalle avanguardie attraverso le “piccole riviste”. È possibile però osservare come il nuovo linguaggio dell'architettura moderna nella comunicazione del progetto, non necessariamente limitato ai progetti realizzati ma inteso anche come comunicazione di nuove idee e modi di intendere l'architettura, in seguito alla circolazione delle immagini a livello internazionale abbia influenzato anche le riviste commerciali americane. Le prime trasformazioni iniziano ad apparire sul finire degli anni Venti, per imporsi soprattutto negli anni Trenta e Quaranta.

Per cogliere al meglio queste trasformazioni, sono state prese in considerazione testate nate prima degli anni Venti, attive per alcuni decenni e non legate a nessun movimento o architetto in particolare, in modo da analizzarne le trasformazioni nel periodo esaminato. L'applicazione di questi criteri ha portato a restringere la selezione delle riviste analizzate, per le quali si propone un'analisi dettagliata riguardo ai fascicoli pubblicati tra gli anni Venti e i Quaranta che può essere considerata emblematica delle trasformazioni avvenute e del nuovo linguaggio che si è rapidamente imposto in tutto il mondo occidentale.

23. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 38.
“Architectural journalism in this country had a pragmatic cast from its advent. It eschewed stylistic partisanship, architectural criticism, and theoretical discussion. Its business was the advancement of the architectural profession's agenda and the promotion of individual architects' careers through illustration of their work. Like the builders' guides and pattern books that preceded them, the first architectural journals were pragmatic publications.”
Mary Woods, 1989, cit.

2.2 Il modernismo in *The Architectural Forum*

Primo nome rivista: The Brickbuilder

Data fondazione: 1892

Data ultimo numero: 1916

Tematiche: avanzamenti nell'architettura in mattoni

Nuovo nome rivista: The Architectural Forum

Data cambio denominazione: 1917

Data chiusura: 1974

Tematiche: arte e scienza delle costruzioni

Sede: Boston, Massachusetts

Nazione: Stati Uniti

Lingua: inglese

Frequenza: mensile

Formato: 25 x 35 cm.

Editore: Rogers and Manson Company Publishers

Fonti: tutti i fascicoli di entrambe le edizioni della rivista, digitalizzati da diverse Università americane, sono consultabili sul portale US Modernist: <https://usmodernist.org/index-af.htm> (ultimo accesso marzo 2024).

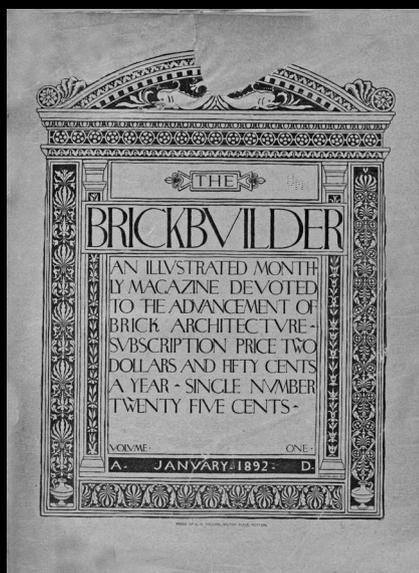


Fig. 131 - Copertina di *The Brickbuilder*, vol. 1, gennaio 1892.

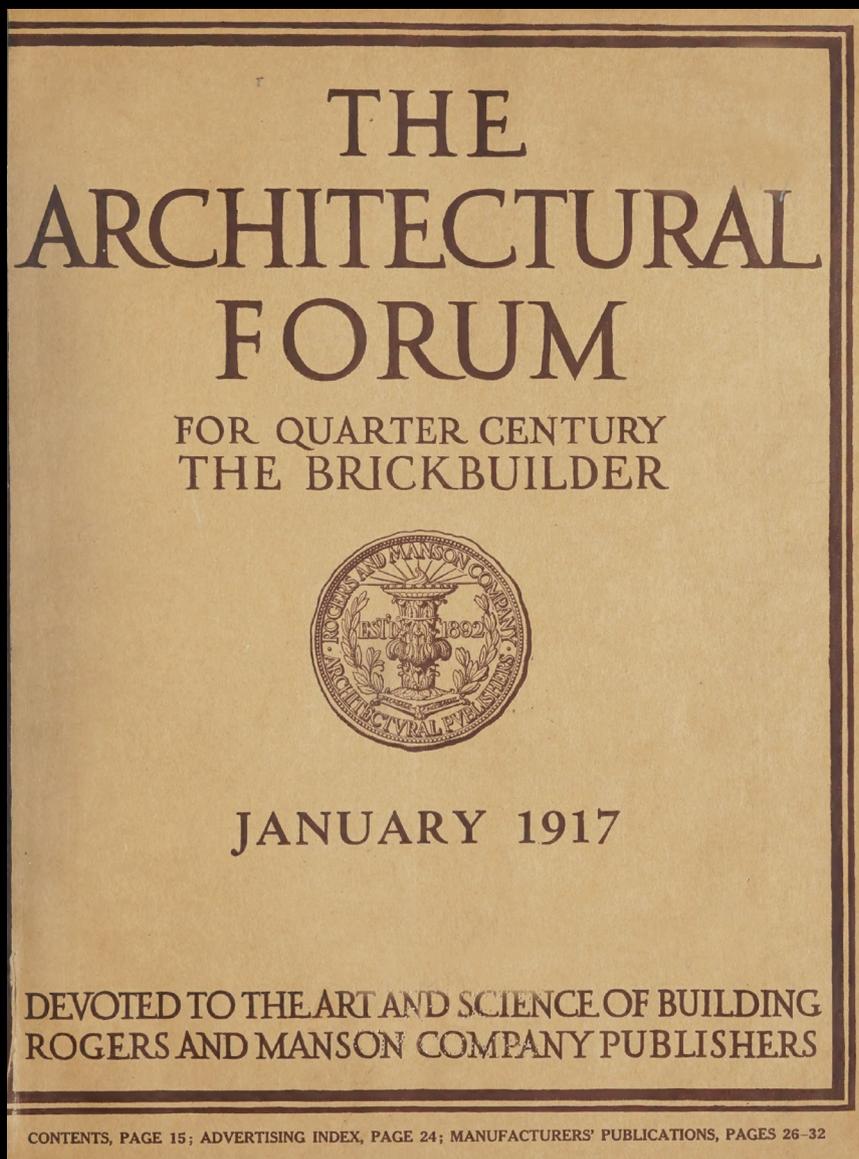


Fig. 132 - Copertina di *The Architectural Forum*, vol. 1, gennaio 1917.

The Architectural Forum è una rivista mensile dedicata ai progressi della cultura architettonica con particolare riguardo all'industria delle costruzioni. Fu fondata a Boston nel 1892 con il nome di *The Brickbuilder* e l'obiettivo dichiarato nel sottotitolo di occuparsi degli avanzamenti nelle costruzioni in mattoni. Per la tematica trattata, in questa fase era indirizzata soprattutto ai professionisti nel settore delle costruzioni, come architetti, costruttori, agenti immobiliari. Nel 1917 il nuovo nome *The Architectural Forum* sancisce l'ampliamento delle tematiche di interesse della rivista agli aspetti tecnici, economici, sociali e culturali connessi con la pratica costruttiva. Già dal nome "Forum", infatti, si comprende la volontà di porsi come luogo del dibattito e dello scambio di idee, ampliando lo stretto pubblico di specialisti a cui si rivolgeva nei primi anni. Il legame con la precedente edizione è tuttavia mantenuto proseguendo la numerazione (il primo numero con il nuovo nome è il 26) e riportando nella prima copertina come sottotitolo "Per un quarto di secolo *The Brickbuilder*" per sottolineare la continuità e la storia già lunga alle spalle. Il nuovo periodico non solo riesce ad ampliare il pubblico in America e Canada dove già circolava, ma la sua distribuzione pian piano acquista risonanza a livello internazionale, diventando nel tempo uno dei periodici più noti ed affermati nel campo dell'architettura. In occasione dell'annuncio della chiusura della rivista, nel 1974, un articolo pubblicato sul *New York Times* la definisce "una delle pubblicazioni più all'avanguardia del settore, che ha pubblicato molte opere di Frank Lloyd Wright negli anni Trenta e ha sostenuto la progettazione urbana, con molti numeri dedicati interamente a città specifiche".²⁴

Il 1928, insieme ad un passaggio di proprietà della rivista acquistata da National Trade Journals Inc. segna un altro cambiamento nei contenuti, che porta la rivista ad acquisire centralità nell'ambito del progetto architettonico. I contenuti vengono infatti suddivisi in due parti nettamente distinte tra loro, una dedicata alla progettazione architettonica e l'altra agli aspetti strutturali ed economici. In tal modo il progetto acquista uno spazio maggiore con un fascicolo interamente dedicato agli architetti, mentre la seconda parte è destinata a ingegneri, costruttori, agenti immobiliari, proprietari di immobili oltre che agli stessi architetti come supporto all'acquisizione di competenze in materia di strutture ed economia.

Il carattere più aperto al dibattito e la divulgazione assume un maggior peso pochi anni dopo con un nuovo cambio di proprietà, in seguito all'acquisto della rivista da parte della società Time Inc. diretta dal magnate dell'editoria americana Henry Luce nel 1932. In questo periodo la rivista assume decisamente il ruolo di spazio aperto al dibattito con un approccio corale

24. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 48. "One of the more avantgarde publications in the field, it published many works of Frank Lloyd Wright in the nineteen thirties and advocated urban design, With many Issues devoted entirely to specific cities". Carter B. Horsley, 1974. *End of Magazine on Architecture. Architectural Forum halting with its march issue*. In: *The New York Times*, 26 marzo 1974, p. 48.

e collaborativo, con contenuti aperti a più prospettive ed un taglio avanguardistico nella presentazione dei temi e degli autori.²⁵ Con questa nuova formula la rivista intercetta un pubblico più ampio, e si pone come una delle voci più autorevoli nel campo dell'architettura moderna, tanto da avere tra i curatori di singoli numeri architetti di fama come Frank Lloyd Wright. Il compito affidato agli editori dal nuovo proprietario era infatti di "riunire intorno all'arte e alla scienza centrale dell'architettura tutte le principali tendenze che costruiranno l'America nei prossimi decenni".²⁶ In questo senso la corrispondenza con quelle che sono state qui individuate come caratteristiche di una rivista moderna appare compiuta.

In particolare, sono due le motivazioni per le quali *The Architectural Forum* è considerata una delle più autorevoli riviste dell'epoca: la prima è lo stretto legame con Wright, del quale è stata la prima a pubblicare stabilmente articoli e progetti, anche in una prima fase nella quale la sua architettura era considerata controversa, contribuendo al consolidamento della sua fama a livello internazionale con un ruolo simile a quello giocato dalle piccole riviste europee rispetto ai movimenti e gli architetti di riferimento. Più in generale, *The Architectural Forum* ha operato una selezione dei progetti da pubblicare basata sulla qualità ed innovatività del contributo, puntando alla diffusione dell'emergente linguaggio del moderno. La seconda è nell'essere stata, già durante il periodo della Seconda guerra mondiale, il centro del dibattito sul nuovo mondo che sarebbe emerso nel dopoguerra con la ricostruzione, contribuendo alla nascita di una nuova cultura della pianificazione e dando voce alle nuove visioni del mondo di cui gli architetti si facevano interpreti, primi tra tutti Oscar Stonorov e Louis I. Kahn. A questo riguardo, "*Architectural Forum*, una delle principali riviste di architettura dell'epoca, inventò il termine 194X per descrivere questa anticipazione del periodo bellico dell'architettura e dell'urbanistica del dopoguerra, una sorta di V-Day per l'ambiente costruito".²⁷ Nelle pagine seguenti l'analisi della rivista parte dai primi numeri per soffermarsi sui diversi momenti di passaggio citati, mettendo in evidenza le corrispondenti trasformazioni a livello visivo, sia nella struttura della pagina stampata che nella selezione dei contenuti e nella tipologia di elaborati pubblicati.

The Brickbuilder, 1892 - 1916

The Brickbuilder fin dalla nascita si distingue dalle altre pubblicazioni coeve per l'individuazione ben precisa dei contenuti da presentare e del pubblico a cui rivolgersi. Come specificato nell'introduzione al primo numero, lo scopo della rivista è mettere in contatto progettisti ed esecutori di edifici in mattoni.

25. Marta Averna, Elena Montanari, Francesca Serrazanetti, 2023. *Review-ing Italy. "Architectural Forum", "Progressive Architecture" e "Interiors", 1949-72: tre sguardi verso l'Italia*. In: Marta Averna (a cura di), *The Italian presence in post-war America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion*. Volume 1, pp. 59-90.

26. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 1. "To bring together around the central art and science of architecture all the major influences which will build America in the decades ahead".

Joseph C. Hazen Jr., 1964. *Time Inc.'s Architectural Forum: 1932-1964*. In: *Architectural Forum. The magazine of building*, Agosto-Settembre 1964.

27. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 1. "Architectural Forum, one of the leading architectural magazines of the day, invented the term 194X to describe this wartime anticipation of postwar architecture and urbanism, a kind of V-Day for the built environment".

Andrew Michael Shanken, 2009. *194X: Architecture, Planning, and Consumer Culture on the American Home Front*. USA: University of Minnesota Press.

“C'è quindi bisogno di un mezzo di comunicazione che metta in contatto l'architetto e il muratore. Fornire tale mezzo è uno degli obiettivi che *The Brickbuilder* si propone. L'architetto, utilizzando la pietra, entra direttamente in contatto con l'uomo che la taglierà, con l'uomo che la scolpirà, ma con il muratore si trova più a distanza. Se si vogliono fare ulteriori progressi nella progettazione in mattoni, questo divario deve essere colmato”.²⁸ La rivista persegue i suoi obiettivi avvalendosi di editorialisti e revisori competenti, in grado di approcciarsi in modo critico alle proposte da pubblicare, selezionando edifici di interesse in corso di costruzione, nuove procedure, errori da evitare, soluzioni estetiche da applicare ai moderni edifici in mattoni, progetti vincitori di concorsi. Nella stessa introduzione è riportato l'obiettivo di pubblicare minimo cento tavole ogni anno compresi i supplementi, per la maggior parte realizzate con disegni di rilievo di edifici esistenti o disegni di progetto.

Trattandosi di una pubblicazione per specialisti nel campo delle strutture in mattoni, le tavole rivestono un ruolo fondamentale tra i contenuti pubblicati. Presentano prevalentemente elementi tecnici disegnati con cura nel dettaglio per essere utilizzati come un repertorio di soluzioni costruttive da conoscere ed eventualmente riprodurre o riadattare nel proprio lavoro. Gli elaborati, di conseguenza, sono in gran parte proiezioni ortogonali, complete di quotatura e note sui materiali e le tecniche di messa in opera. Il tratto è sottile e preciso per poter mostrare la disposizione dei mattoni anche su interi prospetti di edifici.

Le scale di rappresentazione variano da disegni di insieme dell'edificio a dettagli molto grandi di singole porzioni murarie. La presentazione delle tavole è interessante, distinguendosi per qualità e impostazione rispetto alle riviste di fine Ottocento. Le tavole sono impaginate in modo da inserire più viste in correlazione tra loro nello spazio di un'intera pagina o di due pagine affiancate. Ad esempio, possiamo trovare il prospetto di un edificio affiancato o parzialmente sovrapposto alla sezione, in modo da mostrare in maniera comparata la disposizione dei mattoni di fronte e di profilo, oppure un dettaglio decorativo come un cornicione con le modanature rappresentate frontalmente e di profilo come si usa fare ancora oggi, o ancora viste di insieme affiancate da dettagli costruttivi in scala maggiore (figg 133-134). L'orientamento delle tavole non segue quello della pagina, ma vengono inserite in verticale o in orizzontale a seconda della dimensione prevalente del disegno (ad esempio la figura 134 nella rivista è disposta in orizzontale su due pagine affiancate, mentre qui è pubblicata ruotata per una migliore leggibilità).

28. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 1. “There is need, therefore, of some medium to bring architect and brickmaker together. To provide such a medium is one of the aims which *The Brickbuilder* proposes to itself. The architect, in using stone, comes directly in contact with the man who is to cut it; with the man who is to carve it; but with the brickmaker he is more or less at arm's length. If further advance is to be made in brick design, this gap must be bridged”.

H. Langford Warren, 1892. *Introduzione*, in *The Brickbuilder*, n. 1, gennaio 1892, pp. 1-3.

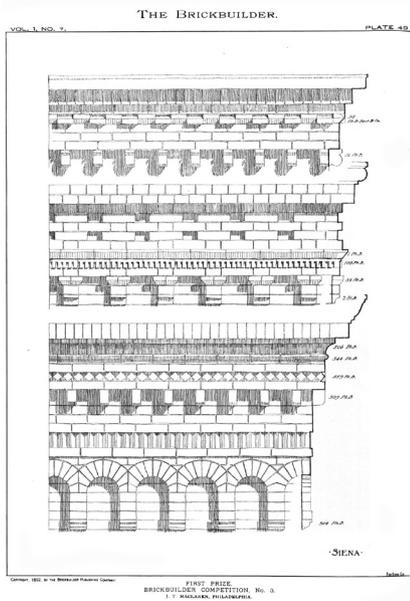
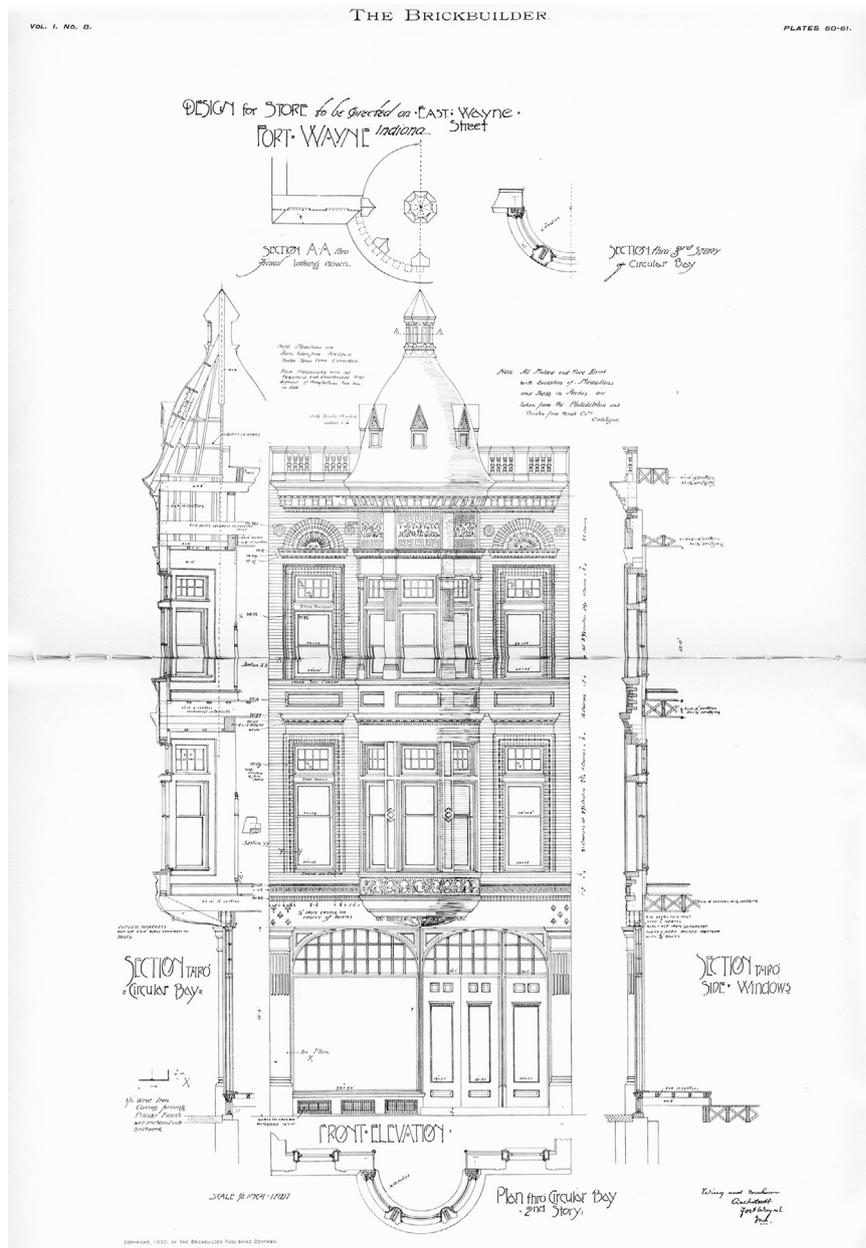


Fig. 133 - Tavola con dettagli di cornici, in *The Brickbuilder*, vol. 1, n. 7, luglio 1892, tavola 49.

Fig. 134 - Wing & Mahurin architects, Business Building at Fort Wayne, in *The Brickbuilder*, vol. 1, n. 8, agosto 1892, tavole 60-61.



Le proiezioni prospettiche sono utilizzate meno frequentemente, ma laddove inserite presentano un alto livello di dettaglio nella resa della tessitura muraria, e sono spesso inquadrare nel contesto che comprende parti di altri edifici, strade, persone che conferiscono realismo ed efficacia alla rappresentazione (fig. 135). Quasi sempre si tratta di vedute dell'esterno in prospettiva accidentale con una delle facciate disposta con un'inclinazione minore sulla quale viene riportato il disegno della tessitura muraria, solitamente omesso o solo accennato nella facciata visualizzata con uno scorcio maggiore. Le fotografie hanno invece nel complesso una rilevanza minore come tecnica di rappresentazione. Mentre le tavole sono solitamente inserite a tutta pagina, i disegni più piccoli trovano una collocazione che si alterna al testo, disposto su due colonne affiancate, interrompendone la continuità per fare da contrappunto visivo alle descrizioni, in particolare relativamente alle tecniche costruttive. In questo modo la pagina risulta dinamica e gli schemi illustrati sono più facilmente interpretabili e replicabili. Questi disegni riguardano dettagli tecnologici o costruttivi, disegnati con il metodo delle proiezioni ortogonali ma anche delle proiezioni assonometriche per una migliore resa visiva del montaggio delle parti con un elaborato tridimensionale (fig. 136).

È opportuno sottolineare che fin dalla sua fondazione la rivista ha mostrato un'apertura alle esperienze internazionali ed ha pubblicato disegni di rilievo di architetture storiche e progetti moderni provenienti dall'area europea, considerati utili conoscenze per gli architetti americani. Nella già citata introduzione è sottolineato il valore degli esempi europei sia nella diffusione del mattone come materiale da costruzione nell'architettura americana, sia come riferimenti da cui partire per creare uno stile americano con caratteristiche proprie. "Con l'aumento del numero di architetti istruiti nella comunità, uomini che avevano più o meno familiarità con ciò che era stato e veniva realizzato in Europa sotto questo e altri aspetti, era naturale che venisse prestata maggiore attenzione alle grandi possibilità di questo materiale fino ad allora disprezzato. Gli spunti forniti dall'architettura in argilla dell'Inghilterra, dei Paesi Bassi e soprattutto dell'Italia sono stati sfruttati con entusiasmo e hanno già portato alla produzione di una serie di esempi caratteristici e ammirevoli di architettura in mattoni che, pur essendo suggeriti da precedenti europei, hanno una propria individualità".²⁹

Da queste parole è evidente come il ruolo della rivista sia già nei primi anni di pubblicazione orientato al dibattito e alla ricerca in ambito progettuale, sia pure in questa prima fase ristretto alla sola tematica dell'architettura in mattoni.

29. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 1. "As the number of educated architects increased in the community, men who were more or less familiar with what had been and what was being accomplished in this and other respects in Europe, it was but natural that more attention should be given to the great possibilities of the hitherto despised material. The hints furnished by the clay architecture of England, the Netherlands, and especially of Italy, were eagerly made use of, and have led already to the production of a number of characteristic and admirable examples of brick architecture, which, while suggested by European precedents, have a distinct individuality of their own".

H. Langford Warren, 1892, cit.

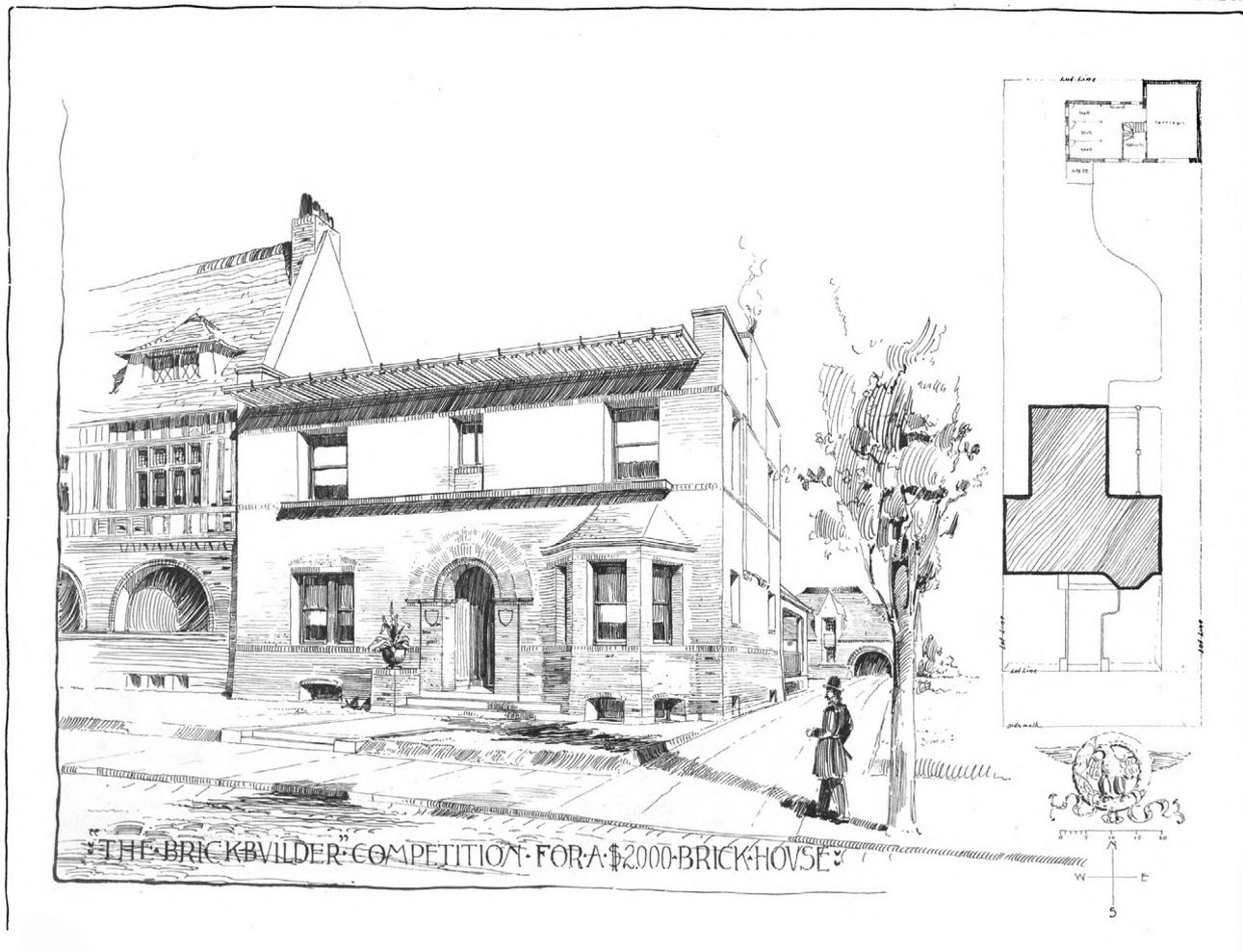


Fig. 135 - Concorso per il progetto di una casa in mattoni, in *The Brickbuilder*, vol. 1, n. 12-13, novembre-dicembre 1892, tavola 83.

FOUNDATION WELLS IN INDIA.

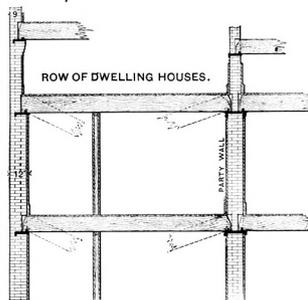
Piling for the foundation of buildings appears to be entirely unknown in Hindostan. The ordinary mode for securing a foundation, where the superstratum is tenacious and rests upon loose sand, is to dig a well until water is reached; a curb of timber is then placed, and upon it a cylinder of brick, $7\frac{1}{2}$ exterior and $3\frac{1}{2}$ feet interior diameter, is built to the height of 3 or 4 feet above ground. As soon as the masonry has hardened sufficiently, the well-sinker fixes a plumb-line to the top of the cylinder as a guide and descends inside, carrying an instrument called a "Phaora, or Mamooti," somewhat similar in shape to a hoe; with this he excavates the earth until the water is too deep; he then commences the use of the "Jham," which resembles the "Phaora" in shape, but is about 36 inches long and 27 inches wide, and is suspended to a cord passing over a pulley above the cylinder. Upon this instrument the well-sinker descends, and, diving into the water, excavates with the "Jham" the soft earth under the sides of the curb, and is at intervals drawn up with the instrument. The cylinder descends gradually from 6 inches to 24 feet per day, as the earth is withdrawn from beneath it, and relays of workmen keep it constantly going, lest the sand should settle around it and cause it to hang up. The natives are very expert in this operation, and not unfrequently remain under water more than a minute at a time. The cylinders have been sunk as deep as 40 feet, but with extreme labor. A series of these wells being sunk at intervals of one foot between them, they are filled with a grouting of lime and rubble-stone, and separately arched over; arches are then thrown transversely from the centre of each parallel pair, and another set of arches turned over the adjacent wells longitudinally; the whole is then covered with masonry, and the pier or other building raised upon it. Such foundations are found to answer perfectly in situations where almost any other kind would be washed away.—*The Architect.*

PRACTICAL NOTES.

PUBLISHERS' ANNOUNCEMENT.—Under this heading we shall mention improvements in connection with brick-building, but in no case will any paid for matter be allowed in these columns, for the purpose of this department is not advertising. No matter appearing here is in any way, shape, or manner published as part of any advertising contract, verbal or written. The selection is made for the practical use of our subscribers. While in many cases articles are written upon data supplied by manufacturers, we are confident that these data are trustworthy.

WALL ANCHORS.

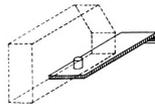
In our last number we called attention to the Goetz system of anchorage and caps, illustrating the various modes of application. It will, we think, be of interest to our readers to continue the subject by a brief discussion of the Duvinaige system, known as the Standard Anchor and Post Cap. The anchor is of principal importance. It is designed, as is the Goetz anchor, to do away with the danger of falling joists wrecking the walls, and at the same time to form a tie, which is effected in this case by a projecting lug for which there must be an auger hole. The plates are made in several sizes, of both cast and wrought iron; and in the case of a party wall or partition, a double-ended plate, extending through the wall, is used.



The plates are also made for iron and steel beams, and are an additional advantage in that they give a larger bearing surface. Certainly it has an advantage over the Goetz anchor in requiring less labor to prepare the joists, which need only half a dozen turns with an auger, as against two saw cuts and chiselling out. The cuts herewith given, supplied us by the inventor, will give clear

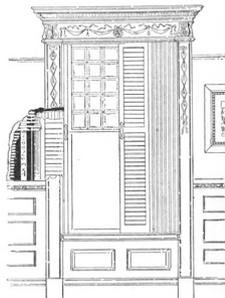


enough ideas in general of the anchor. Further information as to price will be supplied by the manufacturers, P. Duvinaige & Co., 371 Fulton Street, Brooklyn. The plates are sold also by dealers in builders' hardware. The Goetz-Mitchell anchor is manufactured in all parts of the country, by local foundries, upon a royalty. The address of the nearest foundry would probably be supplied by the general office, at New Albany, Ind. The matter of effective anchorage is of considerable importance, and we should like to have ideas from our readers.

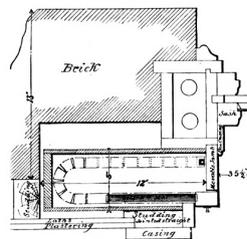


A NEW FOLDING BLIND.

The mention of this blind and the doors that work on the same principle, would hardly be in place here, were it not for the fact that many architects have found them desirable for use in brick buildings where the removal near the window opening of one course of bricks, gives room for a large blind. One way is here shown, but there are others that suggest themselves. Recently, the manufacturers brought to our notice a case where there was but sixteen inches of pier between windows, yet the blinds were put in by a little variation of the principle of closure on which they were constructed. They have also been found to adapt themselves perfectly to projecting bow windows which, in brick buildings, are so often constructed of



copper, or galvanized iron. While carefully made and hung, they are so boxed as to be easily put in place by any carpenter. The catalogue shows various uses to which the Flexifold doors and blinds may be put, but it is a matter of regret that with so great an opportunity for artistic design and finish, as these offer, that the manufacturers should not have been more happy in the designs their catalogue contains. A recent sketch by Clarence



Luce, of New York, published in some of their advertisements, shows that thoroughly artistic treatment is possible, when an artist studies the problem. The company has a branch office in the Boston Master Builders' Exchange, and information can be obtained there.

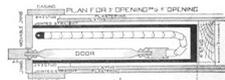


Fig. 136 - Pagina di testo con dettagli costruttivi in proiezione ortogonale e assometrica, in *The Brickbuilder*, vol. 1, n. 2, febbraio 1892, p.16.

The Architectural Forum, dal 1917 al 1931

L'ampliamento delle tematiche trattate coincide con il cambio di nome in *The Architectural Forum* nel 1917, a cui corrisponde una nuova definizione della rivista nel sottotitolo inserito nell'indice, ovvero "un mensile illustrato di architettura dedicato all'arte, alla scienza e al mercato dell'edilizia".³⁰ La struttura della pagina in questa fase resta invariata rispetto al precedente *The Brickbuilder* con il quale mantiene una continuità visiva. Grande rilevanza viene ancora attribuita alle tavole, che presentano alcune modifiche sia nei contenuti che nelle tecniche di rappresentazione, dovute all'ampliamento delle tematiche di interesse per la rivista. I soggetti comprendono tavole di rilievo di edifici della prima architettura americana e dell'architettura italiana del Rinascimento; progetti di edifici pubblici e privati, con lo spazio maggiore dedicato agli edifici residenziali, in particolare le ville suburbane. Dal punto di vista grafico, queste tavole sono ancora organizzate su un'intera pagina o due pagine affiancate, senza seguire l'orientamento della pagina. Le scale di rappresentazione impiegate si differenziano però dal precedente *The Brickbuilder* per l'eliminazione dei dettagli costruttivi e tecnologici, mentre le scale di dettaglio vengono ancora adoperate per le decorazioni, soprattutto nelle tavole di rilievo degli edifici rinascimentali italiani. Anche le tecniche impiegate per la rappresentazione dei progetti cambiano, attribuendo una grande rilevanza alla fotografia che entra nelle tavole accanto agli elaborati in proiezione ortogonale, soprattutto piante, sostituendo le proiezioni prospettiche come rappresentazione utile a mostrare le qualità visive, volumetriche e decorative nell'edificio.

Nelle tavole le fotografie di esterni o ambienti interni sono spesso affiancate alle piante dell'edificio per agevolare la comprensione dell'articolazione dei volumi e degli spazi. La scala dei disegni risulta mediamente più piccola rispetto alla precedente edizione della rivista, per lasciare la maggior parte dello spazio disponibile alle fotografie che assumono il ruolo principale nella comunicazione, soprattutto nella sezione dedicata all'edilizia residenziale, che probabilmente veniva ritenuta di interesse per un pubblico più ampio rispetto a parti destinate agli specialisti come quella sul rilievo degli edifici del passato (figg. 137-138). Qui infatti le sezioni, meno comprensibili da un lettore non addetto ai lavori, sono quasi del tutto assenti, i prospetti rari e spesso le sole piante di piccola dimensione accompagnano le immagini fotografiche.

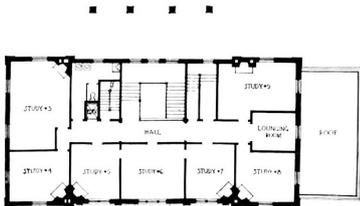
Per quanto riguarda gli articoli, la rivista mantiene la stessa impostazione della pagina con due colonne di testo affiancate. La parte descritta come visivamente più dinamica, con l'integrazione di testi e piccole imma-

30. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 1. "An illustrated architectural monthly devoted to the art, science, and business of building".

The Architectural Forum, indice del volume 26, gennaio - giugno 1917.



VIEW OF LIBRARY



SECOND FLOOR PLAN



FIRST FLOOR PLAN

DELTA UPSILON FRATERNITY HOUSE, AMHERST COLLEGE, AMHERST, MASS.
PUTNAM & COX, ARCHITECTS

DETAIL OF MANTEL IN LIBRARY



SECOND FLOOR PLAN



FIRST FLOOR PLAN



VIEW OF STREET FRONT

HOUSE OF ALBERT RATHBONE, 45 EAST 74TH STREET, NEW YORK, N. Y.
A. C. JACKSON, ARCHITECTFig. 137 - Putnam & Cox Architects, Delta Upsilon Fraternity House, Amherst College, Mass, in *The Architectural Forum*, vol. 26, n. 2, febbraio 1917, tavola 30.Fig. 138 - A. C. Jackson Architect, House of Albert Rathbone, New York, in *The Architectural Forum*, vol. 26, n. 2, febbraio 1917, tavola 31.

gini esplicative, prima dedicata alle tecniche costruttive in mattoni, è qui sostituita da rubriche dedicate a tematiche relative al disegno, utili per gli architetti, come metodi pratici per l'esecuzione della prospettiva, oppure per la realizzazione di pattern geometrici. Come nelle precedenti rubriche in *The Brickbuilder*, le immagini, di dimensioni mediamente maggiori data la maggiore complessità degli elementi da descrivere, sono inserite spezzando la continuità della colonna di testo e ponendosi come esplicitazione grafica della descrizione (figg. 139-140).

Questa struttura si mantiene pressoché invariata per i successivi dieci anni, fino all'acquisto della rivista da parte di National Trade Journals Inc. Il numero di gennaio 1928 esce suddiviso in due parti distinte fisicamente in due diversi fascicoli, la prima dedicata al progetto architettonico e la seconda a ingegneria e commercio (fig. 141). La motivazione di questa scelta è contenuta nell'annuncio del curatore all'inizio del primo fascicolo. "Il triangolo è oggi più che mai il simbolo dell'architettura, con la progettazione come base, affiancata da un lato dall'ingegneria e dall'altro dal commercio. L'architetto si rende conto che il suo progresso dipende dalla forza e dall'ampiezza delle sue conoscenze e capacità in ciascuna di queste tre grandi aree della sua professione. Le forze di base che stanno imprimendo la loro impronta a ogni forma di attività imprenditoriale e professionale influenzano allo stesso modo l'architettura. Nel caso dell'architetto, la pressione economica, i nuovi standard di vita, i progressi della scienza delle costruzioni, i nuovi materiali e le nuove attrezzature sono tra gli elementi che hanno aumentato la sua responsabilità e complicato i suoi problemi. Per far fronte a queste mutate condizioni, *The Architectural Forum* allarga la sua portata editoriale e adotta un nuovo formato per mettere in parallelo il lavoro e gli interessi dell'architetto, in modo da rendergli un servizio completo come quello che deve rendere al suo cliente".³¹

La rivista torna dunque ad orientarsi specificamente agli interessi della professione, assumendo un carattere più specialistico. A prima vista colpisce la comparsa di molte pagine pubblicitarie all'inizio e alla fine di ciascuna delle due parti in cui è suddivisa la rivista, mentre nelle precedenti edizioni era presente in misura minima e inserita in modo molto discreto. Nella stessa nota del curatore la pubblicità viene indicata come un servizio aggiuntivo, in quanto offre una selezione tra i prodotti di interesse per gli architetti, opportunamente suddivisi tematicamente nelle due sezioni, in modo che nella prima si trovino prodotti legati alla progettazione e nel secondo quelli di carattere strutturale. La tipologia di prodotti pubblicizzati in entrambe le parti, che spazia dai materiali per le costruzioni agli arredi, dai sistemi di

31. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 41. "The triangle is now more than ever the symbol of architecture, with Design as its base, joined on the one side by Engineering, and on the other by Business. The architect realizes that his progress depends on the strength and breadth of his knowledge and ability in each of these three major divisions of his profession. The basic forces which are giving their impress to every form of business and professional activity are similarly influencing architecture. In the case of the architect, economic pressure, new standards of living, progress in the science of building, new materials and equipment are among the things which have increased his responsibility and complicated his problems. To meet these changing conditions *The Architectural Forum* enlarges its editorial scope and adopts a new format to parallel the work and interests of the architect so as to render to him as complete a service as he must render to his client". Parker Morse Hooper, 1928. *The editor's announcement*, in *The Architectural Forum*, vol. 48, n. 1, gennaio 1928, parte 1, p. 41.

