

With the garage in via De Amicis in Milan, Tito Varisco expresses a formal research in which function, structure and expression find an unusual synthesis. The refined grammar of fullness and voids, the expressive play of light and shadow, the dialectics between the shapes and the backdrop of the Milanese factory reveal a special affinity with Luigi Moretti's 'concrete' figurative research and plastic experimentation.

Una grammatica di chiaroscuro L'autorimessa in via De Amicis a Milano di Tito Bassanesi Varisco A "chiaroscuro" grammar The garage in via De Amicis in Milan by Tito Bassanesi Varisco

Caterina Lisini

Nello schermo televisivo, su uno sfondo di cielo attraversato da candide nuvole scorrono arabeschi sinuosi di linee bianche, una composizione di ellissi e parabole intrecciate in una spirale a rotazione continua, che culmina, nell'ultima sequenza, in un'antenna stilizzata contornata da fasci di raggi che incorniciano il monogramma RAI-TV. È la famosa sigla di apertura delle trasmissioni televisive (con la variante ridotta di chiusura della programmazione giornaliera) progettata da Tito Varisco nei primi anni '50, agli esordi pionieristici della Rai di Erberto Carboni¹, documentata nell'archivio dell'autore da un negativo fotografico raffigurante il disegno originale realizzato a tempera su acetato.

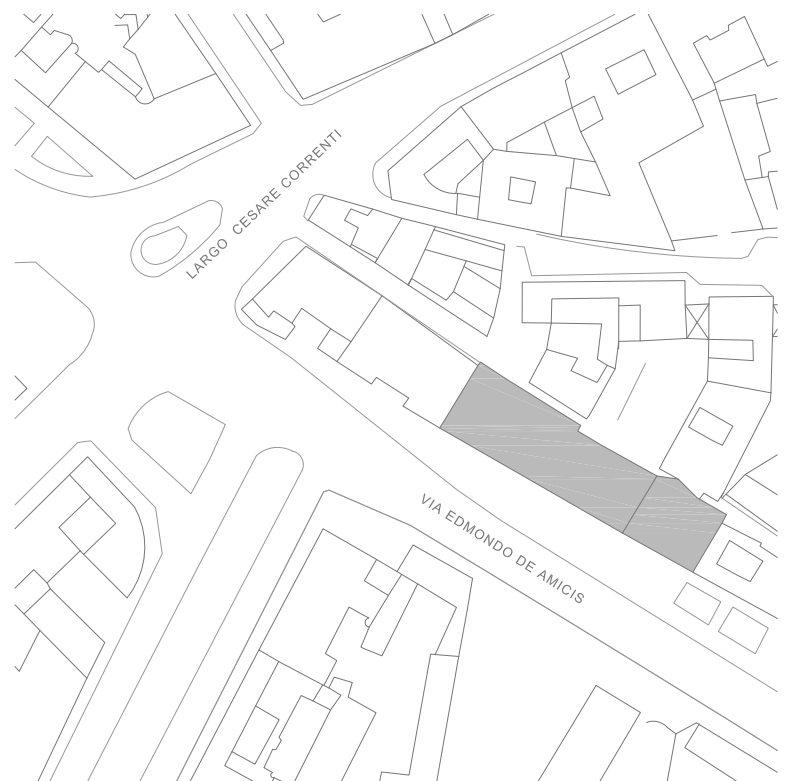
L'opera, dal titolo programmatico *Composizione di geometrie proiettive a forme libere*², rivela una particolare sensibilità di trattamento delle figure nella progressione e variazione delle forme geometriche, nella combinazione di valori plastici e valori grafici, nella esplicitazione quasi di un'ideale 'grammatica visiva' – non va dimenticato che il disegno era pensato come un'immagine in movimento, fatta scorrere manualmente su rulli –, tanto da poter essere considerata un concentrato indiziario della personalità e degli interessi del suo autore.

Iscritto al corso di Architettura al Politecnico, dove prenderà la laurea nel 1937, Varisco frequenta contemporaneamente l'Accademia di Belle Arti di Brera, dove aveva già compiuto gli studi superiori, e proprio all'Accademia di Brera sarà a lungo, dal 1954 al 1980, anche docente di Scenografia, alternando con continuità l'attività architettonica con quella di scenografo di importanti opere liriche, alla Scala di Milano, allo Sferisterio di Macerata, all'Opera di Roma e per altri teatri nazionali ed esteri³. E ancora,

On the TV screen, with a cloudy sky as backdrop, sinuous white arabesques go by, a composition of ellipses and parabolas woven into a continuously rotating spiral which culminates, in the last sequence, with a stylised antenna surrounded by rays that frame the RAI-TV monogramme. It is the famous opening sequence for the TV transmissions (with a reduced version for the conclusion of the daily schedule) designed by Tito Varisco in the early Fifties, during the first pioneer era of Erberto Carboni's RAI¹, documented in the author's archive by a negative of a photograph of the original drawing made with tempera on acetate.

