Politecnico di Torino

Corso di Laurea Magistrale in Architettura, costruzione e città

A.a. 2020/2021

Sessione di Laurea Luglio Anno

L’architettura spagnola nelle riviste italiane
(1939-1975)

Relatore:
Prof. Sergio Pace

Candidato:
Armando Consoli

Introduzione

L'oggetto di studio su cui si basa il lavoro di questa investigazione, è la critica effettuata a proposito dell'architettura moderna spagnola, nelle riviste specializzate italiane, in un arco cronologico compreso tra il 1939 e il 1975. Il periodo storico coincide con quello della dittatura franchista, durante la quale la Spagna fu sottoposta a innumerevoli cambiamenti politici, economici, sociali e tecnologici, che hanno avuto profonde ripercussioni nella produzione architettonica. Con questa ricerca, si cercherà di ricostruire l'immagine di un'architettura spagnola filtrata attraverso gli editoriali diretti in quel periodo storico, da alcuni dei più importanti architetti italiani come Gio Ponti, Bruno Zevi, Vittorio Gregotti, Ernesto Nathan Rogers, Luigi Moretti, Paolo Portoghesi, ma anche le critiche e i saggi pubblicati da Luigi Figini e Renato de Fusco.
Se nel primo decennio post-guerra civile, la produzione architettonica spagnola non sembra attirare in modo particolare l'attenzione della critica italiana, la situazione cambia a partire del 1949, quando Gio Ponti e Alberto Sartoris sono invitati ad assistere alla *V Asamblea Nacional de Arquitectos* del 1949, mentre Bruno Zevi è invitato al ciclo di conferenze organizzato dal *Colegio* degli architetti di Barcellona nel 1950. Tali episodi storici rappresentano le ipotesi di partenza, che hanno portato ad indagare, sulla presenza di articoli dedicati agli architetti spagnoli, che Ponti e Zevi conobbero di persona. Il risultato fu la già nota trattazione da parte dell'architetto milanese, a proposito dell'opera di José Antonio Coderch, mentre gli articoli pubblicati sulla rivista di Bruno Zevi «L' Architettura», sono dedicati agli altri membri del *Grupo R* di Barcellona, e alla successiva "*Escuela de Barcelona*". Da questo primo contatto con la realtà spagnola derivano ulteriori rapporti di amicizia tra gli architetti spagnoli Coderch, Bohigas, Correa e Sostres con gli italiani Ponti, Gardella, Rogers e Vittorio Gregotti. I risultati della ricerca, oltre a classificare gli architetti trattati e la produzione architettonica di determinate aree geografiche della Spagna, ha dimostrato il ruolo importante svolto da alcune personalità italiane come Ponti, Rogers e Zevi, nell'avvicinare gli architetti spagnoli ai concetti più aggiornati dell'architettura moderna. Zevi introduce con le sue conferenze, le idee a proposito della revisione organica, che indirettamente influenzerà gli architetti della capitale, le cui opere sono accomunate da un certo "*organicismo madrileño*". Ancora più importante risultano le pubblicazioni di Rogers in «Casabella Continuità», per quanto riguarda le sue teorie sulle "preesistenze ambientali", seguite dal circolo degli architetti barcellonesi, che guardando all'esempio di quelli milanesi, svilupperanno una architettura realista catalana, i cui concetti saranno espressi da Oriol Bohigas, nell'articolo che egli dedica alla "*Escuela de Barcelona*" pubblicato in «Arquitectura».
Ancora più interessante risulta l'ammirazione italiana per l'architettura popolare vernacolare mediterranea delle isole Baleari, che attrarrà in particolar modo l'attenzione di Ponti e di Figini.
Per quanto riguarda le fonti utilizzate per questa investigazione, oltre ai vari articoli analizzati uno ad uno delle riviste italiane, è risultata di grande aiuto la consultazione delle più importanti monografie dedicate all'architettura moderna spagnola, come quelle di Carlos Flores, di Anton Capitel, e di Ruiz Cabrero, che dimostrano l'importante ruolo svolto dagli architetti italiani nell'avvicinare la realtà spagnola alla modernità, e nell'influenzare in modo particolare la produzione architettonica catalana, mentre la rivista «Domus» è riconosciuta per aver conferito un certo successo internazionale a Coderch, e per aver pubblicato prima di ogni altra, l'opera degli architetti Correa Milà. Si è dimostrata decisiva anche la lettura di alcune riviste spagnole del periodo come «Arquitectura», «Cuadernos de Arquitectura» e «Nueva Forma», dalle quali sono state tratte interessanti confronti tra la critica effettuata in Italia, e quella pubblicata in Spagna a proposito di una determinata opera. Si sono rilevati utili anche gli studi e le conferenze, che in parte hanno già trattato questo tema, come quelle dedicate alla architettura mediterranea che accomuna Italia e Spagna. Da non dimenticare anche la consultazione di due riviste del periodo fascista «Architettura» e «Urbanistica», le quali dimostrano il non interessamento da parte degli architetti italiani del Ventennio nei confronti dell'architettura storicista spagnola del primo decennio post guerra, ma una certa attenzione, rivolta a favore delle opere di sistemazioni urbanistiche e di ricostruzione, che ricordano alcuni progetti di sventramento attuati durante l'era fascista.

Indice

1. Casabella Pag. 5

2. Controspazio Pag. 45

3. Domus Pag. 69

4. L’Architettura Pag. 233

5. Metron Pag. 308

6. Zodiac Pag. 314

7. Spazio Pag. 351

8. Edilizia Moderna Pag. 358

9. Lotus pag. 366

10. Conclusioni pag. 371

10. 1 L’Architettura nel periodo posteriore allaGuerra Civile 1939-1949 pag. 372

10. 2 La ricerca della modernità (1949-1975) pag. 396

11. Bibliografia pag. 412

Casabella

(1954-1975)

Nell’arco di tempo preso in considerazione da questa ricerca, la rivista «Casabella» sarà guidata da tre redazioni. La prima è quella di Ernesto Nathan Rogers (1954-1965) seguita dalla guida di Gian Antonio Bernasconi (1965-1970), e infine la direzione di Alessandro Mendini (1970-1976). Dopo la pausa della guerra, viene tentata una timida ripresa della produzione della rivista «Casabella Costruzioni» con la pubblicazione di solo tre monografie nel 1946, e con la direzione affidata a Franco Albini e Giancarlo Palanti[1]. Ma soltanto a partire dal 1954, la rivista tornerà ad essere pubblicata regolarmente con il numero 199. La direzione venne assegnata a Ernesto N. Rogers, che aveva guidato dal gennaio 1946 al dicembre 1947 la rivista «Domus», poi ritornata sotto la guida di Gio Ponti.[2] La testata rinasce per volere del nuovo direttore aggiungendo al titolo il termine «continuità», concetto che compare nel suo articolo:

«Continuità […] già che vogliamo ricordare il compito che ci siamo proposti: e che consiste nella moralità di accettare una eredità nella presuntuosa speranza di essere capaci di amministrarla. […] Continuità significa coscienza storica: questa è, la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione di una tendenza […] Dinamica andatura e no mimetismo passivo: no maniera; no dogma, se non libera e spregiudicata investigazione, costante nel metodo […] Non siamo né adoratori né iconoclasti: amiamo ai Maestri (della storia contemporanea e passata), riconoscendo con allegria la nutrizione che abbiamo ricevuto con il loro esempio»[3]

Ad emergere, è quindi l’importanza assunta dalla storia, che opera attraverso la tradizione più recente dei grandi maestri dell’architettura moderna (Le Corbusier, Mies van Der Rohe, Gropius e Aalto), ma anche attraverso la tradizione popolare. Si incominciano quindi a intravedere quelle idee che in seguito saranno intraprese dalla tematica delle preesistenze ambientali:

«Se costruiamo in un paesaggio naturale cercheremo di interpretare il carattere e le esigenze pratiche; in un paesaggio urbano saremo ispirati dallo stesso principio, cosicché, in ogni modo il nostro attuo in

tuitivo non incontrerà un completezza intera se non sarà la personale interpretazione dei dati obiettivi, ma anche il disegno di una architettura solo astrattamente soddisfacente al nostro gusto e alle condizioni della tecnica contemporanea non sarà sufficiente per corrispondere ai nuovi sentimenti».[4]

La tradizione storica secondo Rogers, può quindi ben conciliarsi con la nuova produzione architettonica, manifestando la volontà di inserire le opere architettoniche moderne, all'interno di determinati contesti storici.

Alla nuova redazione della rivista vi partecipano Giancarlo De Carlo, Vittorio Gregotti, Julia Banfi, Marco Zenuso e Gae Aulenti. Inoltre, l'impegno didattico di Rogers fece in modo che all'interno della rivista arrivassero a partecipare anche alcuni suoi allievi e assistenti, trai quali Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Aurelio Cortesi. Nei primi numeri compaiono spesso, oltre alla presentazione dei lavori di architetti italiani di quel periodo, articoli teorici dedicati all'urbanistica, alla storia dell'architettura e alla recensione di libri. Oltretutto, la partecipazione dell'architetto milanese all'interno dei CIAM permetteva al periodico di avere l'esclusiva sui lavori dei grandi maestri moderni del tempo del calibro di Le Corbusier, Aalto e Gropius.[5] Per quanto riguarda l'architettura straniera, alcuni numeri vengono dedicati a determinati contesti geografici come L'Unione Sovietica 262, il Giappone 273, gli Stati Uniti 281 e l'Argentina 285.[6] A partire dal 1960, la città, e le discussioni riguardanti le tematiche urbanistiche diventano sempre più frequenti all'interno della rivista, e oltre all'esperienza di alcuni progetti italiani, all'interno del panorama internazionale vengono affrontate questioni come i *grand esembles* francesi 248, i problemi della regione parigina affrontati da Giorgio Grassi nel numero 261, l'urbanistica delle *new towns* in Inghilterra trattata da Aldo Rossi 250, il piano di Helsinki di Aalto 254, e il piano per Tokyo di Kenzo Tange 258.[7]

Dall'agosto 1965, l'editoriale nomina direttore della rivista Gian Antonio Bernasconi, il quale a sua volta sceglie come nuovi consulenti Roberto Pane, Santini e Giovanni Klaus Koenig, mentre la rivista torna ad essere intitolata semplicemente «Casabella». Con la nuova direzione l'attenzione verso l'architettura estera è rivolta ancora una volta ad architetti rinomati come Aalto, Mies van De Rohe, Jacobsen e Gropius. Mentre la presenza di corrispondenti dall'estero permette alla testata di dedicare articoli alle tematiche architettoniche e urbane di alcuni paesi africani 306, del Messico 310, della Cecoslovacchia 313, della Svizzera 319, e ai metabolisti giapponesi, i numeri 318 e 324.[8]

Dal 1970 al 1976, la direzione è affidata ad Alessandro Mendini, che come molti personaggi della nuova redazione quali: Giovanni Klaus Koenig, Franco Alberti, Enrico Bona, Luciano Boschini e Carlo Guenzi, aveva partecipato alla precedente gestione della rivista.

Poco spazio risulta quindi, essere dedicato all'architettura spagnola. Se in alcuni numeri l'esperienza architettonica di un determinato contesto geografico veniva trattata anche con formule monografiche, nel caso della Spagna, per una «informazione di massima» su alcuni esempi di architettura moderna, la rivista rimanda nelle segnalazioni bibliografiche del numero 220, all'articolo redatto da Alberto Sartoris, intitolato *Current Spanish Architecture*, pubblicato nel periodico inglese «Architectural Design».[9] Quindi, la rivista «Casabella Continuità» non sembra voler dedicare attenzioni all'architettura moderna spagnola di quegli anni. L'interesse della redazione si sofferma soprattutto su due grandi maestri: lo strutturista Edoardo Torroja e l'architetto modernista catalano Antoni Gaudí. Al primo sono dedicati due articoli, mentre al secondo un'introduzione di J. L. Sert, che negli anni '50, insieme ad altri studiosi, rivalutò la figura del maestro catalano, e una recensione di Roberto Pane del libro di Oriol Bohigas «*Architettura modernista- Gaudí e il movimento catalano*». Ernesto N. Rogers riserva soltanto una breve critica al padiglione spagnolo dell'Expo 58, presentato in seguito da una serie di interessanti fotografie e disegni tecnici, in comparazione con altri padiglioni dell'esposizione, all'interno del più amplio articolo *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*. Infine, l'ultimo articolo riguardante la Spagna è il concorso per l'"euro-kursaal", di C. Guenzi, che oltre al progetto vincitore del polacco Lubicz-Nycz, si sofferma soltanto sulla critica dei progetti di alcuni architetti italiani che vi parteciparono. Dato che quest'ultimo articolo risale al 1965, (eccetto la recensione di Roberto Pane presente nel numero 338 del 1969), si può dire che la trattazione dell'architettura spagnola nel periodo storico preso in considerazione, viene affrontata quasi completamente durante la direzione di Ernesto N. Rogers. Eppure, le idee di Rogers, pubblicate attraverso la sua rivista, come ad esempio, nel caso della tematica delle preesistenze ambientali, influenzeranno i pensieri e le opere dell'architetto catalano Oriol Bohigas, in un periodo in cui i contatti e gli scambi tra gli architetti milanesi e barcellonesi erano intensi; come dimostra anche la collaborazione tra Gio Ponti e José Antonio Coderch.

Basti pensare come Oriol Bohigas, all'interno dell'ambiente catalano, e in contrapposizione allo stile internazionale, svilupperà un'architettura parallela alla revisione organica prodotta dal circolo degli architetti madrileni, e che egli stesso chiamerà realista; la quale si ispira all'impostazione vernacolare che l'architettura italiana assunse negli anni del secondo dopoguerra, e che sarà fortemente influenzata dal più ampio movimento letterario e cinematografico del neorealismo.[10]

Come affema lo stesso Bohigas in un suo articolo pubblicato in occa sione del licenziamento di Rogers dalla redazione di Casabella:

«In Catalogna, l'influenza della nuova architettura italiana, e per tanto, di Casabella, è stata più importante di quello che potremmo arrivare a immaginare. Tutta la nostra attualità più viva e operante sarebbe completamente un'altra senza i famosi editoriali mensili di Rogers. È per questo motivo che la morte di Casabella è un fatto trascendente per la cultura architettonica catalana».[11]

Sempre Bohigas in un altro suo articolo:

«Il neorrealismo è il ritorno alla ragione e all'unica forma di passare "razionalmente" dai prototipi degli anni pionieri alla successiva e modesta adattazione, alle condizioni esatte dell'uomo e alla natura, alle premesse sociologiche, tecniche, economiche e politiche»[12].

Ad emergere è quindi l'idea di una architettura incentrata su una nuova razionalità che guardando verso la tradizione del passato, cerca di ricreare attraverso lo spazio architettonico, determinate condizioni sociali e ambientali, adatte a coloro che usufruiranno tali spazi. L'influenza delle preesistenze ambientali, e dell'architettura italiana neorrealista di quegli anni, come ad esempio le opere de romani Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, emergono soprattutto nel progetto dello stesso Bohigas e di Martorell, de *Las casas de la calle de Pallars*, a Barcellona del 1959. Si tratta di abitazioni economiche per operai, che attraverso le riflessioni formali che caratterizzano l'opera, presentano un linguaggio appunto realista, alternativo a quello accademico e razionalista ancora presente in quegli anni.[13]

Risulta quindi, determinante l'esperienza e la referenza milanese di Rogers, e del suo gruppo B.B.P.R., che attraverso la rivista Casabella, sarà accettata da un ampio gruppo di architetti spagnoli, specialmente catalani; poiché in basa ad una dichiarazione di Bohigas:

«L'architettura italiana intorno agli anni '60 rappresentò l'aspetto più polemico della cultura del dopoguerra e, sicuramente, l'unico intento valido di creare una scuola coerente, con un pensiero relativamente unitario che apportò nuovi parametri alla complessa evoluzione del movimento moderno».[14]

Introduzione a Gaudí

José Luis Sert, n. 202, agosto-settemabre, 1954, pp. 48-56.

«Nel riproporre il problema di Gaudí, vogliamo sottolineare, come la storia del fenomeno architettonico moderno sia il drammatico confluire di molte componenti. Noi non stiamo certo per isolare quella rappresentata, al limite, da Gaudí, per invitarvi a un manierismo che discenda superficialmente da certi suoi modi formali più appariscenti. Le opere migliori del Maestro sono esse stesse il risultato di un continuo trapasso dei motivi razionali nelle forme fantasiose: serietà del mestiere e gioia dell'invenzione sono costantemente partecipi al suo carattere stilistico».

José Luis Sert

Introduzione a Gaudi

pag. 48.

Al termine della breve introduzione del direttore Rogers, ritroviamo quelle stesse idee che Zevi ha espresso nel suo articolo pubblicato in «Metron» nell'Ottobre del 1950: «*Un genio catalano: Antonio Gaudí*». Entrambi considerano Gaudí un architetto appartenente all'ultima fase del XIX secolo, con il suo gusto medievaleggiante:

«Egli non appartiene al nostro secolo, la sua personalità si formò e sviluppò durante l'Ottocento. Se fosse nato nel nostro tempo, sarebbe stata del tutto diversa, come provano i grandi mutamenti visibili nei suoi ultimi lavori».

Lo dimostrano le sue ultime opere in cui l'elemento strutturale acquista enfasi rispetto a quello decorativo, motivo per il quale l'architettura di Gaudí secondo Sert, dovrebbe essere riconsiderata nuovamente:

«L'opera di Gaudí non viene qui presentata come un modello da imitarsi oggigiorno. Ma l'architettura contemporanea ha molto da apprendere [...] Egli sa che la buona architettura è governata da alcuni principi immutevoli, che è legata ai rapporti di spazio e forma, ai colori e alle strutture, che la luce, da lui chiamata "anima dell'architettura", esprime queste relazioni».

Seguendo la descrizione di tali caratteristiche dell'opera gaudiana, Sert prova a dare selle ipotesi sul perché l'architettura del genio catalano sia stata trascurata per molto tempo:

«Eppure, il suo gusto era quello del tempo, e potrebbe essere giudica-

to molto cattivo,fondandosi su nostri comuni metri, perché molte sue opere sono di difficile comprensione»;

Anche in questa parte del testo Sert sembra condividere lo stesso pensiero di Zevi, secondo il quale l'ostracismo con cui fu condannato Gaudí nella storiografia moderna è dovuto alle caratteristiche storiche che possiede la sua produzione architettonica, unica nel suo genere e nel suo tempo, e quindi difficile da catalogare e da confrontare con l'opera di altri architetti a lui contemporanei come Sullivan e Horta. Inoltre, l'architettura di Gaudí, per Sert dovrebbe essere presa in considerazione proprio in quel periodo storico, in cui si stava cercando di superare l'atteggiamento puramente razionale e funzionalista sviluppatosi negli anni '20, con «le forme dritte e piatte che esprimevano il prodotto «fabbricato meccanicamente», mentre in seguito, gli ingegneri svilupparono strutture leggere e curve più ispirate alle opere della natura:

«Anche gli aeroplani si sono fatti simili agli uccelli [...] L'unità d'abitazione di Le Corbuiser a Marsiglia, o le costruzioni da lui progettate per Chandigarh, in India, annunciano un'era nuova. Come la buona scultura, le forme piene delle belle costruzioni hanno vita dalla mutevole luce solare. E sono pure legate al ciclo diurno che regge la nostra esistenza».

Stabilita l'importanza moderna che il genio catalano potrebbe avere, Sert ripercorre le varie tappe della vita, cercando di ricostruire le origini della grande personalità da costruttore che Gaudí aveva sviluppato. Fondamentale, risultò l'ambiente in cui si formò, quello della Catalogna di fini Ottocento, dove la rivoluzione industriale permise l'ascesa di una nuova borghesia che promulgò nuovamente le idee nazionaliste e indipendentiste catalane, mentre le classi operaie iniziarono ad avvicinarsi ai pensieri anarchici propagandati da Bakunin. Con la committenza rappresentata da una borghesia, consapevole della sua leadership all'interno della società, di cui il conte Güell, industriale di successo, rappresentava un perfetto esempio, i muratori e le maestranze catalane, raggiunsero esempi di virtuosismo formale e strutturale, invidiati in tutta la penisola. Altri aspetti che contribuirono alla sua formazione, furono l'esperienza nella bottega del padre, artigiano ramaio, gli esempi di architettura offerti dalla sua terra, come ad esempio la città romana di Tarraco e la cattedrale di tarragona, ed anche la bellezza della costa mediterranea:

«È probabile che l'intuizione formale di Gaudí [...] fosse anche profondamente condizionata dalla chiara luminosità della costa mediterranea, che accentua i valori tridimensionali e le qualità sculturali degli oggetti su cui si posa [...] tutto ciò deve aver contribuito a sviluppare il suo senso plastico della forma e il suo amore per il colore, proprio

come questa stessa regione doveva più tardi influenzare la pittura del catalano conterraneo e ammiratore di Gaudí, Joan Miró».

Il mediterraneo infatti, influenza l'architettura con la sua luce mite, non scarsa come nelle zone nordiche e nemmeno accentuata come ai tropici, infatti come egli solea dire: «Siamo fratelli degli italiani, il che ci rende più adatti al lavoro creativo (plastico) [...] I catalani hanno un senso nativo della plasticità che dà loro l'idea degli oggetti nella loro interezza ed anche della relazione reciproca tra gli oggetti. Il mare e la luce dei paesi mediterranei danno questa ammirevole chiarezza, e per questo motivo gli oggetti reali non inducono in errore i popoli mediterranei, ma li ammaestrano».

Inoltre, Gaudí imparò molto sull'arte del costruire non tanto nell'Accademia d'Architettura di Barcellona, dove non era uno scolare soddisfacente, quanto piuttosto attraverso le letture dei testi di Viollet le Duc, come il "*Dictionnaire*" e gli "*Entretiens sur l'architecture*". Fondamentale fu anche l'esperienza accumulata sulle impalcature a stretto contatto con le maestranze:

«Per Gaudí fu comunque una questione d'anni di ricerca e di lavoro manuale sulle impalcature e nel suo studio, a cercare nuove soluzioni in filo di ferro o in modelli in gesso, con le sue proprie mani, come avrebbe potuto fare un costruttore del grande periodo dell'architettura gotica [...] Non era solo un architetto, come oggi intendiamo e come si è inteso fin dal Rinascimento. Gaudí univa alla conoscenza dell'architettura l'intima immediata conoscenza dell'edificare propria dei dei costruttori medievali».

Il risultato fu il raggiungimento di soluzioni spaziali, forme e superfici curve difficilmente realizzabili con metodi architettonici convenzionali.
Analizzando la fase iniziale della sua produzione architettonica, Sert considera l'opera di Gaudí perfettamente inserita nella fase eclettica dell'ultimo periodo del XIX secolo:

«Gaudí sperimentò tutti gli stili riesumati dal passato, ch'erano di moda in quel tempo, mischiandoli persino in singole costruzioni. Era un tipo eclettico in un periodo eclettico».

Proprio come gli architetti del tempo anche egli dava importanza alla decorazione. Lo dimostrano le prime case da lui realizzate quali Casa Vicens e El capricho; con il variato uso di materiali dalle piastrelle in ceramica laboriose; al ferro battuto. Si tratta di opere che presentano aspetti in comune con la restante produzione del tempo. Le decorazioni seguendo gli insegnamenti di Ruskin, provenivano direttamente dagli esempi offerti dalla natura, con forme arboree e di animali, che

ben presto si tratterranno in concezioni strutturali e plastiche come nel caso di Casa Batllò.
Come Zevi, anche Sert intenta suddividere la produzione gaudiana in periodi. Mentre il critico italiano cerca di giustificare le varie opere identificandole arbitrariamente con uno stile neogotico, espressionista, neoplastico ecc, Sert suddivide l'operato del maestro in due fasi: quella giovanile, in cui Gaudí indaga sui materiali e sui metodi costruttivi, e la seconda fase, più matura, in cui dopo anni di ricerche le forme naturali si sono convertite in soluzioni scultoree e concezioni strutturali. A questa fase apparterebbero le opere del parco Güell, della cappella di Santa Coloma e della Sagrada Familia:

«La sua conoscenza delle tecniche costruttive e i suoi primi esperimenti sono alla radice di questo secondo svolgimento e dei suoi prodotti. Se non fosse stato un costruttore nato, non si sarebbe mai evoluto come si evolvette [...] Da un altro punto di vista, egli non avrebbe mai potuto realizzare quel che realizzò senza l'aiuto di operai della più alta classe [...] gli abili manovali del luogo, specialmente muratori e tagliapietre. In un certo senso costoro fanno parte di quel ambiente e di quella tradizione che tanto contribuì alla formazione di Gaudí».

Questo carattere regionale assunto dalla sua opera, ben diverso da qualsiasi influsso di quel periodo proveniente dall'estero, potrebbe essere una delle cause per la quale il suo nome sia stato dimenticato nella prima parte del XX secolo:

«Può essere dovuto a ciò il fatto che si consideri Gaudí un "caso isolato", e come un "outsider"; che il suo nome sia così spesso dimenticato quando si discute degli sviluppi dell'architettura nel ventesimo secolo».

Per quanto riguarda le strutture Gaudí anticipò alcune metodologie, come l'uso di modelli in scala, ottenuti con corde e sacchetti, per comprendere l'andamento dei carichi e delle forze. Il risultato fu il superamento di tecniche costruttive tradizionali soprattutto per le opere sacre della cappella si Santa Coloma e della Sagrada Familia, dove gli obsoleti archi rampanti gotici, sono sostituiti dall' uso delle colonne inclinate, che per loro natura seguono le direzioni di forza dei pesi e degli sforzi. Si tratta di metodi di lavoro che si dimostrarono indispensabili per poter realizzare complesse opere, impossibili da conseguire con l'effimero uso di piante e sezioni:

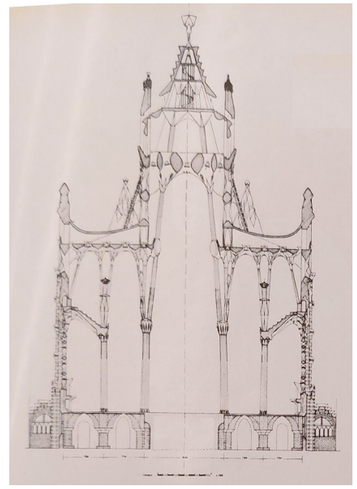
«La nostra esperienza post-rinascimentale di progettazione in piano, esclusivamente sul tavolo del disegno, rappresentante le costruzioni solo per progetti convenzionali, per elevazioni e sezioni, impone seri limiti all'architetto [...] praticamente Gaudí non faceva piani per il suo lavoro. Quel che poteva aver preparato in anticipo veniva costantemente modificato nel corso dell'opera di costruzione vera e propria [...] perché il sistema di lavorare esclusivamente con modelli è la strada più diritta per arrivare a una sensibilità veramente sculturale dell'architettura».

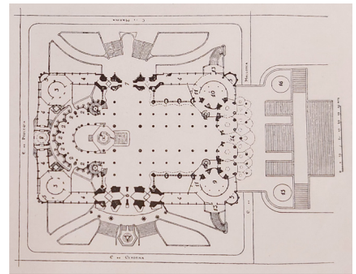
Tutto ciò portò, all'utilizzo di nuove concezioni strutturali quali il paraboloide iperbolico, l'elicoide e le colonne ad albero, che resero possibile nel progetto della Sagrada Familia, superare gli svantaggi di una tipica costruzione gotica:

«La chiesa di Gaudí ha i vantaggi del tipo gotico, ma l'architetto è riuscito ad omettere gli archi rampanti, utilizzando colonne inclinate che sopportano da sé spinte e pesi. L'intera struttura nella chiesa di Gaudí differisce essenzialmente dal tipo gotico e si atteggia in maniera diversa».

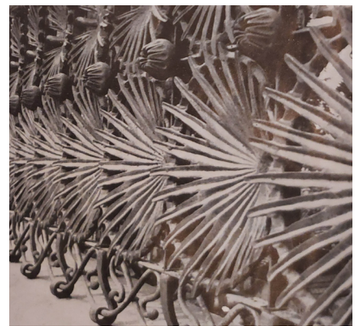
Per Sert è l'insieme di questi aspetti e la continua ricerca da parte del maestro catalano, di nuove metodologie, tecniche, forme e strutture nuove, se Gaudí può essere considerato un «pioniere della modernità e un artista assolutamente in linea con l'architettura moderna, se non avanti rispetto ad essa». Dopo il periodo di depurazione degli anni '20, secondo Sert l'architettura moderna necessita incontrare nuovamente esempi di espressione per ristabilire un vocabolario ricco e complesso; e Gaudí e la sua opera «indicano una strada per questa ricerca».

Nel repertorio delle immagini, la rivista presenta la pianta, una sezione e una foto del modello strutturale con corde e sacchetti di piombini, per lo studio strutturale della Sagrada Familia; il corridoio superiore percorribile del tetto di Casa Milà, che con le sue forme ondulate, segue l'andamento degli archi parabolici sottostanti; un ulteriore modello strutturale per la cappella di Colonia Güell; il cancello in ferro battuto di Casa Vicens; il Parco Güell con lo studio statico del portico costruito con colonne inclinate, e infine l'interessante TAV. A fuori dal testo di «Casabella», che riproduce il disegno per le porte sul lato ovest della Sagrada Familia.



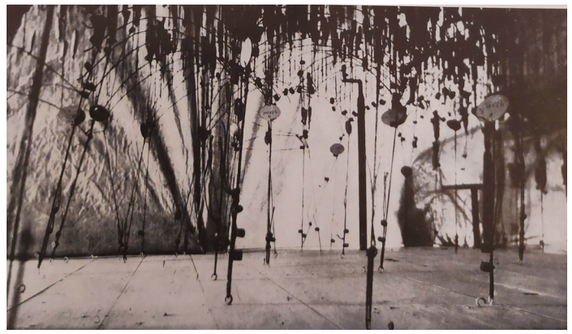


pag. 49 Sezione e pianta della Sagrada Familia.

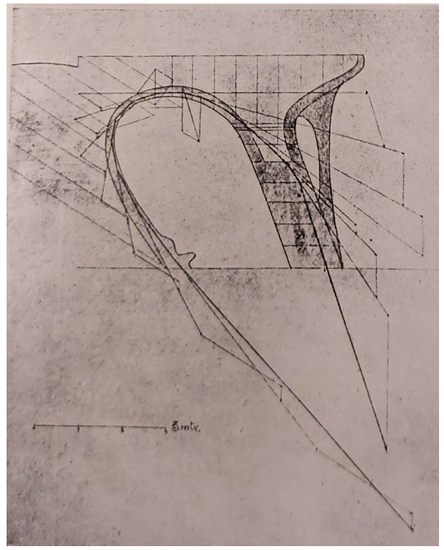


pag. 54, il cancello in ferro di Casa Vicens.

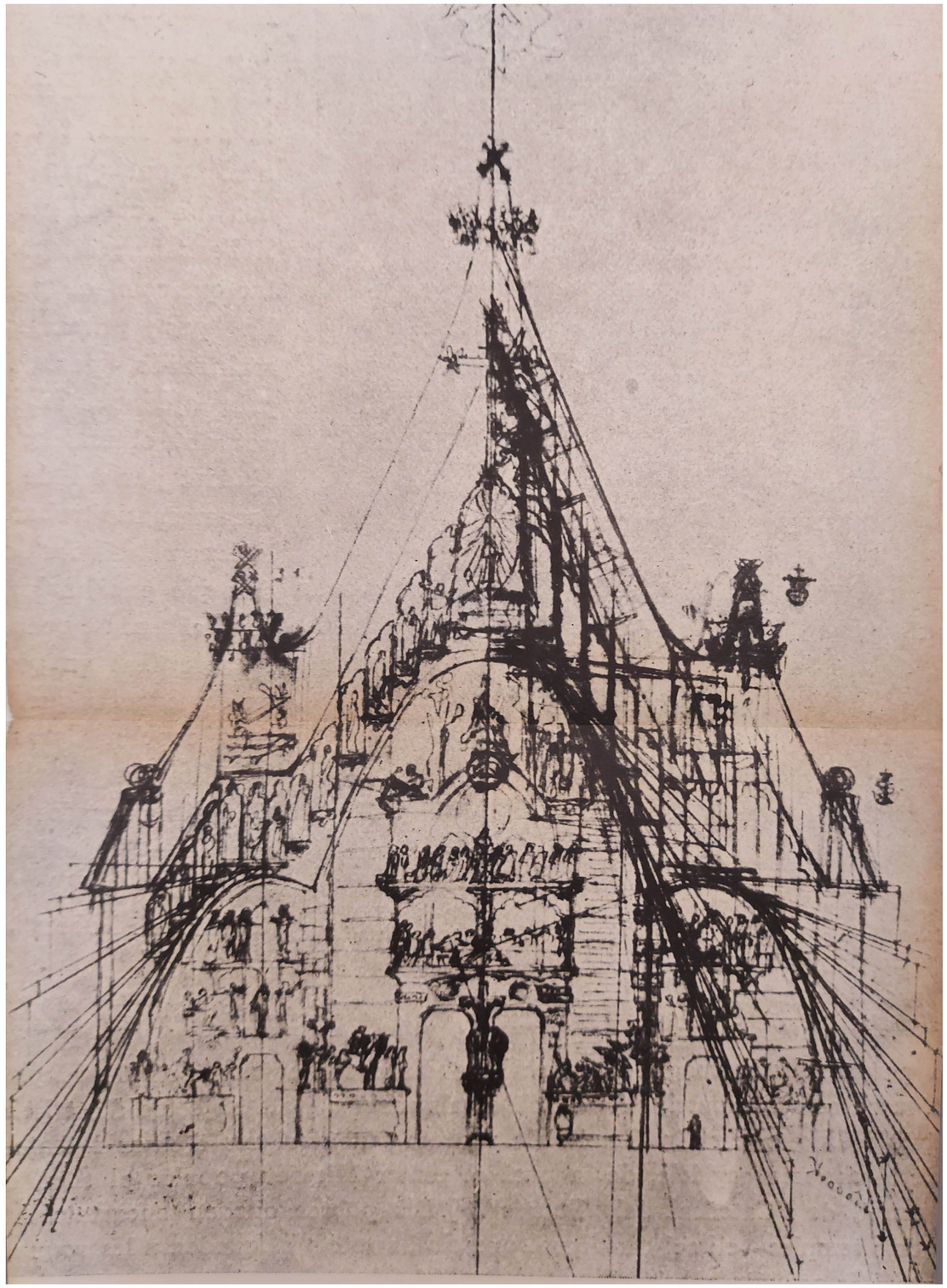
pag. 51, il tetto percorribile di Casa MIlà.



pag. 49 e 54, i modelli in corda e sacchetti per lo studio delle strutture.



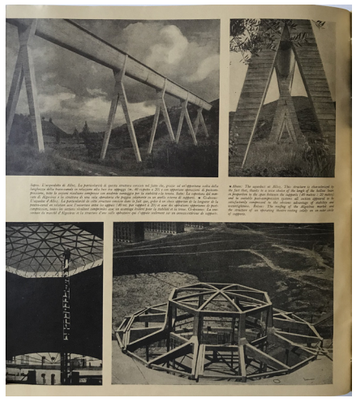
pag. 56, studio statico del portico del Parco Güell.



“TAV. A, Antoni Gaudí: Disegno per le porte sul lato ovest della Sagrada Familia. (Tavola fuori testo di Casabella n.202, offerta dalla Saint-Gobain.”

Un maestro delle strutture:Eduardo Torroja

Giulio Pizzetti. Casabella n. 217,1957, pp. 88-91.



n. 217, pag. 88.

Giulio Pizzetti

Un maestro delle strutture: Eduardo Torroja

n. 217, pag. 89, con la foto della copertura dello stadio Las Corts a Barcellona

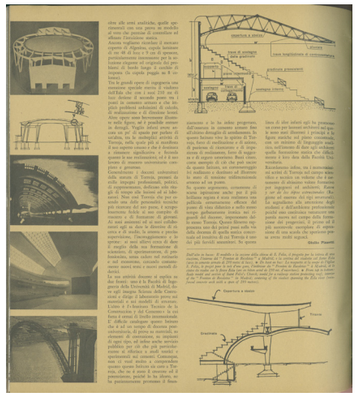
La stesura di questo articolo dedicato al grande strutturista spagnolo fu affidata a Giulio Pizzetti, noto ingegnere civile e docente universitario. Lo stesso autore scrivendo in prima persona, ci spiega come la stesura di tale documento gli sia stata commissionata dal direttore della rivista Ernesto Nathan Rogers, il quale era a conoscenza dell'amicizia che univa i due colleghi ingegneri. Pizzetti, infatti, conobbe Eduardo Torroja durante il suo soggiorno a Buenos Aires, avvenuto tra il 1948 e il 1953, durante il quale l'ingegnere italiano ottenne la cattedra di Statica delle Strutture, per poi essere nominato Presidente del Consejo Consultivo Técnico della Facoltà di Architettura dell'Università di Buenos Aires.[15]

«Quando lo conobbi a Buenos Aires, diversi anni fa, la caratteristica di lui che più mi colpì fu la modestia che si rivelò subito in tutta la sua profonda sincerità: era la modestia di chi conosce veramente i problemi della ingegneria strutturale e sa misurare la grandezza del vallo che separa gli slanci dell'artista dalle possibilità dell'ingegnere e del costruttore».

Di Torroja, Giulio Pizzetti ne esalta le varie qualità di architetto, per la sua «ansia creativa, nella intuizione statica, nella impazienza verso problemi nuovi», e di ingegnere poiché «si sa servire alla perfezione del mezzo analitico senza mai farsene una prigione, è sperimentatore che sa usare l'analisi su modelli con assoluta maestria», in riferimento alla pratica di utilizzare oltre al semplice calcolo analitico, studi intuitivi effettuati attraverso la costruzione e l'uso di modelli in scala, come era solito attuare anche lo strutturista italiano.

L'obiettivo che è stato affidato dalla redazione all'autore di questo articolo è quello di far meglio conoscere al pubblico tecnico italiano, quella che era considerata, «una stella di prima grandezza dell'ingegneria» del Ventesimo secolo. Pizzetti quindi, si sofferma nel presentare e descrivere le opere, a sua saputa, più significative dal punto di vista ingegneristico, dove «la fusione tra irrazionale e razionale, tra intuizione e linguaggio scientifico è perfetta e evidente».

Ad emergere nella descrizione dei diversi lavori di Torroja, sono soprattutto le qualità che possiedono gli elementi architettonici delle sue realizzazioni, e che li rendono unici per la loro originalità e arditezza nell'esecuzione. È il caso per esempio, del *Fronton Recoletos*, costruito nel 1935 e distrutto dai bombardamenti della guerra civile, dove ad attrarre l'attenzione, è una lamina cilindrica di cemento armato, che costituisce una volta di 55 metri di luce e 8 cm di spessore, che copre un campo da gioco della pelota. Per pizzetti si tratta della «più ardita realizzazione di lamina cilindrica in cemento armato» fino ad allora realizzata, proprio per la snellezza che caratterizza la struttura della copertura.
Altra opera di grande rilievo è l'ippodromo della Zarzuela di Madrid, dove a risaltare sono le particolari forme a guscio delle coperture delle tribune.

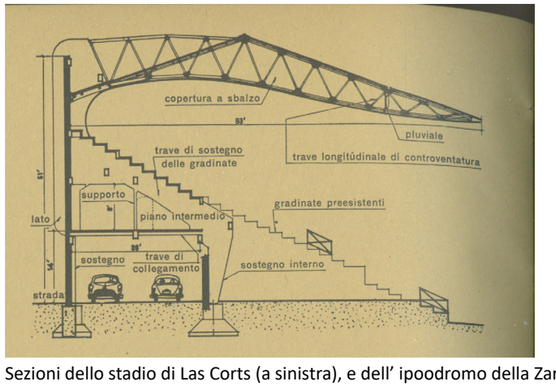


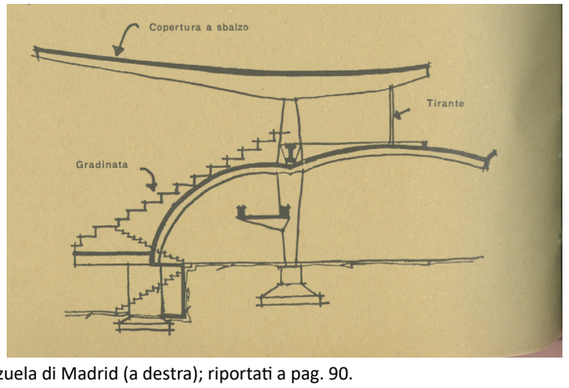
n. 217, pag. 90.

n. 217, pag. 91.

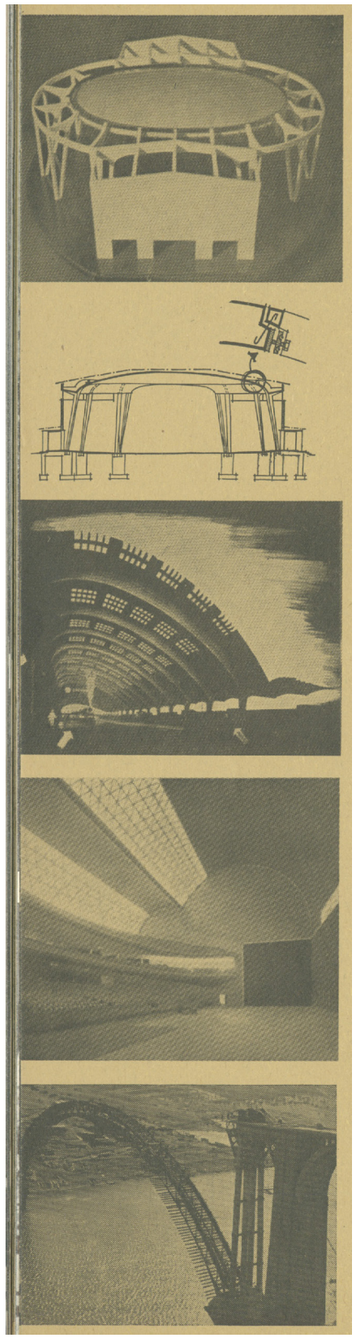
«Secondo le parole dello stesso Torroja (Le forme a guscio), testo di una conferenza tenuta al Politecnico di Milano da Edardo Torroja, la struttura nacque da un attento esame intuitivo dello schema statico dettato dalle necessità funzionali. Partendo da questo egli giunse a eliminare gli elementi statisticamente "pigri" riducendo praticamente a due soli i punti di sostegno, in un perfetto equilibrio dei carichi permanenti».

Al posto delle più comuni travi rovesce utilizzati nella maggior parte degli stadi del tempo, lo strutturista spagnolo propose in questo caso, una copertura con elementi iperboloidi che conferiscono all'intera opera maggior «snellezza».
Viene ricordato anche il mercato coperto di Algesiras, composto da una cupola di 48 m di luce e 9 cm di spessore, sostenuta da 8 colonne.
Tra le opere di ingegneria civile compare il Viadotto dell'Esla, che all'epoca, era con i suoi 210 m di luce, il secondo ponte più lungo realizzato interamente in cemento armato.





Sezioni dello stadio di Las Corts (a sinistra), e dell' ipoodromo della Zarzuela di Madrid (a destra); riportati a pag. 90.



Da pag. 90: Dall' alto verso il basso si presentano il modello e la sezione della Chiesa di San Felix, il progetto per la tettoia di una stazione, l'interno del "*Fronton de Recoletes*", e la centina di un viadotto sul fiume Esla.

Terminata questa breve rassegna di alcune delle più importanti realizzazioni dell'ingegnere madrileno, Giulio Pizzetti si sofferma anche su un'altra delle molteplici attività di Torroja, nella quale come egli dichiara «si manifesta il suo aspetto umano». Racconta quindi, l'incarico di docente presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Madrid, dove insegnava Scienze delle Costruzioni, e all'interno dell' Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, di cui Torroja ne è stato il creatore. Istituto che è dedicato alle prove su materiali, su impianti di costruzione, e che ancora oggi porta avanti studi teorici e sperimentali sui cementi.

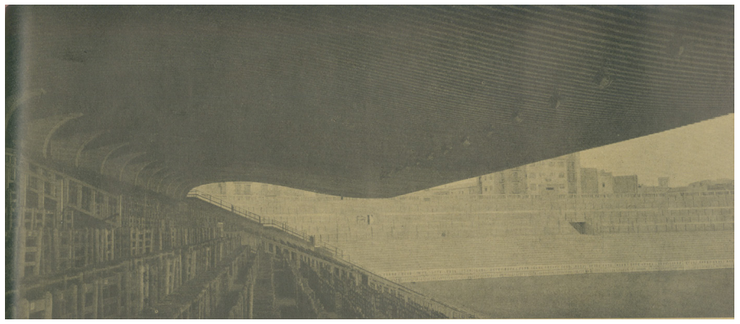
«Istituto caro a Torroja, che ne è stato il creatore ed il potenziatore, poiché lo ha ideato, ne ha pazientemente promosso il finanziamento e lo ha infine progettato, dall'ossatura in cemento armato, fino all'ultimo dettaglio di arredamento».
Infine, Giulio Pizzetti termina il suo articolo ricordando in particolar modo, tra i numerosi scritti di Torroja, il volume *Razon y ser de los tipos estructurales*, segnalandone l'attenzione ai lettori studenti e professionali della rivista, sostenendo che tale libro:

«costituisce veramente una parola nuova nel campo della formazione dei progettisti, il primo ed il più autorevole esemplare di espressione di una scuola che speriamo possa avere molti seguaci».

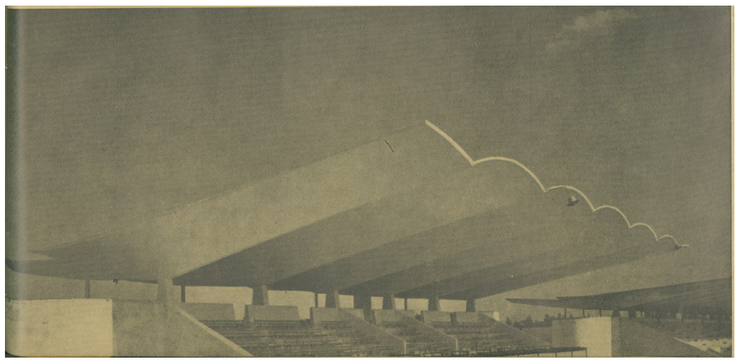
Ovviamente Giulio Pizzetti in questo articolo, approfondisce e analizza le opere di Torroja dal punto di vista di un ingegnere, affascinato dal virtuosismo strutturale che l'ingegnere spagnolo, è stato in grado di raggiungere nelle sue realizzazioni, attraverso non soltanto arditissimi calcoli analitici, ma anche e soprattutto con «prove su modello che permettono di controllare l'intuizione statica», come attesta Piz

Foto dell'acquedotto di Alloz a pag. 89. Nella descrizione delle foto viene evidenziato come con opportune operazioni di post compressione e con la scelta di una giusta proporzione tra luce del canale e appoggi, tutte le sezioni della stuttura risultano sottoposte ad una compressione vantaggiosa per la stabilità.

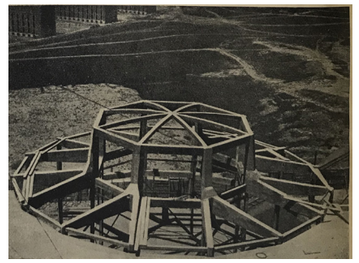
zetti nel caso della realizzazione delle coperture dell'ippodromo della Zarzuela di Madrid. Prove tecniche e sperimentali su modelli, sui materiali e sugli elementi architettonici che il Professor Pizzetti, proprio come Eduardo Torroja ha sempre condotto durante la sua carriera di docente e ricercatore, si pensi ad esempio, ai modelli utilizzati per lo studio delle strutture a guscio si alcuni centri ospedalieri progettati dall'ingegnere italiano nella provincia di Correntes in Argentina[16], e all'impegno che i due accademici hanno dimostrato, nella stesura di libri didattici dedicati alla Scienza delle costruzioni.



A pag 91, altra foto della copertura dello stadio di Las Corts a Barcellona, della quale si descrive alcune caratteristiche tecniche: Struttura mista in cemento armato e ferro. Sono in c.a. il portico di gradinata, il tirante di equilibratura della pensilina, il pilastrone di attacco delle travi a mensole, che sono invece in traliccio metallico. La luce dello sbalzo è di 25 metri ed il profilo della superficie inferiore dello stesso è stato scelto in modo da permettere il deflusso delle acque ai due estremi. La copertura superiore è in eternit; inferiormente è stata adottata una chiusura in listoni in fibra.



A pag 91, una foto della copertura dell'ippodoromo de la Zarzuela a Madrid.

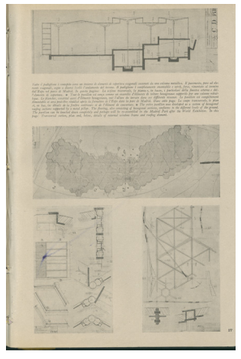


Da pag 89, dall' alto verso il basso: la struttura di una sala operatoria e la copertura del mercato di Algesiras.

All’Expo ‘58 il futuro (dell’architettura) non è cominciato

Ernesto N. Rogers. Casabella continuità n. 221,1958, pp. 2-5, 16-17

n. 221, pag. 88.



n. 221, pag. 17.

Il padiglione della Spagna è presentato nell’articolo di apertura del numero 221, intitolato: All’Expo ‘58 il futuro (dell’architettura) non è cominciato. L’Expo di Bruxelles rappresenta la prima esposizione universale dal termine della Seconda guerra Mondiale, in cui si celebrano i traguardi raggiunti dalla scienza e dalla tecnica attraverso lo slogan dell’evento “*A world for a better life for mankind*”[17]. Simbolo indiscusso di questa fiera internazionale è l’Atomium, una struttura alta 102 metri, che rappresenta un cristallo di ferro ingigantito 165 miliardi di volte[18]. Si tratta quindi di un’opera di dimensioni gigantesche, che «contiene impliciti i limiti culturali di questa esposizione» (2) «Ma che cos’è quell’insieme di palloni connessi da tubi lucenti? È la traduzione meramente fisica in scala mastodontica degli elementi costituitivi dell’atomo. Chi se ne meraviglia? Chi può trarre da quella composizione stentatamente sorretta da artifici [...] Forse qualche provinciale che sia indotto a confondere il grande con il grandioso il costoso con il pregevole; il magniloquente con l’espressivo; la trovata con la scoperta; la “boutade” con l’invenzione».

Per l’autore, il tema che deve simboleggiare un’opera, (in questo caso il futuro), «non è solo nella valutazione degli effetti, ma nell’impostazione concettuale dell’opera, nella sua assoluta inaderenza al mondo dell’arte. Il quale è appunto da ricercarsi nella profondità dei contenuti, non nella vacua ampollosità delle forme». Con tale critica del rappresentare determinati valori attraverso la semplicità delle forme e delle dimensioni gigantesche, Rogers non risparmia neanche il padiglione della Francia, che se pur ingegnoso per la struttura, «è destinato a suscitare delusioni simili», e i Padiglioni dell’URSS e degli USA, con le loro «dimensioni esagerate».

Se nella prima parte del suo testo Rogers si scaglia contro i padiglioni da lui considerati deludenti, per la loro incapacità di comunicare certe tematiche, nella seconda parte si sofferma su quelle opere di cui apprezza determinate qualità architettoniche.

«Da questi estremi di male e di bene si staccano, ma senza cadere nella mediocrità, alcune opere dall’apparenza più modesta, dove il pensiero architettonico pare subire un più pacato ripensamento: fanno uso della tecnica moderna e a volte perfino di mezzi raffinati, inusitati

o audaci - ma mai considerati autosufficienti e sempre per esprimere qualche motivazione più profonda».

Tra questi padiglioni compaiono quello della Norvegia, della Finlandia, dell’Olanda, dell’Austria, della Germania e della Spagna, realizzato dagli architetti Ramón Vázquez Molezún e José Antonio Corrales, che ricevette la Medaglia d’Oro come miglior padiglione. Di quest’ultima opera Rogers afferma:

«Così la tradizione arabo-moresca riaffiora nel Padiglione spagnolo sotto le spoglie di una struttura di ferro assai ingegnosa che conferisce all’interno (peccato che l’esterno sia assai più banale) una suggestiva vibrazione ambientale».

Probabilmente l’architetto milanese compie un’allusione tra il labirinto di colonne metalliche che sostengono gli esagoni della copertura della sala principale del padiglione, e quello delle colonne degli archi strutturali dell’*Aran*, delle moschee costruite nell’antico territorio di *Al Andalus*, come nel caso di quella cordovese.

L’ultima esposizione universale alla quale la Spagna partecipò, fu quella di Parigi del 1937. All’epoca l’architettura razionalista del padiglione costruito dal membro del GATEPAC Josep Lluis Sert, e da Luis Lacasa, rappresentava il governo della Seconda Repubblica spagnola, segnata in quel periodo storico dalle difficili condizioni politiche, sociali ed economiche, scaturite dalla guerra civile, intrapresa l’anno precedente dai generali nazionalisti ribelli al governo repubblicano. A ritrarre i drammi della guerra nel piano terra del padiglione, trovava spazio il grande dipinto di Picasso “Guernica”.
Quindi, dopo una pausa durata quasi venti anni, la Spagna torna a prendere parte all’esposizione di Bruxelles, con un padiglione che ha il ruolo questa volta, di rappresentare il regime uscito vittorioso dalla guerra civile. La partecipazione all’evento dimostra l’apertura al mondo che il regime di Franco stava attuando in quegli anni, dopo aver abbandonato la prima fase della dittatura, segnata dall’isolazionismo e dall’autarchia, quando nel 1953 con la visita del presidente americano Eisenhower, gli Stati Uniti consentirono al regime di accedere all’interno della NATO, mentre nel 1955, fu dichiarato l’ingresso della Spagna nell’organizzazione delle Nazioni Unite.[19] Il risultato in architettura di tali avvenimenti storici, fu che tra gli anni Cinquanta e Sessanta in Spagna, ma soprattutto a Barcellona, si assistette ad uno sviluppo dello Stile Internazionale, la cui opera emblematica,[20] come è stato ribadito varie volte dalla critica moderna, oltre al Palazzo del Gobierno Civil di Tarragona di Alejandro de la Sota, è proprio il padiglione di Ramón Vázquez Molezún e di José Antonio Corrales. L’opera, infatti, sembra rispecchiare il cammino verso la modernizza

Fig. a; pag. 16

Fig. b; pag. 16

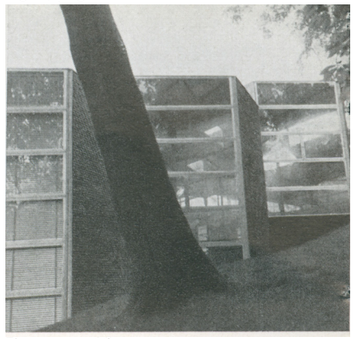


Fig. c; pag. 16

zione che la Spagna stava intraprendendo in seguito al suo processo di integrazione nella comunità internazionale, che avrebbe innescato negli anni successivi la fase del *milagro económico*. La modernità dell'opera si evince anche dall'uso di materiali quali acciaio e vetro. Infatti, il successo di questa architettura è stato raggiunto soprattutto dal suo sistema costruttivo, che nonostante si presenti elementare nella realizzazione della carpenteria metallica, con i suoi "ombrelli" di forma esagonale, permette alla copertura di essere elastica, e quindi di adattarsi alle curve di livello, e alla topografia irregolare sulla quale fu sviluppato il padiglione. Le chiusure laterali furono realizzate con pannelli in mattoni o vetro[21]. L'architettura risulta quindi contaminata dai diversi valori moderni di questo decennio, spesso in contraddizione tra di loro. Oltre al già segnalato Stile Internazionale, nell'opera sembrano affiorare alcune caratteristiche tipiche della revisione organica di quel periodo, rappresentate soprattutto dall'uso della geometria esagonale, tanto cara a Frank Lloyd Wright.[22]

Oltre ai padiglioni dell' Italia, della Philips, e della Finlandia, la rivista dedica una serie di immagini per meglio far comprendere al lettore l'architettura rappresentante la nazione spagnola. Nella prima pagina dedicata all'oggetto trattato, compaiono tre foto di piccole dimensioni, scattate da diverse angolazioni (Fig. a, b, c), che ci permettono di

Fig. d; La sala principale, pag. 16

vedere il risultato compositivo che gli esagoni della copertura generano all'interno ed all'esterno con la chiusura dei pannelli in mattoni e vetro, che seguendo i lati della figura geometrica, contribuiscono a creare una superficie tridimensionale. Mentre è la foto principale al centro della pagina (Fig. d), e che maggiormente attrae l'attenzione, a rivelarci in maniera più dettagliata, quale fosse l'effetto ottenuto all'interno del padiglione, dalla foresta di colonne metalliche strutturali che Nathan Rogers citava precedentemente nell'articolo. Nella seconda pagina, ci vengono offerti i disegni di una sezione del padiglione, dalla quale possiamo intendere come l'opera si adattava all'andamento del terreno (Fig g), una pianta che mostra la composizione ottenuta dalle forme esagonali (Fig. h), e infine due immagini che rappresentano dettagli costruttivi della finestra esterna e della copertura (fig. e, f). Nella descrizione delle immagini ci viene spiegato come:

«Il padiglione è completamente smontabile e verrà, forse, rimontato al termine dell'Expo nel parco di Madrid».

Infatti, conclusasi l'esposizione di Bruxelles, il padiglione fu smontato per poi essere rimontato in occasione della Fiera internacional del Campo, a Madrid nel 1959. In questo caso, l'edificio assunse una composizione in pianta e in altezza differente da quella che possedeva a Bruxelles, poiché gli elementi smontabili, furono adattati ovviamente, all'andamento del terreno della sua nuova locazione in Madrid[23].

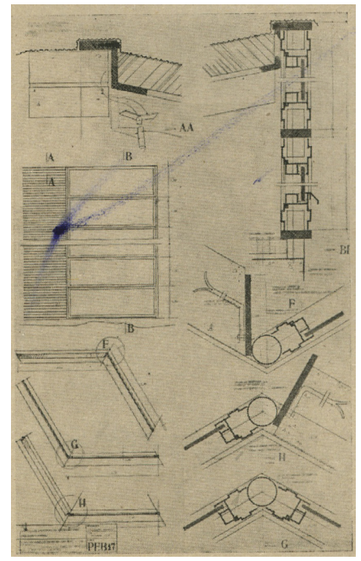


Fig. e, pag. 17

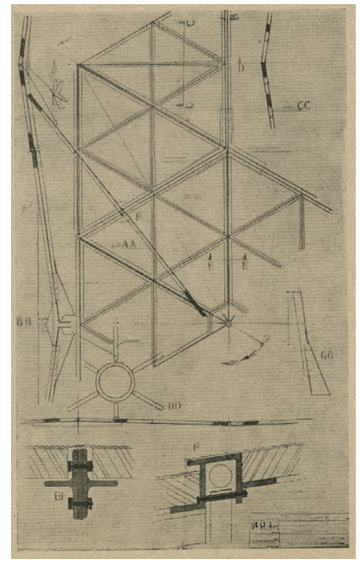


Fig. f, pag. 17

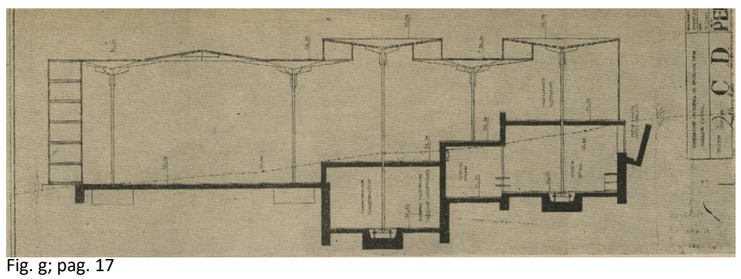


Fig. g; pag. 17

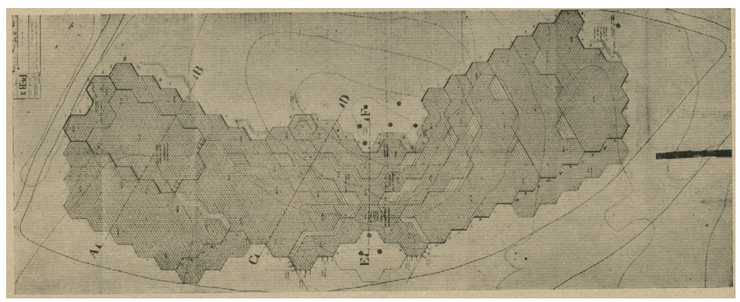


Fig. h; pag. 17

Eduardo Torroja 1899-1961

Marco Dezzi Bardeschi, Casabella continuità n. 251, Agosto 1961, pp. 52-53.

Marco Dezzi-Bardeschi

Eduardo Torroja 1899-1961

n. 252, pag. 52.

n. 252, pag. 53.

L'articolo è stato pubblicato in occasione dell'immatura scomparsa del progettista spagnolo avvenuta il 15 Giugno 1961. Ancora una volta Nathan Rogers affida la stesura del testo a una personalità illustre dell'ingegneria italiana, Marco Dezzi Bardeschi, che, come Giulio Pizzetti, autore di un precedente articolo dedicato a Eduardo Torroja, aveva avuto rapporti professionali e di amicizia con l'ingegnere madrileno.

«La conoscenza sommaria» del tecnico spagnolo secondo Bardeschi, è quasi del tutto inedita in Italia, ed è conosciuta più attraverso alcuni riferimenti presentati dai vari critici, piuttosto che con una lettura attenta e approfondita delle sue opere. L'autore avverte quindi la necessità, in seguito alla sua scomparsa, «di mettere a fuoco» il fecondo pensiero e la «multiforme attività» per rivedere alcuni «giudizi provvisori formulati sulla sua complessa personalità».

Bardeschi ricorda che, a parte della fama universale che Torroja conseguì con la sua opera (*La filosofia delle strutture*) tradotta dai suoi colleghi americani Polivka, non è stata presentata una rilettura metodologica «della sua complessa attività in chiave architettonica», nonostante le sue opere presentano un certo interesse per la forma e per la plasticità delle figure. Una rilettura quindi, che dovrebbe rivendicare non tanto la ricerca tecnologica portata avanti da Torroja, per la quale Bardeschi lo inserisce tra i grandi ingegneri dell'800 come Paxton, Eiffel, Labrouste; e per la sua metodologia con i grandi strutturisti del tempo quali Nervi, Candela, Polivka, Catalano, Freyssinet, Severud e Steinmann, quanto piuttosto il «raggiungimento di un'integrazione» fra ingegneria e architettura che caratterizza soprattutto le sue ultime opere. In seguito, si ricorda la monografia più importante del tecnico spagnolo: Razon y ser de los tipos estructurales, definendola come una «summa» in cui emergono la sua filosofia e il suo pensiero professionale. Proprio come Giulio Pizzetti, anche Bardeschi richiama alla memoria le conferenze di Torroja per il Corso di perfezionamento presso il Politecnico di Milano del 1955 ricordando i suoi insegnamenti:

«Quello di cui si ha bisogno non è la conoscenza completa del problema matematico, che è necessario solo per un ultimo esame della struttura in tutti i suoi dettagli: ciò può essere necessariamente lunga e penosa».

«Per il creatore basta una conoscenza più imperfetta, puramente qualitativa, del fenomeno tensionale, conoscenza che deve sostenerlo, proteggerlo e condurlo nel momento fondamentale della concezione del tipo strutturale o delle sue forme fondamentali».

Con tali dichiarazioni, Torroja si dimostrava a favore di un metodo che andava ben oltre il semplice e riduttivo calcolo analitico, che attraverso un'intuizione della forma strutturale, dava maggior importanza ad una logica suppositiva, anziché all'analisi e al calcolo. Per questo motivo sviluppò l'interesse per una ricerca basata piuttosto sull'analisi sperimentale effettuata su modelli, che permette di ottenere una verifica più evidente del fenomeno tensionale cha caratterizza le strutture nella realtà.

Nell'articolo si ricorda anche come nella sua ultima fase di ricerca, dopo l'esperienza conseguita attraverso tante realizzazioni, il progettista si sia dedicato alla critica e alla speculazione, grazie anche, «alla sua cultura umanistica» che va al di là delle sue conoscenze tecniche, e che gli ha permesso di raggiungere un livello superiore di chiarezza e comunicazione. Secondo Bardeschi, il maestro spagnolo ha dimostrato un crescendo di interesse che va dagli studi analitici, alle volte sottili, alle strutture a guscio e infine alla sua «filosofia» delle strutture, perché come afferma Torroja:

«la nascita di un complesso strutturale, risultato di immaginazione e sensibilità, sfugge al dominio puro della logica per varcare le segrete frontiere dell'ispirazione».

Per Torroja infatti, è importante operare sulla composizione e la forma finale, attraverso la struttura e, reciprocamente «vivere la struttura», che deve essere corretta e affinata, in funzione del risultato finale che si vuole raggiungere dell'opera. Struttura ed espressione rappresentano, quindi, i due poli sui quali si basa la sua architettura, ma che allo stesso tempo rendono palese un limite del progettista spagnolo; ovvero la sua insensibilità verso tematiche esterne all'opera, ma per questo non meno importanti come, ad esempio, la relazione con ciò che la circonda, con il paesaggio preesistente, e che rendono quindi l'opera medesima una «entità astratta». Gli «ardui problemi di ambientamento» non lo interessano, e non dà importanza al problema spaziale di un'opera, e al suo rapporto interno-esterno con la città, che invece risulta rilevante per l'architettura contem

poranea in autori come Loos, Wright, Le Corbusier e Aalto. Ciò che ricerca Torroja invece, soprattutto nelle sue ultime realizzazioni è il già accennato superamento dell'effimera tipologia strutturale a favore di una più interessante forma architettonica:

«La generazione che ci seguirà - egli ha scritto - potrà ammirare forse ancora le teorie attuali ed essere grata a coloro che le hanno instituite; ma nessuna opera sarà tramandata alla posteriorità per la perfezione dei suoi calcoli. Soltanto la forma nuova, se ben riuscita ed apportatrice di una nuova perfezione, continuerà ad impressionare, soltanto essa attirerà gli ammiratori...». (dalle conferenze di Milano).

Di Torroja, l'autore evidenzia come la sua conoscenza per i materiali, e per le forme che possono essere generate dal loro utilizzo, attraverso la valutazione dei fenomeni tensionali, fanno in modo che a caratterizzare la composizione delle sue opere vi sia un certo «elogio» per la curva.

«ogni curva matematica – ribadisce appassionatamente Torroja – possiede una verità nel suo essere, la giustezza di una legge, l'espressione di un'idea, l'annunzio di una virtù; e il negarlo può solo trovare scusa nel cieco ridotto egoista di una pigra ignoranza». (*Razon y ser*, pagg 346-347).

La già citata integrazione tra ingegneria e architettura, scaturita dal desiderio dell'ingegnere madrileno di rompere gli schemi strutturali comuni, è una caratteristica che secondo Bardeschi accomuna Eduardo Torroja, ad altri strutturalisti italiani come Nervi e Morandi, che cercano come lui di superare i ristretti limiti imposti dalla tipologia strutturale, dando importanza anche all'aspetto formale dell'oggetto statico progettato. Integrazione che secondo l'autore il maestro spagnolo stava raggiungendo soprattutto nella sua ricerca creativa degli ultimi anni, la quale è stata stroncata e mai raggiunta del tutto dalla sua scomparsa. Infine, Mario Dezzi Bardeschi, proprio come Pizzetti nel suo articolo, ne ricorda l'impegno didattico svolto da Torroja, dimostrando così il grande valore che il suo ruolo di docente ha rappresentato all'interno dell'ambiente accademico, e che quindi, risulta importante tanto quanto il valore delle sue opere:

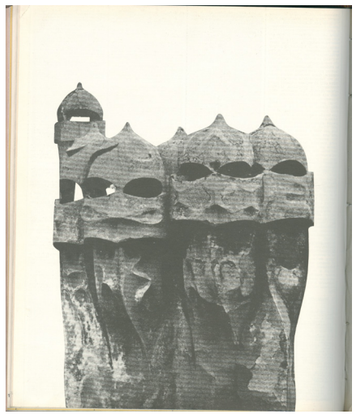
«Egli ci offre oggi degli strumenti tecnologici e critici di notevole validità [...] un uomo che ha dedicato tutta la sua vita alla ricerca architettonica ed alla scuola (la sua intensa attività di docente non è certo di minor impegno della sua frenetica attività di ricercatore e di creatore)».

L'articolo ci dimostra l'importanza che Eduardo Torroja attraverso le sue opere e le sue ricerche, abbia raggiunto a livello internazionale. Come afferma Vicente Fernández de Bobadilla, nella rivista «Alfa», insieme allo svizzero Robert Maillart, al francese Eugène Freyssinetyel e all'italiano Pier Luigi Nervi, Torroja fu uno degli ingegneri che più influenzarono lo sviluppo tecnico e estetico del cemento armato.[24] Nel caso dell'Italia, risulta inevitabile una comparazione tra Eduardo Torroja e Pier Luigi Nervi. Molti sono infatti, i punti in comune tra i due ingegneri, iniziando dal loro iter progettuale di utilizzare modelli strutturali per la realizzazione delle loro opere. Torroja infatti, è stato tra i primi pionieri ad utilizzare la modellazione strutturale. Tale tipologia di studio lo portarono nel 1934 a fondare l'ITCE (*Instituto Técnico de la Construcción y de la Edificación*).[25] Quasi nello stesso periodo in Italia, nel 1930 Arturo Danusso fondava i laboratori di "Prove modelli e costruzioni", all'interno dell'Istituto di Scienza delle Costruzioni dell'allora Regio Politecnico di Milano, nei quali nel 1935 avvenne l'incontro professionale tra Danusso e Nervi, quando quest'ultimo con l'utilizzo di modelli, stava studiando la staticità per il suo progetto delle aviorimesse di Orvieto.[26] Dal punto di vista architettonico le opere dei due ingegneri oltre a dare molta importanza agli aspetti formali, vanno alla ricerca di soluzioni più efficienti al problema strutturale. Ciò emerge per esempio, nei progetti delle tribune a sbalzo dell'ippodromo de la *Zarzuela*, e dello stadio Giovanni Berta di Firenze, o nella realizzazione di cupole in cemento armato come nel caso del Palazzetto dello Sport a Roma, o del *Mercado* de Algeciras.

Foto dell' acquedotto di Alloz a pag. 52.

Gaudi e il modernismo catalano

Roberto Pane, Casabella Vol. 33, n. 338, Luglio 1969, pp. 54-59.



n. 338, pag. 54.

n. 338, pag. 55.

Si tratta di una presentazione scritta da Roberto Pane per il libro dell'architetto catalano Oriol Bohigas, «*Architettura modernista-Gaudí e il movimento catalano*», pubblicato da Einaudi. Il volume tratta di una rassegna della produzione catalana, che si distinse all'interno del più ampio quadro europeo dell'Art Noveau, raggiungendo l'apice nel ventennio tra il 1890 e il 1910. Il libro è pubblicato quindi, all'interno di un periodo storico in cui si assiste ad una ripresa dell'opera di Gaudí. Tale interesse ebbe come momento culminante l'anno 1952, con il centenario dalla nascita dell'artista catalano[27]. Si pensi per esempio, alla diffusione della sua architettura, attuata quindi, tra gli anni 50' e 60' da critici come Nikolaus Pevsner, George Collins, James Johnson Sweeney, gli spagnoli Alexandre Cirici, Juan Eduardo Cirlot, Jospep Maria Sostres, Antonio de Moragas, Josep Lluís Sert,[28] e gli italiani Bruno Zevi e Roberto Pane. Quest'ultimo già aveva pubblicato nel 1964 il suo libro, «*Antoni Gaudí*». Con questo articolo lo storico italiano coglie l'occasione per contraddire Oriol Bohigas, su diversi punti di vista che riguardano il maestro modernista catalano. Così facendo Pane, compie una critica per ogni capitolo del libro, partendo dal primo strutturato come una «Cronologia» di architetti, compresa all'interno di due anni simbolici che sono: il 1878, anno in cui Gaudí compie i suoi studi di architettura, e il 1926, anno della sua morte. Con tale proposito cronologico, Bohigas sembrerebbe dimostrare come la produzione del maestro catalano risulti emblematica e strettamente connessa al movimento sociopolitico, culturale e artistico del tempo.

L'autore del volume riconosce un certo predominio del Modernismo catalano rispetto all'intero complesso dell'Art Noveau, affermando che esso costituisce «l'apporto più consistente e reale della Catalogna alla cultura della nostra epoca» (61), e che quindi si sia manifestato con un'intensità, e una produzione di livello maggiore rispetto ad analoghi movimenti europei di quel periodo storico come il Liberty, Sezession, Jugendstil e il Modern Stil. Per Bohigas, Gaudí e Domènech i Montaner rappresentano «le due figure preminenti del Modernismo» (62), non tanto per la qualità della loro architettura, ma perché si dimostrano essere portatori «di una confluenza ideologica, unita a una esaltazione patriottica che ammette tutte le interferenze immaginabili» (62).

n. 338, pag. 56.

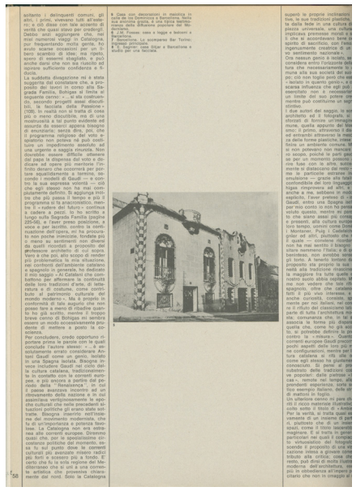
n. 338, pag. 57.

A tal proposito, Pane critica la volontà dell'autore di limitare all'interno dell' opera il quadro culturale nei confini della Catalogna, affermando: «che sarebbe stato opportuno indicare anche le analogie con molti aspetti della produzione spagnola in generale, sia nell'ambito di una diretta influenza catalana, sia come espressione indipendente, e magari più legata a diffusi aspetti europei; chi ha viaggiato attraverso la Spagna sa quanto le testimonianze in tal senso siano più numerose che altrove; anche al di là degli stretti vincoli nazionalistici del movimento», e a causa di una prosperità economica che negli anni del Movimento, «esisteva solo in Catalogna».

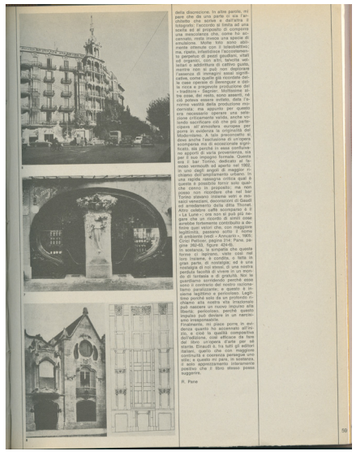
Per Pane risulta errato circoscrivere i limiti geografici alla Catalogna, anche per l'esistenza nel tardo Ottocento, di un diffuso gusto romantico presente in tutta la Spagna, per il quale pur riconoscendo una certa autonomia culturale catalana, «sorge il sospetto che si tenda a trascurare quelle confluenze e, direi, quei rapporti di somosi il cui riconoscimento rende inevitabilmente più complesso il discorso».
Per esempio, nel capitolo «Alla ricerca di un nuovo stile» compare scritto che: «il medievalismo romantico che esisteva in tutta Europa trovava in Catalogna anche un appoggio nel patriottismo e coincideva con la generazione letteraria della *Renaixença* e con il movimento pittorico e musicale» (85). Secondo Pane invece, vale il contrario, ovvero, risulta essere il patriottismo che trovava appoggio nel medievalismo romantico, vale a dire che era l'enfasi per l'autonomia catalana a promuovere i «presupposti storici» della cultura locale, che riceveva così stimoli per nuove manifestazioni, e furono proprio tali impulsi passionali «a provocare quella estrosità euforica e quella incontinenza che distingue non di rado le forme moderniste».

Per quanto riguarda l'impiego dei materiali, Bohigas riconosce le qualità di Domenèch i Montaner e Vilaseca, nell'utilizzo dei mattoni, mentre Pane rimarca come all'interno di questo libro, l'autore concede poco spazio alle strutture in mattoni come le *bovedas* e le *soleras*, e non è del tutto citato Gaudí, di cui il critico italiano ricorda le applicazioni nella villa de El Capricho, i solai di Palazzo Güell, le *soleras* di Bellesguard e i paraboloidi iperbolici dei camini di casa Milá. A proposito di Domeneèch i Montaner, Roberto Pane dichiara:

«L'errore di Bohigas e di alcuni altri che a tutti i costi hanno prima di lui voluto riconoscere in Domenèch una vera personalità creatrice, piuttosto che un dilettante ricco di estro, ma diversivo e contraddittorio, sta appunto nel presupporre una validità espressiva che giustificherebbe ciò che, per errore estetico, sarebbe stato giudicato quale documento di cattivo gusto».



n. 338, pag. 58.



n. 338, pag. 59.

A supporto di tale tesi, Pane ricorda, il giudizio che Gaudí aveva nei confronti del desiderio ambizioso e illusorio di alcuni architetti a lui contemporanei, che considerava "creatori di curve", le quali non possedevano nessuna ragione strutturale, ma solo estetica, e che Gaudí chiamava «las curvas de sentimiento», (come egli afferma nel suo libro dedicato al maestro catalano a pagina 107).

Nel confronto che Bohigas compie tra i due architetti Domenèch e Gaudí «ha il torto – dice lo storico italiano- di essere subordinato ad uno schema dimostrativo»; infatti per l'autore spagnolo deriverebbero dai due architetti, due linee fondamentali che conducono «all'espressionismo e al razionalismo». A proposito di questa affermazione di Bohigas, Pane dichiara che la rappresentazione storico-critica che ci viene presentata, risulta falsa, così come la deduzione di altri giudizi presenti nel volume. Per esempio, di Domenèch viene accentuata l'importanza al di là dei suoi limiti reali, mentre la figura di Gaudí, sottovalutata dato che non rivela «un genio anticipatore, ma piuttosto l'ultimo architetto di un'era, il brillante conclusore dell'architettura della pietra». Quindi, attraverso questa riabilitazione dei due modernisti, Bohigas li pone entrambi come iniziatori delle due tendenze già citate. Da qui deriva un certo consenso con altri autori che hanno trattato Gaudí come Sert, Sweeny e Pevsner, a proposito di un certo espressionismo gaudiano, ma Pane ci avverte che si tratta dei soliti «schemi ed aggruppamenti che fanno maggior comodo al filo del discorso».

Seguendo questa linea risulta che Gaudí «non è precisamente il predecessore di Gropius o di De Stijl, ma del Mendelsohn più violento»(99). Per Pane tali dichiarazioni «sono assai superficiali» dimostrando ciò con l'assenza di legame tra le modulazioni plastiche e la struttura muraria nel caso della torre di Enstein, che invece caratterizzava l'architettura del maestro catalano. Il discorso continua con: «un certo spirito razionalistico di quel momento lo costrinse a spiegare con una meccanica abbastanza rudimentale le forme esclusivamente espressive della sua architettura [...] Ci si può chiedere, per esempio, se il cemento armato non lo avrebbe servito meglio per le sue superfici ondulate delle sue case Milá e Batló, e se l'acciaio non sarebbe stato, per un architetto intuitivo, il materiale logico di una intelaiatura strutturale. Alcuni dei suoi muri portanti, in mattoni e pietre, sono estremamente sottili». Bohigas qui riprende delle idee già avanzate da Sert e Sweeny. Tali autori non si accorgono secondo lo storico italiano, che i metodi costruttivi tradizionali, nella Spagna di quel periodo storico, risultavano ancora i più economici da eseguire. Quindi, i materiali che l'artista usa in maniera « espressiva» si spiegano per una questione economica. Lo storico riconosce che almeno Sert e Sweeny, hanno già sottolineato come Gaudí, fu il precursore di alcune strutture moderne come l'uso

del cotto armato, le volte sottili, o la trave armata della portineria del Parco Guell. Bohigas invece, non afferma tutto ciò, poiché si sarebbe contradetto avendo considerato l'artista come l'autore di «strutture in certo senso antiquate».

Tale teoria dell'architetto catalano, è ripresa e rafforzata nel capitolo «Espressionismo e razionalismo». Anche se l'autore riconosce che ogni architetto ha caratteristiche proprie, continua a supportare l'idea che «possiamo accettare una certa differenziazione stilistica tra i due gruppi» (120). A tale attestazione, Pane pensa che sarebbe stato meglio analizzare gli aspetti comuni della cultura catalana, rispetto alla quale si sono manifestati i singoli comportamenti degli architetti, che non possono essere ridotti a due unici raggruppamenti schematici.

In base alle idee dell'autore Domeneèch, Granell, Masó, Puig, Gairalt e Sert rappresentano «la successione più viva dell'architettura catalana», mentre Berenguer, Rubió, Moncunill, Jujol e Martinell, «i continuatori della linea di Gaudí».

«A proposito dei collaboratori di Gaudí– dice Pane- è naturale che Bohigas trovi per loro, più cose da dire che per altri». Di Jujol e Berenguer infatti, il critico italiano riconosce le grandi qualità dei due artisti, al di là della loro collaborazione con Gaudí, ricordando i manufatti di ceramica della sala dorica del parco Guell, gli spazi della torre des ous a San juan Despí, e la casa sulla diagonale di Barcellona, (tutte opere di Jujol); mentre di Berenguer, cita opere in cui ad emergere sono gli insegnamenti del maestro catalano, riguardo l'impiego della pietra e del mattone nel conseguire schemi strutturali e formali , come nel caso delle case operaie di Santa Coloma, e l'uso virtuoso della pietra calcare nella cantina Güell; si tratta di opere di cui Pane denuncia l'assenza di immagini a riguardo nel libro, dato che ne riconosce una certa importanza comunicativa di quest'ultime.

«È strano però che, delle prime, l'autore non fornisca alcuna immagine, pur trattandosi di un insieme di notevole importanza anche come programma edilizio».

Il parallelismo tra la corrente espressionista e razionalista, rappresentate da Domenèch e Gaudí, continua quando Bohigas afferma che Granell sarebbe «l'architetto più interessante» all'interno della corrente razionalista», per via delle sue decorazioni che si allontanano dalla «pesantezza» tipica del Modernismo catalano.

Nel capitolo «Culto del domestico e la lotta contro il monumento», vengono presentati una serie di edifici pubblici di rappresentanza. Questa volta Bohigas enuncia un diverso concetto, quello del «monumentalismo», di cui farebbero parte secondo l'autore, Domenèch

i Estapá. Compaiono altre personalità del Movimento come Sagnier considerato «traditore» per il suo distaccamento dal modernismo, e perché considerato come il «conservatore di un classicismo in decadenza»; classicismo, che per Pane assume un significato vago, che non può essere dedotto. Seguono le considerazioni indirizzate a Puig e Cadafalch, importante oltre che per la sua produzione architettonica, anche per i suoi studi dedicati all'architettura medievale.

Nell'ultimo capitolo, «La dinamica del Modernismo», l'autore spagnolo cerca di riassumere gli avvenimenti più importanti della storia del Movimento, riprendendo in considerazione anche gli eventi storici, politici, economici e sociali della Catalogna, rifacendosi al saggio storico di Vicens i Vives, «Insustrials i politics», dove ad emergere sono gli aspetti tipici del clima culturale catalano tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, diversi quindi, dal resto della Spagna, e che hanno contribuito alla nascita del Modernismo catalano.

Terminata la rassegna del libro, Roberto Pane ne approfitta per compiere alcune considerazioni riguardo alla cultura catalana contemporanea, e alla situazione politica della Spagna di quel periodo. Secondo il critico:

«In difesa dell'autore si potrebbe dire che già la premessa del catalanismo e di un ben radicata civiltà locale costituiscono un presupposto dal quale non è difficile trarre illazioni nel senso accennato».

Abbiamo visto, infatti come nei capitoli precedenti Oriol Bohigas, abbia dimostrato una visione catalano-centrica. Inoltre, le idee antifranchiste dell'architetto catalano sono ben note. Lo dimostra la sua partecipazione insieme a quella di altri professori, intellettuali e studenti per la fondazione di un sindacato studentesco, nell'incontro tenutosi all'interno del Convento de Capuchinos de Sarrià, il 9 marzo del 1966.[29] Inoltre, la promozione dell'architettura moderna portata avanti a Barcellona dal suo Grupo R, insieme alle figure di Moragas, e Martorell, significherà quasi sempre una pratica di opposizione al regime franchista, rivelando anche certi sentimenti nazionalisti catalani. La figura di Bohigas risulta quindi, diversa da quella di un altro architetto catalano, Coderch, che era più vicino all'ideologia del regime.[30]

In seguito, lo storico italiano, si scaglia contro quel «cattolicesimo chiuso e feroce» che vuole «finire» a tutti i costi la Chiesa della *Sagrada Familia*. Per quanto riguarda i lavori della *Sagrada Familia*, Bohigas dichiara: «si sta costruendo, secondo progetti

assai discutibili, la facciata della Passione» (108). Il critico italiano in questo caso è quindi d'accordo con l'autore catalano, affermando che ciò che sta avvenendo a Barcellona non è «cosa più o meo discutibile, ma di una mostruosità a tal punto evidente e assurda». Addirittura, Pane prosegue che «non sarebbe difficile ottenere dal Papa la dispensa dal voto» e dedicare ad altre opere, il denaro sperperato per la costruzione della chiesa, che segue i modelli di Gaudí, ma «contro la sua espressa volontà», ciò che egli stesso non ha mai compiutamente definito. Si ricorda come «la parte migliore del clero», fosse rappresentata «dai preti catalani che scrissero la bella e famosa lettera (e che il cardinale Mimmi ebbe, anni fa l'odioso compito di richiamare all'ordine)», «e con essi lo spirito di rinnovamento e di libertà che oggi fa capo all'abbazia di Montserrat, costituiscono premesse tali da aver valore di incitamento per un più aperto e coraggioso discorso che impegni la cultura nel senso più autentico della parola». Qui Pane si riferisce alle posizioni antifranchiste che l'abbate di Montserrat, Aureli Maria Escarré assunse in un processo di rinnovazione del monastero, quando inviò monaci a compiere studi all'estero e a intraprendere diverse iniziative culturali. L'abate fu anche autore di una critica contro il regime pubblicata sul quotidiano francese Le Monde, il 14 Novembre del 1963. Per tali motivi nel 1965 fu costretto a marciare verso l'esilio, anche grazie alla pressione, eseguita dalle autorità del regime al Vaticano.[31] L'anno successivo all'uscita di questo numero, precisamente il 12 dicembre 1970, 300 intellettuali e artisti catalani, decisero di rinchuidersi all'interno del monastero, inseguito alle azioni intraprese dal governo con il "Processo di Burgos".[32] Lo studioso italiano ricorda anche i suoi numerosi viaggi a Barcellona, durante i quali aveva conosciuto diverse personalità che appoggiavano il franchismo, e delle quali non cita i nomi.

«Personalmente ho avuto occasione di constatare il contrario nella stessa Barcellona, specie nell'ambiente degli architetti, … Un simpatico professore architetto mi disse un giorno che "noi" avevamo torto di condannare Franco [...] un altro ancor più autorevole architetto mi assicurò che non era affatto vero che molti uomini di cultura fossero in prigione per "delitti politici"; che in prigione c'erano soltanto i delinquenti comuni».

Bohigas rimprovera gli altri scrittori di aver preteso «isolare Gaudí, entro una Spagna isolata». Il critico italiano invece, afferma che nella cultura europea durante il periodo modernista, erano più presenti altre figure come Domenèch i Montaner, Puig e Cadafalch. Lo storico, infatti, ricorda come Gaudí non abbia mai visitato 'Italia, che ovviamente, è stata la culla della cultura rinascimentale, che per secoli ha influenzato l'architettura. Gaudí invece, si rifà quasi del tutto alla cultura catalana e alle sue origini ancestrali, alle costruzioni popolari in pietra come le *barracas*.

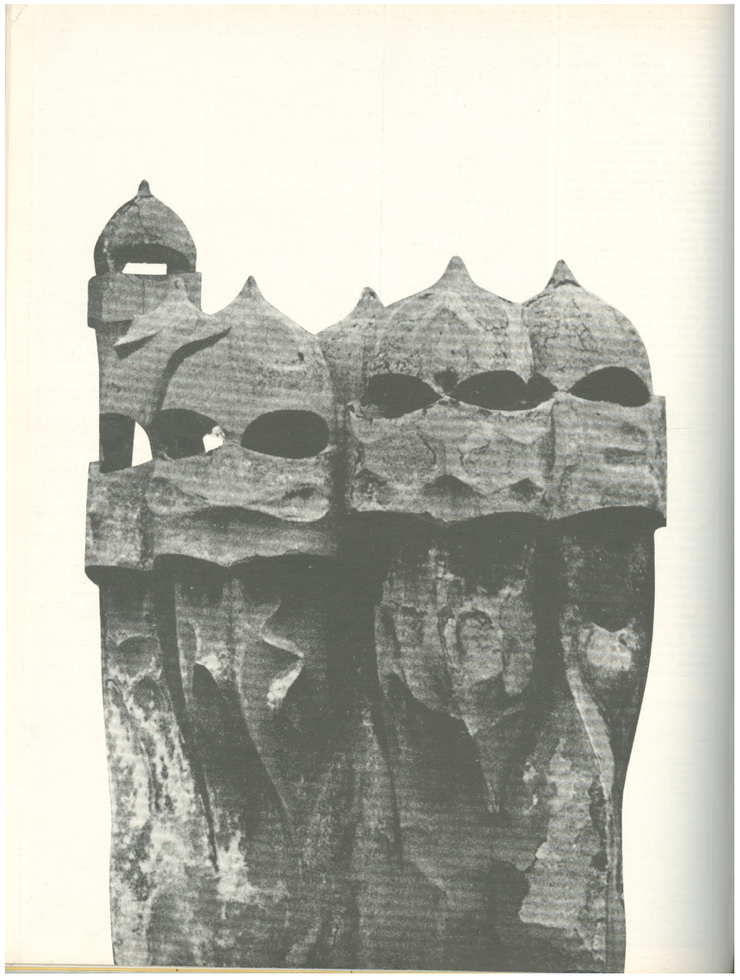
assai discutibili, la facciata della Passione» (108). Il critico italiano in questo caso è quindi d'accordo con l'autore catalano, affermando che ciò che sta avvenendo a Barcellona non è «cosa più o meo discutibile, ma di una mostruosità a tal punto evidente e assurda». Addirittura, Pane prosegue che «non sarebbe difficile ottenere dal Papa la dispensa dal voto» e dedicare ad altre opere, il denaro sperperato per la costruzione della chiesa, che segue i modelli di Gaudí, ma «contro la sua espressa volontà», ciò che egli stesso non ha mai compiutamente definito. Si ricorda come «la parte migliore del clero», fosse rappresentata «dai preti catalani che scrissero la bella e famosa lettera (e che il cardinale Mimmi ebbe, anni fa l'odioso compito di richiamare all'ordine)», «e con essi lo spirito di rinnovamento e di libertà che oggi fa capo all'abbazia di Montserrat, costituiscono premesse tali da aver valore di incitamento per un più aperto e coraggioso discorso che impegni la cultura nel senso più autentico della parola». Qui Pane si riferisce alle posizioni antifranchiste che l'abbate di Montserrat, Aureli Maria Escarré assunse in un processo di rinnovazione del monastero, quando inviò monaci a compiere studi all'estero e a intraprendere diverse iniziative culturali. L'abate fu anche autore di una critica contro il regime pubblicata sul quotidiano francese Le Monde, il 14 Novembre del 1963. Per tali motivi nel 1965 fu costretto a marciare verso l'esilio, anche grazie alla pressione, eseguita dalle autorità del regime al Vaticano.[31] L'anno successivo all'uscita di questo numero, precisamente il 12 dicembre 1970, 300 intellettuali e artisti catalani, decisero di rinchuidersi all'interno del monastero, inseguito alle azioni intraprese dal governo con il "Processo di Burgos".[32] Lo studioso italiano ricorda anche i suoi numerosi viaggi a Barcellona, durante i quali aveva conosciuto diverse personalità che appoggiavano il franchismo, e delle quali non cita i nomi.

«Personalmente ho avuto occasione di constatare il contrario nella stessa Barcellona, specie nell'ambiente degli architetti, … Un simpatico professore architetto mi disse un giorno che "noi" avevamo torto di condannare Franco [...] un altro ancor più autorevole architetto mi assicurò che non era affatto vero che molti uomini di cultura fossero in prigione per "delitti politici"; che in prigione c'erano soltanto i delinquenti comuni».

Bohigas rimprovera gli altri scrittori di aver preteso «isolare Gaudí, entro una Spagna isolata». Il critico italiano invece, afferma che nella cultura europea durante il periodo modernista, erano più presenti altre figure come Domenèch i Montaner, Puig e Cadafalch. Lo storico, infatti, ricorda come Gaudí non abbia mai visitato 'Italia, che ovviamente, è stata la culla della cultura rinascimentale, che per secoli ha influenzato l'architettura. Gaudí invece, si rifà quasi del tutto alla cultura catalana e alle sue origini ancestrali, alle costruzioni popolari in pietra come le *barracas*.

Infine, l'autore dell'articolo conclude la sua critica dichiarando che «i due autori del saggio», ovvero lo scrittore e il fotografo, si sono sforzati di fornire «un'immagine comune, quella appunto del Modernismo».

La critica alla fotografia è dedicata soprattutto alla parte illustrativa del libro intitolata «Ambiente», dove Pane dichiara che il virtuosismo del fotografo «trascende il proposito di una visualizzazione intesa a giovare come contributo alla critica». Lo storico nota anche, come molte opere siano state trascurate nella rassegna del libro, riconoscendo però, il bisogno di eseguire una selezione data l'ampia produzione del Modernismo. Tra queste opere non citate cita il bar "La Lune" e si sofferma soprattutto sul "*Bar Torino*" del 1902, importante secondo il critico, per la presenza al suo interno di decorazioni gaudiane, vetri veneziani e arredamenti della famosa ditta Thonet.



Pag. 54 del n. 338, interamente dedicata a una foto dei camini di casa Milà.

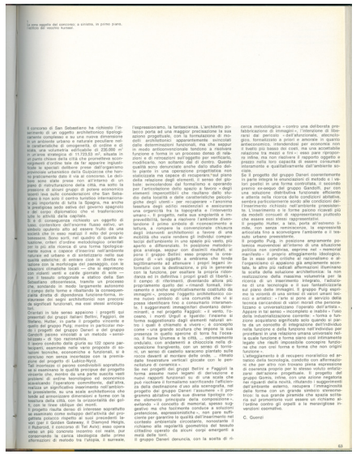
Concorso per l’ “euro-kursaal”

Carlo Guenzi, Casabella Vol. 39, n. 295, Novembre 1965, pp. 62-81.

Concorso per l’“euro-kursaal”

FICHA

n. 295, pag. 62.


n. 295, pag. 63.

Se oggi pensiamo alla città costiera di San Sebastian, il più importante landmark di architettura contemporanea che ci verrebbe in mente, sarebbe il complesso del Kursaal, realizzato dall’architetto Rafael Moneo, vincitore di un concorso tenutosi nell’anno 1989. Pochi sanno invece, che il primo concorso di architettura per l’area del Kursaal risale al 1964, (il secondo si è tenuto nell’anno 1972). Il paesaggio nel quale si sarebbe inserita l’opera vincitrice, era rappresentato dal centro urbano della città basca, che si sviluppa all’interno di una geografia di ridotte dimensioni, compresa tra i due golfi de la Concha e di Ondarreta, e tra i monti Igueldo e Ulía. A dominare nel disegno di San Sebastian, è l’orizzonte creato dall’uniformità delle altezze degli edifici che appartengono soprattutto al tessuto ortogonale ottocentesco.[33] La città, all’epoca, oltre a rappresentare una delle zone più industrializzate dell’intero Paese, era anche «il più importante centro turistico internazionale della Spagna», poiché già nel 1845, la città ospitava la dimora estiva della regina Isabella II e poi di Alfonso XIII, mentre in epoca franchista, era «la sede del governo spagnolo e del corpo diplomatico che vi trasferivano tutte le attività dalla capitale», durante il periodo estivo. A causa delle forti pressioni economiche esercitate da alcune società, il bando per il suddetto concorso fu presentato il 6 novembre 1962, per una costruzione all’interno di un lotto della città, occupato da El Gran Kursaal, un casinò, costruito nel 1916. L’articolo ci riporta le metrature che l’ordinanza promulgata dal consiglio municipale, aveva previsto per la costruzione all’interno dell’area di un Hotel, di appartamenti, di locali commerciali, parcheggi, bar ecc. Tali esigenze nascevano dalla volontà della società promotrice di destinare l’area del Kursaal ad un uso turistico, dato che il casinò cessò l’attività già durante la dittatura di Primo de Rivera.

Foto dell’epoca della città di San Sebastian, a pag. 62. In rosso riporto l’area del Kursaal interessata al concorso.

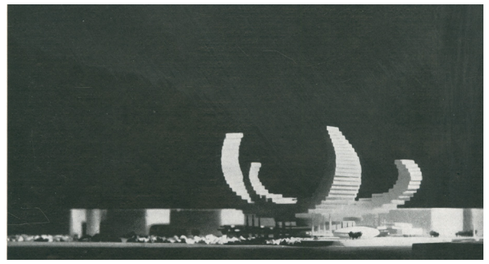
L’articolo, riporta quali furono le dichiarazioni della direzione generale dell’urbanismo del ministero dell’abitazione, in data 31 gennaio 1964, dalle quali emerge la volontà di rendere il bando di concorso internazionale.

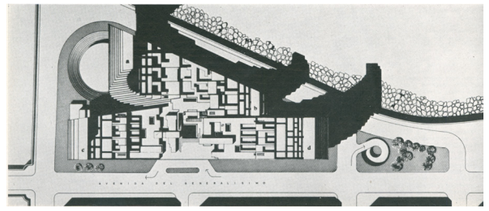
«Con questo si intende che è opportuno consultare sul piano internazionale le idee che possono aiutare a definire le possibilità di utilizzazione del «solar kursaal >> nel quadro delle previsioni del piano generale della città e delle situazioni urbanistiche che la sua ubicazione impongono».

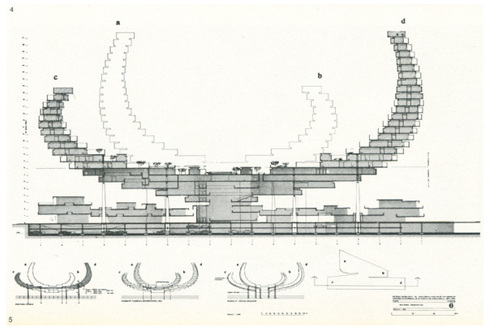
L’idea del concorso, quindi, non nasce all’interno di un piano di ristrutturazione della città, ma «sotto la pressione di alcuni gruppi di potere economico», con la richiesta «di inserire un oggetto architettonico tipologicamente complesso […] su una nuova dimensione in un ambiente urbano e naturale peculiare nelle caratteristiche d’omogeneità». Nonostante la monumentale estensione prevista dal concorso per un «oggetto di lusso, contenitore dell’enorme flusso estivo», Carlo Guenzi individua alcuni progetti, «orientati per lo più alla ricerca di una forma tipologicamente nuova, capace d’inserirsi nell’ambiente naturale ed urbano e di sintetizzarlo nelle sue qualità estetiche». L’autore si riferisce quindi, a quei progetti di cui apprezza le qualità formali dell’architettura, di potersi integrare e creare una relazione con la morfologia del paesaggio, con le condizioni climatiche, e con il tessuto storico della città. All’interno di questa linea, Guenzi inserisce i progetti dei gruppi italiani Bellini, Faggioli, De Stefano, quello di Hutter, di Puig, e «in parte» quello del progetto vincente. Mentre giudica «di tipo razionalista», i progetti di Daneri e Gandolfi.

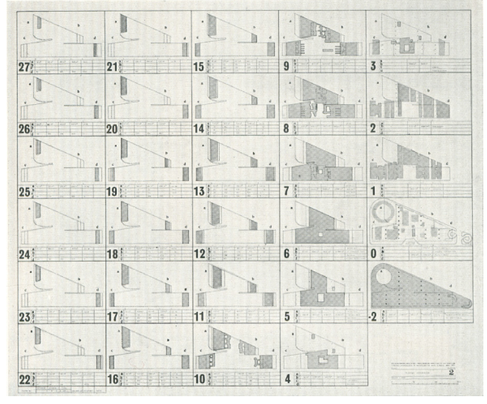
Al concorso si sono presentati 122 progetti provenienti da ogni parte del mondo, con una rappresentazione straniera di gran lunga superiore a quella spagnola, dato che i progetti spagnoli non arrivavano a 30. La giuria era composta da A. Arosstegui, J. Cano Lasso, E. chillida, R. La Hoz Arderius, H. Siren, P. Vago, S. Zuazo, e dallo stesso E.N. Rogers.[34]

Il concorso si è concluso con la premiazione del discusso progetto dell’architetto polacco Lubicz-Nycz. Le incertezze della premiazione risultano condivisibili secondo l’autore, per le qualità principali dell’opera, e poiché risulta di difficile realizzazione per questioni economi


Plastico del progetto di Lubicz-Nycz a pag. 64.


Pianta planivolumetrica del progetto del gruppo Lubicz-Nycz a pag. 64.

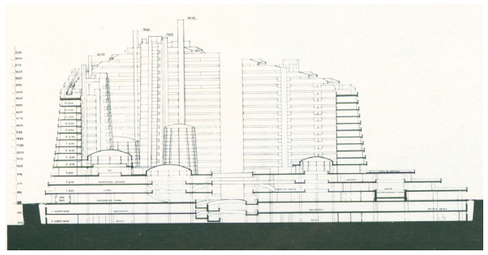

Sezione del progetto del gruppo Lubicz-Nycz a pag. 65.



Piante dei vari piani del progetto del gruppo Lubicz-Nycz a pag. 65.

Plastico verso il mare del progetto del gruppo Bellini a pag. 74.

Pianta al livello della strada del progetto di Bellini a pag. 74.


Sezione verticale parallela all'avenida del progetto di Bellini a pag. 75.

Plastico verso la città del progetto del gruppo Faggioli a pag. 76.

Pianta quota hall albergo del progetto di Faggioli a pag. 76.

che e tecnologiche. Una critica positiva però, è dovuta alla capacità dell'architettura, di inserirsi nell'ambiente preesistente, «su una scala architettonica che tende ad armonizzare dimensioni e forme con la tessitura della città, con la orizzontalità dei golfi, con le linee oblique dei monti». Il progetto si divide nella sua organizzazione in due zone differenti, una inferiore per i servizi turistici generali, e una superiore, dedicata alla zona residenziale, che si sviluppa oltre l'ottavo piano, in due bracci concavi rivolti verso il cielo, e che orientano le abitazioni ad est e ovest. Per Guenzi il progetto di Lubicz-Nycz risulta «denso si interesse» se paragonato ad altri lavori del progettista polacco quali ad esempio, quello per il Golden Gateway, il Diamond Heigts, il Ruberoid, e il concorso di Tel Aviv. Nel caso del progetto per il Kursaal, l'architetto italiano riconosce un incontro più concreto col reale, «pur conservando la carica ideologica delle prime affermazioni di metodo tra l'utopia, il surreale, l'espressionismo, la fantascienza».

«L'architetto polacco porta ad una maggior precisazione la sua azione progettuale, con la formulazione di modelli architettonici apparentemente svincolati dalle determinazioni funzionali, ma che seppur in modo anticonvenzionale tendono a risolvere funzione e forma in un processo denso di relazioni e di retroazioni sull'oggetto per verificarlo, modificarlo, non soltanto dal di dentro».

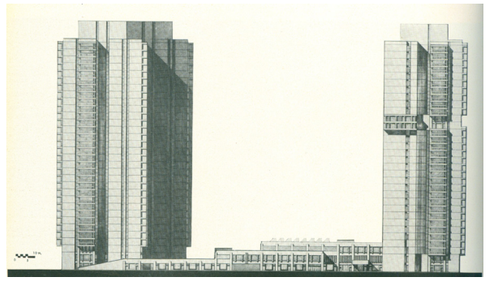
Guenzi osserva tali qualità anche nello studio delle piante, nelle quali l'architetto riesce a svincolarsi dalla forma con degli «elementi impercettibili» che sono il risultato di uno studio sulla località, ma anche sulle caratteristiche psicologiche degli utenti, «per recuperare l'anonima tessitura degli edifici residenziali e assicurare una organicità fra la topografia e l'intervento umano». In questa maniera il progetto si distingue per la sua originalità e singolarità, inserendosi nell'ambiente, come primo elemento riconoscibile, per poi modificarlo e renderlo più ampio e spazioso, attraverso la rottura che le sue forme, e le sue dimensioni comportano, all'interno del tessuto convenzionale tipico della città.
Il complesso prevede diversi volumi concavi e convessi organizzati secondo la direzione est- ovest, e che permettono diverse vedute sul paesaggio circostante. Al centro della composizione si sviluppa la torre dell'albergo,

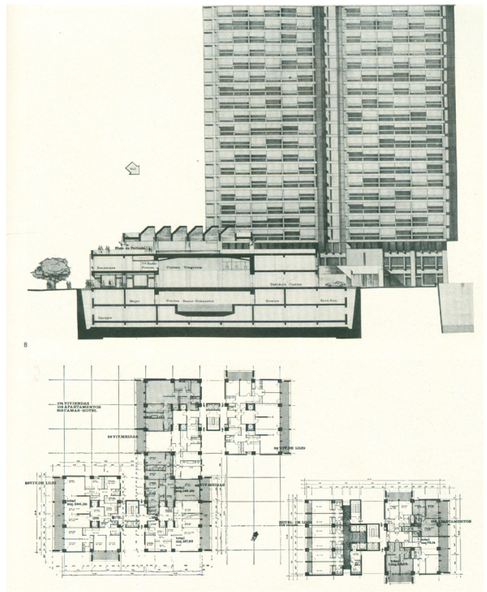
mentre gli altri edifici alti sono destinati a residenze. La parte commerciale si estende sul piano della strada, comunicando così, da un lato verso la città, e dall'alto verso il mare.

Considerazioni analoghe sono rivolte al progetto del gruppo Bellini, che si presenta come «un oggetto a emblema che tenda legittimamente ad attenuare i propri legami informativi con la destinazione, e più in generale con la funzione, per esaltare la propria ridondanza ed in definitiva i propri gradi di libertà». Il progetto è costituito da un blocco conchiuso su un asse maggiore est ovest, che si apre in corrispondenza della via Pena y Goni, creando così, un dialogo con il tessuto urbano esistente, distinguendo la parte dell'albergo ad occidente dalla parte orientale delle residenze. La piazza centrale è ottenuta al centro di una piastra orizzontale, all'interno della quale trovano spazio la maggior parte dei servizi. La ricchezza compositiva dell'opera è costituita dalle pareti inclinate, dalle cupole che illuminano gli spazi centrali, e dalle torri dei servizi tecnici.

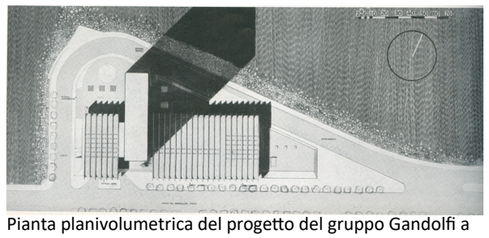
Attraverso «i rimandi formali», che caratterizzano le opere di Faggioli, e di Bellini, l'oggetto architettonico assume l'obiettivo di diventare il simbolo di una comunità, un landmark, con il quale la popolazione si può identificare.

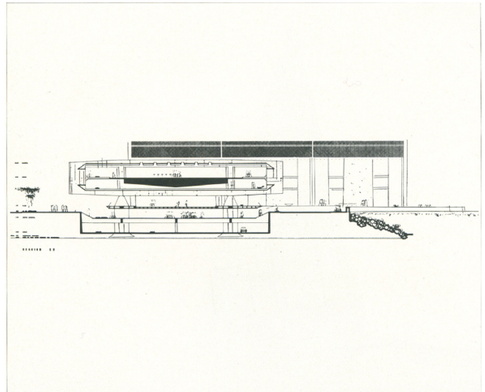
L'ispirazione proveniente dalle componenti ambientali del luogo come l'oceano, il vento e i monti, risulta importante nel caso del progetto di Faggioli, dove il risultato formale dell'opera è frutto degli «elementi naturali entro i quali – l'edificio- è chiamato a vivere». Quest'ultimo si presenta «come una grande scultura che impone la sua presenza in quello sperone di terra fra l'oceano, il fiume Urumea e la città, _ estremamente ondulato, con andamenti a chiocciola nella disposizione frangivento, con un senso di torrioni, un senso di castello saraceno piantato sulle rocce davanti al montare delle onde, _ ritmato dalle finestrature verticali giocate con le pennellature di ceramica». Il complesso, infatti, prevede diversi volumi concavi e convessi organizzati secondo la direzione est- ovest, e che permettono diverse vedute sul paesaggio circostante. Al centro della composizione si sviluppa la torre dell'albergo, mentre gli altri edifici alti sono destinati a residenze. La parte commerciale si estende sul piano della strada, comunicando così, da un


Prospetto verso il mare del progetto del gruppo Daneri a pag. 66.

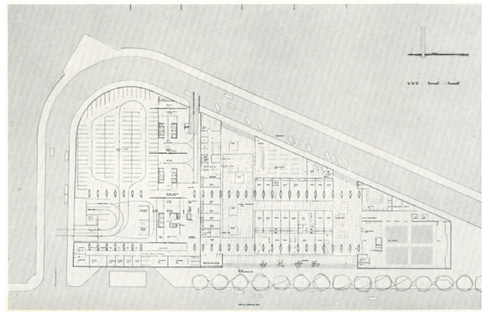

Sezione verticale e piante piani tipo residenziale e albergo del progetto del gruppo Daneri a pag. 66.

Plasticodel progetto del gruppo Gandolfi a pag. 68.


Pianta planivolumetrica del progetto del gruppo Gandolfi a pag. 68.

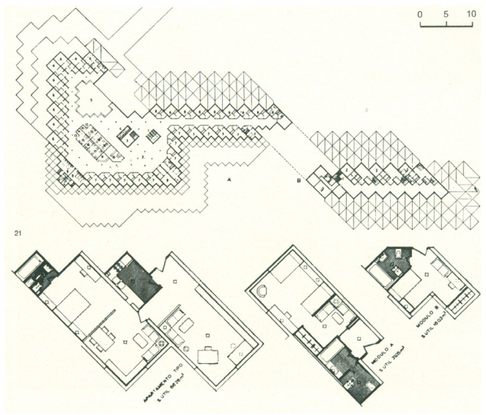


Sezione verticale della piastra bassa del progetto del gruppo Gandolfi a pag. 69.



Pianta a quota 1.50 del progetto del gruppo Gandolfi a pag. 69.

Plastico del progetto del gruppo R. Puig a pag. 72.



Piante degli allogi tipo del progetto di R. Puig a pag. 73.

lato verso la città, e dall'alto verso il mare.

Il progetto di Daneri, si sviluppa attraverso un programma abitativo che sfrutta le diverse tipologie disponibili. Costituito da tre blocchi verticali che raggiungono le altezze di 102,5 metri, e che sono destinati all'uso residenziale, al di sopra di una piastra che contiene i vari servizi. La soluzione spaziale e distributiva è il risultato di uno studio per la ricerca delle condizioni ottimali, analizzando fenomeni naturali quali la direzione di venti, l'insolazione, e di come sfruttare e visuali sul paesaggio composto dai due golfi. La struttura del progetto si presenta rigida, con una maglia modulare 7x7 metri, con elementi in calcestruzzo armato, aventi ingombro fisso di 1x1 m. si tratta del risultato di un processo costruttivo industrializzato, che ne accentua i caratteri razionali dell'opera, ma anche un più attento inserimento nel tessuto ortogonale della città. Con tale composizione rigida rispetto ai progetti precedentemente citati, svanisce le soluzioni considerate «pretenziose e espressionistiche». Anche se l'opera di Daneri rinuncia a tale vocazione, non sembra inserirsi all'interno dell'ambiente circostante, soprattutto per il richiamo da parte di alcuni elementi della torre sulla regolarità geometrica che contraddistingue la maglia della città. Il progetto, quindi, va contro «la deliberata prefabbricazione di immagini», e il pericolo «dell'afunzionale, atecnologico, formalizzato a priori e amorale in quanto antieconomico, intendendosi per economia non il livello più basso dei costi, ma una accettabile relazione tra i mezzi e fini». Ad emergere, è quindi la volontà di distaccarsi dal formalismo e dalla organicità che contraddistinguono le opere di Lubicz-Nycz, Faggioli e Bellini, ed è proprio per questo motivo che il progetto di Daneri assume connotazioni razionaliste, ed è attento alla fattibilità tecnologica ed economica di poter realizzare l'opera, rispetto per esempio all'utopia che distingue il progetto dell'architetto polacco.

Il secondo premio ex-acqueo appartiene al gruppo Gandolfi, che, come Daneri, si dimostra attento più alle soluzioni distributive e abitative, anche se non sembra dare importanza all'inserimento dell'architettura nell'ambiente preesistente. Il progetto nasce dall'intersezione tra un blocco verticale alto 115, 50 metri, e una piastra sottostante che raggiunge i 13, 50 metri, all'interno della quale si svolgono la maggior parte dei servizi. La struttura del corpo centrale sviluppato in altezza, è costituita

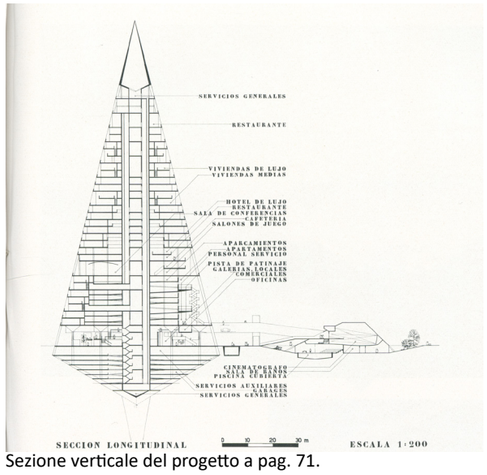
da quattro lamine in cemento armato, mentre la piastra orizzontate, si estende con ampi sbalzi, al di sopra della piazza, ed è sostenuta da sue file di 27 pilastri che formano un piano pilotis.

Per quanto riguarda il progetto Puig, da una parte è ampiamente criticato per gli aspetti organi e razionali, che derivano da un atteggiamento ideologico di rappresentare una politica non condivisa. Dall'altro lato invece, è apprezzata la scelta di non realizzare una grande volumetria, in modo da meglio integrare l'opera, e per la volontà di recuperare valori artistici e tecnologici, superando così il processo di industrializzazione di quei tempi, riproponendo il concetto, che «forma e funzione acquistano significato solo quando si parte da un concetto di integrazione dell'individuo per proiettarsi in una relazione umana universale nella quale la funzione e forma siano così intimamente legate che risulti impossibile concepire funzione che non crei forma e forma che non origini funzione». La composizione del progetto è caratterizzata quindi, dall'unione tramite un ponte di un corpo a forma diedrica, e uno a forma piramidale. L'edificio è costituito da elementi cubici modulari, che permettono una realizzazione dell'opera in serie ed industrializzata.

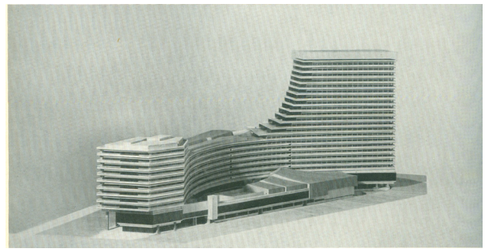
Infine, viene citato il progetto del gruppo Gomis, che si presenta con un simbolo stereometrico, una grande piramide, che si distacca completamente dall'azione di creare un intervento di integrazione all'interno del paesaggio. Quasi tutti i servizi avvengono dentro la parte piramidale, che poggia al di sopra di un prisma, tranne i servizi destinati al grande pubblico come cinema e piscine, che si sviluppano nell'avancorpo. Una sopraelevata permette al traffico di raggiungere la quota di 9 metri, dove trovano spazio i garages all'interno della piramide. Lo studio del vento e del sole, hanno dato come risultato una facciata articolata da logge e *brise soleil*.

Plastico verso il mare del progetto del gruppo A. Gomis a pag. 70.

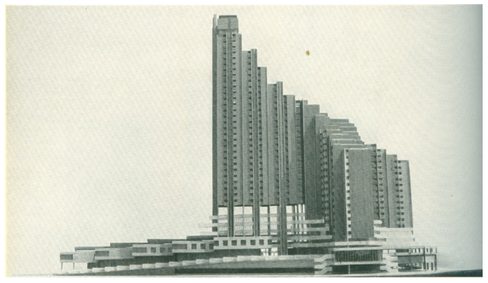
Pianta planivolumetrica del progetto di A. Gomis a pag. 70



Sezione verticale del progetto a pag. 71.



Plastico del progetto del gruppo V. de Stefano a pag. 76.



Plastico del progetto del gruppo S. J. Hutter a pag. 80.

NOTE

1. C. Baglione, *Casabella 1928-2008*, Milano, Mondadori Electa, 2008, pp. 199.

2. ivi, pp. 213.

3. E.N.Rogers, *Continuità*, << Casabella >> n. 199, Milano, 1953.

4. E.N.Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei,* << Casabella >>, n 204, Milano, 1955.

5. C. Baglione, *Casabella 1928-2008*, Milano, Mondadori Electa, 2008, pp. 213.

6. ivi, 221.

7. Ibidem.

8. ivi, 329.

9. A. Satoris, *Current Spanish Architecture*, << Architectural Design >>, Maggio 1958, pp. 204-209.

10. BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. pp.435.

11. O.Bohigas, *La mort de Casabella*, << Serra d'Or >>, n. 10, Barcellona 1965. La citazione della rivista è presente in: A. Pizza, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N. Rogers, O. Bohigas*, in *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, Congreso Internacional de Roma a Nueva York, Pamplona, 1998, pag. 106.

12. O. Bohigas, *Cap a una arquitectura realista*, << Serra d'Or >> n. 5, Barcellona 1962. (Citazione presente in ibidem).

13. BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. pp. 436.

14. O. Bohigas, *Aspectos ya históricos en la obra de V.Magistretti*, << Cuadernos de Arquitectura >>, n. 72, Barcellona 1969.

15. F. Giovannardi, *Giulio Pizzetti e le strutture in architettura*, URL: https://www.academia.edu/10084150/Giulio_Pizzetti_e_le_strutture_in_architettura?auto=download, pp. 7-8, ultima data di consultazione 20/01/2020.

16.

17. ivi, pp. 12

URL: https://atomium.be/expo58, data di ultima consultazione 20/01/2021

18. Gabriella Cianciolo Cosentino, *L'Expo di Bruxelles del 1958 e la crisi del linguaggio moderno*, URL: http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=193, ultima data di consultazione 20/01/2021

19. Moradiellos, Enrique, *La España de Franco (1939-1975), Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 100-102, 112.

20. BALDELLOU, Miguel Ángel, Capitel, Antón, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. pp.407.
<< Como ya se ha señalado en el caso de Barcelona, en los años cincuenta y sesenta, concretamente, tuvo lugar en España un vigoroso desarrollo del Estilo Internacional que ha dejado tanto obras maestras como otras muchas de notable calidad, […] Pero, adentrándonos ya en otras cuestiones de mayor interés crítico e histórico, ha de indicarse, según se ha señalado repetidas veces por parte de la crítica moderna, cómo fue el proyecto ganador del concurso para el pabellón español en la Feria de Bruselas (1958), de Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922-1994) y José Antonio Corrales (Madrid, 1921) >>.

21. C. García Braña, *Rompiendo el techo de las carencias*, in *DOCOMOMO IBÉRICO, Arquitectura del Movimiento Moderno: registro Docomomo Ibérico-Architecture of the Modern Movement: Iberian Docomomo register: 1925-1965*, Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996. pp 54. << El acierto de este edificio es haber logrado con un sistema constructivo elementar, su famoso "paraguas", dar respuesta a todos los requerimientos, desde los funcionales hasta la adaptación a la variada topografía del lugar. Su módulo hexagonal se cerraba con paños de ladrillo o vidro, según las caracteristicas especificas de ada parte del edificio, creando un organismo capaz de colonizar el territorio, seguiendo su ley intususceptiva y dejando argumentos compositivos al margen >>.

22. C. Sambricio, *La imagen moderna del Estado: 1954-1969*, in A. Capitel, *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000
.

23. J. A. Corrales Gutiérrez, *Corrales y Molezún, arquitectura*, Madrid, Xarait, D.L. 1983, pp 21

24. V. Fernández de Bobadilla ,*Eduardo Torroja, el genio más allá del tablero*, << Alfa >>, n. 40, 2019, pp. 20, consultabile in URL: https://www.csn.es/documents/10182/13557/Alfa+40, data di ultima consultazione 23/01/2021.

25. G. Neri, *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*, https://doc.rero.ch/record/288862/files/Capolavori_in_miniatura.pdf

26. ivi, pp. 37.

27. *Conmemoración del centenario de Gaudí* , in << Boletín de información de la Dirección general de Arquitectura >>, vol. VII, marzo 1953, Madrid, pp. 33.

28. A. Pizza, *mediterráneismo y cultura moderna. Dos episodios en la historia de la arquitectura española del siglo XX, in DOCOMOMO IBÉRICO, Arquitectura del Movimiento Moderno: registro Docomomo Ibérico-Architecture of the Modern Movement: Iberian Docomomo register: 1925-1965*, Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996.
<< Serán estos también años de un compartido <<retorno>> a Gaudí, interpretado a la luz de nuevas instancias arquitectónicas que aspiran a ampliar las rigideces linguísticas del estilo internacional. Podemos recordar aquí algunos títulos: Jospe Maria Sostres, << Sentimiento y simbolismo del espacio>>, Proyectos y Materiales, Nueva York, septiembre-octubre de 1949; Juan Eduardo Cirlot, El arte de Gaudí, ediciones Omega, Barcelona, 1950; Antonio de Moragas, << Gaudí o la arquitectura teológica>>, Mundo Hispánico, octubre-noviembre de 1951. Y por supuesto, este intrés gaudiano tuvo su momento culminante en 1952, con la celebración del centenario de su nacimiento >>.

29. B. Zevi, *Gli architetti di Barcellona lottano per la libertà della Spagna*, << L'architettura. Cronache e storia >>, anno XII, n. 134, dicembre 1966, pp. 144.

30. M. A. BALDELLOU, y A. CAPITEL, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. Pp. << Al tiempo, arquitectura moderna significaría casi siempre en Barcelona una práctica de oposición al régimen franquista. No siempre de modo absoluto, desde luego, pues Coderch, por ejemplo, el gran pionero y, durante las dos décadas cincuenta y sesenta, sin duda el arquitecto catalán más importante, era ideológicamente afín al régimen de Madrid y a sus compañeros de la capital... Fue en el Grupo R, fundado en Barcelona como grupo de promoción de la arquitectura moderna, y en el que figuraban, entre otros, Moragas, Bohigas y Martorell, donde se inició este intento de identidad entre arquitectura moderna y oposición política, aunque apoyada sobre todo en los sentimientos nacionalistas catalanes fuertemente reprimidos por la dictadura. El carácter de oposición era entonces sólo de matiz, pero Coderch, significativamente, renunció a pertenecer al grupo >>.

31. Francesc Poblet, *El franquisme a Catalunya*, p. 220-221. cat.

32. ivi, pp. 187-188.

33. J. Cano Lasso, *Concurso del Kursaal en San Sebastian*, << Arquitectura >>, Vol. 7, Giugno 1965.

34. *Concorso Internazionale Euro-Kursaal San Sebastián*, <<L'architettura: cronache e storia>> anno XI, n.7, Novembre 1965, pp. 416.

Controspazio

(1968-1975)

La rivista «Controspazio» nasce nel 1968 all'interno dell'ambiente universitario romano, durante le lotte studentesche e operaie del movimento sessantottino[1]. Si ricordi l'episodio della "Battaglia di Valle Giulia" del primo Marzo 1968, quando gli studenti manifestanti intentarono riconquistare la facoltà di architettura presieduta dalle forze di Polizia.[2] L'editoriale fu fondato da Paolo Portoghesi, che diresse la redazione dall'uscita del primo numero del Maggio 1969, fino all'anno 1981. L'idea del nome «Controspazio», è un'invenzione dello stesso Portoghesi, che uni il senso di «contro» che la classe studentesca del tempo manifestava verso la società e la politica tradizionale, più la ripresa delle tematiche di storia dell'architettura di «Spazio»,[3] la rivista di Luigi Moretti, attiva sempre all'interno dell'ambiente accademico della capitale dal 1950 al 1968, (lo stesso anno in cui si fonda la nuova rivista di Portoghesi). La rivista quindi, si rivolge in modo particolare agli studenti e ai giovani architetti,[4] e la stessa redazione è costituita da giovani che si sono laureati prima della fine degli anni Sessanta, quando erano ancora in atto i piani di studi risalenti all'epoca di Giovannoni che prevedevano il conoscimento della storia dell'architettura come base del progettare.[5] Tale aspetto si manifesta nella composizione della rivista, suddivisa nelle rubriche teoria, progetto e storia, che esaltano l'obiettivo pedagogico intrapreso dalla redazione, e dalla quale ne deriva anche un interesse originale per l'architettura spagnola affrontando temi difficilmente intrapresi dalle altre riviste italiane. Mentre le altre testate concentrano la propria attenzione sulla produzione architettonica contemporanea spagnola, o sui grandi maestri Eduardo Torroja e Anton Gaudí, «Controspazio» si concentra per esempio, su un articolo di Antonio Fernandez Alba, *Appunti critici dell'insegnamento dell'architettura in Spagna*, che all'interno di una più ampia attenzione dimostrata dall'editoriale per questioni concerni alla didattica, presenta un quadro critico della situazione accademica all'interno delle facoltà di architettura spagnole. L'articolo *Barcellona*, all'interno del numero di Dicembre 1973, volume interamente dedicato alla XV Triennale di Milano introduce ai lettori italiani il progetto per la città catalana del Grupo 2 C, composto da giovani architetti barcellonesi seguaci delle idee di Aldo Rossi, che si occupò dell'allestimento dell'edizione di quell'anno. Infine nella sezione storica del numero di Dicembre del

1974 compare l'articolo di Carlos Sambricio, *Urbanistica e Illuminismo a Madrid*.
Compaiono quindi personalità dell'architettura spagnola che non vengono per nulla trattate nelle altre testate di architettura del periodo che abbiamo preso in considerazione, nonostante svolgono un ruolo di primo piano all'interno della scena architettonica spagnola di quelli anni. Antonio Fernandez Alba, oltre al suo impegno come docente nella *Escuela de Arquitectura de Madrid*, all'interno del circolo degli architetti madrileni, introduce le idee di Alvaro e Bruno Zevi per una ripresa dell'architettura organica nella decade 1957-1967, arricchendo così, la varietà dei linguaggi architettonici spagnoli. Il Gruppo 2 C invece, introduce nell'ambiente spagnolo le idee teoriche di Aldo Rossi attraverso la loro rivista «*2C: construcción de la ciudad*» a partire dal numero 0 del 1972, mentre Carlos Sambricio risulta essere una personalità illustre all'interno dell'ambiente accademico spagnolo e della storia dell'architettura.

Bohigas Oriol, Architettura modernista: Gaudí e il movimento catalano

Luciano Patetta, Segnalazioni bibliografiche in Controspazio, n. 2, Anno I, Giugno 1969, pp. 60.

All'interno della rubrica segnalazioni bibliografiche, del primo numero della rivista di Paolo Portoghesi, Luciano Patetta, membro del direttivo di redazione della prima stagione milanese di «Controspazio » (1969- 1972)[6], ci presenta un'introduzione al libro di Oriol Bohigas, *Architettura modernista- Gaudí e il movimento catalano*, pubblicato da Einaudi, con l'introduzione redatta da Bruno Zevi. Testo che abbiamo visto essere già stato analizzato e criticato da Roberto Pane nella rivista «Casabella».[7]

«Questo libro di un giovane architetto di Barcellona colma una grossa lacuna sulle origini dell'architettura moderna europea (...) Con un'analisi molto accurata e una ricca documentazione, vengono svolte tre interessanti operazioni critiche...».

Già a partire da queste prime percezioni, emerge un atteggiamento diverso rispetto a quello intrapreso dallo storico Roberto Pane. La critica di Patetta infatti, risulta alquanto positiva, apprezzando l'analisi sul modernismo catalano di Oriol Bohigas, rispetto invece all'atteggiamento di Roberto Pane in «Casabella», che avendo compiuto studi più approfonditi sull'opera del maestro Gaudí, possiede le conoscenze necessarie per poter anche demolire le tesi di Bohigas. Inoltre, mentre Patetta presenta una semplice sintesi delle varie tematiche affrontate nei vari capitoli, Pane analizza in maniera approfondita diverse dichiarazioni dell'architetto catalano, non perdendo occasione di contraddirlo in varie parti del suo testo.

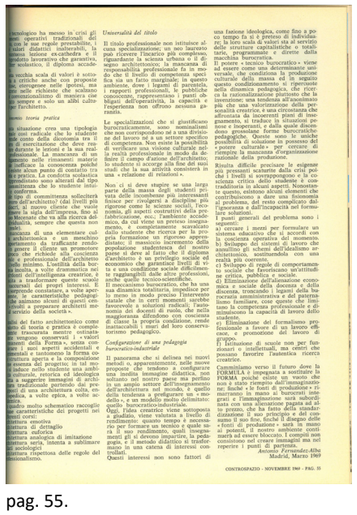
Appunti critici sull'insegnamento dell'architettura in Spagna

Antonio Fernandez Alba, Anno I, Novembre 1969, pp. 54-59.

Appunti critici sull'insegnamento dell'architettura in Spagna

Antonio Fernandez-Alba

pag. 54.



pag. 55.

Questo testo di Antonio Fernandez Alba è da inserire in un più ampio interesse dimostrato dalla rivista, nei confronti delle tematiche didattiche. Basti pensare all'uscita in versione monografica dei numeri 5-6 del maggio-giugno 1972, interamente dedicata alle facoltà di architettura d'Italia, o agli articoli *Il Vchutemas: originalità e connessioni di un'esperienza didattica in URSS*, *Hannes Meyer e la scuola di architettura*,[8] e *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*[9]. L'articolo di Fernandez Alba ci presenta un quadro generale e critico sull'insegnamento dell'architettura in Spagna, dal quale emerge una crisi generale degli strumenti didattici e delle strutture del corpo docente, in seguito al periodo storico del decennio 1957-1967, nel quale le facoltà di architettura subirono uno sviluppo più intenso rispetto ad altre discipline, partendo da una condizione iniziale disagiata e sottosviluppata. Da questa analisi ne deriva l'dea, che un determinato controllo e una crescita, risultano i due fattori che attraverso una pianificazione e una ristrutturazione delle strutture disciplinari, possano risolvere un problema più ampio. L'architetto riconosce come tale ristrutturazione del processo dell'insegnamento stia prendendo provvedimenti per affrontare il problema del «brusco salto» che deve subire lo studente nel passaggio tra la scuola secondaria e l'università; mentre, meno soluzioni sono state adottate a proposito del rapporto che dovrebbe avere l'insegnamento dell'architettura, con le altre discipline universitarie.

«La sua configurazione monolitica, - riferendosi all'insegnamento dell'architettura-caratteristica comune molto simile alle altre discipline universitarie, motiva nel nostro paese dei livelli di comunicazione minimi».

Tale mancanza di comunicazione, comporta secondo Fernandez Alba, la formazione a livello informativo di «ghetti universitari», i quali «favoriscono un comportamento classista, un atteggiamento individualista, con il risultato di avvilire la produzione creativa e di ricerca».

Per quanto riguarda la questione dell'«azione universitaria», il docente afferma come nell'ultimo periodo si stiano sviluppando due correnti critiche tra loro parallele, che egli presenta con la distinzione

utilizzata dal filosofo francese Roland Barthers nella critica letteraria; ovvero una corrente critica d'interpretazione e un'altra che utilizza il metodo oggettivo. Nella prima la critica mette in gioco le ideologie più importanti del tempo, il marxismo, la psicoanalisi, e l'esistenzialismo, mentre la seconda teoria rifiuta ogni valore ideologico. Questa situazione spiega una serie di fattori che stavano avvenendo all'epoca all'interno della lotta universitaria, che secondo l'autore, avrebbero influenzato la didattica futura dell'architettura, dato che tale situazione risultava ancora lontana dalla realtà dell'ambiente universitario spagnolo del tempo, poiché le critiche considerate precedentemente erano «lontane dal nascere», o da avviare un processo di revisione all'interno della didattica.

Inoltre, per l'autore, «La pressione collettiva dell'autodidattismo» di quegli anni, con l'intento di cercare formule e modelli che seguono le correnti del momento quali: organicismo-razionalismo, ambiente-tecnologia, struttura-tipizzazione, presenta una serie di soluzioni e di temi, che il funzionario-professore, «non può controllare nemmeno con la qualificazione burocratica degli esami». Il cambiamento che vi è stato nelle facoltà di architettura, passando da un insegnamento basato su un «umanesimo irrazionale», ad un sapere più scientifico e tecnologico, ha portato ad una crisi degli strumenti tradizionali del corso, che prevedeva determinati valori didattici rimasti inalterati nel tempo. Così i vecchi valori sono stati sottoposti a critiche e revisioni con proposte, però, considerate «confuse, eterogenee nelle richieste ».

Il risultato è una situazione nella quale lo studente si rende conto della differenza che si crea tra il lavoro di esercitazione che intraprende durante le lezioni, e la realtà professionale; mentre la mancanza di una connessione tra l'architettura e le altre materie, rende inefficace una conoscenza completa, poiché non vi è nessun tipo di contatto tra la teoria e la pratica. Oltre al binomio teoria e pratica, Antonio Fernandez Alba, affronta anche il problema della mancanza di una cultura generale architettonica, che rende il committente dei futuri architetti «un promotore equivoco», il quale pretende dall'architetto una qualità professionale e del lavoro finale di basso livello. Da questo punto, deriva la denuncia nei confronti dell'«ostilità della borghesia incolta», la quale è riuscita a trasformare le scuole di architettura della Spagna, in «succursali dei propri interessi», e di come alcuni caratteri tipici della pedagogia siano totalmente «rivolti a preparare architetti medi al servizio della società». L'analisi del progetto architettonico come prodotto di teoria e pratica è completamente trascurata mentre ostinatamente vengono conservati i «valori permanenti della Forma, senza considerare i suoi aspetti accidentali e sperimentali e tantomeno la forma come struttura aperta e la composizione come essenza del progetto». Il risultato è un apprendimento

che continua a basarsi su una cultura e una retorica che suggeriscono visioni tipiche di un'architettura tradizionale e accademica.

Per quanto riguarda la critica a proposito del titolo universitario, esso non costituisce alcuna specializzazione, quindi il neolaureato può anche ricevere un incarico complesso all'inizio della sua carriera, e la mancanza di responsabilità professionale, fa in modo che il livello di competenza sia trascurabile. Ciò porta a prassi sociali nel mondo del lavoro non meritocratiche, dove i legami di parentela, le pubbliche conoscenze risultano più importanti della capacità e dell'esperienza, che non offrono nessun tipo di garanzia. Il risultato di questo fenomeno è che una gran parte degli studenti una volta inseriti nel mondo del lavoro sarà privata da compiti più interessanti, e ciò comporta che molti di loro si dedicheranno ad altre discipline universitarie più rigorose, mentre l'aumento della popolazione studentesca all'interno delle facoltà di architettura in tutta la Spagna, si spiega soltanto per il fatto che il diploma di architetto rappresenta un privilegio sociale ed economico, che comporta livelli di vita più alti rispetto ad altre attività professionali.

La burocrazia non permette l'avvio di una riforma della struttura didattica, poiché impedisce l'intervento statale, che in determinate situazioni sarebbe propenso a cambiamenti radicali, quali l'eliminazione dell'autonomia dei docenti di ruolo, accusati da Fernandez Alba, di difendere ad ogni costo la propria classe di appartenenza, rendendo inattaccabili «i muri del loro conservatorismo pedagogico». Ciò che si va consolidato secondo l'autore non solo in Spagna ma in tutto il mondo, è la prefigurazione di un modello burocratico-industriale all'interno delle facoltà, dove viene preso in considerazione il livello di rendimento nel formare un nuovo tecnico, e nel metodo didattico. In questo modo si conferma una struttura al servizio del capitalismo, programmata direttamente dalla «macchina burocratica». Dunque, il «potere tecnico burocratico» condiziona la cultura della massa, la quale indirettamente si ripercuote delle dinamiche pedagogiche.

Al termine di questa analisi Fernandez Alba, ci presenta i punti generali per risolvere i vari problemi dell'insegnamento come ad esempio: l'eliminazione dell'alienazione economica e sociale della docenza, indebolendo la burocrazia amministrativa e il paternalismo familiare, le quali limitano le competenze professionali e la capacità del lavoro dello studente; e l'istituzione di scuole che formano non funzionari o intellettuali, ma che favoriscano l'«autentica ricerca creatrice».

Infine, l'autore conclude la sua analisi dichiarando che: «Camminiamo verso il futuro dove la FORMULA è impegnata a sostituire la FORMA». Con tale affermazione l'architetto spagnolo denuncia

come l'ambiente accademico è destinato a rimanere bloccato, se rimarranno inalterate le «fonti di produzione» controllate dai potenti e dalla burocrazia, e il loro risultato, ovvero una forma di alienazione che porta a forme di standardizzazione con il fine di controllare la produzione ed il consumo.