Practical Perspective Methods for Office Use

By ROBERT FULLER JACKSON

FIRST PAPER

THE use of perspective drawings in architects' offices is so general and important that no draftsman's training can be considered complete without a fair knowledge of the subject. Unfortunately, most draftsmen dislike perspective work and never attain proficiency in it, because as ordinarily taught it is unnecessarily slow and tedious. The purpose of these articles is to explain some methods and devices by means of which the work of laying out perspective drawings may be materially lessened. These methods are not original, but they are far less known than they should be, in view of their great value to the profession.

In approaching the subject, a few definitions are necessary. The following is a list of the terms and abbreviations most generally used, with an explanation of their meaning. While this is the general use of these terms, they vary somewhat in different treatises on the subject.

PICTURE DIAGRAM—the image projected upon the picture plane seen in elevation from the front side, including the perspective projection of the object, called the picture.

P.P.—**PICTURE PLANE**—vertical plane of projection on which the picture is made.

S.P.—**STATION POINT**—the observer's EYE.

C. of V. or C.V.—**CENTER OF VISION**—the point directly opposite the eye and level with it.

VISUAL ANGLE or ANGLE OF VISION—the angle determined by the extreme limits of the object included in the picture from the observer's eye.

C.L.V. or C.L.—**CENTER LINE OF VISION**—formed by the vertical plane through the S.P. with horizontal planes in plan, and with P.P. in the picture diagram seen in elevation.

RECEDING LINE—one that is not parallel to P.P.

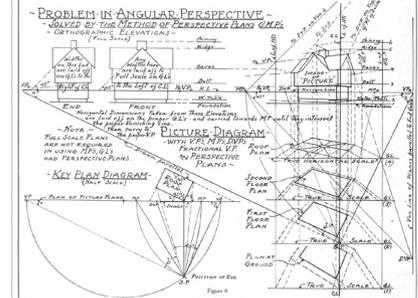
VANISHING LINE—one that goes to a V.P. in perspective.

V.P.—**VANISHING POINT.**

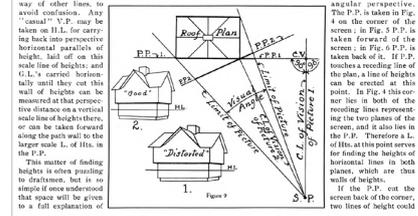
D.P.—**DISTANCE POINT**—the V.P. of a line at 45 degrees to P.P. in plan.

D.V.P.—**DIAGONAL V.P.**—or V.P. of the bisector of an angle of 90 degrees in any plane.

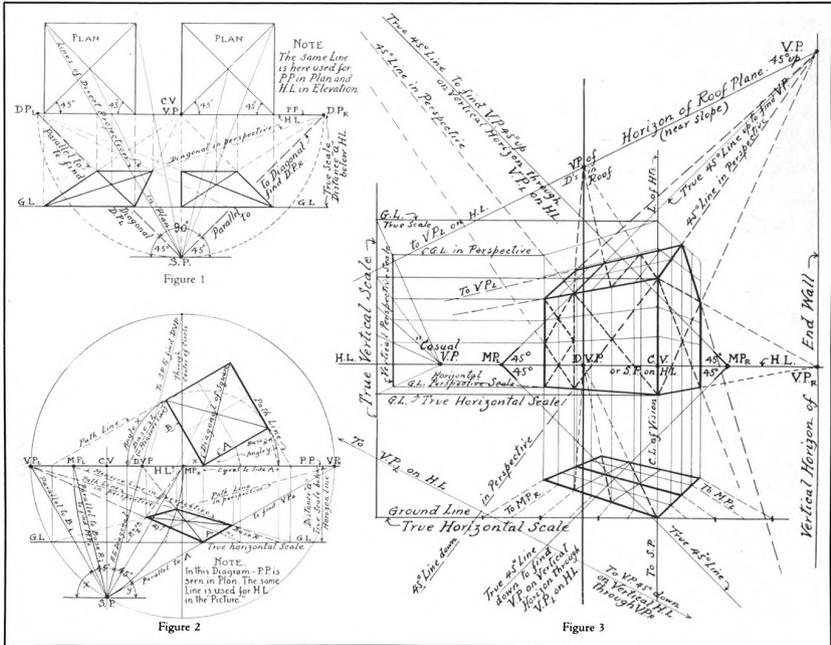
M.P.—**MEASURE POINT**—the V.P. of a line which



parallels to find the perspective heights of points in that finding lines of heights for different positions of the P.P. plane. (See Fig. 3.) It is convenient to use a L. of in relation to the object in plan.



The matter of finding heights is often puzzling to draftsmen, but it is so simple if once understood that space will be given to a full explanation of



Figgs. 139-140 - Robert Fuller Jackson, illustrazione di un metodo pratico per l'esecuzione della prospettiva, in *The Architectural Forum*, vol. 26, n. 3, marzo 1917.

areazione agli infissi, dalle piastrelle ai rivestimenti e soprattutto comprende molte ditte di costruzioni, fa capire che il pubblico dei lettori è costituito esclusivamente o prevalentemente da addetti ai lavori.

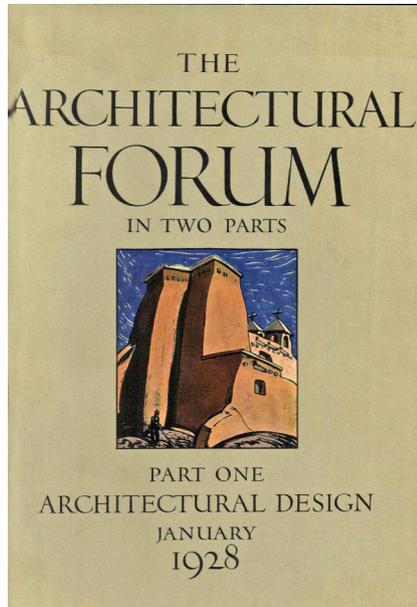
Riguardo alla struttura della pagina, questa non presenta differenze rispetto alle precedenti edizioni, conservando la doppia colonna di testo con poca integrazione delle immagini rispetto ai formati più dinamici diffusi in quegli anni in altre riviste. Le pagine pubblicitarie in tal senso risultano più moderne, efficaci ed accattivanti con una comunicazione visiva più dinamica rispetto alla struttura della rivista, rimasta ancora legata ad un'impostazione visiva ormai superata. Anche nella selezione dei contenuti il passaggio ad un linguaggio moderno non è ancora compiuto, ed infatti anche dalla lettura degli articoli sulla nuova architettura possiamo notare che mentre da una parte viene considerato giusto adottare un linguaggio coerente con i nuovi tempi, distaccandosi dall'imitazione in favore della creazione progettuale, dall'altra vengono criticate le sperimentazioni europee volte all'efficienza nella progettazione ed in particolare il funzionalismo portato avanti da architetti francesi come Le Corbusier.³² Nella prima parte della rivista vengono presentati i progetti in modo simile alle edizioni precedenti, anche se i disegni e soprattutto le tavole si riducono e si semplificano come elaborati, mentre le fotografie aumentano ancora di numero. La seconda parte invece ha una prevalenza di testo rispetto alle immagini, costituite soprattutto da fotografie di cantiere per mostrare gli aspetti tecnici durante la costruzione degli edifici. I disegni sono quasi assenti, mentre sono presentate molte formule per il calcolo delle strutture e tabelle di dati relative agli aspetti economici, talvolta con modalità innovative per visualizzare i dati in forma grafica.

32. Ralph T. Walker, 1928. *A new architecture*, in *The Architectural Forum*, vol. 48, n. 1, gennaio 1928, parte 1, pp. 1-4.

33. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 175. "The purpose of the competition is the determination of a magazine format which most effectively expresses the ideas and ideals of the distinguished profession which *The Architectural Forum* is privileged to serve. The designs of the magazine pages should have the same essential qualities that characterize good architecture - appropriateness to function, logic in arrangement, beauty of composition, simplicity, directness, character and distinction". Frederick C. Kendal, 1932. *The Architectural Forum competition. Report of the jury*, in *The Architectural Forum*, vol. 56, n. 2, febbraio 1932, pp. 175-180.

The Architectural Forum, dal 1932 al 1940

La vera svolta si ha nel 1932 in seguito all'acquisto della rivista da parte della società Time Inc. e alla nuova linea editoriale. Una delle prime azioni intraprese è un concorso per dotare la rivista di una nuova veste grafica, più adatta agli obiettivi che si prefigge. "Lo scopo del concorso è la determinazione di un formato che esprima nel modo più efficace le idee e gli ideali dell'illustre professione che *The Architectural Forum* ha il privilegio di servire. I progetti delle pagine della rivista devono avere le stesse qualità essenziali che caratterizzano la buona architettura: adeguatezza alla funzione, logica nella disposizione, bellezza della composizione, semplicità, immediatezza, carattere e distinzione".³³ Tra i 109 progetti presentati risulta vincitore Otto Maurice Forket, un insegnante di arte tipografica presso l'Art Institute di Chicago, con una proposta selezionata per la semplicità e puli-



Part One ARCHITECTURAL DESIGN 101

Another large organization endorses Holophane
The Equitable Trust Company of New York

The new building, in the heart of the world's financial center (Wall Street), is the expression of more than a decade of careful planning and engineering research. In the new Equitable Trust Company's Building is incorporated every approved convenience and utility for protecting the health and promoting the efficiency of both tenant and employee. . . . To facilitate clear, quick vision, to eliminate glare, eye-strain and poor visibility, to increase office efficiency, Holophane Fluorites have been chosen. The installation consists of more than 5000 Fluorites for general and private office lighting, and upwards of 700 other Holophane units for corridor lighting. The installation will be representative of the best and most modern practice in artificial commercial lighting.

"The Holophane Engineering Department will cooperate with our architect in helping to select the FLUORITE LIGHTING—standard for office application. There is no objection."

THORNBERG & LIVINGSTON—Architects
MEYER STRONG & JONES, INC.—Engineers THOMPSON STAMMETT CO.—Contractors & Builders

HOLOPHANE
New York San Francisco Chicago Toronto

80 THE ARCHITECTURAL FORUM January, 1928

Commuters Hurry

—But they don't slip on these stairs

The underpass was built to safeguard a group of Boston suburban commuters. The steps of the underpass are noed with Aluminum Stair Tile to minimize slipping accidents.

Because the underpass is exposed to the elements the steps must be non-slip, wet or dry. Because of the volume of traffic the steps must be exceptionally wear resisting. The hardness and toughness of Aluminum Altrative and the method of bonding it give a tile that meets both requirements.

For places such as this, where conditions are somewhat unusual, the various Norton Floors products are proving especially serviceable.

NORTON COMPANY, WORCESTER, MASS.

NORTON FLOORS

Part One ARCHITECTURAL DESIGN 107

LONE STAR

Large plants located at mill sites are provided for the system modern mills which comprise the International System.

LONE STAR Cement is made by the International Wet-Blending Process. Under this process, fifty million gallons of water are evaporated daily in the mills of the International System. So thoroughly are the ingredients mixed that Lone Star Cement is identical in quality not only mill for mill and bag for bag, but literally pound for pound.

INTERNATIONAL CEMENT CORPORATION, New York
One of the world's largest cement producers—11 mills, annual capacity 11,700,000 barrels.

These ten subsidiary companies operate the eleven mills which comprise the International System:

BARRETT PORTLAND CEMENT COMPANY	Wilmington, Del.	NEWARK PORTLAND CEMENT CO., Inc.	Paterson, N. J.
ARIZONA PORTLAND CEMENT COMPANY	Phoenix, Ariz.	OKLAHOMA PORTLAND CEMENT COMPANY	Okmulgee, Okla.
THE CANTON PORTLAND CEMENT COMPANY	Canton, Ohio	THE CINCINNATI PORTLAND CEMENT COMPANY	Cincinnati, Ohio
THE CLEVELAND PORTLAND CEMENT COMPANY	Cleveland, Ohio	THE KANSAS PORTLAND CEMENT COMPANY	Kansas City, Mo.
THE GREENSBORO PORTLAND CEMENT COMPANY	Greensboro, N. C.	THE HOUSTON PORTLAND CEMENT COMPANY	Houston, Tex.
THE JACKSONVILLE PORTLAND CEMENT COMPANY	Jacksonville, Fla.	THE MEMPHIS PORTLAND CEMENT COMPANY	Memphis, Tenn.
THE MILWAUKEE PORTLAND CEMENT COMPANY	Milwaukee, Wis.	THE PORTLAND CEMENT COMPANY OF ALABAMA	Mobile, Ala.
THE PORTLAND CEMENT COMPANY OF CALIFORNIA	San Francisco, Cal.	THE PORTLAND CEMENT COMPANY OF TEXAS	Dallas, Tex.
THE PORTLAND CEMENT COMPANY OF VIRGINIA	Richmond, Va.	THE PORTLAND CEMENT COMPANY OF WISCONSIN	Sheboygan, Wis.

98 THE ARCHITECTURAL FORUM January, 1928

Shakespeare's Theatre had its sign

SHAKESPEARE'S Theatre, The Globe, took its name from the reconstruction of the world which appeared on a flag which was flown on that day.

This even in Shakespeare's day was recognized the importance of the theatre sign functions which are now performed by Flexlume Electric Theatre Display Firm, in advertising the theatre. Second, to announce "current attractions."

Not only theatres, but banks, hotels, retail stores, and every other kind of business and commercial establishment have a need for Flexlume Electrical Advertising. Our department of design is glad to cooperate with architects in creating artistic, harmonious and striking displays.

FEXLUME CORPORATION
1434-A Military Road Buffalo, N. Y.

Flexlume Electric Displays

VITROLITE

FOR ALL CORRIDORS; 100,000 SQUARE FEET OF WAINSCOTTING OF ROUGH VITROLITE WITH ACETONE TEXTURE SURFACE TRIMMED WITH BLACK.

FOR ALL TOILET ROOMS; WAINSCOTTING AND PARTITIONS OF WHITE VITROLITE.

BARBER SHOP; IVORY, JADE, LAVENDER AND BLACK VITROLITE COMBINED IN A MODERN DECORATIVE SCHEME.

THE VITROLITE COMPANY
136 West 42nd Street, New York, N. Y.

STATE BANK BUILDING OF CHICAGO

CHARLES ANDERSON, FROST & WHITE, ARCHITECTS

"BETTER THAN MARBLE!"

Fig. 141 - Copertina di *The Architectural Forum*, gennaio 1928, parte 1.

Figg. 142-145 - Pagine pubblicitarie, in *The Architectural Forum*, gennaio 1928, parte 1.

zia formale della struttura tipografica (figg. 146-148). È interessante notare come il concorso enfatizzasse, negli obiettivi e nella selezione del vincitore, la volontà di far corrispondere il linguaggio visivo della rivista con quello dei contenuti progettuali pubblicati, così come era precedentemente avvenuto in alcune delle piccole riviste.

Fin dal primo numero si nota, infatti, come la scelta dei progetti da presentare sia più spinta verso i progetti all'avanguardia ed i linguaggi sperimentali e come le tecniche di rappresentazione utilizzate differiscano dalle edizioni precedenti. Nell'introduzione si dichiara che la rivista ha come obiettivo la pubblicazione dei progetti di maggior interesse ed utilità, nel modo più conciso e completo possibile, unendo i progressi nell'architettura con i progressi nell'editoria per fornire un repertorio di idee adattabili alla pratica progettuale. L'apertura del numero di gennaio è dedicata alla Rockefeller City con una serie di articoli che proseguono nei numeri successivi per mostrare gli avanzamenti nella progettazione e realizzazione degli edifici. Gli elaborati pubblicati presentano una grande varietà rispetto al passato, includendo una serie di modelli di studio, di insieme e di dettaglio, fotografati secondo diversi punti di vista, diagrammi, planimetrie, fotografie aeree dell'area in cui sarebbe sorto il complesso, viste prospettiche e assonometriche con la resa grafica dei materiali e delle ombre per mostrare gli edifici progettati nel contesto dell'area urbana in cui si andranno ad inserire, comprese le automobili e le persone per conferire maggior realismo alla rappresentazione (figg. 149-153). Nella parte dedicata all'ingegneria sono invece mostrate fotografie di cantiere dei primi scavi per le fondazioni. È interessante come il progetto appaia in diversi numeri costituendo un momento di dibattito sulle soluzioni, le proposte, le modifiche e gli avanzamenti di un'opera unica nel suo genere.

Viste fotografiche aeree, assonometrie, spaccati assonometrici e modelli diventano elaborati frequenti anche nei numeri successivi, mostrando un interesse per l'inserimento nel contesto che anticipa quello per la pianificazione che emergerà negli anni successivi. Anche le fotografie degli esterni e le prospettive non mostrano più l'edificio isolato, ma inserito in porzioni sempre più ampie di città. Il numero di marzo 1932 presenta un progetto avanguardistico di Richard Buckminster Fuller per la Dymaxion House, una casa pensata per l'età della macchina, in modo da risolvere il problema dell'abitazione attraverso case prefabbricate, composte di unità assemblabili secondo diverse configurazioni a seconda della necessità abitativa.³⁴ L'abitazione si sviluppa intorno ad una torre cava centrale ancorata nel terreno, che contiene l'ascensore e tutti gli impianti. Intorno ad

32. Richard Buckminster Fuller, 1932. *Dymaxion House*, in *The Architectural Forum*, vol. 56, n. 3, marzo 1932, pp. 285-288.



Following are the final decisions with comments on the design and typographic factors which influenced the jury in its selection.

Design No. 61. The design placed first was considered the most consistent throughout the six required pages. Its simplicity and directness recommended it highly to the jury. There was a robustness in the point of view and a pleasing distinction in the composition of all the pages. The jury commended the format that departed entirely from the usual in the straightforward type arrangement and selection.

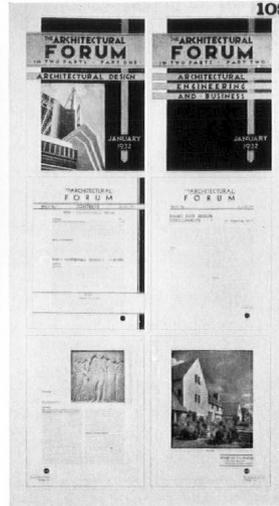
Design No. 82. This was considered to have a decidedly architectural character, being dignified without being absolutely formal and showing a pleasing sense of balance and composition through-



Harry K. Wolfe
Seattle, Wash.



Frederick A. Jacobson
New York, N. Y.

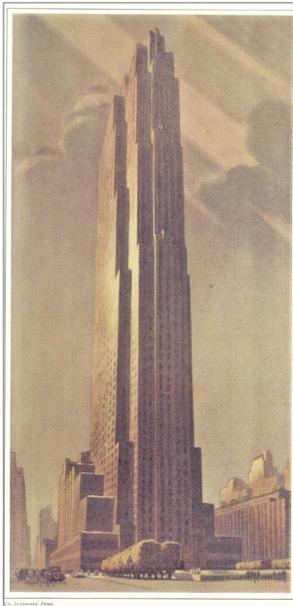


E. W. Lagershausen
Chicago, Ill.

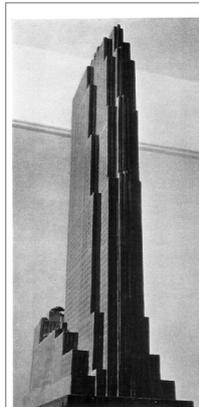
Fig. 146 - La giuria del concorso per il nuovo progetto grafico della rivista, in *The Architectural Forum*, febbraio 1932.

Fig. 147 - Il progetto vincitore del concorso, in *The Architectural Forum*, febbraio 1932.

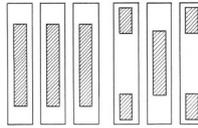
Fig. 148 - Altri progetti premiati, in *The Architectural Forum*, febbraio 1932.



THE CENTRAL TOWER
ROCKEFELLER CITY
REINHARD & HOFMEISTER,
HOOD & FOUILLON,
CORBET, HARRISON &
MACMURRAY, ARCHITECTS



Model of the central building in the project



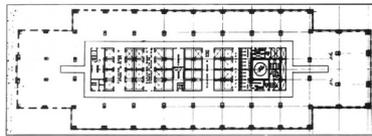
The diagram at the left shows the permissible tower heights under the zoning law; at the right is the existing low intensive staggered plan.

has a protected outside view and light. In the lower part, i.e. below the 100 ft. level, are concentrated theaters, stores, and all those rental spaces that require direct contact with the street and can be artificially lighted and ventilated.

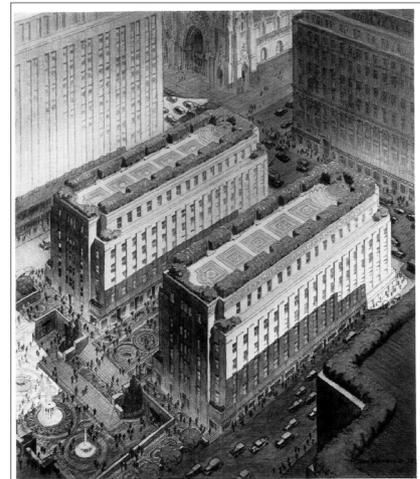
The plaza that is developed in the middle block serves three purposes. It creates a shopping center that gives additional value to the shops around it; it furnishes a distinguished setting for the three great office buildings that face on it, and by sinking its center it gives an important entrance to the basement shopping level that extends underneath the whole project, tying the buildings into a single unified scheme.

The staggered tower scheme described above has one obvious advantage for our neighbors, as compared with the more usual composition of towers on office buildings grouped about a monumental light court, the advantage of turning our light courts out so that they furnish light and air to our neighbors as well as to ourselves.

With the grouping of the buildings definitely approved, and the approximate capacities of the various buildings already determined, the study of



Typical floor plan of building above, consisting simply of 27 ft. restable area around the core



A REPRODUCTION of one of the architect's proposals looking toward Fifth Avenue and showing the two smaller buildings and a study of the plaza behind them. These buildings replace the oval building which was included in the announcement of Rockefeller City plans and serve as a Fifth Avenue gateway to the entire Rockefeller City development. This picture indicates an interesting feature of the Rockefeller City design: the roof gardens which are being developed as an important part of the project. The plans for these landscaped areas are elaborate and if they are completed a botanical expert

will collaborate with landscape architects to develop one of the most unusual areas of botanical gardens in the world. It is expected that admission to them will be charged so that in addition to providing a most attractive vista to the tenants of the adjacent buildings the roof gardens will become economically justified. It is obvious that such landscaping schemes imply a number of highly technical engineering problems. When plans for these gardens are completed, articles about them and the solutions to the constructive problems will be included in forthcoming issues of THE ARCHITECTURAL FORUM

CHRONOLOGICAL SUMMARY OF ROCKEFELLER CITY

IN 1891, the present site of Rockefeller City, then three and a half miles from New York City, was purchased by Dr. David Hosack, professor of botany at Columbia College for \$6,402.26. He bought the property for the purpose of establishing a botanical garden. After spending more than \$100,000 for improvements, he sold the property to the Board of New York in 1893 for \$2,500,000. The State purchased the property in 1894 and in 1914 it was granted to the State by the Trustees of Columbia University, who accepted it rather reluctantly because the land had depreciated in value to less than \$10,000.

By 1917, however, values had increased to such an extent that 10 lots were sold to the Dutch Reformed Church for \$80,000, and approximately 25 years ago, the entire block from 47th Street to 49th Street was sold for \$3,000,000. The three blocks north of this were held, due to the foresight and tenacity of the University trustees, and they now form the basis of the Rockefeller City site.

1928
December 6. Incorporation of the Metropolitan Square Corporation.

1929
January 22. Lease to Metropolitan Square Corporation signed with Columbia University effective in October 1, 1928. Covering three blocks above mentioned.

October 1. Contract signed between Metropolitan Square Corporation and Todd, Robertson & Todd, and Todd & Brown as builders and managers covering development as builders' managers of property.

1930
May 5. Conditional building agreement signed with the Radio Corporation of America, the National Broadcasting Company, Radio Keith-Orpheum Corporation, and the Victor Talking Company.
May 17. Demolition started.

July 1. Contract with architects executed. Architectural firm retained thereby - Reinhard & Hofmeister, Harrison & MacMurray, Raymond Hood, Godley & Foulston.
Contract with H. G. Bakon, structural engineer, and C. W. R. Perry, mechanical engineer.

August 25. Plans for general development approved by Columbia University.

1931
July 26. Legislative enactment.

September 4. Revised plans, eliminating two theaters and all-shaded building shown on first plan, approved by Columbia University.

September 11. First concrete poured.

September 14. \$3,000,000 has been obtained from the Metropolitan Life Insurance Company.

October 16. Contracts signed for 26-story office building, International Music Hall and Second Motion Picture Theatre with general contractors, Hagan-Harris Company, John Lacey and Barr, Inc. & Lane respectively.

October 29. Final lease signed by Radio Keith-Orpheum Corporation, National Broadcasting Company, Radio Keith-Orpheum Corporation and R. C. Telephone Company for 1,000,000 sq. ft. of office and studio space, and for two theaters.

November 1. Hartley Barr Alexander retained by the architects as advisory engineer on Rockefeller City plans.

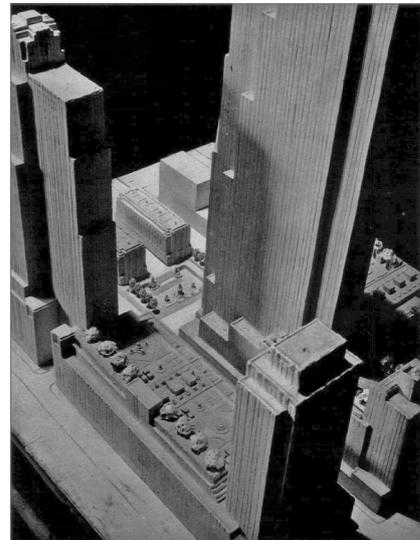
November 20. First steel erected for International Music Hall.

December 1. Contract with New York Steam Corporation covering all steam for heating, etc. retained by Rockefeller City.

December 8. Contract with United Electric Light & Power Company covering supply of all electricity for lighting and power.



View from Fifth Avenue of two proposed buildings for occupancy by foreign interests



LOOKING ACROSS THE LANDSCAPED ROOFS TOWARD FIFTH AVENUE FROM SIXTH
ROCKEFELLER CITY, NEW YORK, N. Y.
REINHARD & HOFMEISTER, CORBET, HARRISON & MACMURRAY, HOOD & FOUILLON, ARCHITECTS

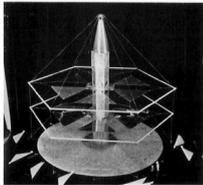
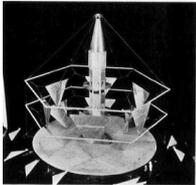
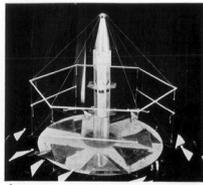
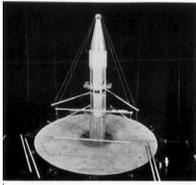
Fig. 149-153 - Progetto della Rockefeller City: prospettiva della torre centrale; modello, diagramma e pianta della torre centrale; assonometria di edifici sulla Fifth Avenue; prospettiva degli edifici sulla Fifth Avenue; fotografia del modello, in *The Architectural Forum*, gennaio 1932.

essa sono montati i piani a base esagonale che comprendono gli ambienti della casa a partire dall'unità abitativa minima composta da cinque ambienti: due camere da letto ciascuna con un bagno, un soggiorno, uno studio ed un ambiente di servizio che può essere utilizzato come cucina, il tutto concepito come una macchina per abitare dotata di una serie di accessori tecnologici. I piani sono sollevati da terra e si reggono ancorati nel pilastro centrale e sostenuti da una serie di cavi di acciaio fissati alla sua sommità. L'abitazione è utilizzabile in qualsiasi area, autosufficiente e riciclabile. Può essere montata in una giornata e grazie alla modularità degli ambienti e degli arredi può adattarsi alle diverse esigenze.

Il progetto è illustrato unicamente attraverso fotografie del modello, in una sequenza che partendo dalla base e dal tronco centrale mostra via via l'ancoraggio dei vari elementi fino ad arrivare alla configurazione finale (figg. 154-155). Il fatto che un progetto considerato futuristico e rappresentato con modalità non convenzionali abbia trovato spazio nella rivista è indicativo della nuova linea editoriale protesa verso le innovazioni ed il linguaggio moderno.

Il nuovo formato grafico entrato in uso dei numeri successivi presenta una gabbia a tre colonne che viene utilizzata in modo flessibile consentendo un gran numero di possibili variazioni per disporre testo, immagini e didascalie. L'alternanza di due caratteri tipografici, uno lineare ed uno con grazie, conferisce modernità al progetto grafico. L'impaginazione prende in considerazione le due pagine affiancate, con la frequente presenza di immagini di grande formato o titoli di grande dimensione che proseguono su entrambe le facciate. L'orientamento di disegni e fotografie ora segue sempre quello della pagina, evitando al lettore la rotazione della rivista per una comoda lettura delle tavole. Inoltre, i numeri di questo periodo presentano la rilegatura con una spirale che tiene insieme i fogli forati al posto di una rilegatura di tipo tradizionale. Il punto di vista delle rappresentazioni sembra tendere sempre più verso l'alto: la veduta fotografica aerea e soprattutto la vista assonometrica diventano gli elaborati più utilizzati per mostrare i progetti inseriti nel contesto e gli elaborati sono spesso tematizzati con indicazioni dei percorsi di fruizione, degli arredi, delle destinazioni d'uso degli ambienti. Anche le fotografie di ambienti interni hanno spesso un punto di ripresa ad altezza maggiore di quella naturale.

La selezione dei contenuti è aperta al confronto internazionale, anche in conseguenza del trasferimento di architetti europei negli Stati Uniti a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, che portano nuove idee arricchendo il dibattito e contribuendo all'affermazione del linguaggio moderno. La rivista assume



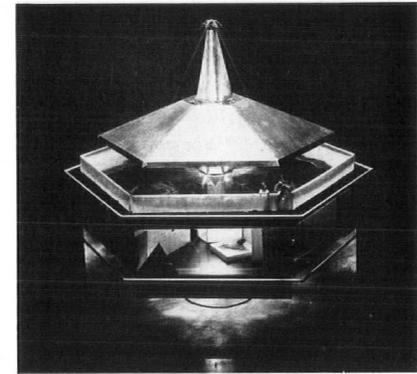
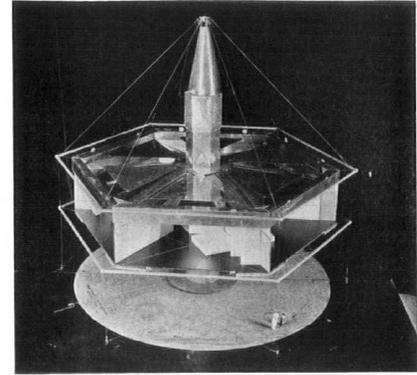
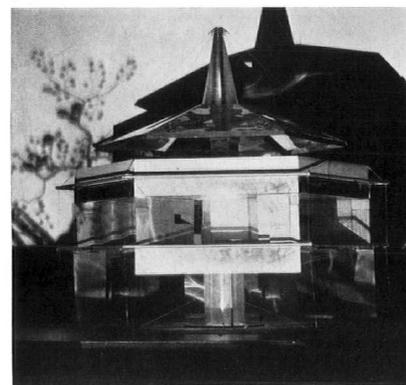
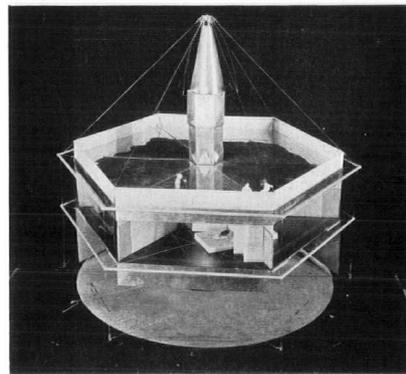
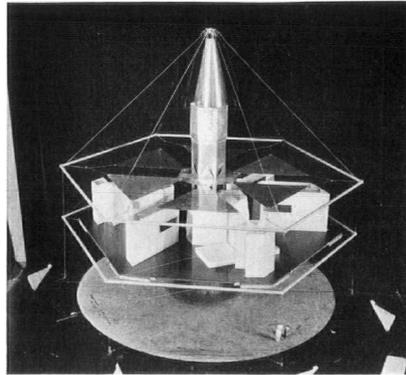
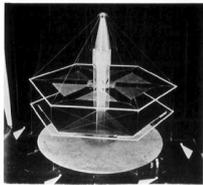
1. The central mast anchored to the ground, with base of the floor beams of each deck suspended by his steel wires from the top of the anchored mast.

2. The frame of the house anchored to the ground by wire guys, and made rigid by other wires fastened lapsofly from the corners of the frame to the ground.

3. The triangular steel floor plates partly raised into position. The plates are attached to the central mast and to the frame by wire in tension.

4. All the floor decks in position after the tension wires and been tightened by turnbuckles. Despite its light-weight, the framework is absolutely immovable and rigid.

5. The pneumatic floor laid on the lower deck. It is so constructed that it will offset the deflection of the suspended plates, and form a level surface.



6. Service units set in place. These include the bathrooms, closets of revolving shelves and hangers, laundry, cooking grills, and closets. Each of them is prefabricated as a structural element of the house itself.

7. The natural divisions formed by the service units completed by the installation of sound-proof partitions. The ceiling units, which form the upper part of the wall structure too, are in place. Their polished sloping surface serves as light reflector, and also as a ventilating duct.

8. Flooring of the roof installed, the parapet erected, and the transparent vacuum wall plates set up.

9. The house completed with the suspension of the protective hood from the mast by independent wires.

10. Another view of the completed Dymaxion House.

Figg. 154-155 - Richard Buckminster Fuller, modello del progetto per la Dymaxion House, in *The Architectural Forum*, marzo 1932.

il ruolo di spazio per il dibattito proponendo tematiche su cui confrontarsi, sia analizzando quanto avviene in altre nazioni, sia chiedendo ad architetti di fama di esprimere la propria opinione o presentare propri progetti e soluzioni.

Ad esempio, il numero di gennaio 1935 si occupa del tema dell'edilizia scolastica per cercare di rispondere alla domanda su come saranno le scuole progettate dagli architetti in America nei prossimi anni in risposta alle nuove esigenze educative della società. L'approccio al tema è estremamente innovativo perché coinvolge gli insegnanti ai quali viene chiesto di esprimersi a proposito dell'adeguatezza degli edifici esistenti e delle nuove esigenze didattiche che attualmente non trovano una risposta, gli architetti che a queste richieste devono trovare una soluzione, i soprintendenti per gli aspetti finanziari riguardo al budget disponibile per gli investimenti nell'edilizia scolastica e la sostenibilità economica delle proposte presentate. Un altro aspetto innovativo è la presentazione iniziale dei dati in forma grafica, già presente in maniera embrionale nella precedente edizione della rivista, che si perfeziona come linguaggio per mostrare visivamente le variazioni numeriche temporali o geografiche e viene qui utilizzata per fornire un quadro completo delle necessità educative, dell'edilizia scolastica e dei fondi disponibili nei diversi Stati americani (figg. 156-157).

Viene poi presentata una disamina delle soluzioni adottate in altre nazioni, quali Francia, Italia, Olanda e Austria. Le soluzioni vengono mostrate attraverso disegni in pianta e molte fotografie dedicate sia all'arredo delle classi che alle soluzioni di collegamento tra gli ambienti per lo studio e la ricreazione. Infine, quattro architetti di fama: Richard J. Neutra, William Lescaze, Wallace K. Harrison e W. Pope Barney sono invitati a proporre soluzioni con disegni di progetto di scuole dotate di una propria organizzazione interna ed un'integrazione con i bisogni della comunità a cui si rivolgono. Il carattere, estensione e tipologia degli edifici è determinato dalle politiche educative e dal numero di bambini o adulti che dovranno frequentare la scuola e in ogni caso il complesso deve comprendere un'area esterna dedicata all'attività ricreativa.³⁵ Tutti i progetti presentati sono rappresentati attraverso scenografiche viste di insieme dall'alto con l'indicazione delle funzioni dei diversi edifici. Le piante mostrano gli schemi di arredo per le diverse tipologie di ambiente ed i percorsi di attraversamento e collegamento tra le diverse zone del complesso. Prospetti e prospettive di esterni ed ambienti interni completano la descrizione delle diverse soluzioni proposte (figg. 158-163).

Nel mese di gennaio 1928 *The Architectural Forum* pubblica un numero

35. Arthur B. Moehlman, 1935. *Schools of tomorrow in the United States*, in *The Architectural Forum*, vol. 59, n.1, gennaio 1935, pp. 21-23.

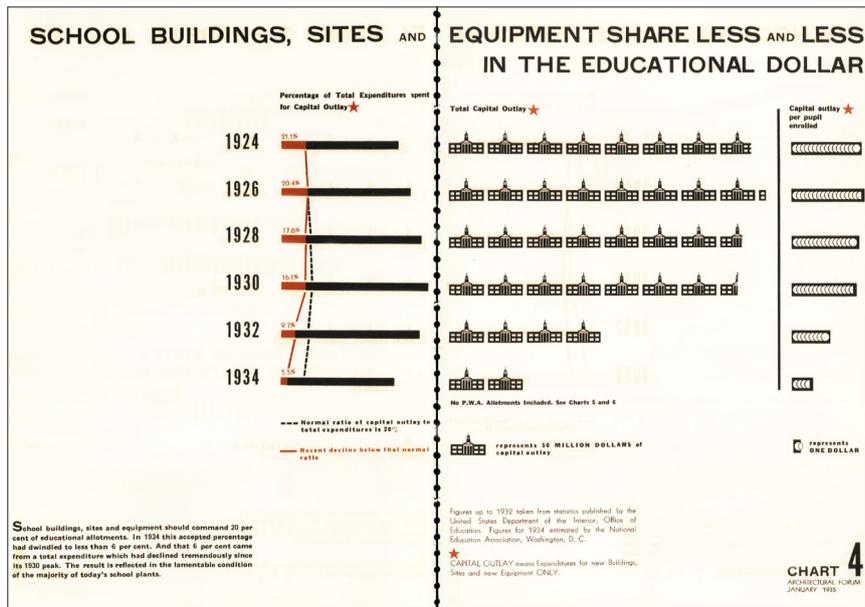
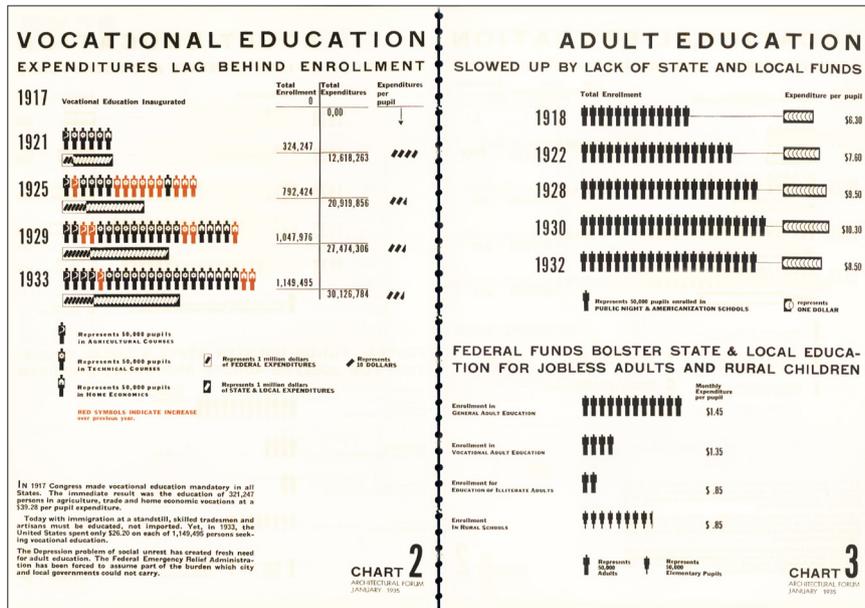
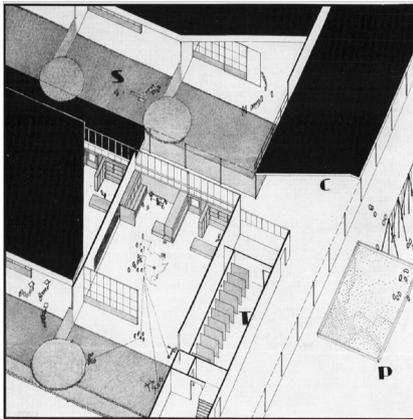


Fig. 156-157 - Pagine affiancate con la visualizzazione grafica dei dati sull'edilizia scolastica, in *The Architectural Forum*, gennaio 1935.