The piece, programmatically entitled *Free form composition of projective geometries (Composizione di geometrie proiettive a forme libere)*², reveals a special sensibility toward the treatment of figures in the progression and variations of the geometrical forms, in the combinations of the plastic and graphic values, in the explicitation of an ideal 'visual grammar' – it should not be forgotten that the drawing was devised as a moving image, manually rolled –, to the extent that it could be considered as a concentrate which points to the personality and the interests of its author.

Varisco graduated in architecture at the Polytechnic in 1937, yet continued to follow courses at the Brera Fine Arts Academy, where he had completed his high-school education. Later, from 1954 to 1980, he would become a teacher in set design at the Accademia, alternating his work as an architect and as a set designer for important operas, at the Scala in Milan, the Sferisterio in Macerata, the Opera in Rome and other national and foreign theatres³. In the mid-Fifties, Varisco joined the Concrete Art Movement which had been founded in Milan in 1948, and which included, in addition to



Vista dall'interno
Planimetria



alla metà degli anni '50, Varisco aderisce al Movimento Arte Concreta, che era stato fondato a Milano nel 1948 e che vedeva tra le sue file, oltre che pittori e scultori, anche un numero consistente di architetti. Esperienze che dimostrano interessi per diversi territori artistici, con un'attenzione specifica verso la forma e l'immaginario, un' «arte concreta [...] appunto, perché non proviene da nessun tentativo di astrarre da oggetti sensibili, fisici o metafisici, ma è basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese in concreta immagine di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è così ricco il mondo [...]»⁴.

Tutto questo intreccio di pulsioni e interessi sembra scorrere sui volumi e le forme del Garage di via De Amicis costruito tra il 1948 e il 1950 a Milano, dove funzione, struttura ed espressione trovano quella sintesi, difficile e intrinseca, che va oltre la traduzione scolastica della triade vitruviana di *utilitas, firmitas, venustas*.

L'edificio si compone di tre corpi, uno centrale per le rampe a doppio senso che salgono fino alla copertura praticabile, e due laterali per i saloni di posteggio delle auto, lievemente differenziati in una tripartizione dettata dalla necessità statica di inserimento dei giunti strutturali di dilatazione.

Figurativamente l'affaccio sulla città al bordo di via De Amicis – l'antica Cerchia dei Navigli milanesi coperta negli anni Trenta – è dominato da due elementi: il disegno delle travi parapetto delle rampe, dinamico segno spiccante sul piano di facciata, e il profilo inclinato, vetrato e aggettante a dente di sega dei piani destinati a posteggio. Una perentorietà di forma apparentemente affidata alla 'verità' architettonica della struttura: «Nulla di questa costruzione ha origine al di fuori del campo delle necessità tecniche,

painters and sculptors, a large number of architects. Experiences which demonstrate an interest for a variety of artistic fields, with a special attention to form and imagination, a «concrete art [...] precisely, because it does not derive from any attempt to abstract from sensitive objects, whether physical or metaphysical, but is based solely on the realisation and objectivation of the intuitions of the artist, made concrete through form and colour, far from any symbolical meaning, from every formal abstraction, and aimed at grasping those rhythms, those inflections, those chords, of which the world is so abundant [...]»⁴.

All this interlacing of pulsions and interests seem to permeate the volumes and shapes of the garage on via De Amicis built between 1948 and 1950 in Milan, in which function, structure and expression find that difficult and intrinsic synthesis that goes beyond the scholastic translation of the Vitruvian triad of *utilitas, firmitas, venustas*.

The building is composed of three bodies, a central one for the two-way ramps that reach the walkable roof, and two lateral ones for parking the cars, slightly differentiated by a tripartition determined by the static need for including dilating structural joints.