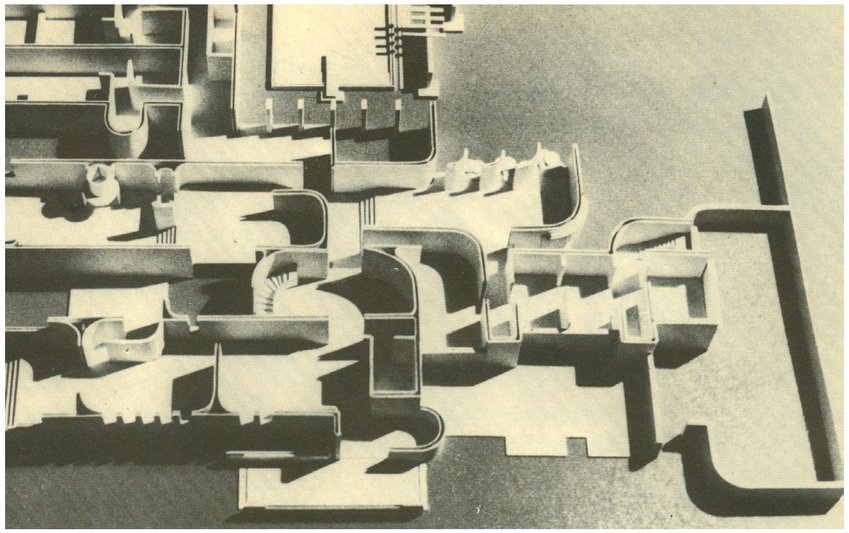
Nel testo compare la volontà di Antonio Fernandez Alba, da sempre impegnato nel voler modernizzare l'intero assetto accademico della facoltà di architettura. Lo dimostra il suo primo articolo pubblicato, mentre ancora era studente nel 1956, in «*Boletín de la Dirección general de Arquitectura y Urbanismo*», nel quale osserva l'organizzazione dell'insegnamento attuata da Walter Gropius, una volta arrivato negli Stati Uniti[10]. Parlando di Gropius, nasce un collegamento naturale con la Scuola del Bauhaus, che nel periodo tra le due guerre rappresentò il centro didattico che apportò maggiori rinnovamenti nell'insegnamento dell'architettura; e in qualità di docente della *Escuela de Arquitectura di Madrid*, Fernandez Alba introdurrà le innovazioni pedagogiche della scuola fondata a Weimar, sperimentate dal disegnatore svizzero Johannes Itten. Dunque, Fernandez Alba può essere considerato come il personaggio chiave della modernizzazione dell'insegnamento dell'architettura in questo periodo storico. Tra il 1965 e il 1970 si pubblicano numerosi suoi testi nel quale emerge un nuovo sistema formativo pensato per la nuova generazione di architetti spagnoli. Si pensi ai numerosi articoli presentati nella rivista «*Arquitectura*», o al suo libro *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea* del 1975.[11] Una fase storica quindi, dell'architettura spagnola nella quale altri importanti architetti del dopoguerra spagnolo, come: de Oiza, La Sota, Moneo, Javier Carvajal, Vazquez de Castro, Molezún, Corrales e Bohigas, si dedicarono alla vita accademica, introducendo a livello scolastico tutte le loro conoscenze percepite nell'attuazione dei loro progetti.[12]

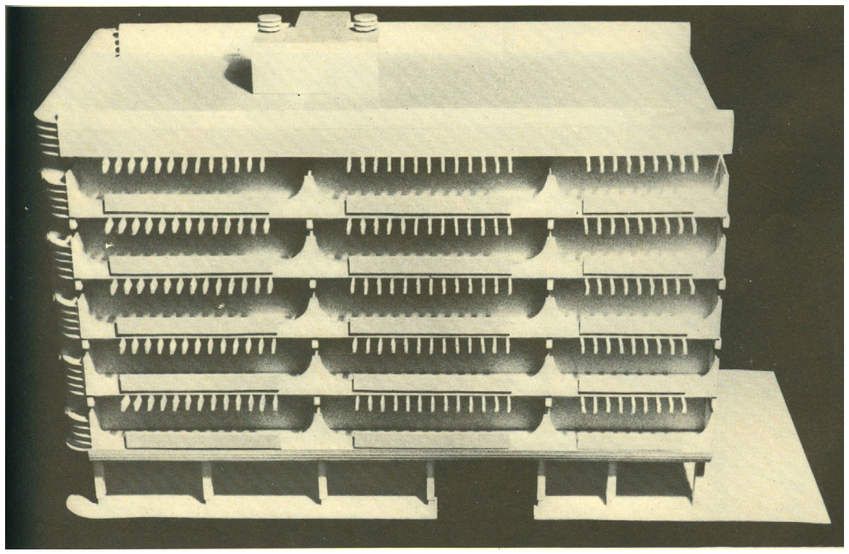
Antonio Fernández Alba, *deología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, Túcar, Madrid, 1975.

Terminata la relazione di Alba, l'editoriale coglie l'occasione per pubblicare le foto di alcuni plastici, dei progetti dell'architetto spagnolo, al quale le altre importanti riviste italiane di architettura del tempo, non gli hanno conferito una dovuta attenzione. Eppure, Alba risulta avere un ruolo importante all'interno del circolo dei giovani architetti madrileni, che nella decada (1957-1967), daranno vita alla *Escuela de Madrid*[13], un movimento diverso rispetto a quello barcellonese, che con i suoi rapporti stretti con Milano, riceverà una continua influenza dell'architettura straniere. La mancanza di contatti diretti con il mondo esterno farà in modo che la *Escuela de Madrid* si sviluppi come un movimento eterogeneo, dove ogni architetto acquisirà una propria visione e interpretazione dell'architettura. In questo contesto quindi, la figura di Antonio Fernandez Alba svolge un ruolo molto importante. Egli attraverso la sua personale interpretazione e riscoperta dell'architettura nordica di Alvar Aalto, già visibile nei

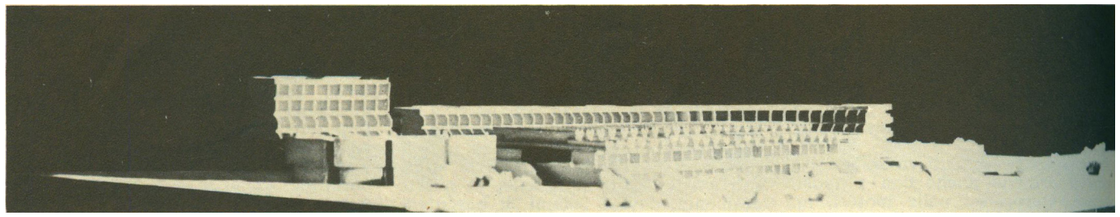
suoi progetti per il *Colegio femenino de Nuestra Señora de Santa Maria* a Madrid (1960) e nel c*onvento del Rollo* a Salamanca, per il quale vincerà il *Premio Nacional de Arquitectura* nel 1962, introdurrà all'interno dell'ambiente madrileno, una revisione organica dell'architettura, già accennata dal critico Bruno Zevi, il quale considerava l'organicismo come la fase matura, rispetto alla fase infantile rappresentata dal movimento razionalista, dentro il più ampio insieme della rivoluzione moderna dell'architettura.[14] Le tesi di Zevi emerse nelle sue conferenze tenutesi a Barcellona e Madrid tra il 1949 e il 1955, e i suoi testi *Storia dell'architettura moderna* e i saggi di *Verso un'architettura organica*, influenzeranno oltra a Antonio Fernandez Alba, una generazione di architetti-professori quali: Josep Maria Sostres, Javier Sáenz de Oíza, Fernando Higueras, Juan Daniel Fullaondo e Rafael Moneo.[15]

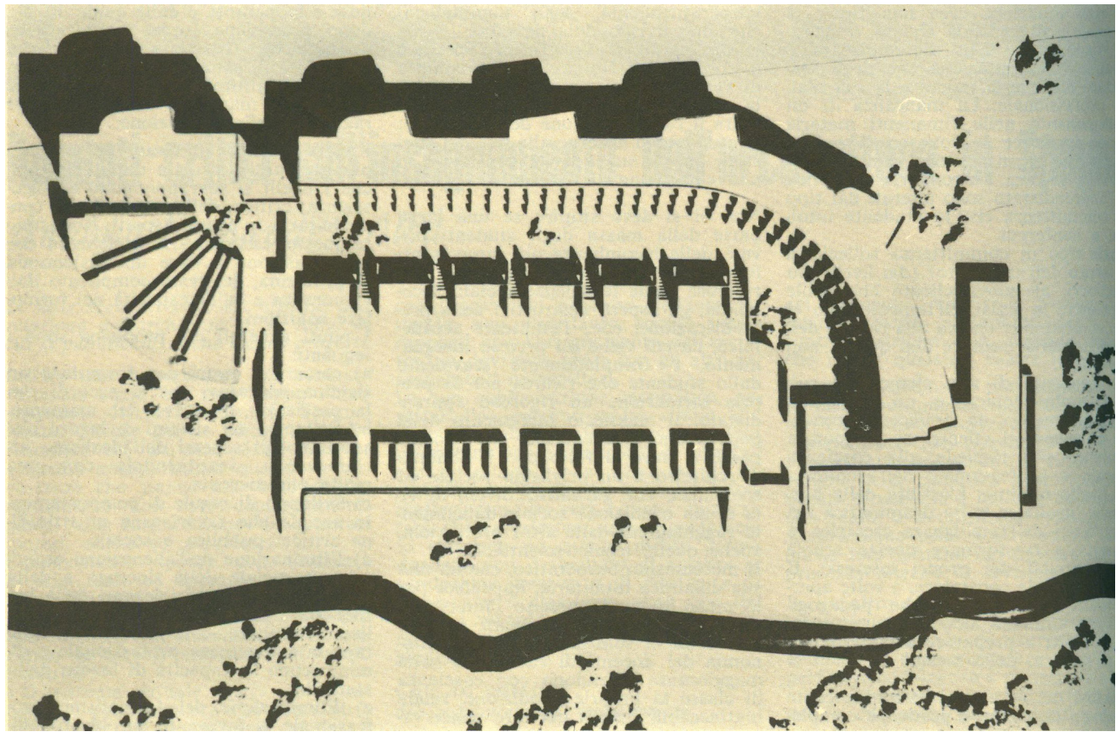
Dall'alto verso il basso: Foto dei plastici di un edificio amministrativo e casa privata nei dintorni di Madrid, (in costruzione durante la pubblicazione di questo numero); e di un'abitazione sempre nei dintorni di Madrid, (anche questo progetto era in costruzione, eseguito con la collaborazione dell'architetto Julio Lasso Cano. Pag. 57.

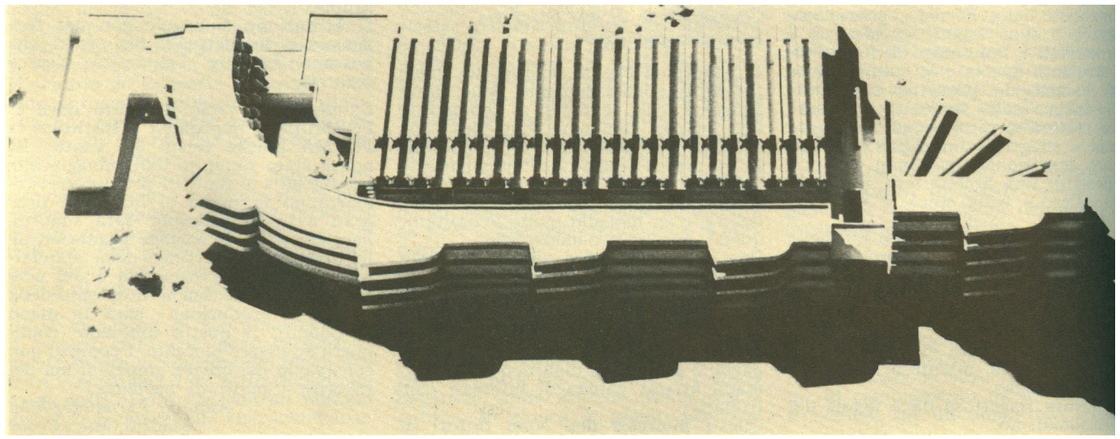




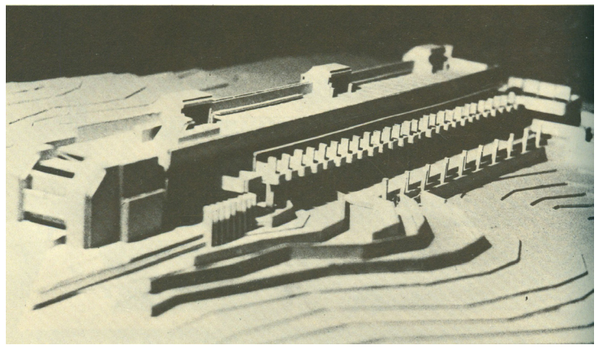
Varie vedute del plastico per il Centro pedagogico a *Les Samuel*, in Campiegne, Francia. Pag. 56.

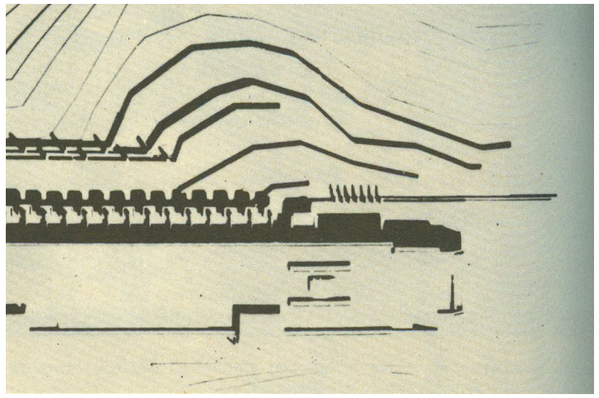




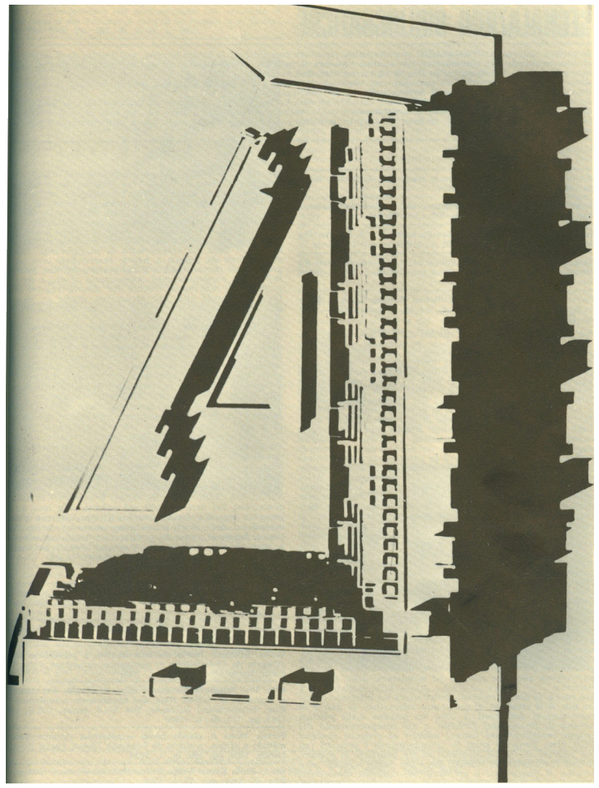


Plastico di un convento nei pressi di Salamanca, realizzato nel 1968-69 Pag. 58.





Pag. 59, mostra il plastico per un progetto del 1967, di un’unità residenziale a Madrid.



BARCELLONA, Studi e proposte del gruppo 2 C

S. Tarragò, A. Armesto, J.F. Chico, A. Ferrer, C. Martì, J.C. Theilacker, A. Marin Buck, Controspazio, Anno V, n. 6 Dicembre 1973. (Numero monografico a cura di Rosaldo Bonicalzi, Renato Nicolini, Uberto Siola).

Il numero di Dicembre del 1973 di «Controspazio» è completamente dedicato alla XV Triennale di Milano, con Aldo Rossi responsabile dell’allestimento e della sezione internazionale della mostra, divisa in due parti: una prima dedicata ad alcune nuove proposte urbane per le città di Berlino, Roma, Napoli, Trieste, Venezia, Zurigo e Barcellona, e una seconda parte più eterogenea, che presenta i progetti di singoli architetti affrontanti diversi temi. La proposta di Barcellona presentata nell’articolo analizzato è quella del Grupo 2C, formato da giovani studenti catalani, riuniti da Salvador Tarragó; e che nel 1972, fondano l’editoriale «2C-Construcción de la ciudad»;[16] in un periodo storico che a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, è caratterizzato dalla nascita di nuove riviste specializzate di architettura all’interno del panorama spagnolo. Un chiaro segnale quindi, dei cambiamenti socioculturali, che la società spagnola stava sperimentando negli ultimi anni del franchismo.[17]

pag. 28.

pag. 29.

Infatti, all’interno dell’ambiente culturale barcellonese, molto più distaccato nei confronti del regime, e più vicino agli influssi internazionali, nascono due nuove riviste, diametralmente opposte nei contenuti: «Arquitectura Bis», pubblicata dal 1971 al 1983, e vicina alle idee di Robert Venturi e del suo libro Complexity and contradiction in the Architecture, e la già citata «2C» (1972-1985) che segue la cultura teorica italiana di Aldo Rossi e della sua opera L’architettura della città. I due libri entrambi pubblicati nel 1966, influenzarono profondamente la nuova generazione di architetti spagnoli, che seppero interpretare e adattare le idee teoriche dei due autori, ai problemi tipici dell’architettura spagnola.[18] Ed è proprio il Grupo 2C a stabilire in Spagna delle affinità con l’italiano Aldo Rossi, all’interno delle già intense corrispondenze internazionali tra gli architetti barcellonesi e i membri della cultura architettonica milanese.[19] Il gruppo oltre alla Triennale di Milano, partecipa insieme all’architetto italiano alla mostra *Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles* del 1975, e ai *Seminarios Internacionales de Arquitectura Contempóranea* (S.I.A.C), che ebbero luogo a Santiago, Sevilla e Barcellona tra il 1976 e il 1980.[20] A questo proposito l’editoriale «2C» inizia il numero 0 con una intervista di Rossi, durante la sua visita a Barcellona del 1972, mentre altri articoli dedicati al teorico italiano saranno presentati nei numeri

A sinistra: Il consiglio di redazione della rivista 2C, da sinistra a destra: A. Armesto, J.F. Chico, J.C.Theilacker, A. Rossi, S. Tarragó, Y. Bonet, A. Ferrer, e C. Martí, 28 Ottobre1975. Fonte: C. Beatriz García Estévez, *Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el Grupo 2c. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70*, << Proyecto, Progreso, Arquitectura >>, Anno V, n. 11, Novembre 2014, pp. 105.

2, 5, 8 e 14, a dimostrazione di quanto messianica fosse per Salvador Tarragó e i suoi seguaci, la teoria di Rossi delle relazioni esistenti tra architettura e città, che riscattarono la visione funzionalista della pianificazione modernista delle città. I vecchi valori del classicismo, della composizione e della forma monumentale, riassunsero con Rossi nuovo valore, mentre la Storia dell'architettura, la cui importanza fu respinta dal movimento moderno venne riportata in auge come strumento indispensabile per l'apprendimento. È appunto sulla base di tali teorie rossiane che il Grupo 2C presenta al pubblico della Triennale il nuovo progetto urbano per la città di Barcellona denominato Plan Torres Clavé.

L' articolo di «Controspazio», oltre a una breve descrizione del nuovo piano barcellonese, si presenta in realtà, come una breve sintesi dei contenuti già enunciati nel più ampio articolo: *Barcelona como modelo de ciudad capitalista* del numero 0 dell'editoriale «2C»;[21] nel quale la città catalana con il suo sviluppo radiocentrico, che prevede un centro borghese, e una più vasta cinta operaia, ci viene presentata come una tipica città capitalistica. Ad affiorare è un nuovo modo di vedere la città definita come «spazio sociale», nei termini della società capitalista, che attraverso, il fenomeno dell'aumento dei prezzi dei lotti, dovuto allo sforzo e al lavoro della società, determina un processo speculativo che comporta uno sviluppo della vita urbana. Invece, analizzando la città sulla dimensione fisica, essa si presenta come «spazio costruito dal lavoro dell'uomo», e quindi frutto di un processo storico ben preciso. Da questi fenomeni, ne deriva una crescita della città disordinata e caotica, lungo i principali assi di comunicazione, con fenomeni di agglomerazione, di suburbanizzazione e di crescita anarchica, il cui risultato è uno sviluppo spontaneo a macchia d'olio, che accresce la contrapposizione tra il centro urbano e la periferia tipica della città borghese, con le sue problematiche di espansione urbana e dominio sociale dello spazio. Lo sviluppo storico dell'urbanizzazione di Barcellona è segnato da sette piani generali. Tra questi il Piano di Cerdá (1859), il Plan Maciá di Le Corbusier e del GATEPAC (1933) e il Plan Torres Clavé, si caratterizzano per il loro progressismo, per il carattere democratico e perché si adattano alla struttura urbano-topografica e geografica della città. A questi il Grupo 2C, contrappone i piani di Rovira i Trías (1859), di Jaussely (1905), di Rubió i Tuduri (1929), il Plan Comarcal (1953) e il Plan Porcioles (1971). Questi ultimi sono espressione di una tradizione più conservatrice e accademica che giustificano la «legalizzazione» della città borghese, e che ne ribadiscono la forma radiocentrica.

«Le formulazioni urbanistiche per Barcellona della linea conservatrice, [...] non sono nient'altro che la quintessenza di questi approcci identificativi dell'urbanismo capitalista, i quali cercano di razionalizzare il sistema da dentro per poterlo giustificare tecnicamente. Questo dovrebbe rimanere sufficientemente chiaro davanti in poi affinché la storia sia progressista, ovvero, affinché l'esperienza storica serva per dirimere impostazioni schematiche e subdoli, che intentano nascondere o ignorare la natura della nostra realtà urbana».[22]

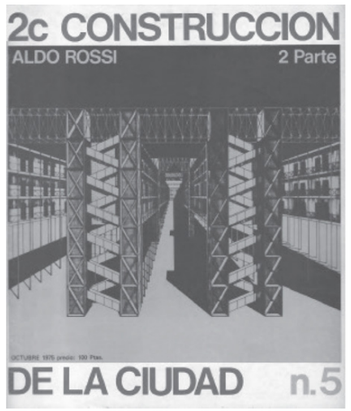
Per quanto riguarda invece, i piani di Cerdá e Maciá:

«La capacità critica che contengono i progetti di Cerdá e Maciá, si basano su un conoscimento profondo della storia e della realtà urbana, in una volontà trasformatrice della città incivilizzata, che pretende ordinarla secondo le esigenze più qualificate di ogni momento storico e come tutta l'azione rivoluzionaria, sono state proposte critiche che mettono in questione la società stessa alla quale volevano servire».[23]

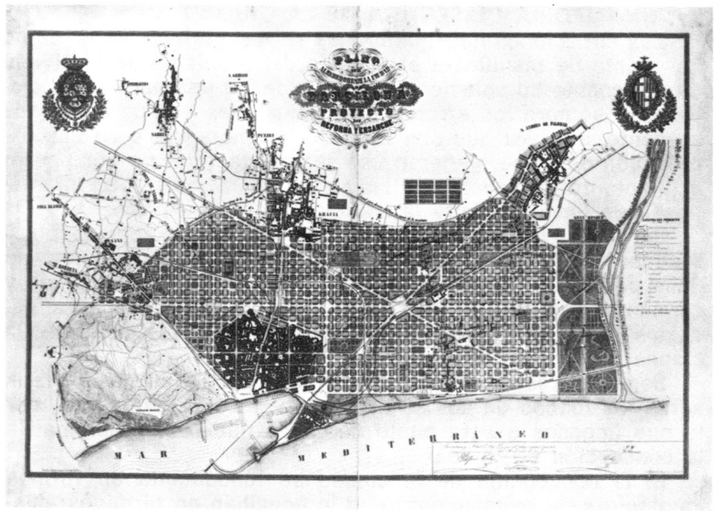
La volontà del Grupo 2C, è quella di collegare il loro progetto del piano Torres Clavè alla tradizione dei piani Cerdà, e Macià, quest'ultimo mai realizzato a causa della guerra, e che era frutto del lavoro tra Le Corbusier e il gruppo spagnolo del GATEPAC, di cui Josep Torres Calvè, a cui è dedicato il nome del nuovo progetto urbano, era membro. In base a ciò che viene riportato nella rivista italiana:

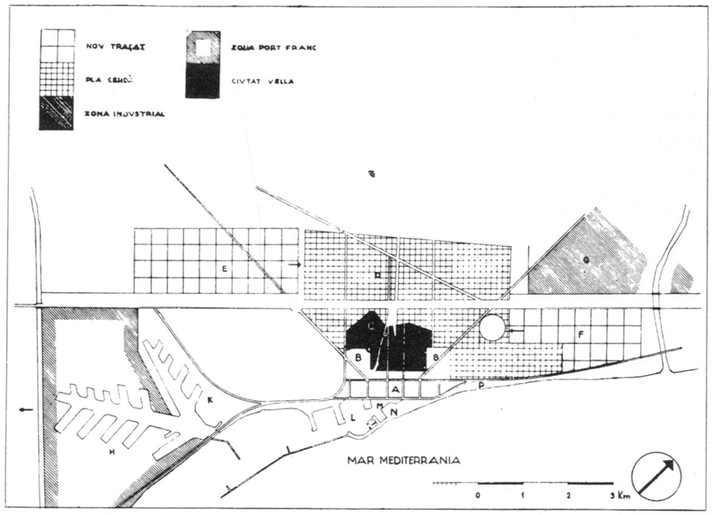
«Le circostanze fanno sì che il piano Torres Clavè abbia tuttavia carattere più limitato. Confrontandosi con l'urbanistica ufficiale, si presenta come una "risposta teorica", elaborazione di una idea di città in riferimento alla cultura architettonico-urbanstica, e, d'altro lato, come "risposta professionale" che assume ed elabora una serie di rivendicazioni popolari sulla città, maturate negli ultimi anni, e restando aperto ai successivi sviluppi cui lo obblighi la crescita di questa lotta rivendicativa».

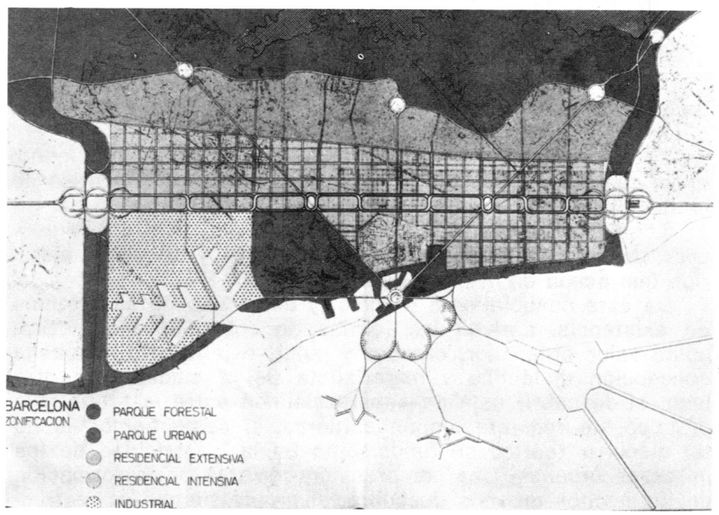
Il piano vuole essere un'alternativa all'operazione speculativa di 200 ha. di terreni industriali da convertire in aree residenziali di lusso lungo la costa, e al piano Porcioles, dedicato alla futura Esposizione Universale del 1982. La proposta urbana si basa su una relazione tra gli elementi geografici, climatici e storici che determinano il paesaggio della città, sviluppato lungo una pianura compresa tra il mare e le montagne. Inoltre, una particolare attenzione è rivolta al patrimonio architettonico-storico. Il risultato è uno schema del nuovo piano che segue l'asse longitudinale parallelo al mare e la sua tangente che passa per il centro storico, e che formano gli assi principali dell'espansione di Barcellona, insieme ad altri due assi obliqui. Per quanto riguarda quadrilatero di Cerdá, esso viene reinterpretato, data la sua importanza per la città, attraverso una diminuzione della sua densità, con l'introduzione di un parco urbano che si estende oltre la costa.[24]



Copertine delle riviste 2 C dedicate alle opere di Aldo Rossi, 1975-1979. Fonte: C. Beatriz García Estévez, *Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el Grupo 2c. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70*, << Proyecto, Progreso, Arquitectura >>, Anno V, n. 11, Novembre 2014, pp. 105.







Dall'alto verso il basso :
Il Plan Cerdá, 1859; Plan Maciá, 1933;
e Plan Torres Clavè, 1971. Le immagini
sono riportate a pag. 28 di
<< Controspazio >>, e a pag. 22,
dell'articolo *Barcelona como modelo de ciudad capitalista*.

A pag. 29 della rivista italiana, << Una proposta di un'area di residenza per il *Pueblo Nuevo* del Grupo 2C, 1971 >>.

Urbanistica e Illuminismo a Madrid

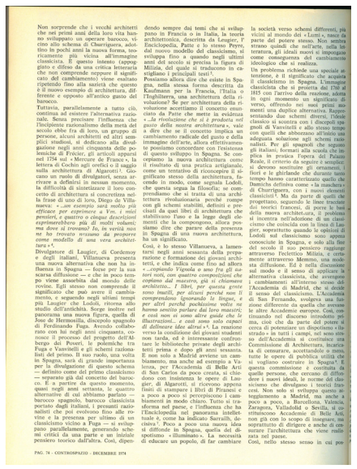
Carlos Sambricio, Controspazio, Anno VI, n. 4, Dicembre 1974, pp. 72-83.

URBANISTICA E ILLUMINISMO A MADRID

dal viale del Prado al piano di Silvestre Perez

Carlos Sambricio

pag. 72.

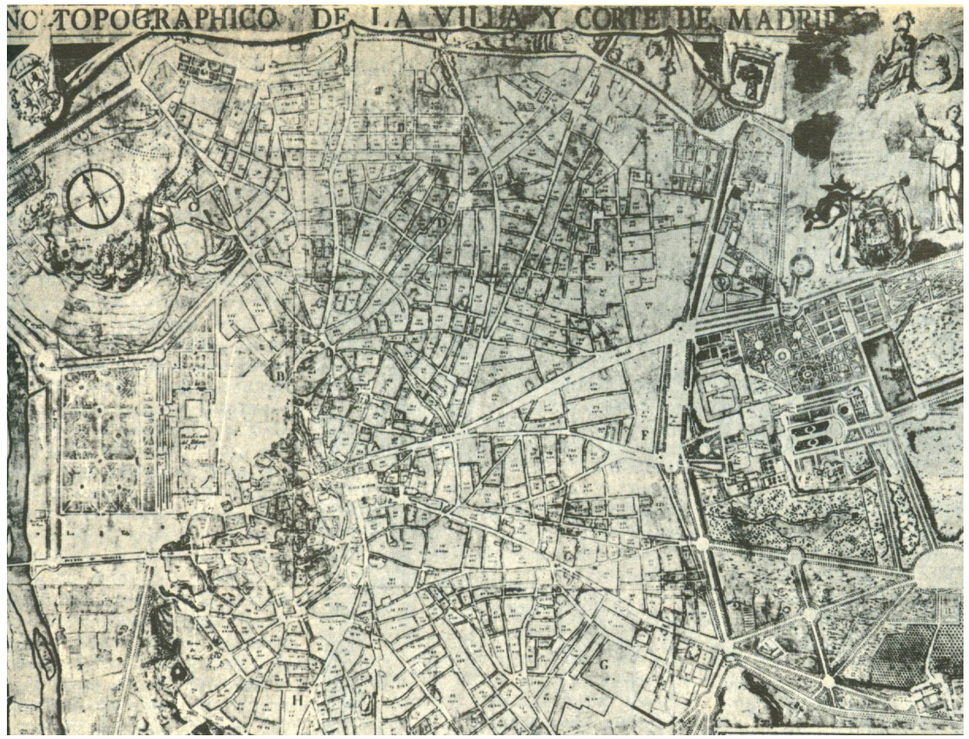


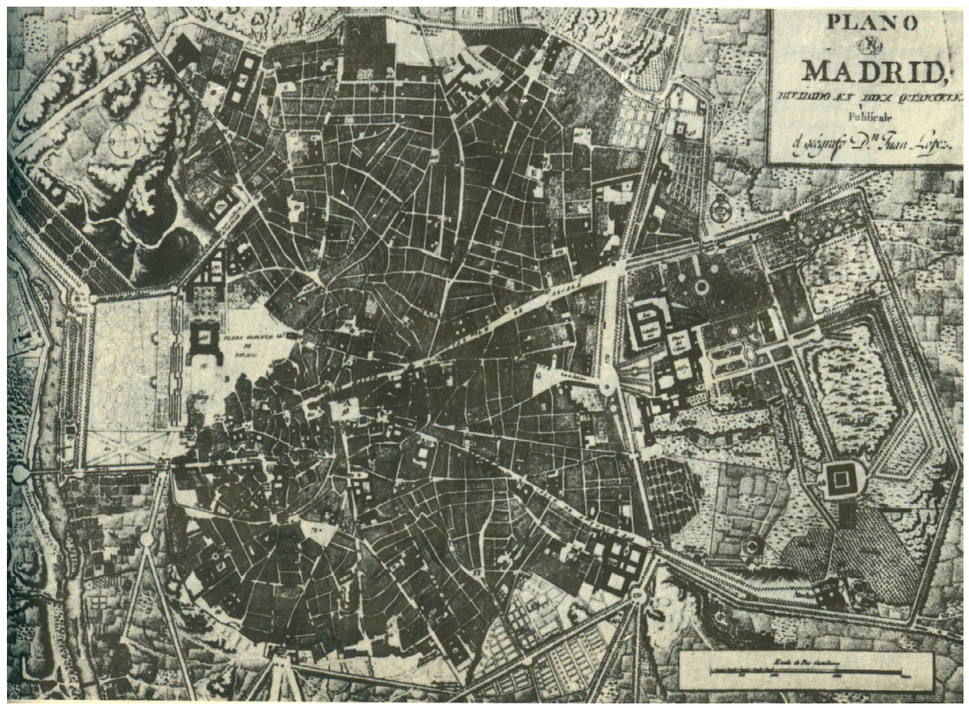
pag. 74.

Nel più ampio interesse dimostrato da questo editoriale per le tematiche di storia dell'architettura, nel n. 4 del Dicembre 1974 vengono riportati diversi articoli sull'architettura nel periodo illuminista,[25] trai quali un articolo dello storico dell'architettura spagnola Carlos Sambricio, dedicato allo sviluppo urbanistico della città di Madrid durante l'epoca della Ragione. Il testo si presenta come un'opportunità per i lettori italiani di conoscere le tematiche più ampie dell'architettura spagnola della seconda metà del XVIII secolo, confusamente e in maniera semplicista definita «neoclassica», data la scena culturale di quel periodo, caratterizzata da differenti correnti architettoniche. L'arrivo degli architetti italiani e francesi presso la corte dei Borbone, e la divulgazione delle opere di Laugier e Cordemoy, da parte di Diego de Villanueva, comportano lo sviluppo parallelo di quattro alternative nel linguaggio architettonico: il barocco spagnolo dei vecchi architetti più vicini «allo schema» di Churriguera, il barocco classicista introdotto dagli italiani Juvarra e Vanvitelli, i «presunti razionalisti», che seguono le idee di Laugier, e infine il classicismo di José de Hermosilla, considerato come il «discepolo spagnolo» di Fernando Fuga.
A questo punto l'autore si domanda se è possibile parlare in questo periodo in Spagna di architettura di rivoluzione:

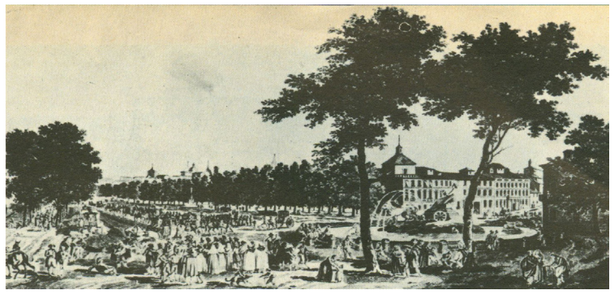
«possiamo allora dire che esiste in Spagna, nella stessa forma descritta da Kaufmann per la Francia, l'Italia o L'Inghilterra, una architettura della rivoluzione? Se per architettura della rivoluzione accettiamo il concetto enunciato da Patte che mette in evidenzia "[...]la rivoluzione che si è prodotta nel gusto della nostra architettura"».

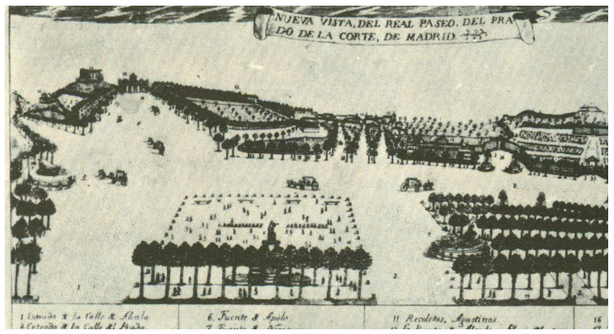
Tale concetto indica un «cambiamento radicale» nel gusto e nell'immagine dell'arte, e lo sviluppo di una architettura che rompa con gli schemi antichi e prestabiliti. In questo modo Carlos Sambricio trova una risposta alla sua domanda, notando le caratteristiche di un rinnovamento nelle accademie di Belle Arti di San Fernando di Madrid, e di San Carlos di Valencia, dove inizia a manifestarsi in quel periodo l'influenza dei testi di Laugier, di Algorotti o di Piranesi, e con il dispotismo «*ilustrado*», che comportò il potenziamento delle Accademie di tutto il paese, all'interno delle quali venne costituita una «Commissione di Architettura», che aveva il compito di approvare o censurare le opere considerate di pubblica utilità nrl

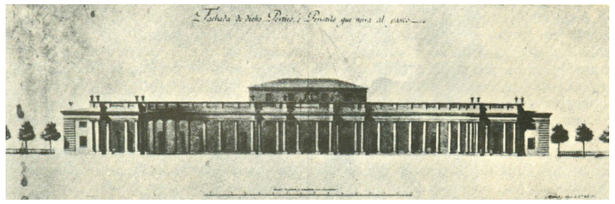


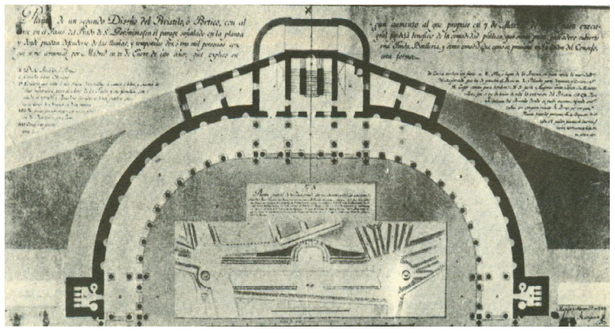


Da pag. 73: In alto: il piano di Espinosa del 1764. Si nota come la presenza dei due palazzi reali a est e ovest, impongono alla città uno sviluppo lungo l'asse nord-sud; in basso il piano di Juan Lopez, dove si possono notare gli interventi eseguiti da Carlo III, con la sitemazione della cintura esterna e la creazioe di piazze alberate.









Da pag. 75, dall'alto al basso: Una veduta del viale del Prado dalla Porta di Alcalá; una vista del viale con la porta di Alcalá in secondo piano; il peristilio per il viale del Prado di Ventura Rodriguez del 1783.

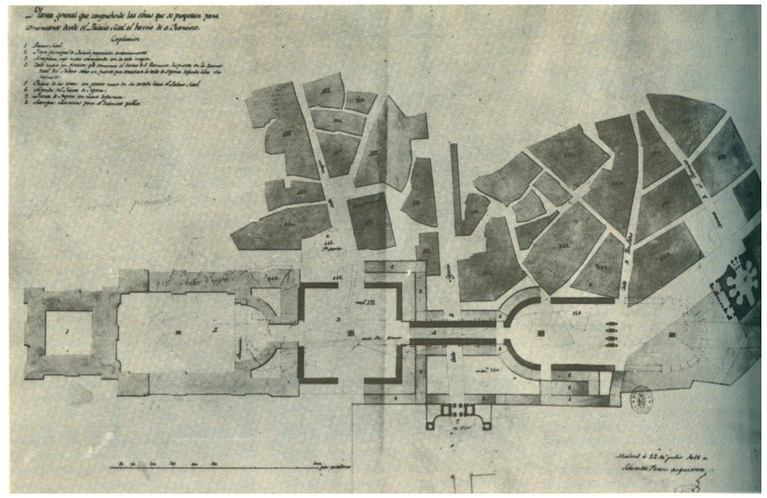
Regno spagnolo.
Per quanto riguarda le città, anch'esse sono sottoposte a cambiamenti rivoluzionari nella seconda metà del XVIII secolo; non più concepite dal volere di una sola classe egemone, ma pensate per il cittadino, con grandi spazi aperti. Quindi, l'attenzione del testo si sposta sul caso della città di Madrid, che prima dell'arrivo di Carlo III si presentava con un semplice impianto barocco, estesa tra i due possedimenti reali, il Palazzo Reale e *Casa de Campo* a est, e il Palazzo del *Buen Retiro* a ovest. Una città quindi, priva di spazi aperti che Carlos Sambricio definisce simile «all'immagine di Parigi di Enrico IV», riprendendo i concetti già esposti da Julian Gallego in uno studio pubblicato da P. Francastel.[26] Con le riforme intraprese da Carlo III nell'ordinare gli accesi e migliorare le condizioni igieniche della città, e sotto il mandato del Conte di Aranda, la città di Madrid adotta schemi provenienti dalla Francia, quali la necessità di grandi piazze e viali. In questo modo dall'asse est ovest che connette le due residenze reali, si sviluppa in maniera perpendicolare la costruzione dell'asse del Pardo, un viale concepito come «anticamera» tra il Palazzo del *Buen Retiro*, e la zona residenziale dell'aristocrazia.

«i significati che hanno quindi i *Prados* a Madrid, è una chiara manifestazione dell'esistenza di un'epoca "*ilustrada*" nel paese. Una zona di contatto tra l'aristocrazia e il potere, una specie di zona franca nella città stessa, si adatta agli schemi che appaiono in Francia».

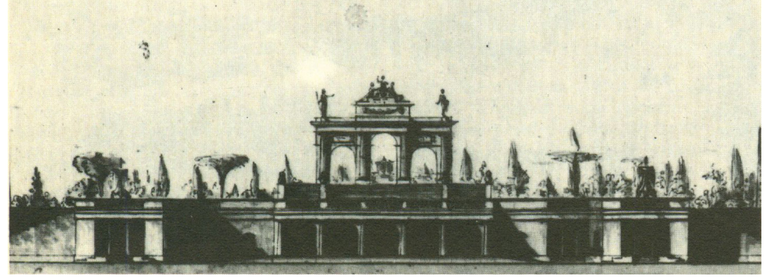
Risulta quindi importante per l'autore l'unione e la dipendenza che il nuovo asse del Prado possiede con l'elemento teatrale della Porta di Alcalá, entrambi connessi dalla nuova via realizzata da José de Hermosilla, che sfocia nel Prado tra i due nuclei scultori della Cibele e di Nettuno, realizzati da Ventura Rodriguez.

Terminata questa breve descrizione dei cambiamenti apportati a Madrid durante il Regno di Carlo III di Spagna, con la costruzione del Prado che contribuisce allo spostamento del centro di gravità dell'espansione della città, l'attenzione di Carlos Sambricio si sposta sulla figura di un altro progettista importante: Silvestre Pérez, che sin dal suo arrivo a Madrid si convertirà nell'architetto ufficiale di José Napoleón. Riprendendo un'idea di Sabatini per una piazza a sud del palazzo Reale, (che corrisponde all'attuale Plaza de la Armeria), Perez cercherà di risolvere

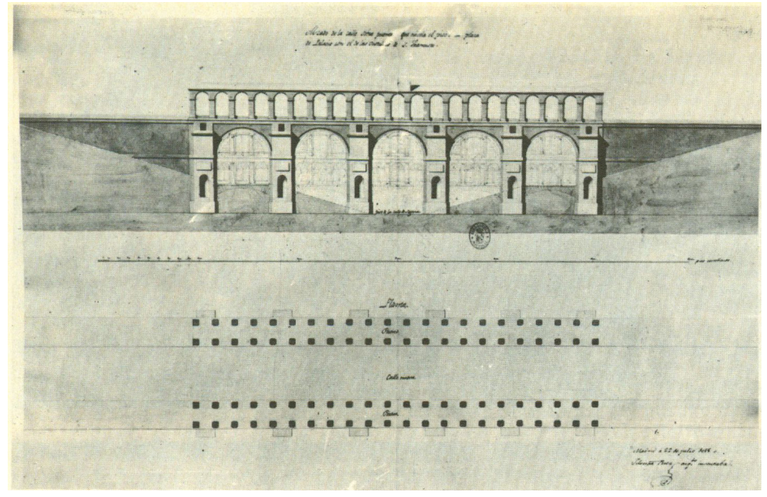
Da pag. 72: il nuovo assetto di Silvestre Pérez sotto il dominio di José Napoleon, dove si verca di relazionare il Palazzo con le << *Cortes* >>, seguendo l'esempio del viale a Washington che unisce il Campidoglio (il legislativo), alla Casa Bianca (l'esecutivo).



Da pag. 76, il viadotto progettato da Silvestre Pérez presso l'attuale calle de Segovia.

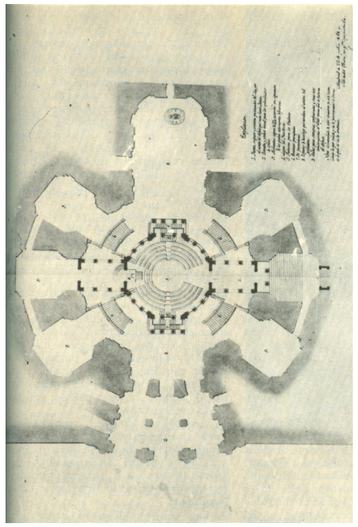


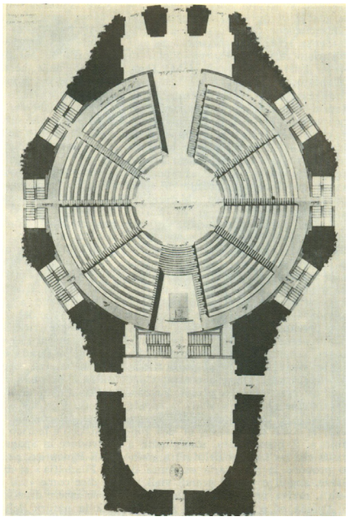
Da pag. 76, un altro progetto di Silvestre Pérez per una porta della città.

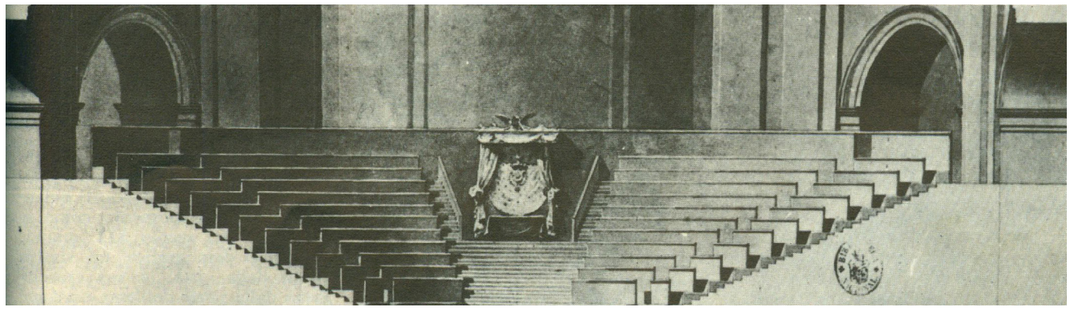


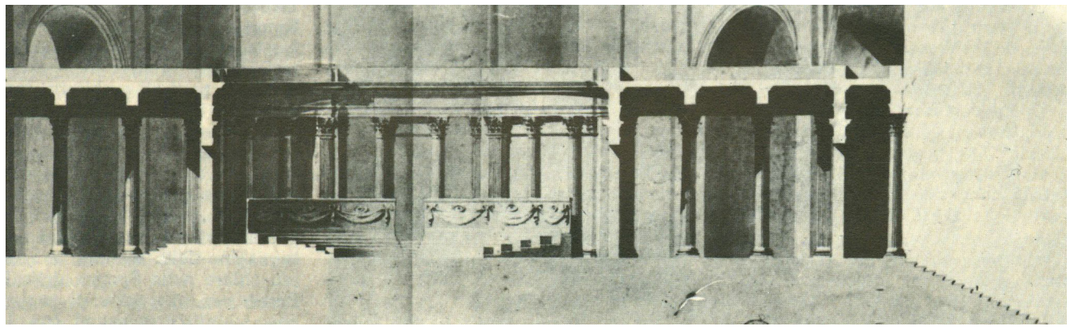
la connessione tra la Calle Mayor e il Palazzo, attraverso la costruzione di una serie di piazze circoangolari. Quindi, alla piazza di Sabatini, segue una ulteriore piazza dove avviene l'unione con la Calle Mayor, segnata da un obelisco al centro. Seguendo tale asse nord- sud, attraverso la costruzione di un ponte, segue un'altra Piazza circoangolare che termina con la chiesa di San Francisco il Grande, dove una facciata del complesso ecclesiastico è ripensata e rivolta verso uno degli assi diagonali. Sambricio nota un'analogia tra tale opera mai realizzata che avrebbe unito il Palazzo Reale alla chiesa di San Francisco, la quale si sarebbe convertita nella «Corte del Paese», e di altri progetti di epoca illuminista quali quello di Washington, dove ancora una volta una diagonale unisce l'esecutivo rappresentato dalla Casa Bianca al legislativo del Campidoglio, e quello di Nancy, dove si crea una certa comunicazione tra l'esedra del palazzo, il viale e la piazza.

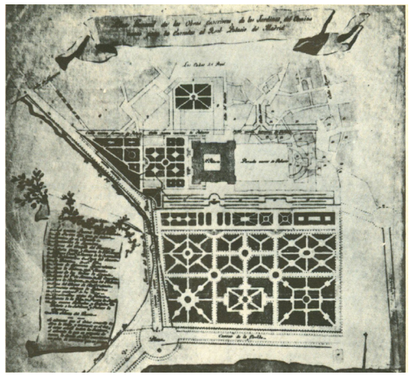
Da pag. 77: << Silvestre Perez, Madrid 1810. Progetto di trasformazione della Chiesa di San Francisco in sala delle "*Cortes*". Piante e sezioni dell'edificio prima e dopo la trasformazione.

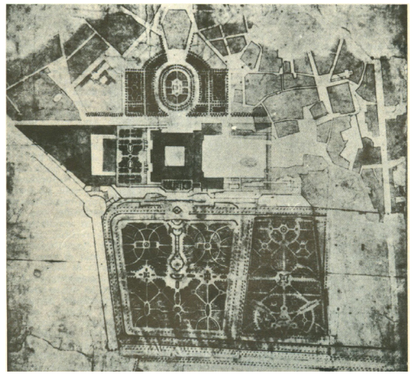








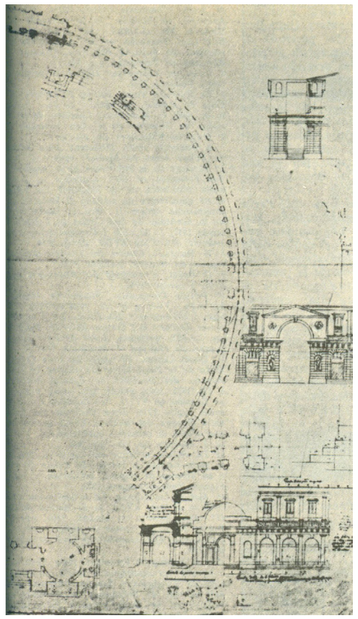


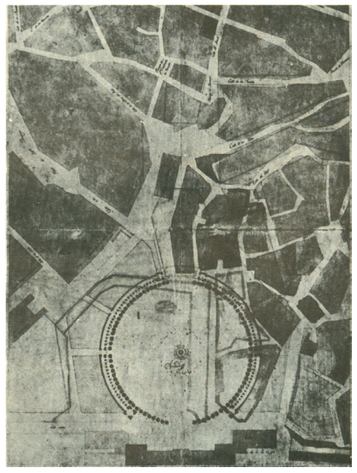


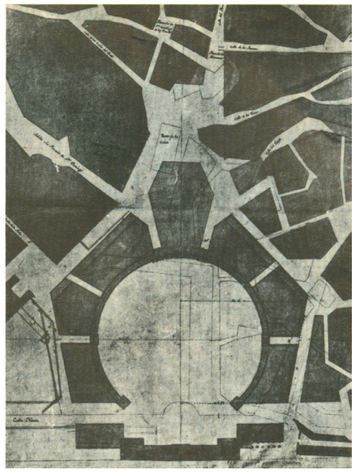
Da pag. 79, a sinistra il progetto per la piazza dei giardini del Palazzo reale di Sabatini del 1770; a destra, un progetto per la *Plaza de Oriente* di Pascual Colomer, del 1835.

«In un certo senso è parallelo al Palazzo di Torino, in quanto l'idea iniziale consiste nell'interrompere le mura, nonostante il progetto si avvicini di più a Nancy o Washington che all'immagine che costruirono Hermosilla o ventura Rodriguez nei Prados».

Viene ricordato anche un ulteriore progetto di Pérez che avrebbe integrato il palazzo alla città con una piazza rivolta a est, dalla quale sarebbe partito un nuovo viale fino alla Porta di Alcalá. Successivamente dopo la guerra di Indipendenza Isidro Gonzales Velazquez, ridefinisce il progetto con una piazza circolare con colonne davanti il palazzo reale, eliminando i tentativi di realizzare il viale. Il testo riconosce come in tale progetto si manifestano le influenze italiane e francesi nella Spagna del periodo illuminista, come ad esempio la colonnata tipica dell'architettura neoclassica che compare nel progetto del peristilio del Prado di Ventura Rodriguez, o in quello della Piazza di Velazquez che ricorda il Foro di Antolini per Milano.
Infine, Carlos Sambricio compie diversi piani di comparazione tra il progetto di epoca napoleonica di Pérez di unire il Palazzo al complesso di San Francisco, e il piano concepito per i *Prados*. Il primo è quello della tematica dell'antichità che compare nella fontana della dea Cibele e in quella di Nettuno, che suppone «un gusto classicista» ed il seguire i dettami dell'Enciclopedia, nella quale compariva l'idea di «collocare fontane nei viali, di definire elementi rappresentativi del gusto delle rovine». Ma tale tematica dell'antichità compare anche nel progetto del viadotto di Pérez che presenta una «chiara impronta romana», il cui fine per la città è di
«manifesto». Il secondo punto è quello di comparare il cambio di significato tra la Porta di Alcalá e il nuovo arco di trionfo Introdotto da Pérez all'entrata della seconda piazza verso l'avvallamento della Cuesta de la Vega. Se la porta risulta essere un elemento posto all'ingresso della città, l'arco di trionfo invece, è collocato nella sua zona «più nobile» ovvero all'interno dell'elemento circoangolare della piazza, riproponendo così schemi tipici del mondo antico come, per esempio, il Circo di Caracalla, dell'attuale Piazza Navona. Ad emergere attraverso i due obelischi e l'arco di trionfo del complesso vi è una certa solennità che ricorda secondo Sambricio, quella di Parigi ai tempi della Rivoluzione, dove nei grandi spazi della città si celebrava la festa dell'azione rivoluzionaria, o la «valorizzazione del simbolo» che comporta l'evoluzione del classicismo come nel caso delle architetture di Boulléè.





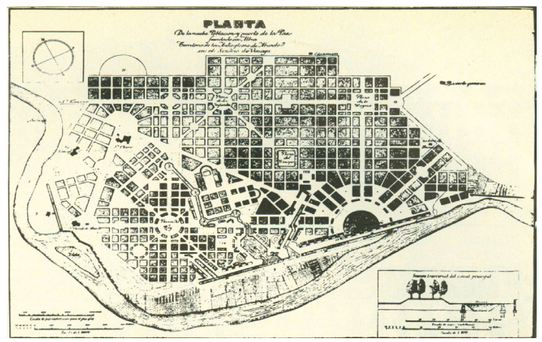


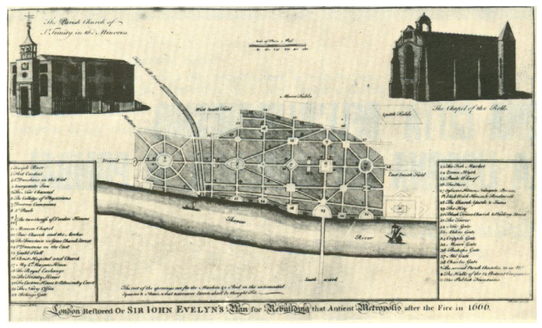
«È all'interno di questo schema che dobbiamo considerare la piazza di Pérez, elemento di separazione con un passato tuttavia a lui vicino. Rifiuta la piazza barocca e la città in cui essa si inserisce...».

Una concezione che risulta diversa quindi, da quella dei *Prados* e che l'autore spiega con una citazione di Chueca Goitia a proposito dell'urbanesimo nella epoca di Carlo III che si basava soprattutto « su trasformazioni di carattere periferico, i suoi sforzi erano rivolti più che all'interno all'abbellimento della fascia esterna, dove si potevano fare grandi piani».[27]

Da pag. 81, dall'alto verso il basso, il progetto di Isidoro Gonzales Velazquez, per la sistemazione della Plaza de Oriente, del 1817, per adattare la proposta di Pérez di creare un viale che attravesarse la città.

Da pag. 83, il progetto di Péerez << *Puerto de la Paz* >>, del 1807, nei pressi di Bilbao.





Pag. 83, una similitudine notada da Sambricio tra il piano di Pérez e quello di J. Evelyn per la ricostruzione di Londra del 1666.

Pag. 83, Il piano per Washington di Ellicot, del 1792, nel quale Pennsylvania Avenue unisce il Campidoglio alla Casa Bianca.

NOTE

1. C. D'Amato Guerrieri, *Controspazio come "piccola rivista",* in Magazine del festival dell'Architettura, consultabile in URL: https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/84/643, data di ultima consultazione 03/03/2021.

2. *La "battaglia" di Valle Giulia ha cinquant'anni*, <<Il Post.it>> 1º marzo 2018.

3. C. D'Amato Guerrieri, *Controspazio come "piccola rivista"*, << Magazine del festival dell'Architettura >>, consultabile in URL: https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/84/643, data di ultima consultazione 03/03/2021.

4. Alessandro Fiorio, *Controspazio (1969-1981)*, tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, 2005, rel. Carlo Olmo.

5. C. D'Amato Guerrieri, *Controspazio come "piccola rivista"*, << Magazine del festival dell'Architettura >>, consultabile in URL: https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/84/643, data di ultima consultazione 03/03/2021.

6. Ibidem.

7. R. Pane, *Gaudi e il modernismo catalano*, << Casabella >>, Vol. 33, n. 338, Luglio 1969, pp. 54-59.

8. Entrambi gli articoli vengono pubblicati all'interno di un numero monografico della rivista a cura di Ezio Bonfanti e Massimo Scolari:
Szymon Bojko, *Il Vchutemas: originalità e connessioni di un'esperienza didattica in URSS*, << Controspazio >>, n. 1 Anno II, nn. 4-5, Aprile-Maggio 1970.
M. Scolari, *Hannes Meyer e la scuola di architettura*, ivi.

9. Si tratta di un testo presentato a episodi in diversi numeri.
R. Gabetti, P. Marconi, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*, << Controspazio >>, Anno III, n. 3, Marzo 1971, pp. 33; Anno III, n. 9, Settembre 1971; Anno III, n. 10-11, Ottobre-Novembre 1971.

10. V. Pérez Escolano, *La modernización de la enseñanza de la Arquitectura en España. Un proceso*, in *Actas VIII Congreso DoCoMoMo Ibérico,* (Málaga: DoCoMoMo, 2013), pp. 329.

11. ivi pp. 334. Per gli articoli: A. Fernandez Alba, *Valores humanos, científicos y sociales en la formación del arquitecto*, << Arquitectura >>, n. 77, Maggio 1965, pp. 1-4.
Aspectos analíticos y metodológicos en la enseñanza de la arquitectura. Personalidad creadora y metodología del proyecto, << Arquitectura >>, n. 119, Novembre 1968, pp. 3-10.

12. A. Capitel, *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 146.

13. Id, *La arquitectura de Antonio Fernandez Alba en el interior de la aventura española moderna*, In: *Antonio Fernández Alba*, Ministerio de Cultura, Dicembre 1979-Gennaio 1980, pp. 51.

14. Ivi, pp. 49.

15. Raúl Martínez Martínez, *La enseñanza de la Arquitectura en las universidades españolas: la influencia de Bruno Zevi en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona, década de 1950*, in *Actas VIII Congreso DoCoMoMo Ibérico,* (Málaga: DoCoMoMo, 2013), pp. 378.

16. La rivista nasce all'interno degli ambienti della Scuola di architettura di Barcellona, quando un giovane professore non ancora di ruolo, (Salvador Tarragó), approfitta della sospensione dell'anno accademico, a causa di un lungo sciopero studentesco, per dare vita ad un ciclo di seminari alternativo al programma di studi, affidando ad Antonio Barrionuevo, il compito di scegliere gli studenti più interessati al programma seminariale, e che formeranno il nucleo originalrio della rivista << 2C >>. La redazione era quindi formata da: Tarragó, in veste di direttore, Carlos Martí Arís, Antonio Armesto Aira, Francisco Chico Contijooch, Antonio Ferrer Vega, Juan Carlos Theilacker Pons, Alejandro Marín-Buck Albacete e il grafico Juan Llopis Maojo.
Dalla fonte: Licita F., *Carlos Martí Arís e i suoi eteronimi. Vocazione all'anonimo*, tesi dottorale, Università di Bologna e Universitat Politècnica de catalunya de Barcelona, 2014, rel. Prof. Giovanni Leoni, Xavier Monteys, pp. 16.

17. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta i nuovi movimenti nati in Europa, come quello studentesco, incominciano a influenzare la società spagnola, che pur restando sotto il controllo del regime di Franco, incomincia a dimostrare segnali di emancipazione, come dimostrano le lotte degli studenti e di alcuni docenti, che negli ultimi anni del franchismo si mobiliteranno per un cambiamento all'interno dell'ambiente accademico e della società. Il controllo della dittatura sulla società, sempre più blando, comporta anche la nascita di nuove riviste specializzate in architettura, non controllate direttamente dallo stato come nel caso di << *Arquitectura* >>. Ivi, pp. 15.

18. M. A. Baldellou, A. Capitel, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 484

19. Basti pensare alle relazioni tra José Antonio Coderch e Gio Ponti, tra Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti, e di come le idee di Nathan Rogers abbiano influenzato l'architettura realista catalana di Bohigas e Martorell.

20. C. Beatriz García Estévez, T*an cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el Grupo 2c. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70*, << Proyecto, Progreso, Arquitectura >>, Anno V, n. 11, Novembre 2014, pp. 104.

21. José Dalmau Salvia, *Barcelona como modelo de ciudad capitalista*, << 2C-Construcción de la ciudad >>, n. 0, 1972, pp. 14-23.

22. Ivi, pp. 23.

23. Ibidem.

24. Per una visione più dettagliata del progetto vedere l'articolo: *Estudios sobre Barcelona: el plan Torres Clavé 1971*, << 2C-Construcción de la ciudad >>, n. 8, 1973, pp. 11-13.

25. Oltre al testo di Carlos Sambricio in questo numero compaiono gli articoli:
Attilo Pracchi, *Una città dell'Illuminismo, la Lisbona del Marchese di Pombal*, << Controspazio >>, Anno VI, n. 4, Dicembre 1974, pp. 84-87.

Giorgio Muratore, *George Teyssot, Città e utopia nell'Illuminismo Inglese: George Dance il giovane,* ivi, pp. 88-90.

ID, *Hermann G. Pundt, Schinkel's Berlin: a study in environmental planning*, ivi, pp. 91.

26. J. Gallego, Op. Cit., pp. 263.

27. F. Chueca Goitia, *Madrid y Sitios Reales*, Madrid, 1958.

Domus

(1949-1976)

L'interesse di Gio Ponti e del suo editoriale per la Spagna, inizia dopo l'invito che egli ricevette dalla *Dirección General de Regiones Devastadas*, e approfittando della sua presenza nel paese, partecipò in tutte le riunioni e viaggi della *V Asamblea Nacioanal de Arquitectos* che si svolse a Barcellona, Palma di Mallorca e Valencia, nel Maggio del1949. In due occasioni a Barcellona e a Valencia fu invitato dal presidente dell'Assemblea, Francisco Prieto Moreno a prendere la parola, dando conoscenza del suo pensiero sui temi architettonici del tempo. Nelle sue dichiarazioni, Ponti lascia trapelare la sua ammirazione per le tradizioni e i costumi provenienti dal passato; realtà ancora forti nel panorama sociale spagnolo, mentre rivela una certa preoccupazione per l'incombente modernità:

"El señor Ponti en una de sus intervenciones". Foto tratta dall'articolo: *La V Asamblea Nacional de Arquitectura: Barcelona - Palma de Mallorca - Valencia*, «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 10, 1949, pp. 2-5.

«la tradizione e i costumi ci hanno legato ad un fondo impalpabile e immateriale dal quale proviene la civilizzazione e l'onore dei popoli antichi. Per esempio, la primitiva casa popolare catalana può sembrare, e forse lo è, l'antenata di quella che oggi si esige come norma di igiene. Certamente, da questa casa non deriva nessun insegnamento che possa servirci per il confort attuale, però da essa scaturisce un frutto di spiritualità della maggior e più sacra importanza […] La condizione della nostra epoca è terribile, perché intanto quelli che ci precedettero lavoravano per Dio, la famiglia o la bellezza, noi lavoriamo, quasi esclusivamente per l'economia […] Il nostro mondo si va meccanizzando troppo e questo è pericoloso. Abbiamo fede nello spirito latino e confidiamo che il nostro spirito sia il salvatore di tutto quello che è stato la base della vita dell'uomo, e che tragicamente stiamo perdendo».

Ponti considera la Spagna un paese fortunato da questo punto di vista, rispetto all'Italia, dove «una falsa e seducente modernità ci sta allontanando dalla bellezza». Dalle sue parole appare l'immagine di un'epoca a cavallo tra «la definitiva fine di un passato irripetibile e il futuro sconosciuto», nel quale gli uomini dovrebbero lavorare con l'aiuto di un rigoroso e profondo sentimento di «tradizione e cultura». Più che dar importanza all'aspetto economico e all'organizzazione, Ponti invita a pensare ancora una volta all'uomo, dal punto di vista sociale, ma anche «umano e artistico»:

«Non ci rendiamo più orgogliosi tanto della conquista tecnica che stiamo realizzando. Il fluire dei secoli dimostrerà quanto eravamo ingenui. La sensazionale invenzione della macchina a vapore non emoziona a nessuno oggi. Però la cattedrale gotica, il Partenone, i quadri di Goya, sono traguardi autentici nel porre l'uomo sopra il mondo».

In questo senso, anche l'opera architettonica svolge un ruolo determinante, che ha un'enorme importanza sociale ed educatrice:

«Con la Chiesa di San Marco, di Venezia, i suoi architetti ci diedero, non solo un edificio funzionale, se non una cosa meravigliosa, dalla quale qualsiasi veneziano, povero o ricco, prova orgoglio nell'esclamare: "Mio San Marco"».

Ed ecco che a questo punto del discorso, Ponti rivolge una critica agli architetti spagnoli con una frase che divenne famosa:

«Io, che vivo preoccupato per questo tormento della congiuntura della storia, voglio condividere con voi una confidenza: noto tra di voi incertezza e titubanze».

Incertezza e titubanze forse, nell'intraprendere la strada, che la V Assemblea Nazionale degli architetti, contribuì a spianare verso l'imminente fase della modernità:

«gettate via tutto ciò, se mi permettete il consiglio; rendete tranquilla, serena e onesta l'architettura che provenga da voi. E, soprattutto, voi giovani, lavorate con attenzione, perché vi aspetta una tremenda e straordinaria responsabilità architettonica».

Al finale del suo intervento, Ponti è invitato dal professor Bassegoda, a dare le sue idee sull'architetto catalano Gaudí:

«Oggi, dopo vent'anni di lavoro e di esperienza, non solo architettonica, se non di cultura generale; dopo aver conosciuto l'importanza di Picasso, e di Dalí, gli studi di Freud, […] oggi, dico, l'architettura di Gaudí si illumina con una importanza artistica e poetica. Le Corbuiser ha detto una grande verità: "Un edificio deve cantare". E nell'opera di Gaudí c'è un canto potente».

L'architetto italiano riconosce tra l'altro, la necessità di una moderna pubblicazione dell'opera di Gaudí, «in relazione con l'arte plastica mondiale», (pubblicazioni, che negli anni successivi iniziarono ad essere sempre più frequenti). Mentre per quanto riguarda la Sagrada Familia, esprime l'idea che i lavori non debbano continuare nel rispetto del sogno e della volontà del suo creatore.

Successivamente Ponti compie un'intervenzione sulle tendenze estetiche dell'Italia in cui ne riconosce tre: quella funzionale, che considera in decadenza, quella irrazionale, che segue le idee di Le Corbuiser, e una organica, riferita alle norme di Frank Lloyd Wright. E infine, l'architettura dei più giovani: «che non potrà essere bella; però sta assolutamente ai margini degli stili storici».[1]

Altro importante architetto italiano invitato all'Assemblea, fu Alberto Sartoris che pronunciò le conferenze del 7 e del 9 Maggio. Nella prima intitolata: "Le fonti della nuova Architettura", afferma come nessuna invenzione si separa interamente dal passato. Rivendicò al Mediterraneo la paternità dei concetti di "razionale" e "funzionale", «che una falsa leggenda attribuiva ai costruttori inglesi dei secoli XVII e XVIII», specificando come da diversi tipi di edificazioni utilitarie dell'antichità e dei romani, si sia generata l'architettura così come la conosciamo oggi. La sua ultima conferenza fu dedicata al tema degli "Orientamenti dell'Architettura contemporanea"; riconoscendo il periodo di crisi in cui versava l'architettura dopo la guerra. Riconobbe come apici dell'architettura moderna Le Corbusier e Wright, per poi concludere la sua conferenza con critiche sul funzionalismo e l'urbanismo.[2]

Dalle conferenze di Ponti e Sartoris, emerge una revisione dell'architettura moderna diversa, in cui si rivela il rispetto del paesaggio circostante, l'uso del *genius loci*, e l'esaltazione di un regionalismo architettonico popolare. Caratteristiche che incontrano nella realtà rurale spagnola, con il suo gusto per la semplicità. Infatti, proprio in quegli anni in Spagna, si stava sviluppando come alternativa alla monumentalità storicista, un'architettura popolare che sarà quella catalana-baleare, di radice mediterranea nel caso di Coderch, e per quelli che gravitano a Madrid, come nel caso di Fisac, sarà quella castegliana e manchega. L'architettura popolare permette un collegamento con quella vernacolare, e allo stesso tempo, con l'architettura dei maestri moderni, come nel caso di Le Corbusier con la sua evoluzione regionalista, e Aalto con la sua revisione organica. In un periodo storico segnato dall'autarchia e da un forte senso di nazionalismo, il regionalismo si presenta come una fonte quasi inevitabile di ispirazione, unita ad una volontà moderna, per la costruzione dei *poblados de colonización* realizzati da de Sota e Fernández dell'Amo, e costruiti dal Ministero dell'Agricoltura.[3]

Anche la *Dirección General de Regiones Devastadas*, spesso rivendicò l'uso di un'architettura regionalista, come dimostra il *Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda en los Poblados de Pescadores*.

Lo stesso Coderch appena terminati gli studi a Barcellona si trasferì a Madrid per lavorare nella *Dirección General Arquitectura* agli ordi

ni di Pedro Muguruza, sostenitore di questa corrente architettonica popolare.[4]

Il mediterraneismo per Ponti

Lo stesso Ponti anticipando Coderch, progettò case unifamiliari inserite nel contesto mediterraneo italiano, dove elementi tipici della tradizione popolare come il portico, la pergola e il patio, stabiliscono una relazione con la memoria del luogo. Soprattutto il patio per Gio Ponti, rappresenta l'ambiente tradizionale della casa, dato che si dimostra essere una costante nell'architettura di tutte le civiltà che si affacciarono sul Mediterraneo nel corso dei secoli. Con queste tematiche, sviluppò i suoi progetti per Villa Marchesano a Bordighera (1937-1938), per il progetto dell'Albergo nel bosco di San Michele a Capri, e per Villa alla Pompeiana del 1934, dove in quest'ultima appaiono elementi dell'architettura domestica romana come *l'atrium* nel quale il salone disimpegna, e la pergola di ricevimento ottenuta nel patio interno, presentata come un'interpretazione di un antico *peristilium*. Con la riscoperta di tali tematiche, Gio Ponti nel 1940 invita con un articolo nella sua rivista «Stile» a compiere una riflessione su un possibile sviluppo di una nuova coscienza nazionale sull' architettura mediterranea.[5]

Gio Ponti e il giovane Josè Antonio Coderch. Fonte: http://www.dximagazine.com/2015/02/05/el-legado-de-coderch/ data ultima consultazione 03/06/2021.

Ponti e Coderch

Con la *V Asemblea Nacional de Arquitectos*, Ponti ha l'occasione di conoscere l'opera di Coderch, rimanendone attratto dalla tematica che gli accomuna: il "mediterraneismo" delle case unifamiliari progettate dall'architetto barcellonese. Al suo rientro in Italia pubblicherà in «Domus» (n.240 del 1949) il reportaje "*Dalla Spagna*", in cui oltre a riportare la sua ammirazione per l'architettura vernacolare ibicenca, pubblica i progetti da lui contemplati di Coderch e Valls per *Casa Compte* e *Garriga Nogués*, esposti nel salone dell'Architettura Ispanoamericana, ed il complesso di *Las Forcas* a Sitges. Per Ponti tali progetti rappresentano esempi validi della prima architettura spagnola degna di essere presa in considerazione dopo il GATEPAC. Questo articolo inaugurerà un periodo in cui la presenza dell'architettura spagnola nell'editoriale italiano sarà più costante, e durante il quale a Coderch e Valls, sarà concessa l'esclusiva delle pubblicazioni delle loro opere, che spesso erano presentate a partire dalle prime pagine. Così la rivista «Domus» contribuì a far crescere l'interesse internazionale verso le opere realizzate dallo studio Coderch-Valls, come dimostrano i successivi articoli a loro dedicati da parte di altri editoriali stranieri quali «Architectural Design», «L'Architecture d'Aujourd'hui» e «Werk».[6]

Sarà Ponti a introdurre a Coderch la figura di Bernard Rudofsky, tanto ammirata dall'architetto spagnolo, che in una intervista postuma dichiarerà essere un architetto la cui opera risulta essere valida, a differenza di altri maestri consacrati dell'architettura moderna, verso i quali Coderch non risparmiava feroci invettive, a cominciare da Le Corbuiser.[7]

Si tratta dello stesso Rudofsky che negli anni Trenta è accolto nello studio di Ponti con il quale collabora per la realizzazione delle ville mediterranee precedentemente citate, e con Luigi Cosenza per la Villa Oro a Posillipo e per una casa a Positano; esempi in cui la storia e le tradizioni del luogo, attraverso l'uso di elementi costruttivi, generano nuove riflessioni sull'architettura moderna. Inoltre, Coderch, come altri architetti catalani del Grupo R di cui faceva parte, subì l'influenza dell'architettura italiana dell'epoca, in particolar modo di Ignazio Gardella, di Magistretti, e dello stesso Ponti del quale dice: «...de ahí de mi gran amistad con Gio Ponti que, así como su arquitectura no es todo lo buena que yo quisiera (…) como valor humano era increíble»[8].

Coderch e la IX Triennale di Milano

Fù Gio Ponti a invitare José Antonio Coderch a realizzare il progetto per il padiglione spagnolo della IX Triennale di Milano, tenutasi tra il maggio e il settembre del 1951. In una lettera di Ponti rivolta a Coderch appare scritto:

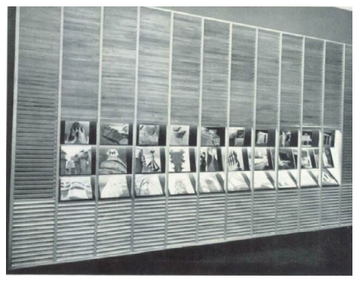
«Io solo posso dare la mia opinione personale, esprimendo il desiderio che il commissario possa essere lei, o l'architetto D'Ors, figlio di Eugenio. Vedo possibile una presentazione straordinaria della Spagna sotto diversi aspetti: […] Queste sono le mie idee personali: Le pensi. Mi scriva appena può, comunicandomi le sue opinioni e se questo le sembra un programma fattibile».[9]

Inseguito Coderch, accettando l'incarico, presentò a Francisco Prieto Moreno, direttore generale dell'Architettura nel Ministero de la Gobernación lo schema espositivo della mostra che avrebbe rappresentato la Spagna, e che consisteva in oggetti dell'artigianato coicidenti con il gusto per il moderno, quali ceramiche, vetri, mobili, ecc, pittura, scultura, architettura moderna, fotografie di pitture rupestri di Altamira, delle case dell'Extremadura, di Ibiza e dei lavori di Gaudí.[10]

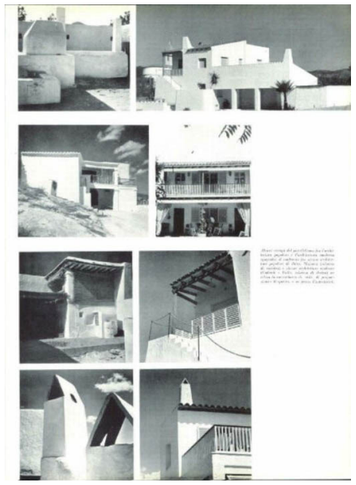
Con il numero 260, del 1951, nelle pagine 22-26, Gio Ponti dedica un articolo ai contenuti del padiglione spagnolo, e della Spagna, così come Coderch ha inteso rappresentarla nella triennale:

«La Spagna ha un modo suo proprio di essere presente nell'arte e nella cultura moderna: niente scuole, niente teorie, niente polemiche, niente movimenti, ma Picasso, Mirò, Dali, Juan Gris, Garcia Lorca sono spagnoli. Nella architettura moderna, niente avanguardia teo-

n. 260, pp. 22.



n. 260, pp. 24, "Aspetto dell'allestimento di J. A. Coderch arch.: la parete dell'architettura, con una serie di sorprendenti particolari fotografici delle architetture di Gaudí e delle architetture di Ibiza. Le fotografie bellissime, sono di Gomis Prats e di Battles Compte." Con tale allestimento Coderch vinse il Gran Premio Medaglia d'Oro.



n. 260, pp. 25, “Alcuni esempi di parallerismo fra l’architettura popolare, e l’architettura moderna spagnola”.

n. 260, pp. 26, i particolari delle opere di Gaudí, riportati in una serie di fotografia.

rica, ma la più moderna essenziale purezza architettonica è già nelle secolari anonime costruzioni popolari di Ibiza; e Gaudí, il più straordinario architetto dell’ultimo secolo, è spagnolo. La Spagna, potremmo dire, nell’arte è aristocratica e popolare, non democratica: la sua è una aristocrazia di temperamenti, non educati ma sorti come miracolo direttamente da un terreno popolare anonimo, prodigiosamente potente di inventiva e di poesia. Il popolo spagnolo lancia fuori come sassi dalle sue stesse viscere Picasso, Miro, Dali».

No son genios lo que necesitamos ahora

In esclusiva per «Domus», nel numero 384 del 1961 a pag. 1, Coderch pubblicherà il suo testo “*No son genios lo que necesitamos ahora*”, in cui lascia trapelare le sue idee a favore di un recupero di alcune tradizioni e valori morali, che l’architetto dovrebbe seguire, per meglio compiere il suo lavoro all’interno della comunità in cui opera, tralasciando le tentazioni del denaro e di progetti ambiziosi:

«No, non credo che sia di genii che abbiamo bisogno... E neppure credo che abbiamo bisogno di pontefici dell’architettura, o di grandi dottrinari. Qualche cosa di una tradizione viva è ancora nelle nostre mani, e valgono ancora molte vecchie dottrine morali a reggere il nostro mestiere di architetti e noi stessi. Credo che abbiamo bisogno soprattutto di buone scuole e di buoni maestri […] Abbiamo bisogno che migliaia di architetti pensino meno alla Architettura, al denaro, alle Città del Duemila e di più invece al loro lavoro di architetti; e che lavorino con una corda al piede per non allontanarsi troppo dalla terra in cui hanno radici, né degli uomini che conoscono meglio; e lavorino con dedizione, buona volontà e senso dell’onore».

Coderch riconosce anche il ruolo svolto dalla società che progredisce, solo se vi è una aristocrazia in grado di proteggere determinati valori, che non siano quelli materiali del denaro e della sete di successo. Motivo per il quale i grandi maestri del passato come Gaudí, non devono essere ammirati soltanto per le loro opere, giudicando soltanto l’effimero valore formale e materialistico che esse possiedono, ma anche e soprattutto per i valori morali che gli hanno ispirati nella dedizione al loro valore:

«La società progredisce spiritualmente, al suo vertice, per opere e parole, e, alla sua base, per imitazione e rispetto verso l’aristocrazia. Ma una aristocrazia oggi non esiste, disfatta dal materialismo, dalla filosofia del successo […] un “caballero”, un aristocratico, è chi non può fare quelle cose che la legge, la Chiesa e la maggioranza della gente approva o permette. Bisogna formare una nuova aristocrazia, a poco a poco, ma cominciando subito...Al denaro, al successo, all’eccesso di guadagno, alla leggerezza, alla fretta, alla mancanza di vita spirituale e di coscienza, bisogna opporre la dedizione, la preparazione, la buona volontà, il tempo, il pane quotidiano, e soprattutto l’amore; che è accettazione e dedizione, e non possesso e dominio. Questo è ciò cui dobbiamo attaccarci. Si pensi che la cultura, la preparazione, di un architetto stiano nel vedere nel conoscere più o meno profondamente, le realizzazioni (cioè i segni esterni del valore spirituale) dei grandi maestri. Ma questo è applicare al nostro lavoro i criteri con cui si classificano (per segni esterni) i valori economici, nella nostra società materialista […] È curioso che si parli e si scriva delle debolezze dei grandi come di curiosità, e si taccia, quasi tema proibito o aneddotico, la loro posizione morale di fronte alla vita e di fronte al proprio mestiere. È curioso: abbiamo Gaudí così vicino a noi […] eppure si parla molto della sua opera e ben poco invece del duo impegno e della sua dedizione al lavoro. È ancor più curioso osservare quanto si stimi l’opera di Gaudí, che non è alla nostra portata, che non è imitabile, e come si taccia o si ignori invece la morali di Gaudí, la sua posizione di fronte al problema, cosa che è alla portata di tutti noi. Coi grandi maestri della nostra epoca succede praticamente lo stesso. Si ammirano le loro opere, o a dire il vero, le forme delle loro opere, e niente più, […] senza cercare ciò che esse han “dentro”, che è la cosa più importante […] ciò vorrebbe dire accettare i nostri limiti; e noi non lo si fa, perché quasi tutti gli architetti oggi vogliono o molto denaro, o essere Le Corbusier […] La vera cultura, nella nostra professione, è sempre stata patrimonio di pochi, ma l’atteggiamento che consente di partecipare a questa cultura, è possibilità di quasi tutti; e noi non vogliamo accettarlo...».

Infine, Coderch ricorda l’importante ruolo svolto dalle classi elevate nel passato, consapevoli della loro missione di migliorare la società, attraverso la realizzazione di opere dall’alto valore umano; caratteristiche che al giorno d’oggi, in un mondo sempre più materialista vengono a mancare:

«Anticamente l’architetto aveva sicuri punti di appoggio, su cui basarsi […] C’era d’altra parte più dedizione e minor orgoglio, ed una tradizione viva sulla quale operare. Le classi elevate avevano un concetto più chiaro della propria missione, e raramente si sbagliavano nella scelta degli architetti di valore, e la cultura si diffondeva in modo naturale […] Era rara allora la leggerezza, l’improvvisazione, l’irresponsabilità. Si realizzavano opere, in tutti i campi, ce avevano un valore umano oggi molto raro ed eccezionale […] Oggi le classi dirigenti han perso il senso della loro missione e tanto la aristocrazia del sangue quanto quella del denaro, quella dell’intelligenza, quella della Chiesa e quella della politica contribuiscono in modo decisivo, salvo eccezioni rarissime, con la loro inutilità, il loto spirito di lucro e di potere, la loro mancanza di coscienza, allo sconcerto architettonico di oggi […] Anche su strade diverse, bisogna che gli architetti

coscienti oggi seguano qualcosa in comune. E da qui mi rifaccio all'inizio di quello che ho scritto, senza intenzione di dare lezioni a nessuno, ma per sincera e profonda convinzione».

Le fotografie di Giorgio Casali e di Francesc Català Roca

Ciò che salta all'occhio guardando le pagine della rivista negli anni che qui stiamo trattando, e sotto la guida di Ponti, sono brevi testi dedicati alla narrazione di una specifica architettura, seguiti oltre che dalla documentazione tecnica di planimetrie, sezioni o prospetti, da una notevole quantità di fotografie, che spesso occupano pagine intere di un determinato articolo. Come dichiarò Lisa Licitra Ponti: «L'esito di Domus nel periodo dopo la guerra, è dovuto al fatto che la fotografia contava più del testo. Grandi immagini e testi corti, e questo piacque a tutto il mondo».[11] La fotografia permette la possibilità di esprimere l'architettura con una realtà aumentata, che prima della sua stessa invenzione era possibile ottenere solo attraverso il disegno e la pittura. Lo stesso Ponti nel suo articolo "Discorso sull'arte fotografica", pubblicato nel numero 53, del 1932 affermava:

«Una delle funzioni della pittura, nel passato, era quella documentaria: attraverso effigi e composizioni documentare uomini e fatti, protagonisti e storia. Questa funzione documentaria le è stata tolta dalla fotografia […] poiché la fotografia ci dà degli uomini e dei fatti immagini plurime e simultanee; essa, come documento, ci dà quantitativamente più che non desse la pittura, che è sintesi. Questo è il carattere della fotografia come mezzo documentario […] ma le due arti sono oggi fatalmente dissociate. L'una, l'arte di servirsi della fotografia, è l'arte di "vedere" le immagini; l'altra, la pittura, l'arte di "creare" le immagini. L'una è vista pura; l'altra è visione».

Uno dei fotografi più importanti al servizio della rivista «Domus», fu Giorgio Casali, nato nel 1913, che dopo la morte dei suoi genitori a 15 anni, si trasferisce a Milano per lavorare nello studio fotografico di Rambaldi dove apprende la professione. Il primo contatto con Gio Ponti avviene nel 1951, con i reportaje dedicato al quartiere QT8 e alla "Superleggera". Nasce così una collaborazione tra l'architetto e il fotografo durata più di trent'anni, e più di trenta copertine di apertura della rivista saranno realizzate dallo stesso Casali, considerato come "il fotografo della rivista", e definito da qualcuno come "l'occhio di Ponti".[12]

Dopo aver fotografato l'opera di Coderch per la IX Triennale di Milano nel 1951, con il permesso di Coderch, Giorgio Casali è invitato dalla redazione a compiere un viaggio in Spagna in compagnia di suo figlio Oreste, percorrendo più di 4000 km a bordo della sua FIAT 1100, col compito di fotografare le opere di Coderch e Valls, di Correa e Milà, e degli americani Peter Harnden:

«Casali che viaggia in auto con suo figlio di 15 anni, è un uomo amabile e charmant. Scrivetemi, per favore, prima possibile, caro Coderch, affinchè tutto possa svolgersi nel modo migliore. Noi avremmo veramente un gran desiderio di ricevere e pubblicare delle foto magnifiche».
Così, nel 1961, Lisa Licitra Ponti e Marianne Lorenz introducevano al celebre architetto spagnolo la figura di Casali incaricato di fotografare i suoi nuovi edifici.[13]

Oltre alle fotografie di Casali, negli articoli dedicati a Coderch, spesso si riportano le immagini realizzate dal fotografo catalano Francesc Català Roca, membro del *Grupo R,* che già lavorò con Coderch nella IX Triennale di Milano.

L'architettura spagnola in Domus

Dopo aver analizzato i vari articoli, l'attenzione della rivista per l'architettura spagnola, nel periodo di tempo preso in considerazione: (1949-1976), può essere suddivisa, in 6 grandi gruppi.

Al primo gruppo andrebbero inseriti una serie d articoli in cui Gio Ponti, nei primissimi anni Cinquanta, mostra un interesse nei confronti del virtuosismo formale raggiunto dall'architettura spagnola, sia attraverso l'avanzamento tecnologico, come nel caso delle costruzioni in cemento armato di Edorado Torroja, sia attraverso un'architettura di "autarchia", in cui a causa della scarsità di materie prime, si sfruttano tecniche costruttive del passato, come il caso della "b*óveda catalana*", utilizzata da Francisco de Asís Cabrero, per il suo progetto della Fiera del Campo a Madrid, o tecniche costruttive moderne, ma economiche, come nel caso dell'arco *ctesiphon*, utilizzato da Carlos de Miguel, per la costruzione di case popolari destinate ai pescatori della zona di Valencia. Al secondo gruppo, appartengono le opere di Coderch e Valls, di cui la rivista segue l'evoluzione della loro produzione architettonica. Al terzo gruppo, una serie di progetti di case unifamiliari, costruite spesso sulla costa catalana, realizzate dai discepoli Di Coderch e Valls, Federico Correa e Alfonso Milà; i primi ad operare, con il loro progetto di Casa Villavecchia (1955), nel centro storico della cittadina portuale di Cadaqués, all'epoca importante centro culturale e artistico della Catalogna. Ad emergere dagli articoli dedicati a Correa e Milà, sono soprattutto le loro proposte di arredo, che oltre a presentare, oggetti di design, come lampade e camini in lamiera nera, progettati dagli stessi architetti, spesso si basano su una architettura d'interni povera, composta da pochissimi mobili, spesso realizzati a muro, come nel caso delle panche a muro che sostituiscono i divani, o gli armadi e gli scaffali ricavati nelle insenature dei muri portanti. Al quarto gruppo, compaiono i progetti

degli americani Peter Harnden e Lanfranco Bombelli, che dopo aver lavorato a Parigi come architetti incaricati di realizzare esposizioni per propagandare il Piano Marshall, si sono trasferiti nella cittadina di Cadaqués, dove seguendo l'esempio di Corre e Milà, attuano soprattutto proposte di ristrutturazione delle vecchie case dei pescatori del centro storico. A partire dal numero 489 del 1970, la rivista pubblica tre articoli dedicati al nuovo gruppo di giovani architetti catalani che compongono lo Studio PER, fino alla loro evoluzione postmoderna con l'articolo dedicato alla casa ricavata in un "belvedere palladiano". Infine, due articoli sono dedicati alle architetture pneumatiche di Josè Prada Poole. Oltre a questi architetti compare l'unico articolo in tutte le riviste italiane analizzate dedicato all'importante architetto madrileno Miguel Fisac. Gli altri architetti del circolo madrileno pubblicati, sono José M. Garcia De Paredes e Rafael De la Hoz, Rafael Aburto, con un suo progetto di interni per un negozio, Francisco Javier Sáenz de Oiza e i suoi collaboratori, per l'opera di Torres Blancas, e un reportaje dedicato agli interni delle case dell'artista Amadeo Gambino, e degli architetti José M. Garcia De Paredes e Javier Carvajal Ferrel, che parteciparono alla XI Triennale di Milano.

Dalla Spagna

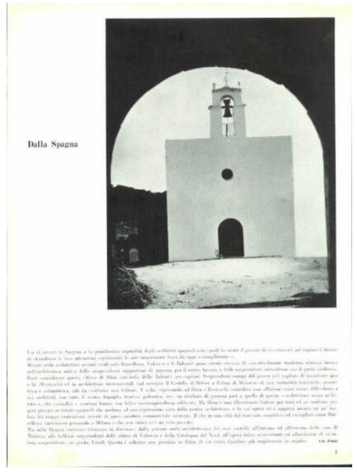
Gio Ponti, n. 240, Novembre, 1949, pp. 1.

Due ville in Sitges

José Antonio Coderch de Sentmenat e M. Valls Vergés, arch.tti, pp. 2-6

Progetti di “viviendas” in Sitges

José Antonio Coderch de Sentmenat e M. Valls Vergés, arch.tti, pp. 7-11.



pag. 1, con la foto della Chiesa di Sant Agustí des Vedrà, Ibiza.

Al ritorno dal suo viaggio in Spagna dopo la V Assemblea Nazionale degli Architetti, Gio Ponti pubblica sulla sua rivista questo reportaje, nel quale espressa tutto il suo fascino per l’architettura popolare spagnola, e per le opere realizzate dallo studio Coderch-Valls. L’articolo si apre con l’immagine di una chiesa di Ibiza, che al meglio esprime le considerazioni di Ponti, rimasto indifferente verso i pochissimi esempi di architettura moderna, ma totalmente intrigato per l’architettura popolare antica spagnola, che con i suoi esempi di “purezza” presenta tratti in comune con gli ideali dell’architettura moderna:

«Mentre nelle architetture recenti (vidi solo Barcellona, Valencia e le Baleari) quasi niente ritrovai di concettualmente moderno, ritrovai nell’architettura antica delle sorprendenti suggestioni di purezza per il nostro lavoro, e delle sorprendenti coincidenze con il gusto. Basti considerare questa chiesa di Ibiza […] Sorprendenti esempi del genere m’è capitato di incontrare qua e là (Benicarlò) ed in architetture monumentali (ad esempio il Castello di Belver a Palma di Maiorca) di unitarietà essenziale, geometrica e volumetrica, tale da costruire una lezione. A volte, ripensando a Ibiza e Banicarlò, considero con afflizione come riesce difficoltoso a noi architetti, con tutto il nostro bagaglio teorico, polemico, ecc. un risultato di purezza pari a quello di queste “architetture senza architetto”, che contadini e marinai hanno con felice inconsapevolezza edificato».

Dopo questa relazione sulle qualità dell’architettura ibizenca, dove afffiora il concetto per la prima volta espresso dal suo collaboratore Rudofsky di “architetture senza architetto”, Ponti riconosce il bisogno di riprendere il discorso sulle bellezze architettoniche spagnole delle Baleari, della Catalogna del Nord, di Valencia, per poi rammentarci «dell’opera, infine, sconcertante ed affascinante di un artista sorprendente, un genio, Gaudí».

Il racconto segue con la rassegna di alcuni progetti di ville realizzate da José Antonio Coderch e Manuel Valls. Ponti inizia il discorso con una riflessione sul significato della parola spagnola “vivienda”:

«Ho già avuto occasione di far notare come gli spagnoli designano la casa con una bella parola: vivienda, “da vivere” […] Le Corbusier ha potuto dire “machine à habiter”: non è possibile dire, per anatomia, “machine à vivre”, perché vivere (nel nostro caso “viverci”) è altra cosa che abitare soltanto. È un complesso di abitare, oziare, contemplare, godere, soffrire, ripararsi, isolarsi, amare, immaginare fra muri, fra muri e cielo, fra muri e sole.».

Elemento caratteristico della vivienda, concepito come «elemento non utilitario, non funzionale, ma concepito solo per la delizia del vivere (che è la funzionalità più felice)» è il patio tipico della casa mediterranea:

«Conserverà questi caratteri felici la concezione spagnola della casa? O sarà travolta dalle restrizioni che il costume oggi suggerisce per la necessità di una edilizia sociale che ripari alle infelici condizioni di vivere di milioni di uomini?».

Ponti riconosce come tale concetto di «felicità del vivere» debba essere uno degli obiettivi principali per l’architettura moderna, oltre ai problemi di spazio, igiene, comodità, e funzionamento.

Nel primo progetto di una delle ville costruite a Sitges, quella per la famiglia Compte, Coderch e Valls adottano la soluzione del patio di servizio, che permette la comunicazione del soggiorno, il quale si affaccia verso il giardino e no verso l’ingresso, con le stanze di servizio. Nel secondo progetto per Casa Garriga-Nogués, le soluzioni sono completamente diverse, con un soggiorno di rappresentanza posto all’ingresso e la corte interna che sparisce. In Casa Compte , appare il «gusto moderno» suggerito dal patio tipico di una «candida semplicità d’una architettura “naturale” del mediterraneo»; mentre Casa Garriga-Noguès sorprende per la sua immagine esteriore fatta di «parallelismi orizzontali» eseguiti su diversi piani fino ad arrivare al muro posto sul colmo del tetto che lega i tre camini. Dalla comparazione delle due case, deriva una «emancipazione architettonica» ottenuta in due modi diversi. Nel caso di Casa garriga-Nogués, per via del ritmo esteriore della costruzione, che lascia trapelare un’idea di «casa aperta in pianta e vita» e chiusa nel suo volume unitario. Invece, per quanto riguarda Casa Compte, è una villa più «chiusa in pianta e vita», se si considera anche il patio con giardino interno, e più «aperta» nella sua composizione di volumi, con caratteristiche tipiche di una casa mediterranea, tanto apprezzata da Gio Ponti:

«Personalmente io sono attratto dalla esistenza di un patio che partecipi più alla vita che non al servizio degli abitanti. Non considero con ciò che la casa “all’antica”, dico che la nostra vita ora si proietta fuori casa in modo così collettivo ed esteriore che la esigenza del senso “privato” nella casa, del poterla chiudere per la estrema nostra libertà

pag. 2, veduta del fianco del patio di Villa Compte.

pag. 2, Villa Compte, veduta dell’entrata.

pag. 3, veduta generale di Villa Compte.

pag. 3, Villa Compte sotto il portico.

individuale, corrisponde ad una condizione tutta di oggi».

Terminata la trattazione delle prime due case di Coderch e Valls pubblicate su «Domus», l'attenzione di Ponti si sposta sul progetto urbanistico dei due architetti, per un complesso residenziale da realizzare nel settore di Las Forcas, nel municipio di Sitges:

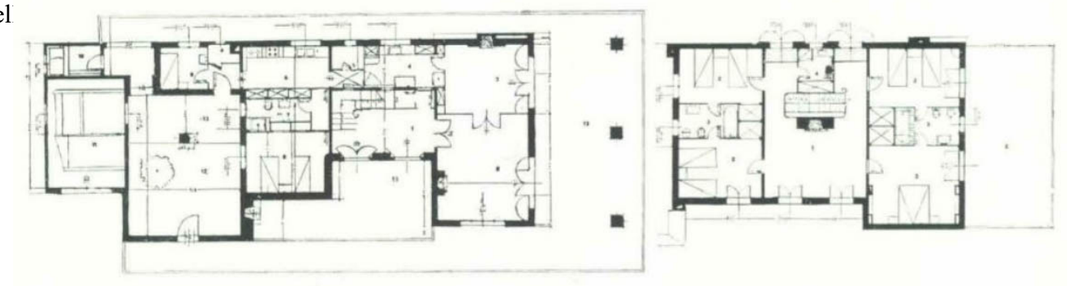
«E' questa l'epoca delle pianificazioni urbanistiche: come Minerva usci perfetta ed adulta del cervello di Giove, così i paesi escono perfetti ed adulti dal cervello degli urbanisti-architetti. In questo caso, di fronte al piano di Coderch e Valls a Sitges in Catalogna diciamo apposta urbanisti-architetti, perché la felicità della riuscita è nella condizione dell'architettura».

Caratteristiche principali di questo progetto furono l'adattazione dell'urbanizzazione al terreno roccioso esteso verso il mare, limitando i lotti di terra ad un massimo di sei case, per permettere uno sviluppo orizzontale delle costruzioni, che non superano i due piani, approfittando così di una maggiore superficie solare. Anche la necessità di conseguire una maggior indipendenza per ciascuna abitazione, obbliga un'estensione orizzontale delle costruzioni, provviste di un giardino interno protetto dalle viste e dai rumori attraverso uno dei corpi dell'edificio, mentre il disegno del complesso è progettato in modo tale che ogni casa possa godere di una vista verso il mare.9L'editoriale riporta attraverso l'illustrazione dei prospetti e delle piante, quattro esempi di viviendas, perfettamente risolte sul piano delle vedute, dato che «nessuna chiude la veduta all'altra», sul piano della insolazione, dell'indipendenza, e della «bellezza architettonica», tramite quella che viene definita una «architettura-terreno», che favorisce il collegamento dei vari spazi della casa ad ogni dislivello con l'uso di terrazza, patii, piscine, portici e balconate:

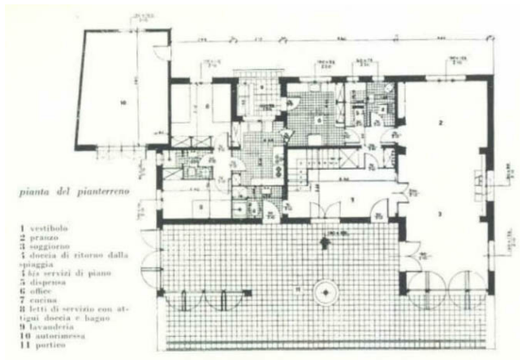
«non più i "lotissements" di casette poste isolate e separate nel terreno, ma case che "sorgono" dal terreno, radicate in esso, come una "casbah"».

Ciascun edificio a un piano ha tre dislivelli, per adattare la costruzione al terreno roccioso, difficilmente spianabile, mentre la divisione dell'urbanizzazione in gruppi di case, oltre a garantirne l'indipendenza delle viste, permette accessi diretti verso il mare. È per tali caratteristiche che è l'abitabilità di ogni singola vivienda viene migliorata, motivo per il quale Ponti considera riuscito sulla macro scala, l'intero progetto urbano del settore Las Forcas:

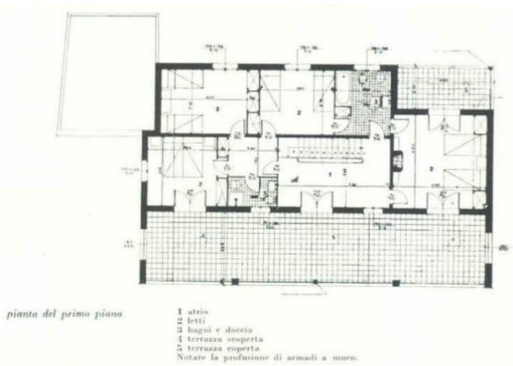
«Soltanto con una architettura riuscita, e con un puro "tracciato" riuscito, l'architetto riuscirà a sostituirsi di colpo alla storia (così vuole l'urbanistica), a rendere reale il suo paese che non ha nascita e crescita nel tempo, che nasce adulto ed appartiene ad un atto, ad un gesto, non alla storia. Con una architettura viva, pensata, maturata nel pensiero, egli riuscirà a rendere il suo paese inventato talmente credibile, che possa poi continuare a crescere nel tempo con un carattere indipendente e unitario pur senza l'assistenza del



pag. 2, planimetria di Villa Compte.



pag. 4, planimetria del pianterreno di Casa Garriga-Nogués.

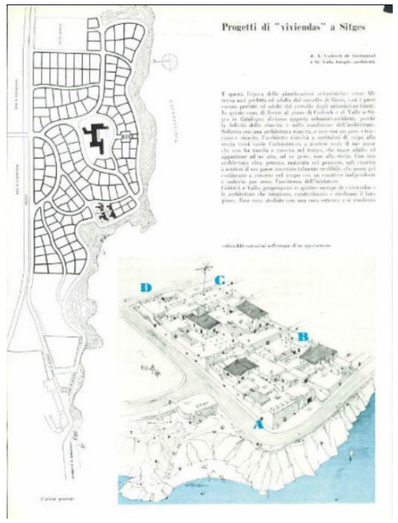


pag. 4, planimetria del primopiano di Casa Garriga-Nogués.

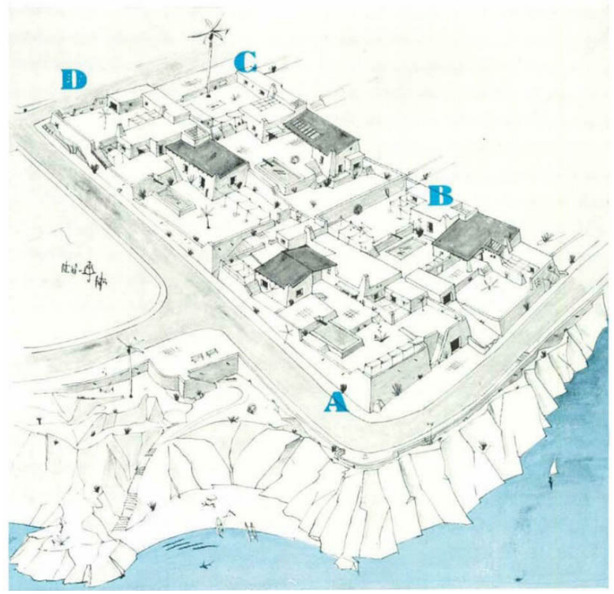
pag. 4, veduta generale di Casa Garriga-Nogués.

pag. 5, la facciata di Casa Garriga-Nogués.

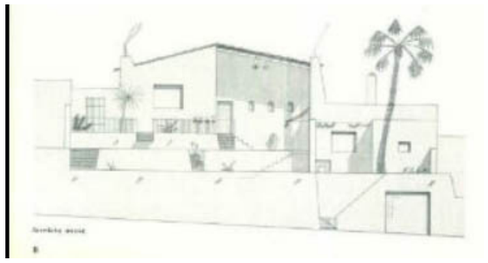
pag. 6, con le foto delle gelosie e delle strutture dei portici, che determinano l'orizzontalità della composizione di Casa Garriga-Nogués.



pag. 7, con il piano generale di Las Forcas e la veduta di un appezzamento.

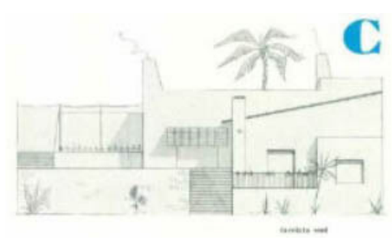


pag. 7, veduta delle costruzioni nell'esempio di un appezzamento.

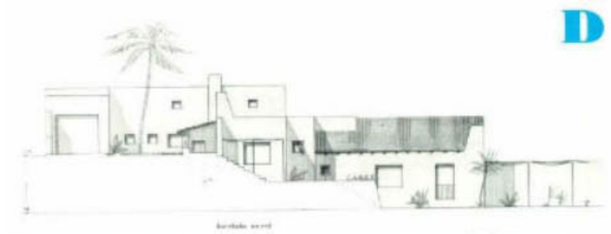


pag. 8, prospetto ovest e sezione della casa indicata nell'appezzamento con la lettera A.

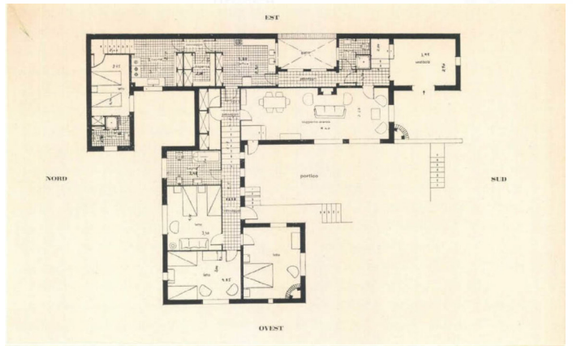
pag. 9, facciata sud e sud ovest della casa indicata con la lettera B.



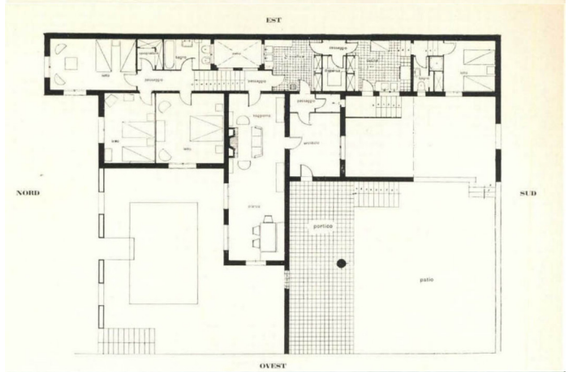
pag. 10, facciata sud e ovest della casa indicata con la lettera C.



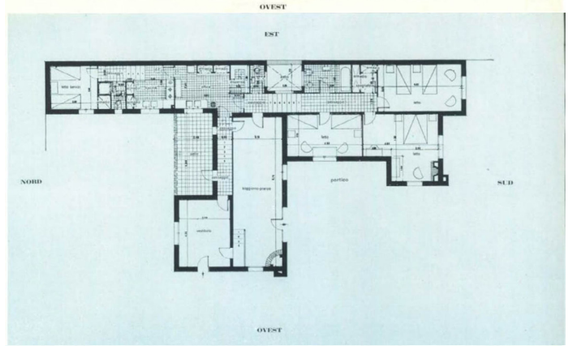
pag. 911, facciata sud e sud ovest della casa indicata con la lettera D.



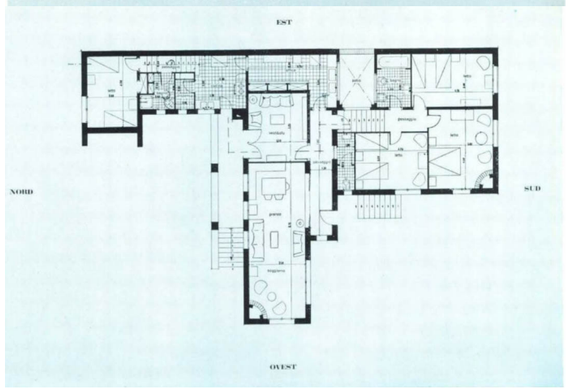
pag. 8, pianta della casa A con l'interessante partito a portico delle stanze.



pag. 9, pianta della casa B.



pag. 10, pianta della casa C.



pag. 11, pianta della casa D.

Una casa mediterranea

José Antonio Coderch e M. Valls Vergés, arch.tti, n. 248-49, Luglio Agosto 1950, pp. 8-9.

Una piscina

José Antonio Coderch, arch. n. 258, Maggio 1951, pp. 26.

pag. 8.

pag. 26, n. 258

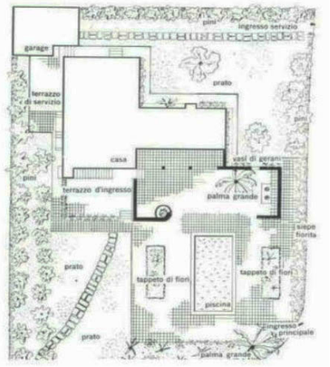
L'articolo è dedicato a Casa Pérez Mañanet del 1946:

«Alcune case nascono classicamente dal cervello degli architetti ed hanno forme unitarie e perentorie; sono architetture di generazione concettuale nel senso che rappresentano della casa un'idea bloccata nella sua unità ed autonomia completa, dove la composizione scompare in una forma chiusa. Sono un concetto. Altre case nascono per generazioni successive, nascono dalla mano, seguono "idee per una casa", nascono romanticamente da un sentimento o da un ragionamento. E benché esse si blocchino poi in un nucleo serrato e compenetrato e così ricompongano una unità, sono quelle costruzioni che io chiamo "a paese" e che raccontano la propria storia generativa, il loro perché. Sono espressioni tutte estroflesse, mentre le prime sono introflesse. A questa espressione appartiene questa casa in Sitges».

La casa presenta un patio posizionato di fronte all'abitazione, per compensare la mancanza di isolamento dovuta dalle piccole dimensioni del lotto. Le piante mostrano una distinta divisione tra la zona dei servizi la zona diurna che con la presenza del patio si può espandere verso l'esterno. Il primo piano invece, è dedicato alla zona notte. Nella foto scattata dal lato dell'ingresso della casa, è possibile notare «l'elemento paesistico della scala esterna di accesso», che nonostante non sia necessaria, permette una maggior libertà di circolazione alla camera da letto degli ospiti. Una semplice scala, povera nella sua realizzazione, con un corrimano ottenuto da una corda, retta da montanti in ferro. Il soggiorno è al livello del giardino per poter comunicare direttamente con questo, mentre le altre stanze del pian terreno sono sopraelevate da quattro gradini. Un'ulteriore casa degli «eccellenti architetti barcellonesi», dei quali nei precedenti articoli del numero 240 si apprezzò la vivibilità delle abitazioni mediterranee da loro progettate:

«Commentandole, dicemmo quanto è bella e significativa la parola spagnola "vivienda", che significa abitazione, casa, dimora, luogo "per viverci". Anche questa che ora pubblichiamo è una "vivienda" e ci fa venir voglia di viverci».

Nel successivo articolo dedicato a Coderch nel numero 258, ci viene presentata l'architettura effimera di una piscina. Gio Ponti riprende ancora una volta il concetto di "vivienda", e del suo «gentile appellativo», e di come esso «compiutamente esprime il concetto di casa e di abitazione». Qui il termine è utilizzato nel descrivere il «semplicissimo ambiente» di questa piscina, «fra ulivi e palme - dove la architettura compare soltanto come una quinta, ed anzi, presente appena in alcuni accorgimenti – il muraglione a spigolo inclinato, l'appoggio della tettoia su un punto solo, la torretta d'angolo - appunto in questo ritegno manifesta la sua autenticità».



pag. 9, planimetria generale della casa.

pag. 8, «Veduta del patio dal portico. Bianco della casa, azzuro del cielo, verde delle piante e rosso vivo dei gerani, sono i colori dominanti in questa come in altre visioni».

pag. 9, pianta a piano terra con patio e primo piano.

pag. 9, la semplice scala esterna.

pag. 9, veduta della casa dall'ingresso principale.

Forme

Francisco A. Cabrero, arch. Jaime Ruiz, arch, n. 258, Maggio 1951, pp. 9-10.

pag. 9.

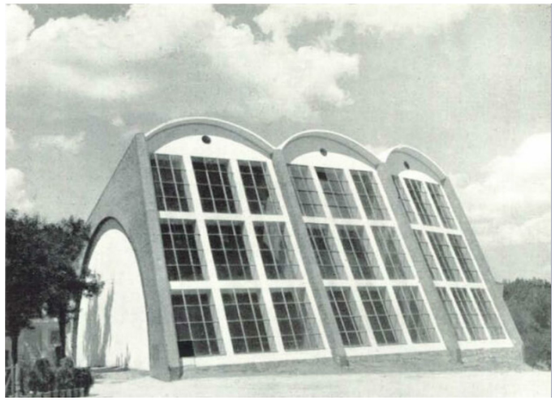
Unico articolo dedicato alla figura di Francisco de Asís Cabrero tra le riviste italiane qui analizzate. Cabrero (n. 1912), appartiene alla stessa generazione di Fisac, Coderch, Valls, Aburto, la Sota, Moragas, Fernández del Amo e Sostres, nati tra il 1912 e il 1915. Giovani architetti che seppero proporre modelli di architettura moderati che presentano un certo avanzamento figurativo, dato che non utilizzano un vero e proprio linguaggio accademico, ma immagini e valori tradizionali, alternativi tanto al classicismo più estremo come allo Stile Internazionale.[22] L'innovazione in Cabrero, sta nel disegnare una nuova architettura monumentale moderna, ispirata alle architetture dell'EUR romano e alla pittura metafisica italiana, come dimostrano il suo progetto per la croce del *Valle de los Caídos*, ispirato al Palazzo della Civiltà Italiana di Lapadulla, e la sua opera per la *Delegación Nacional de Sindicatos* di Madrid del 1949;[23] data considerata dagli storici e critici spagnoli di transizione, in cui gli architetti abbandonano completamente l'architettura storicsta a favore di un compromesso con la modernità. Mentre, ad emergere nel complesso della *I Feria del Campo* di Madrid (1949) di Francisco de Asís Cabrero e Jaime Ruiz, e qui riportato nella rivista «Domus», è la valorizzazione della forma dell'architettura, che Cabrero riprende da Luis Moya Blanco, il quale influenzerà anche Rafael de Aburto, Francisco Javier Sáenz de Oiza con la sua architettura segnata da una forte relazione tra costruzione e forma, attraverso l'uso di tecniche costruttive tradizionali promosse nei suoi progetti e libri come la *Bóvedas tabicadas* e le cupole con *arcos entrecruzados*.[24]

Il titolo dell'articolo "Forme" ben coglie l'essenza dell'architettura della *I Feria del Campo* di Madrid, dove l'interesse dell'editoriale si concentra non sull'urbanistica e l'organizzazione in pianta del complesso, quanto piuttosto sul virtuosismo formale che le tecniche tradizionali spagnoli come la *bóveda catalana* sono in grado di raggiungere:

« Ci piace, con un certo ermetismo, di fronte a una architettura dare notizia delle forme più che informazione piantistica e funzionale. A Domus interessa meno l'urbanistica di questa Fiera e la destinazione di questi edifici, che non la conoscenza di un temperamento d'architetto attraverso le forme con le quali si esprime; dato che un servizio (ad esempio quello di un porticato, di una torre, di una sala, di una recinzione) può essere assolto, quanto a "funzione", in cento modi differenti e perfetti, ciò che ci richiama è la "forma" che esso ha preso per mano di chi ».

Ad affiorare con il progetto della *Feria del Campo* di Madrid, sono i tratti tipici dell'architettura di Cabrero quali: La monumentalità, la valorizzazione della costruzione tradizionale, le tradizioni figurative, il valore compositivo dell'architettura, e l'uso modernizzato dei riferimenti accademici; per un'architettura spagnola che non si può considerare ancora del tutto moderna. Va inoltre chiarito, che l'architettura della Feria e i suoi aspetti formali, nascono anche dalla necessità di una costruzione rapida e economica, dovuta alla carestia di ferro e cemento armato che caratterizzava gli anni del periodo autartico, obbligando il ricorso a tecniche costruttive tradizionali.[25]. infine, il reportaje si conclude con una visione ottimistica per l'architettura spagnola, che a piccoli passi si avvicina sempre di più verso la modernità:

«Queste forme, pulitissime nell' *obra sindical* e nella *plaza*, composite nella torre, e singolari nel padiglione, sono dell'architetto madrileno Francisco Cabrero Torres Quevedo, con la collaborazione dell'arch. Jaime Ruiz. La Spagna tarda a mostrarsi nell'architettura moderna, ma rivela temperamenti che possono promettere un'architettura moderna di un interesse valido».



Da pag. 9: In alto le due foto della torre ristorante, mentre a sinistra, la facciata esterna e sotto, il particolare della struttura della sala ricevimenti della fiera.

pag. 10, il chiostro della *plaza*, della Fiera Nacional del Campo.

pag. 10.

pag. 10, l'*Obra sindical de Colonización*.

Interni a Madrid

Miguel Fisac Serna, arch, n. 261, Agosto, 1951, pp. 56

pag. 56.

Si tratta dell'unico articolo dedicato all'architetto Miguel Fisac tra le riviste italiane prese in considerazione in questa ricerca. Miguel Fisac (1913-2006), appartiene alla generazione giovane di architetti spagnoli, formatasi durante gli anni della Guerra Civile e la prima metà degli anni Quaranta, profondamente segnata dalla cultura conservatrice e dall'isolamento artistico della prima fase del franchismo, ma anche dall'inattività di tutto l'Occidente dovuta alla Seconda Guerra Mondiale. Il risultato di tutti questi avvenimenti fece in modo che la nuova generazione non ricevette nessun altro modello architettonico a parte quello dello storicismo spagnolo, e di pochi esempi limitati stranieri. Si tratta di architetti che maneggiavano e andavano alla ricerca di un compromesso tra l'accademismo e la modernità,[14] come dimostra l'articolo scritto dallo stesso Miguel Fisac sulla «Revista Nacional Arquitectura» del Giugno 1948, intitolato: *Lo clásico y lo español*. Si noti per esempio, nel suo primo incarico appena laureato: la íglesia del Espíritu Santo (1942), in cui si manifesta una contaminazione storicista dell'epoca[15], ma anche un riferimento al lavoro di Erik Günnar Asplund per la Biblioteca di Stoccolma.[16]

Nonostante Fisac, sia un membro importante di quel gruppo di architetti chiamato da Juan Daniel Fullaondo l' "*Equipo de Madrid*", che tra la fine degli anni Quaranta, e la prima metà degli anni Cinquanta realizzarono opere di transizione tra l'eclettismo storico e il moderno, la rivista «Domus» si concentra solo su un suo lavoro di minor importanza: La libreria e l'*Istituto di Ottica* del CSIC (*Consejo Superior de Investigaciones Cientificas*) di Madrid (1949-1950)[17]. Lo stesso complesso del CSIC iniziato nel 1939 da vari architetti, fu terminato da Fisac nel 1942, con il padiglione che dà verso la *Calle Serrano*, in cui è possibile riconoscere un riferimento all'architettura novecentista della Città Universitaria di Roma realizzata da Piacentini.[18]

L'attenzione dell'editoriale italiano si concentra soltanto sull'uso del legno nei vari ambienti interni:

« Di Madrid sono questi interni appartenenti a due notevoli lavori dell'arch. Miguel Fisac Serna. Si tratta di un negozio di libreria, tutto in legno di pino naturale sbiancato e di un piccolo particolare d'in

terno di un edifico, l'I*stituto di Ottica*, costruito da Fisac in Madrid. Notare gli apparecchi di illuminazione a parete ».

Si invita il lettore nella descrizione delle foto, a prestare attenzione alla soluzione dell'illuminazione per quanto riguarda gli ambienti della libreria (Fig. a-b); e al soffitto antiacustico in legno di nocciolo intrecciato, ai mobili in frassino e alle formelle in terracotta, del pavimento del bar dell'*Istituto di Ottica* (Fig. c-d).

La libreria, realizzata al ritorno da un viaggio in Europa, dimostra una chiara influenza scandinava. L'avvicinamento all'architettura nordica di Fisac,[19] dimostra la volontà di distaccarsi dall'isolamento politico del dopoguerra spagnolo, e ai suoi limitati rapporti internazionali, che riducevano la ricerca di influenze architettoniche solo a Germania e Italia. Come afferma Carlos Flores nel suo libro « *Arquitectura Española Contemporanea* »:

« In costruzione avanzata, la libreria per il CSIC di Fisac (1949-50), e il pueblo di colonizzazione di Esquivel (1948-52) di Alejandro de la Sota […] In detti lavori, si avverte, se non una chiara e radicale intenzione innovatrice, almeno la preoccupazione per stabilire un linguaggio al margine dei postulati e delle "idee-simbolo" più rappresentative del nuovo ordine politico. Da punti di vista diversi –impazienza di semplificazioni, approcci di ordine costruttivo, esigenze funzionali e incluso da propositi decisi e coscienti di rinnovazione- si va raggiungendo una progressiva incorporazione ai concetti e alle forme vigenti più in là delle nostre frontiere ».[20]

Tutto ciò spiegherebbe la volontà di «Domus» di soffermarsi solo nella descrizione degli interni di Miguel Fisac, dato il più ampio interessamento della rivista all'interior design, e alla curiosità dimostrata in quegli anni nei confronti dell'architettura scandinava. Il progetto della libreria e dell'*Istituto di Ottica* rappresentano una novità per l'epoca segnata dalle "incertezze e titubanze"[21] della produzione spagnola, e per questo, è da considerarsi come una delle opere più riuscite dell'architetto Miguel Fisac.

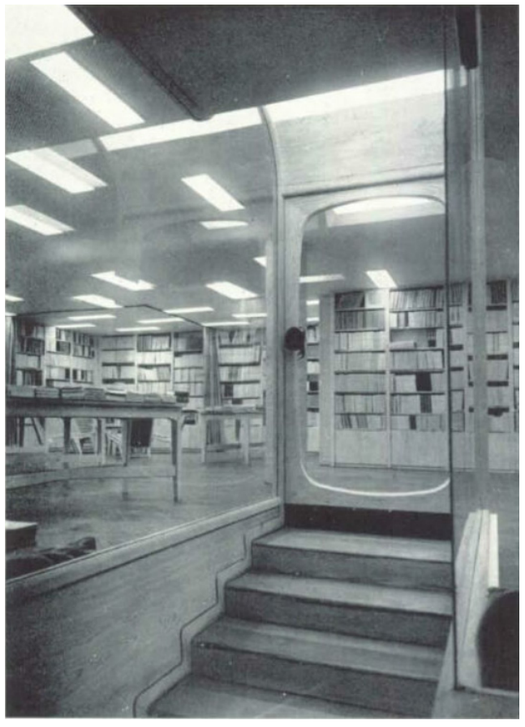


Fig. a

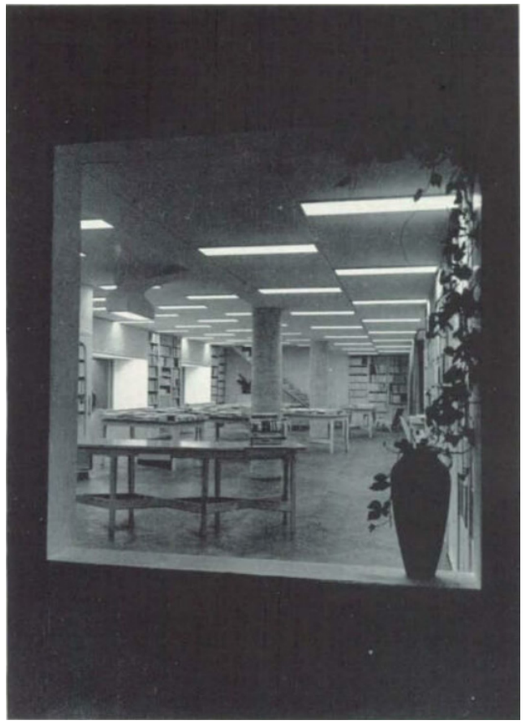


Fig. b

Fig. c

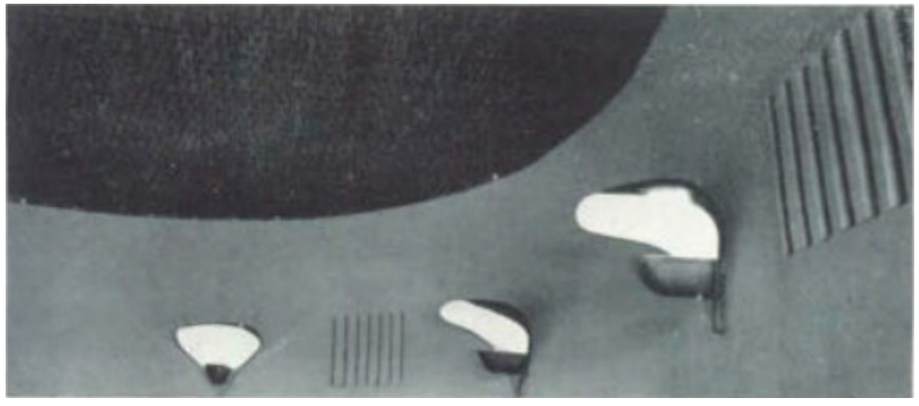
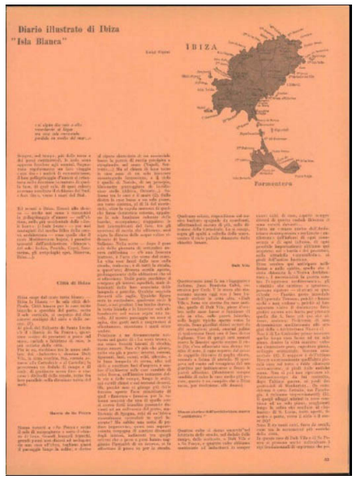


Fig. d

Diario illustrato di Ibiza “Isla Blanca”

Luigi Figini, arch, n. 263, Novembre, 1951, pp. 43-51.



pag. 43.

Si tratta del racconto di Luigi Figini, in occasione del viaggio intrapreso in compagnia della moglie, nelle isole Baleari, durante l’estate del 1949, e pubblicato qui in «Domus», nell’Ottobre del 1951, con una selezione di fotografie che accompagnano la narrazione del testo. Le testimonianze di questo viaggio furono presentate anche in «Comunità», la rivista di Adriano Olivetti, nell’articolo: “L’Architettura naturale a Ibiza”, n. 8, 1950, pp. 40-43; dove per differenziare gli articoli, Figini si concentra sul carattere naturale assunto dall’architettura mediterranea, attraverso la sua semplicità, lontana dagli insegnamenti accademici. Nell’articolo di «Domus», ad ogni fotografia riportata, Figini associa un sotto capitolo del diario del suo viaggio, raccontando gli aspetti che più lo hanno colpito. Leggendo il testo, ci si accorge di come l’architetto giunge alle stesse conclusioni di Ponti nel suo reportage “Dalla Spagna” del numero 240. I due architetti sono concordi nell’affermare come l’architettura popolare e mediterranea dell’isola di Ibiza abbia, anticipato diversi temi che appartengono alla modernità. Nel descrivere le città bianche dell’isola Figini afferma:

«Tutto un “museo storico dell’Architettura contemporanea” realizzato “antilettura” (all’infuori di ogni conoscenza e di ogni influsso, di ogni possibile importazione) […] Ibiza sembra qui anticipare nelle forme e nello spirito, quella che è stata chiamata la “Nuova Architettura” […] Non è di Le Corbusier prima maniera quella lunga casa bassa ad un solo piano, dentro la città murata; volume elementare puro, copertura piana, sviluppo orizzontale. E neppure è dell’ultimo Breuer americanizzato quell’altra piccola casa col tetto a falde ribassate contrariverse, ai piedi delle antiche mura. Non si può non ripensare all’abitazione-tipo da lui costruita, dopo l’ultima guerra, ai piedi dei grattacieli di Manhattan...».

Oltre a discutere dei vari aspetti che caratterizzano le isole come la miseria ancora presente nei vecchi villaggi, la descrizione di varie case bianche e con copertura pressoché piana, delle diverse chiese visitate, e del museo archeologico, l’architetto milanese, sembra apprezzare anche le nuove costruzioni, che ben si adattano all’ambiente in cui sono edificate:

«la “poesia di paesaggio” non la rompono qui le costruzioni più recenti; ma le caserme, solo le mostruose caserme... Perché qui alberghi e ville non offendono linee e colori di natura con dimensioni goffe, con tinte orride, con caricature impossibili di stili (come in tanti fra gli angoli più belli del nostro paese è avvenuto e continua ad avvenire […] Qui le ville così fuse e confuse, mimetizzate con l’elemento vegetale, non si vedono più. Non si vedono più come architetture; qualche muro bianco appare qua e là, di tanto in tanto; quello che si vede ancora affiorare nel mare d’ombra e di verde del bosco di pini. Da vicino non sono più che discrete contaminazioni tra il funzionale e l’ibicenco, ma è l’unità di stile (linee, materiale, colore) che le accomuna, e il bianco di calce che le ricopre tutte, e la grande loro modestia, quasi umiltà nel paesaggio, l’assoluta subordinazione a questo...».

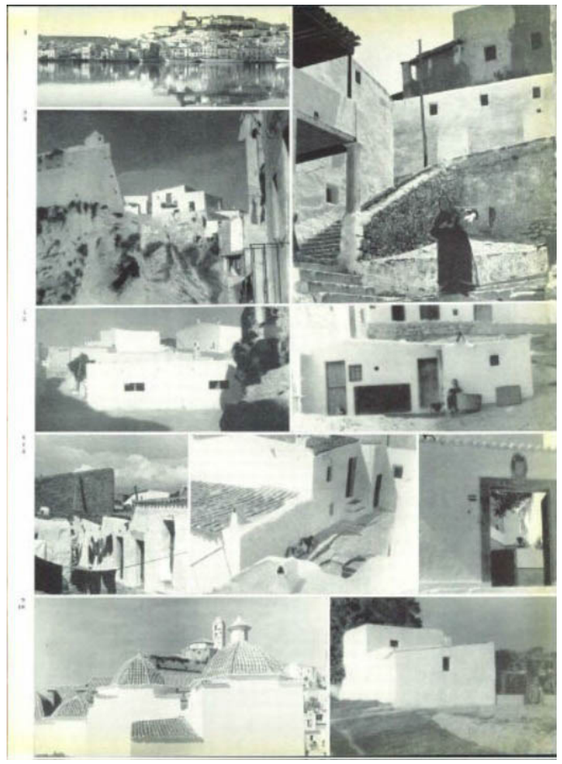
Anche nelle conclusioni Figini segnala la capacità dimostrata dall’architettura vernacolare ibicenca, di adattarsi e completare il paesaggio, «come se le case non fossero che una delle varietà vegetali indigene», dato che nello stesso modo spontaneo delle piante si sono sviluppati i vari centri abitati dell’isola:

«Ci sono paesaggi così “forti” che non tollerano vicinanza d’opere costruite dalla mano dell’uomo: il loro canto è un “a solo” che non si può né interrompere né trasformare. Ed allo stesso modo ci sono architetture così “prepotenti” ed in sé così complete che mal sopportano di essere accostate o composite con l’apparente anarchia romantica delle linee di natura e con i suoi colori. Qui invece l’accordo compiuto, le nozze perfette, e l’armonia si sposta- come per un flusso alterno – dall’elemento naturale all’elemento edificato, dall’architettura alla natura, in un gioco reciproco di trapassi e di compenetrazioni, entro i limiti felici di equilibrio che è raro raggiungere».

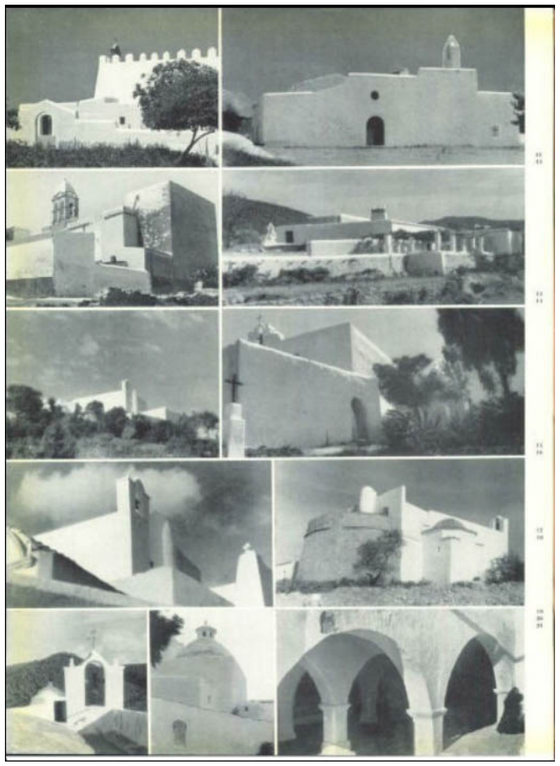
Infine l’autore, riconosce le enormi qualità dell’architettura edificata da marinai e contadini, di cui già Ponti nel n. 240, riprendendo il concetto di Bernard Rudofsky, aveva definito come “un’architettura senza architetto”, e che in un futuro e celebre articolo inviterà a considerarla come “spontanea” (n. 304, pp. 1). L’architetto termina in suo racconto elencando le varie “lezioni” che l’architettura di Ibiza gli ha offerto, e che ben si allineano con quelle del gusto moderno:

«Noi coltissimi, civilissimi, laureatissimi – architetti, urbanisti, ingegneri – esperti di tutte le regole e di tutte le poetiche; noi, dottissimi nei cinque ordini, e negli ordini del c. a. e del ferro, scanzonati conoscitori di tutte le regole del gioco architettonico e costruttivo, muriamo e continuiamo a sbagliare. […] Indotti e ignorantissimi di tutte le cose che noi sappiamo, gli anonimi costruttori di Ibiza non hanno sbagliato, non sbagliano mai. Non sbagliano neppure quan

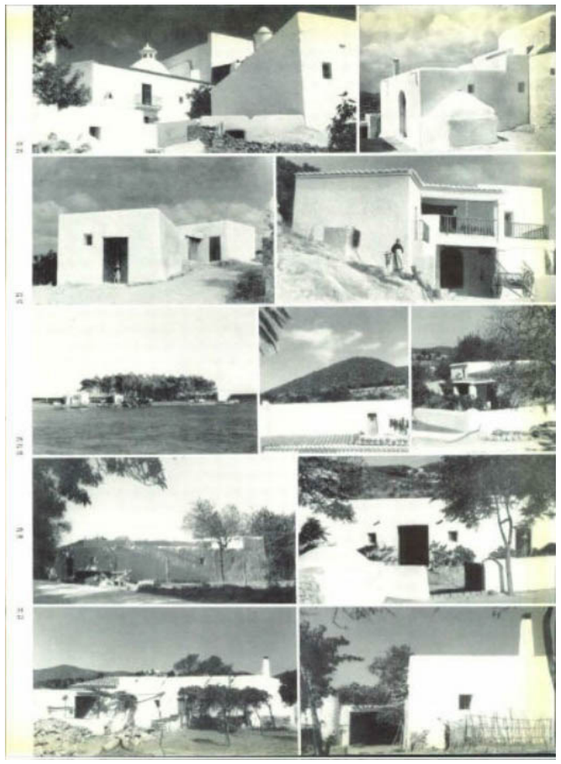
do – senza avere mai previsto in precedenza “tempi di attuazione” o “futuri sviluppi” della loro piccola dimora – aggiungono nuovi corpi di fabbrica attraverso ad un crescendo veramente organico (non sanno e non sapranno mai “d’architettura organica”, ma d’istinto la realizzazione entro i limiti più strettamente etimologici del termine). […] Una lezione di morale e di logica (semplicità, sincerità, modestia, umiltà, aderenza alle necessità, rinuncia al superfluo, adeguamento alla scala umana, adattamento alle determinanti locali e ambientali), lezione di vita (vasto impiego di elementi “intermediari” tra il vivere al chiuso e il vivere all’aperto: loggie, terrazzi, portici, pergole, patii, orti murati, ecc,…), lezione di stile /antidecorativismo, amore delle pareti lisce e delle soluzioni plastiche elementari, collocazione e inquadramento dell’edificio nel paesaggio».



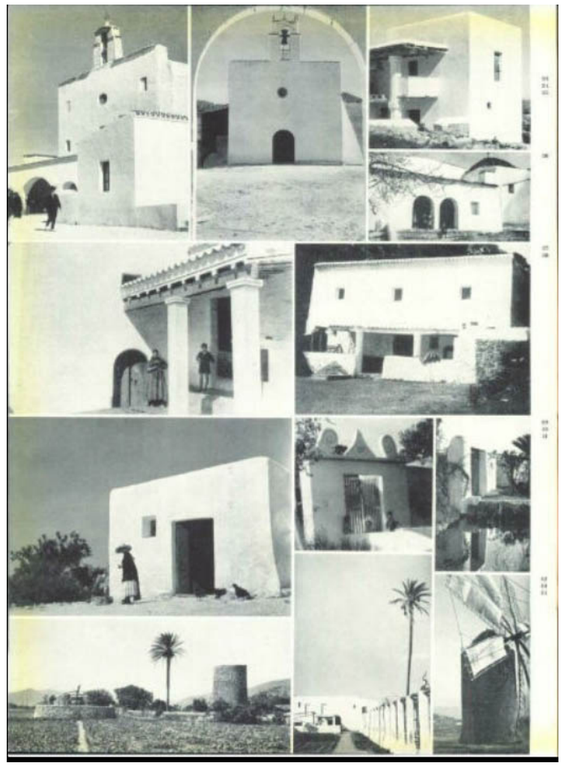
pag. 45.



pag. 46.



pag. 49.



pag. 50.

Forme vere in architettura

E. Torroja ing. L. Dominguez e C. Arniches arch.tti, n. 269, Aprile 1952, pp. 1.

Forme vere
in architettura

pag. 1.

Successivo in ordine cronologo all'articolo dedicato a Cabrero e alle forme delle sue realizzazioni per la *Feria del Campo* a Madrid, questo testo di Gio Ponti, dimostra ancora una volta un fascino e un interesse per il virtuosismo formale che l'architettura spagnola era in grado di generare in quegli anni. Questa volta il protagonista è Eduardo Torroja, personalità da sempre apprezzata nelle riviste italiane, per i risultati raggiunti dai suoi progetti, dove l'architettura sembra liberarsi dalle imposizioni matematiche del calcolo strutturale, raggiungendo una maggior libertà, attraverso l'uso del cemento armato, il materiale prescelto durante gli anni del miracolo economico, e che accomunano l'ingegnere spagnolo ad un'altra personalità italiana che in quegli anni seppe apportare innovazioni formali nell'uso del cemento armato: Pier Luigi Nervi.

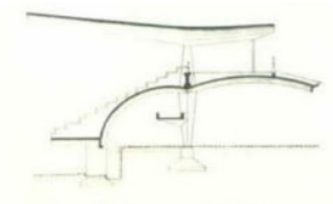
L'attenzione di Gio Ponti ricade sulle tribune dell'ippodromo de la Zarzuela a Madrid, realizzate da Torroja, Dominguez e Arniches, dato che esse rappresentano « delle forme vere determinate dal cemento armato, anzi le forme vere del cemento armato ».

L'architetto italiano con tali affermazioni denuncia come le innovazioni tecnologiche e dei materiali abbiano sfruttato fino a quel momento elementi architettonici e strutture trilitiche consacrati in altre epoche e pensati per altri materiali più tradizionali:

« Ancor troppo il cemento armato è impiegato come una vecchia struttura a pilastri e travi, come pura sovrapposizione di monoliti e appoggi di sostegno a solette. È impiegato come un surrogato della vecchia costruzione a muri portanti e travi portate e portanti le solette, con la sola variante che è "legato" con i suoi ferri fra i vari elementi: non altro ».

