



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, DESIGN E URBANISTICA
SCUOLA DI DOTTORATO IN ARCHITETTURA E PIANIFICAZIONE
XXVIII CICLO. ANNO ACCADEMICO 2015/2016

SE HACE CAMINO AL ANDAR

ARCHITETTURA IN ITALIA E SPAGNA
NEL SECONDO DOPOGUERRA

Tesi di Dottorato di:
SIMONE CENSI

Tutor: Prof. **Aldo Lino**
Correlatore: Prof. **Antonello Marotta**
Correlatore: Prof. **Xavier Monteys**

Direttrice della Scuola di Dottorato:
Prof.ssa Paola Pittaluga

a tutti i miei Maestri

SOMMARIO

	4	Premessa
PARTE PRIMA		Capitolo I
	10	Il Dopoguerra - La condizione di un'epoca
		Capitolo II
	30	Una nuova architettura
		Capitolo III
	50	Punti di contatto
PARTE SECONDA		Capitolo IV
	58	Le figure e le opere. Un confronto
		Capitolo V
	90	Le ragioni del progetto
PARTE TERZA		Capitolo VI
	119	E dopo?
INTERVISTE		Capitolo VII
	135	Interviste
		- Vittorio Gregotti
		- Glauco Gresleri
		- Giorgio Muratore
		- Oscar Tusquets
		- Oriol Bohigas
	197	Conclusioni
	201	Bibliografia

In copertina: Pierluigi Nervi, Stabilimento Kursaal

PREMESSA

L'OGGETTO DI INDAGINE

Questa ricerca è un'indagine sull'architettura di Italia e Spagna nel periodo che va dal termine della seconda guerra mondiale fino alla fine degli anni sessanta.

Si esplorano le vicende architettoniche di una fase definita "ricostruzione", un termine usato perlopiù in riferimento all'intensa attività edilizia con la quale sono stati riedificati i centri urbani dopo la distruzione della guerra ma anche un termine che esprime molto bene una condizione di definizione di nuovi modelli economici, sociali, culturali e quindi anche architettonici. Il miracolo economico, avvenuto parallelamente in Italia e Spagna, nonostante le diverse condizioni politiche, spinge i protagonisti dell'ambiente architettonico ad indagare nuovi percorsi per l'evoluzione della disciplina.

Mentre il dibattito architettonico europeo si concentra sullo sviluppo del discorso aperto dal Movimento Moderno, riprendendone i concetti e le forme, gli architetti italiani e spagnoli si interrogano sulla possibilità di reinterpretare i principi dell'architettura razionalista in modo da renderli adeguati agli specifici contesti nei quali si trovavano ad operare di volta in volta.

È per questa ragione che si è ritenuto opportuno scegliere come titolo della Tesi la risposta che Coderch, intervistato, forniva ad una domanda sulle possibili soluzioni per la "Ordenación Territorial de Barcelona" ovvero: "Se hace camino al andar" (che in italiano corrisponde a dire che il percorso si costruisce camminando). Questa espressione mette in evidenza un meto-

do che tende ad evitare risposte prestabilite alle questioni progettuali, preferendo un approccio che affronti in modo originale ed adeguato le specificità di ogni progetto.

Gli architetti italiani e spagnoli affrontano la disciplina in un modo che si discosta significativamente dalle principali correnti europee e possiedono un atteggiamento simile, sviluppato grazie al riferimento a modelli comuni ma anche grazie ad una fitta rete di contatti istituzionali e personali.

In ambito architettonico Spagna e Italia possono essere dunque visti come due interlocutori tra i quali c'è uno scambio continuo che si dimostra positivo per entrambe le nazioni.

LE RAGIONI DELLA RICERCA

Questa tesi nasce dalla necessità di indagare la struttura delle relazioni tra gli architetti italiani e spagnoli per fare luce sulle dinamiche che hanno condizionato lo sviluppo architettonico dei due paesi e per capire quale tipo di importanza abbia avuto lo scambio di idee e come esso abbia inciso nell'ambito della composizione architettonica.

Questa tesi si pone all'interno di alcune coordinate storiche ben precise ma non affronta l'argomento solo dal punto di vista storico bensì si concentra sugli aspetti progettuali. Le vicende politiche, economiche, sociali e artistiche dell'epoca presa in esame vengono esplorate in modo circoscritto e specifico, prendendo in

considerazione solo quei fenomeni che influenzano direttamente la questione architettonica. Vengono ricostruite le vicende che portano all'evoluzione di un certo atteggiamento architettonico, compiendo anche delle interessanti scoperte, ad esempio il fatto che finora manca una bibliografia chiara e completa sui rapporti degli architetti spagnoli con i loro colleghi stranieri durante l'epoca franchista, rapporti che erano spesso personali ed informali, data la difficoltà di costruire scambi ufficiali durante la dittatura. Per quanto riguarda l'Italia invece il fenomeno del secondo dopoguerra è ancora in buona parte inesplorato e questo ha comportato la necessità di affrontare discorsi inediti. Si è cercato di fare chiarezza sulla storiografia del secondo dopoguerra che si dimostra condizionata da questioni politiche o accademiche: si è ritenuto utile operare una rilettura storica per poter includere nella ricerca fenomeni solitamente trascurati. Si è anche avanzata una critica agli strumenti storiografici finora adottati che non hanno permesso di tracciare un quadro completo sulla condizione del secondo dopoguerra. Inoltre, in molti casi la bibliografia si dimostra abbondante sotto il profilo storico ma carente per quanto riguarda uno studio dei caratteri progettuali. Questi ultimi vanno presi in esame con particolare accuratezza sia perché permettono di scoprire un'architettura qualitativamente straordinaria ma anche perché costituiscono un formidabile strumento d'indagine della composizione architettonica. Infatti, sia i progetti sia i testi di quell'epoca a noi pervenuti dimostrano una straordinaria conoscenza dello strumento architettonico nell'organizzazione dello spazio e

dei volumi, così come del rapporto che stabilisce l'edificio con il fruitore.

Dunque studiare il secondo dopoguerra per quanto riguarda la ricerca progettuale significa entrare a conoscenza delle tecniche e delle strategie compositive di una generazione di architetti estremamente abili e che hanno trovato ottime condizioni per mettere in gioco le proprie capacità.

Dai fenomeni oggetto di studio in questa ricerca si possono individuare importanti risposte per alcuni dei problemi che stanno alla base dell'attuale crisi professionale. Inoltre le vicende architettoniche del secondo dopoguerra mostrano molte analogie con l'attuale situazione delle nazioni in via di sviluppo e per questo si ritiene che la presente ricerca possa costituire uno strumento per la lettura di fenomeni del nostro tempo.

Ricostruire ed esplorare gli avvenimenti del secondo dopoguerra dopo circa mezzo secolo significa anche osservarli con il distacco necessario per consentire una lettura lucida e libera dalle implicazioni storiografiche, permettendo dunque di mettere in luce fenomeni in precedenza trascurati.

LE CONDIZIONI

I limiti storici nei quali si è individuato il fenomeno indagato sono quelli del termine della seconda guerra mondiale, come momento in cui inizia a svilupparsi una nuova poetica, e quello

della fine degli anni sessanta, quando la ricerca architettonica italiana inizia ad esplorare altri campi della disciplina. Tali confini individuano un atteggiamento diffuso e vasto ma non sono ermetici perché le tempistiche di alcuni autori si dimostrano indipendenti dal fenomeno generale ma anche per il fatto che gli architetti italiani possono essere considerati precursori e quelli spagnoli persecutori.

Il carattere di autorialità connaturato all'architettura non consente di affermare che il fenomeno sia omogeneamente valido per ogni personaggio coinvolto e risulta invece interessante esplorare le modalità con cui ogni autore si muove all'interno di un fenomeno generale. Infatti vengono riscontrate molte differenze tra l'operato degli architetti di una stessa nazione o di una stessa città ed è per questo che nella tesi si evitano generalizzazioni assolute e si preferisce concentrarsi sui caratteri ricorrenti dei lavori degli architetti.

Non è possibile parlare di una scuola di pensiero e neppure di una corrente architettonica ma di singole espressioni in cui si individuano dei caratteri ricorrenti ed è molto importante evidenziare il fatto che il fenomeno del dopoguerra italiano e spagnolo non ha neppure ricevuto una definizione dalla storiografia, al contrario di molte correnti, anche temporalmente vicine come il Razionalismo o il Postmodernismo. Si nota dunque come il periodo oggetto di studio non sia stato finora adeguatamente approfondito dalla storiografia e i tentativi di definirlo "Neorealismo" oppure quello di Kenneth Frampton di considerare questo fenomeno come "Regionalismo" sembrano non prendere in conside-

razione la complessità dell'argomento e i suoi numerosi oggetti di riflessione.

Questo lavoro non tenta di semplificare un panorama articolato e complesso ma piuttosto di mettere in risalto alcune costanti che costituiscono l'ossatura di un atteggiamento decisivo per lo sviluppo di un nuovo percorso progettuale.

Le fonti alle quali si è ricorso per questa ricerca sono varie e includono lo studio della vasta bibliografia composta da monografie, libri (scritti nell'epoca studiata oppure recentemente), riviste ma anche materiale audio e video di conferenze o lezioni degli autori studiati. Per lo studio di alcuni architetti si è reso necessario anche un lavoro di archivio, che, oltre a fornire i materiali necessari, ha permesso di ricostruire la condizione del mestiere di architetto nel secondo dopoguerra. Inoltre si è ritenuta necessaria la visita a molte tra le opere di cui si occupa la ricerca, data la convinzione che alcuni caratteri dell'opera possono essere individuati solo per mezzo della visita diretta. Un altro strumento, che ha completato la ricerca, sono state le interviste a testimoni diretti dei fenomeni oggetto di ricerca o comunque figure legate allo sviluppo del pensiero architettonico del secondo dopoguerra. La ricerca di informazioni si è dunque svolta su diversi fronti, con il tentativo di organizzare con sistematicità la frammentarietà degli elementi a quali, gradualmente, si è pervenuti. Va sottolineato come gli autori studiati abbiano avuto una produzione teorica in genere scarsa per cui è stato spesso necessario affiancare agli scritti pervenuti un'attenta lettura dei progetti.

IL CONFRONTO CON UN INTERLOCUTORE

Confrontare la situazione italiana a quella spagnola in un periodo decisivo per il loro sviluppo moderno vuol dire considerare le due tradizioni come appartenenti ad un ambito sovranazionale in cui le caratteristiche locali vengono influenzate e talvolta si fondono con quelle del paese interlocutore. L'architettura, come tutti i movimenti culturali, nasce dal dialogo e dal confronto con uno o più interlocutori. È per questo che indagare le relazioni tra due ambienti architettonici vicini permette da un lato di conoscere l'apporto reciproco al dibattito architettonico, dall'altro di definire con più chiarezza le caratteristiche di ognuno dei due ambienti. Si ritiene corretta l'affermazione di Nicolò Cusano secondo cui "Ogni ricerca è, dunque, comparativa, in quanto impiega come mezzo la proporzione"¹. Nell'ambito di questa ricerca, il metodo del confronto permette di individuare modi diversi di risolvere problemi molto simili ed è solo scorgendo tali differenze che ci si può interrogare sulle ragioni delle scelte. Come fa notare Nicola Cusano, il confronto viene considerato uno strumento necessario per la conoscenza in quanto un nuovo oggetto d'indagine può essere definito solo grazie ad un paragone con qualcosa che si conosce già: è il metro di giudizio che utilizza un viaggiatore che visita per la prima volta una città, comparando tutto ciò che incontra a ciò che già conosce. In questa tesi lo strumento del confronto serve ad evidenziare tanto i punti in

¹ CUSANO, Nicola, "La dotta ignoranza", in "Opere filosofiche", a cura di Federici-Vescovini, Utet, 1972, pp. 57

comune quanto le differenze, ritenendo l'operazione comparativa utilissima per raggiungere questo scopo.

Inoltre è interessante notare come un osservatore esterno sia capace di scorgere caratteri diversi di un'opera rispetto ad un osservatore abituale di quell'opera ed è per tale motivo che questa ricerca opera continui paragoni tra la condizione italiana e quella spagnola.

OBIETTIVI

L'obiettivo principale della ricerca è capire come si struttura il legame tra architettura italiana e spagnola nel secondo dopoguerra, quali sono i rapporti tra le scuole e i personaggi e come essi si riflettono nella progettazione. Gli aspetti compositivi vengono indagati sotto due punti di vista che consistono nelle questioni delle "ragioni del progetto" e dell'"uso degli elementi architettonici", ritenendo di poter individuare principi progettuali simili nel lavoro degli architetti italiani e spagnoli.

Le storie dei movimenti culturali sono in genere fatte di scambi e contaminazioni e questo porta a supporre come non si possa oggi parlare di un'identità ermetica dell'architettura italiana o di quella spagnola ma come gli ambienti culturali dei due paesi si sviluppino anche sotto la spinta di reciproche influenze: è anche per questo che la presente ricerca vuole indagare le dinamiche delle relazioni tra personaggi e scuole.

Ci si vuole chiedere se, anziché parlare di una

serie di influenze reciproche tra due paesi, sia possibile affermare che Spagna e Italia facciano parte di un'unica tradizione che prescinde dai confini nazionali e che, probabilmente, include anche altri paesi. Infatti come si domanda Gabriel Ruiz Cabrero, parlando delle contaminazioni tra il contesto internazionale e l'architettura spagnola, "la divisione per nazioni è forse il modo migliore per classificare le opere di architettura?"²

Risulta interessante valutare quali siano stati i rapporti tra le due nazioni sia nel periodo del secondo dopoguerra che nei decenni successivi: se attualmente l'Italia guarda con attenzione la Spagna probabilmente sta interagendo con il suo stesso passato e non con un atteggiamento ad essa estraneo, dato che lo sviluppo architettonico dei due paesi nel secondo dopoguerra è avvenuto congiuntamente.

Il confronto tra due ambienti architettonici, che nel secondo dopoguerra riflettono sulle stesse questioni, consente di scoprire nuovi aspetti propri dell'una e dell'altra situazione, così come di operare nuove riflessioni sulle architetture prese in esame. In questo modo vengono aggiunte delle informazioni alla bibliografia già esistente sull'argomento studiato, con l'idea di esplorarne nuovi aspetti e far emergere la qualità dell'architettura del secondo dopoguerra.

Questa ricerca costituisce un tentativo di legare tra loro l'architettura spagnola e quella italiana, con l'intenzione che quest'ultima possa porgere maggiore attenzione all'importanza fenomeno

² RUIZ CABRERO, Gabriel, "Spagna. Architettura 1965-1988", Milano, Electa, 1989.

iberico troppo spesso trascurato. Allo stesso modo si tenta di far emergere l'altissima qualità dell'architettura italiana del secondo dopoguerra e dei suoi protagonisti per restituirgli un ruolo adeguato nel dibattito architettonico contemporaneo.

In ultimo, studiare i fenomeni del secondo dopoguerra e gli atteggiamenti degli autori italiani e spagnoli significa cercare risposte valide ai fenomeni analoghi che si stanno presentando oggi in molti paesi in via di sviluppo.

STRUTTURA DELLA RICERCA

La ricerca si struttura in tre parti: nella prima si indaga la condizione storica e culturale soffermandosi sui fenomeni che contribuiscono alla definizione di un nuovo atteggiamento architettonico; nella seconda parte si entra nelle questioni specifiche della progettazione, andando ad indagare i temi di fondo del architettonico ed entrando nello specifico delle strategie della composizione, operando anche un confronto tra figure ed opere di autori spagnoli con quelli italiani; nella terza parte si esplora l'eredità di questo periodo storico, individuando i nuovi percorsi sui quali volge lo sguardo l'architettura italiana e le modalità con le quali la Spagna prosegue nel cammino tracciato nel secondo dopoguerra. Un'attenzione particolare è stata riservata alle interviste, come strumento di verifica delle ipotesi fatte durante la ricerca ma anche come raccolta di informazioni necessarie

per completare un quadro generale per il quale la sola bibliografia non sarebbe stata sufficiente. Questa tesi è costruita in modo che il testo e le immagini non abbiano solo il ruolo di completarsi a vicenda ma possiedono un'autonomia infatti le immagini e i disegni riportati servono ad esprimere concetti che il testo da solo non può comunicare. I significati delle immagini e il modo in cui esse vengono disposte nella tesi costruiscono un percorso simile a quello degli scritti ma che può essere anche considerato indipendente.



Il Dopoguerra

La condizione di un'epoca

PREMESSA

Il primo capitolo descrive le condizioni storiche, economiche, sociali e culturali del secondo dopoguerra in Italia e Spagna, ritenendo che in esse risiedano la possibilità e la necessità di sviluppo di un nuovo atteggiamento architettonico. A partire dalla fine della Guerra Mondiale, i due paesi cambiano radicalmente, subendo stravolgimenti economici e sociali. Un attento lavoro di selezione permette di evidenziare quei fenomeni che, direttamente o indirettamente, influenzano la cultura architettonica, senza però entrare nel merito di questioni che non la condizionano. Tale analisi storica risulta indispensabile, come verrà dimostrato nei capitoli successivi, per capire le ragioni che sottendono la produzione architettonica di molti autori dell'epoca.

Il capitolo si articola in tre parti: nella prima si analizzano le condizioni storiche, nella seconda si individuano le componenti socio-culturali che aiutano a capire quali sono le questioni che vengono poste all'architettura e la terza parte riguarda la descrizione della realtà da un punto di vista artistico quale quello della fotografia o del cinema, particolarmente concentrato, nell'epoca studiata, sulla descrizione di fenomeni sociali ad esso contemporanei.

Il periodo che si prende in esame è quello che, partendo dai due dopoguerra (1939 per la Spagna, 1945 per l'Italia) si estende fino alla fine degli anni Sessanta, quando importanti trasformazioni sociali determinano la fine di un'epoca.



Scena del film *"I soliti ignoti"*

Nella pagina precedente: Pier Paolo Pasolini a Matera durante le riprese del *"Vangelo secondo Matteo"*



GLI AVVENIMENTI STORICI ED ECONOMICI

Terminata la Seconda Guerra Mondiale, in Europa si profila un lungo periodo di stabilità politica. La fiducia in una pace duratura e la necessità di ricostruzione, rendono possibile una politica di collaborazione internazionale che si formalizza attraverso la nascita della Comunità Europea (1951), e che beneficia dei mezzi economici messi a disposizione dal Piano Marshall (1947-1952) promosso dagli Stati Uniti. La Spagna, inizialmente emarginata dai paesi del Patto Atlanti-



co, viene riabilitata grazie alla propria posizione strategica in una logica di contrapposizione al blocco sovietico, nel periodo in cui si origina la guerra fredda .

L'importanza di questo periodo deriva anche dal fatto che viene definita una struttura della società che rimane pressoché invariata per decenni. Nonostante Spagna e Italia siano differenti sotto il profilo politico, per il fatto che in questi anni si afferma la dittatura franchista in Spagna mentre in Italia la Repubblica compie i primi passi, è interessante notare le numerose somiglianze economiche e sociali tra i due paesi.

L'Italia del II dopoguerra è un paese da ricostruire sotto ogni punto di vista: di colpo emergono tutte le problematiche che durante il fascismo erano state represses. Il Paese appare diviso tra un Nord industriale ed un Sud ancora prevalentemente agricolo ed arretrato. Il Comitato di Liberazione Nazionale, nonostante il proprio contributo decisivo per la fine del conflitto, non riesce a stabilizzarsi al potere che invece è capillarmente controllato dagli ambienti ecclesiastici. Alla fine del 1945, il governo Parri, dopo appena due anni, lascia la guida del paese a una Democrazia Cristiana che, guidata da Alcide De Gasperi, si appresta a governare a lungo.

Il 2 Giugno del 1946, la prima volta in cui alle donne è riconosciuto il diritto di voto, l'Italia compie il passo definitivo verso la democrazia per mezzo del Referendum che decreta la fine della monarchia. Nel 1947 viene adottata una Costituzione lungimirante ma attenta al rischio

A sinistra: Baracche a Roma nel dopoguerra
In alto: edifici in costruzione a Roma

di un ritorno della dittatura e sulla base dei suoi principi e programmi si costruisce la neonata Repubblica.

L'assemblea costituente vede la partecipazione di un'ampia rappresentanza delle forze politiche e questo fa sì che la sua natura sia compromissoria, tendendo ad essere inclusiva nei confronti delle richieste dei differenti partiti e prevedendo un'organizzazione dello stato e degli enti locali

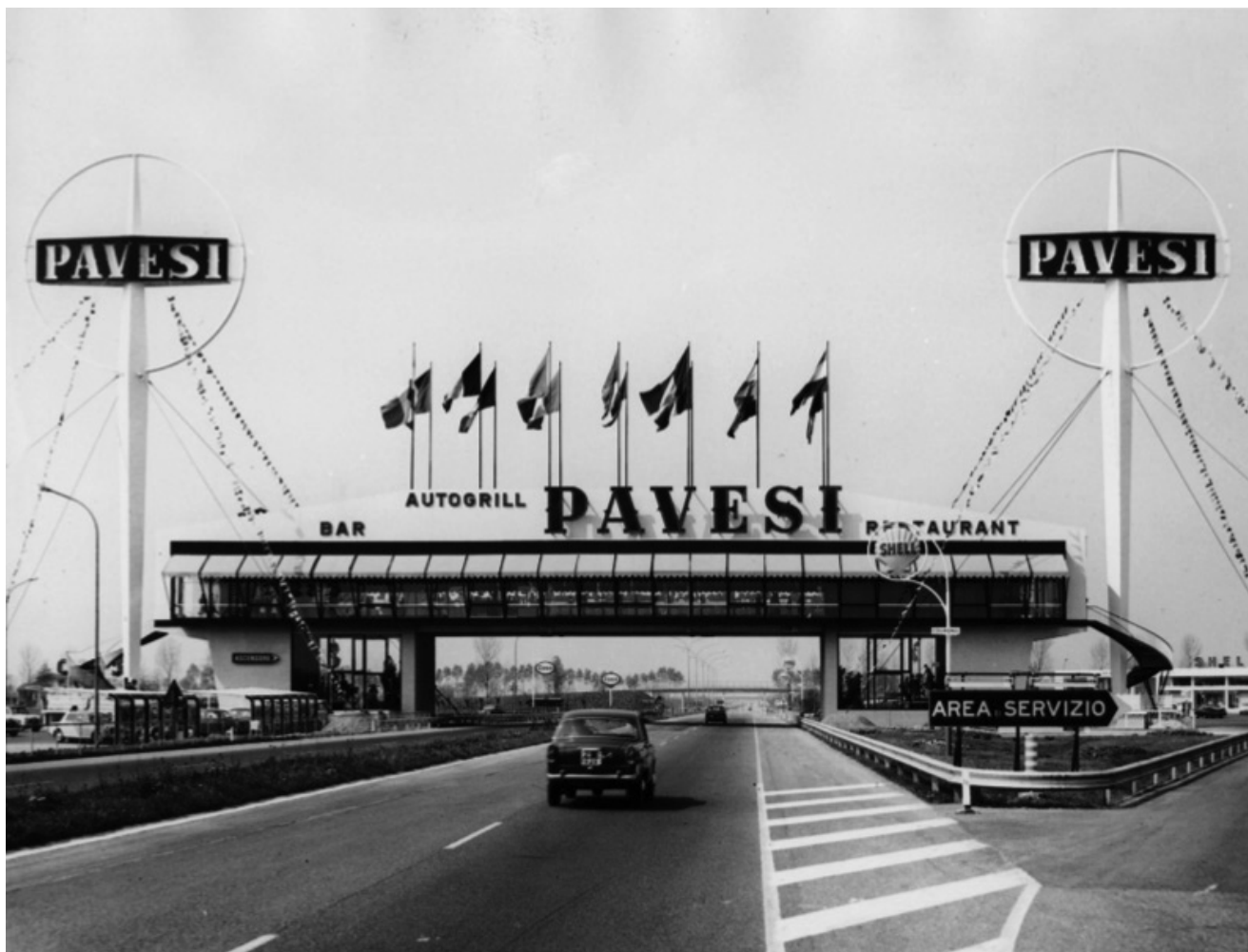
nella quale anche le forze di minoranza svolgano un ruolo importante. Tuttavia, nelle istituzioni, la condizione di sostanziale equilibrio di potere tra forze di maggioranza e minoranza garantita da questo tipo di costituzione porta ad una forte instabilità politica.

Per questo si assiste a frequenti rimescolamenti tra le forze al potere, pur rimanendo costante la presenza della Democrazia Cristiana e dei suoi protagonisti, data la sua politica moderata e la sua capacità di realizzare compromessi politici.

L'Italia da ricostruire dopo la devastazione del conflitto mondiale è estremamente fiduciosa nei propri mezzi e in un futuro senza guerre. La geografia urbana subisce radicali cambiamenti in questo periodo, dato lo spostamento verso il Nord delle grandi masse contadine meridionali. Le città crescono a dismisura e con esse le baraccopoli delle periferie che tuttavia vengono considerate un male da estirpare attraverso programmi di edilizia popolare. Si pensi che il villaggio olimpico di Roma va a prendere il posto di una vera e propria baraccopoli e la demolizione della stessa viene celebrata dalla televisione con estrema positività. In compenso l'Istituto Autonomo Case Popolari lavora strenuamente per garantire un'abitazione ad ogni nucleo familiare, favorito anche dal sostegno alla famiglia da parte della Chiesa. L'Italia tuttavia è frammentata tra un Nord-Ovest industriale, un Nord-Est estremamente povero dalle cui ceneri si sviluppa il modello industriale della "Terza Italia" attraverso la proliferazione di piccole e medie imprese. Analogamente accade per le Marche, mentre l'Emilia-Romagna guida le altre regioni



A sinistra: migrante a Milano. Foto di Uliano Lucas
In alto: manifesto di propaganda del Piano Marshall



del centro verso il modello economico delle cooperative. Nello stesso periodo Roma vive uno dei migliori periodi della sua storia, nel quale ad un fervore economico se ne accompagna uno culturale ancora più ricco. A Roma nel 1960 si svolgono le Olimpiadi e tra il 1962 e il 1965 il Concilio Vaticano II, i cui profondi cambiamen-

ti si riflettono immediatamente sulla vita quotidiana della cittadinanza italiana, in particolare sulla popolazione cattolica. Il Sud agricolo viene sostenuto attraverso la Cassa del Mezzogiorno che tuttavia risulta insufficiente a garantire lo sviluppo sperato, anche a causa della rinascita della criminalità organizzata. Guardando con attenzione al Sud, lo Stato mette in atto l'importantissima Riforma Agraria, volta a frammentare le grandi proprietà terriere in piccoli appezzamenti di cui ne diventano proprietari gli stessi lavoratori: tale fenomeno consente ai lavoratori di entrare in possesso dei mezzi di produzione ma ostacola la meccanizzazione del processo produttivo. La politica internazionale del governo italiano va verso la fondazione della Comunità Europea (anche per garantirsi l'accessibilità a materie prime di cui la nazione è carente), e verso la stipulazione del Trattato Atlantico. Gli Stati Uniti sono rasserenati dalla costante presenza della DC che scongiura il rischio di una deriva politica verso una sinistra sempre forte in Italia: la presenza della Chiesa è politica oltre che religiosa e permette una diffusione capillare di idee anche di natura politica. Per quanto riguarda la politica energetica italiana è necessario sottolineare quanto fatto da Enrico Mattei per la crescita di una compagnia italiana, l'ENI, che garantisce, grazie agli ottimi rapporti con il governo libico ed altri governi nordafricani, condizioni favorevoli per l'accesso all'energia. Lo sviluppo dell'ENI è emblematico in questo periodo, dato che l'energia che distribuisce è lo strumento necessario alle industrie per ampliare la propria produzione, ma anche perché fornisce le materie prime per la lavorazione in

fabbrica, oltre naturalmente a garantire il carburante per il mezzo di trasporto che si avvia verso un'egemonia in Italia: l'automobile.

In questo periodo si sviluppa un'idea forte della proprietà privata che è alla base dello sviluppo urbanistico dei decenni successivi, ricordando che nel dopoguerra il possesso di un appezzamento di terreno è spesso la sola condizione a cui sottostare quando si edifica. Proprietà privata vuol dire anche libertà nella mobilità per cui si diffonde l'illusione dell'auto personale come soluzione del problema dei trasporti ma in realtà più tardi si scoprirà come l'uso del mezzo privato sia una delle cause principali dell'abbandono dei centri storici. Il governo realizza l'Autostrada del Sole, inaugurata nel 1964, che consacra l'Italia della Fiat 500 e della Vespa, aprendo un processo di realizzazione di infrastrutture stradali e abbandono di reti ferroviarie. In questo periodo l'automobile non è solo un mezzo di trasporto ma si propone con la sua mitologia, portatrice di una serie di valori simbolici e sociali che resistono tuttora. Anche in quest'ottica bisogna notare come le autostrade non sono solo delle vie di comunicazione da progettare con soli mezzi normativi ma sono costruite con grande attenzione architettonica per cui l'autostrada ambisce ad essere un luogo da abitare dove ci si ristora (e si pensi alla qualità architettonica delle prime stazioni di servizio) e dove si prega (si pensi alla chiesa costruita da Michelucci) oltre a godere di uno spazio infrastrutturale estremamente curato (il design delle autostrade in questo periodo è oggetto di molte attenzioni e numerosi architetti ne progettano viadotti e stazioni di rifornimento di grande qualità).

L'Italia in questo periodo non riesce ad elaborare una poetica dell'industrializzazione e l'automazione del processo produttivo inizia ad essere vista come un fattore in competizione rispetto all'impiego di manodopera, innescando una reazione di contrapposizione ideologica alla macchina che non è più terminata. Va anche detto come il modello produttivo, organizzato secondo il principio fordista, si basa su un'idea di accrescimento dei beni che è adeguato ad un periodo di ripresa post-guerra ma che non è stato più ripensato nei decenni successivi, portando a galla questioni come quella occupazionale che vanno risolte con modelli economici differenti. In questo periodo vengono dunque messe le basi per un sistema economico che rimane invariato per decenni.

L'Italia è una nazione che si arricchisce rapidamente ma che presenta vaste contraddizioni sociali ed economiche che sfociano nelle rivolte del 1968, quando quella che può essere definita la seconda generazione del dopoguerra inizia a reclamare migliori condizioni di vita.