In figurative terms, the side which overlooks the city on via De Amicis – the ancient Milanese *Cerchia dei Navigli*, covered in the Thirties – is dominated by two elements: the design of the beams of the ramp, a dynamic sign that stands out on the facade, and the inclined projecting outline, saw-tooth shaped and glazed, which is destined for the parking spaces. A peremptory shape apparently entrusted to the architectural 'truth' of the structure: «Nothing in this construction is originated outside the area of technical, constructive and distributive necessities. [...] The clarity of the vertical and horizontal distribution resulted in a clear volumetric organism, faithful mirror of the static and dynamic organisation of the build-

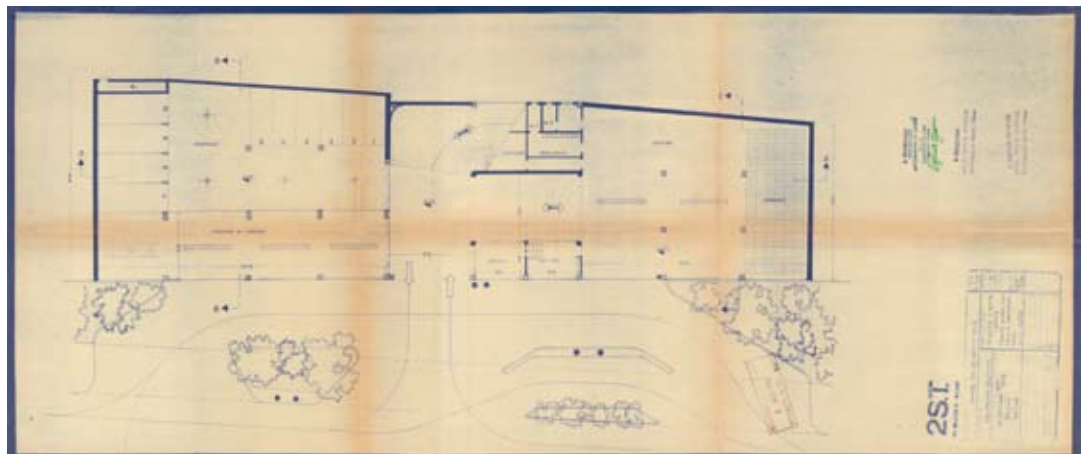
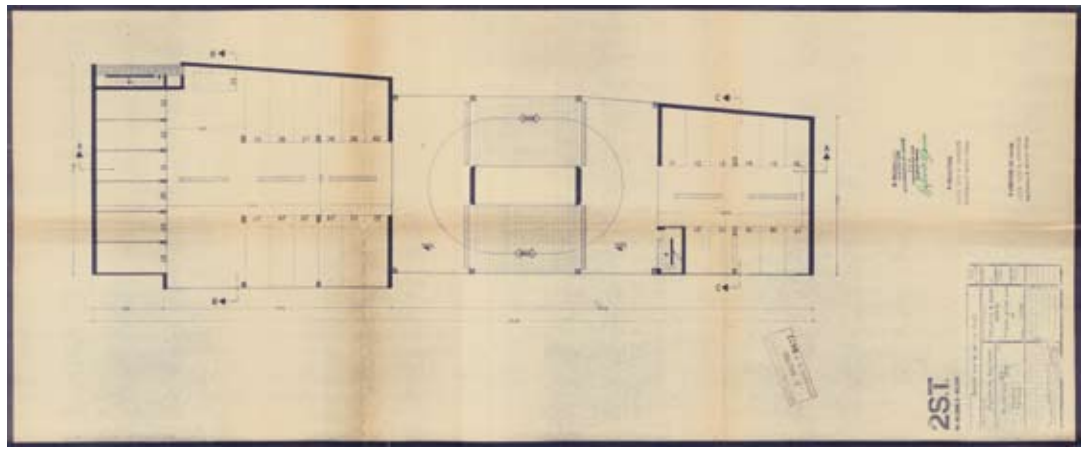
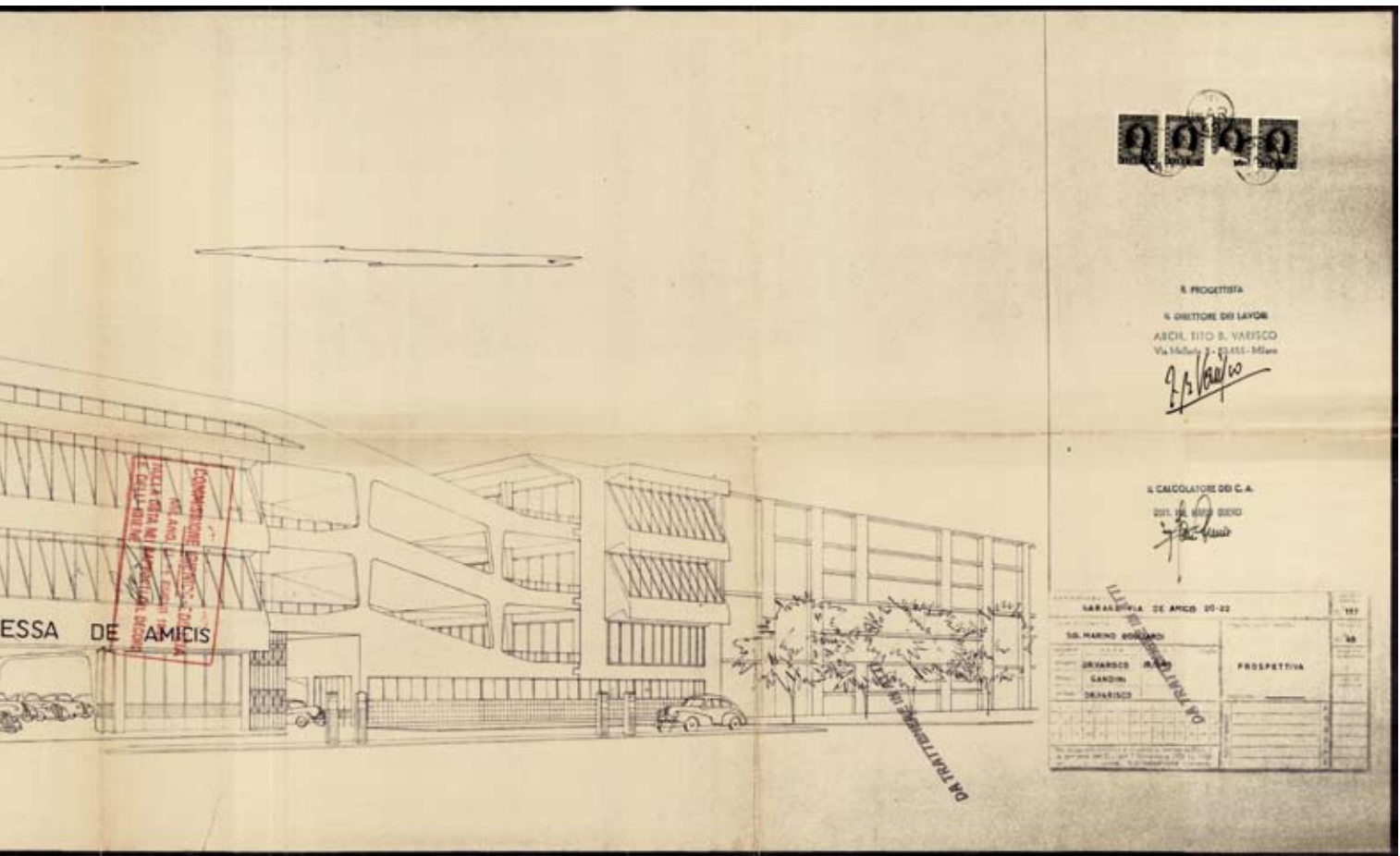
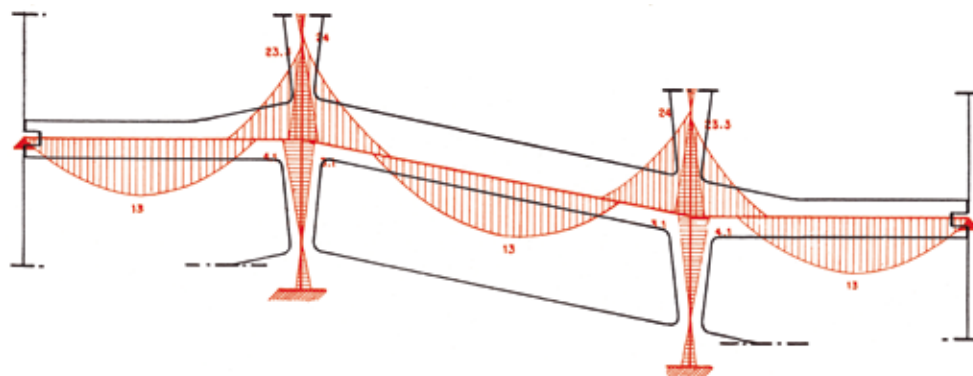
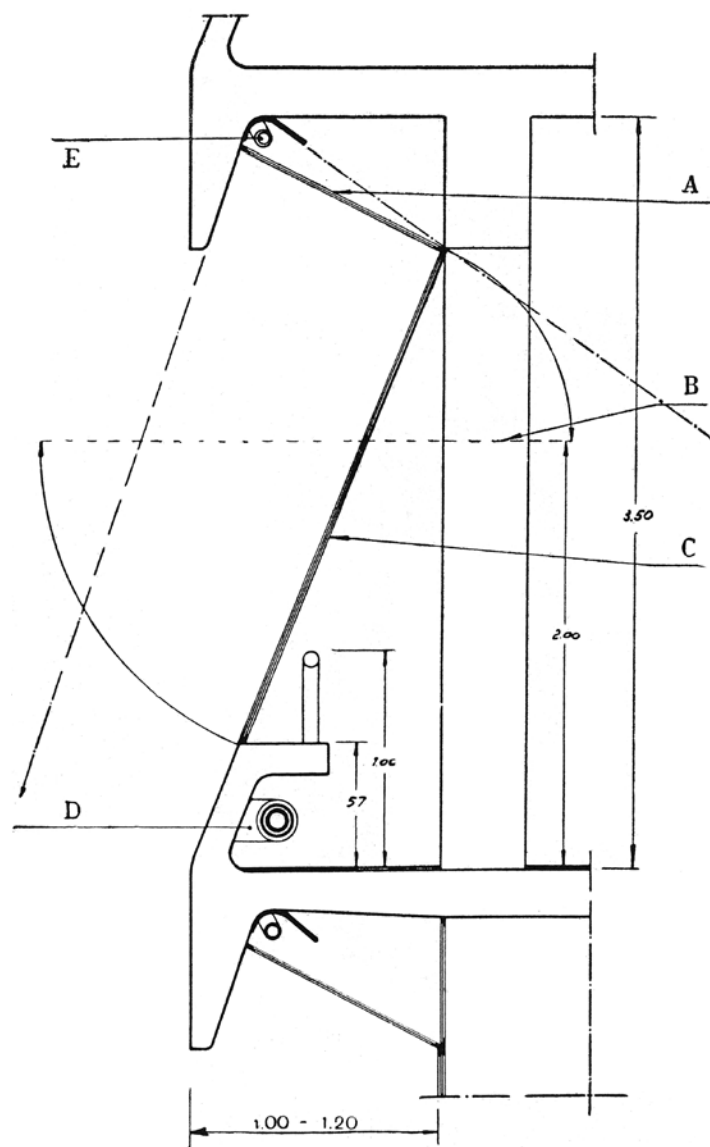