Per Ponti, architetti e ingegneri dovrebbero seguire l'esempio di Torroja, dato che le teorie della scienza delle costruzioni e dei materiali, permettono un impiego più creativo del cemento amato «modellato secondo la sua funzione statica ». L'esempio della copertura delle tribune dell'ippodromo da questo punto di vista secondo Ponti, risulta « bellissimo », e attraverso questa costruzione « la Spagna si

fa un grandissimo onore». In seguito, l'autore riporta quanto affermato dagli architetti riguardo alla volontà che l'insieme di servizi che comprende tribune, coperture superiori e inferiori, contribuisse ad un aspetto « armonico e omogeneo » dell'intera opera. Ogni elemento è stato studiato in modo tale da raggiungere la rigidezza adeguata al compito statico che deve svolgere. Si riportano le dimensioni in lunghezza e spessore dei vari elementi come la tribuna che appoggia su un sistema di portici di 5 metri, uniti da volte che si estendono a sbalzo, e della tettoia della mensola in calcestruzzo armato lunga 12,80 cm; e con uno spessore di 5 cm nella pare a sbalzo e 15, nella zona sostenuta dai pilastri.

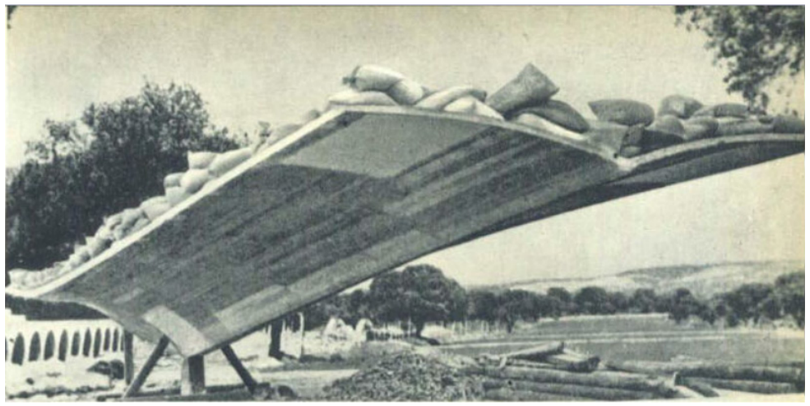


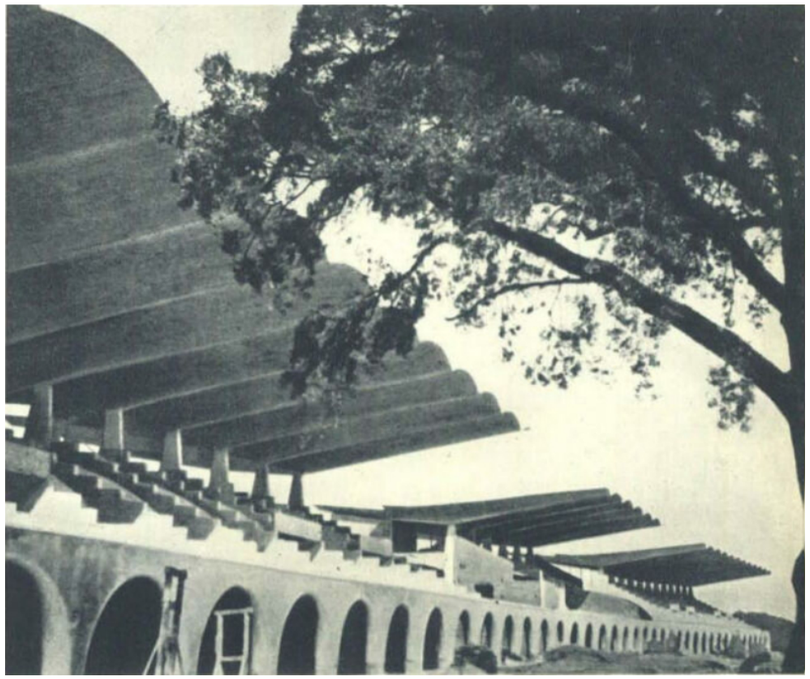
pag. 1. «Tettoia delle tribune dell'ippodromo della Zarzuela a Madrid, 1934-1936 ».

« Il peso totale della armatura è di 18,50 Kg/q. Ogni lobo formato solamente da questa membrana, resiste alla totalità degli sforzi senza necessità di nessun rinforzo di travi, nervature, ecc. In conclusione, è una struttura laminare speciale che lavora grazie al sistema tridimensionale di equilibrio col quale fu studiata ».

I vari dati rafforzano l'idea circa l'abilità tecnica dimostrata dai progettisti nel realizzare un'opera pioneristica nell'utilizzo del cemento armato, attraverso il raggiungimento di un valore formale che esprime al meglio le qualità tecniche e meccaniche dei materiali.

pag. 1. Foto delle tribune.





Per i pescatori di Tarragona

José Antonio Coderch e Manuel Valls Vergés arch.tti, n. 273, Settembre 1952, pp. 6-7.

Per i pescatori di Tarragona

pag. 6.

pag. 7.

Questa volta la rivista «Domus» presenta Coderch in qualità di architetto per l'*Obra Sindical del Hogar* (OSH), organismo fondato il 10 Dicembre 1939, in una più ampia politica di ricostruzione attuata dal regime, a partire dalla *Ley de Vivienda*, promulgata a soli 20 giorni dall'entrata delle truppe franchiste a Madrid nell'Aprile 1939. La legge definiva gli organismi statali che si sarebbero occupati della ricostruzione di interi centri abitati.[26] L'*Obra Sinidcal del Hogar* che nasce con l'obiettivo di risolvere il problema dell'emergenza case, attraverso la costruzione e l'amministrazione da parte di un ente pubblico, di complessi abitativi per la classe lavoratrice, venduti in seguito ad un prezzo basso. Attuando questa politica di reconstrucción, in un clima economico autartico, l'architettura dei nuovi centri abitati assunse caratteri regionali e popolari, anche se nella composizione urbanistica degli insediamenti, prevalgono idee che appartengono al Movimento Moderno, interessandosi a questioni come l'orientamento, gli usi e le circolazioni attraverso uno specifico programma di spazi comuni.[27] Tali caratteristiche riaffiorano nello stesso progetto architettonico e urbano presentato in questo articolo di «Domus».
Si tratta del nuovo gruppo di viviendas costruito per i pescatori di Tarragona (1949-1952), e progettato da Coderch e Valls, per l'OSH, insieme al secondo gruppo di viviendas realizzato nella Barceloneta:[28]

« Questi edifici sono case operaie costruite a Tarragona; facciate e piante sono il rifacimento, entro limiti, di un progetto preesistente, da parte degli architetti Coderch e Valls ».

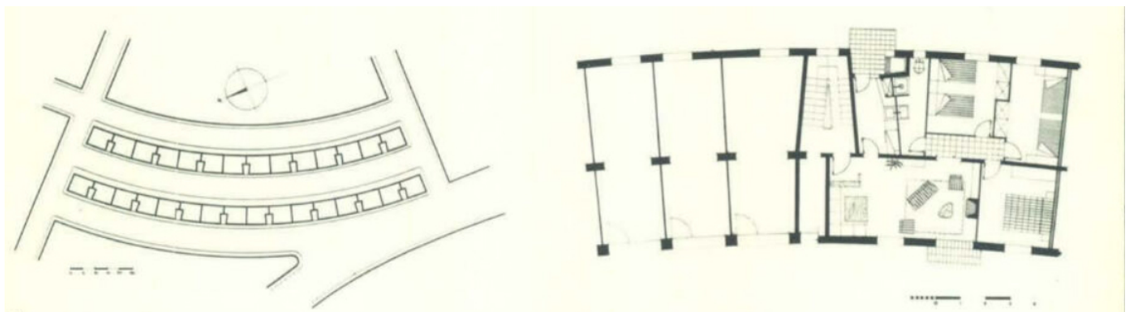
Il testo si riferisce in queste righe al progetto precedente dell'architetto Montavá[29]. Tralasciando l'analisi costruttiva considerata di poca importanza, l'attenzione dell'editoriale italiano si concentra sul rapporto che il complesso crea con il paesaggio:

« Lasciando l'analisi costruttiva di questa realizzazione ad un esame che vorremmo dire professionale, vorremmo qui rivelarne l'assetto di "spettacolo nel paesaggio" ».

Per l'autore dell'articolo « l'ideazione di uno spettacolo paesaggistico», è un elemento che un architetto deve attuare come un dato di fatto. Spettacolo, « dove la sua creazione è sotto il cielo ed il sole in quel "gioco corretto e magnifico" che dice Le Corbusier ».

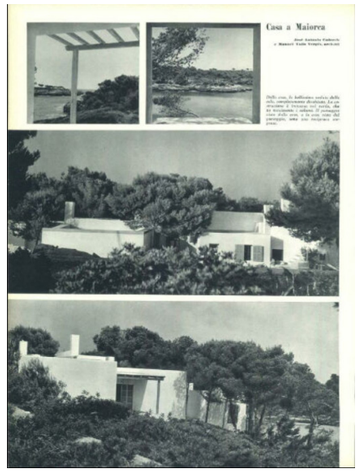
«Quartieri di abitazioni per pescatori, a Tarragona. José Antonio Coderch e Manuel Valls Vergés architetti».

In basso: «Planimetria del quartiere, e pianta di un appartamento».



Casa a Maiorca

José Antonio Coderch e Manuel Valls Vergés arch.tti, n. 273, Novembre 1952, pp. 12-14.



pag. 12.

pag. 13.

L'opera analizzata in questo testo, è Casa Ferrer Vidal del 1946. La descrizione inizia attraverso il racconto del paesaggio in cui la casa è inserito. Si tratta della parte orientale dell'isola di Mallorca, dentro la Cala S'Or, zona isolata rispetto al resto della costa. La costruzione segue il pendio del terreno, e si articola in corpi diversi e distaccati tra di loro, in una disposizione definita « a paese » - « ora includendo gli alberi, ora nascosta e arrestata da esse, senza tuttavia averne abbattuto alcuno e senza che mai si perda, dalle finestre di ogni stanza, la vista del mare »; dimostrando la perfetta comunione raggiunta tra la costruzione umana e il paesaggio che deve alla casa « la sua natura e la sua bellezza ». Una casa libera in pianta, che non risulta definita neanche nel tetto:

« anche nel tetto essa prosegue nel suo movimento a corpi scaglionati: il tetto non è la copertura e il termine della casa, ma la sua parte più libera, fantastica e assoluta, un palco tutto praticabile, a diversi livelli, interrotto da scale e dalle chiome degli alberi ».

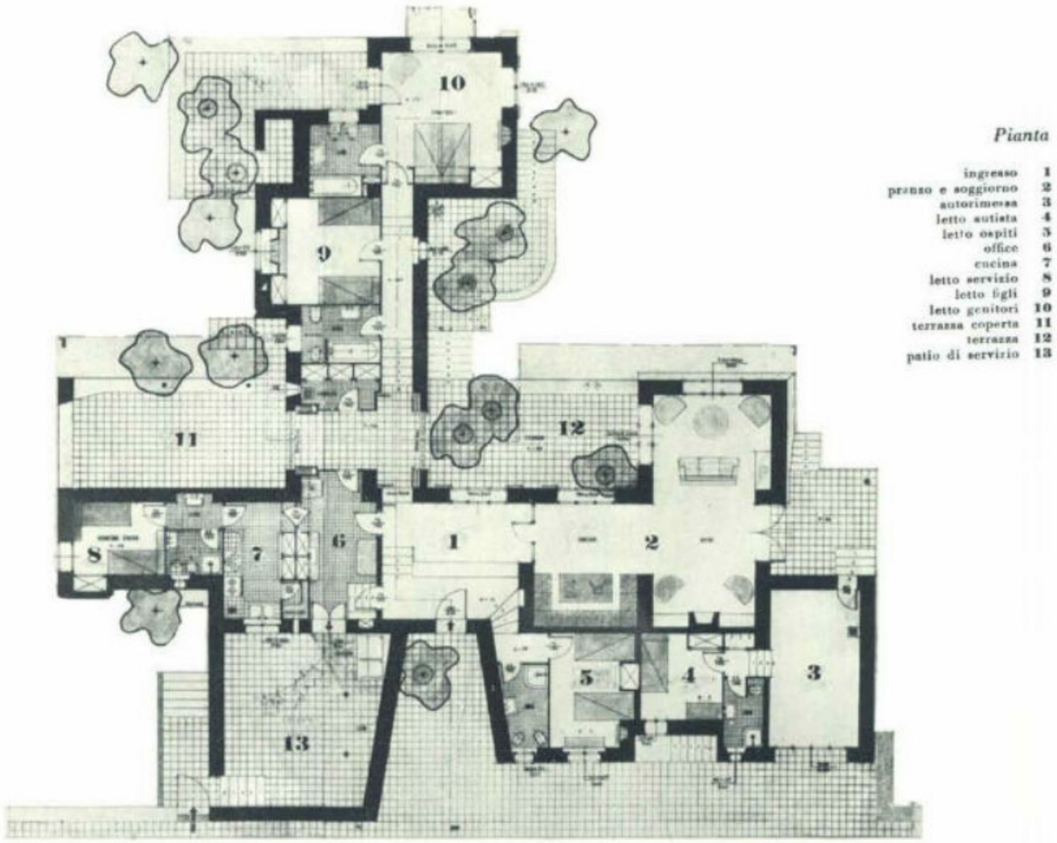
La realizzazione è stata condotta attraverso le tecniche costruttive del luogo che conferiscono alla casa un aspetto regionale e mediterraneo con i « muri di pietra a calve, tetti con putrelle in c.a. legate da volticelle in mattone (bovedillas) e coperte da uno strato di argilla e da una pavimentazione a piastrelle di terra cotta. Tutti i serramenti sono in legno, le gelosie alle finestre sono caratteristiche del paese ».

La libertà compositiva si manifesta anche nella distribuzione interna, con « il vestibolo in comunicazione con il soggiorno, con l'office e con la camera per gli ospiti, che per essere indipendente è separata dalle altre camere da letto da due stanze da bagno ». Altre importanti caratteristiche della casa sono le sue terrazze comunicanti che attraversano la casa di cui una è coperta. Non può mancare anche una corte di servizio che tramite un muro garantisce privacy dagli sguardi esterni.

Quest'opera dimostra una certa maturità professionale sviluppata da Coderch nei suoi progetti per case unifamiliari, attraverso il ricorso all'architettura popolare catalana e mediterranea. Guardando in planimetria, la Casa Ferrer Vidal sembra espandersi e adattarsi al paesaggio nel quale si estende, rendendo difficile la distinzione dei terrapieni

dei volumi principali della casa. La pianta aperta con le sue terrazze di diverse profondità ai lati della costruzione, somigliano a ciò che l'architetto conseguì in un'altra sua opera di quello stesso anno: la Casa Pérez Mañanet.[30]

Dalle foto è possibile apprezzare l'architettura popolare mallorchina ripresa da Coderch nel progetto della casa, dove «il tetto della casa non è una semplice copertura, è la parte più libera e poetica della costruzione, [...] la fattura a mano aggiunge il pregio plastico della superficie mossa dei muri e del raccordo curvo dei gradini». Inoltre, nelle foto si rende evidente la comunione tra casa e paesaggio: «Il paesaggio visto dalla casa, e la casa vista dal paesaggio, sono una reciproca sorpresa».



pag. 14, «La costruzione “a paese” segue l’andamento del terreno e la disposizione degli alberi, che in parte incamera fra propri volumi: non chiusada un perimetro definito, anche nel tetto essa prosegue nel suo movimento a corpi scaglionati».

La casa di campagna di un architetto

José Luis Sert, arch, n. 275, Ottobre 1952, pp. 15-18.

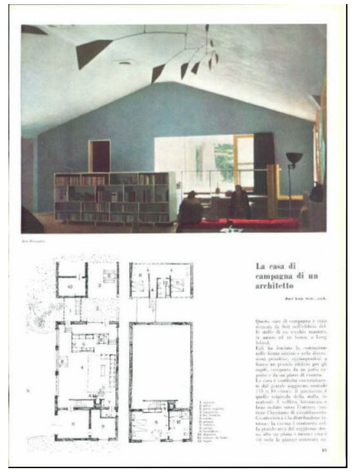
Si tratta di Casa Sert costruita nel 1949 a Locust Valley, Long Island. Sert che si formò nello studio di Le Corbusier, per poi divenire un membro fondatore del gruppo razionalista spagnolo del GATEPAC, e autore del Padiglione della Repubblica spagnola per l’Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, con la fine della Guerra Civile fu inabilitato dal regime all’esercizio dell’architettura, dopo di che nel 1941, emigrò negli Stati Uniti, dove fu nominato professore di architettura all’Università di Yale.

L’editoriale ci presenta il suo intervento per gli interni, di una casa di campagna ricavata in un vecchio edificio destinato a stalle in un vecchio maniero. L’edificio all’esterno è stato lasciato intatto nelle sue strutture, con l’aggiunta di un ulteriore volume dedicato agli ospiti:

«La casa è costituita essenzialmente dal grande soggiorno (15 x 10 circa); il pavimento è quello originale della stalla, in mattoni: il soffitto, intonacato e bene isolato verso l’esterno, contiene l’impianto di riscaldamento. Caratteristica è la distribuzione interna: la cucina è contenuta nella grande area del soggiorno stesso, alto un piano e mezzo».

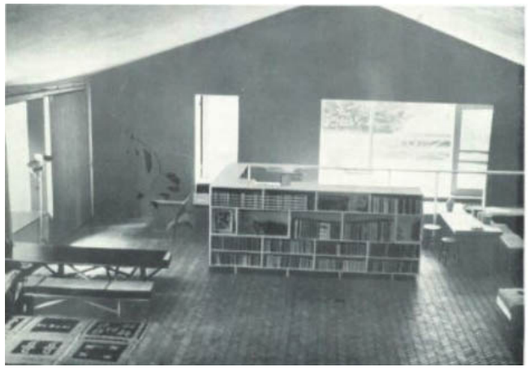
All’interno la casa non è divisa da pareti, creando così un effetto «scenograficamente suggestivo», per le insolite proporzioni fuori scala, che assumono gli ambienti, paragonati a quelli degli hangar, delle chiese o dei palcoscenici, difficilmente immaginabili di poter essere percorsi o abitati. Le foto mostrano il quadrilatero della cucina che si affaccia sul lato del soggiorno con una bassa libreria, mentre su un altro si apre con la zona del pranzo a sei posti. Si presenta in questo spazio della casa un mobile di Calder che «dà misura a questo ambiente».

Il camino è incorporato in un pannello di legno che occulta le scale per il primo piano destinato alle camere da letto. Lungo un’altra parete del soggiorno, sempre rivestita di legno sono disposti i divani. Appesa alla parete ci è una «grande pianta della città di Medellín di cui Sert sta studiando la sistemazione urbanistica»; avendo fondato in America anche uno studio di architettura e urbanismo “Town Planning Associates”, che realizzò vari piani urbanistici, soprattutto per la realtà latino americana, come il piano per la città di La Haba

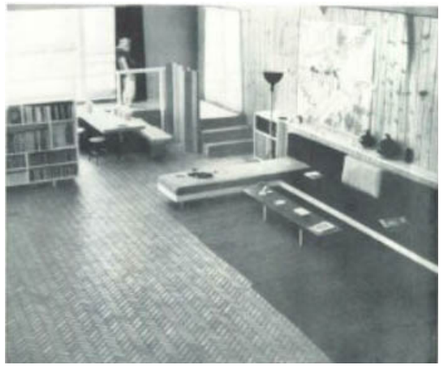


pag. 15, con la pianta e una foto di Peressutti

na. Un’ulteriore foto mostra il moderno volume dell’edifico destinato agli ospiti «in muratura con solai in legno», che presenta le partiture verticali che seguono lo schema lecorbusiano del «modulor».

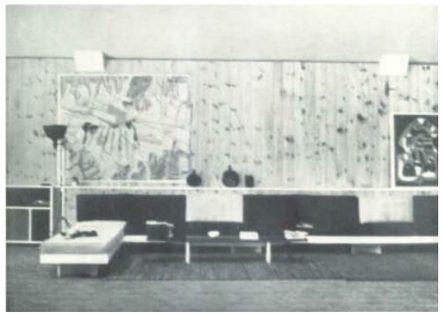


pag. 16, il mobile di Calder che separa la cucina dal soggiorno.



pag. 16, il quadrilatero della cucina aperto verso il soggiorno da un lato. (Foto Peressutti).

pag. 17.



pag. 18, il soggiorno con le mappe della città di Medellin.

pag. 18, partiture verticali della casa degli ospiti, che seguono lo schema “modulor”.

pag. 17, il camino in muratura, con la parete in pannelli di legno che nasconde le scale per accedere alla camera da letto.

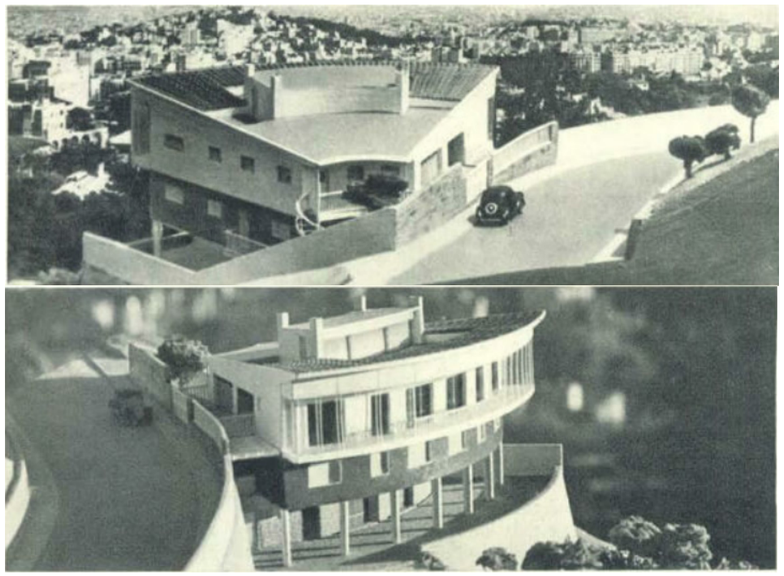
Casa a ventaglio

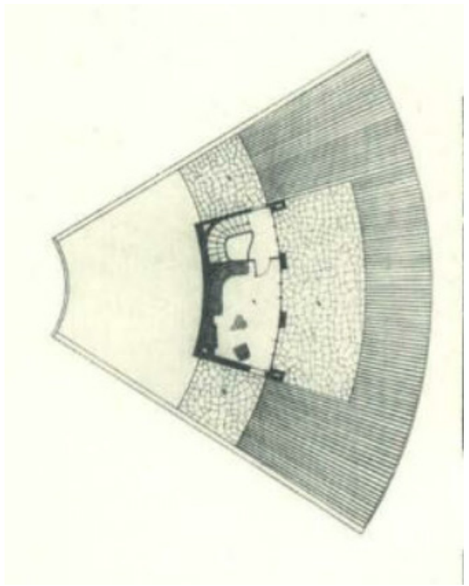
Manuel Valls Vergés, arch. n. 282, Maggio 1953, pp. 12.

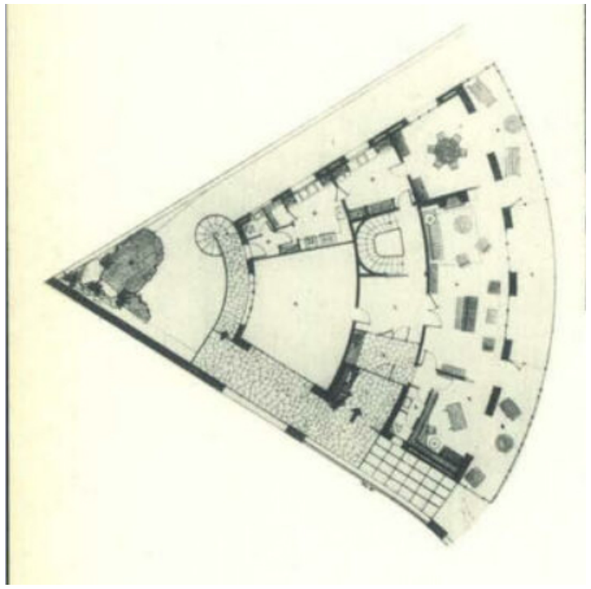
Per questo progetto la rivista cita solo il nome di Manuel Valls, socio di José Antonio Coderch, essendo i due della stessa generazione, quella del 1912, ed avendo conseguito il titolo in architettura lo stesso anno; anche se nell’articolo dedicato alla medesima opera *“Vivienda en la falda del Tibidabo, Barcelona”* nell’editoriale «Revista Nacional de Arquitectura», n. 126, del 1952, si riportano anche i nomi di Coderch, e di Alejandro Font. L’opera ha attratto l’attenzione della rivista, per l’abbandono dimostrato dall’architetto nei confronti delle forme rettangolari e quadrate chiuse, a favore di una forma « incline ad una comunicazione col paesaggio ». La casa è dotata di « una forma a ventaglio con un lato curvo, che si adatta alla insolazione durante il giorno e alla veduta panoramica ».

pag. 12.

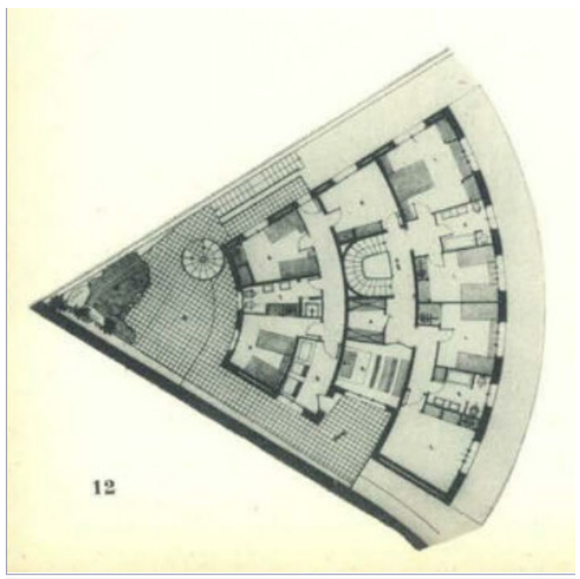
Nonostante la forma possa sembrare innovativa, è criticata dato che essa nei confronti « di una comunicazione degli spazi con la natura esterna », si presenta ancora come una «forma chiusa», non diversa da quelle quadrate o rettangolari. Secondo il testo la distribuzione panoramica e la continuità dell’edificio con il paesaggio che lo circonda, meglio scaturisce dall’uso di forme con perimteri spezzati, irregolari e aperti dato che: « queste forme permettono pure piante migliori che non le forme circolari, ed incidenze di luci sui muri interessati, nette e non sfumate ».







pag. 12. Planimetrie della casa.



Per i pescatori di El Perellonet,
Carlos De Miguel arch, n. 284, Luglio 1953, pp. 15.

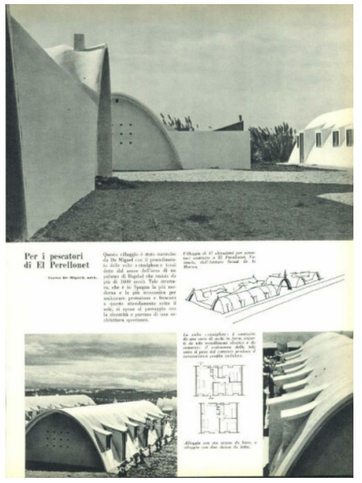
Il villaggio per pescatori a El Prellonet, situato nel *Parque Natural de la Albufera* vicino a Valencia, conta di 27 abitazioni costruite dall'I*nstituto Social de la Marina*. Il progetto è dell'architetto Carlos de Miguel, direttore della rivista del *Colegio* degli architetti di Madrid «*Arquitectura*»:

« Questo villaggio è stato costruito da de Miguel con il procedimento delle volte "ctesiphon" (così dette dal nome dell'arco di un palazzo di Bagdad che resiste da più di 1600 anni) ».

Il testo si riferisce al Grande arco, con 34,1 m. di corda e 27,4m. di luce. Un edificio che fu costruito dalla dinastia sasanide della Persia, attraverso l'utilizzo di mattoni di bassa qualità, provenienti dalle rovine di Babilonia e altre città. Sfruttando i vantaggi del cemento armato, e delle sue proprietà di poter essere modellato, l'arco Ctesphon moderno, fu costruito per la prima volta nel 1941, con una luce di 6,1m e uno spessore di lamina di 3,1 cm. A questo primo esempio, succedette la costruzione di edifici militari, raggiungendo una luce complessiva di 12 m, mantenendo lo spessore originale di 3,1 cm; fino ad arrivare alla costruzione da parte del Ministero delle Opere Pubbliche del Regno Unito al finale della guerra, di un edificio Ctesiphon con 18,3 m. di luce per 61 m. di longitudine.[31] Nel 1949, Felix Candela realizzò la sua prima struttura sperimentale a guscio, attraverso la tecnica della volta Ctesiphon per la *Fabbrica Fernández* a San Bartolo in Naucalpan.[32] La rivista ci riporta una breve descrizione del processo costruttivo della volta:

« La volta "ctesiphon" è costituita da una serie di archi in ferro, coperti da tela metallizzata elastica e da cemento: il cedimento della tela sotto il peso del cemento produce il caratteristico profilo ondulato ».

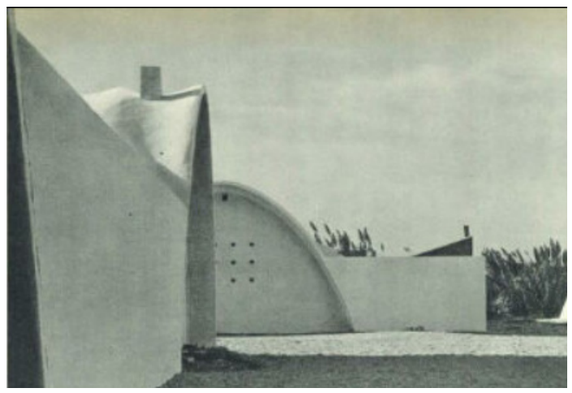
Nel numero 135 della «*Revista Naciona de Arquitectura*» diretta da Carlos de Miguel, oltre a questo progetto, viene presentato quello per le vivendas super economiche realizzate a Cordoba dagli architetti Rafael de la Hoz y José M. G. de Paredes. L'opera finanziata dall'Instituto Nacional de la Vivienda, è destinata alle classi più povere della società che disponendo di soli 20 pesetas mensuali, dovevano potersi permettere un affitto per appartamenti economici, provvisti di cucina-sala da pranzo, soggiorno e due dormitori, la cui realizzazione fu

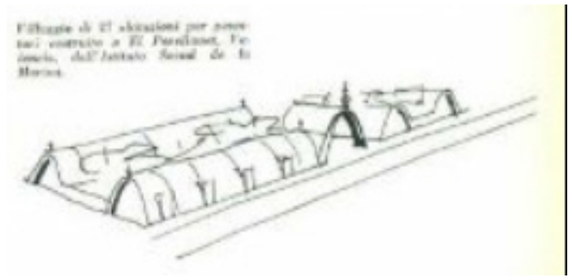


pag. 15.

possibile grazie al sistema Ctesiphon, con le aperture progettate per ridurre al minimo i problemi strutturali della bóveda.[33] Della struttura ctesiphon, l'articolo dell'editoriale italiano riporta come « tale struttura, che è in Spagna la più moderna e la più economica per assicurare protezione e frescura a questo attendamento sotto il sole, si sposa al paesaggio con la sincerità e purezza di una architettura spontanea ».

Ancora una volta l'interesse della rivista «Domus» per quanto riguarda l'architettura spagnola, che non ha ancora del tutto raggiunto la fase moderna, in questo periodo storico compreso tra il 1949 e i primi anni Cinquanta, oltre che sulla presentazione delle case unifamiliari del gruppo Coderch-Valls, si concentra sul virtuosismo e sul valore compositivo delle forme, che gli architetti spagnoli sono in grado di creare, sfruttando la meccanica dei materiali e la forma che questi sono in grado di generare. Da sempre sono elementi imprescindibili, che caratterizzano la produzione architettonica di grandi maestri spagnoli come Antonio Gaudí e Eduardo Torroja; ma in questi anni il valore figurativo delle forme, è dovuto soprattutto da esigenze economiche provocate dalla scarsità di materiali e alla necessità di costruire in maniera rapida ed economica, a causa dell'autarchia vigente nel Paese, come abbiamo già visto nel caso delle volte della Feria del Campo di Cabrero.





Alloggio con tre stanze da letto e alloggio con due stanze da letto.

Casa sulla costa spagnola,

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti. n. 289, Dicembre 1953, pp. 1-5.

L'opera trattata in questo articolo è Casa Ugalde costruita tra il (1951-1952), descritta all'interno del paesaggio mediterraneo che la circonda, fino a confondersi con essa, e che ne influenza i suoi caratteri predominanti:

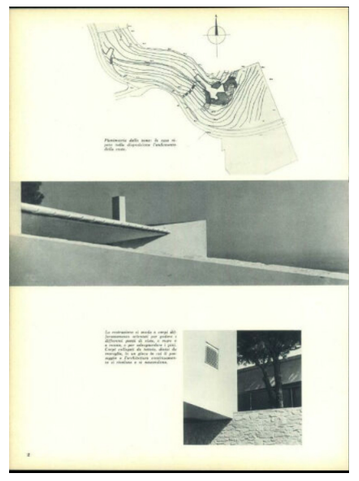
«Sorge su una collina in vista del mare, quaranta chilometri al nord di Barcellona, sopra il villaggio di Caldetas, su un terreno in forte pendenza, con bellissimi pini antichi».

L' ubicazione e le condizioni ambientali, condizionarono il disegno della casa sin dal principio, dato che la volontà dei committenti era quella di costruirla solo se si «fosse potuto conservare i grandi alberi esistenti e non distruggere i bellissimi punti di vista che essi avevano indicato in luogo: la vista della costa fino oltre a Barcellona, da un lato, la vista del mare al disotto, e del porto di pescatori di Areyns dall'altro lato. E pure la vista di grandi montagne ad est, e di una vecchia torre del tempo dei mori».
Lo stesso Coderch afferma come le volontà dei clienti furono risolte con una distribuzione che si ottenne partendo da un punto fisso e marcando con questo punto come centro, gli angoli delle viste che si pretendevano conseguire e le trasparenze corrispondenti[34]. In questo modo si ottenne una casa che non presentava una composizione ortogonale, ma progettata su base radiale, con uno schema geometrico centrifugo e rotativo che reaziona alla topografia, alle viste e alla posizione del sole;[35] concetto che viene ripreso dalla stessa rivista italiana:

«Così è nata questa pianta snodata e spezzata, in cui il principio mediterraneo di incontro col paesaggio è portato alla massima apertura: fin quasi al labirinto».

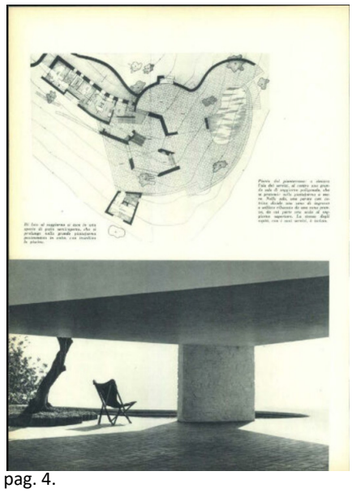
Segue la descrizione della casa, attraverso un percorso che comprende i vari ambienti interni, che «dal corpo dei servizi, che si allunga quasi rettilineo e parallelo alla costa del mare, la casa si allarga verso il soggiorno in una pianta a poligoni aperti, con pareti alternate di muro e di vetro, come quinte, attraversate dalla luce, dall'aria e dalla vista. »

pag. 1.

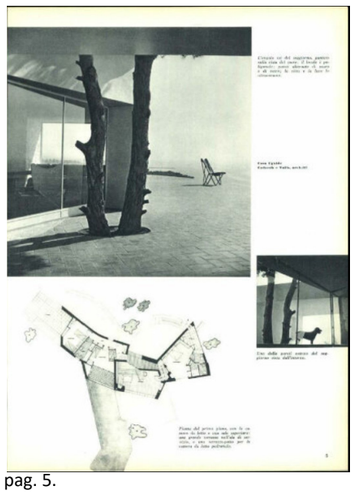


pag. 2.

pag. 3.



pag. 4.

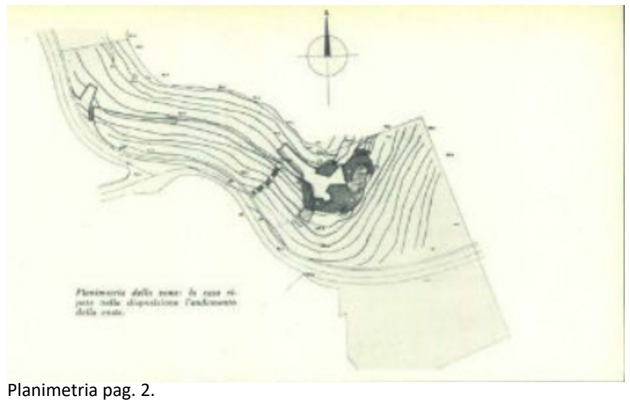


pag. 5.

L'interno risulta quindi, aperto con paramenti verticali che stabiliscono un ritmo rotto che qualifica le zone senza però separarle. Il racconto della casa è breve ma reso chiaro attraverso la serie di fotografie e piante da pag. 2 a pag. 5, dove è possibile cogliere gli elementi fondamentali che rendono unica la composizione del progetto. Nella planimetria a pag. 2 è possibile constatare le varie curve di livello del piccolo monte sul quale si erge la casa, e di come il corpo rettilineo dei servizi segue l'andamento della costa. Le foto dimostrano l'unione dei diversi corpi che compongono la costruzione, mettendo in risalto la difficile orientazione che essi assumono per permettere le ampie vedute verso punti distinti del paesaggio e per la salvaguardia dei pini già esistenti, risaltando ancora una volta il concetto di comunicazione tra architettura e paesaggio circostante che più sembra apprezzare la rivista «Domus», a proposito delle architetture di Coderch per le sue ville mediterranee costruite in Catalogna e Baleari:

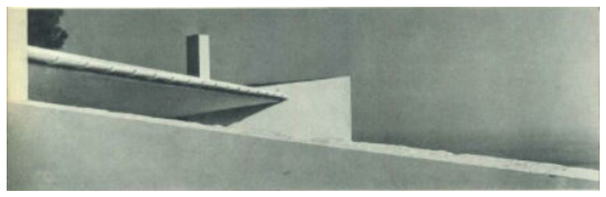
«Corpi collegati da tettoie, divisi da muraglie, in un gioco in cui il paesaggio e l'architettura continuamente si rivelano e si nascondono».

Le foto a pag. 3 mostrano la tettoia creata per collegare tra di loro, i corpi della parte principale della casa, con la stanza degli ospiti, e che «poggia a ponte su due basamenti».



Planimetria pag. 2.

Due foto a pag. 2 che dimostrano i punti di unione dei diversi corpi della casa.



Dalla pianta a pag. 4 è possibile osservare l'ala dei servizi, la sala del soggiorno «poligonale», che si estende con un patio semicoperto, e che si prolunga con una «grande piattaforma pavimentata in cotto, con insediata la piscina», come dimostra la suggestiva foto (fig. a) alla pianta di pag. 4. Gli interni si presentano aperti con elementi che sanciscono le distinzioni dei vari spazi come il camino che «divide una zona di ingresso a soffitto ribassato da una zona pranzo, da cui parte una scala al soggiorno superiore».

Nella prima foto di pag. 5, (Fig. b) la piattaforma con pavimento in cotto che si estende verso il mare, e l'importanza dimostrata dal progetto di salvaguardare i pini già esistenti. Il soggiorno si presenta chiuso da ampie vetrate. L'intera casa è caratterizzata dall'alternarsi di superfici cristallizzate e muri. La pianta del primo piano dedicato alle camere da letto e ad una sala superiore con grande terrazza, si articola soprattutto per le forme spezzate delle pareti, in contrapposizione con i contorni sinuosi della piattaforma con piscina al pian terreno.

Foto a pag. 3.

Planimetria a pag. 4.

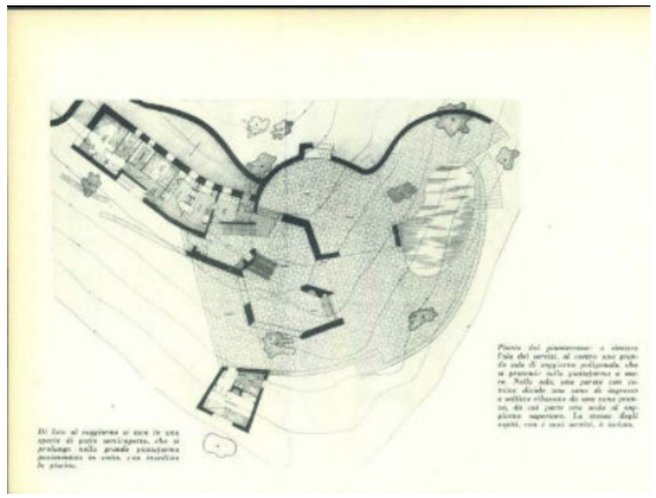
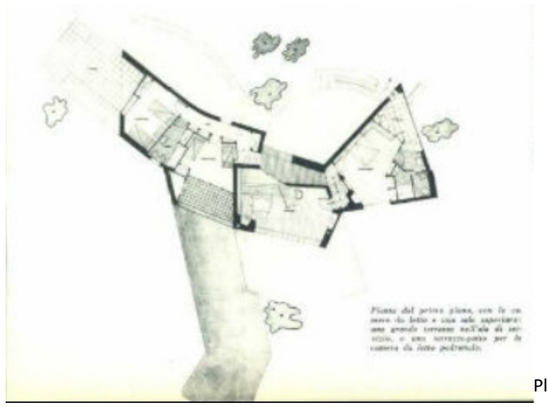


Fig. a, foto a pag. 4.

Le forme plastiche assunte dall'edifico, e l'armonica simbiosi che è in grado di raggiungere con le curve di livello e con gli alberi esistenti, rappresentano concetti moderni dell'architettura, che si uniscono alla tradizione locale e al Genius Loci. In questo caso per la Casa Ugalde, si può quindi parlare di quell'organicismo promulgato da Aldo van Eyck, difensore del ritorno a una architettura elementare, composta da una struttura biologica, che la casa sembra rispettare, attraverso la sua raggruppazione di organi differenziati e cellule abitative[36]. Inoltre, l'opera rappresenta una tappa fondamentale del camino dell'architettura spagnola verso il moderno. Come afferma Antón Capitel, dopo la pausa della Guerra Civile, in cui si interruppe l'esperienza del Movimento Moderno, la casa si presenta come «un canto di libertà creativa e di modernità umanista».[37] Ad emergere con questa opera è un interesse per i maestri moderni, per le avanguardie, per la tradizione popolare, insieme a una libertà formale e a un genius loci sperimentato attraverso l'organicismo. Tutti questi fattori vengono risaltati in quest'opera, rendendola un punto di riferimento chiave per l'architettura spagnola del Ventesimo secolo, e per la successiva produzione di Coderch, dove si assiste a un consolidamento del rigore tipologico e formale, che diventerà quasi una regola per le sue opere posteriori.



Planimetria a pag 5.

Fig. b, foto a pag. 5.

Sulla costa catalana, una casetta per sette persone

Alfonso Milà Sagnier e Federico Correa, arch.tti. n. 296, Luglio 1954, pp. 11.

Dopo il primo articolo di questo numero 296 intitolato "Villa in pineta a forte dei marmi", realizzazione di Carlo Pagani, segue la presentazione di una casa per sette persone, realizzata sempre all'interno di una grande pineta a «trenta chilometri da Barcellona, e quindici dal mare», che è possibile vedere a distanza. L'opera è degli architetti Alfonso Milà Sagnier e Federico Correa, che si sono formati nei primi anni della loro carriera nello studio di José Antonio Coderch. Una casa costruita proprio come le opere di Coderch finora consultate: Casa Ugalde e Casa Ferrer Vidal, attraverso la ripresa di un'architettura popolare, che sfrutta il Genius loci della tradizione locale:

«La costruzione chiusa sui due lati, aperta in facciata cerso il declivio e la vista, è stata realizzata da operai del luogo, e secondo l'uso tipico non solo della regione ma della località: pietra madera e tegole arabe».

Ponendo molta attenzione alla questione economica, la casa è stata progettata per ospitare una coppia, con due bambini, due ospiti e una persona di servizio. Tale esigenza comporta in pianta una distribuzione separata in due zone: una per i bambini e i servizi e l'altra per i genitori e ospiti. Ad emergere è la critica positiva che l'editoriale dedica nel caso di queste ville unifamiliari costruite sulla costa, alla relazione che esse sono in grado di creare con il paesaggio:

«La costruzione è bella, soprattutto sui due fianchi, per il modo in cui, nella materia e nella forma, si lega alla terra e al paesaggio».

pag 11

Foto a pag 11.

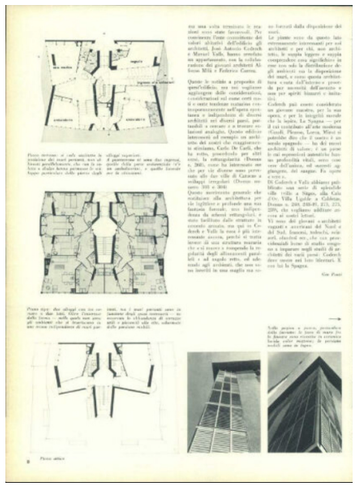
Facciata nella quale si affacciano le stanze dei genitori e degli ospiti.

1 Soggiorno-pranzo; 2 stanza da gioco bambini; 3 bagno servizio; 4 letto servizio; 5 ufficio, 6 cucina; 7 letto sopiti, 8 letto genitori; 9 bagni; 10 letto bambini; 11 portico.

Casa a Barcellona, José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti.

Gio Ponti, n. 306, Maggio 1955, pp. 7-10.

pag. 7.



pag. 8.

L'edificio è stato commissionato per iniziativa del *Montepio maritimo nacional*, dipendente dall'*Instituto Social de la Marina*, per il quale Coderch lavora già dalla fine degli anni Quaranta. Si tratta di appartamenti economici destinati ai funzionari e impiegati della marina mercantile. Sorge su un piccolo terreno all'angolo di un isolato del quartiere della Barceloneta, che con i suoi lotti di terra stretti e lunghi, e con le sue strade di ridotte dimensioni, si differenzia per densità dal restante organismo della città, composto da ampi viali e dai grandi isolati smussati agli angoli del Plan Cerdá.
A causa della piccola dimensione del terreno, gli architetti rinunciarono all'uso di una forma ortogonale rettangolare, che non avrebbe soddisfatto il programma di poter inserire due appartamenti per piano con tre camere da letto. Così la forma venne «forzata», passando «da uno sviluppo ortogonale ad uno libero, in cui è il carattere peculiare di questa costruzione».

Il risultato è un volume che si configura astratto e dinamico. Attraverso le sue rotture della forma e dello schema tipologico tradizionale, si crea uno spazio all'interno delle abitazioni ricco e intenso, rispecchiato all'esterno da un prisma di notevole plasticità, capace di imporsi e allo stesso tempo di essere impermeabile nei confronti della città circostante.[38]
Vengono citati i due elementi che caratterizzano il disegno della facciata: le persiane e le ceramiche:

«Un motivo dell'edificio sono le persiane mobili, che danno una piacevole raccolta luce interna. Esse sono state ristudiate sullo schema tradizionale, e condotte ad un eccellente funzionamento. Le parti a muro che appaiono nei prospetti, e che sono degli schermi, sono rivestite in ceramica».

Viene compiuto un uso di materiali poveri e tradizionali, come le persiane "de librillo" e la ceramica di rivestimento delle parti murate, che ricordano alcune opere del GATCPAC. I due elementi creano la sequenza di fasce verticali continue che riempiono o svuotano la facciata in corrispondenza dei latti spezzati segnati in pianta. All'andamento verticale delle piastrelle in ceramica, si contrappone quello orizzontale delle persiane, elemento di filtro verso lo spazio urbano, che da questo momento diventano ricorrenti negli edifici per abitazioni di Coderch, caratterizzate da un fattore d'intimità, ottenuto dalla rottura della facciata, in volumi che filtrano la luce solo dov'è necessario.[39]
Il resto della costruzione è realizzato in parte, sempre da materiali convenzionali:

«Il sottotetto è risolto in legno e ferro; i muri sono in mattoni nei loro elementi portanti, e il tetto è in cemento armato».

Si ricorda la partecipazione dei giovani architetti Alfonso Milà e Federico Corea, all'epoca ancora membri dello studio Coderch-Valls. La loro collaborazione risultò decisiva nella realizzazione degli interni che convinsero l'ente committente, a procedere con i lavori, dato che «l'edificio ha suscitato molte perplessità durante la costruzione ma una volta terminato le reazioni sono state favorevoli».
Dopo queste prime notizie a proposito dell'edificio, Gio Ponti aggiunge alcune considerazioni:

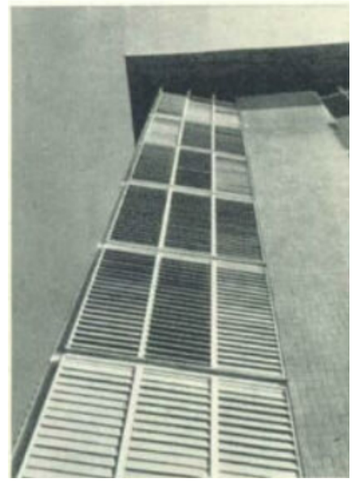
«Considerazioni sul come certi moti e certe tendenze maturino contemporaneamente nell'opera spontanea e indipendente di diversi architetti nei diversi paesi, portandoli a cercare e trovare soluzioni analoghe».

Ponti si riferisce alle soluzioni intraprese dall'architetto Carlo De Carli, presentato nel numero 268,[40] «che ha rotto, procedendo per altri versi, la rettangolarità »; ma anche ai risultati raggiunti nei suoi progetti per le ville Planchart e Arreza in Caracas:

«come ha interessato me che per vie diverse sono pervenuto alle due ville di Caracas a sviluppi irregolari (Domus numero 303 e 304)»[41].

L'architetto italiano osserva come l'indipendenza dagli schemi rettangolari e la «fantasia formale», siano facilitate in quell'epoca dall'uso del cemento armato. Ma nel caso di Coderch e Valls, sorprende il fatto che tali forme sono state raggiunte dall'uso tradizionale della struttura muraria portante che «si "muove" rompendo la regolarità degli allineamenti paralleli e ad angolo retto». La disposizione dinamica dei muri in questa maniera condiziona lo sviluppo degli ambienti interni:

«Le piante sono da questo lato estremamente interessanti per noi architetti e per chi, non architetto, le sappia leggere e sappia comprendere cosa significhino in esse non solo la distribuzione degli ambienti ma la disposizione dei muri, e come questa architettura "nata dall'interno" proceda per necessità dell'assunto e non per spiriti bizzarri e



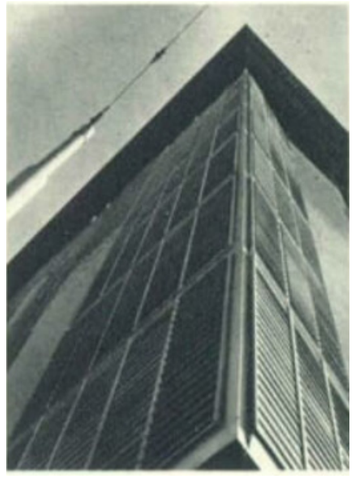


Foto a pag. 8. delle terrazze protette dalle persiane in legno.

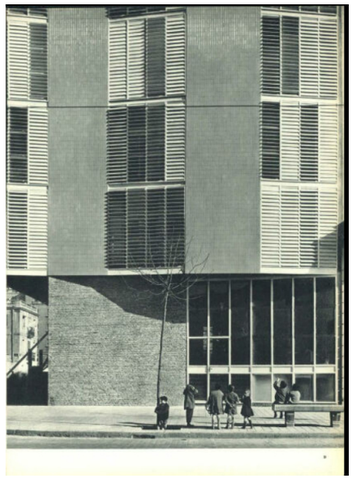
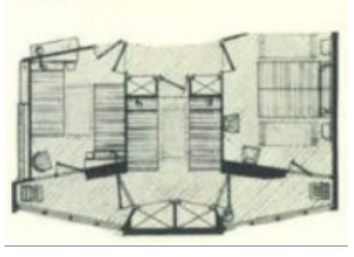


Foto a pagina 8 intera: «particolare della facciata: le fasce di muro fra le finestre sono rivestite in ceramica lucida color mattone; le persiane mobili sono in legno».

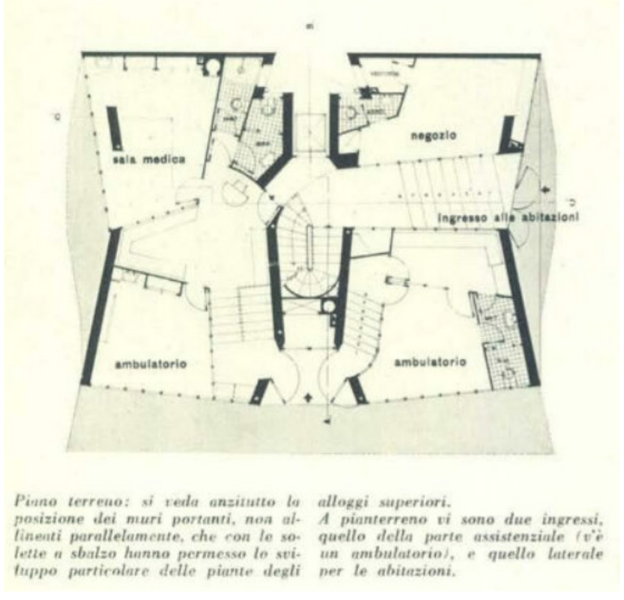
imitativi».

Come nel caso dell'articolo dedicato all'Istituto Tecnico Costruzioni e Cementi di Torroja, Gio Ponti conclude compiendo un elogio alla Spagna, e alla sua cultura artistica, rappresentata dai nomi di Gaudí, Picasso, Lorca e Miró, per i quali «si potrebbe dire che il nostro è un secolo spagnolo». A proposito dell'architettura spagnola, Ponti dichiara come la nazione «ha dei nuovi architetti di valore; è un paese le cui espressioni autentiche hanno profondità vitali, sono cose vere dell'anima, ed oseresti aggiungere, del sangue. Fa opere "vere"».
E Coderch appartiene a questo gruppo d'architetti «per la sua opera, e per la integrità morale che ispira». Infine, conclude dicendo che vi sono dei giovani «architetti vaganti» che attraverso le loro borse di studio finiscono per frequentare gli studi più prestigiosi del mondo, e che Coderch «deve essere nei loro itinerari. E con lui la Spagna».

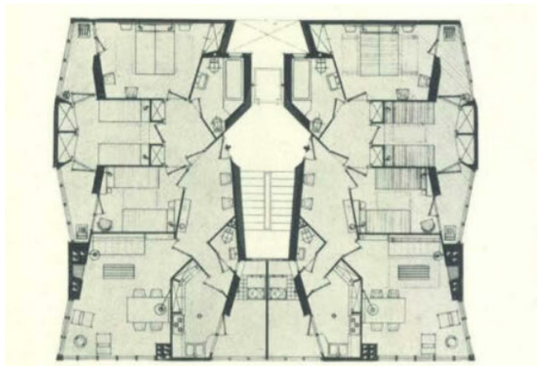
Se Ponti intravede una relazione tra l'opera di Coderch e Valls, e tra il lavoro di Carlo De Carli e le sue opere venezuelane, la storiografia spagnola diverse volte ha citato i possibili punti in comune tra Coderch e Ignazio Gardella. L'edificio de viviendas della Barceloneta, realizzato tra il 1951 e il 1955, sembra avere evidenti affinità con l'edificio residenziale per gli impiegati della Fabbrica Borsalino ad Alessandria (1950-1952).[42]
A rendere unica quest'opera insieme a Casa Ugalde è la contrapposizione tra l'informalismo e il sinuoso, conseguito con le forme centrifughe della villa, e con la posizione intermedia di sinuosità raggiunta nell'edifcio *para viviendas de la Barceloneta* attraverso le sue linee spezzate.



A pag. 8, planimetria pian terreno.

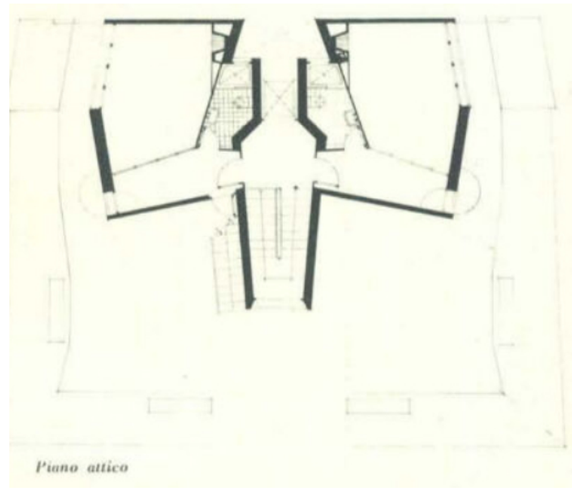


Piano terreno: si veda anzitutto la posizione dei muri portanti, non allineati parallelamente, che con le solette a sbalzo hanno permesso lo sviluppo particolare delle piante degli alloggi superiori. A pianterreno vi sono due ingressi, quello della parte assistenziale (v'è un ambulatorio), e quello laterale per le abitazioni.



Piano tipo: due alloggi con tre camere a due letti. Oltre l'interesse della forma — nella quale non sono gli ambienti che si inseriscono in una trama indipendente di muri portanti, ma i muri portanti sono in funzione degli spazi necessarii — va osservata la abbondanza di terrazze utili e piacevoli alla vita, schermate dalle persiane mobili.

Pag. 8, planimetria piano tipo.



Piano attico

Pag. 8, Piano attico.

Fig. a

Fig. b

Fig. a, b a pag. 10: «La stanza da letto centrale dell'appartamento ha due uscite sulla terrazza schermata: un grande armadio è ricavato nello spazio fra le due aperture.» Fig. c,d: «Un soggiorno, in cui le vetrate si incontrano ad angolo; e scorcio di un'anticamera».

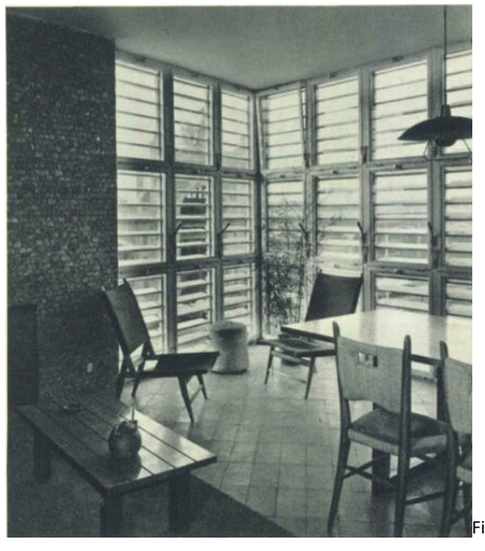


Fig. c

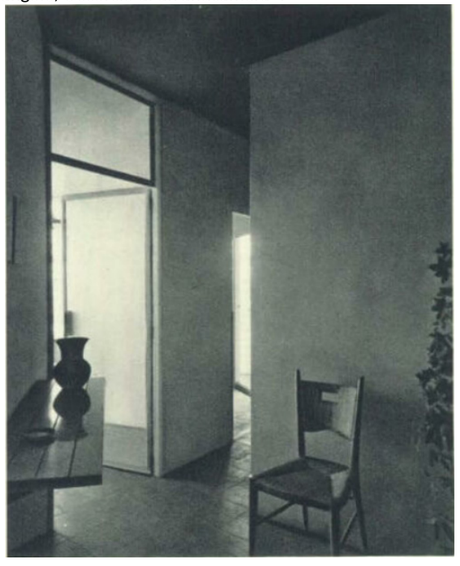
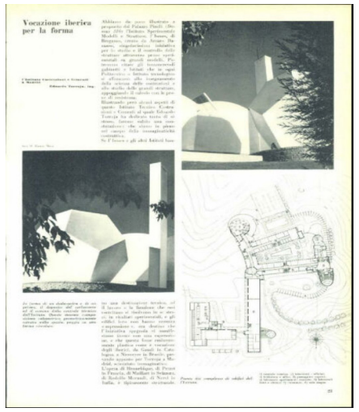


Fig. d

Vocazione iberica per la forma, L'istituto Costruzioni e Cementi a Madrid.

Gio Ponti, n. 317, Aprile 1956, pp. 21-24.


Vocazione iberica per la forma

pag. 21.

Continua l'interessamento da parte di Gio Ponti, per le forme dell'architettura spagnola, e in modo particolare delle realizzazioni del genio strutturista madrileno Edoardo Torroja, L'articolo inizia ricordando ai lettori nel precedente numero 316, dedicato al Palazzo Pirelli, il ruolo svolto dall'Istituto Sperimentale Modelli e Strutture (Ismes) di Bergamo fondato dall'ingegnere Arturo Danusso,

Si rammenta come la prassi di avvalersi non soltanto del calcolo analitico della scienza delle costruzioni, ma anche delle prove sperimentali e dello studio di resistenza su grandi modelli sia ormai una prassi di diversi istituti di ricerca. Ma c'è un aspetto che rende unico l'Istituto Tecnico Costruzioni e Cementi «al quale Torroja ha dedicato tanto di sé stesso», ed è il fatto che «siamo in pieno nel campo della immaginatività costruttiva». Ancora una volta quindi, ci si riferisce alla «vocazione» plastica che caratterizza l'architettura iberica in generale:

«Se l'Ismes e gli altri Istituti hanno una destinazione tecnica, ed il lavoro o la funzione che essi esercitano si risolvono in sé stessi, in risultati sperimentali, e gli edifici loro non hanno nessuna "espressione", era destino che l'iniziativa spagnola si manifestasse invece con una espressione, e che questa fosse eminentemente plastica come è vocazione degli iberici, da Gaudí in Catalogna, a Niemeyer in Brasile, passando appunto per Torroja a Madrid, scienziato immaginativo».

La plasticità iberica comporta anche una distinzione tra l'ingegnere madrileno e l'opera di Hennebique di Perret in Francia, di Maillart in Svizzera, Di Rodolfo Morandi, che è «tipicamente strutturale. La bellezza delle loro opere è espressione di audace rigore». Solo in Nervi si può intravedere una «natura più immaginativa, e con questo certe strutture giungono ad una vera espressione lirica». Ne deriva che la vocazione degli iberici per la plasticità conduce direttamente a forme che «appartengono alla lirica». Da qui discende la citazione di altri due maestri: Gaudí e Niemeyer:

«Ho citato Gaudí non certo per un fatto tipicamente strutturale ma perché la constatazione del suo mondo plastico richiama subito ad individuare una vocazione. Ma che questo plasticismo sia pura vocazione appare subito in Niemeyer, intuitivo, cioè lirico, e per il quale non si parla tanto di struttura quanto di forme plastiche sviluppate per intuito da una "sostanza strutturale"».

Torroja è l'erede di questa tradizione iberica, totalmente distaccato da maestri come Maillart, dove la «tensione immaginativa» delle strutture, è frutto di calcoli e risultati tecnici. Mentre in Torroja, l'immaginazione prescinde dalle suggestioni plastiche nello spazio prodotte da una «menslirica, tipicamente spagnola; in una libertà che è viva e varia come una ribellione».

Segue la storia dell'Istituto Tecnico Costruzioni e Cementi, fondato nel 1934, per lo sviluppo della scienza delle costruzioni, e dell'importante ruolo svolto durante gli anni della ricostruzione. Fu aggregato al Consiglio Superiore delle Ricerche (CSIC), di cui abbiamo già visto la libreria realizzata da Miguel Fisac. Concentrandosi ora sulla costruzione del centro di ricerca realizzata da Torroja nel 1951, in collaborazione con gli architetti G. Echegaray e M. Barbero, si descrivono gli elementi del nuovo complesso come le solette, le coperture e le scale; che sono risultati degli studi attuati dall'Istituto approposito del cemento gettato. Gio Ponti chiarisce come non sia intenzione della sua rivista «Domus» trattare della costituzione progettistica dell'opera e delle varie parti che la compongono. Ciò che interessa l'architetto italiano è «l'espressione», ottenuta dallo studio e dall'insegnamento, in «una forma immaginativa»:

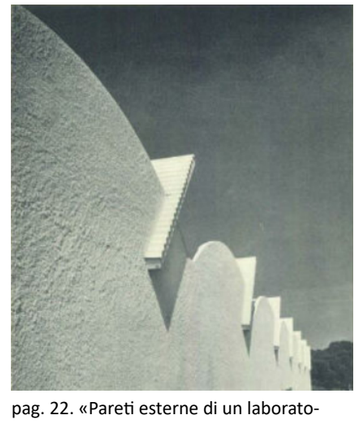
«Ciò è di somma importanza; da queste forme, se frenate e nello stesso tempo fomentate da un rigore, sortirà una grande e pura arte».

A parlare è un Gio Ponti rimasto affascinato dalla cultura spagnola. Citando i nomi di Gaudí, Picasso, Miró, Dalí, Lorca, Unamo, Ortega y Gasset; afferma come da lui dichiarato più volte: «che questo secolo è dominato dalla poesia spagnola, dalla figuratività spagnola, dalla vocazione fantastica spagnola». Ma non si ferma soltanto alla realtà del paese europeo. A questo elenco Ponti, inserisce anche i nuovi architetti provenienti dalla realtà ibero-americana, che alla pari di Coderch e Valls, inizia a trattare nella sua rivista in maniera sempre più costante soprattutto in questi primi anni Cinquanta:

«ed aggiungere i giovani maestri catalani e-lo si può fare- i giovani maestri venezuelani e i brasiliani col grande Niemeyer, e i messicani con Felix Candela, e con Luis Barragan».

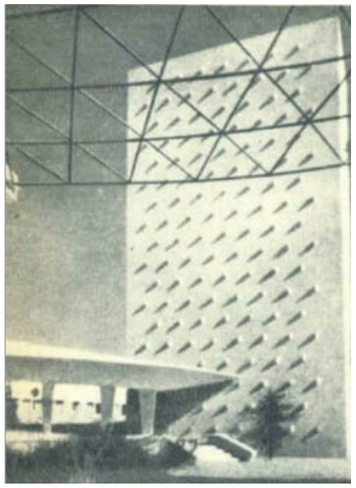
Dopo il suo viaggio in Spagna Ponti sembra aver inteso le potenzialità che gli architetti della nuova generazione stanno mettendo in atto, attraverso la loro riscoperta della modernità, che avviene tra la

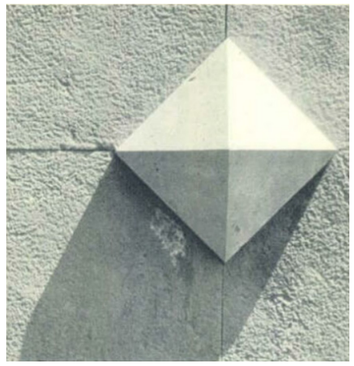
A pag. 21: «La forma di un dodecaesdro e di un prisma, il desposito del carburante ed il camino della centrale termica dell?stituto. Questa enorme composizione volumetrica, geometricamente astratta nello spazio, poggia su una forma circolare». Foto di M. Garcia Moya.



pag. 22. «Pareti esterne di un laboratorio-officina, a volte successive, con inseritele visiere della parte trasparente della volta».

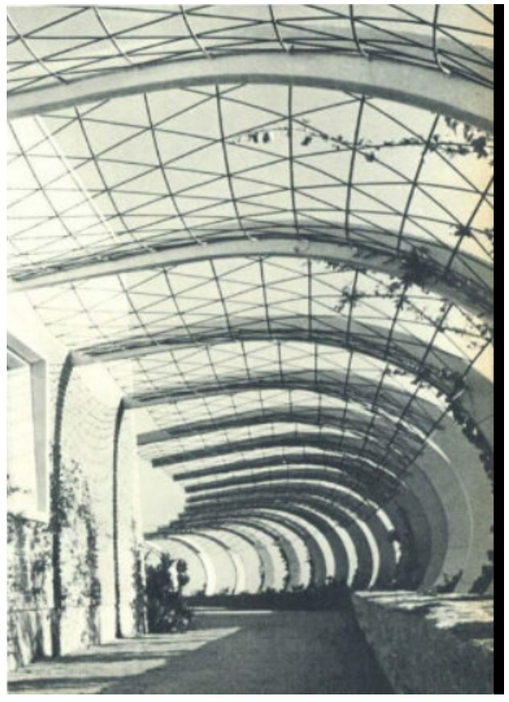
pag. 22. Interno dell'edificio. Foto M. Garcia Moya.





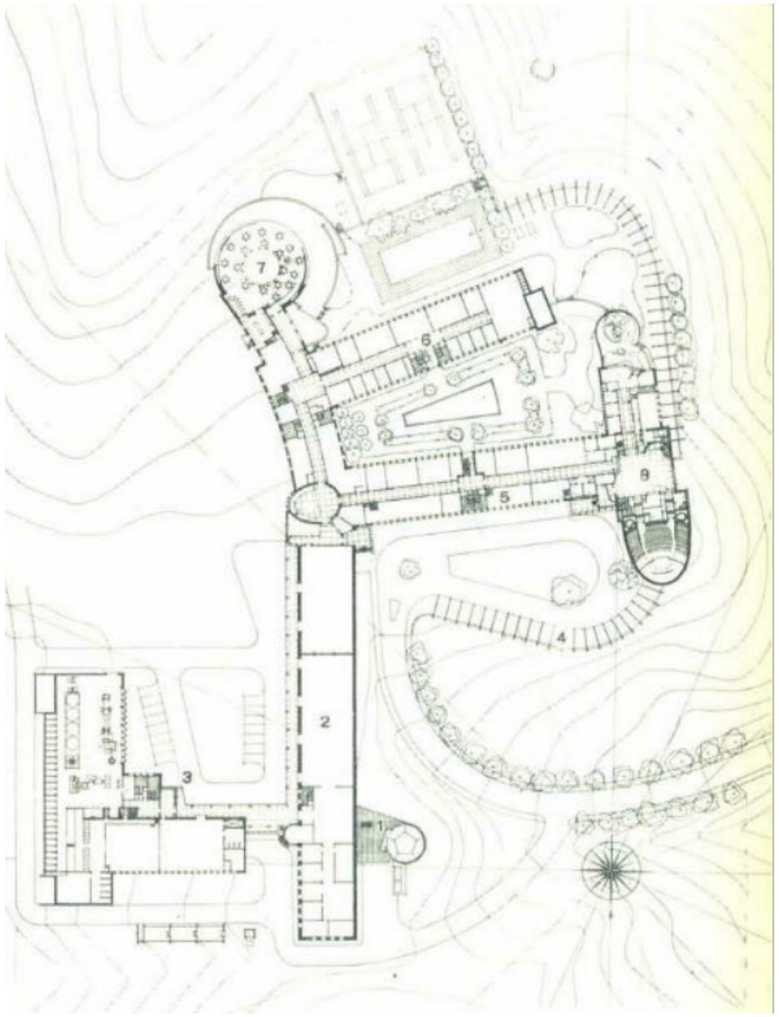
Pag. 23: Passeggiate a pergola che congiungono i vari reparti.

Pag. 24: Il ristorante con una copertura tutta a sbalzo sostenuta da una corona di pilastri centrali.



fine degli anni Quaranta, e gli inizi degli anni Cinquanta, attraverso il valore compositivo di determinate forme, provenienti o dal progresso scientifico, come nel caso delle tribune della Zarzuela, o dell'Istituto Tecnico Costruzioni e Cementi di Torroja, oppure attraverso la ripresa di forme che appartengono alla tradizione popolare e vernacolare spagnola, come le volte in mattoni riprese da Moya e Cabrero. Un discorso architettonico, che quindi, si differenzia da quello nordamericano incentrato in quegli anni sul razionalismo:

«L'architettura moderna, come la pittura, ha da passare oggi per la Spagna: quel che in essa "bolle in pentola" lo dobbiamo andare a vedere. È fecondo; al discorso inutile sul razionalismo in architettura che tormenta specialmente gli americani del nord, la Spagna sostituisce la libertà di un vigore immaginativo che è più legittimo perché non preso a prestito e non "riferito" mentalmente, ma perché nella sua novità è legato alla natura della terra, sole e spazio, e alla natura dell'uomo: immaginazione vivace, sangue vivace, coraggio, libertà fantastica».



pag. 21. Planimetria dell'Istituto.

pag. 24. Grande vetrata scorrevole, che può trasformare la sala interna in terrazza. Foto M. Garcia Moya.

A Madrid

Rafael De Aburto, arch. n. 318, Maggio 1956, pp. 55.

pag. 55.

Il progetto, un allestimento per il negozio di tessuti e oggetti "*Gaton y Daniela*" appartiene all'architetto Rafael de Aburto, appartenente alla generazione nata tra il 1912 e il 1915, è coetaneo a Coderch, Fisac e De la Sota. Nonostante abbia realizzato opere considerate importanti per l'architettura moderna spagnola, come nel caso della sua collaborazione con Cabrero per la *Casa Sindical* di Madrid, e per la sede del quotidiano «*Pueblo*». Aburto passò in secondo piano rispetto ai suoi colleghi dell' «*Equipo de Madrid*» per la volontà di non essere solo un architetto, ma di coltivare altri interessi creativi che emergono in quest'opera. La rivista, e il suo interesse per il design e l'architettura d'interni che la rende unica dagli altri editoriali di architettura, apprezza soprattutto le soluzioni intraprese, per le ridotte dimensioni degli interni, e per la disparità degli oggetti da esporre, che hanno portato a una soluzione che «rompesse ancor più lo spazio, con pareti diverse e con incontri improvvisi di diverse decorazioni e superfici». La sequenza di foto mostra i vari elementi che rendono unico l'interno del negozio. Dalla quinta realizzata in ceramica che si distacca dalle pareti perimetrali nell'ambiente destinato ai tappetti, fuori scala, per poter ingrandire la sala; si passa alla porta sempre di piccole dimensioni, con battente in legno, rivestito da un foglio di stagno piegato a mano. In seguito, l'attenzione si sposta verso gli stessi tessuti prodotti da *Gaston y Daniela*, «premiati al concorso bandito dalla stessa Casa per disegni di tessuti a soggetto spagnolo». Ad emergere in quest'opera di Aburto è la sua ossessione di riempire i piani che compongono lo spazio, con decorazioni e pitture, che sono evidenti in altre sue opere come nel caso delle colonne della *Bolera americana Niágara* del 1953.[43]

Le porte de "La pedrera" di Gaudí

n. 319, Giugno 1956, pp. 1

Progetto per Barcellona

n. 319, Giugno 1956, pp. 2

A pagina 1, questo numero 319 si apre con due foto dedicate alle porte della Pedrera di Gaudí, in cui si intravede l'intero disegno che compone il portale (fig.1), per poi incentrarsi con uno zoom, sul particolare del virtuosismo artigianale raggiunto, nel ritorcere gli elementi in ferro. Ad attrare, è il disegno della trama in ferro, che senza seguire alcuna regolarità si sviluppa per tutta la superficie del portale. Si rammenta come anche le inferriate dei seminterrati, furono disegnate e «ritorte» dallo stesso Gaudí:

«Le porte de "la Pedrera" Antonio Gaudí le ha disegnate ed eseguite: lui stesso accorreva a piegare e astorcere questi nastri frastagliati di ferro perché perdessero ogni rigidezza e ripetizione».

L'occasione di aver citato la Pedrera permette alla rivista a pag. 2 di presentare il secondo progetto di Correa e Milà pubblicato in questo editoriale; un palazzo per uffici che condivide come dimostrano le foto del prospetto, lo stesso sviluppo in alzato, della Casa Milà, sorgendo in uno degli angoli smussati del tipico isolato barcellonese, che formano i generici incroci tra strade perpendicolari, taglaiti a quattro facce e denominati chaflan, al fin di migliorare la visibilità al traffico. Di solito i chaflan offrono l'opportunità di risolvere il disegno di facciata in verticale «con il retorico fronte centrale alto e le due ali simmetriche minori». Mentre la nuova opera di Corre e Milà si distacca per il nuovo senso unitario e armonico, conseguito, «nonostante il chaflan», attraverso una continuità del disegno orizzontale con le linee di facciata, segnato dai cassonetti color terracotta delle veneziane esterne distaccate dal filo di facciata, con la struttura dell'edifico a vista in cemento naturale. Si afferma come tale idea dell'orizzontalità sia la stessa adottata da Gaudí nel suo progetto:

pag. 1.

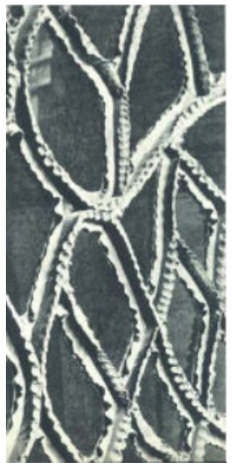
pag. 2.

«E' la soluzione di Gaudí ne "la Pedrera", come i giovani autori hanno riscontrato con emozione: la Pedrera, anch'essa in chaflan si distende in linee orizzontali continue, e si conclude in alto col movimento ondulato e verticale del tetto».

Soluzione che nel nuovo edificio è ottenuta dallo sviluppo verticale della pensilina continua che percorre l'intero perimetro dell'edificio, distaccata dall'ultimo piano.

Fig. 1, pag. 1: Il portale.

Pag. 2, Casa Milà.



Pag. 1: particolare della trama in ferro.

Fig. 2.

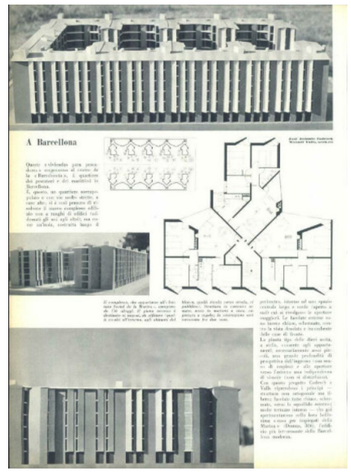
Fig. 3.

Fig. 2-3,pag. 2: Ritmo orizzontale della facciata risolto dai cassettoni metallici delle veneziane. La struttura in cemento armato è a vista.

A Barcellona

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti. n. 325, Dicembre 1956, pp. 4.

Seconda opera di Coderch e Valls presentata qui su «*Domus*», situata al centro della Barceloneta, il quartiere di Barcellona dei pescatori e dei marittimi, caratterizzato da vie strette e case alte. Dal sovrappopolamento del quartiere ne deriva la soluzione di questo progetto, risolto con un complesso di alti edifici «addossati gli uni agli altri», e rivolti verso uno spazio centrale «ampio e verde», che volge verso sud. Il complesso fu commissionato dallo stesso ente che promosse la costruzione del primo progetto di appartamenti per i marinai mercantili de la Barceloneta: L'*Istituto Social de la Marina*, L'opera prevedeva 150 alloggi, con il piano terra destinato al commerciale, da affittare. La struttura è in cemento armato, i muri in mattoni a vista e coperture in tegole. Nell'articolo compare scritto che la costruzione sarebbe terminata tra due anni. Si tratta quindi di un progetto presentato sulla rivista italiana in esclusiva. Lo dimostrano le foto del modellino pubblicate insieme all'immagine della pianta tipo di un piano. All'esterno le facciate si presentano «chiuse, schermate contro la vista desolata e incombete delle case di fronte». Gli appartamenti di ridotte estensioni per ragioni economiche, presentano una pianta tipo «a stella», che permette «una grande profondità di prospettiva dall'ingresso (con senso di respiro)», e alle aperture esterne «una indipendenza di visuale (non disturbano)».



pag. 4.

Nell'articolo si nota come questo progetto riprende tematiche della precedente realizzazione della «casa per impiegati della Marina», attraverso il principio della «struttura non ortogonale ma libera», ottenuta con facciate chiuse e schermate verso «lo squallido esterno», tramite le molte terrazze interne.

Pianta tipo a forma di T.

Questo progetto è presentato in esclusiva anche nell'articolo redatto da Alberto Sartoris: «Current spanish architecture»[44], per la rivista inglese «*Architectural Design*». Nel testo, vengono presentate le medesime notizie qui riportate in «Domus», con una foto del modellino e l'immagine della pianta a forma di T.

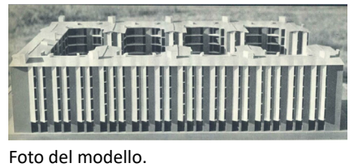


Foto del modello.

Una villa a Sitges

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti. n. 325, Dicembre 1956, pp. 5-8.

pag. 5.

Pag. 5, planimetria della casa.

La pubblicazione si presenta piuttosto come una selezione di fotografie di interni per un progetto di rifacimento di un vecchio edificio, di cui nel breve testo si spiega il ruolo svolto dagli architetti nel sistemare un patio, un soggiorno e servizi per un appartamento al primo piano, con tre stanze da letto e due bagni. Nonostante si tratti di un progetto d'interni, «si riconosce» comunque, «la maniera e la Spagna di Coderch»:

«quella asciuttezza ed austerità, nelle linee dirette e sottili, nel modo di trattare i muri e di tagliare le aperture, che gli è propria».

Interessante la composizione della prima fotografia (Fig.a) che occupa l'intera pagina, intitolata "camino nell'atrio d'ingresso". La foto è composta dalla comparsa di diversi oggetti di design, a partire dai vasi in terracotta di diverse dimensioni, appoggiati sul tavolo in primo piano, che lasciano intravedere due poltrone e una lampada, le quali precedono l'elemento che conclude la composizione: il camino, ottenuto come un vuoto all'interno di una massa muraria in pietra, che ricoperta di calce si presenta di un color bianco brillante. La seconda foto (Fig b) mostra il camino da un'altra angolazione che permette la visione della restante parte del soggiorno con le sedie di cuoio disegnate da Federico Correa e Alfonso Milá. L'ambiente si conclude con l'ingresso ottenuto con una vetrata continua «schermabile con una tenda continua». L'ingresso dà verso il giardino che «con vecchi pini circonda l'edificio, che sorge su una altura verde a breve distanza dal mare». In pianta ci vengono fatte notare le aperture delle stanze da letto, dove le tapparelle esterne sono distanziate dai vetri per meglio schermare i raggi del sole e il calore: «così i due muri che proseguono all'esterno danno ombra alle aperture». Le successive foto esterne (Fig. c-d) mostrano le vedute dal portico al patio, e dal patio al portico, dove è possibile notare come i pavimenti in terracotta tradizionali catalani del soggiorno, «sono allo stesso livello del terreno erboso». Infine, l'ultima foto (Fig. e) mostra la sala da pranzo che comunica verso il patio con un'altra vetrata continua.

Fig. a Camino nell'atrio di ingresso.

Fig. b

Pag. 5, corriodio dell'ingresso al soggiorno.

Fig. c

Fig. e

A Cadaquès, sulla costa brava

Federico Correa Alfonso Milà, arch.tti. n. 325, Dicembre 1956, pp. 12-14.

pag. 12.

pag. 13.

Il progetto qui illustrato è quello per Casa Villavecchia (1955). Si tratta di un altro rifacimento di una vecchia fabbrica della cittadina costiera di Cadaques, opera dei discepoli di Coderch e Valls, Federico Correa e Alfonso Milá, che con quest'opera sono i primi architetti ad intervenire con la retorica "moderna", nel tentativo di cercare un compromesso con l'architettura tradizionale del luogo, nel piccolo paesino portuale.[45] Si parte illustrando gli interni attraverso tre fotografie, realizzate per questo servizio da M. Silverstone. Le immagini inquadrano la volta della camera da letto (Fig. a) al di sotto della quale trova spazio il «grande letto napoletano – in ferro, riportato al suo colore naturale grigio argento, con pomelli in ottone». (Fig b) Segue la descrizione degli interni, con le tende bianche e rosa che nella camera da letto e nel soggiorno permettono l'entrata di «una luce soffusa rosata». La terza foto (Fig. c) illustra la cucina del pianoterra, che si affaccia su un piccolo terrazzo sul fiume:

«La cucina è rivestita in piastrelle bianche; i tubi del riscaldamento sono laccati in rosso; due lastre di marmo vecchio, trovate sul posto, servono da piano di lavoro». Il soffitto a travi è ricoperto «in carta a fiori», riprendendo uno stile tipico dell'isola di Ischia «dove la padrona di casa passa gran parte dell'anno».

Nella pagina successiva l'attenzione si sposta verso la piccola cittadina portuale di Cadaques, che a partire degli anni Cinquanta, si convertì in un centro culturale importante, nel quale si riunivano personaggi come Marcel Duchamp, Man Ray, o Mary Callery.[46] Lo stesso articolo riporta come nel vicino golfo vi è «il bellissimo e deserto Port Lligat dove vive Salvador Dalí» Situata a nord della Costa Brava, vicino ai Pirenei, rappresenta il tipico paesino costiero mediterraneo, circondato nei suoi intorni dalla coltivazione degli ulivi, e con il suo clima «limpido e ventoso». Da tale descrizione idilliaca, viene esaltato il porto abitato dai pescatori, che possiede «esempi puri di architettura popolare catalana, e i primi segni di contraffazione moderna».

La casa del progetto è una tipica abitazione per il fine settimana, ottenuta all'interno di un vecchio fabbricato che si affaccia sul porto,

pag. 12, Fig. a

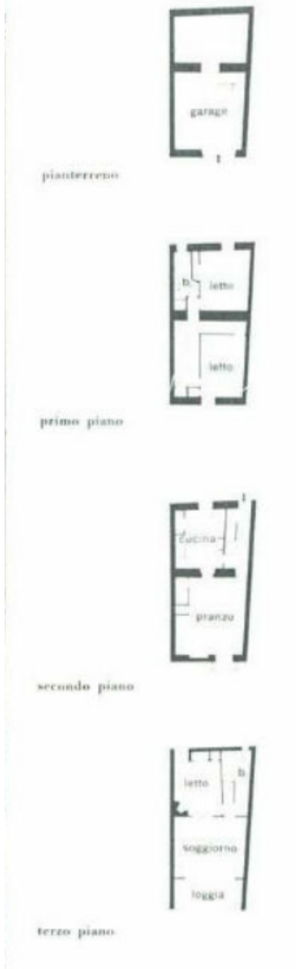
pag. 12, Fig. b

pag. 12, Fig. c

La facciata com'era

con «una finestra sopra l'altra, quasi una stanza sopra l'altra: al pian terreno il garage per la macchina e per gli attrezzi da pesca: al primo piano due stanze da letto e un bagno: al secondo piano l'ingresso posteriore, la cucina e la sala da pranzo; al terzo piano una stanza da letto col bagno, e il soggiorno». All'interno tutte le stanze possiedono un camino. Dalla foto (Fig.d) si nota come la facciata bianca si presenta uguale fino all'ultimo piano, dove gli architetti introdussero una terrazza coperta, che crea una doppia facciata di vetro arretrata rispetto alla strada. Le ultime foto a pag. 14 (Fig.e-f-g) mostrano gli ambienti interni del soggiorno e della sala da pranzo. Il camino è sempre presentato come l'elemento forte della composizione fotografica. Nel soggiorno è possibile intravedere la loggia rivolta verso il porto. Le pareti sono in «bianco calce», mentre il soffitto arancione prosegue nella loggia. Gli oggetti di design presentati in foto sono le sedie «Barceloneta», disegnate dagli stessi architetti Correa e Milá, «in acciaio, con sedili e schienali in cuoio». Nella foto della sala da pranzo si notano: il tavolo che «ha il piano in frassino e gambe verniciate in nero», e le sedie Ponti sempre in frassino, mentre la lampada in plastica è un oggetto di design svedese. Nella foto di una stanza da letto oltre al solito caminetto, ciò che attrae l'attenzione dell'occhio sono le travi del soffitto in legno, «dipinte di celeste grigio», che si differenziano dal restante colore dominante delle pareti bianco calce.

Pag. 13, Fig. d La nuova facciata



pag. 14, Fig. e, Il soggiorno, foto di Català Roca.

Pag. 14, Fig. f

Pag. 14, Fig. g

Golf a Barcellona

José Antonio Coderch, Manuel Valls, Roberto Terradas, arch.tti. n. 332, Luglio 1957, pp. 4-6.

Il progetto è per la sede di un golf club che si estende su un terreno di 8 km, nei pressi di Barcellona, in un paesaggio piano, non lontano dal mare, caratterizzato dalla presenza di pini, che circondano la nuova costruzione della sede social del Real Club del Golf del Prat. Dopo aver preparato il terreno, rendendolo adatto al gioco del golf, si procedette alla costruzione dell'edificio, con le sue sale orientate per render più comoda l'entrata e la salita al campo per i giocatori. Tutto il progetto si sviluppa su una pianta a pian terreno, con una copertura piana, in cemento armato precompresso impermeabilizzato, sostenuto dai pilastri in metallo, che si prolunga con degli sbalzi che coprono le terrazze sottostanti:[47]

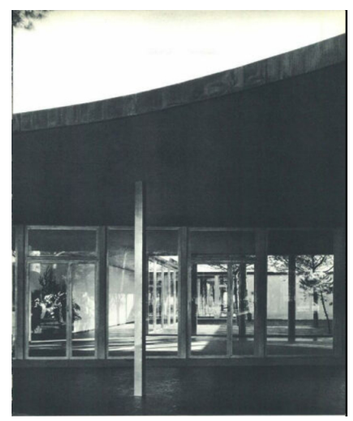
«L'edificio del Club, che fu progettato quando il Golf già esisteva, si allunga fra gli alberi con grande leggerezza e trasparenza: è una tettoia piana portata da pilastri sottili, con pareti tutte vetrate, che non chiudono la vista, e con quinte continua di muro, che prolungano gli spazi fra gli alberi».

A prevalere nel progetto, sono le grandi superfici trasparenti che consentono una perfetta visibilità tra l'esterno e l'interno. Infatti, «attraverso l'atrio si vedono il patio, le sale da gioco, il prato e gli alberi al di là».

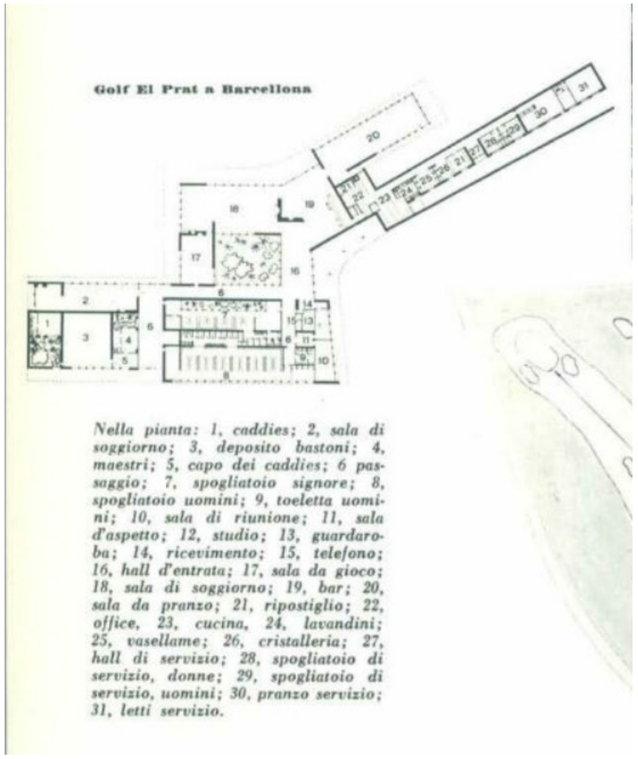
La scarna descrizione è compensata dalla pianta illustrata dell'edificio con i vari ambienti, e dalla serie di fotografie, dove è possibile notare i vari materiali utilizzati, quali il mattone a vista, per le pareti delle zone opache, che dovevano nascondere gli ambienti più privati degli spogliatoi e degli uffici,[48] il grès dei pavimenti, l'alluminio dei pilastri. Nella foto di pag. 6 (fig. a) è mostrata la pensilina a sbalzo che anticipa la sala interna del soggiorno. Le grandi superfici vetrate e la pensilina a sbalzo che protegge la terrazza davanti al Club, così come suggeriscono le fotografie, sono elementi ripresi da Casa Ugalde, e che rendono il complesso, un'architettura in grado di creare determinate viste verso il paesaggio circostante.

pag. 4.

pag. 4, l'edificio sul lato dell'ingresso.

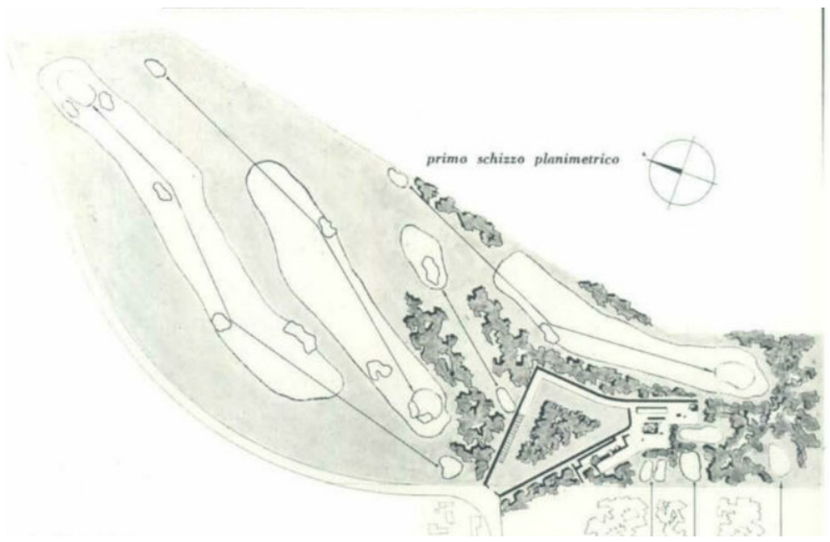


pag. 5, foto a pagina intera.



pag. 6, Planimetria del complesso.

pag. 6, Fig. a-b



Pag. 6, primo schizzo planimetrico.

A Madrid, nella città universitaria

José M. Garcia De Paredes, Rafael De la Hoz, arch.tti. n. 335, Ottobre 1957, pp. 1-4.

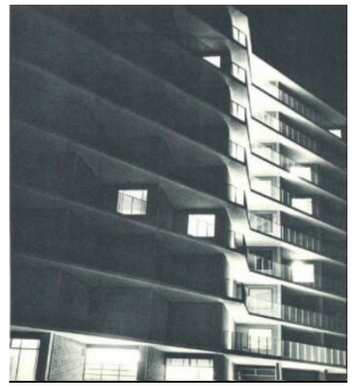
Il *Colegio Major Santo Tomás de Aquino* (1953-1957) pubblicato in questo numero, sorge nella *Ciudad universitaria de Madrid*, dove all'epoca vi erano altri edifici universitari in «in costruzione». Nella rivista vengono riportati i vari ambienti che formano il complesso:

«il collegio, un convento domenicano, un club, un centro sportivo, un padiglione per studi e ricerche, una cappella».

Il tutto sorge su un pendio, seguendo un'orientazione (nord-sud). Lo schema in pianta del *Colegio* aperto e flessibile favorisce l'incontro tra i vari residenti (religiosi e studenti universitari),[49] che avviene nello sviluppo orizzontale dei primi due piani, «destinati agli ambienti comuni (hall, soggiorno, bar, sala di musica, pranzo), spazi grandi, aperti l'uno nell'altro e, con grandi vetrate, aperti sul paesaggio». I restanti 8 piani sono destinati agli alloggi degli studenti:

pag. 1

«isolati invece l'uno dall'altro, per quanto è possibile: il movimento ad angoli retti della facciata, che orienta le aperture alla luce, dà ad ogni abitazione una maggior indipendenza. La scala centrale ed unica, si apre direttamente su un passaggio esterno che dà accesso agli alloggi».



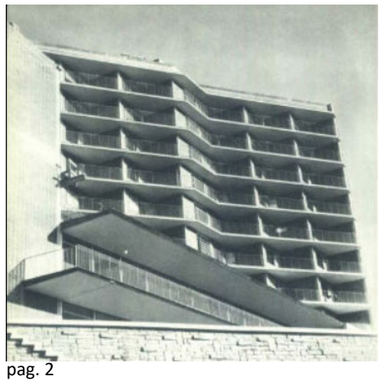
pag. 1, fronte est del collegio (foto Jordan).

Qui il testo si riferisce alla particolare struttura a spina di pesce con due gallerie aperte che permettono l'accesso all'interno delle singole camere. Il blocco delle residenze non si presenta di forma ortogonale- rettangolare, ma spezzato al centro, rendendo così le gallerie meno rigide, e più adatte alle dimensioni delle abitazioni, con soluzioni funzionaliste, che ricordano il Santuario di Paimio di Aalto.[50]

L'attenzione, infine, si sposta verso gli interni illustrati da una serie di fotografie di Calvo nelle pagine seguenti. Si parte dalle foto degli alloggi, che mostrano l'entrata con la rispettiva finestra che si affaccia nel ballatoio, realizzata «con doppi vetri fissi con veneziana interposta» (fig. b), mentre all'interno delle singole camere la libreria è configurata «a parte in muratura». (fig. c) Un'ulteriore foto mostra il soggiorno comune con il camino in «lamina nera»; (fig. a). Lo studio del direttore, «con pareti in mattoni a vista, pavimento in legno,

pag. 3, Fig. a

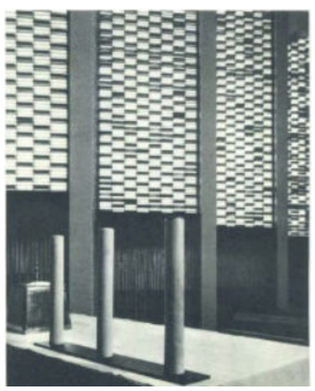
soffitto bianco, veneziane in alluminio grigio». Le ultime due foto (fig. d-e) sono dedicate alla cappella, con le sue «pareti chiuse in mattoni a vista; vetrate composte da Carlos P. de Lara in blocchi di vetro verde alternati a blocchi sporgenti di cemento; altare in granito; rivestimento in noce, a listoni.»
Si tratta di una cappella che presenta soluzioni dal carattere innovatore, per l'architettura religiosa spagnola di quel tempo come già dimostrato nell'opera: della *Iglesia Parroquial de Los Angeles* di Vitoria (1959-1959), progettata da Carvajal. Anche se non riportato nel testo della rivista italiana, che si limita a descrivere i vari ambienti che compongono il complesso e gli interni attraverso la selezione di foto, è doveroso ricordare come questa opera sia il frutto del viaggio intrapreso dagli architetti nel Nord Europa. Un segnale dell'apertura del circolo degli architetti madrileni verso l'architettura straniera e in particolar modo verso l'organicismo scandinavo. Con il progetto del *Colegio Mayor Tomás de Aquino*, De Paredes e La Hoz vinsero il Premio Nazionale d'Architettura nel 1957. [51]


pag. 2

pag. 2

pag. 3, fig. b (foto Calvo)

pag. 3, fig. c (foto Calvo)


pag. 4, fig. d-e. (foto Calvo).

Casa sul colle, a Caldetas, Barcellona

José Antonio Coderch, Manuel Valls, arch.tti, n. 335, Ottobre 1957, pp. 7-8.

Il secondo articolo riguardante l'architettura spagnola in questo numero 335, è la casa «pensata per Coderch e per la sua famiglia. Sorgerà a Caldetas, presso Barcellona, sulla cima di un colle da cui si gode bellissima vista sul mare e sulla pianura». In realtà il progetto di Casa Coderch, che si sarebbe sviluppato a pochi passi da *Casa Ugalde* non venne mai realizzato. In quest'opera si riprende il concetto della geometria irregolare e della pianta radiale, suggerita dal paesaggio circostante, per migliore la posizione degli ambienti interni, considerando fattori come le viste verso l'intorno, la ventilazione, l'orientazione del Sole, e la separazione della camera dei genitori, da quella dei figli:

Casa sul colle, a Caldetas, Barcellona
pag. 7.

«Il panorama ha suggerito la pianta, che risponde a questi criteri: che il soggiorno e il pranzo si aprano a ponente, sulla vista più ampia della pianura e del mare; che la terrazza coperta di fronte al pranzo e soggiorno sia divisa in due zone, in modo da aver sempre una parte protetta dai venti (frequenti e forti), e ben orientata tanto per l'inverno che per l'estate; che la camera dei genitori sia isolata e tranquilla; che le altre camere abbiano vista a sud est, cioè sul mare; che la zona di servizio abbia un proprio patio.»

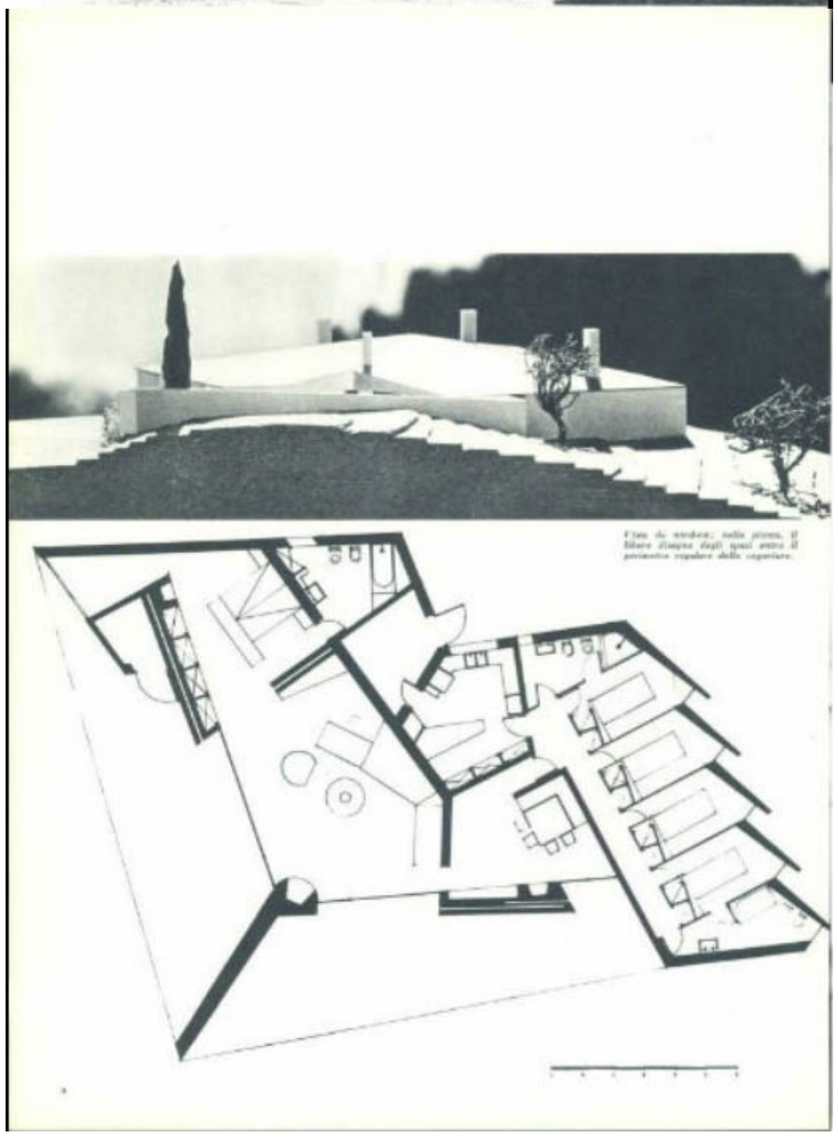
Le altre informazioni riportate di questo progetto sono le foto del modellino scattate da diverse viste, seguendo gli assi cardinali. La pianta irregolare, mostra lo sviluppo degli spazi interni dentro il perimetro della copertura. per quanto riguarda l'uso dei materiali:

«La casa avrà struttura in cemento, pareti in mattoni, serramenti in legno, pavimenti in cotto».

Anche se il progetto di Casa Coderch del 1955 non venne mai realizzato, ha influenzato con l'esperienza della pianta concentrica e radiale la soluzione per *Casa Olano*, situata a Comillas presso Santander, nel Nord della Spagna, in un ambiente diverso da quello mediterraneo della Costa Brava.[52]

pag. 7, vista da ovest e vista da sud.

pag. 8, vista nord est, e pianta dentro il perimetro regolare della copertura.



Interni a Madrid

n. 339, febbraio 1958, pp. 45-47.

Il reportage di questo articolo, frutto dell'interesse generale dimostrato dalla rivista «Domus», indaga sulle case e sugli studi di giovani architetti, pittori e scultori di Madrid. Come affermato nello stesso testo, dalle fotografie è possibile cogliere «una impressione più che una descrizione di questi ambienti: ciò che risalta e conta è la vicinanza di gusto e di predilezioni, l'assenza d'ogni lusso, la franca chiarezza che li lega».

pag. 45

Si parte dalla casa studio dello scultore Amadeo Gabino. Le due foto (fig. a-b) scattate dal medesimo padrone di casa lasciano intravedere nella foto dello studio, una scultura in legno dorato del XIV secolo. Mentre nel soggiorno si ammira lo scorcio della zona pranzo, con le lampade tedesche in vetro, il tavolo e le sedie danesi in teak, di cui si riporta l'autore: Hans Wegner; ed il pannello in piastrelle di ceramica, opera dello stesso Amadeo Gabino.

Nella pagina seguente è la volta della casa dell'architetto José Garcia de Paredes, autore del già commentato Colegio Mayor Tomás de Aquino. Le foto (fig. c-d-e) mostrano il soggiorno con: «sedie da chiesa, lampada danese in carta» mentre da un altro inquadramento compaiono: «sedie di Gio Ponti per Cassina; tavolini di Metz, vasi di ceramica di Dick hubers». Il divano è una panca in legno con cuscini. Intorno al pilastro è fissata una rete metallica dalla quale salgono piante rampicanti. La cucina è immortalata nella foto con il suo «passapiatti in vetro», e con i mobili a parte «laccati a scacchiera».

pag. 45, fig. a

Due foto a pag. 47 (fig. f-g) mostrano lo studio e la casa dell'architetto Francisco Javier Carvajal Ferrer con: «il passaggio dallo studio alla casa, il camino: una lastra orizzontale in vetro opaco scherma la lampada a soffitto; una parete a griglia in legno scherma la scaletta che porta alla zona alta dello studio; una griglia orizzontale in legno a soffitto corre come una pensilina, legando e uguagliando i movimentati ambienti»

La selezione d'interni si conclude con le ultime due foto dello studio dell'architetto José Antonio Corrales Gutierrez, dove si ammira il grande ambiente influenzato dalla presenza di due pilastri che separano la zona dei disegnatori dal soggiorno «scaffali chiusi sospesi; mobili tutti in legno grezzo, pilastri in cemento a vista; nel soffitto è scavata una sagoma a colore».

pag. 45, fig. b

pag. 46, fig. c

pag. 46, fig. d

pag. 46, fig. e

pag. 47, fig. f

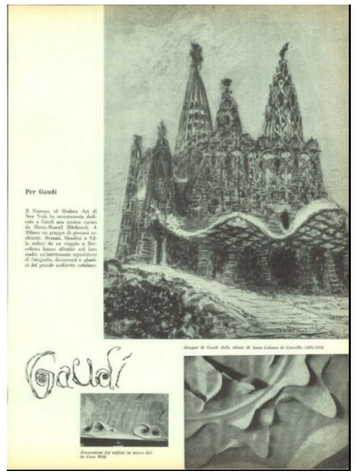
pag. 47, fig. g.

Per Gaudí

n. 342, Maggio 1958, pp. 41.

Sicuramente non con la stessa diligenza dimostrata da altre riviste come quelle di Zevi e Casabella, ma l'editoriale di Ponti seppur in maniera scarnita, dimostra un certo interesse per il grande maestro Gaudí. Lo dimostrano l'articolo dedicato alle porte de *La Pedrera*, che anticipava il progetto di Correa e Milá, e quest'ultima pagina del numero 342. Il testo ricorda la mostra dedicata all'architetto, tenutasi al MoMa di New York nel 1957, e curata da Henry-Russell Hitchcock di cui se ne parla attraverso una presentazione di fotografie, anche nella rivista «L'architettura, cronache e storia».[53]

Riportando il disegno di Gaudí della chiesa di Santa Coloma di Cervelló (1898-1914), e le immagini delle decorazioni del soffitto in stucco della Casa Milá, l'editoriale rammenta la mostra organizzata a Milano dall'allora giovani architetti Mario Brunati,Alessandro Mendini e Ferruccio Villa,che reduci da un viaggio in Catalogna, allestirono nello studio «un'interessante esposizione» di fotografie, documenti e plastici del grande architetto catalano. Gli stessi architetti nel 1960 pubblicheranno il libro «*Gaudí, un precursore*».[54]



pag. 41

Prime immagini di Bruxelles

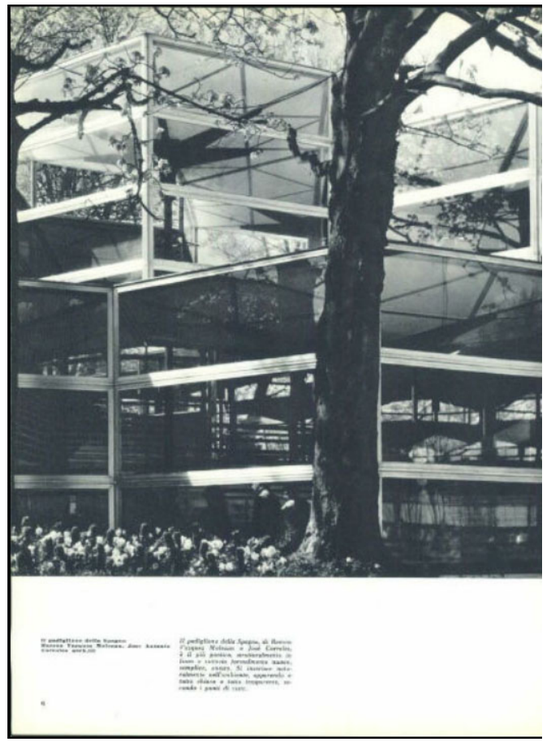
n. 345, Agosto 1958, pp. 3-30.

Il reportage è una prima documentazione di fotografie dell'Esposizione universale di Bruxelles, realizzata subito dopo l'apertura quando «molti padiglioni non erano terminati, altri erano pronti all'esterno e non all'interno o non ancora fotografabili». Oltre alle foto del padiglione della Philips realizzato da Le Corbusier, e agli edifici rappresentanti la Germania, la Francia, la Norvegia, la Finlandia, il padiglione degli Stati Uniti, fotografato quasi del tutto dall'interno, e quello del Giappone; è pubblicato anche il padiglione Spagna degli architetti Ramon Vazquez Molezun e José Antonio Corrales. A proposito del padiglione nella brevissima descrizione che accompagna le foto si dichiara:

«Il padiglione della Spagna, di Ramon Vazquez Molezun e José Corrales, è il più poetico, strutturalmente in linea e tuttavia formalmente nuovo, semplice, onesto. Si inserisce naturalmente nell'ambiente, apparendo a tutto chiuso o tutto trasparente, secondo i punti di vista».

L'editoriale sembra apprezzare soprattutto dal punto di vista strutturale l'opera, nonostante la realizzazione della carpenteria metallica risulti elementare con i suoi "ombrelli" di forma esagonale. Una critica positiva che si associa a quella già emanata da Rogers nella sua rivista, dove considerava la struttura in ferro «assai ingegnosa»;[55] ma totalmente diversa da quella presentata da Zevi in «L'architettura». Mentre in «Domus» si considera l'inserimento dell'opera nell'ambiente «apparendo tutto chiuso o tutto trasparente, secondo i punti di vista», Zevi si sofferma sull'assenza di «articolazione spaziale»[56] e sull'ambiente «compatto e tedioso» che caratterizza l'intera opera.

Le foto realizzate da Casali per «Domus», nelle prime due pagine mostrano gli esterni, con le facciate movimentate trasparenti e opache, create dalla forma geometrica dell'esagono. Nella pagina successiva una foto interna del padiglione non ancora terminato dà un'idea della foresta interna di colonne, che sostengono i moduli esagonali della copertura, che posizionati a diverse altezze l'uno dall'altro, permettono di comprendere l'andamento delle curve di livello del terreno.



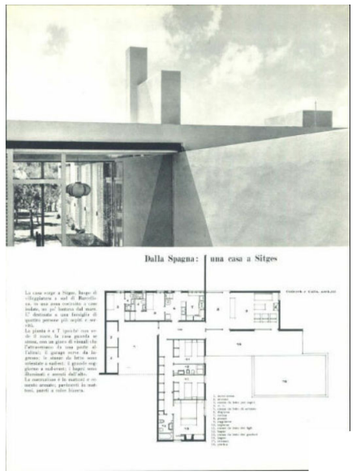
pag. 6

pag. 7, Gli esterni del padiglione della Spagna, (foto Casali-Domus).

pag. 8, «L'interno del padiglione spagnolo, non terminato».

Dalla Spagna: una casa a Sitges

José Antonio Coderch, Manuel Valls, arch.tti,
n. 350, Gennaio 1959, pp. 1-4.

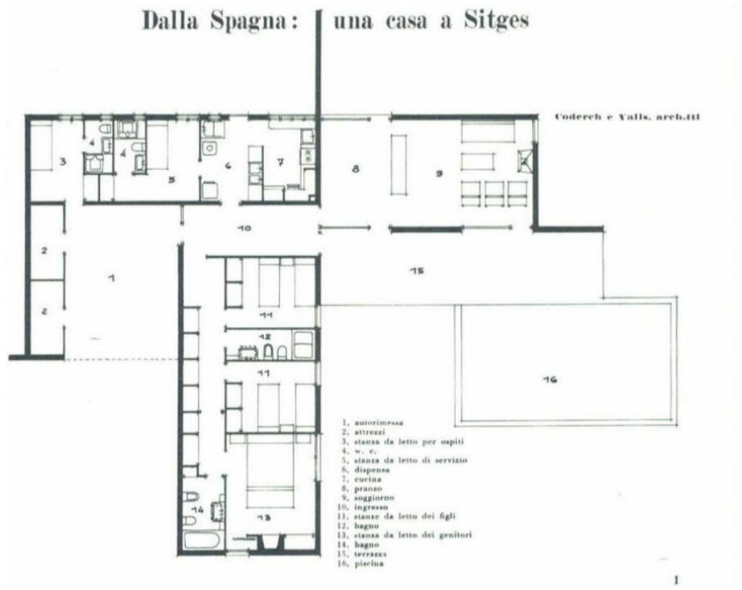


pag. 1

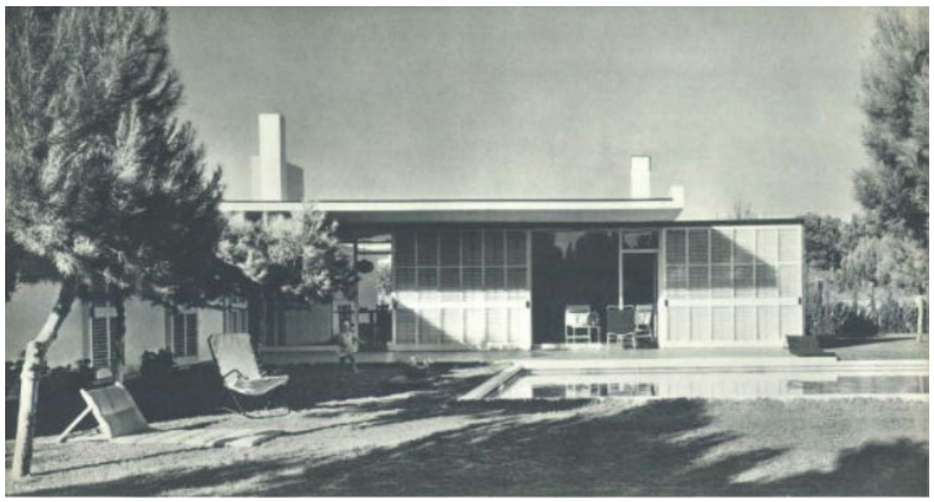
L'opera di Coderch e Valls qui presentata è Casa Catasus, costruita nel 1956 e situata a Sitges, zona di villeggiatura a sud di Barcellona, anche se la casa è lontana dal mare. Fu costruita seguendo i criteri di Casa Boada, una casa sperimentale, realizzata con l'obiettivo di creare un complesso di case con patio, circondate da una fitta vegetazione, per generare un microclima locale.[57] Sia in Casa Boada che in Casa Catasus, si assiste alla riresa dello schema della casa con patio di Mies van der Rohe, però adattata al contesto catalano-mediterraneo, attraverso l'uso di materiali e di sistemi costruttivi locali.[58] Destinata a una famiglia di quattro persone più ospiti e servitù, si presenta come la tipica casa dell'alta borghesia, gerarchizzata e con una programmazione degli ambienti che si riflette nell'organizzazione funzionale della pianta a forma di T:

«La pianta è a T poiché non vede il mare, la casa guarda sé stessa, con un gioco di visuali che l'attraversano da una parte all'altra); il garage serve da ingresso; le stanze da letto sono orientate a sud-est; il grande soggiorno a sud-ovest; i bagni sono illuminati e areati dall'alto».

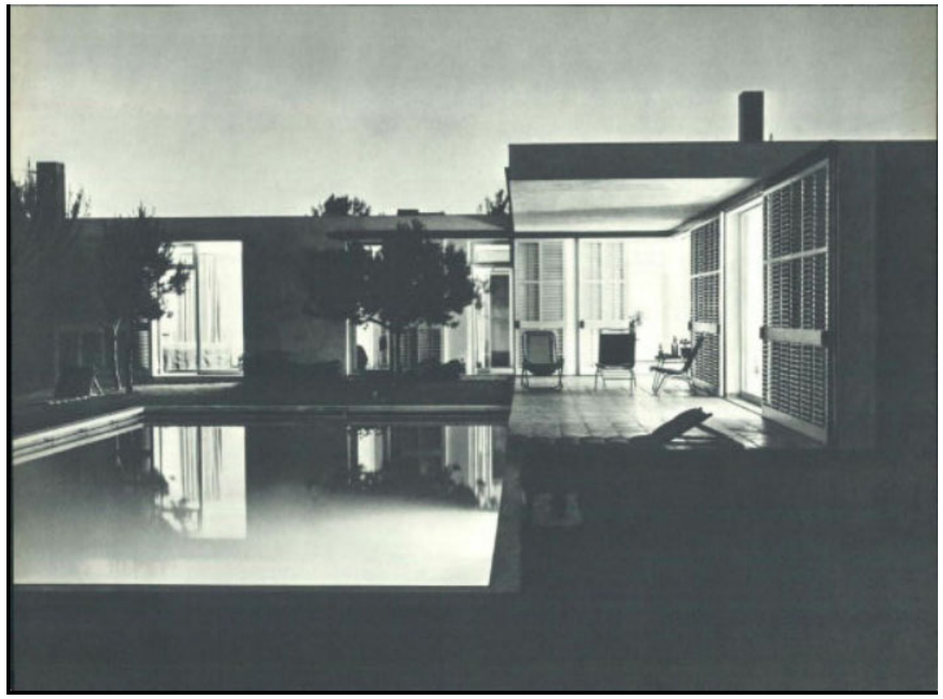
Una forma in pianta che lascia notare una distinzione netta tra le varie zone che compongono la casa, partendo da quella dei servizi, per poi suddividersi in zona giorno e zona notte. Dalle foto che occupano le intere pagine 2 e 3, che mostrano il fronte del soggiorno e quello delle camere da letto illuminate durante il tramonto, è possibile ammirare la copertura piana che rinforza la componente orizzontale della casa. Sulle pareti esterne scorrono le grandi persiane con griglie in legno, le stesse utilizzate nell'edificio per appartamenti de la Barceloneta , e qui utilizzate per proteggere dal sole, le grandi superfici vetrate retrostanti. Lo stesso soggiorno orientato a sud è protetto dal grande sporto del tetto. Ulteriori due foto (fig. a-b) mostrano una veduta dall'esterno verso la sala da pranzo illuminata durante la sera, analizzata da un'altra angolazione interna nella successiva foto. Come in altre opere precedenti dello studio Coderch-Valls, per la realizzazione degli interni hanno partecipato i discepoli di Coderch Federico Correa e Alfonso Milá. Per la prima volta in «Domus», compare la lampada "Disa", conosciuta anche come lampada "Coderch", oggetto di design che apparrirà costantemente fotografato negli ambienti domestici delle successive pubblicazioni dedicate a Coderch e Valls.
I materiali sono i soliti utilizzati da Coderch. Partendo dalle persiane in legno, vengono utilizzati «mattoni e cemento armato», per la costruzione. I pavimenti in mattoni, mentre le pareti realizzate in «calce bianca».



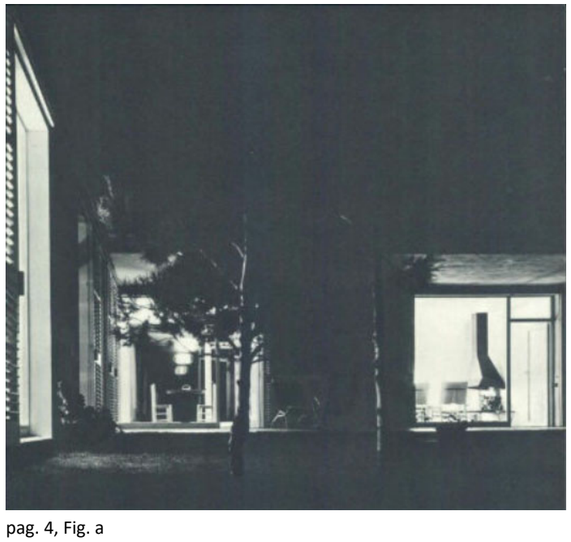
pag. 1, planimetria della casa.



pag. 2, foto a pagina intera



pag. 3, foto a pagina intera



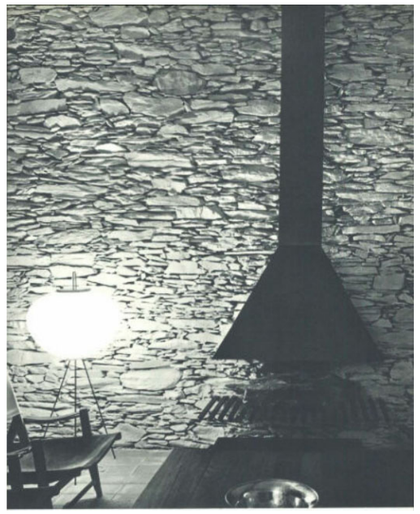
pag. 4, Fig. a

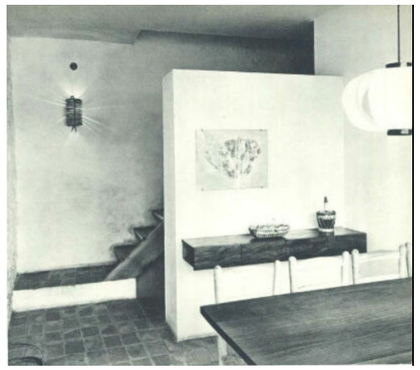
pag. 4, Fig. b

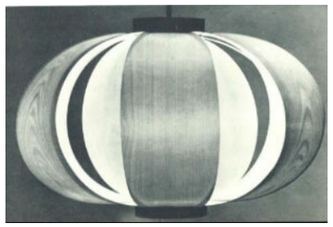
Una casa a Cadaqués

José Antonio Coderch, Manuel Valls, arch.tti, n. 350, Gennaio 1959, pp. 5-10.

Si ritorna nella cittadina portuale di Cadaqués. Questa volta l'opera presentata è Casa Senillosa, che deve molto alla Casa Villavecchia realizzata da Correa e Milá, i primi architetti che intervengono nella cittadina, con l'introduzione di un'architettura moderna, che avviene attraverso il compromesso con l'architettura popolare del centro cittadino. Casa Senillosa è composta da quattro piani, con un accesso alla piano terra e un altro a quello superiore. La terrazza coperta si ripete tre volte per i successivi piani, creando una doppia facciata in vetro indietreggiata rispetto alla strada.[59] Si riporta la notizia di come la casa sorge nel «luogo di una vecchia casa paesana, e fra le altre vecchie case». La costruzione si sviluppa in altezza, «con poco più di una stanza per piano». Lo stesso Coderch affermò come il principale problema di questo edificio consistette nelle dimensioni e forma del lotto di terra, il quale era praticamente quadrato con una sola facciata nella quale era possibile aprire dei vuoti, anche sé aveva il vantaggio di poter accedere alla casa da due strade poste a diversi livelli.[60] Le aperture su un'unica facciata permettono alle stanze di godere «della bellissima vista sul porto e sul mare»; solo la stanza all'ultimo piano si apre anche «verso una stradina che corre dietro la strada». La casa è destinata a una famiglia di quattro persone con «al pianterreno garage (e deposito arnesi da pesca); al primo piano, letto dei genitori e di due figli (letti a cuccette e bagni); al secondo piano, pranzo, cucina, letti (a cuccette) e bagno di servizio; al terzo piano, soggiorno, e altre cuccette».







Dalla Spagna, una casa per vacanze, a Cadaqués

n. 360, Novembre 1959, pp. 15-20.

Casa Julià, è una piccola villetta per vacanze situata all'interno del municipio di Cadaqués. In questo progetto seguendo i criteri già applicati nel centro storico della cittadina con Casa Villavecchia, Correa e Milà realizzano un'opera moderna utilizzando materiali tradizionali come la pietra di Cadaqués e i coppi arabi, applicando una revisione dei postulati del Movimento Moderno, attraverso l'introduzione di nuovi valori popolari come il rispetto delle radici, del luogo e della diversità.[61] In Casa Julià l'influenza degli insegnamenti di Coderch è evidente, e vi sono molteplici richiami al progetto mai costruito di Casa Coderch, già illustrato in «Domus» nell'articolo "*Casa sul colle, a Caldetas, Barcellona*" (n. 335, 1957). Si riprende la forma pentagonale in pianta, che permette di ottenere differenti vedute sul paesaggio da ogni lato della casa. Inoltre, il progetto permise ai due architetti di sperimentare differenti modi di organizzare lo spazio interno della casa, scoprendo la flessibilità offerta da una pianta con forma non ortogonale.

Dalla Spagna: una casa per vacanze, a Cadaqués

pag. 15.

L'editoriale italiano con una prima presentazione delle foto scattate da Català Roca, si sofferma sul luogo in cui si sviluppa la costruzione:

«Sopra il famoso golfo, la casa sorge su un grande e ripido terreno incolto, sollevata su un bastione di pietra, una "pared seca" come quelle che là dividono i campi e gli uliveti: il terreno resterà quale è - non un giardino – con qualche ulivo che vi sta ricrescendo: il giardino sarà a monte».

Da questa prima descrizione e dalle foto si può notare come la casa si presenta a una sola pianta, appoggiata al di sopra di una base di pietra che si distingue dal bianco calce delle pareti dell'edificio, ma che si integra perfettamente con i terrazzamenti che già influenzano l'immagine del paesaggio circostante. Viene riportata anche la notizia della scelta formale della pianta, pentagonale nell'intento di garantire diverse vedute del paesaggio:

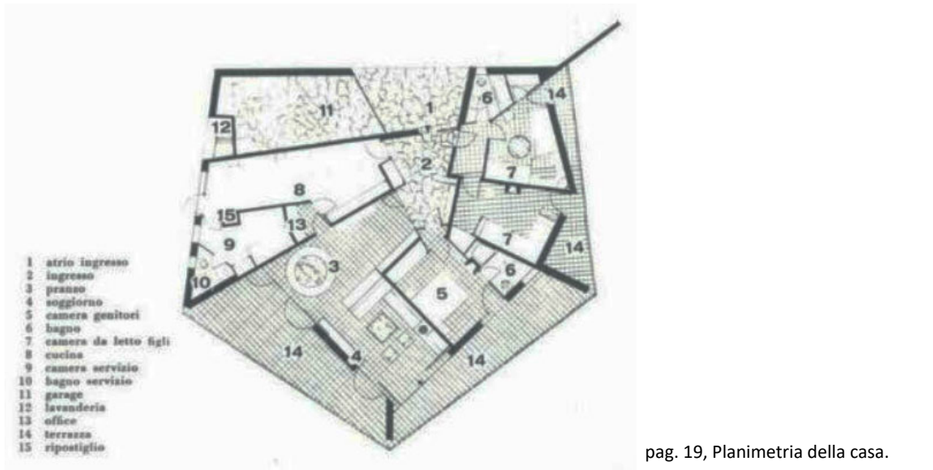
«La forma della casa è nata dal panorama – che è il più bello della Costa Brava, e uno dei più belli di Spagna: - per dare al soggiorno la vista a sud, verso il sole, ed anche la vista ad est, solta la pianta in un

pag. 15. lato est della casa (foto Català Roca).

pentagono. Le pareti perimetrali, arretrate ad angolo dal profilo del tetto, da luogo alle terrazze, schermate e protette».

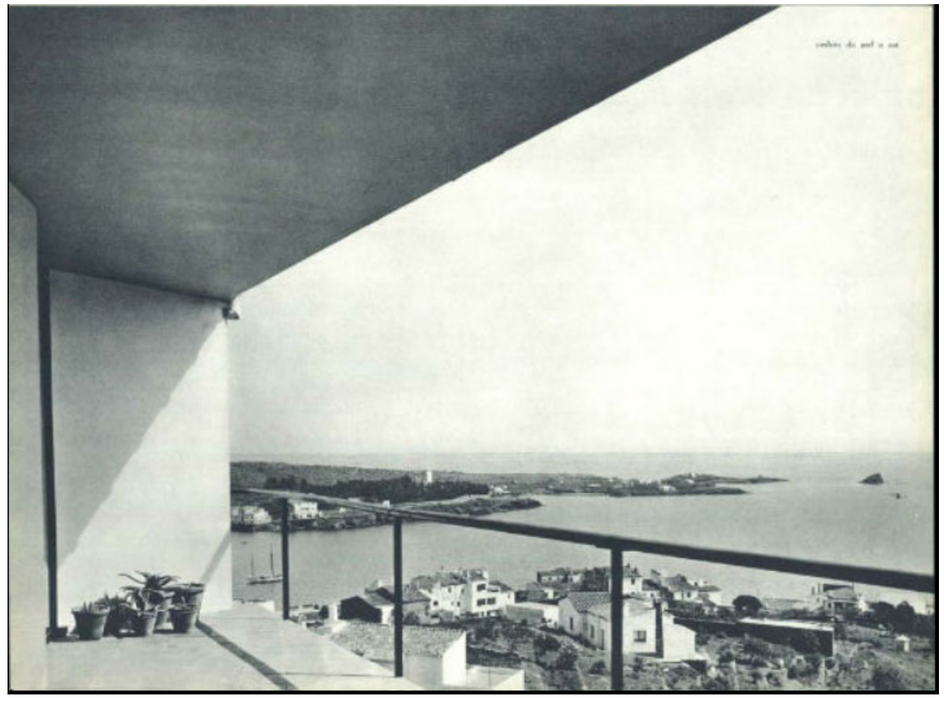
Le foto mostrano la vista verso il panorama che è possibile ammirare dalla terrazza rivolta verso sud del soggiorno, e della terrazza ad est «detta dei genitori», su cui si affaccia la loro stanza, mentre «la grande vetrata est del soggiorno è fissa», e con la balaustra continua. All'interno la casa destinata ad una giovane famiglia, «è piccola e di non molta spesa». La forma poligonale della pianta rende gli interni «più grandi di quello che in realtà sono: la camera dei figli, risultata la più piacevole, era la più difficile da ricavare, in quest'area, con una pianta ortogonale». L'arredamento è considerato «il più semplice», così come appare nelle fotografie, con scaffali di muro, tele di sacco, come nel caso della tenda della vetrata sud. Il soggiorno si presenta con «pareti bianche e soffitto grigio-celeste, come in tutta la casa»; il divano è coperto di lana viola, mentre le tende della vetrata a est rivolta verso Cadaqués di lana rossa. Gli oggetti di design più importanti nella prima foto del soggiorno con vista a est, sono il camino realizzato in lamiera nera, e la sedia "Barceloneta", disegnata dagli architetti. Nella foto della zona pranzo compaiono il tavolo, altra opera di design firmata Correa e Milà, con piano in "bolando" e fusto metallico, circondato da tipiche sedie popolari spagnole, e illuminato dalla lampada "Disa" di Coderch. L'ingresso si configura come una zona ribassata al soffitto di colore arancio, il pavimento «rustico» è ottenuto in pietra di Cadaqués, mentre la lampada «in giunco» è un'ulteriore opera di design dei due architetti. Le foto dell'ultima pagina mostrano la presenza di un camino in ogni singola stanza, come già era avvenuto in Casa Villavecchia. Come in ogni descrizione si riportano i materiali utilizzati per la costruzione, che appartengono alla tradizione popolare: «muratura di mattoni, finita a calce dentro e fuori; il tetto in tegole del luogo, i serramenti in legno».

pag. 15, Lato ovest e sud della casa.
(Foto Català Roca).



pag. 19, Planimetria della casa.

Pag. 16, veduta da est a sud. (Foto Català Roca).

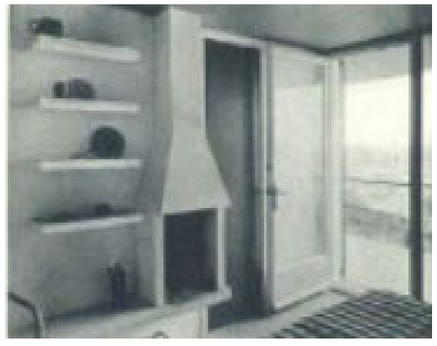


Pag. 17, veduta da sud a est. Foto a pagina intera di Català Roca.

Pag. 18, Veduta del soggiorno con la vetrata rivolta verso est.

Pag. 18, zona pranzo.

Pag. 19, l'ingresso della casa. (Foto Català Roca).



Pag. 20, camino nella stanza dei genitori.

Pag. 20, camino nella stanza dei figli, (foto Català Roca).

Una casa in un parco, a Esplugas, Barcellona

n. 360, Novembre 1959, pp. 21-28.

L'opera qui trattata è il progetto di Casa Romeu Milà situata a Esplugas in «un grande e bel parco di famiglia, intorno alla casa vecchia, dove risiede la nonna, sorgono le case dei molti figli, con i moltissimi nipoti. Questa ne è una, per una giovane coppia con sei figli».

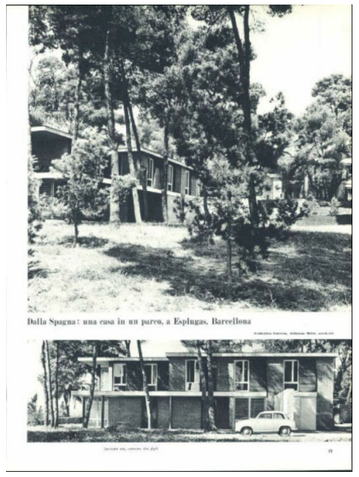
La casa si presenta con un aspetto chiuso verso l'esterno, con «pareti intere in mattoni, griglie scorrevoli alle finestre, e griglie brise-soleil fisse». All'interno invece, si apre sul patio vetrato che forma un «ambiente riparato, senza vento, che dà piacevole luce riflessa agli interni e aria fresca d'estate». Intorno al patio si organizzano gli ambienti interni con il soggiorno, la sala da pranzo e l'ingresso, che presentano «porte a tutt'altezza che possono fare di essi uno spazio continuo».

Le foto esterne mostrano gli elementi di schermatura del soggiorno sul lato sud della casa: «a pianterreno, la vetrata arretrata è quella del pranzo, e la vetrata a filo di facciata, schermata da un brise-soleil fisso in legno bianco, è quella del soggiorno». Al primo piano si nota la terrazza coperta dal tetto, e destinata «alla prima colazione dei genitori, la cui stanza si apre su questa terrazza».

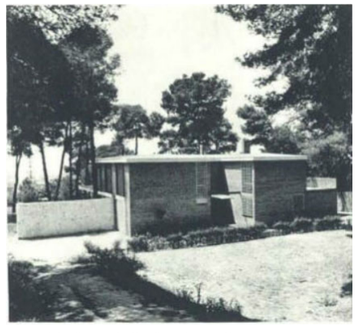
Nella foto della facciata di ingresso il muro in calce distinto da quello a mattoni dell'intera costruzione indica la zona del garage con accesso diretto alla hall. L'ingresso è anticipato da una pensilina in "bolando" della Guinea spagnola.

La sequenza della fotografia racconta il percorso dei vari ambienti che formano la casa. Dopo le immagini dell'esterno e dell'ingresso, segue la veduta dell'entrata al soggiorno. Qui l'attenzione si concentra sul pavimento bianco e nero, e sulle pareti bianche e il soffitto grigio. In fondo in secondo piano, si intravede il camino in lamina nera, che si presenta come elemento centrale della successiva foto dedicata al soggiorno. Si tratta del modello di camino "Esplugas" disegnato dai medesimi architetti.

«il camino, in lamiera nera, posto davanti alla vetrata, dà interesse a questa zona della stanza quando le tende sono chiuse, la sera».



pag. 21.



pag. 23, foto della facciata di ingresso con muro in calce che indica la zona del garage.

Le Poltrone e il divano sono ricoperte da tele di lana, mentre le sedie “Barceloneta”, «in tela e pelle, sono verniciate in nero».

La zona pranzo è separata dal soggiorno da una parete scorrevole in noce, così coem la restante parete di fondo del soggiorno»; il tavolo in “bolondo” è lo stesso di Casa Julià, in questo caso circondato dalle sedie “Ponti” laccate in nero. La foto della scala che sale al primo piano, con «struttura in ferro nero, gradini e corrimano in “bolondo” », mostra la sua posizione rispetto all’unica vetrata del patio interno che si propaga fino al piano successivo, rispetto agli altri tre lati della corte interna, che «al primo piano sono chiusi».

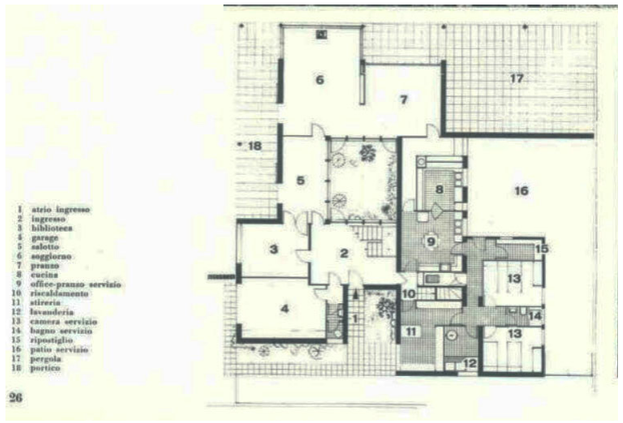
pag. 22, foto a pagina intera del lato sud della casa. (Català Roca).

pag. 24, porta di ingresso a tutta altezza con pensilina in “bolondo”. (Català Roca).

pag. 24, ingresso al soggiorno con pavimento a scacchi binco e nero e camino nel fondo. (Foto di Català Roca).

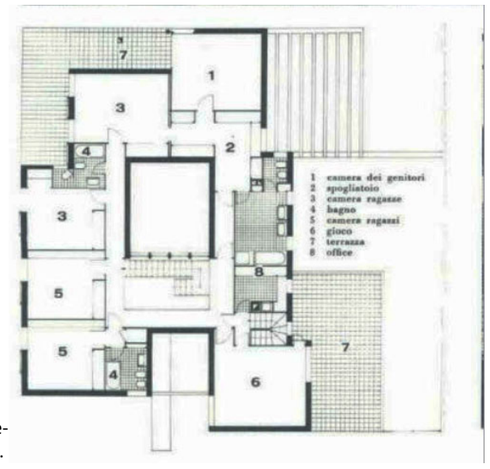
pag. 25, soggiorno con camino “Esplugas”.

pag. 26: «il patio a pianterreno è vetrato su tre lati; per il momento è sistemato a sabbia, ma ospiterà fiori e molte piante ».



pag. 26, Planimetria piano terra.

pag. 27, sala da pranzo con parete scorrevole in noce.