La Spagna non partecipa al Secondo Conflitto Mondiale dal momento che al termine della Guerra Civile (1936-1939) risultava lacerata da una situazione fratricida in cui forze di destra e di sinistra erano a strettissimo contatto. Come dimostra il dipinto *Guernica* di Picasso (1937) la Guerra Civile è stata straziante dato che ha visto contrapporsi eserciti dei vari paesi d'Europa sul territorio spagnolo, e a scala più piccola membri della stessa famiglia schierati l'uno con-



Nella pagina precedente: uno degli Autogrill lungo la nuova Autostrada del Sole

In alto: visita di D.D.Eisenhower alla Spagna di F.Franco



tro l'altro e, terminata la guerra, le morti continuano ad essere numerose a causa del massacro dei perdenti.

Essendo stata schierata con i perdenti della Seconda Guerra Mondiale, la Spagna del dittatore Franco soffre un'aspra ostilità da parte delle forze vincitrici: *“nelle Nazioni Unite non c'è posto per un governo fondato su principi fascisti”* afferma il presidente statunitense Roosevelt il 10 Marzo 1945¹. Posizione condivisa dai governi Russo, Britannico e Statunitense il 2 Agosto dello stes-

1 *“Comunicazione al nuovo ambasciatore di Madrid”* riportata in MORADIELLOS, Enrique, *“La España de Franco (1939-1975)”*, Madrid, Editorial Sintesis, 2003, p. 95, Traduzione dell'autore.

so anno, data in cui viene ratificata la condanna all'ostracismo internazionale nei confronti della Spagna franchista. Tuttavia Franco, sostenuto da Carrero Blanco riesce a praticare una *“politica di attesa”*, intuendo la fragilità dei rapporti tra il blocco capitalista guidato dagli Stati Uniti e L'Unione Sovietica. Infatti la Dichiarazione congiunta anglofrancoamericana (senza URSS) del 4 Marzo 1946, nonostante rappresenti l'atto di massima ostilità verso la Spagna, si dimostra prudente auspicando che *“spagnoli patrioti e di spirito libero trovino presto le modalità per conseguire una pacifica ritirata di Franco”*². Va qui sottolineato come tali potenze cerchino di evitare una rivoluzione, che oltre ad implicare nuovo spargimento di sangue, rischia di portare al potere forze filosovietiche, destabilizzando il fronte filoamericano che pochi anni dopo (nel 1949) verrà formalizzato con la NATO. Tale rischio è sostenuto anche da un alto funzionario diplomatico britannico che nel Giugno 1946 afferma: *“una guerra civile in Spagna genererebbe problemi in tutte le democrazie occidentali, come vorrebbe il governo sovietico e i suoi satelliti”*³.

Nel 1946 Franco si dimostra abile a sopperire alle temporanee difficoltà per l'importazione di beni di prima necessità e lo fa firmando un protocollo con il governo argentino guidato da Perón. Oltre a tale accordo promuove una politica autarchica che passa anche attraverso il ripopolamento delle campagne. La *Obra Sindical del Hogar*, con sede a Madrid, si preoccupa di dare una casa alle tante famiglie sfollate, mentre l'*Instituto Nacional de Colonización*

2 *Ibidem* pag. 97

3 *Ibidem* pag. 98



Nella pagina precedente: Esquivel, Pueblo de Colonización progettato da Alejandro de la Sota

In alto: Uffici e deposito SEAT a Barcellona

pianifica i “Pueblos de Colonización” che hanno lo scopo di garantire il presidio e la produttività delle campagne. Nell'Ottobre 1947 gli Stati Uniti, avvertendo il pericolo di una degenerazione della guerra fredda decidono di porre fine all'isolamento spagnolo, iniziando anche ad accordarsi con Franco per l'installazione di basi militari nel territorio iberico mentre, nella primavera dell'anno successivo, Francia (che fino a quel momento aveva chiuso la frontiera) e Gran Bretagna stipulano accordi commerciali con il governo spagnolo. La Spagna, esclusa dal Piano Marshall a causa del regime dittatoriale, può contare dal 1949 su finanziamenti americani grazie all'accordo riguardante l'installazione di basi militari. Dal 1950 la Spagna esce definitivamente dall'isolamento ed entra a far parte degli organismi internazionali specializzati come FAO, Unesco, OMS, OIT, ma deve aspettare il 1955 per essere reintegrata nell'ONU. La Spagna tuttavia viene esclusa dal Trattato Atlantico e dalla creazione della NATO perché *“l'accettazione pubblica della Spagna in questi programmi è politicamente inaccettabile”*⁴.

Tali avvenimenti permettono di consolidare il regime franchista, apparso in bilico nell'immediato dopoguerra. Nell'Agosto 1953 avviene la firma del Concordato con il Vaticano, con delle condizioni per cui, secondo un trattatista di diritto canonico, esso è *“il migliore tra tutti, di tutte le nazioni e di tutti i tempi in modo che il dispiacere viene dal fatto che questo concordato non sia il*

⁴ *“Memorandum del Dipartimento di Stato dell'Aprile 1950”* riportato in PORTERO, F., *“Franco aislado, la cuestión española”*, 1945-1950, Madrid, Aguilar, 1989. Traduzione dell'autore.

*migliore per tutte le altre nazioni, perché non tutte riescono a sopportare tanta bontà*⁵ Tale “bontà” in realtà è motivata dal fatto che il Concordato rappresentava una legittimazione ufficiale necessaria al regime franchista per essere riabilitato in

5 TUSELL, Javier, “*Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*”, Barcelona, Critica, 2005, p.118, Traduzione dell'autore.



campo internazionale. Un mese dopo avviene la firma del Pacto de Madrid che formalizza la concessione di territori per basi militari per la quale il governo spagnolo stava già ricevendo compensi.

Tali politiche internazionali permettono una ripresa economica della Spagna (per la prima volta in crescita dall'insediamento di Franco), registrata da fenomeni come l'eliminazione della “cartilla de racionamiento” nel 1954. Il governo spagnolo, tra il 1951 e il 1963, riceve 1.183 milioni di dollari dagli Stati Uniti, una cifra inferiore rispetto a quella elargita agli altri governi con il Piano Marshall ma che tuttavia serve da volano per lo sviluppo economico come dimostra la crescita industriale all'8% che trascina l'economia: nascono imprese come la SEAT (automobili), REPESA (petrolio), ENSIDESA (acciaio), sostenute anche da una politica autarchica.

Le dure condizioni di vita dei lavoratori causano delle proteste e se le prime venivano duramente represses, come quella basca del 1947, che causa l'arresto di seimila sui ventimila scioperanti, nel 1951 lo sciopero di Barcellona è inarrestabile e porta in piazza tra i 250.000 e 500.000 manifestanti, ottenendo ingenti aumenti di salario che vanno a rispondere alla fortissima inflazione.

Nel 1959 il governo approva il Plan de Estabilización, con l'intenzione di incrementare i passi in avanti compiuti dall'economia spagnola attraverso l'apertura verso i mercati esteri e abbandonando l'autarchia. Importanti innovazioni come la diffusione dei mezzi meccanici nelle campagne fanno sì che vi sia un fortissimo fenomeno di inurbamento, con milioni di persone che vanno a stabilirsi in città che crescono



Nella pagina precedente: Huelga de tranvías a Barcellona nel 1951

In alto: Fausto Coppi e Gino Bartali
In basso: i primi programmi televisivi

A destra: Juventus-Real Madrid. Finale Coppa Campioni 61-62

considerevolmente come Madrid, Barcellona, Valencia e Siviglia. È importante notare come ogni città svolga un ruolo all'interno dello stato; quindi mentre Barcellona è il centro industriale più importante del paese, Madrid ne costituisce il centro politico e tali specializzazioni si rendono materialmente leggibili attraverso la costruzione delle città.

La capacità decisionale del governo risulta comunque lenta ed inadeguata rispetto alla velocità dei cambiamenti sociali; ciò risulta evidente dal fatto che la crescita degli iscritti alle Università viene affrontata senza la necessaria lucidità. Gli anni Sessanta sono comunque quelli del "miracolo economico", grazie alla legge del 1959 e fino alla crisi energetica del 1973. Allo sviluppo economico si affianca quello culturale grazie alla Ley de Prensa" che dal 1966 permette la circolazione dei testi con un forte alleggerimento dell'applicabilità della censura. Ciò consente la libera circolazione di testi e riviste proibiti fino a quel momento.

Entrambe le nazioni vivono il periodo della ripresa economica non solo come l'inizio di una nuova epoca di prosperità ma considerandolo come momento fondamentale per la costruzione di una nuova struttura economica e sociale, per cui definiscono degli strumenti di sviluppo che si protraggono per decenni, costruendo ad esempio dei modelli sociali e culturali che, in particolare in Italia, annullano le culture locali.

CULTURA E SOCIETA'

Uno degli aspetti principali del secondo dopoguerra sono le contraddizioni di un paese che va ad una doppia velocità, tanto a livello economico quanto sul piano sociale. Pier Paolo Pasolini nel 1963 realizza "Comizi d'amore", un documentario composto da una serie di interviste effettuate in varie città italiane su temi legati al rapporto tra sessi. Egli stesso, nel documentario parla come voce fuori campo dicendo: "Qui nel profondo Sud non c'è nessuno che non abbia le idee chiare sul sesso. Il Nord è moderno ma le idee sul sesso sono confuse, sono dei rottami di un'ideologia vecchia che non è più in grado di capire e di giudicare l'intera realtà. Il Sud è vecchio ma intatto, guai alle svergognate, guai ai cornuti, guai a chi non sa ammazzare per onore. Sono leggi di gente povera ma reale." E ancora "l'Italia del benessere materiale viene drammaticamente contraddetta nello spirito da questi italiani reali"⁶.

⁶ *Comizi d'amore*, regia di Pier Paolo Pasolini, produzione Alfredo Bini, Italia, 1953.





In alto: Moravia, Pasolini e Rossellini a Roma
In basso: scena che ritrae Don Camillo e Peppone



Tali contraddizioni sono causate dalla straordinaria velocità con cui avvengono i cambiamenti economici e sociali. Nel giro di due decenni l'energia elettrica si diffonde in tutte le case, e con essa gli elettrodomestici tra i quali domina la televisione. Quest'ultimo è lo strumento attraverso cui trova compimento l'Italia del "Miracolo economico". In televisione si alternano programmi intrattenimento a programmi di alfabetizzazione, in un Paese ancora culturalmente arretratissimo.

L'euforia è un sentimento collettivo, palpabile nelle spiagge riminesi che incarnano l'idea stessa di vacanza. Nello stesso periodo il turismo come fenomeno di massa viene preso in considerazione in tutta Italia, si pensi al vastissimo sviluppo della Costa Smeralda o a quello delle città adriatiche. Il cinema e lo sport iniziano ad avere un ruolo di svago che trova profondo e ampio riconoscimento da parte delle varie classi sociali, infatti i cinema sono sempre pieni mentre vengono costruiti nuovi stadi di grandi dimensioni per accogliere i tifosi nel loro rito domenicale. Il calcio diventa uno dei fenomeni sportivi e sociali più importanti e gli sportivi non sono più solo atleti ma diventano veri e propri simboli, come dimostrano le figure dei ciclisti Fausto Coppi e Gino Bartali.

Tale fermento economico e sociale è accompagnato da una crescita culturale per cui nelle città principali è possibile incontrare grandissime figure di intellettuali che si riuniscono con regolarità, se si pensa ai Caffè romani e a frequentatori come Goffredo Petrassi, Pericle Fazzini, Mario Soldati, Carlo Levi, Renzo Vespignani, Vitaliano Brancati, Sandro Penna, Lea Padovani, Orfeo

Tamburi, Ennio Flaiano, Libero De Libero, Aldo Palazzeschi, Renato Guttuso, Alberto Moravia, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini. Non bisogna dimenticare che Roma nei primi anni Cinquanta ospita protagonisti della scena artistica internazionale come Orson Welles o Louis Kahn. Colpisce la dichiarazione dell'architetto spagnolo Julio Lafuente, trasferitosi a Roma e che dice *"volevo andare negli USA (...) ma non potevo non vedere prima l'Italia (...) sono quindi venuto in Italia da turista, in motocicletta (sull'Aurelia incrociai Coppi e il Giro d'Italia); arrivato a Roma, mi sono innamorato della città: Pensavo di vedere quasi esclusivamente edifici antichi ed invece c'era anche tanta architettura moderna (...) ho trovato un clima culturale frizzante, il cinema, la pittura, l'architettura in pieno slancio ed un grande interesse (...) continui dibattiti sull'architettura razionalista e l'architettura organica, discussioni tra pittura astratta e pittura figurativa (...) pensavo sempre che, prima o poi, sarei partito per gli Stati Uniti, ma ad un certo punto avendo quasi finito i soldi (...) ho cercato un lavoro (...) ho visitato vari studi, da Quaroni a Ridolfi a Moretti e finalmente lo studio Monaco-Luccichenti, che era sicuramente quello con più lavoro e dove fui ben accetto. Il lavoro mi sembrava molto interessante, i "patrons" dello studio simpatici e bravi. Lo studio era frequentato da personaggi incredibili: scrittori, poeti, "cinematografi", pittori, scultori; conobbi Severini, Capogrossi, Turcato, Corpora, Cascella, Consagra e tanti altri. Dopo il lavoro ci si ritrovava tutti da Rosati"*⁷ Se a Milano e Torino gli ambienti erano stimolanti come a Roma, e in cui il filo rosso che uni-

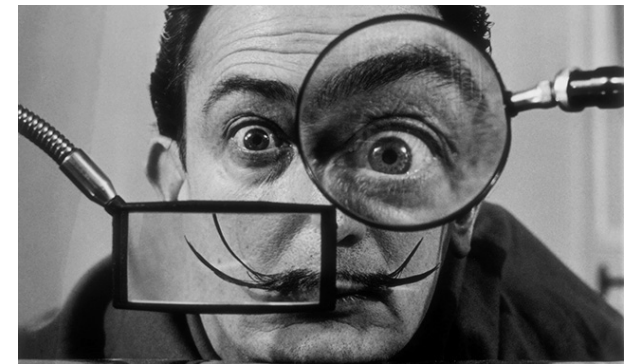
7 LAFUENTE, Julio, in: Muratore G., Tosi Pamphili C. (a cura di), *Julio Lafuente. Opere 1952-1992*, Roma, Officina, 1992.

va le personalità era spesso la condivisione di ideali politici di sinistra, colpisce la situazione di Bologna. Giuseppe Dozza, sindaco della città dal 1945 al 1966 garantisce al capoluogo emiliano uno sviluppo moderno ed efficace, in cui le componenti politica e sociale sono fortissime e legate in modo molto stretto tra loro. L'Emilia-Romagna del secondo dopoguerra è un ben riuscito esperimento di vero e proprio comunismo in Italia. Tale situazione viene però caratterizzata dalla presenza della Chiesa che impiega in quelle zone le migliori personalità. Tra queste due fortissime polarità si innesca dunque un acceso conflitto che risulta essere uno stimolo positivo per entrambe le realtà, ed è una situazione che Guareschi rappresenta bene nelle vicende di Don Camillo e Peppone. Il Cardinale Lercaro è una figura chiave anche in campo architettonico dato che stimola un gruppo di giovani architetti a rispondere alle problematiche del proprio tempo, attraverso la realizzazione di edifici di culto ma anche attraverso la diffusione di riviste e quindi di idee. L'Italia del secondo dopoguerra è anche quella di Matera, considerata vergogna nazionale e sulla quale vengono concentrate forze straordinarie per tentare invano di migliorare una condizione sociale talmente radicata da essere inestirpabile. La stessa Matera nel 2019 sarà Capitale Europea della Cultura e gli stessi sassi nei quali si è vissuto fino agli anni cinquanta ora sono diventate strutture turistiche di lusso. Probabilmente ciò che davvero è cambiato è la modalità con cui la società italiana legge dei fenomeni, per cui ciò che prima rappresentava miseria ora diventa pittoresco. Il fortissimo inurbamento fa sì che le grandi mas-

se contadine che arrivano nelle città debbano costruire case per loro stessi: data la grande disponibilità di manodopera, il costo della stessa risulta molto basso e ciò ostacola un'industrializzazione del processo costruttivo, in maniera analoga a quanto accade in tutti gli altri settori dove l'automazione viene ritenuta totalmente negativa in quanto concorrenziale alla creazione di posti di lavoro: tali timori, facilmente comprensibili in quanto tuttora esistenti, portano però ad uno sfruttamento eccessivo della manodopera e alla mancata automazione in settori come quello edilizio. L'importanza del fenomeno edilizio dell'epoca è evidenziata dal film di Rosi "Le mani sulla città" in cui è evidente il ruolo della speculazione nell'espansione dei centri urbani.

Dunque le contraddizioni di cui parla Pasolini non trovano risposta fino al Sessantotto quando si manifestano con tutta la propria potenza. Probabilmente le rivolte studentesche sono la manifestazione di problematiche non risolte; nel 1968 si prende coscienza delle possibilità di miglioramento delle condizioni sociali delle classi più disagiate e queste costituiscono la base di una rivendicazione che porta alle politiche sociali degli anni Settanta. In realtà il movimento di protesta del Sessantotto nasce come forza propositiva, come dimostrato nel 1966 quando gli studenti, in questo caso "Angeli del Fango" collaborano con la popolazione fiorentina dopo l'alluvione.

Va sottolineato come anche le Soprintendenze nascono nel 1974 ovvero in un'epoca in cui vengono metabolizzati i cambiamenti avvenuti in precedenza.



In alto: Salvador Dalí
In basso: Locandina Film Surcos



Nonostante l'euforico clima europeo di fiducia e ripresa, la Spagna rimane economicamente isolata nel dopoguerra. Il fatto di essere governata da un regime dittatoriale, perlopiù fascista e quindi alleata con le potenze sconfitte in guerra, ha un costo elevato per la nazione spagnola che viene esclusa dalle politiche internazionali. Questo fenomeno, abbastanza forte durante gli anni Quaranta, determina la necessità di una politica autarchica, basata sulla produzione agricola. Negli anni quaranta vengono fondati vari "Pueblos de Colonización", sotto la supervisione di Fernandez del Amo e della Obra Sindical del Hogar, con lo scopo di presidiare le campagne e sfruttarne le capacità produttive. Nei primi anni cinquanta la Spagna viene riabilitata sul piano internazionale, Franco inizia a godere di una certa serenità politica e le frontiere vengono riaperte e di conseguenza si ritornano ad importare beni dall'estero. Tale fenomeno, legato all'impiego di mezzi meccanici in agricoltura, consente, e a volte rende necessaria, una migrazione verso i centri urbani che iniziano a crescere in maniera incontrollata come testimoniano le baraccopoli intorno a Madrid o Barcellona. A testimonianza delle dimensioni di tale emergenza vi è un progetto dell'architetto barcellonese Codech che studia un sistema per la realizzazione di abitazioni in moduli prefabbricati a basso costo. I due poli principali di questo periodo si sviluppano sulla base di attività che li rendono complementari, la Barcellona industriale e borghese bilancia la Madrid simbolo del potere istituzionale. La ripresa economica che prende il via negli anni Cinquanta è riflessa da un notevole fermento culturale come dimostra la nascita di due festi-



Nella pagina precedente: Català-Roca. Gitanilla. Barcellona 1950.

In alto: scena di "Totò, Peppino e la... malafemmina"

Al centro: scena di "Ladri di biciclette"

In basso: scena del film "La notte"

Nella pagina seguente: scena del film "I soliti ignoti"

val del cinema: il Festival Internacional de Cine de San Sebastian, nato nel 1953, e la Semana Internacional de Cine de Valladolid, organizzata per la prima volta nel 1956.

In questo periodo operano in Spagna artisti di grande valore che purtroppo a volte nel panorama internazionale sono penalizzati per le condizioni in cui si trova il proprio paese infatti, come sostiene Kotzle *"Gli anni Cinquanta gettano un'ombra che arriva fino ai giorni nostri, sembra che dal punto di vista dell'Europa democratica non era opportuno parlare di una avanguardia artistica in Spagna. Il paese di Franco veniva considerato come un altro pianeta (dal punto di vista geografico, politico e culturale) e raramente, solo in maniera eccezionale, si prestava attenzione a ciò che succedeva lì"*⁸.

In Spagna in questo periodo ci sono artisti come Joan Mirò, Salvador Dalí, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Antoni Tàpies, Josep Guinovart, senza dimenticare i fotografi Francesc Català-Roca e Oriol Maspons, il primo attento alle contraddizioni e alle nuove espressioni architettoniche e il secondo alla nuova dimensione del tempo libero.

Bisogna ricordare come i contatti con il mondo esterno, raramente istituzionalizzati a causa delle difficoltà politiche, sono di natura personale e avvengono tra l'altro in località balneari, come nella catalana Cadaqués frequentata da molti tra i più grandi artisti di risonanza internazionale dell'epoca.

La situazione culturale migliora notevolmen-

8 KOETZLE, Hans-Michael, *"Un vanguardista no reconocido"* in AA.VV. *"Català-Roca, Obras Maestras"*, Madrid, La Fabrica, 2010, p.38, Traduzione dell'autore.

te negli anni Sessanta quando la Ley de Prensa pone termine alla censura e di conseguenza a pubblicazioni inizialmente penalizzate di natura politica, economica, artistica o architettonica come Casabella viene permessa la diffusione nel paese. La Ley de Prensa dunque è una grande liberazione per la società spagnola che ha riflessi positivi sul panorama culturale ed artistico. Negli anni Sessanta si assiste ad un decisivo miglioramento delle condizioni della popolazione spagnola, testimoniato da un consistente incremento demografico. Il regime di Franco dimostra nel tempo la propria incapacità di gestire una situazione che non riesce a controllare completamente e mostra segnali d'obsolescenza, fino alla propria caduta nel decennio successivo.

ARTE E CINEMA

Negli anni Quaranta in Italia e Spagna si sviluppa la corrente Neorealista che si concentra sulla rappresentazione di storie della vita quotidiana delle classi sociali meno agiate. Come sostengono sia il fotografo Francesc Català-Roca che il regista Pier Paolo Pasolini, non sarebbe stato possibile rifare le fotografie (per il primo) o i film (per il secondo) nemmeno un decennio più tardi quando le condizioni economiche e quelle sociali risultano profondamente cambiate e con esse le persone ritratte nei loro lavori. Dunque tali espressioni artistiche ritraggono un'epoca e una condizione ben precisa, che si cerca sempre di presentare con un taglio critico che vuole colpi-



re lo spettatore e renderlo consapevole di cose che non emergerebbero da una semplice lettura della realtà. Tuttavia una presa di posizione così forte incontra ostacoli sia in Spagna che in Italia. È celebre la polemica tra il regista Vittorio De Sica e il giovane Giulio Andreotti, sottosegretario alla Presidenza del consiglio con compiti di supervisione allo spettacolo. Quest'ultimo si batte contro il danno d'immagine che arre-

ca all'Italia il cinema neorealista, scagliandosi in particolare contro il film "Umberto D" e dall'altra parte Vittorio De Sica, che difende i film da lui realizzati come regista.

Uno dei temi centrali del film Nuovo Cinema Paradiso di Giuseppe Tornatore è il ruolo sociale del cinema nel secondo dopoguerra. La sala cinematografica assiduamente frequentata

ritratta nel film si trova al centro del paese e non solo fisicamente dato che è uno dei più importanti punti di riferimento per la popolazione locale: il cinema è il luogo di ritrovo e svago per eccellenza nel secondo dopoguerra.

Le sale cinematografiche divengono dei veri catalizzatori sociali nei quali si proiettano storie che di volta in volta invitano a riflettere o ridere di quelle che sono rappresentazioni delle vicende quotidiane. I due grandi filoni che si sviluppano in Italia, la corrente Neorealista e la Commedia all'Italiana, sono due forme di affrontare gli stessi argomenti: entrambi rappresentano la povertà delle fasce sociali più deboli e invitano ad affrontarla con dignità ed ironia, con la sola differenza che il finale positivo della commedia, si pensi ai film di Totò, è un messaggio di speranza per il pubblico che versa in condizioni analoghe a quelle rappresentate.

Dunque il cinema del dopoguerra rappresenta storie di vita reale e le espone a persone che vivono le stesse condizioni, con lo scopo di far risaltare alcune questioni e rappresentare agli spettatori vicende della loro stessa vita, facendogli prendere piena coscienza delle loro condizioni.

Al cinema realista si contrappongono film come la trilogia di Sergio Leone e questo fa capire come la proposta cinematografica, già negli anni sessanta, non sia limitata ad un pubblico specifico ma cerchi di coinvolgere diverse categorie di spettatori.

La nascita del cinema realista, oltre ad essere legata a intenzioni artistiche, è necessaria data la scarsità di mezzi economici a disposizione delle produzioni cinematografiche nel secondo dopo-



guerra.

Girare a Cinecittà per i registi italiani è impossibile dati i costi che questo comporta per cui, in particolare a Roma, si preferisce usare la città come scenografia dei film i cui attori spesso non sono professionisti ma gente comune. Il film “Ladri di biciclette”, ispirato ad una storia realmente accaduta, vuole far emergere la sofferenza di una condizione di miseria che arriva,

nel finale drammatico a trasformare la vittima in (inesperto) carnefice. In esso vengono evidenziate condizioni economiche durissime, come emerge dalla scena dell'affollatissimo Monte di pietà, la disperata ricerca di lavoro e i sacrifici che si è disposti a fare pur di ottenerlo, viene inoltre rappresentato un mondo in cui chi è ingenuo non viene protetto ma schiacciato da un sistema in costante guerra tra poveri. In altri

film, come in “Accattone” o nel mediometraggio “La ricotta”, entrambi di Pasolini si evidenzia come nemmeno il cibo sia garantito a tutti e ci si deve quindi inventare degli stratagemmi per poter mangiare. “La ricotta” è un intreccio tra la Passione di Cristo e la vita quotidiana dei più deboli: ne emerge una serie di confronti tra le ipocrisie delle classi più abbienti, che coinvolgono anche personaggi di grande cultura, e le classi più povere. Emerge l'estraneità dei benestanti ai problemi dei più poveri che arriva ad essere derisione della miseria, come evidenziato nella scena del pranzo di Stracci.

Un film duro come quello di Pasolini, fa sì che l'autore venga accusato e condannato per “vilipendio alla religione di Stato”. Moravia, evidenziando come lo scopo del film sia far emergere le contraddizioni borghesi, scrive *“L'accusa era quella di vilipendio alla religione. Molto più giusto sarebbe stato incolpare il regista di aver vilipeso i valori della piccola e media borghesia italiana.”*⁹ Oltre ai film citati ve ne sono moltissimi altri e da ognuno emergono particolari aspetti della vita dura delle classi meno abbienti i quali vivono “alla giornata”.

Da tale panorama si distacca Michelangelo Antonioni il quale, con la sua trilogia composta da “L'avventura”, “La notte” e “L'eclissi”, mostra la noia della borghesia che, ottenuta la serenità economica, perde il senso della vita e della sua bellezza e sprofonda in un'incomunicabilità che è soprattutto assenza di emozioni.

Dunque il Cinema italiano presenta una società complessa, controversa ed ambigua e denuncia

⁹ MORAVIA, Alberto, “L'uomo medio sotto il bisturi”, “L'Espresso”, 3 marzo 1963



le contraddizioni causate dalle diverse velocità con cui evolvono la società e l'economia.

Al pari dell'Italia, lo sviluppo economico della Spagna è segnato da forti contraddizioni: l'interesse dei fotografi e dei registi spagnoli, in molti casi sembra essere proprio questo.

Le fotografie della "Spagna Mistica" di José Ortiz Echagüe, scattate all'inizio degli anni quaranta, nelle quali si presentano riti religiosi che sembrano unire la condizione umana a quella divina, cedono progressivamente la scena agli scatti di Oriol Maspons che raffigurano, a partire dagli

anni cinquanta, una società spagnola che scopre il divertimento e il piacere del tempo libero.

In questo periodo le fotografie di Francesc Català-Roca fanno emergere con forza straordinaria le contraddizioni sociali, mostrando una Barcellona ambigua, caratterizzata da segni di povertà e arretratezza ma nella quale si stanno radicando gli elementi per una ripresa, insieme economica e morale.

A film che rappresentano esempi morali di valori promossi dal regime come "Marcelino pan y

vino", si contrappongono opere che mettono in mostra grandissime contraddizioni sociali. Marcelino pan y vino è film importante in quanto espressione dei valori promossi dal regime, tra i quali la religione che occupa il primo posto. La Chiesa è al centro del film come madre spirituale e materiale: le condizioni di miseria che opprimono la vita possono essere affrontate grazie all'aiuto della religione che dona conforto.

Nel film "Viridiana" di Luis Buñuel, i valori che sono al centro del film "Marcelino pan y vino" vengono scherniti. Viridiana è una ragazza che, rinunciando ad entrare in convento, decide di aiutare i poveri del paese ospitandoli in una villa da poco ereditata. Si dimostra una ragazza compita, determinata nel suo scopo, la cui fiducia nelle buone azioni viene però tradita dalle persone che aiuta. Delusa e disincantata, si rende conto dell'inefficacia dei suoi gesti e del moralismo che la guidava e decide di abbandonare le proprie abitudini per guardare in faccia alla realtà. Buñuel con questo film lancia un messaggio contro il buonismo, valore propagandato dal regime, inoltre mette in luce come i sentimenti indotti da un ambiente culturale si dimostrino astratti e incapaci di incidere nella realtà per migliorarla. "Muerte de un ciclista" di Juan Antonio Bardem ha come "Viridiana" lo scopo di mettere a nudo il buonismo e il moralismo della società e lo fa parlando della classe borghese. Emerge la grande ipocrisia della borghesia, il cui principale valore morale è l'agiatazza economica. Bardem però lascia una speranza, il cambiamento morale di Juan, avvenuto solo nel momento in cui avviene qualcosa che gli sconvolge la vita, dimostra come si possa redimere da un

atteggiamento freddo e falso verso cui tende la società: non a caso la versione italiana del film prende il nome “Gli egoisti”. Il film “Bienvenido Mr. Marshall” diretto da Luis García Berlanga fa vedere come la vita serena di un piccolo paese di provincia possa venire sconvolta da una notizia inaspettata e in apparenza estremamente positiva. L’arrivo dei finanziamenti americani viene immaginato come un’ondata di ricchezza in grado di trasformare il paese che si organizza per una grandiosa accoglienza. Il film fa trasparire la totale ingenuità e sprovvedutezza delle popolazioni rurali con scene che ritraggono i cittadini dediti a compilare liste dei desideri da presentare agli americani immaginati ricchi e generosi. Tutto si trasforma in delusione quando si scopre che le cose vanno diversamente. È importante notare come il regista faccia interagire l’ingenuo sindaco della città con i delegati del governo che sfruttano lui e la cittadinanza.