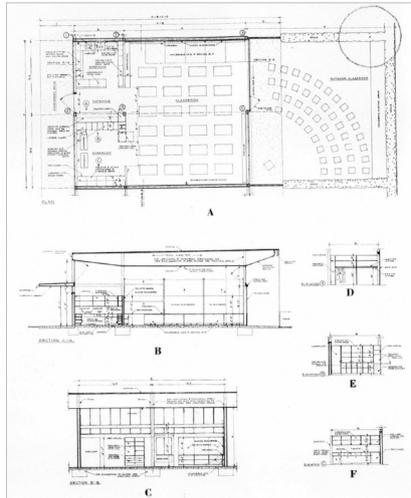
THE IN-DOOR OUT-DOOR CLASSROOM

- S. OUT-DOOR CLASSROOM
- C. CONCOURSE WALK
- T. TOILET GROUP
- P. PLAY YARD

RICHARD J. NEUTRA, ARCHITECT

24

THE ARCHITECTURAL FORUM

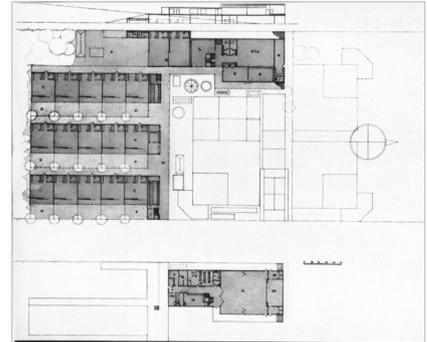


TYPICAL ACTIVITY CLASSROOM

- A. Plan of classroom with longitudinal section
- B. Longitudinal section
- C. Cross section
- D, E, F. Details of wardrobes and shelves

26

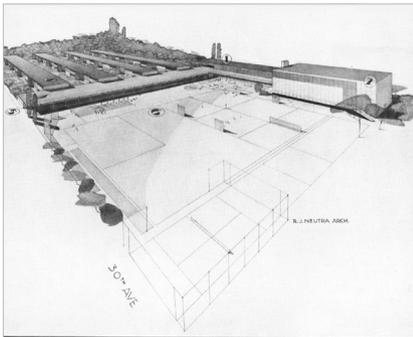
THE ARCHITECTURAL FORUM



Typical plan and plot plan as prepared for Lavinia Avenue site in San Francisco. G. Indoor classroom. F. Classroom patio, or out-door classroom. D. Open-air room. A. Kindergarten. W. Concourse with E. Elevator. P.F.A. Parents-Teachers-Association. K. Auditorium. M.F. Stage. B. Drawing room. T. Teacher's hall. P.H. Principal's room. R. Front office. N. Mental and dental examination rooms. S. Museum with lecture exhibits. E. Teacher's bank room, rest room. K. Kitchen. S. Storage room. J. Janitor's room.

JANUARY, 1935

27

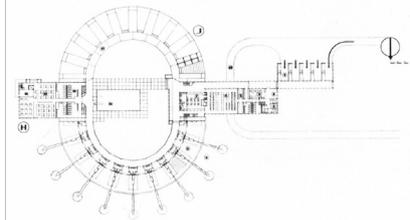


Aerial view of final development proposed for the Lavinia Avenue site with four classroom wings after study had shown that it was possible to add another wing without outside circulation. R. All sanitation wing at Hillside Street Avenue upper level entrance. 2. Auditorium and P.F.A. room. 3. Kindergarten with play garden. 4. Classroom wings with classroom patios. 5. Theater's Avenue entrance on lower level. 6. Play yard with physical training apparatus. These numbers apply also to the other aerial view.

JANUARY, 1935

29

NEUTRA'S PROPOSED RING PLAN SCHOOL

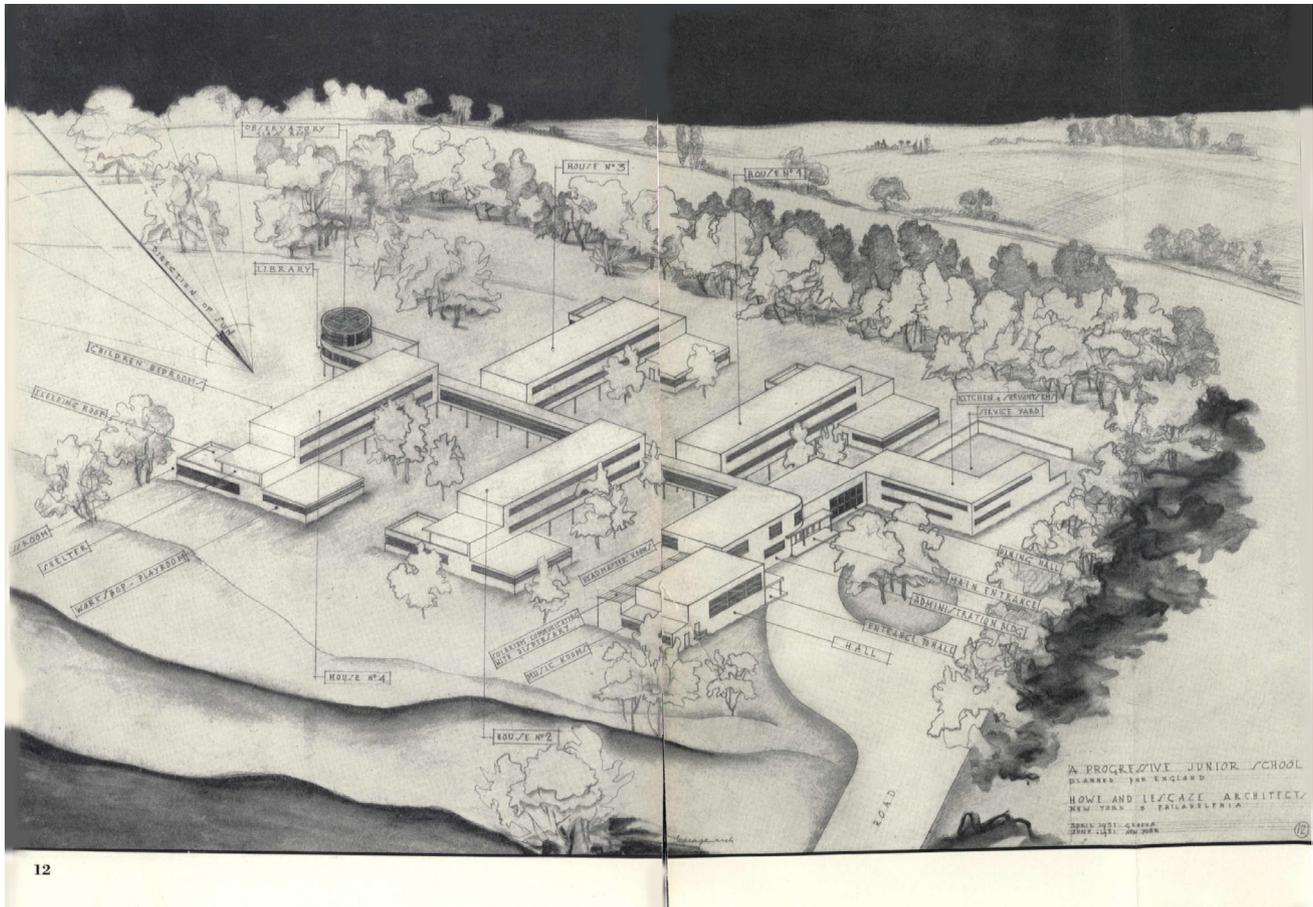


RING PLAN SCHOOL by Richard J. Neutra. This school is intended to be built largely of prefabricated sections and to serve, by bus lines, a widely distributed population.

JANUARY, 1935

35

Fig. 158-162 - Richard Neutra, progetto per un complesso scolastico, in *The Architectural Forum*, gennaio 1935.



12

Fig. 163 - William Lescaze, progetto per un complesso scolastico, veduta assometrica su pagine affiancate, in *The Architectural Forum*, gennaio 1935.

interamente dedicato ai nuovi e inediti progetti di Frank Lloyd Wright, realizzato in stretto contatto con lo stesso architetto che ne cura personalmente il progetto grafico e gli articoli (fig. 164). Ancora una volta è sottolineata la stretta relazione tra la struttura della pagina e le immagini in essa contenute che adottano un medesimo linguaggio formale enfatizzando il messaggio comunicato. Dopo le pagine iniziali con le consuete note introduttive, una seconda copertina disegnata da Wright introduce alla parte della rivista contenente i suoi progetti. Questa parte ha una struttura indipendente dal resto del fascicolo fin dall'orientamento in orizzontale, che valorizza il formato delle immagini pubblicate e può essere sfogliato girando le pagine sulla spirale posta in alto.

La sezione si conclude con una quarta di copertina che segue lo stile della prima e funziona da elemento di separazione dalle pagine conclusive della rivista che riprendono il consueto orientamento verticale. I testi presentano un unico font lineare geometrico che ben si adatta al tono moderno del linguaggio grafico e progettuale. Le immagini sono di grande formato, spesso a tutta pagina, talvolta su due pagine. Comprendono tutte le possibili tipologie rappresentative: fotografie di esterni, interni e vedute aeree, fotografie di cantiere; piante tematizzate con l'indicazione della funzione degli ambienti o con il disegno degli arredi, planimetrie con l'indicazione dell'orografia come nel caso della Casa sulla cascata; prospetti e sezioni; schizzi; prospettive realizzate da punti di vista naturali e vedute prospettive dall'alto; dettagli di arredi in proiezioni ortogonali e prospettiva con inserimento nel contesto; modelli fotografati prevalentemente dall'alto (figg. 165-166). I disegni presentano i tratti sottili e ricchi di dettagli tipici dello stile di Wright, con le parti sezionate campite in nero e la resa grafica degli effetti visivi delle ombre, dei materiali e della vegetazione circostante.

Gli anni Trenta si chiudono dunque con l'acquisizione di un nuovo linguaggio visivo che tiene insieme l'architettura della pagina stampata ed il progetto di architettura. Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale la maggior parte delle riviste europee sospendono o cessano la pubblicazione, mentre in America la produzione continua, anche per *The Architectural Forum*.

The Architectural Forum, 194X

I primi anni Quaranta rappresentano una fase di passaggio dalla cultura architettonica alla cultura della pianificazione. Molte delle idee del movimento moderno in architettura sono trasferite al contesto dell'urbanistica, attraverso il quale gli architetti iniziano ad immaginare la città del dopo-

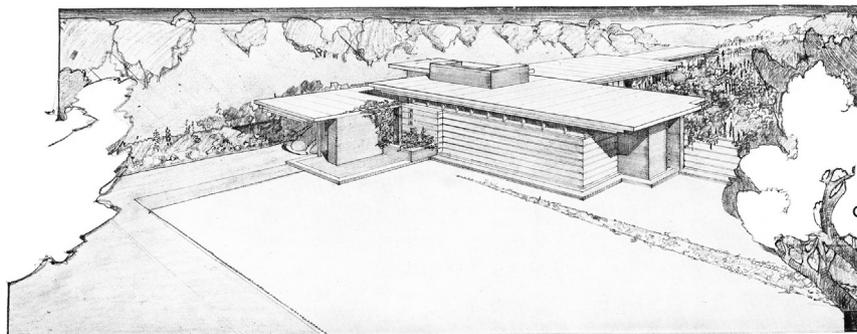
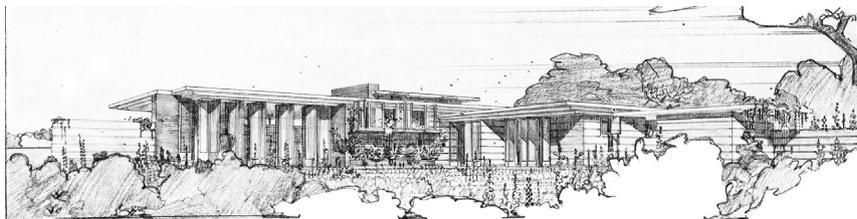
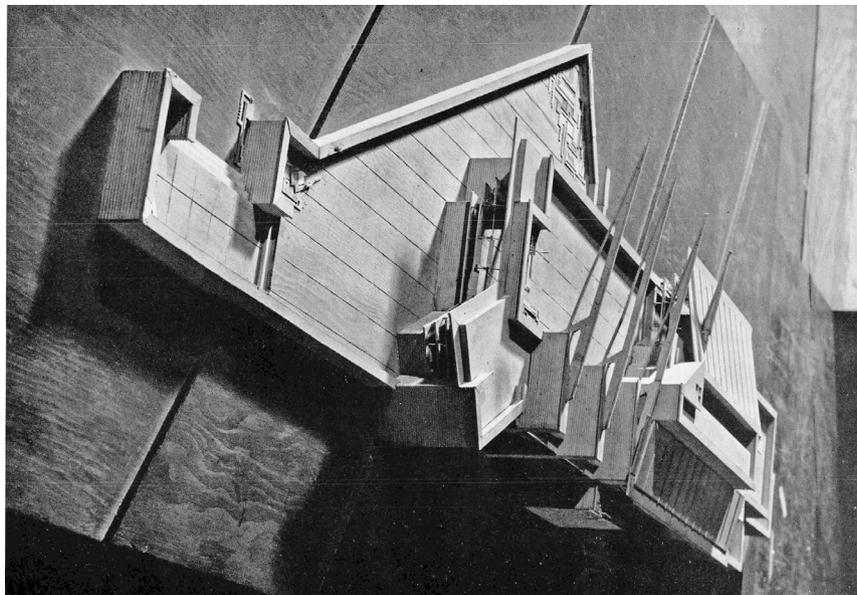


Fig. 164 - Copertina di *The Architectural Forum*, numero dedicato a Frank Lloyd Wright, gennaio 1938.

Fig. 165 - Frank Lloyd Wright, modello di Casa in Texas, in *The Architectural Forum*, gennaio 1938.

Fig. 166 - Frank Lloyd Wright, schizzi preliminari per il progetto di Casa Jacobs, in *The Architectural Forum*, gennaio 1938.

PRELIMINARY SKETCHES OF JACOBS HOUSE . . . FIRST HOUSE WITH INTEGRAL HEAT - STEAM PIPES IN THE FLOOR SLAB, IN OPERATION NOVEMBER 30, 1938

guerra. I progetti assumono un carattere visionario per molti progettisti delle avanguardie, e la rivista si adegua al nuovo ruolo di portavoce di questa tendenza. Le modalità di rappresentazione si modificano ancora, assumendo toni più vicini alla narrazione per immagini. "Laddove un dipinto tradizionale raffigura attraverso mezzi visivi e l'architettura attraverso mezzi visivi e spaziali, la pianificazione rappresenta il suo oggetto, la città, attraverso un complesso mosaico di immagini, mappe, grafici, testi e pubblicità (che può rappresentare essa stessa il progetto, diventando una rappresentazione di una rappresentazione di un oggetto pianificato, la città, o di un processo)".³⁶

The Architectural Forum sposta il dibattito su un non ben definito anno 194X della ricostruzione dopo la fine della guerra, su cui gli architetti si confrontano rispetto alle nuove modalità del vivere e dell'abitare (figg. 167-168). Per quanto riguarda il progetto a scala architettonica, il linguaggio grafico della rappresentazione diventa narrazione con elaborati che ricordano lo stile del fumetto (figg. 169-171) con piccole viste assometriche o prospettive posizionate in sequenza e corredate di note scritte a mano, oppure prospettive popolate di personaggi che assumono un ruolo visivo primario rispetto all'ambiente, quasi a voler sottolineare l'importanza della fruizione dello spazio nella determinazione della sua forma. I disegni si semplificano, con una resa grafica fatta di poche linee essenziali per comunicare l'idea dello spazio. Fotografie e disegni dialogano tra loro in un legame di forte reciprocità, in cui ciascuna immagine aggiunge una porzione di significato alla narrazione complessiva.

Nella rappresentazione a scala urbana disegno e fotografia si ibridano e si completano a vicenda attraverso la tecnica del fotomontaggio, con vedute aeree di porzioni di città in cui sono inseriti i disegni del progetto di nuovi edifici (fig. 172). Gli elaborati non sono più presentati isolati, ma diversi linguaggi concorrono alla trasmissione delle informazioni: porzioni di fotografie, disegni, grafici, note testuali. La comunicazione diventa più ricca e dinamica, si presta a differenti modalità di lettura da parte di soggetti interessati ai diversi aspetti della progettazione, è accattivante anche per chi non ha una formazione specifica nella lettura del disegno (fig. 173).

Continuando nella tradizione di spazio del dibattito, anche su tematiche specifiche come la citata progettazione delle scuole nel 1935, la rivista lancia diverse sfide invitando gli architetti ad elaborare soluzioni riguardo a tematiche specifiche che caratterizzeranno la città del dopoguerra. Lo scopo di queste sfide, secondo gli editori, è mostrare come gli edifici possano essere migliorati attraverso un uso più completo e fantasioso delle risorse esistenti. Il numero di settembre 1942 è dedicato alle nuove case del

36. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 17. "Where a traditional painting represents through visual means, and architecture through visual and spatial means, planning represents its object, the city, through a complex omnibus of images, maps, charts, texts and publicity (which may itself represent the plan, becoming a representation of a representation of an intended object, the city, or of a process)". Andrew Michael Shanken, 2009, cit.

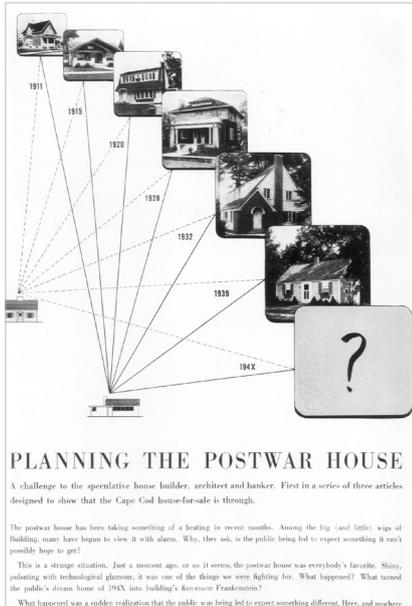
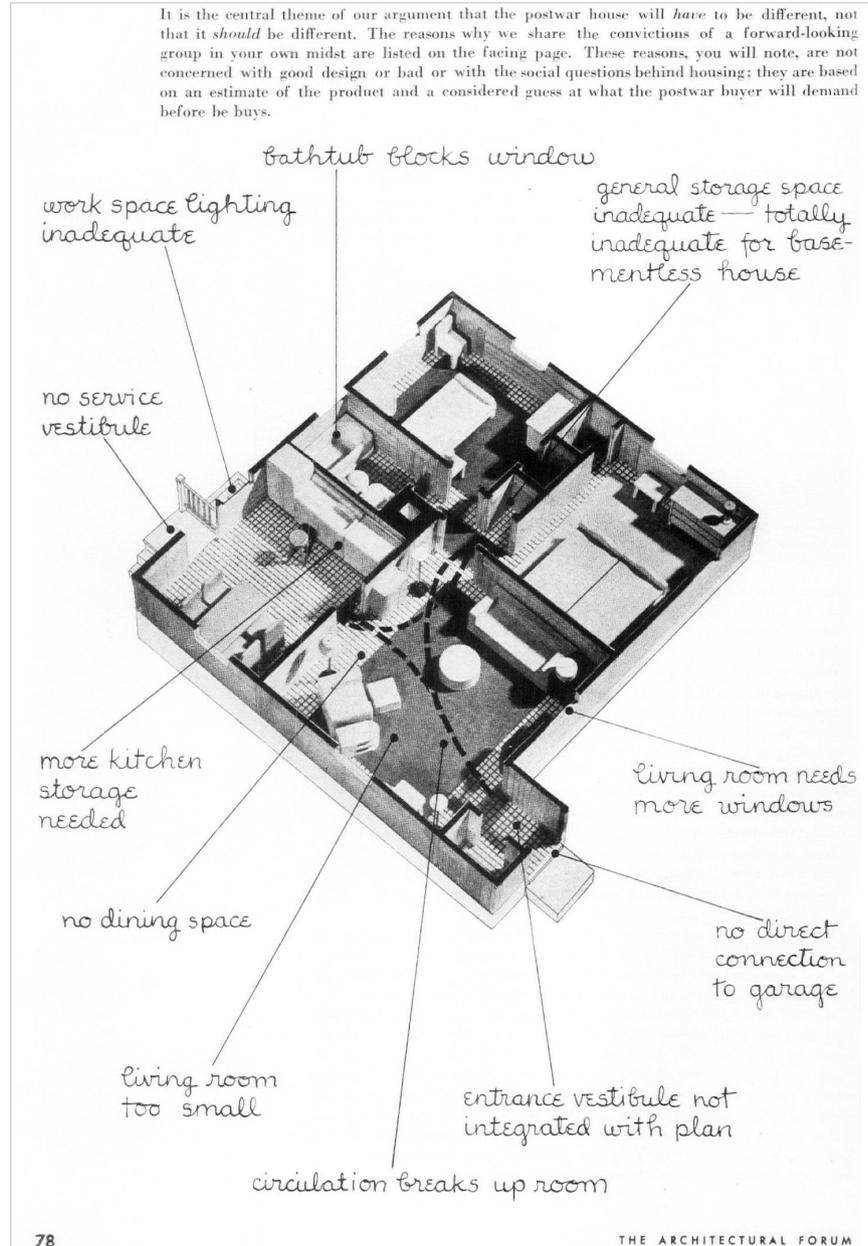


Fig. 167-168 - Pianificare la casa del dopoguerra, in *The Architectural Forum*, gennaio 1944.



THE PUBLIC TENANT SPEAKS

by Leonard Wayman, Architect
Design by Mabeline Tether

During the past 10 months the writer has visited well over a hundred public housing projects all over the U. S. and has interviewed tenants and managers at most of them. In an attempt to study actual activities within the dwelling units and to discover both strong and weak points in design a systematic questioning was made of 30 tenants of similar row houses. The survey covered 15 typical 2-bedroom houses and 15 typical 3-bedroom houses in projects in 8 northern cities. Although the study was limited to a particular house plan for the sake of simplicity and uniformity, the results can be applied to other types as well and, in fact, to all kinds of housing for low-income groups.

The houses were questioned in every one of the 30 cases. The writer had learned earlier that the housewife knew the problems much more intimately than did her husband, and

could discuss them in detail from her experience. When requested to answer some questions about the plan of her home, her usual first answer was "It's just what there is; a thing goes with it."

After a few questions the "tags" were revealed, especially in the laundry and storage department. Finally she would warm up to pointing out all of the problems and could answer all of the questions very intelligently and in detail. The interview lasted from 10 minutes to 2 hours each. After they were over, the usual last remarks were a strong assurance that it was a wonderful place in which to live and bring up children, immeasurable better than what they had had before.

The fact that Mr. Brown's views are presented in carefully chosen phrases does not mean that he is a professional speech maker. This does not mean that actual answers necessarily differ except in tone and phrasing.

—T. E. Kates

LIVING ROOM

1 SIZE. Would you want a larger or smaller living room?

Twenty housewives out of thirty liked the living room as it was (see plan)¹ because:

"It's cozy...I don't need a much bigger in all or up...I don't have so far to go to talk to others...I just like it."

Two housewives wanted a living room more open on the floor for the children. Three wanted more area because of pipes.

This indicates that various sizes of living rooms should be provided for varying family requirements. In some projects neighborhood units had the same size living room as four-bedroom units. The tenant selection department should analyze the living room requirements of the applicant and try to assign the unit with the most suitable living room. It is worth noting that no man did not want a larger living room. The proposition of the room could be more pleasing and better for furniture arrangement.

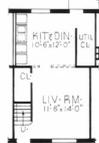
2 DINING. If your living room were larger would you prefer to eat your meals in the living room or the kitchen?

All preferred the kitchen because they did not want to feed the children in the living room or around it. In some cases, the kitchen was smaller and required less walking on "hard floors."

3 DOOR TO KITCHEN. Do you usually close the door between the living room and kitchen when preparing food or doing laundry?

In all of the units which had a door between the kitchen and the living room, the door was closed in half of the cases. In general cooking odors and laundry vapors from operating through the door. In many cases, out of the living room for better appearance especially when there was company and to keep the children in the kitchen. When there were no doors and large openings, 50 per cent of the housewives wanted a door. Most of them complained of the spreading of grease, odors and vapors, but did not mind the noise. They did not like the appearance of the kitchen/living room combination (11 liked odors).

Since this was the first mention, the answer was usually given with a feeling of wanting to improve the connection with their relatives with the living. This question has revealed the answer because although I carefully explained the answer before asking my questions.



In general, respondents, the study was limited to a single plan type.



KITCHEN



"I don't like the look of a sink but it is also dishes and other over the table."

4 KITCHEN DINING. Do you mind eating in the kitchen?

No one objected to eating breakfast and lunch in the kitchen, but some would have preferred a dining room for dinner.

"That's all; it's handy and easy to keep clean."

"It's easy to feed the kids in the kitchen."

"I would prefer not to feed company in the kitchen."

"We would like to eat out dinners in a dining room."

5 DINETTE. Would you prefer a dinette? Why?

Sixty per cent of the housewives preferred a dinette and the rest were content to eat in the kitchen.

"I would prefer a dinette for company."

"I would like the feeling of a separate space for dining."

"My husband does not like to eat in the kitchen because he has been used to a dining room."

"I would like a dinette because I don't like the look of a sink full of pans and pots and other over the table when we are eating."

"I would not care for a dinette because it would make extra work."

They would prefer the dinette very handy to the kitchen, but not as a part of the living room. Some suggested cabinets for a partial separation between the two spaces. In many cases they wanted to keep the living room open and open to the "best room" in the house.



"The children eat in the kitchen because the best table and the most light are there."

6 USE. How much time do you spend in it?

Most use hours were spent most of the day in the kitchen. Usually she got her breakfast in the kitchen and took the afternoon when working there all morning. She began again in the evening, except for work about availability.

7 CABINETS. Do you have enough shelves?

In some cases enough convenient cabinets had been provided, but they were hung too high. Where cabinets had not been provided, the housewife complained that she could not get down to the shelves. In many projects no comparison had been provided for shelves, and work table space was an addition. In some kitchens there was not room for pans and pots. Otherwise, the usual minor kitchen arrangement was provided.

8 PLAY. If the children, where do the children play most of the time? Why?

In 13 out of 30 cases the children played mostly in the kitchen, in 10 cases mostly in the living room and in 7 cases in the bathroom.

"The set is always in the kitchen but because I must keep an eye on him."

"We had no play in the kitchen because he doesn't like to be alone."

"I want the table like to play in the kitchen because I don't want the living room messed up."

"The children play in their bedrooms because the better they are there."

Disapproval of the fact that usually kept in the unutilized utility closet in the kitchen or in the closet under the stairs.



"The table plays in the kitchen because I don't want the living room messed up."

9 STUDY. Where do the children study?

In 20 out of 30 cases the children studied in the kitchen because the best table and the most light were there. In 3 families they studied in the bathroom and in 6 cases the living room.

The kitchen/dining room needs more study. It is the most used room in the house and the activities in it are complex as shown by this survey. A dinette-play-study-work room would be worth its cost if it were carefully designed for all these uses.

LAUNDRY

10 LAUNDRY PROCEDURE. How do you actually do your laundry?



"...making a lot of trips."

This is how Mrs. Jones does her weekly washing for a family of five in a community laundry.

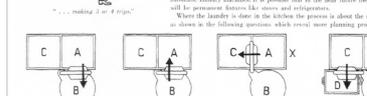
She carries the soiled clothes in a basket from her home to the laundry room in the basement of the work building making 1 or 2 trips. She must also carry her clothes line, pins, soap, water, bleach, and the detachable parts of her machine, which might be either in the community laundry (see question 8) or in the machine.

She makes the clothes in tub A, wrings them from working machine B, wrings them back into A for the first rinsing and into C for the second rinsing and then into the basket as D. This process is repeated and is repeated in E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z.

The scheduled time in the drying room is so short that the housewife does not have time to dry. Mrs. Jones, like most women, finishes another drying because the clothes get white, water, water to iron and wash later.

All of the 30 families visited visited washing machines. The above laundry process takes several hours of hard work which can be almost eliminated by automatic laundry machines. It is possible that in the next future these machines will be permanent fixtures like ovens and refrigerators.

When the laundry is done in the kitchen the process is about the same except as shown in the following questions which reveal more planning problems.



11 INDIVIDUAL VS. COMMUNITY LAUNDRY. Would you prefer an individual or a community laundry? Why?

Twenty-eight out of 30 women preferred an individual laundry. Even where community laundries were available none did their laundry in the kitchen.

Some of the reasons against the community laundry were:

"I can't leave the baby alone at home. I have to go back and forth to watch it or get someone to care for it."

"The children are too busy to carry."

"I can't always wash on my scheduled time because of sickness or other difficulties."

"I have to clean up after someone else."

"I must carry the removable parts of my machine to the house."

"The scheduled time for drying is not long enough."

"I would like more privacy."



"I must carry the removable parts of my machine to my house."

"The women group too much."

When the women organized the laundry room, many found it difficult to participate in the cleaning on scheduled days because of sickness, pregnancy or other work.

Some of the difficulties with doing the laundry in the kitchen were:

a. The space and tables spread through the house.

b. The kitchen was usually most of the day.

c. The children's hands were hard to prepare and serve because of the laundry output.

d. The husband did not enjoy the laundry filled kitchen when he came home from work.

e. The drying furniture had to be moved out of the way and the utility closet crowded of other things to get the washing machine out.

(Question 13 continued on next page)



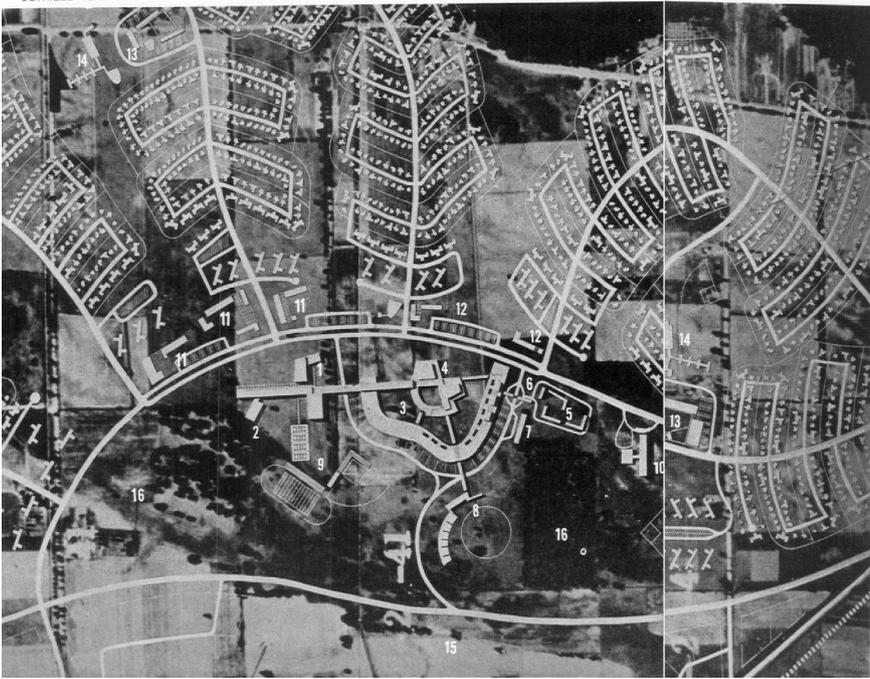
Fig. 169-171 - Leonard Wayman, "L'inquinolo pubblico parla", in *The Architectural Forum*, aprile 1942.

Fig. 172 - Roy L. Morin, Progetto di riqualificazione del lungofiume di Portland, fotomontaggio, in *The Architectural Forum*, aprile 1944.



ALL SHOPS IN THE CENTER ARE FLANKED BY COVERED SIDEWALKS. TRELLISES ADD A NOTE OF GAIETY AND ADD THE NEEDED DAYLIGHT. ANY SHOP PLAN CAN BE SET UP UNDER THE ROOF SLAB

DETAILED PLAN MODEL WAS MADE DIRECTLY ON AN AERIAL SURVEY. NOTE THAT THE MASSES OF EXISTING TREES BEEN USED TO FULL ADVANTAGE



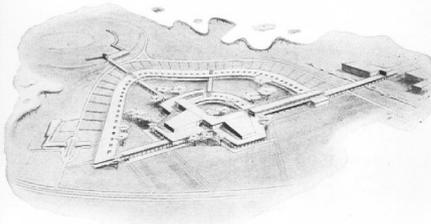
Renderings by Ted Orvas, office of George Walker



SUGGESTED TERRACE RESTAURANT



PLAN PROVIDES FOR "HELIPORT"



BIRDS-EYE VIEW OF THE MAIN COMMUNITY AND SHOPPING CENTER

PROJECT NO. 3

The design of the community's main shopping center is based upon 100 per cent pedestrian use, with cars parked on the edges of the group. By means of this approach, the scale of the area is again brought down to human proportions. It offers an opportunity for charm, intimacy and the plain comfort associated with ancient cities, which were developed on the premise that each part be accessible to the pedestrian.

Climatic conditions in this region are such that covered walks are highly desirable. With this plan the resident can park his car within a few steps of the center and do all shopping under cover.

Elements of the plan of the central area are:

1. City hall, municipal auditorium and municipal offices.
2. Central high school, for about 1,000 students.
3. Community shopping center.
4. Moving picture theaters.
5. Motor court for tourists, located on the highway on the edge of the park.
6. Main downtown service station.
7. Terminal for local and inter-urban buses.
8. "Heliport." The Greyhound Bus Co. has already applied for a license to operate a helicopter bus service. The prospect of such service seemed sufficiently close to warrant inclusion of a terminal.
9. School and community athletic field.
10. Hospital.
11. Churches.
12. Clubs.
13. Neighborhood shopping center.
14. Elementary schools (there is one in each neighborhood).
15. Golf course. This would be located in the protective greenbelt to be established south of the community.
16. Park. This is an existing grove the preservation of which seemed highly desirable.

Fig. 173 - Progetto di una città satellite nell'area di Detroit, tavola su due pagine affiancate, in *The Architectural Forum*, ottobre 1943.

194X, con il proposito di contribuire allo sviluppo dell'architettura moderna per una America migliore. "È ormai riconosciuto che la fine della guerra porterà a grandi cambiamenti nella nostra vita quotidiana. Questi cambiamenti influenzeranno le abitudini di consumo e i metodi di produzione, e inevitabilmente si rifletteranno sulla forma fisica del mondo in cui viviamo e che è compito dei progettisti plasmare".³⁷ Due sono le caratteristiche che secondo gli editori caratterizzeranno le nuove abitazioni del dopoguerra e sulle quali si chiede ai progettisti di ragionare: la prima è legata alla dimensione, ovvero case piccole e funzionali, la seconda riguarda la tecnica costruttiva, basata sugli elementi prefabbricati che nel futuro accresceranno la capacità produttiva grazie alla disponibilità di nuovi materiali e migliori standard di illuminazione e condizionamento. Le parole chiave su cui devono basarsi i progetti sono: la pianificazione; la cucina: i bagni; gli armadi; i soggiorni, il tutto realizzato secondo i criteri della standardizzazione e della flessibilità delle soluzioni.

È interessante osservare come gli elaborati presentati da oltre 40 architetti abbiano una impostazione grafica con caratteristiche simili, che dimostra come il progetto moderno abbia trovato un linguaggio con il quale esprimersi condiviso dalla generazione dei progettisti dell'epoca al di là dello stile personale nel disegno che può differire. Tutti i progetti sono mostrati attraverso molti elaborati differenti, che concorrono ad esplicitare le idee del progettista attraverso una narrazione fatta di piccoli tasselli che chiariscono i diversi aspetti dell'abitazione, dalla tecnica costruttiva alla fruizione. Molto spesso questi disegni sono corredati di note testuali, sia nelle piante per indicare i percorsi e le destinazioni d'uso degli ambienti, sia nei disegni tecnici di dettaglio per far comprendere i materiali adoperati e gli aspetti tecnologici. Il risultato finale sembra voler coinvolgere nel dibattito non solo gli addetti ai lavori, ma un pubblico più ampio con disegni accattivanti e di facile lettura.

Le prospettive degli ambienti interni sono costruite con schizzi fatti di poche linee e popolate di personaggi che mostrano le possibili modalità di fruizione dello spazio e degli arredi, o riempite di elementi di arredo di cui si mostra la funzionalità, in particolare armadi di cui viene disegnato un variegato contenuto interno secondo la disposizione che è stata immaginata. In questi elaborati il disegno da linguaggio tecnico diventa illustrazione, di un progetto, ma anche di un'idea, in risposta alla richiesta degli editori ed anche in conformità ad un nuovo modo di narrare l'architettura per immagini. Alcuni architetti rappresentano il progetto attraverso i singoli elementi e le loro possibili aggregazioni, secondo una modalità inedita di visualizzazione

37. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 65. "It is everywhere recognized that the end of the war will bring about vast changes in our everyday lives. These changes will affect habits of consumption and methods of production, and inevitably will be reflected in the physical form of the world in which we live—and which it is the business of designers to mold." *The new house 194X*, Presentazione degli editori, in *The Architectural Forum*, settembre 1942.

dell'idea progettuale e della sua concretizzazione in modo flessibile nelle diverse possibili configurazioni. Talvolta nei progetti si alternano i disegni su fondo bianco con rappresentazioni in negativo, in bianco su fondo nero, ottenendo una visione più dinamica della pagina stampata. Le viste dall'alto sono ancora molto utilizzate, soprattutto come spaccati o esplosi assonometrici attraverso i quali scomporre i diversi livelli dell'abitazione e mostrare la suddivisione interna. Anche il modello trova spazio in diversi progetti tra le altre tecniche di rappresentazione.