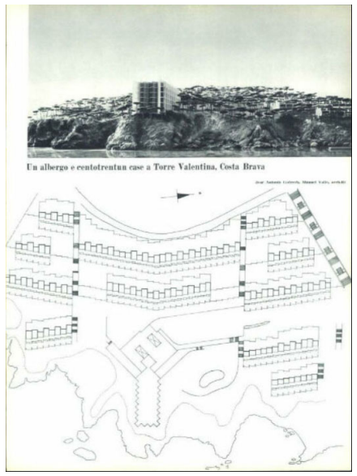
pag. 27, planimetria primo piano.

pag. 28, la scala che sale al primo piano con struttura in ferro nero e gradini e scorrimano in “bolondo”.

Un albergo e centotrentun case a Torre Valentina, Costa Brava,

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti.

Gio Ponti, n. 364, Marzo 1960, pp. 1-5.



pag. 1.

«L'architettura è un ordine nella natura, nella libertà della natura. Questa è una regola classica cui si attengono visibilmente Coderch e Valls nel disegno della loro "Torre Valentina". La natura – in questo caso il mare, col suo movimento e i suoi colori, il cielo, le rocce, la pineta, col suo verde e il suo vento - giocherà col rigore di questa architettura ferma animata dalla presenza e dalla vita dell'uomo. Io preferisco questa schietta presa di posizione, attiva e non passiva, creativa, con tutti i suoi pericoli, che non la mistificazione del paesaggio rifatto, con tutti i falsi, vitali, ambientali che ne derivano. Qui, è un ambiente da creare. Non v'è preesistenza ambientale. Creandolo siamo nella tradizione creativa del passato, e nell'impegno di non essergli inferiori in felicità, evitando di essergli succubi».

Con questa dichiarazione di Gio Ponti, apre l'articolo dedicato al complesso di *Torre Valentina* del 1959. Si tratta del secondo progetto di Coderch e Valls, pubblicato in «Domus», e mai realizzato insieme a Casa Coderch del 1955. Dopo vari mesi di lavoro, il promotore del progetto decise di non costruirlo, dato che gli ricordava uno "zoco marocchino".[62] Nonostante non fu portata a termine, quest'opera fu selezionata per il CIAM del 1953. Nell'editoriale ci viene presentata la quarta variante del progetto, la cui costruzione era prevista in una collina, vicina al porto di Palamós, la quale contava 131 appartamenti, risolti con 26 tipologie differenti, un hotel da 80 camere e un garage sotterraneo da 250 posti. In totale il complesso occupava una superficie complessiva di 35000 m^2:[63]

«Diminuisce ogni giorno il numero delle persone che possono costruirsi una casa in un bel luogo con la vista del mare, e cresce ogni giorno il numero di quelle che lo desiderano. Per questo terreno di Torre valentina – trentacinquemila metri quadri di terreno a pini, alto sul mare, in uno dei più bei punti della Costa Brava, vicino al porto di Palamos e a belle spiagge – era prevista in origine la costruzione di quattordici case, ognuna con un giardino di duemila metri».

Torre valentina si configura come un progetto sociale perfettamente integrato nell' habitat, dove le costruzioni intentano non compromettere l'identità del luogo, riducendo l'impatto visuale dell'hotel previsto dal promotore, con un sistema di case basse, nascoste dalla vegetazione e dai pini della collina, i quali venivano preservati dentro i patii creati tra le case, per occultarle completamente:[64]

«Le costruzioni sono densissime, eppure appaiono quasi nascoste dagli alberi. Sono tutte orientate ad est, per meglio difendersi dal gran sole estivo e meglio adattarsi al terreno (verso est è anche la vista più bella); e son disposte a scaglioni digradanti sia frontalmente – in modo che ogni abitazione abbia almeno un soggiorno, una camera e una terrazza con la vista del mare […] Gli intervalli scoperti, fra blocco e blocco di abitazioni, sono invece occupati dai pini, che offrono un primo paesaggio verde alle vetrate dei soggiorni».

In seguito, l'attenzione dell'articolo si concentra sulle singole abitazioni. Il progetto di Coderch rende possibile adattare alla domanda le soluzioni abitative. Per l'architetto il cliente era libero di scegliere l'appartamento che più si adattava alle sue necessità tra 26 tipologie differenti. Per rendere ciò possibile la vendita doveva avvenire prima della costruzione delle abitazioni:

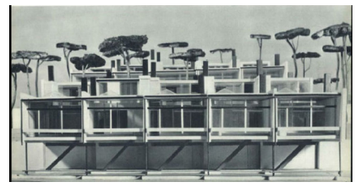
«Sullo schema a unità distinte o accoppiate si sono studiate ventisei diverse combinazioni di pianta; ne illustriamo alcune. Vanno da un minimo di tre locali (soggiorno, pranzo con cucina, letto con bagno, e terrazza) a un massimo di otto (soggiorno, pranzo, cucina grande, tre camere grandi, con tre bagni grandi, due camere piccole con due bagni piccoli; e tre terrazze, patio con alberi, garage)».

Ad accomunare le varie abitazioni sono le cucine e i bagni che possiedono illuminazione e ventilazione centrali. Tra il soggiorno e la stanza da pranzo vi è sempre un piccolissimo patio per dare luce alla scaletta di accesso, che conduce alle camere al pranzo e alla cucina, luoghi della casa separati rispetto al soggiorno che rimane isolato e tranquillo. Per quanto riguarda il sistema costruttivo, Coderch scelse quello tradizionale che ha caratterizzato fino ad ora la sua produzione:

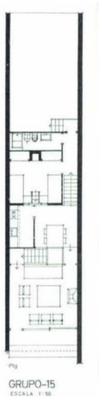
«La costruzione è in mattoni e cemento armato; le uniche parti metalliche in vista sono i pilastri dei passaggi coperti, pilastri formati da quattro angolari di ferro saldati insieme, formanti in sezione una croce».

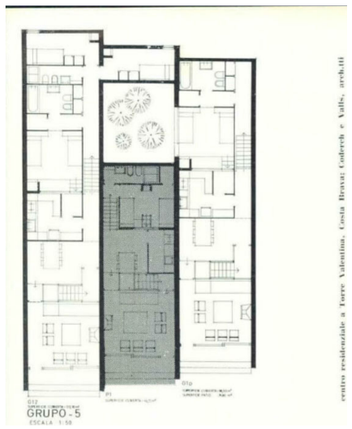
A proposito dell'albergo, la rivista riporta come tutte le ottanta camere abbiano «la vista della baia di Palamos e del mare». Si precisa che l'albergo durante la stesura dell'articolo era ancora in fase di studio. La pubblicazione di quest'opera anche se mai portata a termine, non poteva mancare nella rivista «Domus» che per prima presentò a livello internazionale la figura di Coderch. Il progetto fu riconosciuto dagli architetti dell'epoca per le sue qualità: le abitazioni disposte in

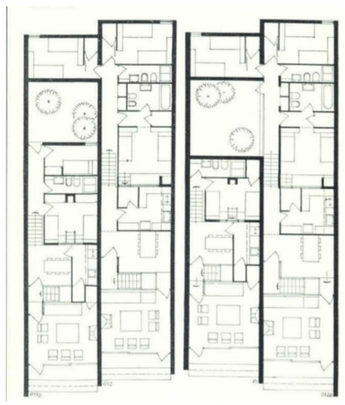
pag. 4, foto del modello con le diverse tipologie di case.



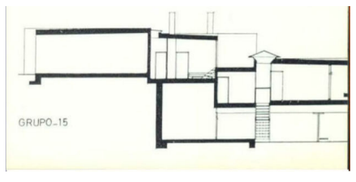
pag. 3, foto a pagina intera.





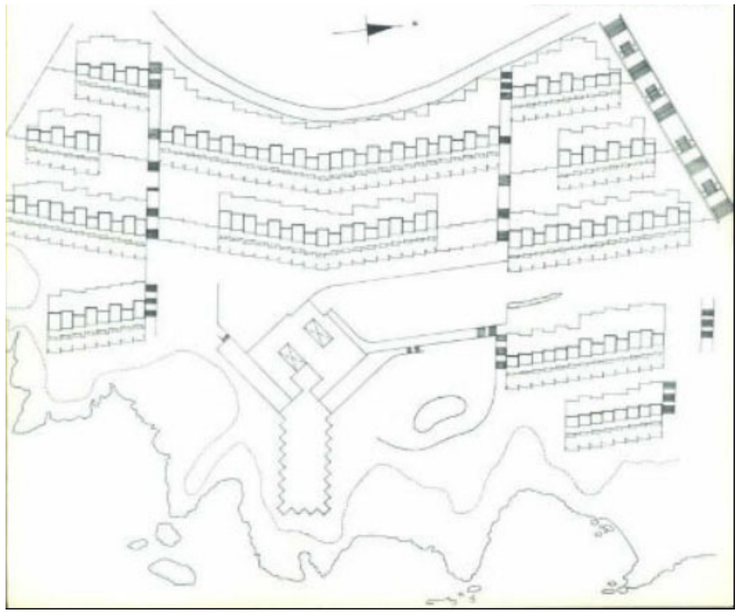


pag. 1, immagine della maquette del complesso.



pag. 4-5, planimetria e sezione che mostrano un esempio di alcune delle 26 tipologie di case distinte accoppiate tra di loro.

modo da generare uno spazio pubblico, rispettando la vegetazione e l'intorno, creano un impatto visuale minimo. Inoltre, si integrano perfettamente all'interno del paesaggio grazie alla vegetazione che occulta le varie costruzioni. Il progetto fu presentato all'incontro del CIAM tenutosi nella cittadina di Otterlo nel 1959. Faceva parte dei 40 progetti selezionati provenienti dal tutto il mondo, e rese Coderch un membro del "Team X". L'opera dell'architetto catalano dimostrò la già avviata crisi degli schemi della Carta di Atene, che cercava di mettere in pratica le idee emerse dal modello della Villa Radieuse di Le Corbusier. A partire dal CIAM 9 era stata redatta la Carta dell'Habitat, che introdusse una nuova dottrina architettonica urbana, basata sull'idea della diversità, e di una struttura organizzata in maniera dinamica; e da questo punto di vista Torre Valentina si presenta come un progetto integrato completamente nel suo habitat. Coderch si dimostrò contrario all'uso di grandi corpi geometrici che nascondevano il paesaggio circostante, a favore di una architettura in grado di adattarsi alla topografia del terreno, come dimostrano anche i suoi progetti per le case unifamiliari. Interessante notare come nell'incontro di Otterlo furono presentati altri progetti che condividevano il concetto di luogo e di identità. Tra questi compaiono l'orfanotrofio di Aldo van Eyck, la Torre Velasca di Rogers, e l'edificio di investigazione medica dell'università della Pennsylvania di Louis Kahn.[65]

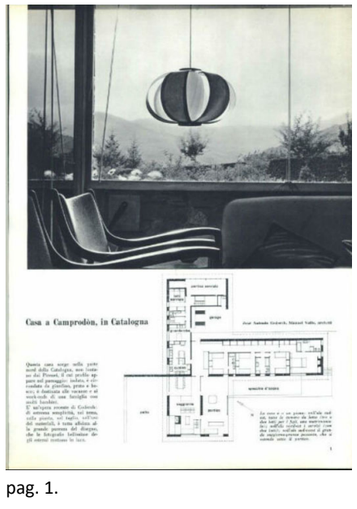


pag. 1, planimetria del complesso.

pag. 2, foto modello e sezione a pagina intera.

Casa a Camprodón, in Catalogna

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti. n. 373, Dicembre 1960, pp. 1-8.



pag. 1.

Casa Ballvé presentata in questo articolo, rappresenta la trasposizione a Camprodòn, nelle terre pirenaiche, dello schema compositivo di Casa Catasús, pensato inizialmente per l'ambiente mediterraneo di Sitges. Mentre in Casa Ugalde e nel progetto mai realizzato di Casa Coderch, si assiste a un intento di eliminare nella composizione in pianta ogni angolo retto, in Casa Catasús si ripresenta un dominio assoluto delle linee parallele tra loro e dell'ortogonalità; una tendenza che sarà sviluppata e dominante in opere successive.[66] Qui a Camprodòn si riprende lo schema della casa a un piano, e della pianta a T, con un'ala pensata per i dormitori, e una situazione perpendicolare in cui trovano spazio le restanti zone destinate al giorno e ai servizi:

«Questa casa sorge nella parte nord della Catalogna, non lontano dai Pirenei, il cui profilo appare nel paesaggio: isolata, è circondata da giardino, prato e bosco; è destinata alle vacanze e ai week-ends di una famiglia con molti bambini. E 'un'opera recente di Coderch: di estrema semplicità, nel tema, nella pianta, nel taglio, nell'uso dei materiali, è tutta affidata alla grande purezza del disegno, che le fotografie bellissime degli esterni mettono in luce».

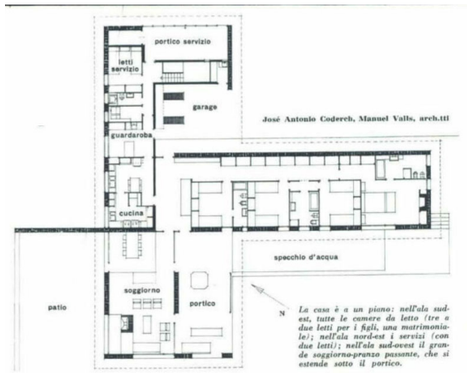
Le due grandi fotografie interne pubblicate, (fig a-b) si concentrano sugli elementi di design presenti nel salotto. È possibile ammirare l'immancabile lampada "Disa", disegnata da Coderch, e che già si presenta come una costante nelle foto degli interni delle realizzazioni degli studi Coderch-Valls e Correa-Milà. Il modello di camino "Polo", sempre progettato da Coderch in lamiera nera, è collocato in maniera singolare al centro del soggiorno.

Le foto esterne mostrano i cambiamenti principali apportati a questa casa rispetto alle opere mediterranee, a iniziare dalla copertura, non più piana ma risolta con tegole e spioventi. I muri sono realizzati con pietra locale. Le tipiche persane con griglie in legno e scorrevoli, schermano all'esterno tutte le aperture, ombreggiando il portico e il soggiorno. «Davanti alle camere da letto le griglie sono a tutta altezza, e si riflettono nello specchio d'acqua che è quasi a filo dei pavimenti. Qui la purezza del disegno è solenne».

Altri concetti già apparsi in progetti precedenti sono il soggiorno passante, e la visuale che attraversa la casa da un lato all'altro:

«Qui la trasparenza è graduata dallo spostarsi delle griglie scorrevoli, sovrapposte. La griglia esterna, quasi a filo del tetto, protegge una zona del portico».

Le fotografie dimostrano il senso di perfetta armonia tra l'edificio e l'ambiente circostante, tra l'esterno e l'interno, tra architettura e spazio abitato, mantenendo sempre quel linguaggio equilibrato e elegante che caratterizza le opere di Coderch e Valls, dove il processo meticolosamente controllato con cambiamenti meditati nella progettazione di case unifamiliari, conduce a soluzioni diverse, ma mai prodotte da cambi repentini. Un'evoluzione continua che partendo da Casa Ferre Vidal, termina con l'opera di Casa Rozes.[67]



Planimetria della casa a pag. 1.

(fig. a) a pag. 1, particolare della lampada "Disa".

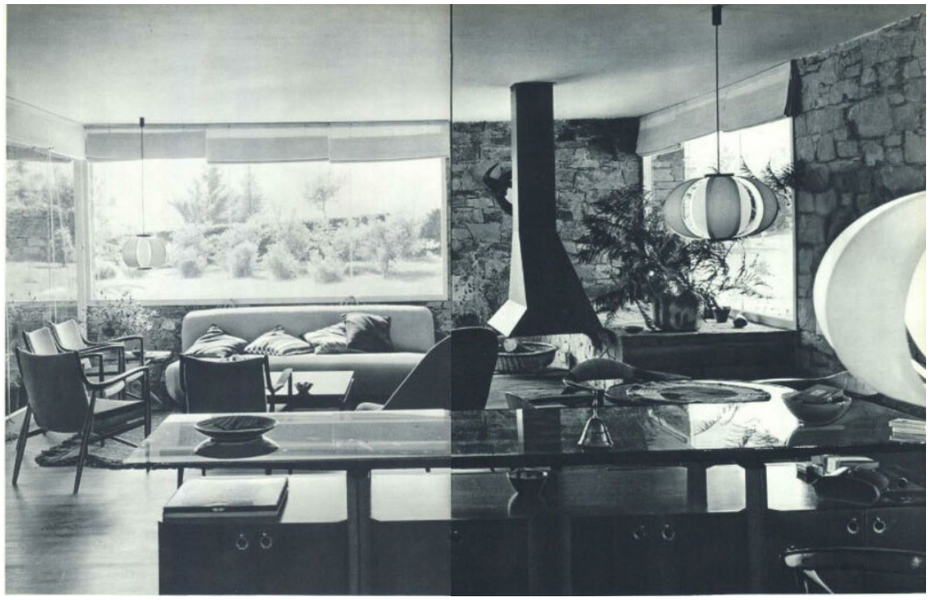


Fig. b a pag. 2-3. (Foto a pagine intere) che mostra gli interni del soggiorno con il camino “Polo” e la lampada “Disa”.

pag. 4, «il fronte del soggiorno a sud-ovest».

pag. 4, «il fronte delle camere».

pag. 5, foto a pagina intera della «vasca d’acqua di fronte alle camere».

pag. 6-7, foto a pagine intere del «fronte sud del soggiorno».

pag. 8, foto a pagina intera del «fronte sud del soggiorno, nel bellissimo aspetto trasparente che assume di notte».

Case per operai a Barcellona

Studio Martorell e Bohigas n. 377, Aprile 1961, pp. 1-2.

pag. 1.

Il progetto originale prevedeva la costruzione di 130 appartamenti per i lavoratori di una fabbrica metallurgica della zona suburbana di Barcellona. Si tratta di una zona in espansione della città in cui è stato ripreso lo schema urbano di Cerdá. L'obiettivo principale del progetto era rendere l'opera estremamente economica, dato che le abitazioni dovevano essere rilasciate già arredate, e gli affitti non dovevano sorpassare un massimo fissato dal sistema di remunerazione degli operari. Il progetto si basa su quattro punti principali: 1) Rispettare il tracciato urbano esistente, chiudendo l'intero isolato con le edificazioni secondo la disposizione tradizionale. 2) Stabilire un tipo di appartamento di dimensioni ridotte, formato da 56 m^2, con tre dormitori da 2 letti ciascuno. 3) Dare maggior attenzione alla disposizione architettonica e economica dello spazio, piuttosto che ai problemi di vedute e luce solare. 4) Utilizzare materiali e metodi costruttivi tradizionali della Catalogna, a causa del problema economico della costruzione. Del progetto iniziale che prevedeva la chiusura dell'isolato con l'edificazione degli alloggi, e che avrebbe creato una piazza interna, fu realizzato solo su uno dei quattro lati previsti:[68]

«Era necessità seguire il tracciato urbanistico preesistente, cioè il caratteristico reticolo stradale di Barcellona a strade perpendicolari con incroci tagliati a quattro facce; era anche necessario attenersi alla massima economia (per poter affittare agli operai secondo il loro guadagno): gli architetti han quindi dato massima attenzione, nello studio delle piante, al risparmio di spazio (facendolo anche prevalere sui criteri della insolazione e della visuale, considerati entrambi non così essenziali […] hanno anche adottato materiali e metodi di costruzione assolutamente tradizionali in Catalogna».

L'appartamento tipo del complesso consta di una cucina e zona pranzo, 3 dormitori da due letti, e un bagno con doccia, W.C. e lavandino. L'insieme cucina e zona pranzo formano un blocco a parte suddiviso da un divisore basso. Solo gli appartamenti inseriti all'interno dei chaflanes, presentano inevitabilmente una dimensione più grande, a causa della forma geometrica assunta dall'edificio in quei punti dell'isolato. Inoltre, l'edificio è formato dalla ripetizione di un unico blocco che si discompone in unità di più piccola scala con l'obiettivo,

pag. 2, fig. 1.

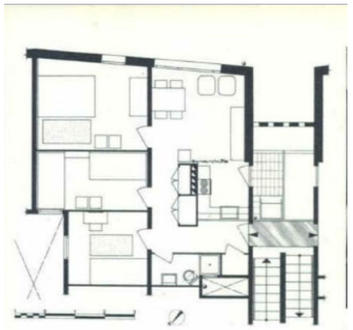
secondo gli autori, di rompere la continuità monotona dell'espansione del Plan Cerdá. L'effetto è ottenuto dai vani scala arretrati, che spezzano il disegno della facciata:[69]

«diviso ogni piano in quattro parti uguali (fuorché per le due case d'angolo, di forma speciale) si è determinato un appartamento molto piccolo».

La rivista pubblica l'appartamento già arredato e completamente attrezzato per essere un modello con «pezzi di serie, piccola serie, tutti disponibili sul mercato: e ciò entro il prezzo record di ventimila pesetas, vale a dire duecentosette mila lire circa». Dalle foto appare la lampada "Coderch", il mobile della zona pranzo di Passola e le sedie di enea, che appartengono alla tradizione artigianale catalana.

Anche se l'opera ci viene presentata in «Domus» con una descrizione degli aspetti formali, che non si distacca da quella delle riviste spagnole, e incentrandosi ovviamente, nella soluzione degli spazi interni, è doveroso ricordare le qualità assunte dal progetto che cerca di fuggire dalle astrazioni classiche e moderne, per adeguarsi a un linguaggio più realista. Vengono così adattate al contesto catalano da parte di Bohigas e Martorell le idee del neorrealismo italiano, rappresentate dalla figura di Mario Ridolfi a Roma, e di Rogers a Milano con la sua idea delle preesistenze ambientali. L'uso di materiali come il mattone, comportano una recuperazione delle questioni tradizionali di figuratività urbana, con una approssimazione realista e artigianale.[70] Altro aspetto che affiora da quest'opera è la ricerca di una nuova razionalità nel costruire, attraverso l'implicazione di tematiche sociali, che portano Bohigas come in questo caso, a sperimentare questioni riguardanti l'architettura popolare, ei servizi sociali, cercando di migliorare attraverso l'esercizio dell'architettura la società.[71]

pag. 1, foto esterna.



pag. 2, planimetria appartamento di 65m^2.

pag. 2. foto interna.

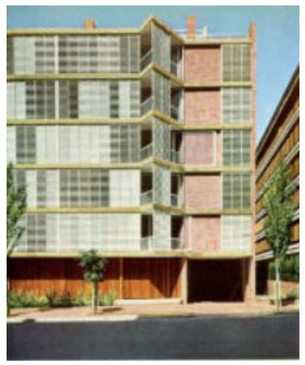
pag. 2, dormitorio.

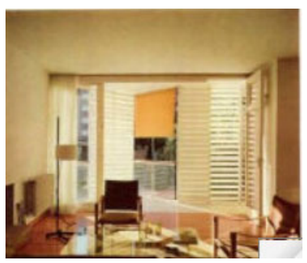
pag. 2, foto esterna che mostra muri in mattoni, solai in cemento armato, griglie di schermo (agli stenditoi) in mattoni, tubi di scarico delle gronde in ceramica.

A Barcellona: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti.

Gio Ponti, n. 384, Novembre 1961, pp. 1-10.

pag. 1.



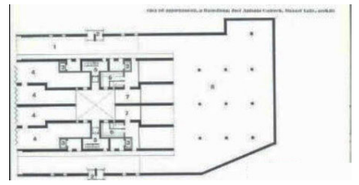


«Questo edificio di Coderch ci conferma ancora una volta con quale onore egli rappresenti nel mondo l'architettura moderna spagnola. E poiché a volte accade che i riconoscimenti da fuori incoraggino quelli in patria, siamo ancora una volta felici di poter ripetere per gli spagnoli, che amiamo tanto, la nostra ammirazione per Coderch, e con lui per gli altri architetti spagnoli che sono apparsi e appaiono nelle nostre pagine. Ormai la strumentazione dell'architettura moderna è diffusa e nota in tutto il mondo, e la prima battaglia per la sua affermazione è finita, ed è unica questione di scelta e di gusto, cioè di cultura, di civiltà. Le nostre pagine che sono, a stretto punto di vista professionale, le meno tecnicamente informative del mondo, ambiscono ad essere le più informative nella presentazione di valori di architetture e di uomini».

Con queste parole di Gio Ponti, che seguono al discorso di Coderch "*No son genios lo que necesitamos ahora*", si apre l'articolo dedicato all'edificio per abitazioni in Calle Compositor Bach 7 a Barcellona, seguito da ulteriori reportage, dedicati alle opere di Coderch-Valls, Correa-Milà, e Peter G. Harnden e Lanfranco Bombelli a Cadaquès. Gio Ponti esprime tutta la sua ammirazione per Coderch, definito come il rappresentante nel mondo dell'architettura spagnola moderna. Le dichiarazioni del direttore di «Domus», inducono a una riflessione su come l'architettura moderna spagnola fu rappresentata con due diversi schieramenti da Bruno Zevi in «L'architettura», e da Gio Ponti nel suo editoriale. Mentre Zevi si sofferma più sulle figure di Oriol Bohigas e Martorell, e sui restanti membri del Grupo R e della "*Escuela de Barcelona*", considerandoli come i principali rappresentanti del Moderno in Spagna, e come «i nipoti di Gaudí - che – non hanno tradito il genio della loro terra» ("*Barcellona dopo Gaudí e il GATCPAC*"); Ponti si concentra, parlando dell'architettura spagnola, soprattutto su Coderch, Valls e sui loro due discepoli Correa e Milà. Inoltre, Ponti giustamente definisce le pagine della sua rivista «le meno tecnicamente informative del mondo», attraverso un'informazione che si presenta nei vari articoli esaustiva, nonostante sia composta soltanto da una breve descrizione seguita da una serie di fotografie dell'opera trattata. In maniera diversa si struttura invece, «L'architettura» dove in base alla filosofia di Zevi, l'opera prima ancora di essere trattata da un punto di vista puramente formale, è analizzata anche in maniera realista tenendo conto delle tematiche sociali che essa comporta. (In *"Pierre Vago si offende (Gio Ponti incassa)"*, «L'architettura: cronache e storia», n. 110, anno X, n. 8, Dicembre 1964, pp. 507.

Nel descrivere questo nuovo edificio per appartamenti, l'articolo analizza una differenza e un punto in comune rispetto ai due precedenti progetti di Coderch e Valls a Barcellona: "Casa per impiegati della marina", e "il quartiere dei marittimi della *Barceloneta*". Alla pianta non ortogonale che caratterizzava le due opere del quartiere portuale, si contrappone una pianta simmetrica: «quattro appartamenti per piano, con un grande cavedio di servizio al centro, e con i soggiorni sui due opposti fronti liberi». La scelta di una planimetria simmetrica in questo caso è condizionata, come ci spiega il testo, dalle norme di regolamenti e di leggi che prefissano i volumi, dato che l'edificio sorge vicino ad altri palazzi del quartiere residenziale barcellonese in cui è ubicato. La stessa forma dei balconi deriva dai regolamenti, che permettono lo sbalzo di solo un metro per i balconi paralleli alla facciata, e di due metri dal vertice alla facciata se il balcone assume forma triangolare. L'elemento in comune con le opere precedenti sono le persiane in legno a tutt'altezza, «soluzione propria di Coderch e Valls che dà carattere alla facciata» come a quelle delle due opere di *viviendas* precedentemente citate, ma anche delle case unifamiliari mediterranee. La costruzione è in muratura per questioni economiche, dato che a Barcellona «una costruzione di cinque piani, come questa, sarebbe risultata più cara con struttura in cemento armato o in ferro». Gli impianti per non compromettere le pareti portanti «passano a pavimento o esternamente ai muri». Nella documentazione delle immagini oltre a 15 fotografie, appaiono due planimetrie: la prima del pianterreno che mostra l'entrata, i garage, la portineria, il vano scale e gli ascensori. La seconda, un appartamento tipo dell'edificio, organizzato all'interno di una figura simmetrica ortogonale.

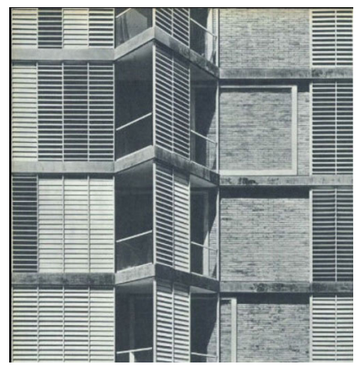
Una serie di foto esterne mostra i lunghi balconi davanti ai soggiorni schermati dalle tipiche persiane in legno a tutt'altezza, che, come nel caso dei progetti de, la *Barceloneta*, rappresentano una protezione della vista dalle case vicine e dalla città. Da una foto interna è possibile notare la vetrata scorrevole, che separa lo spazio del balcone da quello del soggiorno: «quand'essa è aperta, lo spazio del soggiorno si fonde con quello del balcone dove questo è più ampio e sporgente come un belvedere». Il balcone, «così schermato, è una zona di intervallo fra l'esterno e l'interno, e filtra l'aria e la luce».
Infine, la rassegna delle immagini si conclude con le foto dei due lunghi atrii di ingresso, con l'edicola della portineria, e le entrate delle scale di servizio e degli ascensori. Le foto sono state realizzate da Giorgio Casali.



pag. 2, pianta pianterreno.

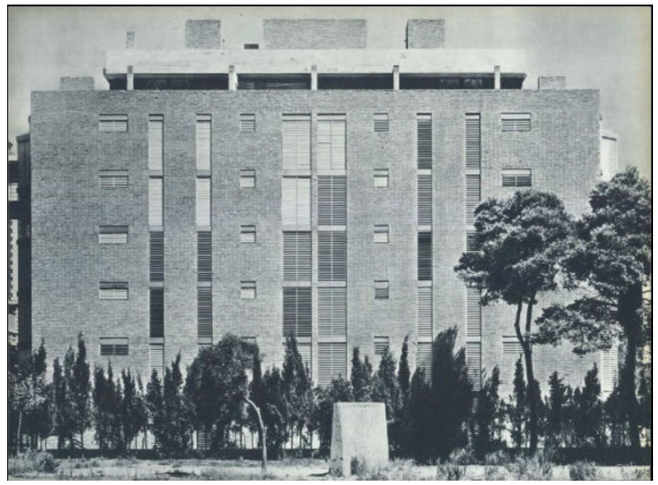
pag. 2, pianta appartamento.

pag. 3, foto a pagina intera.



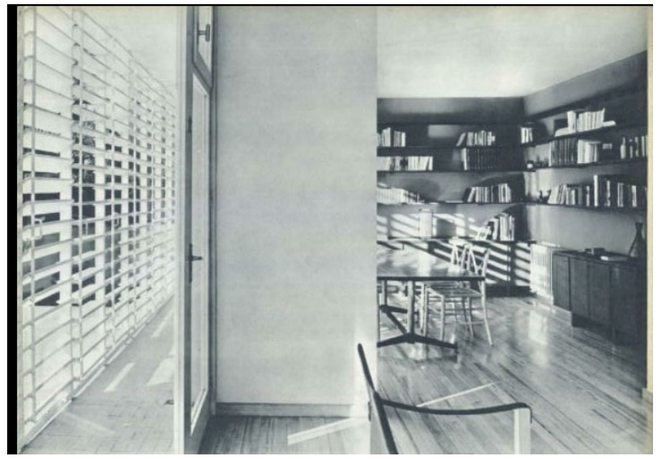
pag. 4, i lunghi balconi davanti ai soggiorni.

pag. 5, foto a pagina intera, con uno dei due fronti dei soggiorni.

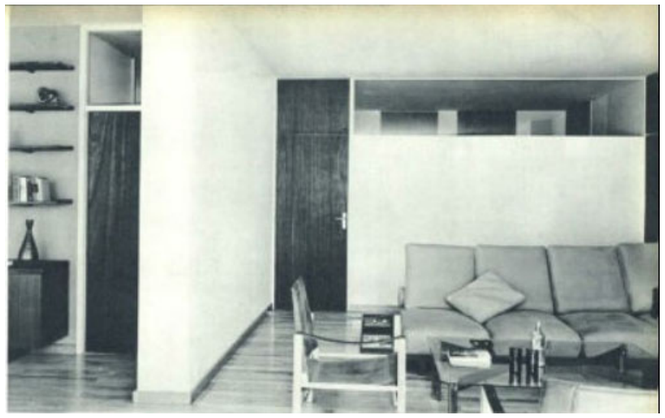


pag. 6, foto a pagina intera di un fronte laterale.

pag. 7, foto a pagina intera di un ingresso.

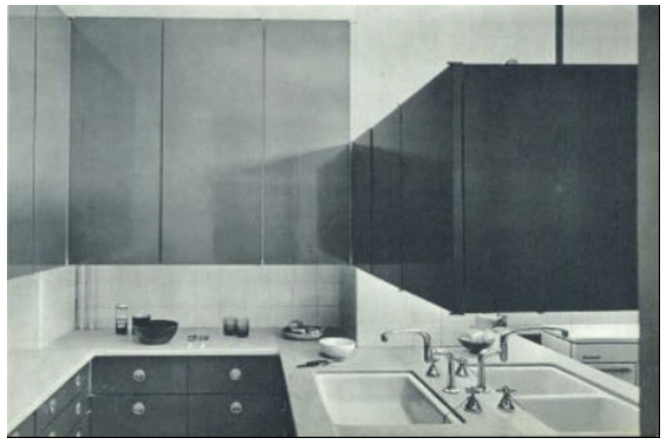


pag. 8, foto a pagina intera di una zona soggiorno, pranzo con balcone.



pag. 9, pranzo e soggiorno visti dal balcone.

pag.10, unascensore, con portina listata in vetro.



pag. 9, «l'office e la cucina separati solo dal doppio rango di lavelli».

pag.10, un atrio di ingresso.

A Cadaqués

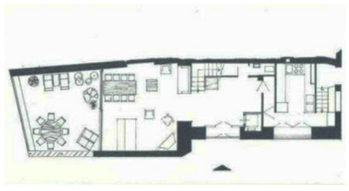
Peter G. Harnden Associates

Federico Correa e Alfonso Milà, arch.tti

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti. n. 384, Novembre 1961, pp. 25-50.

pag. 25.

pag. 27.



pag. 28, pianta primo piano.

«Inserirsi senza predominare, nel contesto di una architettura spontanea e antica, è il problema di chi costruisce a Cadaqués».

Questo piccolo paese della Costa Brava, con i suoi esempi di architettura popolare catalana, che «formano ancora il volto del paese, pieno di austera grazia nonostante qualche aberrazione nuova», era già stato reso famoso dalle realizzazioni e dagli interventi degli architetti Coderch e Valls, e dei loro discepoli Federico Correa e Alfonso Milà. Questa volta l'attenzione si sposta su Peter Harnden, architetto americano che si trasferisce nella cittadina catalana con la famiglia insieme al suo collega Lanfranco Bombelli. In questo articolo vengono analizzati attraverso una serie di fotografie realizzate da Giorgio Casali per «Domus», gli interni realizzati da Harnden, da Correa e Milà e da Coderch e Valls, in alcune case ristrutturate del centro storico cittadino. Ad accomunare i progetti è il rispetto delle strutture antiche delle case, e del paesaggio, cercando di rendere meno impattante l'apertura di nuove terrazze in facciata. Nella prima casa realizzata da Harnden ad esempio, gli impianti della cucina e dell'ascensore sono inseriti con una «presenza inavvertita». Si dà importanza anche alle ambientazioni interne, con molte opere d'arte. Nella seconda casa progettata dall'americano, «il riserbo si manifesta in altra forma; in quella, vorremmo dire, dell'adottare non la lingua ma il dialetto del luogo; come fa qui Harnden, nel suo terrazzo-soggiorno apertamente rustico, con le paglie e le gabbie di uccelli sul muro».

Si parte da Casa Staempfli , progetto dell'architetto americano terminato nel 1960, per una grande famiglia. Si tratta di una vecchia casa nella quale si conservano le vecchie strutture. Gli ambienti vengono inseriti all'interno dei tre piani, partendo dalla cucina situata al primo piano, insieme al soggiorno e alla zona pranzo, suddivisa in «pranzo al coperto e pranzo all'aperto) sulla terrazza», dove la grande vetrata è arretrata per non predominare in facciata. Al secondo piano vi è lo studio, «con la bellissima terrazza-vasca senza parapetto, e con le camere». Il terzo piano è occupato da altre camere.

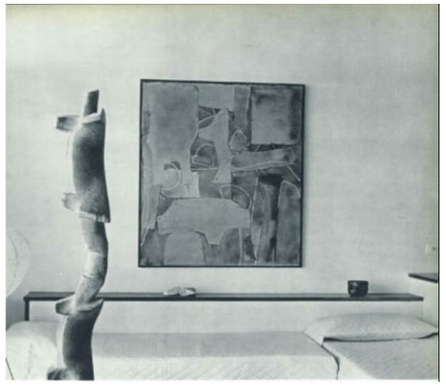
pag. 30, con le piastrelle del camino "catalane", ricavate da vecchi pavimenti della casa.

pag. 29, soggiorno con scultura in metallo di Harry Bertega.

pag. 31, foto a pagina intera del terrazzo.

pag. 32: una delle camere.

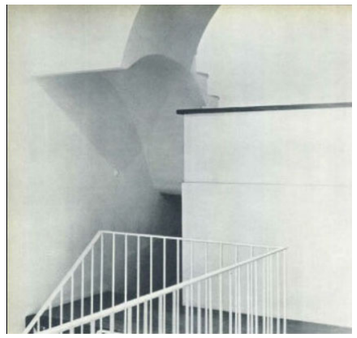
pag. 33: con la scultura davanti a un quadro di Corrado Marca Relli, che è un giogo per i buoi.



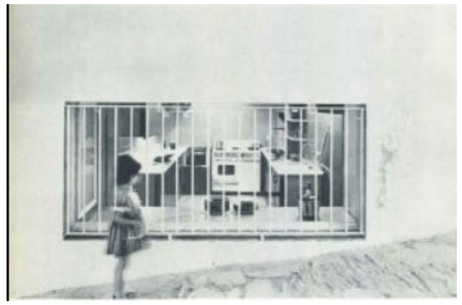
pag. 33, con un muretto divisorio in una camera da quattro letti.

pag. 32, con il camino dello studio e un quadro di Viola.

La seconda opera presentata è *Vila Gloria*, del 1959. Si tratta della casa abitata da Peter Harnden e dalla sua famiglia. Le prime foto di Casali mostrano la vecchia scala a vela tra il secondo e il terzo piano senza parapetto, realizzata con soltanto mattoni e calce, attraverso l'utilizzo della tecnica della *boveda* catalana; e la cucina che si affaccia direttamente al livello della strada con un'ampia finestra rettangolare. All'interno la rivista si sofferma sul grande soggiorno «cui si sale dal pranzo all'ultimo piano: grande e bellissimo ambiente», che si affaccia con una terrazza con vista mare. Una stanza di forma irregolare, resa quadrata da un lungo zoccolo di muro che prosegue come una «panca continua», rivestita in pietra, che nella parte interna dell'ambiente «porta» ai divani e al camino, mentre all'esterno verso una terrazza protetta, dove sono inserite una vasca d'acqua e una di terra per i fiori.



pag. 34.



pag. 34.

pag. 37, foto a pagina intera.

pag. 36, foto a pagina intera.

pag. 38, foto a pagina intera.

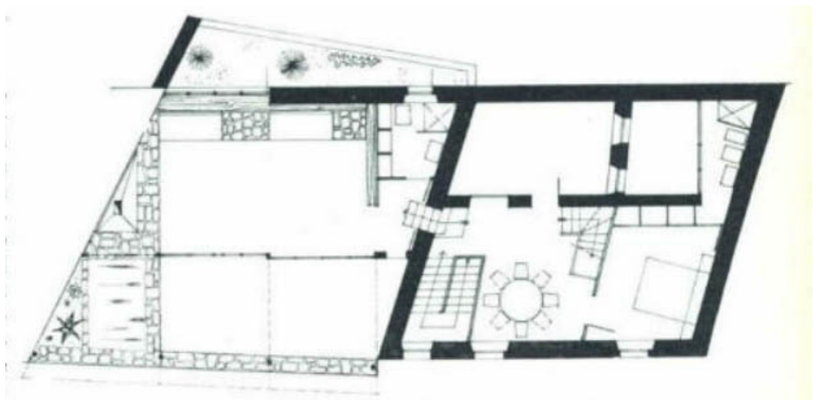
pag. 39, foto a pagina intera.

pag. 40, foto a pagina intera.

pag .41.

pag .40.

pag .35, pianta della terrazza, del soggiorno e del pranzo.

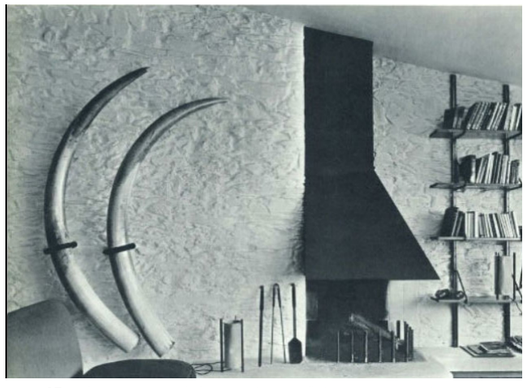


La terza opera appartiene agli architetti Correa e Milà. La casa già esistente di cui si sono conservati i muri principali e le scale, è situata tra le vie strette del pueblo antico. «l'arredamento qui ha un carattere particolare, perché il proprietario – un grande cacciatore – abita qui anche d'inverno». Anche qui la casa consta di tre piani, più un piccolo interrato. La cucina è collocata al pian terreno, mente al primo piano due camere da letto e il bagno, al terzo, un'ulteriore camera da letto, e il soggiorno «posto in alto per avere la vista sul golfo»

pag. 43, la scala di ingresso.

pag. 44, «nell'ingresso a pianterreno, sedili in giunco su zoccolo di muro».

pag. 43.

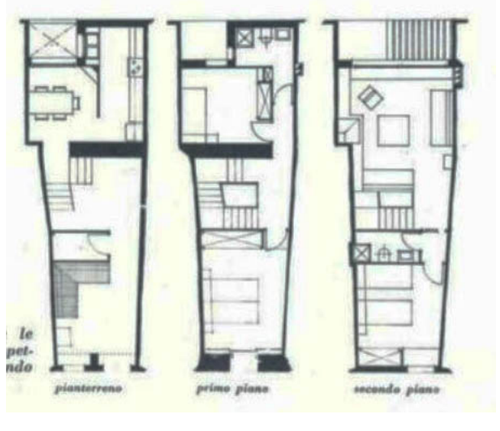


pag. 45, «il soggiorno del cacciatore», foto a pagina intera.

pag. 46.

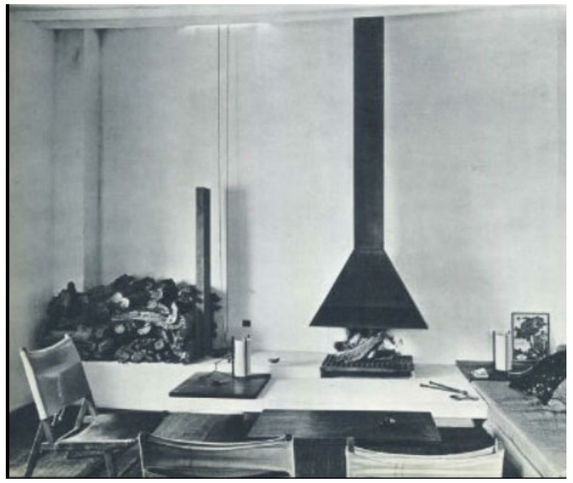
pag. 46.

pag. 46, piante dei tre piani della casa.



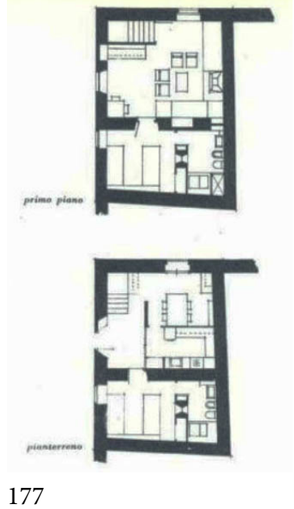
L'ultima casa analizzata è opera di Coderch per suoi amici. Nella sistemazione di questa vecchia casa «si è cercato di conservare il massimo», con i suoi muri in pietra e calce, il pavimento al pian terreno in cotto, e al primo in legno. Gli oggetti che compongono l'arredamento sono le sedie di Correa e Milà, il camino in ferro "Polo", e la lampada in compensato, entrambi disegnate da Coderch.

pag. 47.



pag. 48.

pag. 49, le due camere da letto, con la roccia naturale che affiora dalle pareti, e il camino a muro alto da terra.

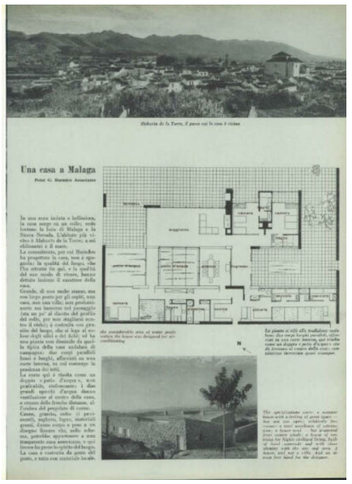


pag. 48.

pag. 50, foto a pagina intera con «il pranzo a pianterreno, con il camno in angolo; lampada di Coderch in compensato».

Una casa a Malaga

Peter G. Harnden Associates n. 384, Novembre 1961, pp. 19-29.



pag. 19.

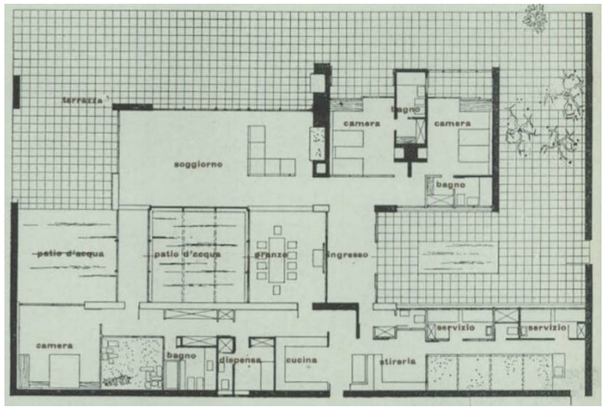
Dopo la presentazione di vari progetti dell'architetto americano Peter G. Harndesn nella cittadina di Cadaquès comparsi nel numero precedente, si pubblica qui il progetto di una casa a Alahurin de la Torre, situata nell'Andalusia orientale, tra la costa e la Sierra Nevada. La committente dell'opera non è spagnola ma «la qualità del luogo, che l'ha attratta fin qui, e la qualità del suo modo di vivere, hanno dettato insieme il carattere della casa». Si elogia la capacità dell'opera di fondersi perfettamente nel paesaggio rurale circostante, attraverso la sua sobrietà, l'uso dei materiali, e la ripresa di concetti appartenenti all'architettura tradizionale della zona:

«una casa, non una villa; non predominante ma immersa nel paesaggio (sta un po' al disotto del profilo del colle, per non stagliarsi contro il cielo); è costruita con granito del luogo, che si lega al colore degli ulivi e dei fichi».

La casa adotta in pianta la forma tipica della casa di campagna andalusa, costituita per due corpi paralleli bassi e larghi con le aperture sviluppate più verso la corte interna, secondo principi che derivano direttamente dalla tradizione moresca.[72]

«Ha una pianta non dissimile da quella tipica della casa andalusa di campagna: due corpi paralleli bassi e lunghi, affacciati su una corte interna, su cui converge la pendenza dei tetti».

In questo caso la corte è risolta come «un doppio patio d'acqua». Le due vasche oltre alla loro funzione estetica, svolgono quella pratica di creare zone più rinfrescate rispetto ad altri ambienti della casa, con il risultato di creare una ventilazione naturale, mentre nella corte, le zone all'ombra sono garantite da un pergolato di canne. La casa è costruita seguendo il *genius loci*, da maestranze locali e dai materiali che il luogo offre: «canne, granito, cotto (i pavimenti), sughero, legno, materiali grezzi, danno corpo e peso a un disegno lineare che, nello schema, potrebbe appartener a una trasparente casa americana, e qui invece ha preso lo spirito del luogo». All'esterno si apprezza soprattutto in una foto, la soluzione pratica di sporgere il tetto, in modo tale da proteggere le vetrate sottostanti dal sole. All'interno, le foto mostrano il soggiorno, che forma un lungo ambiente aperto, grazie alle grandi vetrate che permettono la comunicazione con l'esterno dei due patii d'acqua. I materiali usati quali: granito, cotto, sughero, e i restanti materiali naturali, «danno peso e corpo al lineare disegno della struttura». Foto di Giorgio Casali

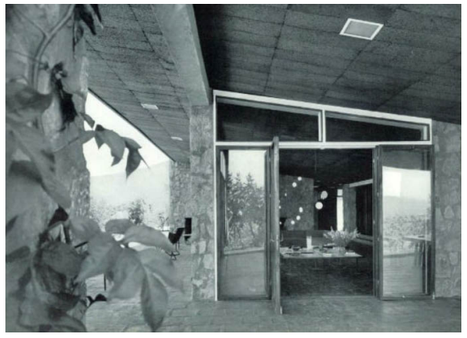


pag. 19, planimeria.

pag. 20, foto a pagina intera

pag. 21, foto a pagina intera, con ingresso, alberi da fico e muri in granito.

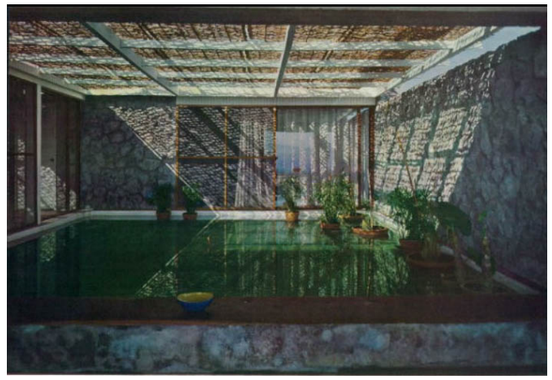
pag. 22, la terrazza intorn al soggiorno.



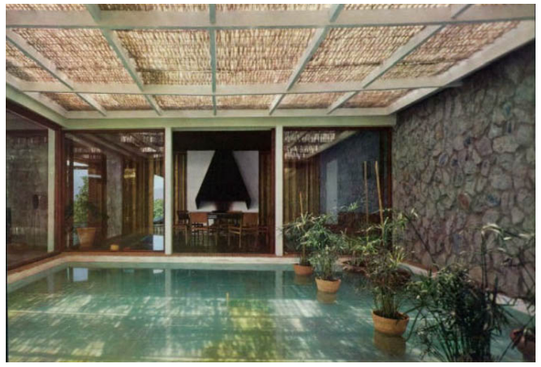
pag. 23, foto a pagina intera.

pag. 24, il soggiorno.

pag. 25, foto a pagina intera.

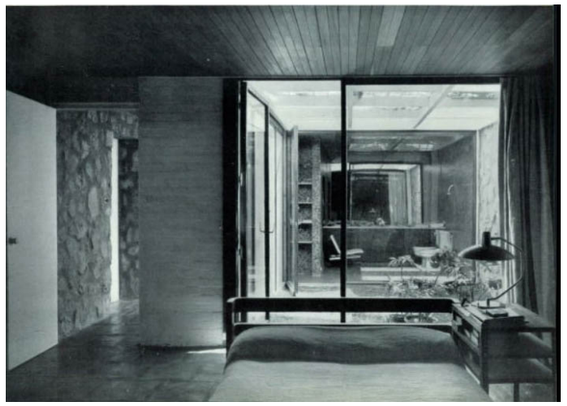


pag. 26, foto a pagina intera, del primo patio.



pag. 27, foto a pagina intera, del secondo patio d'acqua.

pag. 28, sala da pranzo.



pag. 28, foto a pagina intera di una camera e il suo bagno.

pag. 29, foto a pagina intera della cucina con mobili in legno.

Picasso a Barcellona

Gio Ponti, n. 392, Luglio 1962, pp. 1-4.

La rivista riporta la notizia dell'inaugurazione della sede del Colegio oficial de Arquitectos de Cataluña y baleares, «opera egregia» dell'architetto Javier Busquets, vincitore del concorso bandito nel 1958. Il progetto si divide in due corpi differenziati tra loro. In posizione arretrata si alza la torre di otto piani con gli uffici, risolta in facciata con un curtain wall, mentre nel corpo più basso, di forma trapezoidale, si organizzano gli spazi di uso collettivo. Nella parte più alta di questo corpo in corrispondenza dell'auditorium si concentra l'attenzione dell'editoriale, con i graffiti incisi in facciata, e disdegnati dal pittore Picasso. Si tratta della più suggestiva espressione pubblica dell'arte spagnola del post guerra:[73]

Picasso a Barcellona

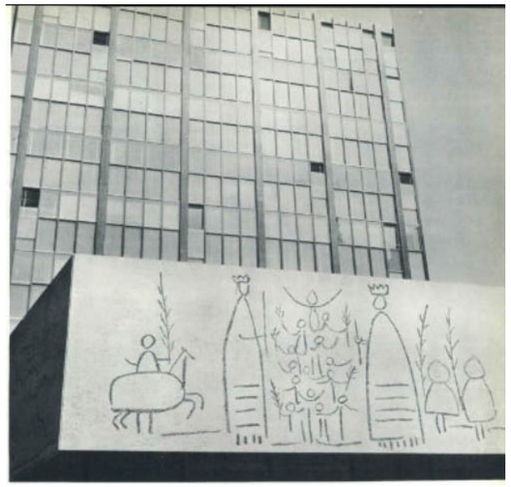
pag. 1.

«Vogliamo in queste pagine essere fra i primi a segnalarne un valore singolare, nei graffiti con i quali Picasso ha voluto ornare gli esterni e gli interni, e che immettono questa nobile costruzione nel clima delle espressioni emozionanti del nostro tempo».

Il significato dell'opera artistica è reso ancora più particolare dall'ubicazione in cui è inserita. L'edificio del Colegio infatti, si prospetta sulla medesima piazza della Cattedrale di Barcellona, dell'arcivescovado barocco, e in presenza delle vicine mura romane e medievali, e del "barrio gotico" della città:

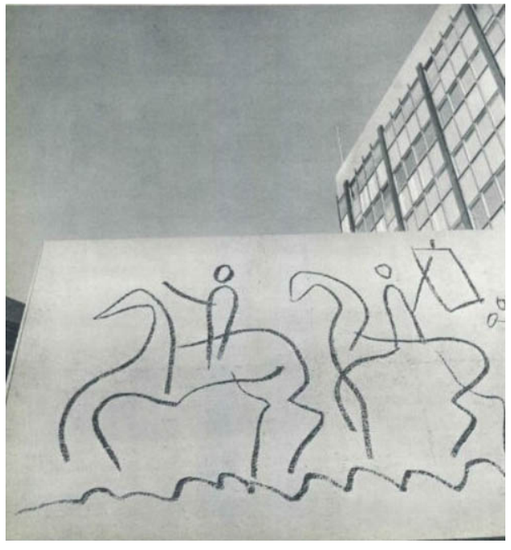
«La presenza – fra tali episodi architettonici – di questo edificio e dell'episodio picassiano, è genuino fatto creativo, che appartiene non solo alla storia di Barcellona ma alla nostra storia, nella quale la Spagna ha la ventura di avere in Picasso l'artista e il personaggio sovrano – questa Spagna di Gaudí, di Garcia Lorca, di Miró».

Il disegno originale dell'artista andaluso a carboncino su tela è stato riprodotto e ingrandito, attraverso un'incisione, avvenuta con un getto si sabbia su uno strato di cemento bianco, posto al di sopra di un conglomerato di ciottoli neri di basalto. La rivista riporta il nome del norvegese Karl Nesjar, come operatore tecnico di questa realizzazione. Gio Ponti conclude l'elogio all'opera di Picasso affermando: «Questo suo è un linguaggio spagnolo, che si riconosce venire da elementari figurazioni popolari; e gli basta per dire dei vescovi, e delle processioni, e delle cavalcate e delle danze, e dei tori e dei pifferi, e delle musiche e dei canti, e dei castelli e dei muri, della sua terra».

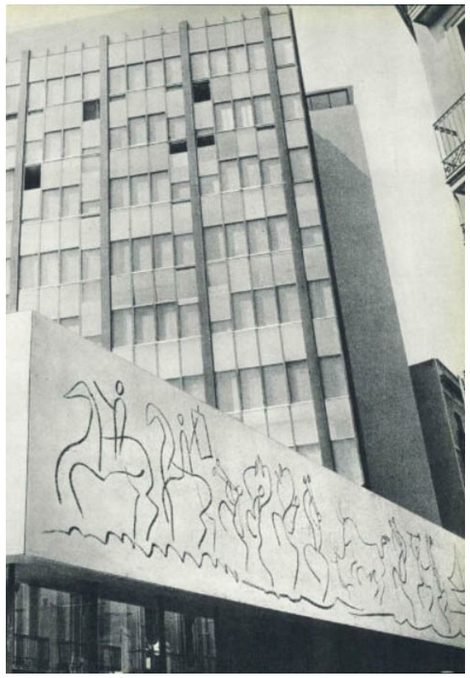


pag. 1, graffiro su una parete 60x4m raffigurante processioni e feste. (foto Matti).

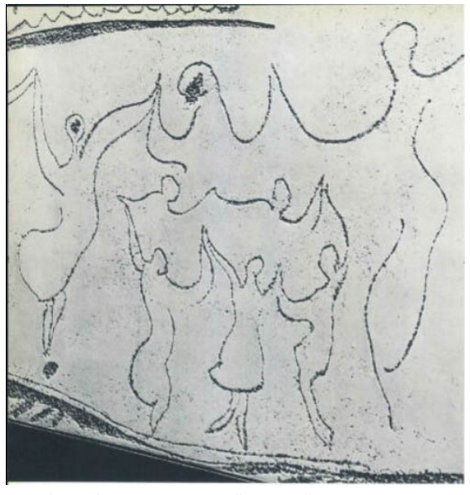
pag. 2, «le cavalcate, i tori, i pifferi, le danze» (foto Matti).



pag. 4, ulteriori graffiti, (foto Branguli).



pag. 3, immagine a pagina intera, (foto Branguli).



pag. 4, graffito che illustra la “sardana”, antica danza catalana, che si balla la domenica mattina, sul sagrato della cattedrale. (foto Branguli).

Nel parco di una grande villa a Esplugas, Barcellona

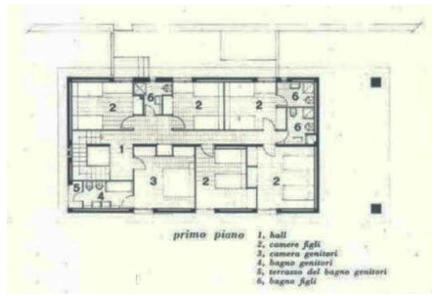
Federico Correa e Alfonso Milà, arch.tti n. 394, Settembre 1962, pp. 27-30.

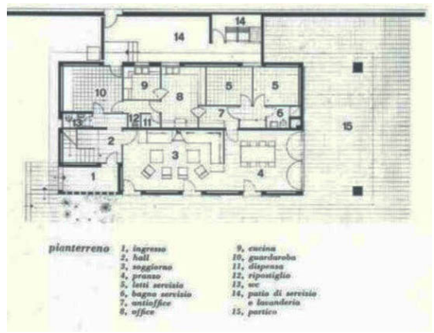
All’interno del parco Vengon a Esplugas, dove la villa più antica è «la casa grande della nonna, di una grande famiglia», di cui già nel numero 360, del 1959, si pubblicò la casa per un gruppo familiare composto da sei figli. Questa volta il progetto è per «un altro mènage, che ha dieci figli maschi, per ora». Di quest’ultima si illustrano le caratteristiche principali: «sorge vicino al muro di cinta a nord – ne è separata da un breve patio di servizio – e guarda a sud, verso il parco. (Vista dal parco, la casa, lunga e bassa, nasconde la cinta e sembra quasi approfondire la prospettiva verde invece che sbarrarla)».

Si riporta la pianta, semplice e di forma rettangolare, suddivisa in altrettante stanze interne, ortogonali e pragmatiche nella loro forma, con il soggiorno e l’entrata che occupano tutta la zona sud, e per tutta la metà nord dai servizi, «ben congegnati e necessariamente ampi (da tre a quattro domestici, per questa famiglia)». Il primo piano è destinato alle camere dei genitori e dei numerosi figli. La foto del fronte sud, mostra il grigliato in mattoni che nasconde la zona di ingresso. Al di sopra vi è una persiana bianca fissa, in corrispondenza del bagno dei genitori, mentre le restanti aperture del pianterreno e del primo piano sono risolte da persiane verdi scorrevoli. Appare in evidenzia la gronda in listelli di legno verniciata in marrone scuro, «come le travi del tetto». Nel soggiorno oltre ai dipinti di Manuel Salinas, appare nella foto la continua panca a muro, che fa da divano, interrotta soltanto dal camino “*Polo*” in lamiera nera di Coderch. Pranzo e soggiorno formano ambienti continui tra di loro, arredati dalle poltrone di serie “*Barceloneta*” disegnate da Correa e Milà, e dalla lampada in opalina e vimini progettata da Miguel Milà, appoggiata all’estremità della panca a muro. Nell’ultima foto è mostrata una camera di due dei dieci figli, dove il mobile con mensole fissato alla parete, è una versione di ridotte dimensioni in larghezza di quello presente nel soggiorno. Le foto sono di Català Roca.

pag. 27.

pag. 28, fronte sud della casa.





pag. 28 e 30, planimetria del pianterreno e del primo piano.

pag. 29, foto a pagina intera del soggiorno.

pag. 30, arredamento del pranzo e soggiorno.

pag. 30, una delle camere dei dieci figli.

Omaggio a De Falla, una mostra a Granada

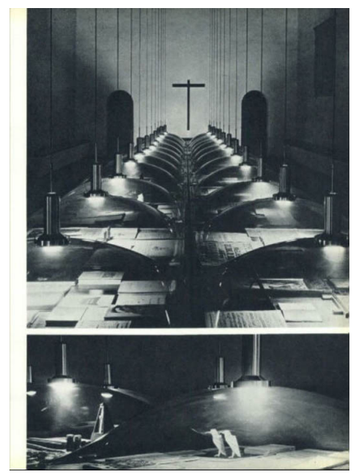
José Maria De Paredes, arch. n. 400, Marzo 1963, pp. 44-45.

Questo «allestimento spagnolo, nel luogo, nell'occasione, nello spirito», è una piccola mostra celebrativa, dedicata al compositore andaluso Manuel De Falla, che si tenne a Granada all'interno del refettorio del Monastero di San Gerolamo, fondato nel 1492, subito dopo la conquista di Granada da parte dei re cattolici Ferdinando e Isabel la cattolica. L'allestimento rappresenta la terza opera pubblicata su questa rivista dell'architetto madrileno José Maria Garcia de Paredes, dopo il *Colegio Mayor de San Tomas de Aquino* nella *Ciudad Universitaria* di Madrid, e il reportage "interni a Madrid", dove con una serie di foto veniva illustrata la sua casa, insieme a quella di altri architetti e scultori madrileni.

Elemento forte dell'allestimento, è l'invenzione di aver dilatato le cupole in plexiglas, che partendo dal collo lungo delle lampade, si estendono fino ad aderire al profilo della base quadrangolare, lasciando solo un piccolo spazio per la circolazione dell'aria. Le grandi campane emisferiche scendono a coprire e chiudere i documenti rari e gli oggetti della vita di De Falla:

«L'invenzione, nell'allestimento, è radicale e nuova – con queste enormi lampade vetrina – ma tale, tuttavia, da conformarsi alla inalterata austerità dell'ambiente ed al riservato carattere dell' "artista puro y hondo" De Falla».

pag. 44, con il paragrafo di destra dedicato alla mostra.



pag. 45, con le due foto della mostra e le cupole in plexiglass.

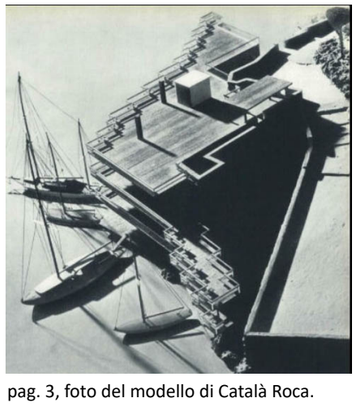
A San Feliu, Costa Brava, progetto per un club nautico

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti. n. 405, Agosto 1963, pp. 3-5.

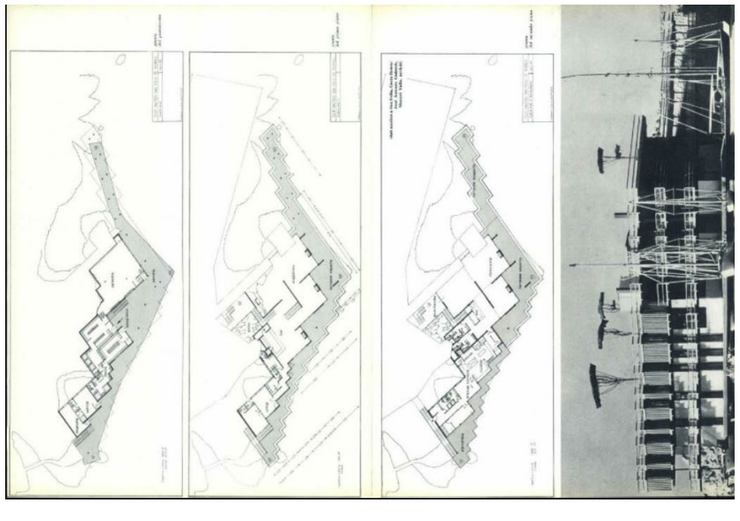
A San Feliu, Costa Brava, progetto per un club nautico

pag. 3.

La località di questo progetto, (all'epoca ancora in fase di sviluppo come dimostra la foto del modellino scattata da Català Roca) è situata a cento chilometri a nord di Barcellona, all'interno della baia di Sant Feliu. Il terreno destinato al club è una striscia lunga e sottile, compresa fra il mare e un bastione romano rimasto intatto. Ne deriva una scelta progettuale che cerca di tutelare le preesistenze del luogo. Coderch rispetta i vari elementi, come le rocce, il profilo della roccia e l'antica rovina, sviluppando l'opera attraverso un molo, guadagnando così lo spazio necessario. La geometria della pianta è generata da un rombo, ripetuto per quattro piani, fino a giungere a un belvedere di accesso dalla strada pedonale superiore: «La pianta dell'edificio si sviluppa, allungatissima, su un modulo a forma di rombo». Si riporta come nel fondo del soggiorno all'interno dell'edificio, «appaiono scoperte, sia la roccia che il muro», essendo l'opera completamente addossata nella parte posteriore al massiccio roccioso per raggiungere il livello della strada superiore. Si nota una novità per quanto riguarda i materiali. Per la prima volta si cita l'utilizzo da parte di Coderch del ferro per la struttura lasciata «completamente a vista». Le pareti sono realizzate in mattoni e i pavimenti in legno.


pag. 3, foto del modello di Català Roca.

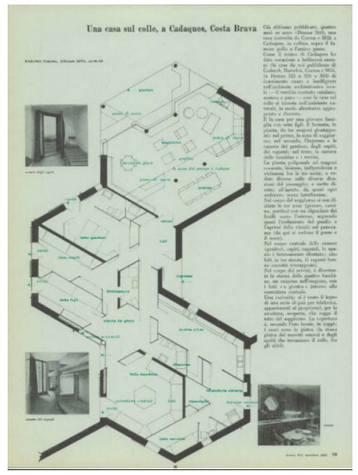
pag. 4 e 5, con le rispettive planimetrie.



Una casa sul colle, a Cadaquès, Costa Brava

Federico Correa e Alfonso Milà, arch.tti n. 408, Novembre 1963, pp. 10-15.

Casa Romeu è un'ulteriore opera degli architetti Correa e Milà, che conclude la loro esperienza iniziata a Cadaquès nel 1956 con Casa Villavecchia. Gli architetti sono trai i primi ad intervenire nel centro storico della cittadina, seguiti dai loro maestri Coderch e Valls con Casa Senillosa, e dagli americani Peter Harnden e Lanfranco Bombelli. Ognuno di loro affronta operazioni di trasformazione di vecchie abitazioni di pescatori in case per vacanze della borghesia barcellonese, attraverso una modificazione distributiva importante, che non alteri le condizioni costruttive e strutturali, cercando di attuare all'esterno, un intervento che non sia visibile. Nella stessa maniera operano al di fuori della città Correa e Milà, con la creazione di case unifamiliari in grado di inserirsi all'interno del paesaggio che le circonda:

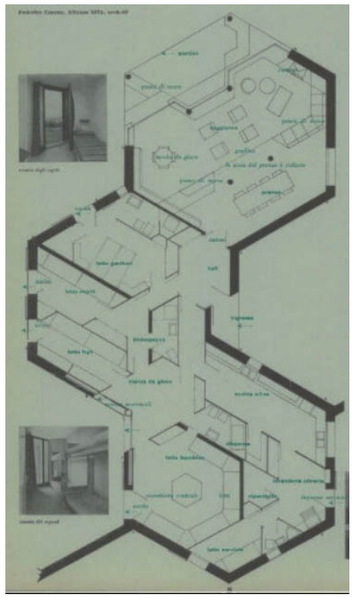

Una casa sul colle, a Cadaques, Costa Brava

pag. 10.

«Come il centro di Cadaques ha dato occasione a bellissimi esempi di inserimento cauto e intelligente nell'ambiente architettonico locale – il vecchio contesto catalano, austero e puro - così la casa sul colle si innesta nell'ambiente naturale, in modo altrettanto appropriato e discreto».

Casa Romeu infatti, presenta una forma geometrica non ortogonale che deriva dalle esperienze progettuali di Casa Coderch che non fu realizzata, e di Casa Julià che con la sua forma pentagonale permetteva di ottenere viste che rimanevano chiaramente differenziate su ogni facciata di ogni lato del poligono. Nel caso di Casa Romeu, destinata a «una giovane famiglia con sette figli», la pianta è composta dall'unione di tre esagoni, la figura geometrica ampliamente utilizzata da Wright, e ripresa in diversi esempi di architettura moderna, come dimostra il Padiglione della Spagna del 1958. Il primo accoglie al suo interno il soggiorno e gli spazi di rappresentanza, il secondo le camere da letto dei genitori, dei ragazzi e degli ospiti, mentre il terzo è destinato alla camera delle ragazze e ai servizi:

«La pianta poligonale ad esagoni consente, insieme, indipendenza e vicinanza fra le tre unità; e vedute diverse sulle diverse direzioni del paesaggio; e uscite dirette, all'aperto, da quasi ogni ambiente, senza interferenze».

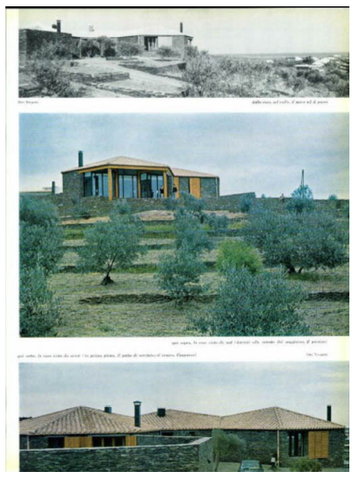


pag. 10, planimetria della casa.

In seguito, l'attenzione si concentra sull'organizzazione interna di ogni singolo esagono, partendo dal corpo del soggiorno in cui le tre zone del «pranzo, camino, portico», sono distinte da un «digradare dei livelli verso l'esterno», che seguono l'andamento del pendio e «l'aprirsi della visuale sul panorama», da dove è possibile vedere il paese e il mare. Il corpo centrale delle camere è «intensamente sfruttato», con i suoi otto letti suddivisi nelle tre stanze, e infine, nel corpo dei servizi, «è divertente la stanza delle quattro bambine, un esagono nell'esagono, con i letti "a giostra" intorno alla cassettiera centrale». Si riporta una curiosità che contraddistingue la casa: l'uso di pali per teleferica in legno, «appartenente ai proprietari», usati strutturalmente per sorreggere la copertura del soggiorno. Vengono citati i materiali utilizzati per la realizzazione:

«La copertura è, secondo l'uso locale, in coppi; i muri sono in pietra (la stessa pietra dei muretti esterni e degli spalti che terrazzano il colle, fra gli ulivi».

La casa, quindi, è completamente costruita in pietra di Cadaquès, la stessa utilizzata per il muro di contenimento di Casa Julià, dove gli architetti si resero conto che una costruzione in pietra, risultava più economica di una in mattoni. Inoltre, la scelta aveva un significato paesaggistico, dato che pensavano che l'architettura bianca dovesse essere riservata al centro di Cadaquès, e utilizzare il materiale lapideo per le case nei dintorni. La pietra utilizzata nei muri, nelle panche, e nella terrazza esterna, permettono alla casa di camuffarsi nel paesaggio. Le capriate in legno del tetto, in alcuni casi sono supportate dal muro portante, in altri dai pilastri di legno ottenuti coi pali della teleferica, con il risultato di rendere il tessuto strutturale del progetto estremamente plastico.[74]

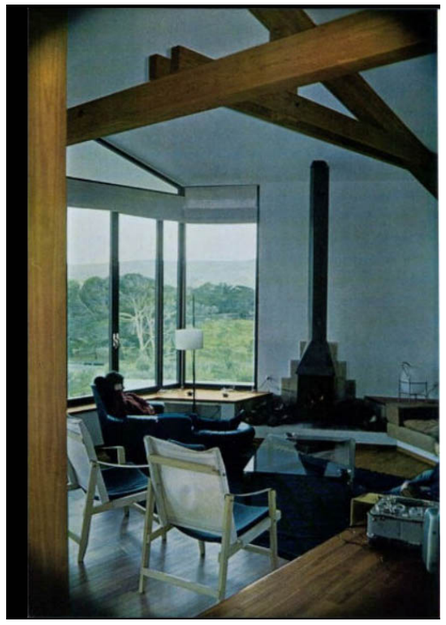


pag. 11, foto esterne della casa, la prima verso il mare, la seconda dal lato sud, e l'ultima dal lato ovest.

pag. 11, foto a pagina intera del soggiorno visto dal portico.

pag. 12, foto a pagina intera: «nel soggiorno, ai lati del camino, la lunga panca di muro fa da sedile».

pag. 13, foto a pagina intera della zona pranzo con lampada di Miguel Milà.



pag. 14, foto a pagina intera della zona pranzo rialzata rispetto al soggiorno.

pag. 15, la camera delle quattro bambine con la cassettiera esagonale.

pag. 15, cucina in legno di melis con piastrelle in ceramica verde smaltata, tipica della regione.

pag. 15, ingresso al soggiorno.

Nel centro di Madrid

Francisco de Inza, arch. n. 408, Novembre 1963, pp. 30.

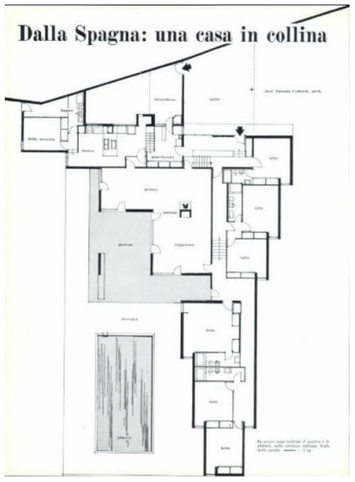
pag. 30.

Una breve descrizione presenta al pubblico italiano l'opera dell'architetto Francisco de Inza, che in un vecchio edificio di Madrid, ricavò alcuni spazi destinati ad un negozio di stoffe e tessuti, e ad una mostra di arte sacra. La zona considerata di maggior interesse all'interno del progetto, è la galleria d'arte sacra, mentre l'attenzione dell'articolo si focalizza sulla struttura delle volte, rappresentate in una foto. Realizzate in mattoni, e seguendo le tecniche costruttive che appartengono alla tradizione spagnola dell volte a vela e della *bóveda catalana*:

«interessante è il gioco e la struttura delle volte (costituite da tre strati sovrapposti di mattoni forati) che si incontrano e si incrociano appoggiate le une alle altre».

Dalla Spagna: una casa in collina

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, n. 420, Novembre 1964, pp. 12-20.



pag. 12.

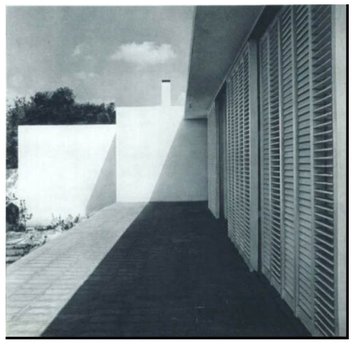
La casa ubicata in un terreno di grandi dimensioni nella zona montagnosa di Vallès a 30 km da Barcellona, fu iniziata nel 1962. Rappresenta in certi versi, una decontestualizzazione dell'architettura bianca mediterranea, che con i suoi volumi, segna l'inizio di una serie di opere da parte dell'autore eseguite in chiave astratta:[75]

«Sviluppata lungo un asse longitudinale, appare come una sequenza, un aggregato di volumi – ogni camera è individuabile nel suo volume distinto – articolati e sfasati; ma il movimento dei profili è raccolto e conchiuso dal grande zoccolo di muro – la terrazza rialzata, con la piscina –che lo contiene entro un perimetro esterno regolare».

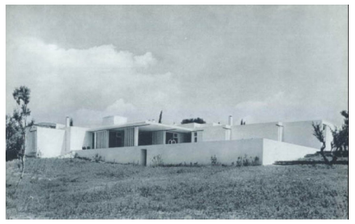
L'opera dimostra come le costanti riflessioni personali permisero a Coderch di creare durante la sua lenta carriera, un suo proprio linguaggio personale, che a differenza di altri architetti è rivolto a soddisfare il cliente attraverso una sperimentazione continua, come egli stesso affermò nel suo discorso "*No son genios los que necesitamos ahora*". La configurazione finale di quest'opera, quindi, è stata resa possibile dalla capacità di Coderch di saper tradurre nei volumi e nelle forme le volontà dei committenti espresse in una lettera rivolta all'architetto di cui riportiamo un frammento:[76]

«Desidererei che la casa fosse il più possibile simile a noi stessi, o meglio a ciò che noi cerchiamo di essere, sobria, austera, pratica, desidererei che la casa fosse anche intima, ovvero che la vita all'interno di essa non fosse un'esposizione esterna, vi prego che si ricordi che non desideriamo decorazioni, così come i dormitori possono sembrare celle, solo devono avere il minimo indispensabile […] Bianca, mi danno i brividi i bei colori, bianca tutta la casa. Nessun colore, bianche anche le pareti».[77]

La rivista italiana nel testo è in grado di cogliere tutti questi aspetti fino ad ora citati a proposito degli elementi che compongono il progetto, scaturiti dai desideri del cliente, e dal percorso intrapreso da Coderch, nella realizzazione di case unifamiliari, in cui l'architettura popolare mediterranea permette la creazione di un collegamento tra la tradizione vernacolare, e quella propagandata dai grandi maestri della



pag. 13, foto esterna (Casali per Domus).



pag. 14, foto a pagina intera della casa lungo il pendio. (Casali per Domus).

pag. 15, foto a pagina intera della casa, con la terrazza della piscina rialzata su cui si affacciano soggiorno e camere. (Casali per Domus).

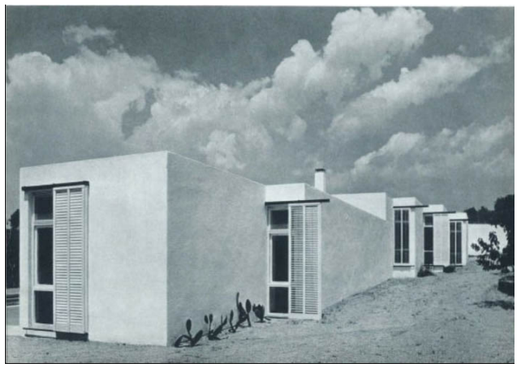
pag. 16, foto a pagina intera della «casa sul terreno contornata dagli ulivi.» (Casali per Domus).

modernità:
«E' secondo il concetto mediterraneo, una casa aperta su sé stessa più che al paesaggio; non vi si immerge: ne è isolata dalla piattaforma, sula quale i suoi volumi diversi si articolano; al paesaggio oppone muri chiusi. La qualità "spagnola" del disegno di Coderch, e la sua essenzialità, assoluta eppur senza retorica, qui appaiono nella semplicità dei volumi nitidi, senza rilievi, di un materiale solo».

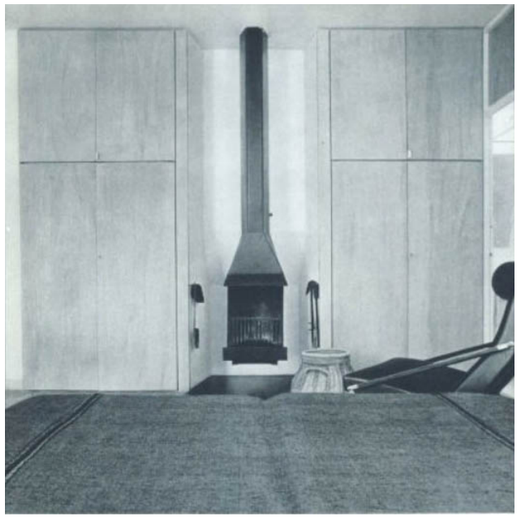
L'unico elemento che in facciata si presenta alternativo alla massa muraria bianca sono le tipiche persiane in legno scorrevoli coderchiane «quinte semitrasparenti, che fan giocare la luce fra vuoti e pieni. (La casa non ha finestre, cioè non ha "buchi" nelle pareti». Le aperture infatti, sono determinate da un'interruzione a tutt'altezza dei setti murari, in corrispondenza delle quali la schermatura degli ambienti interni è garantita dalle persiane.

All'ambiente esterno «esposto alla luce – senza aggetti, senza rilievi – e la luce stessa lo disegna con nettezza, stagliandone i volumi», si contraddistingue la luce filtrata all'interno, con il soggiorno, dove essa viene graduata da due ordini di griglie: «uno esterno (la griglia che delimita il portico) ed uno a contatto delle vetrate». Dentro la casa, il corridoio che collega le varie camere forma delle lunghe «gallerie in penombra», con le varie stanze separate dal cambio di livello dei volumi esterni. Le fotografie di Giorgio Casali mostrano all'esterno il profilo della casa da diverse angolazioni lungo il pendio, ed esaltandone da più vicino, lo scandirsi ritmico dei volumi delle camere con le aperture a tutt'altezza schermate dalle persiane scorrevoli. All'interno il soggiorno è illustrato da un'angolazione che ci permette di comprendere come esso formi un unico ambiente con il pranzo, e il portico che si configura come un'estensione all'aperto del soggiorno, ombrato e riparato dalle griglie scorrevoli sul lato esterno. La luce all'interno del salone giunge «variamente schermata», dalle lamelle orientabili che ne graduano l'intensità di entrata: «il gioco della luce e degli spazi prevale sull'arredamento che è molto semplice», composto in parte da mobili in muro e dalla spalliera murata del divano. Altro elemento immancabile dell'arredamento è la presenza dei camini anche nelle stanze da letto, secondo l'usanza spagnola: «non v'è bisogno d'altro riscaldamento».

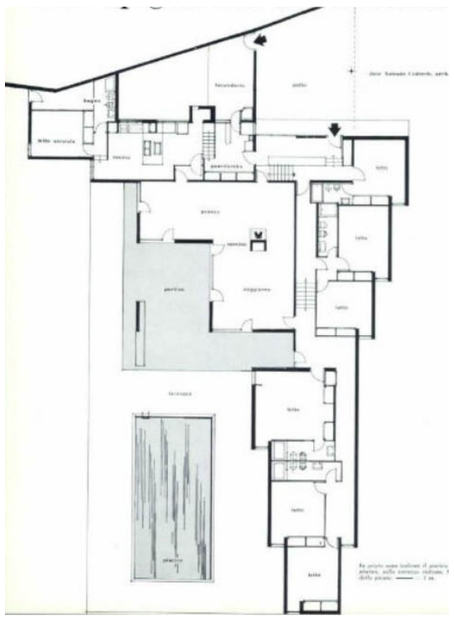
I camini utilizzati in questa pianta sono una variante di quelli presentati nei progetti precedenti. Si tratta del nuovo modello disegnato da Coderch, il camino "*Capilla*". Nella stanza da letto è collocato «appeso» alla parete e circondato da due armadi, mentre nel salone uno in lamiera nera e un altro costruito in muratura, sono abbinati tra di loro «*dos-à-dos*», per creare «due zone di conversazione ugualmente vive». Nel soggiorno alcuni mobili sono configurati come semplici nicchie a muro.



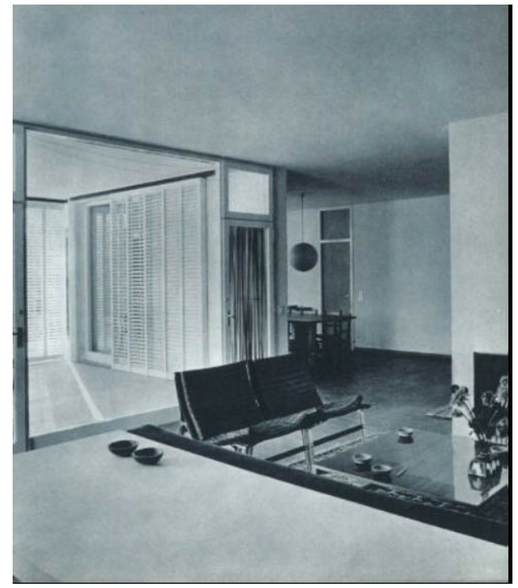
pag. 17, foto a pagina intera che mostra come ogni camera abbia la propria uscita con persiane scorrevoli su una guida in metallo a sbalzo. (Casali per Domus).



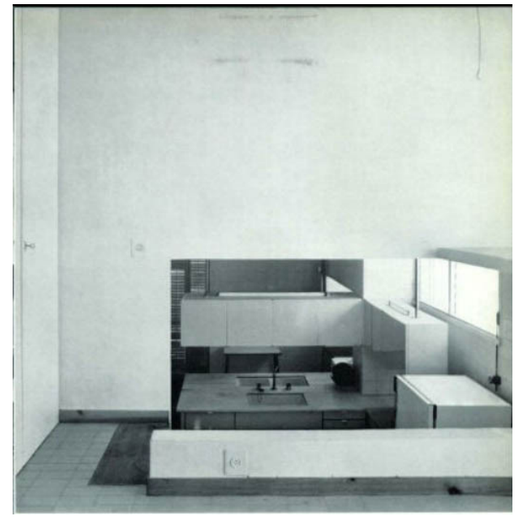
pag. 19, il camino della camera.



pag. 12, planimetria.



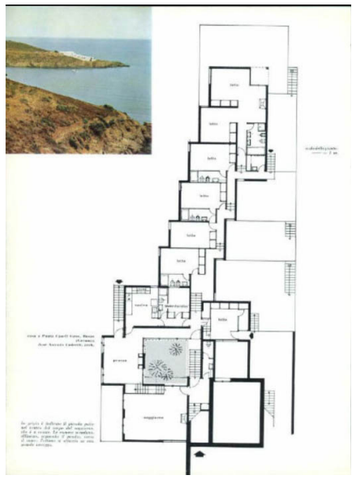
pag. 18, foto a pagina intera del soggiorno.



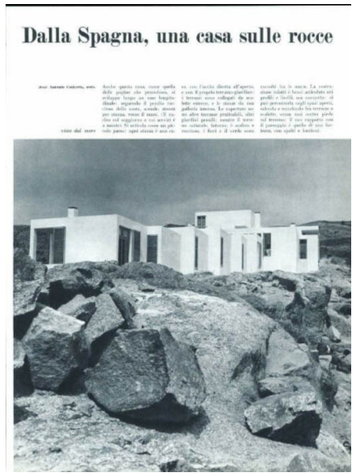
pag. 20, la cucina.

Dalla Spagna: una casa sulle rocce

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, n. 420, Novembre 1964, pp. 22-25.



pag. 22.



pag. 23.

Casa Rozes (1961-64), situata nella punta Canell Gros, un promontorio roccioso che si addentra verso il mare. Nel seguire il declivio naturale, l'edifico si sviluppa lungo un asse come in Casa Uriach. La discesa graduale promuove la creazione di una zona più alta dove si concentra la zona giorno e i servizi, per continuare verso la punta più bassa con la zona notte:[78]

«Anche questa casa, come quella delle pagine che precedono, si sviluppa lungo un asse longitudinale: seguendo il pendio roccioso della costa, scende stanza per stanza, verso il mare. (Il nucleo col soggiorno e coi servizi è a monte). Si articola come un piccolo paese: ogni stanza è una casa, con l'uscita diretta all'aperto».

Si ripropone oltre alla ripresa di un asse longitudinale, anche il susseguirsi ritmico di volumi cubici, di Casa Uriach, attraverso una decomposizione tipologica per parti, condotta in maniera schematica già nel progetto di Casa Catasús, e che in questo caso appare ancor più complicato.[79]

Un ruolo importante è svolto dai percorsi della casa che uniscono i vari ambienti, e che risultano decisivi per lo sviluppo longitudinale, articolandosi tramite un continuo cambio di livello, segnalato in pianta da vari gradini del corridoio interno, e tra i vari terrazzi: «i terrazzi sono collegati da scalette esterne, e le stanze da una galleria interna».

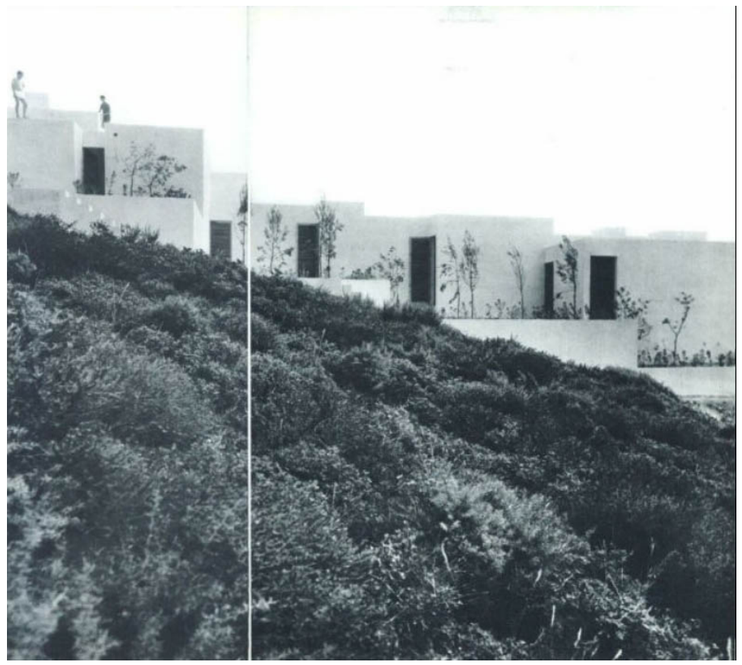
La relazione stabilita tra l'architettura e la natura risulta probabilmente più elaborata in Casa Rozes rispetto ad altre occasioni precedenti. Nella zona dei dormitori la presenza delle piccole scale per far fronte ai dislivelli offre l'opportunità di formare piccole terrazze con giardini, creando una realtà naturale che appartiene più alla casa che all'intorno circostante roccioso, arido e selvaggio:[80]

«Le coperture sono altre terrazze praticabili, altri giardini pensili; mentre il terreno naturale, intorno è scabro e roccioso, i fiori e il verde sono raccolti fra le mura».

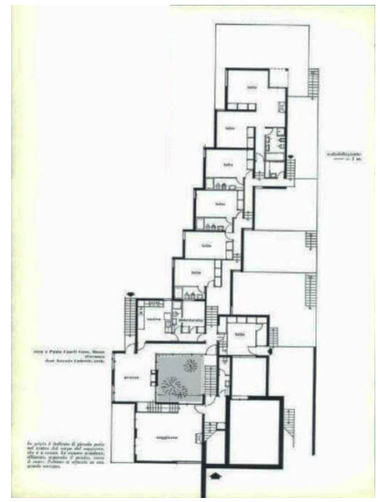
Il risultato è un'articolazione «compatta» grazie ai percorsi che nonostante i continui cambi di livelli e profili, potendo percorrere anche gli spazi aperti seguendo le scalette fra le terrazze permettono di non mettere mai il piede sul terreno esterno: «il suo rapporto con il paesaggio è quello di una fortezza, con spalto e bastioni».

Come afferma Carlos Flores in "La Casa Ballvé como alternativa tipológica"[81], Casa Rozes termina nel 1962, una esperienza di costruzioni di case unifamiliari incominciata da Coderch e Valls nel 1946, con Casa Ferrer Vidal a Maiorca. Se Casa Ferrer Vidal dà inizio ad una prima tappa che si conclude con l'esempio massimo e formalista di Casa Ugalde, Casa Catasús rappresenta un tipo, che con maggiori e minori variazioni sarà sviluppata nei progetti successivi fino ad arrivare al risultato finale di Casa Rozes, dove la configurazione continuamente spezzata, si convertirà in una caratteristica costante per i futuri progetti di edilizia cittadina.[82]

Le foto mostrano perfettamente il dislivello che contraddistingue la casa, dove ogni volume della casa si apre su una terrazza praticabile e fiorita. «Nel paesaggio selvatico e roccioso la casa ha raccolto il verde entro le mura». Nella grande foto di pp. 24-25 due uomini fotografati nell'atto di scendere e salire dei gradini, rendono comprensibile il sistema di scalette che collega i vari terrazzi. Anche in questo caso, le foto sono realizzate da Giorgio Casali, in occasione del suo viaggio per «Domus» in Spagna, per fotografare le varie opere di Coderch.



pag. 23, «vista dal mare».

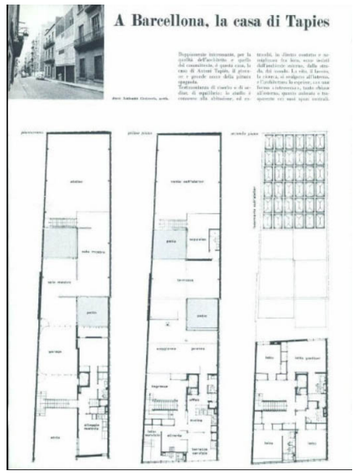


pag. 22, planimetria con in grigio il patio posto a monte.

foto delle pag. 24-25.

A Barcellona, la casa di Tapies

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, n. 420, Novembre 1964, pp. 26-33.



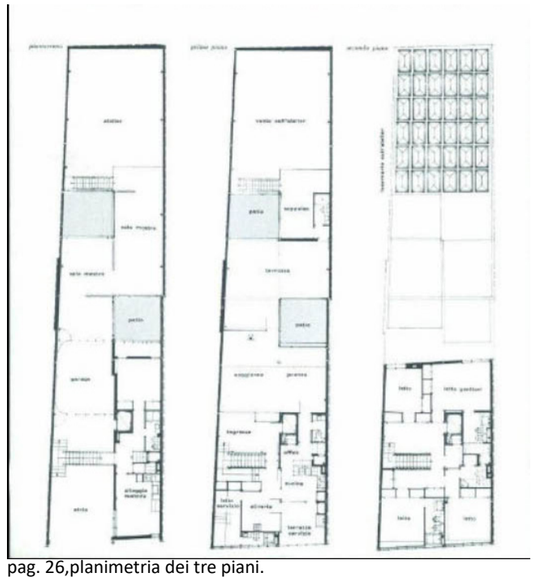
pag. 26.

pag. 26, unica foto dell'esterno.

Si tratta di un esempio di casa-studio individuale, costruita in un tipico lotto gotico come dimostra lo l'espansione longitudinale delle piante, nel tessuto urbano di Barcellona, (ambiente nel quale Coderch non è solito operare nel caso di case unifamiliari). La casa è destinata al noto pittore spagnolo Antoni Tapiés:

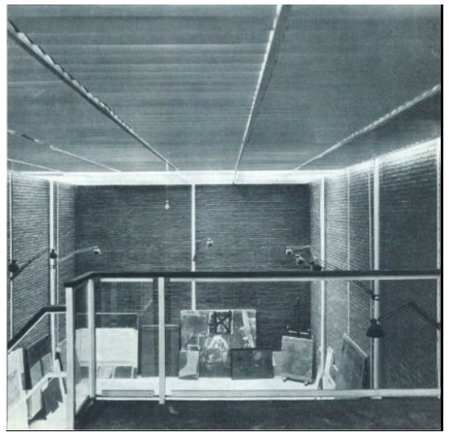
«Doppiamente interessante, per la qualità dell'architetto e quella del committente, è questa casa, la casa Antoni Tapiés, il giovane e grande nome della pittura spagnola». L'interesse dell'editoriale si concentra soprattutto verso il progetto d'interni della casa, dedicando solo una piccolissima fotografia alla facciata esterna, completamente risolta dalle persiane in legno mobili coderchiane, che creano un filtro che regola l'entrata della luce, difendendo soprattutto in ambito urbano, l'intimità della casa. La descrizione parte dallo studio, situato al pianterreno, e collegato alle abitazioni, «in diretto contatto e somiglianza fra loro, sono isolate dall'ambiente esterno, dalla strada, dal mondo. La vita, il lavoro, la ricerca, si svolgono all'interno, e l'architettura lo esprime, con una forma "introversa", tanto chiusa all'esterno, quanto animata e trasparente nei suoi spazi centrali».

Nell'adattare gli interni allo spazio «lungo, stretto e profondo», sono stati creati due patii ed una terrazza interna, con ambienti a doppia altezza. Sviluppata su quattro piani, al pianterreno oltre all'alloggio del portiere, vi è l'atelier, che si configura come un grande ambiente alto due piani. Al primo piano i locali di servizio schermati dalle persiane in facciata, e il soggiorno al centro. Al secondo le camere da letto, e al terzo una terrazza «che isola l'ultimo piano», in cui è collocata la biblioteca. Il set di fotografie di Casali parte dallo studio, a due piani nella parte più interna, per poi focalizzarsi sul patio interno vetrato, «trasparente e luminoso, "cuore" centrale della casa». Dal patio una terrazza interna e una scala si affacciano all'atelier. Al primo piano il soggiorno è raccolto verso la parte centrale della corte e della terrazza interna. È un ambiente del tutto lontano dalla realtà esterna, godendo in questo modo di una «particolare atmosfera», per la luce che non è mai diretta ma filtrata da schermi orizzontali e verticali, per le pareti vetrate, «per la profondità del patio, e per la sorprendente presenza del verde vivente», con un albero nel cuore della casa. Il camino in lamiera nera occupa una posizione centrale di rilevanza sia nel soggiorno e sia nella biblioteca, presentata come «ambiente di studio e ritiro», isolato dal resto della casa, dato che il piano terzo è risolto da terrazze. La posizione centrale del camino permette di dedicare le pareti ai libri.

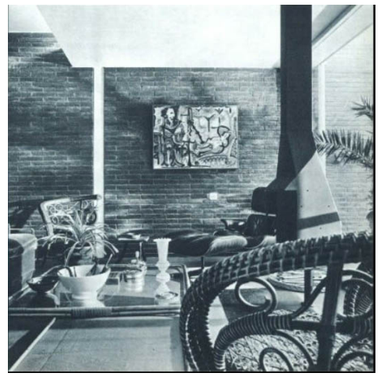


pag. 26,planimetria dei tre piani.

pag. 30, soggiorno con terrazza interna in cui cresce una palma.

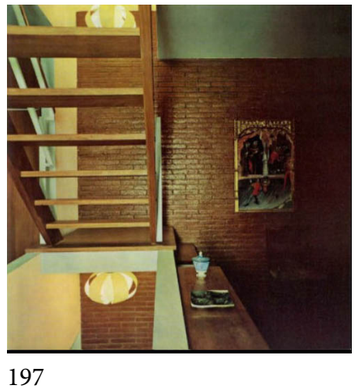


pag. 27, l'atelier al pianterreno.



pag. 31, soggiorno con il camino e un Picasso alla parete.

pag. 29, la scala per le camere al secondo piano.

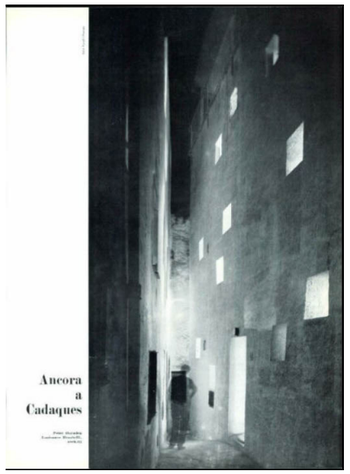


pag. 32, il camino al centro della biblioteca.

pag. 33, «sul tavolo, tre pezzi di Marcel Duchamp».

Ancora a Cadaques

Peter Harnden, Lanfranco Bombelli, arch.tti, n. 422, Gennaio 1965, pp. 22-26.



pag. 21.

pag. 22.

L'attenzione della rivista ritorna sulla scena architettonica di Cadaqués. Questa volta però, non si concentra sugli architetti catalani Coderch e Valls, o Correa e Milà, ma soltanto sugli americani Peter Harnden e Lanfranco Bombelli. Entrambi dagli Stati Uniti, giunsero a Parigi a termine della Seconda Guerra Mondiale, organizzando esposizioni per la divulgazione del Piano Marshall nell'ambasciata americana. I due architetti dopo un viaggio a Madrid nel 1956, consigliati da Coderch, visitarono l'allora centro artistico di Cadaqués, trovandovi in un ambiente culturale animato, che li convinse a cercare casa nella piccola cittadina costiera, trasferendo a Barcellona il loro studio di architettura. All'epoca Cadaqués era frequentata da artisti come Salvador Dalí, Marcel Duchamp che vi passava le estati, ma anche Man Ray, Hamilton, Cage, Roth, Cunningham, Matta, Tinggeley, Rafols Casamada, Tharrats, Corberó, e una giovane scultrice americana Mary Calley, committente della casa presentata in questo articolo. Mary Calley aveva già collaborato con i due architetti per la realizzazione di una fontana luminosa da inserire nel padiglione USA dell'Expo 58 a Bruxelles, progettato dagli stessi Harnden e Bombelli, in collaborazione con Rudofsky. Fu lo stesso Peter Harnden a convincere l'artista americana a comprar una casa a Cadaqués. Avendo già uno studio a Parigi e New York, Mary Calley desiderava solo una casa per le vacanze, per poter ricevere alcuni amici, e per mostrare la sua collezione d'arte moderna che comprendeva «Hartung, Arp, Soulage, Calder, Delaunay, e soprattutto Picasso, con disegni, dipinti, ceramiche ed arazzi».[83]

La nuova casa è perfettamente integrata nella sua antica struttura austera e vernacolare seguendo i criteri del movimento moderno, con alloggi che «nel centro del paese si sviluppano in verticale su aree strette». Il soggiorno, alto due piani, «ha un volume inconsueto», con un'enorme finestra ricavata in un vecchio muro portante che permette l'entrata di luce nella zona giorno della casa, e l'acceso verso il patio interno: «il fronte, tutto trasparente e vetrato, è schermato dalle alte pareti del patio, che ricostituiscono, all'esterno, la continuità dei muri chiusi». L'interno è caratterizzato dall'uso popolare delle pareti in calce, pavimenti e scale in lastroni di pietra, con i mobili quasi tutti a muro, riprendendo all'interno l'immagine «dei vicoli e dei muri del paese». Le foto mostrano la grande superficie vetrata fuori e dentro il soggiorno, e la camera degli ospiti al primo piano, con i camini inseriti in tutte le stanze come era solito usare in Spagna all'epoca, con cappa in lamiera. Si nota il tipico soffitto tradizionale spagnolo realizzato con arcate in mattoni. Nel soggiorno oltre al camino inserito in una nicchia, troviamo panche e sedili in muro, un arredamento povero già riscontrato in numerose opere di Coderch-Valls e Correa-Milà. Si riportano anche i disegni di Hartung e di Arp. L'ambiente dell'ultimo piano è circondato da un balcone, con la facciata indietreggiata rispetto alla strada, per minimizzare l'intervento, seguendo così la stessa soluzione attuata da Correa e Milà per la Casa Villavecchia. Si nota una colomba realizzata da Picasso, e un cassettone ad angolo inserito in un muro. Il camino in lamiera nera è disegnato dagli architetti e «prodotto in serie».

pag. 23, soggiorno a doppia altezza.

pag. 24

pag. 25, camino e panca di muro.

pag. 26, camino e cassettone ad angolo intorno al muro delle scale.

la casa con la terrazza, nel paese

Peter Harnden, Lanfranco Bombelli, arch.tti, n. 422, Gennaio 1965, pp. 29-33.

pag. 29.

pag. 29, foto esterna della casa.

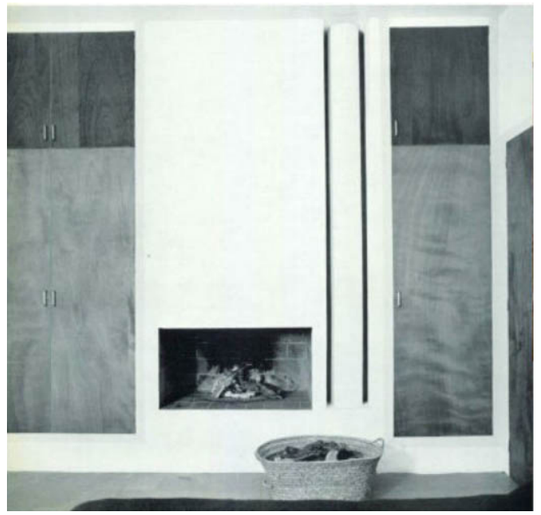
La seconda casa presentata è quella dello stesso architetto Bombelli e per la sua famiglia. Gli architetti Harnden e Bombelli intendevano la modernità legata al concetto di comfort, concependo l'architettura come "arte in concreto", Ciò è evidente in Casa Bombelli, dove la facciata presenta un enorme vuoto. A predominare in quest'opera oltre al particolare rettangolo che svuota il prospetto verso la strada interna, predominano le terrazze, e le gelosie in legno che seguono l'esempio coderchiano. «Domus» dedica solo una piccola foto all'intervento eseguito in facciata dedicando maggior interesse alla terrazza:

«La terrazza è all'ultimo piano: gode il meglio del paesaggio, il profilo dei tetti contro il cielo. Una parte della terrazza è stata coperta, per dar modo di pranzare all'aperto, all'ombra». Il soggiorno che si affaccia su di essa con una superficie vetrata continua che «occupa tutta la facciata, come il soggiorno occupa tutto il piano». Continua la scelta intrapresa dagli architetti di optare per un arredamento povero, composto dalla tipica panca di muro che corre per tutte le pareti, e che a un certo punto si sviluppa anche come spazio dedicato al focolare sotto il camino:

«E' il soggiorno, un grandissimo ambiente, vuoto, fresco privo di mobili se non di muro […] L'arredamento qui è fatto con niente e di niente; intelligente è l'aver capito che andava fatto con niente; e senza neanche insistere nella evocazione rustica». Il camino presenta due cappe, in lamiera, una interna conica e una esterna cilindrica per aumentarne il potere radiante. Nelle camere da letto anche i letti e gli armadi sono a muro. Interessante la soluzione del camino nella sala dei genitori, inserito a muro tra i due armadi laterali, «accanto al camino, è isolata ed in evidenzia la canna del camino sottostante, quello della stanza da pranzo». Al pianterreno, anche nella sala da pranzo con l'entrata verso il patio, si nota un arredamento semplice con mobili ottenuti all'interno di muri. Foto realizzate da Giorgio Casali.

pag. 30, prima foto del soggiorno.

pag. 31, seconda foto del soggiorno.



pag. 32, le camere da letto al primo piano.

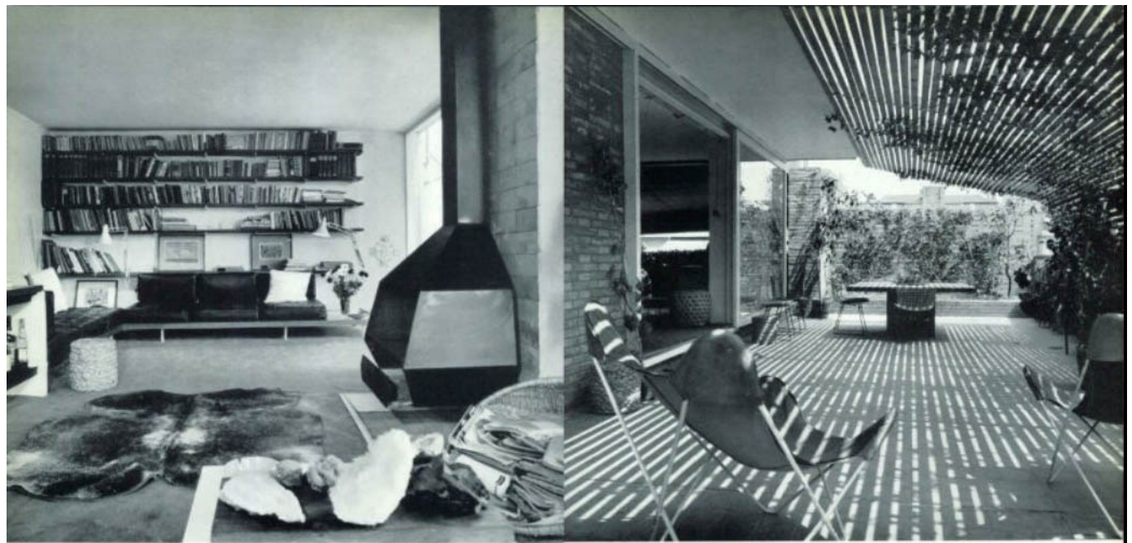
pag. 33, la cucina.

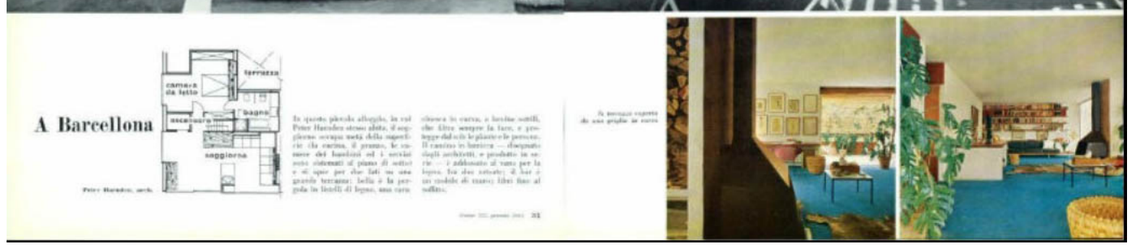
A Barcellona

Peter Harnden arch., n. 422, Gennaio 1965, pp. 34-35.

Si tratta della casa di Peter Harnden di Barcellona, dove il soggiorno occupa metà dell'alloggio. Rispetto al piano della casa analizzato dalla rivista per le soluzioni interne, la cucina, il pranzo, le camere dei bambini ed i servizi «sono sistemati al piano di sotto». Su due lati un piano si apre verso la terrazza esterna risolta con una pergola per creare ombra:

«bella è la pergola in listelli di legno, una saracinesca in curva, a lamine sottili, che filtra sempre la luce, e protegge dal sole le piante e le persone». Compare il tipico camino in lamina nera, disegnato dai due architetti e prodotto in serie, è posizionato al centro fra due vetrate. Il bar è ancora una volta un mobile in muro, mentre la libreria è composta da semplici mensole addossate alla parete.



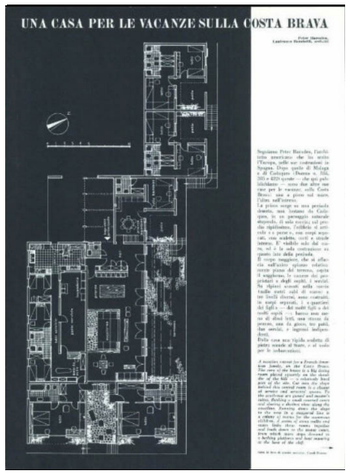


Una casa per le vacanze in Costa Brava

Peter Harnden, Lanfranco Bombelli, arch.tti, n. 428, Luglio 1965 pp. 16-27.

«Seguiamo Peter Harnden, l'architetto americano che ha scelto l'Europa, nelle sue costruzioni in Spagna. Dopo quelle di Malaga e di Cadaques […] queste – che qui pubblichiamo – sono due altre sue case per le vacanze, sulla Costa Brava: uno a picco sul mare, l'altra interna».

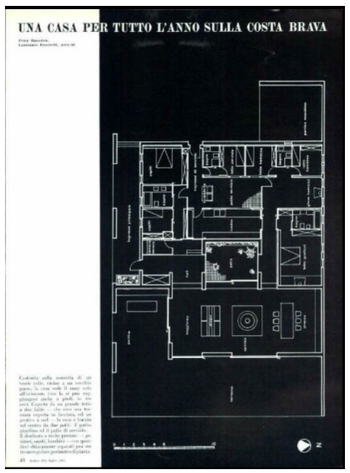
Continua l'interessamento dell'editoriale per i due architetti americani operanti in Costa Brava. Dopo il più ampio approfondimento attuato dalla rivista per l'operato di Coderch e Valls, seguito da quello di Correa e Milà, ora compare questa serie di articoli dedicati agli architetti giunti in terra iberica da oltreoceano, che in queste due opere qui presentate, applicano i canoni tipici di uno stile regionalista. La prima casa è situata a nord di Cadaqués in una zona non ancora edificata. Emergendo come un edificio isolato, su una roccia di fronte alla spiaggia di s'Alqueria Pequeña, la casa viene organizzata con grandi dimensioni e con un vasto programma che prevede un ampio soggiorno, libreria e sette stanze da letto:



pag. 16.

«Sorge su una penisola deserta, non lontano da Cadaques, in un paesaggio naturale stupendo, di sola roccia; sul pendio ripidissimo, l'edificio si articola "a paese", con corpi separati, con scalette, corti e strade interne. È visibile solo dal mare, ed è la sola costruzione su questo lato della penisola».

Con la sua pianta rettangolare, pone le sue fondamenta sulla roccia distribuendosi in vari corpi e volumi addossati e disposti a scaloni seguendo l'andamento del dislivello, con delle scalette in pietra che conducono direttamente al mare e alle imbarcazioni:



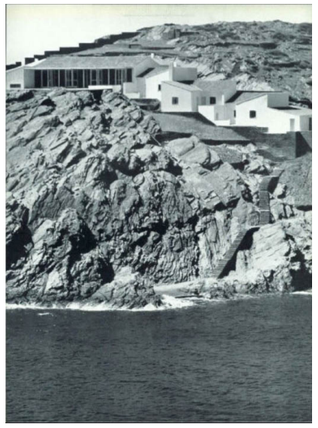
pag. 23.

«Su ripiani scavati nella roccia (mille metri cubi di scavo) a tre livelli diversi, sono costruiti, in corpi separati, i "quartieri dei figli"».

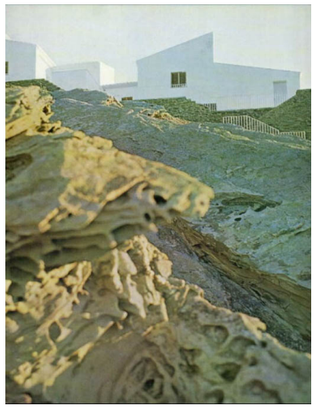
Dalle foto è possibile osservare il corpo maggiore posto al di sopra del dislivello della roccia. È il più grande e di forma rettangolare, ed ospita «il soggiorno, le camere dei proprietari e degli ospiti, i servizi», differenziandosi dai vari volumi dei dormitori. Le finestre sono di medie dimensioni, e le coperture si presentano a una falda o due,

come dimostrano le tre fotografie esterne a pagina intera. Un pergolato in legno anticipa l'ingresso nella parte superiore della casa, all'interno della quale si sviluppa il soggiorno con il grande camino in lamiera posto al centro della sala così come mostrato in sezione. L'unica foto scattata dentro la casa, mostra il soggiorno con i tipici mobili a muro, e le piante incassate direttamente nel pavimento. Si riporta dla notizia di un'altra casa più lontana dalla costa, con il tetto a due falde che crea una terrazza coperta in facciata e due patii interni. Le foto sono di Giorgio Casali.

pag. 17, foto a pagina intera.

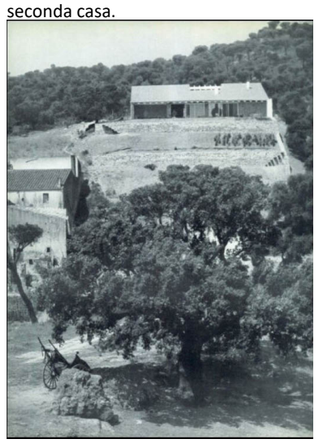


pag. 18. foto a pagina intera.



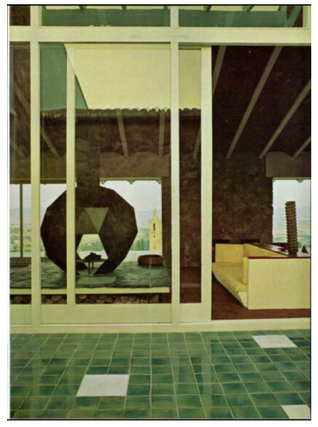
pag. 21. foto a pagina intera.

pag. 22. foto a pagina intera della seconda casa.



pag. 24-25 camino con piattaforma in muro e pietra.

pag. 27, foto a pagina intera.

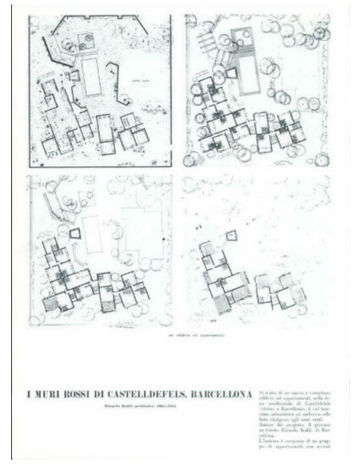


pag. 28.

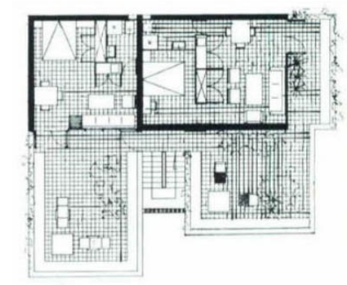
I muri rossi di Castelldefels, Barcellona

Ricardo Bofill architetto: 1962-1964 n. 429, Agosto 1965 pp. 6-9.

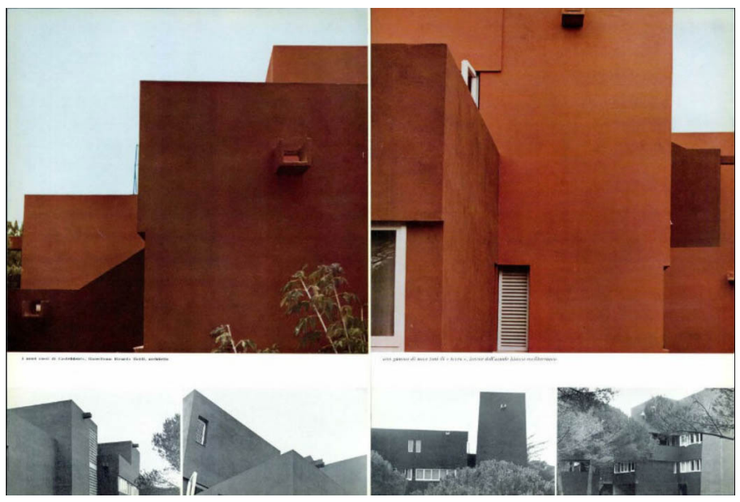
Il complesso è situato dentro una pineta, vicino alla spiaggia di Castelldefels, nei pressi di Barcellona, «il cui tracciato urbanistico ed ambiente edilizio risalgono agli anni Venti». Il progetto del giovane architetto catalano Ricardo Bofill, si compone di 33 appartamenti raggruppati in vari edifici, con una torre nella quale è inserito un deposito d'acqua e altre installazioni. Le abitazioni dispongono di servizi in comune «di ristorante, cucina, lavanderia e di un gruppo di appartamenti indipendenti». Dalle foto e dalle piante pubblicate nelle due pagine dedicate all'opera, è possibile comprendere «la libertà di articolazione» del progetto, resa possibile dall'uso di strutture prefabbricate, e dalla «bellezza dei volumi netti e del colore». Ciò che risalta alla vista, sono le superfici trattate «con una gamma di nove toni di "terra"», senza l'utilizzo di azzurri o del bianco, il colore ufficiale della tradizione catalana-mediterranea. La gamma dei colori della terra, secondo la critica eseguita nel testo, meglio entra in armonia con il verde degli alberi, avvalorando le superfici dei volumi chiusi, motivo per il quale il colore è considerato come «uno degli aspetti più riusciti dell'opera». Gli scatti fotografici si concentrano sui particolari delle intersezioni di differenti volumi, dipinti con le variata gamma di nove toni di «terra» che lasciano intendere l'articolazione che contraddistingue l'opera già nelle piante del complesso. Si riporta anche una planimetria di un appartamento tipo, predisposto con una grande superficie a terrazze, per la quale si è «pensato un sistema di tende».



pag. 6, con le piante di un edificio ad appartamenti.



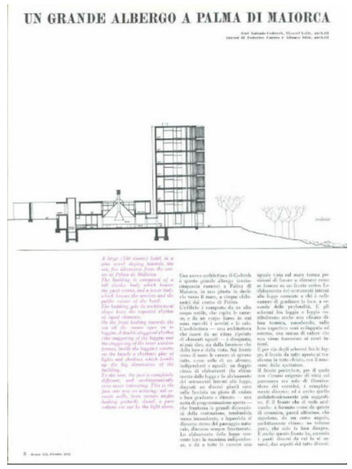
pag. 7, Appartamento tipo con grande terrazza.



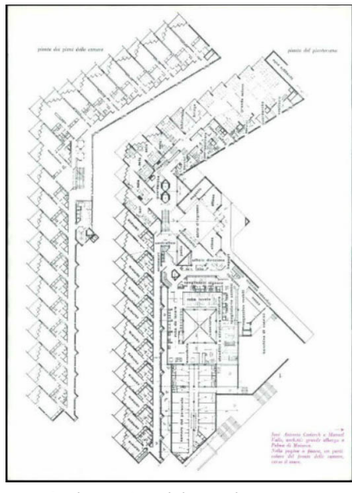
pag. 8-9, i muri rossi con le nove tonalità di «terra».

Un grande albergo a Palma di Maiorca

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, n. 433, Dicembre 1965 pp. 3-14.



pag. 3.



pag. 4, planimetria del complesso.

L'hotel costruito nel 1962 è situato in un tratto della costa di Caló des Gerrés, in CA'S CATALA, con accesso diretto alla strada che conduce a Palma, distante solo 5 km. È inserito all'interno di una pineta, lungo un declivio leggermente pendente.[84] Il progetto fu scaturito da una serie di obiettivi:

Che l'orientazione delle abitazioni fosse verso sud-est, per garantire a tutte la vista al mare, ed avendo il maggior contatto possibile con la natura.

Che tutte le stanze, abbiano accesso diretto attraverso le scale e gli ascensori, alla spiaggia o al bosco, senza necessità di attraversare il vestibolo dell'hotel e dipendere da esso.

Che la disposizione del bar, della Sala Congressi e del club notturno, permettano l'organizzazione di feste e spettacoli, senza che il rumore giunga alla zona di riposo.

Che le entrate delle forniture sia indipendente da quella del personale per un maggior controllo degli alimenti.

Che tutti i servizi si sviluppino intorno ad un grande patio, in modo tale che tutti i vuoti esterni dell'hotel corrispondano a zone di accesso al pubblico che possano godere così del paesaggio che circonda l'hotel. [85]

Nell'editoriale italiano, l'edificio viene presentato in base alla sua composizione, composto da un corpo alto destinato alle camere, ed un corpo basso in cui sono raccolti i servizi e le varie sale. L'obiettivo di garantire a tutte le abitazioni una vista verso la natura e il mare, orientandole tutte a sud-est si ottiene con una architettura «che nasce da un ritmo ripetuto di elementi uguali - è disegnata, si può dire, sia dalla funzione che dalla luce e dalla vista». Le camere si presentano come «celle di un alveare indipendenti e uguali», con «doppio ritmo di sfalsamenti», quello delle logge e quello dei serramenti interni alle logge, che accentua il gioco compositivo della facciata, attraverso degli effetti chiaroscurali graduati e ritmati, che creano «una sorta

di programmazione aperta che frantuma le grandi dimensioni della costruzione, rendendola meno incombente, e legandola al discorso stesso del paesaggio naturale».

L'Hotel del Mar rappresenta il primo progetto di Coderch in cui appaiono delle gelosie composte da lamine fisse di legno di sezione triangolare, collocate in verticale formando moduli perpendicolari alla facciata, che proteggono dal sole e garantizzano la privacy alle 150 abitazioni dell'hotel.[86] Le gelosie saranno riprese nel futuro progetto dell'edificio residenziale Girasol di Madrid, rappresentando un'evoluzione delle pratiche persiane con lamelle in legno, utilizzate nei progetti precedenti di Coderch, sempre con lo scopo di attenuare e controllare l'entrata della luce, e di difendere l'intimità della casa dall'esterno:

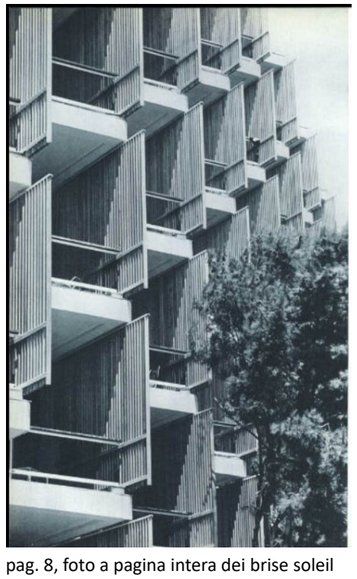
«Lo sfalsamento dei serramenti interni alle logge consente a chi è nelle camere di graduare la luce, a seconda delle profondità. E gli schermi fra loggia e loggia costituiscono anche una efficace difesa termica, assorbendo, sulla loro superficie così sviluppata ed esterna, una massa di calore che non viene trasmessa ai muri interni. È per via degli schermi fra le logge, il fronte da tutto aperto si trasforma in tutto chiuso, con il muoversi dello spettatore».

Infine, l'attenzione si sposta verso il fronte posteriore, che non esige dell'obiettivo di creare viste verso il panorama, ma solo di illuminare i corridoi interni. Completamente diverso da quello sul mare, è formato da «quinte» in ceramica, sviluppate in fasce che si estendono in altezza. Per tali caratteristiche architettoniche, viene definito come il fronte «più suggestivo», con una facciata che presenta aspetti diversi, a seconda dell'angolazione dalla quale si osserva, dato che le «pareti altissime» di ceramica, come nel caso delle logge, possono apparire aperte o chiuse.

Le foto del fotografo spagnolo Francesc Catalá Roca, mostrano il fronte verso il mare con lo sfalsamento delle logge, che frantumano e alleggeriscono «le grandi dimensioni dell'insieme», il particolare dei brise soleil di legno «che creano l'aspetto chiuso del fronte visto a est»; l'aspetto del fronte posteriore rivestito di ceramica, e il corpo basso dell'albergo delimitato da un lungo muro «disegnato», per mostrare infine l'ingresso posteriore all'hotel.

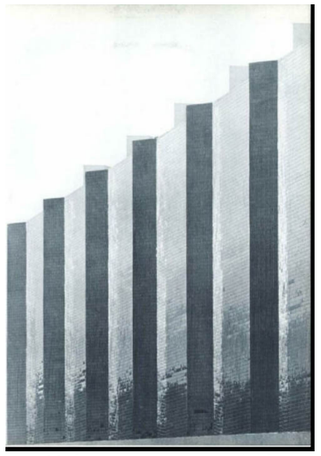
pag. 5, fronte delle camere vista mare.

pag. 6-7, foto a pagina intera.

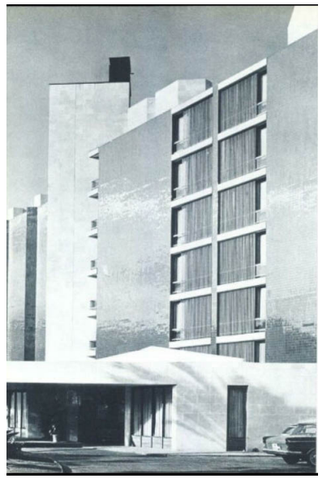


pag. 8, foto a pagina intera dei brise soleil in legno.

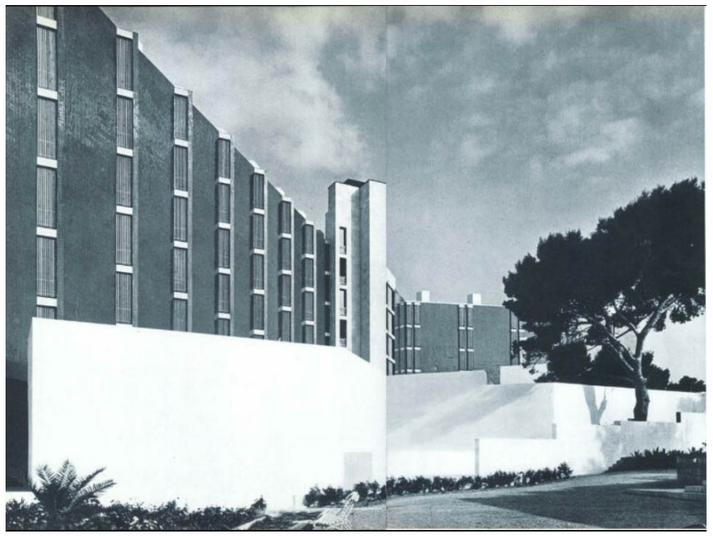
pag. 9, foto a pagina intera della vista est.



pag. 11, foto a pagina intera, del fronte posteriore in ceramica.



pag. 14, foto a pagina intera del corpo basso.



pag. 12-13 foto a pagina intera, del fronte basso dell'albergo schermato da un muro bianco.

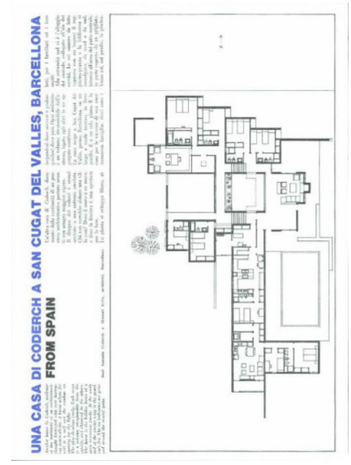
Una casa di Coderch a San Cugat del Valles, Barcellona

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, n. 445, Dicembre 1966, pp. 20-25.

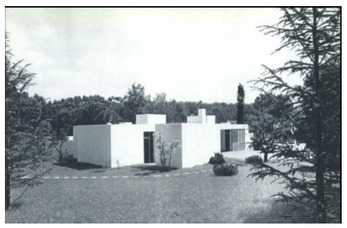
Si tratta di Casa Luque, opera del 1965, situata a Sant Cugat del Valles, sull'altro lato della sierra che delimita la città di Barcellona. Sorge su un terreno largo e verde, leggermente in pendio con le camere rivolte verso nord-est. In essa compaiono tratti tipici delle ultime case unifamiliari di Coderch, come: l'aggiunta di volumi, il rigore geometrico nelle piante asimmetriche, un sistema costruttivo economico, ma soprattutto la semplicità del linguaggio architettonico:[87]

«Un'altra casa di Coderch, documento della continuità di un pensiero architettonico portato avanti con sempre maggior rigore. Il disegno dei volumi è ormai arrivato a una nettezza assoluta. Chi non vorrebbe abitare una villa così»?

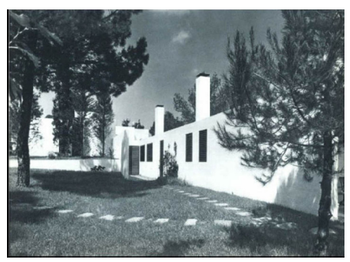
La casa ad un solo piano è pensata per una famiglia numerosa, dieci letti, per i familiari e gli ospiti. Si entra dal lato sud, dove è collocato l'alloggio del custode, collegato all'aria dei servizi. La zona dei dormitori, del soggiorno e della biblioteca, si concentrano intorno ad un patio centrale, Verso est in uno spazio più aperto è posizionata la piscina. Le foto illustrano la casa da varie angolazioni esterne. L'immagine del lato nord ovest mostra la «quinta di muro» isolata, che definisce un piccolo patio «individuale» che si crea davanti alla camera dei genitori. Sul lato sud-ovest, è fotografata la lunga parete dei servizi. Ulteriori due immagini sono dedicate alle viste del soggiorno inquadrato dal patio centrale.



pag. 20.

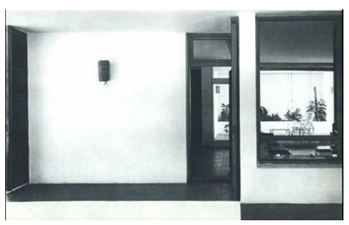


pag. 22, foto a pagina intera.



pag. 23, foto a pagina intera.

pag. 24, foto a pagina intera.



pag. 25, foto a pagina intera.

Dentro una antica struttura a Espolla, Catalogna

José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, n. 445, Dicembre 1966, pp. 26-30.

La casa Pairal Coderch a Espolla, Mas del Puig, è un'antica casa medievale che l'architetto recuperò nel 1964. Si tratta di una casa che presenta un antico portico di arcate in pietra sulla facciata rivolta a ovest. Per molti anni fu la casa di vacanza e studio dell'architetto.[88]

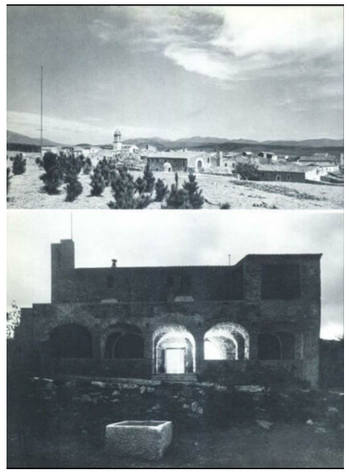
La rivista italiana ci informa delle varie parti che compongono la casa, incominciando per la struttura del pianterreno, con il portico frontale, che rappresenta la zona più antica del fabbricato, mentre il primo piano risale al diciottesimo secolo: «Minimi cambiamenti nelle murature, per conservare intatta la costruzione originale; per i restauri delle parti decadute si sono usati vecchi materiali, presi sul posto». Dalle foto di Catalá Roca, si evince come all'interno tutto è imbiancato di calce dalle pareti alle volte, nel grande ambiente frontale che è occupato dalla hall, dal soggiorno e dalla cucina. L'arredamento come in altre realizzazioni dell'architetto è semplice e povero, con pochi mobili, una panca di pietra in cui si sviluppa il divano, e il tipico camino in lamiera di Coderch. Si mostra una camera da letto e studio, con i due ambienti suddivisi soltanto da una quinta di armadio di muro. «i letti, con base testiera e mensole di muro, sono schermati solamente da una tenda». Dunque, emerge un'architettura interna rivolta al risparmio economico, con soluzioni di arredamento popolari e poco costose, dovute anche alla difficoltà di finanziare il progetto, dato che come affermò lo stesso Coderch:

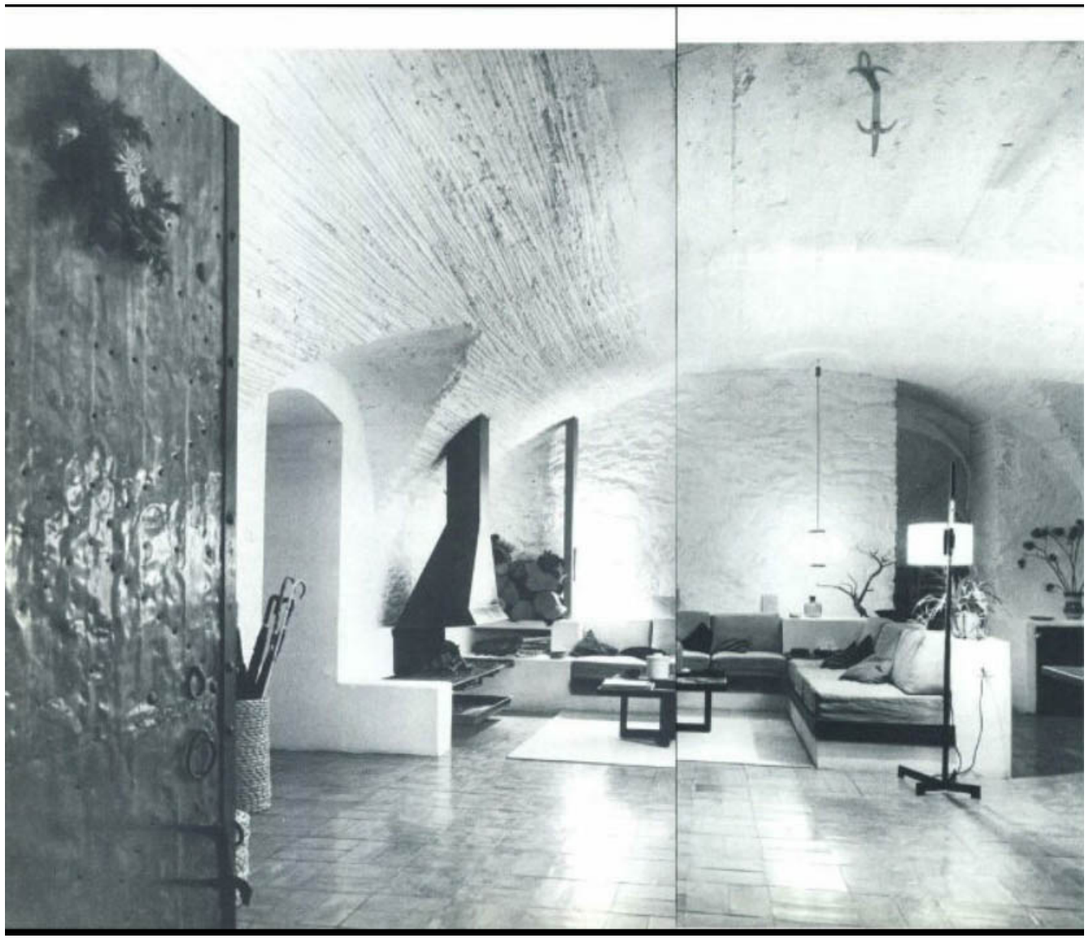
«Questa casa degli antichi […] fu restaurata rispettando al massimo l'edificio. Mentre realizzavamo le opere esistette una specie di dialogo con lei, i suoi grugniti e lamenti ci aiutarono molto nel trattarla con dovuto rispetto. Fu un'opera molto lunga per le sue difficoltà, per la nostra mancanza di esperienza nelle restaurazioni e naturalmente per le difficoltà di finanziamento».[89]

FROM SPAIN

DENTRO UNA ANTICA STRUTTURA, A ESPOLLA, CATALOGNA

pag. 27, con foto esterna di Català Roca.


pag. 26, foto di Català Roca.


pag. 28-29, il soggiorno, foto di Català Roca.

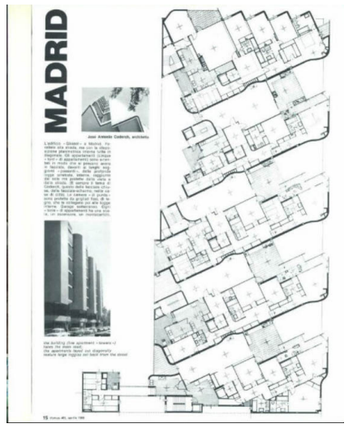
pag. 30, stanza da letto e studio foto di Català Roca.

