



Figura 3 Manifesto della V Triennale di Milano del 1933 di Mario Sironi. Archivio Fotografico Triennale. © Triennale di Milano

Considerando gli eventi prima e dopo la guerra civile Spagnola si verifica una sorprendente simmetria tra la V Triennale del 1933 [fig. 3] e la IX del 1951. Quest'ultima è stata fondamentale per la ripresa dell'architettura moderna barcellonese per due ragioni: in primo luogo, l'architetto José Antonio Coderch (1913-84) progettò il padiglione spagnolo, che vinse il primo premio della stessa Triennale e lanciò tanto a Barcellona quanto a livello internazionale lo studio Coderch-Valls e l'architettura moderna che essi cominciavano a realizzare; in secondo luogo, gli studenti di Architettura della Scuola Tecnica Superiore di Barcellona, tra cui Oriol Bohigas (n. 1925) e Josep Martorell (n. 1925), che con David Mackay (1933-2014) formerà successivamente il conosciuto e apprezzato Studio MBM, fecero quello stesso anno il loro viaggio 'di fine corso' in Italia visitando la Triennale che, oltre a Coderch, contava sulla presenza dei più importanti architetti europei del tempo, come il finlandese Alvar Aalto (1898-1976). Bohigas parlerà del contenuto della IX Triennale in *Destino e Cuadernos de Arquitectura* (Bohigas 1951, 1953), iniziando un proficuo percorso critico di ricerca e rassegna disciplinare (prima in spagnolo, immediatamente dopo in catalano), che ha influenzato notevolmente l'architettura spagnola per tutta la seconda metà del ventesimo secolo.

Ma cosa trovò Foix di interessante e particolare nella V Triennale? «L'esforç d'alguns arquitectes» cita espressamente il dibattito tra Razionalismo e Decorativismo, disputa allora accesa nella cultura architettonica europea dopo l'Esposizione Universale di Arti Decorative di Parigi (1925), che diede origine allo 'stile art-deco' radicalmente respinto dai canoni del Movimento Moderno.

Ma gli elementi più rilevanti in cui si possono leggere, seppur sotto traccia, dei percorsi che portano alla Catalogna furono la visita alla «Villa-studio per un artista, degli architetti Fogini [sic] e Pollini» e un contatto con «Cardi» [sic]<sup>15</sup> della rivista di architettura *Quadrante*.

L'esposizione della V Triennale, allestita tra maggio e settembre del 1933 nella nuova sede del Palazzo dell'arte (1931-33) di Giovanni Muzio, situata nel Parco Sempione, deve essere considerata nel quadro delle attività di promozione dell'architettura moderna da parte dei razionalisti milanesi, fra i quali uno dei protagonisti indiscutibili fu Gio Ponti (1891-1979), membro del direttorio insieme al pittore Mario Sironi (1885-1961). Egli contribuì a dare maggior incisività all'architettura nel contesto dell'esposizione:<sup>16</sup> un primo 'visibilissimo' risultato

<sup>15</sup> Nel giornale *La Publicitat* apparvero degli errori riprodotti anche nelle due edizioni di *Mots i maons*, mai rilevati dagli studiosi di Foix, il che ci fa pensare che essi non abbiano avuto una gran attenzione per l'architettura. Il «Fogini» foixiano è in realtà Luigi Figini (1903-84) e «Cardi» è Pietro Maria Bardi.

<sup>16</sup> La V Triennale fu la prima ad essere svolta a Milano; diversamente dalle altre edizioni l'architettura diventò più rilevante rispetto al tema delle arti decorative.

fu l'edificazione in appena due mesi della Torre Littoria,<sup>17</sup> progettata dallo stesso Ponti (insieme a Cesare Chiodi e a Ettore Ferrari per i calcoli strutturali). Inaugurata nel luglio 1933 si presentava come una snella ed elegante costruzione metallica, alta 108,6 metri, formata da una struttura reticolare a traliccio a pianta esagonale rastremata verso l'alto. Alla sommità, a quota 97 metri, si trovava un volume, anch'esso a pianta esagonale, destinato a ristorante. La costruzione ebbe un notevole impatto non solo visivo, dato che modificava lo skyline della città allora non certo alto,<sup>18</sup> ma soprattutto nella critica. Si trattava di un manufatto di alta qualità tecnica e uno dei pochi in acciaio<sup>19</sup> nell'Italia dell'autarchia in grado di raggiungere quell'altezza (Arditi, Serrano 1994, 37-41). Edoardo Persico<sup>20</sup> considerava la torre

un'opera in cui l'architettura moderna e la tecnica nuova trovano un punto di contatto: né architettura pura, né pura ingegneria, essa è come il limite di un gusto in cui si trovano risolte armoniosamente tutte le premesse pratiche ed estetiche di un'epoca. (Persico 1933, 37)

Per quanto riguarda l'esposizione, uno dei principali soggetti fu il tema della casa isolata, quindi di dimensioni contenute, dotata di uno spazio aperto di pertinenza. Per una corretta contestualizzazione storica della V Triennale è necessario considerare l'influenza, sulla cultura architettonica, della celebre *Weissenhofsiedlung*, una esposizione tenutasi nel 1927 a Stoccarda nell'ambito del Werkbund;<sup>21</sup> i più importanti architetti moderni europei,<sup>22</sup> fra cui Le Corbusier, Mies

**17** La torre è oggi conosciuta come 'Torre Branca' dal nome dello sponsor che ne ha finanziato il restauro. Chiusa per lungo tempo e dichiarata inagibile nel 1972, è stata restaurata tra il 1988 e il 2002 e riaperta al pubblico.