L’ingenuità del sindaco è in fondo simile a quella di Vittorio Gassman e Alberto Sordi che nel film “La grande guerra” di Mario Monicelli sono due soldati della prima guerra mondiale in un film con il quale Monicelli denuncia il fatto che nelle guerre il popolo, costretto ad obbedire agli ordini dei ricchi governanti, è sempre l’unico vero sconfitto. Emblematica è la scena in cui i due soldati si trovano di fronte ad un capitano tedesco il quale parla perfettamente italiano mentre loro due parlano in dialetto, come a dire che la lingua del potere è unica e distinta da quelle della popolazione povera.

Il film “El pisito” di Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry mostra le condizioni difficili di una Madrid in cui mancano abitazioni e la popolazione è am-

massata nelle poche esistenti. La paura di dover rimanere senza casa porta il giovane Rodolfo a sposare l’anziana Doña Martina per poterne ereditare l’appartamento e garantire un futuro a sé e alla propria fidanzata.

Un altro mezzo che inizia ad affermarsi in questo periodo è il documentario ed è importante notare come in Italia questo strumento si utilizzi anche come strumento per descrivere la vera nascita di uno stato per la prima volta unitario sotto il punto di vista culturale.

È interessante osservare come i documentari in questo periodo descrivono le culture locali in via di estinzione ma allo stesso tempo mostrano l’inizio di una attività industriale capillare. Quando, in un documentario, viene rappresentato un centro urbano, vengono descritte anche le attività produttive, tra le quali spicca il turismo che si trasforma in un fenomeno di massa.

La vastissima produzione cinematografica del secondo dopoguerra offre un ritratto completo delle condizioni di vita delle popolazioni meno agiate che spesso lottano addirittura per poter mangiare, ma rappresenta anche una borghesia apatica ed ipocrita che ha perso il gusto per una vita vera. Ciò indica anche il motivo per cui i registi sono in genere più attratti da realtà povere che da situazioni di agiatezza.

Nelle pagine precedenti: scena di “Bienvenido Mister Marshall”
Nella pagina precedente: scena del film “Viridiana”

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., "*Català-Roca. Obras maestras*", Madrid, La Fabrica 2013 (2 ed.).

AA.VV., "*Català-Roca. Imágenes de Castilla y León*" curato da Raimon Ramis i Juan, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo 2007.

CAROCCHI, Giampiero, "*Storia d'Italia dall'unità ad oggi*", Milano, Feltrinelli 1975.

GINSBORG, Paul, "*Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*", Torino, Einaudi 2006.

KOETZLE, Hans-Michael, "*Un vanguardista no reconocido*" in AA.VV. *Català-Roca, Obras Maestras*, Madrid 2010, La Fabrica, p.38, Traduzione dell'autore.

MORADIELLOS, Enrique, "*La España de Franco (1939-1975)*", Madrid, Editorial Sintesis 2003. (p. 95). Traduzione dell'autore.

MORAVIA, Alberto, "*L'uomo medio sotto il bisturi*", "L'Espresso", 3 marzo 1963

MURATORE, Giorgio, Tosi Pamphili C. (a cura), "*Julio Lafuente. Opere 1952-1992*", Roma, Officina 1992.

PORTERO, Florentino, "*Franco aislado, la cuestión española, 1945-1950*", Madrid, Aguilar 1989. Traduzione dell'autore.

TUSELL, Javier, "*Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*", Barcelona, Critica 2005.

FILMOGRAFIA

Accattone, regia di Pier Paolo Pasolini, produzione Alfredo Bini, Cino Del Duca, Italia, 1961.

Bienvenido Mister Marshall, regia di Luis García Berlanga, produzione di Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), Spagna, 1953.

Comizi d'amore, regia di Pier Paolo Pasolini, produzione Alfredo Bini, Italia, 1953.

El pisito, regia di Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, produzione Antonio Cortés, 1959.

I soliti ignoti, regia di Mario Monicelli, produzione di Vides Cinematografica, Cinecittà (Stabilimenti Cinematografici), Lux Film, Italia, 1958.

I tartassati, regia di Steno, produzione Maxima Film, CEI Incom, Champs-Élysées Productions, Italia-Francia, 1959.

I vitelloni, regia di Federico Fellini, produzione di Peg Films, Cite Films, Italia, 1953.

La dolce vita, regia di Federico Fellini, produzione Riama Film (Roma), Pathé Consortium Cinéma (Parigi), Italia, 1960.

La grande guerra, regia di Mario Monicelli, produzione di Dino De Laurentiis, Italia, Francia, 1959.
La notte, regia di Michelangelo Antonioni, produzione Emanuele Cassuto, Italia, 1960.

La ricotta, regia di Pier Paolo Pasolini, tratto da RoGoPaG, produzione Arco Film (Roma) / Cineviz (Roma) / Lyre Film (Parigi), Italia, 1963.

Ladri di biciclette, regia di Vittorio de Sica, produzione P.D.S., Italia, 1948.

Le mani sulla città, regia di Francesco Rosi, produzione Galatea Film, Italia, 1963.

Marcelino pan y vino, regia di Ladislao Vajda, produzione di Chamartin Falco Film, Spagna, 1955.

Muerte de un ciclista, regia di Juan Antonio Bardem, produzione di Manuel Goyanes, Spagna, 1955.

Nuovo Cinema Paradiso, regia di Giuseppe Tornatore, produzione Franco Cristaldi, Italia, 1988.

Roma città aperta, regia di Roberto Rossellini, produzione di Excelsa Film, Italia, 1945

Surcos, regia di José Antonio Nieves Conde, produzione Atenea film, Spagna, 1951.

Totò, Peppino e la... malafemmina, regia di camillo Mastrocinque, produzione Isidoro Broggi, Renato Libassi per D.D.L., Italia, 1956.

Un americano a Roma, regia di Steno, produzione Excelsa Film, Ponti - De Laurentiis, Italia, 1954.

Vacanze romane, regia di William Wyler, produzione Paramount Pictures, Italia-USA, 1953.

Viridiana, regia di Luis Buñuel, produzione di Gustavo Alatrieste, Spagna, 1961.

Una nuova architettura



PREMESSA

Il presente capitolo si pone l'obiettivo di tracciare un quadro generale della situazione architettonica di Italia e Spagna nel Secondo Dopoguerra. Mentre nei principali paesi europei il problema della ricostruzione viene affrontato applicando con fedeltà i principi razionalisti, Italia e Spagna tentano di svilupparne i fondamenti secondo un atteggiamento completamente nuovo, che cerca di cogliere e sfruttare, valutandole di volta in volta, le possibilità di una realtà complessa.

Si studia dunque la nascita e l'evoluzione di un atteggiamento che permea l'opera della maggioranza degli architetti dell'epoca, considerando come Il Dopoguerra il periodo che va dalla fine del conflitto e comprende tutti gli anni Sessanta, al cui termine, la situazione architettonica, in particolare in Italia, subisce profondi stravolgimenti.

Comprendere le esigenze e le ragioni su cui si fonda il lavoro degli architetti spagnoli e italiani nell'epoca considerata, permette di individuare i temi sui quali vengono sviluppati e declinati i caratteri compositivi e le modalità con le quali vengono impiegati gli elementi architettonici.



In copertina: Manzana Pallars.
Josep Martorell, Oriol Bohigas (1955-1959)

In alto: Poblado de Colonización di Vegaviana

UN PROBLEMA STORIOGRAFICO

Lo studio delle opere architettoniche del Secondo Dopoguerra risulta complesso data l'impossibilità di basarsi su fonti storiografiche complete. La formazione di poli culturali, avvenuta dal secondo dopoguerra in poi, ha comportato una gerarchizzazione dell'importanza delle opere. Tali polarità dipendono naturalmente dal fattore geografico ma anche da fattori apparentemente secondari come l'appartenenza politica o l'adesione a progetti culturali. Il risultato è una storiografia che risulta carente in alcune sue parti, e che va quindi necessariamente integrata dalla conoscenza diretta delle opere e da strumenti di ricerca come quello telematico. In questo modo è possibile prendere in considerazione opere come quelle di figure su cui le fonti bibliografiche sono tuttora scarse.

Mentre nei territori presidiati da Facoltà di Architettura, le vicende architettoniche del II Dopoguerra sono note grazie a produzioni storiografiche a volte addirittura eccessive, molte aree geografiche rimangono inesplorate e i loro protagonisti spesso ignorati: è quello che si evidenzia ponendo a confronto ad esempio territori come quello emiliano e quello veneto. Nel secondo il dibattito architettonico promosso dallo IUAV è riuscito a mettere in luce delle figure la cui importanza ha varcato i confini regionali, a differenza di altre zone in ombra nelle quali è mancato studio sistematico.

UNA MISSIONE SOCIALE. LA COMPONENTE POLITICA

I protagonisti della scena architettonica italiana, fanno riferimento ad un sistema di valori di sinistra e dimostrano un'appartenenza politica che si trasformava in un attivo impegno professionale. Hanno una grande capacità di mediazione che li porta a lavorare indistintamente su progetti attenti alla dimensione sociale come quelli redatti per l'impresa di Adriano Olivetti, o su progetti perlopiù speculativi come nel caso di Varrazze, della Costa Smeralda o delle località turistiche che si vanno affermando grazie alla formazione di una classe media. Inoltre ci sono i grandi progetti di espansione urbana, che avvengono parallelamente in Italia e Spagna.

È importante notare come la propensione per un impegno inscindibilmente politico e sociale, trova terreno fertile e quindi un valido appoggio nel contesto culturale dell'epoca, nei Café milanesi, come in quelli romani, basti pensare ad intellettuali come Pasolini o Monicelli.

Naturalmente la politica beneficia di tale apporto e di una collaborazione dunque proficua come dimostrano le vicende IACP per quanto riguarda interi quartieri popolari. Anche la componente cattolica è forte e possiede un braccio politico che è la Democrazia Cristiana. Escludendo i grandi poli ovvero Roma e Milano, è significativo notare cosa accade in Emilia-Romagna dove la Chiesa oppone una presenza culturale forte all'egemonia del Partito Comunista e si genera una competizione che porta a risultati molto interessanti ed interventi di qualità indubbiamente rilevante. Le figure che non orbitano



In alto: Porto Cervo
Al centro: Quartiere IACP Tuscolano a Roma
In basso: Adriano Olivetti in uno dei suoi stabilimenti

in tali circuiti sono state rilegate per decenni ad un ruolo di secondo piano nella storiografia, alcune volontariamente ignorate come dimostrano le censure di Bruno Zevi ed Ernesto Nathan Rogers sul lavoro di Luigi Moretti. Egli, per dare visibilità alle proprie opere e alle proprie ricerche è costretto a dar vita, dal 1950, ad una rivista nuova, "Spazio" della quale escono pochi numeri di grandissimo spessore culturale.

La componente politica, seppur di orientamento contrario, risulta essere alla base del rinnovato atteggiamento architettonico spagnolo. Se da un lato si nota un fortissimo impegno sociale, in questo caso di matrice cattolica, impegnata a destra, occorre evidenziare come vi siano importantissime occasioni di crescita di questo pensiero. Il catalizzatore, naturalmente per ragioni politiche, è l'accentramento del potere di gestione del paese a Madrid. Nella capitale spagnola si trasferiscono, dopo la fine della guerra civile, personaggi come Coderch, De la Sota, Cabrero, Abiurre i quali vi trovano un ambiente molto stimolante e contribuiscono allo sviluppo di un nuovo atteggiamento architettonico, grazie anche agli insegnamenti dei maestri della generazione precedente come Gutierrez Soto e Luis Moya. Il laboratorio di idee di Madrid è rappresentato dalla "Obra Sindical del Hogar", l'istituto statale che si occupa di progettare nuovi edifici residenziali per fare fronte alla forte domanda abitativa. Gli architetti chiamati a lavorarci sono quelli che hanno combattuto la guerra civile a lato di Franco e lo hanno fatto con il ruolo di Zapadores ovvero impiegati nell'ingegneria militare. Hanno combattuto da cattolici per l'instaurazione del franchismo e la loro missione

sociale non si può considerare terminata con la guerra civile ma prosegue nei decenni successivi con una ricerca architettonica che, attenta al problema sociale, pone al centro la necessità di un'architettura per l'uomo.

LE SCUOLE DI ARCHITETTURA

Nel II Dopoguerra il dibattito architettonico si sviluppa intorno ad un numero limitato di poli. La situazione è molto diversa da quella odierna caratterizzata da una proliferazione di Facoltà che si distribuiscono omogeneamente sul territorio e culturalmente organizzate secondo una rete per la quale differenti scuole di pensiero convivono all'interno della stessa Facoltà. Nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale i poli universitari sono anche poli culturali all'interno dei quali si sviluppa un dibattito che li contraddistingue tra loro. I poli sono inoltre di numero ridotto: i principali in Italia sono Roma, Milano, Firenze, Venezia, Napoli mentre in Spagna erano Madrid e Barcellona.

La figura di Zevi ha portato a Roma la novità della corrente organica e su di essa si va costruendo la nuova cultura architettonica della capitale. Zevi è promotore di una grande quantità di eventi culturali e profonde grande impegno nella critica e nella didattica. Trovando il fondamento delle proprie idee nei testi di Benedetto Croce, per lui il problema architettonico non può essere ridotto ad una questione formale ma nasca una posizione culturale e politica.

L'insegnamento zeviano contempla l'idea che



In alto: Sede della "Obra Sindical del Hogar". Progettata da Rafael Aburto y Francisco Cabrero
In basso: F. L. Wright e Bruno Zevi a Venezia nel 1951

ogni architetto sia anche critico e che ogni opera architettonica debba avere anche questo grado di lettura. In questo modo si educa una generazione di architetti ad una grande coscienza progettuale che però, nei decenni successivi, porterà ad un sovraccarico critico che grava su ogni progetto.

A Roma, oltre a Zevi, vi sono le importanti figure di Saverio Muratori e Ludovico Quaroni i quali sono protagonisti dell'evoluzione di alcune nuove correnti di pensiero.

Mentre la Facoltà di Milano viene guidata da alcune delle figure di spicco del periodo Razionalista e segue le linee culturali difese da E.N. Rogers, Giuseppe Samonà riesce, dal termine degli anni Quaranta, a portare lo IUAV a livelli di eccellenza che manterrà per decenni, chiamando Franco Albini, Ignazio Gardella, Bruno Zevi, Saverio Muratori, Ludovico Belgioioso, Giovanni Astengo, Luigi Piccinato e Giancarlo De Carlo, i quali si uniscono ad un corpo docente in cui già erano coinvolti professori come Carlo Scarpa. Franco Purini, parlando del dopoguerra in un'intervista, cerca di tracciare un quadro completo affermando che *"In Italia esistono due percorsi architettonici fondamentali, il percorso Roma-Milano ed il percorso Milano-Venezia. Quest'ultimo è quello più importante. Esso è infatti figlio di culture più avanzate, gli architetti di queste due realtà sono storicamente più organizzati, meglio strutturati rispetto a quelli romani. A Roma esiste una forte conflittualità che impedisce politiche culturali coordinate, che invece avvengono regolarmente a Milano, dove, le linee di pensiero diverse e a volte contrapposte non vengono mai alla luce in modo esplicito, la conflittualità culturale è sempre ricon-*

*dotta nella traiettoria di una politica architettonica comune"*¹.

Le Scuole di architettura spagnole nelle quali vi è una chiara linea culturale in questo periodo sono Madrid e Barcellona. In entrambe, come sottolinea Fullaondo in una intervista di María Teresa Muñoz, pubblicata nella monografia "Corrales y Molezún"², manca una vera e propria elaborazione di pensiero. Si ricorre quindi, nei limiti delle possibilità consentite dalla chiusura del regime franchista, ad uno sguardo verso l'estero e per questo si allacciano i contatti con Bruno Zevi, E.N. Rogers e Gio Ponti i quali vengono invitati per delle conferenze nel paese iberico e con i quali si instaura una collaborazione continuativa. La mancanza di una costruzione di un pensiero teorico nelle scuole di architettura spagnole è tuttavia secondario in una epoca in cui le idee sono ben chiare in quanto il pensiero teorico, seppur implicito era forte e chiaro. Il testo che Coderch pubblica su Domus nel 1961 dal titolo *"No son genios lo que necesitamos ahora"* indica la necessità di un impegno nella costruzione e nella risoluzione pratica dei problemi architettonici, evitando una eccessiva e sterile speculazione teorica. In fondo l'architettura che Coderch propone è un'architettura dettata dalle condizioni del paese senza eccessi di cariche ideologiche. La sua è una maniera di fare architettura che risponde alle necessità dell'utenza e lo fa con i

1 PURINI, Franco, *"La scuola romana del dopoguerra"*, Intervista di Marco Pietrosanto, 5 Novembre 2014, portale Archidiap.

2 FULLAONDO, Juan Daniel, "Sir José Antonio and Sir Ramón" in AA.VV., *"Corrales y Molezún"*, Madrid, Fundación COAM, 2006.



In alto: Francesc Català-Roca Autoritratto del 1953

migliori strumenti a disposizione, materiali poveri e ampio impiego di una manodopera poco costosa ma con grande competenza ed esperienza. Le Scuole di architettura di Barcellona e Madrid si sviluppano a partire da tali ipotesi e se Coderch insegna con Josep Maria Sostres in Catalogna, a Madrid la linea è quella tracciata da Alejandro de la Sota, Javier Sáenz de Oiza, José Luís Fernández del Amo, Julio Cano Lasso, Javier Carvajal e dalla metà degli anni Sessanta anche da Fernandez Alba. L'accentramento franchista ha portato tali figure ad insegnare contemporaneamente alla ETSAM di Madrid e tali architetti, sempre attivi a livello professionale, educano le generazioni successive per cui architetti come Rafael Moneo, Alberto Campo Baeza, Juan Navarro Baldeweg risultano essere i diretti discendenti di quel modo di fare architettura. Ciò avviene anche grazie alla collaborazione professionale che si affianca a quella accademica. Dunque negli anni cinquanta, mentre le Scuole di Milano e Barcellona si dimostrano più vicine alle forme razionaliste, Roma e Madrid sono rivolte allo sviluppo delle forme organiche. Tale parallelismo nella serie di contatti che avvengono con frequenza tra architetti che si organizzavano in due assi culturali: quello Roma-Madrid e quello Milano-Barcellona.

MOVIMENTI E CORRENTI DI PENSIERO

Parallelamente all'impegno accademico e a quello progettuale, a Madrid come a Barcellona, negli anni Cinquanta, gli architetti uniscono le proprie energie per identificarle in un pensiero

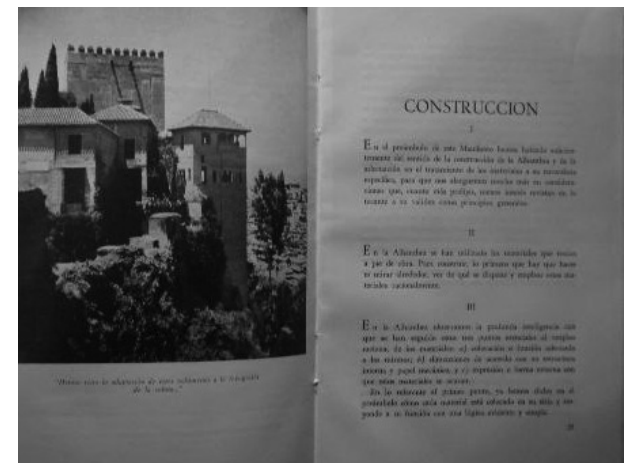
condiviso.

Le figure di spicco di Madrid firmano dunque nel 1935 il "Manifiesto del Alhambra". Essi sono: Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmes, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateas, Ricardo Magdalena, Antonio Marsa, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Otañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero y Secundino Zuazo.

Negli stessi anni a Barcellona si forma il Grupo R composto da architetti con molta esperienza come Josep Pratmarsó (considerato il presidente), Josep Antonio Coderch, Antoni Moragas, Manuel Valls, Joaquim Gili, Josep Maria Sostres, Francesc Bassó y Josep Antoni Balcells. Ad essi si aggiungevano i giovani come Oriol Bohigas, Josep Martorell, Guillermo Giráldez, Manuel Ribas, Pau Monguió y Francesc Vayreda. Ad essi si aggiunge il grafico Joan Josep Tharrats e va aggiunto colui che fornisce la chiave di lettura ed interpretazione delle opere ovvero Francesc Català-Roca, il fotografo del gruppo il cui apporto risulta determinante.

Il Grupo R resta in attività dal 1951 al 1961, organizzando concorsi ed esposizioni ma, come fa notare Antonio Pizza, non costruisce mai una vera e propria collaborazione professionale tra i suoi membri e questo è indice di una debolezza che non si riscontra nel gruppo di architetti di Madrid.

Parallelamente, in Italia, è avvenuta, nel 1947, la



In alto: Il Grupo R
In basso: pagina del "Manifiesto del Alhambra"

nascita dell'Associazione per l'Architettura Organica (A.P.A.O). In Italia mancano gruppi come quelli spagnoli ma il dibattito è vivo e acceso grazie alle riviste, che sviluppano linee editoriali chiare ed estremamente propositive.

Italia e Spagna inoltre vedono un importante punto di riferimento comune costituito dall'architettura nordica.

COMMITTENZE

Terminata la Seconda Guerra Mondiale, si presenta, sia in Italia che in Spagna, il problema della ricostruzione materiale del Paese. L'assenza della classe media rende i due paesi estremamente spaccati al loro interno: ad una ristretta classe imprenditoriale corrisponde un'ampia fascia di popolazione afflitta da gravi difficoltà economiche. Tale contesto chiama la figura dell'architetto ad un doppio impegno: se da un lato egli viene chiamato dai grandi imprenditori a realizzare ville per le vacanze, edifici per la produzione industriale o, in caso di imprenditori edili, complessi abitativi più o meno grandi, dall'altra parte i piani di ricostruzione promossi da istituti pubblici (come l'Istituto Autonomo Case Popolari in Italia e l'Obra Sindical del Hogar in Spagna) implicano la necessità di realizzare un'enorme quantità di costruzioni a costi estremamente bassi. Dunque, in assenza di una classe media e in considerazione di piani urbanistici che prevedono una densità abitativa relativamente alta (lontana, ad esempio, dagli standard americani o nordeuropei), l'entità delle commesse risulta in genere volumetricamente consistente.

L'architetto in questo periodo riveste un ruolo importante all'interno della società come dimostra la ricerca della qualità architettonica che avviene sia da parte degli enti pubblici che da parte di privati in maniera equilibrata su tutto il territorio. Si può notare come gli interventi pubblici (statali od ecclesiastici) siano di grande qualità, grazie al valore dei professionisti che vengono coinvolti: se Quaroni riveste un ruolo chiave nei gruppi di progettazione del villaggio La Martella in Basilicata e nel Tiburtino, personaggi come Libera e De Renzi vengono coinvolti nella progettazione di altri quartieri popolari romani come il Tuscolano (nel caso del primo) e il Prenestino (nel caso del secondo), De Carlo inizia in questo periodo una lunga e proficua collaborazione con Carlo Bo per i collegi e gli edifici per la didattica dell'Università di Urbino, Gardella ed Albini vengono chiamati a progettare i nuovi quartieri popolari di Milano. Intanto gli ingegneri Musmeci, Nervi e Morandi collaborano all'ammodernamento della rete infrastrutturale italiana e vengono costruiti nuovi centri urbani come i villaggi in Sardegna ad opera di Fernando Clemente, inoltre eventi come le Olimpiadi di Roma (1960) chiamano al lavoro un gruppo diretto da Luigi Moretti. In questo periodo, il settore pubblico coinvolge tutte le figure di spicco che hanno la possibilità di conoscersi, collaborare e condividere fasi importanti della proprio percorso architettonico con un conseguente ricchissimo scambio di idee.

Allo stesso modo, in una Madrid in cui era stato accentrato il potere, si trovano a collaborare fianco a fianco Coderch, Cabrero, De la Sota i quali sono stati chiamati a lavorare per l'Obra



In alto: il quartiere Tiburtino
Al centro: Collegi dell'Università di Urbino
In basso: Villaggio Olimpico

Sindical del Hogar che se da una parte realizza-va progetti di residenze popolari, dall'altra era responsabile della progettazione dei nuovi "Pobladados de Colonización" per i quali Fernandez del Amo come De la Sota redigono progetti straordinari.

Riguardo all'importanza che rivestiva la condivisione del lavoro presso la Obra Sindical del Hogar, vi è un significativo aneddoto raccontato da Rafael Aburto e riportato da Ruiz Cabrero: "En las oficinas de la Obra Sindical, situadas frente al parque del Retiro de Madrid, se sintió un terremoto. Aburto, tras aguantar las primeras sacudidas, se acercó a la mesa de Coderch y, señalando a través de la ventana a los funcionarios que se habían refugiado en el parque, le comentó:

- Tu crees que nosotros, que somos los jefes, debemos quedarnos?

- Vamos a preguntar a Cabrero, que es el superior, contestó Coderch.

Cuando se llegaban hasta el tablero de dibujo de Cabrero, éste, sin darles tiempo a decir nada, les comentó muy preocupado:

- Debo estar enfermo, porque el lapicero se me resbala sobre el papel."³

Aburto, Cabrero, Fernández del Amo, Fisac e De la Sota costituiscono quello che, secondo Juan Daniel Fullaondo è l'"Equipo de Madrid" e che guida il rinnovamento architettonico della capitale.

Se da un lato, sia in Italia che in Spagna, tutte le figure più importanti vengono coinvolte nella progettazione di edifici popolari e quindi dimostravano grandi capacità nel risolvere questioni

3 Ruiz Cabrero, Gabriel, "El moderno en España: arquitectura 1948-2000", Sevilla, Tanais, 2001.

importanti con mezzi scarsi, non di rado vengono coinvolti da grandi industriali che ambiscono ad avere edifici produttivi di grande qualità architettonica.

Se Olivetti rappresenta l'esempio più importante, grazie al coinvolgimento di Ignazio Gardella, Luigi Cosenza, Marcello Nizzoli tra gli altri, occorre evidenziare come tale atteggiamento fosse frequente e non sporadico. A Barcellona, ad esempio, Francesc Bassó e Joaquim Gili progettano, tra il 1954 e il 1961, l'Editoriale Gustavo Gili, mentre Rafael Echaide e César Ortiz Echagüe, tra il 1955 e il 1965 realizzano gli Edifici Seat a Barcellona. Oltre agli edifici per la produzione industriale vengono coinvolti in questo processo Sedi aziendali di uffici o di vendita come dimostra la Rinascente di Franco Albini a Roma. In Spagna in questo periodo è molto importante la figura dell'imprenditore Huarte che opera come un vero e proprio mecenate.

Allo stesso modo, seppur nell'ambito di una produzione vastissima, personaggi come i romani Passarelli o Moretti, come i catalani Ricardo Bofill, José Antonio Coderch e Manuel Valls, Antonio Bonet vengono coinvolti in grandi interventi di edifici residenziali di carattere speculativo. Tuttavia la collaborazione tra architetto e committente si dimostra positiva ed i risultati ne sono la prova e questo dimostra come in ambito architettonico sia possibile raggiungere ottimi risultati non chiudendosi al dialogo o alla ricerca di un compromesso con committenze che seguono logiche di mercato, per quanto dure esse siano.

Dunque gli architetti del II Dopoguerra dimostrano la capacità di lavorare su fronti differenti



In alto: Poblado de Colonización Esquivel
Al centro: Fabrica SEAT
In basso: Antonio Bonet, Edificio Mediterráneo

senza rinunciare al carattere della propria ricerca, arricchendola piuttosto di nuovi stimoli.

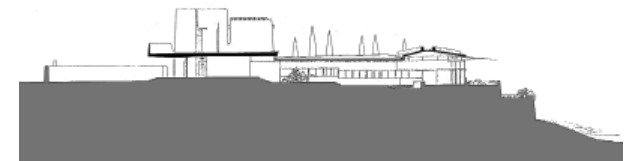
ARCHITETTURA PER LE VACANZE

Nel corso del Diciottesimo Secolo, la visione romantica del mondo aveva portato ad una profonda riflessione sull'identità culturale del paesaggio. Le tappe del Grand Tour che venivano compiute in Italia dagli intellettuali dei paesi europei, portavano alla scoperta di una ricchissima classicità, i cui resti materiali, spesso in stato di abbandono, attraevano i ricchi studiosi visitatori, non solo per le proprie caratteristiche artistiche quanto per le relazioni con il contesto in cui si trovavano. Nacque dunque un'idea di inscindibilità tra monumento e paesaggio (indifferentemente che esso sia urbano o naturale). Gli esploratori europei si soffermavano infatti anche sulle caratteristiche naturali dei luoghi che visitavano, spesso molto differenti tra loro e da quelli di altri paesi.

Fu così che gli intellettuali inglesi scoprirono il Paesaggio Alpino e quello Paesaggio Mediterraneo anche se più che di una scoperta si potrebbe parlare di un'invenzione dato che ben presto si creò una mitologia del paesaggio alpino o di quello mediterraneo che andava ben oltre una semplice descrizione.

Tali ambienti naturali vengono considerati luoghi esotici in cui la natura appare selvaggia e incontrollata ed sono il ricordo di un mondo definitivamente scomparso con la Rivoluzione Industriale, quando a causa dello smog le città iniziavano ad essere fagocitate dal grigiore.