Madrid

José Antonio Coderch architetto, n. 461, Aprile 1968, pp. 14-15.

È l'opera con la quale Coderch nel 1966, segna il suo ritorno a Madrid, trasferendo l'esperienza progettuale accumulata con le case unifamiliari, ad un edifico residenziale urbano con appartamenti di lusso, dalle grandi superfici, inserito in uno dei quartieri più suntuosi di Madrid, cercando di introdurvi i valori di privacy e individualità che avevano caratterizzato la sua produzione architettonica fino a quel momento. I sei appartamenti per piano si collocano in diagonale, verso il sole a mezzogiorno, essendo separati tra di loro da un muro, che nella sua estremità si curva, quasi avvolgendo l'appartamento a sud, per proteggerlo dai rumori e dalle viste esterne. Anche le entrate alle abitazioni sono state rese privatizzate, con il piano di accesso che assume una posizione intermedia, separata e elevata rispetto al livello della strada, e al sottostante pianterreno, dedicato ai locali commerciali. Il patio interno, che deriva dai progetti delle sue case mediterranee, è qui spostato nel perimetro, circondato dai paini delle terrazze dei singoli appartamenti, assumendo così un carattere semi esterno. Il muro che si converte nell'elemento centrale della composizione sia all'interno che all'esterno con il suo gesto sinuoso e avvolgente, si piega fino ad ottenere la forma tipica a dente di sega, che definisce il disegno della facciata verso la strada, accentuato dal rivestimento in ceramica e dalle gelosie in legno; soluzioni recuperate dal progetto dell'Hotel del Mar, e che qui si sviluppano anche come ringhiere del tetto.[90] Dopo il momentaneo ritorno all'ortogonalità che aveva caratterizzato le abitazioni unifamiliari costruite a partire di Casa Catasús, l'edificio per appartamenti in Calle compositor Bach 7 a Barcellona, e l'Hotel del Mar, ritorna l'uso di setti murari sinuosi, e che sanciscono una forte divisione murale tra le varie abitazioni come nel caso dell'edificio de la Barceloneta, con gli appartamenti in questo caso, posizionati in maniera obliqua rispetto alla strada, per poter raggiungere un'orientazione migliore. Sono espedienti progettuali che visti in planimetria, creano una condizione tipologica aggressiva, che toglie importanza alla strada, e che si scaglia contro la geometria rigida del tessuto urbano. Inoltre, tali soluzioni sembrano associarsi agli interessi degli architetti madrileni di quegli anni, che recuperarono le idee della revisione organica.[91]

L'articolo di «Domus» nel descrivere questa opera madrilena di Coderch, sofferma il proprio interesse solo sulla disposizione planimetrica interna «tutta in diagonale», e sulle logge:



pag. 15.

«Gli appartamenti (cinque "torri" di appartamenti) sono orientati in modo che si possano avere in facciata, davanti ai lunghi soggiorni "passanti", delle profonde logge arretrate, interne raggiunte dal sole ma protette dalla vista e dalla strada».

Ad affiorare è sempre lo stesso tema delle «facciate-schermo delle case di città», con le camere poste all'estremità protette dai «grigliati fissi» d legno. Si riporta dell'esistenza di un garage sotterraneo e che «ogni "torre" di appartamenti ha una scala, un ascensore, un montacarichi», che grazie al piano di accesso vuoto e sopraelevato garantiscono l'intimità dell'entrata verso le abitazioni.

pag. 14, foto a pagina intera del fronte esterno.

Torri a Barcellona

Josè Antonio Coderch architetto, n. 477, Agosto 1969, pp. 4-8.

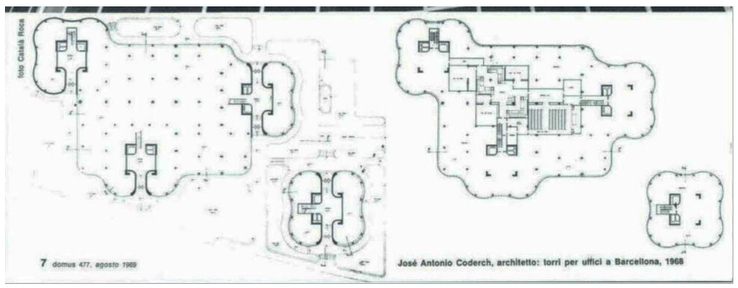
pag. 5.

Si tratta dell'incarico pubblico di maggior importanza ricevuto da Coderch e Valls a Barcellona. Costruito tra il 1966 e il 1969, il complesso è formato da «quattro torri, per uffici, alte dieci piani - una isolata, tre collegate da un corpo basso continuo, destinato ai servizi generali (sale di riunione, auditorium, ristorante, palestra, banca, ecc)». Gli edifici Trade costituiscono uno degli esempi più importanti della trasformazione urbana operata a Barcellona tra gli anni Sessanta e Settanta, della *Avenida Diagonal*, il principale asse della città nel quale si concentra parte del settore terziario, attraverso una tipologia costruttiva, che predilige edifici isolati e sviluppati in altezza, con una facciata urbana continua. Dato che la volumetria del progetto era già stata stabilita da Comune di Barcellona, il progetto si converte in un esercizio attuato intorno alla moderna tecnologica destinata alla realizzazione di facciate uniformi e leggere che permettono di ottenere maggiori qualità di illuminazione. Gli architetti adottarono nel disegno delle torri, una nuova generatrice curva, in grado di creare delle superfici curve e ondulate di vetro, con gli infissi assemblati tra loro in pianta a dente di sega, creando in questo modo, un dinamismo in facciata grazie ai riflessi di luce, e ad un cambio di volumi, che sarebbe impossibile da conseguire con la monotona bidimensionalità di una pianta ortogonale:[92]

«i volumi "curvi" - per evitare l'aggressività degli spigoli in un insieme così denso, risultato da una volumetria obbligatoria – hanno visuali aperte in ogni direzione. Il "*curtain wall*" di vetro che, ininterrottamente avvolge i volumi, procede a segmenti: ogni vetro ha una esposizione lievemente diversa dal precedente, e ciò aumenta il gioco luminoso delle riflessioni, con un effetto di catarifrangenza decisamente eccezionale. E i volumi ne sono alleggeriti – volumi alti e volumi bassi, legati in un disegno unico e continuo».

Questa pubblicazione degli edifici Trade riportata in questo numero 477 dell'anno 1969, ci porta ad affrontare delle riflessioni. Sono passati ormai venti anni da quando nel lontano 1949, Gio Ponti con il suo articolo "Dalla Spagna" iniziò con assidua frequenza, a mostrare al pubblico italiano le opere di questo importante maestro dell'architettura spagnola. L'editoriale ha seguito l'operato dell'architetto, lasciando affiorare dalla descrizione e dalle fotografie dei suoi progetti l'evoluzione intrapresa dalla carriera dell'artista. Dalle prime realizzazioni di case mediterranee con le quali Coderch, attraverso il compromesso dell'architettura popolare, introduce esempi di architettura moderna in Spagna, siamo giunti a questa opera di committenza pubblica, in cui si evince questa volta, come afferma Anton Capitel, un compromesso tra l'organicismo e lo Stile Internazionale, che avviene nell'idea di edifico organico, risolto con la sua parete di cristallo dalle superfici ondulate, che forma una pelle cortina in grado di adattarsi a qualsiasi forma come già avvenuto nel caso dell'edifcio Girasol a Madrid; e il linguaggio tecnologico e moderno del curtain wall. Da questo punto di vista gli edifici Trade sembrerebbero emulare l'esempio di Mies van der Rohe e del suo progetto per un grattacielo a Berlino del 1928.[93] Ciononostante, nel numero 481, la rivista nella rubrica d'informazione "architettura", presentando il grattacielo Lake Point Tower a Chicago di Schipporeit e Heinrich (1969), compie un paragone nella soluzione del curtain wall, tra l'edificio di Mies van der Rohe e quello realizzato da Coderch. Le foto sono realizzate da Català Roca.

Foto a pag. 4-5.



pag. 6, foto a pagina intera.

pag. 7.

pag. 8, foto a pagina intera di una delle hall.

pag. 7, planimetre del complesso.

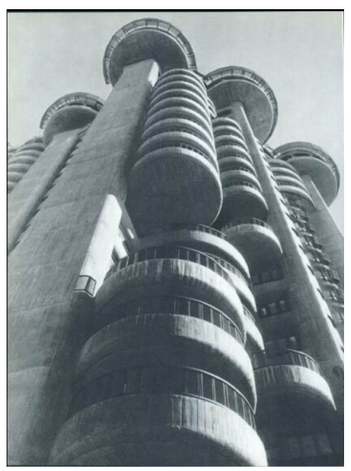
Un episodio a Madrid: le “Torres Blancas”

Javier Sáenz de Oiza, architetto; collaboratori: Daniel Fullaondo Erazu e Rafael Moneo, architetti; Javier Manterola e Carlos Fernandes Casado, ingegneri architetto, n. 485, Aprile 1970, pp. 7-10.

pag. 7.

Il progetto di Torres Blancas, nasce come un’ ambiziosa operazione immobiliare da parte dell’impresa costruttrice Huarte, che scelse l’architetto Sáenz de Oiza per portare a termine tale opera, senza tralasciare il piano della cultura architettonica e di una ricerca plastica. L’ opera rappresenta il superamento del razionalismo e il lungo percorso intrapreso da Sáenz de Oiza, che formatosi in gioventù in un ambiente accademico moderato, e continuando con l’esercizio del razionalismo fino agli anni Sessanta, termina per intraprendere la strada revisionista della tendenza organica che prese il nome di *Escuela de Madrid*:

«Sáenz de Oiza, architetto che a 52 anni, ha al suo attivo (dal ‘46) molto lavoro impegnato, e il cui linguaggio, allontanatosi da una prima impostazione razionalista si sta sviluppando in intense fasi di ricerca, cui si può dire appartenga anche questa opera straordinaria, lungamente meditata (1960-66), e che si ricollega ad alcune tendenze attuali di rivalutazione delle strutture organiche».



pag. 8, foto di Numay a pagina intera.

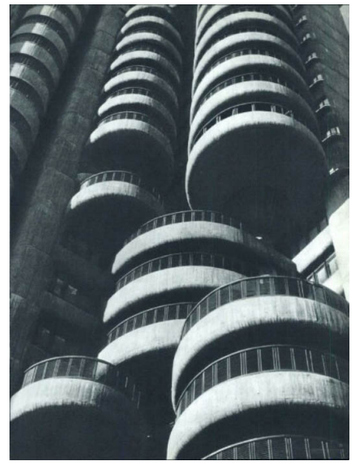
Considerata l’opera maestra di un organicismo esasperato madrileno, per via della sua plastica elaborata e persuasiva, appartiene ad un momento storico dell’architettura moderna in cui l’organico si è ben sviluppato e allontanato dalla modernità originale. Da questo punto di vista, e per via della sua risposta formale, Torres Blancas ha molti tratti in comune con le architetture di Rudolph, Saarinen e Utzon:[94]

«Il modello prometteva maggior cura nel disegno e nei particolari. La realizzazione ha raggiunto una maggior forza espressiva».

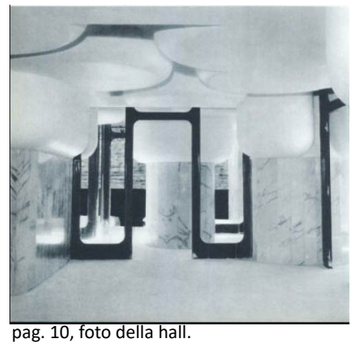
Secondo un altro punto di vista, l’edificio sembra aspirare agli schemi razionali di Le Corbusier, di una torre inserita nel paesaggio, aperta alla luce e al sole; concepita come un giardino verticale strutturato secondo la maniera dell’ *unitè d’habitation*. Dall’altro lato riprende la visione organica di Frank Lloyd Wright della Torre Price, con la sua identità stabilita da forma e struttura e l’analogia biologica della torre concepita come un albero, con i suoi caratteri più vegetali che geometrici. Ma si avvicina anche alla tappa finale di Wright, con il suo utilizzo plastico del cemento armato.[95] Tale risultato è ottenuto dalla struttura «costituita da piani orizzontali (articolati lungo il perimetro in terrazze circolari) liberamente sospesi a grandi colonne portanti cave che contengono le canalizzazioni verticali o delimitano spazi a patio o zone di abitazione. Questo tipo di definizione degli spazi ha creato la possibilità di ambienti interni (ed esterni) inusuali, imprevedibili».

Infine, vengono riportate alcune caratteristiche, come l’esistenza di alcuni piani duplex nei 21 complessivi, e la presenza di un ristorante e club negli ultimi, con piscine e giardini nella copertura delle torri.

Torres Blancas, a causa della sua ambiziosa plasticità e configurazione, è considerata l’opera più importante di Sáenz de Oiza, consolidando così, il suo protagonismo nell’architettura spagnola, rappresentando uno degli esempi più riconosciuti a livello internazionale dello sviluppo dell’architettura moderna in Spagna. Per via dei suoi tratti organici, Bruno Zevi dedica a questo progetto ben 31 pagine con una importante selezione di fotografie nella sua rivista «L’architettura cronache e storia»[96], mentre per i suoi aspetti strutturali e per l’uso del cemento armato attrasse l’attenzione della rivista «Industria italiana del cemento».[97]

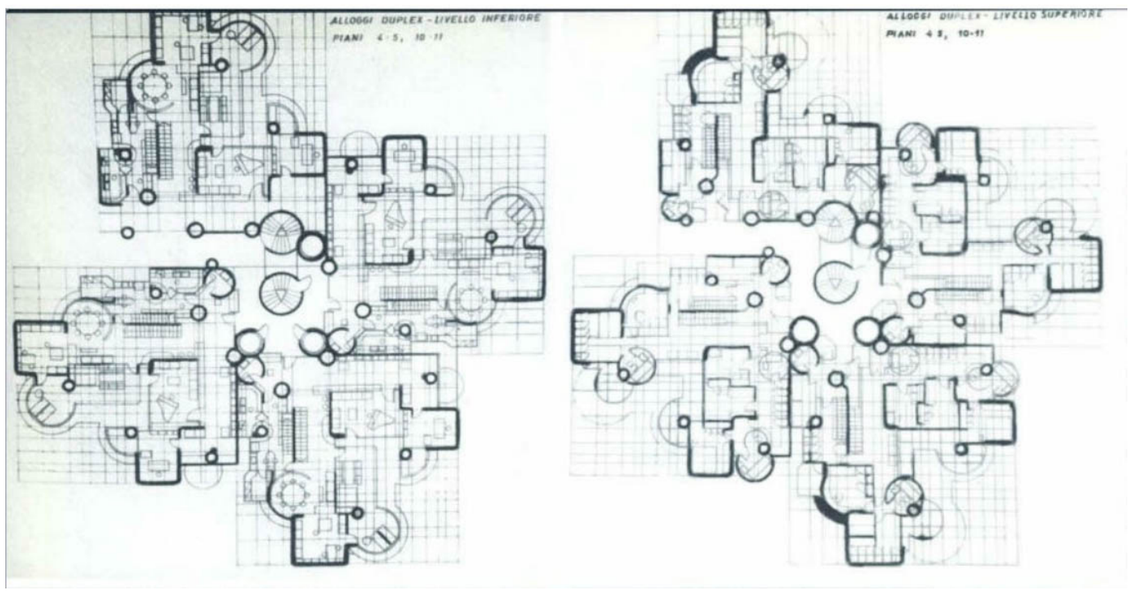


pag. 9, foto di Numay a pagina intera.



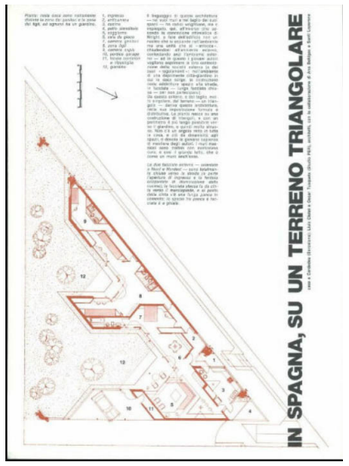
pag. 10, foto della hall.

pag. 10, planimetrie.



In Spagna, su un terreno triangolare

Lluis Clotet e Oscar Tusquets (Studio PER), architetti, con la collaborazione di Ana Bohigas e Santi Loperena; n. 489, Agosto 1970, pp. 8-11.



pag. 8.

L'opera qui presentata è Casa Penina, situata a Cardedeu (Barcellona), realizzata dallo Studio PER, fondato dai giovani architetti Lluis Clotet, Pep Bonet Bertran, Cristian Cirici i Alomar, e Oscar Tusquets Blanca, di cui meglio tratterà la rivista «L'architettura, cronache e storia» con l'articolo intitolato "*Eretici a Barcellona*", dedicato ai membri di quella che Oriol Bohigas definì la *Escuela de Barcelona*. Il progetto nasce dalla volontà di un cliente che aveva acquistato un lotto di terra in una tipica e monotona città giardino, che non offriva alcun tipo di vista, su un terreno piano e triangolare. L'obiettivo del cliente era quello di ottenere intimità verso la strada, ma anche l'entrata del sole e il contatto con la natura, attraverso un'edificazione comoda. In questo modo, l'opera potrebbe sembrare insolita, e la sua forma che appare assurda, in realtà è la più logica e razionale. Eppure la paradossale rinuncia di una facciata, per una casa situata in una città giardino, che approfitta della sua posizione isolata, si presentò come la soluzione migliore per gli architetti, per rendere abitabile il giardino e intima l'abitazione.[98]

«Domus» spiega tale principio, compiendo una similitudine con l'architettura di Frank Lloyd Wright, ma al contrario:

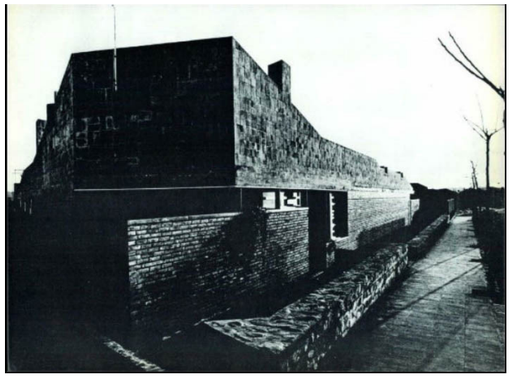
«Il linguaggio di questa architettura – nei suoi muri e nel taglio dei suoi spazi – ha radici wrightiane, ma è impiegato, qui, all'inverso che secondo la concezione ottimistica di Wright, a fare dell'edificio non un nucleo che si espande nell'ambiente ma una unità che si "arrocca" chiudendosi all'ambiente esterno, contestando anzi l'ambiente esterno».

La soluzione deriva piuttosto dalla visione della *Escuela de Barcelona*, che riprende la tradizione razionalista, non nel suo significato storico, ma in quello logico, che seguendo l'esempio del neorealismo italiano andava alla ricerca di una nuova razionalità del costruire, prestando attenzione alle concezioni sociali:

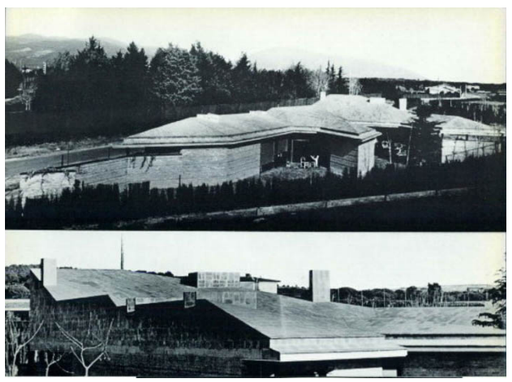
«Ed in questo i giovani autori vogliono esprimere la loro contestazione della società esterna (e dei suoi "regolamenti"; nell'ambiente di una deprimente città-giardino in cui la casa sorge, la costruzione cede addirittura spazio alla strada, in facciata – lunga facciata chiusa – per non parteciparvi)».

Da questi criteri e dal taglio del terreno, si genera la forma che caratterizza questa architettura, composta da vari triangoli, che cercano di espandersi verso il giardino esterno, con le due facciate esterne di Nord e Nordest totalmente chiuse verso la strada, eccetto l'apertura per l'ingresso. La facciata stessa fa da cinta al marciapiede, con una lunga panca in cemento, e con uno spazio riempito solo di ghiaia tra la panca e la facciata:

«Non c'è un angolo retto in tutta la casa, e ciò dà dinamicità agli spazi, e denota la giovane sapienza degli autori. I muri massicci sono trattati con moltissima cura, e così il grande tetto, che è come un muro anch'esso».



pag. 9, foto a pagina intera.



pag. 10, foto a pagina intera della casa vista dall'alto da sud.

pag. 11, foto a pagina intera di Colita, della zona soggiorno-pranzo, più lontana dalla facciata frontale, e che prende la luce tramite un lucernaio.

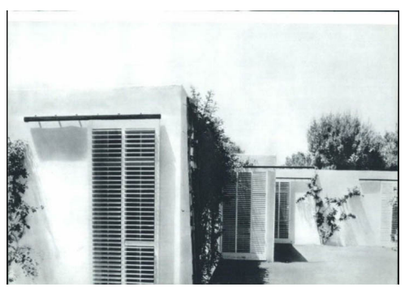
I muri di Coderch

José Antonio Coderch architetto, n. 503, Ottobre 1971, pp. 20-24.

pag. 8.

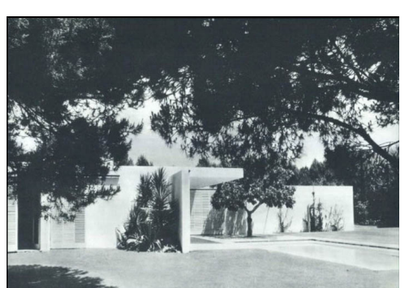
Brevissima didascalia con 4 fotografie a pagina intera dedicata a Casa Gili (1965-66), costruita presso Sitges, a pochi isolati dalla Casa Catasús. Interessante l'entrata illustrata nell'ultima foto, che si connette con un patio centrale della casa, per raccogliere la luce, concepito come una serra semi coperta. La casa, si presenta in pianta con una forma a L, e con un asse principale che determina la configurazione di ogni stanza in base alla sua posizione, e al sistema generale di circolazione, dividendo così, la zona pubblica da quella privata.[99] Non viene mostrata nessuna pianta e foto interne della casa. La descrizione si concentra sull'esterno denunciando la presenza di muri che svolgono la funzione di «quinte, senza rilievi», così come le griglie. Le stanze adottano la soluzione già affrontata in altri progetti, essendo sfalsate tra di loro con fronti paralleli e con uscita diretta "una per una" verso il terreno. Ad essere citati quindi, sono gli elementi comuni che troviamo in quasi tutti i progetti di Coderch, per case unifamiliari:

«Gli elementi costanti con cui Coderch opera in queste costruzioni – il suo puro alfabeto – compaiono qui portati a un massimo di semplicità, e in una presenza esclusiva: creano un episodio di privilegio».



pag. 21, foto a pagina intera.

pag. 23, foto a pagina intera.



pag. 24, foto a pagina intera del soggiorno.

pag 22, foto a pagina intera.

Ibiza Baia di San Miguel

n. 509, Aprile 1972, pp. 46-47.

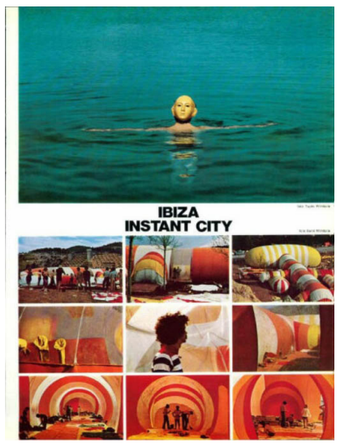
Nel 1971, tra il 14 e il 16 Ottobre, con il VII Congresso dell'*International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID), l'isola di Ibiza, e in particolar modo la *Cala Sant Miquel*, ospitarono l'*Instant City*. La rivista oltre ad alcune fotografie delle architetture effimere, riporta parte degli articoli dedicati all'evento della rivista spagnola «Hogar Modernos», Nov. 1971 e della rivista inglese «Architectural Design», Dic. 1971:

«Incontro sulla spiaggia fra la gente del "come", i designers di mestiere, e la gente del "perché", i giovani di Instant City».

La piccola città, è costruita da cupole pneumatiche, semitrasparenti e silenziose, all'interno delle quali trovavano rifugio i giovani provenienti da diversi paesi che parteciparono al progetto:

«Indifferenti sia alla bellezza fantastica che alle imperfezioni tecniche di Instant City costruita da loro (da una parte di loro), in breve tempo e per breve tempo, contavano sulla presenza; valevano per la presenza; muovevano emozioni, confronti, pensieri, per la presenza».

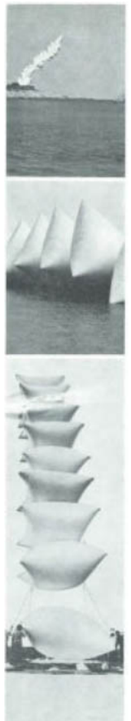
L'opera al principio, si basava si una esperienza collettiva, in cui lavoro e esperienza dovevano essere gli unici mezzi di comunicazioni tra giovani che dovevano costruire i propri alloggi, per poter assistere al congresso ICSID.



pag. 47, con le foto di Tapio Wirkkala e Sami Wirkkala.

pag. 46.

pag. 46, foto della scultura pneumatica di Josep Ponsati, Enric Pagans e Jordi Raurich.

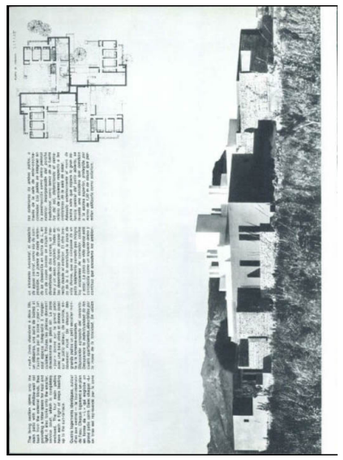


In Spagna, vicino a Tarragona

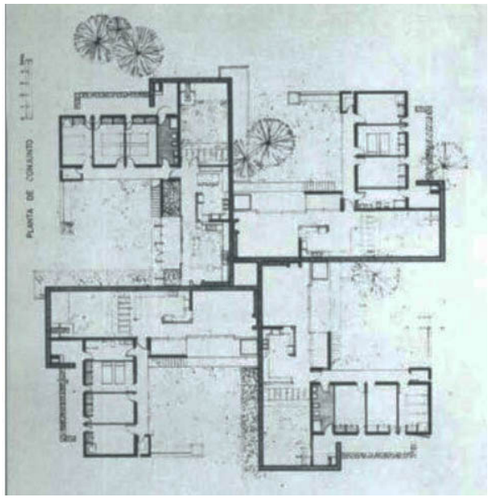
Emilio Donato, architetto, n. 511, Giugno 1972, pp. 31-32.

pag. 31.

Opera dell'architetto catalano Josep Emili Donato, Cami de Beni Muza forma un complesso di quattro appartamenti, organizzati con una composizione radiale e non lineare. L'asse centrale dal quale si genera la casa, è costituito dalla torre serbatoio dell'acqua. Ogni alloggio presenta un patio interno racchiuso da una pianta a L, dove in un braccio si concentra la zona notte, e nell'altro la zona giorno della casa. Tutti gli spazi hanno diretto accesso all'esterno, la zona giorno, si apre verso il patio interno con una vetrata « arretrata rispetto al filo delle persiane esterne ». La presenza di scale nelle quattro corti interne permette di raggiungere le terrazze superiori, in modo tale che sole e ombra siano entrambi disponibili nella casa. Queste notizie elencate qui in «Domus», coincidono perfettamente con l'articolo dedicato all'opera della rivista spagnola «Quaderns d'arquitectura i urbanisme».[100]



pag. 32.



pag. 32, planimetria.

Allestimento a Barcellona

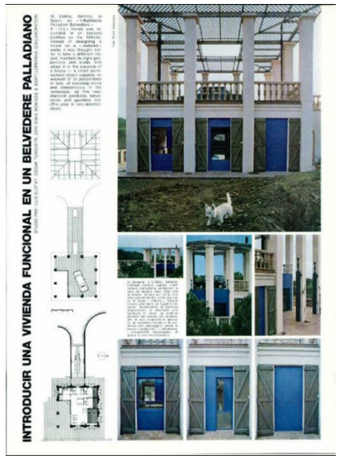
Luis Clotet, Oscar Tusquets, architetti con la collaborazionedi Anna Bohigas e Santi Loperena, n. 515, ottobre 1972, pp. 38.

Secondo articolo dedicato allo Studio PER. Si tratta di un allestimento per interni risalente al 1971, per l'agenzia di viaggi "*Viajes Aerojet Express*" in *Calle Diputació* 258 a Barcellona, in un antico edificio del centro, «con parti neoclassiche da non toccare». Il locale aveva precedentemente ospitato un negozio di elettrodomestici, decorato con false colonne, e archi in gesso che nascondevano e ordinavano la struttura e le installazioni. Si usarono colori come il bianco e l'azzurro, per risaltare alcuni di questi antichi elementi, lasciando altri in secondo piano, facendo così emergere un tempietto che si convertì nel protagonista dell'intervento. L'obiettivo era che dalla strada niente doveva impedire la visione degli elementi neoclassici, traslando le insegne nel fondo del negozio. Il progetto risulta interessante per i suoi stratagemmi ottici: «Fra esterno e interno: il gioco caleidoscopico a due sensi dei "fasci di luce" che irradiano da dentro a fuori, e che da fuori sembrano (mediante specchi) precipitare dentro». La visione caleidoscopica riportata nel testo era ottenuta dal posizionamento di specchi verticali collocati a destra e a sinistra delle vetrine in maniera radiale, distorcendo l'immagine interna dalla strada. Delle luci orizzontali, tra gli specchi, si accendono e si spengono, simulando un movimento da dentro a fuori, tipico delle illuminazioni delle insegne teatrali di New York. L'agenzia che al giorno d'oggi non esiste più, grazie al gioco di riflessi degli specchi interni, e delle illuminazioni dirette dall'interno verso l'esterno, vinse il premio FAD 71, come «miglior ambiente pubblico a Barcellona».

pag. 46.

Introducir una vivienda funcional en un belvedere palladiano

Studio PER: Luis Clotet, Oscar Tusquets, con Anna Bohigas e Santi Loperena collaboratori; n. 522, Maggio 1973, pp. 17.



pag. 17.

Questo Belvedere costruito tra il 1970-1972, dimostra il cambiamento di mentalità e la nuova visione nei confronti della storia e della modernità, iniziato a partire del 1966, anno in cui furono pubblicati due importanti libri: "*Complexity and contradiction in the Architecture*" di Robert Venturi, e "*L'Architettura della città*" di Aldo Rossi. Da un lato l'architetto americano negava i valori appartenenti all'architettura moderna di astrazione formale, del rispetto dell'unità, della purezza e della semplicità, sostituendoli con i nuovi valori di complessità formale, ambiguità, e forme plastiche conosciute attraverso la storia dell'architettura, che la modernità aveva negato. Dall'altro lato Aldo Rossi, ristabiliva il forte legame tra architettura e città, negando i principi funzionalisti, e la pianificazione moderna della città, con la ripresa di idee come il Classicismo, la composizione, e una forma monumentale che assunsero con l'architetto milanese un nuovo valore. Ancora una volta l'importanza della storia dell'architettura rifiutata dalla modernità divenne un elemento determinante per l'apprendimento, e per la pratica della disciplina architettonica.

Lluís Clotet e Oscar Tusquets, rappresentano un esempio di come queste nuove idee furono adattate alla realtà spagnola, e ai principi della *Escuela de Barcelona*, a cui gli architetti appartengono, di realismo nella soluzione degli incarichi, e di impiego dei materiali vernacolari e industrializzati senza discriminazione.[101] Entrambi oltre ad ammirare l'opera di maestri del passato come Michelangelo e le eredità della cultura popolare, apprezzavano l'azione di Venturi nel mettere in dubbio i dogmi del Movimento Moderno. Tusquets insieme a Xavier Sust, attraverso la loro casa editrice, contribuirono a pubblicare in Spagna nel 1971, il libro di Venturi e Scott Brown "*Aprendiendo de todas las cosas*".

L'opera presentata in questo articolo è il belvedere Georgina, che rappresenta una costruzione per il giardino di Casa Regás , terminata dagli architetti precedentemente. Il progetto perfettamente rappresenta l'adattazione della nuova visione architettonica nell'ambiente spagnolo, attraverso l'attitudine provocatoria conseguita tramite un'astrazione schematica e un'evocazione mediterranea contaminata dal gusto popolare[102]:

«In Spagna a Llofriu, Gerona. Collage ironico, questo "belvedere palladiano abitabile"».

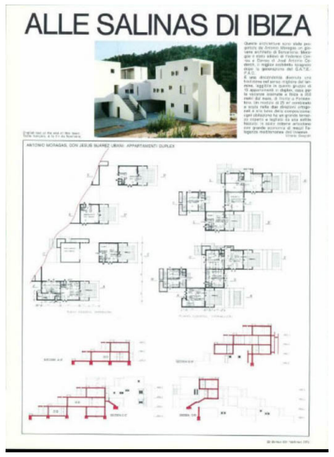
La rivista spiega come l'idea nasca dalla volontà di possedere su un colle isolato, una piccola casa di dimensioni ridotte:

«un edificio piccolo per natura ma capace per le sue proporzioni appunto, di resistere isolato e in evidenzia nel paesaggio: come lo erano i padiglioni, i belvedere, i chioschetti neoclassici. (Il gioco è neoclassico)».

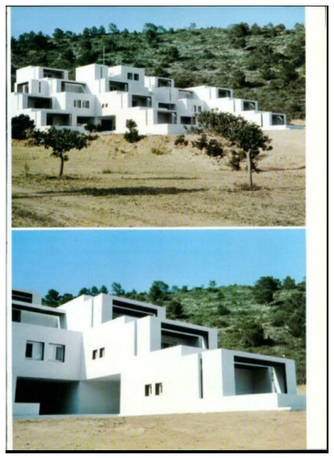
Le immagini del fotografo spagnolo Oriol Maspons e le piante riportate, dimostrano l'esistenza di un appartamento nella parte bassa del basamento, mentre nella zona superiore veniva lasciata l'auto, protetta dal pergolato del belvedere.

Alle salinas di Ibiza

Vittorio Gregotti, n. 531, Febbraio 1974, pp. 22-23.



pag. 17.



pag. 17.

Un progetto per appartamenti Duplex, alle Salinas di Ibiza. Il testo è redatto da Vittorio Gregotti, che presenta al pubblico di «Domus» l'architetto catalano Antoni de Moragas che in qualità di Presidente del Colegio degli architetti della Catalogna e Baleari, fu artefice del ciclo di conferenze alla quale parteciparono personalità illustre come Alvar Aalto, Nikolaus Pevsner, Gio Ponti, Alberto Sartoris e Bruno Zevi, contribuendo alla promozione dell'architettura moderna in Spagna. In qualità di membro del Grupo R, fu presentato da Zevi nell'articolo "*Barcellona dopo Gaudí e il GATCPAC*" della sua rivista «L'architettura cronache e storia»:

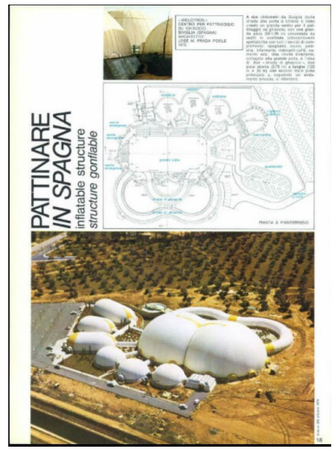
«Queste architetture sono state progettate da Antonio Moragas un giovane architetto di Barcellona. Moragas è stato allievo di Federico Correa e Correa di José Antonio Coderch, il miglior architetto spagnolo dopo la generazione del G.A.T.E.P.A.C. È una discendenza divenuta una tradizione nel senso migliore del termine, leggibile in questo gruppo di 15 appartamenti...».

Le foto e le piante con sezioni di questo progetto intrapreso insieme a Jesus Suarez Ubani, sono di 15 appartamenti in duplex, come case per le vacanze a Ibiza, di fronte a Formentera. Si tratta di un modulo di 25 m2 combinato con delle scale nelle due direzioni perpendicolari. Dalle piante si nota come ogni abitazione possieda un grande terrazzo «coperto e tagliato da una fessura», mentre le scale esterne «articolano con grande economia di mezzi l'eleganza mediterranea dell'insieme».

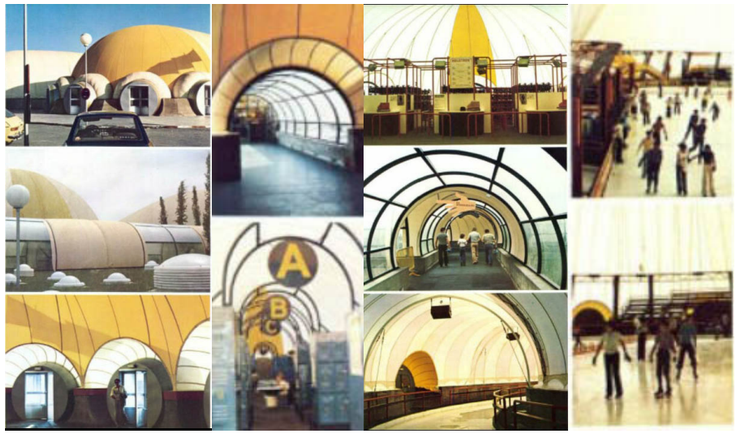
Pattinare in Spagna

Josè M. Prada Poole, n. 563, Ottobre 1976, pp. 18-21.

Si tratta di un grande centro per il pattinaggio sul ghiaccio realizzato a due chilometri da Siviglia, dal pioniere spagnolo dell'architettura pneumatica Josè M. Prada Poole; che già nel 1971, disegnò la città temporanea per *Instant City* a Ibiza, di cui si è parlato nel numero 509 del 1972. La novità considerata «divertente» di quest'opera, sono le due «strade di ghiaccio», che escono dalla pista, per poi ritornarvi seguendo un andamento sinuoso. Dal punto di vista tecnico, si segnala che tutte le strutture che formano il complesso, sono cupole pneumatiche, realizzate con una membrana in pvc, sostenuta da una struttura metallica, «che assorbe parte della spinta della cupola e la trasmette alle fondazioni periferiche in cemento».

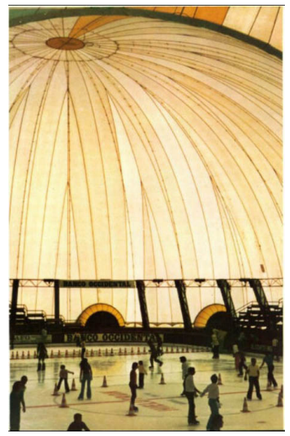


pag. 18.



Fotoa pag. 20.

Fotoa pag. 21.



pag. 19, foto a pagina intera.

NOTE

1. *El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea*, «Revista Nacional Arquitectura», n. 90, 1949, pp. 269.

2. *La V Asamblea Navional de Arquitectos: Barcelona-Palma de Mallorca-Valencia*, «Cuadernos de Arquitectura», n. 10, 1949, pp. 2-5

3. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 146.

4. S. Guerrero, *Imágenes de la casa mediterranea*, in *Imaginando la Casa Mediterránea,* a cura di A. Pizza, Madrid, ICO y Ediciones Asimétricas, 2019, pp. 56.

5. G. Ponti, *Facciamoci una coscienza nazionale della architettura mediterranea*, «Stile», n. 7, luglio 1941, pp. 2-13.

6. A. Pizza, *La llegada de gio Ponti y Alberto Sartoris*, n *Imaginando la Casa Mediterránea,* a cura di A. Pizza, Madrid, ICO y Ediciones Asimétricas, 2019, pp. 77.

7. A. Pizza, *Casas mediterráneas en España. La aportación de Rudofsky, entre Sert y Coderch,* presentato al seminario *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad, Arquitectura sinArquitectos, 50 años después,* Granada, Ottobre 2013. Il video del seminario è disponibile in URL: http://blogcentroguerrero.org/2013/10/audio-y-video-de-las-conferencias-del-seminario-berbard-rudofsky-desobediencia-critica-a-la-modernidad/ Ultima data di consultazione 24/06/2021.

8. A. Pizza, *El diagrama de una soledad:J.A. Coderch y el entorno de.su arquitectura,* «Arquitectura», n. 268, 1987, pp. 92.

9. A. Pizza, *El Pabellón de España en la IX Trienal de Milán de 1951*, in *Imaginando la Casa Mediterránea,* a cura di A. Pizza, Madrid, ICO y Ediciones Asimétricas, 2019, pp. 92.

10. Ivi, pp. 93

11. María José Llopis Trujillo, *La mirada de Giorgio Casali Domus 1951-1970*, Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 2015, rel. Prof. Iñaki Bergera Serrano, Lucía Carmen Pérez Moreno, pp. 7

12. Ibidem.

13. *Giorgio Casali fotografo*, «Domus», n. 967, Marzo 2013.

14. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 128-130.

15. M. A. Baldellou, A. Capitel, *Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 392-393.

16. Ibidem.

17. Sia la libreria, sia l'Istituto di Ottica si trovano nella collina del CSIC a Madrid. L'istituto di Ottica fu iniziato nel Novembre del 1948 e inaugurato ufficialmente il 17 Aprile del 1950.

18. J. Losada, *La librería del CSIC de Fisac, un souvenir sueco en Madrid*, in *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, ACTAS PRELIMINARES, Pamplona, 6/7 mayo 2010, pp. 227.

19. L'influenza scandinava diventerà una costante nell'ambiente madrileno, per poi essere ripresa da Antonio Fernandez Alba, considerato il discepolo spagnolo di Alvar Aalto.

20. C. Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, 2ª edición 2 vol., Madrid, Aguilar, 1989, Tomo 2, pp. 7-8.

21. Frase pronunciata da Gio Ponti approposito dell'architettura spagnola durante la sua conferenza presso Il Colegio degli architetti della Catalogna e delle Baleari, e riportata in: Ll. Domènech Girbau, *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, Blume, 1968, pp. 218.

22. G. Ruiz Cabrero, *El moderno en España: arquitectura 1948-2000*, Sevilla, Tanais, 2001, pp. 9.

23. M. A. Baldellou, *A. Capitel, Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 396.

24. ivi, pp. 390-391.

25. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España, Madrid-Sevilla,* Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 127.

26. Tra questi organismi oltre all'OSH compaiono la Direccin General de Regiones Devastadas (DGRD), l'Instituto Nacional de Colonizacin (INC), e l'Instituto de Vivienda (INV).

27. DOCOMOMO IBÉRICO, *Arquitectura del Movimiento Moderno: registro Docomomo Ibérico-Architecture of the Modern Movement: Iberian Docomomo register*: 1925-1965, Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996, pp. 107.

28. Manuel Blanco Lage, *El otro Coderch*, in «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) », n. 268, 1987, pp. 38.

29. *Ibidem.*

30. Rafael Diez (coord.), 2G Books: José Antonio Coderch. Houses, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L., pp. 23.

31. Viviendas ultrabaradas en Cordoba, in «Revista Nacional Arquitectura», n. 135, 1953, pp. 17-18

32. Concepción Rodríguez Moreno, Estética de la estática: de la técnica funicular a las vigas óseas, in bitácora arquitectura + número 26, URL: http://bitacora.arquitectura.unam.mx/estetica-de-la-estatica-de-la-tecnica-funicular-a-las-vigas-oseas/ data di ultima consultazione 28/04/2021.

33. Ibidem, pp. 14-16.

34. *Casa Ugalde, Barcelona*. 1951, «AV: Monografías», n. 60, 1996, pp. 4-5.

35. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 145.

36. *Casa Ugalde, Barcelona. 1951*, «AV: Monografías», n. 60, 1996, pp. 4-5.

37. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 152.

38. A.Pizza, *España: guía de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Electa España, 1997, pp. 167.

39. A.Urrutia, *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 308.

40. *De Carli nell'architettur*a, «Domus», n. 268, 1952, pp. 6-16.

41. *Il modello della Villa Planchart in costruzione a Caracas*, «Domus», n. 303, 1955, pp. 6-12.

    Modello per la villa Arreaza nel "Country Club" a Caracas, n. 304, 1955, pp. 2-5.

42. A. Pizza, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N. Rogers, O. Bohigas, in De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965, Congreso Internacional de Roma a Nueva York*, Pamplona, 1998, pp. 108-109 Si riposta la nota citata a sua volta in questo testo: Se ha discutido muchas veces sobre las evidentes afinidades entre el proyecto de Coderch del edificio de viviendas en la Barceloneta (1951-55 [foto7]) y el edificio de Gardella para la Borsalino en Alessandria (1950-52 [foto 8]). A tales propósitos se remite al clarificador estudio de A.Armesto, Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955, Archivos de Arquitectura, Almería 1996; en particular, en las páginas 84-85.

43. Exposiciones Rafael Aburto, «Arquitectura», n. 342, 2005, pp. 114-115

44. A. Sartoris, *Current Spanish Architetcure*, «Architectural Design», May 1958, pp. 204-209.

45. URL: http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=722%3Acasa-villavecchia-viviendas-modernas-en-el-casco-antiguo-de-cadaqu%C3%A9s&Itemid=11&vista=1&lang=es ultima data di consultazione 18/05/2021.

46. Ruta DOCOMOMO: "Viviendas modernas en Cadaqués" URL: http://webiriarte.com/clients/docomomo/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=22&Itemid=50&lang=es data ultima consultazione 24/05/2021.

47. *Real Club de Golf del Prat, Barcelona: arquitectos R. Terradas Vía, J. A. Coderch de Sentmenat, M. Valls Vergés* «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 31, 1958, pp 7-10.

48. Ibidem.

49. A.Pizza, *España: guía de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Electa España, 1997, pp. 313.

50. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 158.

51. Ibidem.

52. Iván Yllera Díaz de Bustamante, Arquitecto, Veranear de nuevo. *Reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Director: Javier Frechilla Camoiras, Doctor Arquitecto, 2016. pp. 68. URL: https://docplayer.es/62084038-Escuela-tecnica-superior-de-arquitectura-de-madrid-veranear-de-nuevo-reinterpretacion-de-la-modernidad-en-algunas-casas-ibericas-de-los-1950s.html data ultima consultazione 20/05/2021.

53. M. Gallotti Minola, *Barcellona dopo Antonio Gaudí e il GATCPAC*, «L'architettura: cronache e storia» anno V, n. 4, Agosto 1959, pp. 247.

54. Mendini, Sandro, *Gaudí un precursore*, Milano, Brunati Mendini Villa, Studio di Architettura, 1960,

55. R. Podio, *La crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione universale Bruxelles 1958*, «L'architettura: cronache e storia» anno IV, n.4 Ottobre 1958, pp. 388.

56. Ibidem.

57. Ruta de autor. José Antonio Coderch en Barcelona, URL: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=50&lang=es data ultima consultazione 20/05/2021.

58. Ibidem.

59. Casa Senillosa - *Viviendas modernas en el casco antiguo de Cadaqués*, Fundación Docomomoiberico URL: http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=719:casa-senillosa-viviendas-modernas-en-el-casco-antiguo-de-cadaques&lang=es data ultima consultazione 15/05/2021.

60. *Casa Senillosa, Cadaqués 1956.* URL: https://circarq.wordpress.com/2017/02/03/casa-senillosa-cadaques-1956/ data ultima consultazione 20/05/2021.

61. Ruta DOCOMOMO: "*Viviendas modernas en Cadaqués*" URL: http://webiriarte.com/clients/docomomo/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=22&Itemid=50&lang=es data ultima consultazione 15/05/2021.

62. William Cortes Puig, Miguel Angel, Giner Ruiz, Maria Mushom, Line Agnete Sevilla Peñaherrera, *Análisis Torre Valentina – J.A. Coderch*, PR3 TALLER 5 ETSA UPV, pubblicato in GREENTHINKER il 27 NOVIEMBRE, 2015

63. *Urbanización en Torre Valentina, Costa Brava : José A. Coderch de Sentmenat y Manuel Valls Vergés, arquitectos*, «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 37, 1959, 18-21.

64. William Cortes Puig, Miguel Angel Análisis Torre Valentina – J.A. Coderch Giner Ruiz, Maria Mushom, Line Agnete Sevilla Peñaherrera, *Análisis Torre Valentina – J.A. Coderch*, PR3 TALLER 5 ETSA UPV, pubblicato in GREENTHINKER il 27 NOVIEMBRE, 2015 URL: https://elviajedelaarquitectura.wordpress.com/2015/11/27/analisis-torre-valentina-j-a-coderch/ data ultima consultazione 10/05/2021.

65. Ibidem.

66. Carlos Flores, *La Casa Ballvé como alternativa tipológica*, «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 309, pp. 1997, pp.. 52-53.

67. Ibidem.

68. *Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica, Barcelona*, «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n.44, 1961, pp. 12-14.

69. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 196.

70. M. A. Baldellou, A. Capitel, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 436.

71. A. Pizza, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N. Rogers, O. Bohigas, in De Roma a Nueva York*: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965, Congreso Internacional de Roma a Nueva York, Pamplona, 1998, pp. 110.

72. https://www.atlasofplaces.com/architecture/casa-borde-aux-groult/ data di ultima consultazione 28/05/2021.

73. A.Pizza, *España: guía de la arquitectura del siglo XX,* Madrid, Electa España, 1997, pp. 181.

74. Ruta DOCOMOMO: "*Viviendas modernas en Cadaqués*" URL: http://webiriarte.com/clients/docomomo/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=22&Itemid=50&lang=es data ultima consultazione 15/05/2021.

75. Ruta de autor. José Antonio Coderch en Barcelona, URL: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=50&lang=es data ultima consultazione 20/05/2021.

76. *Casa Uriach - Jose A. Coderch 1961* - Le ametlla del vallés - España. URL: http://unalhistoria3.blogspot.com/2014/11/casa-uriach-jose-coderch-1961-le.html data ultima consultazione 28/05/2021.

77. Traduzione dallo spagnolo di un frammento della lettera scritto dalla signora Uriach a all'architetto: Carta de la señora "Uriach a Jose Antonio Coderch", citata nella conferenzia: *Centenarios 2013. Jose Antonio Coderch*, URL: http://www.youtube.com/watch?v=Y1MpK7IktRY) Data dell'ultima consultazione 10/05/2021.

78. Pizza Antonio, *José Antonio Coderch de Setmenat o las coincidencias imposibles: reflexión sobre algunos ejemplos de arquitectura residencial*, «Annals d'arquitectura», n. 3, 1983.

79. Ibidem.

80. Ibidem.

81. Carlos Flores, *La Casa Ballvé como alternativa tipológica*, «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 309, pp. 1997, pp.. 52-53.

82. A.Pizza, *España: guía de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Electa España, 1997, pp. 238-239.

83. Marc Arnal*, La escultura habitable. La casa de la escultora Mary Callery en Cadaqués. Peter Harnden i Lanfranco Bombelli, 1961,* rita, n. 06, octubre 2016, pp. 134-141.

84. *Hotel de mar, Palma de Mallorca*, «Cuadernos de Arquitectura», n. 65, 1966, pp. 22-24.

85. *Hotel de Mar, Mallorca*, «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n.131, 1969 (Ejemplar dedicado a: España Hoteles), pp. 25-26.

86. Víctor Rahola, Stefano Cortellaro, *Variaciones de la persiana de librillo en la obra de Coderch,* «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 253, 2007, pp. 80.

87. Ruta de autor. José Antonio Coderch en Barcelona, URL: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=50&lang=es data ultima consultazione 20/05/2021.

88. *Casa PAIRAL CODERCH. Espolla (Girona), 1964*, URL: https://www.arquitectes.cat/es/arquitectura/visitas/espolla data ultima consultazione 21/05/2021.

89. Ibidem.

90. V. Rahola, S. Cortellaro, *Variaciones de la persiana de librillo en la obra de Coderch*, «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», n. 253, 2007, pp. 80.

91. A. Pizza, *José Antonio Coderch de Setmenat o las coincidencias imposibles: reflexión sobre algunos ejemplos de arquitectura residencial*, «Annals d'arquitectura», n. 3, 1983, pp. 107-108.

92. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 214.

93. Baldellou, Miguel Ángel y Capitel, Antón, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. pp.470.

94. Ivi, pp. 430.

95. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 206-207.

96. *"Torres Blancas" a Madrid*, «L'Architettura cronche e storia», 161, anno XIV, n. 11, Marzo, 1969, pp. 776-806.

97. *Torres Blancas a Madrid*, in «L'Industria Italiana del Cemento» XL, Marzo, 1970, pp. 143-162.

98. *Casa Penina, Cardedeu, Barcelona: Lluis Clotet y Oscar Tusquets arquitectos*, «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 75, 1970, pp. 17-24.

99. https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/casa-gili data di ultima consultazione 25/05/2021.

100. *"Camí de Beni Muza": J. Emilio Donato, arquitecto,* «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 64, 1966, pp. 36-37.

101. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 224.

102. Pielt̃áin Álvarez-Arenas, Alberto, *Belvedere Georgina, Llofriu (Gerona), 1971-1972*, «AV: Monografías», n. 60, 1966, (Esemplare dedicato alla casa spagnola), pp. 34-35.

L’Architettura. Cronache e storia

(1955-1975)

Con l’editoriale «L’Architettura cronache e storia», Bruno Zevi a proposito della realtà spagnola, si concentra soprattutto sulle opere di quegli architetti, che furono fortemente influenzati dai suoi cicli di conferenze tenuti a Barcellona nel 1950, e ovviamente dalle sue monografie con le quali Zevi si presenta nel dibattito internazionale architettonico, proclamando il superamento del razionalismo e del funzionalismo, a favore di un’architettura organica, con le idee ribadite nelle sue più importanti monografie del tempo: «*Verso un’architettura organica*», (1945); «*Saper vedere l’architettura*» (1948); e «*Storia dell’architettura moderna*», pubblicata nel dicembre del 1950, qualche mese più tardi della sua visita a Barcellona. Una narrazione di architettura che si distacca da quella di autori precedenti, dove include nella sua “Storia” oltre ai maestri moderni Le Corbusier, Gropius, Mies Van der Rohe, Oud y Mendelsohn, anche i due più importanti rappresentanti dell’architettura organica Wright e Aalto.[1]
In un clima di timida riapertura verso il moderno, nel 1949, la rivista madrilena «Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura», pubblica il primo scritto di Zevi in spagnolo: “*La arquitectura orgánica frente a sus críticos*”,[2] traduzione della conferenza che lo storico italiano organizzò nel Dicembre 1947, per il primo congresso della A.P.A.O. (Associazione Per l’Architettura Organica).
Sarà l’architetto catalano Joseph Maria Sostres, che da sempre aggiornato e attento al panorama architettonico internazionale, suggerirà il nome dell’ormai famoso critico e storico Bruno Zevi, per partecipare al “*Ciclo de conferencias de Primavera*”, organizzato dal *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* nel 1950, che in quegli anni, attraverso l’impegno di Antoni de Moragas , all’epoca membro della giunta del governo del *Colegio*, e con l’appoggio di Sostres, invitarono personalità illustri come Alvar Aalto, G. Bardet, N. Pevsner e A. Roth, che contribuirono a ridurre l’isolamento della Spagna dalle idee dell’architettura contemporanea.[3]
Contattato da Antoni de Moragas attraverso l’Istituto di Cultura Italiana di Barcellona, Zevi giunge nella città catalana il 22 maggio 1950, atteso all’Hotel Ritz dallo stesso Moragas, da d’Ors e da Oriol Bohigas.[4] La prima conferenza si presentò nel pomeriggio del giorno seguente con il titolo: “*La crisi del razionalismo architettonico*”; con la quale lo storico si concentra sulle diverse fasi dell’architettura

Il biglietto di invito alla conferenza. Fonte: Archivio FBZ.

moderna, iniziata dalla seconda metà del XIX secolo, suddividendola in tre periodi, il modernismo, il razionalismo e l'architettura organica contemporanea. Le stesse tre tappe con le quali si compone il suo libro "*Storia dell'architettura moderna*" che pubblicherà qualche mese più tardi del suo viaggio in Spagna. La seconda conferenza, si svolse nella giornata di Giovedì 25 maggio con il titolo "*Il momento architettonico in Italia*", dove è analizzata la fase moderna italiana passando dal modernismo di D'Aronco e Basile, al razionalismo di Terragni fino al nuovo movimento organico. Inoltre, al finale della conferenza, Zevi reclama la necessità di una "cultura storica architettonica", esortando gli architetti spagnoli a «realizzare una buona architettura moderna» seguendo la «radizione di Gaudí ». Al termine dei vari congressi, la redazione della rivista «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», la rivista ufficiale del Colegio degli architetti di Barcellona, coglie l'occasione per rivolgere alcune domande, riportate nell'articolo "*Bruno Zevi nos dice*"[5], dove lo storico romano ricorda l'importanza della fase razionalista e funzionale dell'architettura degli anni '20 e '30, che non va dimenticata per poter fare un' architettura attuale, dato che la revisione organica da lui propagandata non è nient'altro che una nuova epoca artistica, che per sua natura si oppone alla precedente. Inoltre, invita i suoi colleghi spagnoli a rivalutare la figura di Gaudí, per non commettere lo stesso errore dei razionalisti, che presentandosi come rivoluzionari negli anni '20, ignorarono del tutto l'insegnamento modernista, permettendo così l'infiltrazione di una «evasione neoclassicista»:

«non stabilendo una continuità tra la prima epoca dell'architettura moderna (1850-1914) e la seconda (il razionalismo, 1920-30), permise la infiltrazione, tra le due epoche, di una evasione neoclassicista, un'evasione operata in nome della tradizione e contro quelli che si chiamavano rivoluzionari [...]Antonio Gaudí è uno dei più importanti geni dell'architettura moderna. In Italia non abbiamo avuto nessuna personalità che possa compararsi neanche remotamente alla potenza di Gaudí. Rivalorizzare Gaudí, significa affermare la tradizione dell'architettura moderna in Spagna, contro quella dei neoclassicisti che hanno tradito questa tradizione».

Il ciclo di conferenze di Zevi avrà un profondo impatto, da essere ricordato dalla storiografia spagnola specializzata, come una tappa fondamentale dell'avvicinamento degli architetti spagnoli verso la cultura architettonica moderna.[6] Basti pensare all'anno successivo quando gli architetti catalani J. A. Coderch, M. Valls, A. de Moragas, J. Pratmarsó, J. Gili, O. Bohigas e J. M. Martorell, fonderanno il Gruppo R, (che Coderch successivamente abbandonerà per entrare nel Team X). Essi, svilupperanno il loro lavoro seguendo tra l'altro alcuni principi divulgati dallo stesso Zevi. Nell'anno successivo (1951), seguirà l'importante visita di Aalto presso il *Colegio* degli

architetti di Madrid. Nella capitale la presenza di Alvar Aalto, e la riscoperta delle sue opere insieme a quelle di Wright, avvenuta teoricamente anche grazie agli scritti di Zevi, influenzeranno il pensiero e le opere di architetti come Antonio Fernandez Alba, D. Fullaondo, R. Moneo, e F. J. Sánz de Oíza, che a partire degli anni Sessanta daranno vita a quella che sarà definita "*Escuela de Madrid*".

Questa realtà architettonica spagnola con la quale Zevi è entrato in contatto, è segnalata nella rivista «L'Architettura. Cronache e storia", dove il primo importante articolo dedicato alla Spagna è "*Barcellona dopo Antoni Gaudí e il GATEPAC*", che presenta al pubblico italiano, gli architetti del Grupo R, che guidarono il critico italiano durante la sua visita a Barcellona: De Moragas, Sostres, ma anche Bohigas e Martorell, Subías Fages, Lopez Iñigo, Gili, Bassó e Dávila.
L'appoggio di Zevi agli architetti catalani, avviene anche sul piano politico. Nel suo "*editoriale in breve*": con l'articolo "*Gli architetti di Barcellona lottano per la libertà della Spagna*", denuncerà l'oppressione attuata dal regime franchista, ai danni degli architetti Bohigas, De Moragas, Lluis Domenéch e Martorell, che in qualità di professori universitari parteciparono all'evento storico conosciuto come *La Capuchinada*. L'interessamento di Zevi alla realtà catalana, continua pubblicando alcune opere del gruppo Martorell, Bohigas, Mackay, fino ad arrivare all'articolo del 1970, "*Eretici di Barcellona e loro eresie*", che presenta al pubblico italiano, i membri e le caratteristiche, di quella che Oriol Bohigas, già nella rivista «Arquitectura» aveva definito come la "*Escuela de Barcelona*", che lascia affiorare, la sostanziale differenza tra la scuola di pensiero madrilena, più legata all'organicismo e ad una certa influenza nordica, rispetto a quella barcellonese, strettamente legata alla realtà italiana, dato che condivideva molti punti in comune con il neorrealismo architettonico e con le idee delle "preesistenze ambientali" proclamate da Rogers. Nella rubrica "l*a tradizione moderna*", a partire dal numero 9 del 1969 e nei successivi otto episodi, viene pubblicato il servizio di Vittoria Girardi intitolato "*Alla ricerca di Gaudí*", dedicato alla produzione architettonica del maestro catalano, dalle sue prime opere come casa Vicens, fino alla Sagrada Familia. L'editoriale concede spazio anche alla trattazione del secondo più importante architetto del modernismo barcellonese, Domench i Montaner, con un saggio di Michele Costanzo nel numero 2-3, del giugno-luglio 1973.

Ne risulta che la realtà legata alla città di Barcellona, sia la più trattata da Zevi. Logicamente ci aspetteremo maggiori attenzioni da parte del direttore della rivista, nei confronti di quella madrilena, più legata alla revisione organica, di cui egli è il più importante difensore. Pochi sono gli articoli dedicati alle opere degli architetti della capitale, come ad esempio, il progetto per il concorso delle dieci residenze per pittori, da realizzare sul monte de El Pardo, e la casa del pittore

Muñoz, entrambe opere dell'architetto Fernando Higueras; ma anche la "Ciudad Blanca" realizzata ad Alcudia (Maiorca) da parte di Sáenz de Oiza e Fullaondo. Tali opere sono presentate nella rubrica "s*elearchitettura*" in maniera superficiale, e riportando le informazioni tratte da altre riviste straniere. Eppure, la "*Escuela de Madrid*" ottiene il suo riscatto e difende la propria reputazione grazie alle trenta pagine dedicate all'opera più importante dell' "*organicismo madrileno*": Torres Blancas, progettata da Sáenz de Oiza in collaborazione con Fullaondo e Rafel Moneo, e pubblicata in esclusiva, nel numero del marzo 1969.

Il ricevimento di Bruno Zevi e Eugenio d'Ors el *Colegio* di Barcellona. Fonte: *Bruno Zevi en la España de 1950: una Storia dell'architettura cargada de futuro,* pp. 8.

Bruno Zevi in visita alla Casa Milà. Fonte: AHCOAC.

Bruno Zevi in visita alla Casa Milà. Fonte: *Bruno Zevi en la España de 1950: una Storia dell'architettura cargada de futuro,* pp. 10

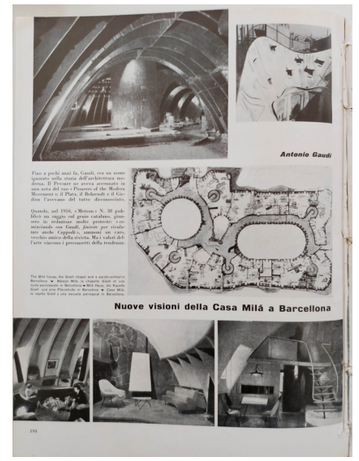
Nuove visioni della Casa Milà a Barcellona
Anno II, n. 9, luglio 1956, pp. 194-195.

« Fino a pochi anni fa, Gaudí, era un nome ignorato nella storia dell'architetturamoderna. Il pevsner ne aveva accennato in una nota del suo « Pioneers of the Modern Movement » ; il Platz, il Behrendt e il Gedion l'avevano del tutto disconosciuto ».

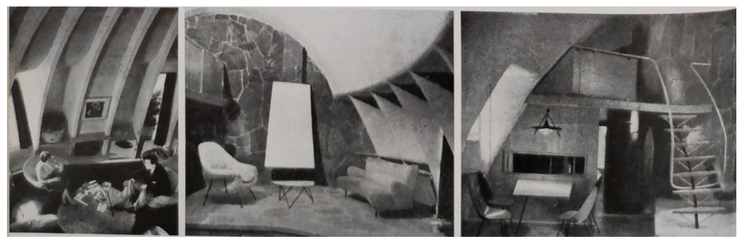
La pubblicazione di questo testo avviene in occasione dell'uscita di un articolo scritto da J. J. Sweeney sulla rivista « Architectural Forum », del marzo di quell'anno, e di cui si riporta una breve dichiarazione dell'allora direttore del Guggenheim Museum di New York :

« Gaudí era un pittore e uno scultore, in breve un decoratore più che un architetto ; ma attraverso le decorazioni, inventava nuove e profetiche strutture. L'inconsistenza del ragionamento è palese ».

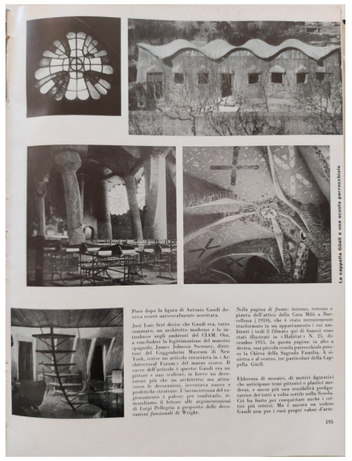
Le foto mostrano gli appartamenti di Casa Milà all'epoca recentemente trasformati, le foto della scuola parrocchiale presso la Sagrada Familia e la cappella del Parco Güell.



pag. 194.



pag. 194, il rifacimento degli interni di alcuni appartamenti.



pag. 195.

La crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione Universale, Bruxelles, Anno IV, 1958, pp. 384-393.

La crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione Universale

pag. 384.

Proprio come E. N. Rogers nel suo articolo dedicato all'Expo di Bruxelles, anche Bruno Zevi, riconosce una crisi del linguaggio moderno nell'architettura, attraverso l'analisi degli allestimenti dei vari padiglioni, rivalutando considerazioni migliori per alcuni di essi:

«I dubbi iniziali trovano una fondamentale conferma dopo un'analisi attenta degli allestimenti dei vari padiglioni […] Forse la graduatoria proposta al momento dell'inaugurazione può essere leggermente alterata dando il primo posto all'Olanda anziché alla Finlandia, alzando le quote della Norvegia, del Brasile e del Giappone, abbassando quella della Francia. Ma il quadro generale rimane il medesimo [...] A chiusura dell'Esposizione pubblichiamo una rassegna […] che vuole mettere a fuoco i motivi per cui il linguaggio moderno, proprio nell'ora del suo consolidamento internazionale, dispiega incertezze, inclinazioni all'evasione, mancanza di direttrici e di fiducia».

Per quanto riguarda il padiglione spagnolo Zevi dichiara:

«Il Padiglione della Spagna ha suscitato meraviglia: forse che questo paese non è più fascista? O Franco si è stancato e permette agli artisti una libertà inconsueta come fece Mussolini in alcuni periodi della sua dittatura? Sono le stesse domande che si sono posti i visitatori della Biennale, ammirando i pittori e gli scultori spagnoli».

Ovviamente Zevi si riferisce al linguaggio architettonico del primo decennio del dopoguerra spagnolo, quando l'isolamento a qualsiasi influenza esterna, e i valori patriottici promulgati dall'esaltazione nazionalista del regime franchista, promossero un'architettura *historicista*, ben rappresentata dall'architettura ispirata all'Escorial, come nel caso del *Ministerio del Aire* a Madrid di Gutierrez Soto, o nell'opera anti-moderna dell'*Universidad Laboral de Gijón*. Ma con l'abbandono delle idee più reazionarie falangiste da parte del regime, a favore di un'apertura della Spagna verso le relazioni internazionali con l'entrata nell'Onu e l'annessione nella NATO nel 1953, si adottò la modernità come rappresentazione ufficiale dello Stato. Gran parte della storiografia spagnola risulta d'accordo nell'affermare che due opere maestre, il *Gobierno Civil* della provincia di Tarragona (1958),

di Alejandro de la Sota, e il padiglione qui descritto per l'Expo di Bruxelles dello stesso anno, di Corrales e Molezún, espressero tale rappresentazione sul piano nazionale e internazionale.
La critica presentata qui in «L'architettura» risulta contrastare l'immagine dataci nell'articolo di «Casabella». Mentre Rogers ci offriva un'immagine positiva dell'opera, (che vinse la medaglia d'oro dell'esposizione), Zevi risulta molto critico, nel concentrarsi sui particolari compositivi che definiscono l'opera:

«Non esageriamo. Il padiglione progettato da R. Vazques-Molezún e J.A. Corrales Gutierrez desta un certo interesse per la sua composizione di esagoni, ma ad un'attenta analisi svela numerosi difetti».

In particolare, si riferisce all'uso degli esagoni incastrati tra di loro, che suggeriscono una certa «articolazione spaziale», che si avverte però, solo nel tetto dove gli elementi geometrici si abbassano e si alzano seguendo l'andamento del terreno:

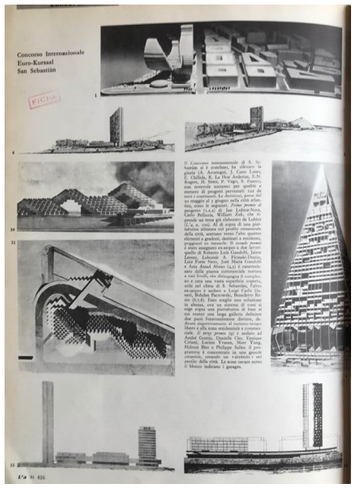
«Spazialmente essi formano un' ambiente compatto e tedioso, che nemmeno la spezzata perimetrale riesce ad animare».

Per quanto riguarda le pareti esterne, realizzate in parte in vetro e in parte in mattoni, si riconosce che esse formano un dispositivo che crea effetti esterni piacevoli, ma «è un'ulteriore prova della mancanza di articolazione spaziale. Si tratta di una facciata movimentata, non della risultante di un incastro di elementi tridimensionali. Non basta adottare gli esagoni per garantire una visione "aperta"».
Mentre Rogers paragonava l'interno del padiglione, con le sue navate scandite dal ritmo dei tubi metallici che sostengono gli esagoni della copertura, alle colonne dell'architettura moresca delle moschee andaluse; Zevi per quanto riguarda la zona interna dichiara:

«Simbolo finale. All'interno del padiglione, il vuoto. Niente da vedere».

pag. 388, immagine esterna del padiglione.

Concorso Internazionale Euro-Kursaal San Sebastian
pp. 416-417.
L’ «urbattetura» di an Lubicz-Nycz
Bruno Zevi, pp. 422-423.



pag. 416.

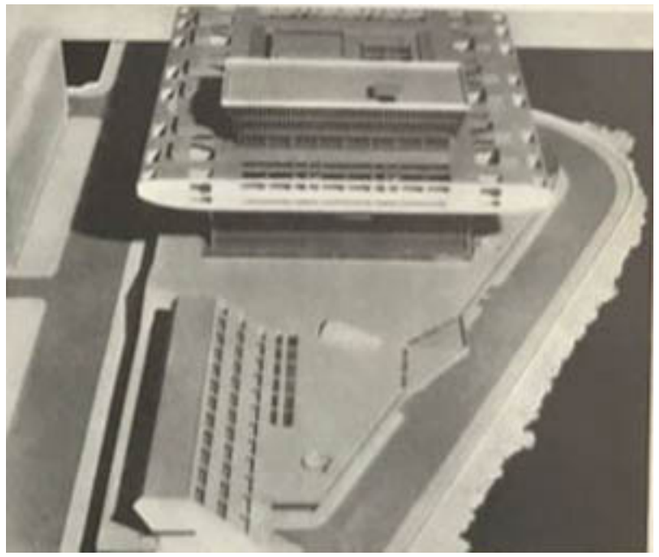
pag. 417, il progetto di Jan Lubicz-Nycz.

pag. 416, il progetto di Roberto Puig.

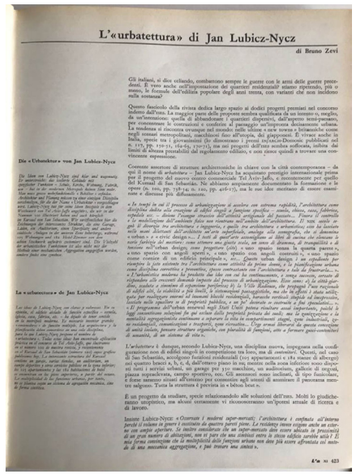
pag. 416, il progetto di José Luis Benlliuare.

Dopo «Casabella», anche questo editoriale dedica un articolo alla conclusione del Concorso internazionale Euro-Kursaal di San Sebastián, del quale ci presenta i nomi dei membri della giuria, tra i quali compaiono: «(A. Arostegui, J. Cano Lasso, E. Chillida, R. La Hoz Arderius, E.N. Rogers, H. Siren, P. Vago, S. Zuazo)».
Si apprezzano «il notevole successo per qualità e numero di progetti pervenuti», con un totale di 122, presentati da architetti di tutti i continenti. In base alle decisioni prese dalla giuria dal 30 maggio al 5 giugno, il primo premio va al progetto dell’architetto polacco Jan Lubicz-Nycz, insieme a Carlo Pelliccia, William Zuk,[7] con i suoi quattro elementi a gradoni, destinati a residenze, che si distaccano dalla sottostante piattaforma con profilo orizzontale. Il secondo premio che ex-aequo appartiene a due lavori: quello di Roberto Luiz Gandolfi, Jaime Lerner, Lubomir A. Fleinski-Dunin, Luiz Forte Nero, José Maria Gandolfi e Anis Assad Abrao, con la piastra dedicata alla zona commerciale che si differenza dal resto del complesso sviluppato su vari livelli, e che «crea una superficie coperta, utile nel clima di S. Sebastián»; e l’altro premio ex-aequo, per il gruppo di Luigi Carlo Daneri, Bohdan Paczowski e Benedetto Resio, con la solita piattaforma di base dove una galleria al centro definisce due parti distinte, mentre un sistema di torri, è destinato alle residenze e all’ hotel. Il terzo premio è andato ad André Gomiz, Danielle Cler, Enrique Ciriani, Lucien Yvanes, Mare Yung, Helmut Bier e Philippe Salles, con la loro piramide, che crea «un “simbolo” nel profilo della città.
Inoltre, l’editoriale ci ricorda un “accessit” attribuito a Roberto Puig e Fernando Pulin Moreno, con la loro soluzione orizzontale costituita «da elementi modulari, flessibili e plasticamente eloquenti», mentre una menzione è stata ottenuta dal progetto di Renato Saverino, Pedro Maria Aristegui e della Consult Iberica, con la grande piastra sospesa che permette vedute verso l’oceano, elemento già presente in un altro concorso dell’architetto Saverino per la colonia Finsider.
Infine, vengono presentati gli altri progetti che si sono aggiudicati una menzione, tra i quali quello del gruppo José Luis Benlliuare, Jan e Krystina Dobrowolski, Jerzy Szanajca, Alexander Wlodarz, Jerzy Kieszkowski, H. Dabrowski; quello di Wjeziaw Rzepska, Z. Pawelski, A. Dzierzawski, Halina Swiergoczka-Kaim, M. Borowirecka, Zygmunt Borowiceki, Ewa Pruska-Buszkiewicz.

pag. 416, il progetto di Andrè Gomiz.


pag. 417, il progetto di Renato Saverino.

pag. 417, il progetto di Luigi carlo Danerì.


L'«urbatettura» di Jan Lubicz-Nycz

di Bruno Zevi

Die «Urbatektur» von Jan Lubicz-Nycz

La «urbanectura» de Jan Lubicz-Nycz

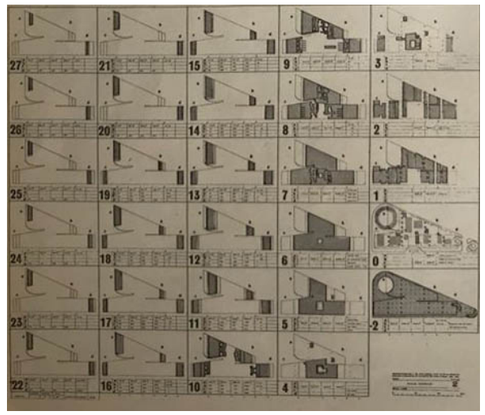
pag. 423.

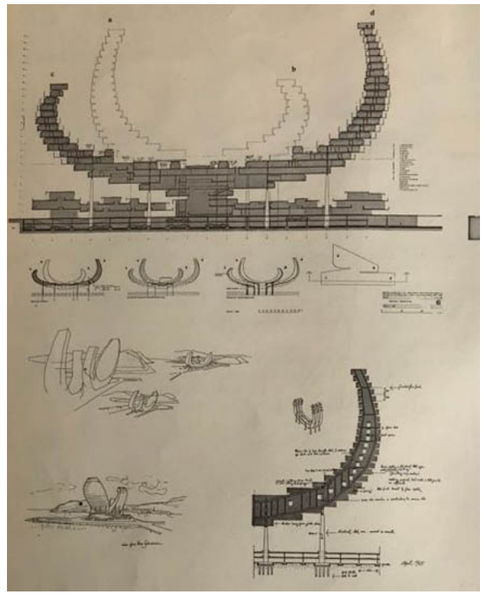
Nel numero successivo Bruno Zevi dedica un articolo sull' «L'urbatettura» di Jan Lubicz- Nycz. Il critico riconosce come il progetto dell'architetto polacco per il concorso di San Sebastián, sia in realtà il risultato di una volontà di quegli anni, intrapresa in architettura, di abbandonare i quartieri dispersivi, suburbani, dall'aspetto «semi-paesano», a favore di una concentrazione delle costruzioni, «per conferire al paesaggio un'impronta decisamente urbana». Tale tendenza prese piede in diverse parti del mondo, dalle new towns britanniche come Cambernauld, con i suoi «scenari metropolitani, macchinosi», dalle idee utopiche dei metabolisti giapponesi, fino ad alcuni progetti di giovani architetti italiani presentati nei concorsi dell'IN/ARCH-Domosic., e in quelli premiati per il concorso indetto dall'ISES, e pubblicati in questo stesso numero.
Secondo Zevi in quegli anni i postulati della città ideale moderna erano ormai già tutti stati screditati:

«Questo urban design è un espediente per riempire lo jato esistente tra l'architettura come attività da prime donne, e la pianificazione urbana come disciplina correttiva e preventiva, spesso contrastante con l'architettura e tale da frustrarla [...] L'urbanistica moderna ha prodotto due idee con cui ha continuamente, e senza successo, cercato di rispondere alle crescenti domande imposte dal processo di urbanizzazione. Esse sono: a) la città-giardino, scaduta a sinonimo di espansione periferica; b) la *Ville Radieuse*, che propugnò l'uso razionale di edifici alti, la viabilità a più livelli, le sistemazioni paesaggistiche, ma che in effetti è stata utilizzata per realizzare enormi ed inumani blocchi residenziali, baracche verticali stupide ed inespressive, lasciate nello squallore se di proprietà pubblica, e un po' decorate se costruite a fini speculativi [...] Il programma dell' urban renewal negli Stati Uniti poteva risultare assai importante, poiché le leggi consentivano soluzioni fin qui escluse dalla proprietà privata dei suoli; ma la zonizzazione e la mentalità segregazionista continuano a separare la vita in comportamenti stagni, zone industriali, zone residenziali, comunicazioni e trasporti, zone ricreative [...] urge ormai liberarsi da questa concezione di unità isolate, pensare strutture organiche, con pluralità di fruizioni, atte a formare gusci-contenitori di umanità, di un sistema di vita».

In un ambiente del genere Zevi, sente il bisogno di esaminare meglio e discutere l'unione che avviene tra le strutture architettoniche in chiave con la città contemporanea che caratterizzano soprattutto il lavoro dell'architetto Jan Lubicz-Nycz, e che prendono il nome di "urbattetura". Concetto che definisce i due importanti progetti dell'architetto polacco del tempo, quello per il nuovo centro commerciale di Tel Aviv, e quello turistico per la città spagnola di San Sebastián,4 in cui l'edificio deve essere ricondotto alla considerazione di un "microurbanismo", ovvero che l'edificio è al tempo stesso una piccola città, e la città è l'edificio stesso5. Il progetto di San Sebastian, con i suoi 105 appartamenti, e 182 stanze da albergo, più gallerie di negozi, parcheggi e campi sportivi, rappresenta per Zevi, un progetto da relazionare «alle soluzioni dell'ISES», nonostante sembri utopistico. L'articolo termina con la dichiarazione di Lubicz-Nycz, che con un linguaggio semplice e fatto di esempi descrive la sua "urbatettura":

«Osservate i moderni super-mercati; l'architettura è confinata all'interno perché il volume in genere è costituito da quattro pareti piene. Le residenze invece esigono anche un esterno con ampie aperture. Se inoltre considerate che un super-mercato deve essere ubicato in prossimità di un gran numero di abitazioni, non vi pare che una simbiosi entro lo stesso edificio sarebbe utile? E' mia ferma convinzione che la molteplicità delle funzioni urbane non deve più essere affrontata col metodo di una meccanica aggregazione, e può trovare una sintesi».





pag. 422, Sezione, schizzi e piante per ogni piano del progetto di Jan Lubicz-Nycz.

Barcellona dopo Antonio Gaudí e il GATCPAC

M. Gallotti Minola, anno V, n. 4, Agosto 1959, pp. 247-265.

Il testo si configura come una documentazione che illustra alcune opere dei «migliori architetti» del Gruppo R, ed inizia con una prefazione a pag. 247, che ci presenta un breve resoconto delle tappe storiche principali della nascita dell'architettura moderna in Spagna, partendo dalle foto di alcuni particolari decorativi delle realizzazioni dell'architetto Antoni Gaudí, tratte dalla pubblicazione di Henry Russell Hitchcock, ed edita dal Museum of Modern Art di New York.[8] Si rammentano anche i vari articoli già dedicati a Gaudí, delle riviste «Metron» e «L'architettura»,[9] e la breve caratterizzazione del genio catalano presentata in «Storia dell'architettura moderna».[10] Tutto ciò, ci dimostra come l'architettura di Antoni Gaudí, fu presa nuovamente in considerazione in quegli anni dagli studi e dalle pubblicazioni di numerosi autori, trai quali quelli intrapresi dallo stesso Bruno Zevi.
Ed è proprio Antoni Gaudí e le sue realizzazioni a rappresentare la prima tappa dell'architettura moderna spagnola:

«La vicenda dell'architettura moderna in Spagna, non diversamente da quella italiana, procede a singhiozzi. Inizia con un eroe o un profeta, Antoni Gaudí (1852-1926) […] si svolge dal 1928 al 1936 nel movimento razionalista diretto da José Luis Sert: riprende, dopo la crisi monumentalistica che ha dilagato anche in Germania e in Italia, intorno al 1950».

Quindi, alla fase modernista segue il movimento razionalista spagnolo del GATCPAC (*Grup d'Artistes i Técnics Catalans pel Progrés de l'Arquitecture Contemporánea*), chiamato, in seguito ad un congresso tenutosi a Zaragoza nel 1930, al quale parteciparono anche architetti madrileni e baschi, GATEPAC (*Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*).
Nel testo vengono citati l'importanza svolta dalla rivista «AC» (*Actividades Contemporáneas*), e di come: «la partecipazione alle iniziative culturali europee di architettura furono, in larga misura, dovute al gruppo barcellonese»; (basti pensare come i membri del GATEPAC rappresentavano il ramo spagnolo del CIAM); dimostrando, come la città di Barcellona, a partire dall'era di Antoni Gaudí, abbia sempre svolto un ruolo di primo piano per il progresso dell'architettura moderna in Spagna:

«Al centro di questa vicenda, città inquieta e motrice di cultura, è Barcellona. Tutte le opere realizzate da Gaudí sono qui».

Il testo menziona come ultima realizzazione del movimento razionalista, il Dispensario Antitubercolare di Barcellona, del 1936, realizzato dagli architetti Sert, Torres e Subirana; segue la drammatica pausa della guerra civile, e la nascita della fase storicista dell'architettura spagnola degli anni Quaranta, dovuta al conservatorismo politico e militare del primo decennio del regime franchista, dove l'architettura *escurialense*, diventa il modello storico da seguire:

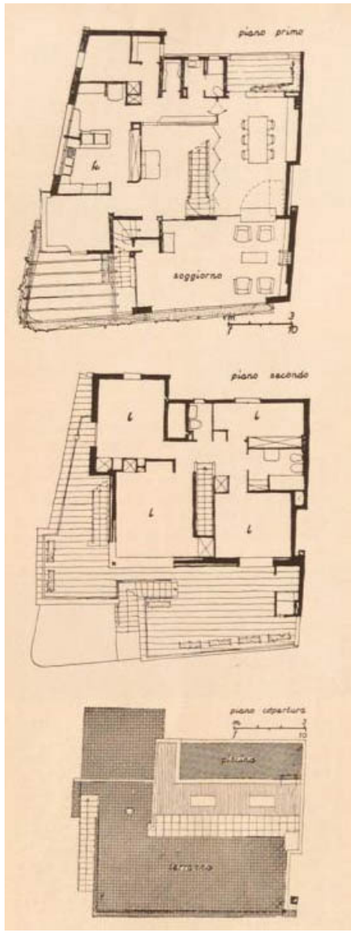
«Poi con la guerra civile e gli sconvolgimenti europei, scende il silenzio. A Madrid si copiano le forme dell'Escorial: a Barcellona sorgono monasteri in un vieto stile neorinascimentale».

Terminata la fase dell'isolazionismo e dell'autarchia del regime, a partire dai primi anni Cinquanta, attraverso la riapertura della Spagna al mondo occidentale, Barcellona è ancora una volta considerata la città in prima fila a compiere un rinnovamento moderno del linguaggio architettonico con la creazione del Gruppo R al quale partecipano: Oriol Bohigas, José M. Martorell, José A. Coderch e Manuel Valls, Joaquín Gili, Antoni de Moragas, José Pratmarsó, e José M. Sostres:

«La riscossa è del 1950. La Spagna si riapre ai contatti internazionali: gli architetti migliori intendono rompere l'isolamento. Barcellona è di nuovo in testa, dando vita al Gruppo R».

Si ricordano le varie esposizioni del gruppo come la prima, del 1952, organizzata nelle Galerias Layetanas, quella del 1954, e del 1957 alla IV Biennale di San Paolo in Brasile.
A questo punto inizia la documentazione delle opere di quelli che sono considerati in questo articolo i «migliori architetti del Gruppo», iniziando da Antonio de Moragas, José M. Sostres, Oriol Bohigas e José M. Martorell, Joacquín Gili e Francisco Bassó, e concludendo con Pedro López Iñigo, Guillermo Giráaldez Dávila e Javier Subías Fages, con il loro progetto per la Facoltà di Diritto di Barcellona:

«Si tratta di un mirabile panorama in cui è bruciato ogni residuo provinciale. I nipoti di Antoni Gaudí non hanno tradito il genio della loro terra».



pag. 248, planimetrie della casa.

pag. 248, l'attico dall'esterno.

pag. 249, Gli interni dinamici.

Casa a Barcellona

La prima opera ad essere descritta dalla rivista è la casa-attico dell'architetto Antoni de Moragas. Si tratta di una sopraelevazione, dove il punto forte della casa sul quale si concentra l'attenzione della rivista, è la mobilità che caratterizza diverse componenti dello spazio interno abitato, quali l'utilizzo di pannelli spostabili, un armadio che può servire da semi tramezzo, e una scala che può essere sollevata fino al soffitto:

«Così la casa non è più un fatto statico, rigido e indeformabile, ma una specie di strumento spaziale modulabile, che varia a seconda della disposizione che si vuol dare ai pannelli e agli elementi del mobilio».

La dinamicità dell'ambiente domestico è determinata anche dal ruolo svolto dalla luce entrante, considerata come «un elemento architettonico attentamente calcolato», che a seconda delle varie collocazioni assegnate al mobilio nelle diverse ore della giornata, ne varia i colori, le ombre e le prospettive interne. Dall'interno libero e dinamico nel suo arredamento, l'attenzione dell'articolo si sposta verso l'esterno dell'attico, la cui composizione è progettata per permettere delle ampie viste, data la locazione all'interno del centro storico della città, verso gli elementi più caratteristici del paesaggio barcellonese:

«all'esterno le aperture, diversissime per foggia e ampiezza, mirano a inquadrare i punti più suggestivi del panorama cittadino, i campanili, le montagne e il mare».

L'autrice intravede, compiendo un paragone con il movimento pittorico spagnolo, «una concezione cubista», tra l'interno e l'esterno, quest' ultimo progettato per meglio inserirsi e dialogare con l'ambiente circostante, evidenziandone il carattere organico dell'opera:

«una concezione "cubista" dell'interno corrisponde all'esterno a un inserimento per quanto possibile arioso e sciolto nell'ambiente: una sapiente modulazione, ricca e fantasiosa di particolari edilizi e di arredamento commenta il libero e organico porsi della casa nell' "aria" cittadina».

Chiesa parrocchiale di San Jaime

Il secondo articolo dedicato a Antoni de Moragas, presenta il suo progetto per la Chiesa di San Jaume nella cittadina di Badalona. Si tratta di un centro abitato operaio, descritto dallo stesso Moragas nell'articolo, come: «uno di quei suburbi squallidi che il cinema neorealista italiano ha presentato e interpretato tante volte». Per ragioni economiche, e data l'urgente necessità di disporre di una nuova cappella desti

nata al quartiere, il parroco propose a Antoni de Moragas, un progetto di riutilizzazione di un vecchio magazzino risalente al 1947, la cui copertura non fu terminata. Obiettivo principale del progetto redatto il 7 Agosto 1957, era quello di rispettare e marcare il valore industriale dell'edificio e del quartiere:[11]

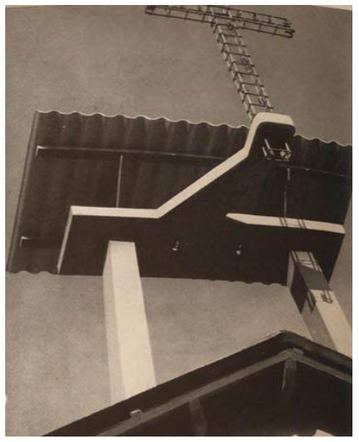
«Moragas non volle dissimulare il carattere industriale e misero della costruzione. Gli sembrò anzi che questo dovesse essere mantenuto, che la chiesa non dovesse spiccare architettonicamente nell'ambiente, ma sorgere sinceramente da esso, come a significare, anzi sottolineare la fede in una missione universale».

Per quanto riguardo l'esterno, ci viene spiegato come «alcuni ritocchi» furono sufficienti a trasformare l'immagine del vecchio capannone in chiesa, e a comporre l'«insieme coerente» che caratterizza la facciata principale, attraverso la pensilina in fibrocemento, la piccola finestra laterale, e il finestrone centrale, del quale l'architetto dichiara di non essere soddisfatto e di aver ceduto ai gusti del cliente. All'interno il finestrone centrale contribuisce insieme alla piccola finestra laterale, all'illuminazione del confessionale e del battistero, mentre al di sopra di essi si cita il ballatoio ligneo, al di sopra del quale si colloca lo spazio dedicato al coro. Un ulteriore entrata di luce è garantita dalla serie di finestre poste lungo l'unico lato lungo libero dell'ex magazzino. Le decorazioni interne in legno, l'altare in pietra, e il fonte battesimale, le acquasantiere e una Via crucis, realizzate dal ceramista Antonio Cumella rendono il contenuto per niente «casuale o volgare: l'opera non sta nei mezzi, ma nel loro uso». La descrizione del progetto di Moragas, termina con l'elemento esterno che più attrae l'attenzione, e che «simboleggia lo spirito di questa chiesa», ovvero il campaniletto «a ventola», con la sua croce rude, realizzata con i tondini usati per il cemento armato:

«La giusta croce per un sobborgo industriale e squallido, che non rinunzia alla sua povertà, ma tempera la miseria con un atto di fede».

La rivista sembra qui rivolgerela propria attenzione solo su due opere di più modeste dimensioni dell'architetto. La scelta non è affatto banale, dato che in queste realizzazioni si possono meglio comprendere alcune tematiche sensibili all'architettura organica difesa da Bruno Zevi come, ad esempio, l'adattazione e l'inserimento dell'architettura nell'ambiente che lo circonda. Tali qualità dell'architettura di Moragas, saranno riprese all'inizio del prossimo sub capitolo di questo articolo, per meglio distinguere il linguaggio architettonico del prossimo membro del Grupo R, Josè M. Sotres:

pag. 250, la chiesa dall'esterno.



pag. 250, la rudimentale croce e campanile.

pag. 251, gli interni della chiesa.

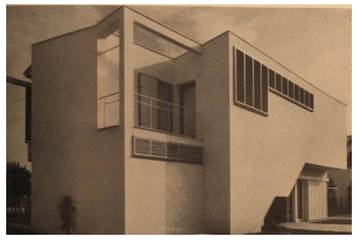
«Il discorso che propone José M. Sostres Maluquer è più ampio. Mentre per Moragas si può parlare di una sensibilità polivalente e avvertita, ma forse non ancora pervenuta ad approfondire tutte le sue premesse, le ville documentate qui e nelle pagine che seguono, propongono il tema della nuova scuola spagnola col linguaggio razionalista».

José M. Sostres, docente di Storia dell'architettura presso la Escuela de Barcelona, fu un architetto che terminò i suoi studi nel 1946, durante gli anni della fase storicista dell'architettura spagnola, quando lo sviluppo dell'architettura avvenne più per intuizione che per erudizione.[12] Il suo interesse per l'architettura lo portò a riconsiderare l'avanguardia razionalista degli anni 30, Le Corbusier e gli architetti brasiliani a lui legati, Alvar Aalto, l'eredità culturale vicina all'architettura popolare, il GATCPAC, il classicismo mediterraneo e Terragni, che riscopre attraverso un viaggio in Italia al termine della sua carriera universitaria.[13] La ripresa dell'architettura razionalista spagnola, e dei suoi tratti puristi dopo la pausa della guerra civile riemerge nei progetti delle ville di Sostres:

«Sostres appare in queste ville come un architetto di salda concezione, i suoi organismi sono di esemplare chiarezza distributiva, il suo impianto edilizio è magistrale, i volumi esprimono raffinatezza e personalità. Sostres inietta nei suoi edifici una coerenza che non si fa mai meccanismo; adegua costantemente i particolari all'idea informatrice dell'edificio, alterna movimenti ortogonali senza pesantezza, con equilibrio e fantasia».

Casa Agusti, a Sitges

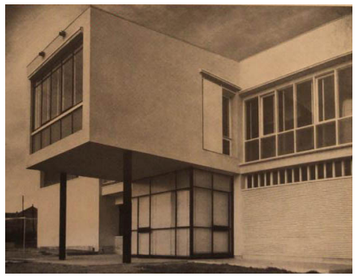
La casa Agusti è situata nella località balneare di Sitges. Il complesso della casa comprende due volumi distinti, quello dedicato allo spazio domestico, e quello destinato allo studio. La casa è organizzata in modo tale che si crei un sistema di areazione in senso longitudinale e verticale, in base alle diverse ore del giorno. Le varie foto descrivono i particolari della casa, quali le persiane a schermatura di un balcone che percorrono tutta la facciata, e che nascondono e isolano dal calore le stanze da letto del piano superiore, il corpo dello studio distanziato dal resto della casa e unito a essa solo da una terrazza sovrastante, il terrazzino che dà su una delle camere da letto e l'andamento della scala, che risulta essere l'elemento più interessante della composizione, dato che si configura all'interno della parete del retro, manifestando così «una sensibilità stereometrica che esula da ogni modulo», che dimostra un razionalismo «netto, evidente, ma non mai scolastico».



pag. 253 gli esterni della casa.

Casa Iranzo

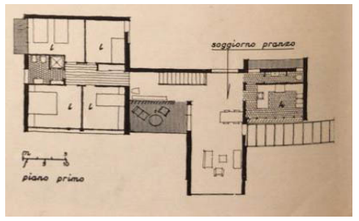
La casa costruita tra il Marzo 1955, e giugno 1956, è una delle prime ad essere realizzata a Ciudad Diagonal, un'urbanizzazione vicino a Barcellona, progettata seguendo l'esempio britannico delle città giardino.[14] Ancora una volta la rivista italiana mette in risalto i caratteri tipici del linguaggio moderno che caratterizzano l'architettura di Sostres:



pag. 257, l'esterno.

«Anche per questa casa la scelta del linguaggio è indubbia. I "pilotis" sono robuste travi a doppio T che sostengono l'aggetto del soggiorno e lasciano un certo spazio per il soggiorno all'aperto».

Infatti, lo spazio domestico della casa si sviluppa principalmente al primo piano, configurato con un certo «lessico razionalista», rappresentato soprattutto dalla presenza di finestre a nastro, e dalla planimetria in cui «sono evidenti le caratteristiche di chiarezza e ordine che già conosciamo». L'edificio è costituito da due volumi quello sottostante dei garage con le camere da letto sovrastanti, e quello del soggiorno aggettante. Caratteristiche tipiche dell'architettura razionalista dove la funzione di ciascuno spazio, ne giustifica l'organizzazione dei volumi:



pag. 257, la planimetria del primo piano.

«il candore, l'ortogonale violenza sul paesaggio ondulato, la castità dei passaggi murari fanno di questa casa l'opera più dichiaratamente razionalista di Sostres. È un'affermazione categorica netta. Ma in quest'ambito quasi polemico, l'architetto si è riservato una libertà sostanziale. Gli attacchi, il modellato, la pendenza del tetto e specialmente la volumetria non bloccata, anzi sciolta, mossa pur senza disordine, fantasiosa nella sua stesa perentorietà danno a questo rigore una personalità straordinariamente viva. Come sempre nell'arte spagnola: il fecondo frutto di una teoria rivissuta dal di dentro».

Interessante notare come tale opera razionalista di Sostres risulti asincronica con il resto dell'Europa, dove la crisi dell'International Style è già in atto da tempo, e dove nuovi pensieri architettonici hanno arricchito la varietà di linguaggi dell'architettura moderna. Lo stesso Sostres afferma di essere cosciente del fatto che i clichés degli anni '20, non sono più validi, e di come le riviste parlano già di altre cose. Ma continua a sostenere che tra il dubbio e l'entusiasmo, sia giusto che tale esperienza razionalista sia ripresa nuovamente per poterla superarla in tutti i terreni, tecnici, formali, del gusto pubblico ecc.[15]

foto a pag. 259.

Casa M.M.I.

Seconda casa realizzata da Sostres nella cittadina di Diudad Diagonal lungo una parcella di terreno che segue il declivio della zona montagnosa vicino Barcellona. «Anche con questa casa Sostres avanza la propria candidatura ad uno dei più freschi e sicuri interpreti del razionalismo internazionale». Da l'utilizzo di alcuni elementi come il prospetto rivolto verso la valle realizzato totalmente da fnestrature, i raffinati profili in ferro, i pannelli murari e le ringhiere, «si pensa a Mies; e si pensa a Neutra». Il lotto di terra non essendo vasto, ha contribuito a uno sviluppo con pianta centrata, con un patio interno tipico delle case mediterranee, mentre la planimetria segue l'andamento del terreno. Il patio centrale è stato risolto con diversi accorgimenti, affinchè fossero eliminati «richiami folcloristici di facile suggestione». Si riportano le parole di Sostres, per spiegarci le soluzioni costruttive intraprese, rispetto alla scelta primaria di creare la struttura attraverso una lastra di cemento armato, sostenuta da piedritti laminati; soluzione che fu scartata per questioni economiche:

«I pannelli murari di separazione come elementi portanti, e la struttura è dunque risultata mista in mattone, cemento e ferro. La terrazza superiore, concepita come spazio integralmente abitabile, presenta l'elemento vitreo dello studio, che contribuisce a conferire all'edificio un accento di rigore quasi astratto, impressione rafforzata dal blocco, invece, compatto e rotondo dell'office, di reminiscenza lecorbusiana».

Terminando la documentazione delle opere di Sostres, la rivista compie una conclusione apprezzando le sue caratteritiche di architetto colto, sempre attento e aggiornato ai movimenti culturali europei. Basti pensare che fu lo stesso architetto catalano a suggerire al Colegio degli architetti di Barcellona, di invitare Bruno Zevi per il loro ciclo di conferenze. Di Sostres l'editoriale «L'a.» apprezza soprattutto i suoi sforzi di sintetizzare con invenzione e coraggio i tipici elementi dell'architettura razionalista:

«Una direzione che è quella del rigore forse polemico più che della perfetta fluidità formale. Ed è giusto che un artista cosciente di una cultura e dei suoi problemi li accentui con questo impegno»

Edificio di abitazioni a Barcellona

Si tratta dell'edificio di appartamenti costruito tra la Calle Bori y Fontestá, in una zona in pieno sviluppo della città di Barcellona, ordinata secondo l'uso di isolati chiusi, e che quindi, continua a seguire lo sviluppo del Plan Cerdà.[16] L'articolo si sofferma soprattutto sulla disposizione di quattro alloggi per ogni piano, e sulla soluzione di disporli in due corpi distinti, uniti all'interno solo dal vano scala e ascensori, e separati all'esterno dal patio, attraverso il quale entra la luce. Un'organizzazione dello spazio considerata innovativa per quanto riguarda gli schemi adottati dall'edilizia cittadina spesso «concepita in profondità verso l'interno attorno a insufficienti spazi liberi»; attraverso la configurazione di due appartamenti indipendenti tra loro, uniti soltanto attraverso l'accesso.

foto a pag. 261.

Altro punto principale rappresentato da questa opera è l'uso di materiali edilizi considerati innovativi per l'epoca quali l'uso del laterizio impermeabilizzato che risolve l'intera facciata esterna, e i piccoli balconi realizzati da elementi di gres bianco martellinato. Ci verrebbe da chiederci come mai l'editoriale «L'architettura», ci abbia presentato proprio questa opera del gruppo Bohigas y Martorell, che sembra essere un banale esempio di edilizia urbana. La risposta ci viene concessa nello stesso testo, spiegandoci come tale progetto per appartamenti sia un perfetto esempio della «popolarizzazione» del linguaggio moderno in Spagna:

«Le case di Sostres appartengono alle asserzioni moralistiche ed eccezionali, anche tipologicamente: la stessa chiesa popolare di Moragas a Badalona può essere interpretata, sia pure a rovescio, sul piano dell'opera unica. Ma qui abbiamo un linguaggio generalizzato, semplice eppure intransigente nella sua accezione morale. Queste case possono condurre, quanto le realizzazioni liriche di Sostres e di Moragas a un rivolgimento del costume architettonico».

Scuola di avviamento al lavoro a Sabiñánigo

Gli *Institutos Laborales* cominciarono ad essere costruiti su un'ampia rete a livello nazionale a principio degli anni Cinquanta, su iniziativa del Segretario Generale del Consiglio Superiore di Investigazione Scientifica José Maria Albareda, che affidò all'architetto Fisac, già autore dello stesso edificio del CSIC, l'incarico di creare vari prototipi di centri educativi seguendo l'esempio tedesco. L'intervento dello stesso Fisac che costruì a Daimiel uno dei primi istituti, risultò decisivo per la convocazione nel 1953, di un concorso per la emergente architettura scolastica spagnola: *El Concurso Nacional de Soluciones Arquitectónicas para los nuevos Institutos Laborales*, nel quale l'unione tra i due studi Bohigas-Martorell e Gili-Bassó ottenne il terzo premio con l'incarico di costruire due istituti per l'avviamento al

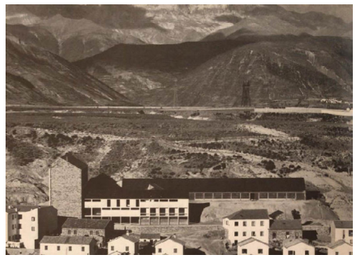


foto a pag. 262.

lavoro: Amposta del 1956, e Sabiñánigo.[17]

Quest'ultimo fu terminato nel Novembre del 1958[18], e fu costruito su un terreno orientato verso sud-est, all'interno dell'ambiente rurale di alta montagna dei Pirenei Aragonesi, a 1200 m, con temperature estreme, che vanno da 30° in estate, a -32° in inverno con frequenti nevicate.[19]

«L'architettura» ci rammenta come tale edificio ci inserisce all'interno di una zona agricola di recente sviluppo industriale, e della costruzione, realizzata in calcestruzzo armato, anche se gli stessi architetti hanno voluto abbinare a soluzioni moderne, pratiche costruttive tradizionali, come muri in pietra e coperture in lastre di ardesia. In seguito, l'attenzione si sposta sulla planimetria, adattata al declivio del lotto, con l'elemento della palestra che si inserisce al livello inferiore nel corpo frontale degli ambienti di rappresentanza, ai quali si aggiunge l'aula magna, mentre i corpi salienti al secondo livello si espandono con l'adattarsi al dislivello. Si apprezzano quindi, le qualità che tale impianto nelle sue planimetrie possiede nell'adattarsi e inserirsi nel paesaggio:

«La crescita organica di un impianto razionalista non è cosa di tutti i giorni. Né si può negare, in verità, la qualità razionalista di queste planimetrie: e tuttavia il loro sviluppo, che si risolve in un complesso volumetricamente assai compatto malgrado le nette articolazioni, mirabilmente inserito nel paesaggio, armonioso di rapporti e di una rara "esattezza" di tono, ha in sé un elemento di sorpresa».

Inoltre, viene riconosciuto l'importante ruolo sociale, quasi considerato sacro, che viene svolto dai vari spazi progettati della scuola, e destinati ai ragazzi e alla loro educazione:

«l'affermazione moralistica, rigorosa, preponderante, è quasi divenuta linguaggio: alle prese con un tema realmente sociale - si tratta di conferire conoscenze di cultura generale e tecniche ai fanciulli di una zona di recente e rapida industrializzazione – ha dato a questa architettura una forza di convinzione elementare. Vi riscontriamo una perfetta grammatica, l'adeguamento schietto alla situazione edilizia, senza compiacimenti e senza tradimenti, e l'organica spontaneità delle cose vere e vissute».

Facoltà di Giurisprudenza a Barcellona

A differenza dell'Istituto di Sabiñánigo, dove vennero applicate in parte tecniche costruttive tradizionali, l'edificio per la facoltà di giurisprudenza di Barcellona è esaltato soprattutto per qualità di «chiarezza, vigore, maestria costruttiva, e evidenza volumetrica», che lo resero un'opera moderna e all'avanguardia del tempo. Ci viene ricordato come in varie occasioni sono stati proprio i progetti per alcune facoltà universitaria a manifestare la volontà di presentare nuovi segnali di modernità:

«Quando un'istanza di linguaggio moderno comincia ad affermarsi e a orientarsi, uno tra i temi più opportuni che possano svilupparla è quello di una facoltà universitaria. Successe a Roma, nel 1934, col nuovo Stadium Urbis».

L'ordine modulare con il quale il complesso è stato concepito, l'utilizzo di una struttura metallica, che permette un montaggio rapido della stessa[20], affermano i caratteri razionalisti dell'architettura:

«Il linguaggio è risolutamente razionalista. La contrapposizione dei blocchi, le finestre a nastro, la pianta libera, il parziale sfondamento dei piani terra: una vittoria piena».

Dunque, è proprio questo mix di qualità tecniche, funzionali e compositive, a rendere l'architettura della facoltà di Giurisprudenza di Barcellona, un esempio di modernità per l'intera realtà spagnola:

«La facoltà di Giurisprudenza barcellonese è un edificio del quale qualunque capitale avrebbe motivo di vantarsi, e non solo in Europa. Non è soltanto un esempio e un'iniezione di modernità, di aria fresca, di novità espressiva nel Paese: è una dimostrazione di fede e di possibilità d'azione».

La conclusione tratta al finale di questo articolo conferma il generale rilancio verso la modernità dell'architettura spagnola. In questo ovviamente un ruolo di primo piano è riconosciuto agli architetti del Gruppo R, che nonostante lo sfruttamento di tecniche costruttive tradizionali che appartengono al patrimonio culturale storico del Paese, hanno contribuito a un rinnovamento generale del linguaggio architettonico spagnolo, riavvicinandolo «all'evoluzione culturale europea»:

«Un rilancio dell'architettura moderna in Spagna, per merito degli artisti del "Gruppo R", effettuato con grande energia, coerenza, adattamento dei mezzi e degli impianti ai singoli temi: una pregnanza lirica che raggiunge in alcuni casi, come nella piccola chiesa di Moragas o nella scuola professionale pirenaica, risultati molto interessanti...».

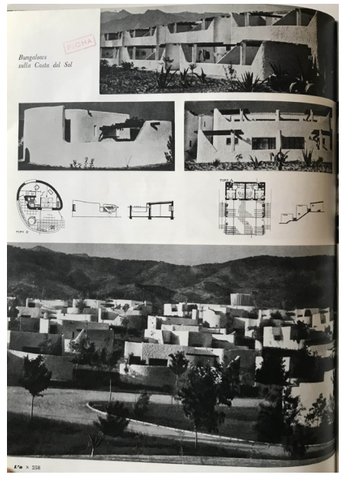
«Non si dica che è tardi per questo rilancio e per questa rottura. Tardi non è mai; tanto più che queste opere, nell'urgenza del loro rinnovamento, non rinunziano mai a quella fantasia e a quell'autocritica che sole rendono vitale e feconda un'operazione culturale».

foto a pag. 264.

foto a pag. 265.

Bungalows sulla Costa del Sol

in "selearchitettura" anno X, pp. 258-259



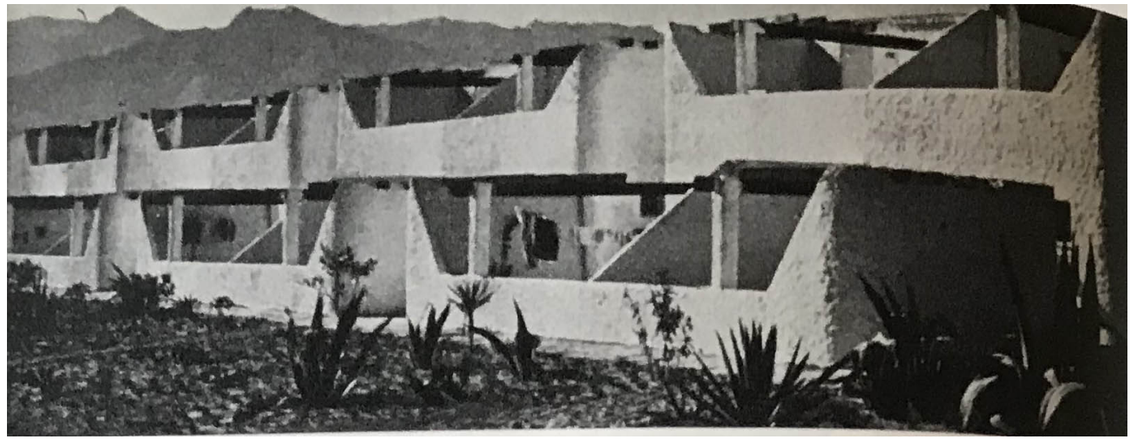
pag. 258.

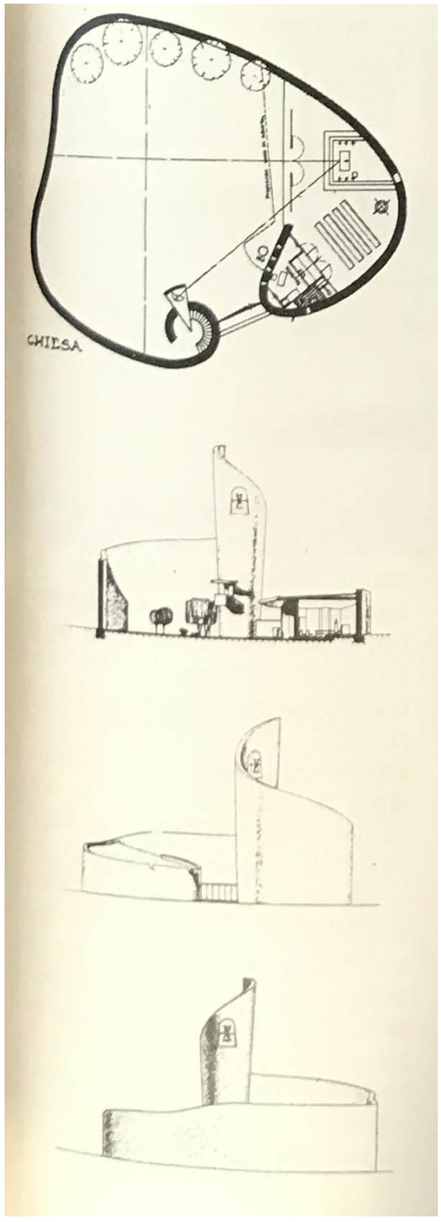
La notizia di questo villaggio per vacanze, situato nei pressi di Malaga, è tratta dalla rivista «Die Kunst und das schone Heim» nel numero 7 di quell'anno, che ne apprezza le caratteristiche mediterranee:

«è un villaggio…dotato di una caratteristica piuttosto ovvia: il Mediterraneo».

Consultando la rivista spagnola «Arquitectura», nel numero 58 del 1963, scopriamo che si tratta della *Ciudad Sindcal de vacaciones* a Marbella, costruita per i lavoratori della *Organización Sindical*. Il progetto è stato suddiviso in due macro temi: il primo, per oridinare la città, come luogo di riposo e per le ferie, il secondo, di ambientare e plasmare le costruzioni, rispettando il carattere mediterraneo del luogo. L'opera è degli architetti Manuel Aymerich Amadios e Angel Cadarso del Pueyo. Il villaggio risulta quindi, dotato di case (bungalows), coni giardini «molto semplici, ma eccezzionalmete curati», che garantiscono l'initimità delle varie case unifamiliari, disponibili in 4 diverse tipologie. «Le case più vicine al mare evitano le forme avvolte degli altri tipi e vengono a costituire una serie strettamente legata». La rivista italiana segnala anche, come la città sia dotata di un ufficio, di un club e ristorante, di un campo sportivo, di negozi e di una infermeria.

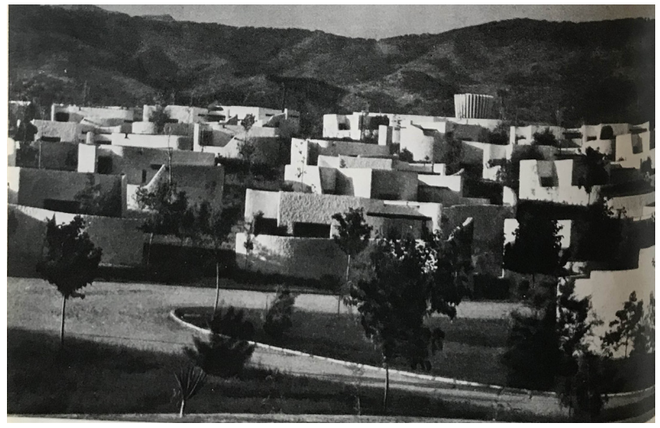
pag. 258, le case vicine al mare.



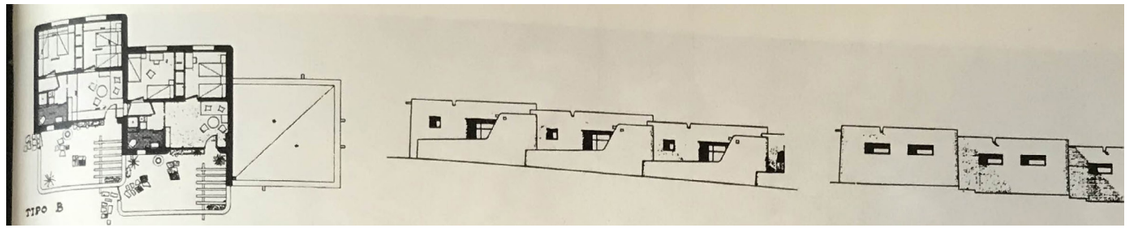


pag. 259, pianta e prospetti della chiesa.

pag. 259, il campanile della chiesa.



pag. 258, foto della città.



Palazzo della Hispano-Olivetti a Barcellona

anno XI, n. 4, agosto 1965, pp. 216-225.

«Questo l'ultimo lavoro che ci è stato affidato direttamente da Adriano Olivetti e ad esso abbiamo dato appassionata attività per onorarne la memoria».

Nell'introduzione all'articolo, gli autori del gruppo BBPR spiegano quali sono i punti principali del progetto e le loro volontà:

«Nel progettarlo non abbiamo voluto né potuto prescindere dal carattere urbanistico e architettonico della città di Barcellona. Pure, abbiamo cercato di contribuirvi con un disegno inedito che ci consentisse di essere noi stessi in un ambiente che ha caratteri suoi».

Affiorano quindi, i principi delle preesistenze ambientali, attraverso un edificio inserito in un tipico lotto barcellonese, che presenta i suoi forti caratteri urbani:

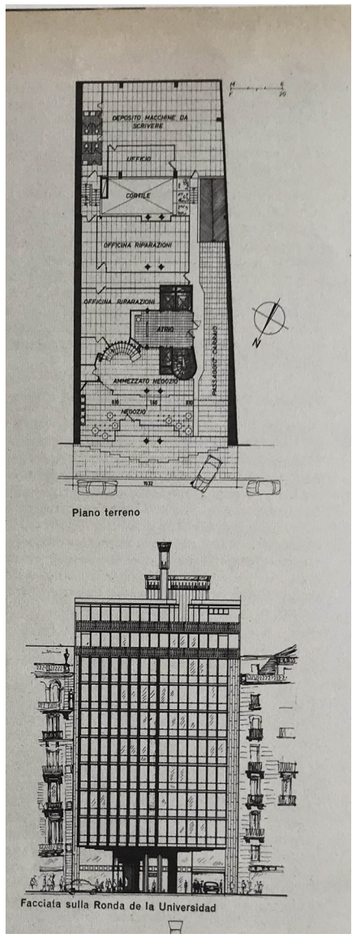
«Il carattere formale, che ha la sua più forte espressione nelle opere di Gaudí, abbiamo cercato di captarlo, pur rifiutando interamente ogni equivoca imitazione visibile, con l'animare la superficie delle fronti e con una certa spagnolesca ricchezza di materiali che altrove non abbiamo usato mai».

Il risultato è una facciata nord rappresentativa che dà sulla strada fiancheggiata da altri edifici di epoche differenti, realizzata con la tecnica del *curtain wall* che sporge con sbalzi graduali «in modo da caratterizzarsi nella strada e assumere ombre e luci diverse a seconda che lo si guardi venendo da una parte o dall'altra».

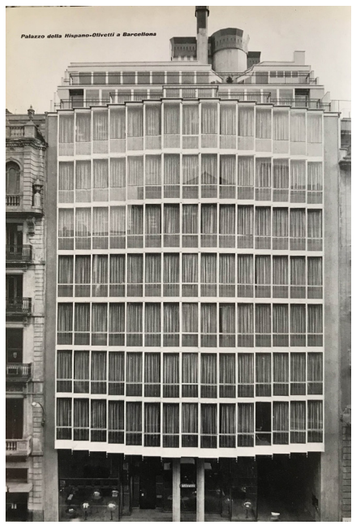
In seguito, l'attenzione si sposta sugli interni del pianterreno adibito a negozio, che presenta materiali nobili come il pavimento realizzato in quarzite grigia, le pareti in granito rosa e il soffitto a foglie dorate. Le macchine Olivetti che rappresentano l'elemento principale dell'esposizione commerciale sono inserite in globi di plexiglas, che «danno a ciascuna di esse un alone».

«Il negozio Olivetti, che fa da basamento all'edificio, ha richiesto particolare attenzione da parte nostra affinché sia di richiamo pubblicitario senza stridore e non sia superficiale strumento di mercantilismo».

pag. 54.



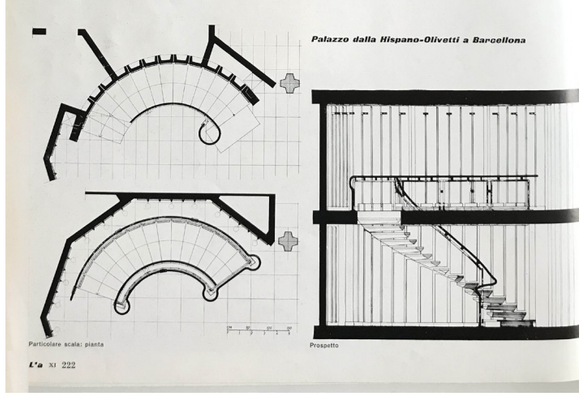
pag. 216, pianta e prospetto.



pag. 224, foto a pagina intera.

Interessante l'apparato fotografico che oltre ad essere dedicato alla facciata nord in curtain wall, dedica spazio agli allestimenti interni del negozio, e alla scala che porta al mezzanino, con i gradini realizzati in granito rosa, listello in noce lucidato «Mondoy», corrimano rivestito in pelle naturale; e le pareti che la circondano in piastre prefabbricate in c. a.

pag. 220, le macchine da scrivere Olivetti, inserite in bolle di plexiglas.



pag. 222

Gli architetti di Barcellona lottano per la libertà della Spagna
in "l'editoriale in breve", anno XII, pp. 144.
Vergogna madrilena: Gio Ponti e Pierre Vago
in "l'editoriale in breve", anno X, pp. 221.

Il breve testo pubblicato nella rubrica «l'editoriale in Breve», si riferisce ai fatti che avvennero tra il 9 e l'11 Marzo del 1966, passati alla storia sotto il nome de *La Capuchinada*.[21] Si tratta di uno dei più importanti episodi di lotta antifranchista, che presero luogo nel convento cappuccino di Sarriá a Barcellona, dove i religiosi misero a disposizione la sala degli atti, per radunare l'assemblea universitaria che sancì la costituzione del SDEUB, il nuovo Sindacato Democratico degli Studenti dell'Università di Barcellona.[22] All'assemblea parteciparono più di 500 persone, soprattutto studenti, ma anche professori, 35 tra intellettuali e artisti, due sacerdoti e alcuni giornalisti. L'evento si concluse con l'intervento della Polizia armata, che circondò l'intero complesso religioso. Dato che nessun partecipante obbedì all'ordine di abbandonare l'edificio, l'11 Marzo la polizia dopo aver forzato la porta, penetrò all'interno del convento arrestando i partecipanti, che furono rilasciati in libertà, solamente dopo il pago di pesanti multe per l'epoca, comprese tra le 25000 e le 200000 pesetas. La rivista cita tra i partecipanti i nomi di Antoni de Moragas, all'epoca presidente del Colegio de Arquietctos de Catalunya, Oriol Bohigas e Lluis Domenech, in qualità di professori di composizione presso la facoltà di Architettura, e l'architetto José Maria Martorell:

«La polizia accerchia il convento per 48 ore, infine lo invade con la violenza, infrangendo ogni regola di rispetto verso un istituto ecclesiastico. Gli studenti vengono schedati uno a uno. Gli intellettuali sono fermati, portati in questura, trattenuti tre giorni in prigione, e poi rilasciati dietro il pagamento di forti multe: 200000 pesetas (due miliardi di lire italiane) a Moragas e Martorell, 100000 pesetas a Bohigas, 25000 a Domenech. La notizia suscita enorme fermento nella città e in tutto il paese: si tratta dei migliori architetti di Barcellona, intenzionalmente noti: l'intera professione si schiera con loro nel comune intento di liberare la Spagna da un'intollerabile oppressione».

L'evento de la *Capuchinada*, assunse una tale importanza nella lotta antifranchista, a tal punto da suscitare un movimento di solidarietà politica che sfociò nella *Taula Rodona Democràtica*, antecedente dell'*Assamblea de Catalunya*, fondata nel novembre 1971, come organismo di opposizione al regime per rivendicare, le libertà demo-

cratiche, l'amnistia per i prigionieri politici, e la rivendicazione di uno statuto autonomo per la Catalogna. Inoltre, la circostanza dimostra la presenza di una nuova corrente cattolica distante dal regime, rappresentata da alcuni sacerdoti dissidenti, di cui Roberto Pane, già ci aveva parlato in una sua recensione per il libro di Bohigas "*Architettura modernista- Gaudí e il movimento catalano"* in «Casabella». In questo caso oltre a sostenere l'assemblea universitaria, l'11 maggio di quello stesso anno i religiosi manifestarono contro le torture inflitte dal regime allo studente Joaquim Boix, membro dello stesso SDEUB. *La Capuchinada* dimostra come nella seconda metà degli anni Sessanta, il regime ha già perso il controllo delle università, l'anno precedente, infatti venne disciolto il SEU, il sindacato falangista universitario.[23]

Dopo averci presentato gli avvenimenti della lotta universitaria catalana, la rivista coglie l'occasione per denunciare alcune ingiustizie perpetrate nei concorsi internazionali spagnoli, a danni degli architetti vincitori stranieri:

«A completare il sinistro quadro, ecco cosa avviene nel settore dei concorsi internazionali..».

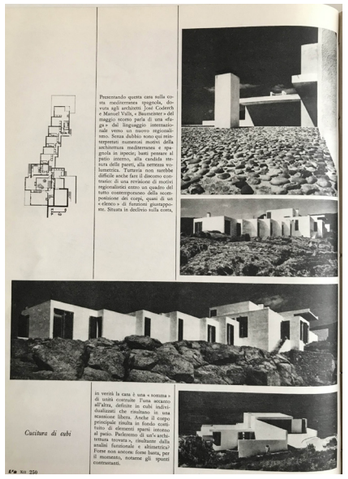
Si cita il concorso per l'Opera di Madrid, vinto da un gruppo di architetti polacchi, che «non hanno ottenuto l'incarico del progetto definitivo, invece arbitrariamente affidato ad un professionista locale». In seguito, si ricorda il «non meno scandaloso» esito del concorso per il *Kursaal* di San Sebastián, nel quale il primo premio fu assegnato «al geniale progetto» di Jan Lubicz-Nycz. Si denuncia il fatto che il progetto vincitore non sia stato preso in considerazione, mentre l'incarico è stato affidato a un architetto spagnolo, la cui soluzione era già stata scartata nella prima cernita della giuria:
«Questo è il clima corrotto, anzi marcio della Spagna franchista».

Per quanto riguarda le critiche per il concorso internazionale del Teatro dell'opera di Madrid, in un altro «l'editoriale in breve», intitolato "Vergogna madrilena: Gio Ponti e Pierre Vago", la rivista chiama in causa Gio Ponti e Pierre Vago che hanno partecipato in qualità di giurati, al concorso, promosso dalla Fondazione intitolata a Juan March, descritto come «uno dei più biechi finanziatori e sostenitori del fascismo spagnolo». Si riferisce come il *Comité d'aide* e la *Résitance Espagnole* avessero già da tempo inviato un appello ai membri della commissione giudicatrice invitandoli a «non prestarsi al gioco del governo franchista, teso a dare una vernice democratica alla celebrazione di un criminale». Gio Ponti e Pierre Vago sono quindi accusati di non aver dato le dimissioni da giurati, o di non essersi pronunciati una volta scoperto l'inganno «che aveva sorpreso la loro buona fede», e quella dei restanti architetti concorrenti stranieri del tutto ignari della «losca figura» di Juan March. A questo punto l'articolo riporta le dichiarazioni dei due giurati.
Segue il contrattacco dell'editoriale in "*Pierre Vago si offende (Gio Ponti incassa)*", alle dichiarazioni dell'allora segretario generale dell'U.I.A. (Unione Internazionale degli Architetti), a causa della «sua insensibilità dietro argomenti di ordine burocratico». La contro risposta de «L'architettura» a Pierre Vago, si suddivide su tre punti. Nel primo punto si denuncia il segretario generale dell'U.I.A. che «con una delicatezza esime da ogni commento, si autonomina membro della giuria» in tutti i concorsi sono organizzati dalla stessa organizzazione.
Nel secondo punto si riconosce come la lettera del *Comité d'aide* e della *Résistance espagnole* siano state pubblicate qualche giorno dopo la conclusione del concorso, il quale era stato bandito già da un anno, ma a tale vicenda la testata risponde: «Ebbene: di chi è la colpa? Proprio dell'U.I.A e del suo segretario generale...», il quale secondo la rivista di Zevi aveva l'obbligo di informarsi sulla figura di Juan March.
Al terzo punto afferma come Pierre Vago sia un «tecnico puro, che non si occupa di politica», a dimostrazione della sua contraddittorietà in politica, dove a Cuba assunse una posizione antiamericana e pro-castrista, mentre in Spagna approva un concorso promosso da un falangista, terminando la denuncia con:
«fa insomma quello che fanno tutti coloro che "non si occupano di politica": il comodo suo».
L'accanimento per la negligenza di Pierre Vago è tale che in un successivo «editoriale in breve», l'attacco segue suddiviso in cinque punti.
Nel primo si invita Pierre Vago di nominare con saggezza i rappresentanti dell'U.I.A. nei vari concorsi senza la sua auto nominazione nel 20 % delle partecipazioni come l'architetto francese dichiara.
A Madrid è accusato di aver partecipato a un concorso che esalta la figura di un gerarca franchista: «è una vergogna»; al terzo punto viene distrutta la difesa del giurato che afferma che ai vari concorsi partecipano anche architetti provenienti da paesi socialisti, ma non può riconoscere concorsi che possiedono un «significato politico: altrimenti, con l'alibi di "non occuparsi di politica", contribuisce a «glorificare un fascista». Nel quarto punto il comportamento di Pierre Vago è giudicato come offensivo nei confronti degli architetti democratici, e degli «uomini liberi di Spagna» che disprezzano il regime franchista. Segue il punto 5 con: «Quanto alle riviste di architettura, l'accademico distacco propugnato da Pierre Vago non ci persuade affatto». Dimostrando come la critica all'architettura avviene, in primo luogo, con i contenuti sociali e simbolici dell'architettura, e poi attraverso le forme «che li incarnano […] la critica meramente tecnico-formalisti-

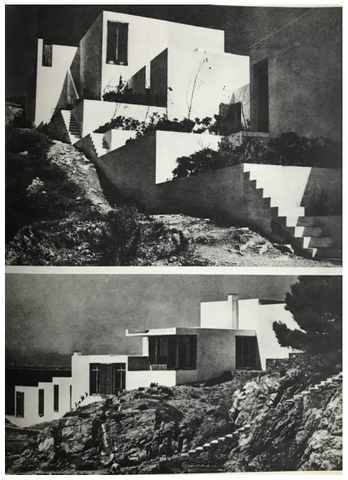
ca diviene fatalmente serva delle classi dirigenti. Chiaro?».
Concludendo, possiamo notare come in questa serie di articoli, l'architettura spagnola viene analizzata dalla rivista «L'A.» anche attraverso la lotta politica antifascista condivisa da alcuni architetti catalani, ma anche da Zevi, che in qualità di politico italiano è stato sempre impegnato nella lotta contro il fascismo, e nel denunciare le ingiustizie perpetrate attraverso i concorsi internazionali, da parte degli organismi governativi spagnoli controllati dal regime, che spesso finiscono per agevolare la vittoria dei partecipanti spagnoli.

Cucitura di cubi

anno XII, n. 4, Agosto 1966, pp. 250-251.



pag. 250



pag. 251.

Anche questo editoriale nella sua rubrica "selearchitettura" presenta l'opera di Coderch e Valls, Casa Rozas. Le notizie in questo caso sono filtrate dal numero di «Baumeister» del maggio di quell'anno. La rivista di lingua tedesca parla di «una fuga dal linguaggio internazionale verso un nuovo regionalismo» . «Senza dubbio sono qui reinterpretati numerosi motivi della architettura mediterranea e spagnola in ispecie»; compare infatti, il tradizionale patio interno, la stesura bianca delle pareti e la nettezza volumetrica:

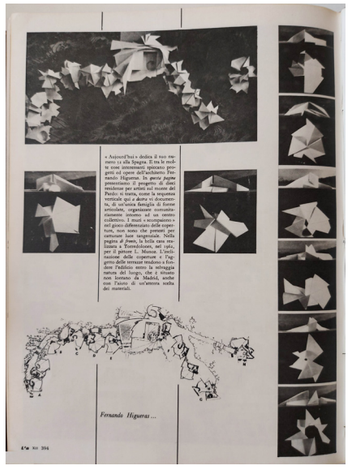
«Tuttavia non sarebbe difficile anche fare il discorso contrario: di una revisione di motivi regionalistici entro un quadro del tutto contemporaneo della scomposizione dei corpi, quasi un "elenco" di funzioni giustapposte».

Tale giustificazione è dovuta al fatto che la casa sorge lungo un declivio, e si sviluppa attraverso una «somma di unità costruite una accanto all'altra, con cubi che si ripetono con una scansione libera:

«Parleremo di un'"architettura trovata", risultante dalla analisi funzionale a altimetrica? Forse non ancora: forse basta, per il momento notarne gli spunti contrastanti».

Fernando Higueras...anche al vero

Anno XII, n. 6, Ottobre 1966, pp. 394-395.



pag. 394.

E' presentata l'opera dell'architetto Fernando Higueral Diaz per il *Concurso Nacional de Arquitectura* del 1960, dedicato a dieci residenze per artisti da costruire sul monte de *El Pardo* vicino Madrid. Si tratta di un progetto in cui traspare un disegno continuo dell'intero complesso di residenze, e dove si presta molto importanza sia all'adattamento delle costruzioni al territorio; e sia all'attenzione per gli spazi interni. Le distinte altezze e forme dei tetraedri delle coperture controllano l'entrata delle luce nell'interiore, rendendo i tetti inclinati, elementi di grande espressività plastica per l'interno. La luce, che viene considerata come una variabile da prendere in considerazione nel disegno degli interni, dato che gli stessi muri sono progettati per permettere l'entrata di una luce radente che evita la formazione dei riflessi, che possono disturbare l'immagine dei quadri Le forme geometriche e cristalline del tetto si contrastano con le forme più fluide delle piante. Il risultato è un complesso urbanistico che ben si adatta nelle sue forme organiche, alla natura circostante, integrandosi con essa. Nella rivista italiana il progetto ci viene presentato come «una composizione di tetraedri tesa ad integrare l'architettura in un drammatico panorama». Della soluzione si apprezza: «il pregio di stabilire una continuità tra le varie residenze», dato che le case sono collocate in base ad un libero andamento, ma sempre intorno ad un nucleo attivo. Per comprendere i vari spazi che compongono l'opera, nel testo segue una inevitabile descrizione delle foto dei plastici e delle piante, tratte, dal n. 96 della rivista francese «L'Architecture d?Aujourd'hui». Infatti, così come denunciato nell'articolo dell'editoriale francese, «l'opera si caratterizza anche per la sua non facile rappresentazione in piante, prospetti e sezioni; persino le foto dei plastici non riescono che darci soltanto un aspetto parziale del complesso.
Infine, l'articolo compie una critica per il secondo premio aggiudicato a questo progetto dalla Direzione delle Belle Arti di Madrid, che aveva bandito il concorso:

«Purtroppo il primo premio […] è stato assegnato a un progetto assai più conservativo, in cui le dieci residenze si concludono in dieci parallelepipedi quanto mai anonimi».

Questa stessa opera è riproposta sempre all'interno della rubrica "se

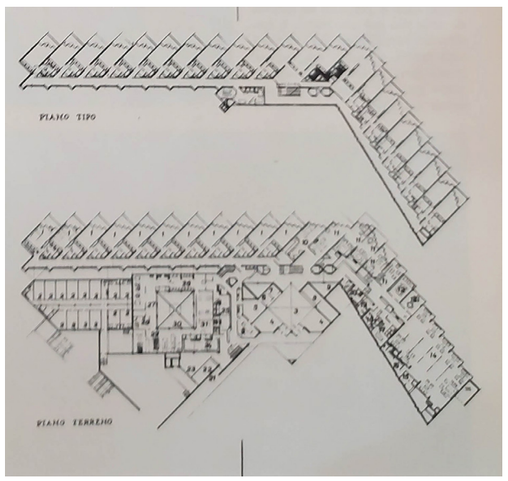
Albergo a Palma di Maiorca

anno XII, n. 8, dicembre 1966, pp. 541-542.

pag. 541.

"L'Hotel del Mar" a Palma di Maiorca, già segnalato nell'editoriale di Ponti, è la seconda opera del gruppo Coderch e Valls, riportata nella rubrica "selearchitettura". La notizia è tratta dal n. 7 del 1966, della rivista «Baumeister». La descrizione breve e tecnica, parla delle 150 stanze, che compongono il complesso inserito in una pineta vicino al mare. L'Hotel si compone di due corpi, quello più grande di otto piani, con le varie residenze, è il modesto basamento che dà luogo ai vari servizi. Tutte le stanze dei clienti affacciano sul mare, con «l'interessante doppio ritmo che anima il prospetto principale: la seghettatura principale tra le varie logge e quella secondaria, all'interno delle logge stesse, tra i vari pannelli». maggiori informazioni riguardo questa opera, sono riportate nel capitolo dedicato alla rivista «Domus».

pag. 541, planimetria del pianterreno.

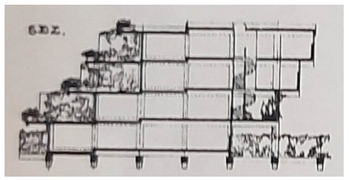


pag. 542, foto a pagina intera.

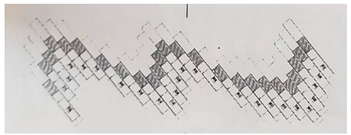
Un bastione di terrazze

anno XII, n. 12, Aprile 1967, pp. 818-819.

pag. 818.

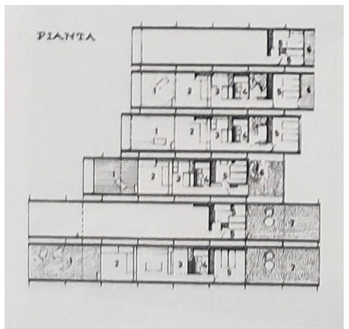


pag. 818, sezione.



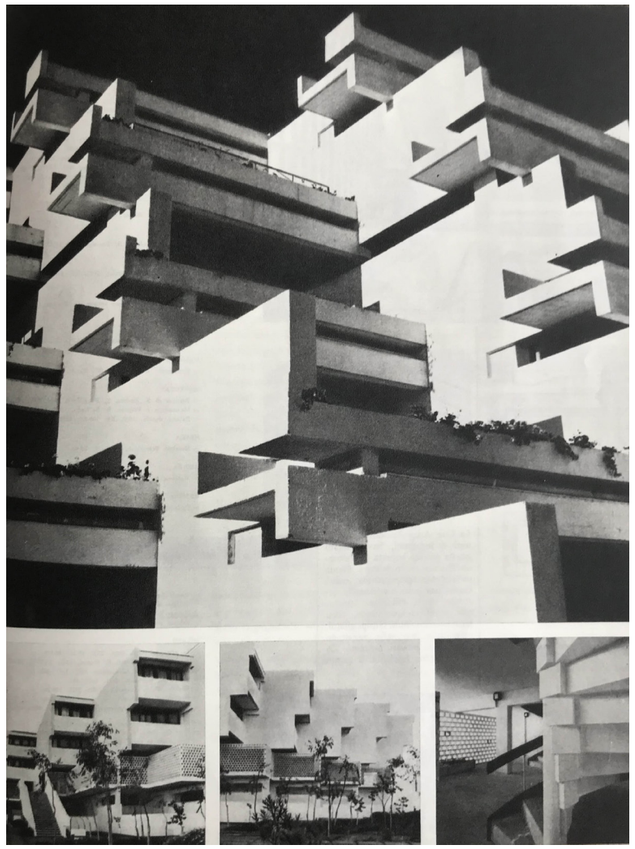
pag. 818, planimetria del complesso.

pag. 818, planimetrie dei vari appartamenti.