Le immagini qui inserite a corredo del testo sono volutamente state selezionate scegliendo soluzioni elaborate da architetti diversi per sottolineare come il linguaggio adottato presenti delle caratteristiche che possono essere considerate parte dell'identità visiva dell'architettura moderna (figg. 174-188). Il tratto comune è da ricercarsi nella dinamicità del segno grafico, sia da parte dei progettisti nella predisposizione degli elaborati progettuali, sia da parte dei grafici della rivista che realizzano composizioni della pagina strutturate in modo da accentuare l'aspetto narrativo con l'integrazione di testi e immagini di diverse tipologie. È utile chiarire che l'evidente assenza delle fotografie nella presentazione dei progetti non rappresenta una scelta relativa al linguaggio grafico, ma una contingenza in quanto le case non sono progettate per un luogo specifico e dunque non c'è la necessità di inserirle in un contesto reale in particolare.

Un secondo numero speciale sulla progettazione nel dopoguerra viene pubblicato a maggio 1943 con il titolo "Nuovi edifici per il 194X", ampliando la tematica ad una serie di tipologie di edifici pubblici e privati. Nella presentazione degli editori è sottolineata l'innovazione apportata da questi progetti nell'ambito dello scambio di idee sulla città del dopoguerra. "Sebbene i progetti siano molto diversi per finalità, stile e modalità di presentazione, essi presentano analogie più importanti: la comprensione delle implicazioni dell'abbondanza di energia, metalli e plastica del dopoguerra; il riconoscimento dell'importanza della flessibilità nella pianificazione e nella costruzione; un nuovo approccio al singolo edificio come unità in una comunità integrata. Significativi sono anche i numerosi suggerimenti pratici che la prefabbricazione può offrire tanto al grande edificio commerciale o pubblico quanto alla piccola abitazione".³⁸ Secondo la richiesta degli editori, i progetti devono essere pensati per una città di circa 70.000 abitanti e devono rivolgersi alle esigenze della comunità piuttosto che dei singoli.³⁹

Le tipologie raccolte e pubblicate sono molto varie, tra cui: hotel, banca, ufficio postale, chiesa, museo, scuola, centro commerciale, teatro, aeroporto, ospedale. Le modalità di rappresentazione utilizzate seguono anche in

38. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 2. "While the designs vary widely in scope, character and manner of presentation, they exhibit more important similarities: an understanding of the implications of the postwar abundance of power, metals and plastics; a recognition of the importance of flexibility in planning and construction; and a new approach to the individual building as a unit in an integrated community. Significant too are the many concrete suggestions that prefabrication may have as much to offer the large commercial or public building as the small house". *Projected designs*, Presentazione degli editori, in *The Architectural Forum*, maggio 1943.

39. *New buildings for 194X in relation to the plan of a hypothetical town of 70.000*, Presentazione degli editori, in *The Architectural Forum*, maggio 1943, p. 70.

questa circostanza le tipologie evidenziate a proposito dei progetti per le abitazioni.

I tratti dei disegni sono molto essenziali, soprattutto nelle vedute prospettiche che ancora ricordano illustrazioni più che elaborati tecnici, anche per il carattere “non finito” dei disegni degli interni in cui le linee sfumano nella parte finale della rappresentazione senza una rigida delimitazione dello spazio descritto. Le prospettive degli esterni sono invece in alcuni casi più definite, comprendendo gli effetti visivi di materiali ed ombre. Talvolta sono integrate nel contesto urbano attraverso la tecnica del fotomontaggio (figg. 189-190). Gli schizzi prospettici sono gli elaborati che conferiscono un'impronta più narrativa al progetto, che anche qui si avvale di un mosaico di differenti rappresentazioni che concorrono alla comunicazione della propria idea: diagrammi, piante, sezioni, prospetti, assonometrie e spaccati assonometrici, dettagli. I disegni sono spesso integrati da note testuali che esplicitano la funzione delle parti e la lettura dei diversi elaborati è proposta in modo integrato, con rimandi visivi che creano percorsi di lettura definiti e facilitano la comprensione dei collegamenti tra un elaborato e l'altro (figg. 191-192).

All'inizio degli anni Quaranta, dunque, tutti gli elementi del nuovo linguaggio visivo delle avanguardie dell'architettura moderna, sperimentati a partire dagli anni Venti nelle piccole riviste europee, sono definitivamente acquisiti nel linguaggio delle riviste commerciali a livello internazionale.

MOVING PICTURE THEATER

C. KOCH, J. JOHANSEN, ARCHITECTS

"The following factors will be important influences on theater design:

"1. Decentralization:

- a. Lowering the cost of land in some relation to the use it will be put to.
- b. Cheaper building cost per cu. ft., as the spreading of buildings lessens fire hazards.

"This will result in opportunities of increasing the space allocated to each individual; which, in turn, will increase convenience, allow for better seating, easier circulation and additional services, such as parking facilities—both to park the car and park the children.

"2. Multiple Use:

- a. Developments in the field of visual education will demand daytime use of these facilities as well.

"It will be necessary to provide, in the movie theater, comfortable seats with desk-arm for use in daytime. At night these could be used for drinks or snacks. Provide, also, a system of telephones or buzzers to order drinks from the seat directly.

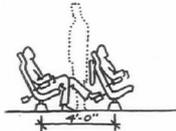
- b. Developments in television will demand the provision of television equipment. People will want to drop in during the day to hear and see important events and the news. Such daytime use might demand natural light at some times.

"The construction system furnishes the interest, and the glass area was designed to provide more dignified evidence of the whereabouts of the theater than the blinkety blinkers used for this purpose at present. Waiting space is provided off the main circulation and affords some view of the grass-grown street, and outside activities.

"The vomitory system was used to get the people to their seats in the quickest, easiest fashion, and all the exits are intended to be used."



WAITING FOR SEATS



GENEROUS ROW SPACING

114

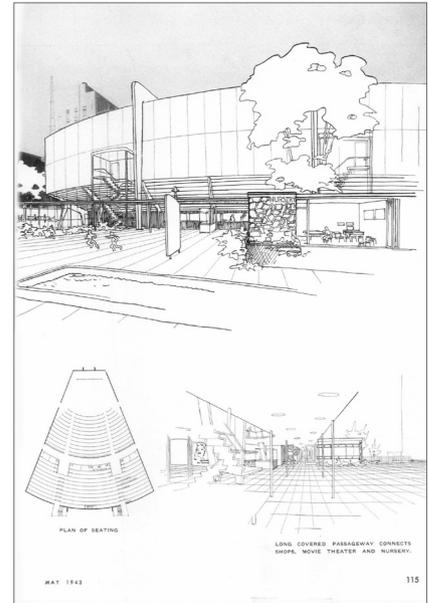
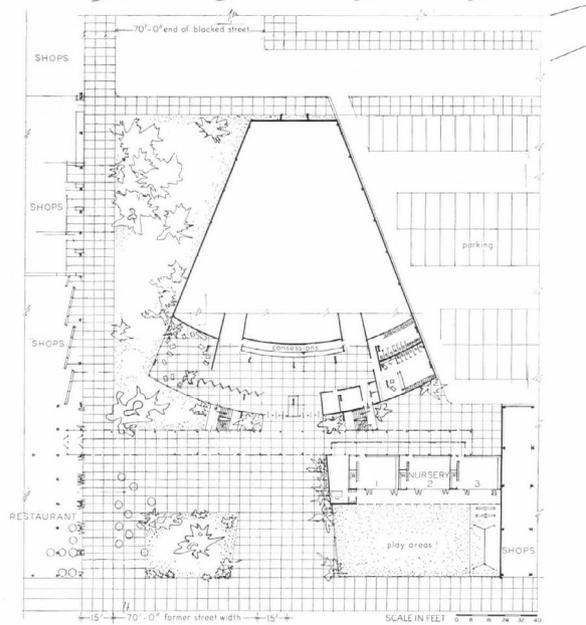
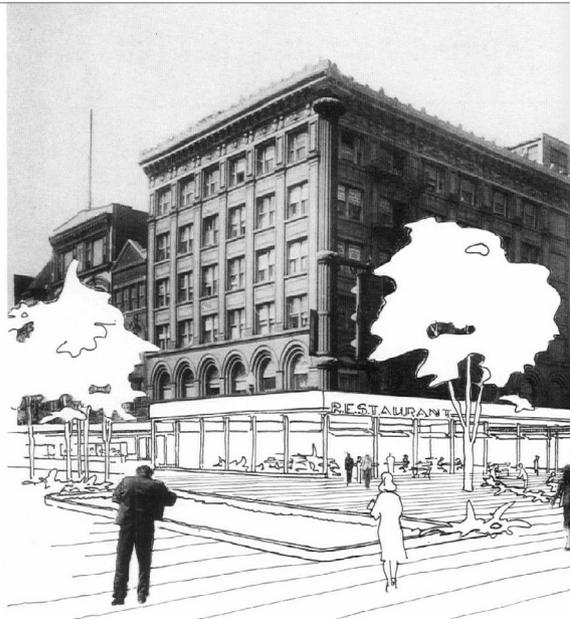
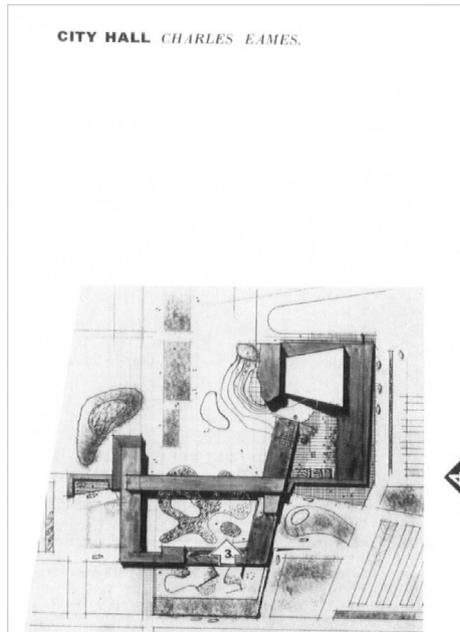
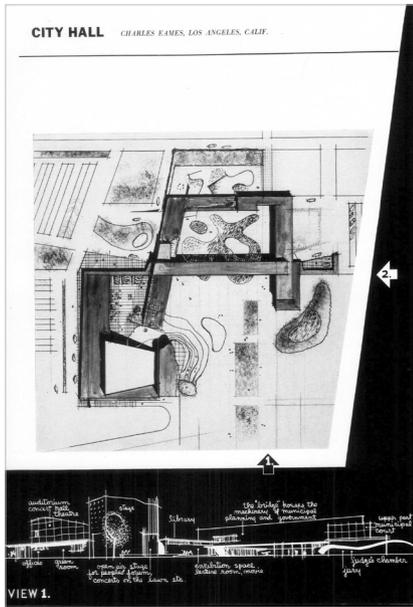


Fig. 189-190 - Carl Koch e John Johansen, Moving picture theatre, in *The Architectural Forum*, maggio 1943.



The design of the city hall is conceived as an integral part of the city plan. Located at the end of the new mall, it fits admirably into this natural position. The inter-penetration of public spaces, parks and the purely administrative functions of government symbolizes a truly democratic type of community, of which this group of buildings becomes the center.

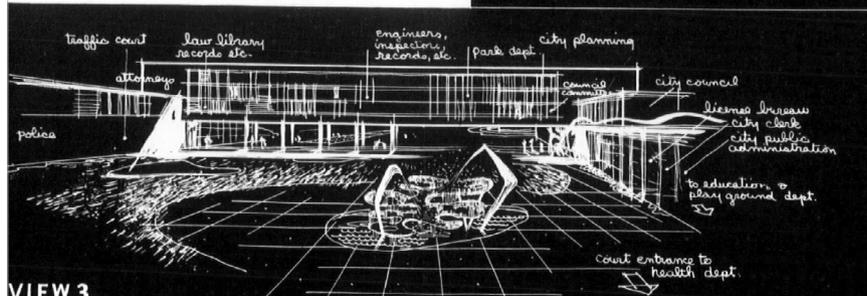
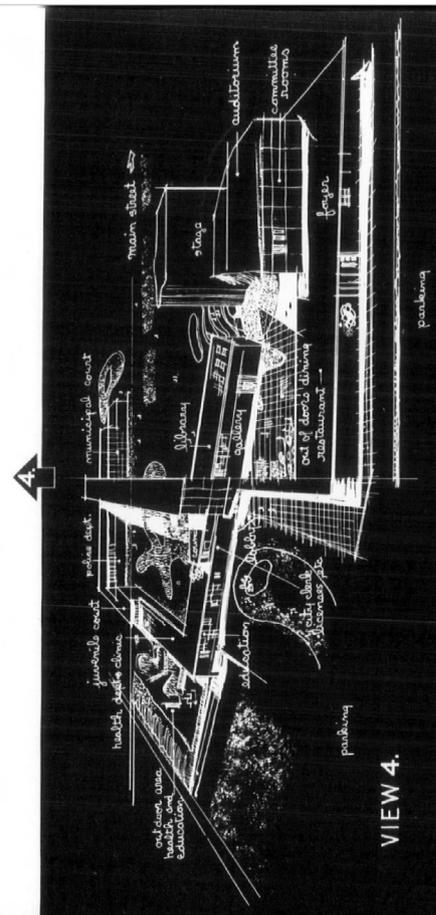


Fig. 191-192 - Charles Eames, City hall, in *The Architectural Forum*, maggio 1943.

2.3 Il modernismo in *Pencil Points*

Primo nome rivista: Pencil Points
(supplemento a The Architectural Review)

Data fondazione: 1919

Data ultimo numero: 1920

Tematiche: architettura e belle arti

Nuovo nome rivista: Pencil Points, dal 1942: New Pencil Points

Data cambio denominazione: 1920

Data ultimo numero: 1944

Tematiche: disegno e architettura

Nuovo nome rivista: Pencil Points. The magazine of Progressive Architecture, dal 1945: Pencil Points. Progressive Architecture

Data cambio denominazione: 1944

Data chiusura: 1995

Tematiche: progettazione e urbanistica

Sede: New York

Nazione: Stati Uniti

Lingua: inglese

Frequenza: mensile

Formato: 24 x 31

Editore: Reinhold Publishing Corp

Fonti: tutti i fascicoli della rivista, digitalizzati da diverse Università americane, sono consultabili sul portale US Modernist: <https://usmodernist.org/index-pa.htm> (ultimo accesso marzo 2024).

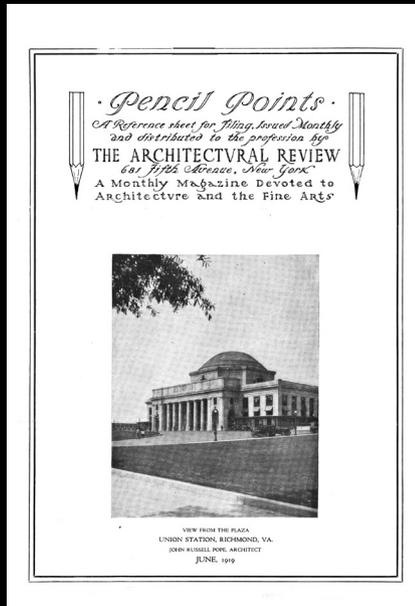


Fig. 193 - Copertina di *Pencil Points*. The architectural review, n. 1, giugno 1919.

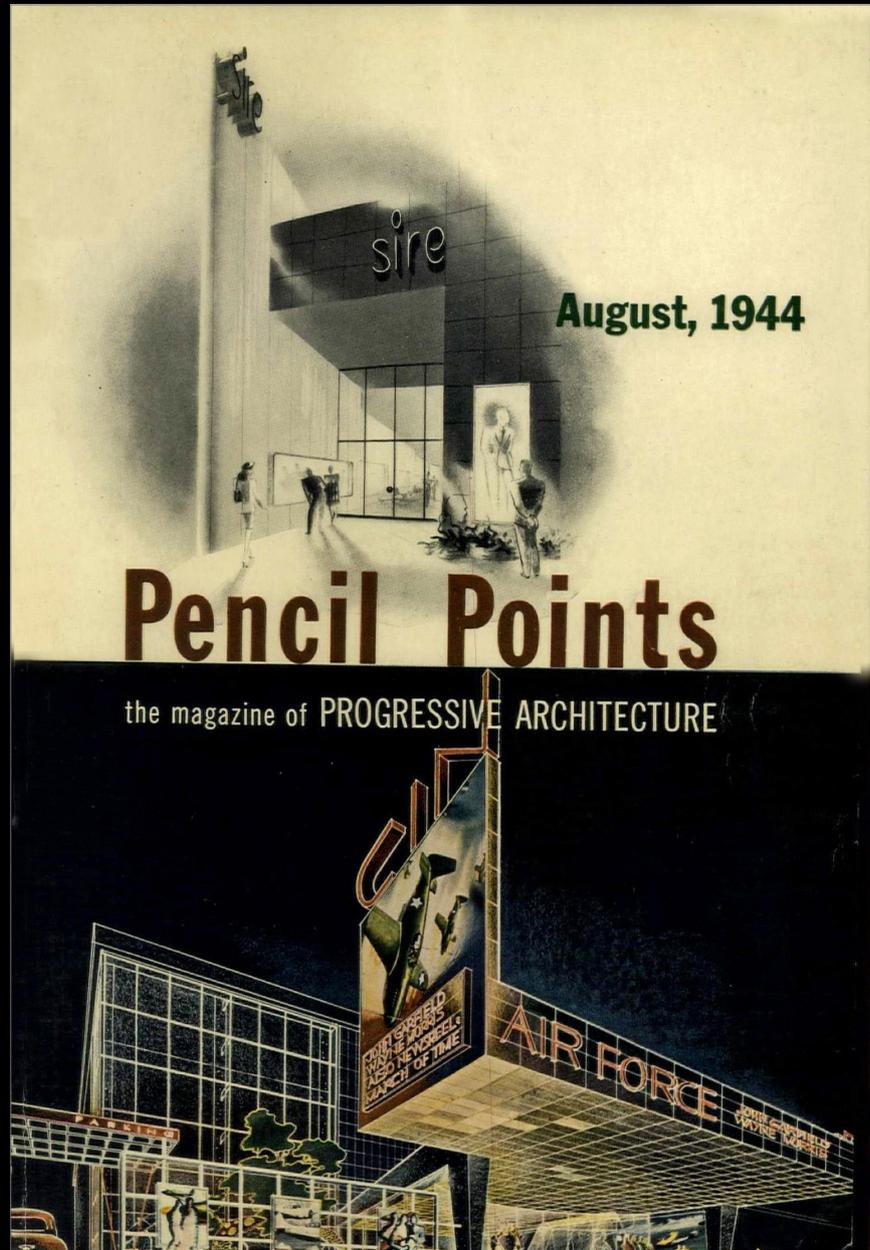


Fig. 194 - Copertina di *Pencil Points*. The magazine of progressive architecture, agosto 1944.

Per verificare quanto la diffusione di un linguaggio moderno con caratteristiche proprie sia una costante nelle riviste internazionali di architettura, si vuole qui prendere in considerazione un secondo esempio, di cui ancora una volta si segue l'evoluzione dagli anni Venti ai Quaranta. Anche *Pencil Points* è una delle riviste che ha avuto maggior diffusione in America, caratterizzandosi per un approccio diverso da quello di *The Architectural Forum*. Mentre quest'ultima rivista nasce con l'intento di trasmettere la cultura costruttiva, *Pencil Points* è inizialmente legata all'Accademia delle Belle Arti e indirizzata ai disegnatori. La scelta come caso studio è qui dovuta al lungo arco temporale di pubblicazione e alla sua struttura editoriale ben definita con periodicità regolare, che ha consentito di osservare le trasformazioni nell'ambito della presentazione dei contenuti visivi e parallelamente nella struttura compositiva della pagina. La sua analisi permette di cogliere le trasformazioni che negli anni hanno caratterizzato il passaggio da un disegno "accademico" ad un disegno "funzionale", parallelamente alla trasformazione degli interessi della rivista dal disegno verso la progettazione, al punto di cambiare il nome in *Progressive Architecture* negli anni Quaranta per sottolineare il carattere progressista che aveva assunto la testata editoriale con la selezione dei contenuti pubblicati. In questo periodo, infatti, la rivista si pone come una delle voci più critiche nel panorama pubblicistico americano, selezionando i contenuti in base all'innovatività dei progetti oltre che alla loro funzionalità.⁴⁰

Dopo un breve periodo nel 1919 nel quale viene pubblicata come supplemento distribuito da *The Architectural Review*, *Pencil Points* vede la luce come rivista mensile autonoma nel 1920, con l'obiettivo dichiarato di mettere in relazione disegnatori e architetti. Nel tempo si discosta da questa impostazione per diventare uno dei principali veicoli di diffusione delle nuove tendenze del modernismo, testimoniando un particolare momento storico nel settore dell'architettura e del design negli Stati Uniti. Sulle sue pagine, tra gli anni Venti e Quaranta, si snodano la storia e le idee di una nuova generazione di architetti americani ed europei: Russel Pope, Francis Bacon, Walter Gropius, Richard Neutra, Le Corbusier, Marcel Breuer, Norman bel Geddes, Mies Van der Rohe, dei quali veicola teoria e progetti, con un'attenzione particolare rivolta al lavoro delle avanguardie europee. Partita con sole 22 pagine nel 1920, dieci anni dopo pubblica circa 150 pagine per numero con una tiratura di 21.000 copie.

Nel 1940 è una delle riviste americane di architettura maggiormente distribuite a livello nazionale, accanto a *The Architectural Forum*. Nel 1944 il nuovo titolo *Progressive Architecture* ne sancisce il passaggio a rivista di

40. Marta Averna, Elena Montanari, Francesca Serazanetti, 2023, cit.

progettazione e urbanistica. Con questo stile resta una delle più autorevoli riviste di settore a livello internazionale per i successivi 50 anni, fino alla chiusura nel 1995.⁴¹

Come nell'esempio precedentemente trattato, l'analisi è qui condotta con particolare attenzione ai diversi momenti di passaggio che portano la rivista a diventare uno dei principali veicoli di diffusione dell'architettura modernista e sulle parallele trasformazioni sia nella struttura visiva della pagina stampata che nei contenuti pubblicati e le relative modalità di rappresentazione.

Pencil Points, dal disegno all'architettura

L'introduzione al primo numero stampato come mensile autonomo attribuisce la scelta di fondare la rivista al successo ottenuto come supplemento di *The Architectural Review* a testimonianza dell'interesse verso la tematica proposta, chiarisce gli obiettivi della rivista e descrive la tipologia di contenuti che saranno pubblicati. "Pencil Points sarà dedicato ad argomenti di interesse per disegnatori, progettisti e redattori di capitolati. [...] Le tavole includeranno, come nel presente numero, riproduzioni di disegni di dettaglio provenienti dagli studi di architetti di altissimo livello, oltre a disegni di opere antiche e moderne provenienti da ogni parte del mondo. Le lezioni di disegno prospettico di Paul Valenti, di cui la prima parte appare in questo numero, saranno pubblicate periodicamente e andranno avanti per molti mesi. Le notizie provenienti dalle organizzazioni di disegnatori, dai club di architettura e dalle scuole di architettura, così come gli articoli di interesse di natura personale, avranno un posto importante in *Pencil Points*".⁴²

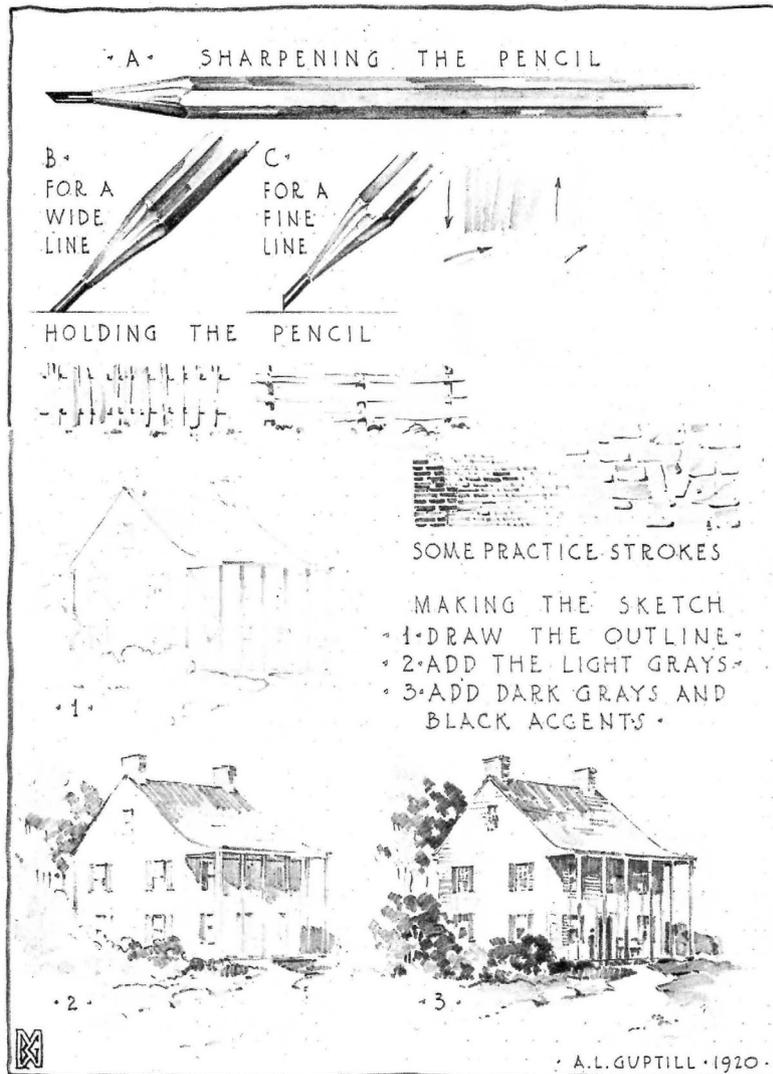
Nei primi anni di pubblicazione, a differenza delle riviste legate ai movimenti di avanguardia caratterizzate da impianti grafici innovativi, *Pencil Points* presenta una composizione tradizionale piuttosto rigida, con una gabbia a due colonne, l'uso del capolettera a inizio paragrafo, poche variazioni nei caratteri tipografici. Testi e immagini solo in pochi casi condividono lo spazio della pagina, più spesso i disegni sono stampati in tavole separate, numerate e corredate di didascalie. Le tavole seguono l'orientamento verticale della pagina anche laddove il contenuto dovrebbe essere letto in orizzontale. Poiché inizialmente la rivista si rivolgeva ai disegnatori e all'Accademia delle Belle Arti, i temi dei disegni sono spesso di carattere pratico, con illustrazioni per l'impostazione di una prospettiva o l'esecuzione di un disegno, le tecniche grafiche, i consigli sull'uso di matite e china, l'esecuzione delle ombre e dei chiaroscuri, alternati a riproduzioni di tavole di architettura classica e disegni di progetti di architettura (figg. 195-196).

41. George E. Hartman, Jan Cigliano, a cura di, 2004. *Pencil Points Reader: Selected Readings from a Journal for the Drafting Room, 1920-1943*. New York: Princeton Architectural Press.

42. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 5. "Pencil Points will be devoted to matter of interest to draftsmen, designers and specification writers. [...] The plates will include, as in the present issue, reproductions of detail drawings from the offices of architects of the highest standing, as well as drawings of both ancient and modern work from all parts of the world. Mr. Paul Valenti's lessons in perspective drawing, of which the first instalment appears in this issue, will be published serially and will run through many months. News from draftsmen's organizations, architectural clubs, architectural schools, as well as items of interest of a personal nature, will have an important place in *Pencil Points*."

Introduzione degli editori, in *Pencil Points*, vol. 1, n. 1, giugno 1920, p. 5.

PENCIL POINTS



Sketching and Rendering in Pencil. Figure 4, illustrating method of sharpening pencil, practice strokes and steps in sketching.

PENCIL POINTS

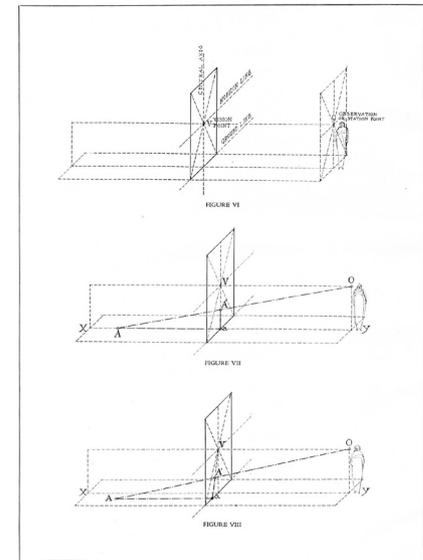


Fig. 195 - Tavola sull'utilizzo della matita per realizzare schizzi, in *Pencil Points*, vol. 1, n. 4, settembre 1920.

Fig. 196 - Tavola sulla tecnica della prospettiva, in *Pencil Points*, vol. 1, n. 1, giugno 1920.

Nel numero di gennaio 1921 Hough Ferriss, famoso disegnatore americano, pubblica un articolo dettagliato e corredato da immagini dimostrative sui tre stadi per l'esecuzione di un disegno (figg. 197-199), ottenendo un grande interesse da parte dei lettori della rivista, soprattutto disegnatori e architetti o giovani studenti ancora in formazione. A dimostrazione che il pubblico a cui la rivista si rivolge è composto anche da studenti, troviamo sullo stesso numero un articolo che descrive dettagliatamente il programma dell'Accademia delle Belle Arti in tutti i suoi aspetti formativi, con particolare riguardo ai contenuti pratici che vengono acquisiti nel campo del disegno e dell'architettura. Negli anni successivi sono pubblicati anche esiti di competizioni riservate agli studenti dell'Accademia, i cui vincitori ricevono una borsa di studio per frequentare l'*Ecole des Beaux Arts* di Parigi, con la quale l'Accademia americana e la rivista intrattengono strette relazioni. In generale l'aspetto didattico assume una grande importanza nella rivista, includendo dibattiti sulla formazione e sulla pratica dei futuri architetti. *Pencil Points* si pone inoltre come spazio aperto al dialogo con i lettori, prevalentemente abbonati, da cui accetta suggerimenti e proposte e bandisce concorsi per disegnatori su tematiche specifiche di cui pubblica i risultati più interessanti. Per contenuti trattati e impostazione del dibattito, la rivista non sembra interessata a raggiungere un pubblico generalista.

Oltre ai consigli pratici per il disegno, in alcuni numeri viene proposta l'analisi grafica delle geometrie di edifici. Tra le tecniche per la rappresentazione, la fotografia ha un peso marginale nelle pagine, in quanto l'illustrazione è quasi esclusivamente affidata al disegno con le varie tecniche espressive proprie degli elaborati accademici come conseguenza del pubblico a cui si rivolge che è unicamente costituito da addetti al settore, già formati o in formazione. Tra i disegni prevale l'utilizzo della prospettiva sotto forma di schizzo a mano libera o geometricamente costruita e completata di ombre, chiaroscuro e resa grafica dei materiali. Più frequentemente sono riprodotti esterni di edifici posizionati secondo la prospettiva accidentale. Molto utilizzato è anche il metodo delle proiezioni ortogonali, in pianta e prospetto. Le sezioni invece sono rare e l'assonometria completamente assente. Talvolta sono riprodotti disegni di dettagli costruttivi o decorativi corredati da note testuali esplicative dei diversi elementi.

Dal numero di novembre 1925, sotto la nuova direzione editoriale di Russel Whitehead,⁴³ comincia un timido tentativo di modernizzazione dell'impianto visivo della rivista, a partire dalla testata che viene semplificata abolendo i motivi decorativi con un risultato di maggiore concisione e pulizia formale. La composizione della pagina continua ad avvalersi della doppia

43. Ralph Reinhold, 1925. *Russel Whitehead becomes editor of Pencil Points*, in *Pencil Points*, vol. VI, n. 11, novembre 1925.

THREE STAGES OF A RENDERING

BY HUGH FERRISS

PRELIMINARY to the beginning of work on the rendering the writer studied the project as a whole with the architect, the character of the design, the relation of the building to its surroundings, etc., receiving information as to what view of the building was desired for this delineation, what the purpose of the drawing was, and whether it was to be made essentially for reproduction. He also received the necessary data to work from, consisting in this case mainly of a scale drawing of the elevation and a photograph showing the existing surroundings.

The spirit in which the drawing was to be carried out was considered; whether, for instance, it should tend toward the impressionistic or suggestive or toward the literal. In this case a literal treatment was chosen, as the architect's designs had reached a definite stage, the surroundings were well known and of significance to the project and the object in having the drawings made was to convey a realistic impression.

Black and white had been specified, but the question as to what medium to use next called for consideration. The necessity for defining details with some accuracy suggested that such mediums as charcoal or lithographic crayon would be too broad. On the other hand, as it was desirable to recognize the characteristic, varying tonal qualities of London buildings, and as it was the aim to produce a drawing not entirely without atmospheric effect, a hard pencil line did not seem appropriate; nor did the gray of the ordinary lead pencil lend itself well to the depth of tone desired. A carbon

pencil was chosen allowing the use of a fairly definite line, with the sharpened point, and a comparatively rich tone quality, when using the broad edges of the lead and when rubbing with it. Grades 2B and 3B were employed. A fairly smooth, heavy drawing board was used.

First Stage—The composition, being visualized, the horizon line, vanishing point, center line of Bush House, silhouette of its mass and the masses of adjoining buildings to left and right, likewise the traffic in the foreground (the latter as one mass) were suggested in seven or eight free hand lines. Bush House was then roughly sketched with T-square and triangle, information being taken from the architect's elevation; buildings to left and right were similarly indicated in a relative degree of definiteness, likewise the foreground. Light tone values were produced by rubbing over the lines with the finger. It was the object at this stage to have the essentials both of line and tone values sufficiently indicated to suggest the final result, but sufficiently tentative to allow any changes which might prove desirable to be easily made. See reproduction of the drawing at the end of the first stage on page 8.

Second Stage—The next step was to advance the essential values to approximately the final degree, desirable to recognize the characteristic, varying tonal values of London buildings, and as it was the aim to produce a drawing not entirely without atmospheric effect, a hard pencil line did not seem appropriate; nor did the gray of the ordinary lead pencil lend itself well to the depth of tone desired. A carbon



Architect's drawing which, together with a photograph of the surroundings, supplied data for the rendering shown on the opposite page. Bush House, London, England. Helvin & Cohen, Architects.



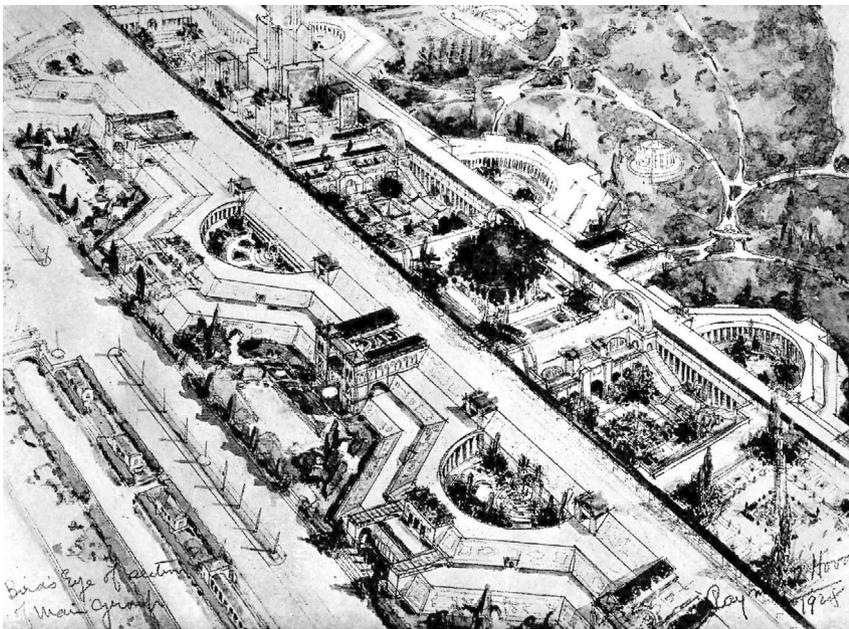
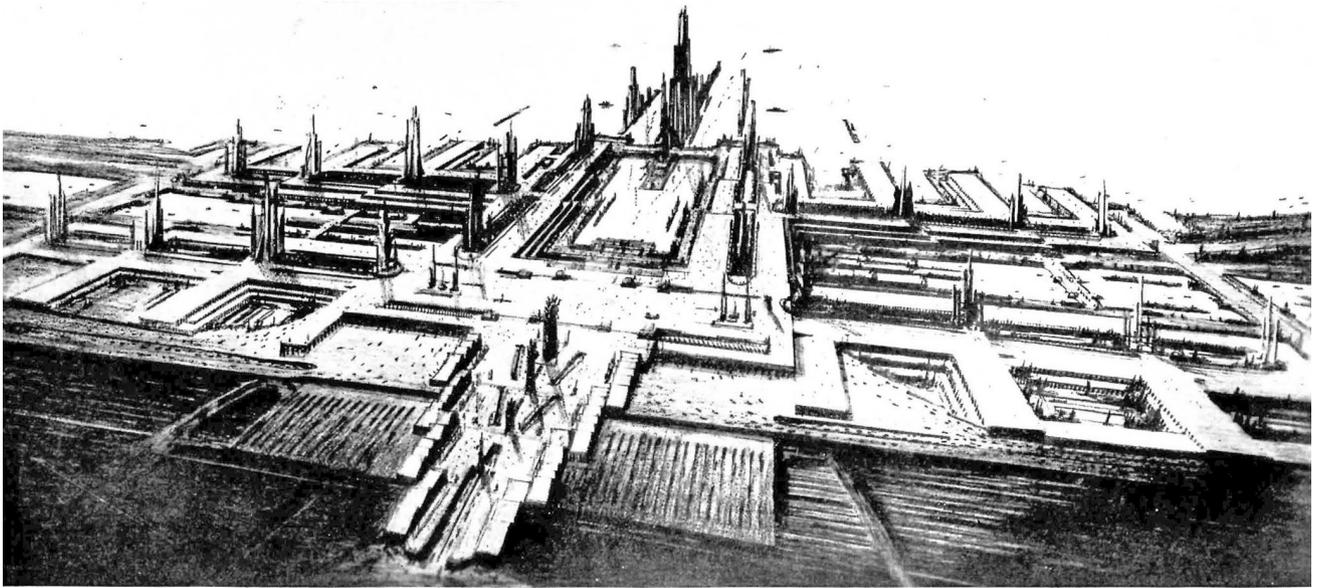
Figg. 197-199 - Hough Ferriss, illustrazioni delle tre fasi di esecuzione di una veduta, in *Pencil Points*, vol. 2, n. 1, gennaio 1921.

colonna, ma le didascalie esplicative delle tavole vengono inserite nella pagina a fronte dando un maggiore respiro alla struttura grafica. Si nota anche una maggiore presenza di pagine che integrano testo e immagini. Queste ultime sono ancora prevalentemente vedute prospettiche. Nella parte finale della rivista fanno la loro apparizione tavole a colori realizzate con la tecnica della litografia, della pittura ad olio o dell'acquerello, che vivacizzano una struttura ancora tradizionale. Nel corso del 1926 sono pubblicati una serie di articoli a proposito del rapporto tra disegnatori e architetti. Queste riflessioni manifestano un incoraggiamento nei confronti dei disegnatori che mostrano una sensibilità progettuale a diventare essi stessi architetti. "Se da un lato la rivista poteva aiutare i disegnatori ad affinare le loro competenze, dall'altro poteva anche ampliare le loro prospettive rendendoli più produttivi nel loro lavoro attuale, ma allo stesso tempo promuovendo le ambizioni di avanzamento di carriera. L'ulteriore formazione dei disegnatori veniva impartita non solo attraverso gli articoli istruttivi della rivista, ma anche attraverso le iniziative di atelier, club e scuole serali per disegnatori".⁴⁴

Una delle conseguenze di questa evoluzione, nel tempo, è la modifica delle tematiche della rivista stessa, che per venire incontro ai propri lettori sempre più orientati verso i temi della progettazione piuttosto che del disegno inizia a focalizzare anche i contenuti su tematiche specificamente di interesse degli architetti. Questa tendenza diventa più evidente sul finire degli anni Venti. Nel numero di aprile 1929 viene pubblicato un lungo articolo corredato di diverse immagini dedicato agli studi preliminari per l'Esposizione Universale di Chicago del 1933.⁴⁵ L'impostazione della tematica è decisamente rivolta agli architetti, trattando della fase ideativa e del confronto tra le possibili soluzioni progettuali. Anche il materiale grafico pubblicato appare differente da quello destinato ai disegnatori ed è composto prevalentemente da planimetrie e vedute prospettiche dall'alto che valorizzano la descrizione dei percorsi e degli aspetti scenografici concepiti per l'esposizione (figg. 200-201).