Il desiderio di vivere in tali luoghi o di trascorrervi le vacanze è però irrealizzabile per molti, tranne che per le famiglie più agiate le quali sono in grado di edificarvi la propria residenza estiva, come sempre accaduto dall'antichità. Se nei primi anni del Novecento iniziano ad essere costruiti i primi villini delle famiglie nobili e borghesi nelle località balneari, è dopo la Seconda Guerra Mondiale, grazie alla diffusione della ricchezza e alla crescita della classe media, che nasce il turismo di massa. Il turismo esplose in ampi territori come la Costa Adriatica, la Sardegna in Italia o la Costa Brava, le Baleari, l'Andalusia in Spagna diventando in alcuni casi, la prima risorsa economica. In queste zone, congiuntamente ad uno sviluppo preparato ad accogliere il turismo di massa, la cui domanda è soddisfatta principalmente dalle strutture alberghiere, si manifesta un turismo di nicchia, ovvero di seconde case, il quale si preoccupa, in continuità con l'idea romantica di evasione dalla città, di stabilire una relazione simbiotica con il paesaggio. Le ville ed in generale gli edifici costruiti dai migliori architetti dell'epoca (a differenza di una vastissima produzione di scarsa qualità) dimostrano come l'identità del luogo (in realtà "inventata" dai romantici) sia la questione principale attorno alla quale si sviluppa il progetto. Bisogna ricordare le ville di José Antonio Coderch, Ricardo Bofill, Luigi Moretti, Umberto Riva, Cini Boeri, Giovanni Rebecchini e moltissimi altri. In alcuni casi come Porto Cervo o Varranze la costruzione non riguarda una sola villa ma un intero villaggio, in cui l'aggregazione dei volumi deve integrarsi con i caratteri naturali del luogo e non sopraffarli. La principale caratteristica delle architetture per le



In alto: Casa "Ugalde" di Coderch e Valls
Al centro: Casa "Rotonda" di Cini Boeri
In basso: sezione della "Saracena" di Luigi Moretti

vacanze è infatti il rapporto con le caratteristiche naturali e culturali del luogo che vanno preservate ed esaltate. Mentre la macchina speculativa fagocita gli spazi naturali ai confini dei grandi centri urbani che si espandono in misura esponenziale, separando definitivamente l'ambiente urbano da quello naturale, la casa per le vacanze deve rappresentare una reimmersione in una natura arcadica ormai perduta. La seconda casa si appoggia sul terreno e ne assorbe l'orografia portandola dentro la casa stessa, come accade ad esempio per la Saracena progettata Luigi Moretti nel 1955, per la Casa ad Ibiza del 1960 di Ricardo Bofill, per la Casa Rozés del 1962 di José Antonio Coderch. Altra caratteristica delle ville per le vacanze è il rapporto tra interno ed esterno per cui si cerca di creare spazi ibridi, che seppur esterni, siano riparati e possono ospitare lo svolgimento di attività domestiche. La Casa Ugalde di Coderch e Valls, realizzata nel 1951, la Casa ad Arzachena del 1962 progettata da Marco Zanuso, la Casa Rotonda del 1967 di Cini Boeri, sono alcuni degli esempi che dimostrano come l'esterno sia parte integrante della casa e come ciò viene considerato già nella progettazione.

Le architetture per le vacanze dimostrano la forza con cui vengono affermati alcuni dei principi architettonici del secondo dopoguerra italiano e spagnolo. In particolare, il rispetto per le caratteristiche naturali e l'esaltazione di esse attraverso il disegno architettonico costituisce una delle prerogative del progetto ed è dovuto non tanto da un rispetto assoluto per la natura quanto dalla maggiore facilità ed economicità della costruzione e soprattutto dall'idea che

ogni costruzione possa, in una integrazione nel paesaggio circostante, esaltare l'unicità dei propri caratteri.

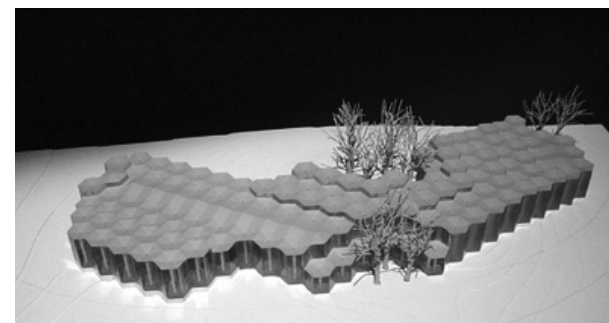
Sia per la casa Ugalde di Coderch e Valls, sia per il Padiglione Spagnolo Progettato da Corrales e Molezún per l'Expo di Bruxells del 1958, viene rifiutato l'abbattimento degli alberi i quali vengono integrati nel progetto.

La natura si presenta in forme sempre differenti ed esaltarne gli elementi e le forme che assume in un determinato luogo significa rendere unica e irripetibile l'opera architettonica, in un atteggiamento più vicino alla dimensione artistica e artigianale che a quella standardizzata ed industrializzata.

Le architetture per le vacanze esaltano queste possibilità e le opere vengono integralmente concepite e progettate seguendo questi principi: dalla scala paesaggistica al dettaglio ovvero dalla scelta del punto in cui vengono ubicate ai materiali impiegati.

DIFFERENTI INTERPRETAZIONI

Dopo la rivoluzione del Movimento Moderno, che porta alla ridefinizione del problema architettonico, tracciare un nuovo percorso per l'architettura, implica la necessità di definire la propria posizione rispetto al razionalismo. Il nuovo atteggiamento architettonico italiano e spagnolo, che rimette in discussione i caratteri formali del movimento moderno, non ne nega i principi ma il dogmatismo formale. Italiani e spagnoli si concentravano nella ricerca di un'architettura



In alto: casa ad Arzachena di Marco Zanuso
 Al centro: casa "Rozés" di Coderch e Valls
 In basso: Padiglione Expo 1958 di Corrales e Molezún

più adeguata alle condizioni locali le quali consistono nelle caratteristiche climatiche diverse da quelle di paesi come Francia e Germania ma anche dalla grande disponibilità di manodopera a basso costo e dalla scarsa industrializzazione del processo edilizio. Le idee che Italia e Spagna apportano al dibattito architettonico internazionale sono rivolte ad uno sviluppo dei canoni formali individuati nei cinque punti di Le Corbusier.

Mentre in Italia e Spagna questo nuovo atteggiamento viene considerato uno sviluppo del razionalismo ovvero un'evoluzione dei suoi caratteri formali che permette una conservazione dei principi architettonici, esso viene considerato dagli architetti di altri paesi come un passo indietro ed una rinuncia a alle conquiste architettoniche razionaliste.

Italia e Spagna sviluppano questo nuovo atteggiamento grazie ad uno scambio culturale che avviene tra gli architetti più importanti e influenti ma anche grazie allo studio di riferimenti comuni come l'architettura rurale ma soprattutto l'architettura nordica, in particolare quella finlandese il cui protagonista è Alvar Aalto.

Tuttavia la differente interpretazione del nuovo atteggiamento architettonico porta a scontri anche aspri in ambito internazionale. La rivista Casabella, diretta da Ernesto Nathan Rogers, subisce attacchi da "L'Architecture d'Aujourd'hui" e da "Architectural Review" e in particolare dal suo direttore Reyner Banham. Quest'ultima critica avviene nel 1959 con l'articolo apparso in maggio sulla rivista inglese dal titolo "Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna". La risposta non si fa attendere e a giugno

dello stesso anno su Casabella viene pubblicato l'articolo "L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires". Va comunque detto come la rivista inglese non attacca l'architettura italiana in toto ma soprattutto l'ambiente milanese. "Le opere recenti di Gae Aulenti, Gregotti, Meneghetti, Stoppino, Gabetti, i loro associati e seguaci e le polemiche avanzate in loro difesa da Aldo Rossi e altri -tutto questo rimette addirittura in discussione l'intero status del movimento moderno in Italia"⁴. Lo stesso Zevi, promotore di un atteggiamento organico che rimane fuori dalla discussione, attaccava i milanesi per il loro provincialismo, come avviene nel 1958 con un editoriale su "L'architettura. Cronache e storia". Il culmine tuttavia viene toccato nell'Ottobre 1959 al CIAM di Otterlo quando una discussione, che riguarda , tra le altre cose anche il problema del ruolo del Razionalismo nel Dopoguerra, porta allo scioglimento dei CIAM.

GLI ANTEFATTI

Spagna e Italia compiono due percorsi differenti che le portano, nel Dopoguerra, a sviluppare comunque una stessa linea di ricerca.

Il Razionalismo spagnolo dimostrava grande maturità e una piena adesione ai principi formali del movimento moderno come dimostrano opere come il Cine Barceló di Gutierrez Soto del

4 BAHNAM, Reyner, "Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna", Architectural Review, Aprile 1959.



In alto: CIAM Otterlo del 1959

1930, il Club Náutico de San Sebastián, costruito nel 1929 da José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen e l'Edificio Capitol realizzato nel 1933 da Vicente Eced y Eced e Luis Martínez-Feduchi. Carlos Flores definì "Generación del 25" la generazione di architetti spagnoli che, molto giovani, hanno dato l'impulso all'introduzione del Razionalismo in Spagna. La definizione di Carlos Flores deriva dal fatto che la maggior parte dei protagonisti del Razionalismo si era laureata nel 1925.

Occorre notare come in Spagna il movimento moderno si era affermato già dalla fine degli anni Venti e i molti dei suoi promotori caddero durante la Guerra Civile spagnola (1936-1939) mentre in Italia bisogna aspettare gli anni trenta.

Il secondo dopoguerra in Italia vede come protagonista la stessa generazione che, negli anni Trenta aveva lottato per portare l'architettura moderna nel paese. Al di là della scomparsa di figure come Giuseppe Pagano e Giuseppe Terragni, altri come Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Luigi Moretti, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Samonà, sono i protagonisti del periodo della ricostruzione. Tali architetti erano nati tutti a cavallo del Novecento e riescono ad affermarsi solo negli anni Trenta, grazie soprattutto ad una forte collaborazione con il governo fascista di Mussolini.

Tra la situazione spagnola e quella italiana si possono notare delle importanti analogie e differenze, determinanti per ciò che accadde nel Dopoguerra.

Il punto in comune più importante è costitui-

to dal fatto che in entrambi i paesi, negli anni Trenta, si studiava con attenzione l'architettura rurale e ciò dimostra come il Razionalismo non fosse concepito come un vocabolario formale a cui attingere ma fosse considerato un atteggiamento che si sforzasse di raggiungere il massimo grado di logica e semplicità nella costruzione.

Le differenze sono molto importanti e tra esse va notato come la poetica spagnola fosse diversa da quella italiana: mentre la prima si sviluppa su caratteri compositivi privi di contaminazioni e quindi aderisce in maniera ortodossa al Razionalismo, la seconda lo accettava in maniera molto critica, come dimostra l'affermazione di Ignazio Gardella: *"Ho sempre creduto che nell'architettura ci fosse qualcosa in più, qualcosa di inafferrabile razionalmente. I razionalisti pensavano che la ragione degli edifici coincidesse con la loro funzione. Invece se cerchiamo la verità delle cose dobbiamo andare al di là della loro funzione, dobbiamo andare oltre. Forse si può dire che la verità delle cose corrisponde alla loro natura.[...] questo è stato il mio modo di lavorare, che mi ha allontanato dal razionalismo ortodosso e forse mi ha impedito di raggiungere uno 'stile'. [...] Prevale la natura di quello che sto progettando"*⁵.

Un'altra differenza importante sta nel fatto che la scomparsa prematura degli esponenti di spicco della Spagna, non permise un loro coinvolgimento nella ricostruzione, a differenza di ciò che è avvenuto in Italia. In questo modo l'Italia affronta il dopoguerra con architetti già maturi e che sono in grado di determinare le sorti dell'architettura italiana fino agli anni Sessanta,

5 MONESTIROLI, Antonio, "L'architettura secondo Gardella", Bari, Laterza, 1998. P. 155-156.

mentre in Spagna la situazione è in mano ad architetti di circa una decina di anni più giovani i quali, seppur faticando nella formulazione di un pensiero architettonico in grado di guidare la ricostruzione, riescono a influire molto più a lungo nel dibattito del proprio paese, garantendo una continuità del proprio pensiero.

L'ARCHITETTURA RURALE

Nel 1964, dopo ventitré anni dal primo contatto, Bernard Rudofsky riesce a realizzare al Moma la mostra "Architecture without architects". La mostra focalizza l'attenzione sulle architetture anonime, mettendone in evidenza le caratteristiche formali, che l'autore ritiene di grandi qualità, e il suo scopo è dimostrare come dall'architettura anonima si possano estrarre elementi linguistici da integrare alla tradizione colta dell'architettura moderna.

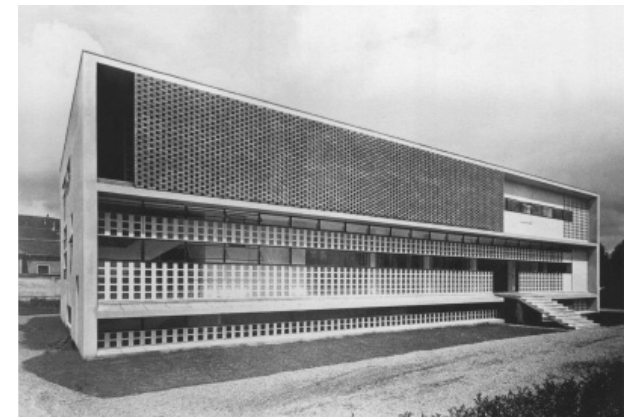
Come riporta Luca Ugolini "È curioso scoprire che Rudofsky va proponendo un'esposizione del genere fin dal 1941, quando l'architetto si reca negli Stati Uniti per la prima volta, avendo vinto un premio del MoMA Design Competition nel settore Sud America; nel viaggio Rudofsky e la moglie incontrano quasi tutti i più famosi architetti e ricercatori dell'epoca, Gropius, Chermayeff, Saarinen, Neutra e molti altri. In quel primo incontro con l'istituzione culturale statunitense, l'allora responsabile del settore architettura del MoMA Philip Goodwin gli propone un allestimento per un'audience moderna, e Rudofsky in risposta suggerisce un'esposizione sull'architettura vernacolare vista e fotografata nei suoi viaggi

degli anni '20 e '30, sostenendo che sarebbe stato "un buon modo per uscire dalla routine"⁶. La proposta fu respinta come insostenibile per un museo di arte moderna, e lo stesso Rudofsky affermerà che "già da allora il museo stava pregando il gospel dell'architettura moderna"⁷

Bernard Rudofsky, architetto austriaco e grandissimo viaggiatore, aveva trascorso gli anni Trenta in Italia (fino all'emigrazione verso il Brasile avvenuta nel 1938 a causa delle leggi razziali) e aveva sviluppato, parallelamente a Pagano, una grande attenzione nei confronti dell'architettura rurale. Le sue opere, come Villa Oro, in collaborazione con Luigi Cosenza, così come i suoi articoli su Domus, si rivolgevano all'architettura anonima come ricchissimo vocabolario formale del quale era possibile metabolizzare il messaggio e gli elementi. Se l'opera di Rudofsky fu garantita da una grande costanza nel tempo del metodo di ricerca e dell'impegno profuso in tale tema, occorre tenere in considerazione che anche Giovanni Michelucci, nel suo articolo "Fonti della moderna architettura italiana", aveva messo in evidenza l'importanza dell'architettura rurale e che la complessa articolazione volumetrica degli edifici rurali, risultato di una stratificazione lenta e priva di intenzionalità architettoniche, poteva essere riscontrata negli edifici realizzati in epoca razionalista.

6 UGOLINI, Luca, "Architettura non ufficiale", Tesi di Dottorato, Università di Trieste.

7 RUDOFKY, Bernard, Manoscritto "the human side of architecture", riferito ad una lezione tenuta presso l'American Institute of Architects a Seattle nel 1966; il titolo della lezione era "total architecture". The Bernard Rudofsky Estate, Vienna. Riportato in UGOLINI, Luca, "Architettura non ufficiale", Tesi di Dottorato, Università di Trieste.



In alto: Edificio Capitol a Madrid
Al centro: Club Nautico di San Sebastian
In basso: Dispensario antitubercolare di Alessandria

La mostra di Giuseppe Pagano sull'architettura Rurale, consentita dal governo fascista grazie al tema del popoamento delle campagne sul quale lo stesso governo stava lavorando, permetteva all'autore di mettere in evidenza i principi di logica e semplicità di tale architettura e questo era lo stesso scopo con cui sulle colonne della rivista spagnola AC venivano presentati studi su edifici rurali. La stessa cosa in Italia veniva affermata sulla rivista Domus, grazie ad articoli di Bernard Rudofsky o di Giovanni Michelucci, oltre che dalla mostra di Pagano.

Se la mostra sull'architettura senza architetti lascia il segno nell'ambiente architettonico internazionale, essa non è una sorpresa per quello italiano, come dimostra la frase di Vittorio Gregotti che nel 1968 afferma che l'architettura spontanea *“col suo repertorio formale straordinario influenzò direttamente per molti anni l'architettura italiana nel suo sforzo di contatto con gli strati popolari”*⁸. Lo stesso discorso vale per la Spagna come dimostrato dal Padiglione progettato da Coderch per la Triennale di Milano del 1951 e dal Collage che ha un impatto fortissimo sulla cultura architettonica ma anche sullo stesso processo progettuale per le generazioni a lui contemporanee e successive.

Gli architetti italiani, come quelli spagnoli, si dimostrano grandissimi debitori dell'architettura anonima e per capirlo basta studiare le figure di spicco come Gardella, Figini e Pollini, Quaroni, Coderch o Fernandez del Amo, i quali individuarono il proprio filone di ricerca proprio nello sviluppo dei temi dell'architettura spontanea. Gli

⁸ GREGOTTI, Vittorio, *“Il territorio dell'architettura”*, Milano, Feltrinelli, 1966



elementi compositivi dell'architettura anonima si uniscono alla corrente realista e a quella organica, stabilendo un legame inscindibile. Lo dimostra la rivista *“Architettura Cronache e Storia”* diretta da Bruno Zevi la quale da ampio spazio, in ogni numero, allo studio di esempi anonimi.

Lo sforzo di studio e rivalutazione dell'architettura rurale è rivolto allo scopo, espresso da E.N. Rogers secondo il quale: *“Si debbono stabilire le relazioni tra la tradizione spontanea (popolare) e la tradizione colta per saldarle in un'unica tradizione.”*

Al centro: Tribune dell'ippodromo Tor di Valle progettate da Julio Lafuente

Di fatto, grazie anche agli sforzi italiani e spagnoli, il risultato viene pienamente raggiunto come dimostrato dall'esposizione al Moma di Rudofsky.

Giorgio Muratore, in un testo riguardo l'architettura di Julio Lafuente descrive il suo atteggiamento nei confronti dell'architettura spontanea a cui Lafuente attinge e rielabora con grande capacità:

“Nelle prime collaborazioni, (...) sono palesi le prime, magari marginali, contaminazioni introdotte dal giovane architetto spagnolo nello “stile della bottega” quasi a contrappunto e commento di una professionalità già assai evoluta che, soprattutto Vincenzo Monaco, andava aggiornando sulla spinta di un’adesione al moderno, colta, ragionata e intelligente. Il primo segno di questa progressiva evoluzione già si avverte nelle case di Santa Marinella ove, alla limpida ed esibita stesura delle grandi balconate nei prospetti a mare, fa da contraltare la più minuta e frastagliata stesura del fronte su strada arricchita e resa eloquente dalla vibrante qualità cromatica della parete in mattoni smaltati di chiara ascendenza iberica. Quella parete coloratissima e segreta, quasi un retablo mediterraneo e solare segna la nascita di un rapporto, via via più elaborato e sofisticato, tra gli estremi di un discorso ininterrotto ove andranno a lungo convivendo, come in altri maestri contemporanei, si pensi a Gardella o a Ridolfi, gli estremi di una realtà culturale ai limiti della contraddizione e perciò stesso della complessità ove, appunto, saranno sovrapposti i motivi della tradizione e quelli della modernità, intesi nella loro logica più segreta. Da questo primo exploit seguono poi tante altre esperienze, sempre

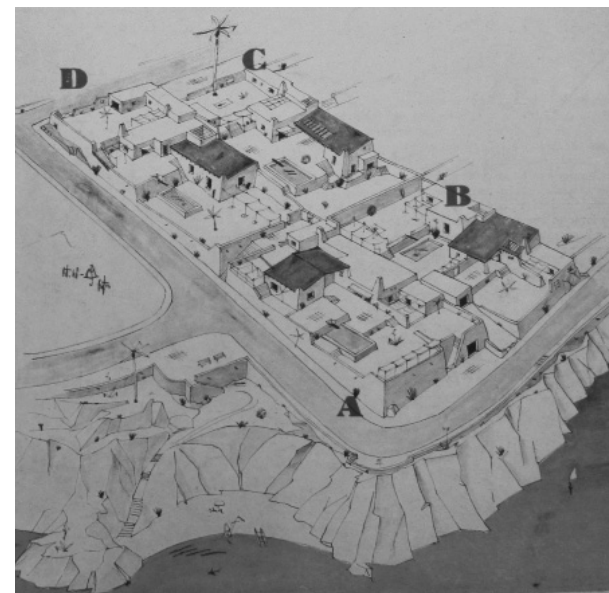
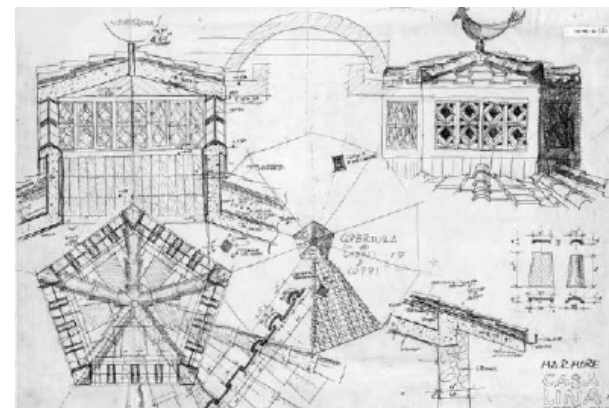
“in collaborazione” per fabbriche importanti, palazzi e palazzine ove ancora gli etimi stilistici del momento si coniugano con la memoria dell’antico, della tradizione, attraverso un dialogo serrato tra forme e materiali, tra significati e memorie storiche della città e delle sue “case” e gli itinerari più nuovi delle avanguardie artistiche internazionali. “9

IL LEGAME CON GLI ARTISTI

Uno dei problemi principali degli architetti che operano nel dopoguerra è il legame con l'arte. Luigi Moretti parla spesso della necessità di un dialogo tra architetti e artisti e la sua rivista “Spazio” promuove tale posizione ospitando articoli sugli artisti contemporanei. L'indagine che Moretti conduce in campo artistico risulta fondamentale per la sua formazione di architetto e risulta evidente nelle sue opere, permeate da una grandissima quantità di trasposizioni in campo architettonico di tecniche della composizione artistica. Sulla sua rivista compaiono articoli di Antoni Tàpies ma egli è anche amico di Giuseppe Capogrossi di cui apprezza molto le opere, mentre si avvale della collaborazione dell'artista Pietro de Laurentiis per la realizzazione delle sue opere.

A Madrid la collaborazione tra architetti ed artisti è fortissima, come dimostrato dalla collaborazione tra Saenz de Oiza e Oteiza oppure dalla coppia Ganchegui-Chillida. Oteiza lavora anche con Rafael de la Hoz, realizzando lo scudo posto sulla facciata della Camera di Commercio

9 MURATORE, Giorgio, Tosi Pamphili C. (a cura), “Julio Lafuente. Opere 1952-1992”, Roma, Officina 1992.



In alto: Disegni di dettagli di Mario Ridolfi
In basso: progetto per Sitges di Coderch e Valls

di Cordoba. Anche a Barcellona si può notare un legame molto stretto che unisce architetti ed artisti, come dimostrato dall'impegno di Joan Miró il quale realizza varie opere per la città come il Murale all'aeroporto o il mosaico sulla Rambla. Allo stesso modo Picasso esegue, nel 1962, il disegno murale sulla facciata del Colegio de Arquitectos de Catalunya che ha di fronte a sé la facciata della Cattedrale di Barcellona. La Costa Brava è il luogo dove si incontrano, durante le vacanze estive, artisti come Dalì, Picasso e architetti come Coderch i quali hanno la possibilità di un ricco scambio di idee. Una figura determinante per l'architettura catalana è quella di Català-Roca il quale si trova a stretto contatto con il Grupo R di cui ne fotografava le opere e come sostiene Oriol Bohigas riguardo le sue foto: "Le qualità artistiche e pubblicitarie delle foto in bianco e nero contrastato, oggettività astratta, definizione critica del contesto e fedeltà all'eredità del razionalismo, si fecero così familiari che, poco a poco, molti progetti architettonici partivano già dall'idea estetica di Català-Roca."¹⁰

In Italia, a parte l'impegno di Luigi Moretti, il legame con gli artisti, seppur presente, è minore rispetto a quello, strettissimo, con scrittori ed intellettuali. I rapporti culturali che gli architetti stabiliscono con esponenti di altre discipline,

10

«Las cualidades artísticas y publicitarias de las fotos -blanco y negro contrastado, objetividad abstracta, definición crítica del entorno y fidelidad a las herencias del racionalismo- se hicieron tan habituales que, poco a poco, muchos proyectos de arquitectura partían ya de algunos prejuicios estéticos de Català-Roca».

BOHIGAS, Oriol, riportato da GRAELL, Vanessa, "Vanguardia vs. fascismo" El mundo" 05/02/2014 Traduzione dell'autore.

sembrano suscitati più dalla componente morale che da quella artistica del proprio lavoro. Dunque i contatti con i registi o gli intellettuali sono fortissimi e generano riflessioni sulla questione sociale dell'architettura.

A Milano inoltre le vicende architettoniche arrivarono praticamente a fondersi con quelle di un Design che accompagna la crescita industriale e che coinvolge direttamente quasi tutti gli architetti dell'epoca. Di fatto Franco Albini o Carlo Mollino progettano regolarmente opere di architettura o design. Tale legame da agli autori della città meneghina, le capacità per affrontare progetti a piccola scala ovvero arredamenti e allestimenti e in tale ambito si producono opere di eccezionale qualità. Lo sviluppo industriale di Milano rende la città e la sua area metropolitana uno dei più importanti poli economici europei. A Milano in questo periodo la piccola imprenditoria inizia a collaborare con i designer locali, seppur spesso per produzioni in serie molto esigue e con rapporti non istituzionalizzati. Tuttavia la ricerca nel settore grafico si evolve e si espande e la città lombarda diventa, in pochi decenni, uno dei centri di riferimento in campo internazionale per quanto riguarda i campi di moda, allestimenti, grafica pubblicitaria, progettazione di interni e in generale tutto quello che riguarda il disegno del prodotto, senza dimenticare l'aspetto comunicativo, espresso spesso attraverso riviste di settore che superano con facilità i confini nazionali, si pensi ad esempio a "Domus" e "Casabella".

La distinzione tra questi ambiti è tuttavia molto sottile e a volte viene inglobata all'interno di una progettazione coordinata d'insieme, svilup-



In alto: Disegni di Picasso per la sede del COAC
In basso: Bassorilievo di Amerigo Tot per Termini

pando un fenomeno che in seguito è diventato regola. Dunque è proprio nella città lombarda che si realizza quell'espressione, coniata da E.N.Rogers, secondo la quale un progettista deve dimostrare le proprie qualità in un ambito che va "dal cucchiaio alla città" e che oggi, agli occhi di osservatori esterni, è diventato per estensione carattere tutta la nazione italiana.

A Roma, in quegli anni, l'artista Amerigo Tot è impegnato nella realizzazione del grandissimo bassorilievo della nuova Stazione Termini, a dimostrazione di come il legame tra arte e architettura non sia di subordinazione, ovvero l'arte non scade in un ruolo di decorazione ma è parte stessa dell'opera.