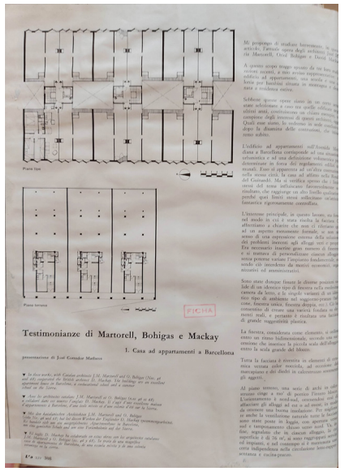
Il brevissimo testo della rubrica “selearchitettura” segnala ciò che è stato pubblicato sulla rivista «Baumeister», nel fascicolo di dicembre, a proposito del progetto della “Ciudad Blanca” ad Alcudia, nell’isola di Majorca. L’opera è degli architetti madrileno Sáenz de Oiza e Fullaondo Errazu. Il complesso è sviluppato con delle gradonata, risolta da terrazze ripiene di vegetazione, per garantire una certa privacy dai vicini, e per trarre allo stesso temo «il maggior possibile godimento del panorama mediterraneo». Ogni piano reca 25 appartamenti, con diverse possibili varianti. Si segnalano i tempi necessari per ultimare il progetto, iniziato nel 1961, e terminato tra il 1962 e il 1963, con una struttura interamente realizzata in cemento armato.

pag. 819, varie foto del complesso.



Testimonianze di José Maria Martorell, Oriol Bohigas e David Mackay

José Corredor Matheos, anno XIV, n. 4, Agosto 1968, pp. 308-316.



pag. 308.

pag. 309, foto a pagina intera.

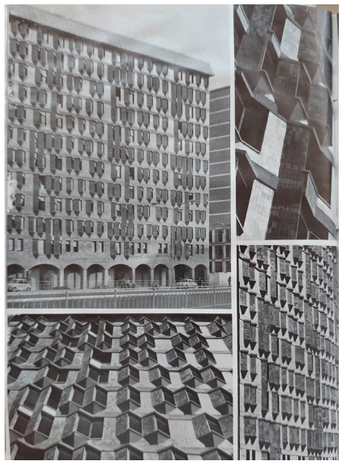
Il testo è scritto dal poeta e critico d’arte spagnolo José Corredor Matheos, che introduce l’opera dei membri dello studio M.B.M. (José Maria Martorell, Oriol Bohigas e David Mackey), attraverso l’esposizione di tre realizzazioni recenti per l’epoca: L’ *edificio de viviendas in Avenida de la Meridiana* la scuola materna, primaria e secondaria “*Garbi*” a Esplugas de Llobregat, e la colonia estiva a Canymars.
Si inizia con la presentazione dell’edificio per appartamenti sull’*Avenida Meridiana* a Barcellona, dimostrando il fatto che avvolte le limitazioni che i regolamenti edilizi della città in ambito urbanistico e volumetrico comportano, influenzano il risultato finale del progetto in maniera positiva, non limitando gli architetti, ma al contrario, spronandoli a raggiungere nuove soluzioni:

«ma si verifica spesso che i limiti stessi del tema influiscano favorevolmente sul risultato, che raggiunge un alto livello qualitativo, perché quei limiti stessi sollecitano un’attività fantastica rigorosamente controllata».

La soluzione innovativa si evince soprattutto nel disegno della facciata, risolto con un gran numero di finestre che rappresentano all’esterno, lo sviluppo interno degli appartamenti fortemente compromesso dai regolamenti amministrativi, con l’utilizzo dello stesso tipo di finestra singola, nel caso di camere da letto, e doppia, che denunciano all’esterno la presenza di un soggiorno, garantendo alla facciata una grande suggestività plastica:

«Era necessario inserire un gran numero di finestre, e si trattava di personalizzare ciascun alloggio, senza poterne variare l’impianto fondamentale, essendo ciò interdetto da motivi economici, organizzativi e amministrativi».

In seguito l’attenzione si sposta sui materiali, che contribuiscono alla realizzazione della facciata, rivestita da elementi in ceramica vetrata «color nocciola», mentre i marcapiano e i diedri in calcestruzzo. Il piano terra è risolto con archi in calcestruzzo che formano un portico che circonda l’intero blocco, orientato sull’asse nord-sud, per ottenere gli alloggi su uno sviluppo est- ovest migliorando così l’insolazione, mentre le aperture verso sud e i tamponamenti a nord, favoriscono la



pag. 310.

pag. 312, la scuola Garbi dall'esterno.

pag. 312, foto interna della scuola.

ventilazione. Lo schema si riflette anche all'interno dove «si è mantenuta una certa indipendenza nella circolazione letto-rappresentanza e cucina-pranzo».

Il discorso di José Corredor Matheos per la scuola "Garbi", inizia denunciando l'insufficienza in Spagna di costruzioni destinate alle all'istruzione: «Endemica è la carenza di scuole in Spagna». Il critico ricorda gli sforzi intrapresi durante la Seconda Repubblica, e di come in seguito in Spagna, siano stati costruiti poche strutture per l'istruzione primaria, lasciando «decine di migliaia i bambini privi di scuola in ciascuna delle grandi città, Madrid e Barcellona». L'autore rammenta gli sforzi intrapresi dalle autorità catalane, e dall'Assessorato all'educazione di Barcellona, che da sempre, in base ai loro «sentimenti progressisti», avevano realizzato opere di rilievo a livello internazionale:

«Scuole all'aperto fin dal 1914; centri educativi collettivi per vacanze fin dal 1906; scuole miste dal 1923, la stessa Montessori venne invitata e collaborò a questo sforzo negli stessi anni della guerra civile».

Corredor Matheos, sceglie la scuola "Garbi" nel testimoniare l'opera degli architetti catalani, soprattutto per i tratti innovatori che influenzano la realizzazione del complesso. Quest'ultima è stato elaborata anche grazie allo studio di alcuni pedagogisti, il cui esito del progetto considerato «sperimentale», non è la tipica concezione «razionalista» in pianta di una scuola che si sviluppa in maniera lineare, ma un'opera impostata su uno spazio comune centrale destinato al pranzo, al soggiorno, ma anche a rappresentazioni con «funzioni eminentemente comunitarie» che sono parte integrante del processo educativo. L'intera distribuzione delle classi si sviluppa intorno a questa zona centrale, con soltanto una zona filtro. Emerge però, un inconveniente che viene citato all'interno dell'articolo: la mancanza di isolamento acustico, che disturba gli alunni all'interno delle loro classi. Si rammenta, come un'altra scuola concepita sullo stesso concetto sia già in costruzione, e nella quale gli architetti stiano cercando di risolvere i fastidiosi difetti, «che necessariamente si riscontrano in ogni progetto sperimentale».

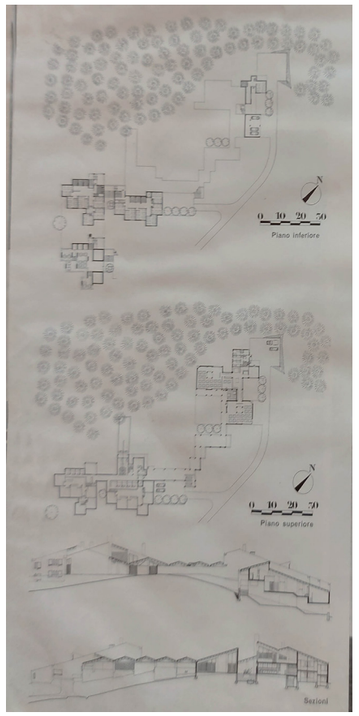
Infine, vengono elencate le caratteristiche della colonia Canyamars, della quale si evidenza in particolar modo la sua struttura che si adatta alla topografia della zona. I vari ambienti che compongono il complesso sono uniti da vari porticati, dando vita ad un'ampia corte centrale delimitata a sud dai corpi e dai porticati, mentre a nord dal bosco, «legato all'edificio senza soluzione di continuità». Ancora una volta il patio è utilizzato per socializzare e per le varie attività all'aperto. Dell'edificio vengono apprezzati «le necessità funzionali, il perfetto adeguamento al lotto, l'integrazione col paesaggio, il connubio felice tra tradizione contadina e mezzi espressivi moderni». Tale discorso si collega alle altre caratteristiche citate degli edifici precedenti, nei quali secondo l'autore, si esercita la volontà di integrare «le opere nei contesti preesistenti, architettonici, ambientali o paesistici». A contraddistinguere la produzione è quel «senso di misura» che Matheos riconosce nello spirito catalano, e nella «tradizione empirica» dell'inglese David Mackay:

«Per questi architetti l'opera non è conclusa finché non è abitata. Sul piano estetico, ritengo che essi adottino un metodo di affrontare i problemi che oggi è il più adeguato, tanto in architettura che nelle altre arti».

Concludendo, Corredor Matheos afferma che a definire i principali aspetti delle opere dello Studio, è il termine:

«sociale – mi è venuto alla mente, è chiaro, fin dal primo istante […] Ho preferito, anziché dirlo, cercare di dimostrarlo: che questo interesse fondamentale, questo complesso, per meglio dire, di interessi, si manifesta esplicito e chiaro nell'esame stesso di alcune delle ultime opere di questi autori, prese a caso»

Si nota nelle parole di Corredor Matheos, un particolare più volte accennato nella rivista «L'a.», riguardo l'operato di Bohigas, Martorell e Mackay, ovvero, lo sviluppo in Catalogna di un'architettura realista, e razionale, nel senso che cerca di ricreare attraverso lo spazio architettonico determinate condizioni sociali e ambientali. Già è stato accennato, come l'architettura neorrealista italiana, e in particola modo quella dell'ambiente milanese, con le idee delle preesistenze di Rogers, avessero fortemente influenzato le idee di Bohigas. L'edificio per appartamenti in *Avenida de la Meridiana* ne è un esempio perfetto. Con la singolarità del disegno in facciata, e della composizione di vuoti, ricorda ad alcune architetture milanesi o all'opera dell'architetto Ignacio Gardella, che già è stato un riferimento basico al progetto di Antonio Coderch, per il suo edificio destinato ad appartamenti di Barcellona.[26]



In alto a destra, foto della colonia apag. pag. 314, al centro, planimetrie della colonia a pag. 313, sotto planimetrie della scuola a pag. 312.

Alla ricerca di Gaudí

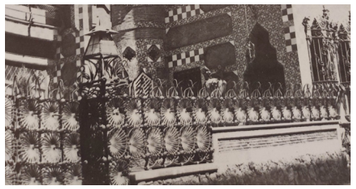
Vittoria Girardi, anno XIV, n. 9, Gennaio 1969, pp. 688-694.(ep.1); anno XIV n. 10, Febbraio 1969, pp. 760-764. (ep. 2); anno XIV, n. 11, Marzo 1969, pp. 830-834. (ep. 3); anno XIV, n. 1, Maggio 1969, pp. 900-904. (ep. 4); anno XV, n. 2, giugno 1969, pp. 130-134. (ep. 5); anno XV, n. 3, luglio 1969, pp. 200-204. (ep. 6); anno XV. n. 4, agosto 1969, pp. 270-274. (ep.7); anno XV, n. 5, Settembre 1969, pp. 342-344. (ep. 8).

«L'a.» offre l'opportunità ai lettori italiani di raccontare le varie fasi dell'artista catalano, rimasto nella penombra per molto tempo, e in Italia riscoperto grazie agli scritti di Roberto Pane e dello stesso Zevi come vedremo in «Metron». Si tratta di una documentazione cronologicamente ordinata delle opere gaudiane. Si parte da Casa Vicens, in cui ad affiorare è ancora un linguaggio considerato neogotico, passando in seguito per il complesso del Parco Güell, per le case Batló e Milá, fino ad arrivare al suo progetto più importante: La Sagrada Familia.

Con il titolo "*Alla ricerca di Gaudí*", la rubrica dell'editoriale «l*a tradizione moderna*» dopo essere stata dedicata in diversi numeri precedenti al grande architetto americano tanto caro a Bruno Zevi "*Flashes su frank Lloyd Wright*", si concentra a partire dal numero 159 del gennaio 1969, sulla documentazione di alcune opere del genio catalano, a dimostrazione di come Gaudì fosse considerato un precursore dell'architettura organica, nella fase antecedente alla rivoluzione moderna.

Comincia in questo modo una serie di testimonianze sugli edifici più emblematici realizzati dall'architetto nella città di Barcellona, partendo dalla Casa Vicens, dal Palacio Güell, e dal Colegio de Santa Teresa. Punto forte di questa serie di articoli sono le fotografie inedite, che si concentrano sull'illustrazione dei più importanti particolari decorativi che meglio caratterizzano e rendono uniche le architetture di Gaudí.

Partendo dalla descrizione di Casa Vicens (1878-1880), ci si sofferma innanzitutto sull'elenco degli elementi peculiari del più ampio linguaggio dell'Art Nouveau: «esaltazione tecnico-decorativa della struttura, valorizzazione dei nuovi materiali, in funzione di nuove possibilità ornamentali concezione unitaria dell'edificio dominata dal gusto della linea sinuosa e dinamica dell'asimmetria»; e di come Gaudí si sia distaccato «per la coscienza spaziale, per la mano assai più plastica e naturalistica, per la correlazione quasi mitica tra natura e architettura», rispetto alle altre figure catalane dell'epoca che intrapresero la via del modernismo nell'ambiente locale catalano, solo come una forma di «stimolo esterno». L'autrice Vittoria Girardi ci racconta quali fossero gli elementi principali che teoricamente la critica moderna aveva più volte ribadito sulla complessa figura dell'architetto Gaudí, prima di giungere in Spagna per completare questo



n. 9, Foto del cancello di Casa Vincens a pag.688.

n. 9, particolare della facciata di Casa Vicens a pag. 688

n. 9, Palazzo Güell a pag. 690.

n. 9, Particolare del Palazzo Güell a pag. 691.

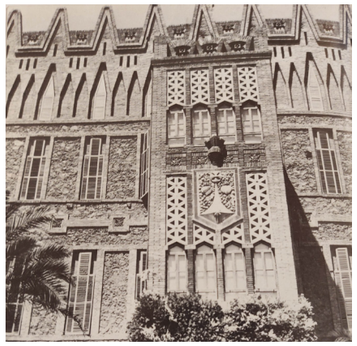
servizio per l'editoriale:

«Quando giungemmo in Spagna alla ricerca di Gaudí ne conoscevamo ovviamente le componenti formative, che la critica consapevole aveva già ben isolato: la profonda esperienza e predilezione artigiana, la conoscenza dello stile Mudejar e tutta la finezza immaginifica della tradizione spagnola del ferro battuto, la passione per il neogotico, "sublime" ma incompleto, un felice inizio rimasto bloccato dal decapabile Rinascimento..." […] contestata da uno sbocco personale di tipo neobarocco; un espressionismo ante litteram; un gusto spiccato per il simbolo, la natura concepita come sorgente ispiratrice, le forme organiche impiegate seconda una semantica religiosa...».

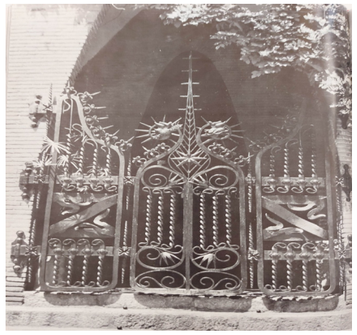
Tutte queste caratteristiche compaiono nel suo primo lavoro di rilievo, la **Casa Vicens**, (alterata in seguito da un ampliamento estraneo), della quale si esalta l'impostazione "medievaleggiante", e dove il risultato dell'opera è frutto dell'utilizzo di diversi materiali combinati tra loro quali: il rivestimento di pietra e maiolica che contraddistingue i primi due piani, le piastrelle bianche e azzurre del terzo, il colore che rende evidenti le varie scansioni; e la cancellata considerata «splendida» per il virtuosismo raggiunto nell'arte del ferro battuto.

Ne segue la descrizione di un breve paragrafo, ma accompagnato da una selezione di interessanti fotografie, del **Palazzo Güell**, commissionato dal conte e mecenate più importante per Gaudí, e realizzato nel 1885. Vengono enunciate le caratteristiche più importanti dell'edificio, inserito nel tessuto storico della città di Barcellona, a partire dall'ingresso risolto con due archi parabolici, che conducono verso un vestibolo interno a doppia altezza, dato che l'edificio non comprende un cortile interno. Cosicché al di sopra, tutti gli ambienti si sviluppino intorno ad una sala centrale, illuminata dagli ultimi tre piani e da una cupola. Ancora una volta in facciata viene denunciata una concezione medievaleggiante dalla quale però, «sbocca in una visione moderna » attraverso i suoi tagli. Per quanto riguarda i materiali vengono usati il laterizio per la struttura, il calcare bianco per rivestirla, mentre dei rivestimenti in ceramica colorata vengono apprezzati gli «splendidi, profetici disegni».

Dunque, al «groviglio» delle forme e delle concezioni decorative di Palazzo Güell, la rivista contrappone l'austerità del ritmo serrato e della povertà dei materiali, che invece caratterizzano l'opera del **Colegio de Santa Teresa**, costruito tra il 1889 e il 1894. La facciata è risolta dalle decorazioni di pannellatura in pietra rustica, riquadrata dentro filari di cotto che incorniciano le stesse finestre. Altro elemento importante riportato dell'opera, è l'illuminazione dei corridoi interni che ricevono luce da chiostrine che variano di dimensione a seconda dei piani, per permettere una illuminazione di riflesso, laterale e aggiuntiva.



Facciata del *Colegio* a pag. 692.



n. 9, pag. 694, foto a pagina intera.

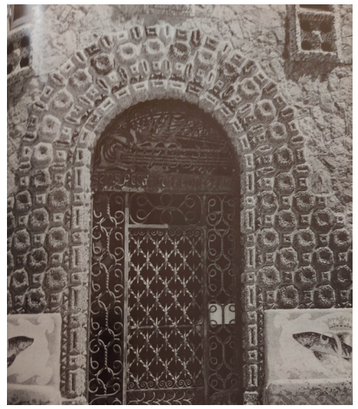
n. 10, Foto di Villa Bellesguard a pag, 760.

Nel secondo capitolo a proposito dell'opera di Gaudí, l'editoriale ci presenta la **Villa Bellesguard**, e la prima cappella della Colonia Güell.
La Bellesguard (1900-1902) è definita come l'ultima esperienza di «ispirazione neogotica» da parte di Gaudí; essendo concepita anche come rievocazione ed un omaggio alla memoria del re Martino I di Aragona «che in quello stesso luogo ebbe una dimora: su una collina, in mezzo ad una splendida campagna, domina il porto di Barcellona». Si tratta della prima opera nella quale Gaudí realizza le sue prime volte con pilastri inclinati, per sopportare le spinte del terreno. Le foto dei particolari della facciata dimostrano l'uso della pietra, e di materiali ottenuti scavando sul posto, che garantiscono un «cromatismo di rara bellezza: giallo oro con verde, bruno, grigio scuro». Le pietre tagliate in diverse misure definiscono e rendono unico ogni elemento plastico della facciata, mentre l'interno è interamente realizzato in cotto. Viene riproposta anche la soluzione delle volte a mensola presenti nel Colegio di Santa Teresa, ma con una «più originale definizione spaziale, in organico rapporto con la struttura».

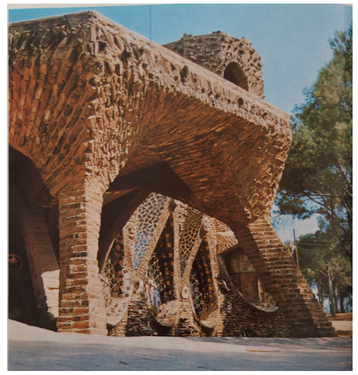
La seguente opera documentata di Gaudí è la **Cappella della colonia Güell**, commissionata dallo stesso conte nel 1898, come chiesa per la borgata operaia di Cervelló, e dedicata a S. Coloma. Della chiesa sono stati realizzati solo la cripta, il portico e la sala di accesso alla parte superiore, della restante parte ci restano solo alcuni modelli. L'articolo considera quest'opera come un punto di svolta rispetto ai lavori precedentemente citati del maestro catalano, in cui «ha ormai abbandonato i calchi storici, e cerca leggi universali entro la natura». Le qualità apprezzate dell'opera sono:

«Continuità ininterrotta tra esterno ed interno, fascinoso e impeccabile impegno strutturalistico, immedesimazione con l'ambiente ne costituiscono le caratteristiche salienti, in sé insuperate».

I caratteri organici dell'opera vengono individuati anche nella descrizione strutturale dei pilastri inclinati del portico, organizzati tra loro in «articolazioni» che trasmettono le sollecitazioni di carico e spinta, che «si innestano nelle volte come membrature di un organismo vivente». Ma anche nei muri ondulati della cripta, dove trovano spazio delle aperture risolte con vetri colorati di forme floreali. Gli smalti intorno alle finestre e sotto le volte, accentuano la varietà cromatica dell'opera ottenuta sempre attraverso la combinazione di diversi materiali, quali mattoni di «disparata qualità e tonalità», ma anche pietre che tendono al giallo, basalti e cementi grigi. S. Coloma presenta quindi, «una rara omogeneità, una qualità espressiva connaturale alle varianti dinamiche dei pesi e delle resistenze, una soluzione intuitiva di problemi statici che soltanto successivamente la teoria dell'elasticità consentirà di affrontare; e specialmente, attesta un'illimitata capaci



n. 10, il portale di Villa Bellesguard a pag, 763.



n. 10, foto della cappella a pag. 763.

n. 11, pag. 834, foto a pagina intera.

tà di creare imprevedibili configurazioni unitarie ove tutti gli elementi concorrono in un complesso organico». Ed è per questi punti salienti in cui ancora una volta l'editoriale di Zevi esalta gli aspetti organici del genio di Gaudí, che l'opera della cappella si S. Coloma è considerata da molti «il capolavoro gaudiano».

Nel quarto episodio dedicato "Alla ricerca di Gaudí", viene affrontata **la sala "greca del Parco Güell**, costruita tra il 1900 e il 1914.
L'opera risulta importante per la maniera nella quale l'architetto si compendia «nei suoi diversi aspetti: architettura, pittura, scultura e urbanistica si accostano e si fondano», con i suoi padiglioni d'ingresso ricoperti da tetti ondulati e pinnacoli rivestiti di maioliche policrome, così come la scala realizzata in maiolica che sale con due rampe fino alla famosa «sala ipostila», con le sue colonne scanalate «di memoria ellenica, concepite per così dire con un furore ironico anticlassicistico», infatti ogni colonna possiede un'inclinazione diversa, mentre ogni capitello è storto e la trabeazione sporge «convessa in corrispondenza dei capitelli e concava nello spazio fra le colonne», affermando come il tutto viene trattato «con violenza espressiva e spregiudicatezza costruttiva». Illustrando l'opera dall'entrata passando per le scale che circondano la sala ipostila, ne segue la presentazione della piazza superiore, «centro della vita collettiva del parco», con le sue sedute ondulate rivestite da mattonelle spezzate in frammenti e collocata in base a una tecnica di collage:

«ottenuta spezzando mattonelle prodotte in serie e ricomponendone i frammenti casualmente, secondo una tecnica di libero collage, in un'esaltazione del valore liberatorio del rottame povero valorizzato fino alla massima festa degli occhi».

La sala "greca" del parco Güell anche se con l'inclinazione delle sue colonne, con il rivestimento in ceramica bianca e con la ricurva cornice barocchegiante risulta perfettamente riconoscibile, e gli elementi perfettamente databili «senza possibilità di equivoco»; viene comunque presentata nell'articolo come «un problema inquietante»:

«Ma a nostro avviso, non si tratta affatto di una reminiscenza stilistica equivocata e stravolta per leggerezza, inventività acritica, ispirata mascheratura: si tratta di una voluta violenza all'elemento antico, di una commissione linguistica sarcastica e anche tragica, di una invenzione crudele che vuole appunto rendere visibili quelle forme non per correggerle, né per attualizzarle, ma per dimostrare che anche con esse si può inventare un linguaggio inedito».

Ad affermarsi è quindi, l'atteggiamento anticlassicista assunto da Gaudí, attraverso il rimontaggio che egli attua con i «rottami», del mondo classico e antico. Ne deriva la volontà del maestro di rendere

n. 12, pag. 900.

n. 12, pag. 903, foto a pagina intera.

n. 12, pag. 902, foto a pagina intera.

riconoscibili le forme doriche e barocche, ma attraverso la riaffermazione «dell'esigenza suprema e sovrana della fantasia che non si lascia fermare né dalla filologia né dal gusto né dalla tradizione; e la sua innocenza feroce e lieta, che di ogni rottame rifà, invincibilmente, poesia».

In alla ricerca di Guadí parte 5, continua la presentazione del **Parco Güell**. Questa volta viene trattato il metodo usato dall'architetto per la progettazione, il cui risultato è un lavoro immaginato, nel quale ci viene spiegato, che per ottenere ad esempio un effetto chiaroscurale, Gaudí e i suoi assistenti erano soliti inserire pezzi di tazze o bicchieri frantumati, e appiccicarli col cemento universale:

«Il caso e il gesto, per la prima volta nell'architettura moderna, vengono impiegati con sovrano furore, a respingere ogni compositività precostituita, nella valorizzazione dell'insostituibile "tempo" del comporre psichico. Il risultato è completo, nulla manca e tutto è giustificato in questa "action" ante litteram».

Viene fatto osservare come la metodologia compositiva del Parco Güell, nella sua «invenzione, follia, armonia e irripetibilità», compie un'integrazione istantanea soprattutto con il paesaggio che circonda le varie opere, come i porticati che assumono forme curvilinee per meglio seguire i rilievi del terreno, ottenendo quindi, anche varie viste sulla natura stessa, considerata anche come il più importante «vettore» della creatività dell'architetto, e che fornisce alcune materie prime quali la pietra, direttamente scavata sul posto, definendo così il sinolo inedito «natura-scultura-architettura». L'intero risultato del parco è considerato «un monumento di cui ancora l'architettura moderna non ha saputo certo vedere e rilanciare tutte le conseguenze». Tale dichiarazione è dovuta alla struttura e alla stessa azione compositiva precedentemente descritta, che risultano libere nell'essere sottoposte ad un controllo del casuale.

Nell' epiosodio 6; dopo gli edifici della fase neogotica e delle forme organiche del Parco Güell, è la volta della **Casa Batló**. In quest'opera l'architetto compie più un lavoro di restauro e trasformazione, soprattutto della facciata per meglio adattarla all'adiacente edificio neogotico progettato da Cadafalch. Si descrivono le scelte impiegate da Gaudí, quali la ripetizione della fascia di coronamento, e l'arretramento dell'ultimo piano per ottenere una terrazza. Ne emerge dal testo la consapevolezza che tali modifiche avvengono nella bidimensione del disegno di facciata, e che sembrano essere estranei ai veri interessi artistici e architettonici del maestro catalano:

«Il tema bidimensionale comprime, infatti, la fantasia creativa dell'architetto: che reagisce, cercando di soverchiare questa bidimen

n. 11, pag. 904.

n. 2, pag. 130. particolare del Parco Güell.

n. 2, pag. 132. particolari del Parco Güell.

sionalità attraverso un'opera di unificazione fra la casa e la strada, un intervento che modella gli elementi tenendo sempre presente la opportunità di collegarli ai motivi adiacenti, in modo da non definire una massa, e impiegando il colore per frastagliare ulteriormente la superficie».

Interessanti le descrizioni delle membrature in pietra dei pilastri alla base che sembrano «modellate con le mani, e danno una eccezionale sensazione plastica e sessuale», e del tetto «che rammenta un organismo animale, che con la superficie ineguale, e con il suo contorno slabbrato nega ogni limite murario, ogni definizione volumetrica». Segue una descrizione degli elementi realizzati in maiolica quali i camini che formano sculture unite al resto del corpo della casa, e il cortile interno interamente rivestito dalla maiolica bianca nei piani inferiori per poi gradualmente convertirsi in maiolica celeste nella zona più vicino alla luce, e dove le aperture aumentano di dimensione nella parte più bassa e meno illuminata.

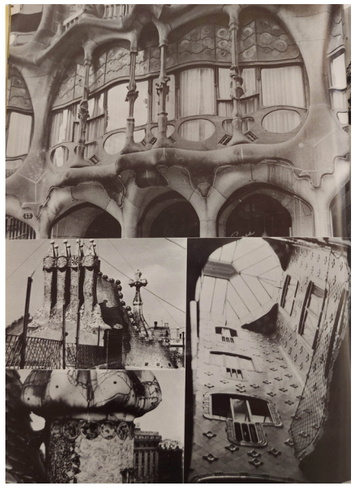
Da casa Batló si passa a **Casa Milá**. Per l'autrice, ciò che attrae l'attenzione di quest'opera è la sua irregolarità ripetuta nelle varie parti, dalla superficie in cui si sviluppa la fabbrica, all'angolo tra due strade, nei due cortili interni diseguali fra loro, e negli appartamenti, totalmente diseguali fra loro in pianta, distribuzione e dimensioni. Lo spazio interno libero da schemi crea un perfetto accordo con la facciata dove «la rottura degli ordini e delle sequenze regolari dei piani e delle aperture si ricompone in un'unità superiore nel moto ondoso continuo del fronte, ove la luce è strumento di reintegrazione plastica». L'attenzione si sposta poi verso l'interno dove i soffitti e le pareti sono legati tra di loro e non son mai piani, creando una certa continuità spaziale, mentre i camini, le canne di aerazione, gli sbocchi delle scale di servizio della terrazza presentano «allucinanti sculture» che dimostrano come ogni dettaglio è disegnato per ottenere un determinato effetto plastico:

«In queste misteriose costruzioni totemiche, piene d'incubo e festosità, la prorompente inventività di Gaudí è profusa senza remore nel più audace e bizzarro e affascinante linguaggio che possa vantare la plastica moderna».

L'ultimo episodio, il numero 8, prima di presentare al pubblico la sua ultima opera: **La Sagrada Familia**, compie delle riflessioni sul perché il lavoro fecondo che il genio catalano ha portato avanti nei suoi anni di carriera può essere inteso come attuale e ancora pieno di valore, da giustificarne la ripresa degli studi sulla sua architettura nei decenni Cinquanta e Sessanta:

«Giungiamo, con la "Sagrada Familia" a Barcellona, al termine del

n. 2, pag. 134. particolare delle panche del Parco Güell.



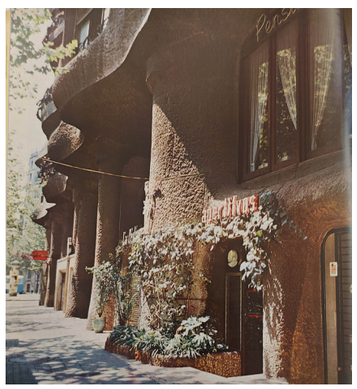
n. 3, pag. 202. particolari di Casa Batló.

n. 4, pag. 270, il tetto di Casa Milà.

nostro itinerario gaudiano. Itinerario certo parziale e fugace; eppure, per noi fecondo di un'intensità e veracità fantastica dell'architettura che trova nel maestro catalano una testimonianza, più che rara, pressoché unica. Le immagini di Gaudí possiedono una ricchezza connotativa affondata a tutti i livelli del linguaggio architettonico, che le rende vitali malgrado la singolarità e la notorietà, che le sottrae all'obsolescenza. Come accade in ogni opera d'arte autentica, gli edifici gaudiani hanno un'estensione cronologica dilatata, comunicano nuovi messaggi e nuove valenze col passare delle generazioni. La complessità psicologica che le sottende non basta a darne ragione, conta il gesto unificatore e furente, che domina e modella le tensioni patologiche o naturalistiche, esalta i propri complessi a strumenti della volontà formatrice. Tecnica rivoluzionaria e spregiudicata e immaginazione scatenata ed arcana fondono nelle radici di un humus inconscio placato nella creatività».

Segue la descrizione dell'opera di cui si racconta l'iniziale indirizzo goticizzante che la fabbrica assunse, per poi essere semplificato nella struttura attraverso la soppressione dei contrafforti e archi rampanti. L'evoluzione del linguaggio è espressa dagli archi ogivali in sostituzione dei soliti archi parabolici utilizzati dall'architetto in passato, e dalle «biforcazioni arboree» che le colonne all'interno assumono per ripartire al meglio i carichi sovrastanti. Segue una relazione della tipologia in pianta della chiesa: basilica a cinque navate longitudinali, e tre che formano il transetto. Il progetto all'epoca completato solo nella facciata della natività e nell'abside, prevedeva le restanti due facciate, un tiburio e dodici campanili. Per questo l'articolo al finale, si concentra sull'unica facciata costruita ricoperta da sculture sacre, con i suoi quattro campanili tondeggianti e uniti da archi di consolidamento. Nella conclusione, viene presentata la stessa critica attuata da altri studiosi che abbiamo analizzato quali Bohigas, Pane e Ponti, contrari ai proseguimenti dei lavori che hanno alterato completamente il restante progetto della chiesa andato perduto:

«Alla morte del maestro, i lavori continuano per mano d'altri, e l'ultima fatica del grande catalano viene irrimediabilmente guastata».



n. 4, pag. 274, foto di Casa Milà.

n. 5, pag. 342, la facciata incompiuta della Sagrada Familia.

n. 5, pag. 344, la facciata all'epoca terminata della Sagrada Familia.

« Torres Blancas » a Madrid

anno XIV, n. 11, Marzo 1969, pp. 776-806.

pag. 777.

pag. 806, foto a pagina intera.

Si tratta dell'opera più importante dell' "*organicismo madrileño*", e tale concetto è ribadito sin dall'inizio di questa presentazione scritta da Renato Pedio. Con questo articolo composto da 30 pagine, ricche di interessanti fotografie e di un utilissimo repertorio di disegni e planimetrie, la rivista ha il privilegio di pubblicare in esclusiva, il progetto che rappresenta nell'ambito architettonico, il raggiungimento di quella revisione organica, che Zevi dal punto di vista teorico, per primo introdusse agli architetti spagnoli:

«" Torre Blancas " è uno dei rari edifici la cui importanza valica la biografia del o degli autori. Suggerisce, diciamo all'ottanta per cento, un'evoluzione organica dell'architettura spagnola. Come tale ha notevole rilievo europeo, e tanto più siamo lieti di pubblicarlo in "prima" nella sua versione conclusiva».

L'autore ricorda come già in altre occasioni, la rivista si sia interessata dell' architettura spagnola, lasciando affiorare soprattutto il «razionalismo polemico e limpido» delle opere catalane del *Grupo R*:

«un'attestazione che sfatava ogni distacco con la cultura continentale e realizzava opere impeccabili e intense, tese in una normatività intelligente e raffinata che aveva il fervore della lotta, che fondava lo stile e un futuro, ma che si realizzava adeguandosi».

Il lavoro di Sáenz de Oiza, è descritto come un «travaglio» di un architetto lanciato verso una «crisi mondiale» del linguaggio moderno. Renato Pedio nel testo riporta la critica dell'architetto Daniel Fullaondo, che ha partecipato al progetto, e che descrive l'opera come una città giardino verticale, aperta verso il basso, e con il nucleo sociale posto in alto, dove hanno luogo terrazze, clubs e un ristorante. I vari appartamenti sono raggruppati in serie di quattro e disposti a svastica. Dagli alloggi «si gonfiano i balconi; e nell'intero trattamento plastico il cemento, travolgendo o inglobando ogni residuo di facciata, domina aspro, corbusianamente». I riferimenti all'architettura moderna che quest'opera sono molteplici:

«Wright della St Mark Tower, poi Torre Price, evidentemente; e, al punto in cui Wright è abbandonato, la grandiosa violenza, la magistrale spigliatezza costruttiva dell'ultimo Le Corbusier, gli impianti virtuosistici di Johansen, il grattacielo di Mies, il ristorante di Utzon, l'omaggio alla colonna trascendentale di Louis Kahn…».

Per quanto riguarda Wright, se Fullaondo considera la Torre Price come «un cactus unitario, un organismo con strutture e pelle", Torres Blancas, si presenta «razionalisticamente manieristica», attraverso la concezione culturale architettonica di quel periodo, che lascia emergere l'impianto organico e brutalista dell'opera:

«è un'operazione culturale svolta con eccezionale autorità espressiva […] Proponendo un modo nuovo di vivere e di assumere la natura nell'architettura, accetta l'eredità wrightiana caricandola dell'angoscia e dello sperimentalismo europeo, come era inevitabile; ma ne scansa sovranamente il cinismo e il compiacimento».

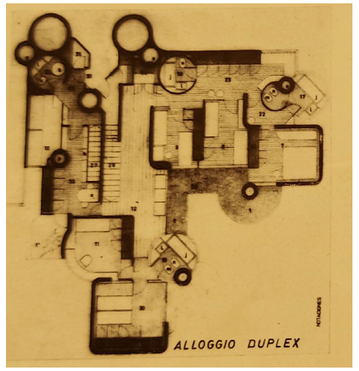
Successivamente si raccontano alcuni dati tecnici, partendo dalla notizia che nel progetto iniziale, le torri dovevano essere due. L'edificio è realizzato in cemento a vista, con alcuni dettagli in legno di teck e vetri verdi. I tipi di alloggio sono 4 da 90, 120, 212 e 395 mq, questi ultimi in duplex. Interessante è la concezione strutturale, essendo la torre realizzata in cemento armato, ma senza pilastri, poiché sono le pareti verticali esterne e alcune masse interne, a svolgere la funzione portante, »costituendo un complesso monolitico, una "roccia" di cemento».

«Si tratta infatti anche di un'opera di alto livello professionale. Non poteva essere diversamente, perchè nella sua soluzione si registra una "summa" di esperienze compositive filtrata sempre sttraverso una dura coscienza critica».

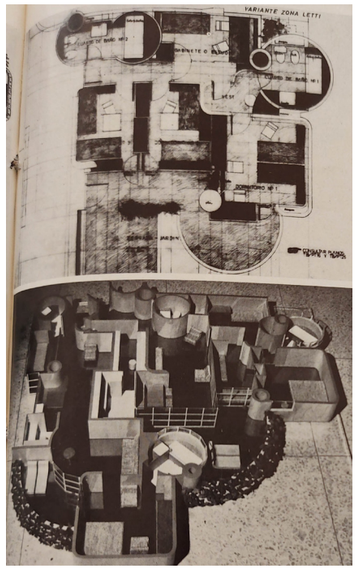
«Tutti i servizi e gli apparecchi sono di alta qualità; è il volantino pubblicitario dei committenti. Bagni e cucine sono provvisti di un sistema generale di ventilazione meccanica che mantiene in questi ambienti un livello di leggera depressione, impedendo così la propagazione degli odori».

Anche l'autore è d'accordo nel definire l'opera di Torres Blancas, come il punto più alto raggiunto dall'integrazione organica che l'architettura spagnola ha accolto, e che segue al precedente risorgere della scuola razionalista, dopo i lunghi anni difficili della guerra civile. Con le qualità elencate come ad esempio, la riscoperta della natura, il gesto creante formale, l'architettura concepita come nucleo centrifugo, la revisione organica è presentata come il superamento della fase razionalista:

«Il razionalismo si manualizza, l'organico, sembra, si vive. Natural-

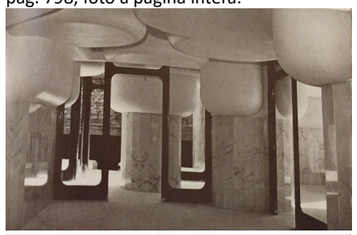


pag. 802, pianta alloggio duplex da 350 mq.

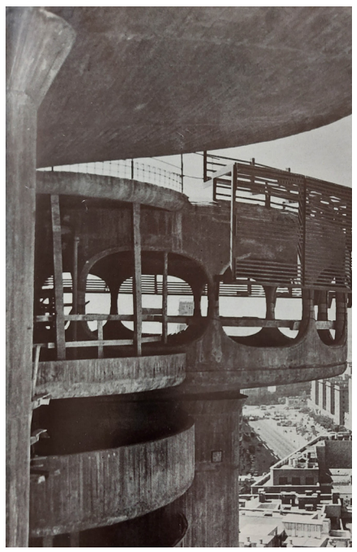


pag. 803, schemi di altri alloggi.

pag. 798, foto a pagina intera.



pag. 797, le forme circolari dell'atrio
pag. 799, gli ultimi piani.



mente ci si volge ad esso se si sta in una situazione in cui il consumo del razionalismo non avviene per puro esaurimento e alienazione, ma per necessità, nel fervore bruciante di un recuperare in un'esigenza di rinnovamento "dal di dentro". Così il razionalismo può venire contestato senza affatto rinunciare alla ragione: è un superamento in un clima di insofferenze dunque di inventività».

L'opera organica di Torres Blancas, sembra rispondere al volere di una società di consumi, sempre alla costante ricerca di una «molteplicità", e ad una sovrapposizione infinita di schemi, che caratterizzano la composizione:

«Ed è questa volontà compositiva recuperata e spinta, che costituisce la prima caratterizzazione dell'opera. E' un'opera che sa quello che vuole, e compone volendo, e lo scompone e ricompone. Da in pensiero può svilupparsi un dramma o una folgorazione o una tessitura o una macchina; nel caso si "Torres Blancas" si ripropone il pensiero come funzione che semplifica e costruisce, non aggrega ma fonde, e fa se stesso».

Fullaondo presenta l' iter progettuale di questa architettura, come l' integrazione di diversi problemi formali, tecnici e culturali, con i quali l'opera mostra tutta la sua volontà compositiva, contro l'alienante razionalismo dello Stile Internazionale, con la sua «normalità volgarizzata».
Compiendo una similitudine con l'opera wrightiana di Torre Price, l'autore riporta le dichiarazioni di Fullaondo, secondo il quale c'è una differenza fondamentale tra la torre madrilena e quella americana. Mentre Wright presenta il suo edificio come un albero che nasce dalla terra e si eleva verso il cielo, Torres Blancas è paragonata a «un frutto spugnoso gonfio di spazio, si posa appena». Lo dimostra la forza compositiva delle forme rigonfiate del soffitto dell'atrio di ingresso, e con il suo «cemento brutale», che non danno l'idea lirica di Wright di una torre che «parte verso il cielo»:

«Equilibrio statico, equilibrio figurativo, equilibrio formale: composizione nel suo senso più elevato. E poi, "composizione" severa di forze contrastanti, anche e soprattutto figurative».

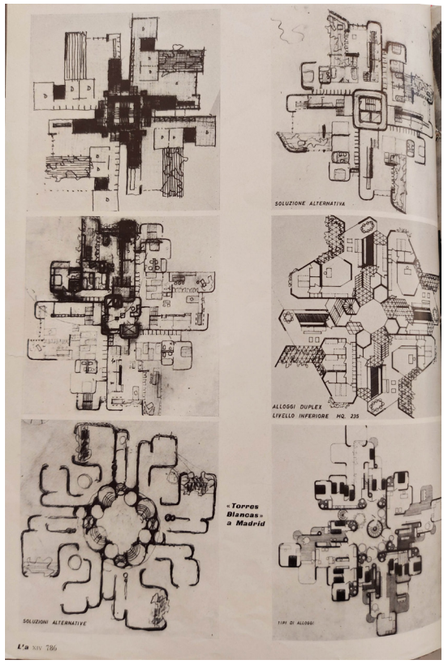
Tutto ciò sembra emergere con maggiore esattezza, nei cerchi sospesi in alto, e nei balconi e soggiorni circolari. Tali «forme rotonde», offrono una sequenza di visioni a 360° sul resto della città, come avviene ad esempio, negli ultimi due piani con le aperture smussate nei muri:

«Proprio, naturalmente, la sequenza di balconate fornisce all'insieme il massimo vettore di antigravità: e non per una sua sospensione sul

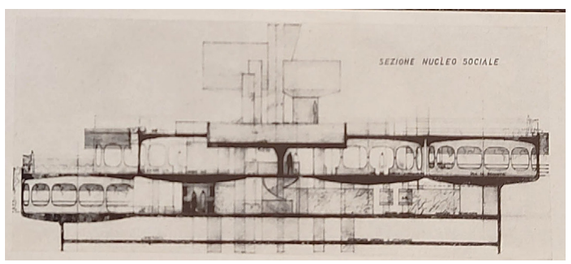
vuoto – che anzi accentuerebbe la gravità – ma perché appunto «reagisce» alle potenti stesure verticali e nell'annidarvisi senza appendersi si tende verso l'atmosfera e richiama verso il cuore della casa".

Dal punto di vista compositivo, tali affermazioni, si spiegano attraverso i semicerchi, aggettanti all'ultimo piano, che segnano il termine della torre, e ne bloccano una visione rivolta verso la verticalità.
Il fulcro compositivo nell'equilibrio che si crea tra lo slancio verticale, e le contestazioni orizzontali delle balconate, dimostra come quest'opera si inserisca più in una revisione del razionalismo, piuttosto che in «un'attestazione organica completa»:

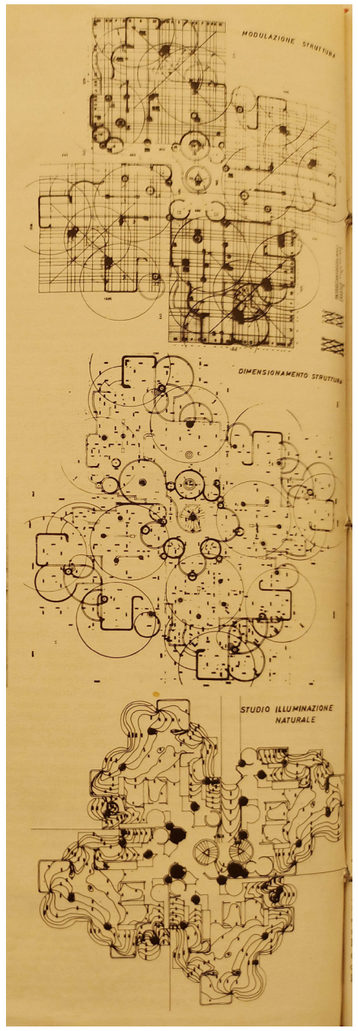
«La revisione razionalista ha preso nel dopoguerra tante vie: qui si scartano l'empirismo, il brutalismo banale, l'eleganza alienante, la protesta, lo strutturalismo e il geometrismo, il gusto tattile e la rarefazione, l'aggregazione. Si compone in senso originario: accogliendo, integrando, colando in forme compiute".



pag. 786, le soluzioni formali alternative.



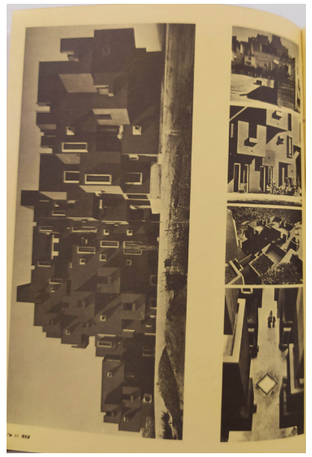
pag. 801, sezione della parte superiore.



pag. 776, schema della modulazione della struttura, del dimensionamento strutturale, e studio dell'illuminazione naturale.

Kafka (?) programmato

Riccardo Bofill arch., anno XV, n. 8, Febbraio 1970, pp. 812-813.



pag. 812.

Partendo dal sottotitolo «*Kafka (?) programmato*», Viene pubblicata l'opera "El Castillo de Kafka", situata nella località balneare di Sitges, nei pressi di Barcellona, dell'architetto Ricardo Bofill, e del suo studio *Taller de Arquitectura*, famoso per le sue strutture innovatrici e colorate.[27]
Nel breve paragrafo dedicato all'opera, si riporta quanto scrive «al limite tra la letterautra e l'assurdo», Peter Hodgkinson, membro del *Tallere de Arquitectura*, insieme a Manolo Janawsky, Xaviet Bagnet e Ramon Collado, nella rivista americana «Architectural Forum» del numero di novembre 1969:

«un happening strutturale»: «il pensiero architettonico ci mostra più che mai la rigidezza e l'inevitabilità della selezione percettiva monodimensionale quando si risolvano problemi visuali; mentre chi pensa in modo disperso («scatterbrain» è un complimento) sono i mghi dotati di buon senso... nel tentativo di sfuggire alle proprietà auto-massimizzanti del sistema cerebrale allo scopo di generare idee nuove...».

In «Domus», sarà presentata una seconda opera di Bofill, allo stesso modo caratterizzata dai muri esterni dipinti da "nove tonalità di rosso": il complesso di 33 appartamenti a Castelldefels.

pag. 813, planimetria del complesso.

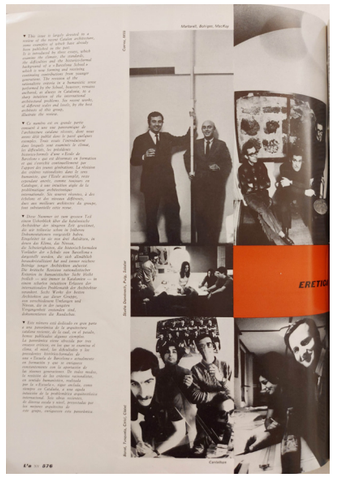
pag. 813, foto del complesso.

Eretici di Barcellona e loro eresie

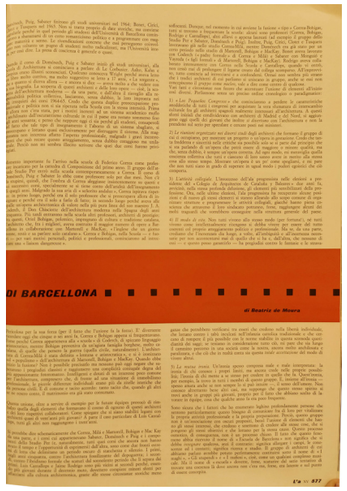
Beatriz de Moura, anno XV, n. 9, Gennaio 1970, pp. 576-600.

L'articolo dimostra ancora una volta l'attenzione rivolta da questo editoriale per gli architetti della scena barcellonese. Questa volta oltre ai più famosi dello studio M.B.M. (Martorell, Bohigas e Mackey), e del duo Correa-Milá, vengono presentati per la prima volta gli architetti della nuova generazione barcellonese quali Lluis Domenéch, Puig, e Sabater, laureati nel 1964, e Bonet, Cirici, Clotet e Tusquets, che a loro volta terminarono gli studi nel 1965, per poi dar vita allo Studio PER. Studenti che si formarono nell'Università di Barcellona, in un periodo in cui l'intero ambiente accademico sembrava sviluppare nuove rivendicazioni, e maggiore maturità rispetto al «romanticismo politico» dei decenni precedenti, e dove «la presa di coscienza è generale o quasi».
La presentazione della giovane generazione, è affiancata a quella di personalità già più illustre,, dato che lo stesso Oriol Bohigas li considera insieme a Ricardo Bofill e Cantallops, membri della cosiddetta «*Escuela de Barcelona*» in un suo famoso articolo «Una posible escuela de Barcelona» della rivista «Arquitectura».[28]

Questo stesso documento de «L'a.» suddiviso in tre saggi critici, presenterà gli aspetti principali della cosidetta «*Escuela*», che la rendono unica all'interno del contesto spagnolo e del tutto distaccata da quella organica di Madrid.
Per quanto riguarda i giovani Domenéch, Puig e Sabater, essi intrapresero gli studi universitari, quando in Spagna si iniziò a parlare dei grandi maestri moderni Le Corbusier, Aalto, Kahn e Gropius, ma anche della responsabilità politica e collettiva affidata all'architettura; inoltre, l'Università di Barcellona a partire dagli anni Sessanta, dimostra un sistema accademico nuovo, che si distacca dall' «oscurantismo culturale» al quale il paese era stato condannato dal termine della Guerra Civile. Per l'autrice il cambiamento di pensiero nella facoltà di architettura di Barcellona, è dovuto dall'arrivo dell'architetto Federico Correa, come professore di Composizione del primo anno, il quale avrebbe ispirato i giovani Domenéch, Puig e Sabater, che «malgrado la sua aria di "señorito andaluz", ispirava […] perché era il solo professore che si preoccupava allora di insegnare», ma soprattutto per la sua esperienza nella progettazione insieme al suo maestro J. A. Coderch, definito dall'autrice «il Don Chisciotte dell'architettura moderna in Spagna degli anni Cinquanta». Segue l'arrivo nella Scuola



pag. 576.



pag. 577.

di altri professori di prestigio. Tra questi viene citato Oriol Bohigas, che come già abbiamo visto è una personalità fortemente legata alla tradizione culturale catalana, e che già all'epoca «aveva costruito il maggior numero di opere a Barcellona» in collaborazione con il suoi soci Martorell e MacKey.

Dunque, due professori, ma anche due personalità distinte. Da una parte Correa legato alla figura di Coderch, con l'architettura del suo Studio Correa-Milá definita «lontana e aristocratica», dall'altro lato Bohigas, proveniente da una famiglia borghese legata al nazionalismo catalano, il cui «populismo» della sua architettura ci viene presentato agli antipodi del linguaggio di Correa. A questo punto del testo ci si chiede quando sia nata la fusione tra le due personalità:

«Quando ebbe inizio questa fusione? Non è possibile precisarlo ma nessuno può oggi negare che superarono i pregiudizi classisti e raggiunsero una complicità coniugale degna del più appassionante fotoromanzo. Intelligenti e dotati di un interesse poco comune per l'architettura, compresero che, di fronte ad una situazione di immobilismo professionale, le piccole differenze individuali erano più da zitelle isteriche che da persone civili. E di comune tacito accordo: tanto tacito che, quando gli altri se ne resero conto, il matrimonio era già stato consumato».

Tale unione inspirò e fu da esempio per la nuova generazione di architetti. Mentre Correa-Milá e Martorell, Bohigas e Mac Kay lottarono negli anni Cinquanta, contro l'architettura «fossilizzante» e storicista del dopoguerra, i secondi si dovettero imbattere contro «l'ibridismo formale» del breve periodo di venti anni che li separa dai primi. Nello spiegarci questo aspetto, ci vengono elencati i legami tanto intrecciati come confusi tra gli allievi appena laureati e i loro professori:

«Alcuni sono professori (Correa, Bohigas, Rodrigo e Cantallops), altri allievi o appena laureati (ad esempio il gruppo dello Studio Per e Sabater, Domenéch e Puig). Inoltre, Puig, Cirici, Clotet e Tusquets lavoravano già nello studio Corre-Milá, mentre Domenéch era già stato per un certo periodo nello studio di Martorell, Bohigas e Mackay. Bonet aveva lavorato con Coderch ("padre formale" di Correa e Milá) e Sabater con Monguió e Vayreda ("figli formali" di Martorell, Bohigas e MacKay). Rodrigo aveva collaborato intensamente con Correa nella scuola di Cantallops...».

L'intrecciarsi e il confondersi fa sì che questi tredici architetti finissero per formare un gruppo, la cui unione di elementi all'inizio così diversi, fu rafforzata grazie ai quattro punti che vengono elencati nel testo:

1: «*Los pequeños Congresos*» che assunsero le caratteristiche di interscambio culturale tra gli architetti di Barcellona, Madrid e del Nord.
2: Le riunioni organizzate nei diversi studi, per il mostrare e analizzare i nuovi progetti.
3: Il fatto che l'attività collegiale, spiegando come l'ala progressista all'interno del *Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, abbia recuperato posizioni dopo l'insuccesso di un suo candidato a presidente avvenuto due anni prima della stesura di questo articolo. 4: E infine, un auspicio era affidato agli architetti progressisti affinché potessero organizzare nuove attività collegiali, grazie anche al loro sindacato.

Nella pagina seguente dell'articolo senza alcun fine didascalico, Beatrice de Moura presenta una selezione di dichiarazioni e scritti, datata lungo una cronologia, che ci mostra come per lungo tempo soltanto Oriol Bohigas, e Carlos Flores a Madrid, furono le uniche personalità note a scrivere di architettura, Dal 1964 iniziano a comparire anche gli scritti di Cantallops e di un Tusquets ancora studente. Dal 1966 i membri della nuova generazione come Lluis Domenéch, e Cirici, collaborano per la stesura di articoli dedicati a architettura e urbanistica nella rivista catalana «Destino». Le caratteristiche che si evincono da questi testi sono: «linguaggio colto, coscienza politica, moderazione, un discreto senso di humor, preoccupazione per la forma architettonica, tendenza alla critica senza schermi e alla polemica». Inoltre, dagli scritti emerge la volontà nel caso della *Escuela de Barcelona* di vedere in maniera diversa l'architettura, attraverso la rivalutazione di un razionalismo «arricchito, più ampio, più ambiguo».

Prima di soffermarsi sulla situazione catalana "dei nostri giorni", l'articolo compie un viaggio indietro nei secoli, analizzando come l'architettura catalana abbia sempre avuto delle costanti e dei punti di riferimento attraverso quella che viene definita «logica costruttiva », che secondo Oriol Bohigas permette alla produzione architettonica della Catalogna, di collocarsi «nella linea più impegnativamente razionalista. Si deve osservare che questo atteggiamento non deve considerarsi "razionalista" nel senso storico del termine, bensì ampiamente logico, nel senso nuovo che può avere la denominazione di questo processo». Il risultato è un disegno dell'architettura fortemente configurato nel suo aspetto formale e stilistico; dove gli elementi conduttori che uniscono i diversi episodi storico architettonici catalani, attraverso la precedente idea di "razionalismo" sono:

«fattori di memoria visiva, rapporti tra l'opera da progettare e il paesaggio globale preesistente, ed anche una continuità nell'esperienza costruttiva, la quale spesso muta tecnica, ma procede quasi sempre con la stessa struttura metodologica. Fattori questi sufficienti a stabili-

re un sottile filo di costanti architettoniche che valgono a definire una cultura».

Tali costanti architettoniche risultano presenti in determinati periodi storici, partendo dal gotico catalano del XIII secolo, e passando per l'architettura modernista (1880-1915), e per la fase razionalista del GATPAC (1925-1936), fino ad arrivare all'architettura successiva degli anni Cinquanta. La «logica costruttiva» dell'architettura catalana quindi è dovuta a due fattori importanti: Il primo relazionato ai problemi di integrità territoriale e di dipendenza politica, subita dalla Catalogna nel corso dei secoli. Questo fenomeno spiegherebbe la mancanza di una cultura «essenzialmente creatrice e iniziatrice di nuovi movimenti» e viceversa, «una grande abilità assimilatrice e sintetizzatrice» delle idee che in architettura si riflettono con il suo atteggiamento manierista, che risulta strettamente legato al processo di «logica costruttiva» precedentemente descritto. L'esempio concreto che ci viene proposto nell'articolo per comprendere tale concetto è l'evoluzione compiuta dal gotico catalano tra il XIII secolo e la fine del Quattrocento, che partendo dai canoni del suo antenato francese, finisce per impadronirsi dei suoi elementi, elaborandoli attraverso nuove concezioni strutturali. Il secondo fattore fondamentale e comune nei vari episodi storici dell'architettura catalana è rappresentato dalle committenze. Che siano gli artigiani medievali, i borghesi del XIX secolo, i *cocellers* del Comune, o i deputati della *Generalitat*, si tratta pur sempre di una clientela civile, che prevale su quella religiosa o monarchica, e che spogliano l'architettura «dei connotati che il sentimento religioso o la regalità le imponevano normalmente e che, spesso, la alienavano». Una nota di merito viene riconosciuta soprattutto alla borghesia industriale, della quale si afferma che «ha favorito inconsciamente una tendenza al buon disegno». Ciò è risultato possibile attraverso la valorizzazione del concetto di famiglia della borghesia, che ha permesso un maggior sviluppo dell'architettura domestica, che quindi, si rivela per sua natura «antiretorica».
Nel secolo XIII in Catalogna la nascita di una nuova classe sociale che creò stretti legami commerciali con le altre città del Mediterraneo, impose nella regione uno stile politico democratico, che comportò cambiamenti anche nella lingua, nelle forme urbane, e nella religione, grazie alla fondazione di nuovi ordini mendicanti, imponendo così un modo di vivere urbano che indirettamente finì per influenzare l'architettura. Il gotico francese viene adattato alla realtà catalana con caratteri più statici e chiusi, e con il predominio delle masse murarie sui vuoti. L'elaborazione dello stile proveniente dalla Francia contribuì anche alla nascita di nuove tipologie che dimostrano l'importanza «dell'azione culturale» del gotico catalano, con la costruzione di edifici pubblici come la Generalitat, le Atarazanas, cantieri navali, le Lonjas (Borsa di commercio) La logica costruttiva favorisce quindi la nascita di una nuova soluzione per il gotico catalano; l'arco diaframmatico, che consente di sostenere la carica delle intelaiature in legno sovrastanti con archi in pietra:

«l'atteggiamento "manieristico", si manifestò palesemente nel gotico catalano nei confronti delle origini del modello (la Francia). […] in virtù del processo logico-costruttivo del disegno, gli edifici gotici catalani si prestano all'analisi logica più rigorosa a livello di disegno architettonico».

In seguito l'attenzione storica si sposta sulla fase modernista:

«E' il movimento architettonico più singolare fra quelli verificatisi in Catalogna per la sua originalità e popolarità, per il fatto di essere collocato cronologicamente all'avanguardia dei movimenti europei consimili e per essere il movimento più colto, in quanto formula una revisione delle tappe precedenti con favoloso spirito critico».

Un movimento che si sviluppa in una fase di forte crescita della città di Barcellona, che grazie all'industria tessile e al commercio si trasformò in una città europea. Inoltre, in quello stesso periodo, ricorda l'autrice, l'architetto Domenéch i Montaner, svolgeva un ruolo politico ed economico di rilevanza, presiedendo nel 1892, l'assemblea della *Unión Catalanista*. Si rammenta anche, come il modernismo sia il movimento architettonico catalano più studiato, specialmente in quegli anni con i testi di Cirici e Ráfols, con il libro "*Arquitectura modernista"* di Oriol Bohigas, e con la rivista da lui diretta «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo>>, che dedicò un numero monografico a Domenéch i Montaner. Il problema della "logica costruttiva" è presente in tutti i livelli con il modernismo, dalla forma, alle variazioni cromatiche delle piastrelle, fino alle soluzioni costruttive innovative, e al concetto di pianta libera, presente nel *Palacio de la Musica catalana* di Domenech i Montaner, che preannuncia le tematiche del razionalismo europeo.

Per quanto riguarda il GATPAC, il problema della "logica costruttiva" veniva reso esplicito in forma polemica come uno degli obiettivi che l'architettura moderna doveva raggiungere:

«A questo riguardo, il GATPAC rappresentò, secondo noi, uno dei movimenti locali in cui il contenuto dell'architettura razionalista fu meglio capito e maturato».

Cercando di attuare i principi del razionalismo in concreto, il GATEPAC, finì per diventare uno dei rari casi in cui l'architettura d'avanguardia, si tramutò in «architettura ufficiale» del Governo repubblicano Catalano, per il quale realizzò opere di igiene, di attrezzatura

urbana ma anche ricerca sulle abitazioni e scuole. A differenza delle dichiarazioni contro lo storicismo, il GATEPAC seppe riconoscere «la lezione dell'architettura popolare e del modernismo». Nel farci comprendere al meglio tale concetto, nel paragrafo viene riportata una citazione dell'architetto Folguera pubblicata in «AC» , la rivista ufficiale del GATEPAC:

«la libertà dei nuovi architetti non deve fermarsi in un nuovo accademismo; è necessario che l'architetto, sotto il peso delle complicazioni della tecnica moderna, plasmi nelle sue opere gli ideali dell'ora attuale... Le scuole che difendono l'obiettività pura sono le stesse che esigono cose tanto poco obiettive come l'esterno più semplice possibile. In queste scuole indispensabile costruire con forme di una semplicità elementare, Si può, forse, chiamare puramente obiettiva una scuola che si sottomette previamente a una questione formale così assoluta?... ».

Il periodo storico successivo analizzato è quello del dopoguerra e degli anni Cinquanta. Un periodo definito «doloroso» per l'architettura catalana, dopo il successo rappresentato dal Padiglione Spagna di J.L. Sert. Doloroso, per la perdita di personaggi illustri come Torres Clavé, e di altri architetti costretti all'esilio al termine della Guerra Civile. L'autrice dichiara che all'architettura trionfalista degli anni Quaranta che prendeva spunto dai modelli di Speer e Piacentini, in Catalogna si afferma una certa «resistenza intuitiva di fronte a tanta scenografia e a tanto pasticcio storico»:
Ciò che si sviluppa nella regione catalana, è un'architettura di piccole dimensioni «nostalgica nei riguardi di un'architettura semplice e razionale», che si traduce «nel folclorismo dei muri bianchi e tetti mediterranei». Si tratta del mediterraneismo, corrente sviluppatasi in catalogna, soprattutto tra la fine degli anni Quaranta e per la decada degli anni Cinquanta, il cui protagonista principale è José Antonio Coderch:

«José Antonio Coderch, nel 1947 vede la necessità di una nuova e radicale impostazione, elemento per elemento, della nostra architettura, secondo le circostanze costruttive del momento. La tipologia della casa popolare si trasforma». La composizione delle case per vacanze che Coderch presenta con i suoi soggiorni, le sue camere da letto, e con i valori ambietali , lo rendono il protagonista di quel periodo, distaccandosi dai restanti architetti, che ancora cercano una fase di mediazione tra l'architettura storicista e il modernismo.[29] A seguirlo è l'architetto José Maria Sostres, «che sostiene da un piano teorico e storiografico, la revisione messa in moto da Coderch», che contribuisce ad un'espansione della cultura modernista in Spagna con le sue fonti di ispirazione «Alvar Aalto e Wright».
Infine, ad essere citato è Antoni de Moragas, che con la sua attività nel Gruppo R, e come presidente del *Colegio de Arquitectos de Cataluña*, «culmina con la sua presenza» nella riunione tenuta nel convento dei cappuccini di Sarriá, per la fondazione del nuovo sindacato universitario democratico, che comportò una crisi all'interno del circolo degli architetti catalani, e che chiuse un'altra tappa storica:

«Di nuovo inizia l'inevitabile ciclo culturale, nel quale, la Catalogna, col suo solito sguardo rivolto verso la cultura esterna, si rinchiude a lavorare su nuovi problemi, contando con nuovi sitemi di ricerca e di analisi architettonica e con delusioni sofferte per ciò che nell'epoca precedente sembrò essere il toccasana, e rielabora in questo modo, con un ragionamento lento e ambiguo, la sua architettura civile e quotidiana».

Finalmente dopo il quadro storico architettonico si giunge all'approfondimento dedicato «all'architettura catalana di oggi», che ovviamente, si forma all'interno dell'ambiente culturale «più esattamente barcellonese», dato il peso che svolge la città in aspetti culturali e soprattutto di carattere architettonico e urbanistico. Si afferma che l'architettura catalana può essere classificata in gruppi tra loro distinti, data la presenza di opere riconducibili agli «standards internazionali», altre dedicate al perfezionamento tecnologico, quelle di carattere pubblico-statale, e infine «una produzione tipica di consumo » in cui emergono elementi di sensibilità locale; anche se secondo il documento, le opere moderne presentano caratteri strettamente legati fra loro, che dimostrano come le nuove generazioni di architetti, attuano con «evidente coerenza», e seguendo il «tono generale» della cultura catalana al loro attuale. Ed è da queste ragioni che deriva la giustificazione, di poter parlare di una certa «*Escuela de Barcelona* », definita come «un insieme aperto e mutevole di opere abbastanza caratterizzate».

Una delle caratteristiche che tende ad accomunare la produzione architettonica catalana, è la natura delle commissioni, rappresentata in modo particolare dalla borghesia del paese, che possiede caratteristiche più o meno omogenee, essendo un gruppo sociale di piccole dimensioni rispetto alle imprese statali, che possiedono a disposizione maggiori risorse. Infatti, la borghesia risulta propensa nel finanziare la costruzione di nuove opere quasi esclusivamente, attraverso i propri sforzi economici individuali. Dunque, il punto rappresentato dalla committenza privata borghese, è estremamente importante nel definire l'architetto catalano, che non interviene quasi mai nella realizzazione di opere di grande portata, essendo «emarginato» dagli incarichi ufficiali decisi dalla capitale Madrid:

«Non lavora né per le ditte statali né per le potenti organizzazioni

capitalistiche di speculazione a lunga scadenza, né per cooperative importanti, né tanto meno per imprese collettive, che tra l'altro sono praticamente inesistenti, dato il contesto economico e politico della Spagna».

Ciò che ne deriva è anche una differenza che riguarda la tipologia, dato che l'architetto catalano è solito costruire palazzi all'interno di un tessuto urbano già ben definito, che possiede delle preesistenze, e raramente presenta oggetti architettonici di un certo volume e che comportano un impatto sull'ambiente urbano. Mentre è l'architetto madrileno che si caratterizza per la costruzione di grandi complessi di edilizia statale:

«nella storia dell'architettura moderna di Barcellona, i temi dominanti sono quelli del palazzo fabbricato fra altri due palazzi, quello dell'abitazione isolata per la media borghesia in un contesto urbanistico sconnesso e variegato, quello del piccolo blocco di appartamenti oggetto di rapida speculazione e con esigenze di mercato appena intuite, quello del palazzo di appartamenti in un contesto urbano già impoverito e quello del modesto rifacimento di qualche costruzione in mezzo a un ambiente preesistente oppressivo».

Queste limitazioni tipologiche tipicamente catalane, ci avverte l'editoriale, potrebbero sparire in un prossimo futuro, con l'arrivo di una maggiore industrializzazione e speculazione immobilaria, ma anche attraverso un possibile cambiamento delle strutture socio-politiche della Spagna, e se «la struttura nazionale della Catalogna acquistasse un certo vigore» Inoltre, l'architettura barcellonese sarebbe costretta a scendere a compromessi con piccole operazioni di scarsa portata, e ad accettare criteri sociologici ed estetici.
Da questo punto del testo, deriva la spiegazione di un'altra caratteristica comune che unisce gli architetti della «*Escola de Barcelona*», che è «l'adeguazione a realtà modeste».

«Essi sono: la convinzione che l'architettura non è un'esigenza monumentalistica (inteso il monumento come una cosa costruita con l'intenzione fondamentale di fare qualcosa "che merita di essere vista", secondo l'intelligente osservazione di Gregotti) né è un'esigenza di espressione di generalità individuale...».

Più che altro si adattano nel servire gli interessi collettivi attraverso un metodo di progettazione che tiene conto dei condizionamenti interni della società, e della tecnologia con la quale si è costretti a operare in un determinato contesto.
Altra caratteristica è la tradizione razionalista presente nell'architettura catalana, che non va intesa nel senso storico del termine:

«Lo spettacolo di coloro che in tutto il mondo si levano in difesa della tradizione razionalista è, in questo momento, abbastanza demoralizzante, perché quasi nessuna delle loro opere resiste alla minima analisi condotta secondo un metodo razionale serio e profondo».

L'unica architettura che in base all'autrice sembra rispettare la fede e la continuità logica del razionalismo, fu quella che si sviluppò nell'ambiente milanese intorno al 1960, e che ha ispirato la stessa «*Escuela de Barcelona*», che cerca di mantenere «lo stesso atteggiamento incrollabile e coerente». Dunque, un termine razionalista per indicare l'architettura barcellonese, che risulta non tanto legato al suo significato storico, quanto piuttosto ai tre criteri rigorosamente logici, che sembrano caratterizzare gran parte della produzione catalana, apparte alcune opere che vengono considerate «revivaliste, banali e folcloristiche».

I tre punti riportati nel testo sono. 1) la progettazione condizionata dall'uso dell'oggetto architettonico, e dalla tecnologia a disposizione per la sua costruzione, a prescindere che sia più industriale o artigianale. Viene riconosciuto il ruolo pedagogico svolto da Federico Correa, «professore nella Scuola di Architettura, ed espulso un paio di anni fa per motivi politici», che formò i suoi allievi attraverso questo concetto. Il punto 2) dimostra la volontà mai nascosta di denunciare il processo costruttivo dell'opera e le limitazioni tecniche,« rispondendo onestamente alle realtà tecnologiche e funzionali». Il punto 3) è un rispetto dimostrato per linguaggio architettonico, e quindi, fi un realismo formale:

«la nostra epoca ha scoperto il linguaggio come un nuovo e trascendentale strumento rivoluzionario, contrariamente a quanto pensavano i seguaci di un altro tipo di realismo, la cui architettura entrò in crisi negli anni precedenti al 1960. Come dice Roland Barthers, col linguaggio si può introdurre la sovversione dei sistemi simbolici e provocare la disalienazione degli stessi sistemi».

Da queste caratteristiche della Scuola barcellonese, è possibile cogliere i vari aspetti in comune, che l'architettura moderna catalana posside con quella neorrealista italiana, in particolar modo il concetto di essere "razionalosta" nel senso di sfruttare le tecnologie e i materiali a disposizione, e di creare adeguati spazi adatti, ma anche l'attenzione per la realtà circostante che si collega all'idea delle "preesistenze ambientali".

Un' altra caratteristica che unisce questo gruppo di architetti è la mancanza di una posizione di avanguardia:

Segue il pessimismo che accomuna il gruppo di Barcellona, dovu-

to alle concezioni sociali che l'architettura subisce e implica, dato che essa costituisce un'importanza collettiva assai importante in un momento «in cui sono necessarie rivoluzioni di fondo», e a maggior ragione in Spagna, dove la realtà socio-politica di quegli anni era ancora molto arretrata, e dalla quale deriva una determinata posizione del gruppo:

«Pertanto, l'atteggiamento del gruppo, in linea generale e come estrapolazione del tema strettamente architettonico, è il non farsi troppe illusioni su niente; non credere troppo in nessuna affermazione concreta, fuggire dai dogmatismi e diffidare degli ingenui ottimismi che credono che il futuro ideale si strutturerà secondo progressi tecnologici, idee astratte e un qualsiasi tipo d'illuminismo».

Secondo l'autrice da tale comportamento deriverebbe un gusto da parte dei membri per un'architettura degenerata, e un ripudio per le architetture dei periodi di massimo splendore, slanciate e ottimistiche nella loro retorica:

«E' sorprendente come gli architetti di un determinato settore europeo ingenuo e semplicista, siano devoti di avventure come quelle rappresentate da De Stijl; invece, a questo gruppo catalano interessa di più il movimento coetaneo, malaticcio e decadente rappresentato da Wendingen, allo stesso modo in cui s'interessa di più al Manierismo che al Rinascimento pieno, alla colta sofisticazione di Albini più che alla primaria, reazionaria e consumistica ridondanza di Archigram, alla elaborazione titubante di Aalto più che alla semplicità di Mies».

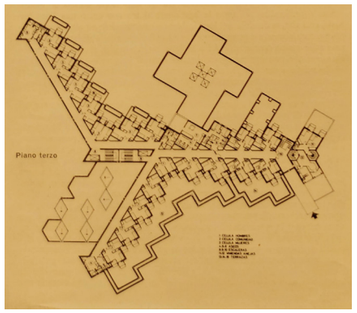
Una generazione di architetti quindi, che non crede più nelle illusioni e nell'ingenuo ottimismo che i progressi tecnologici e le trasformazioni sociali daranno vita a nuovi cambiamenti in architettura e urbanistica così come non si pone più fiducia nei cambiamenti rivoluzionari per il proletariato in un mondo capitalista, ormai già rivolto verso la società dei consumi:

«La rivoluzione può presentarsi nelle crisi provocate dagli studenti, dai ghetti negri o dal proletariato del Terzo Mondo, ma non nelle equivoche rivendicazioni sindacali degli operai integrati nel capitalismo; e la crisi che può provocare l'architettura - limitata, settorializzata, ma crisi efficace - consiste, come abbiamo detto prima, nei temi del linguaggio – nell'unione fra ideologia e linguaggio, nella forma rivoluzionaria dell'opera d'arte stessa – piuttosto che nei temi di contenuto».

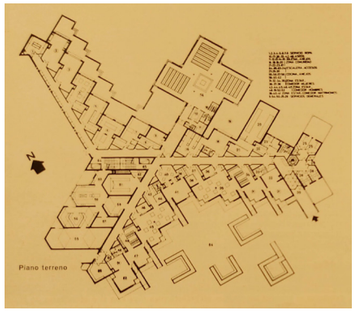
Ne deriva il successivo punto in comune: «Un modo di vita» che deriva da questo pessimismo e che si traduce in una crisi dei valori tradizionali delle strutture familiari, religiose e politiche; il cui atteggiamento risultante è una certa «frivolezza». Le critiche riguardano soprattutto l'impegno politico, dato che alcuni di questi architetti in qualità di docenti, hanno appoggiato i movimenti studenteschi , e siano stati perseguitati, multati, e imprigionati, per aver difeso le loro idee di opposizione al regime, mentre ex studenti sono stati proscritti dalla struttura accademica.
Si giunge infine, alle ultime due caratteristiche che uniscono tutti i membri del gruppo, e che concretizzano tutti gli altri punti precedentemente trattati. Il primo fattore è una posizione culturale coerente fra loro, il secondo lo stile formale. La posizione culturale si manifesta «con la convinzione comune, cioè che l'attività creativa non è un fatto isolato dall'attività critica, adoperando tutti gli strumenti storici e culturali indispensabili». Il secondo punto è espresso dalla volontà di integrarsi ai movimenti mondiali; una caratteristica tipica dell'architettura catalana rispetto a quello spagnola, basti pensare al Modernismo come movimento che aveva profonde relazioni con l'Art noveau e Secession, o il GATPAC che seguì la corrente razionalista europea degli anni Trenta. Un atteggiamento, quello di Barcellona, totalmente diverso da quello di Madrid, dove nel dopoguerra si cercava di ripristinare un ritorno «all'architettura viva» del passato con il Manifesto de la Alhambra, mentre nella città catalana, si recuperava l'eredità moderna del Bauhaus e ci si «buttava nella polemica dell'organicismo ». Dunque, lo stile formale garantisce un punto di unione nei risultati della produzione architettonica del gruppo. Ovviamente le opere di questi architetti non sono identiche tra loro e i metodi di progettazione sono diversi. Ciò che accomuna le opere è quindi, uno stile formale, che vedendole nel loro insieme e opponendole ad altre opere lontane mentalmente e geograficamente, si può ricavare la visione globale di uno stile molto coerente. Poiché le loro caratteristiche si ritrovano anche in alcuni progetti che non appartengono direttamente al gruppo si può supporre che questo stile verrà indicato, storicamente, come lo «stile caratteristico della Catalogna degli anni '60».

Taermina così la spiegazione da parte di questo testo, di quei macro punti che Oriol Bohigas pubblicò nel suo articolo «Una posible escuela de Barcelona»:

1. Le commissioni dell'architettura catalana procedono dalla borghesia catalana (rispetto alla condizione ufficiali della committenza di Madrid).
2. Il volontario, cosciente e colto adeguamento alle realtà delle commissioni e della situazione tecnologica.
3. L'intento di seguire fermamente la linea della tradizione razionalista (precisando la comprensione del termine razionalista usato, no nel senso storico, ma nel suo senso logico).
4. L'avanguardismo realista che esige l'opera aperta da un lato, e dall'altro la rottura dei codici prestabiliti. Si tratta di una questione di



pag. 592. Piano terzo della residenza



pag. 592, piano terreno della residenza

foto a pag. 593.

foto a pag. 594, del portone del vecchio edificio

foto a pag. 594, gli uffici all'interno del vecchio edificio.

comunicazione.

5. Il pessismismo. Il gusto per attitudini critiche, croniche e ambigue.[30]

La conclusione alla quale giunge l'articolo, è che L'unità di stile è stata raggiunta grazie alle stesse vie metodologiche, e al fatto che i componenti del gruppo hanno rapporti personali e professionali tra di loro, dato che si autoformano «in stretta convivenza», comportando anche una coerenza formale. Per questo motivo è possibile parlare di una possibile «*Escuela de Barcelona*»,.

Segue un elenco di opere in cui si evincono i caratteri formali della *Escuela* anche se sono diversi tra loro.

Residenza per anziani Carretera de Torrefarrera

Tra le opere presentate dei giovani architetti, compare il progetto della residenza per anziani *Carretera de Torrefarrera*, a Lérida, realizzata dal gruppo Lluis Domenéch, Ramón Puig, Laureano Sabater e Jaime Sanmarti. Il testo è un riassunto tradotto in italiano di quanto scritto nella rivista «Hogar y arquitectura»,[31] Si evince la particolare composizione in pianta dovuta alle varie funzioni presenti nel progetto, quali la divisione in due blocchi, metà ospedale, e metà albergo, e la distinzione in zone dedicate a uomini, donne, coppie e comunità, voluta dalla committenza rappresentata da un ordine religioso. Ne deriva la «complessità» del progetto e la metodologia compositiva, che parte da un modulo tipo che doveva rispettare determinate esigenze quali «l'intimità alle altre occupanti dal punto di vista visivo, e consentire loro di parlare (in caso di infermità o malore improvviso, le monache dovevano potersi aiutarsi a vicenda). Si spiega come la particolare forma in pianta sia dovuta alla ripetizione della cellula tipo, orientata in posizioni differenti per garantire la stessa insolazione in tutte le stanze da letto, scartando l'orientamento a ovest e nord, e abbreviando la distanza dei percorsi.

Rinnovo uffici IBARS

Per quanto riguarda lo studio PER, con gli architetti Luis Clotet, e Oscar Tusquets, ci viene presentato un progetto di intervento su un'opera risalente all'inizio de secolo, «frutto della iniziativa di una borghesia progressista». Convincendo il proprietario a non abbattere il vecchio edificio, gli architetti decidono di lavorare, rispettando la «preesistenza» dell'opera attraverso un collage di linguaggi diversi, che comunicano tra di loro in un intervento di rinnovo. La facciata viene rispettata nella sua composizione generale, «modificando solo la distribuzione delle vetrate ed aprendo una porta protetta da una pensilina in ferro e vetro che scatta dal fronte come elemento dotato di una propria entità».

Uffici Atalaya di Barcellona

Si tratta di un edifico a torre all'incrocio tra la Diagonal e la Carretera Sarriá, costruito a partire dal 1968. In pianta prevede una forma a croce dovuta alle due facciate identiche Nord e Sud, e alle altre due Est e Ovest, affinché gli appartamenti dei primi piani, possiedano un'indipendenza di vista gli uni dagli altri, ma anche per una questione di arretrare la superficie della torre, per dargli più snellezza rispetto agli edifici bassi che la circondano.[32]
Di questa opera la rivista italiana ci spiega che oltre ai catalani Milá e Correa, vi partecipò al progetto anche il madrileno Sanz Magallon. Si riportano i piani complessivi della torre: 22, di cui la maggior parte sono destinati ad appartamenti, mentre i primi 4 ad uffici, e l'ultimo adibito a ristorante. Nel testo italiano è segnalata anche la giustificazione della forma in pianta: «La complessità nel perimetro dell'edificio è dovuta all'intento di garantire agli appartamenti, relativamente piccolo, la massima possibile indipendenza. Al quindicesimo piano variano la pianta ed il volume: si passa infatti da 8 appartamenti di circa 70 mq a 4 di circa 125».

Appartamenti a San Feliú de Guixols, Gerona (Studio PER)

L'opera terminata nel 1967, è composta da sei appartamenti, 4 nel livello superiore, e in quello inferiore, rispetto ai 16 previsti nel progetto iniziale. 5 L'articolo italiano riporta ad esempio, il problema delle curve del livello sulle quali si sviluppa il complesso, affrontando una pendenza complessiva del 60 %, per il quale si dovette raggruppare e semplificare il problema degli ingressi ai garages. I due appartamenti inferiori sono stati configurati, in modo tale che i loto tetti piani fossero alla stessa l' altezza del livello della strada degli edifici superiori, ottenendo dalle loro superfici ulteriore spazio pubblico. Inoltre, si riporta la questione paesaggistica che ha contribuito a condizionare l'aggruppamento compatto delle costruzioni: «il terreno era completamente vergine, e pertanto l'insediamento era bene fosse ben definito e alla maggior scala possibile anziché disseminato».

Casa editrice "Destino" a Badalona

Opera iniziata nel 1965 e termiinata nel 1967, da parte dello studio Martorell, Bohigas e Mackay, per ospitare la casa editrice di Cirici e Domenéch «Destino».
Riportando le stesse informazioni disponibili sulla rivista «Hogar y A arquitectura»[33], si parla del programma che rivedeva tremila metri quadri di magazzino e per la tipografia, con una possibile espansione orizzontale della costruzione per l'ampliazione del magazzino, con una sala per il controllo dell'umidità, della luce e della polvere, e un'espansione verticale per uffici:

«La proposta architettonica per il magazzino ha tenuto conto di metodi moderni di immagazzinamento, struttura entro limiti economici

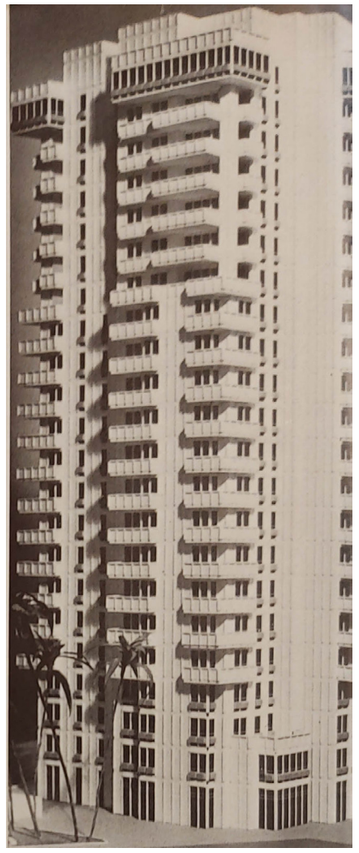
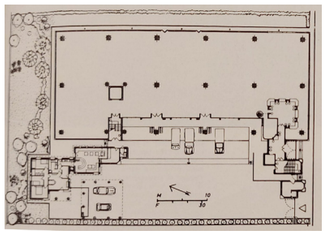


foto a pag. 594, gli uffici Atalaya di Barcellona, opera di Correa e Milà.

foto a pag. 595, degli appartamenti.

foto a pag. 595, degli appartamenti.

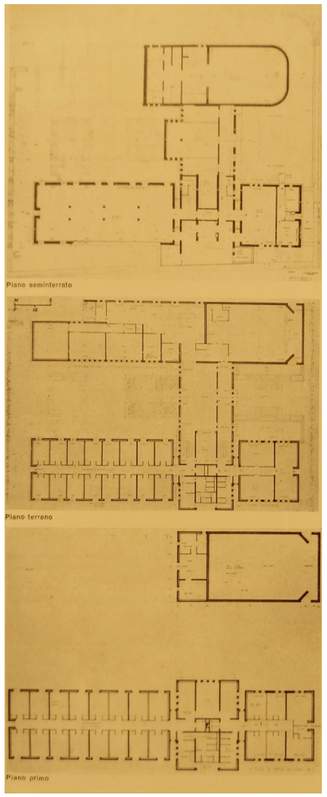
foto a pag. 597 della sede “Destino”.



planimetria a pag. 598 della sede “Destino”.

sezione a pag. 598 della sede “Destino”.

Planimetria a pag. 598 della residenza Madre Guell.



accettabili, massima libertà planimetrica, minimo spazio costruito, garanzie dal punto di vista dell’illuminazione e dell’isolamento all’umidità. Il magazzino presenta due piani, di cinque metri di altezza, con modulo per il reticolo strutturale di dieci metri. I servizi “sono come dadi che penetrano nel magazzino dal patio».

L’articolo ci rammenta come il blocco egli uffici non sia stato ancora costruito; e che sarà realizzato in mattoni, data la facile manipolazione del materiale nell’ottenere elementi complessi di piccola scala. Il magazzino invece, è realizzato co una struttura portante con blocchi di cemento e lastre di ferro galvanizzato e tinteggiato.

Residenza “Madre Güell” a Barcellona.
Si tratta di una residenza pe ragazze universitarie, gestita da un ordine religioso di suore , alle quali sono destinate parte degli alloggi. Il complesso è situato a *Bonanova*, zona dell’alta borghesia barcellonese, dove si sono altri collegi religiosi, realizzati con una forte «personalità architettonica» come quello di Santa Teresa costruito da Gaudí. leggendo il testo si scopre come la forma a H della struttura risolve ancora una volta il problema del garantire la massima indipendenza degli ospiti, con la creazione di due patii semiaperti, come zone di incontro sociale per le monache e le studentesse. Viene risaltato in particolar modo, l’organizzazione degli spazi con l’ala occidentali dedicata ai locali che hanno relazione con la vita esterna come: il vestibolo, la ricezione e la biblioteca, mentre il corpo centrale unisce l’area esterna con le abitazioni private attraverso il soggiorno. Per quanto riguarda l’aspetto esterno si afferma che «presenta voluti contrasti che tendono a definire un’atmosfera nello stesso tempo austera, intima e lieta«, denunciando la presenza degli spazi interni con l’andamento crescente del vestibolo fino alle torri delle scale e degli ascensori.

pag. 600, foto a pagina intera della residenza.

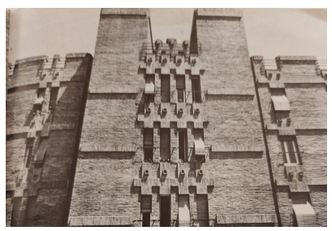


foto a pag. 599.

Lluís Domenèch i Montaner, 1850-1923

Michele Costanzo, anno XIX, n. 2-3, Giugno-Luglio 1973, pp. 144-158.

Dopo gli otto episodi de «Alla ricerca di Gaudí», la rubrica «La tradizione moderna», dedica in questo numero uno studio di 15 pagine condotto da Michele Costanzo, dedicato ad un altro importante architetto del Modernismo catalano: Lluís Domenéch i Montaner. Partendo dal periodo storico-artistico preso in riferimento, l’autore inizia riconoscendo un certo legame, tra il movimento dell’Art Nouveau belga e francese, del Jugendstil tedesco, della Secessione austriaca, del Liberty italiano e del Modernismo spagnolo, riconoscendo Domenéch i Montaner come «il maggior esponente» dopo Gaudí, nel quale emergono alcune caratteristiche catalane regionali piuttosto che nazionali. Ma vengono riconosciute anche le «difficili e confuse» relazioni che la Catalogna attraverso il modernismo aveva nei confronti del resto d’Europa a causa degli eventi storici-politici di quel periodo. Nel comprendere tale aspetto che influenzò il movimento, Costanzo compie delle riflessioni sulla «Spagna reale» di quel tempo, e non sulla «Spagna simbolo» come egli afferma, che aveva osservato lo studioso G. Rovida e che aveva influenzato in maniera fuorviante la letteratura in campo storiografico. Per Costanzo le componenti del «labirinto spagnolo» così come lo ha definito G. Brenan, e che hanno influenzato il Modernismo sono due. La prima è il problema dei nazionalismi in terra iberica, che in quelli anni erano influenzati dalle idee federaliste di Pi y Margall, con fenomeni politici contrapposti tra di loro quali l’anarchismo e il carlismo. Il secondo punto è rappresentato dalla borghesia capitalistica, «con la sua mancanza di unità e coscienza di classe» dato che ancora si basava su strutture economiche feudali, e degli intellettuali e politici che non si rendevano conto che la non presa di coscienza della borghesia aveva portato a posizioni reazionarie che causarono la guerra di Cuba e la successiva crisi economica. Quindi, il Modernismo risulta essere il frutto di questo particolare clima storico-politico rappresentato dalla «illusoria coscienza dell’intellettuale di poter operare e trasformare una realtà senza conoscerne profondamente tutti i problemi», e il continuo richiamo a una società medievale idillica, tanto cara ai carlisti come agli anarchici, che portarono ad una rivalutazione dell’artigianato tradizionale visto in chiave patriottica, in grado di esprimere la «nazionalità» della Catalogna.
È attraverso la comprensione di questo scenario storico che si può comprendere la figura emblematica di Lluís Domenéch i Montaner, e di ciò che egli scrive nel suo articolo «*En busca de una arquitectura nacional*» dove riaffiora il suo impegno ideologico e la sua idea di una nuova architettura moderna nazionale. Domenéch si pone quindi

pag. 144.

la domanda su come sia possibile realizzare un'architettura nazionale oggi o in un prossimo futuro affermando:

«Il monumento architettonico, come ogni creazione umana, richiede l'energia di un'idea produttrice, un ordine morale in cui vivere e, in definitiva, un mezzo fisico con cui formarsi e uno strumento più o meno perfetto dell'idea, adeguando, l'artista, a quest'ultima e ai mezzi morali e fisici, la forma architettonica».

Ciò che emerge è il significato dell'oggetto architettonico nel suo senso etico, in cui gli intellettuali incominciano ad essere essi stessi classe dirigente, poiché la gestione della politica può finalmente permettere la realizzazione di una nuoca cultura. L'architettura come tutte le altre espressioni artistiche svolge un ruolo importante per il riscatto sociale. Da qui deriva per Domenéch il compito rappresentato del «monumento» architettonico quale esperienza di fruizione e forma di apprendimento estetico per le classi subalterne. Ci viene fatto notare come l'architetto catalano aspira ad un'arte moderna, anche se continua a concepirla in un ambiente nostalgico e idilliaco, in cui l'artigianato tradizionale continua ad affermare le implicazioni nazionalistiche. Ma questa idea per Domenéch non esclude un idea di progresso e delle capacità tecniche e innovatrici rappresentate e possedute dalla cc capacità intellettuale» della borghesia:

«Tutto annuncia una nuova era per gli architetti, ma è bene confessarlo, manca un pubblico cui l'insegnamento del disegno ornamentale nella scuola o nella pratica dello studio delle opere d'arte abbiano dato una coscienza artistica, per poter guidare come i Greci nell'Agorà di Atene, i loro architetti e il pensiero degli artisti moderni».

Dunque, ancora una volta si fa riferimento al ruolo svolto dall'intellettuale per il progresso della società. Riprendendo la questione architettonica-nazionale , e tenendo presente che Domenèch appartiene ad una corrente «catalizzante» ma che non rifiuta la Spagna, riconosce quattro tendenze nell'architettura. La prima è quella classica greco romana, anche se egli la considera come «un cadavere o, meglio ancora, una mummia ripugnante...», la seconda è rappresentata dall'eclettismo:

«è tale che... per essa un cimitero deve essere in stile egizio, un museo greco, un foro romano, un convento bizantino o romanico, una chiesa gotica, un'università rinascimentale e un teatro mezzo romano e mezzo barocco. Dobbiamo ammettere che questa scuola è molto dotta, ma non possiamo parteggiare per lei. Le forme antiche non pos

sono essere adattate alle nostre attuali necessità...».

Infine, riconosce due tendenze appartenenti alla tradizione del medioevo, «disgraziatamente interrotte col Rinascimento». La prima appartiene ai monumenti romanici e dagli archi ogivali che derivano dalla stessa tradizione aragonese catalana, la seconda dall'arte cristiana ma di origine araba «mudejar» .
Michele Costanzo a questo punto, dopo aver analizzato l'articolo «*En busca*.....», compie una riflessione su come il discorso di Domenéch abbia influenzato l'architettura catalana tra il 1880 e il 1885.
Si rammenta anche la collaborazione giovanile di Domenéch fra il 1874 e il 1880 con Jospeh Vilasecaper per un progetto bandito dalle *Instituciones Provinciales de Instrución Pública* in cui compare un mix di vari stili nazionali, ma anche aspetti tipici della tradizione catalana e riferimenti stilistici provenienti dall'Europa. Dunque, principi enunciati nell'articolo dell'architetto ripetuti nella sua opera: la Casa Editrice Montaner y Simon (1881-1885), dove si esprimono i suoi ideali politici e teorici per la cultura catalana:

«Qui il Medioevo è solo un punto di riferimento culturale, tutto il discorso compositivo è sottile e sfumato, non si tratta più di una somma meccanica di stili nazionali, ma di un'operazione progettuale che traduce in architettura la teoria espressa in "*En busca ...*"». L'uso della nuova tecnologia del ferro accostato al mattone tradizionale permette la creazione di nuove funzioni, come lo spazio della grande sala per la tipografia, ma anche la componente artigianale espressa dalle decorazioni in ceramica, in ferro, dalle vetrate e dalle carpenterie in legno.
Seguono le opere realizzate in occasione dell'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1888, quali il Caffè Ristorante del Parco e l'Hotel Internazionale nel Paseo de Colón, considerata quest'ultima un'importante realizzazione del tempo per le sue caratteristiche tecniche, per l'impianto volumetrico e per le soluzioni strutturali adottate.
Qui Costanzo giudica «meccanica» la visione di Oriol Bohigas, secondo il quale Domenéch abbia tratto ispirazione dal gotico catalano.
Per l'autore non vanno sottovalutati altri aspetti dell'opera soprattutto di carattere tecnico come lo spazio a doppia altezza intorno alla sala centrale che dimostra insieme all'uso della struttura in ferro lasciata in vista una concezione più moderna e dinamica dell'architettura:

«Ma a tutto questo viene contrapposta l'"immagine di riferimento", il castello medievale, senza nessuna mediazione tra il riferimento storicistico e l'immagine spaziale che offre l'intero edificio».

A seguire vi è un analisi sulla maniera progettuale dell'architetto dato che, tra la costruzione del Caffè Ristorante del 1888 e il Palau de la Musica Catalana del 1905-08, vi è «una profonda diversità», maturata in questo arco di tempo attraverso la realizzazione di edifici e abita-

zioni per una clientela alto borghese. Vengono perciò prese in esame le opere di Palazzo Montaner (1893), dell'istituto a Reus (1897), Casa Thomas (1898), Casa Llamadrid (1902) e L'Hospital San pablo (1902-1912):

«In tutte si possono notare i segni di quel processo di trasformazione ideologica che assumeranno una chiave evidenza nel Palau de la Musica Catalana».

Il risultato di questo continuo cambiamento nel suo progettare, si spiega anche attraverso la sua volontà di approfondire la conoscenza nel campo tecnologico raggiungendo nuove soluzioni spaziali grazie alle innovative soluzioni strutturali, anche se i nuovi materiali non vengono utilizzati per sfoggiare il loro valore espressivo, come invece avveniva nell'Art Nouveau, o nell'opera *Maison du peuple* di Horta, non raggiungendo così «il valore di simbolo, di progresso della tecnica e quindi della società, di riscatto sociale e quindi di benessere». Il risultato è un innovazione della facciata esterna degli edifici grazie ad ampie vetrate, e a grandi piani ottenuti dalle soluzioni portanti moderne, mentre gli elementi in ferro utilizzati insieme a quelli tradizionali comportano una perdita del loro significato espressivo. La concezione sociale del tempo, intorno agli anni '90 del diciannovesimo secolo, con le prime vittorie del partito nazionalista catalano, comporta il bisogno di affermare tali ideali patriottici e la tradizione catalana anche nell'architettura. Per questo la nuova tecnologia è unita alla tradizione, espressa dalle decorazioni,ponendo in secondo piano però, gli aspetti innovatori strutturali, rispetto ai valori propri del Medio Evo:

«All'artigianato e alla decorazione il compito di trasmettere, attraverso un suo ricchissimo repertorio figurale, tutti quei riferimenti che chiariscono questa precisa posizione ideologica».

Attraverso questa comprensione della maniera di progettare di Domenéch, è possibile comprendere l'opera del *Palau de la Musica Catalana*. L'edificio è apprezzato per l' «ornamentazione eccessiva» e per il suo impianto strutturale che rende possibile il determinarsi di ampi spazi e volumi come quello dell'auditorium, circondato ai suoi lati da superfici vetrate, e coperto da un lampadario-lucernario. A definire la concezione moderna dell'opera sono le grandi pareti in vetro e l'uso del ferro destinato in questo caso a un edificio non industriale. L'autore ricorda come la critica e la storiografia si scagliano contro l'uso sovrabbondante della decorazione e dell'ornamento, riportando un passo del Collins e di Hitchcock:

«la stranezza di questo edificio non può essere descritta a parole: ceramiche, mosaici policromi, colonnine trasparenti in vetro, cavalli alti in gesso ed infine il lucernario dalle vetrate colorate».

Mentre Hitchcock afferma: «Il grande Palau de la Musica Catalana... è uno stravagante esempio dell'architettura di quegli anni, originale, rozzo e fastoso, ma senza nulla del tocco e della profonda coerenza di Gaudí».
E ancora prosegue Costanzo analizzando gli scritti dei due storici: «Come si vede, si fa grande uso di aggettivi quali «strano>> e «stravagante», sintomo di un atteggiamento di sostanziale rifiuto incondizionato comune a molti critici. Infatti R. Schmutzler scrive che il Palau è un «sottoprodotto» dello «storicismo» e Tschudi-Madsen segue l'opinione di quest'ultimo, limitandosi a considerare che Domenéch i Montaner resta molto lontano dall'*Art Nouveau*».

Costanzo seguendo quanto scritto dagli studiosi, osserva come il rapporto tra architettura e artigianato risulta profondamente cambiato in quest'opera, la sovrabbondanza di ornamento che non permette l'identificazione della struttura, raggiunge con il *Palau de la Musica Catalana* il «limite massimo di ambiguità» rispetto ad esempio alla primordiale opera della *Casa editrice Montaner i Simon*:

«Ambiguità che avrà una sua chiara manifestazione in quel decorativismo che, se poteva avere un preciso valore nei primi anni della sua carriera, ed un preciso significato ideologico, diventa ora, sovrabbondante com'è, di difficile comprensione, tant'è ricco di allusioni […]immagini, organizzate e rese con un processo di simbolizzazione assolutamente univoco che soverchia e frastorna lo spettatore e non gli permette di apprezzare l'estrema razionalità dell'impianto».

Per l'autore l'architettura «inquietante» del *Palau*, nella sua complessità di elementi, potrebbe essere l'espressione di un profondo stato di angoscia dell'artista, o dell'«insicurezza esistenziale» nella quale svezzava il popolo catalano; o addirittura, la rappresentazione di quella crisi di valori che darà vita al movimento del «Novecentismo». Così Domenéch i Montaner è definito come il risultato del suo tempo, in cui i significati del linguaggio immaginativo perdono i loro simboli etimologici, non sonon più strumenti di comunicazione, ma espressioni di una propria individualità. A riaffiorare è «la soggettivazione» definita da Bonicatti,[34] delle forme simboliche del linguaggio immaginativo artistico, che si diffonde nella cultura europea a partire dalla rivoluzione industriale. Con il *Palau* giunge all'epilogo sia l'attività dell'architetto, che del Modernismo, che sembra resistere in un primo momento, per poi essere incalzato come sostiene Zevi in un articolo dell'Espresso,[35] «dal quattrocentismo brunelleschiano» e dal «monumentalismo barocco». Quindi, un neoclassicismo, un barocco e un gusto mediterraneo che si stabiliscono in Spagna, la quale si «estromette dal circuito europeo», poiché mentre negli altri paesi europei dall'*Art Nouveau* si assiste al passaggio verso il razionalismo, in Spagna, «l'avanguardia crolla improvvisamente». La crisi finale della sua opera è dovuta anche alle condizioni politiche del tempo.

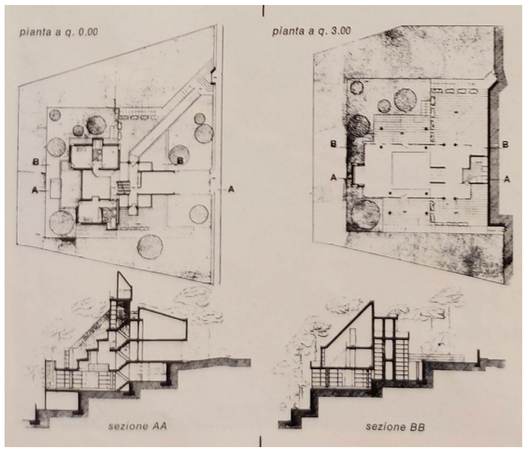
Notte intorno al (sog) giorno

anno XX, n. 12, aprile 1975, pp. 770-771.

pag. 54.

Una casa inserita in un lotto di 4000 mq, situato in una «zona assai amena e ancora intatta nelle vicinanze di Barcellona. Fitta vegetazione di pini e pendenza assai pronunciata (30%)». L'abitazione è situata all'apice del terreno, per sfruttare della vista offerta. Anche se non riportato nel testo, attraverso una ricerca, scopriamo che si tratta di Casa Boyé, progettata dall'architetto catalano Esteve Bonell, che ha inteso costituire con essa una «cerniera spaziale che relaziona l'interno all'esterno della casa». Le zone notte e giorno sono collegate tramite un sistema di rampe e di scale. Le pareti sono in mattone, mentre la struttura in cemento armato. Le aree della casa che devono garantire ampie vedute al paesaggio come il soggiorno di 60 mq, sono realizzate con partizioni interamente vetrate.

«L'incastro degli ambienti e dei volumi determina all'interno una serie di sorprese, dilatazioni, compressioni e rarefazioni spaziali ove vibra l'eco del linguaggio wrightiano». Le informazioni della rivista sono tratte dal n. 52 dell'editoriale «Cuadernos de arquitectura y urbanismo.



pag. 770, plaimetrie e sezioni della casa che mostrano il dislivello.

pag. 771, foto a pagina intera.

Centro-studi di arte contemporanea « Fundación Juan Miró »

Marianna Minola de Gallotti, anno XXI, n. 7, Novembre 1975, pp. 400-405.

Il Centro Studi di Arte Contemporanea, costruito dall'architetto Josep Lluis Sert sulla collina di *Montjuich* a Barcellona, fu realizzato con la partecipazione di Joan Miró, uno dei massimi rappresentanti del surrealismo, che lo donò alla sua città natale, dotandolo di varie pitture, sculture, ceramiche e libri. Come sempre l'interesse di questo editoriale ricade nell'integrazione che l'opera è in grado di compiere con la natura e con lo spazio circostante:

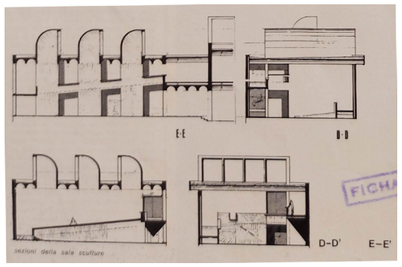
«la combinazione asimmetrica e a diverse altezze delle forme architettoniche, rivestite all'esterno come all'interno di un intonaco bianco appena smorzato da un impercettibile tono ramato, i giardini e i patii disseminati di sculture all'aperto, formano un blocco integrato che coinvolge la natura, le strutture, lo spazio».

Segue una descrizione dell'opera attraverso il tipico percorso che un visitatore compie, partendo dall'ingresso, con gli spazi coperti in cui trovano sede le realizzazioni artistiche di Miró, che circondano il patio centrale fino ad arrivare alla sala delle sculture «nella quale attorno a tre pareti si snodano rampe a diversi livelli in modo che i bronzi esposti possono essere visti da molteplici angolature». Altro elemento interessante del percorso è la torre ottagonale degli ascensori, circondata al suo esterno dalla scala, che permette di raggiungere i vari piani del centro, fino a giungere a una rampa che discende nell'auditorium, posto sotto l'ottagono.
Una certa attenzione è rivolta alla sala d'esposizione dove l'architetto Sert inserisce nella struttura elementi tipici della tradizione edilizia catalana, in consonanza con il linguaggio figurativo di Miró «tanto sensibile all'antica civiltà contadina della sua terra […] ma anche polemicamente inteso alla demitizzazione dell'arte d'élite attraverso la sua evoluzione».
In queste sale la luce è garantita da lucernari che nella «loro audace forma volumetrica» contribuiscono al disegno movimentato delle terrazze. Tali lucernari sono ottenuti attraverso il prolungamento dei muri laterali che s'inarcano fino ad ottenere la forma curvilinea. Si rammenta come tali elementi richiamino alla memoria le cupole poligonali delle chiese romaniche catalane dell'XI secolo, mentre l'ottagono unendo gli uffici direzionali del primo piano, la sede delle mostre al secondo, e la biblioteca convertibile in sala d'incontri al

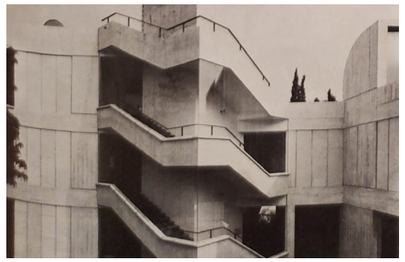
pag. 401.

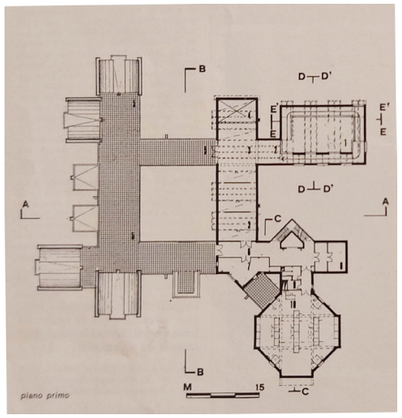
foto delle volte a pag. 403.

terzo, è ideato «per far svolgere nel suo interno un'attività di ricerca, di comunicazione tra le varie culture», ed è presentato nell'articolo come l'elemento architettonico che meglio «invera la finalità del Centro-studi». Ci si sofferma infine, sul progetto della luce per la biblioteca, che oltre a pervenire dai lucernai, entra dal «nastro di vetro» infisso nella muratura, scandito dal ritmo esterno dei pannelli verticali a guisa di frangisole.



sezioni della sala sculture a pag. 400.

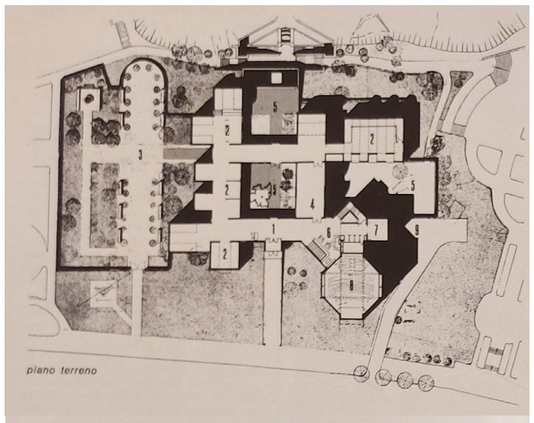

Dettaglio della scala a pag. 403.



Pianta del piano primo a pag. 400.

pag. 405, interno della sala culture con opere di Miró

Pianta del piano terreno a pag. 400.



Piano terreno: 1, ingresso; 2, sale di esposizione; 3, giardino delle sculture (nel 2 e nel 3, opere di Miró); 4, sala per mostre temporanee; 5, patii; 6, bar; 7, vendita pubblicazioni; 8, auditorium; 9, ingresso di servizio. *Piano primo:* 1, ambiente per sculture; 2, passeggiata; 3, stampe; 4, balconata sulla sala mostre temporanee; 5, terrazza con sculture; 6, passeggiata; termine dello spazio disponibile per mostre; 7, uffici; 8, ufficio del direttore; 9, salottini; 10, archivio. Più in alto, la biblioteca e la sala riunioni.

Foto a pag. 404.

NOTE

1. Julio Garnica Gonzalez Barcena, *Bruno Zevi en la España de 1950: una Storia dell'architettura cargada de futuro,*in «ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism», n. 10, 2018, pp. 178-193.
2. Ivi, pp. 182.
3. Bruno Zevi, *La arquitectura orgánica frente a sus críticos*, «Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura» n.12 ,septiembre 1949, pp. 14.
4. *Barcelona. Llegada del arquitecto italiano, don Bruno Zevi*, «El Noticiero», Universal, 22 de mayo de 1950.
5. Bruno Zevi, *Bruno Zevi nos dice*, «Cuadernos de Arquitectura», n. 13, 1950, pp. 25-26.
6. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 170.
7. progetto che ci viene ricordato riprende una tema già comparso in «L'a», n. 100
8. L'esposizione si tenne ne MoMA di New York dal 18 Dicembre 1957, al 23 Febbraio 1958. Il libro redatto in seguito da Russell Hitchcock con la prefazione di Arthur Drexler è: H. R. Hitchcock, *Gaudí*, New York, The Museum of Modern Art, 1957. URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3347_300190146.pdf Ultima data di consultazione 21/04/2021.
9. Bruno Zevi, *Antoni Gaudí: Un genio catalano*, in «Metron» n. 38, 1950.
10. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Enaudi Editore, Torino, 1961, pp. 87-89.
11. *Parroquia de Sant Jaume, Badalona 1957. Antoni de Moragas, arquitecte*, in «Cuaderno de arquitectura y urbanismo», n. 256, 2007, págs. 90-93.
12. *Editorial*, in «2C construccion de la ciudad», n. 4, 1975, pp. 7. (Versione monografica dedicata a Sostres).
13. Ivi, pp. 11.
14. *Casa Iranzo en Ciudad Diagonal*, in «2C construccion de la ciudad», n. 4, 1975, pp. 41
15. Ibidem.
16. URL: file:///C:/Users/Utente/Music/Pictures/Downloads/110024-Text%20de%20l'article-163164-1-10-20081103.pdf Ultima data di consultazione 20/04/2021
17. José Antonio Alfaro Lera, *Modernidad empírica: el Instituto Laboral de Sabiñánigo*, in Modernidad empírica, III Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis Crítico de una obra / coord. por Teresa Couceiro Núñez, 2016, pp. 7-18.
18. *Francísco Bassó, Joaquín Gili, José María Martorell, Instituto Laboral de Sabiñánigo*, in «Revista Nacional de Arquitectura», n. 203, 1958, pp. 23.
19. *J. Gili Moros, F. Bassó Birulés, J.Mª Martorell Codina, O. Bohigas Guardiola, Instituto laboral de Sabiñánigo-,Huesca*, in «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 36, 1959, 13-17.
20. *G. Giráldez Dávila, P. López Iñigo, J. Subías Fages, Facultad de derecho en el núcleo universitario de Barcelona*, in «Revista Nacional de Arquitectura», n. 3, 1958, 11-20
21. O. Bohigas, *Antes que sus beneficios la derecha catalana prefiere perder el pais,* URL: https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20140502/oriol-bohigas-antes-que-sus-beneficios-la-derecha-catalana-prefiere-perder-el-pais-3265016 data di ultima consultazione 25/05/2021.
22. *50 anos caputxinada,* URL: https://www.europapress.es/catalunya noticia-50-anos-caputxinada-barcelona-20160309044007.html
23. *sacerdotes catalanes se manifestan contra las torturas de la dictadura franquista en España al estudiante Joaquim Boix*, URL: https://lahemerotecadelbuitre.com/piezas/100-sacerdotes-catalanes-se-manifiestan-contra-las-torturas-de-la-dictadura-franquista-en-espana-al-estudiante-joaquim-boix/#.YGINgq8zZPY
24. M. A. Baldellou, A. Capitel, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 419.
25. Ivi, pp. 421-422
26. Jorge Torres Cueco, *La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50*, in : *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia* : actas del congreso internacional : Pamplona 16-17 marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universida de Navarra, pp. 212.
27. El castillo de Kafka, URL: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-83518/clasicos-de-arquitectura-ca

NOTE

stillo-kafka-ricardo-bofill data di ultima consultazione: 25/05/2021.

28. Oriol Bohigas i Guardiola, *Una posible Escuela de Barcelona*, «Arquitectura: Revista del Colegio oficial de Arquitectos de Madrid», n. 118, 1968, pp. 24-30.

29. A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000, pp. 146.

30. Oriol Bohigas i Guardiola, *Una posible Escuela de Barcelona*, «Arquitectura: Revista del Colegio oficial de Arquitectos de Madrid», n. 118, 1968, pp. 24-30.

31. *Residencia de Ancianos en Lérida*, «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 78, 1968, pp. 113.

32. *Edificio Atalaya-Barcelona*, «Informes de construcción», Vol. 27, n. 267, 1975, pp. 3-14

33. Editorial “Destino” en Badalona (Barcelona), «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 1968, pp. 117.

34. M. Monicatti, *Appunti sull’arte moderna*, Roma, Bolzoni, 1956, pp. 95

35. B. Zevi, «L’Espresso», 16-3-1969.

Metron
(1945-1954)

L'unico importante articolo di questa rivista, dedicato alla realtà spagnola è "*Un genio catalano – Antonio Gaudí*", scritto dallo stesso Bruno Zevi, qualche mese dopo essere stato invitato al ciclo di conferenze organizzato dal *Colegio* degli architetti barcellonesi nel 1950, durante il quale dichiarò a proposito di Gaudí: "progettava le sue opere secondo i principi dell'architettura organica". Questo articolo di "Metron", appartiene ad un'epoca a cavallo tra gli anni '50 e '60, in cui la critica internazionale, riscopre l'opera del maestro catalano. Basti pensare a J. L. Sert, che già aveva scritto diversi documenti riguardanti il Modernismo catalano, e che l'anno precedente alla pubblicazione dell'articolo di Zevi, nel 1949, suggerisce per la rivista newyorkese "*Projects and materials*" un numero speciale dedicato a Gaudí. Mentre Juan Eduardo Cirlot, sempre nel 1950, pubblica il libro "El arte de Gaudí", che Zevi cita nel suo articolo, e al quale sarà dedicato un saggio di Dino Campani in "Spazio".

Un genio catalano: Antoni Gaudí
Bruno Zevi, n. 38, Ottobre 1950, pp. 26-53.

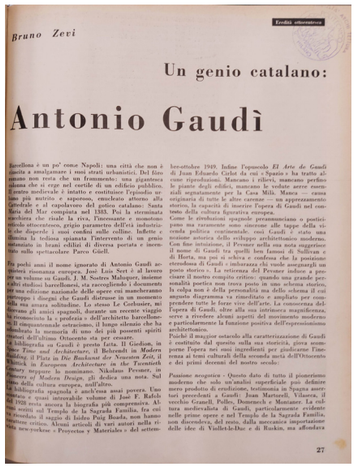
«Fra questi anni il nome ignorato di Antonio Gaudí acquisterà risonanza europea».

Con questa frase profetica, Zevi inizia il suo reportage dedicato al genio catalano, dopo il suo viaggio a Barcellona nel 1950. Ricorda il volume su Gaudí, che in quel momento José Luis Sert, stava completando, e quello di J. M. Sostres Maluquer e di altri studiosi barcellonesi, che stava raccogliendo i documenti per una edizione nazionale delle opere:

«Lo stesso Le Corbusier, mi dicevano i miei amici spagnoli, durante un recente viaggio ha riconosciuto la "profezia" dell'architetto barcellonese. Il cinquantennale ostracismo, il lungo silenzio che ha adombrato la memoria di uno dei più possenti spiriti creatori dell'ultimo Ottocento sta per cessare».

A proposito del "cinquantennale ostracismo" Zevi riporta nel testo, tutte quelle bibliografie che fino a quel momento neppure nominavano l'opera di Gaudí, come ad esempio, quella di Giedion in "*Space Time and Architecture*", quella di Behrendt in "*Modern Building*", di Platz in "*Die Baukunst der Neuesten Zeit*", di Whittick in "*European Architecture in the Twentieth Century*", mentre Pevsner in "*Pioneers of modern Design*", gli dedica solo un breve paragrafo. Ma il fenomeno oltre ad essere internazionale, riguardava anche la storiografia spagnola. Si cita soltanto «uno scontato e quasi introvabile» volume di Josè F. Rafols del 1928 che per Zevi «resta ancora la biografia più comprensiva», insieme al saggio "senza carattere critico" di Isidro Puig Boada. In seguito, l'attenzione si sposta su quei volumi che iniziarono a dimostrare un nuovo interessamento per l'architetto catalano, come nel caso de "*El Arte de Gaudí*" di Juan Eduardo Cirlot, già citato da Luigi Moretti nella rivista «Spazio».

A questo punto Zevi cerca di comprendere quali sono state le cause per le quali, dopo più di un cinquantennio dalla sua morte, è stato nuovamente ripreso in considerazione Gaudí. La risposta alla quale giunge il critico romano, è la stessa di molti altri studiosi come Roberto Pane e Oriol Bohigas. Si tratta dell'eccezionalità di Gaudí e del


Bruno Zevi

Un genio catalano:

Antonio Gaudì

pag. 27.

pag. 26, "Gaudí alla processione del Corpus a Barcellona nel 1925".

modernismo catalano all'interno della più ampia realtà architettonica e artistica europea, tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo:

«Come le rivoluzioni spagnole preannunciano o posticipano ma raramente sono sincrone alle tappe della vicenda politica continentale, così Gaudí è stato una nozione astorica dello sviluppo architettonico moderno [...] il Pevsner nella sua nota suggerisce il nome di Gaudí tra quelli ben famosi di Sullivan e di Horta, ma poi si schiva e confessa che la posizione eterodossa di Gaudí "imbarazza chi vuole assegnarli un posto storico"».

Proprio come nel successivo articolo della seconda rivista di Zevi, «L'Architettura» suddiviso in 8 episodi e intitolato "*Alla ricerca di Antoni Gaudí*", e redatto da Vittoria Girardi, lo storico romano nel comprendere la storicità di Gaudí che costituise «il maggior ostacolo alla - sua - caratterizzazione», suddivide la produzione architettonica del maestro in diverse fasi iniziando da quella neogotica delle prime opere di fini Ottocento, spiegando come tale passione medievaleggiante era tipica delle realtà spagnola del periodo, e di alcuni architetti quali Domenéch e Puig i Cadafalch.
Per quanto riguarda le esperienze artigianali, il pensiero di Gaudí è considerato «spontaneamente in linea» con quello delle *Arts and Crafts* inglesi, e del *Werkstatte* di Hoffman. Mentre, nel caso delle strutture realizzate dall'architetto barcellonese, Zevi sempre considerando la cultura neogotica nella quale l'artista si è formato, valuta Gaudí grazie al suo virtuosismo formale, come un "irripetibile ingegnere" che sembra aver anticipato il lavoro di Wright:

«ma il suo indulgere sulle curve paraboliche, il suo gusto di torcerle a raccogliere tutte le spinte statiche, le colonne divaricate o intasate del "tempio greco" del Parco Güell, gli iperboloidi degli episodi decorativi ne fanno un solitario e irripetibile ingegnere. Cinquant'anni prima di Wright, Gaudí realizza il sogno di una continuità strutturale con metodi che sono fuori del calcolo statico dell'epoca e prefigurano i risultati della teoria dell'elasticità».

Proprio per queste caratteristiche, a differenza di Pane, ma perfettamente d'accordo con quanto afferma Bohigas nel suo libro "*Architettura modernista- Gaudí e il movimento catalano*", Zevi riconosce una similitudine a livello strutturale e plastico tra il lavoro di Gaudí e quello di Mendelsohn, rispetto a quello di altri architetti dell'*Art Nouveau*:

«ne sgorga un inaudito orizzonte: la concitata compagine di un edificio di Horta, di Van de Velde e di Sullivan dipende da un fare grafico, mentre le ipnotizzanti coagulazioni di Gaudí non possono essere disegnate ma solo faticosamente scolpite, attestano una tremenda michelangiolesca contesa con la profondità della materia».

In maniera sempre più assidua, compare nelle successive pagine dell'articolo, la teoria secondo la quale Gaudí sia stato scartato dalle bibliografie storiche dell'architettura fino a quel momento, proprio per la sua produzione architettonica eccezionale, che per la sua nozione astorica, difficilmente può essere trattata alla pari di altri movimenti europei degli inizi del XX secolo, che presentano caratteristiche comuni ben delineate.
Lo dimostra il tentativo arbitrario che Zevi compie nel cercare di definire l'opera gaudiana espressionista o appartenente all'*Art Nouveau*:

«Art Nouveau o espressionismo? e poiché ogni scelta sarebbe forzata, non se ne comprende la storicità. Mancano alla sua definizione di Art Nouveau un dato psicologico e un requisito formale: il flusso del pensiero europeo, e il senso della vitalizzazione delle superfici attraverso lo sfrecciare delle linee. Manca a un inserimento compiuto nell'espressionismo una coscienza polemica antiscompositrice, un atto di antitesi ai movimenti post-cubistici che naturalmente presupponeva una piena partecipazione alle ricerche dimensionali del 1910».

Seguono le pagine dedicate alla biografia del genio catalano e alla descrizione delle sue opere più importanti quali il Parco Güell, la Casa Batló, Casa Milà e la Sagrada Familia, in cui costantemente si conferma la tesi del problema della storicità di Gaudí, come dimostra l'episodio in cui Zevi racconta l'esposizione dei suoi modelli e delle sue fotografie nel 1910 alle *Société Nationale des Beaux Arts* di Parigi:

«un'ecatacombe; non una voce si levò a difesa di Gaudí. Il centro delle avanguardie continentali non si mostrò nemmeno disposto a considerare un poeta che percorreva o superava le indagini dimensionali».

Si rammenta di come nello stesso anno a Berlino, vi fu la grande esposizione delle opere di Wright segnata dagli «entusiasmi incondizionati olandesi e tedeschi per la già epica produzione del maestro americano». L'episodio storico conduce alla riflessione di come in maniera diversa si sarebbe sviluppata la critica nei confronti di Gaudí in un ambiente espressionista come quello berlinese, raggiungendo così la stessa fortuna conseguita da Wright:

«Per converso, se Gaudí avesse esposto in Germania proprio allora che l'espressionismo attingeva le sue prime incarnazioni che si incastravano con gli epigoni scapigliati dell'Art Nouveau, con le costruzioni di Olbrich a Darmstadt e con quelle di August Endell a Monaco, la sua fortuna critica avrebbe avuto un destino affatto diverso».

Per Zevi, sarebbe arbitrario anche inserire la produzione gaudiana nel neoplasticismo e negli altri movimenti post cubistici d'Europa, anche se nella sua continuità plastica, l'architetto spagnolo si avvicinerebbe di più a Wright, attraverso la scomposizione e la reintegrazione plastica che caratterizzano le sue opere. Nel cercare di definire quali tratti di Gaudí apparterrebbero ad una corrente post cubista o all'espressionismo, si riporta quanto afferma Zevi a proposito di Casa Milà:

«La conquista fondamentale di Gaudí in questo edificio è di aver scavalcato la barriera della distinzione tra struttura e involucro. Nelle poetiche scompositrici post-cubistiche il primo intervento architettonico si esercita nello stabilire questa distinzione, nel risolvere il problema dell'intelaiatura e poi nel rivestirla o nel velarla con vetro. L'atto espressionista, come dicemmo, fu di protestare contro questa distinzione e di volere una riunificazione plastica, sentenza eloquente e psicologicamente. Ma a parte l'evasione dal tema sociale e spaziale della pianta libera, anche il funzionalismo strutturalistico fu, se non abbandonato, messo in sordina dai furori espressionistici».

L'espressionismo di Gaudí, è soprattutto un impegno strutturale che sarà eguagliato in altri modi, più tardi, da Wright, come dimostrano le soluzioni intraprese nel Parco Güell, in Casa Milà e nel *templo* della Sagrada Familia, definita come «l'opera più nota e meno importante di Gaudí», per la quale all'epoca gli architetti spagnoli discutevano sul suo futuro destino. Come Ponti, Bohigas e Pane, anche Zevi è d'accordo nel non continuare il progetto:

«E' probabile che Gaudí, se avesse potuto completarla, ne avrebbe tratto un capolavoro perchè egli sapeva alterare ogni forma e specialmente ogni schema per piegarlo in una forma e in un condizionamento unitario. Ma il semplice pensiero che qualcun altro completi il Tempio ci pare, oltrechè assurdo, paradossale. La Chiesa preme per trovare i fondi che permettano di continuare la costruzione; gli architetti sono in dubbio; vi è quindi vero pericolo non solo di uno scempio, ma di una ridicola farsa. Il templo della Sagrada Familia deve rimanere così, coi suoi pregi e difetti, un'immensa "rovina del futuro", come è stato detto, e , se volete, l'emblema di una cattiva coscienza di Barcellona al ricordo del suo migliore architetto dell'Ottocento».

Dunque, il silenzio durato cinquant'anni risulta nelle conclusioni di Zevi del tutto comprensibile, e dovuto proprio «all'estrema complessità delle spinte creative» di Gaudí, che come Wright è stato vittima di una "schematizzazione storica":

«L'esclusione di Gaudí dalla storia denuncia la necessità di rivedere la storia. E, ripeto, non solo in nome di Gaudí ma per rivendicare tutti gli indirizzi e le scuole non cubistiche che fu necessario combattere durante il periodo razionalista per chiarire i termini della sua poetica, ma che sarebbe stolto dimenticare ancora».

Indirizzi come l'espressionismo, che in Germania è alla base delle origini dell'architettura moderna, dalla quale deriva il Buahaus e per il quale Zevi rivendica «il valore storico che gli compete».

Zodiac n. 15

(versione monografica dedicata alla Spagna)
(1965)

Copertina di Zodiac n. 15.

«Questo scritto non vuole essere una presentazione, ma un ringraziamento: anzitutto al coraggio e all'intelligenza del gruppo di architetti spagnoli che hanno costruito questo numero per molti aspetti severamente autocritico della condizione della cultura architettonica in Spagna, poi agli amici, pittori, poeti, scrittori (e primi fra tutti A. Goytisolo e Carlos Barral)».

Così Vittorio Gregotti, inizia questo numero monografico di «Zodiac» intermanete dedicato all'architettura spagnola, e per il quale l'architetto novarese si è occupato della raccolta del materiale. Il numero è composto da una serie di saggi, dove i diversi architetti e studiosi spagnoli, danno una idea dettagliata riguardo a varie tematiche, ad esempio: come avviene la professione in Spagna, la situazione attuale dell'insegnamento, il livello di cultura professionale, le operazioni di panificazione, la storia contemporanea dal modernismo passando per il razionalismo degli anni '30, fino ad arrivare al'architettura degli anni '50.

«Quando insieme abbiamo progettato, circa un anno fa, questo numero, ci siamo posti l'obiettivo, al di là della nostra personale opposizione a quel regime, di cercare di penetrare anche dietro la tradizionale figura, costruita sulla lotta regime-resistenza, con cui si presenta al mondo la vita spagnola».

Lasciando da parte la grande produzione edilizia puramente mercantile, Vittorio Gregotti si concentra sull' architettura spagnola dei due centri del dibattito architettonico più importanti: Barcellona e Madrid, di cui si riconoscono le influenze subite dall'architettura italiana e da quella statunitense:

«essi sono schematicamente riferibili all'architettura italiana degli anni'50 e a quella statunitense degli stessi anni».

l'architetto italiano nell'introduzione, e per riassumere quanto detto da Oriol Bohigas, suddivide la produzione architettonica spagnola anche in base ai suoi due committenti principali: quello privato, industriale borghese di Barcellona, e la committenza pubblica dello Stato

a Madrid:
«Da un lato il prodotto di un incontro (anche al livello di clientela) con una struttura industriale e privata, dall'altro le commesse di Stato e i temi pubblici e amministrativi».

Ma si avverte anche il senso di crisi nell'architettura spagnola, dovuto al progresso della società che si industrializza sempre di più, lasciando da parte quella produzione artigianale che fino a quel momento aveva garantito una certa qualità del prodotto finale. Una crisi, segnata anche dalla connessione tra la situazione politica e i "comportamenti formali" assunti dagli architetti:

«nella condizione di forte espansione edilizia locale (ancora totalmente nella sfera artigianale) rimandano a quelle di qualità e quantità; il dibattito intorno al senso del luogo, ossia intorno al valore da attribuire alla storia ed alla tradizione; il discorso sulla dimensione di intervento che comprende quello intorno al senso antimonumentale del dettaglio e quello, in senso opposto, della chiusura o apertura della struttura spaziale dell'opera».

Oltre ai vari saggi, in questo numero sono segnalate le seguenti opere architettoniche, considerate fino a quel momento significative:

Ricardo Bofill
Edificio de viviendas en la Calle Compositor Bach, Barcelona
Edificio de apartamentos en Castelldefels
Anteproyecto de Ordenacíon de un barrio en Reus (Provincia de Tarragona)

Antonio Bonet, J. M. Martorell e Oriol Bohigas
Plan Especial de Montjuic
Antonio Bonet, J. Puig Torne
Canodromo meridiana en Barcelona
Antonio Bonet
Villa la Ricarda
J. Carvajal
Pabellón español en la feria Mundial de Nueva York
J. A. Coderch,
Edificio en Calle Compositor Bach
Casa de A. Tapies
J. A. Coraales, R.V. Molezún
Residencia particular de D. Camilo José Cela en Palma de Mallorca
Federico Correa
Edificio para escuela de administración de empresas (Barcelona)
Emilio Donato
Residencia en Palma de Mallorca

Fargas Falp Tous Carbo
Edificio industrial “Kas” en Victoria Pais Vasco
Fernández Alba
Convento del Rollo Salamanca
J. Subias Fages, G. Giraldez Daviel, e P. Lopez Inigo
Casa subvencionada en Montbau
F. Higueras
Casa Lucio en Torrelodones – Madrid
Diez residencias para artistas en el Monte de El Prado
F. Higueras e P. Masieu
Casa Wutrich en Papagayo (Lanzarote)
F. Higueras A. Miro
Proyecto de un conjunto residencial en la Isla de Lanzarote
F. Higueras L. Espinosa, f. Cabrera L. Crespi, A. Miro e A. Weber
Unidad Vecinal de Absorcion en Hortaleza
F. Higueras M. Mendizabal e A. Miro
Anteproyecto para el concurso para el Teatro de la Opera de Madrid
J. M. Martorell, Oriol Bohigas e David Mackay
Conjunto de Casas de Renta en la calle secretario Coloma (Barcelona)
Grupo de viviendas en la Avenida Meridiana de Barcelona
Casa de renta limitada en la ronda del Guinardo
J. Martorell, Ribas Casas, Mitjans Perpiña, Oriol Bohigas, Alemany
Unidad urbana de viviendas, propriedad e la “Caja de pensiones para la viejez y de ahorros” (Barcelona)
Luis Peña
Casa Bifamiliar en Motrico
Bloque de apartamentos en Motrico
Sáenz de Oiza
Torres Balncas
Proyecto de 100 apartamentos-terraza en Alcudia (Mallorca)
M. Sierra Nava, V. De Castro
Hotel en la Playa del Salon Nerja (Malaga)
I.De Onzoño, V. De castro
Poblado dirigido de Caño Roto

Panorama storico dell’Architettura moderna spagnola

Carlos Flores, Oriol Bohigas, n. 15, 1965, pp. 4-33.

Dopo la iniziale premessa che l’architettura spagnola contemporanea si è svolta sopratutto nei due centri urbani più importanti: Madrid e Barcellona, la prima dell’epoca contemporanea ad essere affrontata, è quella del modernismo. Bohigas riassume i vari avvenimenti storici che secondo la sua visione catalanocentrica, hanno portato alla formazione di un’identità nazionale per la Catalogna, di cui il modernismo rappresenta la traduzione plastica di questa «lotta patriottica». Si ripercorrono le varie tappe, partendo dalla perdita della sua indipendenza politica, seguita all’unificazione dei regni cattolici spagnoli nel XVII secolo. La regione subì una decadenza economica e culturale, grave a tal punto che il «paese rimase estraneo al Rinascimento». Tale periodo di crisi si aggravò con il secolo successivo quando la regione non poté godere del commercio con i territori dell’impero d’oltre oceano. Ma con la fine del XVIII secolo, Carlo III aprì l’America al commercio con i catalani, che comportò il fiorire delle prime industrie, in particolar modo di quella cotoniera, che permise alla Catalogna di raggiungere per prima il progresso sociale ed economico della rivoluzione industriale, rispetto al resto della Spagna. Per Bohigas l’industrializzazione rappresenta il fenomeno che portò al primo movimento nazionalista catalano, «con l’Europa di fronte e la Spagna alle spalle». Il progresso industriale sfocerà in seguito verso la seconda metà del XIX secolo nel periodo florido della *Renaixença*, che «con la sua nobile motivazione spirituale ed economica» intraprese la restaurazione di tutto il paese, attraverso l’attualizzazione della lingua, la fondazione di nuove accademie, università, e promuovendo la ricerca scientifica:

«Tutto questo processo doveva culminare nell’impetuosa generazione catalana del 1901, che si sente fondatrice del paese e che viene ad essere la contropartita della contemporanea generazione castigliana del’98, che si sente liquidatrice dell’impero».

Ed è proprio in questo contesto favorevole che si sviluppa il Modernismo, che unisce nella sua arte il desiderio catalano di avvicinarsi ancora di più alla mentalità progressista dell’Europa industrializzata, ma che allo stesso tempo esprime una profonda devozione all’elemento medievale, portavoce dei valori popolari e tradizionali che differenziano la cultura catalana:

«Ebbe una profonda devozione per ciò che era medievale, che giunse persino talvolta a revivals abbastanza testuali, ma ebbe anche una impetuosa vocazione verso le forme nuove, in franca rottura con la decadenza neoclassica. Lo stesso nome Modernisme indica questo tentativo di rinnovamento, questa coscienza di modernità».

Bohigas critica coloro che considerano il Modernismo come «una versione manierata e circostanziale» dell'*Art Nouveau*, o di coloro che lo giudicano considerando la presenza isolata del genio di Gaudí. Al contrario, egli considera il Modernismo come un movimento coerente, che si presenta al di sopra dei moviementi europei paralleli per due caratteristiche: «la sua diffusione e popolarità e la complessità stilistica» che permette la convivenza del *revival*, come quello dell'*Arts and crafts*, del florealismo e dell'espressionismo. Inoltre, negli altri paesi europei nessun movimento divenne popolare a tal punto da rappresentare con il suo stile come già detto in precedenza, la traduzione plastica di una «lotta patriottica» assai viva in quel periodo.
Successivamente, l'autore cerca di inquadrare il periodo cronologico del movimento, reso difficile dalle diverse influenze che il Modernismo subì, prendendo in considerazione l'arte autoctona, la letteratura, la storiografia locale, i movimenti stranieri, e le sue varie caratteristiche come il revival, gli ornamenti floreali, la nascente industria metallurgica catalana, il virtuosismo raggiunto dall'arte muraria, o le forme di Mackintosch, di Wagner di Hoffman o di Olbrich:

«Tutto conviene e si mescola, tutto ribolle in questa pentola immensa del Modernisme».

Per questo motivo Bohigas riconosce gli albori del movimento già nel 1880, prolungandolo fino alle opere di Jujol che giungono alle soglie dello scoppio della guerra civile, mentre il periodo centrale e più denso va dal 1888 al 1914.
Terminato il discorso sui caratteri principali del Modernismo, Bohigas procede con il confronto tra i due architetti più importanti del movimento: Gaudí e Domenéch, dai quali, secondo alcune polemiche già presentate nel suo libro "*Architettura modernista- Gaudí e il movimento catalano*" e criticate da Roberto Pane in "Casabella", deriverebbero le linee guida dell'espressionismo e del razionalismo.
Di Gaudí, Bohigas non riconosce la modernità del maestro in campo tecnologico, avendo cercato di migliorare le strutture lapidee di stili storici precedenti come il gotico, ignorando le possibilità nuove offerte dal ferro:

«Ne fanno in questo campo tecnologico, non precisamente un genio anticipatore, ma piuttosto l'ultimo architetto di un'era, il brillante conclusore dell'architettura petrea».

Di Domenéch i Montaner invece, Bohigas apprezza due elementi che rendono unica la sua produzione architettonica: «un trattamento di piani assolutamente nuovo e originale e, dall'altro, un'utilizzazzione intelligentissima della tecnologia che la anticipa a ogni rivoluzione razionalista», con edifici risolti grazie alla presenza di grandi luci, rese possibili grazie ad una struttura metallica, ma che all'esterno riportano un linguaggio revival medievaleggiante, come nel caso dell'Hotel Internacional (oggi scomparso):

«Ecco perché Domenéch i Montaner, contrariamente a ciò che s'è detto tante volte, rappresenta la giusta evoluzione dell'architettura catalana lungo la strada dello strutturalismo, del razionalismo e forse persino del purismo. Se Gaudí, o i suoi discepoli, giungeranno nella loro ultima evoluzione a un tremendo espressionismo, ormai mancante di contenuto sociale e tecnologico, Domenéch i Montaner, invece segnerà il momento di una evoluzione che si situa parallelamente a quella che vide tutta l'Europa, fino alla fioritura del razionalismo pieno».