Diagramma dei momenti flettenti della trave-parapetto
Vista da via De Amicis, (Archivio Storico Civico di Milano)
Scorcio del fronte





Particolare costruttivo della sezione di facciata
Vista delle rampe





costruttive e distributive. [...] La chiarezza distributiva in pianta e in alzato ha determinato un organismo volumetrico chiaro, fedelissimo specchio dell'organizzazione statica e dinamica della costruzione. [...] Questi gli elementi e ognuno di essi è caratterizzato dalle sue proprie necessità. Il modo di armonizzarli tra loro ha tenuto conto sia che non stridessero in sede formale per rispettare la propria funzione, sia che non si falsassero le funzioni per rispettare pretesti di estetica»⁵.

Eppure non è un caso che la prima e più esauriente pubblicazione appaia nel 1952 su "Spazio", la rivista «incredibilmente colta e interessante»⁶, secondo le parole di Kidder Smith, di Luigi Moretti.

Pochi mesi prima, Moretti firma proprio su "Spazio" un singolare articolo di critica figurativa, dal suggestivo titolo *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*⁷. Con l'acutezza che gli è congeniale, Moretti esplora il rivoluzionario irrompere del contrasto tra luce e ombra, positivo e negativo, pieno protagonista e vuoto in ombra di sfondo, nelle composizioni pittoriche di Caravaggio, analizzate magistralmente nel testo e accostate ad alcuni capolavori dell'architettura barocca romana, in particolare di Borromini.

Pur non prescindendo dalla tragicità e dalla spiritualità potente di Caravaggio («espressione del mondo che è e di quello che non è, e che è ombra – morte, punizione, terrore – [...] dove lo spirito piove attentamente su poche cose, si addensa su pochi fatti vivi, fatti di luce, immersi in uno spazio negro, biblico e vuoto»⁸), l'attenzione di Moretti si concentra sull'invenzione caravaggesca di un nuovo linguaggio figurativo, sulla nuova lirica sensibilità che promana dalle grandi rappresentazioni seicentesche. Sono le regole compositive, della composizione in senso proprio, universali e atemporali, a catturare il suo interesse, sopra tutte quella capacità intensamente espressiva di «accentrare la densità di realtà su particolari aree della superficie». «I fondi, scrive Moretti, [...] cominciano ad essere privi di una propria consistenza rappresentativa specifica e assumono il valore di negativo, di vuoto, rispetto all'addensarsi espres-