LA TECNICA

Il problema costruttivo nel second dopoguerra vede la convivenza di due atteggiamenti differenti e contrapposti. Vi sono le condizioni per una meccanizzazione del processo edilizio e dunque per l'ottimizzazione dello stesso attraverso l'impiego di elementi prefabbricati, di macchine per la costruzione, di tecniche che privilegino costruzioni leggere, magari a secco. Oltre alle possibilità materiali fornite dallo sviluppo tecnico dei paesi occidentali, vi sono le condizioni culturali per le quali in architettura si iniziano ad usare i nuovi materiali e le nuove tecniche con una grande disinvoltura e per ogni tipologia di edificio, dunque non si richiedono condizioni particolari per l'impiego di materiali



come l'acciaio, nei decenni precedenti trascurato in favore del calcestruzzo armato. Purtroppo però in Italia, a differenza della Spagna, l'applicazione di tali tecniche e materiali viene osteggiata da una classe politica che come ricorda Manfredo Tafuri in "Storia dell'architettura italiana. 1944-1985", si preoccupa del problema occupazionale facendolo prevalere rispetto allo sviluppo economico del paese. Dunque ci si preoccupa di sfruttare una manodopera a basso

In alto: Gimnasio Maravillas progettato da De la Sota

costo in precarie condizioni lavorative anziché organizzare il lavoro secondo metodi moderni e secondo un'adeguato uso della tecnica. Mentre in Spagna, seppur scarsamente presenti materie prime come l'acciaio, la sperimentazione sulle strutture leggere porta a risultati molto interessanti come il Colegio Maravillas di Alejandro de la Sota, l'Italia risulta bloccata sul calcestruzzo armato e nonostante riesca a sfruttarne al meglio le possibilità, rimane legata ad un metodo costruttivo in cui la manodopera svolge il ruolo principale. I dettagliatissimi progetti di Mario Ridolfi, così come il suo "Manuale dell'Architetto" dimostrano questo atteggiamento di accuratezza assoluta nel controllo del progetto e della sua realizzazione. Occorre dire che le Facoltà di architettura si preoccupano di fornire agli studenti gli strumenti necessari all'approfondimento dei problemi tecnici, l'architetto deve essere in grado di dominare un problema costruttivo e se in Italia tale preoccupazione viene attenuata dalla grande partecipazione dell'ingegneria, in Spagna è l'architetto il solo responsabile dell'opera nelle sue componenti strutturali e costruttive. Bisogna notare come il dominio e la corretta applicazione delle tecniche costruttive è accompagnato da una capacità di gestione delle stesse e ciò esclude una deriva tecnologica a dimostrazione del fatto che il saper utilizzare uno strumento non ne implica necessariamente l'uso. A partire dagli anni Settanta, mentre in Spagna il ruolo dell'architetto e il suo rapporto con la costruzione rimane invariato, in Italia avvengono radicali trasformazioni: da un lato ci si inizia a preoccupare dell'autonomia disciplinare della progettazione e dall'altro gli esperimenti di edifici su grande scala

non lasciano spazio alla preoccupazione per un problema costruttivo concreto. La scelta di una separazione tra le discipline nell'insegnamento dell'architettura non è intrinsecamente un male ma lo è nella misura in cui lo studio delle tecniche costruttive e quindi l'ambito tecnologico, perde il contatto con la necessità del progetto. Gli architetti spagnoli, studenti nel secondo dopoguerra, capaci di risolvere il problema tecnico congiuntamente a quello progettuale, si troveranno pronti al boom edilizio di dei decenni successivi e la loro capacità di gestire integralmente il processo costruttivo ne garantirà l'affermazione a livello europeo, oltre ad una familiarità con il problema tecnico che li porterà ad esplorare a fondo tale questione.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., "Los años 50. La arquitectura española y su compromiso con la historia", Actas del Congreso Internacional, 16-17 Marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2000.
- AA.VV., "Modelos alemanes e italianos para España en los años de postguerra", Actas del Congreso Internacional, 25-26 Marzo 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, T6) Ediciones, 2004.
- AA.VV. Zodiac n.15, numero monografico intitolato "España", dicembre 1967
- BAHNAM, Reyner, "Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna", Architectural Review, Aprile 1959.
- BOFILL, Ricardo, "Sobre la situacion actual de la arquitectura en España", In Zodiac n.15, numero monografico intitolato "España", dicembre 1967 pp. 34-43.
- BOHIGAS, Oriol, "Arquitectura Española de la Segunda Republica", Barcelona, Tusquets Editor, 1970.
- BRU, Eduard, MATEO, Josep Luis, "Arquitectura española contemporánea", Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- CANELLA, Guido, "Architetti italiani nel Novecen-
- to", Milano, Marinotti, 2010.
- CODERCH, Jose Antonio, "No son genios lo que necesitamos ahora", Domus, Novembre 1961.
- COMENCINI, Luigi, "En guise d'autoportrait", in Positif 156, febbraio 1974, Riportato in LICATA, Antonella, MARIANI TRAVI, Elisa, "La città e il cinema", Torino, Testo e Immagine, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang, "Viaggio in Italia", Milano, Mondadori, 2006.
- DE CARLO, Giancarlo, "Architetture Italiane", Casabella-Continuità n.199, Dicembre 1953, Gennaio 1954, pp. 19-33.
- DE ROSSI, Antonio, "Architettura alpina", Torino, Allemandi, 2005.
- DE SETA, Roberto, ZANCHINI, Edoardo, "La sinistra e la città", Roma, Donzelli, 2013.
- DOMÈNECH GIRBAU, Lluís, "Arquitectura española contemporánea", Barcelona, Blume, 1968
- FLORES, Carlos, "Arquitectura Española Contemporanea", Barcellona, Aguilar, 1989.
- LINO, Aldo, "Attorno alla geografia, alla storia, all'architettura", Milano, Franco Angeli, 2005.
- LUCCHINI, Marco, "Oltre Babele", Milano-Udine: Mimesis, 2012.
- MANTERO, Enrico, "Il Razionalismo Italiano", Zanichelli, Bologna 1984.
- MAROTTA, Antonello, "Mansilla+Tuñon", Roma, EdilStampa, 2012.
- MONTANER, Josep M., "Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento", Bari, Laterza, 2008.
- MONTEYS, Xavier, "La arquitectura de los años Cincuenta en Barcelona", ETSA del Vallès, Dirección General d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat de Barcelona, 1987.
- MORAGAS, Antoni, "Los 10 años del Grupo R" in "Hogar y Arquitectura", Marzo-Aprile, 1967, pág. 66-79).
- NORBERG-SCHULZ, Christian, "Il significato nell'architettura occidentale", Milano, Electa, 1974.
- ORTIZ ECHAGÜE, José, "España, Mistica", Madrid, 1943
- ORTIZ ECHAGÜE, José, "España, Pueblos y Paisajes", Madrid, 1939
- PAGANO, Giuseppe, GUARNIERO, Daniel, "Architettura rurale italiana", Quaderni della Triennale, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1936.
- PEREZ ARROYO, Salvador, "Los años criticos: 10 arquitectos españoles", Madrid, Fundación Antonio Camuñas, 2003

PIERINI, Orsina Simona, *"Passaggio in Iberia"*. Milano, Marinotti, 2008.

PIZZA, Antonio, *"Guida all'architettura del XX secolo"*, Spagna, Milano, Electa, 1988

PIZZA, Antonio, ROVIRA, Josep M., *"Desde Barcelona arquitecturas y ciudad 1958-1975"*, Barcelona, Coac, 2002.

PONTI, Giò. *"Dalla Spagna"* in Domus n. 240 Volume IX Novembre 1949, p.1.

PORTOGHESI, Paolo, *"I grandi architetti del 900"*, Roma, Newton Compton, 1998.

PURINI, Franco, *"Costruito dal tempo"*, Architetturaecittà 7/8, 2003, pp.3-6.

PURINI, Franco, *"La scuola romana del dopoguerra"*, Intervista di Marco Pietrosanto, 5 Novembre 2014, portale Archidiap.

RIDOLFI, Mario, *"Manuale dell'architetto"*, Roma, Consiglio Nazionale Ricerche, 1946.

RODRÍGUEZ, Carme, TORRES CUECO, Jorge, *"Grupo R"*, Barcellona, Gustavo Gili, 1994.

ROGERS, Ernesto Nathan, *"Le preesistenze ambientali e i problemi pratici contemporanei"*, Casabella-Continuità 204, Febbraio-Marzo 1955.

ROGERS, Ernesto Nathan, *"Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969"*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, 2010.

RUDOFISKY, Bernard, *"Architettura senza architetti"*, New York: Doubleday & Company, Inc., 1964.

RUIZ CABRERO, Gabriel, *"Spagna. Architettura 1965-1988"*, Milano, Electa, 1989.

RUIZ CABRERO, Gabriel, *"El moderno en España: arquitectura 1948-2000"*, Sevilla, Tanais, 2001.

TAFURI, Manfredo, *"Storia dell'architettura italiana. 1944-1985"*, Torino, Einaudi, 2002.

TORRES CUECO, Jorge, *"La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50"*, In: AA.VV. *Actas del Congreso Internacional, "Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia"*, Pamplona, 2000. pp. 296-301.

UGOLINI, Luca, *"Architettura non ufficiale"*, Tesi di Dottorato, Università di Trieste.

URRUTIA, Ángel, *"Arquitectura Española Siglo XX"*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.

ZEVI, Bruno, *"Saper vedere l'architettura"*, Torino, Einaudi, 1948.



Punti di contatto



In alto: Scuola estiva CIAM a Venezia
In basso: Gio Ponti e J.A. Coderch

Si descrivono qui i rapporti internazionali tra gli architetti dei due paesi ma anche con autori e contesti di altre nazioni.

Nel dopoguerra, la situazione è molto diversa nei due paesi: l'Italia che esce dal ventennio fascista, vede rinascere un fervente ambiente culturale soprattutto di sinistra mentre in Spagna la repressione culturale, cominciata in epoca molto più recente sarebbe durata fino alla liberalizzazione dell'informazione ratificata dalla Ley de Prensa del 1966.

Se gli artisti e architetti spagnoli, sotto il profilo ufficiale, sono isolati in sede internazionale, i contatti personali sono forti e riguardavano esponenti di vari paesi. La Spagna del dopoguerra quindi non è un ambiente isolato ma legato, attraverso una serie di relazioni personali, con italiani, francesi, statunitensi.

Ricardo Bofill descrive così la situazione catalana:

“Gli architetti di Barcellona sono influenzati e molte volte copiano non solo dalle realizzazioni quanto dalle riviste e dai libri specializzati che arrivano da Italia, Finlandia e da paesi con caratteristiche simili alla Catalogna”¹.

Nonostante in Spagna non sia permesso, fino al 1966, introdurre riviste come *Casabella*, non mancano occasioni, personali e collettive, di contatto con l'ambiente internazionale, per

1 “Los arquitectos de Barcelona estan influidos y muchas veces copian no de las realizaciones sino de las revistas y libros especializados que llegan de Italia, Finlandia y países con unas características más parecidas a las catalanas” BOFILL, Ricardo, “Sobre la situación actual de la arquitectura en España”, in *Zodiac* n.15, numero monografico intitolato España, dicembre 1967 pp. 34-43. Traduzione dell'autore

cui anche le riviste proibite vengono importate illegalmente nel paese. Bisogna sottolineare come, spesso, i testi italiani raggiungano la Spagna dopo essere stati tradotti in Argentina.

La Spagna, seppur politicamente isolata, vede i propri architetti stabilire contatti personali molto forti con i colleghi stranieri. Se alcuni canali, come quello Statunitense o quello finlandese, risultano privilegiati, è con l'Italia si stabilisce un legame strettissimo che ha come prodotto uno sviluppo parallelo di temi progettuali affini. Tale legame ha portato Carlos Martí a dire che “Frequenti e importanti sono stati, negli ultimi cinquant'anni, gli episodi di contatto, relazioni e influenze reciproche tra Italia e Spagna. (...) Questi movimenti ondulatori, questi flussi, dimostrano l'esistenza di un'atmosfera comune che ingloba tutti i fenomeni in una sola cultura. è una relazione durevole: non è accidentale o transitoria, bensì strutturale e permanente nel tempo, anche se può cambiare d'abito.”²

L'ambiente milanese nel secondo dopoguerra è molto vicino a quello catalano come dimostra l'amicizia tra Gio Ponti e José Antonio Coderch, la quale porta il direttore di *Domus* a pubblicare i progetti dell'architetto catalano, inoltre lo stesso Coderch partecipa regolarmente alle Scuole estive CIAM a Venezia ed ha stretti contatti con la Triennale di Milano per la quale, nel 1951, progetta il Padiglione Spagnolo che riscuote un notevole successo e diventa un manifesto per l'architettura spagnola di quegli anni.

Coderch è inoltre membro del Team X, grazie al quale conosce Giancarlo de Carlo ed entrain

2 MARTI' ARIS, Carlos, in PIERINI, Orsina Simona, “Pasaggio in Iberia”. Milano, Marinotti, 2008.

contatto con architetti come Mario Ridolfi. Le riunioni del Team X sono anche l'occasione per un proficuo scambio di opinioni con architetti molto importanti e influenti nell'ambiente internazionale tra cui Aliason e Peter Smithson e Aldo Van Eyck. Di tali rapporti beneficia anche Federico Correa, per un periodo a stretto contatto con Coderch e che quindi lo accompagna nei viaggi. Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti sono i due architetti giovani che, grazie anche ad una notevole produzione teorica, rendono fertile il dibattito architettonico tra Milano e Barcellona. Nel capoluogo catalano, nel 1949, vengono invitati Gio Ponti, Alberto Sartoris y Bruno Zevi dal Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares a tenere un ciclo di conferenze su urbanistica ed architettura contemporanea le quali risultarono molto influenti nella formazione del Grupo R.

Jorge Torres Cueco, cercando di individuare le motivazioni alla base del solido legame tra Italia e Spagna, in particolare l'ambiente catalano, afferma che: *“nel decennio dei cinquanta si riscontra una notevole affinità culturale. Esistono questioni comuni come la risposta alle correnti di pensiero europee del dopoguerra, la ricostruzione dei vuoti urbani, le preesistenze ambientali e il ritrovato rapporto con la storia. L'architettura italiana diventa un oggetto di culto dove si cercano i segni identitari e dalla quale si importano immagini, dove nascono amicizie e si reperiscono letture. Un'altra questione è l'intensità e la portata dello sguardo verso l'Italia, che si dimostra profondo e porta a adottarne teorie, forme e contenuti. (...) Da quello sguardo rivolto verso l'Italia da parte dei personaggi più bravi, con atteggiamento poetico in Coderch e inquisitorio*



in Sostres, si originarono feconde opere delle quali tuttora si nutre l'architettura catalana”³.

3 “En la década de los cincuenta se da una evidente afinidad cultural. Existen problemas comunes como la respuesta a las corrientes del pensamiento europeo postbélico, la reconstrucción del vacío urbano, las preexistencias ambientales y el reencuentro con la historia. La arquitectura italiana se convierte en un objeto de culto donde se buscan señas de identidad y se importan imágenes, donde se forjan amistades y se recogen lecturas. Otra cuestión es la intensidad y el alcance de aquella mirada italiana, esto es, la profundidad con la que se adoptan teorías, formas y contenidos. (...) Sin embargo, de aquella mirada italiana en manos de los más dotados -felizmente poética en Coderch, inquisitiva en Sostres- surgieron obras fecundas de las que todavía se nutre la arquitectura catalana.”
Torres Cueco, Jorge, in AA.VV., *“Modelos alemanes y italianos para España en los años de postguerra”*, Actas del Congreso Internacional, 25-26 Marzo 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, T6) Ediciones, 2004.

In basso: Collage di Coderch per la Triennale di Milano

	1		2		3		4		5	
	M	B	M	B	M	B	M	B	M	B
Architectural Review	0	9	12	5	15	7		6	27	26
Arch. d'Aujourd'hui	12	53	54	55	60	63		33	56	40
Arquitectura C.O.A.M.	16	6	66	28	60	39		23	69	38
Casabella	8	3	22	11	24	30		37	12	52
Cuadernos de Arquitectura		56	30	74	21	99		67	44	97
Domus	21	24	18	40	18	48		21	20	19
Edilizia Moderna	0	10	8	6	3	13		4	2	15
L'Architettura	8	14	12	14	6	11		4	15	19

Il legame di Gio Ponti è molto stretto anche con gli architetti di Madrid come Carlos de Miguel, Francisco Cabrero e Ramón Vázquez Molezún. Va evidenziato come il rapporto Madrid-Roma, che bilancia quello Barcellona-Milano, è rafforzato dalla partecipazione, da parte degli architetti spagnoli, a programmi come le borse biennali per il periodo di studio alla Real Academia Española di Roma, che vede ospitati a Roma Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal, José María García de Paredes, Rafael Moneo, oltre a molti altri.

Oltre ai periodi di studio vi sono i viaggi, come dimostra quello in Italia di Josep Maria Sostres o quello di Francisco Cabrero il quale influen-

za profondamente la sua poetica architettonica. Un altro architetto spagnolo, Julio Lafuente, arrivando a Roma in un viaggio di studio con l'idea di proseguire verso gli Stati Uniti, rimane così colpito dal fervore della realtà romana che decide di rimanerci.

I legami tra architetti italiani e spagnoli sono dunque spesso di natura personale come si nota dal rapporto epistolare che Sostres ha prima con Sartoris e poi con Zevi il quale si dimostra anche intenzionato a pubblicare le sue opere. La visita di Gio Ponti a Barcellona risulta molto importante perché è il momento in cui egli riconosce il valore di Coderch e stringe contatti con lui. Inoltre, nel 1971 Luigi Moretti si reca a Madrid per

Questionario organizzato da Federico Correa e rivolto agli studenti dei cinque anni di corso di Madrid (M) e Barcellona (B).

La domanda riguarda le riviste lette da ogni studente
 Pubblicato in: AA.VV. Zodiac n.15, numero monografico intitolato "España", dicembre 1967

	M	B	M	B	M	B	M	B	M	B
	1		2		3		4		5	
EE UU AA	33	27	58	44	48	37	37	32	69	
Escandinavia	54	41	68	39	54	57	41	68	36	
España	63	66	82	74	69	84	70	76	77	
Francia	33	30	48	29	27	33	24	17	36	
Inghilterra	12	14	34	9	33	24	35	25	69	
Italia	25	51	54	65	45	67	70	34	85	
Japón	33	51	62	45	57	54	49	54	73	
U.R.S.S.	12	4	14	12	21	4	20	10	23	
Aalto	50	28	82	44	63	65	60	64	77	
B.B.P.R.	12	17	6	23	15	33	60	10	51	
Coderch	12	51	22	73	39	80	66	54	69	
Gropius	42	27	48	28	30	30	37	32	34	
Kahn	0	10	40	16	42	37	47	42	77	
Tange	0	13	32	28	42	32	41	39	69	
Le Corbusier	63	69	62	73	66	65	47	59	65	
Mies Van Der Rohe	46	42	80	48	63	48	47	54	38	

Questionario organizzato da Federico Correa e rivolto agli studenti dei cinque anni di corso di Madrid (M) e Barcellona (B). La domanda è: "Ti interessa particolarmente l'architettura di..."
 Pubblicato in: AA.VV. Zodiac n.15, numero monografico intitolato "España", dicembre 1967

una mostra fotografica tenuta alla Casa de Campo sulla sua opera infatti la sua rivista Spazio viene letta da personaggi come Saenz de Oiza che si dimostrano interessati alla sua opera.

E' interessante leggere la testimonianza di Moneo sul rapporto di Madrid con i testi italiani: "Ricordo che i testi italiani rappresentavano il canale di accesso all'architettura moderna. È opportuno menzionare, data l'influenza che avevano su di noi, i testi di Bruno Zevi e Giulio Claudio Argan, che giungevano a noi attraverso edizioni argentine, facendoci sognare, nel caso di Zevi, un'architettura che raggiungeva la sua pienezza nell'opera di Frank Lloyd Wright e, nel caso di Argan, il paradiso promesso dalle avanguardie. Il panorama che i critici italiani descrivevano ci portava in un mondo che andava oltre le nostre frontiere, a una visione dell'architettura ben diversa da quella che avevamo dal nostro paese, che poteva essere considerato, data la situazione politica, insulare."⁴

Un architetto praticamente sconosciuto nella penisola italiana è Antonio Simon Mossa che compie numerosissimi viaggi in Spagna. Impara molto dall'architettura popolare iberica e ha stretti contatti con gli architetti spagnoli, tanto che, nel momento della sua morte la rivista "Arquitectura" scrive così: "Antonio Simon Mossa è stato il miglior architetto dell'Italia centro-meridionale e uno dei migliori d'Europa, per il modo geniale con cui ha saputo riproporre, adattandolo ai tempi moderni, il vecchio e desueto stile arabo-mediterraneo delle costruzioni ad arco e fonderlo ai modi costruttivi delle abitazioni di Sardegna."⁵

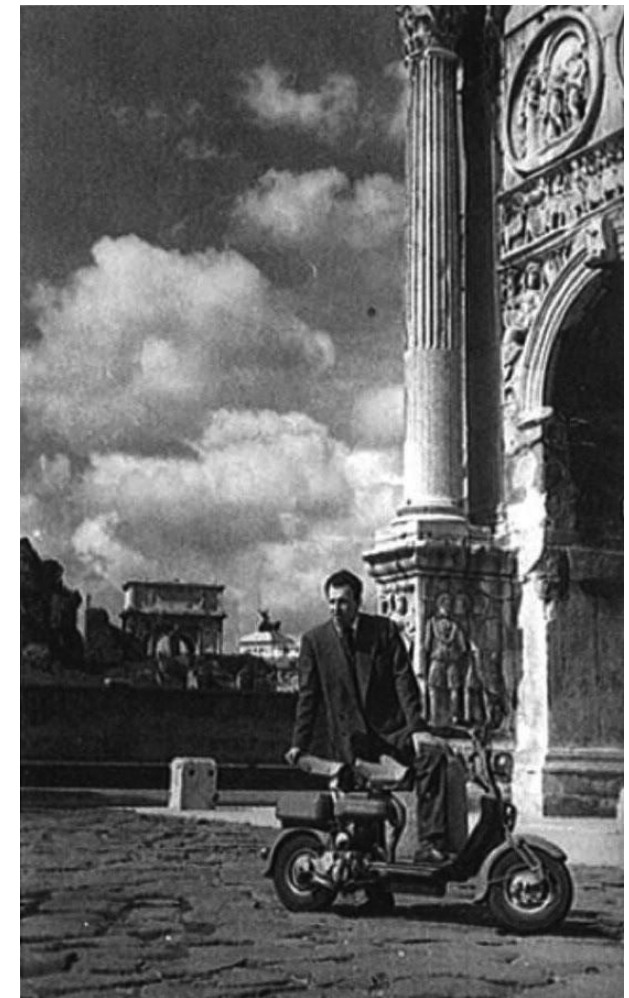
4 MONEO, Rafael, "L'altra modernità", Milano, Mariotti, 2012, p.106

5 "Arquitectura", n. 8-9 Agosto-Settembre 1981

Ruiz Cabrero sulla reciproca influenza tra Italia e Spagna si esprime così: "i primi tentativi di superamento dell'estetica ufficiale (ispirata al recupero dell'architettura classica spagnola derivata dall'Escorial) furono fatti da architetti che, avendo lottato con il partito vincente, possedevano l'ottimismo e la fiducia necessari a offrire un'alternativa. Tutti questi architetti avevano in comune il lavoro svolto isolatamente nonché l'ispirazione, da una parte dell'architettura italiana e, dall'altra, dell'architettura popolare spagnola. Entrambe queste forme di influenza apparivano moderne e al tempo stesso non erano politicamente sospette ai loro occhi. I vari Coderch, Fisac o de la Sota superavano la propria autocensura, riuscendo a trovare ispirazione in qualcosa che era spagnolo e al tempo stesso universale. Questo accadeva alla fine degli anni quaranta; da allora sino ai primi anni sessanta, la strada percorsa è stata lunga: in quegli anni c'era una gran fame di modernità."⁶

Mettere in relazione l'architettura nei due paesi in un periodo in cui in Italia è appena caduta la dittatura fascista, mentre in Spagna essa vive il suo momento migliore, significa riconoscere il fatto che l'architettura del regime in Spagna guardi il fenomeno progettuale che si era affermata durante il fascismo in Italia. Vanno posti in evidenza diversi fenomeni come l'attenzione spagnola per l'architettura romana oppure il rapporto con le campagne che si esprime in Spagna con i Poblados de Colonización che è l'omologo delle città di fondazione italiane. Entrambi i modelli hanno come scopo la realiz-

6 RUIZ CABRERO, Gabriel, "Spagna: Architettura 1965-1988, Milano, Electa, 1989



In alto: Ramón Vázquez Molezún a Roma



In alto al centro: Riunione Team X a Spoleto

zazione di una politica economica autarchica. Dunque l'architettura più legata alle opere di regime si dimostra vicina a quella italiana dell'epoca precedente.

La Spagna in quel periodo ha rapporti molto forti anche con gli Stati Uniti e la Francia.

Josep Lluís Sert e Antonio Bonet hanno lavorato nello studio di Le Corbusier e questo permette ai due di portare in Catalonia, attraverso le proprie opere, un'architettura in cui è evidente l'impronta del maestro comune. L'influenza è particolarmente forte nel caso di Antonio Bonet che reinterpreta in modo straordinario gli insegnamenti di Le Corbusier.

Il legame con la Francia avviene anche grazie alle vacanze in Costa Brava, in particolare a Cadaques, ritrovo degli artisti ed architetti francesi.

Il legame con gli Stati Uniti è molto forte come dimostra l'esperienza di Sert che vi emigra nel dopoguerra e è professore a Yale e Harvard oltre ad aver aperto uno studio lì.

Rafael de la Hoz nei primi anni Cinquanta studia al MIT di Boston. Allo stesso modo Javier Sáenz de Oiza trascorre un periodo di studi negli Stati Uniti.

Le loro orme saranno seguite, nei decenni successivi da Rafael Moneo ad Harvard, Juan Navarro Baldeweg al MIT, Alberto Campo Baeza alla Columbia a dimostrazione di un rapporto forte e duraturo tra Stati Uniti e la scuola di Madrid.

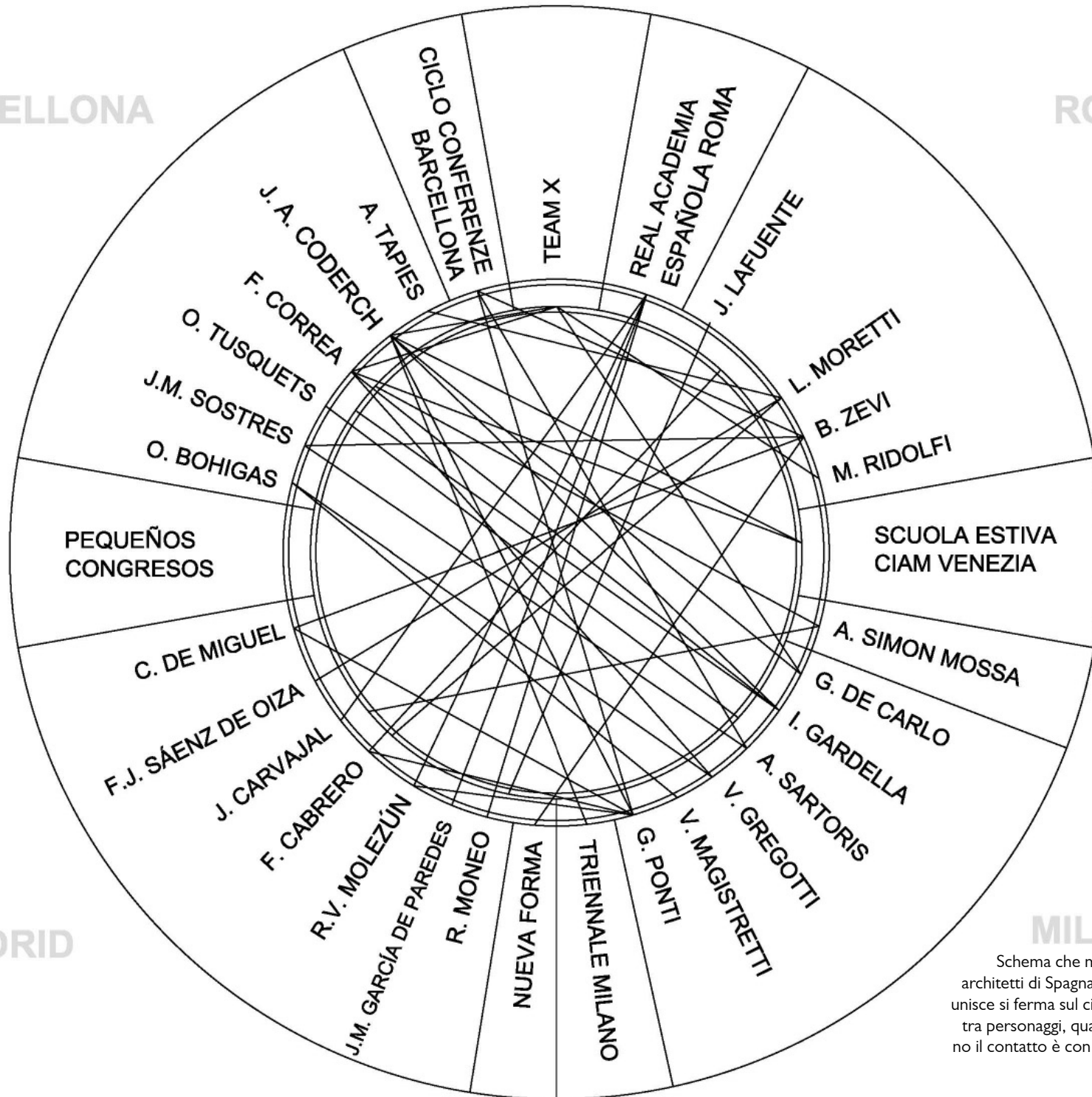
La Spagna è molto vicina anche ai paesi nordici ed in particolare ha grande rispetto per Alvar Aalto il quale viaggia nel paese iberico, dove riceve una calorosa accoglienza a dimostrazione di un grande rispetto professionale e umano.

L'Italia nello stesso periodo ha stretti legami con gli altri paesi e bisogna notare come l'influenza di Zevi e la sua lotta per introdurre l'architettura organica in Italia abbiano come conseguenza uno sviluppo dei legami tra architetti italiani e lo studio di Frank Lloyd Wright presso il quale due figure importantissime trascorrono un periodo lavorativo e sono Paolo Soleri e Bruno Zevi. L'influenza che subiscono gli organici italiani da Wright si comprende bene quando si pensa che Angelo Masieri gli chiede di progettare la propria residenza. Purtroppo Masieri muore in un incidente stradale mentre è in viaggio per il primo appuntamento allo studio di Wright, tuttavia la sua famiglia chiede comunque al maestro americano il progetto per quella che diventerà la Fondazione Masieri a Venezia e che però non viene costruito.

Dunque, al fianco di un'Italia molto aperta verso varie situazioni straniere, appare il quadro di una situazione spagnola non isolata come spesso si è ritenuto, ma pienamente attiva e coinvolta in ambito internazionale.