**18** La stragrande maggioranza delle torri e dei grattacieli milanesi appartenenti alla modernità furono costruite nel secondo dopoguerra; ad esempio: il grattacielo Pirelli di Gio Ponti (1960), la torre Galfa di Melchiorre Bega (1959), la torre al Parco di Ludovico Magistretti (1956), la torre Velasca dei BBPR (1958).

**19** La costruzione non fu realizzata in profilati come di consueto, ma con tubi dell'Innocenti, una fabbrica milanese nota per la produzione di profilati tubolari per l'edilizia e dopo la Seconda guerra mondiale dello scooter 'Lambretta'.

**20** Edoardo Persico (1900-36) fu vivace animatore, sia nella grafica che negli articoli, della rivista *Casabella* tra il 1933 e il 1936, nel periodo della direzione di Giuseppe Pagano.

**21** Il Werkbund fu un'associazione fondata nel 1907 grazie all'architetto H. Muthesius e ad altri finalizzata a sviluppare una collaborazione tra industria tedesca e artigianato di alto livello. Partendo dal modello inglese delle *Arts and Crafts*, il Deutscher Werkbund riuniva architetti, designer e artigiani con l'intento di rendere competitiva anche dal punto di vista artistico la produzione tedesca.

**22** Furono presenti solo architetti del Centro Europa le cui architetture mostravano un repertorio formale simile. Esclusi autori che appartenevano ad altri gruppi comunque moderni ma con accezioni teoriche e 'linguistiche' differenti come gli espressionisti, i costruttivisti, i futuristi, etc.

Van Der Rohe (1886-1969), J. Pieter Oud (1890-1963), realizzarono piccoli edifici residenziali, a uno o due piani (ad eccezione dei blocchi alti di Mies e Behrens), fortemente sperimentali sia nell'organizzazione dello spazio interno che nelle soluzioni linguistiche, con l'obiettivo di mostrare le potenzialità dell'architettura industrializzata.<sup>23</sup> Queste case divennero un paradigma per la standardizzazione degli elementi costruttivi e la razionalità nell'uso dello spazio: ad ogni luogo dell'abitazione corrispondeva una precisa funzione, nulla si sprecava, ogni componente dell'edificio era necessaria. Gli architetti italiani Pollini, Rava, Libera e Terragni quando visitarono questa esposizione ne furono così colpiti che promossero analoghe iniziative in Italia, come la I Esposizione Italiana di Architettura Razionale (1928) allestita a Roma (De Simone 2011, 21). Nel 1930 si costituì il MIAR<sup>24</sup> (Movimento Italiano Architettura Razionale) che permise lo sviluppo di una rete di contatti e relazioni internazionali, grazie anche all'attività di Alberto Sartoris (1901-98), un architetto di origine svizzera però attivo a Torino e Milano che avrà un ruolo molto rilevante nei rapporti tra architettura catalana e milanese.

In pochi anni il Movimento Moderno italiano, sia pur con ritardo rispetto alle esperienze svizzere, olandesi, tedesche e francesi, assunse il tema della casa come elemento portante della propria ricerca. Non si trattava solo di un interesse figurativo o tipologico, ma di un confronto con il tema generale dell'abitare sia per le case destinate alla borghesia che per quelle popolari. Ciò che accumulava le due tematiche era il metodo innovativo: in entrambi i casi il progetto non partiva più dalle esigenze di rappresentanza della borghesia che richiedevano spazi eccessivi o poco utili (ad esempio il salotto per ricevere gli ospiti separato dal soggiorno e dalla sala da pranzo) o facciate che imitavano gli stili classicisti, ma si fondava sulla coerenza proporzionale tra le misure antropometriche e gli spazi abitativi.<sup>25</sup> Il processo di rinnovamento dell'abitazione partì quindi dall'interno della casa, dal ripensamento degli arredi in funzione delle misure corporee e delle attività indispensabili per la vita domestica per poi estendersi alla scala dell'edificio e a quella della città.

<sup>23</sup> È curioso notare come la sperimentazione costruttiva-industriale sia fallita, mentre l'unificazione formale improntata a garantire un minimo comune di risorse a tutti abbia avuto maggior fortuna.