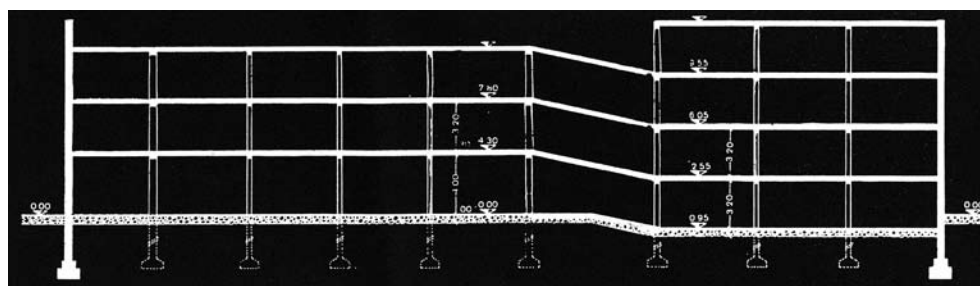
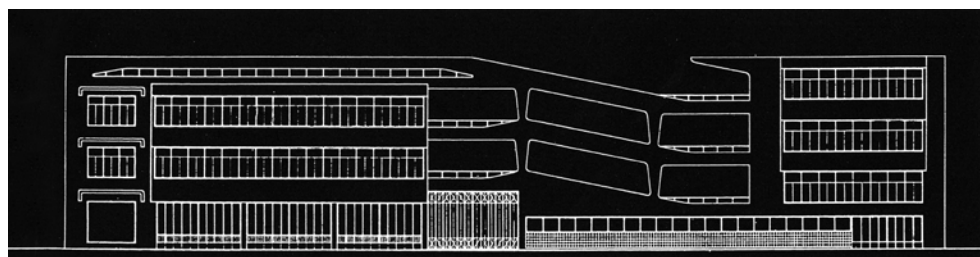
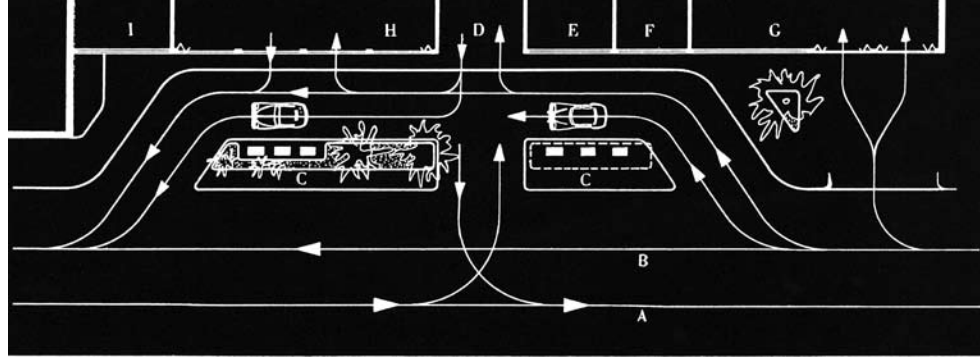
ing. [...] These are the elements and each of them is characterised by its own needs. The way in which to harmonise them took into consideration, on the one hand, that they should not clash, so as to respect their individual functions, and on the other, that these functions were not falsified for aesthetic purposes»⁵.

And yet it is not a coincidence the the first and most comprehensive publication should appear in 1952 on "Spazio", Luigi Moretti's journal which Kidder Smith described as «incredibly cultured and interesting»⁶.

A few months earlier, Moretti published, precisely on "Spazio", a peculiar article on figurative art, suggestively entitled *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*⁷. With the sharpness that characterised him, Moretti explored the revolutionary irruption of the contrast between light and darkness, positive and negative, the protagonist role of fullness and the emptiness of shadows on the background, in Caravaggio's paintings, masterfully analysed in the said text, together with some masterpieces of Roman Baroque architecture, especially by Borromini.

Although not disregarding the powerful tragic and spiritual elements in Caravaggio («expression of the world that is and of that which is not, that is shadow – death, punishment, terror - [...] where the spirit attentively looks over a few things, concentrates on a few living facts, made of light, immersed in a black, biblical, empty space»⁸), Moretti's attention focuses on Caravaggio's invention of a new figurative language, on the new lyrical sensibility that derives from the great 17th century representations. It is the rules of composition, of composition in and of itself, universal and timeless, that capture his interest, especially that intensely expressive capacity to «concentrate the density of reality on certain areas of the surface». «Backdrops, writes Moretti, [...] begin to lack a specific representative consistency of their own and take on value as negative, as emptiness, in relation to the expressive density of the bodies»⁹. Space unfolds according to a dialectics of positive-