BARCELONA

ROMA

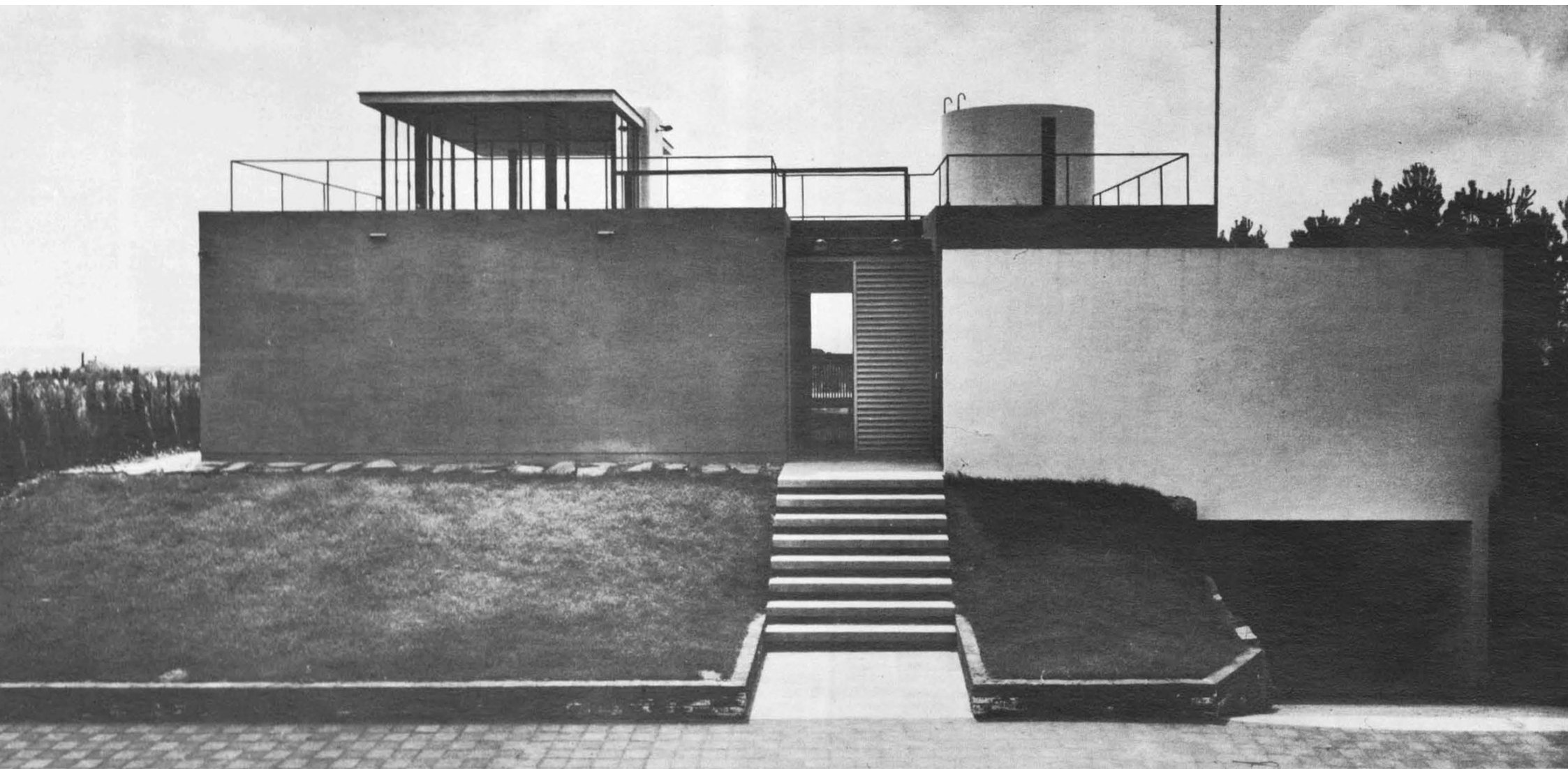


MADRID

MILANO

Schema che mette graficizza i contatti tra gli architetti di Spagna e Italia. Quando la linea che li unisce si ferma sul circolo più esterno il contatto è tra personaggi, quando si ferma nel circolo interno il contatto è con l'ambiente culturale della città

Le figure e le opere. Un confronto



Josep María Sostres - Luigi Moretti

Josep María Sostres (1915-1984) e Luigi Moretti (1907-1973) sono due personaggi molto importanti ed influenti del secondo dopoguerra. Nonostante non si conoscano personalmente, la loro architettura presenta degli interessanti caratteri in comune e, seppure l'immaginario

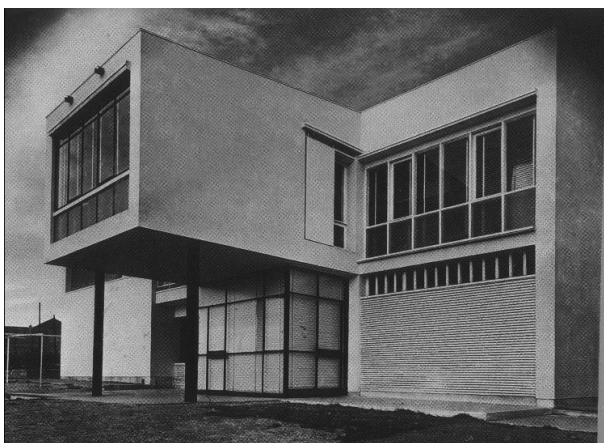
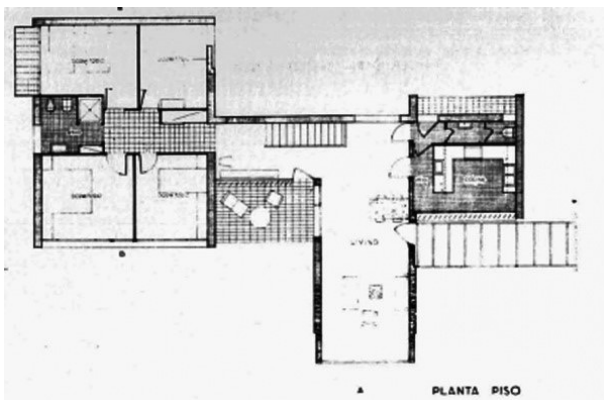
formale appaia differente, i principi compositivi risultano affini.

Sostres nasce in Catalogna e frequenta gli studi a Barcellona tra il 1941 e il 1946. Per tutta la propria vita mostra interesse per vari campi artistici

come la pittura, la letteratura e la musica, oltre all'architettura. Tale interesse si mantiene sempre forte e si riflette spesso in un impegno personale, come dimostrano diverse vicende della sua vita. Infatti, oltre a insegnare alla ETSAB di Barcellona, partecipa alla fondazione del Grupo R e all'inizio degli anni cinquanta ha rapporti epistolari con Nikolaus Pevsner, Alberto Sartoris e Bruno Zevi. Quest'ultimo dimostra molto interesse alla sua opera progettuale e si manifesta disponibile a pubblicarla, fatto molto importante se si considera l'attenzione con cui Zevi valuta le architetture. Nel 1946, anno in cui si laurea, Sostres compie un viaggio a Como e ammira l'opera di Terragni, che rimane a lungo un riferimento per la sua attività progettuale. Se da un lato gli studenti di Sostres lo considerano un professore brillante ma gli rimproverano la scarsa dedizione all'attività didattica, occorre notare come la sua attività di ricerca sia straordinaria. I suoi scritti dimostrano una profonda conoscenza dei fenomeni architettonici contemporanei dell'ambito europeo e dedicano particolare attenzione all'attività progettuale di Gaudí e a quella degli architetti scandinavi. Sostres non costruisce molti edifici ma i suoi progetti risultano sempre estremamente equilibrati dal punto di vista formale, facendo emergere una grande attenzione per gli aspetti compositivi.

Luigi Moretti è una figura molto importante dell'architettura romana. Politicamente vicino al fascismo sia durante il regime che dopo la sua caduta, studia a Roma e già da studente, fino al 1932 è assistente universitario prima di Vincenzo Fasolo e poi di Gustavo Giovannoni, due fi-

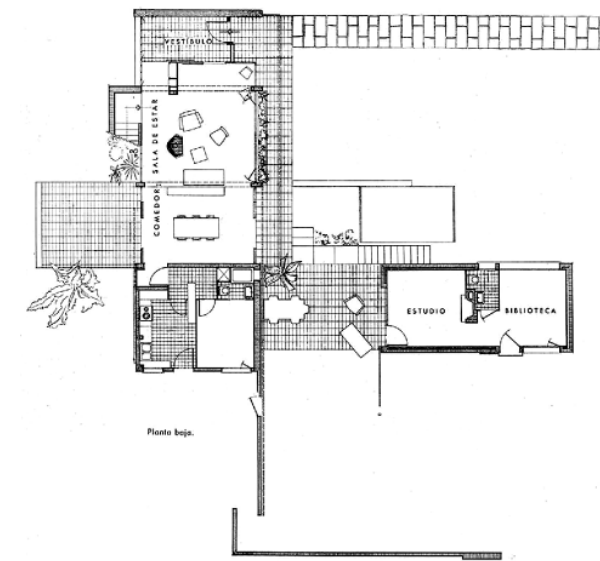




gure importantissime nella facoltà romana. Dal 1934 è a capo dell'Ufficio Tecnico dell'Opera Nazionale Balilla (che si trasformerà presto in Gioventù Italiana del Littorio) e questo gli permette di intraprendere già da giovane una importante carriera infatti in quegli anni progetta opere molto importanti come la GIL di Trastevere, la Casa della Scherma, l'accesso al Foro Italico, oltre alla palestra personale del duce. Questo è l'inizio di una carriera straordinaria che gli permette di costruire un'enorme quantità di progetti che, se durante il fascismo avevano la committenza dello stato, nel periodo successivo sono legati agli ambienti ecclesiastici e a ricchi imprenditori e costruttori. Moretti incarna la figura di un architetto molto colto, capace di gestire pubbliche relazioni e che considera la disciplina come un mezzo di espressione artistica nel senso più pieno del termine ovvero che riguarda la definizione di spazi e volumi e ha lo scopo di raggiungere una bellezza quasi ideale.

Sia Moretti che Sostres si dimostrano fortemente interessati alla cultura classica, a quella greca in particolare e questo probabilmente non è un caso dato che entrambi appartengono ad una classe sociale elevata, vicina agli ambienti politici di destra, che si dimostra molto sensibile ai fenomeni culturali e artistici che spaziano dalla musica, alla letteratura, passando per le arti figurative. Sono due personaggi molto colti che hanno grande conoscenza dei fenomeni architettonici della contemporaneità e del passato. Tuttavia mentre Sostres si impegna personalmente in varie attività culturali, Moretti subisce l'isolamento a cui viene relegato per cause po-

litiche. La loro produzione teorica è molto interessante e, nonostante gli scritti di Moretti siano pochi, risultano brillanti per l'indagine che svolgono sulle questioni elementari della composizione architettonica e che si rivolgono soprattutto al problema formale e a quello spaziale. Moretti considera l'architettura greca e quella barocca come le due punte della ricerca disciplinare per cui è evidente come questo si rifletta nella propria attività. Bisogna anche sottolineare che il pensiero che esprime Moretti sulle questioni architettoniche sia strettamente legato alla pratica progettuale e si può notare una forte corrispondenza tra i suoi scritti e le sue opere. La produzione architettonica di Moretti è vastissima mentre quella di Sostres è ridotta e



Nella pagina precedente: Luigi Moretti
 In alto a Sinistra: Casa Agustí
 Al centro e in basso a sinistra: Casa Iranzo
 Sopra: Casa Agustí

comunque le opere di entrambi possiedono una grandissima precisione compositiva e lo si nota dall'organizzazione degli elementi, che tiene conto di meccanismi della percezione umana simili a quelli dell'architettura greca. Infatti il ragionamento sulle proporzioni e sulle sequenze di spazi risulta sempre calibrato in modo da garantire al fruitore un'esperienza spaziale di altissimo valore.

Inoltre tutti gli elementi degli edifici sono legati tra loro secondo regole compositive che permettono all'insieme di raggiungere un grande equilibrio formale.

Lo si nota ad esempio nel fronte su lato di accesso della Casa Agustí di Sostres, che possiede un corpo sporgente, nel quale si inserisce anche la scala a sottolineare una diagonale, e due parti svuotate organizzate secondo la diagonale opposta. Il risultato è la dinamicità della facciata in cui si raggiunge comunque l'equilibrio, non con la simmetria ma con una precisa organizzazione dei pesi.

Per quanto riguarda l'esperienza spaziale, è importante soffermarsi su di un meccanismo che utilizza Sostres nei tre progetti di Casa Iranzo, Casa Moratiel e Casa Agustí i quali sono organizzati secondo un asse che prevede una parte frontale e un retro. I saloni delle tre case possiedono degli importanti affacci sul lato frontale ma Sostres bilancia intelligentemente la luminosità di questi spazi con delle piccole aperture sul lato opposto alla grande vetrata. Garantendo una luminosità interna, grazie alle bucatore presenti su lati opposti, si evita l'effetto di abbagliamento che potrebbe provocare la grande vetrata se fosse l'unica apertura.

Uno dei temi ricorrenti nelle opere di entrambi gli architetti è quello del percorso e si nota come in tutte le architetture il problema delle sequenze spaziali sia oggetto di profonde attenzioni. Moretti se ne preoccupa già nei primi progetti come nella Casa della Scherma o nella Colonia GIL a Trastevere dove diverse spazialità interne vengono connesse con grande sapienza. I due architetti dimostrano un'interesse per il luogo che tendono a risolvere attraverso lo strumento formale. Lo si nota nella facciata della Sede del Noticiero Universal progettato nel 1963 da Sostres le cui linee si legano con grande precisione agli edifici laterali, un accorgimento simile a quello di Terragni (studiato a fondo da Sostres) nei progetti del Novocomum e della Casa Pedraglio.

Questa volontà di risolvere la relazione con il contesto in modo plastico la si nota anche nei progetti di Moretti, in particolare nel complesso milanese di Corso Italia. Moretti sfrutta l'esistente per valorizzare il proprio edificio sia a Milano su Corso Italia che a Roma su Viale Buoizzi (con la palazzina del Girasole): le sue architetture acquisiscono valore nella misura in cui rompono la rigidità dello schema urbano nel quale si inseriscono, ma la rottura della regola ha bisogno della regola stessa per esistere e acquistare significato. Moretti in questo dimostra un atteggiamento analogo a quello degli architetti barocchi, i quali, nei propri lavori, calcolano addensamenti e cadute della tensione nella lettura, costruendo secondo logiche narrative.

In alto: Sede Noticiero Universal
In basso: Novocomum di Terragni

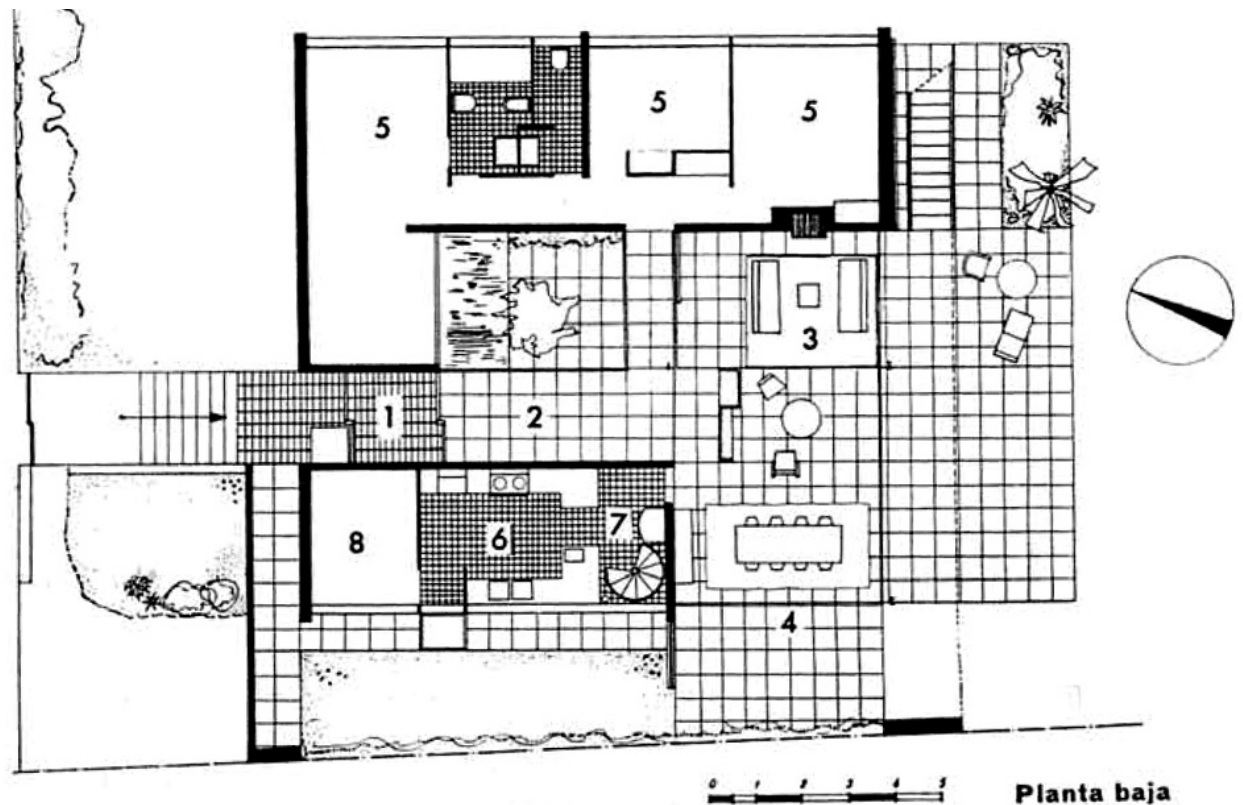
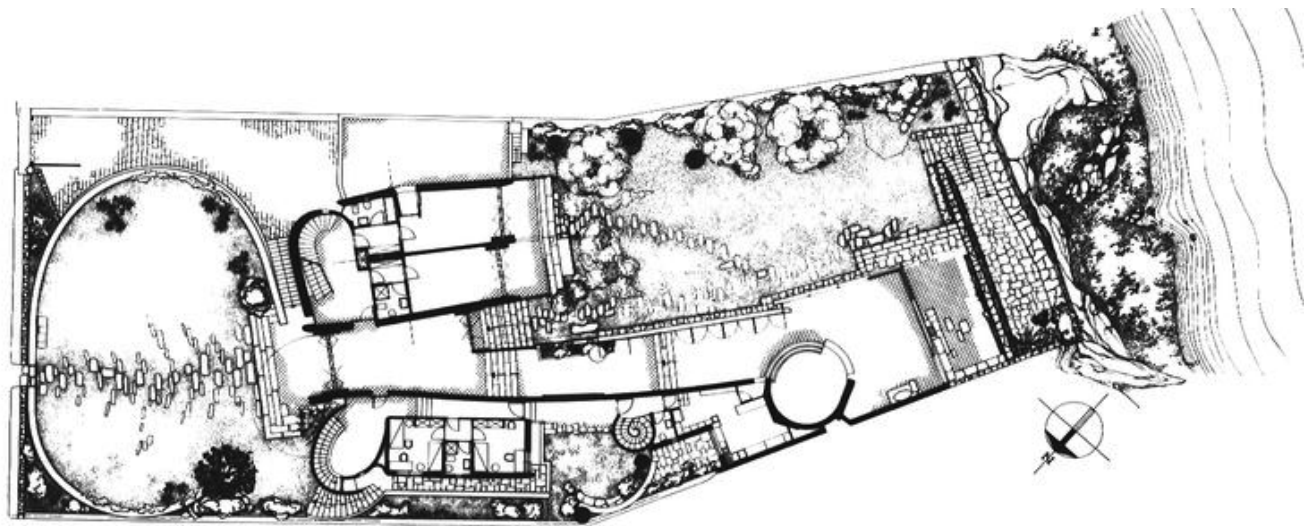


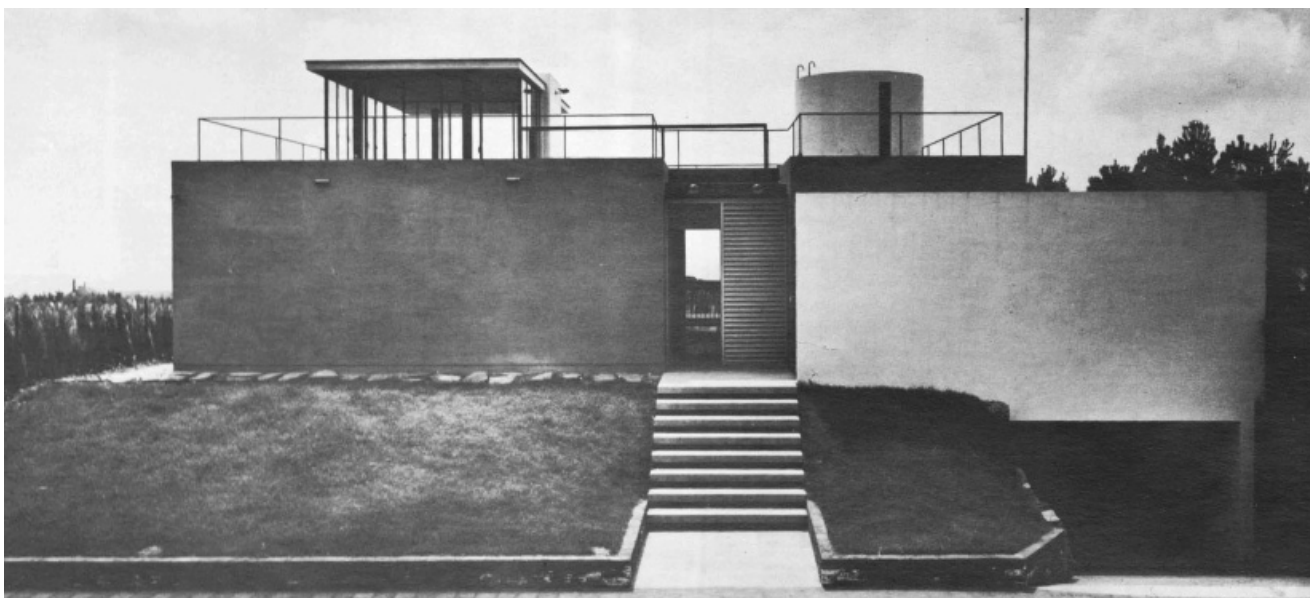
IL CONFRONTO TRA DUE OPERE

Viene qui presentato un confronto tra la Casa Moratiel di Sostres e la Saracena di Moretti.

La prima viene progettata dall'architetto catalano nel 1957 e si trova ad Esplugues, in una zona residenziale mentre la seconda viene progettata nel 1955 a Santa Marinella, esattamente di fronte al mare.

Ad un primo sguardo la Saracena e la Moratiel sembrano molto diverse eppure ci sono diversi elementi puramente compositivi che le uniscono. Se si legge la pianta con attenzione si nota come gli spazi interni di entrambe si sviluppino lungo un percorso che è qualcosa di più di un semplice corridoio di distribuzione. Tale percorso si inserisce tra due blocchi (come si nota anche dai prospetti) e attraversa un primo spazio di ingresso (più accentuato quello della Saracena) illuminato da una vetrata laterale, a cui si contrappone un muro sull'altro lato che accompagna il fruitore dello spazio fino a sfociare nel soggiorno. Nonostante i due percorsi siano tra loro molto diversi infatti quello di Moretti è lungo e irregolare mentre l'altro è breve e geometricamente semplice, si può notare come entrambi abbiano dei forti richiami all'architettura greca. Moretti infatti nei suoi scritti sottolinea come negli edifici greci in asse vi sia sempre un vuoto, che in genere corrisponde all'ingresso e questo si nota facilmente se si guardano i prospetti di queste due ville. Anche la sensibilità per il disegno di un percorso può dirsi derivato dalla Grecia dato che molti centri urbani o santuari come Atene o Delfi si sviluppano lungo un cam-





mino, che incontra alcuni elementi intermedi e che termina con l'edificio sacro più importante. L'ingresso all'edificio viene sottolineato in entrambe le ville con alcuni gradini da salire per cui si rafforza il rimando all'idea di un cammino che conduce a qualcosa di importante, anche se poi, all'interno della Saracena, il corridoio scende verso il basso come ad esprimere un allentamento della tensione iniziale. Gli scalini evidenziano anche il fatto che le due ville vengono poste su di una pedana, come gli edifici classici importanti. Come si affermava in precedenza, il patio della Casa Moratiel assume importanza nella percezione spaziale sia per quanto riguarda la luminosità interna, che per la costruzione di tale percorso e non è uno spazio da abitare, dato che la casa possiede ampi spazi esterni. Per entrambi gli edifici il fronte d'ingresso non è una facciata piatta ma un insieme di volumi che si organizzano in modo da raggiungere un equilibrio formale complessivo. Sostres lavora ancora una volta sull'idea della diagonale, contrapponendo al vuoto del garage un piccolo volume vetrato. La facciata della villa Moratiel rimanda anche al fronte del padiglione progettato da Mies per l'esposizione del 1929 a Barcellona in cui vengono posti due setti sui due lati del lotto lasciando uno spazio centrale arretrato. Allo stesso modo Moretti calibra i pieni e i vuoti gestendoli come volumi compatti e tagli interposti tra di essi e raggiunge l'equilibrio senza ricorrere alla simmetria, ponendo tre elementi, uno più alto al centro, uno largo a destra e uno alto ma meno largo dell'altro sulla sinistra. Nonostante il volume a sinistra sia più grande, quello a destra si esprime come rappresenta-

zione di un peso che chiude e schiaccia la parte sottostante.

Riguardo la Saracena bisogna osservare alcuni elementi importanti. Il primo è il fatto che il cortile di ingresso è racchiuso da un recinto circolare che gli conferisce un alto valore simbolico, come se fosse il cortile di una basilica, che in questo caso è ancora più forte data la forma che sembra alludere ad un ingresso barocco, comunque sdrammatizzato dall'irregolarità della forma.

La seconda questione riguarda le due scale interne, poste in spazi convessi di fronte alla porta. Qui Moretti sembra alludere alla scala della Casa Batlló di Gaudí, autore di cui conosce bene le opere e per il quale nutre molta ammirazione. Gaudí e Moretti dispongono la scala in un abside in modo da catturare lo sguardo che viene poi messo in ulteriore tensione dalla linea della scala che collega diagonalmente il pavimento al soffitto: l'idea dell'abside viene anche rafforzata dalla scala.

Le figure e le opere di Luigi Moretti e Josep María Sostres presentano dunque un'interessante riflessione sugli elementi dell'architettura greca e, per quanto formalmente possano sembrare distanti, si nota che i principi che stanno alla base del ragionamento progettuale presentano molte affinità.



BIBLIOGRAFIA

AA.VV., "José Maria Sostres. Casas Irazzo e MMI", Pamplona, T6, 2006

BONINO, Michele, "Josep Maria Sostres 1915-1984", Torino, Celid, 2000

BUCCI, Federico, MULAZZANI, Marco, "Luigi Moretti. Opere e Scritti", Milano, Electa, 2000

REICHLIN, Bruno, TEDESCHI, Letizia, "Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale", Electa, Milano, 2010.

SOSTRES, Josep María, "Opiniones sobre arquitectura", Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983

Nelle pagine precedenti:
foto e piante della Villa Saracena e della Casa Moratíel
In alto al centro: Casa Moratíel



Javier Carvajal - Enzo Zacchioli

SIMONE CENSI, SE HACE CAMINO AL ANDAR: ARCHITETTURA IN ITALIA E SPAGNA NEL SECONDO DOPOGUERRA, TESI DI DOTTORATO IN ARCHITETTURA E PIANIFICAZIONE, UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI

Si indagano qui le figure di Javier Carvajal Ferrer (1926-2013) ed Enzo Zacchioli (1919-2010), due personaggi tra loro molto diversi e che non si conoscono personalmente ma che nel campo progettuale svolgono ricerche che presentano diversi elementi affini.

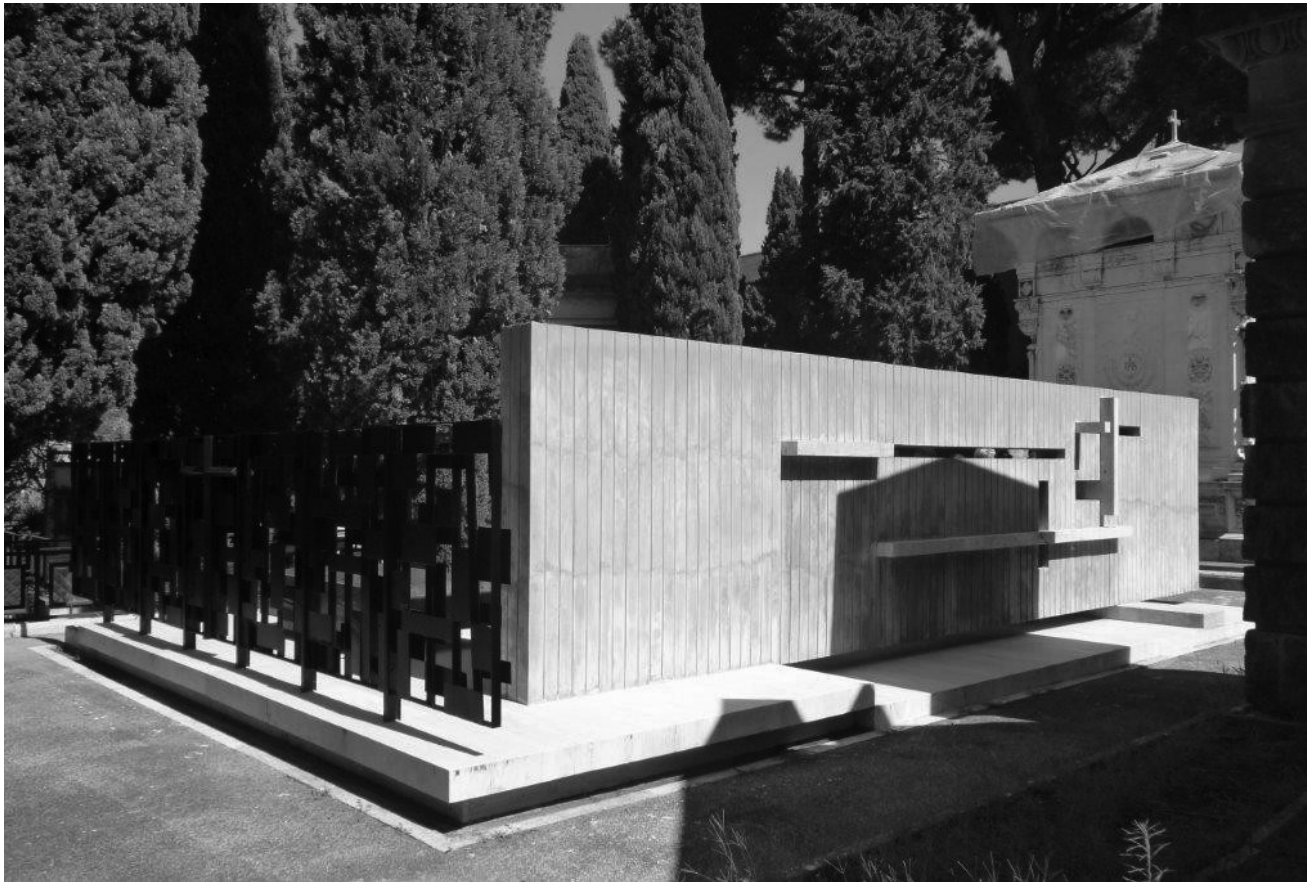
Viene operato un confronto tra due edifici universitari progettati dai due autori: la Escuela de Altos Estudios Mercantiles di Barcellona progettata da Javier Carvajal e Rafael García de Ca-

stro nel 1954 e la sede bolognese della Johns Hopkins University progettata da Zacchioli nel 1959.