Dal numero di novembre 1929 *Pencil Points* si dota di una copertina vera e propria, anche se priva di immagini ma con le sole informazioni sulla rivista che precedentemente erano inserite nella testata sulla prima pagina. Questa innovazione coincide con un deciso aumento del numero di pagine del volume, dovuto all'inserimento di numerose pubblicità sia all'inizio che in chiusura della rivista, con la conseguente necessità di una rilegatura adeguata a contenerle. La vecchia testata viene riproposta sulla prima pagina della rivista dopo l'inserimento pubblicitario che riempie fino a 60 pagine consecutive all'inizio del fascicolo. Le pagine pubblicitarie sono caratterizzate da

44. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. XV. "While the magazine could help draftsmen sharpen their existing skills, it could also broaden their perspectives making them more productive in their current jobs but at the same time fostering ambitions to move up in hierarchy. The further education of the draftsmen was imparted not only through the magazine's instructive articles, but by its encouragement of draftsmen's ateliers, clubs, and evening schools". John Morris Dixon, 2004. *Introduction*. In: George E. Hartman, Jan Cigliano, cit., pp. XV-XXII.
45. *Preliminary studies for the Chicago world's fair, in Pencil Points*, vol. X, n. 4, aprile 1929.



Figg. 200-201 - Studi preliminari per l'Esposizione Universale di Chicago del 1933, in *Pencil Points*, vol. 10, n. 4, aprile 1924.

una maggiore dinamicità nella composizione e nelle variazioni tipografiche rispetto all'impianto della rivista che resta ancorato alla vecchia gabbia a due colonne con una limitata integrazione tra testi e immagini. È da sottolineare che i prodotti pubblicizzati: materiali da costruzione, impianti di illuminazione e condizionamento, ditte costruttrici, consulenti per i capitoli, ascensori, vernici, arredi e così via, sono rivolti agli architetti e non ai disegnatori, ad ulteriore testimonianza della trasformazione del pubblico dei lettori della rivista. Le pagine pubblicitarie sono dunque ancora una volta, come nell'esempio di *The Architectural Forum*, più rapide ad intercettare il processo di modernizzazione grafica e di modifica degli interessi dei lettori rispetto alla rivista stessa che le ospita.

A partire dal 1930, *Pencil Points* organizza concorsi di progettazione, in particolare sul tema dell'abitazione unifamiliare. Nel numero di luglio 1930 sono riportanti i risultati di un concorso di progettazione per una casa di otto camere, destinata ad un uomo di cultura, sua moglie, due figli frequentanti la scuola superiore ed una persona di servizio. L'abitazione deve essere ubicata in una zona residenziale di una città moderna degli Stati Uniti.⁴⁶ Ciascuno dei progetti pubblicati è descritto da una tavola con diversi disegni, che includono piante e prospetti dell'abitazione ed una prospettiva esterna (figg. 202-203). Lo stile di questi disegni si inizia a discostare dal disegno accademico per una maggiore semplicità del tratto con una riduzione dell'utilizzo del chiaroscuro nelle prospettive e per un'attenzione alla composizione della tavola contenente i diversi elaborati che concorrono alla comunicazione del progetto, ma non mostra ancora le caratteristiche del linguaggio visivo moderno. Più interessante sotto il profilo della comunicazione grafica l'articolo pubblicato sullo stesso numero con indicazioni pratiche per la suddivisione geometrica di segmenti per disegnare rivestimenti modulari o rampe di scale. I disegni, infatti, si presentano dinamicamente strutturati secondo una sequenza che evidenzia le azioni da compiere, esplicitate attraverso note con caratteri tipografici differenti, inseriti in diversi orientamenti e dimensioni, che iniziano ad assumere il carattere narrativo proprio del linguaggio moderno (figg. 204-205).

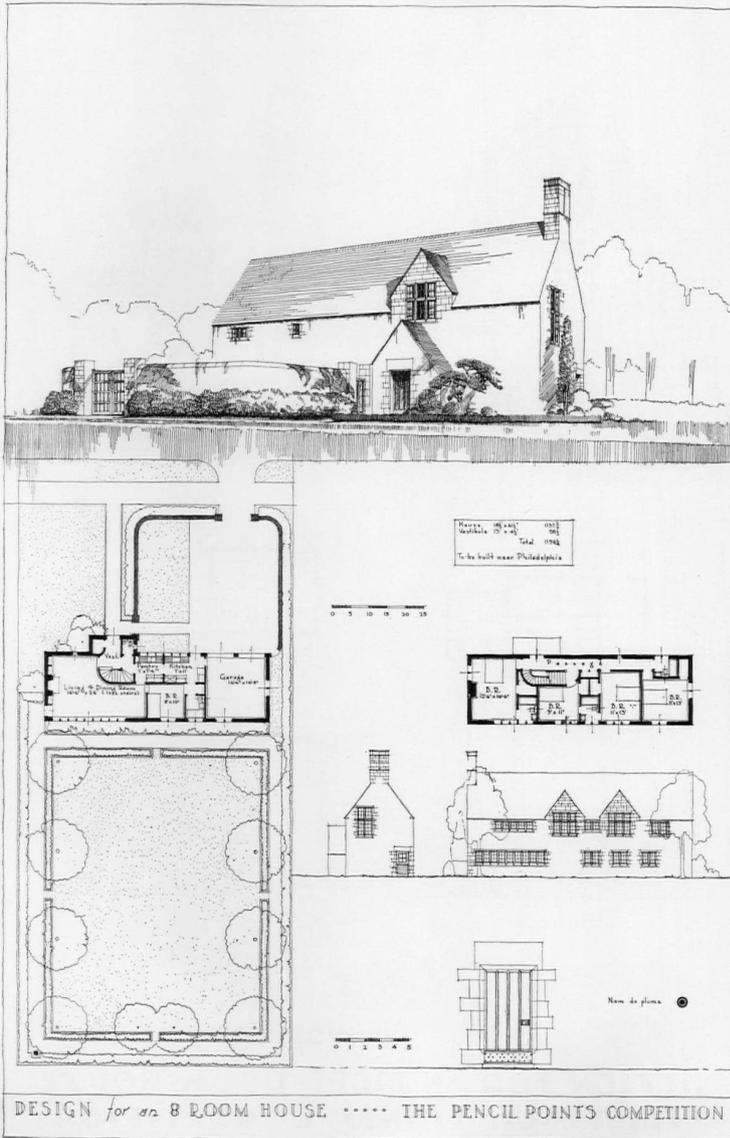
Nel corso degli anni Trenta *Pencil Points* inizia ad interessarsi più esplicitamente del modernismo in architettura, collegandosi prevalentemente alle esperienze francesi e riservando poco spazio agli architetti americani, escludendo dalla pubblicazione anche Wright, forse per il suo evidente legame con la rivista antagonista *The Architectural Forum*.⁴⁷

Dal gennaio 1933, la copertina diventa illustrata. Il nome della testata si sposta in basso in posizione allineata a sinistra, posizione che si mo-

46. Paul Cret, 1930. *The Pencil Points competition for an eight-room residence. Report of the jury of award*, in *Pencil Points*, vol. XI, n. 7, luglio 1930, pp. 513-524.

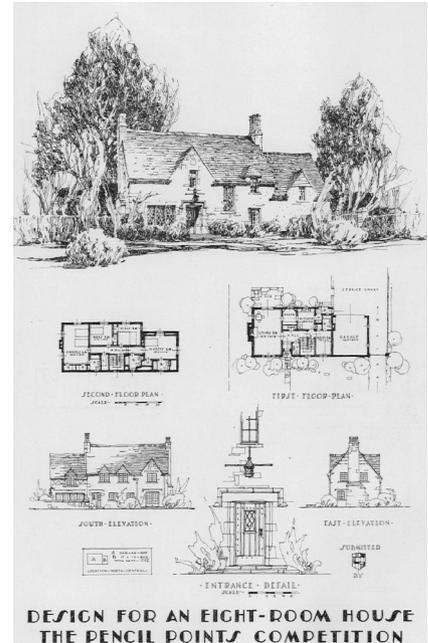
47. John Morris Dixon, 2004. *Introduction*, cit.

PENCIL POINTS COMPETITION FOR AN EIGHT-ROOM HOUSE

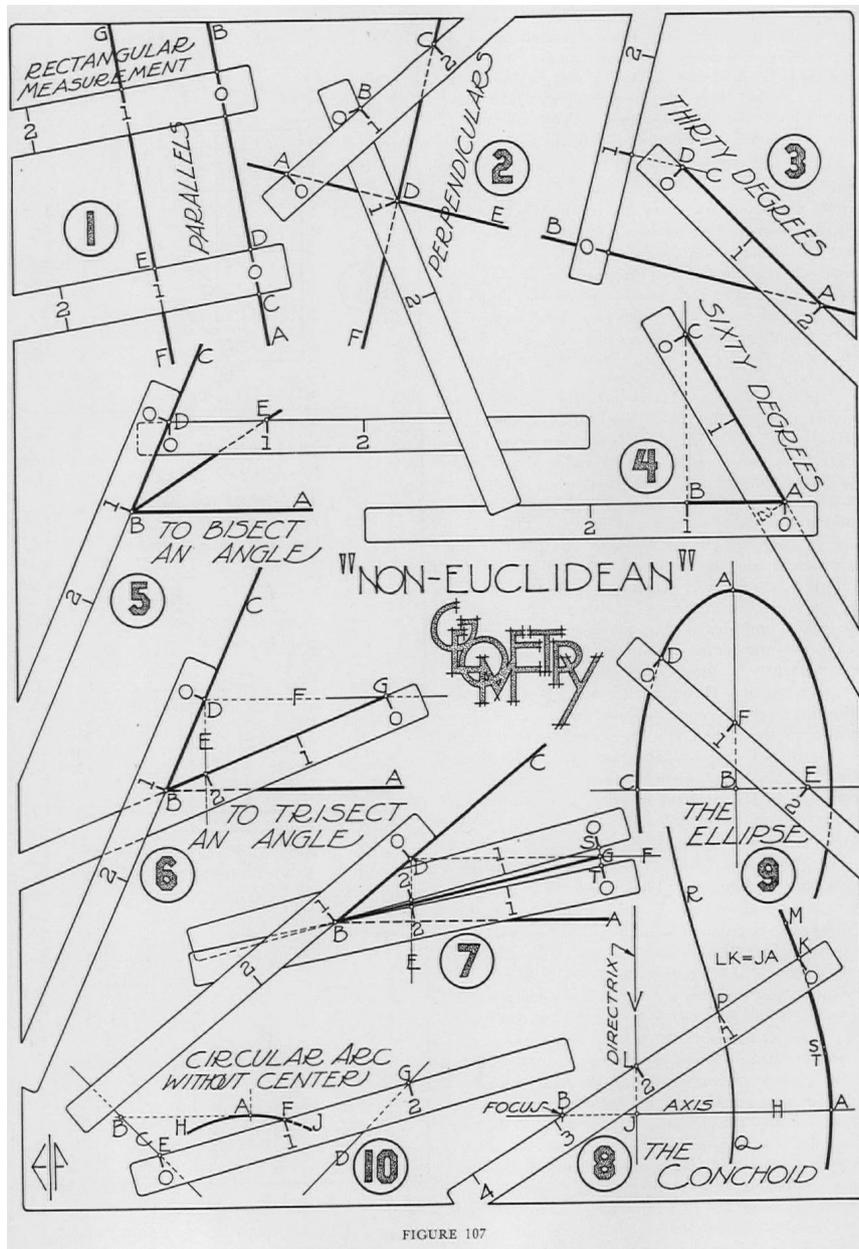
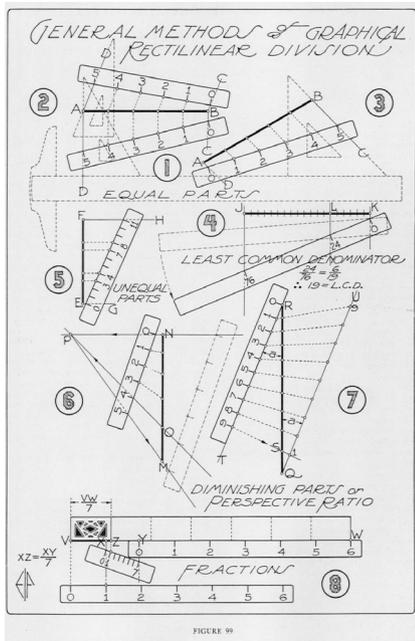


FIRST PRIZE

SUBMITTED BY JOHN T. GRISDALE, PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA



Figg. 202-203 - Concorso per il progetto di un'abitazione di 8 camere, Tavola del primo e secondo classificato, in *Pencil Points*, vol. 16, n. 7, luglio 1930.



Figg. 204-205 - Indicazioni pratiche per il disegno, in *Pencil Points*, vol. 16, n. 7, luglio 1930.

dificherà diverse volte negli anni successivi, lasciando l'immagine come elemento visivo dominante. Si tratta sempre di un disegno eseguito e pubblicato a colori, tipicamente la vista prospettica di un edificio ancora in stile piuttosto accademico. All'interno, nonostante i disegni continuino a prevalere, le fotografie acquistano progressivamente un peso maggiore. Negli anni successivi si può notare un allontanamento dalle tematiche rivolte ai disegnatori ed una maggiore attenzione ai concorsi di idee ed alla presentazione dei progetti di architettura modernista di diverse aree geografiche, contribuendo alla circolazione di idee ed immagini negli Stati Uniti.

Pencil Points, dall'architettura alla pianificazione

Nel 1935 *Pencil Points* inaugura una rubrica curata da George Nelson e dedicata al modernismo degli architetti europei contemporanei e ai loro progetti. Nella nota introduttiva alla prima rubrica pubblicata, gli editori chiari-scono che "Non siamo assolutamente interessati a pubblicare esempi di architettura europea contemporanea per incoraggiare quella sorta di stupida copia del manierismo che purtroppo a volte viene fatta. Riteniamo tuttavia che si possa imparare qualcosa da ciò che accade oggi in Europa, a condizione che si guardino gli edifici con piena conoscenza degli uomini e delle filosofie che li hanno realizzati. Con questo pensiero in mente, abbiamo incaricato George Nelson, membro dell'Accademia Americana di Roma, di intervistare alcuni dei più importanti architetti continentali e di scrivere per noi una serie di dodici articoli da pubblicare nel corso del 1935".⁴⁸

Il primo architetto a cui è dedicata la rubrica è l'italiano Marcello Piacentini, i cui principali progetti sono illustrati soprattutto tramite fotografie, accompagnate da alcune piante di piccola dimensione. Questa impostazione si mantiene anche nei numeri successivi, con una prevalenza della fotografia come mezzo di comunicazione visiva ed una maggiore integrazione di testo e immagini nello spazio della pagina. La prevalenza di fotografie non consente la circolazione delle nuove tecniche espressive che accompagnano l'elaborazione delle nuove idee progettuali.

Nel numero di luglio la rubrica pubblica un'intervista a Le Corbusier, in cui invece delle fotografie è riprodotta una vista prospettica del progetto del Palazzo dei Soviet a Mosca (fig. 206) ed una serie di schizzi, fatti di poche linee e note scritte a mano, disegnati durante l'intervista per esplicitare i concetti di cui parla rimarcando gli aspetti progettuali più significativi (figg. 207-209). Questa scelta è importante perché fa circolare non solo la nuova immagine delle forme della nuova architettura moderna veicolata dalla fotografia, ma anche lo stile grafico con il quale gli architetti moderni

48. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 5. "We are definitely not interested in publishing examples of contemporary European architecture for the purpose of encouraging the sort of stupid copying of mannerism that is unfortunately sometimes done. We do feel, however, that something can be learned from what is going on in Europe today provided we look at the buildings with full knowledge of the men and philosophies responsible for them. With this thought in mind, we commissioned George Nelson, Fellow of the American Academy in Rome, to interview a number of most important Continental architects and write for us a series of twelve articles to run during 1935". *Nota degli editori*, in *Pencil Points*, vol. XVI, n. 1, gennaio 1935.

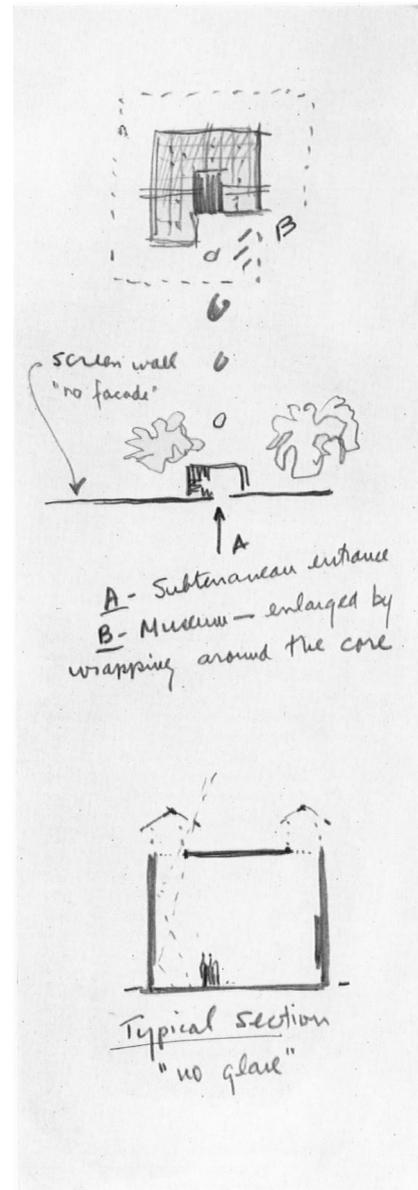
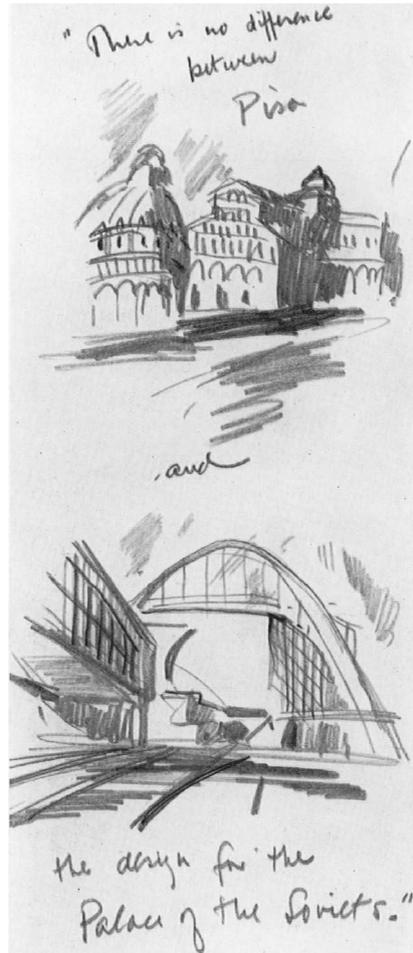
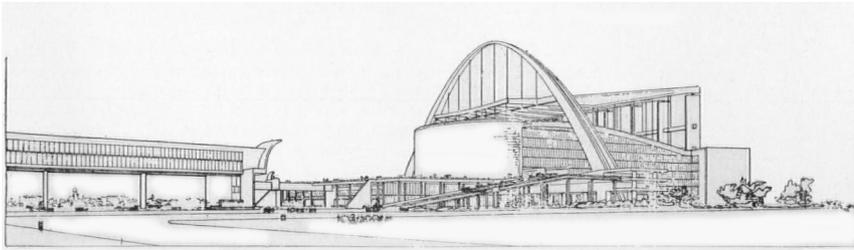


Fig. 206 - Le Corbusier, prospettiva del Palazzo dei Soviet a Mosca, in *Pencil Points*, vol. 21, n. 7, luglio 1935.

Figg. 207-209 - Le Corbusier, schizzi illustrativi dell'idea progettuale, in *Pencil Points*, vol. 21, n. 7, luglio 1935.

comunicano la propria visione dell'architettura. Un altro italiano, Giuseppe Vaccaro, è presentato nel numero di gennaio 1936 con diversi progetti, tra cui il Palazzo delle Poste a Napoli (fig. 210) e la Facoltà di Ingegneria di Bologna (fig. 211). Gli elaborati riprodotti sono più vari e comprendono fotografie, modelli, viste assonometriche e prospettiche, proiezioni ortogonali. Anche in questo caso vengono diffuse tipologie di rappresentazioni differenti da quelle abitualmente pubblicate sulle pagine di *Pencil Points*, come le fotografie dei modelli e le assonometrie, sebbene in quel periodo fossero già parte del repertorio grafico degli architetti americani come dimostrano i numeri coevi di *The Architectural Forum* che in questo periodo appare più moderno nello stile e nei contenuti.

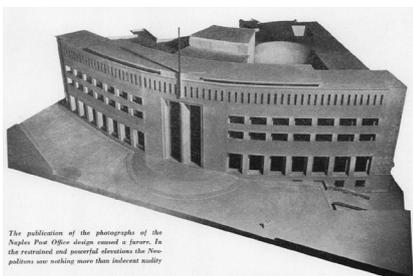
Nel numero di aprile 1935 *Pencil Points* lancia un concorso per il progetto di una casa per una famiglia di cinque persone. Nella descrizione dei requisiti per la partecipazione viene pubblicato per la prima volta uno spaccato assonometrico che mostra la disposizione degli ambienti del piano terra secondo la tipica impostazione utilizzata già da tempo dagli architetti europei con la sezione muraria campita in nero. Il disegno è accompagnato da una didascalia in cui è sottolineato come questa tipologia di disegno fosse una delle possibili risposte a quanto richiesto nell'elenco degli elaborati, ovvero una prospettiva a volo d'uccello del piano terra come apparirebbe con il soffitto rimosso.⁴⁹ “Questa illustrazione è allegata solo per suggerire le possibilità della ‘vista prospettica a volo d'uccello’ come mezzo per mostrare la disposizione del piano terreno. Non è basata sul tema del concorso e non è destinata a servire da modello di rappresentazione. Ogni concorrente è libero di realizzare il proprio schizzo di una vista simile, come richiesto dal programma, con la tecnica a penna e inchiostro che ritiene migliore e dal punto di vista che ritiene più appropriato”.⁵⁰ Nei fascicoli di luglio e agosto dello stesso anno viene presentata una selezione delle tavole dei partecipanti al concorso, tutte corredate di uno spaccato assonometrico o prospettico con la muratura sezionata colorata con la china nera (figg. 212-213). Lo spaccato entra da questo momento a far parte delle tecniche di rappresentazione dei progetti pubblicati, così come l'assonometria che fino ad allora non rientrava tra gli elaborati richiesti dalla rivista. La presenza di questo tipo di disegno tridimensionale in grado di mostrare la ripartizione interna degli spazi e dei percorsi conferisce alle tavole un aspetto più moderno rispetto a quelle presentate per il concorso del 1930.

Negli anni successivi, mentre la rivista pubblica quasi esclusivamente contenuti di architettura, le viste dall'alto in generale e le assonometrie in particolare acquistano sempre più spazio nella rappresentazione del pro-

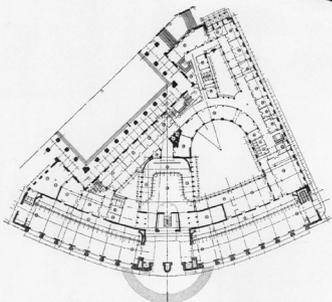
49. 1935 Programme. *Pencil Points architectural competition for the design of a house for a family of five*. In: *Pencil Points*, vol. XVI, n. 4, aprile 1935.

50. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 161. “This illustration is appended merely to suggest the possibilities of the ‘bird’s-eye perspective view’ as a means of showing the basement layout. It is not based upon the problem of this competition and is not intended to serve as a model of draftmanship. Each competitor is free to make his own sketch of a similar view, as called for the Programme, with whatever pen-and-ink technique seems best to him, and from whatever point of view he chooses as being appropriate”.

Didascalia in *Pencil Points*, vol. XVI, n. 4, aprile 1935.



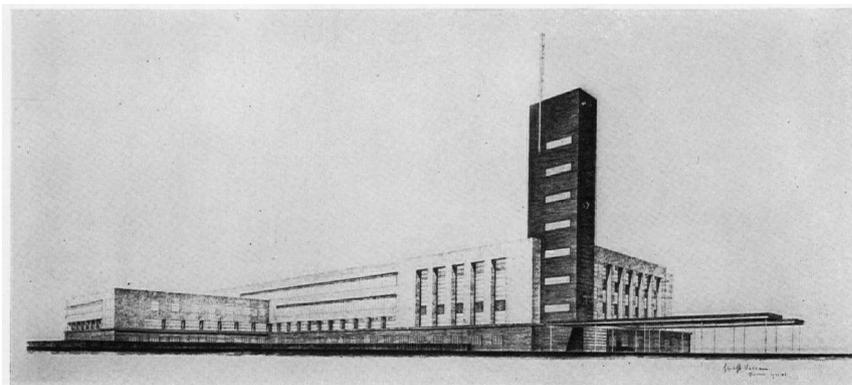
The publication of the photographs of the Naples Post Office design caused a furor. In the restrained and powerful elevations the Neapolitans saw nothing more than Italian reality.



This plan, with its interior court and large open stair hall, is definitely idiosyncratic. It was only in the Engineering School in Bologna that Vaccaro broke more from the typically academic plan and designed a building that was modern in conception as well as exterior treatment.

Fig. 210 - Giuseppe Vaccaro, modello e pianta del Palazzo delle Poste a Napoli, in *Pencil Points*, vol. 22, n. 1, gennaio 1936.

Fig. 211 - Giuseppe Vaccaro, Facoltà di Ingegneria di Bologna, in *Pencil Points*, vol. 22, n. 1, gennaio 1936.

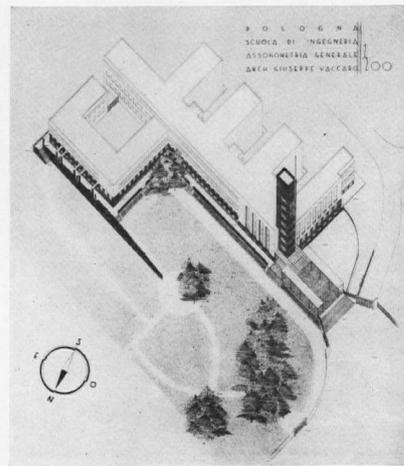
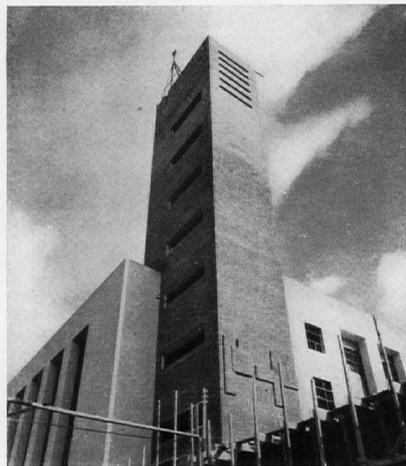


Final perspective drawing of the School of Engineering in Bologna

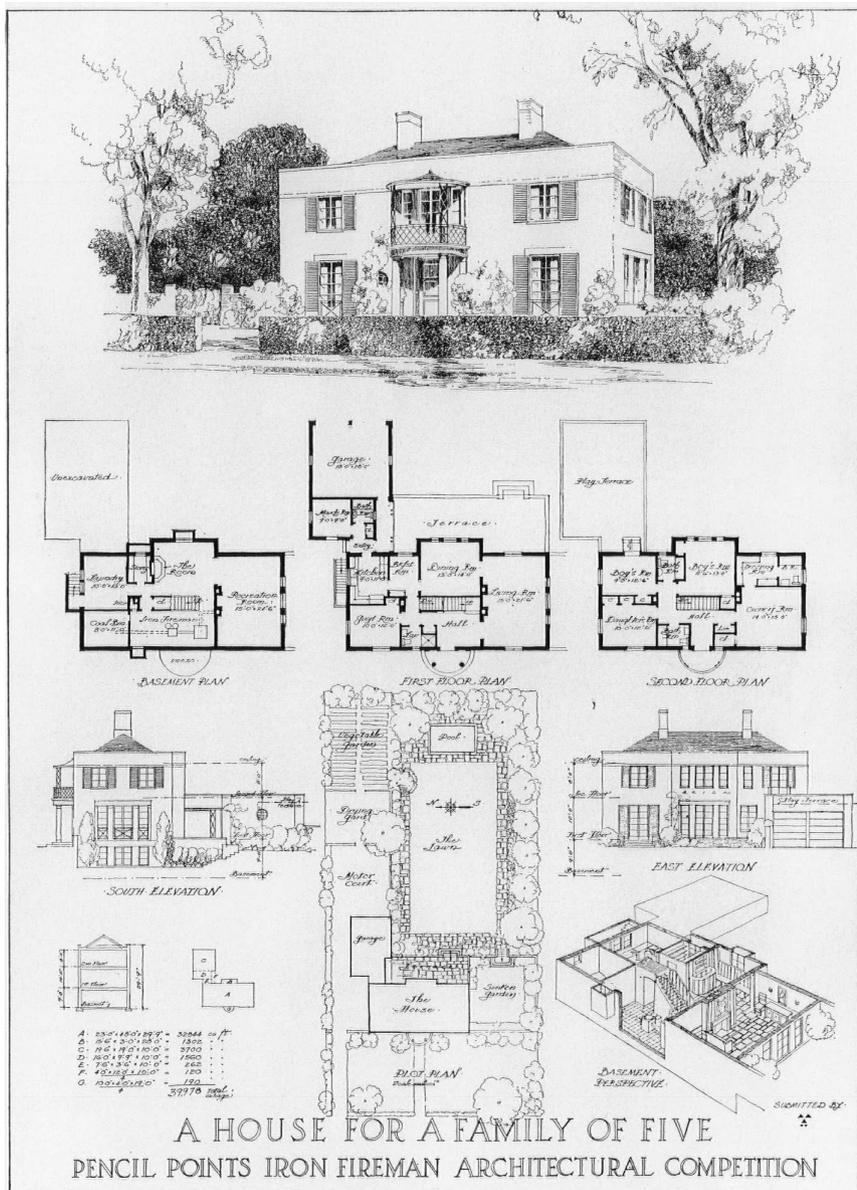
sprinkled with the various architectural accessories considered so necessary by juries at the time. The finished building, on the other hand, is of striking simplicity. Most of the changes in the design were made after the concrete framework was up. For example, the main façade, a long curved affair, consisted originally of a series of fairly gaudy arches, while the framework was a pier and lintel construction. Vaccaro, while on the job one day, was so struck by the power of the naked forms that he had the useless arches eliminated, much to the improvement of the building, and

once started, other similar changes followed. It was a good lesson—since then he has designed no hung arches.

His last successful competition, the large new Post Office for Naples, is his biggest job up to date. Once again, knowing his jury, he turned in a design that satisfied the more than slightly decadent Neapolitan tastes, scrapped it as soon as he won. On publication of the final drawings the howl of surprise and rage that went up from the startled citizenry turned into a storm of protest so overwhelming that he was completely stopped. He cut

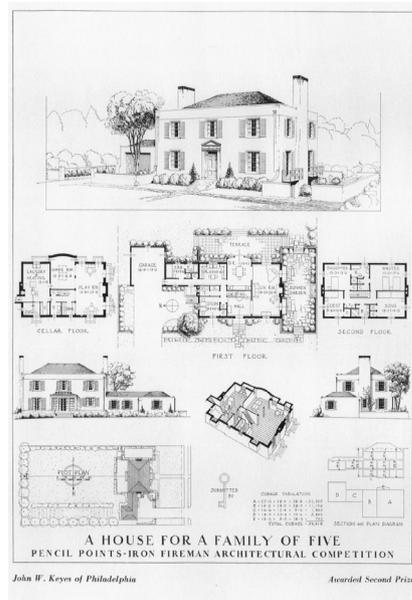


The tower is the only traditional motive in the design. In its plan particularly the Engineering School is a definite departure from the accepted Italian forms. Refer to the frontispiece for a closer view.



Amedeo Leone of Detroit

Awarded First Prize



John W. Keyes of Philadelphia

Awarded Second Prize

Figg. 212-213 - Concorso per il progetto di un'abitazione di 5 camere, Tavola del primo e secondo classificato, in *Pencil Points*, vol. 21, n. 7, luglio 1935.

getto. Contestualmente l'impaginazione diventa più libera, con maggiore integrazione tra testo e immagini e la composizione sulla doppia pagina che permette di pubblicare immagini più grandi sfruttando lo spazio di due pagine affiancate. Le copertine abbandonano la tradizionale immagine che le caratterizzava richiamando l'iniziale destinazione ai disegnatori e spesso si limitano ad un colore di base e pochi elementi grafici, su cui spicca il nome della testata che diventa l'elemento visivo principale, secondo un'impostazione più attuale e in linea con le tematiche dell'essenzialità dell'architettura modernista che vengono pubblicate.

I numeri iniziano ad essere dedicati ad una tematica specifica o un architetto, come nel caso dei progetti per la Fiera Mondiale di New York del 1939, pubblicati nel numero di dicembre 1936, o il numero di gennaio 1937 in gran parte dedicato a Norman Bel Geddes ed i suoi futuristici progetti nel settore dei trasporti (figg. 214-218). Il design irrompe nelle pagine della rivista con modelli di automobili, treni, aeroplani, le prime idee di case mobili. Le fotografie dei plastici e degli oggetti, ripresi anche durante la fase di produzione, in questo numero superano quantitativamente i disegni, che comprendono molte viste dall'alto: planimetrie con l'indicazione dei flussi dei trasporti, spaccati assonometrici di oggetti e spazi, piante con i dettagli tecnici dei prodotti progettati. Sembra una improvvisa ventata di modernità che precorre gli anni seguenti. Sul finire degli anni Trenta, infatti, la rivista ha nella fotografia il suo mezzo principale di rappresentazione, ma non sembra aver ancora pienamente compiuto il passaggio al linguaggio moderno con l'integrazione tra il progetto grafico della pagina stampata e i contenuti che ospita, che avverrà negli anni immediatamente successivi.

All'inizio degli anni Quaranta *Pencil Points*, che non interrompe la pubblicazione durante gli anni della guerra, inizia a trattare le tematiche relative alla ricostruzione e alla pianificazione urbanistica che costituiscono il centro del dibattito negli Stati Uniti in quel periodo. Per sottolineare la nuova impostazione nel numero di giugno 1942 cambia il nome in *The New Pencil Points*. La grafica interna viene rinnovata con una composizione simmetrica tra le due pagine affiancate, movimentata da titoli e immagini passanti tra le due pagine e frequenti infrazioni della gabbia tipografica (fig. 219). Le rappresentazioni si modificano assecondando l'interesse per la pianificazione, con l'inserimento di plano volumetrie e viste assonometriche, accanto alle piante e un largo utilizzo della fotografia. Le copertine diventano più elaborate dal punto di vista grafico, e cercano di stabilire un legame con i principali contenuti trattati nel numero. In breve tempo la composizione grafica viene definitivamente sostituita da una fotografia di sfondo a tutta pagina.

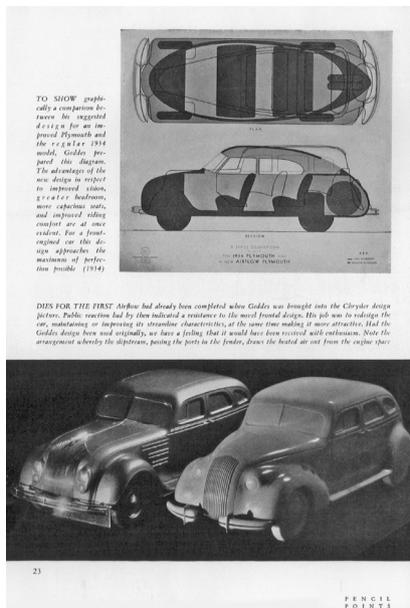
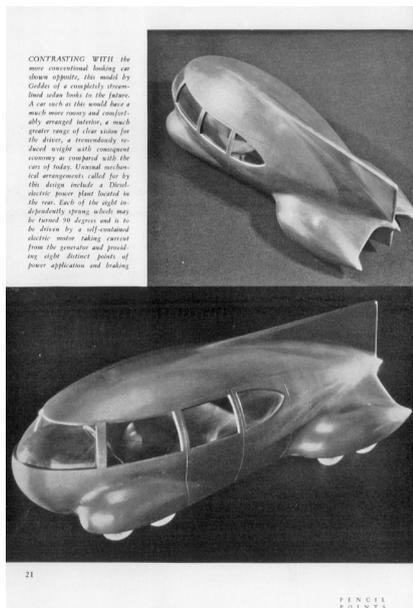
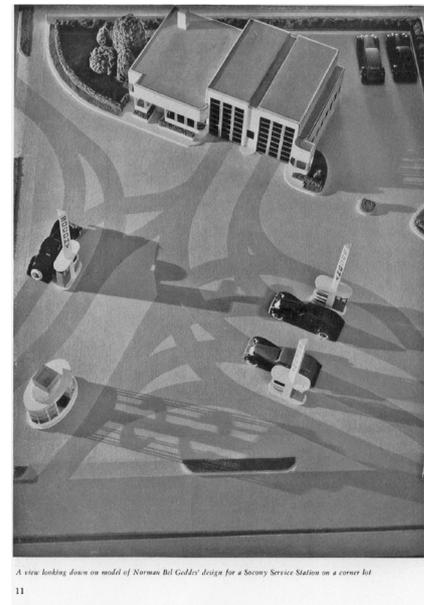
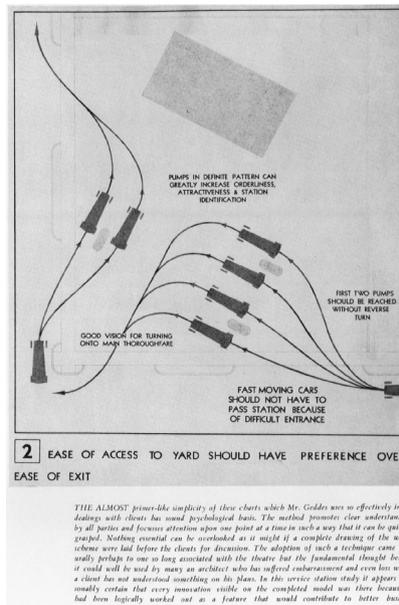
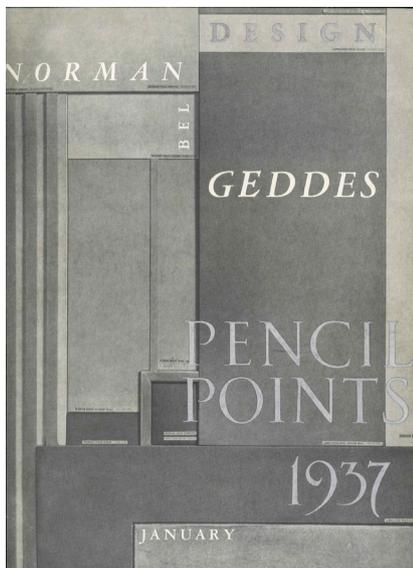


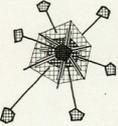
Fig. 214 - Copertina di *Pencil Points*, gennaio 1937, dedicato a Norman Geddes.