<sup>24</sup> La fondazione del MIAR nel 1930 costituì il primo atto rilevante attraverso cui il Razionalismo ottenne visibilità a scala nazionale. Il MIAR era articolato in quattro gruppi: il milanese (G. Pollini, P. Bottoni, M. Cereghini, A. Dell'Acqua, L. Figini, G. Frette, E. Griffini, P. Lingeri, G. Terragni), il gruppo romano e quello Torinese, in cui fra gli altri vi erano A. Sartoris e G. Pagano.

<sup>25</sup> Si trattava del concetto di *Existenzminimum* promosso dal CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux Contemporaines), in riferimento al progetto di una residenza minima con condizioni di vivibilità adeguate e di costo ridotto destinata generalmente alla classe operaia.



Figura 4 V Triennale di Milano 1933: Padiglione per il weekend costruito da P. Bottoni, Falludi e E. Griffini. A.C. nr. 27, Biblioteca Nazionale di Spagna

Nella V Triennale, la maggior parte dell'esposizione fu destinata infatti a «mostra della abitazione moderna»; si trattava di un gruppo di case basse isolate costruite nel centro del parco Sempione in cui si diede grande importanza al rapporto tra spazio interno e spazio esterno. Fra le altre case vi era un *Padiglione per il weekend* [fig. 4], la *Casa per un aviatore* (curiosamente con l'aereo parcheggiato nel garage della casa, come se fosse un'automobile) e un *Rifugio per sciatori*, temi, come si vede, veramente 'avanzati' che non avrebbero potuto incontrare in modo migliore i gusti di Foix.

Se nella precedente Triennale, tenutasi a Monza nel 1930, il tema rilevante era stato la tecnologia costruttiva che permetteva soluzioni innovative come le grandi pareti vetrate, visibili ad esempio nella 'casa elettrica' di Figini e Pollini (in collaborazione con Bottoni, Frette e Libera), ora l'attenzione si focalizzava verso la 'mediterraneità', anche questo un tema probabilmente molto interessante per Foix.

L'attenzione alla radice mediterranea dell'architettura razionale è comune sia in scrittori, pittori, scultori e architetti novecentisti che nei moderni. La mediterraneità, per certi versi, riguardava un'oggettiva analogia formale poiché tanto le case del Movimento Moderno quanto quelle realizzate nei contesti ambientali mediterranei erano caratterizzate da volumi stereometrici, tetti piani, intonaci bianchi. Gli architetti che lavoravano nella redazione di A.C. furono folgora-

ti dalla similitudine tra le case dei pescatori del borgo di Sant Pol de Mar, sulla costa a nord di Barcellona, pubblicate sul numero 1 della rivista, e le case di Oud al Weissenhof di Stoccarda:<sup>26</sup> entrambe apparvero portatrici di un ordine geometrico chiaro e incontrovertibile. Inoltre le abitazioni spontanee e popolari rappresentavano non solo un'opposizione nei confronti delle scuole stilistiche insegnate nelle Accademie, ma anche un modo intuitivo e schietto di fare architettura, più diretto dei ragionamenti sulla *Sachlikeit* promossi dai razionalisti tedeschi (Rovira 2000, 204-5).

Ma limitarsi agli aspetti visibili dell'architettura non è sempre saggio. Mentre le case mediterranee sono costituite da volumi massicci, con muri spessi e tecnologie costruttive antiche, le case del Movimento Moderno spesso tendono a smaterializzare le masse murarie. Ad esempio la villa Stein a Garches (1926) di Le Corbusier riduceva i muri (intonacati di bianco) a pure superfici da comporre secondo regole geometriche basate sulla sezione aurea; nella Casa del Fascio di Como (1932-36), di Giuseppe Terragni (1904-41), la gabbia strutturale si contamina invece con le masse grazie ad una raffinata geometria. Le case del Movimento Moderno prevedevano quasi sempre processi di prefabbricazione e standardizzazione degli elementi costruttivi in modo da ridurre i costi. Infatti la ricerca sui temi espressivi dell'architettura tendeva a coniugare da un lato la massima semplificazione formale, in coerenza con il rifiuto degli stili e degli ornamenti delle architetture storiciste ed eclettiche, dall'altro l'uso di tecniche costruttive avanzate fra cui l'uso del cemento armato, dell'acciaio e del vetro. Quindi il riferimento alla mediterraneità riguarda un'immagine ideale di ordine e armonia, un ritorno alla purezza e all'origine che le case del moderno evocano attraverso riferimenti, allusioni e metafore (Gravagnuolo 1994, 9). Si tratta della componente 'narrativa' presente in ogni architettura per cui essa, oltre a fornire prestazioni concrete e funzionali (abitare, proteggere, esporre, creare luoghi di aggregazione, etc.), rappresenta, esattamente come un romanzo o una poesia, delle 'storie' legate al-