Schema del traffico, prospetto, sezione
Scorcio del retro
(Archivio Storico Civico di Milano)



sivo sui corpi»⁹. Lo spazio si dispiega secondo una dialettica di positivo-negativo, è discontinuo, «fratturato, il fondo è ombra dove non vivono forme; la forma vive come tale e rifiuta ogni altra logica e struttura; la luce diventa unico avvertimento della forma»¹⁰. Particolari affinità legano la ricerca formale di Varisco alle sapienti letture critiche e alle sperimentazioni plastiche morettiane: nella fabbrica di via De Amicis il ruolo luministico delle rampe e dell'intera struttura portate in luce sullo sfondo nero del vuoto e dell'ombra, sembra inverare le considerazioni di Moretti, così ricche di significato per la composizione architettonica e figurativa moderna. Non si tratta soltanto della stretta simbiosi tra forma e funzione, o dello stretto rapporto tra struttura e architettura, quanto piuttosto di una sperimentazione formale dove il timbro è dato dall' «accentuarsi di luci su alcuni elementi plastici che così esaltati assumono il ruolo di indicatori della sintassi della forma»¹¹. Una raffinata grammatica di pieni e di vuoti, di ombre più o meno dense, presiede il meccanismo di costruzione della facciata dell'edificio, dosando attentamente lievi asimmetrie e leggeri slittamenti di piani, che imprime dinamicità alle forme. La facciata infatti, pur nella regola della tripartizione, risulta asimmetrica per la maggiore lunghezza di uno dei saloni di parcheggio; i bracci destinati a posteggio, pur con il medesimo trattamento plastico di superficie, sono sfalsati di mezzo piano; un lungo taglio sul muro di recinzione della terrazza sommitale bilancia lo sbalzo affusolato di copertura del corpo minore dei saloni. Lo studio plastico della particolare fattura delle facciate vetrate dei saloni è un vero e proprio dispositivo d'ombra: la sporgenza e l'inclinata del serramento di chiusura, motivati dallo sfruttamento dello spazio in oggetto concesso dal regolamento edilizio di Milano e dalla necessità di un elemento tagliafuoco, sono in realtà congegni per addensare profondamente l'ombra a celare quasi le vetrate, rendendola simile al vuoto scuro e cavo delle bucatore delle rampe. La dialettica serrata di figura e sfondo rende morfologicamente

negative, it is discontinuous, «fractured, the backdrop is shadow in which no shapes dwell; form lives as such and refuses all other logic or structure; light becomes the only premonition of form»¹⁰. Certain affinities link Varisco's formal research to the knowledgeable critical interpretations and plastic experimentations of Moretti: in the building in via De Amicis the illuminating role of the ramps and of the entire structure, lighted against the black backdrop of emptiness and shadow, seem to affirm Moretti's considerations, so full of significance for modern architectural and figurative composition. It regards not only the close symbiosis between form and function, or the close relationship between structure and architecture, but rather a formal experimentation in which the tone is given by the «accentuation of the lights on some plastic elements which, thus exalted, assume the role of indicators of the syntax of form»¹¹. A refined grammar of fullness and emptiness, of more or less dense shadows, precedes the construction of the facade of the building, carefully dosing slight asymmetries and subtle shifting of planes, giving dynamism to the forms. The facade, in fact, notwithstanding the rule of tripartition, is asymmetrical for most of the length of one of the parking areas; the branches destined for parking spaces, although receiving the same plastic treatment as on the surface, are shifted by a half-plane; a long incision on the surrounding wall of the upper terrace balances the tapered overhang which serves as roof for the smaller of the parking areas. The plastic study for the construction of the glass facades of the parking areas is an actual shadow device: the protrusion and inclination of the windows, determined by the use of the projecting space permitted by the building regulations in Milan, and by the need for a fire control element, are really devices for increasing darkness to almost hide the windows, making it similar to the dark and hollow emptiness of the apertures of the ramps. The dialectics between figure and backdrop makes it ambiguous as to whether it is the hollow emptiness of the space to generate



ambiguo se sia il vuoto cavo dello spazio a generare le forme luminose della struttura, uniformemente rivestita in tessere di mosaico greificato bianco, oppure l'andamento degli sforzi strutturali a conformare gli spazi ombrosi di movimento e di sosta, proprio come accade nelle contemporanee esperienze 'concrete' dei *Negativi-Positivi* di Bruno Munari. E come nelle contemporanee esperienze pittoriche, ma anche nelle premonitrici composizioni di Caravaggio, il ritmo, l'accordo del profondo chiaroscuro genera cadenze spaziali che vanno oltre i limiti perimetrali dell'immagine della facciata: il contorno dell'edificio non è decisamente chiuso, ma dinamicamente sfuggente.