Figg. 215-218 - Norman Geddes, progetti nel settore dei trasporti, in *Pencil Points*, gennaio 1937.

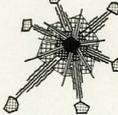
CITY PATTERNS . . . past



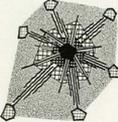
The city started at the crossroads. It grew out from the center; overconcentration, decay started at the center.



The auto permitted escape of people and industry into the suburbs.



The urban backwash: highways became slums.



The city engulfed the suburbs; realtor and developer filled in open spaces.

52

BY

Frederic Steiner



Recognized authority on housing, regional and town planning. Recipient of many professional honors, Steiner began to practice after service in World War I. He is now busy with defense housing.

THE old city pattern consisted of an endless repetition of similar rectangular lots and blocks divided by a gridiron of streets that ran to infinity. The gridiron pattern of small blocks and narrow deep lots is a convenience for trade in land—not good living.

The conventional city plan destroys community life. It cuts neighborhoods into small islands separated by dangerous flow of traffic. It loses the identity of neighborhoods in the pattern without limits or end. It has no focal center or boundary.

Modern urban life requires a completely different plan based on

1. A setting for neighborhood community life cut off from the flow of city activities, where all can develop their individuality by actively participating in the common life. Only so can the democratic way of living be preserved.
2. Spacious living—plenty of light, air, broad vistas of nature; large, natural spaces for leisure, safety; and conveniently reached from all homes.
3. Economy in the unessentials, so as to permit complete equipment for healthful, wholesome individual, family, and community living.
4. The use of the automobile with complete freedom and safety, and protection from the annoyance and dangers of the automobile.
5. The use of the airplane, which will determine the form of the future even more than the auto indicates the need of the present. All we know of the future is that we **do not know** just what technical change will determine its detailed pattern; but we do know that the requirements of human needs and human desires for closer contact with nature, as well as the necessity of flexibility to meet changing techniques, indicate the pattern of limited-size units surrounded by open spaces close to all activities.

NEW PENCIL POINTS • JUNE.

and future

REVELLE OR TAPS?

Essential Physical Differences—Old and New Patterns

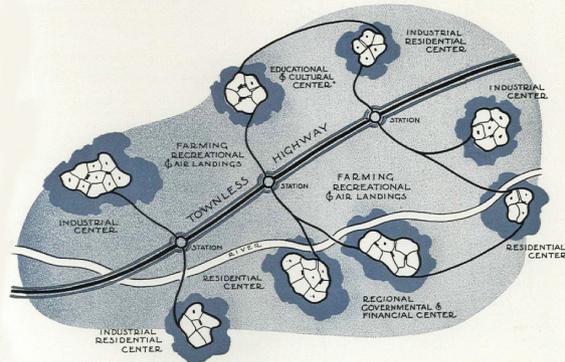
Basic Unit. The region and the neighborhood form the basis of design and operation in the new—the lot and the city in the old.

Regional City vs. Metropolis. The old metropolitan city is a limitless agglomeration, with a dominant center. The new Regional City will be a constellation of small or moderate-sized towns (or communities) separated by great areas of natural green, but bound closely together by "townless highways" or parkways.

City-Country. The new consists of communities of limited size integrated into a regional pattern of closely related urban and rural life.

Neighborhood Communities. In the formless mass city of the present, community life and face-to-face democracy have been submerged and lost. New communities should be small enough to permit neighborliness and participation of all members in common concerns, but large enough to allow a rich and varied community life and to support

THE REGIONAL CITY. The Regional City consists of a group of communities which, in aggregate, should be large enough to support economically the essential equipment of a modern American city. Each community, in addition to its residential function, may serve one or more specialized functions required for the group—industrial and commercial, cultural and educational, finance and government, entertainment and recreation. Community character is permanently established by a surrounding protective area of natural green. The open spaces between communities are kept permanently open for their related uses as farmland, recreation area, or natural woodland. Because the unit of scale of the Regional City is the free, safe use of the automobile and the airplane, the residents of any community within the City are as near in time to the other communities and to the open spaces between them as the residents in the outlying areas of the sprawling metropolis are to the center.



53

NEW PENCIL POINTS • JUNE, 1942

Fig. 219 - Impaginazione su pagine affiancate di schemi di città passate e future, in *The New Pencil Points*, giugno 1942.

Parallelamente viene lanciato un concorso per dotare la rivista di un nuovo nome che rispecchi il nuovo orientamento editoriale rivolto alla cultura della pianificazione. Molte proposte pervenute individuano la parola "Plan" come possibile nuovo titolo, ma esistevano già altre riviste in lingua inglese con quel nome.⁵¹ Nel gennaio 1944 la rivista prende il nome di *Pencil Points*. *The magazine of architecture*, sancendo il definitivo abbandono, già avvenuto di fatto, delle tematiche rivolte ai disegnatori. Pochi mesi dopo, ad agosto 1944, lo modifica ancora in *Pencil Points. The magazine of progressive architecture*, per sottolineare l'aspetto della modernità nel progetto di architettura, titolo ridotto nel mese di gennaio 1945 al più semplice *Pencil Points. Progressive architecture*. Da allora il titolo *Pencil Points* sulla copertina si riduce progressivamente dal punto di vista visivo per dare sempre maggior peso al sottotitolo *Progressive architecture* che diventerà il nuovo nome della rivista alla fine degli anni Quaranta.

Il rinnovamento in questo periodo non riguarda solo il titolo, ma l'intera impostazione della rivista, dagli aspetti visivi ai contenuti pubblicati. A partire dal 1943, negli elaborati per i concorsi di architettura fa la sua comparsa la tecnica del fotomontaggio, utilizzata per riunire porzioni di disegno con immagini fotografiche. Le prospettive fanno uso di colori vivaci, dalla forte valenza espressiva. Il disegno accademico è definitivamente abbandonato e sembra di essere proiettati in un mondo nuovo, fatto di colori sgargianti e forme semplici, disegni con poche linee essenziali per descrivere progetti dalle forme altrettanto essenziali, sagome di figure che si muovono tra le vetrine della nuova città come nel concorso per disegnare i nuovi fronti urbani degli spazi commerciali che caratterizzeranno le città del dopoguerra (figg. 220-221).

Nel 1944 Costantino Nivola assume la direzione artistica della rivista, dopo essersi trasferito in America e iniziato a frequentare gli artisti del Greenwich Village di New York.⁵² In continuità con il lavoro del precedente direttore Bernard Rudofsky, che aveva rimarcato attraverso la struttura grafica il passaggio di *Pencil Points* a rivista di architettura modernista, Nivola crea una serie di copertine molto efficaci dal punto di vista della comunicazione visiva. I temi sono legati alla nuova architettura e cultura urbanistica favorite dal clima bellico, e al ruolo egemonico che gli Stati Uniti si preparano ad assumere in ambito architettonico e non solo (figg. 222-226). Anche l'interno della rivista assume una veste grafica molto più dinamica, grazie alle continue infrazioni della gabbia tipografica, l'inserimento di testi e immagini in posizioni oblique, l'alternanza di disegni e fotografie con una prevalenza di queste ultime.

51. Andrew Michael Shanks, 2009, cit.

52. Giuliana Altea e Antonella Camarda, 2015. *Nivola. La sintesi delle arti*. Nuoro: Ilisso edizioni.

Honorable Mention: Stanley Sharp, Architect, and Jedd Reiser, San Francisco



Perhaps the most sophisticated rendering presented in the entire competition was that of Stanley Sharp and Jedd Reiser. The proposed design is a restaurant building with a sign that says "restaurant" and "Food Works". The building is a good idea, as is the use of full-height glass along main streets—especially in the case of the downtown, which would have a further impact. The food store concept is, in my opinion, the best. The design is well thought out and the site plan is a fine idea. This drawing of a restaurant building is a good idea.

Honorable Mention: Donald E. Olson and Abin Fingado, Designers, Berkeley, Calif.



This entry (left) showed a new and imaginative scheme for some food construction, with suitable possibilities for facilities in advertising and display. The ground level of the store wall was the only generator factor. On these men he clipped pattern for display windows, and an open front for a food store wall, from the ground level of each store and made it possible to see the store from any front from time to time. The open wall also held up the structure as well. The structure has no features that are not open and clearly visible from a distance. They have also shown most interesting lettering for their store. Unfortunately, their entrance did not appear to have planning. Their parking lot did not have enough room for another building and was badly situated at the corner. Window displays may look in and out of each store from time to time. The whole scheme has to hang together as a community shopping center.

In considering a final selection of preliminary entries, the jury was greatly influenced by the program's statement that the construction was to be in design "Store Front of Tomorrow"—not in terms of today's knowledge or conditions, but in terms of "future" knowledge and conditions. On this basis, two very interesting submissions were discussed at great length. It was finally decided that these competitors have the designs very far advanced in the future, or two windows in application, to warrant the title "Store of the Day After Tomorrow." In such form were awarded Special Commendation. (See page 40, 44.)

February 1943 THE NEW PENCIL POINTS 33

Special Commendation: Whitney R. Smith, Architect, and Robert W. Dickinson, Pasadena, Calif.

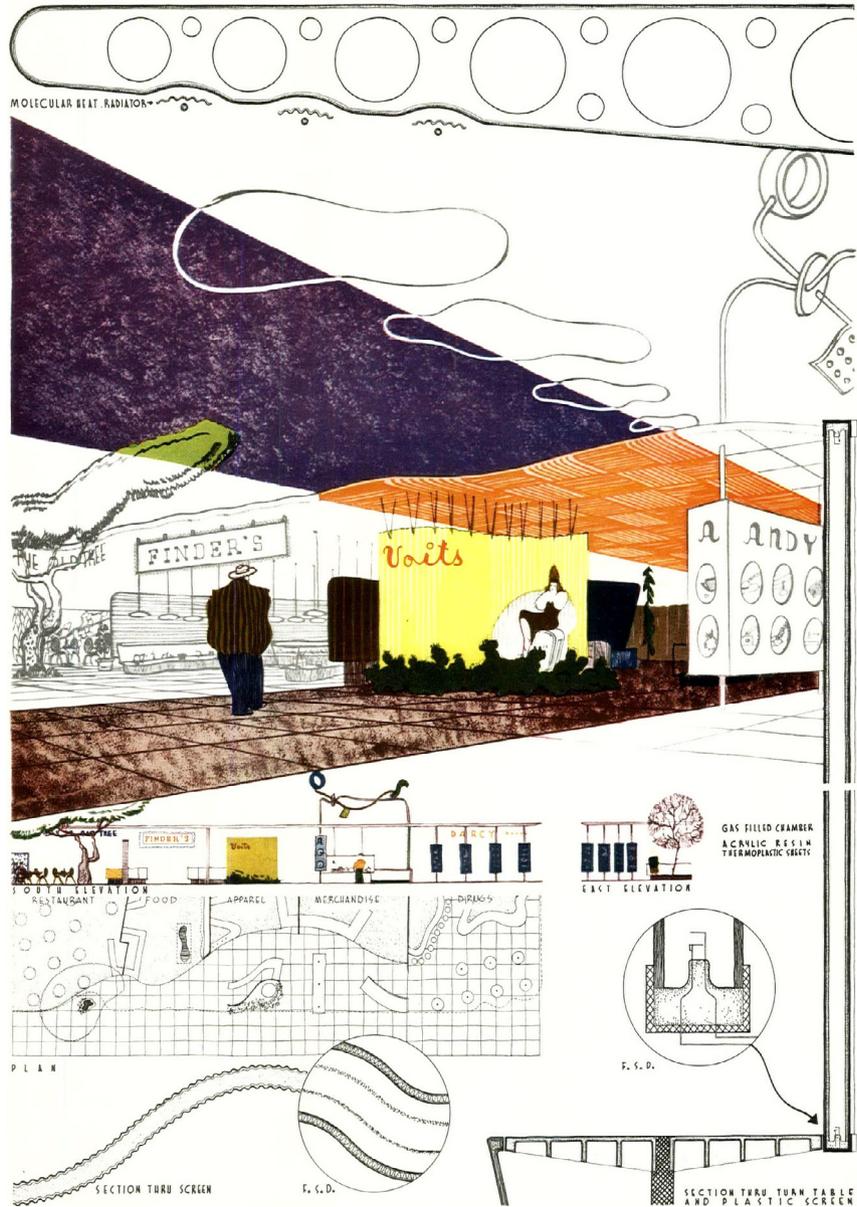
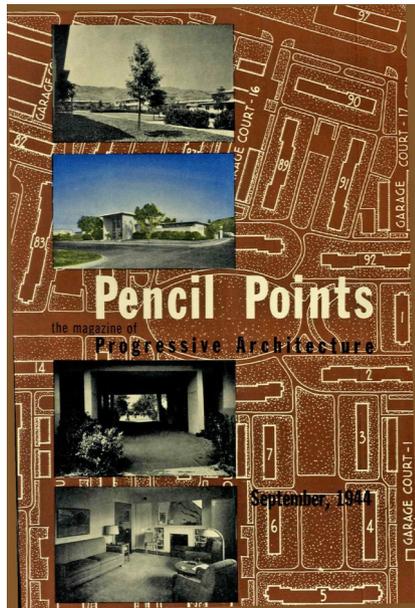
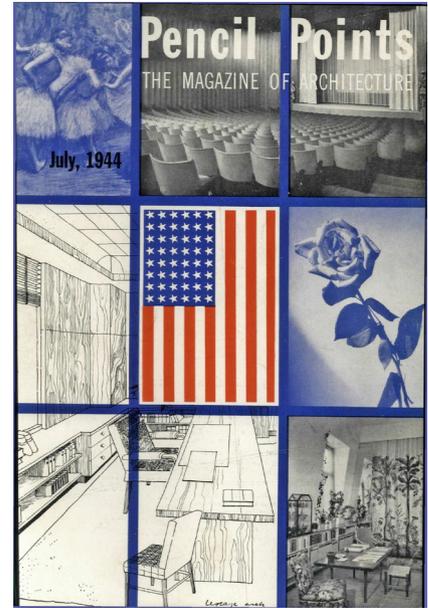
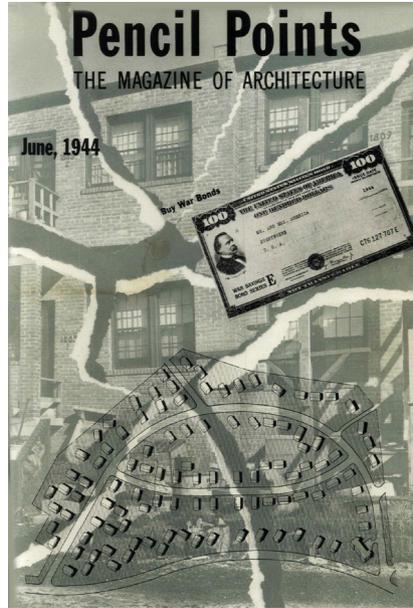
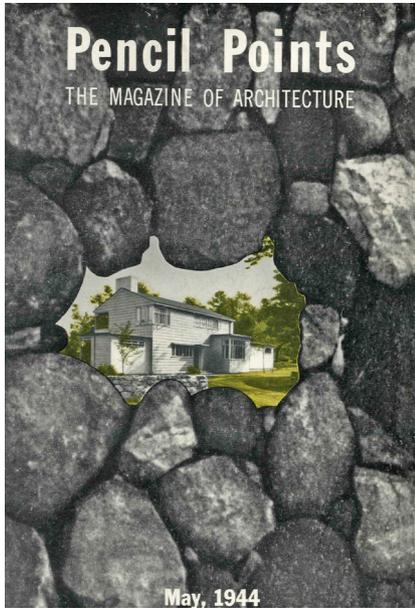


Fig. 220-221 - Progetti presentati al concorso sui nuovi fronti urbani, in *The New Pencil Points*, febbraio 1943.



Figg. 222-226 - Costantino Nivola, copertine di *Pencil Points*. *The magazine of architecture*, maggio, giugno, luglio 1944; *Pencil Points*. *The magazine of progressive architecture*, settembre 1944; *Pencil Points*. *Progressive architecture*, ottobre 1944.

Osservando i disegni pubblicati in questo periodo si può notare come da una parte le piante si arricchiscono di elementi tecnici e costruttivi dettagliati, dall'altra le prospettive mirano sempre più ad un effetto di comunicazione con il pubblico con un linguaggio semplice e attrattivo, che a volte sconfinava nella tecnica del fumetto o nel collage. Interessante è la relazione sempre più stretta tra disegni e fotografie (figg. 227-228), sia nei disegni più divulgativi come le prospettive sia in quelli più tecnici con l'obiettivo di mostrare soluzioni innovative, ad esempio in grandi strutture in cemento armato e in acciaio. Si va sempre più in direzione di una chiarezza espositiva nella presentazione del progetto, spesso corredato di note scritte, attraverso la sintesi visiva di diversi elementi comunicativi (testo, disegno, fotografia) all'interno della pagina o all'interno del singolo elaborato grafico. Il colore entra in maniera più diffusa nella rivista, con disegni stampati su fondo colorato o realizzati con tratti a colori.

In conclusione, all'inizio degli anni Quaranta, anche tra le pagine di *Pencil Points* si assiste alla trasformazione dalla semplice rappresentazione del progetto alla sua narrazione che si avvale di tutti i mezzi espressivi disponibili.

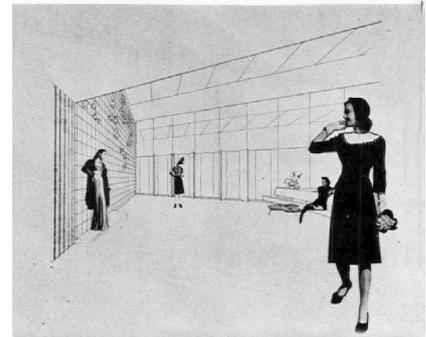
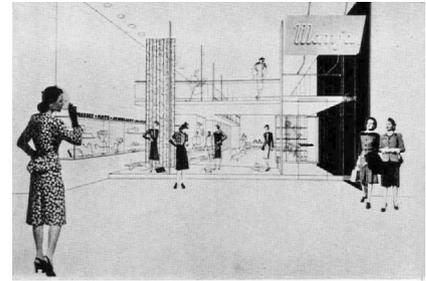
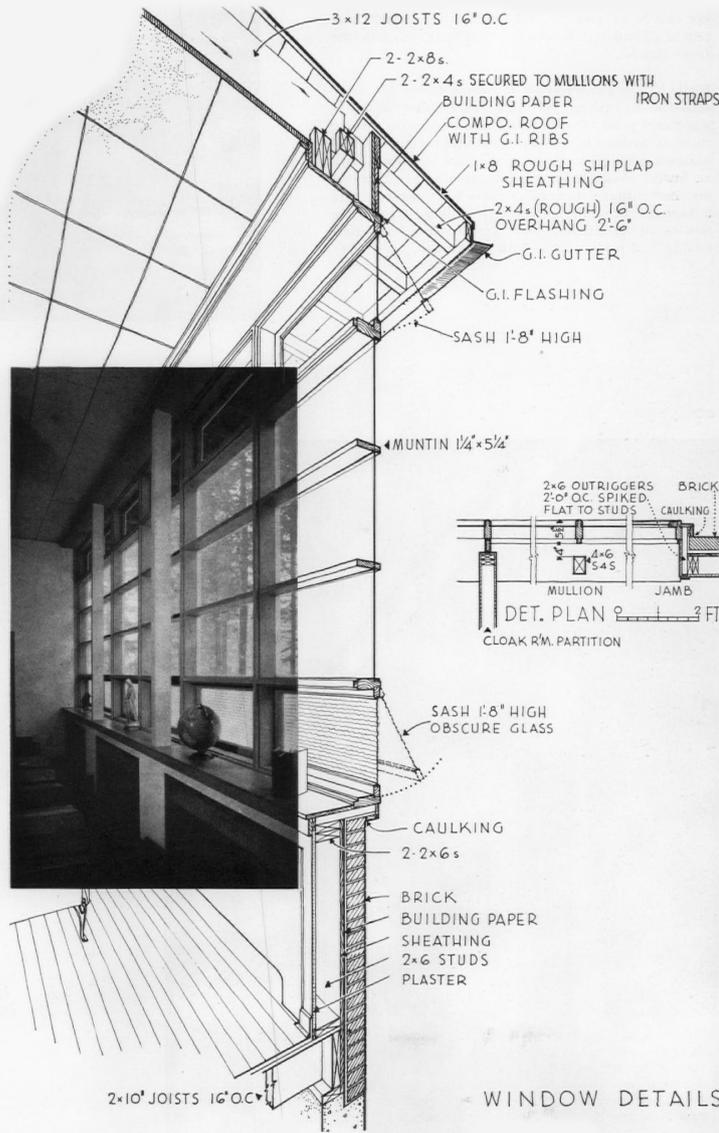


Fig. 227 - Dettaglio costruttivo di una finestra con sovrapposizione della fotografia al disegno prospettico, in *Pencil Points*. *Progressive architecture*, dicembre 1944.

Fig. 228 - Prospettive di un negozio di abbigliamento per donne con foto inserimento dei personaggi, in *Pencil Points*. *The magazine of progressive architecture*, agosto 1944.



Immagine di copertina di *The Architectural Forum*, ottobre 1940 (dettaglio).

3.1 La cultura visiva tra gli anni '20 e '40

Il periodo compreso tra gli anni Venti e i Quaranta segna una svolta nell'ambito della rappresentazione e comunicazione del progetto, alla ricerca di strumenti in grado di esprimere le nuove forme e soprattutto la nuova idea di architettura moderna. Le trasformazioni che hanno portato alla nascita della cultura visiva moderna traggono impulso dalle avanguardie, inizialmente artistiche e poi architettoniche,¹ e operano in un arco temporale piuttosto breve ed intenso. Osservando le copertine di *Pencil Points* del giugno 1919 e agosto 1944 (figg. 193-194) pubblicate in apertura del capitolo 2.3 si ha la percezione immediata della portata del cambiamento che in un ventennio ha spazzato via la tradizionale concezione della pagina tipografica, dell'uso dei caratteri, della simmetria, del disegno accademico, per sostituirla con un linguaggio completamente nuovo, essenziale, lineare, asimmetrico, fatto di poche linee espressive e vibranti, di suggestioni, narrazioni, ibridazioni tra i media.

Al termine di questa trattazione, la rivista di architettura si è confermata il luogo privilegiato per cogliere questa trasformazione, in quanto consente di apprezzare parallelamente i cambiamenti nei progetti pubblicati, nella loro rappresentazione e nell'impostazione della pagina intesa come strumento di comunicazione dei contenuti presentati. In alcuni casi, in particolare nelle piccole riviste analizzate nella prima parte del libro, svolge il ruolo di incubatore di idee e visioni alternative del mondo che grazie ad essa si diffondono e si alimentano nel confronto con altre idee e visioni. Il ruolo della comunicazione, infatti, in questo periodo è da più parti ritenuto fondamentale e il medium che all'epoca aveva la maggiore possibilità di diffusione su larga scala era la rivista. "L'architettura moderna è diventata 'moderna' non come la si intende di solito utilizzando vetro, acciaio o cemento armato, ma coinvolgendo i media: con pubblicazioni, concorsi, mostre. I materiali della comunicazione sono stati utilizzati per ricostruire l'abitazione".²

La dimostrazione è nella notorietà acquisita da maestri del calibro di Le Corbusier e Mies van der Rohe attraverso la circolazione dei propri disegni sulle rispettive piccole riviste ben prima che attraverso la costruzione dei propri edifici più significativi.

1. Leonardo Benevolo, 2002. *Storia dell'Architettura moderna*, Bari: Laterza.

2 Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 211. "Modern architecture became 'modern' not as it is usually understood by using glass, steel, or reinforced concrete, but by engaging with the media: with publications, competitions, exhibitions. The materials of communication were used to rebuild the house". Beatriz Colomina, 2012. *Little Magazines: Portable Utopia*. In: AA. VV., *The Small Utopia: Ars Multiplicata*. Milano: Fondazione Prada, pp. 199-209.

Un'altra considerazione a supporto dell'importanza della rivista come medium è nel legame tra il progetto e la sua rappresentazione, che acquista particolare rilevanza in questo periodo storico in quanto il fine ultimo del progetto non sempre è la costruzione, ma può essere anche la sola trasmissione dell'idea progettuale. "Pensare all'architettura moderna significa passare dalla questione dello spazio a quella della rappresentazione. Sarà infatti necessario pensare all'architettura come a un sistema di rappresentazione o piuttosto a una serie di sistemi di rappresentazione sovrapposti. Questo non significa abbandonare l'oggetto architettonico tradizionale, l'edificio. In sostanza, significa guardarlo molto più da vicino di prima, ma anche in modo diverso. L'edificio dovrebbe essere interpretato negli stessi termini dei disegni, delle fotografie, degli scritti, dei film e delle pubblicità; non solo perché questi sono i media in cui più spesso lo ritroviamo, ma perché l'edificio è a sua volta un meccanismo di rappresentazione".³

Le riviste analizzate coprono un arco temporale ristretto (fig. 229), con una particolare concentrazione delle piccole riviste in un decennio, tra il 1920 e il 1930, che produce ricadute sul linguaggio delle riviste commerciali più strutturate, che operano su un arco temporale molto più ampio ma recepiscono queste innovazioni per lo più nel decennio successivo, tra il 1930 e il 1940, per arrivare ad una compiuta acquisizione di uno stile grafico e progettuale moderno all'inizio degli anni Quaranta. Nonostante abbiano nella maggior parte degli esempi trattati un numero di pagine ridotto (fig. 230), le piccole riviste sono state portavoce di un momento particolarmente fertile per il rinnovamento in ambito artistico e architettonico in Europa nel periodo compreso tra le due guerre ed hanno avuto una grande influenza a livello internazionale.

Come sempre, il rinnovamento è legato alle vicende storiche ed al clima sociale e culturale in cui si inserisce. La vivacità del clima culturale europeo si contrappone alla Grande depressione che colpisce l'America negli anni Trenta ed è una delle cause per cui il rinnovamento in questa fase è recepito più lentamente, come dimostrano sia l'assenza di movimenti di avanguardia, sia la tipologia dei progetti pubblicati sulle riviste americane nel periodo contemporaneo alle piccole riviste europee, dove ancora non si esprime un nuovo linguaggio né a livello progettuale né dal punto di vista della rappresentazione. D'altra parte, lo stesso avviene in Europa al di fuori dei movimenti avanguardistici e delle loro riviste, tanto che queste ultime nascono proprio per trovare lo spazio negato alle idee più innovative nel circuito delle riviste strutturate con intento commerciale. Anche i progetti tardano a rinnovarsi al di fuori della cerchia del movimento moderno, come te-

3. Traduzione dell'autrice. Testo originale, p. 13.

"To think about modern architecture must be to pass back and forth between the question of space and the question of representation. Indeed, it will be necessary to think of architecture as a system of representation or rather a series of overlapping systems of representation. This does not mean abandoning the traditional architectural object, the building. In the end, it means looking at it much more closely than before, but also in a different way. The building should be understood in the same terms as drawings, photographs, writings, films, and advertisements; not only because these are the media in which more often we encounter it, but because the building is a mechanism of representation in its own right".

Beatriz Colomina, 1996. *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press.

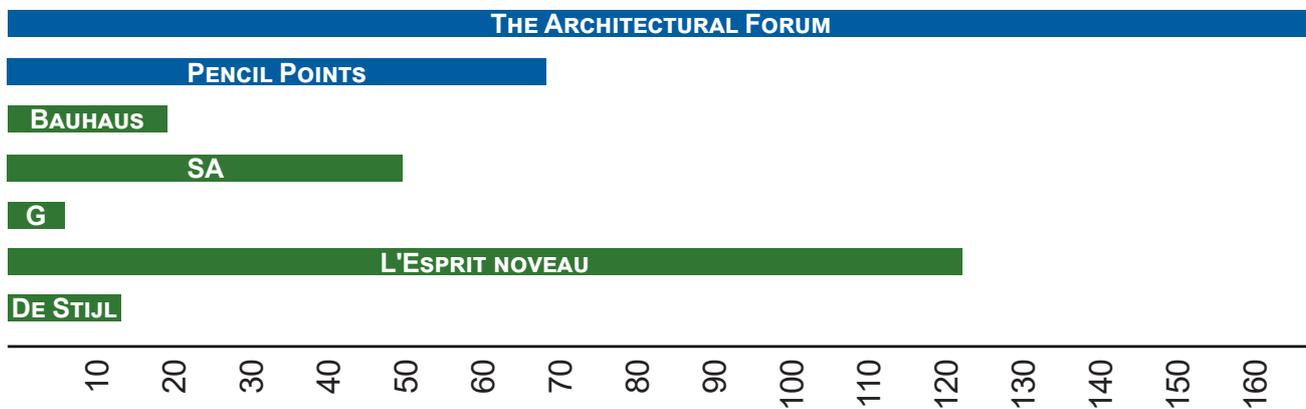
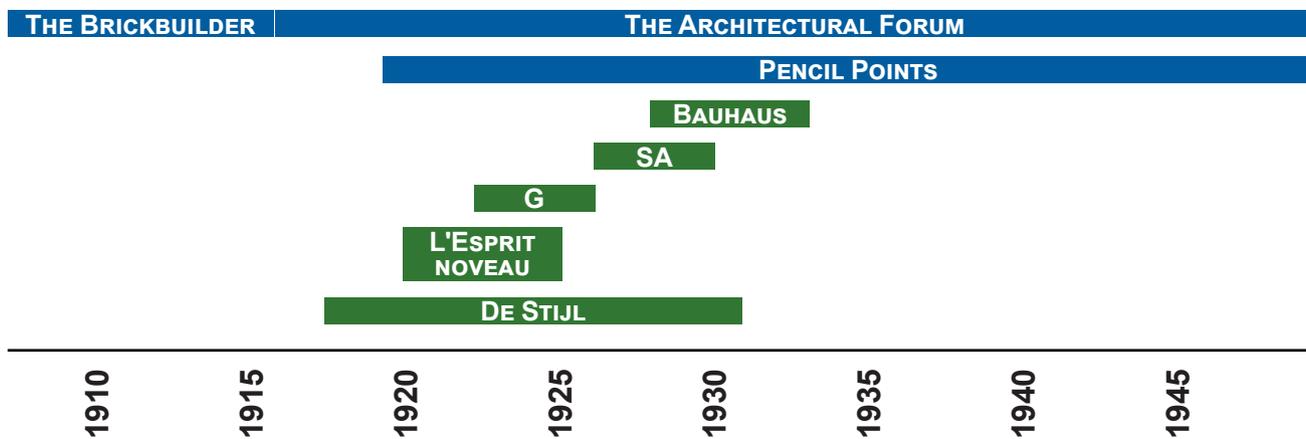


Fig. 229 - Arco temporale di pubblicazione delle riviste analizzate (in verde le piccole riviste, in blu le riviste commerciali). Elaborazione dell'autrice.

Fig. 230 - Numero medio di pagine per fascicolo delle riviste analizzate (in verde le piccole riviste, in blu le riviste commerciali). Elaborazione dell'autrice.

stimonia Marcello Piacentini descrivendo gli elaborati presentati al concorso per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra del 1928. “Di tutti i progetti, circa l’ottanta per cento appartenevano a quella categoria che nelle commissioni edilizie si chiamano onesti, dignitosi, sui quali non v’è nulla da dire, privi di audacie moderniste, concepiti senza partito preso. Un altro dieci per cento erano *Academie de Beaux Arts*, piante acquerellate a seppia con ombre a 45 gradi, giardini e parchi foltissimi, colonnati alla *Grand Palais*, attici carichi di statuaria, cupole schiacciate. Bene studiati tuttavia, proporzioni raramente errate, armonia fra le parti quasi sempre raggiunta, schemi di distribuzione semplici e larghi. L’ultimo dieci per cento finalmente, una trentina, erano i buoni, i sani tra i modernisti. E qui debbo candidamente confessare che, a studio terminato, mi accorsi che soltanto questi mi avevano veramente e profondamente interessato”.⁴

Le due tipologie così descritte sono quelle che possiamo osservare anche tra le pagine delle riviste commerciali qui analizzate, almeno fino alla metà degli anni Trenta, con una prevalenza dello stile accademico tra le pagine di *Pencil Points* per il suo impianto originariamente legato all’Accademia di Belle Arti, mentre *The Architectural Forum* ha uno stile più lineare che richiama la sua origine legata alle costruzioni.

Il nascente linguaggio del moderno è invece profondamente diverso graficamente dal disegno accademico e riprende in parte il disegno ingegneristico, teso a mostrare le caratteristiche funzionali più che la verosimiglianza visiva dell’oggetto nella sua fisicità, attuando un processo di linearizzazione del grafico progettuale, eliminazione di ogni trattamento non necessario, ricerca della funzionalità nella rappresentazione come nella progettazione, perseguendo quella che Ackerman definisce la retorica del disegno. “Per retorica intendo che il loro fine non è semplicemente quello di rappresentare il più fedelmente possibile uno spazio o una massa architettonica, ma di mostrarla all’osservatore in modo da enfatizzare gli specifici intenti progettuali; in breve, di persuadere”.⁵ I disegni delle piccole riviste, al di là delle differenze stilistiche tra i movimenti di cui sono espressione, sono accomunati dall’uso della retorica nel disegno per mostrare le proprie idee, esplicitare il proprio messaggio con i mezzi più adeguati nello specifico contesto, secondo il principio che “l’idea di un edificio non è dissociabile dalla sua rappresentazione”.⁶

Una delle applicazioni più evidenti e connotative del linguaggio moderno è nell’uso dell’assonometria, che nell’ambito del *De Stijl* e poi in generale del modernismo si pone come una rappresentazione indissolubilmente legata all’idea progettuale, anzi come uno strumento oggettivo per la pro-

4. Marcello Piacentini, 1928. *Problemi reali più che razionalismo preconconcetto*. In: *Architettura e Arti Decorative*, anno VII, Fasc. III, novembre 1928.

5. James S. Ackerman, 2003. *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Electa, p. 253.

5. Pierre-Alain Croset, 1987. *Microcosmi dell’architetto*. In: *Rassegna*, n.°32, 1987. Milano: CIPA Editrice, p.48.

6. Bruno Reichlin, 1979. *L’assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*. In: *Lotus International*, n. XXII, 1979, pp. 82-93.

gettazione, al contrario della prospettiva che costituisce un metodo per la verifica del progetto dal punto di vista dell'osservatore. Negli anni seguenti, mentre il disegno di progetto diventa sempre più un elaborato funzionale alla trasmissione delle informazioni secondo un linguaggio codificato, altre modalità narrative entrano in gioco per la comunicazione ad un pubblico più vasto o ai committenti, più vicine allo schizzo a mano libera o all'ibridazione delle tecniche di rappresentazione in una sintesi visiva a partire da diversi elementi grafici e testuali.

Il grafico seguente (fig. 231) mostra la modifica delle proporzioni tra testi, disegni e fotografie nei fascicoli di *The Architectural Forum*, la più longeva e la più ricca di pagine tra le riviste analizzate, prendendo in considerazione un numero del 1922, circa contemporaneo alla nascita della maggior parte delle piccole riviste; un numero del 1932, anno dell'acquisto della rivista da parte della società Time Inc. e della realizzazione di una nuova linea editoriale più spinta verso i progetti all'avanguardia ed i linguaggi sperimentali; un numero del 1942, quando l'acquisizione del linguaggio moderno è compiuta e gli interessi della rivista si rivolgono alla pianificazione della città del dopoguerra. Per rendere confrontabili le differenti tipologie, il calcolo è stato effettuato in relazione allo spazio occupato all'interno della pagina. Si può notare una progressiva riduzione della parte testuale a favore della fotografia che acquista sempre più spazio come elemento prevalente nella comunicazione, mentre la percentuale dei disegni non presenta grandi variazioni negli anni, considerando che piccole differenze percentuali possono essere attribuibili al singolo fascicolo preso in considerazione. Nell'esempio più recente, del 1942, le immagini nel loro complesso (disegni e fotografie) coprono l'80% dello spazio della rivista, rispecchiando un fenomeno di ribaltamento delle proporzioni tra la componente visiva e testuale che più in generale coinvolge l'editoria periodica illustrata in modo progressivo nell'arco del Novecento, rispetto alle riviste di fine Ottocento in cui le immagini nel complesso avevano un peso molto ridotto rispetto al testo.

L'immagine successiva (fig. 232) mostra l'intera successione delle pagine di un numero di *The Architectural Forum* degli anni Trenta, da cui è possibile percepire visivamente le proporzioni tra i diversi elementi indicati nel grafico. La sequenza comprende anche le pagine pubblicitarie che non sono state conteggiate precedentemente in quanto non si ritengono indicative del modo di presentare i contenuti all'interno della rivista. Le pagine pubblicitarie sono evidenziate in giallo per distinguerne quantità e posizione rispetto al fascicolo e costituiscono circa la metà del numero totale di pagine pubblicate, in questo come in tutti i numeri degli stessi anni.

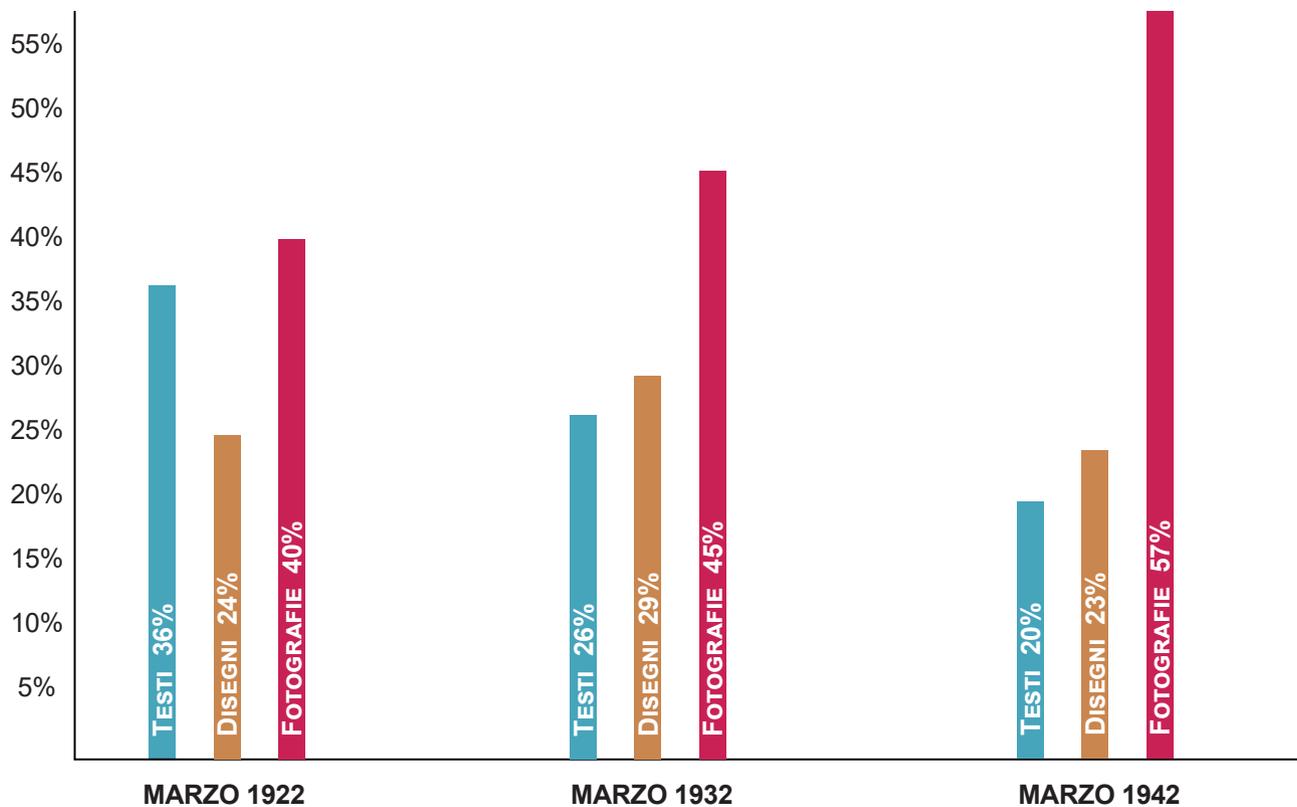


Fig. 231 - Proporzioni tra testi, disegni e fotografie in *The Architectural Forum*, marzo 1922, 1932, 1942. Elaborazione dell'autrice.