**26** Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) fu un architetto olandese influenzato da Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), forse il più grande immediato predecessore del Movimento Moderno. Insieme a Theo Van Doesburg (1883-1931) e Piet Mondrian (1872-1944) fondò la rivista *De Stijl* (1917) dove il neoplasticismo con i suoi principi di ordine, chiarezza, semplicità e razionalità, rappresentava uno delle 'varianti' di maggiore interesse del Movimento Moderno. Una delle preoccupazioni di Oud riguardava il carattere sociale dell'architettura e, di conseguenza, il raggiungimento di una costruzione economica. I risultati più importanti della sua opera - sobria e funzionale - si trovano nel campo delle costruzioni standardizzate. Le sue case al Weissenhof di Stoccarda, pensate per un'edificazione 'in serie' (così come a Rotterdam, dove lavorò come architetto comunale), erano un punto di riferimento indiscusso per la modernità 'eroica'. La sobrietà e la pulizia formale delle case realizzate a Stoccarda da Oud, necessarie per conseguire un'edificazione in serie ed economica, mostravano evidenti analogie formali con le case di Sant Pol de Mar.

la vita degli uomini. Così repertori formali simili (pareti intonacate di bianco, assenza di ornamentazione, etc.) poterono essere associate a riferimenti diversi e persino opposti a seconda del contesto in cui sorgevano. Nell'architettura razionalista, per lo meno nel contesto dei Paesi mediterranei come Spagna e Italia, sembrava contare di più il 'come' rispetto al 'cosa': ciò che rendeva veramente moderna una costruzione non era solo l'uso di materiali e tecniche di costruzione innovativi ma soprattutto il modo con cui essi erano utilizzati per conferire una forma all'architettura. Giuseppe Pagano, nel 1931, aveva sottolineato come il 'nuovo' della modernità stesse nella ricerca di diversi modi di percepire lo spazio, nel rapporto tra vuoto e pieno oppure nei ritmi (Pagano 1931, 61). Inoltre egli riteneva che

parlare di materiali moderni è improprio. Si deve parlare di impiego moderno dei materiali. È qui che viene misurato il valore dell'architettura e implicitamente dello stile [...]. I materiali sono parole che diventano poesia, note che diventano musica, soltanto per la volontà dell'artista che le sceglie le compone, le impiega le plasma nella unità della sua opera [...]. Questa è la poesia del materiale. (61)

Comprendiamo meglio, a questo punto, l'interessamento di un poeta come Foix nei confronti dell'architettura. L'architettura ha un versante umanistico intrecciato con quello tecnico i cui strumenti critici hanno dei parallelismi con quelli delle discipline letterarie.

A sostegno di questa tesi possiamo notare come nel contesto spagnolo e nell'ambito della disciplina architettonica Oriol Bohigas, oltre ad esercitare brillantemente la professione di architetto con responsabilità importanti nella città di Barcellona, dedicò molto del suo tempo a scrivere libri e articoli attraverso i quali ha lasciato un pensiero sulla città e sull'architettura che ha influenzato largamente la concezione dell'architettura e la progettualità di moltissimi architetti negli anni Ottanta e Novanta.

Tornando alla mediterraneità potremmo affermare che tale riferimento, oltretutto le case anonime realizzate 'senza architetti', riguardò soprattutto Le Corbusier e la sua volontà di ancorare l'immagine dell'architettura moderna a un ordine classico, senza tempo e autorevole, rappresentato da architetture alla radice della civiltà occidentale, come il Partenone visitato nel corso del viaggio compiuto nel 1911 grazie al quale 'scoprì' il classicismo, richiamato in *Verse une architecture* e sopra tutto in *Voyage d'Orient* (1965).

Nel 1928 Gio Ponti, architetto milanese strettamente legato alla rinascita architettonica di Barcellona, la cui presenza, come abbiamo detto, era assolutamente 'centrale' nelle triennali degli anni Trenta, aveva parlato sulla rivista *Domus*, di cui era direttore, delle case di



Pompei<sup>27</sup> e aveva individuato un punto di contatto tra antico e moderno, esattamente nel rapporto tra lo spazio interno e lo spazio esterno (De Simone 2011, 137). Non casualmente fu lo stesso Ponti a pubblicare, per la prima volta a Milano (e verosimilmente anche in Italia), un'architettura moderna di Barcellona nel numero 240 di *Domus* (novembre 1949), con un suo articolo intitolato «Dalla Spagna» scritto a seguito del soggiorno a Barcellona in occasione della V Assemblea Ufficiale Nazionale degli Architetti. In questo articolo si discusse il tema della purezza dell'architettura tradizionale prendendo come esempio le costruzioni spontanee viste a Ibiza, in cui Ponti notò «alcuni suggerimenti sorprendenti di purezza per il nostro lavoro e alcune somiglianze sorprendenti con il gusto moderno» (Ponti 1949, 1). L'articolo di Ponti proseguiva con un servizio su due edifici residenziali di José Antonio Coderch a Sitges, le case Compte (1946) e Garriga Nogués (1947) (Pizza, Rovira 2000, 176, 179) di cui si sottolineava la buona spazialità. Inoltre si osservava come il termine spagnolo *vivienda* rimandasse a un'idea di abitare (di 'vivere') più articolata e completa di quella richiamata dalla *machine à habiter* di Le Corbusier: la casa Compte infatti, a differenza della Garriga Nogués, che prevedeva un'organizzazione per stanze, articolava gli spazi attorno al patio «concepito solo per la delizia del vivere (che è la funzionalità più felice)» (Ponti 1949, 4).