Carvajal nasce a Barcellona nel 1926 e presto si trasferisce a Madrid dove frequenta gli studi e si laurea nel 1953, vincendo, con la propria tesi, il “Premio Extraordinario Fin de Carrera”. Inizia già da subito la propria carriera universitaria: dal 1954 è professore ausiliare, nel 1962 ottiene il

dottorato e nel 1965 la cattedra all’ETSAM di Madrid. Nel 1954, con Rafael García de Castro, vince il concorso per la Escuela de Altos Estudios Mercantiles a Barcellona che viene costruita negli anni successivi. Dal 1955 al 1957 vive a Roma dove frequenta la Scuola di Belle Arti e dove, tra il 1957 e il 1958 costruisce un monumento funebre, il Panteón de Españoles nel Cimitero del Verano, progettato con José María García de Paredes. Tornato a Madrid coniuga l’insegnamento universitario all’attività professionale che porta avanti per decenni e che gli vale il premio Medalla de Oro de la Arquitectura 2012, il riconoscimento spagnolo più importante per un architetto locale. Ideologicamente vicino al franchismo, fino al 1975 lavora molto, soprattutto per committenze pubbliche e spesso attraverso concorsi mentre dopo la caduta del regime vive una sorta di isolamento che lo porta a ricevere pochi incarichi e che egli stesso racconta così: *“non mi pento di quello che ho fatto in quegli anni, cosciente del fatto che fu esattamente in quel periodo che cominciai la mia emarginazione che durò per quasi quindici anni e che ha convertito la mia vita in una specie di esilio interiore di certo non desiderato ma che tuttavia non è riuscito a farmi abbandonare le speranze. Non crediate che le mie parole siano esagerate. La semplice lettura del mio curriculum, a partire dal 1976, non lascia margine di errore”*¹

1 “de nada de cuanto hice en aquellos años me arrepiento, sin que tal afirmación pueda suponer que desconozca que fue, precisamente en estos años, cuando se generó la marginación, a la que se me ha sometido durante casi quince y que ha convertido mi vida en una especie de largo exilio interior, no ciertamente deseado, que no ha conseguido vencer mi esperanza. No creáis que mis palabras son exageradas. La simple lectura de mi curriculum profesional, a partir de 1976,



Carvajal è un professore appassionato come viene riportato da Ignacio Vicens: *“le lezioni erano divertenti, nonostante fossero dure, Carvajal era molto critico. Era impressionante la sua capacità di generare entusiasmo: uscendo non sapevamo di cosa avevamo parlato però sapevamo che non potevamo rinunciare all’architettura. Tutto lo portava all’architettura, dimenticava l’arte e la politica”*.² Lo stesso Carvajal conferma il piacere che prova nell’insegnamento affermando che *“l’essere professore è la cosa più felice della mia vita”*³. Nonostante il periodo negativo in ambito professionale, lascia la propria impronta in quello universitario. Scompare nel 2013.

Enzo Zacchiroli nasce a Bologna nel 1919 da una famiglia di origini umili e già fin da studente del liceo artistico lavora come disegnatore negli studi di Giuseppe Vaccaro, Alberto Legnani e Gianluigi Giordani: probabilmente è a causa di questa sua condizione di studente-disegnatore che matura una fortissima attenzione verso la cura di ogni elemento del progetto.

Si iscrive ad Architettura anche grazie al suggerimento del pittore Giorgio Morandi che, vedendo i suoi disegni mostratigli dalla madre e rimanendo colpito dalla loro qualità avrebbe no deja margen para el engaño” Carvajal Javier, “Ultima lección académica”, in “Javier Carvajal”, Madrid, Editorial Munilla-Lería, 2000, p.157

² “las clases divertidas, aunque duras -era muy crítico-”, de Carvajal. “Era impresionante su capacidad para generar entusiasmo: al salir no sabíamos de que había hablado, pero sabíamos que no podíamos dejar la arquitectura. Todo lo llevaba al oficio, ya fuera el arte, la política...” <http://www.coaglugos.es/es/noticias/773/muere-javier-carvajal/>

³ “Ser profesor es lo más feliz de mi vida”, afirmaba <http://www.coaglugos.es/es/noticias/773/muere-javier-carvajal/>



affermato *“Che faccia l’architetto”*⁴.

Nel periodo in cui frequenta gli studi universitari, nella Facoltà di Architettura di Firenze, i colleghi notano la sua grande sensibilità verso l’architettura che lo spinge ad essere molto riflessivo, come riporta Giovanni Klaus Koenig: *“la straordinaria lentezza dei suoi comportamenti (era) nota a tutti i suoi amici. Nelle gite, Zacchiroli è sempre l’ultimo a salire sul pullman, nonostan-*

⁴ PARISINI, Francesca, “Addio Zacchiroli, l’architetto che disegnò la città futura”, Repubblica, 10 Marzo 2010

Nella pagina precedente: Monumento funebre al Verano
In questa pagina: Casa Garcia, Somosaguas, Carvajal



In questa pagina: Biblioteca Bigiavi, Zacchirolì

te gli urli degli architetti cuccioli ansiosi di correre ad annusare nuove architetture. Mentre continuava imperturbato ad annotarsi i più piccoli dettagli di un'opera (di Aalto, nel caso in cui sono stato testimone), alla domanda risentita di chi lo stava osservando, immobile e come trasognato: -Ma che diavolo fai?, la risposta era sempre la stessa: - Mi sto domandando perché l'abbia fatto in quel modo. E non valeva chiedere che, per favore, la risposta se la desse a sedere nell'autobus, assieme agli altri. No, la risposta doveva venire di lì, da quel pezzo di marmo, chissà perché scanalato in quel modo.(...) La sua lentezza (...) è quindi la lentezza del serio analista pignolo."⁵

In un'intervista di qualche anno dopo Zacchirolì spiega così il suo comportamento: "so di essere lento fintanto che non capisco a fondo le cose che indago. Non puoi soprassedere al fatto di non aver capito. Quando hai capito invece, allora tutto diventa più facile e più veloce. Ogni situazione ha bisogno dei suoi tempi."⁶

Zacchirolì partecipa come soldato alla seconda guerra mondiale e questo gli causa un ritardo negli studi che riesce a compensare con la qualità, infatti si laurea con Lode e vince il primo premio nazionale C.O.N.I., grazie alla qualità della propria tesi che riguarda un palazzetto dello sport a Bologna e che viene anche pubblicata su Casabella 337.

La cura che Zacchirolì ha per i propri progetti viene riportata da Koenig:

"L'architettura di Zacchirolì non è figlia del gesto istintivo, frutto di intuizioni rapide quanto poco con-

⁵ KOENIG, Giovanni Klaus, "Enzo Zacchirolì. Il mestiere full-time", Bari, Dedalo libri, 1980, pp. 6-7

⁶ SIGNORINI, Sergio, "Conversazione con Enzo Zacchirolì", Costruire in laterizio n.61 pp 36-41

trollate (...). Essa rappresenta il momento chiave di un processo che Dio solo sa quanto è lungo, quando è cominciato e quando finirà. (...) Per Zacchirolì le sue architetture sono tutte figlie amatissime, da non abbandonare mai."⁷

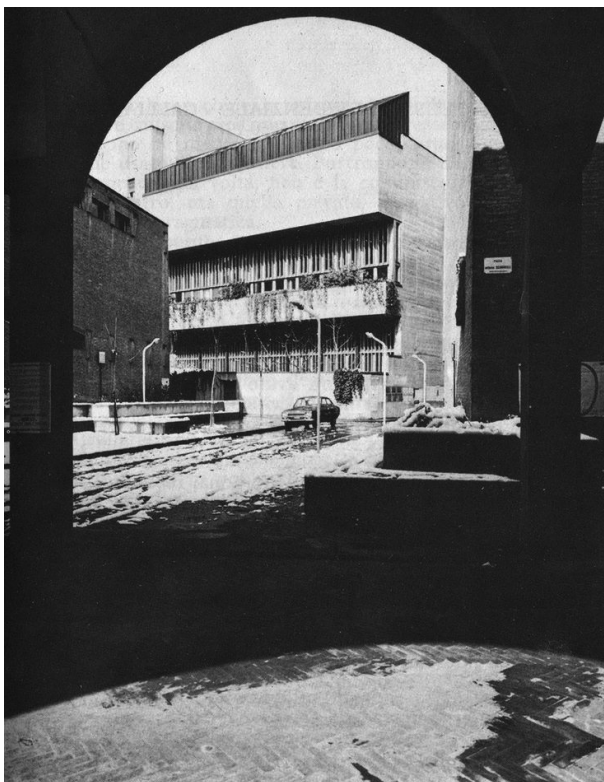
La dedizione totale all'architettura di Zacchirolì si evidenzia anche da alcuni episodi significativi: "«Mio padre era un uomo da tavolo da disegno e da cantiere», lo racconta il figlio, ricordando quando lui, bambino, lo vide trasportato tra i ponteggi dentro il cucchiaino di una ruspa. «Si era fratturato una vertebra e aveva metà del corpo ingessato. Neanche così c'era verso di fermarlo.»"⁸

Durante il periodo universitario Zacchirolì incontra personaggi molto bravi nella sua facoltà, come Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Adalberto Libera ma sembra molto più attratto dall'opera di Giuseppe Giorgio Gori e da Giordani con il quale aveva lavorato: "tutti i miei maestri universitari che, in quel momento, più erano diversi più mi costringevano a sperimentare strade diverse. Ma più mi sforzavo, tanto più tornavo sempre ad osservare quello che faceva Aalto e quello che faceva Giordani.(...). Lavoravo molto nello studio di Giordani, tutte le ore libere le andavo a passare lì. E poi Alvar Aalto è stato il grande sogno"⁹. Tuttavia lo stesso Zacchirolì cerca fin da subito di tracciare un proprio percorso come sostiene egli stesso: "Negli stessi anni, sono 4 o 5 anni in cui mi occupo di questi tre lavori, progressivamente mi

⁷ KOENIG, Giovanni Klaus, "Enzo Zacchirolì. Il mestiere full-time", Bari, Dedalo libri, 1980,

⁸ PARISINI, Francesca, "Addio Zacchirolì, l'architetto che disegnò la città futura", Repubblica, 10 Marzo 2010

⁹ SIGNORINI, Sergio, "Conversazione con Enzo Zacchirolì", Costruire in laterizio n.61 pp 36-41



distacco, cerco di recuperare una mia fisionomia, pur accorgendomi che il linguaggio è ormai quello: gli interni sono ancora aaltiani, nell'organizzazione degli spazi c'è ancora Dudok, ci sono ancora tutti i maestri."¹⁰

La Bologna del dopoguerra è un ambiente molto dinamico in cui lavorano architetti come Glauco Gresleri, Giorgio Trebbi, Luigi Vignali e in cui vengono edificate importanti opere di Saverio Muratori, Filippo Monti, Italo Gamberini, Giovanni Michelucci, Pierluigi Nervi e Giuseppe Vaccaro tra gli altri. Bologna è un laboratorio urbanistico molto importante in questi anni, sia per quanto accade per il centro che riduce il fenomeno di musealizzazione che affligge molte altre città italiane, sia per quanto riguarda le zone di espansione sulle quali la classe politica locale, molto attenta nei confronti del problema della casa per le classi meno abbienti, fa sì che vengano avviati numerosi cantieri da parte dell'Istituto Autonomo Case Popolari, tutti gestiti da architetti molto qualificati.

Zacchirolì è uno dei protagonisti della scena architettonica bolognese nel dopoguerra e per questo viene nominato accademico di San Luca. La produzione architettonica dei due personaggi è molto ricca e mantiene sempre alti livelli di qualità, anche nei decenni successivi.

Carvajal ad esempio vince nel 1964 il premio per il miglior padiglione all'esposizione di New York.

Carvajal afferma esplicitamente il riferimento a Terragni per il progetto della Escuela de Altos Estudios di Barcellona e la sintesi dello schema strutturale lascia immaginare che l'edificio al

quale si rimanda sia la Casa del Fascio di Como. Allo stesso modo, tenendo a mente il riferimento a Terragni, si nota come le sovrapposizioni di gruppi di elementi e sistemi strutturali che configurano le facciate del blocco di appartamenti sulla Calle Montesquiza a Madrid (1966-68) alludano alla stratificazione della casa Giuliani Frigerio di Terragni a Como.

Molto probabilmente i due architetti non si sono mai conosciuti e non è dato sapere se abbiano mai visto il lavoro l'uno dell'altro e questo è un elemento significativo ai fini della ricerca infatti si considera molto utile confrontare le opere di due progettisti che tra loro non hanno avuto contatti ma che appartengono a due ambienti in cui la progettazione architettonica si sviluppa sulla stessa linea. Il fatto che i due architetti non si siano mai confrontati direttamente rafforza l'idea secondo la quale da alcune linee di indagine simili sia possibile raggiungere risultati progettuali per certi versi affini.

Zacchirolì e Carvajal lavorano per decenni su temi simili che allo stesso tempo li distinguono da altri architetti a loro contemporanei.

Tra il 1970 e il 1973 Carvajal costruisce a Madrid la Torre de Valencia, in una posizione privilegiata dato che il lotto si trova vicino al Parque del Retiro e la torre è ben visibile da diversi punti del parco. Pochi anni dopo, nel 1977, Zacchirolì progetta due torri a via Zago a Bologna, in un punto particolarmente importante della città dato che si trovano oltre la fascia ferroviaria che separa il centro dalla zona di espansione ma vicine al ponte che collega le due parti di città. La

In questa pagina: Biblioteca Bigiavi, Zacchirolì

10 Ibidem



separazione dal centro rende i due volumi autonomi rispetto al resto del costruito e per questo ben visibili.

È interessante notare alcuni elementi che accomunano i due edifici: entrambi hanno la funzione residenziale ed entrambi sono in calcestruzzo armato a vista. Ciò che più colpisce è la logica con la quale sono progettati infatti entrambi possiedono piante fortemente irregolari e le finestre non vengono lasciate a vista ma sono celate dall'ombra delle logge sulle quali si aprono. Queste terrazze costruiscono una serie di ombre orizzontali che ritmano la verticalità delle torri. Tuttavia il modo in cui è trattato il calcestruzzo armato è diverso dato che quello di Carvajal possiede grande matericità mentre quello di Zacchioli consiste in un leggero diaframma. Il valore di questo materiale viene così definito da Carvajal: *“il calcestruzzo, che per me è sempre stato fonte di ispirazione, ha voluto offrire più cose di quelle che si possono fare con esso, più delle strutture che non vengono lasciate a vista, più delle opere pubbliche costruite per la sola funzionalità”*¹¹.

IL CONFRONTO. DUE OPERE

Vengono scelte due opere appartenenti alla

11 “El hormigón, que para mí siempre ha sido tan sugerente, quiso ofrecer más cosas de las que se pueden hacer con él, más allá de estructuras que se ocultan, o de la obra pública que no es cosa específica de arquitectos.” CARVAJAL, Javier, *“Javier Carvajal”*, Madrid, Editorial Munilla-Lería, 2000, traduzione dell'autore.

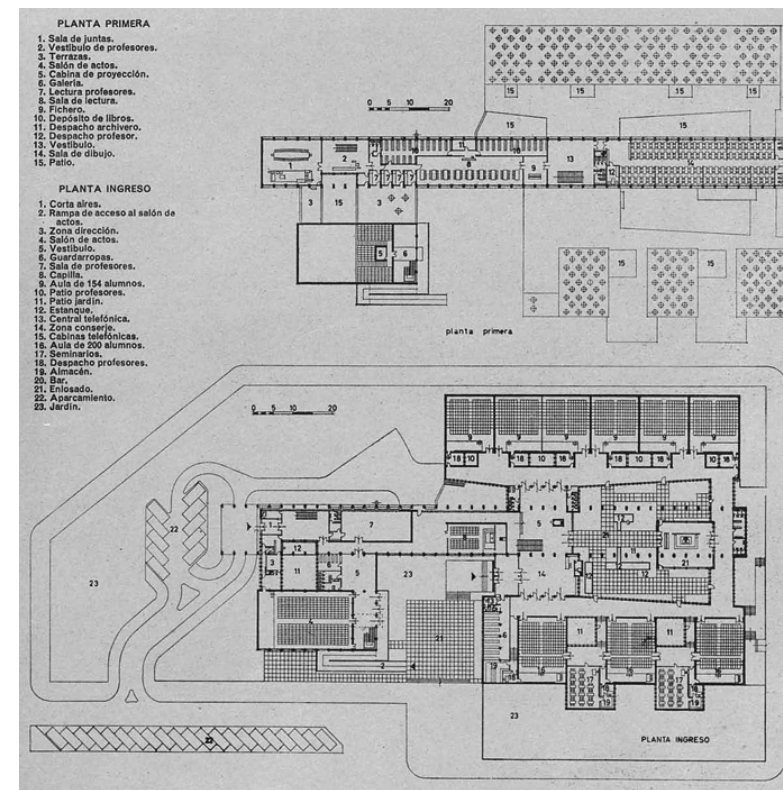
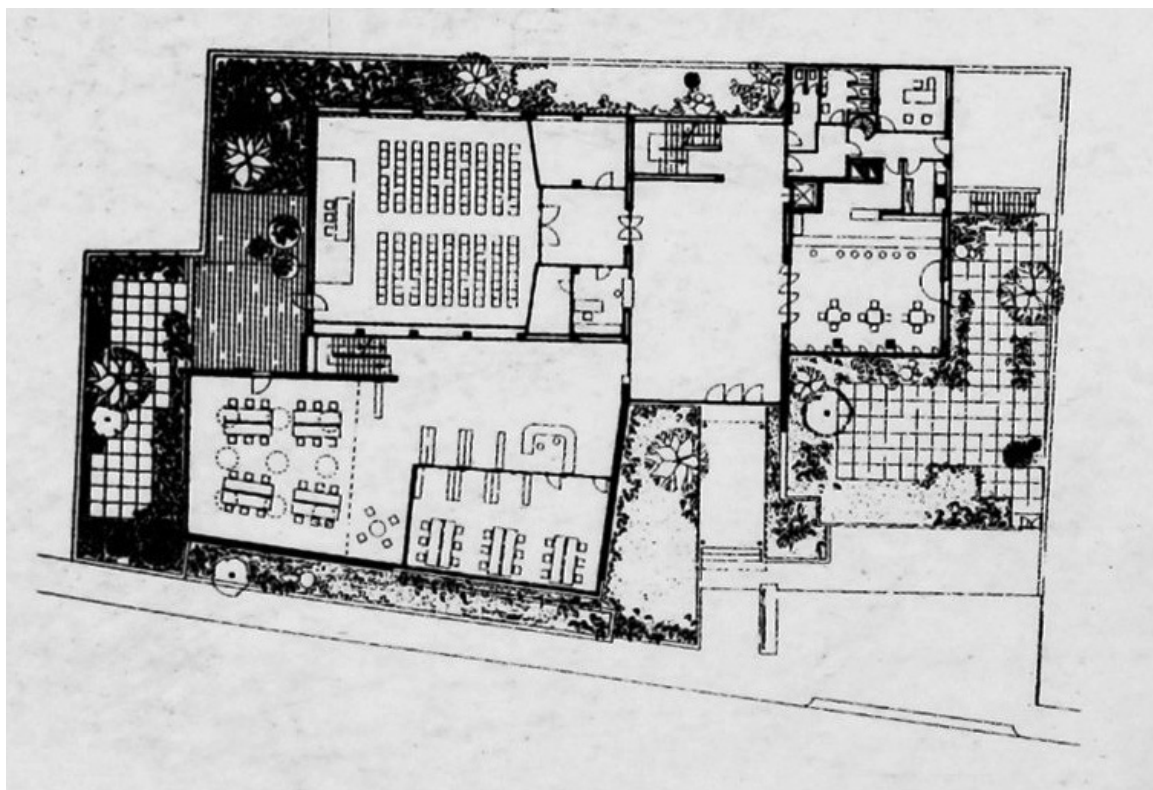
stessa tipologia ovvero la sede bolognese della Johns Hopkins University progettata da Zacchioli e la Escuela de Altos Estudios Mercantiles ubicata nella città universitaria di Barcellona, progettata da Javier Carvajal e Rafael García de Castro.

Carvajal e Zacchioli studiano in città diverse da quelle di origine ma progettano entrambi gli edifici per la propria città natale (che per Zacchioli corrisponde al centro nel quale risiede), inoltre è importante notare come entrambi gli edifici vengano costruiti all'inizio dell'attività professionale dei due architetti.

Sono edifici universitari progettati a distanza di poco tempo infatti la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, costruita tra il 1956 e il 1957, è il risultato dell'assegnazione di un concorso di progettazione avvenuto nel 1954, mentre la sede della Johns Hopkins, prevista a partire dal 1956, viene progettata da Zacchioli nel 1959 e costruita nell'anno successivo.

Il fatto che gli edifici siano stati progettati all'inizio della carriera professionale dei due personaggi è importante perché consente di leggere con facilità la sovrapposizione tra l'atteggiamento progettuale personale e i riferimenti agli autori presi maggiormente in considerazione durante gli studi. Infatti le citazioni e rimandi alle architetture di autori di riferimento negli anni successivi si dissolvono gradualmente e ciò vale per i due progettisti presi qui in esame come per molti altri.

Zacchioli durante gli studi è molto attento all'architettura di Alvar Aalto e questo suo edificio ne è la conferma mentre Carvajal si rifà all'opera di Giuseppe Terragni come egli stesso dice.



Quello di Barcellona è praticamente uno dei primi edifici pubblici costruiti secondo criteri moderni nella Spagna franchista.

I due edifici universitari possiedono uno schema planimetrico simile, nonostante le dimensioni siano diverse. *“Si riscontra un’impastazione compositiva frutto, se vogliamo, della cultura funzionalista che tende ad associare ad ogni volume una funzione o un gruppo di funzioni tra loro il più possibile omogenee.”*¹²

Entrambi possiedono due corpi bassi laterali e

uno centrale retrostante che si dispone in modo trasversale. Entrambi gli edifici hanno la biblioteca sul corpo di sinistra e aule ed uffici sul corpo trasversale. La differenza è che il corpo di destra che nel caso di Carvajal ospita le aule, nell’edificio di Zacchioli è un semplice muro che delimita un cortile.

Entrambi i progetti hanno dei rapporti proporzionali tra i corpi che sono studiati con precisione, come si nota dal fatto che i recenti studi per l’ampliamento della John Hopkins mettono in evidenza che qualunque tipo di aggiunta genera un fastidio nella lettura della composizione

generale.

Si possono notare diverse analogie come i lucernari dello stesso tipo, come la progettazione degli elementi ad una scala umana che permette agli utenti di quegli spazi di sentirsi al centro del progetto.

Nell’edificio bolognese la pilastratura viene arretrata rispetto al filo di facciata mentre in quello barcellonese la struttura viene ostentata. Nella Escuela di Carvajal e Castro la maglia strutturale viene rappresentata sul piano verticale secondo un fitto ritmo di 3x3m. Nella Escuela ci sono due griglie disposte sulle due facce del volume

12 TRIVELLIN, Eleonora, “Enzo Zacchioli Johns. Hopkins University”, Firenze, Alinea, 2002.



ENZO ZACCHIROLI: ARCHITETTO - NUOVO EDIFICIO DEL "BOLOGNA CENTER DELLA JOHN HOPKINS UNIVERSITY." FERDINANDO

principale che consentono di mantenere lo spazio interno libero da elementi strutturali.

L'edificio di Carvajal riflette con attenzione su temi come quello della trasparenza infatti nell'ingresso è presente un gran numero di pilastri, dovuto alla sovrapposizione tra strutture, che, seppur permetta di mantenere una grande permeabilità visiva, suddivide il grande spazio in ambiti che possono essere percepiti come indipendenti. Carvajal adotta delle strategie interessanti come la sezione variabile dei corridoi che, oltre a renderli più interessanti, garantisce una maggiore ampiezza dove l'afflusso di studenti è più grande. Carvajal prevede anche degli spazi d'ingresso davanti alle aule, cosa che si riscontra anche nell'ampliamento della biblioteca della facoltà di giurisprudenza di Madrid e che è molto utile per filtrare lo spazio dell'aula da quello di passaggio dei corridoi.

Inoltre la Escuela de Carvajal possiede una sezione che sfrutta particolarmente bene il lotto attraverso la disposizione digradante delle aule. Se Carvajal afferma di partire dal riferimento di Terragni, Zacchirolì guarda con attenzione le opere di Aalto.

"Prima di dedicarmi (al progetto per la John Hopkins) studiai come funzionava il loro insegnamento, che è completamente diverso dal nostro, essendo condotto per seminari, con piccoli gruppi di allievi: era sufficiente un'aula grande per le lezioni ex cathedra; tutto il resto avveniva attraverso seminari e lezioni a un numero ridotto di allievi. Inoltre occorre una biblioteca abbastanza consistente. Per farla breve decisi di compiere un viaggio negli Stati Uniti. (...) Vado anche a visitare i dormitori di Aalto: meravigliosi! E mi nasce l'idea: "Ma

io mi attacco qui, non posso far altro, devo ancora imparare tutto, non considero forse questo architetto come mio maestro? Bene, farò un omaggio al maestro.””¹³

Tuttavia il riferimento di Zacchiroli non è solo il maestro finlandese ma anche le opere degli architetti razionalisti europei infatti come egli afferma “nel rapporto fra la biblioteca e l’edificio, c’è nella dissimmetria fra l’angolo ottuso dell’allineamento della biblioteca alla strada e quello retto, invece, dell’altro corpo che si allinea con il confine posteriore, c’è nella organizzazione dello spazio; è un maestro della prima generazione;credo di aver preso da lui tutto quello che potevo, è Dudok. E quindi un po’ di Dudok, un po’ di Alvar Aalto, uno studio esasperato dei dettagli: così è nata la Johns Hopkins.”¹⁴ L’edificio di Zacchiroli è molto importante per il modo con cui si relaziona con la città storica e con i gli utenti della stessa università che sono il vero nodo centrale del progetto.

Questo edificio nel 1961 vince il premio regionale IN/Arch.

Si nota come in entrambi i progetti vi sia una forte attenzione riguardo l’uso che viene fatto di questi spazi e dunque le differenze sembrano riguardare solo alcuni aspetti formali, mentre l’organizzazione dei volumi e l’attenzione per gli spazi e per l’uso che viene fatto di quegli spazi è molto simile. Non è un caso che le ricerche progettuali di Zacchiroli e Carvajal convergano varie volte sulle stesse questioni.

13 SIGNORINI, Sergio, “Conversazione con Enzo Zacchiroli”, *Costruire in laterizio* n.61 pp 36-41

14 Ibidem



Nelle pagine precedenti e in questa pagina:
La Escuela de Altos Estudios Mercantilese la John Hopkins

BIBLIOGRAFIA

CARVAJAL, Javier, “*Javier Carvajal*”, Madrid, Editorial Munilla-Lería, 2000,

KOENIG, Giovanni Klaus, “*Enzo Zacchioli. Il mestiere full-time*”, Bari, Dedalo libri, 1980

PARISINI, Francesca, “Addio Zacchioli, l’architetto che disegnò la città futura”, *Repubblica*, 10 Marzo 2010

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/10/addio-zacchioli-architetto-che-disegno-la.html>

SIGNORINI, Sergio, “*Conversazione con Enzo Zacchioli*”, *Costruire in laterizio* n.61 pp 36-41

TRIVELLIN, Eleonora, “*Enzo Zacchioli Johns. Hopkins University*”, Firenze, Alinea, 2002.

RIVISTE

AACC4, *Arquitecturas contemporáneas*, T6 Ediciones

Cuadernos de Arquitectura, N.23, 1955, p.16-22

Cuadernos de Arquitectura, N.47, 1962, p.9-12

Nueva Forma, 104, Settembre 1974

SITI

<http://www.coaglugo.es/es/noticias/773/muere-javier-carvajal/>

<http://hicarquitectura.com/2011/12/carvajal-escuela-de-altos-estudios-mercantiles-1955/>

<http://www.accademiasanluca.eu/it/accademici/id/784/enzo-zacchioli#sthash.UQPABWrC.dpuf>



José Luis Fernández del Amo - Antonio Simon Mossa

SIMONE CENSI, SE HACE CAMINO AL ANDAR: ARCHITETTURA IN ITALIA E SPAGNA NEL SECONDO DOPOGUERRA, TESI DI DOTTORATO IN ARCHITETTURA E PIANIFICAZIONE, UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI

José Luis Fernández del Amo (1914-1995) e Antonio Simon Mossa (1916-1971) sono due architetti che affrontano il problema della “Ricostruzione” proponendo lo sviluppo della tradizione popolare.

I due concepiscono l'architettura come mezzo per la realizzazione di un ideale.

Fernández del Amo nato a Madrid, partecipa alla “Guerra Civile” spagnola come ingegnere militare per l'esercito franchista, lavora nell'organismo “Regiones Devastadas” e per l'“Instituto Nacional de Colonización”. Fervente cattolico, non smette mai di coltivare i rapporti con esponenti religiosi e questo lo porta ad appoggiare il franchismo. Antonio Simon Mossa è un personaggio molto influente nella cultura della Sardegna. Laureato a Firenze, lavora come architetto nella propria regione per la cui indipendenza si spende in lotte politiche e culturali, mantenendo contatti con movimenti indipendentisti di vari paesi d'Europa.



Nella pagina precedente:

Poblado de Colonización di Vegaviana

Sopra: Porto Conte, Hotel El Faro, Rafael Sari, Pere Català i Roca e Antonio Simon Mossa.

A destra: El Realengo, FdA



LA MISSIONE

Gli architetti Asm e FdA considerano la propria disciplina come uno degli strumenti con cui proporre un cambiamento della società. Dunque il loro impegno professionale, pur non passando in secondo piano, non può essere ben compreso se non in relazione alle visioni utopiche che ognuno dei due possiede del mondo.

La componente ideologica, che si manifesta costantemente nel loro pensiero, viene proposta nella loro opera architettonica con lucidità e coerenza e di conseguenza i prodotti non sono mai il risultato di una banale applicazione di concetti ma, grazie ad uno studio attento ad ogni fase della progettazione, sono lavori che propongono nuovi temi di riflessione radicandosi in una coscienza popolare collettiva.

La loro reinterpretazione dell'architettura del passato è finalizzata alla costruzione di un futuro, scavalcando, in molti casi, i limiti di un presente oppressivo.

È molto importante notare come la costruzione di un atteggiamento architettonico che vede l'uomo al centro, non abbia l'uomo come fine: il vero scopo è infatti la realizzazione dell'idea e l'uomo è al tempo stesso collaboratore necessario al raggiungimento dell'obiettivo e beneficiario dei vantaggi raggiungibili con la realizzazione dell'ideale.

Tale collaborazione risulta necessaria nell'opera di entrambi per due motivi: uno materiale e l'altro legato al fatto che solo in questo modo la società possa sentirsi partecipe di un processo di cambiamento.

I due scoprono nella tradizione popolare non la testimonianza di un passato da preservare ma la manifestazione di comportamenti immutabili della natura umana.

Si può inoltre notare come al centro del ragionamento di Asm non vi sia tanto una popolazione quanto il territorio fisico, il quale possiede un'identità che va integrata con un corretto uso dello strumento architettonico.