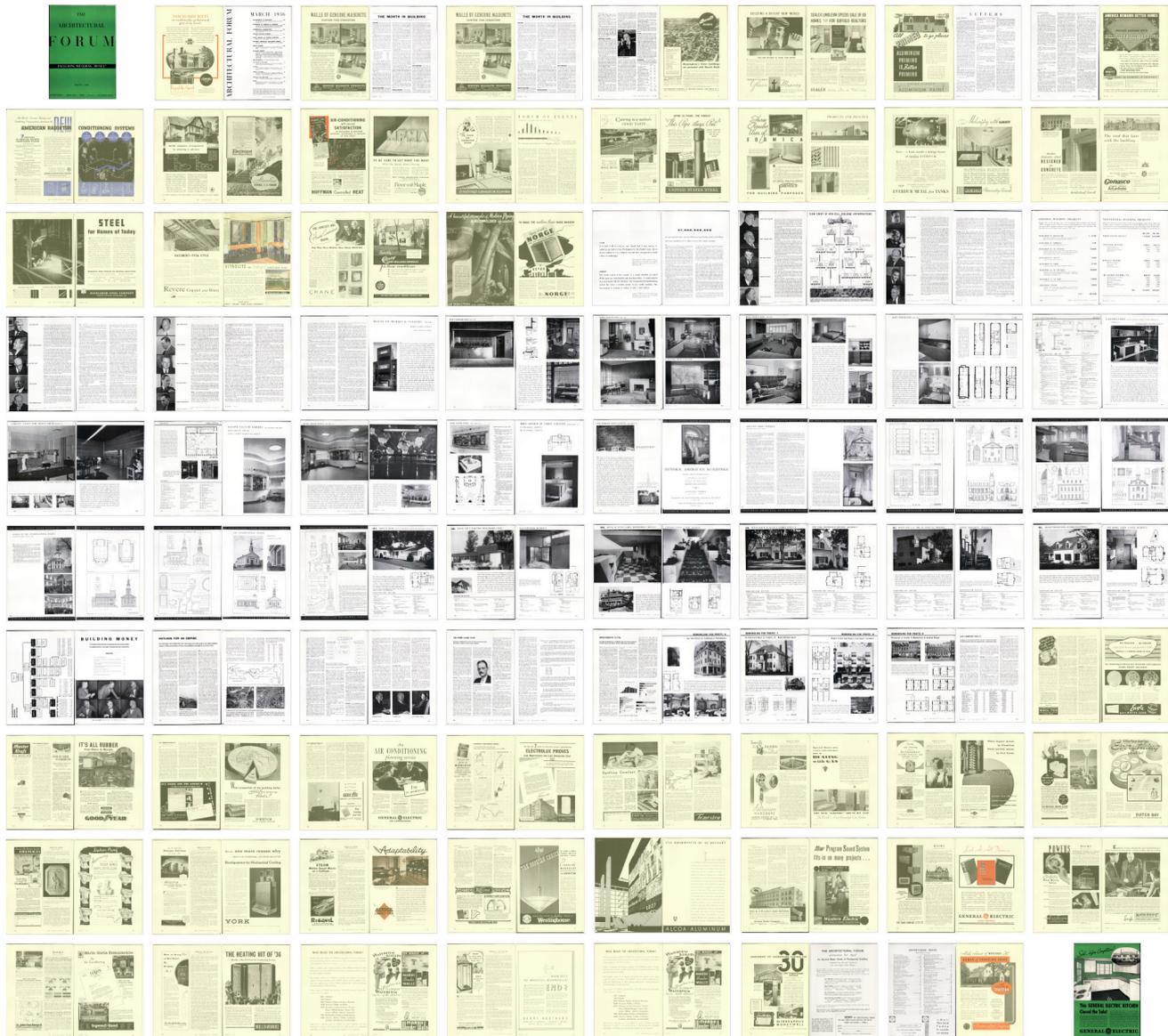


Fig. 232 - *The Architectural Forum*, marzo 1936.
 Sequenza complessiva con le pagine pubblicitarie
 evidenziate in giallo. Elaborazione dell'autrice.

La Seconda guerra mondiale fa perdere all'Europa il ruolo propulsivo che con le avanguardie aveva dato vita a nuove forme nell'arte e nell'architettura. L'America invece proprio dal periodo bellico trae nuova linfa vitale per immaginare la città del dopoguerra. Il centro della ricerca di rinnovamento si sposta così da Parigi a New York e l'America assume il ruolo centrale che l'Europa in profonda crisi sociale e culturale non riesce più a ricoprire, ma molto del linguaggio che troviamo nelle riviste dell'epoca deriva dalla circolazione delle idee sviluppate in Europa negli anni precedenti. Il secondo dopoguerra apre la via a nuove sperimentazioni grafiche che porteranno ad un secondo momento di innovazione attraverso un fenomeno analogo a quello delle piccole riviste che si presenterà negli anni Sessanta ed avrà come centro propulsore gli Stati Uniti. Tuttavia, le innovazioni nel linguaggio grafico apportate dal movimento moderno restano un punto di riferimento fondamentale nello sviluppo della cultura della rappresentazione.

3.2 Schede sinottiche

Le schede nelle pagine seguenti hanno lo scopo di sintetizzare e mettere visivamente in evidenza le principali caratteristiche delle riviste oggetto di studio nei capitoli precedenti. Le schede sono organizzate in due parti: la prima sviluppa l'analisi della struttura della pagina, evidenziandone la griglia a colonna singola o a più colonne, i margini, la scelta dei caratteri e la loro alternanza, la composizione di testo e immagini integrati o separati nello spazio della pagina, la presenza di simmetrie o segni grafici per rimarcare la struttura visiva, l'orientamento dei contenuti rispetto al formato.

La seconda parte della scheda riporta invece le principali tipologie di immagini contenute nella rivista, suddivise in disegni e fotografie. Riguardo ai disegni vengono indicati i metodi di rappresentazione utilizzati e le loro principali caratteristiche relative alla costruzione geometrica, al trattamento grafico di parti sezionate, materiali e superfici, l'eventuale inserimento delle ombre, i punti di vista prevalentemente utilizzati. Laddove presenti sono stati inseriti in questa categoria i fotomontaggi in cui disegno e fotografia si integrano in modo coerente. Riguardo alle fotografie invece sono state considerate le categorie: interni, esterni, oggetti, modelli. Per ciascuna di esse, quando utilizzata nella rivista, è stata individuata la composizione prevalente, i punti di fuga, lo sfondo, l'eventuale tecnica del fotoritocco. In questa categoria sono stati anche inseriti, laddove presenti, i fotogrammi di pellicole cinematografiche che realizzano un racconto visivo per immagini e i collage intesi come composizioni senza una coerenza geometrica tra le parti.

La sequenza cronologica delle schede evidenzia come la struttura della pagina diventi più complessa negli anni, con una maggiore integrazione tra testi e immagini e una composizione più dinamica. Per i disegni si può riscontrare una certa uniformità nelle innovazioni portate avanti dalle avanguardie, con alcune differenze stilistiche e nei punti di vista e tecniche prevalenti tra di esse a seconda del movimento di riferimento. L'utilizzo della fotografia diventa più intenso con il procedere degli anni. Per le riviste commerciali, che si sviluppano su un arco temporale più ampio, sono stati considerati tre numeri, rispettivamente degli anni Venti, Trenta e Quaranta, per mostrarne l'evoluzione.

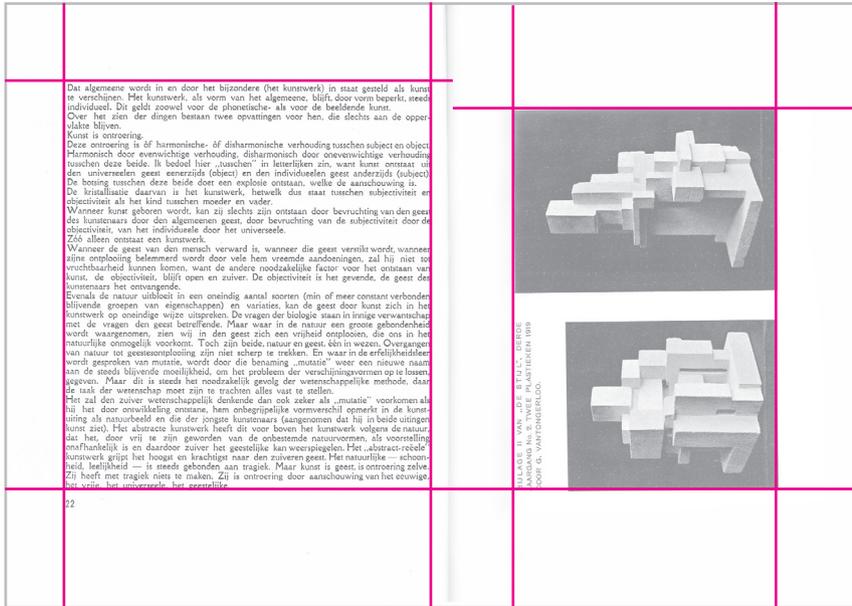


Fig. 233 - Pagine affiancate da *De Stijl*, vol. 3, n. 2, dicembre 1919. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Allineamenti griglia.

Griglia

colonna unica di testo.

Margini

laterale esterno doppio del laterale interno; al piede maggiore che in testa. Le pagine contenenti immagini presentano margini variabili a seconda del contenuto. Il numero di pagina è inserito nello spazio del margine in basso.

Caratteri

alternanza di un font umanistico graziato per il corpo del testo e un lineare geometrico utilizzato nel solo maiuscolo per titoli e didascalie.

Composizione

simmetrica tra destra e sinistra; assenza di relazione tra pagine affiancate; immagini e testi non condividono lo spazio della pagina; le immagini non hanno una specifica relazione con la composizione della pagina.

Orientamento

immagini e relative didascalie seguono l'orientamento del formato della tavola piuttosto che del contenuto.

Contenuti prevalenti

testi.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. I prospetti talora includono la rappresentazione dei materiali oppure presentano le bucatore campite in nero.

Prospettive

prevalentemente accidentali. In caso di prospettive di esterni comprendono la rappresentazione delle ombre.

Assonometrie

prevalentemente cavaliera monometrica per mostrare le aggregazioni dei volumi. Spaccato assonometrico per le relazioni tra interni e esterni.

Fotomontaggi

tecnica utilizzata talvolta per inserire personaggi reali in sezioni o prospettive.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica accidentale. Spigoli perfettamente verticali.

Oggetti

posizionamento del piano fotografico secondo l'impostazione dell'assonometria cavaliera frontale con un lato dell'oggetto collocato su di un piano frontale e la profondità costruita secondo un'inclinazione di 45 gradi.

Modelli

fotografati su sfondo neutro secondo il punto di vista più idoneo a evidenziare gli effetti plastici della composizione.

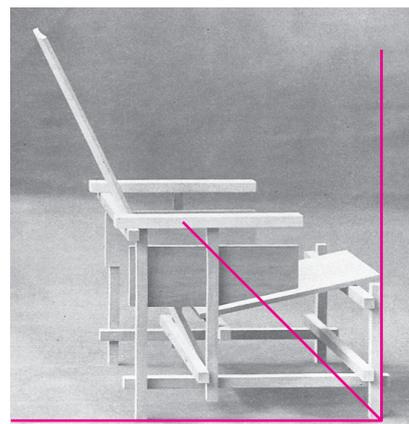
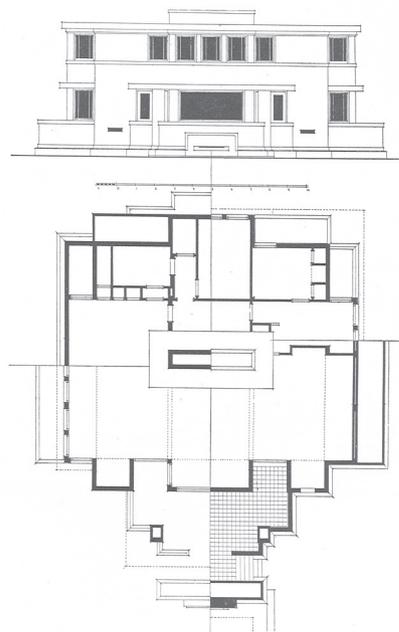


Fig. 234 - Pianta e prospetto, in *De Stijl*, vol. 2, n. 7, maggio 1919.

Fig. 235 - Fotografia della sedia di Rietveld, in *De Stijl*, vol. 2, n. 11, settembre 1919. Individuazione degli assi su cui è articolata la rappresentazione fotografica. Elaborazione dell'autrice.

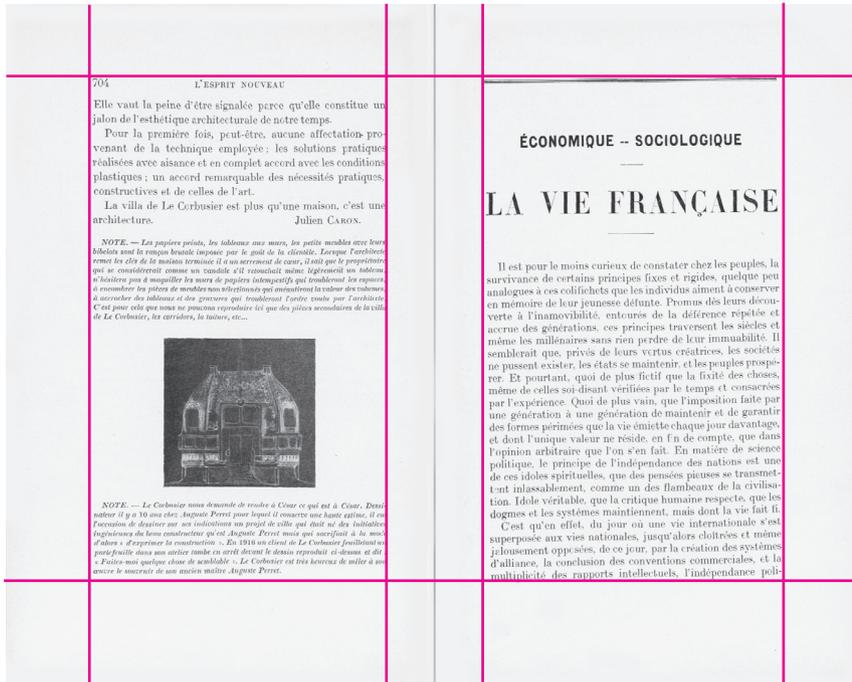


Fig. 236 - Pagine affiancate da *L'Esprit Nouveau*, n. 6, 1921. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Alineamenti griglia.

Griglia

colonna unica di testo.

Margini

laterale esterno doppio del laterale interno; al piede maggiore che in testa. Margine completamente libero, numero di pagina e informazioni nell'area del testo.

Caratteri

utilizzo del font moderno graziato Bodoni per il corpo del testo e i titoli, talvolta alternato a un lineare geometrico in maiuscolo per indicare le sezioni tematiche.

Composizione

simmetrica tra destra e sinistra; assenza di relazione tra pagine affiancate; immagini e testi talvolta condividono lo spazio della pagina; le immagini non hanno una specifica relazione con la composizione della pagina; piccoli segni grafici (linee) pe evidenziare il titolo degli articoli.

Orientamento

le immagini seguono l'orientamento del formato della tavola piuttosto che del contenuto.

Contenuti prevalenti

testi.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. In alcuni casi sono utilizzate come base per analisi grafiche di edifici.

Prospettive

presenti prevalentemente in forma di schizzo a fil di ferro, sia per ambienti interni che per esterni di architetture o complessi di edifici.

Assonometrie

poco utilizzate. Presenti nelle analisi grafiche dei volumi sotto forma di schizzi a fil di ferro.

Analisi grafica

studi sulla geometria, i moduli e i volumi di edifici antichi e moderni attraverso il trattamento grafico di fotografie o disegni in proiezione ortogonale per individuare geometrie e moduli e di assonometrie per i volumi.

Fig. 237 - Le Corbusier e Saugnier (1921), *Maison Citrohan*, piante, prospetto e prospettive accidentali dell'esterno, in *L'Esprit Nouveau*, n. 13.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali.

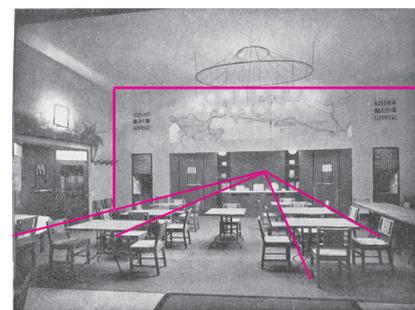
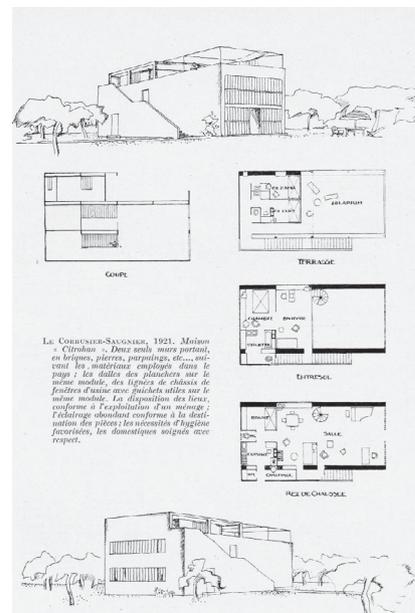
Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie dall'alto di complessi. Ampio ricorso al fotoritocco per isolare l'edificio dal contesto e mettere in evidenza i volumi puri.

Oggetti

opere artistiche fotografate su sfondo neutro. Oggetti decontestualizzati e riprodotti per illustrare le idee progettuali anche in assenza di una specifica relazione con il contenuto dell'articolo.

Fig. 238 - Fotografia di interno, in *L'Esprit Nouveau*, n. 19. Individuazione del piano frontale sul fondo del punto di fuga. Elaborazione dell'autrice.



G - Struttura

Griglia

due colonne di testo con immagini integrate.

Margini

laterali esterni e interni uguali tra loro; superiore e inferiore uguali tra loro. Infrazione dei margini con elementi grafici o illustrativi che sporgono nell'area del margine o della colonna successiva.

Caratteri

utilizzo di un font moderno graziato per il corpo del testo e i titoli, talvolta alternato a un lineare geometrico in maiuscolo per titoli o didascalie.

Composizione

su fogli di grande formato ripiegati, progettata su pagine affiancate; immagini e testi condividono lo spazio della pagina in modo dinamico; elementi grafici quali linee nere hanno la doppia funzione di separare i contenuti e creare relazioni visive tra di essi.

Orientamento

dinamico, con parti disposte in orizzontale e parti in verticale.

Contenuti prevalenti

testi.

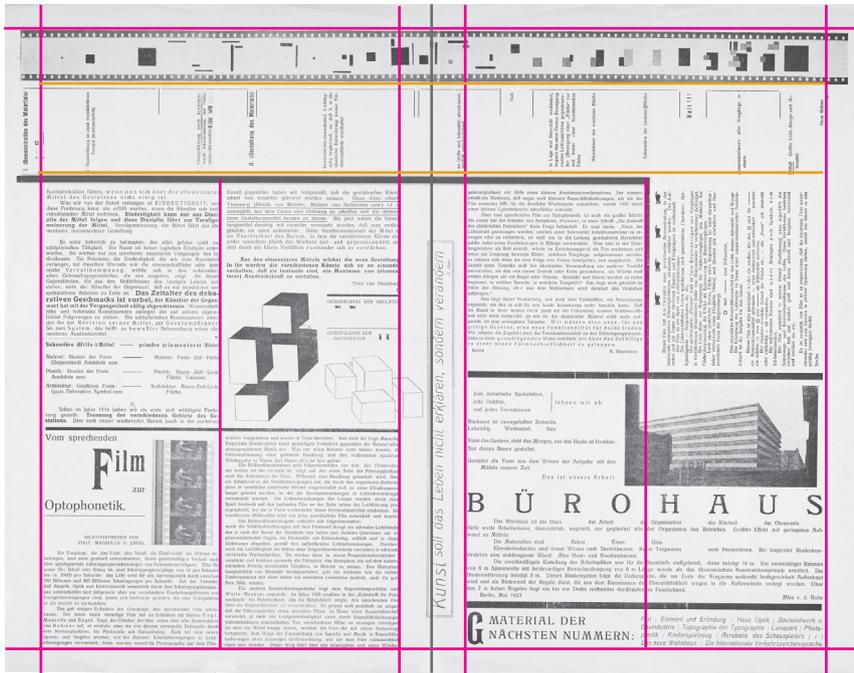


Fig. 239 - Pagine affiancate da G: *Material zur elementaren Gestaltung*, n. 1, 1923. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

- Alineamenti griglia.
- Alineamenti orizzontali tra pagine affiancate.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro ma seguono gli allineamenti della pagina in cui si inseriscono.

Prospettive

presenti sia in forma di schizzo a fil di ferro, sia complete della resa grafica degli effetti percettivi dei materiali e delle ombre.

Assonometrie

Presenti sia come semplici aggregazioni di volumi sia per mostrare gli edifici, eseguite prevalentemente a fil di ferro in cavaliera monometrica.

Fotomontaggi

inserimento della prospettiva eseguita in modo realistico nel contesto fotografato, curando la verosimiglianza attraverso la congruenza dei punti di fuga.

Fig. 240 - Max Buchartz, *Lunapark*, vista assonometrica, in G, n. 3, giugno 1924.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie dinamiche con effetto cinematografico.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie dall'alto di complessi.

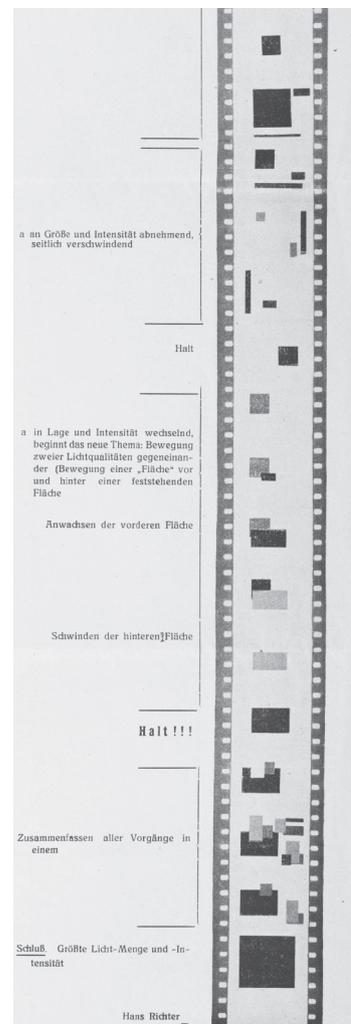
Modelli

fotografati su sfondo neutro con impostazione simile a una proiezione assonometrica.

Fotogrammi

pellicole cinematografiche che riproducono sequenze di forme in movimento.

Fig. 241 - Richter, pellicola cinematografica con la sequenza di forme che producono l'effetto del movimento e del ritmo, in G, n. 1, luglio 1923.



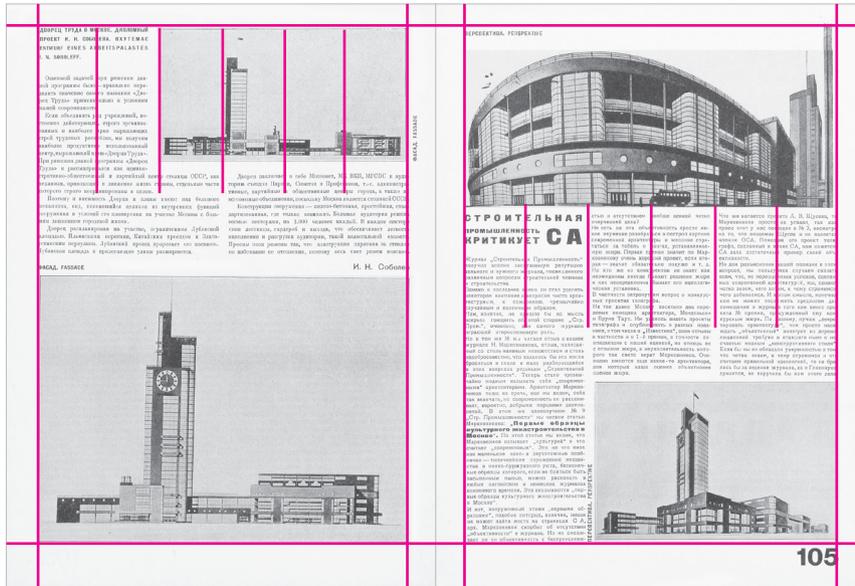


Fig. 242 - Pagine affiancate da *Sovremennaya Arkhitektura*, n. 4, 1926. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Alineamenti griglia.

Griglia

gabbia a 6 colonne utilizzata in modo flessibile secondo configurazioni da due o tre colonne di testo con le immagini integrate.

Margini

lateralì esterni e interni uguali tra loro; al piede il doppio che in testa. Il numero di pagina è inserito nello spazio del margine in basso nella sola pagina destra.

Caratteri

utilizzo di un font moderno graziato per il corpo del testo alternato a un lineare geometrico in maiuscolo con grande spessore delle aste per titoli e didascalie.

Composizione

progettata su pagine affiancate; immagini e testi integrati in modo dinamico; elementi grafici quali linee nere hanno la doppia funzione di separare i contenuti e creare relazioni visive tra di essi; la gabbia a 6 colonne consente molte soluzioni per l'inserimento di testi e immagini.

Orientamento

dinamico, con righe di testo di titoli o didascalie ruotate in verticale.

Contenuti prevalenti

disegni.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. Talvolta presentate con inversione cromatica in bianco su fondo nero. I prospetti a volte presentano la resa grafica dei materiali.

Prospettive

interni in forma di schizzo a fil di ferro, prospettive esterne complete della resa grafica degli effetti percettivi dei materiali e delle ombre, posizionate in prospettiva accidentale e talvolta con punto di vista dall'alto. Edifici isolati senza riferimento al contesto urbano.

Assonometrie

utilizzata soprattutto a partire dal 1927. Disegni in cavaliera monometrica di esterni e spaccati per mostrare i collegamenti interni tra i livelli.

Dettagli

elementi costruttivi in proiezione ortogonale o schizzi assonometrici con note testuali.

Fig. 243 - Assonometria cavaliera monometrica con trattamento cromatico delle superfici, in SA, n. 6, giugno 1930.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie dall'alto di complessi o cantieri con grande effetto scenografico negli ultimi anni di pubblicazione.

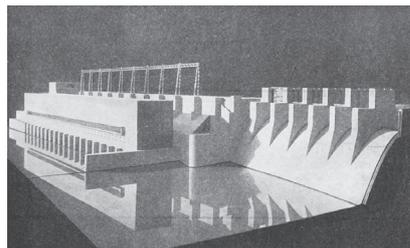
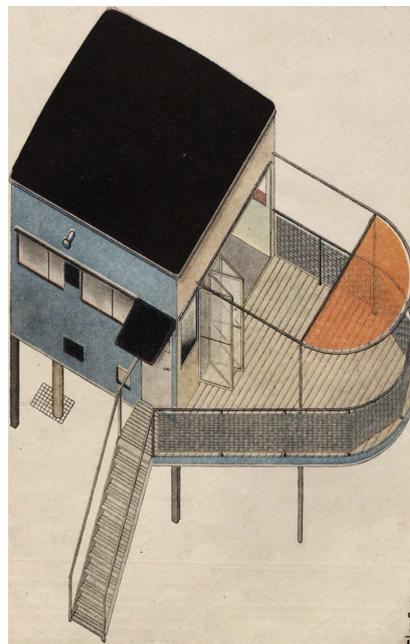
Modelli

fotografati su sfondo neutro con impostazione simile a una proiezione assonometrica oppure a una prospettiva da un punto di vista naturale.

Collage

Parti di fotografie inserite su disegni senza la ricerca di una relazione realistica tra le parti.

Fig. 244 - Modello della diga sul fiume Dnepr, in SA, n. 6, 1929.



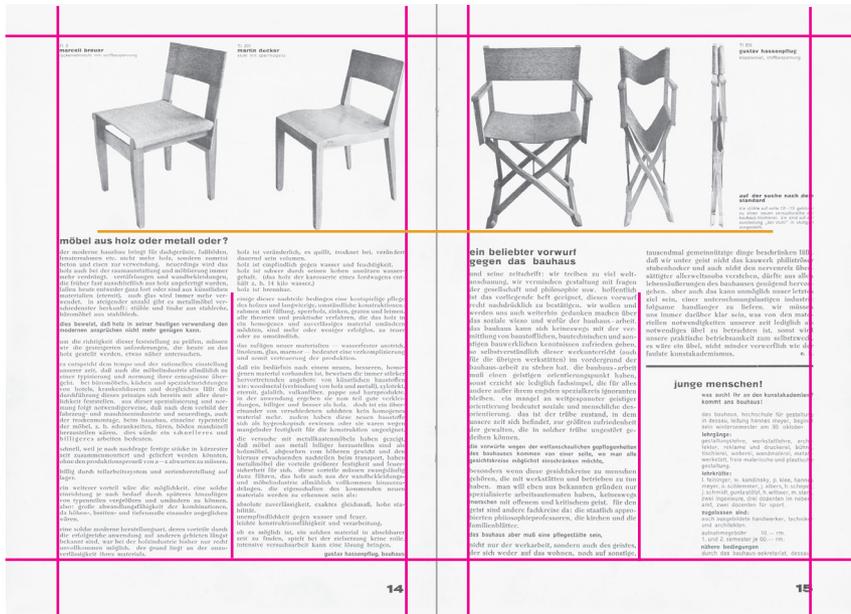


Fig. 245 - Pagine affiancate da Bauhaus, n. 4, 1928. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

- Allineamenti griglia.
- Allineamenti orizzontali tra pagine affiancate.

Bauhaus - Struttura

Griglia

due colonne di testo con immagini integrate (struttura adottata a partire dal 1928).

Margini

laterali esterni maggiori degli interni; al piede il doppio che in testa. Il numero di pagina è inserito nello spazio del margine in basso.

Caratteri

impiego di soli caratteri minuscoli; utilizzo di un font moderno graziato per il corpo del testo alternato al font geometrico lineare *Universal* di Bayer per titoli e didascalie.

Composizione

progettata su pagine affiancate; immagini e testi si integrano in modo dinamico; elementi grafici quali linee nere hanno la doppia funzione di separare i contenuti e creare relazioni visive tra di essi; la gabbia è utilizzata in modo flessibile con differenti dimensioni, peso e composizione dei testi.

Orientamento

dinamico, con righe di testo di titoli o didascalie ruotate in verticale.

Contenuti prevalenti

fotografie.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Talvolta presentate con inversione cromatica in bianco su fondo nero. Spesso parte di tavole che contengono disegni eseguiti con diversi metodi di rappresentazione. Livello di dettaglio esecutivo.

Prospettive

a fil di ferro, solitamente in prospettiva accidentale, con edifici isolati senza riferimento al contesto urbano. Talvolta campitura in nero delle vetrate. Per gli oggetti punti di vista insoliti e talvolta deformanti in prospettive dall'alto a quadro inclinato.

Assonometrie

Disegni in cavaliera monometrica di esterni e spaccati per mostrare la spazialità interna. Talvolta campitura in nero delle vetrate o delle coperture. Alcune assonometrie presentano un inconsueto orientamento obliquo dell'asse z.

Fig. 246 - Hannes Meyer, progetto di scuola con diverse viste: pianta, prospetto, sezione, stralcio planimetrico, assonometria, in *Bauhaus*, n. 2, 1927. Individuazione degli assi assonometrici. Elaborazione dell'autrice.

Interni

composizioni dinamiche. Spigoli perfettamente verticali. Giochi percettivi di ombre.

Esterni

punti di vista inconsueti e dinamici; viste dall'alto. Giochi percettivi di ombre.

Modelli

fotografati su sfondo neutro con impostazione simile a una proiezione assonometrica.

Oggetti

Fotografati in composizioni geometricamente ordinate oppure decontestualizzati su fondo neutro. La ripresa ha un'impostazione simile a una proiezione assonometrica.

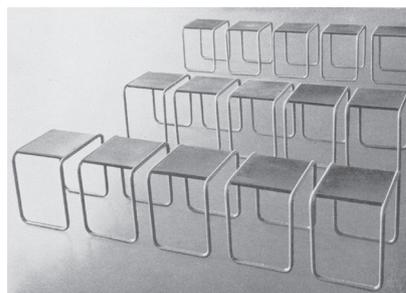
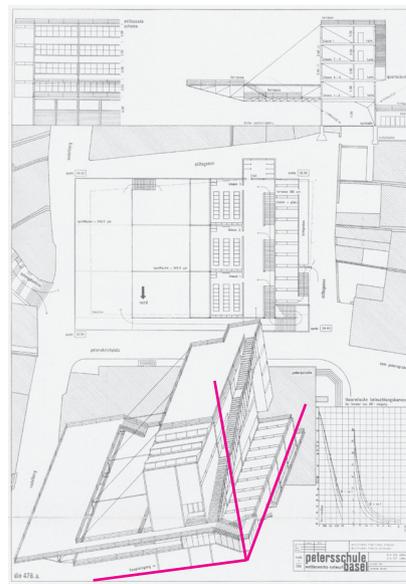
Fotogrammi

pellicole cinematografiche che riproducono sequenze di fotogrammi utilizzati per scandire un messaggio nel tempo e nello spazio.

Fotomontaggi

opere artistiche con sperimentazioni di Moholy-Nagy.

Fig. 247 - Fotografia degli sgabelli di Breuer organizzati secondo una composizione geometrica, in *Bauhaus*, n. 4, 1927.



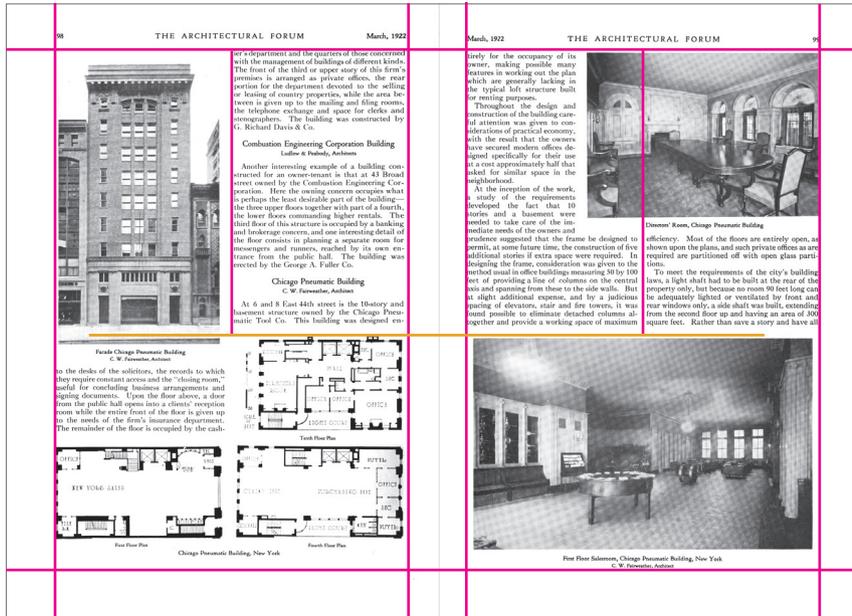


Fig. 248 - Pagine affiancate da *The Architectural Forum*, marzo 1922. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Alineamenti griglia.

— Alineamenti orizzontali
tra pagine affiancate.

Griglia

due colonne di testo con immagini integrate.

Margini

lateralmente esterni maggiori degli interni; superiore e inferiore uguali tra loro e ai margini esterni. Il numero di pagina e le informazioni sono inserite nello spazio del margine in alto.

Caratteri

utilizzo di un unico font moderno graziato con variazioni di dimensione per titoli e didascalie.

Composizione

simmetrica tra destra e sinistra; progettata su pagine affiancate; immagini e testi si integrano nello spazio della pagina; le immagini non sempre rispettano l'allineamento con le colonne.

Orientamento

le immagini talvolta seguono l'orientamento della tavola e non del contenuto quando si trovano in pagine ad esse dedicate.

Contenuti prevalenti

fotografie.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. Spesso le piante contengono note testuali. In molti casi sono associate alle fotografie dell'edificio.

Prospettive

solitamente di esterni in prospettiva accidentale, con un accenno di riferimento al contesto e l'inserimento di personaggi. Trattamento grafico realistico dei materiali e delle ombre.

Dettagli

costruttivi e decorativi con livello di definizione esecutivo, corredati di note testuali, spesso composti in tavole contenenti diversi elementi o più viste anche in diverse scale.

Fig. 249 - Voorhees, Gmelin & Walker, Syracuse Telephone Building. Prospettiva, in *The Architectural Forum*, gennaio 1928.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali.

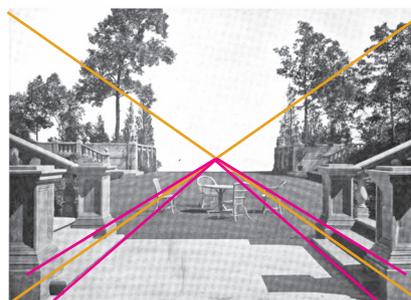
Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Impaginazione accanto alla pianta per una migliore comprensione della spazialità.

Oggetti

posizionamento degli oggetti isolati o contestualizzati come arredi in ambienti interni. Punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali.

Fig. 250 - Fotografia del giardino di casa di Charles Burrell Pike, in *The Architectural Forum*, marzo 1922. Individuazione del punto di fuga della fotografia realizzata secondo una prospettiva centrale. Il punto di fuga coincide con il centro dell'immagine. Elaborazione dell'autrice.



- Individuazione del punto di fuga.
- Individuazione del centro dell'immagine.

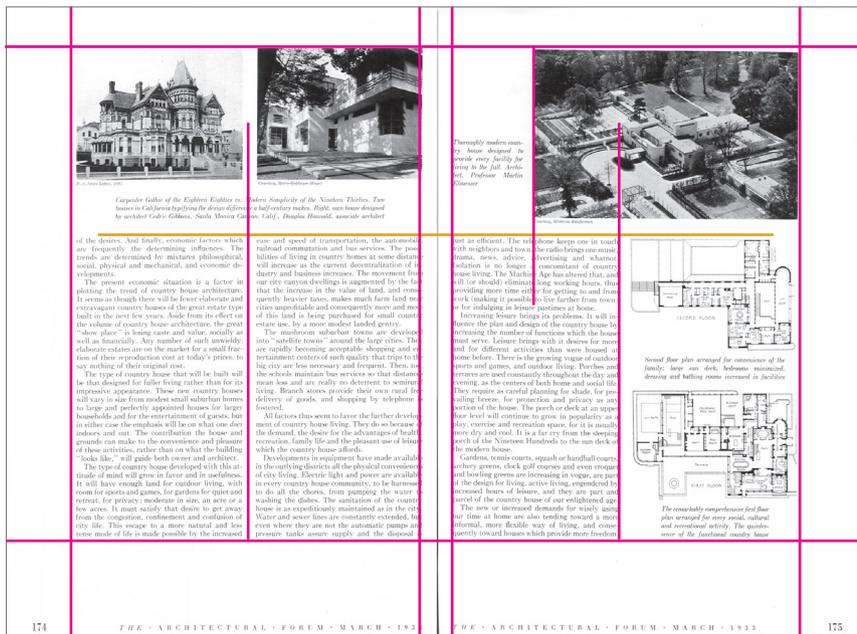


Fig. 251 - Pagine affiancate da *The Architectural Forum*, marzo 1933. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

- Allineamenti griglia.
- Allineamenti orizzontali tra pagine affiancate.