Infatti, come correttamente osservato da Ponti e già rilevato da Le Corbusier, il patio è tipologicamente molto antico ed è anche uno dei caratteri essenziali della casa mediterranea; lo troviamo nella casa dei greci e dei romani, in quelle spontanee sulle coste, e nel Movimento Moderno: la villa di Figini e Pollini che Foix visitò alla Triennale è un esempio molto chiaro.

Come si è accennato Foix ebbe contatti con Pietro Maria Bardi (1900-99), uno dei personaggi centrali dell'architettura italiana durante il fascismo. Bardi era imprenditore intellettuale, giornalista e soprattutto carismatico 'referente culturale' di Giuseppe Bottai.<sup>28</sup> Oltre a organizzare la II Mostra per l'Architettura Razionale a Roma nel 1931, Bardi si dedicò ad un'intensa attività di pubblicista: nel pamphlet *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)* ribadiva la necessità di un'arte e un'architettura dinamiche e moderne verso le quali fascismo e Razionalismo dovevano orientarsi, mentre dalle pagine del giornale *L'Ambrosiano* auspicò che l'architettura moderna divenisse 'Arte di Stato'. Egli fu anche il cofondatore della rivista *Quadrante*, da lui diretta a partire dal 1936 insieme a Massimo Bontempelli (1878-

<sup>27</sup> Nel processo di sviluppo del Movimento Moderno ha un certo rilievo anche la visita fatta da Le Corbusier a Pompei nel 1911, dove prese abbondanti appunti realizzando numerosi disegni e fotografie.

<sup>28</sup> Giuseppe Bottai (1895-1959) fu ministro delle Corporazioni dal 1929 al 1932 e poi governatore di Roma e uno dei principali artefici della strategia per far divenire l'architettura moderna o razionalista un'arte di riferimento per il fascismo.



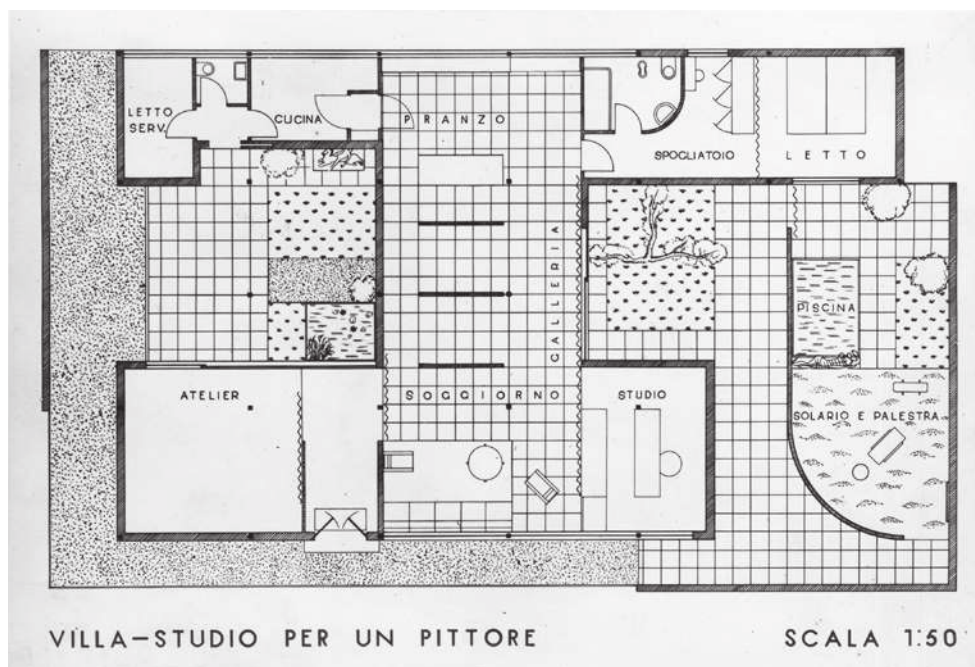
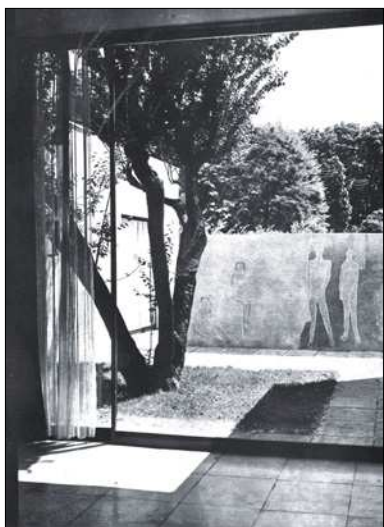