Un'architettura vivificata da una pluralità di anime, costituita da pochi elementi linguistici, «esattamente dosata al soggetto, senza mestiere e senza miseria»¹², ma straordinariamente complessa ed equilibrata tra solidità statica e restituzione figurativa e dinamica delle funzioni.

¹ Erberto Carboni (1899-1984) architetto, designer e pubblicitario ha svolto un ruolo fondamentale nella creazione dell'identità televisiva della RAI negli anni '50.

² Il disegno è pubblicato in L. Cavadini, B. Corà, G. Di Pietrantonio, (a cura di), *Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1969*, Milano 2010, p. 74. Un disegno simile e una foto dell'autorimessa sono anche in L. Caramel (a cura di), *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Milano 1984, vol. 2, pp. 85-86.

³ Per l'attività di Varisco scenografo cfr. G. Agosti (a cura di), *La città di Brera. Due secoli di progetto scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*, Milano 1998. Per l'attività di Varisco architetto cfr. F. Aghemio, *Architettura di Tito Varisco* in «Edilizia Moderna», dicembre 1953, pp. 49-54 e alcune Tesi di laurea svolte presso il Politecnico di Milano, relatori prof. G. Ricci (2000), prof. G. Damia (2015).

⁴ G. Dorfles, *Presentazione per la mostra Fantasie colorate di Galliano Mazzon*, Libreria Salto, Milano 21 gennaio 1949, ora in L. Caramel (a cura di), *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958*, cit., vol. 1 p. 34.

⁵ V. Bini, *Struttura di autorimessa*, in «Spazio» n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 31-34.

⁶ K. Smith, *L'Italia costruisce*, Milano 1955, pp. 132-133.

⁷ L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio» n. 5, luglio-agosto 1951, pp. 1-8.

⁸ Ivi, p. 7.

⁹ Ivi, p. 1.

¹⁰ Ivi, p. 7.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² V. Bini, *Struttura di autorimessa*, cit., p. 31.

the luminous forms of the structure, uniformly clad in white vitrified mosaic, or rather the distribution of the elements of the structure themselves that generate the shadowy spaces of movement and rest, as in Bruno Munari's contemporary 'concrete' experiences of the *Negativi-Positivi*. And as with contemporary painting, but also in Caravaggio's premonitory compositions, the rhythm, that is the harmony of deep *chiaroscuro*, generates spacial cadenzas which go beyond the limits of the image of the facade: the contour of the building is not clearly closed, but dynamically fleeting.

An architecture vivified by a plurality of souls, constituted by a few linguistic elements, «exactly measured out to the subject, without craft or misery»¹², but extraordinarily complex and balanced between the static solidity and the figurative and dynamic rendering of the functions.

Translation by Luis Gatt

¹ Erberto Carboni (1899-1984) architect, designer and advertiser, played a fundamental role in the creation of the identity of the national public broadcasting company of Italy (RAI), during the Fifties.

² The drawing is published in L. Cavadini, B. Corà, G. Di Pietrantonio, (eds.), *Il grande gioco. Forme d'arte in Italia 1947-1969*, Milano 2010, p. 74. A similar drawing and a photograph of the auto workshop can be found also in L. Caramel (ed.), *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Milan 1984, vol. 2, pp. 85-86.

³ Regarding Varisco's activities as a set designer cf. G. Agosti (ed.), *La città di Brera. Due secoli di progetto scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*, Milan 1998. Regarding Varisco's activities as an architect cf. F. Aghemio, *Architettura di Tito Varisco* in «Edilizia Moderna», December 1953, pp. 49-54, and the theses undertaken at the Milan Polytechnic under the supervision of Professors G. Ricci (2000), and G. Damia (2015).

⁴ G. Dorfles, *Presentazione per la mostra Fantasie colorate di Galliano Mazzon*, Libreria Salto, Milan, January 21, 1949, included in L. Caramel (ed.), *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958*, cit., vol. 1 p. 34.

⁵ V. Bini, *Struttura di autorimessa*, in «Spazio» n. 6, December 1951-April 1952, pp. 31-34.

⁶ K. Smith, *L'Italia costruisce*, Milan 1955, pp. 132-133.

⁷ L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio» n. 5, July-August 1951, pp. 1-8.

⁸ Ibid., p. 7.

⁹ Ibid., p. 1.

¹⁰ Ibid., p. 7.

¹¹ Ibid., p. 8.

¹² V. Bini, *Struttura di autorimessa*, cit., p. 31.