Architectural Forum - Struttura anni '30

Griglia

due colonne di testo con immagini integrate, talvolta le colonne sono ulteriormente suddivise in due.

Margini

lateralì esterni tripli degli interni; inferiore triplo del superiore. Il numero di pagina e le informazioni sono inserite nello spazio del margine in basso.

Caratteri

utilizzo di un unico font moderno graziato con variazioni di dimensione per i titoli e corsivo per le didascalie.

Composizione

simmetrica tra destra e sinistra; progettata su pagine affiancate; immagini e testi si integrano nello spazio della pagina; le immagini non sempre rispettano l'allineamento con le colonne; nelle pagine con sole immagini e didascalie disposizione più libera; occasionalmente fotografie stampate al vivo; didascalie centrate.

Orientamento

corrispondente al verso di lettura.

Contenuti prevalenti

fotografie.

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. Talvolta presentate con inversione cromatica in bianco su fondo nero. Spesso le piante contengono note testuali.

Prospettive

solitamente a fil di ferro in prospettiva accidentale, con riferimento al contesto e inserimento di personaggi. Utilizzo di prospettive dall'alto per inquadrare interi complessi.

Assonometrie

Disegni di esterni o interi complessi in assonometria cavaliera o ortogonale isometrica. Nel caso di complessi, indicazioni testuali sull'utilizzo dei diversi edifici. Spaccati assonometrici di interni.

Dettagli

costruttivi e decorativi con livello di definizione esecutivo, corredati di note testuali, spesso composti in tavole contenenti diversi elementi o più viste anche in diverse scale.

Fig. 252 - Assonometria cavaliera monometrica di un ufficio completo di arredi, in *The Architectural Forum*, settembre 1933. Individuazione degli assi assonometrici. Elaborazione dell'autrice.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Talvolta punti di vista dall'alto con una costruzione simile ad una vista assonometrica.

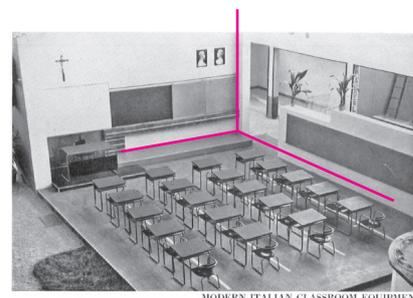
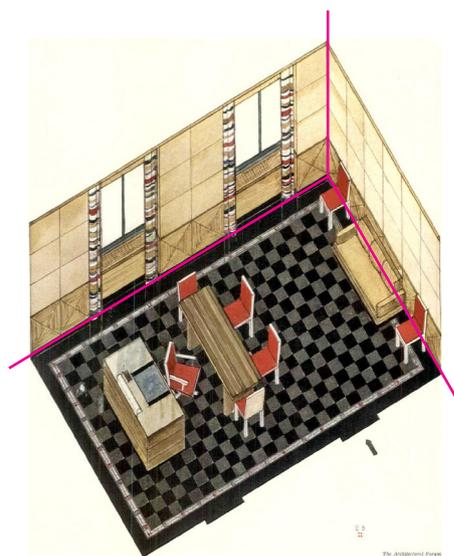
Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali ad eccezione dei grattacieli che presentano il quadro inclinato. Fotografie dall'alto di interi complessi. Fotografie ortogonali di cortine edilizie.

Modelli

fotografati su sfondo neutro o sfondo nero con impostazione simile a una proiezione assonometrica.

Fig. 253 - Fotografia dell'interno di una classe, in *The Architectural Forum*, gennaio 1935. Individuazione degli assi dell'ambiente fotografato con una costruzione simile a una vista assonometrica. Elaborazione dell'autrice.



Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. Talvolta presentate con inversione cromatica in bianco su fondo nero. Spesso piante e sezioni contengono note testuali.

Prospettive

solitamente a fil di ferro in prospettiva accidentale, con riferimento al contesto e inserimento di personaggi. Utilizzo di prospettive dall'alto per inquadrare interi complessi o anche in ambienti interni.

Assonometrie

Disegni di esterni o interi complessi in assonometria cavaliere o ortogonale isometrica. Nel caso di complessi, indicazioni testuali sull'utilizzo dei diversi edifici. Spaccati assonometrici di interni.

Fotomontaggio

inserimento di personaggi fotografati in prospettive o sezioni; inserimento di prospettive in contesti fotografati.

Fig. 255 - Prospettiva accidentale con punto di vista dall'alto, in *The Architectural Forum*, maggio 1943.

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Talvolta punti di vista dall'alto con una costruzione simile ad una vista assonometrica.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali ad eccezione dei grattacieli che presentano il quadro inclinato. Fotografie dall'alto di interi complessi. Fotografie ortogonali di cortine edilizie. Utilizzo del fotoritocco per accentuare gli effetti desiderati.

Modelli

fotografati su sfondo neutro o sfondo nero con impostazione simile a una proiezione assonometrica.

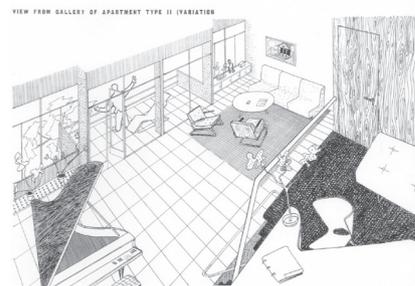


Fig. 256 - Fotografia modificata con la tecnica del fotoritocco, in *The Architectural Forum*, gennaio 1944. La massa dell'edificio si contrappone visivamente all'assenza della strada in primo piano.

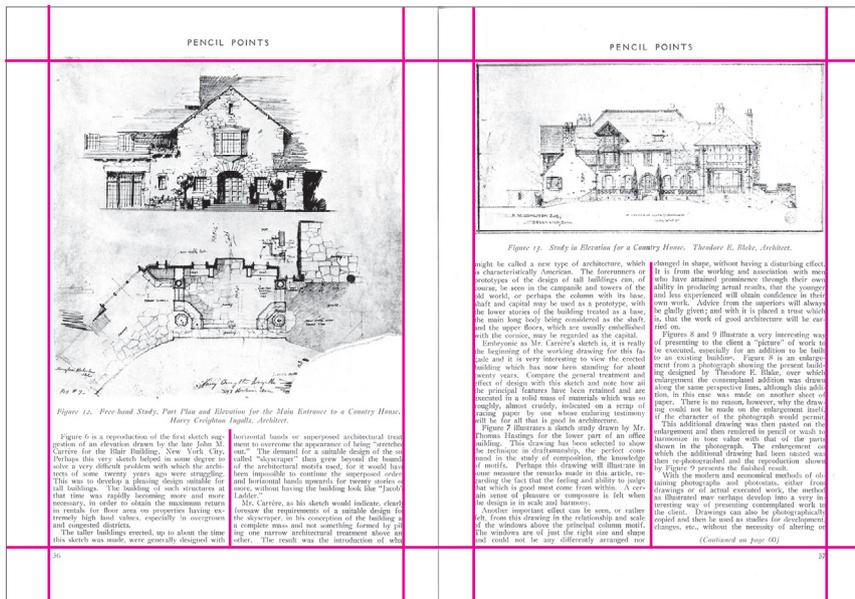


Fig. 257 - Pagine affiancate da *Pencil Points*, dicembre 1923. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Allineamenti griglia.

Pencil Points - Struttura anni '20

Griglia

due colonne di testo con immagini integrate.

Margini

lateralmente esterni lievemente maggiori degli interni; superiore e inferiore uguali tra loro. Il numero di pagina è inserito nello spazio del margine in basso, la testata nel margine in alto.

Caratteri

utilizzo di un unico font moderno graziato con variazioni di dimensione per i titoli e didascalie in corsivo, capolettora a inizio articolo.

Composizione

simmetrica tra destra e sinistra; progettata su pagine affiancate; immagini e testi si integrano nello spazio della pagina; didascalie centrate; spesso pagine contenenti sole immagini.

Orientamento

le immagini talvolta seguono l'orientamento della tavola e non del contenuto quando si trovano in pagine ad esse dedicate.

Contenuti prevalenti disegni.

Pencil Points - Disegni

anni '20

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. I prospetti presentano la resa grafica dei materiali e degli effetti delle ombre.

Prospettive

prospettiva centrale o accidentale, con un accenno di riferimento al contesto e l'inserimento di personaggi. Trattamento grafico realistico dei materiali e delle ombre. In alcuni casi resa cromatica attraverso la tecnica dell'acquerello o la litografia.

Dettagli

costruttivi e decorativi con livello di definizione esecutivo, corredati di note testuali, spesso composti in tavole contenenti diversi elementi o più viste anche in diverse scale.

Fig. 258 - Russell Pope, prospettiva del progetto per un memoriale, in *Pencil Points*, settembre 1925. Individuazione del centro e degli assi di simmetria in orizzontale e verticale. Elaborazione dell'autrice.

Pencil Points - Fotografie

anni '20

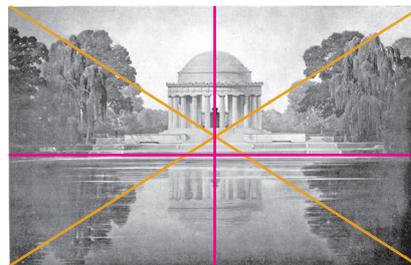
Interni

poco utilizzate. Punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. La fotografia è uno strumento espressivo secondario rispetto al disegno.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie di cantieri di costruzioni ripresi dall'alto, interessanti dal punto di vista documentario.

Fig. 259 - Fotografia di cantiere, in *Pencil Points*, gennaio 1928. Individuazione del piano frontale e del punto di fuga. Elaborazione dell'autrice.



Design Submitted by John Russell Pope in the Competition for the Selection of an Architect for the Harding Memorial.

- Individuazione degli assi di simmetria
- Individuazione del centro dell'immagine.

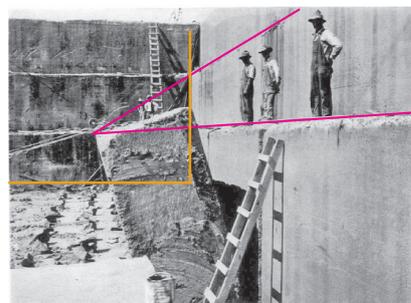


FIGURE 6. CLOSE-UP VIEW OF END OF CUT BEING PULLED OVER

- Individuazione del punto di fuga.
- Individuazione del piano frontale.

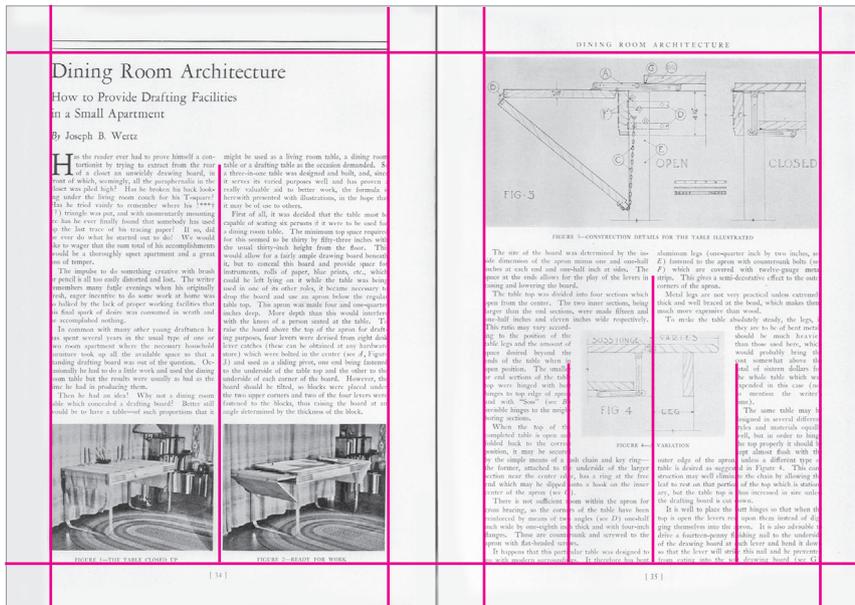


Fig. 260 - Pagine affiancate da *Pencil Points*, gennaio 1933. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Allineamenti griglia.

Pencil Points - Struttura anni '30

Griglia

due colonne di testo con immagini integrate, talvolta le colonne sono ulteriormente suddivise in due.

Margini

tutti uguali tra loro. Il numero di pagina è inserito nello spazio del margine in basso, le informazioni nel margine in alto.

Caratteri

utilizzo di un unico font moderno graziato con variazioni di dimensione per i titoli e didascalie in corsivo, capolettera a inizio articolo.

Composizione

identica tra destra e sinistra; progettata su pagine affiancate; immagini e testi si integrano nello spazio della pagina; didascalie centrate; spesso pagine contenenti sole immagini; linee nere marcano l'inizio degli articoli.

Orientamento

le immagini talvolta seguono l'orientamento della tavola e non del contenuto quando si trovano in pagine ad esse dedicate.

Contenuti prevalenti

disegni.

Pencil Points - Disegni

anni '30

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. I prospetti presentano la resa grafica realistica dei materiali e talvolta la resa cromatica attraverso la tecnica dell'acquerello.

Prospettive

prospettiva centrale o accidentale, con un accenno di riferimento al contesto e l'inserimento di personaggi. Trattamento grafico realistico dei materiali e delle ombre. Viste dall'alto in sezione prospettica con murature sezionate riempite a china nera.

Assonometria

spaccato assonometrico in cavalliera monometrica con murature sezionate riempite a china nera.

Dettagli

costruttivi e decorativi con livello di definizione esecutivo, corredati di note testuali, spesso composti in tavole contenenti diversi elementi o più viste anche in diverse scale.

Fig. 261 - Richard Haviland Smythe, prospetto acquarellato per il concorso di progettazione dei fronti commerciali, in *Pencil Points*, ottobre 1935.

Pencil Points - Fotografie

anni '30

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. La fotografia inizia ad affiancare il disegno.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie dall'alto.

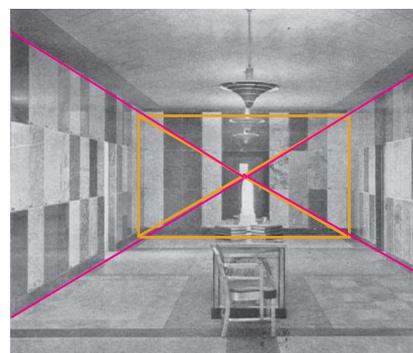
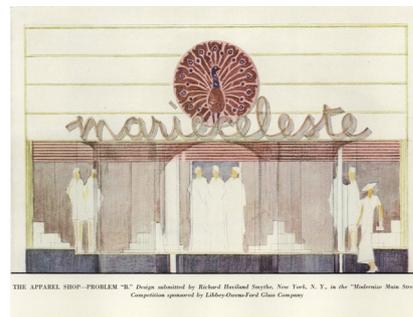
Oggetti

posizionamento degli oggetti isolati o contestualizzati come arredi in ambienti interni. Punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale.

Modelli

fotografati su sfondo neutro con un'impostazione simile a una prospettiva accidentale o dall'alto simile a una vista assonometrica.

Fig. 262- Fotografia di interno, in *Pencil Points*, dicembre 1936. Individuazione del piano frontale e del punto di fuga. Elaborazione dell'autrice.



- Individuazione del punto di fuga.
- Individuazione del centro della parete frontale.

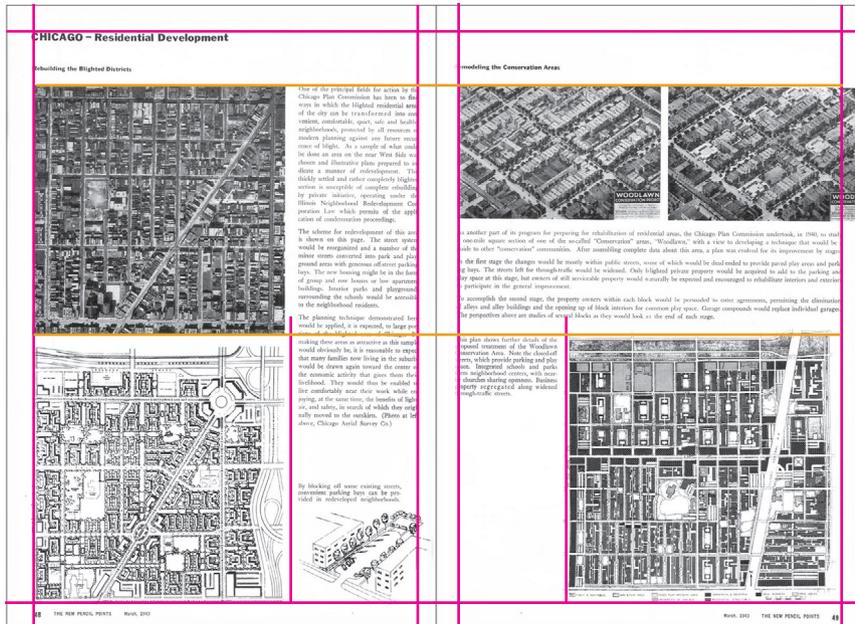


Fig. 263 - Pagine affiancate da *New Pencil Points*, marzo 1943. Individuazione di griglia e margini. Elaborazione dell'autrice.

— Allineamenti griglia.

— Allineamenti orizzontali tra pagine affiancate.

Pencil Points - Struttura anni '40

Griglia

due colonne di diversa dimensione di testo con immagini integrate, utilizzate in modo flessibile.

Margini

tutti uguali tra loro. Il numero di pagina e le informazioni sono nello spazio del margine in basso.

Caratteri

utilizzo di un font moderno graziato alternato a un lineare utilizzato in grassetto per i titoli.

Composizione

simmetrica tra destra e sinistra; progettata su pagine affiancate; immagini e testi si integrano nello spazio della pagina; frequenti pagine contenenti sole immagini; inserimento di disegni o fotografie al vivo; talvolta immagini o titoli inseriti nello spazio di due pagine affiancate.

Orientamento

corrispondente al verso di lettura.

Contenuti prevalenti

fotografie.

Pencil Points - Disegni anni '40

Proiezioni ortogonali

solitamente piante e alzati non sono impaginati in relazione tra loro. Le parti sezionate sono trattate con campiture in nero. I prospetti talvolta sono presentati a colori. A volte piante e sezioni contengono indicazioni testuali.

Prospettive

prospettiva centrale o accidentale, disegnata a fil di ferro e a volte colorata. Inserimento dei personaggi, anche con il fotomontaggio.

Assonometria

viste di edifici o complessi in cavallera monometrica.

Dettagli

costruttivi e decorativi con livello di definizione esecutivo, corredati di note testuali, spesso composti in tavole contenenti diversi elementi o più viste anche in diverse scale.

Fotomontaggio

inserimento di personaggi fotografati in prospettive o sezioni; inserimento di prospettive in contesti fotografati.

Fig. 264 - Schizzi assonometrici per la pianificazione di Chicago, in *New Pencil Points*, marzo 1943.

Pencil Points - Fotografie anni '40

Interni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Talvolta punti di vista dall'alto con una costruzione simile ad una vista assonometrica.

Esterni

punti di fuga facilmente identificabili secondo una costruzione prospettica centrale o accidentale. Spigoli perfettamente verticali. Fotografie dall'alto.

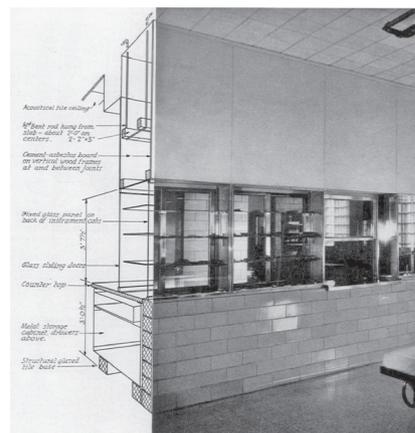
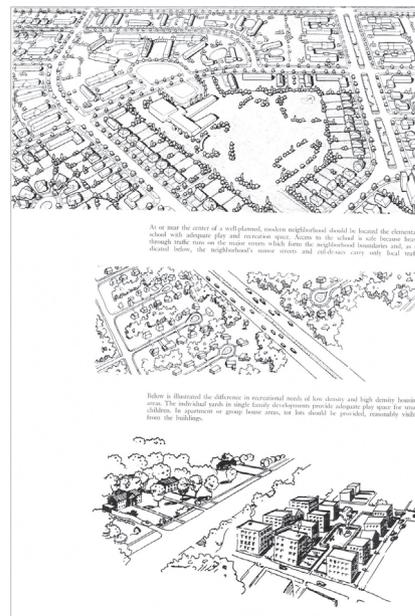
Oggetti

posizionamento degli oggetti isolati o contestualizzati come arredi in ambienti interni. Punti di fuga facilmente identificabili. Talvolta composizione con parti di disegno.

Modelli

fotografati su sfondo neutro con un'impostazione simile a una prospettiva accidentale o dall'alto simile a una vista assonometrica.

Fig. 265- Fotografia di un armadio con sezione prospettica dell'interno, in *Pencil Points. The magazine of architecture*, aprile 1944.



La seguente bibliografia non include gli articoli contenuti nei fascicoli delle riviste analizzate, che laddove citati sono stati riportati esclusivamente nelle note a corredo del testo.

Ackerman, J. S. (2003). *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Electa.

Altea, G. e Camarda, A. (2015). *Nivola. La sintesi delle arti*. Nuoro: Ilisso edizioni.

Amistadi, L. e Prandi, E. (2018). *FA (little) Magazine e le "piccole riviste" di architettura del XX secolo*. In: *FAMagazine* n. 43, 2018.

Anceschi, G. (1992). *L'oggetto della raffigurazione*. Milano: Rizzoli.

Anderson, R. (2015). *Russia: modern architectures in history*. London: Reaktion Books.

Argan, G. C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Ristampa a cura di M. Biraghi, 2010. Torino: Einaudi.

Averna, M., Montanari, E. e Serrazanetti, F. (2023). *Review-ing Italy. "Architectural Forum", "Progressive Architecture" e "Interiors", 1949-72: tre sguardi verso l'Italia*. In: M. Averna (a cura di), *The italian presence in post-war America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion*. Volume 1, pp. 59-90.

Bähr, A. a cura di (2019). *Bauhaus Journal 1926-1931 (Facsimile Edition)*. Berlino: Lars Muller Publishers.

Barbier, F. (2018). *Storia del libro in Occidente*. Bari: Dedalo.

Barthes, R. (1977). *The Rhetoric of the Image*. In: S. Heath, (a cura di). *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.

Bayer, H. (1967). *Visual Communication, Architecture, Painting*. New York: Reinhold Publishing.

Bellocchi, U. (1983). *Le cento città d'Italia. Supplementi mensili illustrati de Il Secolo*. Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1887-1902. Bologna: International Advertising Company.

Benevolo, L. (2002). *Storia dell'Architettura moderna*. Bari: Laterza.

Bistagnino, E. (2010). *Disegno-Design. Introduzione alla cultura della rappresentazione*.

Milano: FrancoAngeli.

Bois Y-A. (1981). *Metamorphosis of Axonometry*. In *Daidalos*, Vol. 1, pp. 41-58.

Bois, Y.A. (1993). *Painting as model*. London: The MIT Press.

Bokov, A. (2020). *Avant-Garde as method: Vkhutemas and the pedagogy of space, 1920-1930*. Zurich: Park Books.

Branzaglia C. (2011). *Comunicare con le immagini*. Milano: Bruno Mondadori.

Briot, M. O. (1982). *L'Esprit Nouveau; son regard sur les sciences*. In: *Leger et l'esprit moderne, exhibition catalogue*. Paris: Mus&e d'Art moderne de la ville de Paris.

Buchloh, B. H. D., Guilbaut, S. and Solkin, D., a cura di (1983). *Modernism and Modernity*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Bury, S. (2009). 'Not to adorn life but to organize it': *Veshch, Gegenstand, Objet: Revue internationale de l'art moderne (1922) and G (1923-26)*. In: P. Brooker, (a cura di). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, tomo III, parte 2, pp. 861-867.

Canella, G. e Meriggi, M. a cura di (2007). *SA Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*. Bari: Edizioni Dedalo.

Cardone, V. (2015). *Modelli grafici dell'architettura e del territorio*. Terza edizione. Rimini: Maggioli.

Castellani, C. (2018). *Una rivista costruttivista nella Berlino degli anni Venti. «G» di Hans Richter*. Padova: Cleup.

Charitonidou, M. (2022). *Drawing and Experiencing Architecture. The Evolving Significance of City's Inhabitants in the 20th Century*. Vienna: Transcript Verlag.

Chiarenza, S. (2023). *Spazio a due dimensioni. Grafica assonometrica e ambiguità visiva nell'opera di El Lissitzky*. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (Eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli, pp. 209-226.

Chinellato, A. e Noventa, G. (2013). *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storie e progetti*. Padova: Libreria universitaria.

Cirafici, A. (2012). *Disegno e graphic design. Dall'investigazione grafica all'attribuzione di senso*. Napoli: La Scuola di Pitagora.

Cohen, J. L. (2012). *The future of architecture, since 1889*. London: Phaidon.

Colomina, B. (1987). *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No. 4 (Ottobre 1987), pp. 6-23.

Colomina, B. (1988). *L'esprit Nouveau: architecture and publicité*. In: J. Ockman (a cura di). *Architecture Production*. New York: Princeton Architectural Press, pp. 56-99.

- Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press.
- Colomina, B. (2012). *Little Magazines: Portable Utopia*. In: AA. VV., *The Small Utopia: Ars Multiplicata*. Milano: Fondazione Prada, pp. 199-209.
- Cooke, C. (1995). *Russian avant-garde: theories of art, architecture and the city*. London: Academy Editions.
- Croset, P. A. (1987). *Microcosmi dell'architetto*. In *Rassegna*, n. 32, Milano: CIPA Editrice.
- D'Auria, A. (1998). *Città e comunicazione*. Napoli: Electa.
- De Fusco, R. (1984). *Il progetto d'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- De Rosa, A., Sgrosso, A. e Giordano, A. (2000). *La Geometria nell'Immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*. Torino: UTET.
- De Rubertis R., Soletti, A. e Ugo, V. a cura di (1992). *Temi e codici del disegno d'architettura*. Roma: Officina edizioni.
- De Rubertis, R. (1979). *Il disegno dello spazio*. Roma: Edizioni Kappa.
- De Simone, M. (1990). *Disegno, rilievo, progetto. Il disegno delle idee, il progetto delle cose*. Roma: La Nuova Scientifica.
- Dell'Aquila, M. (1990). *La rappresentazione nel progetto di architettura*. Edizioni Giannini, Napoli.
- Di Battista, N. (2017). *Congedo da Domus*. In *Domus* n. 1019, Dicembre 2017, p. X, XI.
- Falcidieno, M.L. (2006). *Parola disegno segno. Comunicare per immagini. Segno, significato, metodo*. Firenze: Alinea.
- Falcidieno, M.L. (2007). *Il ruolo del disegno nella comunicazione*. Firenze: Alinea.
- Fanelli, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Laterza
- Fatta, F. (2016). *Scienza e arte tra tempo e luogo: sei punti di vista*. In: *XY digitale* n. 1, gennaio 2016.
- Fleischmann, G. (1995). *Bauhaus Typographie*. Berlino: Oktagon Stuttgart.
- Foster, H., Krauss, R. e Bois, Y.A. (2016). *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*. Milano: Zanichelli.
- Frampton, K. (1986). *Storia dell'architettura moderna*. Seconda edizione aggiornata. Bologna: Zanichelli editore.
- Francastel, P. (1957). *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. Torino: Einaudi.
- Frutiger, A. (1998). *Segni & simboli. Disegno, progetto e significato*. Roma: Stampa Alternativa
- Gay F. e Cazzaro I. (2019). *L'assonometria svolta: riflessioni moscovite sui rovesciamenti*

antiprospectivi degli interni. In P. Belardi, a cura di. *Riflessioni. L'arte del Disegno / Il Disegno dell'Arte. 41th International Conference of Representation Disciplines Teachers Congress of Unione Italiana per il Disegno*. Perugia, 19-21 September 2019, pp. 113-120. Rome: Gangemi International.

Ghisi, G. (2006). *Disegno e immagine tra comunicazione e rappresentazione*. Roma: Edizioni Kappa.

Giannantonio, R. (2016). *Lo "stile futuro" dell'architettura italiana: la cultura del progetto nelle riviste d'inizio Novecento*. In *Palladio*, n. 58, luglio dicembre 2016, pp. 99-114.

Giannantonio, R. (2017). *Lo "studio per villa" di Antonio Sant'Elia: Milano, Vienna, Roma*. In *Opus. Storia architettura restauro disegno*, nuova serie, n. 1/2017, pp. 121-138.

Giordano, M. (1983). *La stampa illustrata in Italia: dalle origini alla grande guerra*. Milano: Guanda.

Gregotti, V. (2014). *Il Disegno come strumento di progetto*. Milano: Marinotti.

Gresleri, G. (2021). *Immagine e parola scritta. L'Esprit Nouveau 1920-1925, la costruzione del Purismo*. In *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n. 04, pp. 46-98.

Hartman, G. E. e Cigliano, J. a cura di (2004). *Pencil Points Reader: Selected Readings from a Journal for the Drafting Room, 1920-1943*. New York: Princeton Architectural Press.

Hazen, J. C. Jr. (1964). *Time Inc.'s Architectural Forum: 1932-1964*. In *Architectural Forum. The magazine of building*, Agosto-Settembre 1964.

Heiler, S. (2003). *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. Phaidon Press.

Hoffman, F. J., Allen, C. e Ulrich, C. F. (1946). *The Little Magazine: A History and a Bibliography*. Princeton: Princeton University Press.

Hvattum, M. e Hultzsch, A., a cura di (2018). *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth century*. London: Bloomsbury visual arts.

Ippoliti, E. e Guadagnoli, F. (2017). *Le vie d'Italia (1920-1935). Apparati grafici e iconografici nella costruzione di un immaginario dell'identità urbana e del paesaggio italiano*. In *VIII Congresso AISU – La città, il viaggio, il turismo* (Napoli, 7-9/09/2017).

Kanizsa, G. (1980). *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*. Bologna: Il Mulino.

Kato M. (2007). *Axonometry and New Design of Bauhaus*. In *Journal for Geometry and Graphics*, Vol. 11, No. 1, pp. 73-82.

Klee, P. (1959). *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli Editore.

Le Corbusier, (1960). *Creation is a Patient Search*. New York: Frederick Praeger.

- Le Corbusier, Jeanneret, P. (1946). *Le Corbusier. Oeuvre Complete de 1910-1929*. Zurigo: Les Editions D'Architecture.
- Lipstad, H. (1982). *Early architectural periodicals*. In: R. Middleton (a cura di). *The beaux-arts and nineteenth-century French architecture*. London: Thames and Hudson.
- Lupton, E. a cura di, (1992). *Graphic Design and Typography in the Netherlands: A View of Recent Work*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Luscombe, D. (2017). *Illustrating Architecture: the Spatio-Temporal Dimension of Gerrit Rietveld's Representations of the Schröder House*. In *The Journal of Architecture*, vol. 22, n. 5, pp. 899-932.
- Maestro, R. (1991). *Disegno per l'analisi e per il progetto*. Bologna: Società Editrice Esculapio.
- Magarotto, L. (2016). *L'avanguardia dopo la rivoluzione: Le riviste degli anni Venti nell'URSS: Il giornale dei futuristi, L'arte della Comune, Il Lef, Il nuovo Lef*. Napoli: Immanenza.
- Magnago Lampugnani, V. (1982). *La realtà dell'immagine*. Rome: Edizioni di Comunità.
- Maldonado, T. (1974). *Avanguardia e razionalità*. Torino: Einaudi.
- Marotta, A.G. (2008), *Qualità dell'immagine, qualità dell'architettura*. In: *Qualità dell'architettura qualità della vita*. Torino: Celid, vol. 1, pp. 41-51.
- Mertins, D. e Jennings, M. a cura di (2010). *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923–1926*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Mulazzani, M. (1997). *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*. In F. Dal Co (a cura di). *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*. Milano 1997, 430-443.
- Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Petrucchi, A. (1988). *I percorsi della stampa: da Gutenberg all'Encyclopédie*. In: P. Rossi (a cura di), *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*. Roma-Bari: Laterza, pp. 135-164.
- Piacentini, M. (1928). *Problemi reali più che razionalismo preconcelto*. In *Architettura e Arti Decorative*, anno VII, Fasc. III, novembre 1928.
- Pisani, D. (2014). *Bauhaus*. In: Umberto Eco (a cura di). *Il Novecento. Arti visive*. Encyclo-media Publishers. Formato eBook.
- Piscitelli, M. (2020). *L'identità visiva della rivista di moda. Evoluzione di un medium per la seduzione di massa*. Napoli: La Scuola di Pitagora.
- Piscitelli, M. (2020). *L'impaginato come forma narrativa. Le riviste sperimentali di architettura negli anni Sessanta*. In: Arena M. et al. (a cura di), *Un disegno per annodare e*

- tessere. *Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli, pp. 3700-3717.
- Plehwe, L. (2016). *G-Material zur elementaren Gestaltung*. In *Trajectoires* n. 10, 2016.
- Plehwe, L. (2021). *La notion de radicalité dans la revue d'avant-garde G-Material zur elementaren Gestaltung*. In: *Trajectoires* n. 14, 2021.
- Poggioli, R. (1968). *Theory of the Avantgarde*. Harvard University Press.
- Pontus, H. a cura di (1986). *Futurismo e futurismi*. Milano: Bompiani.
- Prestinzenza Puglisi, L. (2003). *Forme e ombre. Introduzione all'architettura contemporanea. 1905-1933*. Torino: Testo & Immagine.
- Purini, F. (2000). *Comporre l'architettura*. Bari: Laterza.
- Quici, F. (2023). *Architettura e cultura visuale*. Melfi: Libria.
- Quici, F. (2022). *Un ritratto della professione del disegnatore negli studi di architettura statunitensi attraverso le testimonianze di Pencil Points*. In: *Disegnare Idee Immagini*, n. 64, 2022, pp. 24-35.
- Quilici, V. (1969). *L'architettura del costruttivismo*. Bari: Laterza.
- Reichlin, B. (1979). *L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris*. In *Lotus International*, n. XXII, 1979, pp. 82-93.
- Riccini, R. a cura di (2019). *Tomas Maldonado. Bauhaus*. Milano: Feltrinelli.
- Russo, D. (2019). *Carattere universale. Innovazione senza stile*. In *AGATHÓN, International Journal of Architecture, Art and Design*, n. 5, 2019, pp. 137-144.
- Sacchi, L. (1994). *L'idea di rappresentazione*. Roma: Edizioni Kappa.
- Sacripanti, M. (1953). *Il disegno puro e il disegno dell'Architettura*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Scalzo, M. (2023). *Fotomontaggi e collages fotografici in Unione Sovietica e Germania tra gli anni '20 e '40*. In: E. Cicalò, V. Menchetelli, M. Valentino (a cura di). *Linguaggi grafici. Fotografia*. Alghero: Publica, pp. 540-569.
- Schmiedeknecht, T. e Peckham, A. (2018). *Modernism and the Professional Architecture Journal: Reporting, Editing and Reconstructing in post-war Europe*. UK: Routled.
- Scholes, R. e Wulfman, C. (2010). *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven: Yale University Press.
- Scolari, M. (1984). *Elementi per una storia dell'assonometria*. In *Casabella*, n. 500, pp. 42-49.
- Scolari, M. (2012). *Oblique Drawing. A History of AntiPerspective*. Cambridge: MIT press.
- Shanken, A. M. (2009). *194X: Architecture, Planning, and Consumer Culture on the Ame-*

- ican Home Front*. USA: University of Minnesota Press.
- Tafuri, M. (1973). *Progetto e utopia*. Bari: Laterza.
- Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- Udovički-Selb, D. (2022). *Soviet architectural avant-gardes: architecture and Stalin's revolution from above, 1928-1938*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Vagnetti, L. (1958). *Disegno e architettura*. Genova: Vitali e Ghianda.
- Vagnetti, L. (1965). *Il linguaggio grafico dell'architetto oggi*. Genova: Vitali e Ghianda.
- von Moos, S. (1971). *Le Corbusier l'architecte et son mythe*. Paris: Horizons de France.
- von Moos, S. (1979). *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Cambridge: MIT Press.
- Vronskaya, A. (2022). *Architecture of life: Soviet modernism and the human sciences*. Minnesota London: University of Minnesota Press.
- White, E. (2013). *Transatlantic Avant-Gardes. Little Magazines and Localist Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*. Manchester University Press.
- Woods, M. (1989). *The First American Architectural Journals: The Profession's Voice*. In *Journal of the Society of Architectural Historians*, giugno 1989, vol. 48, n. 2, pp. 117-138.
- Zerlenga, O. (2008). *Dalla grafica all'infografica. Nuove frontiere della rappresentazione nel progetto di prodotto e di comunicazione*. Foggia: Grenzi.
- Zevi, B. (1996). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.
- Zich, U. (2020). *Le illustrazioni di copertina de Le Cento Città d'Italia come iconemi del costruendo 'Sistema Paese'*. In E. Cicalò, I. Trizio (a cura di). *Linguaggi grafici. Illustrazioni*. Alghero: Publica, pp. 656-677.

Prima edizione digitale 05/2024

ISBN 978-88-85556-31-7

DADI_Press

dadi_press@unicampania.it

<https://www.architettura.unicampania.it/collane-editoriali/a-research>

All'inizio del Novecento i grandi movimenti culturali che hanno attraversato le diverse aree geografiche cominciarono a sviluppare soluzioni architettoniche innovative in risposta ad una mutata realtà sociale, avvalendosi di nuove possibilità tecnologiche e nuovi materiali. Il clima di fermento ideologico delle avanguardie dell'epoca abbracciava tutti gli ambiti culturali, dalla letteratura all'arte alla musica, impegnati nella ricerca di un rinnovamento del linguaggio artistico in rottura con la tradizione. Le forme prodotte non sono semplicemente opere, oggetti o spazi, ma espressioni di un pensiero e di un modo di intendere il ruolo dell'artista nella società.

Proprio in quanto espressione di un'ideologia, il progetto di architettura moderna non può essere osservato solo nella sua espressione materiale, ma assume grande importanza il modo in cui viene rappresentato e comunicato, sia alla ristretta cerchia interessata al dibattito, sia al più ampio pubblico della società a cui si rivolge. Sotto questo punto di vista, si possono osservare altrettante innovazioni anche dovute alla disponibilità di nuovi strumenti e tecniche per la comunicazione e la stampa. Il testo analizza il linguaggio visivo dei progetti di architettura moderna veicolato dalle riviste coeve, contestualmente alla struttura, composizione, articolazione delle riviste stesse, che aggiunge ulteriori elementi per la comprensione degli strumenti espressivi di un'epoca.

Il volume è articolato in due parti. Nella prima si presentano le cosiddette "piccole riviste", ovvero quei periodici con finalità non commerciali, basse tirature e brevi periodi di pubblicazione, dirette a veicolare il pensiero di un movimento o di un architetto e ad alimentare il dibattito presso la ristretta cerchia degli addetti ai lavori. La seconda parte invece presenta esempi di riviste più strutturate e con un intento anche commerciale, stampate per periodi lunghi, attraverso le quali è possibile analizzare i cambiamenti avvenuti tra gli anni Venti e Quaranta, sia nella selezione dei contenuti e nelle modalità di rappresentazione dei progetti, sia nell'identità visiva della rivista stessa. Il confronto tra le due tipologie offre uno scenario completo di un fenomeno come quello del movimento moderno che ha cambiato non solo il modo di progettare l'architettura, ma anche la sua comunicazione.