Figura 5 V Triennale di Milano 1933: Villa-studio per un artista di L. Figini e G. Pollini. Fondo Figini Pollini Archivio del '900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. © MART Rovereto

1960). Entrambi intendevano collegare la rivista all'esperienza del Gruppo 7,<sup>29</sup> uno dei capisaldi del razionalismo milanese, e dialogare con la 'sinistra' fascista, la parte più colta e intellettuale del regime in opposizione alle correnti violente e becere di cui erano protagonisti personaggi come Achille Starace, segretario del partito. Nel numero 1 di *Quadrante* fu presentato un programma di architettura che rimarcava l'identificazione tra razionalismo e arte fascista. Tale programma fu firmato da Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni, Mario Cereghini, Ernesto Griffini, Pietro Lingeri e dal gruppo di architetti che erano appena diventati lo studio BBPR cioè Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers, che diverrà assolutamente centrale sia a Milano che a Barcellona nel secondo dopoguerra.

<sup>29</sup> Formato nel 1926 da L. Figini, G. Frette, S. Larco, G. Pollini, C.E. Rava, G. Terragni, e U. Castagnoli, sostituito dopo pochi mesi da A. Libera, come unione di studenti della Scuola Superiore di Architettura del Politecnico di Milano.



**Figure 6** V Triennale di Milano 1933:  
patio di ingresso nella Villa-studio  
per un artista di L. Figini e G. Pollini.  
A.C. nr. 28, Biblioteca Nazionale di Spagna

**Figura 7** V Triennale di Milano 1933:  
patio di ingresso nella Villa-studio  
per un artista di L. Figini e G. Pollini.  
A.C. nr. 29, Biblioteca Nazionale di Spagna

*Quadrante* assunse fin da subito un atteggiamento radicale sostenendo il Movimento Moderno e il suo radicamento internazionale. Furono infatti pubblicate architetture già importanti di Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius (1883-1969) e Terragni, ovvero la villa Tugendhat, la villa Savoye, il quartiere Siemensstadt, insieme a edifici di architetti italiani fra cui il Novocomum dello stesso Terragni e la fabbrica De Angeli Frua di Figini e Pollini, equiparando quindi i secondi ai primi (De Simone 2011, 98).

*Quadrante* documentò inoltre l'attività del GATCPAC pubblicando nel numero 13 il progetto di sistemazione del lungomare di Barcellona, la Ciutat de Repòs i Vacances.

Possiamo dare qualche riferimento, per concludere, alla Villa-studio di Figini e Pollini [fig. 5]. Si tratta di un edificio ad un solo piano il cui perimetro è delimitato da un rettangolo aureo: all'interno di questo limite lo spazio è organizzato in pianta secondo tre rettangoli minori disposti in modo da formare una H rovesciata e deformata, su cui si sovrappongono due quadrati di dimensioni diverse che corrispondono ai patii. Al centro dell'edificio, parallelamente al lato minore nel rettangolo aureo, troviamo la sala da pranzo con il soggiorno mentre verso l'esterno ci sono la camera da letto, lo studio, l'ufficio e le aree di servizio. Il sistema strutturale è costituito da sottili pilastri metallici a sezione quadrata, impostati su una griglia regolare che influenza, ovviamente, la modulazione dello spazio. I pilastri si separano dai tamponamenti in gran parte dell'edificio, una soluzione che ha assunto il ruolo di manifesto nell'architettura razionalista.

Si notano similitudini tra questa casa e il Padiglione di Barcellona (1929) di Mies, sia nella spazialità, sia nel ricorso a opere d'arte (in particolare il cavaliere di Fausto Melotti e una figura di Lucio Fontana) per costruire fondali prospettici [figg. 6-7]. Tuttavia, contrariamente al Padiglione di Barcellona, l'edificio di Figini e Pollini si mostra introverso, in quanto il volume è composto da una massa muraria compatta, appena perforata da finestre oblunghe. È evidente che non vi è alcuna concessione al decorativismo del Novecento: le forme dei volumi sono nette e sobrie e i materiali si mostrano per ciò che veramente sono.<sup>30</sup> A tal fine hanno chiaramente contribuito anche i mobili moderni costruiti in tubi di acciaio cromato, legno laccato e vetro, che compongono un ambiente domestico, il cui valore era complementare all'architettura figurativa, vale a dire che gli stessi mobili non avrebbero avuto la stessa pregnanza se collocati in una casa caratterizzata dalla presenza di decorazione.

**30** Nell'architettura decorativista i materiali da costruzione considerati meno rappresentativi erano quasi sempre rivestiti: ad esempio gli apparati stilistici e ornamentali realizzati in stucco, gesso e anche in cemento rivestivano le murature realizzate in mattoni. Nel Movimento Moderno, al contrario, esporre la verità costruttiva e la reale natura dei materiali è considerato un obbligo 'morale'.