Dopo i discepoli di Domenéch come Antoni M. Gallissà e Geroni F. Granell, e quelli di Gaudí, Francesc Berenguer e Josep M. Jujol, l'attenzione si sposta su un nuovo circolo di architetti rappresentanti un diverso aspetto del *Modernisme*:

«Esiste, infine, un gruppo di architetti, di difficile classificazione, che diedero nuovi aspetti al fenomeno così complesso del Modernisme. Essi indicarono una strada verso la piacevole confortabilità domestica, la lotta contro il monumentale e, in certo modo, una maggiore affinità con gli ideali estetici di "Art and Crafts"».

Tra questi compare Enric Sagnier, che con la sua opera vicina agli stili storici francesi, è da considerarsi anche «il creatore» di un tipo di casa urbana oggi tipica dell'espansione barcellonese. Altro architetto importante è Josep Puig i Cadafalch, con la sua architettura domestica che ricorda lo stile Art and Crafts, e che dimostra l'influenza di Olbrich, Van de velde, Wagnere Hoffman, dovuta a i suoi numerosi viaggi in Austria e Germania.
Infine, Oriol Bohigas riconosce l'opera vasta dei numerosissimi architetti del periodo, e degli artigiani «che formano la base del movimento». Il Modernisme ha cambiato completamente l'immagine della città di Barcellona, ed un ruolo di primo piano è stato svolto dalla committenza, rappresentata dalla borghesia:

«Il Modernisme fu lo stile della borghesia catalana in piena fioritura, di quella che fondò e mise in marcia un paese, quando i suoi impulsi avevano ancora un segno progressista. Questa stessa borghesia è quella che, quando il pericolo della nascente rivoluzione sociale l'andò

convertendo al reazionarismo stazionario, abbandonò il movimento e passò, come vedremo, al corrispondente reazionarismo artistico, vale a dire, al neoclassicismo novecentista».

Terminata la trattazione sull'era del *Modernisme*, Carlos Flores affronta una successiva epoca, durata all'incirca un decennio, nella quale l'architettura spagnola, isolata dall'Europa e ignorando le convulsioni sociali che stavano iniziando nel paese, sviluppa un nuovo «stile», rappresentato da architetti come Lampérez e leonardo Rucabado, che favoriscono un'architettura nazionale:

«la tradizione e il nazionale erano intesi in questo periodo in Spagna come resurrezione di forme storiche o regionali "applicate"».

Ad evolversi sarà un regionalismo architettonico, nel quale i vari architetti opereranno all'interno di realtà geografiche ben distinte, tra chi scelse lo stile regionale basco, chi l'andaluso o il catalano. Ad esempio, Leonardo Rucabado, del quale si riporta la sua frase: «Solo l' atto di vestire le necessità moderne con gli orpelli antichi costituisce già una rivoluzione»; e che viene descritto come «il massimo rappresentante dello stile montañes» nella provincia di Santander.
Tra i nomi più importanti di questa nuova architettura tradizionale-popolare spagnola, Flores inserisce Antonio Palacios per il suo monumentalismo «megalomane eclettico», Antonio Flórez, specialista di un'architettura scolastica, Teodoro de Anasagasti, per il suo utilizzo del cemento armato, e autore di numerose sale da spettacolo, e Secondino Zuazo, per il suo «eclettismo sobrio», la cui opera principale in questo contesto, è il complesso di Casa de las Flores (1930-32) a Madrid, considerata una «pietra miliare dell'architettura e dell'urbanistica del suo tempo».
Per Flores dopo la fase regionalista e tradizionale, l'architettura moderna in Spagna inizia con la «generazione del 1925», che preparò l'ambiente al successivo GATEPAC, e che avvicinò la cultura architettonica spagnola alle correnti europee del tempo. Tra i vari nomi citati compaiono quelli di Gutiérrez Soto e Garcia Mercadal.
Di quest'ultimo si riporta la sua opera il *Rincón de Goya* a Zaragoza, considerata dall'autore come «la prima architettura moderna realizzata in Spagna».
Tra il 1928 e il 1936, sono molte le opere realizzate in tutto il paese dalla generazione del 1925. La maggior parte di esse si incontra a Madrid, suddivise da Flores in tre gruppi. Il primo rappresentato dagli architetti Carlos Arniches e Matin Dominguez che collaborano con l'ingegnere Eduardo Torroja, nella realizzazione dell'ippodromo de la Zarzuela (1936). Mentre Torroja insieme a Zuazo che ne disegnò la facciata, progettò il Recoletes del 1935. Nel secondo gruppo sono inseriti Rafael Bergamín e Luis Blanco, architetti progettisti della fondazione del'Amo, (1926-30) primo edifico costruito nella Città

Universitaria. Il terzo gruppo è quello degli architetti che operarono nel quartiere madrileno destinato agli studi, come ad esempio: Luis Lucasa con le sue residenze per studenti, Miguel de los Santos, delle Facoltà di scienze, Agustín Aguirre, per la facoltà di filosofia e Manuel Sanchez dell'Ospedale Clinico. Edifici realizzati in cemento armato e coperti da mattone a vista, che nel linguaggio si avvicinano alle avanguardie europee, anche se la loro simmetria per carlos Flores, rappresenta ancora un'eredità dell'*Ecole de Beaux Arts*.

Successivamente Bohigas ritorna a parlare della situazione architettonica della Catalogna che nel 1913, ottene l'istituzionalizzazione di una relativa autonomia che porterà alla creazione del governo della *Mancomunitat*. Tralasciando gli impulsi rivoluzionari, il nazionalismo assunse posizioni più costruttive con la volontà di normalizzare il paese dentro una tradizione europea:

«Di conseguenza nasce una intesa nostalgia per un Rinascimento, che non è esistito nella nostra storia. Atene, Roma, Firenze si convertono in Catalogna in una specie di traguardo politico e, in fretta e furia, si tenta di incorporare nella cultura attuale l'esperienza di alcune tappe fondamentali nella creazione delle nazionalità».

Ed è proprio in questo particolare contesto storico con la sua necessità culturale di rivivere un «impossibile» Rinascimento, e di consolidare una borghesia dirigente in grado di creare una «Catalogna Ideale», autonoma, colta e cosmopolita, anche se minacciata dalle nuove forze reazionarie rivoluzionarie proletarie, che si sviluppa il *Noucentisme*; parola inventata dallo scrittore Eugenio d'Ors e che inserisce nel suo «*Glossari*». Il movimento si dimostra a favore si una cultura che elogia l'ordine e la tradizione, e che in architettura predilige «il neoclassicismo di pretesa radice mediterranea».
L'architettura ne risente di questo nuovo clima politico culturale con le scuole progettate da Josep Goday, con il suo «barocco popolare e di brunelleschismo erudito»; con le opere di E. Adolf Florensa, con le sue residenze per l'alta borghesia catalana in cui appaiono «intelligenti sintesi rinascimentali»; Farinera Teixdor con l'influenza subita da Mackintosh, Wagner, e Hoffman.
Altri architetti come Francesc Folguera e Pere Benavent invece, svilupparono un «razionalismo non ascritto alla pura ortodossa dell'avanguardia europea». Una forma di razionalismo che Bohigas non considera come elemento di continuità tra il *Modernisme* e il GATEPAC, per ragioni economiche sociali; dato che la borghesia catalana al potere, dopo aver manifestato degli atteggiamenti progressisti, si stava delineando in nuovi limiti reazionari, mentre il razionalismo ortodosso si stava affermando come lo stile di nuove forze politiche-sociali più radicali. L'esperienza del *Noucentisme* degenera con la Dittatura di Primo de Rivera (1923-1929), e la sua architettura

convertendo al reazionarismo stazionario, abbandonò il movimento e passò, come vedremo, al corrispondente reazionarismo artistico, vale a dire, al neoclassicismo novecentista».

Terminata la trattazione sull'era del *Modernisme*, Carlos Flores affronta una successiva epoca, durata all'incirca un decennio, nella quale l'architettura spagnola, isolata dall'Europa e ignorando le convulsioni sociali che stavano iniziando nel paese, sviluppa un nuovo «stile», rappresentato da architetti come Lampérez e leonardo Rucabado, che favoriscono un'architettura nazionale:

«la tradizione e il nazionale erano intesi in questo periodo in Spagna come resurrezione di forme storiche o regionali "applicate"».

Ad evolversi sarà un regionalismo architettonico, nel quale i vari architetti opereranno all'interno di realtà geografiche ben distinte, tra chi scelse lo stile regionale basco, chi l'andaluso o il catalano. Ad esempio, Leonardo Rucabado, del quale si riporta la sua frase: «Solo l' atto di vestire le necessità moderne con gli orpelli antichi costituisce già una rivoluzione»; e che viene descritto come «il massimo rappresentante dello stile montañes» nella provincia di Santander.
Tra i nomi più importanti di questa nuova architettura tradizionale-popolare spagnola, Flores inserisce Antonio Palacios per il suo monumentalismo «megalomane eclettico», Antonio Flórez, specialista di un'architettura scolastica, Teodoro de Anasagasti, per il suo utilizzo del cemento armato, e autore di numerose sale da spettacolo, e Secondino Zuazo, per il suo «eclettismo sobrio», la cui opera principale in questo contesto, è il complesso di Casa de las Flores (1930-32) a Madrid, considerata una «pietra miliare dell'architettura e dell'urbanistica del suo tempo».
Per Flores dopo la fase regionalista e tradizionale, l'architettura moderna in Spagna inizia con la «generazione del 1925», che preparò l'ambiente al successivo GATEPAC, e che avvicinò la cultura architettonica spagnola alle correnti europee del tempo. Tra i vari nomi citati compaiono quelli di Gutiérrez Soto e Garcia Mercadal.
Di quest'ultimo si riporta la sua opera il *Rincón de Goya* a Zaragoza, considerata dall'autore come «la prima architettura moderna realizzata in Spagna».
Tra il 1928 e il 1936, sono molte le opere realizzate in tutto il paese dalla generazione del 1925. La maggior parte di esse si incontra a Madrid, suddivise da Flores in tre gruppi. Il primo rappresentato dagli architetti Carlos Arniches e Matin Dominguez che collaborano con l'ingegnere Eduardo Torroja, nella realizzazione dell'ippodromo de la Zarzuela (1936). Mentre Torroja insieme a Zuazo che ne disegnò la facciata, progettò il Recoletes del 1935. Nel secondo gruppo sono inseriti Rafael Bergamín e Luis Blanco, architetti progettisti della fondazione del'Amo, (1926-30) primo edifico costruito nella Città

Universitaria. Il terzo gruppo è quello degli architetti che operarono nel quartiere madrileno destinato agli studi, come ad esempio: Luis Lucasa con le sue residenze per studenti, Miguel de los Santos, delle Facoltà di scienze, Agustín Aguirre, per la facoltà di filosofia e Manuel Sanchez dell'Ospedale Clinico. Edifici realizzati in cemento armato e coperti da mattone a vista, che nel linguaggio si avvicinano alle avanguardie europee, anche se la loro simmetria per carlos Flores, rappresenta ancora un'eredità dell'*Ecole de Beaux Arts*.

Successivamente Bohigas ritorna a parlare della situazione architettonica della Catalogna che nel 1913, ottene l'istituzionalizzazione di una relativa autonomia che porterà alla creazione del governo della *Mancomunitat*. Tralasciando gli impulsi rivoluzionari, il nazionalismo assunse posizioni più costruttive con la volontà di normalizzare il paese dentro una tradizione europea:

«Di conseguenza nasce una intesa nostalgia per un Rinascimento, che non è esistito nella nostra storia. Atene, Roma, Firenze si convertono in Catalogna in una specie di traguardo politico e, in fretta e furia, si tenta di incorporare nella cultura attuale l'esperienza di alcune tappe fondamentali nella creazione delle nazionalità».

Ed è proprio in questo particolare contesto storico con la sua necessità culturale di rivivere un «impossibile» Rinascimento, e di consolidare una borghesia dirigente in grado di creare una «Catalogna Ideale», autonoma, colta e cosmopolita, anche se minacciata dalle nuove forze reazionarie rivoluzionarie proletarie, che si sviluppa il *Noucentisme*; parola inventata dallo scrittore Eugenio d'Ors e che inserisce nel suo «*Glossari*». Il movimento si dimostra a favore si una cultura che elogia l'ordine e la tradizione, e che in architettura predilige «il neoclassicismo di pretesa radice mediterranea».
L'architettura ne risente di questo nuovo clima politico culturale con le scuole progettate da Josep Goday, con il suo «barocco popolare e di brunelleschismo erudito»; con le opere di E. Adolf Florensa, con le sue residenze per l'alta borghesia catalana in cui appaiono «intelligenti sintesi rinascimentali»; Farinera Teixdor con l'influenza subita da Mackintosh, Wagner, e Hoffman.
Altri architetti come Francesc Folguera e Pere Benavent invece, svilupparono un «razionalismo non ascritto alla pura ortodossa dell'avanguardia europea». Una forma di razionalismo che Bohigas non considera come elemento di continuità tra il *Modernisme* e il GATEPAC, per ragioni economiche sociali; dato che la borghesia catalana al potere, dopo aver manifestato degli atteggiamenti progressisti, si stava delineando in nuovi limiti reazionari, mentre il razionalismo ortodosso si stava affermando come lo stile di nuove forze politiche-sociali più radicali. L'esperienza del *Noucentisme* degenera con la Dittatura di Primo de Rivera (1923-1929), e la sua architettura

dove si unirà a un gruppo di architetti che formeranno un complesso famoso, a somiglianza del GATEPAC».

Nella capitale argentina fonda una rivista «Austral» che ricorda la sua antenata «AC», mentre con futura dissolvenza del Gruppo Austral «si chiuderà il ciclo vitale del GATEPAC».
I restanti membri o moriranno a causa del conflitto come il falangista Aizpúra e il repubblicano Torres, o emigreranno fuori dalla Spagna come nel caso di Sert trasferitosi negli Stati Uniti:

«La maggior parte dei membri del GATEPAC riprende il proprio lavoro alla fine della guerra, dopo alterne vicissitudini. Tuttavia, per molti anni non sembra esistere alcun ricordo - né in opere né in parole – per quel valoroso impegno. I tempi sono diversi e quel che è peggio anche gli uomini sembrano diversi da quelli che militarono nelle file del GATEPAC».

Nell'iniziare il paragrafo dedicato al dopoguerra, Oriol Bohigas dichiara:

«La guerra civile interruppe brutalmente la linea evolutiva dell'architettura spagnola. Durante il decennio 1939-1949, salvo alcune eccezioni molto isolate e talvolta equivoche, sparisce dal paese qualsiasi esempio valido di architettura. A Madrid domina un furore escurialense e a Barcellona una nostalgia brunelleschiana».

Le cause sono dovute alla vittoria del fronte nazionalista. Alla sconfitta del regime repubblicano che favoriva un'architettura d'avanguardia, si sostituisce un regime che invoca uno stile neo-imperiale, seguendo in parte i modelli fascisti e nazisti. A ciò si aggiunge l'esilio e la scomparsa dei «migliori architetti», e le conseguenze della guerra mondiale, e dell'isolamento spagnolo. A Madrid l'architettura rivela un certo ottimismo «nel prestigio dello stile fascista», mentre Barcellona «una posizione pessimista, più archeologica, ripetendo stancamente i modelli di Palladio e del Brunelleschi».

La situazione cambia a partire del 1949, con il concorso sul problema dell'abitazione tratto dal Collegio degli Architetti di Catalogna e Baleari, e dalla V Assemblea nazionale degli architetti, alla quale sono invitati Ponti e Sartoris:

«In questa Assemblea si ode pronunciare per la prima volta (e precisamente da Gio Ponti) il nome di GATEPAC, proibito tassativamente per dieci anni».

Le agitazioni politiche rappresentate dagli scioperi di Barcellona del (1951, 1956, 1958), e dalle agitazioni universitarie del 1958, portano all'apertura del paese al mondo occidentale e alla sua entrata nell'Onu (1955). A Barcellona il Collegio degli Architetti organizza una serie di conferenze alle quali sono invitati membri illustri dell'architettura internazionale come Zevi, Aalto, Pevsner e Roth. Il risultato di queste aperture è simboleggiato a Barcellona dalla fondazione del Gruppo R nel 1952, mentre i membri del circolo madrileno riuniti a Granada nel 1953 sottoscrivono il Manifesto dell'Alhambra, che conferma una forma di apertura verso la modernità «con un certo compromesso con la superata mentalità neo-imperiale e nazionalista passata dal modello formale escurialense al modello culturale dell'Alhambra di Granada».
Bohigas infine, riporta le tappe del 1958, con la creazione del premio FAD d'architettura, da lui stesso fondato a Barcellona, e i "Piccoli Congressi" che a partire dal 1959 uniscono i vari architetti spagnoli per discutere di architettura d'avanguardia. Il testo si conclude ricordando l'opera del suo collega Carlos Flores, il libro «Architettura Spagnola Contemporanea» del 1961.

Sulla situazione attuale dell'architettura in Spagna

Ricardo Bofill, n. 15, 1965, pp. 34-43.

L'architetto catalano Ricardo Bofill racconta le varie tappe dell'architettura contemporanea spagnola, dal Modernismo, passando per l'esperienza del GATEPAC, per lo storicismo degli anni '40, fino ad arrivare all'allora situazione attuale dell'architettura durante il periodo del miracolo economico spagnolo della decada '60-'70.
L'analisi lascia trapelare una situazione architettonica spagnola, che da molti anni ha ormai perso per determinate questioni politiche economiche e sociali, i suoi connotati artistici:

«Si è trasformata in un'attività al servizio di una serie di fini diversi, ma sempre lontani da quelle che sono chiamate tradizionalmente o strutturalmente, ragioni realistiche della "vera architettura"».

Solo il periodo del Modernismo è riconosciuto dall'autore come l'ultimo momento storico in Spagna, in cui l'architettura era considerata come un'«arte-professionale-liberale» che diede esempi di alto valore, grazie all'assimilazione di correnti straniere che rispondendo alle ragioni storiche del tempo, furono in grado di creare un autentico stile nazionale; mentre l'architetto era un professionista consapevole di svolgere un ruolo importante nella società, «con una certa coscienza della sua funzione». I traguardi rappresentati dal Modernismo non furono più raggiunti nelle successive decadi:

«A partire da allora non sono esistiti in Spagna né gruppi, né individui con una statura superiore alla media internazionale».

Al Modernismo succede il GATEPAC, «che apparve, si sviluppò e morì, durante la Repubblica». Per Bofill tale movimento razionalista non ebbe il tempo e le condizioni necessarie, per svilupparsi e raggiungere una certa maturità, ma si limitò ad essere una riproposta e una «volgarizzazione» di idee provenienti dall'estero, che risultano più pedagogiche e sociali piuttosto che idee da definirsi «propriamente architettoniche». La mancata maturità raggiunta dal GATEPAC si spiega per il fatto che i principali architetti che non morirono in guerra o furono esiliati, non potettero «essere posti al di sopra dell'architettura media da rivista specializzata»; motivo per il quale «Gaudí e Sert non sono in realtà, sullo stesso livello, e nel giudicarli bisognerà superare enormi distanze di qualità».

La situazione cambia con l'avvento del fascismo e con lo scoppio della Guerra Civile, che in campo culturale comportano la nascita di due fronti: «quello interno e quello dell'esilio». Sul fronte interno, sia lo schieramento fascista, e sia quello repubblicano, iniziano a sfruttare la cultura, non tanto per occuparsi degli autentici problemi della società, quanto piuttosto per questioni di propaganda e di demagogia. In un tale ambiente dove il GATEPAC non fu più in grado di raggiungere i suoi obiettivi, agli architetti del fronte interno si adattarono rapidamente, alla nuova società fascista spagnola, con la classe conservatrice militare che impose il «Monumentalismo ed Herrersismo». Nonostante la povertà tecnica del paese, le nuove opere architettoniche che avevano il compito di rappresentare il regime, dovevano essere «grandi, sfarzose e profondamente spagnole». Solo i pochi architetti che non accettarono tali condizioni caddero nel «pseudoregionalismo e nel folclore»; a dimostrazione di come il fascismo spagnolo a differenza dell'Italia non definì' uno stile proprio, dato che non fu un movimento autenticamente popolare, ma imposto soltanto per «fare propaganda».
Il cambiamento avviene verso la fine degli anni '40, quando con la sconfitta dell'Asse, Franco è costretto a dare avvio a un periodo di concessioni politiche per la salvaguardia del regime. Inoltre, la lenta apertura attuata dalla dittatura permise alla Spagna di ricevere nuovamente le riviste pubblicate all'estero, e per «alcuni eletti» la possibilità di viaggiare. In questo ambiente compare la generazione degli architetti Cabrero, Sostres, Fisac e Coderch, che tentano di superare i limiti imposti in campo architettonico, attraverso la creazione di un'architettura intermedia e di compromesso, tra lo storicismo e gli insegnamenti del moderno:

«Li si può considerare come veri e propri pionieri della cosiddetta "architettura moderna" […] Le classi che governano e costruiscono non sono disposte ad ammettere altra architettura diversa da quella Monumentale ed Herreriana. Il lavoro di questi nuovi architetti è difficile ed ha qualcosa di "messianico"».

Ovviamente l'inevitabile «trascuratezza» dimostrata dal regime, e i successi ottenuti all'estero come il gran premio alla IX Triennale di Milano vinto da Coderch nel 1951, faciliteranno l'instaurazione di un'architettura moderna e la nascita del *Gruppo R* a Barcellona, e la comparsa di «qualche architetto d'avanguardia» a Madrid.
Gli scioperi a Barcellona del 1951, il commercio con alcuni paesi europei e l'aiuto americano, portano la Spagna ad aprirsi ulteriormente verso le relazioni internazionali. La dittatura si trasforma in un regime più blando che perde l'esigenza di fare propaganda. Il numero di architetti legato all'architettura moderna nella decada '50-'60, aumenta sempre di più:

«Siamo in un periodo in cui l'unica cosa che importi è il "moderno". Chi è "moderno" è un pioniere, lotta e resiste». Tra questi Bofill considera Josè Antonio Coderch «il migliore», dato che è in grado di esercitare una certa influenza sugli altri architetti "moderni" e soprattutto sugli studenti:

«Coderch, forse in disaccordo con la parte che dovette rappresentare, è l'architetto di maggior statura nazionale di questo decennio. È forse l'unico che trovi una forma personale di espressione che sia realmente radicata nella tradizione viva del paese».

La situazione nella decada '60-'70 cambia ulteriormente. La sostituzione di ministeri puramente politici con una équipe di tecnici ben preparati, l'aumento del turismo di anno in anno, e la sconfitta dell'opposizione comunista che nel 1958, tentò di abbattere il franchismo, portarono ad una maggiore stabilità sociale e alla nascita del "miracolo" economico spagnolo. Con il turismo e l'arrivo sempre più frequente di stranieri in Spagna, e la possibilità del paese di aprirsi al mercato Comune, indussero il regime a cedere sulla censura della stampa e dell'industria cinematografica, mentre il numero di prigionieri politici venne ridotto drasticamente. Con la censura più permissiva, gli intellettuali, gli scrittori, gli artisti e i cineasti, si rendono conto che le loro opere «mancano di senso». La loro azione fino agli anni Sessanta era stata contraddistinta da un'azione di «opposizione» e di resistenza al regime. Ma i drastici cambiamenti della società spagnola, portarono questo gruppo di intellettuali antifranchisti, a non valersi più di «una letteratura solamente politica o il cinema esclusivamente d'opposizione». Per Bofill la società della decada '60-'70, è quella di un paese semisviluppato, «in un processo di avanzamento democratico, benché il governo e le strutture si mantengano in termini assolutistici». Un paese, che richiede da parte del fronte culturale una qualità più «autentica»:

«Ritengo che sia necessario conoscere questa nuova forma di pseudofascismo, diverso da qualsiasi altro, complesso e contraddittorio, avanzato in certi campi e retrogrado in altri, per poter comprendere il panorama culturale della Spagna e, in ultima istanza, la situazione dell'architettura nel momento attuale».

L'architettura è fortemente condizionata dalla situazione economica del paese. Il miracolo economico, unito al numero ridotto di architetti, rende possibile che ognuno di loro abbia molto più lavoro che in precedenza, trasformando la professione dell'architetto in una privilegiata e ben remunerata. Un'altra conseguenza è dovuta al numero sempre crescente di spagnoli che iniziano a viaggiare verso gli altri paesi europei più industrializzati, come Francia, Germania e Italia del nord: «Fino a questo momento gli spagnoli che viaggiavano erano delle élites, ma in questi ultimi anni il viaggio in Europa è ormai un privilegio della media borghesia». In questo modo soprattutto in Catalogna, l'architettura moderna diventa un «fatto accettato» dalla committenza borghese:

«Abbiamo registrato ultimamente l'arrivismo più sfrenato in certi architetti riconosciuti per le loro convinzioni "classiciste", del come essi si sono messi a modernizzare le loro "facciate", per poter continuare a mantenere i loro otto figli. I nuovi ministri del governo non hanno tardato a comprendere questa situazione e ad impadronirsi, così come era avvenuto poco tempo prima con la pittura, dell'architettura più "moderna", per convertirla in architettura ufficiale».

Qui l'autore si riferisce all'uso dell'architettura moderna nel rappresentare limmagine dello Stato e del regime, come dimostra la presenza spagnola con i suoi padiglioni "moderni" nelle esposizioni internazionali di Bruxelles del '57, e di New York del '64:

«Comprare gli architetti individualmente è stato assai più facile che comprare gli scrittori e i cineasti. Il mercato di un architetto è solamente nazionale e la sua coscienza politica o professionale è quasi nulla».

Ma il ruolo dell'architetto all'interno della società sta per cambiare nuovamente, e il professionista, per ragioni storiche, «sta per entrare attualmente benché il livello medio continui ad essere modesto, in una nuova fase di maturità». Fase che viene ritardata da alcune condizioni che continuano ad essere sfavorevoli come ad esempio, l'arretratezza delle capacità tecniche e industriali del paese, con un'industria che «messa di fronte a un processo di sviluppo forse eccessivamente rapido per la sua capacità interna, si sviluppa anzitutto tenendo conto delle sue possibilità commerciali, piuttosto che della perfezione». Gli artigiani che esistevano all'inizio del secolo, e che non hanno saputo trasformarsi in buoni tecnici, e la mancanza del senso critico del periodo anteriore, fanno in modo che «non si vedono apparire nuovi architetti di grande statura, neppure in relazione alla dimensione media della Spagna dal '51». L'architettura tradizionale che non è stata assimilata pienamente, gli architetti più propensi a seguire le riviste specializzate dei paesi europei e americani, e la speculazione sfrenata dovuta al «cambiamento rapidissimo», portano gli architetti al «problema di un successo troppo facile, davanti alla credenza di aver raggiunto una pienezza, ma con un minimo di sforzo». Nel descrivere al meglio la situazione architettonica attuale spagnola, Bofill divide la Spagna in due realtà distinte: la Spagna industrializzata, con il turismo costiero e le grandi capitali di provincia che

presentano un sistema industriale; e la Spagna ancora rurale, sottosviluppata dove l'arte popolare svolge ancora un forte potere espressivo. Mentre nella prima realtà c'è lavoro, denaro e architetti, nella seconda, «la magnifica architettura popolare, intuitiva e senza pregiudizi, che veniva realizzandosi, ha cessato di esistere, per lasciare il passo a uno strano aborto, dove l'unica cosa che importi per il pubblico è lo pseudo-tecnicismo, le migliorie nell'igiene e nella comodità che offre la vita moderna». La Spagna dove lavora il professionista invece, è rappresentata dalle tre zone ben distinte di Madrid, Barcellona e la fascia costiera, con il suo turismo straniero. Per quanto riguarda Madrid, l'autore si sofferma sui grandi cambiamenti che l'antico grande paese, ha subito per ragioni geografiche e politiche fino a trasformarsi in una grande capitale. «Attualmente è una città di grande vita culturale e di forte sviluppo industriale». Rappresenta il luogo dove si costruiva di più in Spagna durante il periodo del miracolo economico, con la costruzione di grandi complessi. Bofill denuncia come la mancanza di una tradizione architettonica locale delle costruzioni, ha permesso l'instaurarsi di una architettura «lontana dalla realtà, inusitata, capricciosa», con i suoi architetti che sono molto più vicini «al *Beaux-Arts*, - e alla – *Architecture d'Aujourd hui*, e alla motrice nel progetto a Brasilia». Gli architetti madrileni «si lanciano in progetti ambiziosi dove i punti di partenza, i condizionamenti, non esistono e possono variare da un momento all'altro. Ciò che conta è l'idea originale, diversa, d'avanguardia, ardita, si disprezza in particolare, la piccola costruzione».
Di Barcellona, l'autore presenta una situazione simile a quella descritta in «l'Architettura, Cronache e storia», nell' articolo "Eretici di Barcellonae e loro eresie", dove parlando della *Escuela de Barcelona*, si lascia trapelare la sostanziale differenza tra Madrid e la città catalana, dove la committenza non è tanto rappresentata dallo Stato e dal fascismo centralista, con i suoi grandi progetti per la capitale, quanto piuttosto dall'azione individualista attuata dalla borghesia:

«non è lo Stato, con le sue enormi possibilità di investimenti, che costruisce, bensì l'industriale, più o meno potente, ma incapace di realizzare un quartiere d'insieme».

La città cresce lentamente in proporzione al suo sviluppo industriale, con l'opportunità di poter edificare in zone vuote, inserite tra vecchie costruzioni, «con una certa apparenza più o meno risoluta di continuità storica». È una città dove il monumentalismo non pesa così come il suo passato modernista. I suoi architetti sono più influenzati dalle riviste e dai libri che giungono dall'Italia, dalla Finlandia e «da paesi con caratteristiche più simili a quelle catalane».
L'architettura della costa caratterizzata dalla speculazione violenta e inflazionista e destinato alla classe media europea, è considerata «l'architettura meno degna, più venduta e mancante di qualsiasi principio».
Si tratta di una speculazione sfrenata che ha portato alla nascita di città come Benidrom e Torremolinos dove l'unica cosa che conta è «dar sole, sabbia e folclore alla borghesia europea, con una architettura di piccole dimensioni in cui si mescola il folclore al tecnicismo nordico. Il paesaggio costiero con le ingenti costruzioni dedicate al turismo, si presenta come «una strana città dove imperera la volgarità e la vuota decorazione».

Concludendo, Bofill afferma come l'architetto spagnolo, «mistico, creatore e critico» debba imparare a combinare queste sue qualità per far fronte alla realtà in cui si trova, ovvero quella di una Spagna, piena di contraddizioni storiche interne, e nella quale non si sono mai create scuole di pensiero, forse a causa del «senso critico» delle sue grandi figure intellettuali del campo della poesia, della pittura e dell'architettura. Fenomeno che secondo l'autore condiziona ancora gli intellettuali e gli artisti spagnoli moderni, ma i quali devono ora far fronte al cambiamento della società e alla sua nuova complessità che comporta la necessita di una nuova pianificazione e specializzazione, che gli artisti e gli architetti professionisti devono intraprendere nella realtà attuale.

Situazione attuale e problemi culturali dell'architettura

Antonio Fernández Alba, n. 15, 1965, pp. 131-135.

Secondo articolo di Antonio Fernández Alba, che compare in questa raccolta di riviste italiane, dopo quello pubblicato in «Controspazio» dedicato ai problemi della didattica spagnola. Questa volta l'architetto madrileno, analizza la situazione culturale generale, focalizzando l'attenzione su più questioni sociali. Per Fernández Alba la realtà dell'architetto e della sua opera nella in Spagna è determinata da due fattori: da «considerazioni» che appartengono al patrimonio «esclusivo» del paese, e altre «delineate dalla nostra stessa circostanza culturale». Tra le prime fanno parte il disinteresse dimostrato dalla società nei confronti del «fatto architettonico»:

«Rari sono gli architetti che si interessano della propria opera, rari e isolati; nascono in un clima di grande indifferenza e realizzano il loro lavoro senza efficacia; la loro opera manca di proiezione e, quasi sempre, di messaggio teorico».

L'autore denuncia così una realtà ben diversa da quella propagandata nella stampa specializzata, che pubblicando l'operato di pochi «professionisti isolati», contribuisce a creare con il suo «potere di illusione» dei miraggi, presentando una visione ben diversa da quella obiettiva del mondo reale caratterizzato da un disinteresse generale per le tematiche di architettura.
Riprende nuovamente, anche la critica contro l'organizzazione universitaria, e il corpo docenti, considerati privi di «forza morale e di attività professionale seria», non garantendo in questo modo un perfetto dialogo tra professori e alunni:

«centri che dovrebbero essere luoghi di sperimentazione e laboratori di prova del nuovo "fatto architettonico", non vanno, nel migliore dei casi, oltre la macchina politecnica, preparata per produrre, a ogni livello, lavoratori più o meno adatti al proprio compito».

Fernández Alba denuncia la formazione accademica puramente rivolta sulle questioni tecniche, propedeutiche per la carriera dei professionisti del domani, ma che in questo modo, commette il grave errore di trascurare i valori e gli insegnamenti essenziali dell'architettura, come quello della teoria delle proporzioni. Ad affiorare è l'immagine

di un mondo accademico non più predisposto a garantire un sistema di educazione di qualità, ma assoggettato ai poteri forti delle classi dominanti della società e alla continua richiesta di professionisti che possiedono una conoscenza sempre più tecnica:

«Permane sepolta in una cultura che prolunga le sue radici in una civiltà di schiavi, dove il potere, in mano dei più dotti, coincide in genere, col potere in mano dei più ricchi».

A questo punto, per meglio comprendere la situazione attuale degli architetti in Spagna, l'autore ripercorre le varie tappe dell'ambiente architettonico spagnolo delle ultime decadi. Si cita l'esperienza razionalista nata in Catalogna del GATEPAC, stroncata nel 1936 con lo scoppio della Guerra Civile, così come i lavori del *Gruppo di Madrid*. Segue l'instaurazione del regime franchista che introduce all'interno della società una nuova corrente nazionalista, che in campo architettonico si traduce con una «dimensione colossalista» che riprende il linguaggio storico e le forme dell'architettura del vecchio Impero spagnolo, seguendo l'esempio della produzione architettonica dei regimi totalitari di Germania e d'Italia, con le loro reminiscenze «shinkeliane» e della «Roma Imperiale». Il risultato è un vocabolario architettonico che ispirato ad epoche di «grande apologeo politico», si presenta «mancante non solo di capacità espressiva e simbolica, ma anche di contenuto ideologico ». Inoltre, molti architetti rappresentanti il movimento moderno, o più vicini alle correnti internazionali, furono costretti all'esilio, mentre altre figure più legate al regime, «avrebbero potuto orientare (anche entro il clima che si annunciava) verso soluzioni alquanto diverse da quelle che si ebbero nella realtà», ottenendo così il «mimetismo formalista» che caratterizzò l'architettura spagnola nel decennio 1940-1950, mentre in Europa il nuovo benessere economico e sociale, portò a nuove soluzioni alle quali gli architetti spagnoli si avvicinarono solo nel decennio '50-'60, con le prime riaperture alle relazioni internazionali attuate dalla dittatura dopo la fase dell'isolamento politico.

Per quanto riguarda la costruzione delle abitazioni popolari, lo Stato è stato costretto ad intraprendere la costruzione e la soluzione di questo tipo di *viviendas*, attraverso l'introduzione di un sistema di prestiti e di agevolazioni per l'iniziativa privata, che seguendo le regole del capitalismo vede nell'edilizia la maniera più redditizia di accumulare denaro. Da questa situazione deriva una delle attività più «denigranti dell'architetto», dove la vendita e il guadagno diventano gli unici obiettivi per la società governata dal regime capitalista, dedicando meno importanza alla qualità del prodotto e generando fenomeni di speculazione sul terreno, e alla «degradazione sistematica del disegno urbanistico, architettonico costruttivo». L'architetto e la sua attività finiscono per essere sottomessi all'economia di speculazione, rinun

ciando ad uno standard architettonico rivolto, che presenti caratteristiche valide:

«L'architettura che si realizza attualmente in Spagna non presenta, per la sua qualità, un'entità sufficientemente coerente onde poter rappresentare una cultura architettonicamente valida, che possa superare i valori locali e inserirsi nelle correnti internazionali».

Una realtà che Fernández Alba considera lontana da quella del «positivismo capitalista giapponese», che è riuscito a conseguire un'alta qualità nelle sue realizzazioni architettoniche ma anche urbanistiche, e del tutto estranea a quella delle «strutture socialiste scandinave», con architetture che favorisco un «modo di vita civico». La realtà spagnola è anche distaccata dall'attività delle università americane, e dalle pianificazioni urbane attuate nel Regno Unito e in Olanda, e del tutto «marginale alla costante ricerca degli architetti italiani». Concludendo, l'autore con la sua profonda analisi effettuata in questo testo sui problemi e le caratteristiche delle strutture sociali spagnole, dimostra come la qualità della produzione architettonica, terminano per essere un riflesso e il risultato, della somma di diverse problematiche che influenzano pesantemente la società della Spagna:

«Non bisogna dimenticare che l'architettura, come tecnica ambientale che cerca di scompletare il "mezzo" in cui si realizza, è un funzione di quanto la società è "frammentata" o "adulterata", la sua architettura non può presentare altro che valori incerti, quelli in mezzo ai quali si sviluppa la società stessa».

La struttura professionale

Eduardo Mangada, n. 15, 1965, pp. 136-138.

L'architetto Eduardo Mangada illustra le caratteristiche che un architetto deve possedere in Spagna per svolgere la sua attività professionale così come riconosciute dalla legge. La struttura professionale, e le differenze politiche, legislative e storiche che esistono tra le varie nazioni, devono essere prese in considerazione per la comprensione del prodotto architettonico finito, anche se, come afferma l'autore, esse rappresentano un ostacolo «in un momento europeista come il nostro – per una apertura del campo di lavoro dell'architetto, non limitato da frontiere nazionali». Mangada spiega che i requisiti necessari per poter svolgere la professione di architetto in Spagna, sono le stesse presenti in altri paesi europei, ovvero, aver conseguito un titolo accademico, ed essere iscritti a un *Colegio* ufficiale degli Architetti, che in Spagna svolge le stesse identiche funzioni del nostro «ordine» nazionale. Nel paese iberico un architetto possiede un campo d'azione ben ampio e vario, dato che oltre a seguire la progettazione di un'opera, svolge anche realizzazioni urbanistiche ed interventi legali ed amministrative anche fuori ai processi di costruzione, come le peripezie, le tassazioni ecc. Ne deriva un privilegio sociale ed economico, e una «situazione di protezionismo», dovuta alle grandi responsabilità che la legge esige dall'architetto:

«da un lato, responsabilità quanto a competenza posseduta, livello tecnico ed esperienza, che il titolo tecnico presuppone; dall'altro responsabilità, quanto al rigore e all'onestà con cui tale competenza viene esercitata nella pratica giornaliera».

Il privilegio per Mangada, è giustificato dal raggiungimento del titolo, e dall'insegnamento, che già di per sé presuppongono un privilegio riservato alla classe medio alta, e che la professione dell'architetto permette di mantenere e di non «ascendere, in detta scala sociale». Le condizioni economiche degli anni Sessanta favoriscono questa situazione, disponendo il paese di un basso numero di architetti «circa 2.300», con il settore delle costruzioni che all'inizio dei '60 rappresentava una percentuale elevata degli investimenti nazionali, anche se i benefici di questa condizione sociale ed economica non giovano a tutti i professionisti, «giacché una gran quantità di lavoro, forse il più importante, è assorbita da una minoranza, non sempre la più dotata o con una migliore e più efficiente organizzazione, ma come risultato di

una situazione personale, favorita sia da relazioni sociali, o determinata dal fatto di occupare posti chiave nell'amministrazione».
Nello spiegare il tema della responsabilità che la competenza presuppone, anche Eduardo Mangada , apre una breve parentesi sul sistema d'insegnamento, presentando una visione dell'ambiente accademico e dei corsi propedeutici alla futura professione contraria a quella di Fernández Alba:

«Tuttavia, crediamo che le nostre scuole d'architettura, circondate da quell'aria vaga delle "*humanidades*" e prive di serie radici nelle realtà più urgenti del paese, falliscano nella missione di formare una mentalità professionale seria, malgrado tutti, praticamente, i professori siano architetti con una pratica professionale importante. Perché le materie, incluso le più tecniche, si mantengono su un piano di semplice esercizio teorico, che anche se può essere capace di dotare l'alunno dell'erudizione necessaria – non di tutta quella che basta – e di risvegliare in lui inquietudini interessanti – generalmente plastiche -, che non gli fornisce una base solida per il suo futuro e immediato inserimento nella pratica giornaliera».

A presentarsi sono due critiche totalmente differenti sul sistema universitario. Da un lato troviamo Fernández Alba che denuncia la mancanza di insegnamenti di valori essenziali per l'architettura dal punto di vista compositivo, formale e delle proporzioni, a favore di corsi considerati più tecnici e adatti alla preparazione di quei professionisti che la società teocratica richiede. Dall'altro lato Eduard Mangada, che definisce insufficiente l'esercizio teorico l'inserimento di nuovi architetti nella carriera lavorativa.
Gli ulteriori problemi che secondo l'autore, il professionista in architettura deve affrontare sono «l'instabilità» che può essere ad esempio, quella dei prezzi nel breve periodo della costruzione, e che a sua volta genera il problema della «fretta»:

«E come conseguenza inevitabile la fretta, con il suo carico d'improvvisazione, come qualcosa di necessario per approfittare delle congiunture favorevoli in tale stato d'instabilità, la cui durata non è sempre prevedibile».

A risentirne gli effetti di questa situazione è il cliente che rivolgendosi ad un architetto, «vede in eso un passaggio ineludibile, una carta in più da unire alla pratica, un possibile ritardo nei suoi affari e, pertanto, chiede all'architetto che effettui il suo lavoro il più rapidamente possibile, anche prescindendo dalla qualità. Per progetti molto importanti, 5, 10, 20 giorni sono i periodi normali, giustificati dalla necessità di sfruttare un momento favorevole, come può essere il paventato cambiamento di una legge».
Oltre alla mancanza di uno studio serio e particolareggiato, impossibile da effettuare per il poco tempo a disposizione, l'architetto deve far fronte anche all' «instabilità» dell'industria delle costruzioni, che si mantiene in quegli anni ad un livello «assai primitivo», dovuto alla mancanza di una normalizzazione dei materiali e dei sistemi costruttivi, «che rende difficile all'architetto di sentire la piena responsabilità, quanto a livello tecnico della sua opera».
In questo ambiente li architetti spagnoli tendono a formare studi di piccole dimensioni, considerando quello di dimensioni medie, formato da 5 o 6 persone compresi i disegnatori. In un tipico studio di 2 o 3 persone, non vi è una gerarchia dato che tutti i professionisti hanno uguali responsabilità, possedendo tutti l'adeguata preparazione tecnica per risolvere i problemi. Un ruolo importante, perciò, è svolto dal disegnatore nonostante non abbia acquisito tutte le conoscenze tecniche necessarie:

«Se teniamo presente che questo disegnatore non ha ricevuto alcuna preparazione tecnica o estetica, salvo la sua esperienza nello studio, e se pensiamo alla molteplicità di punti di cui deve occuparsi l'architetto, al quale la fretta non sempre permetterà di dettagliare personalmente il lavoro, potremo farci un'idea dell'importanza che il lavoro del disegnatore ha nel processo di produzione della nostra architettura, e vedere fino a che punto esso sia in mani sue».

L'assenza di altro personale tecnico negli studi spagnoli si spiega sia per cause economiche, sia per il fatto che la legge richiede all'architetto di dover svolgere diverse responsabilità, «giacché neppure in materie specializzate come le attrezzature o il calcolo di una struttura viene accettata altra persona responsabile al di fuori di lui». Tale situazione porta il professionista a dover svolgere determinati compiti richiesti dalla società; salvandosi da questo giudizio solo l'atteggiamento degli «architetti artigiani», che realizzano opere di buona qualità limitando il volume del proprio lavoro, e i «grandi uffici», che invece, fanno fronte a una grande mole di lavoro attraverso un'organizzazione tecnica, senza però raggiungere lo «standard europeo»:

«Bisogna pensare che con questa organizzazione sia difficile per l'architetto affrontare tutta la complessità che il suo lavoro presenta nel nostro paese; di fatto, e in generale, non viene affrontata, ma l'architetto si vede travolto da essa, limitato a produrre un'architettura da ufficio che, in ultima analisi, è quella che gli si richiede».

Infine, Mangada conclude la sua analisi dedicando delle riflessioni anche sugli organi dei *colegios* degli architetti, che assorbiti dalle faccende burocratiche, dedicano poco spazio all' «orientamento della vita professionale», e all'insegnamento per il prolungamento nella pratica giornaliera, per mantenere aggiornato il livello tecnico adeguato, richiesto col passare del tempo ai professionisti.

La stampa e la critica

Beatriz de Moura, Juan Antonio Solans, n. 15, 1965, pp. 139-143.

Si riflette sullo sviluppo della pubblicazione di libri e periodici dedicati all'architettura, la cui apparizione in Spagna è da considerarsi «lenta e povera», con una divulgazione molto superficiale dell'architettura, incapace di formare una vera e propria coscienza architettonica. Il testo inizia con un'indagine sulla critica dedicata al periodo modernista, riconoscendo gli studi generali che affrontano tale movimento di J.F. Ràfols e di A. Cirici, che permettono un inquadramento storico, e una complessa analisi sulla produzione letteraria, artistica e architettonica dell'epoca modernista. In seguito, la trattazione sull'architettura di quel periodo diventa sempre più dettagliata, accentuando le differenze esistenti tra A. Gaudí, F. Brenguer, e Jujol e la loro varietà di tendenze che li contraddistinguono, in comparazione con il «purismo storico e costruttivo» di Domenéch i Montaner. L'architetto al quale sono state dedicati più studi e pubblicazioni è Antonio Gaudí. I primi ad occuparsi della produzione artistica del grande maestro catalano, furono i suoi discepoli J. F. Ràfols, F, Folguera e J. Bergós.

Segue il periodo razionalista quando furono riabilitati i suoi principi costruttivi, «anche se non li ammisero quali modelli validi per una direzione architettonica». Dopo la guerra e la fase di isolamento anche culturale che definì il primo decennio franchista, si riprende la diffusione delle pubblicazioni straniere. Oltre agli scritti dedicati a Gaudí di J. M. Sostres, L. Sert, C. Martinell e di E. Casanelles, compaiono gli scritti di Bruno Zevi, di G. Collins, J. H. Sweeney-J., e di Roberto Pane. Nell'analisi di questi autori più moderni si affrontano soprattutto i valori formali delle sue opere, attraverso soprattutto, all'importante supporto della fotografia. L'altra linea è rappresentata da Domenéch i Montaner, per la sua importante divulgazione dell'architettura europea.

La situazione è diversa a Madrid, dove con la mancanza di un movimento omogeneo e importante come il modernismo catalano, a risaltare nelle pubblicazioni è la rivista «Arquitectura» diretta dal Leopoldo Torres Balbas, che «fa conoscere alcune opere che vengono costruite in quell'epoca, periodo di formazione di un'architettura propria, che si manifesterà poi nelle opere di Secondino Zuazo, tra gli altri».

Il secondo movimento affrontato, successivo al modernismo, è quello che Eugenio D'Ors nominò "Noucentsme". Si tratta di una forma reazionaria al modernismo, sviluppatasi nel secondo decennio del Ventesimo secolo, con il rafforzarsi del sentimento nazionalista catalano. La necessità di dar vita ad una nuova arte nazionale è espressa da L. Aeagay in "El Nacionalisme de l'Art". Una nuova espressione nazionale, che si è sviluppata contemporaneamente al «Novecento italiano, - e che – non ha raggiunto l'evoluzione stilistica e politica che culmina con l'architettura piacentiniana».
È la rivista «Arquitectura i urbanisme» a pubblicare le opere dei più importanti architetti catalani di questo periodo quali: F. Folguera, Puig i Cadafalch, e Puig Gairalt, che supera con i suoi contenuti il c «criterio amorfo e ufficiale» di riviste come «La casa i la ciutat» e «Anuarios».

Con l'arrivo in Catalogna della corrente razionalista, la rivista A.C. «Actividad Contemporánea», nei suoi sei anni di pubblicazione, si converte nella rivista ufficiale del gruppo GATEPAC. Diretta da Josep Lluis Sert e da J. Torres Clavé, affronta i temi dell'architettura razionale europea, delle idee di Le Corbusier, e dei primi congressi del CIAM. Come afferma lo storico Carlos Flores:

«La rivista A.C. fu portavoce di ribellione e fin dalle sue pagine giovanili e incisive si fece la critica a volte spietata, a volte attenuata da una forma tipicamente spagnola, a quel mondo architettonico inerte sostenuto dall'ignoranza e dall'apatia».

Con lo scoppio della Guerra Civile, e con la futura vittoria del nuovo regime, termina in Spagna l'esperienza razionalista e con essa la pubblicazione della rivista "A.C.". Al di fuori della Catalogna il razionalismo si manifestò in forme individuali a Madrid, Zaragoza e San Sebastián attraverso alcune opere di architetti come Secondino Zuazo, G. Mercadal, C. Arniches e i fratelli Borobio; con i loro progetti pubblicati sia su "A.C", che sulla rivista madrilena "Arquitectura".
Dopo la Guerra Civile, con la vittoria del fronte nazionalista, si impone un'architettura in grado di rappresentare con la sua espressività l'ideologia del nuovo regime. La rivista di riferimento diventa l'ex rivista del Collegio degli Architetti di Madrid, «Arquitectura», intitolata in questa fase storica «Revista nacional de arquitectura», che ha il compito di mostrare i nuovi progetti della «nuova» architettura monumentale. Sempre a Madrid a livello propagandistico il regime controlla le riviste «Cortijos y rascacielos» e «Recostrucción», la rivista ufficiale della Direzione Generale per le Regioni Devastate. Anche a Barcellona a partire dal 1944 il Collegio degli Architetti di Catalogna e Baleari inizia a pubblicare la propria rivista ufficiale «Cuadernos de Arquitectura». Unico libro importante pubblicato in questo periodo storico in cui l'industria editoriale è praticamente ferma è "La arqui

tectura” di Juan de Zavala.
Il periodo dell’architettura storicista-monumentalista termina con l’inizio degli anni ‘50, con l’arrivo di una nuova generazione di architetti che introducono una transizione verso l’architettura moderna. Per far fronte a tale situazione anche le riviste cambiano nei loro contenuti. L’editoriale «Revista nacional de arquitectura», dà vita alle Sedute di critica, mentre a Granada viene redatto il Manifesto dell’Alhambra che definisce l’introduzione dell’architettura moderna, «sempre che questa non alteri gli intimi valori architettonici nazionali». «Cuadernos de Arquitectura» a Barcellona, rinuncia alla pubblicazione di contenuti di archeologia, incentrandosi sulla nuova produzione degli architetti del Gruppo R. Tra le importanti pubblicazioni di libri, questo testo cita l’opera dello strutturista Edoardo Torroja “Razon y ser de los sistemas estructurales”, il libro di Gabriel Alomar, che introduce il concetto di “*planning*” americano nella pianificazione urbana spagnola, e la monografia di Leopoldo Torres Balbas “Resumen histórico del urbanismo en España”.

Tra il 1959 e il 1965, nascono nuove riviste come la madrilena “Hogar y Arquitectura”, mentre “Arquitectura” e “Cuadernos de arquitectura” che si evolvono variando il loro criterio generale con l’adesione di nuovi collaboratori, ma nonostante questo «non si arriva a esprimere i problemi reali che vengono posti in Spagna dall’ordinamento territoriale, né tanto meno una critica efficace capace di formare una cultura architettonica». Si riconosce in questo periodo come unico apporto importante nella critica architettonica quello dato dal libro “Arquitectura española contemporánea” di Carlos Flores. Per quanto riguarda l’urbanismo si rammentano le opere di F. Folguera “urbanismo para todos” e di E. Jardí “Urbanisme”, mentre si presenta importante dal punto di vista dell’analisi dei nuovi dei sobborghi il libro di O. Bohigas “Barcelona entre el Plà Cerdà i el barroquisme”. Per gli interni non vi sono riviste specialiizate ma le pubblicazioni annali di Carlos Flores “Interiores”. Tra le riviste minori di questo periodo si citano «Serra d’Or» la cui rubrica urbanistica è diretta da Oriol Bohigas, e gli editoriali «Promos» e «Cuadernos del diálogo». In conclusione, si riconosce alla fine come soltanto la rivista razionalista «A.C.», seppe difendere dei contenuti ben precisi e mantenere «una posizione impegnata»; mentre le riviste «Arquitectura» e «Cuadernos de Arquitectura», presentano il loro contenuti in maniera neutrale «che non risponde alle esigenze dei problemi attuali e non apporta giudizi utili alla formazione di un’architettura spagnola», anche se questa caratteristica delle due rivste è da intendere nel clima di censura dovuto alla “*Ley de la prensa*”. Dunque, ad apparire è una situazione in cui non esiste una critica coerente e cosciente, senza la quale «il senso di partecipazione e di responsabilità degli individui» tipico di una società democratica, risulta nullo nella realtà spagnola.

Storia della pianificazione urbanistica in Spagna.
Manuel Ribas, n. 15, 1965, pp. 144-166.

Manuel Ribas, membro del Gruppo R di Barcellona, la cui produzione architettonica propone soprattutto esempi di urbanismo, introduce una breve storia della pianificazione urbanistica spagnola, iniziando il suo discorso con la dichiarazione: «la pianificazione nasce con la meccanizzazione». Ribas ribadisce così, il concetto che la moderna forma di organizzare il territorio si sia configurata contemporaneamente allo sviluppo delle prime città industriali spagnole del XIX secolo. Eppure, tra i precedenti prossimi di esempi di pianificazione, che anticipano l’era dell’industrializzazione, riporta le politiche di progressismo e modernizzazione imposte dal «Dispotismo illuminato» del regno di Carlo III, che oltre ad essere considerato «il miglior sindaco di Madrid, secondo le opinioni più attendibili» per le trasformazioni da lui apportate alla capitale, possiede un’altra qualifica, quella di «re urbanista». In particolar modo Ribas si riferisce alle politiche illuministiche intraprese dagli intellettuali del tempo che imposero schemi moderni «ad una popolazione che non lo è ancora», rammentando la prima riforma agraria attutata in andalusia, che rappresenta «il grande problema spagnolo, fin dai tempi della Riconquista, e oggi non ancora risolto». Nel campo della pianificazione urbanistica Carlo III, intraprese la costruzione di nuove città di fondazione:

«Nella sua inclinazione a creare nuovo paese, tipica manifestazione di un momento culturale che intendeva partire da zero, giacché si trovava in una ben definita posizione revisionista del passato, sfruttò ogni opportunità per creare nuovi centri».

Si citano gli esempi delle città della Sierra Morena andalusa come La Carolina, chiamata così in suo onore, dove si riprende lo schema delle città costruite nelle Indie; o all’importante centro navale e di governo sul delta dell’Ebro chiamato San Carlos de La Rápita. Seguendo gli stessi esempi di modelli formali di reticolato, vi è il paese di Nueva Tabarca. A questo punto del testo, per Ribas appare opportuno introdurre anche gli esempi di epoca rinascimentale della pianificazione spagnola attuata nel Nuovo Mondo, con le città di fondazione che in seguito diverranno le capitali dei nuovi Stati indipendenti dell’America latina quali Buenos Aires, Lima, e Santiago de Cile, caratterizzate

dallo stesso tracciato ippodamico a mosaico, la cui origine deriva dalle tecniche di accampamento militare dei conquistadores e dei missionari, e che con i suoi spazi definiti per centralizzare nel progetto la piazza e gli edifici pubblici più importanti, «ci fa pensare alla presenza di una costante storica che nel linguaggio moderno potremmo definire democratica»; dato che tali schemi oltre a sopravvivere nei disegni urbanistici di epoca barocca e dell'assolutismo, si ritrovano anche nei progetti per le città di Filadelfia e di Mannheim, anche se «molto lontani» dall'impianto ideologico incarnato dallo sviluppo a raggiera di Karlsruhe.
L'ordine nella distribuzione reticolare è per Manuel Ribas, dimostrazione di «modernità e superiorità» sugli stili medievali e arabi, ancora evidenti nelle città spagnole, e permette anche l'impedirsi della città barocca con il suo disegno basato sulla prospettiva. Dei pochissimi esempi di arte urbanistica barocca cita le residenze reali di San Ildefonso e di Aranjuez, dove il disegno dei giardini e dei boschi di caccia si ripete con le reggere che convergono verso il centro del potere: il Palazzo Reale, estendendosi poi verso le piccole cittadine costruite ai margini della Residenza.

Il discorso segue con il periodo iniziale del XIX secolo quando con le idee progressiste e con lo sviluppo dei sobborghi si assiste in Europa all'abbattimento delle antiche mura. La prima città spagnola ad attuare in questo senso è quella di Barcellona, che dal 1837 inizia a pensare a progetti d'espansione illimitati. Il concorso indetto dal Municipio nel 1859 è vinto dall'architetto Rovira y Trías, ma sarà il Governo Centrale ad imporre quello di Ildefonso Cerdá. Proprio come fece il Gruppo 2C nel suo articolo presentato in «Controspazio», anche Manuel Ribas si sofferma sui tratti moderni e democratici che caratterizzano la Barcellona del Plán Cerdá, che impedisce l'espansione a macchia d'olio dovuta alla speculazione attutata dalla borghesia in una tipica città a regime capitalista:

«Moderna e democratica, insomma, che regna quale fortunata costante nella linea dei progetti urbanistici spagnoli. La borghesia di Barcellona cercò di opporsi durante mezzo secolo a quest'imposizione centrista ed autoritaria, proprio in contrapposizione al carattere di coazione esterna che aveva subito, ciò nonostante, non poté toglierle la sua caratteristica migliore, la modernità, che veniva assicurata da quest'opera singolare, molto avanzata per la sua epoca».

Le altre qualità del progetto furono rappresentate dalla «localizzazione dei gruppi infrastrutturali» come chiese, mercati e musei, che apportarono «alla trama omoforma la polarità e l'interesse necessari», con la viabilità delle strade larghe 20 metri e gli angoli degli isolati smussati, anche se la realtà a causa della speculazione fu ben diversa, non portando a termine la costruzione di alcuni parchi e

chiudendo gli isolati con costruzioni su tutti e quattro i lati, e di tutto il progetto «non restò altro che lo schema circolatorio». Altro grande progetto dell'epoca è quello che succede all'abbattimento delle mura di Madrid nel 1869, dell'ingegnere Carlos María de Castro. Meno ambizioso rispetto a quello per Barcellona, è stato portato a termine solo la parte orientale dell'asse Nord-Sud de La Castellana. Nel País Vasco invece, a questo periodo storico risale l'espansione della città di San Sebastián dell'architetto Antonio Cortázar del 1864, successiva alla demolizione delle mura; mentre la città di Bilbao, a causa dei limiti imposti dalla geografia si estese con la costruzione di un nuovo centro abitato, Puerto de la Paz, nelle aree che un tempo costituivano il comune di Abando, e che oggi formano il centro urbano della città realizzato nel 1873 con il lavoro degli ingegneri Alzola e Hoffmeyer, che ispirato ai raggi concentrici del piano haussmaniano, si sviluppa in maniera concentrica intorno ad una piazza ovale che oggi rappresenta il centro cittadino.
Ma il XIX secolo è anche l'epoca del romanticismo, in cui si crede ormai «superata la città per far ritorno alla campagna urbanizzata». In quest'ottica appare interessante il lavoro dell'architetto Arturo Soria y Mata che nel 1882 con il suo concetto di Città Lineare, anticipa il modello britannico delle *Garden Cities*. La prima Città Lineare è costruita a Madrid, seguendo il tracciato della linea ferroviaria extra urbana della capitale, con una strada larga 40 metri, quale «asse e polmone verde», con ai lati isolati tipici di una città giardino i cui fabbricati non occupano il 20 % dell'intera area. Oltre alle idee della Garden City, Soria anticipò, sistemando le sue città lineari sugli incroci delle città esistenti le idee delle *villes des échanges* di Le Corbusier, mentre il progetto di una rete triangolare di Città Lineari estese sul tutto il territorio nazionale, anticipò quella succesiva di cinquant'anni sempre dell'architetto franco-svizzero dei tre agglomerati urbani e dell'urbanismo totale. Sullo schema delle città giardino va ricordato anche il progetto di Gaudí, promosso dal conte Güell, divenuta famosa non per il «contenuto urbanistico, che non ebbe consistenza alcuna, ma per le importantissime creazioni plastiche». L'esperienza delle città giardino arriva anche a Barcellona grazie alle azioni intraprese dall'aristocratico Cebrián de Montoliú, che tradusse gli scritti di Ruskin e che nel 1912, costituì la Società Civica della Città-Giardino.

Per quanto riguarda l'esperienza urbanistica del XIX secolo, Manuel Ribas afferma che si concluse con i progetti di inizio XX secolo per il miglioramento della mobilità cittadina, come la Gran Via di Madrid, la Via Layetana di Barcellona e la Gran Via di Granada.
In pieno XX secolo, Ribas parte citando la storia brevissima «della durata di solo sette anni, ma di grande importanza culturale», del GATEPAC, gruppo di architetti spagnoli fortemente influenzati dalle idee emerse dal IX CIAM tenutosi a Barcellona, e dalla futura Carta di Atene. Da queste riunioni in campo urbanistico derivano i

progetti della Città della Quiete di Barcellona: «piano strettamente profetico, che la città ancora desidera e di cui necessita», e il Progetto Macía, opera di Le Corbusier, di Jeanneret e di Josep Lluis Sert, che riaffronta le decisioni del Plán Cerdá, con la rivalutazione dell'area portuale come nuovo centro della città, e ricreando l'asse trasversale della Gran Vía e quello longitudinale del Paseo de Gracia. Per Ribas l'urbanismo razionalista sembra presentarsi con maggiori funzionalità rispetto alle visioni utopiche romantiche di Soria, anche se di utopico presenta la sua profonda alterazione della città.

Dopo il 1939 con la fine della guerra, si assiste «ad una serie di provvedimenti, più attenti ai valori storici e pittoreschi che ai problemi sociali ed economici dell'aumento di popolazione, allora quasi insesitente». Con la centralità del nuovo Stato e sotto la Direzione Generale d'Architettura del Ministero dell'interno nel 1939 furono presentati i progetti di urbanizzazione di Salamanca, di Siviglia, di Palma di Mallorca, e delle città marocchine come Tetuán e Ceuta, tagliando fuori le città ribelli vinte di Barcellona e Bilbao, che rappresentavano i poli industriali e culturali periferici prima della guerra. Il potere centrale di Madrid forma nuovi enti nazionali come quello creato per la ricostruzione denominato "regioni devastate" che si occuperà della restauro di interi paesi come Brunete e Belchite. L'Istituto Nazionale per la Colonizzazione, sotto la guida del Ministero dell'Agricoltura, si occuperà della fondazione di nuovi *poblados* rurali, riprendendo l'antica idea «ispanica» del reticolato. L'esempio principale è il progetto dell'architetto Fernández del Amo per il paese dei Vegaviana, in cui si colma il processo «di pianificazione morale e con esso il raggiungimento di indubbi successi plastici». Per far fronte all'incremento demografico, fu creato l'Istituto Nazionale della Casa, mentre il progetto della Grande Madrid del 1942, quello della Grande Bilbao e la Commissione dell'Urbanismo di Barcellona, dimostrano l'attuazione di nuove dottrine come quella dello *zoning*. In campo urbanistico per ragioni ideologiche furono ripudiate le precedenti teorie razionaliste di epoca repubblicana per dare spazio ad una «tendenza romantica ed organicista» che deriva dalla tradizione della città giardino, così come appare nel progetto di Londra di Abercrombie. Si riprendono anche le soluzioni adottate nei progetti fascisti italiani per le città di fondazione nelle zone bonificate dell'Agro Pontino. Ma anche «le teorie inglesi del *neighbourhood*, del policentrismo federato di Bardet, e le creazioni di Clarence Setin in America, che sono i modelli coscienti o no, dei tracciati urbani di tutto questo periodo».

L'insegnamento dell'architettura in Spagna

Federico Correa, n. 15, 1965, pp. 179-184.

Federico Correa in qualità di docente, presenta un quadro generale sull'insegnamento dell'architettura in Spagna, che fino a quel periodoera impartito soltanto in due scuole: La Scuola Tecnica Superiore di Architettura di Madrid fondata nel 1843, e La Scuola Tecnica Superiore di Architettura di Barcellona riconosciuta a partire dal 1875. Ad esse si sono aggiunte qualche anno prima di questa pubblicazione, altre istituzioni come la scuola ufficiale di Siviglia, «la cui formazione, discussa per molto tempo, presenta tali difficoltà da rendere per il momento impossibile una critica conclusiva». Si informa anche sulla nascita di nuove possibili scuole «in via di formazione» a San Sebastián, a Pamplona «organizzata dall'Opus Dei (primo caso di creazione di una scuola non ufficiale in Spagna durante il presente secolo)», e la formazione di un'altra scuola ufficiale di Architettura a Gijón nelle Asturie. Il motivo principale per cui Correa riconosce solo gli istituti di Madrid e Barcellona, è rappresentato dal fatto che entrambe le scuole dipendono direttamente dalla Direzione Generale dell'Insegnamento Tecnico, del Ministero dell'Educazione Nazionale.
Si riporta la struttura gerarchica all'interno degli ambienti accademici spagnoli, con il Direttore della Scuola nominato direttamente dal Ministero, ma eletto dai Cattedratici «proposti dal Consiglio dei Professori della Scuola»; e con il corpo docente suddiviso in Cattedratici: «carica a vita ottenuta mediante concorso»; Professori incaricati di Cattedra, che svolgono lo stesso lavoro dei Cattedratici «nelle cattedre vacanti»; Professori incaricati di Corso; che «svolgono un lavoro da assistenti e il lavoro del Cattedratico durante assenze eventuali di questo»; e infine i Professori aiutanti, che svolgono il lavoro di assistenti.

Per quanto riguarda la proporzione tra alunni e docenti si riporta uno schema riferito al caso della Scuola di Barcellona. L'insegnamento universitario: «si divide in due tipi. Insegnamento ufficiale e insegnamento libero. Gli allievi immatricolati nel primo tipo hanno la frequenza obbligatoria a tutte le lezioni e alla fine del corso devono superare le prove di esame. Gli allievi liberi si iscrivono nel periodo degli esami per superare le prove, e non possono presenziare alle lezioni durante il corso». L'ingresso all'interno delle facoltà di Architettura è di tipo «selettivo», come per tutti gli studenti che vogliono

intraprendere studi scientifici, e che siano in possesso di un titolo di baccellierato.
La successiva tabella mostra il piano di studi condiviso da Barcellona e Madrid che «entrerà in vigore nel corso accademico 1962-63» consta di sei anni complessivi. Si rammenta che nell'orario dei Piani di studio «si destinerà il tempo necessario alle lezioni teoriche e a quelle pratiche, tanto per quelle che serviranno di complemento alle prime come per quelle che si effettueranno in industrie, imprese di sfruttamento o servizi in relazione con le future attività professionali degli allievi». A proposito del progetto di fine carriera, che deve comprovare le conoscenze apprese, «verterà principalmente sulle materie caratteristiche di ogni specializzazione». Svolto durante l'ultimo anno, il progetto è giudicato da una Commissione nominata da Direttore, «su proposta del Consiglio dei Professori».

Al termine del ciclo di studi l'allievo ottiene automaticamente il titolo di Architetto, che gli dà diritto di esercitare la professione, con il solo requisito di iscriversi al Collegio degli Architetti della regione in cui si vuole operare. Il piano di studio vigente spiega Correa, potrebbe essere cambiato con nuove modifiche, ed eliminando il corso Selettivo, e riducendo di un anno la lunghezza del periodo di studi, per dare «la possibilità di laurearsi in un età più giovanile». Inoltre, riconosce la difficoltà di una corretta pianificazione dell'insegnamento, impossibile da attuare fino a quando non si potranno conoscere le possibilità di sviluppo della Spagna, in un certo periodo di tempo per «precisare i posti di lavoro che si dovranno occupare in ognuna delle regioni, e per tanto il tipo di insegnamento che si dovrà effettuare nelle medesime».
Per quanto riguarda la situazione economica spagnola, essa influisce molto sulla preparazione universitaria e sul suo sviluppo. All'epoca la Spagna registrava un tasso di analfabetismo del 9%, mentre il 47% della sua popolazione si dedicava all'agricoltura. Tale situazione rendeva quini inutile l'«instaurare un'università propria» in regioni come l'Estremadura e Castilla la Mancha, non possedendo una popolazione universitaria sufficiente. Ad aggravare la situazione vi è lo scarso interesse dimostrato dai politici ad attuare investimenti destinati all'insegnamento, che essendo redditizi a lunga distanza, «quando le prime generazioni formate come conseguenza di questa politica economica si laureeranno -, probabilmente il politico non raccoglierebbe direttamente lui stesso i frutti di tale politica». Altri importanti fattori che influenzano il contesto, sono rappresentati dalla «mancanza di presa di coscienza» da parte dei professori, e dalla scarsa organizzazione, dovuto al drastico aumento di alunni negli ultimi anni, non seguito da un parallelo aumento di di servizi per l'insegnamento.
Nell'insegnamento la principale difficoltà sta nell'indipendenza delle cattedre, dato che l'insegnamento dei progetti è slegato dalle altre discipline tecniche, con un accademicismo che persiste, con i progetti

che «continuano a risentire della loro origine puramente accademica nella loro impostazione e nella soluzione». Con l'aumento del numero di studenti si è cercato inutilmente, di alleviare il problema con la nomina di nuovi professori appartenenti alle generazioni più giovani, ma a causa appunto, «dello slegamento tra le materie, dell'incompatibilità con i Cattedratici da cui dipendevano, e anche di una irresponsabilità e in certi casi incompetenza, l'insieme di questi professori presenta gli stessi difetti e commette gli stessi errori che si imputano ai Cattedratici». Ne deriva che il corpo studentesco non dimostra interesse per gli studi e cerca di «burlare» quando è possibile, le norme burocratiche richieste per ottenere il titolo quanto prima. Ma vi è un'altra categoria di alunni, «che per maggiori doti personali e animati talvolta dall'insegnamento di qualche professore che abbia richiamato la loro attenzione, raggiungano grandi altezze individuali. Sono gli autodidatti tipici del nostro anarchismo atavico».

Interessante l'inchiesta effettuata da Correa che affronta varie tematiche. Si parte da quelle sociali, che indagano sulla provenienza geografica e della classe sociale, dalla quale derivano gli studenti. I dati dimostrano come la maggior parte degli allievi abitano a Madrid e Barcellona, e quanti di loro provengono da altri territori
Dallo studio appare chiaro come il numero di alunni i cui genitori appartengono a classi sociali più basse, è molto ridotto. Ciò è aggravato dalla quasi inesistenza di sovvenzioni da parte dello Stato, dato che l'8% degli studenti che le riceve, comunque deve poter contare anche sull'aiuto della propria famiglia. Per ragioni economiche, il numero di studenti che lavora in studi di architettura è abbastanza alto. Oltre alle ragioni economiche, tale fenomeno è dovuto alla poca fiducia posta dagli allievi nel sistema universitario, e dal desiderio di imparare la realtà della professione. Emerge anche che i professori di progetto non godono dell'ammirazione dei propri allievi. Solo il 10 % di loro ha risposto affermativamente alla domanda: conosci l'opera architettonica del tuo professore di progetti? La ammiri personalmente?

Per quanto riguarda i corsi di studio, gli studenti dimostrano poco interesse per il fatto religioso. L'insegnamento della religione cattolica, della Fondazione Spirituale Nazionale e dell'Educazione Fisica, seguendo i dettami di un regime che praticava la dottrina del nazionalcattolicesimo, erano insegnamenti obbligatori, e «retti da norme speciali». Si trapela anche uno scarso interesse tipico dei paesi latini per lo sport:

«Nei paesi nordici, specialmente nei paesi anglosassoni, sorprenderà il fatto che solo il 32% degli allievi spagnoli eserciti qualche sport durante il corso. A parte la poca inclinazione naturale allo sport del latino, bisogna tener conto del fatto che la Scuola non organizza né facilita assolutamente alcuna attività sportiva».

Per quanto riguarda le questioni culturali gli studenti spagnoli di architettura sono più propensi all'apprendimento del francese, che a Barcellona si spiega soprattutto per una «maggiore apertura tradizionale verso l'Europa», e per la vicinanza alla frontiera. Tra le attività culturali, il cinema dimostra enormi consensi, mentre a Madrid il teatro «conta un maggior numero di frequentatori», fenomeno totalmente comprensibile per la varietà e la migliore qualità che offre la scena teatrale della capitale.
Arrivando alle tematiche riguardanti l'architettura alla domanda Ti interessa in modo particolare l'architettura di...?; gli studenti barcellonesi così come i loro docenti architetti (di cui Correa è un esempio) e i restanti architetti di successo del circolo catalano, dimostrano maggior interesse per l'architettura italiana, rispetto ai loro colleghi di Madrid:

«Si dà persino il caso, nel quinto corso, che l'Italia sia il paese la cui architettura interessa maggiormente gli allievi. A parte l'influenza diretta che in questo abbia potuto avere il criterio di certi professori, non bisogna dimenticare che l'Italia figura oggi alla testa della cultura mediterranea e che Barcellona appartiene ad essa più di Madrid».

Alla seguente domande Leggi gli articoli di...?; gli allievi della Scuola di Barcellona dimostrano ancora una volta rispetto ai madrileni «un maggior interesse per l'architettura italiana attraverso le sue riviste». Ovviamente la rivista più letta a Madrid è «Arquitectura», la rivista ufficiale del *Colegio* degli Architetti di Madrid, mentre a Barcellona è «Cuadernos de Arquitectura», il corrispettivo organo ufficiale del *colegio* barcellonese.

Situazione delle abitazioni in Spagna

Ricardo Gonzalo, n. 15, 1965, pp. 167-178.

Si tratta di un'attualizzazione dell'articolo già pubblicato sulla rivista «Land Economic's» nel febbraio del 1963 intorno a «*La politica spagnola della casa: una valutazione del Piano Nazionale della Casa, per il 1961-1976*». L'articolo fu scritto da Paul R. Wendt, professore dell'Università di Berkeley e Aric Carlsson, consigliere della Missione spagnola della Banca Internazionale. Ovviamente, non si tratta di un articolo di architettura, ma dedicato al settore della casa, cercando di comprendere possibili previsioni sullo sviluppo economico della Spagna, messo in atto dal Piano Nazionale di Sviluppo Economico e Sociale. L'indagine avvenne analizzando diversi fattori:

A) La congiuntura economica del '61 e '62 che si è sviluppata dopo il periodo di stabilizzazione della moneta

B) Il Piano nazionale della casa messo in atto nel 1961, presenta, dopo quattro anni i risultati previsti dalle tesi varate nella sua formulazione.

C) Il Piano di sviluppo economico si trova in una fase di avviamento all'interno della realtà spagnola.

D) Il livello di vita del proletariato industriale specializzato, delle grandi città, si è in certa misura elevato.

E) Continua l'immigrazione dalle zone rurali verso i grandi centri urbani e verso gli altri paesi del Mercato comune, mentre gli affitti continuano ad essere bloccati, si sono presentati problemi tipici di un paese ancora non pronto allo sviluppo con un importante apparato industriale, come ad esempio i costi di costruzione rincarati per le continue carestie di materiale.

Si parla del Piano Nazionale della Casa che in 16 anni avrebbe previsto la costruzione di 3 317000 vani, basandosi su un calcolo della necessità di case, e su una produzione futura lorda nazionale che sarebbe cresciuta, il tutto supportato da forti investimenti da parte dello Stato. Con la fine della guerra, a causa della distruzione di case, e alla scarsità di abitazioni per la mancanza di materie prime per costruirle,

lo Stato seguì direttamente la costruzione di nuovi edifici residenziali con la creazione di organizzazioni statlei quali L'Istituto nAzionale della Casa, e la Direzione Generale delle Regioni Devastate, che grazie al costo limitato e a prestiti senza interesse tentarono di risolvere il problema dell'emergenza case, ma con risultati insoddisfacienti secondo i due ricercatori, dato il numero ridotto di solo 16000 case costruite tra il 1939 e il 1954. Tra il 1944 e il 1955 la produzione di case aumenta, ma dato la carenza di materie prime, si produsse un amumento inflazionista sui prezzi, con il risultao che poche «case bonificabili» riusltarono accessibili ad un ceto più basso. La situazione migliorò a partire del 1957 con la fondazione del Monistero della Casa e con nuove politicahe dell'abitazione che adottarono la soluzione di costruire «case sovvenzionate» con concessioni di 30000 pesetas.

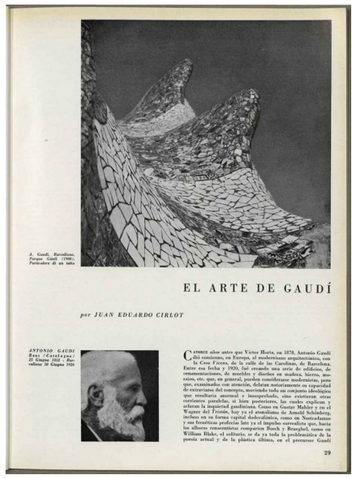
Al finale dell'articolo Wendt e Carlsson riportano le loro considerazioni, ritenendo che le spese pubbliche attuate dal Piano Nazionale deela Casa risultano troppo alte, e che lo Stato dovrebbe prendere maggiori iniziative in altri settori d'investimento lasciando una più ampia partecipazione da parte degli enti privati per la costruzione di case. La soluzione proposta dai due ricercatori sarebbe di continuare gli iinvestimenti pubblici nel caso dell'edilizia destinata ai ceti più bassi, dato la situazione di urgenza sociale nella quale versava la Spagna negli anni Cinquanta, mentre i bisogni di altri gruppi sociale sarebbero stati affidati al settore privato attraverso il meccanismo dei mercati. Questa scelta secondo Wendt e Carlsson avrebbe portato ad una riduzione degli investimenti pubblici fino al 40% per il 1966, con una ulteriore diminuzione una volta messo in atto il meccanismo di mercato.

Spazio
(1950-1953)

Nella rivista "Spazio, rassegna delle arti e dell'architettura", il direttore Luigi Moretti (1906-1973), concede uno sguardo verso l'architettura spagnola, con due articoli significativi. Il primo, pubblicato nel numero 2, rappresenta un'apportazione inedita di Juan Eduardo Cirlot de "*El arte de Gaudí*", tradotta in italiano da Dino Campini. Il secondo articolo, uscito nel numero 5, in occasione della IX Triennale di Milano, lo stesso Luigi Moretti, dopo aver visitato il padiglione della Spagna, allestito da José Antonio Coderch, pubblica un reportage sulla "*Tradizione muraria a Ibiza*", uno scritto di otto pagine, accompagnato da planimetrie schematiche dell'isola, e da una sequenza di 18 fotografie, sull'architettura vernacolare mediterranea delle Baleari.

El arte de Gaudí

Juan Eduardo Cirlot, n. 2, Agosto 1950, pp. 29-39.



pag. 29.

l'autore afferma come quattordici anni prima di Victor Horta, il modernismo inizia in Europa con la *Casa Vincens*, dimostrandone la necessità di inserire l'opera di Gaudí, all'interno del più ampio movimento modernista, per poterle dare un senso logico alla stessa opera gaudiana, che risulterebbe incomprensibile al di fuori di questo contesto, condividendo la stessa ipotesi presentata da Zevi a proposito dell' "eccezzionalità" della produzione gaudiana:

«egli crea una serie di edifici, decorazioni, mobili, opere di legno, ferro, mosaico ecc. che si possono in genere considerare modernisti in quanto rivelano la capacità di travalicare i limiti dell'assunto particolare per muovere un complesso ideologico che risulterebbe anomalo e insospettato se non esistessero correnti parallele, ancorché posteriori, che spiegano e rischiarano l'inquietudine gaudiana».

Di Gaudí, si riconosce la sua «nuova mitologia della forma», rappresentata in particolar modo dall'opera di Casa Milà, con la pietra trattata «come se fosse creta o legno vivente di vivo albero o lava di vulcano in un'eruzione repressa». Nell'utilizzare diverse tecniche e materiali nella costruzione di strutture ed archi, Cirlot paragona l'arte di Gaudí a quella di Van Gogh, di Ernst e di Dalì:

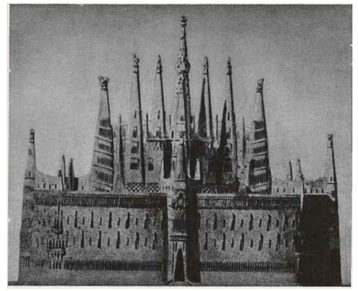
«Gaudí ama impiegare come strutture, archi inclinati, curve irregolari, coni che rinfiancano la fabbrica, materia tormentata alla quale è impresso quel ritmo medesimo che conosciamo nella pittura di Van Gogh […] In Gaudí sembrano agire insieme la pazzia minuziosa di un Ernst, e lo squilibrio organico di un Dalì».

A distaccarlo dagli altri architetti del tempo è l'aver creato una nuova architettura che nella fase matura della sua produzione, si distacca dall'eccletismo e dalle ispirazioni provenienti dal passato:

«Dichiarò che il gotico è solo "uno stile industriale" e che soltanto voltando le spalle alla storia si sarebbe potuto trovare una strada: basta coi ritorni, niente neoclassicismo, niente rinnovamenti».

Motivo per il quale, l'architetto cercò una nuova fonte di ispirazione

all'interno del suo cattolicesimo militante, con la necessità di possedere un Dio, per il quale realizzò la sua più ampia ambizione: La Sagrada Familia. A questo punto Cirlot apre una parentesi, condividendo il pensiero di altri architetti e studiosi che abbiamo affrontato in questa investigazione come Ponti, Bohigas, Zevi e Pane, nel non terminare la grande opera di Gaudí ma di lasciarla nel suo stato di "rovina del futuro":



pag. 32, esempio di architettura ammita.

«tempio incompiuto che chiamerei "rovine del futuro" perché, non solo credo che non si finirà, ma che non si debba mai terminare, quale puro monumento della sterilità religiosa degli uomini. Egli solo avrebbe potuto finirlo...».

Della Sagrada Familia, Cirlot si concentra sull'utilizzo dei coni, figura geometrica che raramente è stata utilizzata nella storia dell'Occidente, e che appartiene ad una realtà architettonica più legata al mondo religioso islamico:

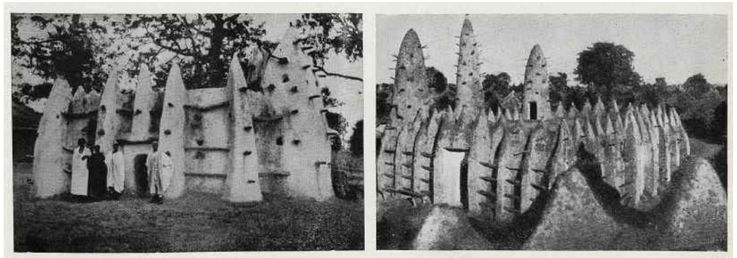
«Gaudí utilizzò per quest'opera un'idea insolita nata nel suo cervello in occasione del progetto da lui studiato per l'edificio delle Missioni Francescane di Tangeri» Usò i coni che l'Occidente mai conobbe ove non fossero nell'arterata forma d'importazione che l'imperialismo religioso dell'Islam fece tollerare sotto la stessa luce in cui si agitavano le campane».

Così l'autore riprendendo uno studio, accompagnato da molteplici reperti fotografici e culturali, portato avanti in Africa dallo studioso tedesco Leo Frobenius tra gli anni'20 e '40, compie un paragone tra i coni creati da Gaudí, e quelli utilizzati negli edifici religiosi ammiti africani quali il Tumulo di Medracen e gli eremi di Kreis Següela e del Togo Settentrionale:

«Gaudí non aveva potuto conoscere neppure attraverso riproduzioni, e che tuttavia sarebbero da considerarsi vere opere in quello stile di Gaudí che abbiamo visto sparire e rinascere oltre l'ambito del puro modernismo, in virtù di una forza drammatica e quasi espressionistica, icastica e irrazionale. Questi edifici sono di creta o meglio di fango. Questa è una delle ragioni della parentela».

Infine, Cirlot nel spiegare come le oscure forze interiori dell'amarezza, della solitudine e della povertà che tormentavano Gaudí, abbiamo avuto un riflesso nella forma della sua architettura, cita il caso del Parque Güell, presentato per descrivere tale tesi come l'«Anti Versailles», per i «ridicoli vegetali senza curarne l'aspetto», per la « maestà feroce della pietra agglomerata in ritmi musicali, in espressioni tormentate e distorte, quasi simili a diagrammi esprimenti il contorcersi dell'essenziale nella dialettica interminabile del suo processo»:

«un posto straordinariamente emotivo il Parque Güell ma non se ne deve abusare. Con Gaudi capita quel che avviene con il corno inglese in un'orchestra: uno strumento così imponente e che si adopera solo per un istante. Alle volte immagino un'orchestra fatta solo da gruppi di questa famiglia di strumenti, una città fatta interamente da Gaudi. E penso: sarebbe terribile! O talvolta immagino qualcosa capace di rivelarci che nell'uomo c'è un potere maggiore di quello che crediamo».



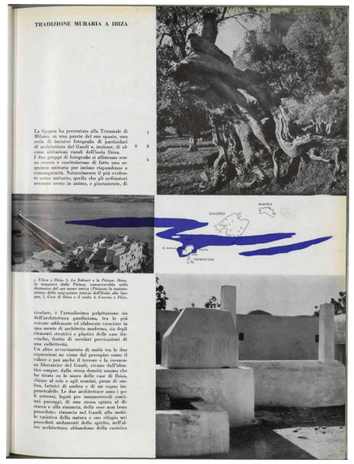
Edificio religioso ammita nel Togo settentrionale — *Moschea di Kreis-Següela*

pag. 31, edificio religioso ammita nel Togo settenrionale e moschea di Kreis-Següela.

Tradizione muraria a Ibiza

Luigi Moretti, n. 5, Luglio 1951, pp. 35-42.

Questo reportage è scritto in occasione della IX Triennale di Milano, affrontata nel precedente articolo "*Forma e contenuto delle Triennali*", in cui a pagina 34, si riporta la foto dell'installazione realizzata su un supporto che ricorda la tipica persiana di *librillo* spagnola, alla quale sono fissati i vari documentari fotografici delle opere di Antonio Gaudí e delle architetture vernacolari di Ibiza. Si tratta dell'allestimento realizzato da Coderch con le foto di Gomis-Prats e Plasencia, con il quale vinse il gran Premio Medaglia d'Oro. Essendo questo numero di «Spazio», pubblicato nel Luglio del 1951, tale articolo segue all'interessamento dimostrato per l'architettura popolare ibicenca da parte di Ponti nel suo servizio del n. 240 del 1949: "*Dalla Spagna*", e da parte di Luigi Figini, che già in «Comunità», nel n, 8 del 1950, aveva riportato notizie riguardo al suo viaggio alle Baleari, nell'articolo "*L'Architettura naturale a Ibiza*", le cui tematiche saranno ripresentate anche in «Domus» (n. 263) in "*Diario illustrato di Ibiza "Isla Blanca"*", pubblicato a distanza di tre mesi da questo fascicolo di «Spazio», nel Novembre del 1951.



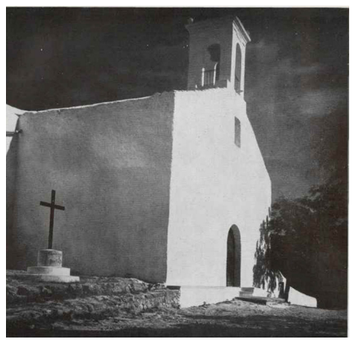
pag. 35.

Analizzando la parete con le serie di fotografie dedicate a Gaudí e all'architettura rurale di Ibiza, Moretti, riconosce una certa «sequenza unitaria per intime rispondenze e consanguineità», dovuta «all'attualissima palpitazione sia dell'architettura gaudiniana, tra le più scavate addensate ed elaborate cresciute in una mente di architetto moderno, sia degli elementi struttivi e plastici delle case ibicenche, frutto di secolari precisazioni di una collettività».

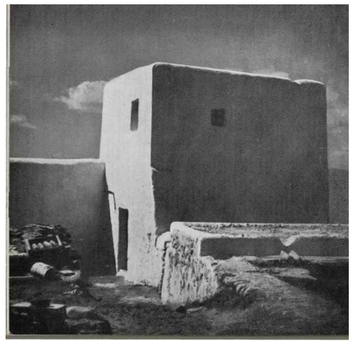
Altro elemento unitario tra le due realtà è rappresentato dalle rinunce che esse compiono. Nel caso di Gaudí, la rinuncia «alla mobile casistica della natura e suo rifugio nei posseduti andamenti dello spirito».

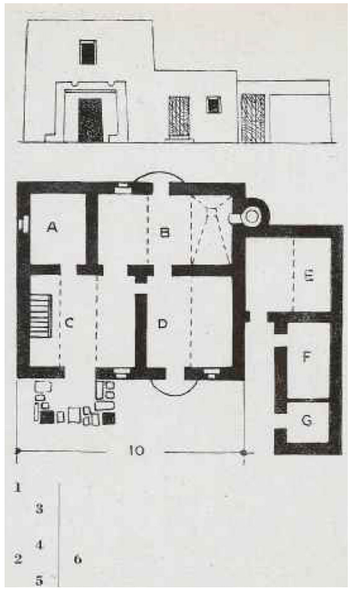
Nel caso della realtà vernacolare ibicenca, nel ribadire i concetti di "architettura senza architetto" e di "architettura spontanea", si assiste all' «abbandono della casistica intellettiva e spirituale ridotta pertanto a pochi elementi divenuti, per ribaditure tradizionali, solidi come oggetti del mondo naturale; e rifugio o meglio riconoscimento di questo mondo in ogni sua essenziale piega»; con il risultato finale che le due realtà architettoniche condividono due poli estremi, dato che l'una «rifiuta quel che l'altra assume».

Moretti ricorda l'interesse dimostrato nei confronti dell'architettura vernacolare delle Baleari da parte di Haussman e di Baeschlin, nella



pag. 36.Tipica chiesa di Ibiza con campanile frontale a vela.





pag. 38, tipica casa rurale con forme cubiche

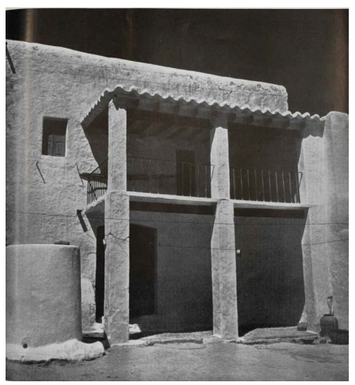


foto a pag. 39.

«calda nota» di Luigi Figini già pubblicata in «Comunità», e negli articoli spagnoli di quel periodo, che in un clima politico segnato da un forte nazionalismo, intravedono nell'architettura popolare spagnola, una valida fonte di ispirazione per le moderne opere.

Nell'articolo vengono pubblicate le fotografie di Gomis-Prats e Plasencia dedicate all'architettura popolare dell'isola e presentate alla Triennale, che lasciano dedurre attraverso un'architettura caratterizzata da un «bianco allucinante» e da una certa plasticità cubica e limitata, « una uguaglianza formale» con altre architetture mediterranee, come quelle dell'Egeo, di Ischia o di Procida. Eppure Moretti invita il pubblico ad osservare come le varie architetture del mediterraneo siano diverse a seconda dei luoghi:

«Si paragonino le case di Ibiza con le case delle isole del napoletano e con le case del Dodecanneso e in particolare di Rodi; sorgono facilmente rapporti e differenze. Che sono per Ibiza una maggiore libertà formativa derivante da una minima, o nulla addirittura, preoccupazione plastica dell'aggregarsi dei volumi secondo sia richiesto dalle loro causalità funzionali».

Ciò è dovuto alla capacità dell'architettura di adattarsi alla realtà di una determinata isola. Ad esempio il rapporto con l'esterno, nelle case di Ibiza, risulta più chiuso rispetto a quello ischitano, ma sempre più aperto rispetto a quello delle case di Lindo. Le differenze tra le varie realtà architettoniche delle isole del Mediterraneo vengono riscontrate da Moretti anche nella plasticità, nell'uso dei colori più accentuati a Procida, o dei pavimenti, come nel caso degli ingressi di Lindo.
Infine, Moretti compie alcune riflessioni riguardo alla semplicità che caratterizza tali spazi e costruzioni, e che conduce ad una forma di libertà difficilmente rintracciabile nelle moderne abitazioni:

«Sembra rivelarsi in esse, materializzata, la sospirata libertà dal bisogno. Ci si accorge cioè, ancora una volta, che l'involucro casa può essere complicato pesante affannante come l'abbiamo reso noi moderni e può anche essere, senza intaccare le esigenze fondamentali dell'uomo, semplice e limitato. Le case di Ibiza, e forse più le nostre case campane, ci indicano, fatta una rapida trasposizione mentale in termini moderni, le possibilità di nuovi involucri per l'uomo; nei quali la compiuta soluzione di limitate e fondamentali esigenze crei di ogni spazio un regno».

Da tali idee, si evince come Moretti condivide la stessa teoria presentata da Figini nei suoi articoli di «Comunità» e «Domus», riconosce una certa purezza nella semplicità degli spazi e delle forme plastiche dell'architettura mediterranea di Ibiza, che non è stata contaminata da un sapere accademico:

«Ci indicano ancora e ci fanno accorgere che noi moderni all'accademia ottocentesca delle cornici e dei timpani abbiamo sostituito quella molto più pericolosa, perché ugualmente orecchiata e male intesa ma condotta su argomenti più importanti, del tecnicismo e della tecnologia a vuoto, dei preconcetti stilistici, (compresi quelli puramente filologici e formali sull'architettura "spontanea"), dei concetti irreali intorno alla vita carattere moralità esigenze e avvenire dell'uomo; concetti prefabbricati, senza alcuna o sufficiente attrezzatura logica e umanistica sul tavolo di studio degli architetti».

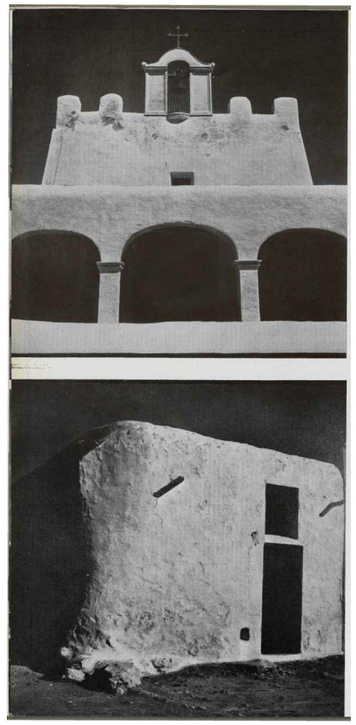
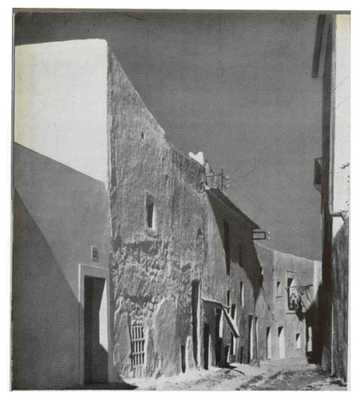


foto a pag. 40, ulteriori esempi di chiesa e casa rurale tipiche dell'isola.



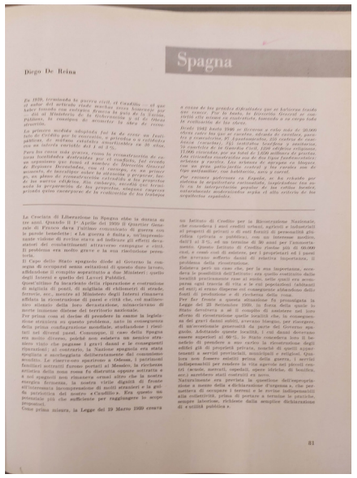
pag. 42, case nella Città alta di Ibiza.

Edilizia Moderna
(1949-1967)

In «Edilizia Moderna», lo sguardo verso la Spagna si concentra in pochi articoli. Il primo. « *Spagna* », è pubblicato nel numero 45 del 1950, e dedicato all'architettura straniera. All'epoca l'editoriale era diretto da Renato Bisignani. Segue la trattazione per l'Expo del 1958, con un breve paragrafo destinato al padiglione spagnolo di Corrales e Molezún, tre progetti dell'architetto madrileno Antonio Lamela Martinez, pubblicati nel n. 72 e infine, nel 74, si parla della Casa Ballvé, progettata da Coderch. I numeri 72 e 74, sono del 1961, mentre era direttore della rivista Dino A. Bernardi.

Spagna
Diego de Reina, n. 45, Dicembre 1950, pp. 81-84.

L'articolo scritto da Diego De Reina, già autore del libro "*La Arquitectura*" del 1945, è dedicato alla Spagna e si concentra sulle misure urgenti, intraprese dal governo del nuovo regime militare, al termine della Guerra Civile per la ricostruzione del paese. Nel testo sono citate le vari leggi, e gli enti statali controllati direttamente dai ministeri, che resero possibili le opere di ricostruzione delle varie città, già pubblicate in maniera esaustiva in Italia, nei vari numeri della rivista «Urbanistica" tra il 1940 e il 1943. L'articolo si apre con toni propagandistici a favore del nuovo del regime, ricordando le urgenti misure attuate per la *reconstrucción*, già nei primi giorni dell'Aprile 1939, dopo l'arresa delle ultime forze repubblicane:


Spagna

Diego De Reina

pag. 81.

«La Crociata di Liberazione in Spagna ebbe la durata di tre anni. Quando il 1° Aprile del 1939 il Quartier generale di Franco dava l'ultimo comunicato di guerra con le parole benedette: «"La guerra è finita", un'impressionante visione di rovine stava ad indicare gli effetti devastatori dei combattimenti attraverso campagne e città».

Il lavoro fu affidato ai due ministeri degli Interni e dei lavori pubblici. Il primo si occupò della ricostruzione dei centri abitati, mentre il secondo della riparazione delle varie infrastrutture del paese: ponti, strade linee ferroviarie ecc.
L'autore ricorda come le varie leggi emanate dal governo per far fronte all'emergenza, furono create prendendo in esame la legislazione straniera, di quei paesi che già avevano vissuto l'esperienza delle devastazioni del Primo conflitto mondiale, con la differenza che in Spagna non «esisteva un nemico straniero vinto che pagasse i gravi danni e le conseguenti riparazioni; al contrario, la Nazione spagnola era stata spogliata e saccheggiata deliberatamente dal comunismo sconfitto».
La prima misura citata è quella della legge del 19 Marzo 1939, creata dall'Istituto di Credito per la Ricostruzione Nazionale, per concedere prestiti agricoli, e urbani, a privati con un interesse dall' 1 al 3 % pagabile al termine di tre anni. Il risultato di questo primo finanziamento fu la ricostruzione di 60000 case, mentre con la legge del 23 Settembre del 1939, lo Stato si assunse tutte le responsabilità anche finanziarie, per la ricostruzione di quelle regioni del paese dove i danni del conflitto dovevano essere superiori al 60%:

«lo Stato concedeva coloro il beneficio di prendere a suo carico la ricostruzione degli edifici già di proprietà privata, nonché di quelli appartenenti a servizi provinciali, municipali e religiosi. Qualora non fossero esistiti prima della guerra, i servizi indispensabili per rendere la vita agevole nei piccoli centri (scuole, mercati, ospedali, opere idriche, di bonifica, ecc.) sarebbero stati costruiti ex novo».

Tali pratiche erano possibili grazie alle leggi di espropriazione a mezzo della «dichiarazione d'urgenza», che permetteva di occupare terreni, er costruire i nuovi servizi utili alla collettività senza la normale dichiarazione di «utilità pubblica».
Con tali corpi di leggi fu creato l'organismo della Direzione Generale delle Regioni Devastate, incorporato nel Ministero degli Interni, che aveva il compito di migliorare il livello di vita della classe rurale del paese, con la ricostruzione, che prevedeva anche il miglioramento di tutti i servizi, anche di quelli non esistenti prima della distruzione causata dalla guerra.
La Direzione Generale di fu suddivisa in 28 uffici regionali, per poter portare a termine il lavoro di rilievo eseguito dai vari tecnici e che precedeva la fase di ricostruzione. L'autore riporta le tipiche questioni che i vari tecnici dovevano affrontare, come ad esempio la scelta di ricostruire un centro abitato nella stessa località di quello distrutto, aggregarlo a quello vicino, o come nel caso di Seseña tra Madrid e Toledo, ricostruire la cittadina a ' chilometri dal nucleo originario per poterla meglio connettere con le vie di comunicazione principali del paese. Oltre al successivo iter con il tracciamento del piano regolatore, e della costruzione di edifici, la Direzione Generale dovette anche appaltare i propri lavori dato che gli enti privati non erano in grado di gestire le difficoltà tecniche previste dagli enormi lavori di ricostruzione, in un paese privo di risorse a causa della guerra.

«Intrapresi i lavori, la Direzione generale delle regioni Devastate si convertì nella più grande impresa di costruzione della Spagna: nel periodo 1942-1946, arrivarono a lavorare giornalmente in quest'organismo 110 architetti, 40 ingegneri, 250 aiutanti tecnici, 750 subalterni e 18500 operai».

Nel testo è citata una particolare attenzione riservata alla ricostruzione di edifici religiosi, che furono vittime delle devastazioni e dei saccheggiamenti nelle regioni controllate durante il conflitto dai "rossi". Fu creta quindi, una sezione speciale dedicata all'architettura sacra che promosse la costruzione di 1200 edifici di questo tipo, e il restauro di 13 importanti cattedrali.
Ma l'obiettivo principale rimaneva a questione legata alla ricostruzione delle abitazioni, con ben 17000 case realizzate nei primi anni.

«le abitazioni delle "regioni devastate" sono state studiate non solo da un punto di vista architettonico, ma anche da un punto di vista morale, sociale ed economico».

Mentre le abitazioni urbane coprivano un intero isolato, con un patio comune al centro del complesso, le case rurali sono destinate a singole famiglie e suddivise in abitazione, cortile e dipendenze agricole.

Infine, l'autore concede uno spazio allo stile architettonico delle costruzioni delle Regioni Devastate (di cui se ne parla ampiamente nel capitolo delle conclusioni):

«Esso è ispirato soprattutto all'interpretazione popolare degli stili locali – ingenuità nella forma tradizionale e impiego di materiali reperibile sul luogo – trattati tuttavia con l'alto criterio degli architetti spagnoli. Si è evitato sistematicamente il cosiddetto "stile razionale" (pseudo-funzionalismo) per ragioni di alto valore in Spagna…».

L'articolo si conclude con toni di propaganda franchista ricordando i vari traguardi raggiunti dalla Direzione Generale, quali le 20000 costruzioni già realizzate, 18 città interamente ricostruite come nel caso di Belchite, in grado di accogliere 4500 abitanti, i 97 municipi, le 250 scuole e i 345 edifici benefici e sanitari:

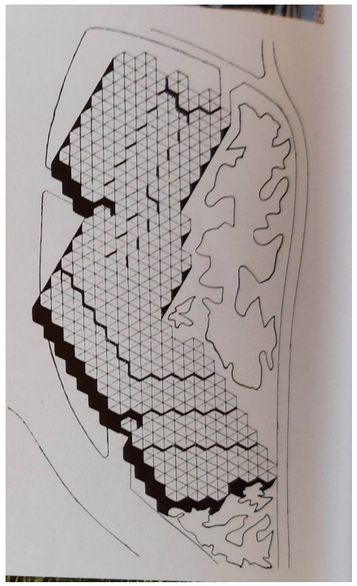
«Tutto questo si è fatto in Spagna, per ciò che si riferisce alla riparazione dei suoi danni di guerra, con l'aiuto di Dio, la volontà dei suoi figli e la ferma guida del Generalissimo Franco, mentre il mondo si dilaniava in un conflitto universale».

pag. 82, con le foto della città ricostruita di Brunete (Madrid), e quella di Potes (Santander).

pag. 83, la chiesa parrocchiale di Seseña (Toledo), gruppo di edifici scolastici in località "Las cuevas", Guadix (Granada), blocco di abitazioni nel "Pasco de Extremadura", Madrid.

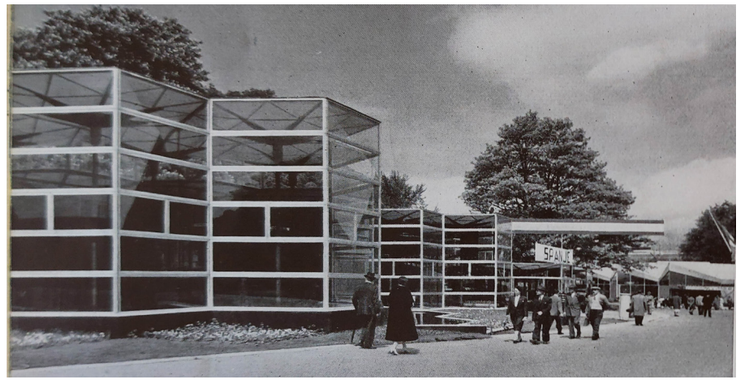
All’ Expo 1958

n. 64, Agosto 1958, pp. 75-100.



pag. 96, planimetria del padiglione.

A differenza di «Casabella», «Domus» e «L’Architettura», questa rivista si concentra sulla struttura tecnica del modulo con cui si compone il padiglione della Spagna,«una specie di ombrella esagonale», costituita da un tubo verticale al cui vertice superiore è saldata una stella metallica, completata da una maglia metallica a triangoli, per sostenere la copertura realizzata da fogli di alluminio; e dove lo stesso tubo centrale, oltre ad essere strutturale permette lo scorrere delle acque piovane. Positiva la critica nei confronti dell’illuminazione notturna, «molto suggestiva», realizzata da tubi fluorescenti schermati che seguono il contorno degli ombrelli.



pag. 96, foto esterna del padiglione.

pag. 96, foto esterna del padiglione.

Due edifici ad appartamenti a Madrid: Antonio Lamela Martinez architetto.

n. 72, Aprile 1961, pp. 61-65.

Supermarket nel centro di Madrid: Antonio Lamela Martinez architetto.

n. 72, Aprile 1961, pp. 67-70.

Si parte dalla descrizione puramente descrittiva di questo edificio per appartamenti costruito in un lotto rettangolare, sull’allora Avenida del Generalissimo. Si segnala la divisione in blocchi simmetrici con 8 tipologie di alloggi disponibili, e il giardino nel patio interno per risolvere i problemi di luce. Si apprezza la soluzione formale delle scale, che nonostante siano di servizio, sono trattate con materiali pregiati. Negli appartamenti le soluzioni prevedono la separazione classica in zone: dei corridoi ridotti al minimo, i locali di soggiorno volti all’esterno colmano di luce, grazie alle porte finestre delle facciate dei vari terrazzi, posti diagonalmente, per garantire una certa intimità dai vicini.

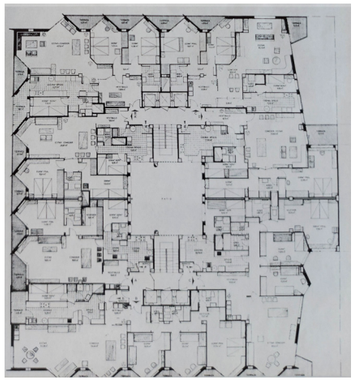
Il secondo progetto per un edifcio residenziale in *Islas filipinas*, nasce da molteplici vincoli, con un progetto precedente che furono rispettati. Mentre la facciata nord rappresentativa si affaccia su una strada importante, il lato sud da verso i giardini interni, permettendo la costruzione per lo spazio del vano scale. Una certa importanza è stata dedicata al pianoterreno, più alto per ospitare l’ingresso “signorile” e l’ampio garage.

Due edifici ad appartamenti a Madrid

pag. 61.

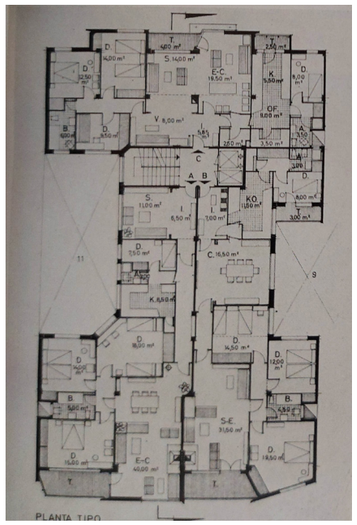
È il rifacimento di un edificio esistente sulla storica Calle de Toledo, con il primo piano destinato ad uso commerciale, mentre i restanti sono adibiti ad abitazioni. Le vecchie murature portanti nelle zone commerciali sono state sostituite da una struttura metallica per risolvere i problemi di luce, così come il pianterreno è arretrato rispetto alla strada per creare una galleria coperta, dove il pubblico può osservare attraverso le vetrate la merce esposta. Interessante è il repertorio delle piante che mostra delle tipiche soluzioni per uno spazio destinato ad uso commerciale.

pag. 67.



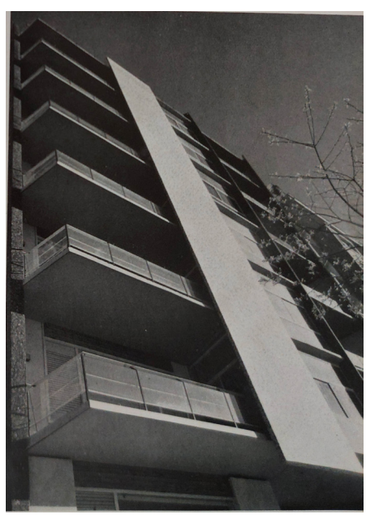
pag. 64 planimetria edificio avenida del Generalissimo.

pag. 64, foto edificio avenida del Generalissimo.

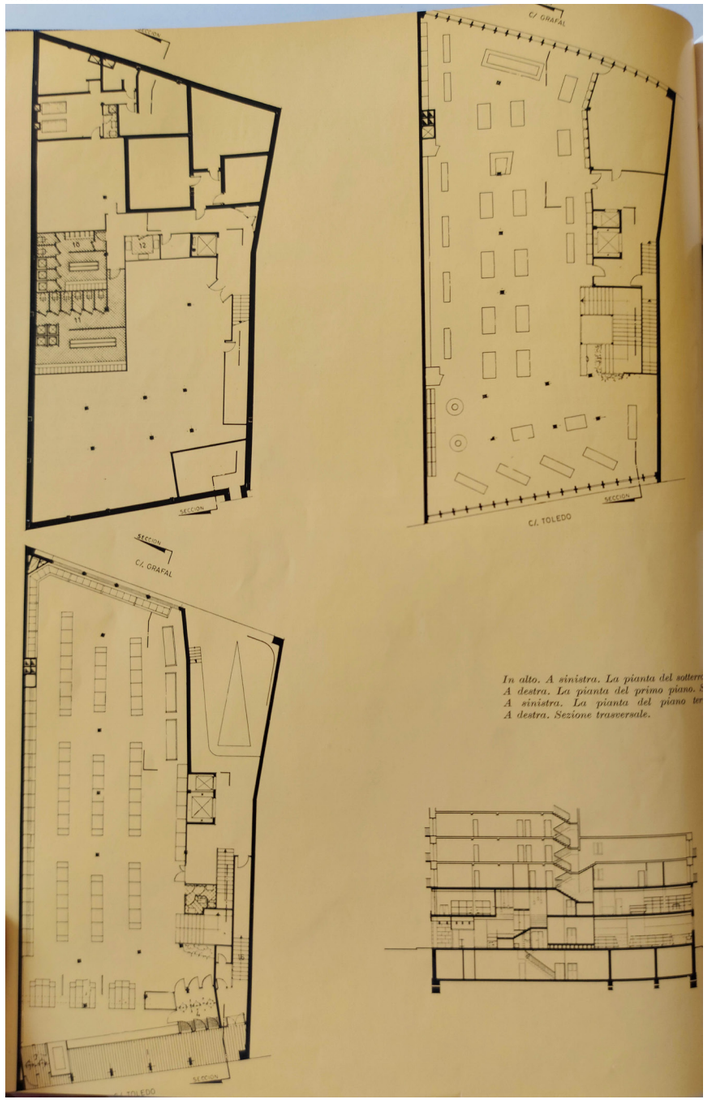


pag. 66, planimetria edificio Islas Filipinas.

pag. 66, foto edificio Islas Filipinas.



pag. 68, planimetrie e sezione del centro commerciale.



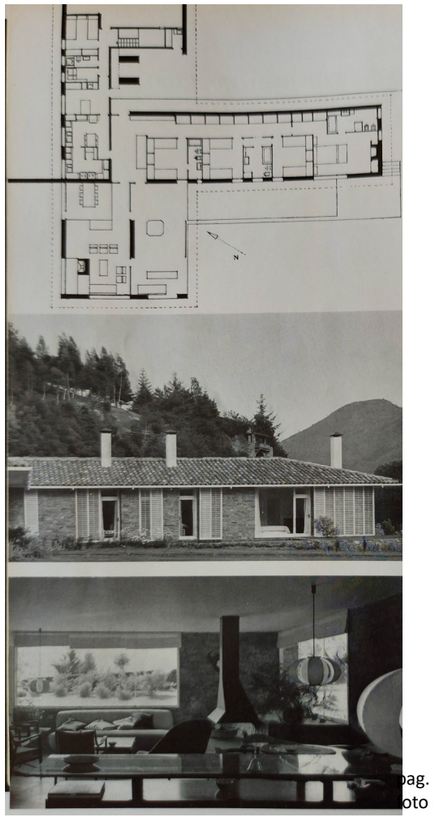
Casa per vacanze in Spagna

n. 74, Dicembre 1961, pp. 77-78.

Nel descrivere Casa Ballvé non si riportano sostanziali differenze rispetto al testo di «Domus». Nulla di nuovo è segnalato. Si racconta nuovamente del tetto spiovento, adottato da Coderch per far fronte al clima tipico della zona ai piedi dei Pirenei, mentre in pianta la casa conserva la tipica forma a T di altri progetti che l'architetto spagnolo realizzò per case costruite in zone tipicamente mediterranee e con copertura piana Si cita il bacino d'acqua, che oltre alla sua funzione estetica, isola le camere da letto che si affacciano con le finestre su di esso.

Per quanto riguarda l'arredo interno, si riportano i nomi dei discepoli Correa e Milà, «molto raffinati» con i muri di pietra lasciati a vista. Nelle stanze da letto è adottata la soluzione tradizionale delle piastrelle in ceramica, con il tipico camino in metallo verniciato.

pag. 77.



pag. 78, con planimetria, foto esterna e foto interna della casa.

Lotus
(1949-1967)

Oltre a riportare nel n. 1, con un articolo scritto in inglese, il progetto di Torre Valentina, già citato e trattato in «Domus», compaiono due articoli scritti da Oriol Bohigas. Il primo "*Abitazione e avanguardia architettonica*", è inserito all'interno del numero 9, che insieme al numero 8 è dedicato alla macro tematica della "casa". Il secondo pubblicato nel n. 10, "*Barcellona, area residenziale*" con la partecipazione di Ignacio Paricio, si concentra sullo sviluppo della città di Barcellona.

Abitazione e avanguardia architettonica
Oriol Bohigas, n.9, 1975, pp. 60-61.

Nel numero 9 della rivista che affronta un'ampia tematica sul concetto di "casa", Bohigas afferma a proposito delle abitazioni avanguardiste:

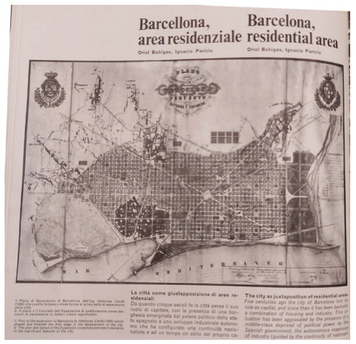
«la progettazione dell'abitazione urbana economica gode di una certa autonomia metodologica in virtù del carattere di necessità urgente che le è concesso e della primarietà che vi assumono i fattori economici e sociali».

Ma tale autonomia non da spazio all'avanguardismo e allo sperimentalismo, a causa dell'industrializzazione e delle basi nichilistiche imposte dal movimento moderno con la sua ripetizione di temi. La prefabbricazione ha ridotto le opportunità di sperimentare da parte degli architetti «intorno ai vecchi miti della flessibilità della varietà e del pittoresco "umanizzato"». Tale «industria dell'abitare» procede con maggior ritmo nei paesi in via di sviluppo come la Spagna, incapace di presentare «nuovi concetti di abitazione». A non permetterlo è il quadro economico esistente, con il tipico progetto proposto di un appartamento da 80 metri quadrati con 4 camere da letto, che induce soluzioni ripetitive. Motivo per il quale le avanguardie con il loro obiettivo di ristabilire «vecchi miti di flessibilità» si concentrano verso abitazioni di un certo livello economico alto, creando uno stile architettonico inutile:

«raggiungendo risultati difficilmente generalizzabili e creando uno stile architettonico su basi assolutamente inutili, ridicole, il cui valore è compreso solo dallo stesso gruppo di sperimentatori che diventano attori e spettatori di un'operazione marginale, appoggiata da tutte le riviste di architettura, la cui attenzione ai progetti non realizzati è in questo senso molto informatica».

Barcellona area residenziale

Oriol Bohigas, Ignacio Paricio, n. 10, 1975, pp. 146-159.



pag. 146..

Bohigas parte da un'analisi critica della città di Barcellona, che dopo aver perso il ruolo di capitale con il potere politico dello Stato spagnolo, ha subito un autonomo sviluppo industriale, dovuto alla presenza di una borghesia, che ha contribuito anche alla nascita di una nuova identità nazionale. Barcellona non possiede quindi, i tratti monumentali tipici di una città capitale, non è definita come una «semplice giustapposizione di nuclei industriali e nuclei residenziali [...] Dalle aree più altamente urbane a quelle maggiormente disurbanizzate, Barcellona è un complesso di case d'abitazione". La sua forma urbana è quindi dovuta al suo assetto residenziale in funzione di una pianificazione, avvenuta durante la prima espansione della città, controllata dal Piano Cerdà del 1859.

«Si trattava di un piano così strettamente definito nella dimensione viva ed edificata da determinare la forma urbana".

La matrice che esso costituisce «è applicata solo a funzioni residenziali, ha finito per sostituire quegli elementi primari assenti dalla città». In questo modo la stessa realtà residenziale resa tanto esplicita finisce per assumere un carattere monumentale, e «senza bisogno di appoggiarsi a monumenti puntiformi di riferimento».
Il piano nacque dopo che lo stesso ing. Cerdà analizzò le condizioni di vita delle classi operaie; nel 1890 fu compilato il Regolamento edilizio, «che riconobbe la realtà del processo». Il risultato è che la forma della città deriva dalle varie decisioni intraprese dalle amministrazioni. Si cita anche la seconda espansione, quella del Piano Camarcal del 1953, di cui si critica il Piano particolareggiato, che lascia spazio alle attività speculative private e «che non definiscono un intorno urbano, né si favoriscono le proposte architettoniche". In seguito, l'attenzione si sposta sulla gestione delle abitazioni di Barcellona. Anche se Cerdà aveva adattato il suo piano alla classe operaia, la pratica speculativa intrapresa dalla borghesia, fece in modo che tale classe sociale, occupasse la nuova espansione, lasciando alle classi minori, i quartieri abbandonati del centro storico; e le aree della periferia. Per quanto riguarda invece la nuova espansione, essa si concentrò su un'architettura residenziale sempre pensata per la classe operaia, che all'inizio fu promossa dallo Stato, per poi passare in

mano ad enti privati, attratti dalle opportunità speculative offerte dalla nuova espansione della città. Bohigas segnala come già negli anni '70 durante l'ultimo periodo del franchismo l'iniziativa privata avesse raggiunto il 90% delle abitazioni costruite in Spagna, e l'assenza da parte dello Stato accentuò il fenomeno speculativo.
Nel sotto capitolo delle tipologie, Bohigas ripercorre le scelte architettoniche promosse dagli architetti che definiscono il tipico appartamento barcellonese, dagli edifici borghesi di fine ottocento, con cortile a pianterreno, piano nobile e i restanti piani destinati agli affitti di diverse classi sociali,fino alle soluzioni architettoniche promosse dagli architetti per adattare gli edifici alle forme del Piano della città, con gli isolati che presentano gli angoli smussati di 45°, con i relativi problemi di entrata di luce nel cortile interno. Con gli anni '30 e con il rinnovamento moderno ripreso negli anni '50 e'60, si ottennero «risultati soddisfacenti» nell'adattare le costruzioni ai limiti del Piano, con le soluzioni moderne dei duplex, della pianta libera, della strada corridoio, degli spazi collettivi, e del tetto giardino.
Successivamente l'ultima trasformazione importante, corrisponde alla «terziarizzazione dell'espansione» adattando gli antichi edifici residenziali ad uffici, con il trasferimento della borghesia nei nuovi quartieri alti della città. Un fattore importante nel definire la città di Barcellona è rappresentato dalla normativa che dal 1856, con il Piano Cerdà, fino al 1890 stabilì la larghezza delle strade, e con il 1890 si cercò di controllare l'espansione della città , fino al 1932 quando si pose attenzione alle questioni di illuminazione e ventilazione. Dato che la normativa fu pensata per l'architettura residenziale borghese, essa cessó di essere efficace con l'abbandono da parte di tale classe sociale, dei nuovi edifici nella zona del Piano Cerdà:

«Questa perdita di contemporaneità tra il piano e la normativa è realmente grave».

Si è generato così un tipo di abitazione improprio: l'edificio con 4 unità per piano, l'unica soluzione che permette di sfruttare i corpi di fabbrica più grandi.
La riflessione indotta dal caso di Bohigas, dimostra le possibilità offerte dal dialogo con la normativa e le tipologie edilizie, anche se il corpo di leggi si dimostra ancora insufficiente nell'orientare gli interessi privati verso una dimensione urbana di significato collettivo.

«In un piano senza forma fisica, in cambio la normativa diventa l'unico controllo sull'edificazione, e pertanto le aree residenziali si adeguano all'interesse commerciale dell'iniziativa [...] E questo in città come Barcellona senza elementi primari a causa di una particolare configurazione socio-politica, è di una estrema gravità. comporta la scomparsa della città».

Conclusioni

L’Architettura nel periodo posteriore alla Guerra Civile 1939-1949

2: La ricerca della modernità(1949-1975)

L'Architettura nel periodo posteriore alla Guerra Civile (1939-1949)

Data la sostanziale differenza tra l'Architettura spagnola della prima decada posteriore alla guerra civile, e la seconda fase più moderna che si evolverà per tutta l'era franchista, sarebbe utile suddividere questo capitolo in due parti.

La prima parte corrisponde al decennio 1939-1949, caratterizzato soprattutto dall' instaurazione di uno storicismo, presentato come esempio per l'architettura del nuovo Stato, nato con la vittoria delle forze nazionaliste ribelli. Gli architetti legati più ad una visione "accademica" dell'architettura, che non era del tutto scomparsa durante gli anni della Repubblica, intrapresero la ricerca per una nuova architettura nazionale, in grado di rappresentare il trionfo dei valori tradizionali sulle forze liberali repubblicane sconfitte. Ad essere censurati furono tutti quegli episodi culturali che avevano avuto un forte legame nel rappresentare la Repubblica. Così, fu inclusa anche l'architettura moderna e razionalista, lasciando spazio ad uno stile, in grado di rispecchiare i valori nazionalisti, identificandosi con le opere del passato di Herrera e di Villanueva, architetti appartenenti all'epoca gloriosa dell'Impero spagnolo.

Scompaiono le figure di alcuni architetti che morirono durante il conflitto, o che furono esiliati, perché legati al regime repubblicano, come nel caso di Candela in Messico, Bonet in Argentina, Josep Lluis Sert, rifugiatosi negli Stati Uniti e Secundino Zuazo, esiliato nelle Canarie. Eppure, bisogna ricordare, di come Secundino Zuazo, già con il progetto de los Nuevos Ministerios per l'amministrazione repubblicana aveva intrapreso un'immagine classicista moderata. Come Zuazo, altri architetti come: Teodoro de Anasagasti, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Fernando García Mercadal, Fernando Chueca, durante l'epoca repubblicana, in parte, avevano adottato un certo linguaggio accademico che persisteva. Tra i principali architetti a rappresentare l'immagine del nuovo Stato, e che possano rendere un'idea, dello sviluppo della nuova architettura storicista, compaiono Pedro Muguruza, Luis Moya Blanco e Gutierréz Soto. Pedro Muguruza, cattedratico della Escuela de Arquitectura de Madrid, e la cui produzione era già caratterizzata da uno storicismo ecclettico e scenografico, durante la guerra, fu nominato Direttore Generale dell'Architettura del Governo di Burgos, che controllava i territori conquistati dall'esercito ribelle e sottratti al potere repubblicano. In seguito, con la fondazione della *Dirección General de Arquitectura*, cercò di controllare la produzione dell'intera architettura ufficiale. Tra i giovani architetti del periodo storicista compare anche Luis Moya Blanco (1904-1990). Convinto cattolico, intendeva l'architettura come un riflesso dell'ordine, e dei valori morali e sociali. Disprezzando l'architettura moderna, e seguendo l'ideologia franchista, nella difesa della fede cattolica, e nella restaurazione della società tradizionale, ripropose una nuova architettura, basata sulla tradizione classica, medievale e ispano-araba, così come quella importata nelle colonie del Nuovo Mondo. Oltre al suo progetto utopico pubblicato sulla rivista della Falange "*Vertice*", nel 1942, con il titolo "*Sueño Arquitectónico para una exaltación Nacional*", tra le sue opere più importanti, compare l'*Universidad Laboral de Gijón*, che con le sue dimensioni monumentali ricorda il complesso del monastero de *El Escorial*. Infine, va ricordato Gutiérrez Soto (1900-1977), che dopo la fase razionalista del periodo repubblicano degli anni Trenta, ritorna con uno stile storicista, ispirato all'architettura *herreriana escurialense*, con il suo progetto definitivo per il Ministerio del Aire del 1941.[1]

Di tutta la produzione architettonica di questo periodo, le riviste italiane non dimostrano nessun interesse. Non compaiono i nomi degli architetti citati fino ad ora. Soltanto Gutierréz Soto, è presentato nella rivista "Casabella Costruzioni", ma con progetti precedenti degli anni Trenta come quello razionalista per il *Cinema Barceló* a Madrid del 1930 nell'articolo: "*Cinema barcelo a Madrid*", pubblicato nel Novembre del 1933, e il progetto della piscina "*La isla*" , sempre a Madrid, pubblicato nel Gennaio del 1933.[2]

Le riviste italiane nel periodo fascista

Se l'architettura storicista non sembra attrare l'attenzione dei critici e degli architetti italiani, in particolar modo di coloro che durante il periodo fascista sperimentarono un linguaggio moderno e razionalista, l'interesse degli editoriali italiani riguardo alla nuova architettura della Spagna falangista, si concentra negli ultimi tre anni del fascismo 1940-43, soltanto in alcune importanti opere di sistemazioni urbanistiche e ricostruzione, che riguardano le città spagnole gravemente danneggiate dal conflitto civile. Appena terminata la guerra, uno dei primi obiettivi proposti dal nuovo governo, fu proprio quello di ricostruire il paese. Lo dimostra la legge varata nell'aprile del 1939, venti giorni dopo l'entrata a Madrid del generale Franco, che segnò la fine del conflitto. Veniva approvata così la *Ley de Vivienda*, e venivano istituiti i nuovi enti nazionali, che attraverso forti partecipazioni statali, erano incaricati della ricostruzione. Furono fondati la *Dirección General de Regiones Devastadas* (DGRD), l'*Instituto Nacional de Colonización* (INC), l'*Obra Sindical del Hogar* (OSH) e l'*Instituto*

Nacional de Vivienda (INV). Con la fondazione di tali organizzazioni, il nuovo regime dimostra di voler seguire gli esempi di enti, come quello tedesco dell'*Arbeitfront*, e quello italiano dell'Opera Nazionale Combattenti, che con il regime fascista, si trasforma in un'prganizzazione economica, al quale viene affidata la bonifica e la colonizzazione dell'Agro Pontino. Con il termine *reconstrucción* in Spagna non va inteso soltanto la riedificazione di edifici distrutti, ma anche la rimessa in moto dell'economia. Lo dimostra il fatto, che inspirandosi all'Istituto italiano per la ricostruzione industriale (IRI), viene fondato nel 1941 il suo corrispettivo spagnolo: l'*Instituto Nacional de Industria* (INI). Nel caso dei nuovi nuclei rurali la ricostruzione da parte della DGRD e dell'INC avvenne seguendo i criteri urbanistici moderni, determinando le varie tipologie di edifici e funzioni, definendo i vari programmi di una città e le sue necessità, così come gli spazi collettivi; anche se i progetti in facciata presentavano caratteri regionalisti, a simboleggiare la vittoria propagandata dal regime, dei valori tradizionali rurali, contro quelli del mondo urbano,[3] con atteggiamenti simili a quelli assunti dalla società fascista italiana, nella difesa delle identità contadine e dei loro principi morali. Dato che tra il 1939 e il 1949, appena furono attuati i programmi di costruzione di nuovi nuclei di *población*, che inizieranno soprattutto tra gli anni '50 e '60, l'attenzione del regime si concentra sulla ricostruzione dei centri urbani, che vengono segnalati nelle due riviste del Ventennio analizzate in questa ricerca: «Architettura: rivista del Sindacato nazionale fascista architetti» e «Urbanistica». Mentre, in «Edilizia Moderna», nel numero 45 del Dicembre 1950, Diego De Reina, con toni propagandistici, ricorda tutti i traguardi e e le varie ricostruzioni di case, ospedali, chiese, scuole e città realizzate dalla DGRD, che sarà sciolta nel 1957.

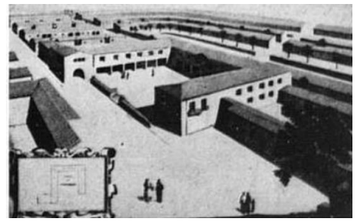
«Architettura: rivista del Sindacato nazionale fascista architetti» (1939-1942)

In «Architettura», nella rubrica "*dalle riviste*", diretta da Luigi Lenzi, si riportano le notizie pubblicate sui vari editoriali stranieri, considerate più importanti. Nel caso della Spagna, le riviste consultate erano «Nueva Forma» e «Reconstrucción».

Nel n. 3 del 1941, a pag. 134-136, si segnala la notizia della mostra della Ricostruzione avvenuta a Madrid. Per quanto riguarda i progetti presentati durante l'evento, Luigi Lenzi non sembra apprezzare le loro qualità, non possedendo caratteristiche tali da considerarli moderni per quanto concerne l'architettura e l'impianto urbano:
«Nel giugno del 1940 si inaugurò in Madrid, con grande pompa e solennità, la "Mostra della Ricostruzione": In essa erano esposti in bell'ordine i progetti realizzati, in corso di realizzazione e da realizzare, per ricostruire ciò che era stato distrutto nelle regioni della Spagna, devastata dalla guerra civile». Nel Palazzo della Biblioteca e dei Musei fu organizzata l'esposizione dei progetti i quali, a giudicare dalle riproduzioni presentate, non ci sembrano segnare un passo avanti né per quanto riguarda l'architettura né per quel che concerne l'urbanistica. Ci auguriamo che molti dei progetti, sottoposti al nostro esame, possano ancora essere riveduti e lo siano a tutto vantaggio della bella terra di Spagna».
La rivista consultata da Lenzi per questa notizia fu «Reconstrucción» con il numero di Giugno-Luglio, del 1940.

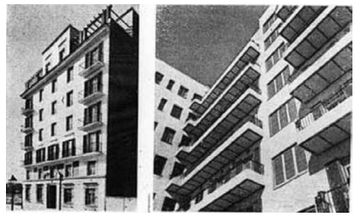
n. 3, 1941, pp. 135, Il progetto di ricostruzione della città di Brunete, tratto dalla rivista "Reconstrucción", giugno-luglio, 1940.

Nel n. 5 del 1941, a pag. 216, si segnala il progetto per un gruppo di case destinate ai mutilati di guerra, realizzato a Granada, dall'architetto F. Prieto Moreno, che svolse anche il ruolo politico di *Jefe provincial de Falange de Granada*. A proposito di tale opera il commento di Lenzi è: «Architettura mediterranea di buon effetto». La notizia fu tratta n. 1 del 1940-41 di «Nueva Forma».



n. 3, 1941, pp. 135, Il progetto di ricostruzione per la città di Las Rozas, tratto dalla rivista "Reconstrucción", giugno-luglio, 1940.

Nel n. 11 del 1941, a pag. 438, compaiono le costruzioni residenziali realizzate a madrid dall'architetto Juan Pan da Torre, e segnalate in «Nueva Forma», nel n. 2 dello stesso anno. A proposito degli edifici Lenzi commenta: «ci sembra lascino addirittura insoluto il problema dell'abitazione tipo per le classi medie. La pianta a corpi di fabbrica multipli, è contraria a tutte le buone regole distributive per edifici del tipo. l'architettura invece è gaia e ben studiata».



n. 11, 1941, pp. 438, le nuove costruzioni di Juan pan da Torre, tratto dal n.1 della rivista "Nueva Forma", del 1940.

Nel n. 12 del 1941, a pag. 478, nel sottogruppo "Chiese-edilizia sacra", è presentato il Convento degli Ermitani di Madrid che dopo essere stato «distrutto dai rossi, è stato ricostruito poco tempo fa su progetto di Manuel Ruiz de la Prada. Buono in alcuni dettagli, ci sembra un po' duro nella rigidità scheletrica dei suoi volumi geometrici».
La fonte citata è la rivista «Reconstrucción», Giugno, 1941.

Nel n. 3 del 1942, a pag, 306, consultando la rivista «Reconstrucción», del luglio-agosto 1941, nel sottocapitolo "Costruzioni rurali", si considerano «buone le soluzioni adottate per la costruzione di case coloniche a Montanon».

«Urbanistica: rivista dell'istituto Nazionale di Urbanistica» (1939-1943)

In «urbanistica», gli esempi riportati trattano soprattutto di sistemazioni urbanistiche e ricostruzioni post-belliche. La distruzione causata dal conflitto spesso offrì l'opportunità di avviare opere di risanamento dei quartieri insalubri, di risolvere problemi di viabilità, di estetica e di miglioramento della città. Questo tipo di interventi riprendono i concetti della *Ley de Reforma Interior* del 1895, che con l'obiettivo di decentrare e igienizzare i nuclei urbani, portò all'apertura di "*grandes*

vias" come nel caso di quella madrilena costruita a tratti nella prima metà del Ventesimo secolo. Si citano i progetti esemplari di nuove "*avenidas*" sulle quali si affacceranno edifici moderni, come nel caso di Alicante, Barcellona, Granada e Madrid, da realizzarsi al posto dei quartieri malsani distrutti dalla guerra, con operazioni simili a quelle degli sventramenti fascisti effettuati a Roma, dove i vecchi edifici da demolire «attendono il piccone». Oltre alla costruzione delle nuove arterie utili alle città, e alla ricostruzione di interi centri come nel caso di Brunete e Belchite, di nuove chiese, scuole ed edifici pubblici, si riportano le notizie delle spese sostenute, per la realizzazione da parte degli enti statali citati in precedenza, di interi quartieri per case popolari, nelle zone di espansione, previste dalle amministrazioni municipali delle città. Le varie notizie erano segnalate nella rubrica "*Città estere*" all'interno del "*Notiziario*" diretto da Vincenzo Civico.
Le varie città spagnole trattate nella rivista sono qui elencate in ordine alfabetico.

Alicante

Per quanto riguarda la prima città affrontata, nel n. 2 del 1941, a pag. 66, si riporta la notizia del risanamento dei quartieri di *Chino* e di *Atarazanas*, con la costruzione della nuova *Avenida Joaquin Garcia Morato*, per unire il monumento di Colombo con l'avenida Josè Antonio. Il progetto di risanamento prevede, la distruzione di vie storiche importanti quali *Mediodia* e *Cirés*, e parzialmente quelle di *Montesrrat* e *Gutenberg*. In base al testo, lo sventramento coinvolgerà anche l'abbattimento di molti edifici come il Gran Teatro Circo Barcellonese, un anfiteatro costruito nel 1853. Nel numero IV e V dello stesso anno a pagina 53, si citano altre grandi sistemazioni urbanistiche, dovute ai danni della guerra:

«Importantissime sono le sistemazioni urbanistiche intraprese nella città dopo la guerra, sia per riparare i danni notevoli da essa arrecati, sia soprattutto per conferirle il carattere di grande città mediterranea». Si parte dallo spianamento della collina, una volta dominata dal Castello di S, Fernando, danneggiato insieme al promontorio dai bombardamenti. Al loro posto, successivamente alla spianata, si anticipa il «sorgere di un modernissimo quartiere, ricco di edifici pubblici, tra i quali quello del Governo Civile».
La distruzione degli edifici nel quartiere di *S. Francisco*, che prende il nome dall'omonima chiesa anch'essa danneggiata, offre la possibilità di ampliare l'*Avenida Méndez Nuñez*, dal mare fino alla piazza dei tori, con la costruzione di moderni edifici, di cui il testo lascia intendere che molti sono già in fase di costruzione.

Barcellona

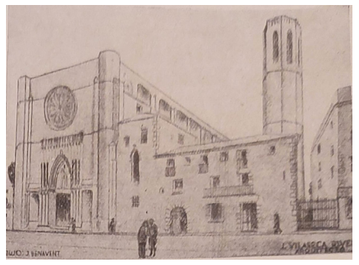
Molteplici sono gli articoli dedicati alla città catalana, partendo dal n. 4 del 1940, a pag. 206, dedicato alla ricostruzione della città:

«In silenzio, senza strombazzamenti di cerimonie e di inaugurazioni vecchio stile, Barcellona si è accinta all'opera grandiosa di ricostruzione, per sanare le gravissime ferite di guerra».

Si informa sulla stesura di un nuovo piano urbanistico, che consentirà di risanare i vecchi quartieri, eliminando le deficienze già esistenti, e di organizzare al meglio l'espansione e lo sviluppo edilizio, «che ha ripreso in misura notevole dopo la fine della guerra». Si cita il prestito concesso dalla Banca di Spagna al Comune della città di cinquanta milioni di pesetas, per intensificare l'opera di ricostruzione, portando a termine i lavori più urgenti. Tra questi si segnala la creazione di nuove arterie come: la via Layetana, che sfocerà in Piazza Nuova, e il nuovo tratto di via Muntaner, tra *Puerta de la Paz* e calle *Conde del Asalto*. Si prevede anche la demolizione degli edifici fortemente danneggiati, tracciando sulle aree da essi occupati una nuova rete viaria, «più ampia e razionale, che accoglierà le nuove case ed i nuovi palazzi della città rinnovata dalla Falange».

n. 1, 1941, pag. 63, "il nuovo pasaggio nella piazza Reale".

Segue il breve testo pubblicato nel numero 1 del 1941, a pag. 63, dedicato questa volta al piano di ricostruzione e di sistemazione della città. Con l'approvazione del prestito da parte del *Banco de España*, e con le informazioni tratte dal Bollettino della Federazione Internazionale dell'Urbanistica e dell'Abitazione, si apprende che il nuovo piano prevede numerose ed importanti opere, «che trasformeranno completamente il volto della città». Tra i progetti di risanamento si cita quello per il quartiere *Atarazanas*, dove la mortalità per malattie aveva raggiunto cifre vertiginose. All'interno del quartiere della *Barceloneta*, è prevista la demolizione di edifici danneggiati per lasciar spazio ad una nuova piazza che ospiterà nuovi palazzi pubblici. Altre sistemazioni riguardano la "Piazza Nuova", con la costruzione di una nuova arteria al posto della più antica calle *Capellans*, il nuovo passaggio coperto sul fianco del Palazzo Reale, e la restaurazione della Chiesa gotica di "Santa Maria del Pino".


n. 1, 1941, pag. 63, "la sistemazione della chiesa di Santa Maria del Pino".