#### 4 Conclusioni

Le Triennali di architettura di Milano sono state, per tutto il XX secolo, una delle manifestazioni europee più importanti per sperimentare e scambiare proposte disciplinari. Alcune Triennali (1933, 1936, 1951, 1957) ebbero un impatto particolare sullo sviluppo dell'architettura a Barcellona, con la presenza di importanti architetti e designer della stessa Catalogna in diversi padiglioni della mostra.

La Triennale del 1933, che Foix visitò, mise in luce alcune tematiche che connettono Milano e Barcellona attraverso l'architettura moderna ovvero la casa, la mediterraneità e l'affermarsi di una relazione dualistica tra antico e contemporaneo: da un lato la ricerca di modalità innovative di concepire l'abitare in base a principi certi e oggettivi, dall'altro la ricerca di una radice artistica e poetica nell'ordine antico degli edifici mediterranei.

La visita consentì al nostro poeta-giornalista di rafforzare il suo avanzato spirito europeo. Erano presenti progettisti come Luigi Figini e Gino Pollini, che realizzeranno opere importanti nella ripresa post-bellica della Milano moderna, ma anche personaggi come Pietro Maria Bardi, grande regista culturale del regime che, dopo la sconfitta del fascismo italiano, fu costretto all'esilio in Brasile per il suo coinvolgimento con la dittatura.

Foix ci ha lasciato in eredità la testimonianza della visita in un articolo pubblicato in *La Publicitat* e ha fatto riferimento più volte per iscritto a quel viaggio in Italia e Jugoslavia. Ha scritto due poesie, incluse nel libro *On he deixat les claus...*, e prese riferimenti dal mondo dell'architettura italiana del Movimento Moderno per i suoi articoli sulla cultura, l'arte e l'architettura ma anche per molte delle poesie scritte fino agli anni Trenta così come per le poesie e le pubblicazioni che continuerà a scrivere per moltissimi anni dopo la guerra civile Spagnola.

Il viaggio in Italia e la visita alla Triennale ebbero quindi ripercussioni sulla cultura catalana, in particolare a partire dal 1949, quando Eugenio d'Ors, Francesc Mitjans, Oriol Bohigas, Antoni de Moragas, il Gruppo R, etc. con l'approvazione del regime franchista ripresero i percorsi della modernità architettonica che erano stati interrotti durante la guerra nel triennio 1936-1939 e durante il primo dopoguerra negli anni Quaranta.

## Bibliografia

- Arditi, Gloria; Serrano, Cesare (1994). *Gio Ponti. Venti cristalli di Architettura*. Venezia: il Cardo.
- Bohigas, Oriol (1951). «En torno a la Nona Triennale di Milano». *Destino*, 727, 12-13.
- Bohigas, Oriol (1953). «9 comentarios a la 9ª 'Triennale di Milano'». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 15-16, 45-50.
- Bonfanti, Ezio; Porta, Marco [1973] (2009). *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*. Milano: Hoepli.
- D'Amato, Gabriella; Prozzillo, Italo (1981). «L'espressione 'Movimento Moderno'». *Op. Cit.*, 52(09), 5-15.
- De Simone, Rosario (2011). *Il razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Foix, Josep Vicenç (1971). *Mots i maons o a cascú el seu*. Barcelona: L'amic de les arts.
- Gimferrer, Pere (1974). «Notes a la poesia en vers de J.V. Foix». Foix, J.V., *Obres completes, 1. Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 6-26. Clàssics catalans del segle XX.
- Gómez i Inglada, Pere (2010). *Quinze anys de periodisme: les col·laboracions de J.V. Foix a La Publicitat (1922-1936)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Gravagnuolo, Benedetto (1994). *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*. Napoli: Electa Napoli.
- Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip (1932). *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton & Co. Inc.
- Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2016a). «J.V. Foix: Avantguarda, poesia i arquitectura. Foix a la V Triennal d'Arquitectura, Milà 1933». *L'Espill*, segona època, 52, primavera, 12-29. URL [http://www.fundaciojvfoix.org/wp-content/uploads/2010/01/2016\\_Jaen\\_Lucchini\\_LEspill.pdf](http://www.fundaciojvfoix.org/wp-content/uploads/2010/01/2016_Jaen_Lucchini_LEspill.pdf) (2019-10-22).
- Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2016b). «Milà 3 – Barcelona 3: arquitectura als anys 60». *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 6, 55-76.
- Manent, Albert (1988). «J.V. Foix, sentenciós i anecdòtic». *Solc de les hores. Retrats d'escriptors i de polítics*. Barcelona: Destino, 169-78.
- Manent, Albert (1992). *J.V. Foix*. Barcelona: Labor. Gent Nostra 90.
- Marzá, Fernando (ed.) (1988). *Le Corbusier i Barcelona* = catàleg de la exposició homònima celebrada en Universitat de Barcelona. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Montaner i Martorell, Josep Maria (2004). *Repensar Barcelona*. Barcelona: UPC Commons.
- Morelli, Gabriele (1987). *Trent'anni di Avanguardia spagnola*. Milano: Edizioni Universitarie Jaca.
- Persico, Edoardo (1933). «La Torre Littoria». *Casabella*, 7-8, 18-21. Ora in: Arditi, Serrano 1994, 37-41.
- Pagano, Giuseppe (1931). «I materiali della nuova architettura». *La Casa Bella*, 42, 10-14. Ora in: Cennamo, Michele (a cura di), *Materiali per l'analisi dell'Architettura Moderna. Il M.I.A.R.* Napoli: Società Editrice Napoletana, 1976, 59-62.
- Pizza, Antonio; Rovira, Josep Maria (eds) (2000). *Coderch, 1940-1964. En busca del hogar* = catàleg de la exposició homònima celebrada en Colegio de Arquitectos (Barcelona). Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- Pizza, Antonio; Rovira, Josep Maria (2002). *Desde Barcelona. Arquitecturas y Ciudad: 1958-75*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