Le notizie delle sistemazioni urbanistiche della città sono riprese nel numero IV-V dello stesso anno (1941) a pag. 53. Questa volta la cifra dichiarata e prestata al Comune è di 77 milioni e mezzo di pesetas. Una delle opere «già, in parte compiuta», è quella dello sgombro delle rovine, e la riparazione degli edifici, soprattutto pubblici. Si rammentano ancora una volta le sistemazioni della "via Layetana", nei pressi della "Piazza Nuova", «dove maggiori sono stati i danni e le distruzioni della guerra». Con 7 milioni di pesetas, è stato infatti realizzato il collegamento tra la *Layetana* e le "*Ramblas*", attraverso la "*Puerta Abierta*" e le vie di Puertaferrisa, e solo successivamente si cita, che sarà realizzato il secondo tratto presso calle del *Buen Suceso,*

dove vi era l'omonimo quartiere «distrutto dai rossi». Oltre all'intervento di aprire una "Gran Via" tra *Atarazanas* e *Muntaner*, per collegare il Porto con la calle *Conde de Asalto*, si informa che «nell'anno in corso», saranno realizzate le urbanizzazioni di *San Pablo de Campo*, della *Barceloneta*, della piazza di *San Agustín* e dell'area del vecchio Convento dei Carmelitani scalzi. Il testo si conclude ricordando come «particolare cura verrà poi rivolta per completare l'opera di ricostruzione, parziale o totale, degli edifici municipali, che sommano a più di un centinaio».

Nel numero VI, a pag. 59, si parla della viabilità del traffico con il prolungamento della "*Avenida Generalissimo Franco*", ben oltre il "Parco del Reale Polo Hockey Club". Anche per l'*avenida Josè Antonio*, è previsto un prolungamento per connettersi con *Castelldefells*. Si prevede come tali sistemazioni «verranno condotte a termine nello spazio di un anno, un anno e mezzo», L'ultimo ampliamento citato è quello della via Augusta.

Nel numero V-Vi del Dicembre 1942, a pag. 29, all'interno delle sistemazioni urbanistiche «dell'anno in corso», compare la notizia dell'urbanizzazione delle zone del *Paseo di Isabella II* e di quello di *Colón*, della piazza esistente lungo la via della *Canuda*, della *Barceloneta*, e delle *avenidas Atarazanas*, e *Muntaner*. La Via Augusta risulta essere stata già compiuta, insieme a quelle del Principe delle Asturie, della via Tuset, e dell'*avenida Generalisimo Franco*, per decongestionare il traffico, e per «completare l'azione di totale trasformazione iniziata subito dopo la liberazione della città dalle orde rosse».

Al numero 1, per i mesi di Gennaio e Febbraio del 1943, a pag. 36, nel testo dedicato alla città di Barcellona, si accenna al II° Congresso Nazionale dell'Urbanistica e dell'Abitazione, tenutosi tra il 22 e il 29 Ottobre del 1942, con l'inaugurazione per una grande esposizione dei piani regolatori e delle realizzazioni urbanistiche, per far fronte alle grandi opere attuate per la ricostruzione delle regioni devastate dalla guerra, «con una spesa di oltre mezzo miliardo di pesetas»:

«I congressisti hanno compiuto interessanti visite alle maggiori opere realizzate o in corso a Barcellona e nella provincia ed hanno potuto così rendersi esatto conto della grandiosa opera di ricostruzione e di rinnovamento nazionale tenacemente perseguita dal Governo del Caudillo».

Sono presentati i tre temi principali, oggetto di discussione nel congresso: 1) regioni e zone industriali, 2) la casa modesta, e 3) il problema dei cimiteri. Per quanto riguarda il primo tema emerge la proposta del Congresso di costruirle lontano dai centri abitati, mentre per il secondo, si è giunti alla conclusione che le case economiche rappresentano l'unica soluzione per far fronte all'obiettivo imposto dal governo di risolvere il problema dell'emergenza casa:

«il Congresso ha infatti ravvisato nelle case economiche lo strumento migliore per risolvere il problema nettamente posto dal Caudillo di assicurare a tutti gli spagnoli una casa sana e decorosa».

Motivo per il quale già nel numero 2, a pag. 37 dell'anno 1943, già si segnala la costruzione di un nuovo quartiere per case economiche nella città catalana. Si tratta della zona compresa tra le vie *Padre Claret, Concepción Arenal* e *Bach de Roda*, presso la *Calle Meridiana*. Il complesso di 406 abitazioni, è commissionato dall'organizzazione statale "*Obra Sindical del Hogar*" con un importo di 12 milioni di pesetas, per servire le aree industriali di *San Martín*, *Clot* e *San Andrea*. Il testo si conclude affermando come «le abitazioni, pur nella loro semplicità, saranno dotate di ogni impianto e comodità moderna, con particolare riguardo a quelle di carattere igienico».

Per quanto riguarda la città di Barcellona ci sarebbe anche l'articolo "Avenida della Cattedrale", pubblicato nel numero V-VI del 1943, a pag. 39, (fascicolo assente nelle biblioteche consultate).

Belchite

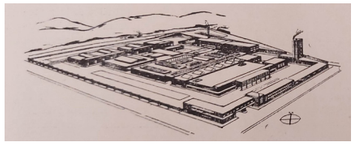
Articolo che con toni propagandistici è dedicato alla costruzione della nuova Belchite, cittadina nella provincia di Zaragoza, fortemente colpita dai danni della guerra:

«Il Caudillo ha voluto che accanto ai resti gloriosi di Belchite, che verranno conservati a perenne testimonianza dello sforzo eroico compiuto per il riscatto della nazione spagnola, sorgesse una nuova città, modernissima e perfetta nella struttura e negli impianti».

Si spiega come il progetto abbia avuto origine dopo diversi studi riguardanti il traffico, il clima la geologia ecc. È prevista la costruzione di un parco pubblico come «sutura» tra le rovine della vecchia Belchite e la nuova città, che si svilupperà ungo le vie di comunicazione più importanti della regione che collegano a Saragozza e Cariñena. Si riporta la notizia che alla costruzione della città parteciperanno anche prigionieri di guerra:

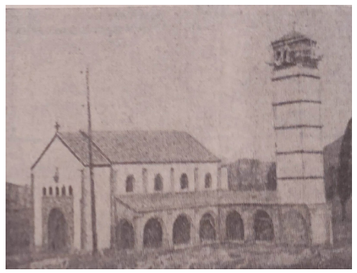
«Alla costruzione della nuova Belchite sono stati addetti 1500 prigionieri della brigata internazionale, quella stessa che infuriò selvaggiamente contro l'antica città».

Si prevede come la costruzione possa procedere ad un ritmo «celere», grazie ai materiali forniti in loco a basso prezzo, e alle fabbriche ap



n. 1, 1940, pag. 45, il nuovo mattatoio di Bilbao.

n. 4, 1940, pag. 34, il sanatorio antitubercolare



n. 4, 1940, pag. 34, la Chiesa di San Pedro

positamente create «che formeranno il primo nucleo della futura zona industriale della nuova Belchite».

Bilbao

Nello stesso numero 1, del 1940 a pag. 45, si parla della città basca di Bilbao. Tra le grandi opere previste per la città, si parla dell'approvazione per la realizzazione di un nuovo mattatoio, «di cui la città aveva urgente bisogno». Il progetto è stato affidato al giovane architetto German Aguirre, «valoroso combattente della guerra di liberazione». La pubblicazione di un'immagine del plastico mostra il complesso, il cui costo era stimato sui 13 milioni di pesetas, e con una capacità di impianti sufficiente ad una popolazione di 250.000 abitanti.

Nel numero IV del 1942, a pag. 34, continua l'interessamento per Bilbao, con le sistemazioni urbanistiche che riguardano: il quartiere di case popolari di Guernica, costruito dalla Direzione Generale delle Regioni Devastate, con una spesa di due milioni di pesetas; la Casa Concistoriale di Guernica, uno dei tre edifici della nuova piazza della Villa Foral, la Chiesa parrocchiale di San Pedro, a Las Carreras, e il sanatorio tubercolare infantile Victor Tapia.

Brunete

Ad essere menzionata nella rivista nel n. VI del 1940, a pag. 293, è anche la ricostruzione della piccola cittadina alle porte di Madrid, fortemente danneggiata durante l'omonima "Battaglia di Brunete" del 1937:

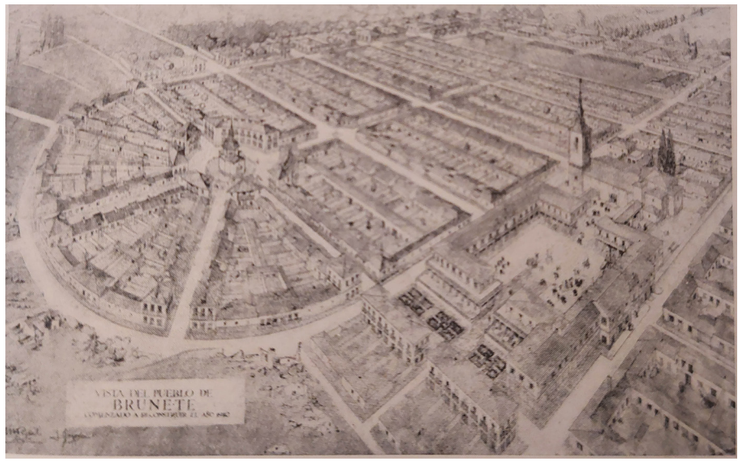
«Il Governo Nazionale ha disposto che Brunete, la città duramente provata dalla guerra di liberazione, venga prontamente ed integralmente ricostruita, riproducendo il più possibile le vecchie linee urbane, ma prevedendo anche un notevole incremento rispetto ad esse».

Si rammentano i nomi degli architetti Memendez Pidal, Quijada e Somarriva, e dell'architetto principale Mendoza, ai quali è stato affidato l'incarico di ricostruzione. Il nuovo progetto prevedeva l'integrale ricostruzione della città, con la piazza circolare intorno alla chiesa, nella quale a raggiera, sfociavano le arterie principali; anche se tale area del paese con il nuovo programma, perde il suo ruolo di centro cittadino, a causa della costruzione, concentrata in una zona diversa del paesino, dei nuovi edifici pubblici, che come in Italia nel caso delle Case del Fascio, rappresenteranno la nuova strutturazione sociale del regime:

«Questa verrà assunta da una nuova piazza, che verrà costruita a fianco del vecchio nucleo, dal carattere solenne e raccolto, tutta a colonnati e loggie, di uniformi caratteristiche architettoniche, nella quale domineranno, per masse e decorazioni, Il Palazzo Municipale, la Casa della Falange e la Casa della Giovinezza Nazionale, e che sarà ornata,

nel centro da una fontana monumentale».

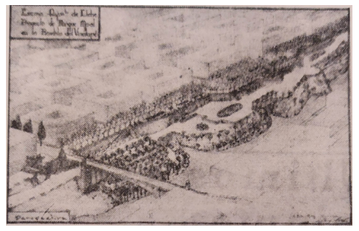
Si precisa infine, di come i lavori iniziati nel maggio dello stesso anno, saranno portati a termine dando precedenza alle case per gli operai e per gli agricoltori.



n. VI, 1940, pag. 293, la vista a volo d'uccello della ricostruzione di Brunete.

Cieza

Anche Cieza, importante centro tessile nella zona di Murcia, ha intrapreso un rinnovamento urbanistico al termine della guerra, con la costruzione di altre 5 industrie, oltre le 20 che già la città contava. Per quanto riguarda la sistemazione del "Paseo dei Martiri", si parla di otto edifici già demoliti e altri 13 «che attendono il piccone». Si prevedeva anche nell'articolo la costruzione di un nuovo parco pubblico nella zona di *La Ontada*, e un villaggio operaio intitolato "Generalisimo Franco", con 67 case su una superficie di 15000 metri quadrati. (n. 4, Luglio-Agosto, 1942, p. 294).



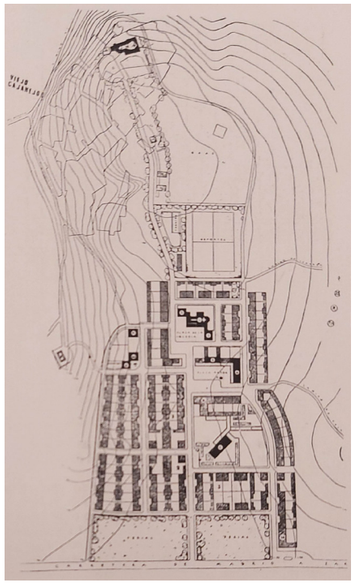
n. VI, 1940, pag. 294, il progetto del nuovo grande parco municipale di Elche.

Elche

Nel numero VI del 1940, a pag. 294, è la volta della cittadina nella zona valenciana di Elche, «cittadina di 50 mila abitanti e notissimo centro turistico, difettava gravemente di acqua potabile». Problema risolto con la costruzione di un acquedotto, con sorgenti a 40 km di distanza. Tra le altre sistemazioni si segnalano quelle del parco pubblico di Planisa, la costruzione del mercato centrale di frutta e verdure, di un gruppo scolastico e delle relative case per gli insegnanti, il Mattatoio municipale, e la Chiesa di S. Maria «distrutta dalla furia anarchica», con il costo di 2 milioni di pesetas.

El Ferrol

Nello stesso numero, segue il testo dedicato a El Ferrol del Caudillo. Si tratta di un quartiere operaio, commissionato dall'Istituto Nazionale per l'Abitazione. Il complesso prevedeva 4000 abitazioni, per dare



n. VI-V, 1941, pag. 294, Gajaneios, con la planimetria generale del piano di ricostruzione.

alloggio a 8000 operai, giunti nella città galiziana per la costruzione di importanti infrastrutture portuali. Durante la stesura dell'articolo si segnala, come già fosse in corso la costruzione di un primo gruppo di 1043 abitazioni. Per trarre un reddito futuro dopo il costo complessivo previsto per 74 milioni di pesetas, il quartiere passerà di proprietà al comune dopo quarant'anni.

Gajaneios

Al numero IV-V del 1941, G. Rigotti, analizzando l'articolo del n. 2-3 a pag. 51-52 della rivista «Mitteilungen», dedica spazio alla ricostruzione della cittadina di Gajaneios, situata sulla strada tra Madrid e Saragozza, e completamente distrutta dalla guerra. La costruzione della nuova città era prevista su una superficie a 1000 m di altura:

«Il piano regolatore è molto semplice, non esiste alcuna industria e tutte le case sono coloniche Sono state previste due piazze: quella principale e quella della chiesa. Sulla prima affacciano il municipio e le case delle formazioni politiche, due grandi magazzini, e un centro di divertimenti con bar, sale da ballo e cinematografo».

Per quanto riguarda le abitazioni, esse sono costruite seguendo tre tipi: quelle per i contadini agiati, per quelli di modeste condizioni, e per gli operai del settore agricolo. Le abitazioni sono assegnate in grandezza in base al numero dei componenti di una famiglia, includendo anche scuderie, e cortili per gli animali.

L'interesse per questa cittadina segue nel numero IV-V sempre del 1941, questa volta seguendo le notizie riportate nella rivista spagnola «Reconstruccion», che spiega come sia stata abbandonata la vecchia ubicazione e scelta una nuova, con le due piazze di cui la centrale prevedeva la costruzione del Municipio e della Casa della Falange. Le scuole sono ubicate nella parte centrale della città, mentre si riprende la notizia dei tre tipi di case destinate ai vari agricoltori.

Granada

Per quanto riguarda la città andalusa, nel numero 1 del 1941,a pag. 30, appare la notizia di un mutuo ricevuto dall'amministrazione, per le sistemazioni del quartiere di "San Lazzaro", al fine di creare «un degno» ingresso alla città; la costruzione di un nuovo parco pubblico, e la creazione di nuove zone urbane. Nel centro città invece, si segnala l'importante risanamento per il quartiere di *Manigua*, «che ha costituito finora una delle maggiori piaghe della città». Il risanamento prevede anche la costruzione di nuovi aree residenziali moderne.
Nel numero V-VI del 1942, si citano le sistemazioni del piano regolatore per i quartieri di *Puerta Real de España*, per ampliare le viste al monumento, e della precedente zona di *Manigua*, di cui si riporta la notizia dell'avvenuta demolizione di 58 case nei pressi della *calle de los Reyes Catolicos*. Sulle due nuove arterie per collegare la Porta Reale con la *calle del Campillo Alto*, era prevista la costruzioni di nuovi edifici «dotati di grandi portali, secondo la tradizione urbanistica ed architettonica del secolo XVII». Si rammenta oltre al risanamento di Manigua anche quello per il quartiere dell'*Embovedado*, che ha concesso alla città «una *avenida* di splendide proporzioni e prospettive».

Guadarrama

Per quanto riguarda le notizie di Guadarrama, piccolo centro situato nell'attuale Comunidad de Madrid, esse sono riportate nei numero V-VI del 1943, a pag. 41, fascicolo non conservato nelle biblioteche consultate per questa investigazione.

Huesca

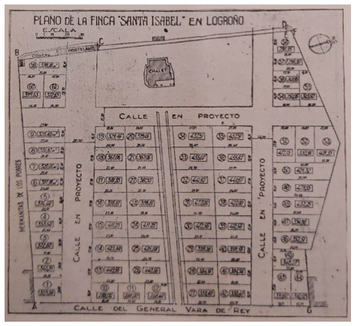
Segue la città pirenaica di Huesca, duramente provata dalla guerra, con un articolo nel numero 1 del 1943, a pag. 36. Dei progetti all'epoca in corso con il costo di 3 milioni di pesetas, si segnalano quello per la ricostruzione del Palazzo municipale, quello per il Cimitero e il completamento del nuovo ospedale, più la costruzione di nuove case popolari e l'ampliamento della città. In fase di approvazione si citano i progetti per un nuovo acquedotto per portare le acquee da una sorgente nella zona di Igriés, a 12 km dalla città, più le ricostruzioni di edifici pubblici e chiese all'interno dell'omonima provincia.

Jaen

Le sistemazioni e lo sviluppo della città andalusa sono riportati nel numero VI del 1943, a pag. 8:

«Al pari di tutte le altre consorelle spagnole, la città di Jaen ha intrapreso, subito dopo la vittoria, una grande serie di opere e di sistemazioni urbanistiche per riguadagnare il tempo perduto durante gli anni della dominazione marxista».

Grazie al nuovo bilancio dell'amministrazione è possibile affrontare il problema dello sviluppo cittadino, fino a quel momento «senza un programma organico e spesso anzi in modo caotico». Con l'acquisto da parte del Comune dei terreni a nord della città, si è dato il via all'ampliamento con i fondi necessari per la creazione di un nuovo quartiere, intitolato alla "Vittoria", dotato di «strade, piazze, giardini, campi di sport e di gioco, edifici e servizi pubblici e tutti gli impianti urbanistici moderni». Si riconosce anche il merito da parte della Municipalità per la costruzione di una vera e propria città degli sport,



n. V-VI, 1942, pag. 45, “Logroño, il nuovo quartiere giardino di Santa Isabella”.

con uno «stadio, piscine, campi per il gioco del calcio, per il tennis, per la pallacanestro e per tutti gli altri sport di massa». Invece, erano in corso ancora studi per la costruzione di nuove case popolari, di altri acquedotti e per l’ampliamento delle zone verdi all’interno della città.

Logroño
Di questa città, nella regione de La Rioja, al numero V-VI del 1942, a pag. 45, si pubblica una planimetria che mostra il piano particolareggiato per «il completamento del signorile quartiere giardino di *Santa Isabel* nella zona a ponente della *Calle General Vara de Rey*». Per quanto riguarda la lottizzazione: «è a piccole particelle di mq. 350 in media; speciali norme urbanistiche ed architettoniche assicureranno unità e compostezza al nuovo quartiere, che comprenderà un totale di 60 villette».

Madrid
L’interesse per la capitale nell’arco di tempo considerato inizia nel numero 1 del 1940, a pag. 105, con la notizia della creazione della Federazione dell’Urbanistica e dell’Abitazione:

«È stata definitivamente costituita la federazione Spagnola dell’Urbanistica e dell’Abitazione, di cui sono stati nominati soci d’onore, tra gli altri, i Ministri della Gobernacion e dei lavori Pubblici ed i Rappresentanti diplomatici delle Repubbliche Sud-Americane di lingua spagnola e del Portogallo».

Il compito della nuova federazione era quello di promuovere lo studio degli urgenti problemi urbanistici ed edilizi in Spagna, ma anche in tutti gli altri «paesi spagnoli, con i quali manterrà stretti contatti». La redazione dell’editoriale dell’Istituto Nazionale di Urbanistica, coglie così l’occasione per augurare l’inizio dell’attività della sua corrispettiva versione spagnola:

«Siamo lieti di porgere il nostro migliore saluto augurale al nuovo Ente che, al pari del nostro Istituto Nazionale di Urbanistica, siamo certi porterà un deciso contributo al rifiorire della magnifica tradizione urbanistica ed architettonica spagnola».

Nel fascicolo numero 2 dello stesso anno, a pag. 296, si torna a parlare della Federazione spagnola dell’Urbanistica e della Abitazione, con la convocazione per un prossimo congresso, ed una mostra per il prossimo autunno, con le partecipazioni delle delegazioni di Portogallo e di molti paesi ispano-americani.

Sempre nel numero 1, a pag. 57, si inizia citando le nuove grandi opere pubbliche della capitale, approvate dal Consiglio dei Ministri del nuovo governo, e che verranno attuate in Madrid e provincia con l’impiego id 20000 operai. I lavori prevedevano la costruzione della nuova linea ferroviaria Madrid-Burgos, e del viadotto sopra il fiume Elsa, spiegando come tale opera fa parte del piano per la ricostruzione dei vari ponti «distrutti dai rossi durante la guerra civile, 140 dei quali sono stati già riparati». Il testo termina con un elogio propagandistico al nuovo Capo di Stato, e alle opere di ricostruzione promosse dal nuovo regime:

«la Spagna di Franco sana così rapidamente le profonde ferite della lunga guerra e costruisce il suo nuovo volto, con durature opere di pace».

Le notizie delle grandi opere per la capitale proseguono nel numero VI del 1940:

«Il Governo ha adottato tutti gli opportuni provvedimenti e stanziato somme cospicue di contributi statali perché Madrid risani al più presto le ferite sofferte ed intraprenda l’opera di attrezzatura che ne faccia la degna capitale del risorgente impero di Spagna».

Dalle notizie di questo articolo, appare chiaro come già nel 1940 le opere di ricostruzione erano in pieno corso di esecuzione. Si segnala la ricostruzione della Città Universitaria, «vanto di Madrid, e così duramente provata dai tre anni di guerra: la ricostruzione è a buon punto». Nei pressi della zona universitaria era in atto anche il miglioramento del *Parque del Oeste*, con la partecipazione di mille operai che «lavorano alle nuove piantagioni e alle nuove sistemazioni che renderanno ancor più bello ed attraente questo grandioso parco: i lavori dureranno circa quattro anni».

Per quanto riguarda le opere di viabilità sono indicati, il prolungamento della *Avenida del Generalisimo*, di cui era già stato costruito un tratto di 550 metri nel 1933, allora chiamato “Corso dei Ministri”:

«l’importantissima arteria verrà ora portata, oltre la *Castellana*, per ben due chilometri e 200 metri e andrà a collegarsi, con un unico super rettilineo con la strada statale per la Francia […] La nuova avenida avrà un’ampiezza totale di ben 100 metri, con una pista centrale assai larga e due laterali separate da zone di passeggio alberate, ciascuna di 23 metri di larghezza».

Di questa importante opera era previsto il termine per l’anno «corrente», con una spesa di 4 milioni di pesetas. Si segnalano anche il prolungamento di *Gran Via* e di *Josè Antonio*, e la costruzione di un viadotto presso la *Puerta de Toledo*, per facilitare il traffico nella zona centrale di *Plaza Mayor*. Importante è la notizia riportata del progetto

mai realizzato per la piazza di *Puerta del Sol* dell'architetto Antonio Palacios:

«Demolito il vecchio edificio del Ministero degli Interni e le altre case vicine, la piazza, molto ampliata, assumerà la forma di un grande ellisse di 18000 metri quadri di superficie, nella quale confluiranno 10 grandi arterie. Il progetto prevede, oltre la creazione di un vasto piano sotterraneo, per i diversi servizi pubblici, la costruzione di due serie di piccoli edifici in vetrocemento, sopraelevate rispettivamente di m. 4,50 e 7,50, per il passaggio dei pedoni e che potranno anche servire come tribune per migliaia di spettatori, in occasione di determinate feste. L'insieme sarà coronato da due giganteschi grattacieli, dove troveranno sede i venti consolati ispano-americani. Infine, al centro della piazza, una fontana monumentale simbolizzerà i 5 continenti, coi loro oceani e principali fiumi».

Si ricorda anche la mostra di agosto tenutasi nella capitale, e dedicata ai nuovi progetti municipali spagnoli. Per quanto riguarda la città di Madrid si pubblica la notizia della creazione di nuovi 10 distretti, riportando per ognuno i quartieri della città che esso comprende:

«Questo nuovo ordinamento, oltre che a creare unità urbanistiche omogenee, e di attività simile, tende anche a regolarizzare la capacità di ciascun distretto, in modo che abbia in media una popolazione di 100 mila abitanti».

Per le nuove piazze di quartiere si è scelto di dotarle di servizi quali: giardini, campi da gioco per bambini. I nuovi centri cittadini avrebbero assunto un aspetto tradizionale grazie ai numerosi edifici che si affacciano su di essi e alle chiese, considerate come «elemento dominante della composizione». Infatti, si accenna alla necessità di costruire nella capitale 6 nuove chiese rionali, insieme a nuovi edifici pubblici, mercati, scuole e quartieri periferici.
Tra i vari progetti presentati la rivista considera di merito particolare quello della "piazza del Carmine", collegata con quella della "Salute" per decongestionare il traffico dell'*avenida José Antonio* (oggi tratto di Gran Via) e Puerta del Sol. Sono nominati anche i progetti del collegamento commerciale tra *calle Montera* che da *Gran Via* sfocia in *Sol*, con la *calle de Alcalà* che invece, parte dalla stessa piazza, e la sistemazione di *Plaza Mayor*.

Nel numero VI, a pag. 56, del 1940, si presenta il bollettino che registra le opere già portate in atto della capitale nel nel biennio trascorso, e quelle per l'anno 1941:

«Il comune di Madrid ha reso pubblici, in occasione del 2° anniversario della liberazione della città dai rossi, i dati principali relativi alle opere compiute in un biennio per sanare le profonde ferite della guerra e per ridare a Madrid la sua attrezzatura di capitale moderna».

Si segnalano il collegamento tra la *Avenida Josè Antonio* (Gran Via) e *Duque de Osuna*, la sitemazione di "Piazza Maggiore", «per la quale sono allo studio vari progetti di trasformazione».
Per quanto riguarda l'anno successivo si riporta la notizia dell'approvazione di un programma di opere pubbliche, con una spesa totale di 205 milioni di pesetas. Tra le altre sistemazioni compaiono la nuova arteria *San Francisco- Puerta de Toledo*, il prolungamento dell'a*venida Josè Antonio* e di quella dedicata a Calvo Sotelo.

Dopo aver riportato la notizia dell'avvenuta ricostruzione della Città Universitaria, questa volta si pubblica l'attuazione di un programma per la costruzione di nuovi impianti sportivi, «per completare nel modo più degno ed efficace il più imponente centro culturale della Spagna nazionale»:

«Mens sana in corpore sano: l'aurea massima della saggezza romana trova così nella Spagna rinnovata dalla Falange una interessantissima realizzazione».

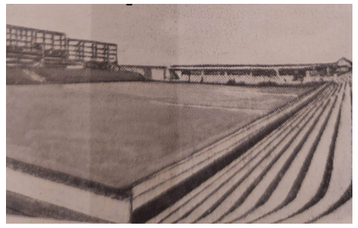
Il complesso prevede «due grandi stadi in muratura per il giuoco del calcio e per la palla ovale», più altre infrastrutture sportive per l'atletica, il tennis, pattinaggio, hockey, e una serie di piscine coperte e scoperte. Si rammenta di come parte delle opere saranno presto terminate:

«Molte delle opere saranno presto inaugurate e tra esse in particolare lo stadio per la palla ovale, lo stadio atletico e alcune piscine, le altre sono tutte in corso di costruzione e la loro entrata in servizio seguirà secondo un ordine organico accuratamente prestabilito». (n. VI, 1941, p. 64.)

Con il primo articolo dedicato alla capitale nel 1941, nel numero 1. A pag. 35, si ricorda ancora una volta le opere si ricostruzione e di sistemazioni urbanistiche:

«Tra tutte le città della Spagna nelle quali ferve sempre più intesa l'opera di ricostruzione dopo le gravi distruzioni apportate dalla guerra, è certamente in testa la capitale, per imponenza e quantità di opere e sistemazioni».

Per quanto riguarda gli edifici pubblici, risulta di importanza strategica la ricostruzione dei Ministeri, «alcuni dei quali vengono ampliati o soprelevati: così quello dell'Esercito, dell'Agricoltura ecc». Si parla della costruzione in corso del nuovo palazzo della Direzione Generale



n. VI, 1941, pag. 64, "Il grande stadio per il giuoco della palla ovale".

n. VI, 1941, pag. 65, "Una delle piscine scoperte".

n. 1, 1941, pag. 36, “La sistemazione della Piazza d’Oriente”.

n. 1, 1941, pag. 36, “Un altro aspetto della Piazza d’Oriente”.

n. 1, 1941, pag. 36, “Il nuovo viadotto della Via di Ballén”.

n. 1, 1941, pag. 36, “Il ponte di segovia radoppiato di sezione”.

della Sicurezza, «in sostituzione al vecchio edificio della Porta del Sole». Tra i ministeri costruiti ex-novo, si cita quello «dell’Aria», che abbiamo visto essere stato progettato da Gutierrez Soto seguendo uno stile *escurialense*, «per il quale è stato ceduto il terreno nella zona del carcere modello, e dinanzi al quale verrà creata una grande piazza», (Plaza de la Moncloa). Si segnalano anche i lavori della *Plaza de Oriente*, «che ne risulterà molto cambiata, con la nuova ubicazione delle statue dei Re e con notevole ampliamento nei lati di minor interesse monumentale». Di importanza urbanistica si citano due sistemazioni in corso avanzato di esecuzione: il viadotto della Via di Ballén, e il restauro e ampliamento del Ponte di Segovia, «mirabile opera architettonica di Juan de Herrera».

Nel numero III del 1941 a pag. 28, si parla del prolungamento, già citato in diverse occasioni, dell’*Avenida Josè Antonio*, che termina con l’inizio di *Calle de la Princesa*:

«Grazie alla radicale riforma burocratica del nuovo Regime si è potuto porre senz’altro mano alle necessarie demolizioni nella Via dei *Laganitos*, i cui edifici di destra sono già scomparsi».

Si prevedeva come i lavori potessero essere condotti al termine entro l’anno, con la sistemazione anche di “Piazza di Spagna”, in cui avviene l’unione tra l’avenida di Josè Antonio e Calle de la Princesa.

Il numero V-VI del 1942, a pag. 22, è dedicato alle opere di sistemazione delle zone verdi, danneggiate dalla guerra, e che in parte sono state già terminate e di cui si apprezzano i risultati:

«Le opere già compiute in questo settore, se pure non hanno potuto ancora avere quella ampiezza che sarebbe stata desiderabile, sono tuttavia notevoli e di particolare rilievo».

Nella Casa de Campo si riportano i 6875 nuovi alberi piantati, il miglioramento delle vie di traffico, la chiusura delle trincee in cui avvennero combattimenti, per una lunghezza di oltre 5 chilometri, «in modo che lo stato attuale è migliore di quello anteguerra». Si segnala il già citato *Parque del Oeste* con i suoi nuovi 5346 alberi e le opere di livellamento del suolo e chiusura di trincee, così come nel *Viveros de la Villa*, mentre nella *Dehesa de la Villa* si riporta la notizia dello sgombero di materiali bellici.

Il quartiere di Usera è segnalato al n. III del 1942, a pag. 33. All’epoca era composto dai tre nuclei, quello de *La Immaculada*, quello vero e proprio di Usera, e una borgata residenziale. Il piano regolatore della zona prevedeva la costruzione di un unico centro per le tre borgate, con l’elemento centrale dell’opera rappresentato da una piazza, con un vasto stadio al suo interno. Si parla anche di un’arteria principale che sfocia nella piazza sulla quale si affacceranno gli edifici pubblici, mentre a seconda dell’importanza le altre costruzioni assumeranno due o tre piani:

«Con questo progetto si compie un altro deciso passo verso l’incorporazione e la degna sistemazione dei sobborghi della capitale».

Nel n. IV, a pag. 38, si parla dell’Opera per L’Istituto Nazionale per la Casa, di cui la rivista riconosce i tratti in comune tra la politica effettuata da questa organizzazione statale spagnola del nuovo regime, e quelle intraprese già da tempo dai vari enti nazionali italiani sotto la guida delle politiche fasciste:

«Al pari dell’Italia Fascista, la Spagna Falangista ha posto come una delle principali mete politiche e sociali da conseguire quella della casa sana e decorosa per ogni famiglia spagnola. Subito dopo la vittoria contro il bolscevismo, il Caudillo creò a questo preciso scopo l’ Instituto Nacional de la Vivienda, che si pose all’opera con sicura volontà e con mezzi adeguati».

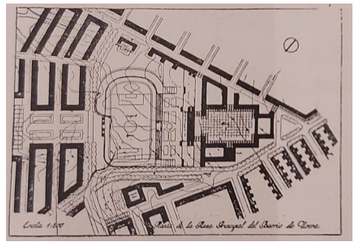
Si ricordano le 23 mila case costruite «in questi brevi e difficili anni», con una spesa complessiva di 262 milioni di pesetas, i 600 progetti elaborati dall’Istituto, di cui 200 già approvati.

Nello stesso numero a pag. 39, si pubblica un breve bollettino che riporta i traguardi compiuti negli anni 1940-41 e 42, a proposito dell’attività edilizia:

«Particolarmente intensa è in tutta la Spagna l’attività edilizia, volta a riparare i danni arrecati dalla guerra e a completare l’attrezzatura moderna della nazione. Nell’intera Spagna le nuove costruzioni nel 1940 furono 4263 per un importo di circa mezzo miliardo di lire e nel 1941 4242 per un importo di ben 600 milioni. Nella sola Barcellona, poi nel 1942, sono state costruite 1614 abitazioni ed ampliate o riparate altre 2312, con una spesa di 170 milioni».

Nel caso del distretto di Chamartín nel n. IV-V del Luglio-Agosto, 1941, a pag. 54, si informa sull’approvazione della costruzione di un quartiere popolare, composto da 400 case, per poter ospitare una popolazione di varie migliaia di abitanti:

«La nuova grande unità urbanistica sarà naturalmente dotata di tutti i servizi pubblici e comprenderà anche una chiesa, campi sportivi e di gioco, mercato e gruppi di scuole elementari. In secondo tempo verranno anche costruiti il mattatoio e la piazza per le corride».



n. 3, 1942, pag. 33, “Il quartiere di Usera nella sitemazione proposta”.

n. 3, 1942, pag. 33, “una veduta degli edifici attorno al nuovo stadio di Usera”.

Nel n. V-VI del del 1942, a pag. 22, Vincenzo Civico presenta l'articolo di Mariano Garcia Cortes "*Madrid dal punto di vista urbanistico*", pubblicato su «Arriba», il 16 agosto del 1942:

«Contro tutti i negatori, l'Autore afferma vibratamene che Madrid può essere ben considerata all'avanguardia tra tutte le grandi città del mondo come una delle più sane, più belle e più economiche».

Tra le qualità che rendono la città una delle migliori metropoli, vi è l'abbondanza di acqua e delle montagne vicine, ed il buon clima. Tuttavia, si riconoscono alcuni difetti nei suoi servizi urbanistici, anche se tali problemi dovuti all'amministrazione e al denaro sono facilmente risolvibili:

«La Madrid attuale risente degli errori, delle improvvisazioni, delle incomprensioni dei secoli passati; soprattutto della mancata visione delle sue sicure possibilità di ascesa».

Si riconosce l'errore effettuato dai dirigenti passati della città, la quale quintuplicò di dimensione nel XIX secolo, senza ampliare i confini urbani, motivo per il quale si consentì uno sviluppo in altezza, che comportò i suoi gravi inconvenienti. Solo nel 1857, fu presentato un piano regolatore, che con i suoi limiti prevedeva una popolazione di mezzo milione di anime, causando la nascita di un fenomeno di speculazione. Raccontando tale espediente madrileno, Vincenzo Civico, coglie anche l'occasione nel difendere l'operato dell'Istituto di Urbanistica, nel mantenere sotto controllo tali fenomeni in Italia:

«La speculazione prese il sopravvento, le autorità responsabili non seppero e non vollero porvi riparo: la totalità delle aree urbane di ampliamento da un valore di 10 milioni di pesetas nel 1880 è passato a 900 milioni, tutti finiti nelle tasche di pochi speculatori, invece che in quelle del Comune, che con essi avrebbe potuto finanziare ogni necessaria opera di utilità e di interesse pubblico. Ne prendano nota coloro che, sia pure in buona fede, così fuori luogo si oppongono all'azione del nostro Istituto di Urbanistica, intesa ad assicurare al problema delle aree urbane la sua vera, radicale feconda soluzione».

Dopo la breve analisi sui difetti passati della città, l'attenzione ricade sui nuovi obiettivi imposti alla capitale, nel creare «la grande Madrid», affinché possa ricevere «l'espletamento pieno della sua funzione nazionale»:

«Anche per Madrid il problema base che ora si pone è quello del piano territoriale: proprio vero che tutto il mondo è paese».
Per i servizi che offre la città è considerata buona la distribuzione di acqua, in grado di soddisfare il fabbisogno di due milioni di abitanti.

L'illuminazione invece, in alcune zone era ancora a gas, mentre sufficiente era la dotazione di scuole: «per il 1945 non vi sarà più ragazzo senza scuola e senza maestro», buona anche l'abbondante presenza di zone verdi che coprono il 33% dell'area urbana. Per creare la grande Madrid, si segnala la futura annessione di diversi comuni a quello della capitale con un apporto di 300 mila abitanti, e la necessità di nuovi finanziamenti per le grandi opere, e di leggi adattate al caso madrileno:

«ma occorre, anche, e soprattutto che gli spagnoli si convincano che il problema di di Madrid è problema di tutta la nazione, problema di tutti gli spagnoli. La stessa composizione degli abitanti sta a dimostrarlo: i madrileni sono una piccola minoranza, il resto è formato da cittadini di tutte le regioni della Spagna».

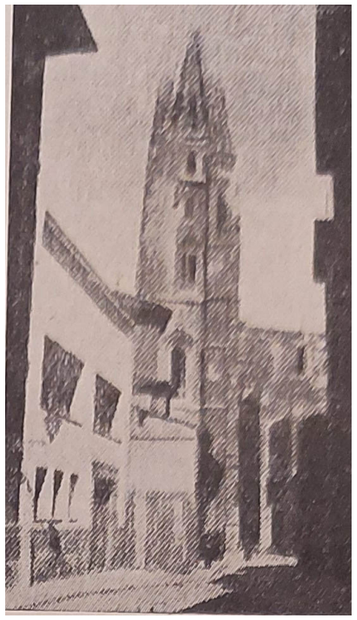
Infine, Civico ricorda i traguardi raggiunti dalla città, rappresentando la seconda zona industriale più importante del paese, il primo centro finanziario, e un importante area di comunicazioni per la nazione, sfatando così la «storta affermazione di Vallauz», che Madrid sia una capitale «artificiale: lo fu nei secoli passati quando la città si compendiava tutta nella Corte».

Malaga
Per quanto riguarda la città andalusa nel numero V-VI del 1942, a pag. 31, si segnalano i lavori per la costruzione della «grande passeggiata a mare della *Caleta*, che sarà una delle più belle d'Europa e si svilupperà su una lunghezza di tre chilometri». Oltre all'importante strada si cita un gruppo di 134 case popolari «comode, igieniche, in bello stile andaluso», che formano il primo nucleo di 600 case del quartiere di *Antequera*, oltre alla costruzione di un nuovo quartiere nella zona di *Coìn*.

Oviedo
Particolare interesse è dimostrato per la città asturiana, alla quale sono dedicati diversi articoli. Si parte con il numero I del 1941, a pag. 37, in cui si pubblica l'approvazione dei piani per la ricostruzione dei quartieri di "S. Domenico" e di "S. Lazzaro", distrutti durante il conflitto. Si riporta la spesa di 6 milioni di pesetas, di cui 1 milioni destinati alle espropriazioni, tre per l'acquisto delle aree, due per la rilottizzazione e mezzo milione per opere speciali. Le notizie seguono nel numero IV-V del 1941 a pag. 56:

«Oviedo, largamente provata dalla guerra, risana per diretta volontà del Caudillo, le sue profonde ferite e si avvia, grazie all'imponente mole di opere già eseguite, in corso o programmate, a divenire una delle più moderne ed importanti città della Spagna».

n. 1, 1941, pag. 37, "I resti dell'antico Ospedale".



n. 1, 1941, pag. 37, "Il campanile della Cattedrale".

Si segnala la notizia della inaugurazione da parte del Direttore Generale delle Regioni Devastate, di un complesso di 140 case. E della costruzione di altre 150. Si ricorda le costruzione di nuove scuole e chiese, e nella provincia del grande Ospedale provinciale, di quello militare, e del riformatorio dei minorenni. Oltre alla ricostruzioni di edifici privati, importanti risultano le opere di restauro, degli edifici monumentali «distrutti dai rossi», come le Scuole d'Arte, le scuole Normali e il restauro della Cattedrale. Mancano le notizie riguardanti alcune sistemazioni urbanistiche riportate nel numero IV del 1943, a pag. 40, dato che questo numero non era disponibile nelle biblioteche consultate.

n. 1, 1940, pag. 32, "la nuova arteria, in primo piano a destra il nuovo mercato".

Portugalete
La creazione di una nuova arteria nella città di Portugalete è riportata nel numero 1 del 1940 a pag. 32. La costruzione della nuova strada ha conferito l'opportunità di abbattere vecchi edifici costruiti in maniera disordinata, per fare spazio a nuovi palazzi, che presentano «un razionale allineamento». Con la nuova arteria costruita in breve tempo, è stato portato a termine anche il mercato di cui la città necessitava.

Salamanca
Di Salamanca nel numero I del 1941, a pag. 68, si segnala il passaggio alla fase concreta delle realizzazioni del nuovo piano regolatore. Si rammenta la costruzione di nuovi parchi, il restauro e ampliamento del Palazzo municipale, e la costruzione di un nuovo acquedotto, insieme al risanamento igienico di alcune zone della città.

Santa Cruz de Tenerife
La rivista riporta informazioni sul nuovo piano regolatore di Santa Cruz de Tenerife nel numero IV, del 1943, che non è stato possibile consultare, data l'assenza di questo numero nelle biblioteche consultate.

Saragozza
L'articolo di Saragozza è riportato nel numero 1 dell'anno 1939, a pag- 67. Si tratta del piano regolatore della zona di *Miraflores*, realizzato dagli architetti dell'ufficio tecnico del Comune: Borobio e Beltram. Il progetto prevede la costruzione del quartiere compreso tra l'"avenida Generale Mola" e quella dedicata a Marina Moreno, la quale è prolungata fino alla *calle de Las Torres*, dove si prevede la costruzione di una piazza ellittica. L'avenida del generale Mola invece, terminerà in asse con il Palazzo della Confederazione dell'Ebro. Il nuovo quartiere si struttura con uno schema a maglie rettangolari larghe 20m.

Siviglia
A differenza di altre ampliamenti di città spagnole qui riportati, nel caso della città più grande dell'Andalusia, «il crescente bisogno di abitazioni», è affrontato oltre che dall'impegno dello Stato, anche da una massiccia attività privata:

«uno di questi gruppi, composto di eminenti personalità, ha già tracciato programmi concreti per la creazione di nuovi quartieri residenziali in zone bene ubicate alla periferia della città, scelte d'intesa con l'Amministrazione Comunale».

Segue al numero V-VI del 1942, un articolo sulle sistemazioni urbanistiche approvate dalla città che comprendono: l'approvvigionamento idrico, la costruzione del campo della *Feria*, il risanamento della "piazza del Salvador", la costruzione di 2500 case popolari, la costruzione di una stazione di autolinee, e numerosi edifici scolastici, e il risanamento della parte vecchia della città che «verrà gradatamente realizzato in un numero adeguato di anni». Si informa di come tutti questi progetti erano stati presentati al pubblico nel Palazzo di Arte Antica in una precedente Esposizione.

L'interessamento per le sistemazioni urbanistiche prosegue nel numero III del 1943. Oltre ai già citati progetti per il campo della Feria e di un acquedotto, si segnala il nuovo mercato centrale, «che sorgerà sull'area dell'antico "Carcere del Popolo", quello per la sistemazione della "Piazza del Popolo Andaluso", e quello del porto fluviale ecc». (n. IV, 1942, pp. 36; n. V-VI, pp. 32; n. III, 1943, pp. 34).

San Sebastián
Nel numero I del 1943 a pag. 38, è pubblicata la notizia del piano territoriale della provincia di Guipuzcoa:

«Mentre in Italia appena ora la nuova legge urbanistica prevede l'istituto del piano territoriale, anche la Spagna, dopo molte altre nazioni, è passata senz'altro alle realizzazioni».

Il piano risolve i problemi delle zone industriali e residenziali nel capoluogo di San Sebastian e dei 32 comuni che fanno parte della provincia. La rivista spiega come grazie al nuovo piano territoriale si spera di risolvere i problemi esistenti già da molto tempo relativi ai centri della provincia con minore capacità economica.

Toledo
Di Toledo nel numero I del 1942, a pag. 37, si riportano le notizie della ricostruzione, essendo stata la città duramente colpita dalla guerra:

«E' stato tra l'altro pubblicato ed inviato alla superiore approvazione il piano di ricostruzione di *Zocodover*, dopo accurato esame da parte del Direttore Generale delle Regioni Devastate e dei tecnici del suo ufficio».

Nella città si riporta la ricostruzione de Palazzo del Governo Civile, mentre da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale si segnala, la sua concessione di fondi per il restauro della Cattedrale del Convento di *San Juan dela Penitencia*.

Valencia
Con il numero 2 del 1940, a pag. 106, si citano le sistemazioni urbanistiche, possibili da attuare grazie al *Banco de Credito Local*, con il suo mutuo di quattordici milioni di pesetas. Si segnala la creazione di grandi arterie, la costruzione della stazione centrale delle linee automobilistiche e i mercati generali.

Nel numero 2 del 1941 a pag. 70, si riporta la notizia dell'avvenuta approvazione della spesa per l'esecuzione del progetto di sistemazione della zona portuale, con la creazione di una nuova *avenida*, per separare il porto dalla città. La realizzazione prevede anche l'abbattimento di numerosi edifici. Oltre a questa arteria nel numero IV-V del 1941, a pag. 58, si cita la grande *avenida* lungo mare, che forma una «spina dorsale» della Città Universitaria di Valencia, dato che la strada «sarà fiancheggiata dagli imponenti edifici delle facoltà di medicina e di Scienze, dagli impianti sportivi e dalla Casa dello Studente».

Vigo
Nel numero 1 del 1942, a pag. 37, si segnala il programma triennale di sistemazioni urbanistiche da realizzarsi negli anni 1942, 1943 e 1944, per le sistemazioni stradali, la creazione *ex novo* de la *Gran Via del Generalisimo Franco*, del nuovo tratto della "Via Marchese Valladares". Era anche prevista la costruzione *ex novo* della *Grande Avenida de las Traviesas* nella futura città balneare di Samil. Oltre alle opere di sistemazioni stradali si riportano quelle dell'ampliamento e sistemazione del Parco Nazionale di Castroles, del belvedere del Monte de la Guia, la costruzione di nuovi mercati, del cimitero di Teis, e di nuovi edifici scolastici per l'istruzione primaria e secondaria. Si citano come in corso, gli studi da parte del Comune e dell'Istituto Nazionale per la Casa Popolare, per la creazione di nuovi quartieri per le classi meno abbienti.

Xeres
Di Jerez de la Frontera, nel numero III del 1939, a pag. 201, si segnala la sistemazione della piazza centrale:

«il piccone ha già compiuto la sua opera, demolendo una gran parte di un lato della piazza».

Con essa si prevedeva la costruzione di un nuovo edificio pubblico, e la partenza di una nuova arteria, per collegare il centro della città ad un vaso e popoloso quartiere.

n. 3, 1939, pag. 201, "XERES. La sistemazione in corso della piazza centrale".

La ricerca della modernità (1949-1975)

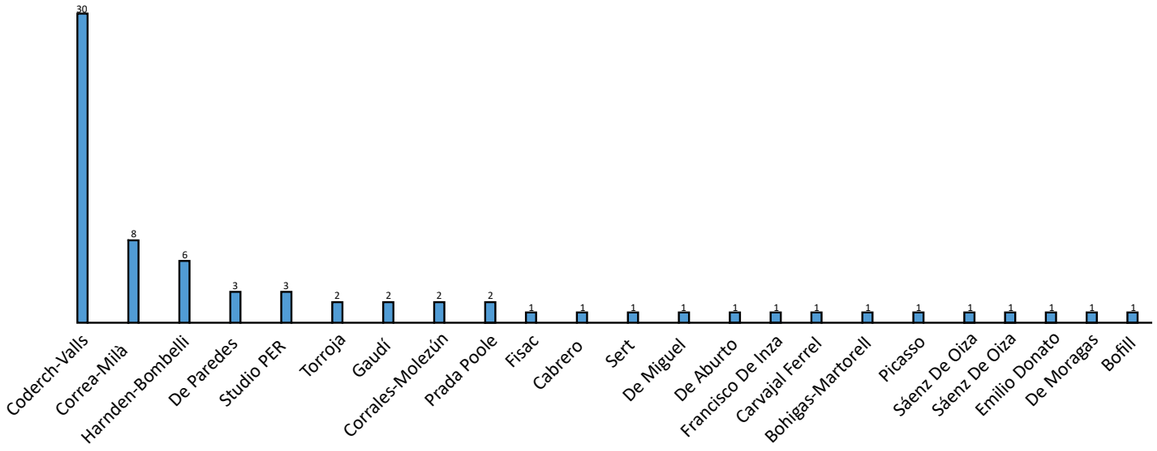
Il 1949, e gli architetti della classe (1912-1915)

Più volte la storiografia si è dimostrata favorevole nel definire l'anno 1949, come l'anno della transizione, che segna una nuova fase nell'architettura spagnola, basata sul compromesso tra lo storicismo e la modernità, attraverso la produzione di una nuova generazione di architetti, nata tra il 1912 e il 1915, alla quale appartengono Cabrero (n.1912), Valls (n. 1912), Aburto (n. 1913), Coderch (n. 1913), Fisac (n. 1913), La Sota (n. 1913), Moragas (n. 1913), Fernández dell'Amo (n. 1914), Sostres (n. 1915).[4] Il progetto più importante di questa fase è la *Delegación Nacional de Sindicatos* (1949-51), oggi sede del Ministero della salute, nel Paseo del Prado a Madrid, realizzato da Francisco de Asís Cabrero e Rafael de Aburto. Ad affiancare la nuova generazione di architetti nella ricerca di una transizione tra l'architettura storicista e quella moderna, si aggiunge il già citato Gutierréz Soto con il suo progetto per l'Edificio dell'Alto Estado Mayor Central, realizzato sempre nel 1949, sul prolungamento della Castellana.[5] Per quanto riguarda la generazione giovane, un timido interessamento è dimostrato dalla rivista «Domus», successivamente al viaggio compiuto da Gio Ponti in Spagna, invitato in occasione della *V Asamblea de Arquitectos* del 1949, dopo la quale pubblicherà il suo reportage "Dalla Spagna" sul numero 240 della rivista.

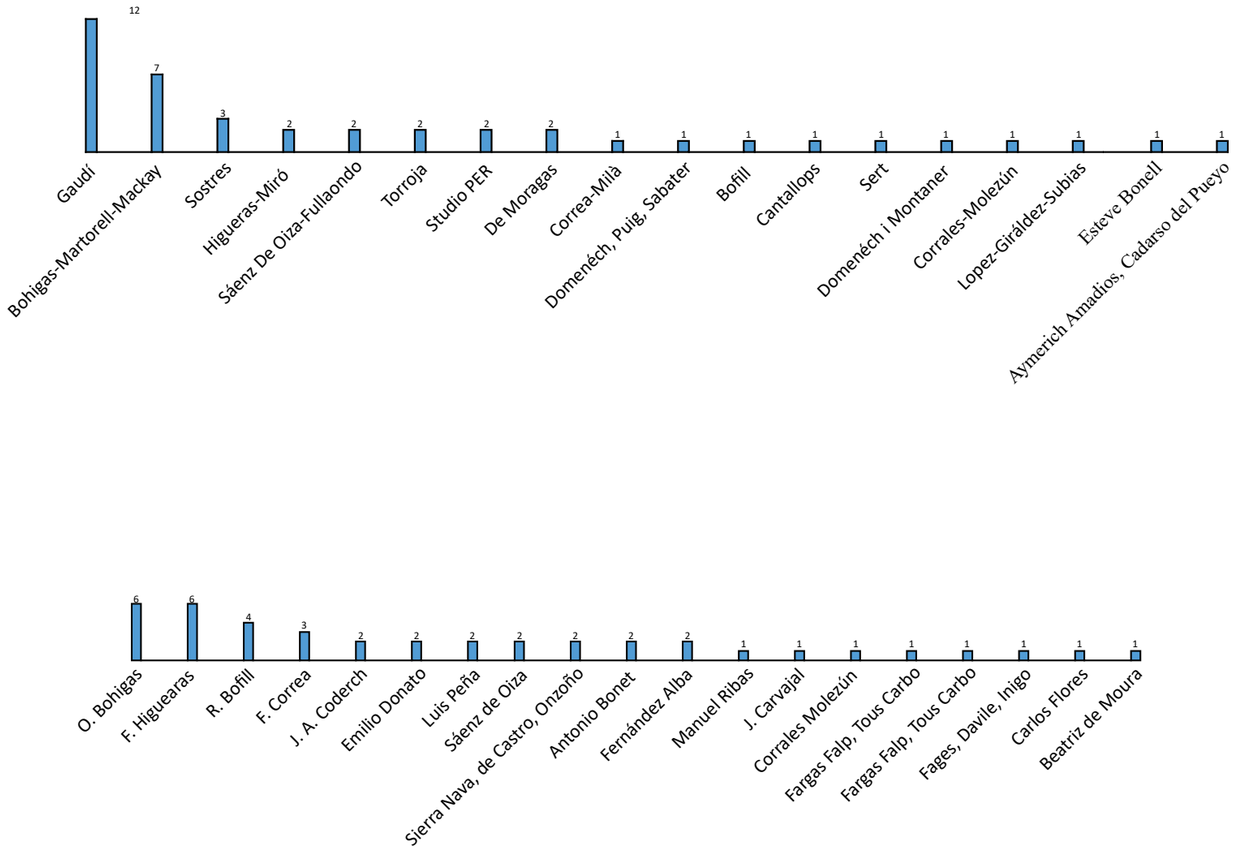
Di **Miguel Fisac**, per esempio, si riporta solo nell'articolo "I*nterni a Madrid*" le soluzioni di interior della libreria e del bar dell'Istituto di Ottica all'interno del più ampio complesso che l'architetto realizza per il *Consejo Superior de Investigaciones Cientificas*, che con la sua monumentalità ricorda le opere italiane dell'Eur romano, o della Città Universitaria de La Sapienza. Di **Franscisco de Asís Cabrero**, si cita soltanto la sua opera della *I Feria del Campo en Madrid* (1949), nell'articolo "Forme", in cui si analizza in particolar modo l'uso delle volte in muratura, con cui furono costruiti i vari padiglioni, riprendendo l'interesse già dimostrato da Luis Blanco, nell'uso di tecniche costruttive più tradizionali, come quelle della *bóveda catalana* o della «*Bóvedas tabicadas*», promosse tanto nelle sue realizzazioni, come nell'omonimo libro. *La Feria del Campo di Madrid* è quindi l'unica opera di francisco de Asís Cabrero presentata nelle riviste analizzate, nonostante la sua opera più importante rimane la sede per la *Delegación Nacional de Sindicatos*, dove emergono le sue posizioni ispirate all'architettura italiana del Ventennio, e i suoi conoscimenti sulla pittura metafisica. Lo stesso progetto della croce per la *Valle de los Caídos*, che non fu presentato al concorso non possedendo ancora il titolo di architetto, lascia intendere con l'uso massiccio degli archi che risolvono il problema delle zone a sbalzo della croce, il riferimento al Palazzo della Civiltà Italiana nell'EUR romano.[6]
Descrivendo l'architettura della *Feria del Campo*, lo stesso editoriale «Domus», condivide la teoria, secondo la quale tale opera appartiene ancora ad una fase di transizione dell'architettura spagnola, che si sta avvicinando in maniera timida verso la modernità:

«Queste forme, pulitissime nell' Obra sindical e nella plaza, composite nella torre, e singolari nel padiglione, sono dell'architetto madrileno Francisco Cabrero Torres Quevedo, con la collaborazione dell'arch. Jaime Ruiz. La Spagna tarda a mostrarsi nell'architettura moderna, ma rivela temperamenti che possono promettere un'architettura moderna di un interesse valido».[7]

Nella stessa maniera sempre in «Domus», è presentato **Carlos de Miguel** (1904-1986), con le forme dell'arco *ctesiphon* per le case economiche costruite dall'Instituto Sociale de la Marina per i pescatori di El Prellonet. **Rafael Aburto** è segnalato con un solo articolo nella rivista di Gio Ponti con l'allestimento del negozio "Gaton y Daniela", nonostante abbia realizzato opere considerate importanti per l'architettura moderna spagnola, come nel caso della sua collaborazione con Cabrero per la *Casa Sindical* di Madrid, e per la sede del quotidiano «Pueblo». Aburto passò in secondo piano rispetto ai suoi colleghi dell' «*Equipo de Madrid*» per la volontà di non essere solo un architetto ma di coltivare altri interessi, così come riportato nell'articolo a lui dedicato in «Arquitectura».[8]

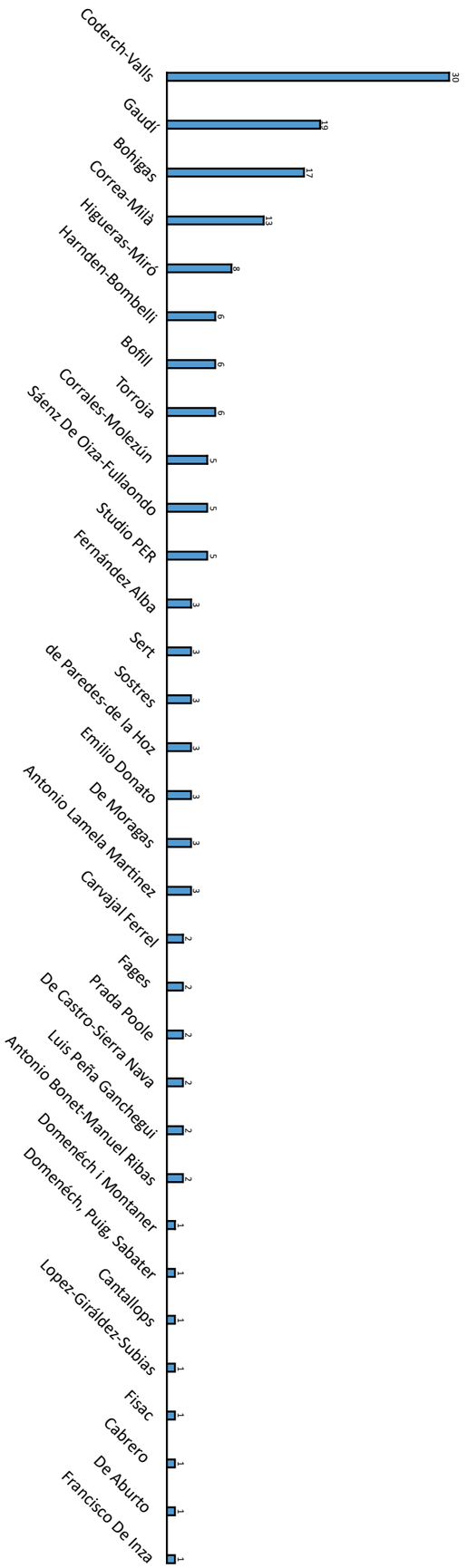


Numero di opere riportate in «Domus» per ogni architetto.



Numero di opere riportate in «Zodiac n. 15» per ogni architetto e critico.

Numero di opere riportate in tutte le riviste analizzate, per ogni architetto.



L'affermazione di Coderch in «Domus», la Escuela de Barcelona e il Grupo R in «L'Architettura: cronache e storia»

Risulta quindi **José Antonio Coderch**, il rappresentante più importante della nuova generazione degli architetti nati tra il 1912 e il 1915. Con 30 articoli di «Domus» a lui dedicati, più uno in «Edilizia Moderna» e «Lotus», e due sia in «Zodiac» n. 15, che in «L'Architettura», con un totale di 36 articoli. Ovviamente, la rivista «Domus», svolge un ruolo predominante. Abbiamo già visto nelle pagine di apertura al capitolo dedicato a tale editoriale, l'interesse dimostrato da Gio Ponti per questo architetto catalano, durante la sua visita in Spagna, in occasione della *V Asamblea Nacional de Arquitectos*. Il motivo per il quale l'attenzione di Ponti ricada più in Coderch, che negli altri architetti spagnoli, è dovuto all'ammirazione dell'architetto milanese per l'opera di Casa Garriga-Nogués, con la quale Coderch, aveva intrapreso la strada dell'architettura popolare, rappresentata nel suo sottogenere mediterraneo, diversa rispetto alla via di transizione verso la modernità cercata dagli altri suoi coetanei. Si tratta dello stesso "mediterraneismo" che già Ponti negli anni Trenta aveva trattato con le sue ville per Capri. Ne deriva l'ampia pubblicazione dedicata all'architetto catalano nella rivista «Domus», dalla quale ha avuto origine il successo internazionale di Coderch, dato che in Spagna, era già ampiamente conosciuto, come dimostrano gli innumerevoli articoli a lui dedicati da parte della «Revista Nacional de Arquitectura», l'editoriale ufficiale del *Colegio de los arquitectos de Madrid*.
Dal successo di Coderch e **Valls**, dipende quello dei loro discepoli **Federico Correa** e **Alfonso Milà**, che vengono presentati al pubblico per la prima volta, non nelle riviste specializzate spagnole, ma in «Domus».[9] L'interessamento dei due architetti avviene, attraverso le pubblicazioni delle loro case commissionate da famiglie borghesi numerose con tanti figli, a Esplugas e nei dintorni di Cadaqués. L'editoriale apprezza soprattutto le proposte di interni composte da un arredamento semplice, e dall'uso di oggetti di design progettati dagli stessi architetti, come nel caso del camino in lamiera nera "Esplugas".

In «L'Architettura: cronache e storia» invece, i due architetti sono considerati all'interno del circolo che **Oriol Bohigas** denominò "*Escuela de Barcelona*", nell'articolo "*Eretici di Barcellona e loro eresie*", nel quale vengono presentati con il loro progetto per gli uffici Atalaya di Barcellona. In Zodiac n.15, Vittorio Gregotti, si concentra trattando di **Federico Correa**, delle sue opere cittadine: *Edificio para Ecuela de administracion y direccion de empresas*, e il *Pabellon en la fabrica Godo y Trias*, mentre lo stesso Correa parla in qualità di Professore, a proposito dell'insegnamento dell'architettura in Spagna. Nella stessa maniera, i membri dello **Studio PER**, vengono analizzati in «Domus», con un progetto di allestimento per una agenzia di viaggi a Barcellona, e con due esempi di case unifamiliari, di cui nell'ultima, compare già una propensione verso l'architettura postmoderna, mentre nel già citato articolo "*Eretici di Barcellona e loro eresie*", nell'editoriale di Zevi, come nel caso di Correa, sono presentati , insieme al più vecchio studio **Martorell-Bohigas-MacKay**, e a quello dei giovani **Lluis Domenéch, Ramón Puig** e **Lauretano Sabater**, come la nuova generazione di architetti appartenente alla "*Escuela de Barcelona*". In base all'articolo di Bohigas pubblicato in «Arquitectura», a questa "*Escola*" apparterebbe anche **Ricardo Bofill**, che in «Zodiac» n. 15, scrive per il pubblico italiano "S*ulla situazione attuale dell'architettura in Spagna*". Della produzione architettonica di Ricardo Bofill si pubblicano con un totale di 6 articoli: in «Domus» e «Zodiac», il complesso di 33 appartamenti a Castelldefels, Il *Castillo de Kafka* in «L'Architettura», di cui si riportano le notizie tratte dalla rivista «Forum», *l'Edificio de viviendas en Calle Compositor Bach*, a Barcellona, e l'*Anteproyecto de ordenacion de un barrio*, questi ultimi segnalati solo in «Zodiac» n. 15.

Nell'articolo "*Barcellona dopo Gaudí e il GATEPAC*" in «L'Architettura: cronache e storia», si citano alcune opere degli architetti **Antonio de Moragas Galissá**, **Josep Maria Sostres**, **O. Bohigas** e **J. M. Martorell**, **Joaquín Gili Moros**, **Francisco Bassó Birulés**, **Pedro Lopez Iñigo**, **Guillermo Giraldez Dávila** e **Javier Subias Fages**. Si tratta di alcuni membri appartenenti al Grupo R, nato dalle polemiche intraprese dagli architetti catalani, dopo le varie conferenze tenute da alcuni stranieri, tra cui quella di Bruno Zevi del 1950. Questo articolo insieme a "*Eretici di Barcellona*", mostra un interesse per quella architettura catalana più legata alla visione realista italiana; il che dimostra i due schieramenti differenti intrapresi da Ponti e da Zevi nelle loro corrispettive riviste, a proposito dell'architettura moderna spagnola, dopo le loro partecipazioni alle varie conferenze. Mentre l'architetto romano si sofferma più sulle figure di O. Bohigas e Martorell, e sui restanti membri del Grupo R, come De Moragas e Sostres che accolsero Zevi a Barcellona, e che lo storico dell'architettura considererà come i principali rappresentanti del Moderno in Spagna e come «i nipoti di Gaudí - che – non hanno tradito il genio della loro terra»[10]. Diversa è la posizione di Ponti che invece considera Coderch il "rappresentante nel mondo dell'architettura spagnola moderna",[11] Inoltre, oltre ai due schieramenti intrapresi da Zevi e Ponti, vi è una sostanziale differenza nei due editoriali. Ponti, ad esempio, giustamente definisce le pagine della sua rivista «le meno tecnicamente informative del mondo», attraverso un'informazione che si presenta nei vari articoli esaustiva, nonostante sia composta soltanto da una breve descrizione seguita da una serie di fotografie dell'opera trattata. In maniera diversa si struttura invece, «L'architettura» dove in base alla filosofia di Zevi, l'opera prima ancora di essere trattata da un punto di vista puramente formale, è analizzata anche in maniera realista tenen

do conto delle tematiche sociali che essa comporta.[12]

L'ammirazione degli architetti catalani per l'architettura italiana

Si potrebbe dire che la *V Asamblea Nacional de Arquitectos* del 1949, quando Gio Ponti scoprì l'opera di José Antonio Coderch, e in seguito le conferenze tenute da Bruno Zevi a Barcellona, per invito del *Colegio* degli architetti catalani e delle Baleari, rappresentano i due avvenimenti che segnarono l'inizio di una lunga relazione professionale, tra gli architetti catalani Coderch, Sostres, De Moragas, Bohigas e Correa, con gli architetti italiani Alberto Sartoris, Bruno Zevi, Ignazio Gardella, Ernesto N. Rogers e Vittorio Gregotti. Relazioni che generarono importanti e mutui scambi di informazione, come dimostrano le pubblicazioni delle riviste «Domus», che possedeva l'anteprima dei progetti dello studio Coderch e Valls, e che pubblica con anticipo rispetto alla Spagna, le primissime opere di Federico Correa e Alfonso Milà, quando ancora erano discepoli degli stessi Coderch e Valls; mentre la rivista ufficiale del *Colegio* degli architetti catalani e delle Baleari «Cuadernos de Arquitectura», era solita segnalare gli sviluppi dell'architettura in'Italia.

Per **Oriol Bohigas** ad esempio, il punto di riferimento per comprendere le tematiche del neorrealismo italiano, è rappresentato dalla rivista diretta da Ernesto N. Rogers «Casabella Continuità». Lo dimostrano gli articoli che l'architetto catalano dedica alla figura di Rogers e al suo editoriale in «Serra d'Or»: "*Rogers i Casabella, un nou Camí de l'arquitectura*"e "*La mort de Casabella*".[13]
La rivista milanese, infatti, era solita offrire diversi esempi di architettura neorrealista italiana, come ad esempio i vari articoli dedicati agli architetti Mario Fiorentino, Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Quaroni e Aymonino. Inoltre, **Josè Antonio Coderch**, oltre all'amicizia che lo legava a Ponti, entra in contatto con Ignazio Gardella, Albini, Giancarlo De Carlo e Ernesto N. Rogers.[14] A dimostrazione di questo continuo scambio di idee, più volte si è discusso degli aspetti in comune tra l'edificio de la Barceloneta di Coderch e quello per gli impiegati della Borsalino ad Alessandria di Gardella. **Federico Correa** invece, partecipando al CIAM del 1952,[15] entrerà in contatto con Vittorio Gregotti, che riporta in «Zodiac» n. 15 del 1965, alcuni dei progetti più importanti della moderna produzione architettonica spagnola, e scriverà il testo "*España arquitectonica*" nel 1968, per il libro di **Lluis Domenéch**: "*Arquitectura española contemporanea*".

Il realismo catalano e italiano

Le stesse caratteristiche che Oriol Bohigas descrive nel 1968 sula rivista «Arquitectura», e che caraterizzano la "*Escuela de Barcelona*", rispecchiano alcuni principi tipici del neorrealismo italiano quali: la committenza, che in Catalogna e nel Nord Italia, spesso è rappresentata dalla borghesia industriale, l'attenzione per i processi costruttivi, per la tecnologia a disposizione, e per i materiali tradizionali, ed infine anche il concetto delle preesistenze ambientali e quello dell'importanza storica.

La Escuela de Madrid

Abbiamo dimostrato come «L'Architettura: cronache e storia», si concentri soprattutto sulla scena barcellonese. Meno frequente, è invece la trattazione nelle riviste italiane, degli appartenenti a quella che Juan Daniel Fullaondo definì "*Escuela de Madrid*", dove l'elemento comune tra le varie opere costruite dagli architetti della capitale, era un certo "*Organicismo madrileño*". Il circolo di architetti di Madrid, infatti, essendo più vicino al potere centrale del regime, risultava allo stesso tempo più isolato dal contatto diretto con l'esterno, non possedendo ad esempio, la facilità di relazioni, che invece si produrrà tra Barcellona e Milano.[16]

Oltre ai già citati architetti del periodo della transizione alla modernità, successivo al 1949: Cabrero, Fisac e Rafael Aburto, bisogna ricordare **Rafael de la Hoz** e **José Maria García de Paredes**, di cui nella rivista «Domus», si riporta il loro progetto per il *Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino* del 1956, nella Città Universitaria di Madrid, l'allestimento che De Paredes realizza a Granada per una mostra in omaggio al compositore De Falla, gli interni della sua casa a Madrid, pubblicati insieme a quelli dell'architetto **J. Carvajal**, di cui nel n. 15 di Zodiac, si segnala il suo progetto per il padisglione spagnolo dell'esposizione di New York del 1964. Si tratta di architetti che il pubblico italiano conosceva bene, avendo vinto nel 1957, il Primo Premio della XI Triennale di Milano.

Ma a partire dai primi anni Sessanta a Madrid si sviluppa con una certa forza, un organicismo, che riflette le teorie di Bruno Zevi, che considerava la revisione organica come la fase più matura della rivoluzione moderna, attraverso le sue rivendicazioni a favore delle opere di Frank Lloyd Wright e del finlandese Alvar Aalto. Il primo rappresentante più importante della nuova revisione organica madrilena, fu **Antonio Fernández Alba**, che prese come punto di riferimento l'architettura nordica aaltiana. Nelle riviste italiane, Fernández Alba è presentato soprattutto negli articoli di cui è autore: "*Appunti critici sull'insegnamento dell'architettura in Spagna*" in «Controspazio», e "*Situazione attuale e problemi culturali dell'architetto*" in «Zodiac» n. 15; una serie di testi in cui l'architetto in qualità di docente, spiega quali sono le problematiche principali della didattica all'interno delle

facoltà d'architettura spagnole, e della condizione lavorativa degli architetti neolaureati. L'unico suo progetto pubblicato, è il *Convento del Rollo* a Salamanca (1962), che appare nella selezione di opere spagnole presentata da Vittorio Gregotti in «Zodiac» n. 15. Di **Francisco Javier Sáenz de Oiza** e **Juan Daniel Fullaondo**, sia «Zodiac» che «L'Architettura», riportano il progetto della "*Ciudad Blanca*" ad Alcudia (Mallorca). Mentre, l'opera più importante dell'organicismo madrileno: *Torres Blancas*, è pubblicata, oltre che nelle due riviste di Zevi appena nominate, anche in «Domus», dove tra i collaboratori compare anche il nome del giovane **Rafael Moneo**, e in «Industria italiana del Cemento».

Fernando Higueras e **Antonio Miró**, sono segnalati nella rubrica "selearchitettura", in «L'Architettura: cronache e storia», che riassume le pubblicazioni del n. 52 dedicato alla Sagna di «L'Architecture d'Aujourd'hui», con i progetti di *Casa unifamiliar para Lucio Muñoz* (1962), e quello per il concorso delle "d*ieci residenze per artisti sul monte de El Prado*", segnalato anche in «Zodiac» n. 15, dove Vittorio Gregotti dedica maggior spazio alla figura di F. Higueras con le sue restanti opere: *Casa Wutrich en Papagayo* (Lanzarote), *Proyecto de un conjunto residencial en la Isla de Lanzarote*, *Unidad Vecinal de Absorcion en Hortaleza* e l'Antiprogetto per il concorso del Teatro dell'Opera di Madrid.

Gli altri membri della "*Escuela de Madrid*" trattati soltanto in «Zodiac» sono **Antonio Vázquez de Castro** e **José Luis Íñiguez de Onzoño**, con il loro progetto del *poblado dirigido* de Caño Roto, e l'*Hotel en la Playa del Salon* a Nerja (Malaga), realizzato da V. De Castro in collaborazione con **Manuel Sierra**. Sono da considerarsi a parte i due progetti di **Antonio Lamela Martinez**, pubblicati in «Edilizia Moderna».

Le aree geografiche più trattate.

Mappa che mostra il numero di articoli dedicati per ciascuna area geografica della Spagna in «Domus».

Anche se si riportano gli unici articoli che trattano di El Prellonet (Valencia), di Granada e di Sevilla, tali progetti sono stati realizzarti da architetti madrileni, mentre nell'area di Malaga si riporta una villa di campagna di Lanfranco e Bombelli.

Mappa che mostra il numero di articoli dedicati per ciascuna area geografica della Spagna in «L' Architettura».

L'unico articolo della città si San Sebastián, è dedicato al concorso dell' Euro-Kursaal.

Mappa che mostra il numero di articoli dedicati per ciascuna area geografica della Spagna nel n. 15 di Zodiac.

Gli unici articoli dedicati a Lanzarote, Salamanca e Nerja (Malaga), sono opera di architetti madrileni, mentre quelli del Pais

Vasco sono di Luis Peña Ganchegui.

Mappa che mostra il numero di articoli totali di tutte le riviste analizzate, a proposito delle loro aree geografiche più trattate.

Il primato della Catalogna nella trattazione dell'architettura spagnola

Grazie alle relazioni tra gli architetti catalani e quelli italiani, con 81 articoli, Barcellona e l'area circostante, rappresentano la zona geografica più trattata nelle riviste italiane. A fare la differenza però, nel caso della rivista «Domus», sono gli innumerevoli articoli dedicati a Coderch-Valls, a Correa-Milà, e agli americani Harnden e Bombelli. Oltre alle opere urbane di Barcellona, compaiono quindi le case unifamiliari dei vari centri costieri catalani, in particolar modo delle cittadine di Sitges, Esplugas e Cadaqués.

In «L'Architettura: cronache e storia», Zevi si concentra sugli architetti catalani del Grupo R che conobbe personalmente, come De Moragas e Sostres, e alla scena realista catalana rappresentata dallo studio M.B.M, e dai successivi architetti della "*Escuela de Barcelona*".Alla realtà catalana appartengono anche gli articoli dedicati al Castello di Kafka di Bofill e a Casa Rozas di Coderch. Alla città di Barcellona sono dedicati due articoli. Il primo comparso in «Controspazio», si concentra sulla città così come presentata alla XV Triennale di Milano dai seguaci spagnoli di Aldo Rossi del "**Grupo 2C**", guidati da Salvador Tarragó. Il secondo articolo di Oriol Bohigas e di Ignacio Paricio, è invece presentato in «Lotus». Per quanto riguarda Madrid, l'unico testo interamente centrato sulla capitale, è quello storico di **Carlos Sambricio**, a proposito delle opere urbanistiche madrilene durante l'Illuminismo, pubblicato in «Controspazio». Anche se geograficamente sono citate le aree di Sevilla, Granada, Salamanca, Lanzarote e Malaga, e in alcuni casi Le Baleari, i progetti localizzati in tali realtà geografiche, apparterebbero soprattutto ad architetti madrileni. A Siviglia, corrisponde l'opera pneumatica di **Prada Poole**, a Granada, un allestimento di **De Paredes**, a Salamanca Il convento del Rollo di **Fernández Alba**, a Lanzarote due progetti di **Higueras** e **Mirò**, e a Nerja (Malaga), l'hotel di V. De Castro e **M. Sierra Nava**, mentre l'altra opera andalusa nella zona malagueña è una casa unifamiliare degli americani **Harnden e Bombelli**.

Il dibattito tra la Escuela de Barcelona e la Escuela de Madrid

Da questa analisi geografica si evince, come le riviste italiane riflettono perfettamente il quadro architettonico spagnolo dei decenni trattati. Infatti, soprattutto nella decada degli anni Sessanta, il dibattito dell'architettura moderna spagnola, avviene tra la *Escuela de Madrid* e la *Escuela de Barcelona*. Oltre Madrid e Barcellona, non vi erano altri centri in campo architettonico importanti, a causa della forte polarità che vie era tra le due città e tra i loro corrispettivi circoli di architetti. Inoltre, in entrambe le metropoli, avevano sede le due Scuole di Architettura, che per molti anni furono le uniche della Spagna, ognuna delle quali formò un proprio modo di pensare e una propria tradizione, differenziata in base alle influenze che le due Scuole subivano.[17] L'unica eccezione era rappresentata dalla zona basca, con la presenza di **Luis Peña Ganchegui**, che costituisce un episodio dell'architettura spagnola apparentemente isolato. Le sole opere di Peña Ganchegui pubblicate, sono la *Casa bifamiliar*, e il blocco di appartamenti, entrambi situati nella cittadina di Motrico. La città di San Sebastian viene segnalata in «Casabella» e «L'Architettura», con gli articoli dedicati al concorso per l'Euro-Kursaal del 1965.

L'interesse italiano per l'architettura vernacolare mediterranea delle Baleari

Le isole Baleari, in particolar modo Ibiza e Mallorca, costituiscono la terza area spagnola più importante per le riviste italiane, dopo i centri di Barcellona e Madrid. Oltre alle opere coderchiane di Casa Ferrer Vidal e dell'Hotel del Mar a Mallorca, agli appartamenti duplex di **De Moragas** alle *salinas* di Ibiza, al progetto di una residenza di **Emilio Donato** a Maiorca, a quello per 100 appartamenti ad Alcudia dei madrileni **Saez de Oiza e Fullaondo**, alla residenza di D. Camilo José Cela a Palma di Maiorca realizzata da **J. A. Corrales e R. V. Molezún**, e alle architetture pneumatiche di "Instant City", nella Baia di San Miguel a Ibiza, un particolare interesse è dimostrato per l'architettura vernacolare mediterranea ibicenca. Gio Ponti e Luigi Figini dopo i loro viaggi compiuti a Ibiza, giungono alle stesse conclusioni. Entrambi, riprendendo il concetto di Bernard Rudofsky dell' "architettura senza architetto", considerano l'architettura popolare ibicenca, costruita da ignari marinai e contadini, un esempio di purezza, dal quale l'architettura moderna può trarre spunto. Figini, oltre all'articolo pubblicato sia in «Domus» che in «Comunità» con il titolo «*L'architettura naturale di Ibiza*», in cui descrive il proprio viaggio intrapreso con la moglie nel 1949, in «Chiesa e Quartiere», segnala alcuni esempi di architettura sacra-popolare ibicenca, nell'articolo "*Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo*".[18]

Diverso è l'approccio di Luigi Moretti, che in «Spazio», dopo aver assistito alla XI Triennale, ed avendo osservato la serie di fotografie del padiglione spagnolo, dedicata all'architettura popolare di Ibiza, riflette sugli elementi che le costruzioni ibicenche condividono e non condividono, con altre isole del Mediterraneo.

Si tratta di una serie di riflessioni intraprese dagli architetti italiani a proposito dell'architettura rurale e popolare, che iniziarono a partire proprio dalla IX Triennale di Milano, e che Ponti sottolinea nel suo

articolo di «Domus» "*Invito a considerare tutta l'architettura come "spontanea"*":

«Si è ripreso a discutere, da noi sulla "architettura spontanea", termine divulgatosi dopo la mostra fotografica che Cerutti, De Carlo e Samonà allestirono alla Nona Triennale di Milano con questo titolo. Questa mostra, che illustrava architetture popolari, rustiche, architetture "senza architetto" estremamente interessanti...».[19]

Ponti ricorda proprio il saggio pubblicato da Figini sulla sua rivista, che insieme ad altri studi «hanno contribuito al formarsi dell'equivoco che per architettura spontanea si debba intendere architettura rustica, popolare, modesta, nature, o architettura appartenente al folclore». Si rammenta nell'articolo anche, una recensione di quel periodo, pubblicata in «Casabella», sui «Muri, volte e case di Puglia», scritta da Saul Greco per le costruzioni vernacolari in pietra della regione.

Le costanti nelle rviste italiane Gaudí, Torroja, Bohigas, Corrales e Molezún

Le figure che compaiono in quasi tutte le riviste italiane analizzate sono: Antoni Gaudí, Edoardo Torroja, Oriol Bohigas e José Antonio Corrales e Ramón Vázquez Molezún.
La presenza del maestro catalano nelle riviste italiane è dovuta alla sua riscoperta da parte della storiografia mondiale, avvenuta proprio tra gli anni '50 e '60. Gaudí è segnalato attraverso la trattazione a lui dedicata da parte di **Josep Lluis Sert** in «Casabella», di Roberto Pane che sempre nell'editoriale di Rogers, critica il libro di Bohigas "*Gaudí e il modernismo catalano*", mentre al Gaudí di Roberto Pane è dedicato un articolo nel primo numero della rivista di Renato de Fusco «Op.cit».[20]
In «Spazio», Moretti pubblica l'articolo di **Juan Eduardo Cirlot** "*El arte de Gaudí*", mentre Bruno Zevi, dopo il suo viaggio a Barcellona nel 1950, durante il quale scopre gli studi intrapresi dagli stessi Sert e Cirlot, gli dedica in «Metron» l'articolo: "*Un genio catalano: Antonio Gaudí*", e in «L'Architettura», un servizio di Vittoria Girardi suddiviso in otto episodi all'interno della rubrica "la tradizione moderna", intitolato "*Alla ricerca di Gaudí*". Tutti gli studiosi condividono l'idea seondo la quale, l'opera di Gaudí fu per lungo tempo ignorata dalla storiografia a causa della sua eccezzionalità, che la rende difficile da catalogare e da inserirla all'interno delle correnti stilistiche del suo tempo.
Più timido è invece l'approccio di «Domus», che ricorda il libro dei giovani architetti Mario Brunati,Alessandro Mendini e Ferruccio Villa "*Gaudí, un precursore*".
Da segnalare anche il n. 5 del Marzo 1958 di «Chiesa e Quartiere»,

una versione monografica dedicata all'architettura sacra di Gaudí, con la premessa scritta da Luigi Figini.

Edoardo Torroja, è invece segnalato al pubblico italiano da due articoli, che Rogers in «Casabella», affida ai due ingegneri italiani: Giulio Pizzetti e Marco Dezzi Bardeschi. In «Domus», Ponti elogia il virtuosismo formale delle tribune dell'ippodromo de la Zarzuela, e dei padiglioni dell'Istituto Costruzioni e Cementi, mentre in «L'Architettura», si riporta un breviario del suo libro "*La concezione strutturale*".
Oriol Bohigas oltre ad essere più volte trattato nell'editoriale di Zevi scrive insieme a **Carlos Flores** in «Zodiac», sul "*Panorama storico dell'architettura moderna spagnola*", in «Lotus» sulle aree residenziali di Barcellona, mentre in «Op.cit.» n.24, si riporta il suo articolo "*Il design: processo e fruizione*"[21]. «Domus» gli dedica un solo articolo con il progetto per le case per operai a Barcellona.

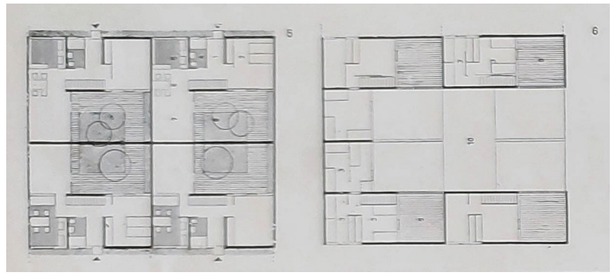
Infine, il Padiglione della Spagna per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, degli architetti **Corrales** e **Ramón Vázquez Molezún**, è citato in «Casabella», «Domus», «L'Architettura» e «Edilizia Moderna».

La nuova immagine dello Stato spagnolo: l'architettura ignorata di Fernández Del Amo e Alejandro de la Sota

Se il padiglione di Corrales e Ramón Vázquez Molezún, rappresentava attraverso la dotazione di un linguaggio moderno, il regime franchista in ambito internazionale, in patria la nuova immagine dello Stato, avviene attraverso l'edificio del Gobierno Civil de Tarragona, progettato da **Alejandro de la Sota**, e costruito tra il 1954 e il 1957. Si tratta del primo edificio istituzionale che si realizzò impiegando un'architettura moderna in grado di conferirgli un'immagine di carattere ufficiale. La rappresentazione dello Stato in architettura, avviene anche grazie alla fondazione di intere città rurali "*los poblados*", la cui costruzione risale tra gli anni'50 e '60. Anche se nella loro organizzazione per le funzioni presentano caratteristiche tipiche dei criteri urbanistici moderni, la loro architettura continua tuttavia, a possedere tratti tipicamente regionalisti. Tra gli esempi più importanti, si ricorda quello di Esquivel realizzato dallo stesso De la Sota, e quelli progettati da **Fernández del Amo** di Vegarviana, Cañada del Agra e La Vereda. Si rammenta anche il *Poblado dirigido* de Entrevías degli architetti Sáenz de Oiza, Alvear e Sierra. Anche se la loro costruzione rappresenta un capitolo importante all'interno della storia dell'architettura moderna spagnola, non sono citati nelle riviste italiane del dopoguerra, così come l'opera del Gobierno Civil di de la Sota. L'unico esempio di *poblado* riportato è quello di Caño Roto, costruito a Madrid tra il 1957 e il 1959, da **Iñiguez de Onzoño** e **Vázquez De Castro**, e pubblicato nella selezione di architetture spagnole effettuata da Vittorio Gregotti per il n. 15 di «Zodiac».

El Gobierno Civil de tarragona, di Alejandro de la Sota.

La planimetria del complesso di Caño Roto (1957-69) in Zodiac n. 15



Le planimetrie degli appartamenti da 80 m² (Zodiac n.15).

Le case unifamiliari da 80 m² (Zodiac n.15).

NOTE

1. M. A. Baldellou, A. Capitel, A*rquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 358-380.

2. *Cinema Barcelo a Madrid* in «Casabella Costruzioni», Novembre 1933, pp. 43
"La ISLA a Madrid" in «Casabella Costruzioni», Gennaio 1933, pp. 48.

3. DOCOMOMO IBÉRICO, *Arquitectura del Movimiento Moderno: registro Docomomo Ibérico-Architecture of the Modern Movement: Iberian Docomomo register*: 1925-1965, Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996, pp. 107.

4. C. Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, 2ª edición 2 vol., Madrid, Aguilar, 1989, Tomo 2, pp. 201.

5. M. A. Baldellou, A. Capitel, A*rquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 387-390.

6. Ivi, pp. 394-397.

7. *Forme. Francisco A. Cabrero, arch. Jaime Ruiz, arch,* «Domus», n. 258, Maggio 1951, pp. 9-10.

8. Exposiciones Rafael Aburto, «Arquitectura», n. 342, 2005, pp. 114-115.

9. Las revistas "*Domus*" y "*Cuadernos de Arquitectura"* publican lo que sucede en una y otra península. En este sentido, las primeras obras de Federico Correa-Alfonso Milà se publican primeramente en Italia antes de hacerlo en nuestro país. Del mismo modo, "*Domus*" recoge puntualmente las realizaciones de José Antonio Coderch. In: Jorge Torres Cueco, *La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50*, in : *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia* : actas del congreso internacional : Pamplona 16-17 marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universida de Navarra, pp. 295-301.

10. M. Gallotti Minola, *Barcellona dopo Antonio Gaudí e il GATCPAC,* «L'architettura: cronache e storia», anno V, n. 4, Agosto 1959, pp. 247-261.

11. G. Ponti, *A Barcellona: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti,* «Domus», n. 384, Novembre 1961, pp. 1.

    Va inoltre ricordato, che anche Coderch e Valls in un primo momento erano membri del gruppo R. In seguito, Coderch entrò a far parte del Team X.

12. In: B. Zevi, *"Pierre Vago si offende (Gio Ponti incassa)"*, in "*l'editoriale in breve*". «L'architettura: cronache e storia», n. 110, anno X, n. 8, Dicembre 1964, pp. 507.

13. Jorge Torres Cueco, *La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50*, in : *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia* : actas del congreso internacional : Pamplona 16-17 marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universida de Navarra, pp. 213.

14. ivi, pp. 300

15. C. Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, 2ª edición 2 vol., Madrid, Aguilar, 1989, Tomo 2, pp. 207.

16. M. A. Baldellou, A. Capitel, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. xl, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 437.

17. Ivi, pp. 397-398.

18. L. Figini, *Il tema sacro nell'architettura minore del mediterraneo*, «Chiesa e Quartiere», Marzo 1957.

19. G. Ponti, *Invito a considerare tutta l'architettura come "spontanea"*, «Domus», n. 304, Marzo 1955, pp. 1.

20. R. De Fusco, *Il Gaudí di Pane*, «Op.cit: selezione della critica d'arte contemporanea», n. 1, Settembre 1964, pp. 76-83.

21. O. Bohígas, *Il design: processo e fruizione*, «Op.cit: selezione della critica d'arte contemporanea», n. 24, Maggio 1972, pp. 27-45.

Bibliografia

Rivista <<Domus>>, consultata dal n. 262, Ottobre 1951, al n. 565, Dicembre 1976.

Gio Ponti, *Dalla Spagna,* «Domus», n. 240, Novembre, 1949, pp. 1.

Due ville in Sitges: José Antonio Coderch de Sentmenat e M. Valls Vergés, arch.tti, «Domus», n. 240, Novembre, 1949, pp. 2-6

Progetti di "viviendas" in Sitges: José Antonio Coderch de Sentmenat e M. Valls Vergés, arch.tti, «Domus» n. 240, Novembre, 1949, pp. 7-11.

Una casa mediterranea: José Antonio Coderch e M. Valls Vergés, arch.tti, «Domus», n. 248-49, Luglio Agosto 1950, pp. 8-9.

Una piscina: José Antonio Coderch, arch, «Domus», n. 258, Maggio 1951, pp. 26.

Forme: Francisco A. Cabrero, arch. Jaime Ruiz, arch, «Domus», n. 258, Maggio 1951, pp. 9-10.

Interni a Madrid: Miguel Fisac Serna, arch, «Domus», n. 261, Agosto, 1951, pp. 56

Luigi Figini, *Diario illustrato di Ibiza "Isla Blanca",* «Domus», n. 263, Novembre, 1951, pp. 43-51.

Forme vere in architettura: E. Torroja ing. L. Dominguez e C. Arniches arch.tti, «Domus», n. 269, Aprile 1952, pp. 1.

Per i pescatori di Tarragona: José Antonio Coderch e Manuel Valls Vergés arch.tti, «Domus», n. 273, Settembre 1952, pp. 6-7.

Casa a Maiorca: José Antonio Coderch e Manuel Valls Vergés arch.tti, «Domus», n. 273, Novembre 1952, pp. 12-14.

La casa di campagna di un architetto: José Luis Sert, arch, «Domus», n. 275, Ottobre 1952, pp. 15-18.

Casa a ventaglio: Manuel Valls Vergés, arch, «Domus», n. 282, Maggio 1953, pp. 12.

Per i pescatori di El Perellonet, Carlos De Miguel arch, «Domus», n. 284, Luglio 1953, pp. 15.

Casa sulla costa spagnola, José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, <<Domus>>, n. 289, Dicembre 1953, pp. 1-5.

Sulla costa catalana, una casetta per sette persone: Alfonso Milà Sagnier e Federico Correa, arch.tti, «Domus», n. 296, Luglio 1954, pp. 11.

Gio Ponti, *Casa a Barcellona, José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti,* «Domus», n. 306, Maggio 1955, pp. 7-10.

Gio Ponti, *Vocazione iberica per la forma, L'istituto Costruzioni e Cementi a Madrid,* «Domus», n. 317, Aprile 1956, pp. 21-24.

A Madrid: Rafael De Aburto, arch, «Domus», n. 318, Maggio 1956, pp. 55.

Le porte de "La pedrera" di Gaudí, «Domus», n. 319, Giugno 1956, pp. 1

Progetto per Barcellona, «Domus», n. 319, Giugno 1956, pp. 2.

A Barcellona: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 325, Dicembre 1956, pp. 4.

Una villa a Sitges: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 325, Dicembre 1956, pp. 5-8.

A Cadaquès, sulla costa brava: Federico Correa Alfonso Milà, arch.tti, «Domus», n. 325, Dicembre 1956, pp. 12-14.

Golf a Barcellona: José Antonio Coderch, Manuel Valls, Roberto Terradas, arch.tti, «Domus», n. 332, Luglio, 1957, pp. 4-6.

A Madrid, nella città universitaria: José M. Garcia De Paredes, Rafael De la Hoz, arch.tti, «Domus», n. 335, Ottobre 1957, pp. 1-4.

Casa sul colle, a Caldetas, Barcellona: José Antonio Coderch, Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 335, Ottobre 1957, pp. 7-8.

Interni a Madrid, «Domus», n. 339, febbraio 1958, pp. 45-47.

Per Gaudí, «Domus», n. 342, Maggio 1958, pp. 41.

Prime immagini di Bruxelles, «Domus» n. 345, Agosto 1958, pp. 3-30.

Dalla Spagna: una casa a Sitges: José Antonio Coderch, Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 350, Gennaio 1959, pp. 1-4.

Una casa a Cadaqués: José Antonio Coderch, Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 350, Gennaio 1959, pp. 5-10.

Dalla Spagna, una casa per vacanze, a Cadaqués, «Domus», n. 360, Novembre 1959, pp. 15-20.

Una casa in un parco, a Esplugas, Barcellona, «Domus», n. 360, Novembre 1959, pp. 21-28.

Gio Ponti, *Un albergo e centotrentun case a Torre Valentina, Costa Brava, José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti,* «Domus», n. 364, Marzo 1960, pp. 1-5.

Casa a Camprodón, in Catalogna: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 373, Dicembre 1960, pp. 1-8.

Case per operai a Barcellona: Studio Martorell e Bohigas, «Domus», n. 377, Aprile 1961, pp. 1-2.

Gio Ponti, *A Barcellona José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti*, «Domus», n. 384, Novembre 1961, pp. 1-10.

A Cadaqués, «Domus», n. 384, Novembre 1961, pp. 25-50.

Una casa a Malaga: Peter G. Harnden Associates, «Domus», n. 384, Novembre 1961, pp. 19-29.

Gio Ponti, *Picasso a Barcellona,* «Domus», n. 392, Luglio 1962, pp. 1-4.

Nel parco di una grande villa a Esplugas, Barcellona: Federico Correa e Alfonso Milà, arch.tti, «Domus», n. 394, Settembre 1962, pp. 27-30.

Omaggio a De Falla, una mostra a Granada: José Maria De Paredes, arch, «Domus», n. 400, Marzo 1963, pp. 44-45.

A San Feliu, Costa Brava, progetto per un club nautico: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 405, Agosto 1963, pp. 3-5.

Una casa sul colle, a Cadaquès, Costa Brava: Federico Correa e Alfonso Milà, arch.tti, «Domus», n. 408, Novembre 1963, pp. 10-15.

Nel centro di Madrid: Francisco de Inza, arch, «Domus», n. 408, Novembre 1963, pp. 30.

Dalla Spagna: una casa in collina: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 420, Novembre 1964, pp. 12-20.

Dalla Spagna: una casa sulle rocce: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 420, Novembre 1964, pp. 22-25.

A Barcellona, la casa di Tapies: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 420, Novembre 1964, pp. 26-33.

Ancora a Cadaques: Peter Harnden, Lanfranco Bombelli, arch.tti, «Domus», n. 422, Gennaio 1965, pp. 22-26.

la casa con la terrazza, nel paese: Peter Harnden, Lanfranco Bombelli, arch.tti, «Domus», n. 422, Gennaio 1965, pp. 29-33.

A Barcellona: Peter Harnden arch, «Domus», n. 422, Gennaio 1965, pp. 34-35.

Una casa per le vacanze in Costa Brava: Peter Harnden, Lanfranco Bombelli, arch.tti, «Domus», n. 428, Luglio 1965 pp. 16-27.

I muri rossi di Castelldefels, Barcellona: Ricardo Bofill architetto: 1962-1964, «Domus», n. 429, Agosto 1965 pp. 6-9.

Un grande albergo a Palma di Maiorca: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 433, Dicembre 1965 pp. 3-14.

Una casa di Coderch a San Cugat del Valles, Barcellona: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 445, Dicembre 1966, pp. 20-25.

Dentro una antica struttura a Espolla, Catalogna: José Antonio Coderch e Manuel Valls, arch.tti, «Domus», n. 445, Dicembre 1966, pp. 26-30.

Madrid: José Antonio Coderch architetto, «Domus», n. 461, Aprile 1968, pp. 14-15.

Torri a Barcellona: Josè Antonio Coderch architetto, «Domus», n. 477, Agosto 1969, pp. 4-8.

Un episodio a Madrid: le "Torres Blancas": Javier Sáenz de Oiza, architetto; collaboratori: Daniel Fullaondo Erazu e Rafael Moneo, architetti; Javier Manterola e Carlos Fernandes Casado, ingegneri architetto, «Domus», n. 485, Aprile 1970, pp. 7-10.

In Spagna, su un terreno triangolare: Lluis Clotet e Oscar Tusquets (Studio PER), architetti, con la collaborazione di Ana Bohigas e Santi Loperena; «Domus», n. 489, Agosto 1970, pp. 8-11.

I muri di Coderch: José Antonio Coderch architetto, «Domus», n. 503, Ottobre 1971, pp. 20-24.

Ibiza Baia di San Miguel, «Domus», n. 509, Aprile 1972, pp. 46-47.

In Spagna, vicino a Tarragona: Emilio Donato, architetto, «Domus», n. 511, Giugno 1972, pp. 31-32.

Allestimento a Barcellona: Luis Clotet, Oscar Tusquets, architetti con la collaborazionedi Anna Bohigas e Santi Loperena, «Domus», n. 515, ottobre 1972, pp. 38.

Introducir una vivienda funcional en un belvedere palladiano: Studio PER: Luis Clotet, Oscar Tusquets, con Anna Bohigas e Santi Loperena collaboratori; «Domus», n. 522, Maggio 1973, pp. 17.

Vittorio Gregotti, *Alle salinas di Ibiza*, «Domus», n. 531, Febbraio 1974, pp. 22-23.

Pattinare in Spagna: Josè M. Prada Poole, «Domus», n. 563, Ottobre 1976, pp. 18-21.

De Carli nell'architettura, «Domus», n. 268, 1952, pp. 6-16.

Giorgio Casali fotografo, «Domus», n. 967, Marzo 2013.

Il modello della Villa Planchart in costruzione a Caracas, «Domus», n. 303, 1955, pp. 6-12.

Modello per la villa Arreaza nel "Country Club" a Caracas, n. 304, 1955, pp. 2-5.

Rivista «Casabella Continuità», (fino al 1965) e poi «Casabella» consultata dal n. 203 del Gennaio 1955, al n. 408. Del Dicembre 1975.

E.N.Rogers, *Continuità*, «Casabella» n. 199, Milano, 1953.

E.N.Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, «Casabella», n 204, Milano, 1955.

G. Pizzetti, *Un maestro delle strutture:Eduardo Torroja*, «Casabella Continuità» n. 217, 1957, pp. 88-91.

E. N. Rogers, *All'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, «Casabella Continuità» n. 221, 1958, pp. 2-5, 16-17.

M. Dezzi Bardeschi, *Eduardo Torroja 1899-1961,* «Casabella Continuità» n. 251, Agosto 1961, pp. 52-53.

C.Guenzi, *Concorso per l'euro-kursaal*, «Casabella Continuità» n.295, Novembre 1965, pp. 62-81.

R. Pane, *Gaudi e il modernismo catalano*, «Casabella» n. 338, Luglio 1969, pp. 54-59.

Rivista «Controspazio: mensile di architettura ed urbanismo», consultata dal n. 1 dell'anno I, Maggio 1969, al n. 4 dell'anno VI, Dicembre 1975.

L. Patetta, *Bohigas Oriol, Architettura modernista: Gaudí e il movimento catalano*, in s*egnalazioni bibliografiche*, «Controspazio», n. 1 Anno I, Giugno 1969., pp. 60.

A Fernandez Alba, *Appunti critici sull'insegnamento dell'architettura in Spagna,* «Controspazio», Novembre 1969, pp. 34-39.

Barcellona: Studi e proposte del gruppo 2 C, «Controspazio», Dicembre 1973, pp. 28-29.

C. Sambricio, *Urbanistica e Illuminismo a Madrid: dal viale del prado al piano di Silvestre Perez*, «Controspazio», Dicembre 1974, pp. 72-83.

G. Ponti, *Invito a considerare tutta l'architettura come "spontanea"*, «Domus», n. 304, Marzo 1955, pp. 1.

Rivista «L'architettura: Cronache e storia», consultata dal n. 1 del 1955, al numero 241 dell'anno 1975.

M. Brunati, S. Mendini, F. Villa; *Eredità dell'Ottocento: Spazio e sintesi plastica nel genio di Barcellona, Antoni Gaudí,* «L'architettura: cronache e storia», anno IV, n. 31, Maggio 1958, pp. 42-44.

R. Podio, *La crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione universale Bruxelles 1958*, «L'architettura: cronache e storia», anno IV, n.4 Ottobre 1958, pp. 384-406.

Editoriali in breve: Eduardo Torroja - Luigi Mattioni, «L'architettura: cronache e storia», anno VII, n. 5, Settembre 1961, pp. 293.

Concorso Internazionale Euro-Kursaal San Sebastian, «L'architettura: cronache e storia», pp. 416-417.

Bruno Zevi, *L'«urbattetura» di Jan Lubicz-Nycz,* «L'architettura: cronache e storia» pp. 422-423.

M. Gallotti Minola, *Barcellona dopo Antonio Gaudí e il GATCPAC,* «L'architettura: cronache e storia» anno V, n. 4, Agosto 1959, pp. 247-265.

Bungalows sulla Costa del Sol in "*selearchitettura*", «L'architettura: cronache e storia», anno X, pp. 258-259

Palazzo della Hispano-Olivetti a Barcellona, anno XI, «L'architettura: cronache e storia», n. 4, agosto 1965, pp. 216-225.

Gli architetti di Barcellona lottano per la libertà della Spagna in "l'*editoriale in breve*", «L'architettura: cronache e storia», anno XII, pp. 144.

Vergogna madrilena: Gio Ponti e Pierre Vago in "*l'editoriale in breve*", «L'architettura: cronache e storia», anno X, pp. 221.

Cucitura di cubi, «L'architettura: cronache e storia», anno XII, n. 4, Agosto 1966, pp. 250-251.

Fernando Higueras...anche al vero, «L'architettura: cronache e storia», Anno XII, n. 6, Ottobre 1966, pp. 394-395.

Albergo a Palma di Maiorca, «L'architettura: cronache e storia», anno XII, n. 8, dicembre 1966, pp. 541-542.

Un bastione di terrazze, «L'architettura: cronache e storia», anno XII, n. 12, Aprile 1967, pp. 818-819.

José Corredor Matheos, *Testimonianze di José Maria Martorell, Oriol Bohigas e David Mackay,* «L'architettura: cronache e storia», anno XIV, n. 4, Agosto 1968, pp. 308-316.

Vittoria Girardi, *Alla ricerca di Gaudí,* anno XIV, n. 9, Gennaio 1969, pp. 688-694.(ep.1); anno XIV n. 10, Febbraio 1969, pp. 760-764. (ep. 2); anno XIV, n. 11, Marzo 1969, pp. 830-834; (ep. 3); anno XIV, n. 1, Maggio 1969, pp. 900-904. (ep. 4); anno XV, n. 2, giugno 1969, pp. 130-134. (ep. 5); anno XV, n. 3, luglio 1969, pp. 200-204. (ep. 6); anno XV. n. 4, agosto 1969, pp. 270-274. (ep.7); anno XV, n. 5, Settembre 1969, pp. 342-344. (ep. 8).

«Torres Blancas» a Madrid, «L'architettura: cronache e storia», anno XIV, n. 11, Marzo 1969, pp. 776-806.

Kafka (?) programmato: Riccardo Bofill arch, «L'architettura: cronache e storia», anno XV, n. 8, Febbraio 1970, pp. 812-813.

Beatriz de Moura, *Eretici di Barcellona e loro eresie,* «L'architettura: cronache e storia», anno XV, n. 9, Gennaio 1970, pp. 576-600.

Michele Costanzo, *Lluís Domenèch i Montaner, 1850-1923,* «L'architettura: cronache e storia», anno XIX, n. 2-3, Giugno-Luglio 1973, pp. 144-158.

Notte intorno al (sog) giorno, «L'architettura: cronache e storia», anno XX, n. 12, aprile 1975, pp. 770-771.

Marianna Minola de Gallotti, *Centro-studi di arte contemporanea « Fundación Juan Miró »,* «L'architettura: cronache e storia», anno XXI, n. 7, Novembre 1975, pp. 400-405.

Zodiac n. 15, 1965 (versione monografica dedicata alla Spagna).

Antonio Fernández Alba, *Situazione attuale e problemi culturali dell'architettonica*, «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 131-135.

Ricardo Bofill, *Sulla situazione attuale dell'architettura in Spagna,* «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 34-43.

Eduardo Mangada, *La struttura professionale,* «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 136-138.

Beatriz de Moura, Juan Antonio Solans, *La stampa e la critica,* «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 139-143.

Manuel Ribas, *Storia della pianificazione urbanistica in Spagna,* «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 144-166.

Federico Correa. *L'insegnamento dell'architettura in Spagna,* «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 179-184.

Ricardo Gonzalo, *Situazione delle abitazioni in Spagna,* «Zodiac», n. 15, 1965, pp. 167-178.

Rivista «Spazio», consultata dal n. 1 del Luglio 1950, al numero 7 del Dicembre 1952 – Aprile 1953.

Juan Eduardo Cirlot, *El arte de Gaudí,* «Spazio», n. 2, Agosto 1950, pp. 29-39.

Luigi Moretti, Tradizione muraria a Ibiza, «Spazio», n. 5, Luglio 1951, pp. 35-42.

Rivista «Metron», consultata dal 1945 al 1954

Bruno Zevi, *Un genio catalano: Antoni Gaudí,* «Metron», n. 38, Ottobre 1950, pp. 26-53.

Rivista «Edilizia Moderna», consultata dal 1949 al 1967

Diego de Reina, *Spagna*, «Edilizia Moderna», n. 45, Dicembre 1950, pp. 81-84.

All' Expo 1958, «Edilizia Moderna», n. 64, Agosto 1958, pp. 75-100.

Due edifici ad appartamenti a Madrid: Antonio Lamela Martinez architetto, «Edilizia Moderna», n. 72, Aprile 1961, pp. 61-65.

Supermarket nel centro di Madrid: Antonio Lamela Martinez architetto, «Edilizia Moderna», n. 72, Aprile 1961, pp. 67-70.

Casa per vacanze in Spagna, «Edilizia Moderna», n. 74, Dicembre 1961, pp. 77-78.

Rivista «Lotus», consultata dal 1968 al 1975

Oriol Bohigas , *Abitazione e avanguardia architettonica*, «Lotus», n.9, 1975, pp. 60-61.

Oriol Bohigas, *Barcellona area residenziale*, «Lotus» Ignacio Paricio, n. 10, 1975, pp. 146-15

Rivista «Urbanistica», consultata dal 1939 al 1943.

Alicante: Risanamento dei quartieri Chino e Atarazanas, n. V-VI, 1941, pp. 53.

Barcellona: Ricostruzione della città, n. IV, 1940, pp. 206.

Barcellona: Piano di ricostruzione, n. I, 1941, pp. 63.

Barcellona: Sistemazioni urbanistiche, n. IV-V, 1941, pp. 53.

Barcellona: Piano regolatore, n. VI, 1941, pp. 59

Barcellona: Sistemazioni urbanistiche, n. V-VI, 1942, pp. 29.

Barcellona: II Congresso naz. Dell'urbanistica e dell'abitazione, n. I, 1943, pp. 36.

Belchite: Costruzione della nuova città, n. I, 1940, pp. 44.

Bilbao: Sistemazioni urbanistiche, n. I, 1940, pp. 45.

Bilbao: Sistemazioni urbanistiche, n. IV, 1942, pp. 34.

Brunete: Ricostruzione della città, n. VI, 1940, pp. 293.

Brunete: Ricostruzione della città, n. IV-V, 1941, pp. 53.

Chamartin: Quartiere popolare, n. IV-V, 1941, pp. 54.

Cieza: Sistemazioni urbanistiche, n. VI, 1940, 294.

Elche. Sistemazioni urbanistiche, n. VI, 1940, pp. 295.

El Ferrol del Caudillo: Quartiere popolare, n. VI, 1940, pp. 295.

Gajaneios, Ricostruzione della città, n. IV-V,1941, pp. 31.

Granata: Piano regolatore, n. I, 1941, pp. 65.

Granata: Piano regolatore, n. V-VI, 1942, pp. 30

Guadarrama, Ricostruzione, n. V-VI, 1943, pp. 41.

Huesca: Ricostruzione della città, n. I, 1943, pp. 36.

Jaen: Sistemazione della città, n. VI, 1941, pp. 63.

Logrono, Nuovo quartiere giardino, n. V-VI, 1942, pp. 31.

Madrid: Bilancio dei primi mesi di lavoro ricostruttivo, Opere per la ricostruzione della città, n. VI, 1939, pp. 368.

Madrid: Federazione dell'Urbanistica e dell'abitazione, n. I, 1940, pp. 46.

Madrid: Opere pubbliche, n. I, 1940, pp. 57.

Madrid: Congresso di Urbanistica, n. II, 1940, pp. 105.

Madrid: Opere di rinascita; Nuovo ordinamento amministrativo, n. VI, 1940, pp. 296.

Madrid: Opere di un biennio, n. IV-V, 1941, pp. 56.

Madrid: Impianti sportivi, n. VI, 1941, pp. 64.

Madrid: Sistemazioni urbanistiche, n. I, 1942, pp. 35.

Madrid: Prolungamento dell'Avenida Josè Antonio, n. II, 1942, pp. 28.

Madrid: Sistemazione delle zone verdi, n. III, 1942, pp. 25.

Madrid dal punto di vista urbanistico, n. V-VI, 1942, pp. 22.

Madrid: Quartiere di Usera, n. II, 1943, pp. 39.

Madrid: Istituto nazionale per la casa, n. III, 1943, pp. 33.

Madrid: Villaggio modello, n. IV, 1943, pp. 38.

Malaga: Sistemazioni urbanistiche, n. V-VI, 1942, pp. 31.

Oviedo: Piano regolatore generale, n. I, 1941, pp. 67.

Oviedo. Ricostruzioni, n. IV-V, 1941, pp. 56.

Oviedo: Sistemazioni urbanistiche, n. I, 1942, pp. 36.

Oviedo: Sistemazioni urbanistiche, n. IV, 1943, pp. 40.

Portugalete: Creazione di una nuova arteria, n. I, 1940, pp. 47.

Salamanca: Piano regolatore, n. I, 1941, pp. 68.

Saragoza, Piano regolatore, n. I, 1939, pp. 67.

Siviglia, Ampliamento della città, n. IV, 1942, pp. 36.

Siviglia: Sistemazioni urbanistiche, n. V-VI, 1942, pp. 32.

Siviglia: Sistemazioni urbanistiche, n. III, 1943, pp. 34.

S. Sebastiano: Piano territoriale della provincia di Guipuzcoa, n. I, 1943, pp. 38.

Taragona: rinnovamento e risanamento edilizio, n. I, 1938, pp. 55.

Toledo: Ricostruzione della città, n. I, 1942, pp. 37.

Valencia: Sistemazioni urbanistiche, n. II, 1940, pp. 106.

Valencia: Nuova "Avenida" lungo il porto, n. II, 1941, pp. 70.

Valencia: Nuova grande arteria, n. IV-V, 1941, pp. 58.

Vigo: Programma triennale di sistemazioni urbanistiche, n. I, 1942, pp. 37.

Xeres: Sistemazione della piazza, n. III, 1939, pp. 201.

«Architettura: rivista del Sindacato nazionale fascista architetti», consultata dal numero dell'Aprile 1939, fino all'ultimo numero del 1942.

L. Lenzi, *Mostra della Ricostruzione*, «Architettura» n. 3, 1941, pp. 134-136.

L. Lenzi, *Gruppo di piccole case a Granada*, «Architettura» n. 5, 1941, pp. 216.

L. Lenzi, *Nuove costruzioni a Madrid*, «Architettura», n. 11, 1941, pp. 438.

L. Lenzi, *Convento degli ermitani di Madrd,* «Architettura», n. 12, 1941, pp. 478.

L. Lenzi, *Case coloniche a Montanon,* «Architettura», n. 3, 1942, pp. 306.

Bibliografia generale

M. A. Baldellou, A. Capitel, *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XL, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

A. Capitel [et al.], *Arquitectura del siglo XX: España*, Madrid-Sevilla, Sociedad Estatal Hanover 2000/Tanais, 2000.

Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

A. Capitel, *La arquitectura de Antonio Fernandez Alba en el interior de la aventura española moderna*, In: A*ntonio Fernández Alba*, Ministerio de Cultura, Dicembre 1979-Gennaio 1980.

A Capitel, *José Antonio Corderch, del mar a la ciudad,* In*: "Artículos y ensayos breves 1976-1991"*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, pp. 133-148.

DOCOMOMO IBÉRICO, *Arquitectura del Movimiento Moderno: registro Docomomo Ibérico-Architecture of the Modern Movement: Iberian Docomomo register: 1925-1965*, Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996.

DOCOMOMO IBÉRICO, *Arquitectura del Movimiento Moderno en España: revisión del registro Docomomo Ibérico: catálogo inicial de edificios del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX-Arquitectura do Movimiento Moderno em Espanha: revisão do registo Docomomo Ibérico: catálogo inicial de edifícios do Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX, 1925-1965*, Madrid-Barcelona, Fundación Arquia/Fundación Docomomo Ibérico, 2019.

V. Pérez Escolano, *La modernización de la enseñanza de la Arquitectura en España. Un proceso*, in *Actas VIII Congreso DoCoMoMo Ibérico*, (Málaga: DoCoMoMo, 2013).

Raúl Martínez Martínez, *La enseñanza de la Arquitectura en las universidades españolas: la influencia de Bruno Zevi en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona, década de 1950*, in *Actas VIII Congreso DoCoMoMo Ibérico*, (Málaga: DoCoMoMo, 2013).

Ll. Domènech Girbau, *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, Blume, 1968.

C. Flores, *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1961.

C. Flores., *La arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls: 1942-60*, in *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la Nueva Arquitectura Española 1950-1965:* Actas del Congreso Internacional: Pamplona, 29 y 30 de octubre de 1998 / coord. por Juan Miguel Otxotorena Elicegui, Miguel Angel Alonso Del Val, José Manuel Pozo Municio, 1998, págs. 67-77.

Esteban Fernández-Cobián, *La arquitectura religiosa española y las revistas extranjeras: el caso de Chiesa e Quartiere,* in *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*: actas preliminares, Pamplona, 3-4 mayo 2012, 2012, págs. 465-474.

J. D. Fullaondo, y M. T. Muñoz, *Historia de la arquitectura contemporánea española*, 3 vols., Madrid, Munillalería, 1995-1997.

J. D. Fullaondo, y M. T. Muñoz, *Zevi*, Madrid: Kain, D.L. 1992

J. M. Hernández León, [et al.], *Arquitectura española contemporánea: la otra modernidad*, Barcelona, Lunwerg, 2007.

A.Pizza, *España: guía de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Electa España, 1997.

A. Pizza, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N. Rogers, O. Bohigas*, in *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, Congreso Internacional de Roma a Nueva York, Pamplona, 1998.

A.Pizza, *Encuentros internacionales en el Mediterráneo: Bernard Rudofsky y José Antonio Coderch, Territoris del turisme:* l'imaginari turístic i la construcció del paisatge contemporani : actes / Nadia Fava (dir.), Marisa García Vergara (dir.), 2014, pp. 3

Antonio Pizza*, Imaginando la Casa Mediterránea*, Madrid, ICO y Ediciones Asimétricas, 2019, pp. 56.

J. A. Coderch de Sentmenat ; A. Pizza ; J. M Rovira ; P. Sustersic, *Coderch 1940-1964 en busca del hoga*r, Madrid Ministerio de Fomento, 2000

G. Ruiz Cabrero, *El moderno en España: arquitectura 1948-2000*, Sevilla, Tanais, 2001.

A.Urrutia, *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2003.

A. Urrutia, *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*, Madrid, UA Ediciones, 2002.

J. Losada, *La librería del CSIC de Fisac, un souvenir sueco en Madrid*, in *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, ACTAS PRELIMINARES, Pamplona, 6/7 mayo 2010.

José Antonio Alfaro Lera, *Modernidad empírica: el Instituto Laboral de Sabiñánigo, in Modernidad empírica,* IIICongreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis Crítico de una obra / coord. por Teresa Couceiro Núñez, 2016.

Jorge Torres Cueco, *La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50*, in, *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia : actas del congreso internacional,* Pamplona 16-17 marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universida de Navarra.

Iñaki Begiristain Mitxelena, Iñigo García Odiaga, *Arquitecturas de un mundo interior. Casa del pintor Tapies. Jose Antonio Coderch, in Pioneros de la arquitectura moderna española: la arquitectura como obra integral ,* coord. por Teresa Couceiro Núñez, 2017, pp. 232-249.

Rafael Diez (coord.), *2G Books: José Antonio Coderch. Houses, Barcelona,* Editorial Gustavo Gili, S.L, 2003.

W. J. R. Curtis, *l'architettura moderna dal 1900*, New York, Phaidon, 2006.

R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari, Laterza, 1977.

M. Tafuri*, Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano: Edizioni di Comunità, 1964.

E. Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975), Política y sociedad,* Madrid, Síntesis, 2000.

González Capitel, Antón (1993). *La arquitectura de Antonio Fernández Alba en el interior de la aventura española moderna*. In: *Artículos y ensayos breves 1976-1991*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid. ISBN 84-7740-076-8.

C. Baglione, *Casabella 1928-2008*, Milano, Mondadori Electa, 2008, pp. 199.

J. A. Corrales Gutiérrez, Corrales y Molezún, arquitectura, Madrid, Xarait, D.L. 1983.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Enaudi Editore, Torino, 1961.

B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Enaudi, Torino, 1945.

F. Chueca Goitia, *Madrid y Sitios Reales*, Madrid, 1958.

M. Monicatti, Appunti sull'arte moderna, Roma, Bolzoni, 1956, pp. 95

Mendini, Sandro, *Gaudí un precursore,* Milano, Brunati Mendini Villa, Studio di Architettura, 1960,

H. R. Hitchcock, *Gaudí,* New York, The Museum of Modern Art, 1957.

URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3347_300190146.pdf Ultima data di consultazione 21/04/2021.

Altri articoli:

R. De Fusco, *Il Gaudí di Pane*, «Op.cit: selezione della critica d'arte contemporanea», n. 1, Settembre 1964, pp. 76-83.

O. Bohígas, *Il design: processo e fruizione*, «Op.cit: selezione della critica d'arte contemporanea», n. 24, Maggio 1972, pp. 27-45.

L. Figini, *Il tema sacro nell'architettura minore del mediterraneo,* «Chiesa e Quartiere», Marzo 1957.

«Chiesa e Quartiere», n. 5, Marzo 1958. (Versione monografica dedicata a Gaudí).

L. Figini, *Architettura naturale a Ibiza*, «Comunità», Anno IV, n. 8, Maggio-Giugno 1950, pp. 40-44.

El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea, «Revista Nacional Arquitectura», n. 90, 1949, pp. 269

Viviendas ultrabaratas en Cordoba, in «Revista Nacional Arquitectura», n. 135, 1953, pp. 17-18.

G. Giráldez Dávila, P. López Iñigo, J. Subías Fages, Facultad de derecho en el núcleo universitario de Barcelona, in «Revista Nacional de Arquitectura», n. 3, 1958, 11-20.

Villa en Caldetas, J.A. Coderch y M. Valls, «Revista Nacional de Arquitectura», n. 144, 1953, pp. 25-30.

Reforma de una casita popular: Federico Correa, Alfonso Mila, «Revista Nacional de Arquitectura», n. 186, 1957, pp. 1

Gonzalo Echegaray, Manuel Barbero, *Instituto técnico de la construcción y del cemento,* «Revista Nacional de Arquitectura», n. 187, 1957, pp. 1.

Francísco Bassó, Joaquín Gili, José María Martorell, Instituto Laboral de Sabiñánigo, in «Revista Nacional de Arquitectura», n. 203, 1958, pp. 23.

Hotel y apartamentos en Torre-Valentina, Costa Brava, España: Coderch y Valls, arquitectos, «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 15, 1960, pp. 47-56.

Modesto López Otero, *Eduardo Torroja y los arquitectos,* «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 31, 1962, pp, 37-40.

Asimilación de las arquitecturas mediterráneas: urbanización Torre Valentina, Costa Brava, 1958, J.A. Coderch y M. Valls, «Revista Nacional de Arquitectura», n. 64, 1964, pp. 23, (Ejemplar dedicado a: 25 años de arquitectura española. 1939-1964).

Casa del pintor Tapies en Barcelona: arquitecto, J.A. Coderch, M. Valls, «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 82, 1965, pp. 15-18.

J. Cano Lasso, *Concurso del Kursaal en San Sebastian*, «Arquitectura», Vol. 7, Giugno 1965, pp. 1-4.

A. Fernandez Alba, *Valores humanos, científicos y sociales en la formación del arquitecto*, «Arquitectura», n. 77, Maggio 1965.

Contradicción y contrapunto en la Torres Blancas, «Revista Nacional de Arquitectura», n. 120, 1968, pp. 3-20

Oriol Bohigas i Guardiola, *Una posible Escuela de Barcelona,* «Arquitectura: Revista del Colegio oficial de Arquitectos de Madrid», n. 118, 1968, pp. 24-30.

A. Fernandez Alba, *Aspectos analíticos y metodológicos en la enseñanza de la arquitectura. Personalidad creadora y metodología del proyecto*, «Arquitectura», n. 119, Novembre 1968.

Hotel de Mar, Mallorca: arquitecto, José A. Coderch, «Arquitectura: Revista del Colegio oficial de Arquitectos de Madrid», n. 131, 1969, pp. 25-26.

Hotel y apartamentos en Torre-Valentina, Costa Brava, España: Coderch y Valls, arquitectos, «Revista Nacional de Arquitectura», n. 105, 1974, pp. 24.

Emilio Larrodera, *En recuerdo de Don Carlos de Miguel,* «Arquitectura: Revista del Colegio oficial de Arquitectos de Madrid», n. 258, 1986, pp. 6-7.

«Arquitectura», n. 268, 1987, (Esemplare dedicato interamente a José Antonio Coderch).

Carlos Flores, *La Casa Ballvé como alternativa tipológica,* «Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 309, pp. 1997, pp. 52-53.

Exposiciones Rafael Aburto, «Arquitectura», n. 342, 2005, pp. 114-115

Javier Martínez González, Inventariar la modernidad: "Nueva forma" y la historiografía de la arquitectura moderna española, «Revista de Arquitectura», n. 16, 2014, pp. 20-23.

Viviendas en el sector de las Forcas, de Sitges: arquitectos D. J. A. Coderch de Sentmenat y D. M. Valls Vergés, «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 6, 1946, pp. 36-42.

La V Asamblea Navional de Arquitectos: Barcelona-Palma de Mallorca-Valencia, «Cuadernos de Arquitectura», n. 10, 1949, pp. 2-5

Bruno Zevi, *Bruno Zevi nos dice,* «Cuadernos de Arquitectura», n. 13, 1950, pp. 25-26.

Real Club de Golf del Prat, Barcelona: arquitectos R.Terradas Vía, J. A. Coderch de Sentmenat, M. Valls Vergés, «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 31, 1958, pp 7-10.

Urbanización en Torre Valentina, Costa Brava: José A.Coderch de Sentmenat y Manuel Valls Vergés, arquitectos, «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n. 37, 1959, 18-21.

J. Gili Moros, F. Bassó Birulés, J. Mª Martorell Codina, O. Bohigas Guardiola, Instituto laboral de Sabiñánigo-,Huesca, in «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 36, 1959, 13-17.

Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica, Barcelona, «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», n.44, 1961, pp. 12-14.

Casa del pintor Tàpies: arquitectos J. Coderch de Sentmenat y M. Valls Vergés, «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», 58, 1964, pp. 9-13.

Casa de renta limitada en la Ronda del Guinardo. Barcelona, Oriol Bohigas i Guardiola, Josep Maria Martorell i Codina, David Mackay, «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 47, 1963, pp. 38-39.

Casa Romeu en Cadaques, Gerona, «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 51, 1964, pp. 40-43.

“Camí de Beni Muza”: J. Emilio Donato, arquitecto,«Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 64, 1966, pp. 36-37.

*Arquitectura del siglo XX en la isla de Ibiz*a, «Quaderns d’arquitectura i urbanisme», n. 142-143, 1980, pp. 122-130.

Josep Lluís Mateo, *Alvar Aalto y la arquitectura española*, «Quaderns d’arquitectura i urbanisme», n. 157, 1983, pp. 114-115.

Parroquia de Sant Jaume, Badalona 1957. Antoni de Moragas, arquitecte, in «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 256, 2007, pp. 90-93.

Residencia de Ancianos en Lérida, «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 78, 1968, pp. 113.

Editorial “Destino” en Badalona (Barcelona), «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 1968, pp. 117.

Casa Penina, Cardedeu, Barcelona: Lluis Clotet y Oscar Tusquets arquitectos, «Cuadernos de arquitectura y urbanismo», n. 75, 1970, pp. 17-24.

Edificio Trade (Barcelona), «Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar», n. 89, 1970, pp. 52.

Francisco Javier Sáenz de Oiza, *La elaboración del proyecto Torres Blancas,* «Nueva Forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte», n. 18, 1967, pp. 39-40.

Hotel de Mar, Palma de Mallorca, 1961, «Nueva Forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte », n. 106, 1974, pp. 60.

Edificio Trade en Barcelona, 1968, «Nueva Forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte», n. 106, 1974, pp. 68.

G. Ponti, *Facciamoci una coscienza nazionale della architettura mediterranea*, «Stile», n. 7, luglio 1941, pp. 2-13.

B. Zevi, «L’Espresso», 16-3-1969.

A. Sartoris*, Current Spanish Architetcure,* «Architectural Design», May 1958, pp. 204-209.

Conmemoración del centenario de Gaudí , in «Boletín de información de la Dirección general de Arquitectura», vol. VII, marzo 1953, Madrid, pp. 33

Bruno Zevi, *La arquitectura orgánica frente a sus críticos,* «Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura» n.12 ,septiembre 1949, pp. 14.

Barcelona. Llegada del arquitecto italiano, don Bruno Zevi, «El Noticiero», Universal, 22 de mayo de 1950.

O.Bohigas, *La mort de Casabella*, «Serra d’Or», n. 10, Barcellona 1965.

O. Bohigas, *Cap a una arquitectura realista*, «Serra d’Or» n. 5, Barcellona 1962.

La “battaglia” di Valle Giulia ha cinquant’anni, «Il Post.it» 1º marzo 2018.

C. Beatriz García Estévez, *Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el Grupo 2c. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70*, «Proyecto, Progreso, Arquitectura», Anno V, n. 11, Novembre 2014, 104-116.

José Dalmau Salvia, *Barcelona como modelo de ciudad capitalista*, «2C-Construcción de la ciudad», n. 0, 1972, 14-23.

Estudios sobre Barcelona: el plan Torres Clavé 1971, «2C-Construcción de la ciudad», n. 8, 1973.

Editorial, in «2C construccion de la ciudad», n. 4, 1975, pp.7. (Versione monografica dedicata a Sostres).

Casa Iranzo en Ciudad Diagonal, in «2C construccion de la ciudad», n. 4, 1975, pp. 41.

Casa Ugalde, Barcelona. 1951, «AV: Monografías», n. 60, 1996, pp. 4-5.

Pieltáin Álvarez-Arenas, Alberto, *Belvedere Georgina, Llofriu (Gerona), 1971-1972,* «AV: Monografías», n. 60, 1966, (Esemplare dedicato alla casa spagnola), pp. 34-35.

William Cortes Puig, Miguel Angel, Giner Ruiz, Maria Mushom, Line Agnete Sevilla Peñaherrera, *Análisis Torre Valentina – J.A. Coderch,* PR3 TALLER 5 ETSA UPV, pubblicato in GREENTHINKER il 27 NOVIEMBRE, 2015.

Pizza Antonio, *José Antonio Coderch de Setmenat o las coincidencias imposibles: reflexión sobre algunos ejemplos de arquitectura residencial,* «Annals d’arquitectura», n. 3, 1983.

Torres Blancas a Madrid, in «L’Industria Italiana del Cemento» XL, Marzo, 1970, pp. 143-162.

Julio Garnica Gonzalez Barcena, *Bruno Zevi en la España de 1950: una Storia dell’architettura cargada de futuro,* in «ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism», n. 10, 2018, pp. 178-193.

Cinema Barcelo a Madrid in «Casabella Costruzioni», Novembre 1933, pp. 43.

“La ISLA a Madrid” in «Casabella Costruzioni», Gennaio 1933, pp. 48.

F. Tentori, *Casabella-continuità e le riviste italiane di architettura*, in «Casabella», 440-441, ottobre-novembre 1978, p. 65.

Víctor Pérez Escolano ,*La arquitectura española del segundo franquismo y el "Boletín de la Dirección General de Arquitectura", 1946-1957*, «RA: revista de arquitectura», n. 16, 2014, pp. 25-40.

Amparo Bernal López-Sanvicente, *El dibujo de una crítica. La arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona,* «EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica», n. 22, 2013, pp. 132-141.

Edificio Atalaya-Barcelona, «Informes de construcción», Vol. 27, n. 267, 1975, pp. 3-14

Alvaro García Meseguer, *El instituto Eduardo Torroja hoy*, «Informes de la construcción», Vol. 32, Nº. 327, 1981, pp. 41-48.

Peter G. Harnden, *Casa de Alahurín, Malaga,* «Informes de la construcción», Vol. 16, n. 150, 1963, págs. 43-51.

Fernando Bendito, Carlos Ferrater, José Miguel de Prada Poole, *Proyecto. Instant City,* «Palimpsesto», n. 18, 2018, pág. 17.

Xavier Martí Galí, Lucía Ferrater Arquer, *Casa frente al mar. Port de la Selva, Girona. España,* «On diseño», n. 400, 2020.

Lucía C. Pérez Moreno, *Vestigios de Alvar Aalto en la opera prima de Antonio Fernández Alba (1959-62)*, «VLC arquitectura. Research Journal», Vol. 5, n. 1, 2018, pp. 63-94.

Consultazioni online:

F. Giovannardi, *Giulio Pizzetti e le strutture in architettura*, URL: https://www.academia.edu/10084150/Giulio_Pizzetti_e_le_strutture_in_architettura?auto=download pp. 7-8, ultima data di consultazione 20/01/2020.

Per notizie sull’Expo ‘58, URL: https://atomium.be/expo58 data di ultima consultazione 20/01/2021.

Gabriella Cianciolo Cosentino, *L’Expo di Bruxelles del 1958 e la crisi del linguaggio moderno,* URL: http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=193 ultima data di consultazione 20/01/2021

V. Fernández de Bobadilla ,*Eduardo Torroja, el genio más allá del tablero,* «Alfa», n. 40, 2019, pp. 20, consultabile in URL: https://www.csn.es/documents/10182/13557/Alfa+40 data di ultima consultazione 23/01/2021.

G. Neri, *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*, URL: https://doc.rero.ch/record/288862/files/Capolavori_in_miniatura.pdf data di ultima consultazione 20/02/2021.

A proposito di Paolo Portoghesi: https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10267/10004, data di ultima consultazione 25/02/2021.

La rivista «2C: construcción de la ciudad», consultabile online in URL: https://upcommons.upc.edu/handle/2099/4803, data di ultima consultazione 10/03/2021.

C. D'Amato Guerrieri, *Controspazio come "piccola rivista"*, in Magazine del festival dell'Architettura, consultabile in URL: https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/84/643 , data di ultima consultazione 03/03/2021.

Francesc Poblet , *El franquisme a Catalunya*, p. 220-221. Cat.

Concepción Rodríguez Moreno, Estética de la estática: de la técnica funicular a las vigas óseas, in bitácora arquitectura + número 26, URL: http://bitacora.arquitectura.unam.mx/estetica-de-la-estatica-de-la-tecnica funicular-a-las-vigas-oseas/ data di ultima consultazione 28/04/2021.

Ruta Docomomo, URL: http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=722%3Acasa-villavecchia-viviendas-modernas-en-el-casco-antiguo-de-cadaqu%C3%A9s&Itemid=11&vista=1&lang=es
ultima data di consultazione 18/05/2021.

Ruta DOCOMOMO: "Viviendas modernas en Cadaqués"
URL:
http://webiriarte.com/clients/docomomo/index.phpoption=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=22&Itemid=50&lang=es
Data ultima consultazione 24/05/2021.

Ruta de autor. José Antonio Coderch en Barcelona,
URL:http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=50&lang=es
Data ultima consultazione 20/05/2021.

Casa Senillosa - Viviendas modernas en el casco antiguode Cadaqués, Fundación Docomomoiberico URL: http://docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&-view=item&id=719:casa-senillosa-viviendas-modernas-en-el-casco-antiguo-de-cadaques&lang=es
data ultima consultazione 15/05/2021.

Casa Senillosa, Cadaqués 1956. URL: https://circarq.wordpress.com/2017/02/03/casa-senillosa-cadaques-1956/ data ultima consultazione 20/05/2021.

Ruta DOCOMOMO: "Viviendas modernas en Cadaqués" URL:
http://webiriarte.com/clients/docomomo/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=22&Itemid=50&lang=es
Data ultima consultazione 15/05/2021.

Casa Bordeaux-Groult, https://www.atlasofplaces.com/architecture/casa-bordeaux-groult/ data di ultima consultazione 28/05/2021.

Casa Uriach - Jose A. Coderch 1961 - Le ametlla del vallés- España. URL:
http://unalhistoria3.blogspot.com/2014/11/casa-uriach-jose-coderch-1961-le.html data ultima consultazione 28/05/2021.

Casa Gili. URL: https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/casa-gili

Data di ultima consultazione 25/05/2021.

O. Bohigas, Antes que sus beneficios la derecha catalana prefiere perder el pais, URL:
https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20140502/oriol-bohigas-antes-que-sus-beneficios-la-derecha-catalana-prefiere-perder-el-pais-3265016
data di ultima consultazione 25/05/2021.

50 anos caputxinada, URL: https://www.europapress.es/catalunya noticia-50-anos-caputxinada-barcelona-20160309044007.html data di ultima consultazione 25/05/2021.

sacerdotes catalanes se manifestan contra las torturas de la dictadura franquista en España al estudiante Joaquim Boix, URL: https://lahemerotecadelbuitre.com/piezas/100-sacerdotes-catalanes-se-manifiestan-contra-las-torturas-de-la-dictadura-franquista-en-espana-al-estudiante-joaquim-boix/#.YGINgq8zZPY
data di ultima consultazione 25/05/2021.

El castillo de Kafka, URL: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-83518/clasicos-de-arquitectura-castillo-kafka-ricardo-bofill
data di ultima consultazione 26/05/2021.

Video:
A. Pizza, *Casas mediterráneas en España. La aportaciónde Rudofsky, entre Sert y Coderch,* presentato al seminario *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad, Arquitectura sinArquitectos, 50 años después*, Granada, Ottobre 2013. Il video del seminario è disponibile in URL:
http://blogcentroguerrero.org/2013/10/audio-y-video-de-las-conferencias-del-seminario-berbard-rudofsky-desobediencia-critica-a-la-modernidad/ Ultima data di consultazione 24/06/2021.

Tesi:

Licita F., *Carlos Martí Arís e i suoi eteronimi. Vocazione all'anonimo*, tesi dottorale, Università di Bologna e Universitat Politècnica de catalunya de Barcelona, 2014, rel. Prof. Giovanni Leoni, Xavier Monteys.

Per informazioni sulla rivista «Controspazio»: Alessandro Fiorio, *Controspazio (1969-1981)*, tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, 2005, rel. Carlo Olmo. Astratto della tesi presente in URL: https://webthesis.biblio.polito.it/573/, data di ultima consultazione 25/02/2021.

María José Llopis Trujillo, *La mirada de Giorgio Casali Domus 1951-1970*, Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 2015, rel. Prof. Iñaki Bergera Serrano, Lucía Carmen Pérez Moreno.

Iván Yllera Díaz de Bustamante, A*rquitecto, Veranear de nuevo. Reinterpretación de la modernidad en algunas casas ibéricas de los 1950s*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Director: Javier Frechilla Camoiras, Doctor Arquitecto, 2016. pp. 68. URL:
https://docplayer.es/62084038-Escuela-tecnica-superior-de-arquitectura-de-madrid-veranear-de-nuevo-reinterpretacion-de-la-modernidad-en-algunas-casas-ibericas-de-los-1950s.html
data ultima consultazione 20/05/2021.

Joan Alfós Bernad, *El hotel de mar de J. A. Coderch*, Tesis doctoral dirigida por Xavier Monteys i Roig (dir. tes.). Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) (2016).

Isabela de Rentería Cano, *Detalles en la arquitectura de J.A. Coderch,* Tesis doctoral dirigida por Roberto Terradas Muntañola (dir. tes.), Eduard Bru Bistuer (dir. tes.). Universitat Ramon Llull (2013).