- Ponsati, Agnès; Ponsati, Anna M. (eds) (1994). *Correspondència Foix-Obiols*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ponti, Gio (1949). «Dalla Spagna». *Domus*, 240, novembre, 1-11.
- Rogers, Ernesto Nathan [1957] (1997). *Esperienza dell'Architettura*. Ed. aggiornata a cura di Luca Molinari. Milano-Ginevra: Skira.
- Rovira, Josep M. (2000). *José Luis Sert. 1901-1983*. Milano: Electa.
- Sica, Paolo (1977). *Storia dell'Urbanistica. L'Ottocento 1°*. Roma-Bari: Laterza
- Vallcorba Plana, Jaume (2002). *J.V. Foix*. Barcelona: Omega.

### Riferimenti aggiuntivi

- Carbonell, Manuel (1985). «Introducció». J.V. Foix, *Obres completes, 3. Articles i assaigs polítics*. Barcelona: Edicions 62, 5-15.
- Ferrater, Gabriel (1969). «Pròleg». Foix 1969, 7-20.
- Ferrater, Gabriel (1987). *Foix i el seu temps*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Figueras Ferrer, Eva (2015). «J.V. Foix: una altra lectura en llibres d'artista». *Catalan Review*, 29, 41-60.
- Foix, Josep Vicenç (1969). *Els lloms transparents*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, Joan (1971). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- Gimferrer, Pere (1974). *La poesia de J.V. Foix*. Barcelona: Edicions 62.
- Gómez i Inglada, Pere (2008). «El foixista Feix?: Etiquetes que amaguen la realitat». *Journal of Catalan Studies*, 11, 32-48. URL <http://www.fundaciojvfoix.org/wp-content/uploads/2010/01/03-Gomez-Inglada.pdf> (2019-10-23).
- Gregotti, Vittorio; Marzari, Giovanni (a cura di) (1996). *Luigi Figini - Gino Pollini. Opera completa*. Milano: Electa.
- Jaén i Urban, Gaspar; Lucchini, Marco (2016). «A Tale of two Cities: Milà-Barcelona, urbanisme als anys cinquanta-seixanta del segle XX». *Catalan Review*, 29, 147-66.
- Lucchini, Marco; Jaén i Urban, Gaspar (2016). «Barcelona and Milan: Two Cities one Architecture. Typological Similarities in Residential Architecture from the 1950's-60's». *Back to the Sense of the City = Proceedings of 11th Congress Virtual City and Territory* (Krakow, 6-8 of July). Barcelona: Centre de Política de Sòl i Valoracions, 106-16. URL <https://bit.ly/2PcrjIP> (2019-10-23).
- Lucchini, Marco; Jaén i Urban, Gaspar (2018a). «Homage to Catalonia: A Glance to Barcelona Architecture through the Milanese Architectural Magazines of the '50s-'60s». *Przestrzen i Forma / Space & FORM*, 35, 9-24.
- Lucchini, Marco; Jaén i Urban, Gaspar (2018b). «Composizione planimetrica nella residenza a Barcellona, anni 1940-1960». *Territorio*, 86, 125-35.
- Martí i Monterde, Antoni (1998). *J.V. Foix o la solitud de l'escriptura*. Barcelona: Edicions 62.
- Miralles, Carles (1993). *Sobre Foix*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Serrahima i Bofill, Maurici (1972). *Del passat quan era present, 1. 1940-1947*. Barcellona: Edicions 62.
- Tàpies, Antoni (1979). «Actualitat de J.V. Foix». *Reduccions*, 7 (número de homenaje), 25-7. URL <https://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/46436/57678> (2019-10-23).
- Trias, Margarida (ed.) (2015). *J.V. Foix & Albert Manent. Correspondència (1952-1985)*. Barcelona: Quaderns Crema.