LA COSTRUZIONE DEL FUTURO

La focalizzazione sulla costruzione del futuro, anziché sulla riflessione sterile sul passato, risulta evidente dagli scritti di Simon Mossa il quale vede il raggiungimento dell'indipendenza della Sardegna non solo come un punto di arrivo ma come un punto di partenza per la affermazione di logiche socialiste. Il socialismo sarebbe però il frutto di un lungo percorso politico alla costruzione del quale debbono partecipare i cittadini sardi con lucidità ed intelligenza. Secondo Asm l'indipendenza della Sardegna non è l'obiettivo finale ma un mezzo che fornisce la possibilità per la costruzione di una nuova società. Viene quindi chiamata in causa la cittadinanza come protagonista della costruzione di un ordine sociale diverso.

Fernández del Amo considera la rinascita dell'impegno rurale nella società spagnola come una via per la sopravvivenza e riaffermazione di quei valori morali legati alla storia cattolica del paese. FdA si schiera politicamente con il governo franchista in quanto, come cattolico, afferma che il modello capitalista e liberista comporterebbe una deriva dei costumi della popolazione spagnola.

Il tema centrale del suo lavoro non è la conservazione di un modello consolidato ma la sua ridefinizione, necessaria per competere con il capitalismo globale.

Dunque nel lavoro di entrambi vi è una palese preoccupazione per la creazione di uno scenario futuro e non per la preservazione del passato e ciò risulta molto importante se si pensa che, per



entrambi, la costruzione del futuro deriva dalla corretta interpretazione dei modelli del passato. Dunque non vi è nostalgia né idealizzazione del passato ma impegno politico e sociale per la creazione di un modello di sviluppo e ciò è molto importante in quanto consente di evitare il rischio di fossilizzazione che uno sguardo attento al passato può comportare.

RILETTURA DELLA TRADIZIONE

Se negli Stati Uniti, F.L. Wright aveva sviluppato un'architettura organica per proporre un modello alternativo all'accademismo, l'Europa aveva la soluzione nella propria storia: l'architettura rurale è sempre stata a tutti gli effetti un modello alternativo a quello accademico: nel dopoguerra per la prima volta lo sguardo sulla tradizione povera diventa sistematico e i risultati sono straordinari.

Mentre molti architetti cercano di integrare le

forme e gli elementi tradizionali con quelli moderni, Asm e FdA decidono di servirsi esclusivamente dell'insegnamento popolare per quanto riguarda l'aspetto formale delle proprie opere, tuttavia lo fanno con uno sguardo assolutamente moderno: propongono una lettura originale della tradizione sviluppando tipologie molto diverse.

FdA è impegnato nella progettazione di edilizia residenziale per i "Poblados de Colonización" e a tali edifici aggiunge quelli destinati ai servizi concentrandosi particolarmente sulle chiese mentre Asm si trova a dover rispondere soprattutto a richieste legate al turismo sardo in fortissimo sviluppo nel dopoguerra quindi progetta grandi complessi alberghieri ma anche residenze unifamiliari. Tra i due architetti la committenza è molto diversa e allo stesso tempo i fruitori delle opere sono differenti. FdA lavora per enti pubblici progettando edifici per la popolazione meno abbiente mentre Asm lavora con committenze abbienti che richiedono progetti per le proprie residenze o per interventi di speculazione edilizia. Entrambi sviluppano dei modelli coerenti alle richieste che ricevono e naturalmente i risultati si discostano molto tra di loro ma è significativo notare come Asm, proponendo forme della tradizione povera alle classi abbienti, tenti di riscattare la condizione di emarginazione culturale nella quale l'architettura popolare era da sempre relegata; ciò mostra anche un grado di ironia verso una classe fruitrice che aveva sempre disprezzato la condizione di povertà. Allo stesso tempo in questo modo vi è una chiara astrazione del significato degli elementi architettonici utilizzati.



Nella pagina precedente:
Poblado de Colonización di San Isidro
Sopra: disegno di Antonio Simon Mossa
Nella pagina seguente: confronto tra l'ingresso del Palau
de Valencia e un disegno di A. Simon Mossa

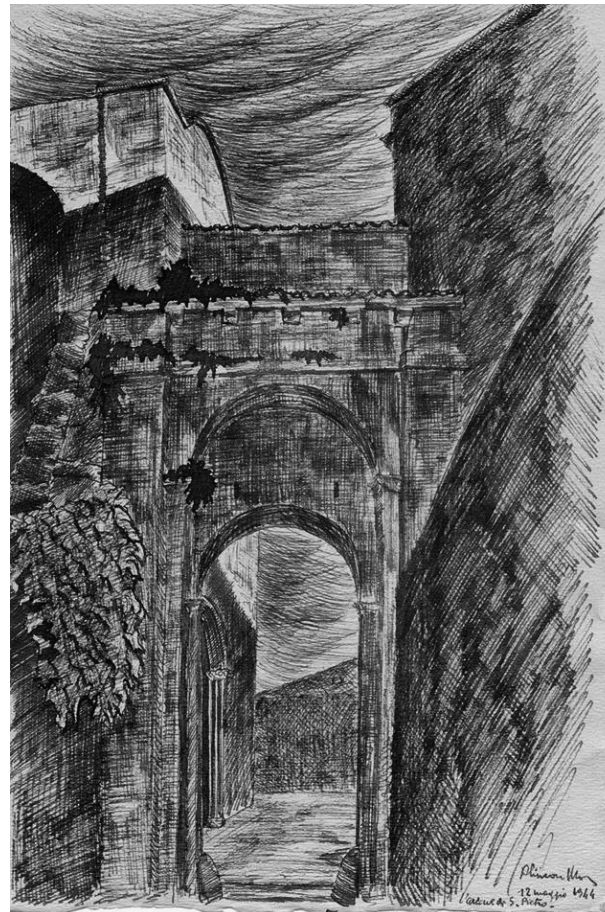
Dall'altra parte è interessante osservare i progetti di FdA per le chiese. In questi casi FdA si concentra sulle facciate che sono sempre chiari riferimenti a simboli sacri come la croce, mentre all'interno l'organizzazione spaziale rimane quella tradizionale con forte accento ad una longitudinalità che pone la comunità in un ruolo di subordinazione rispetto al sacerdote. La figuratività della facciata ha un potere comunicativo eccezionale e afferma l'importanza e il ruolo



dell'edificio sul centro urbano e sulla sua cittadinanza ma nello stesso tempo rappresenta un gesto architettonico che contrasta con la regolarità che ci si sarebbe attesi da una pianta così aderente al modello tipologico.

FdA e Asm dimostrano una grandissima capacità nella comprensione e nell'interpretazione della cultura e dell'architettura tradizionale e anziché copiarla la ripropongono in modo originale.

Da parte di entrambi vi è una selezione molto



lucida dei temi trattati, che vengono corretti per essere adeguati alla modernità e alle condizioni particolari. Inoltre, gli elementi tradizionali, attraverso un uso originale, assumono nuovi significati.

L'ORGANIZZAZIONE DEGLI INSEDIAMENTI

Quando Asm che FdA progettano insediamenti o grandi edifici partono dal disegno del vuoto: si può osservare come le aree comuni siano sempre prese in considerazione come spazi fondamentali per garantire la vita collettiva della comunità.

Asm disegna il vuoto ispirandosi al Patio, elemento ricorrente nelle tipologie architettoniche della Sardegna, FdA compie la stessa operazione ma riproponendo modelli locali come quello della "Cortijada" come dimostra "La Vereda" (1963).

La scala con cui tali modelli vengono riproposti è totalmente nuova e di conseguenza essi assumono significati differenti. I vuoti progettati da FdA sono infatti enormi e sproporzionati rispetto all'insediamento, data la bassissima densità di abitanti e anche la disponibilità di altri spazi aperti come i patii delle residenze e i cortili degli edifici sacri. Invece nel caso di Asm tali vuoti vengono compressi e proposti soprattutto per il proprio significato, oltre che per l'utilità dello spazio in sé. Si può infatti notare come il Palau de Valencia sottolinei l'ingresso nel cortile pri-

vato con un arco su cui è raffigurata un'immagine sacra. In questo modo si sancisce una netta divisione tra interno ed esterno e si definisce uno spazio con cui la comunità che lo abita può identificarsi.

Bisogna notare come anche le tipologie architettoniche vengono ripensate e riproposte con significati diversi rispetto ai modelli originali: FdA fa della casa isolata l'unità di una schiera

ricorrendo a degli accorgimenti come lo slittamento delle facciate che non risultano allineate. Asm, dovendo risolvere delle esigenze funzionali profondamente differenti da quelle originali, metabolizza gli elementi tradizionali e li ripropone in modalità nuove usando, ad esempio, elementi delle case tradizionali nella progettazione di grandi complessi abitativi. Asm è inoltre molto attento al rapporto con il paesaggio,

come emerge da alcuni suoi disegni in cui sono fortemente riconoscibili elementi del paesaggio locale.

Si può dire che entrambi, oltre a costruire lo spazio della comunità, concepiscano i propri progetti con una carica simbolica che conferisce agli stessi una carica monumentale in cui il monumento non è consacrato a personaggi eroici ma ad un territorio, alla sua tradizione e alla possibilità che esso rappresenti un modello per una società futura.



LA REINTERPRETAZIONE DEGLI ELEMENTI

Asm e FdA studiano a fondo le architetture della tradizione mediterranea e di esse individuano alcune costanti sulle quali costruiscono le proprie poetiche.

Nell'opera di entrambi, gli elementi dell'architettura popolare mediterranea vengono utilizzati in condizioni nuove ma non perdono mai il proprio significato originale e la propria idea di fondo. Addirittura si potrebbe sostenere che è proprio la costante ovvero il significato dell'elemento che sta alla base del suo utilizzo e per questo le loro architetture possono essere considerate come uno strumento, una chiave di lettura per capire l'architettura popolare. Tale atteggiamento permette all'architettura popolare di proseguire il suo percorso evolutivo, senza perdere nulla della propria essenza e senza limitarsi ad essere la ripetizione di sé stessa.

Possono essere individuate costanti come il PESO, la LUCE, il TEMPO, il PATIO.

Seppure l'idea del peso non può essere rappresentata direttamente, viene comunicata attraverso l'impiego attento di una serie di elementi. Sia FdA che Asm utilizzano volumi puri che in molti casi vengono uniti a formare aggregati complessi. Il volume viene concepito come blocco unitario costruito con materiali lapidei o terracotta e che di conseguenza appare solido e pesante. Se FdA quando lavora per l'edilizia residenziale cerca molto in molti casi di mantenere una solidità monolitica rinunciando al basamento, Asm in genere lo utilizza andando a marcare il limite tra spazio urbano e spazio privato in maniera netta, come accade regolarmente nella tradizione sarda. Il basamento pesante serve anche, nei casi in cui il terreno è pendente, a definire una linea orizzontale su cui poi si sviluppa il resto dell'edificio.

Quando Asm costruisce le facciate con logge sovrapposte, come nel caso de Palau de Valencia ad Alghero, rappresenta il peso con i loggiati stessi in cui la componente strutturale è più o meno marcata a seconda dell'altezza: in una facciata del Palau de Valencia i loggiati dei primi due piani sono costituiti da archi e ad essi si sovrappone un ordine trilitico e più in alto una struttura leggera in legno. Appare evidente come il blocco tenda a smaterializzarsi negli ultimi piani. È importante notare l'utilizzo della curva in planimetria: FdA smussa gli angoli degli edifici residenziali di San Isidro de Albatara (1953), Villalba de Calatrava (1955), El Realengo (1957), tra gli altri mentre Asm compie la stessa operazione



per il Palau de Valencia. Tale utilizzo della curva fa emergere l'idea che l'edificio sia più un blocco monolitico lapideo che una costruzione architettonica.

Per controllare il risultato complessivo dell'edificio e non far perdere la leggibilità di ogni residenza, FdA prevede degli scarti planimetrici tra singoli blocchi ed in questo modo risulta anche molto più facile coniugare l'unità al complesso e

mantenere alta la qualità architettonica dell'aggregato: ciò accade per molte tra le tipologie di Vegaviana ma anche in altre situazioni.

La LUCE è un elemento naturale che risulta fondamentale nella poetica architettonica mediterranea in quanto stabilisce uno strettissimo rapporto con le forme dell'edificio le quali dunque

possono essere gestite per sfruttare al meglio la luce.

Le bucaure vengono organizzate in modo da non intaccare la solidità della massa: sono quindi distanti rispetto agli spigoli, di dimensioni variabili e non sono allineate. In questo modo si sottolinea il loro scopo che è quello di servire lo spazio interno fornendo una quantità di aria e luce calibrata alla funzione.

Il prospetto ha un ruolo ambiguo: come nella tradizione esso comunica un'organizzazione interna, alla quale sembra essere subordinato, ma in realtà, soprattutto nel caso di FdA, è la pianta ad essere organizzata in funzione della facciata, come si può osservare nei tipi A, B, C delle case di Vegaviana, FdA in questo caso gioca con una contraddizione.

Ci sono altri due elementi fondamentali che danno dinamicità ai prospetti: uno è il tetto a spioventi, che FdA utilizza spesso in maniera irregolare in modo da poter ottenere un miglior disegno del volume, soprattutto quando si trova a dover definire fronti stradali basse. L'altro è il camino che aiuta FdA ad evidenziare il ritmo stabilito dalle singole unità residenziali e a cui Asm assegna un'importanza variabile a seconda delle dimensioni del progetto: in edifici piccoli lo esalta in modo da calibrare il peso della composizione, in costruzioni di dimensioni medie come le grandi ville lo cita e gli lo considera un elemento secondario mentre nei grandi complessi alberghieri lo elimina.

Anche la copertura è un elemento variabile per Asm il quale predilige il tetto piano quando progetta grandi volumi ma anche, a volte, per piccoli interventi.

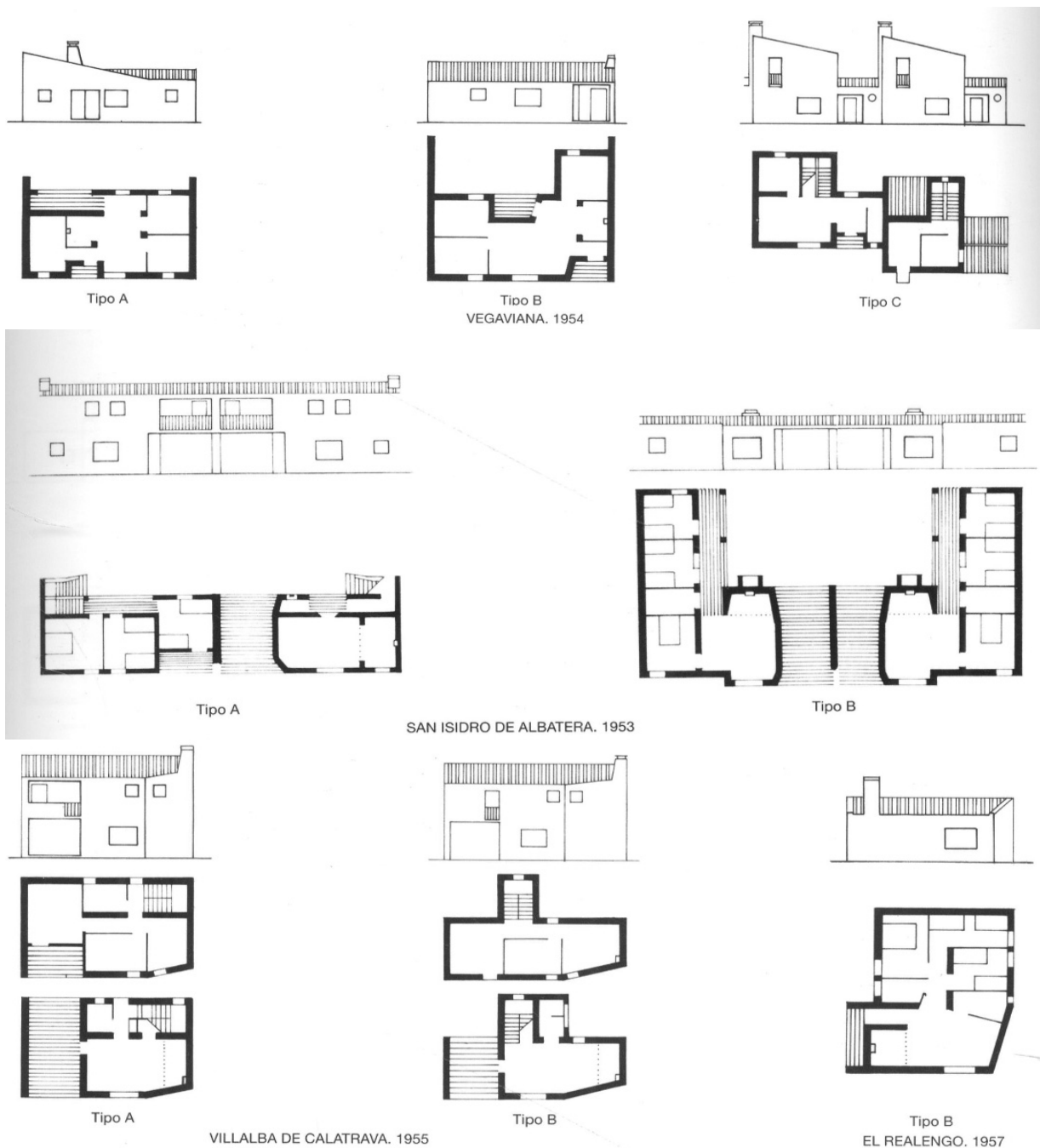
Riguardo l'organizzazione dei prospetti è importante notare come FdA tenda a lavorare sempre sull'importanza del fronte strada dato che nei suoi "Poblados de colonización" vi è una corrispondenza assoluta tra la costruzione dell'edificio e quella della città: di conseguenza la facciata pubblica assume sempre un ruolo preminente. Quando Asm costruisce edifici vicini al mare privilegia il prospetto che vi si affaccia, mettendo in stretta relazione interno ed esterno per mezzo delle balconate che rendono tale facciata molto permeabile mentre tratta in modo differente le altre, per le quali il pieno prevale sul vuoto. È significativo notare che nei progetti Asm utilizzi il termine "balconata" e non "loggia", con un chiaro riferimento all'elemento della tradizione spagnola e al valore che esso rappresenta nella costruzione dello spazio urbano.

L'edificio come blocco pesante come conseguenza dell'ampio impiego di materiali a compressione della tradizione mediterranea, non viene contraddetto da superfici finestrate ma viene valorizzato da bucaure che sottolineano la forza della massa.

FdA e Asm dimostrano di aver capito perfettamente il ruolo della luce nella tradizione architettonica mediterranea. Il rapporto tra luce ed ombra ha infatti una grandissima importanza sia nell'architettura colta che in quella popolare: se nel primo caso ciò è testimoniato da accorgimenti come la scanalatura delle colonne dei templi, riguardo al secondo caso si nota come l'articolazione dei volumi e lo spessore del muro degli edifici popolari tendano a raggiungere lo stesso risultato ovvero il contrasto cromatico tra porzioni illuminate e porzioni in ombra.



Nelle pagine precedenti:
Panoramica del pueblo de la Verdeda;
Poblado de Colonización di San Isidro
In alto: albergo di Antonio Simon Mossa
In basso: gli elementi architettonici dei progetti di FdA



Tale interazione, variabile nel tempo, conferisce agli edifici una grande complessità formale e qualità, permettendo inoltre di considerare la luce come un vero e proprio elemento architettonico.

Le bucaure, profonde e di piccole dimensioni, tendono ad essere investite da un'ombra pesante che le pone in fortissimo contrasto con il muro chiaro e illuminato.

È per questo motivo che FdA e Asm tendono sempre a conferire spessore alle facciate attraverso logge, scavi o balconate. Dunque le facciate si sviluppano su più livelli differenti e la qualità del risultato di tale operazione è chiarissima osservando il blocco laterale dell'Hotel Calabona di Asm ad Alghero: l'aggetto del solaio dei piccoli terrazzi genera un'ombra sulla facciata che viene scavata con delle logge che a loro volta appaiono in ombra. In questo modo si garantisce un equilibrio della composizione (grazie al peso dei due elementi che si bilanciano a vicenda) e una complessità al prospetto che risulta costruito su tre strati differenti.

L'attenzione di FdA per il rapporto tra luce ed ombra è evidente quando si nota come egli cerchi sempre di creare nicchie, a volte anche facendo emergere la cornice che le racchiude.

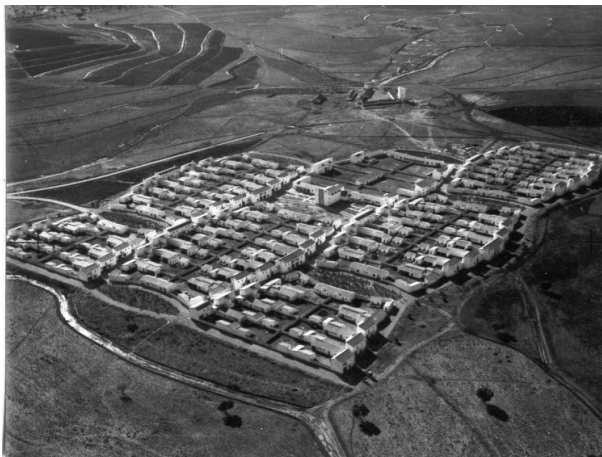
Un secondo aspetto che rende importantissimo l'elemento della loggia nella costruzione dei volumi è un problema di scala: le sue dimensioni dialogano bene con l'intero edificio e ciò non accadrebbe nel caso in cui le bucaure dovessero essere le piccole finestre retrostanti.

Dunque la loggia funziona sia come un elemento di dialogo tra volumi e bucaure data la sua

dimensione intermedia, sia come elemento che permette una complessità data dal rapporto tra luce ed ombra, rapporto forte in tutta la tradizione mediterranea e ben interpretato da FdA e Asm i quali, pur rinunciando all'utilizzo di colori e con materiali molto semplici, ottengono con la luce una importante complessità per i propri edifici.

Un altro tema molto importante è quello del TEMPO il quale ha una duplice valenza: la prima riguarda le fasi della costruzione e la seconda la percezione dell'opera architettonica.

Con riferimento all'architettura popolare, indifferentemente se urbana o rurale, si nota come la complessità volumetrica è il risultato dell'aggregazione nel tempo di semplici cellule base. Il volume totale cambia continuamente infatti è possibile individuare una fase iniziale in cui viene costruito un primo blocco al quale nel corso degli anni se ne aggiungono altri (che inizialmente sono concepiti come provvisori e successiva-



mente vengono modificati per diventare permanenti). Dunque la complessità del volume è data da una serie di aggiunte e modifiche che avvengono nel corso degli anni. Al contrario gli architetti che studiano l'architettura popolare e cercano di riproporne i principi, progettano una complessa aggregazione di volumi che però viene realizzata durante la stessa fase costruttiva tradendo da un lato il vero significato di tale operazione e dall'altro ottenendo una contraddizione

tra pianta e prospetto infatti mentre nella pianta di edifici popolari si rintraccia l'indipendenza funzionale, formale e strutturale del primo nucleo e la subordinazione ad esso delle parti aggiunte; la pianta degli edifici realizzati nel dopoguerra dimostra un equilibrio tra le parti e non la gerarchia dei modelli principali. Tale fenomeno si riscontra con grande chiarezza nelle architetture di FdA, di Asm ma anche in progetti come il villaggio turistico a Sitges di J.A.Coderch

e M.Valls.

La seconda accezione del tempo riguarda la percezione delle masse della costruzione: l'aggregazione complessa dei volumi, la costruzione della facciata su più strati e dunque l'attento sviluppo del progetto sulle tre dimensioni. Tale strategia compositiva rende necessaria la dimensione temporale per conoscere il progetto raggiungendo quella che Bruno Zevi definiva "Quarta dimensione" infatti l'edificio cambia a seconda del punto di vista alterando la relazione tra volumi a seconda del punto di vista dell'osservatore. Dunque elementi che in sé assumerebbero un dato valore, nella visione d'insieme cambiano di significato in quanto il punto di vista particolare ne pone in evidenza aspetti sempre differenti.

Un altro elemento ricorrente nelle opere architettoniche di FdA e Asm è il PATIO.

Esso serviva, nella tradizione rurale, come spazio per l'allevamento di animali da cortile. Nell'architettura di FdA esso viene riproposto con la stessa finalità ovvero per consentire agli abitati dei "Poblados de Colonización" di poter continuare a svolgere una vita dedicata all'agricoltura e all'allevamento dato lo scopo ultimo del lavoro di FdA è quello di ricreare nei nuovi insediamenti le condizioni per la sopravvivenza o addirittura lo sviluppo di uno stile di vita rurale. Asm invece cerca di conferire al patio un valore differente e nuovo. La sua funzione a livello urbano resta la stessa e consiste nella marcata delimitazione di un'area privata rispetto a quella pubblica, dando alla strada una forte riconoscibilità. Invece lo spazio del patio viene ripensato e, non dovendo più assolvere alla sua funzione originale, viene considerato come un'area aper-

ta per la comunità fruitrice dell'edificio. È interessante notare come questo significato venga riproposto analogamente per edifici di varie dimensioni: per Asm la piazza, il patio di un edificio residenziale plurifamiliare, quello di un albergo o quello di una villa hanno lo stesso scopo e la stessa idea di fondo ovvero quello di essere lo spazio aperto condiviso da chi vive in un edificio, rappresentando uno spazio in cui quella comunità può crescere senza interferenze esterne.

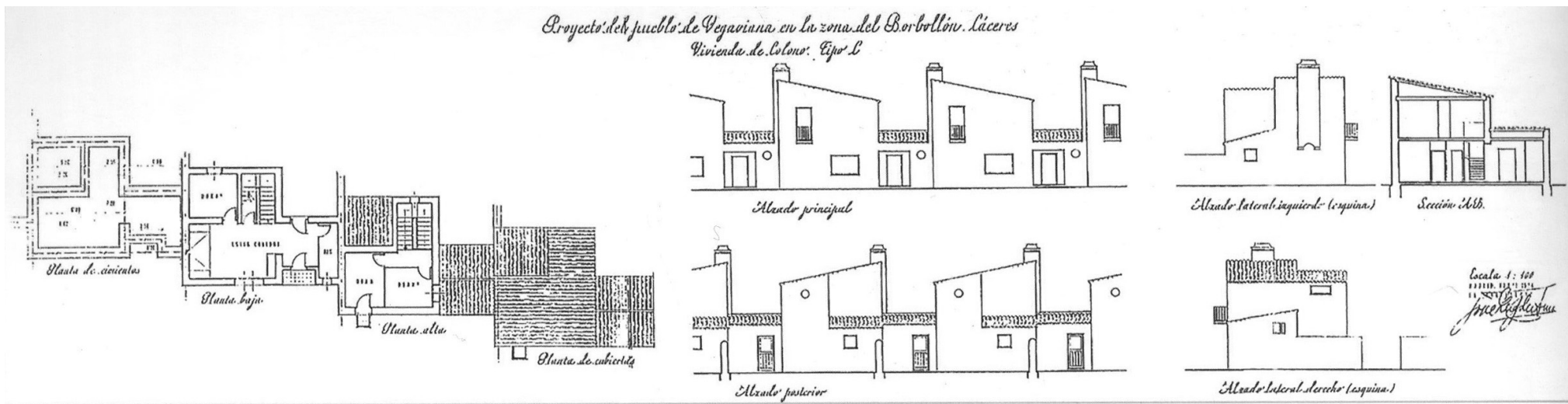
Le analogie e le differenze dell'opera di FdA e Asm sono da leggersi in relazione agli ideali e agli obiettivi sociali (sempre strettamente connessi con l'opera architettonica) dei due autori. Secondo FdA l'architettura doveva essere lo strumento per la rigenerazione di una società rurale che potesse prendere il sopravvento sul capitalismo globale mentre Asm voleva dimostrare come l'autodeterminazione politica di un popolo implicasse una emancipazione culturale che tra l'altro ne avrebbe favorito la realizzazione: l'architettura tradizionale come presa di coscienza di una cultura locale.

Però i due architetti presentano atteggiamenti differenti nella reinterpretazione della tradizione: FdA ripropone i tipi architettonici popolari aggregandoli in maniera originale mentre Asm opera su un livello differente metabolizzando i singoli elementi e riproponendoli secondo combinazioni nuove ed inedite che però presentano tantissimi rimandi ai modelli.

Risulta dunque interessante notare come, focalizzando l'attenzione su diversi aspetti dello stesso tema, i due architetti sviluppino poetiche molto differenti.



Nelle pagine precedenti:
Piante case tipo di FdA;
Case tipo A di Vegaviana;
Panoramica Villalba de Calatrava.
In alto: albergo El Balear di Asm.



In alto: Case tipo C a Vegaviana
 In basso: Palau de Valencia
 Nella pagina seguente: Palau de Valencia

IL CONFRONTO TRA DUE OPERE

Viene qui eseguito un confronto tra il gruppo di Case di tipo C di Fernández del Amo e il Palau de Valencia di Antonio Simon Mossa. Il primo fa parte del Pueblo de Colonización di Vegaviana, progettato nel 1954 nella provincia di Cáceres, in Extremadura. Il secondo progetto riguarda un complesso residenziale progettato sul lungomare di Alghero nel 1963. Entrambi sono progetti di edilizia residenziale ma il primo è rivolto ad una popolazione rurale mentre il secondo riguarda principalmente case per le vacanze. Nonostante gli utenti sono diversi questi due complessi presentano alcune importanti affinità infatti sono costruiti riprendendo l'architettura tradizionale minore sia per quanto riguarda i principi che per quanto riguarda gli elementi e le tecniche costruttive.

La struttura di entrambi è in muratura portante e il senso del peso viene ben rappresentato da entrambi gli autori con un'architettura costituita da grandi masse murarie e piccole aperture. Questo è vero soprattutto nelle case di Vegaviana per le quali le bucatore sono soprattutto piccole finestre che permettono all'aria e alla luce di entrare nelle stanze mentre l'elemento della loggia, usata per l'ingresso ha un valore plastico più che spaziale date le sue dimensioni ridotte. Antonio Simon Mossa invece, progettando un edificio per una committenza più abbiente utilizza le logge e le balconate per definire alcuni spazi di mediazione tra interno ed esterno, pensandone un utilizzo soprattutto estivo. Tuttavia le bucatore vere e proprie del Palau de Valencia presentano anch'esse dimensioni ridotte dato sia il tipo di struttura dell'edificio che la volontà di definire un interno tradizionale e quindi non eccessivamente illuminato e separa-

to dall'esterno. I prospetti del Palau de Valencia vengono pensati in due modi diversi infatti quelli che affacciano sul mare presentano grandi aperture mentre quelli laterali e retrostanti sono soprattutto utilizzati come stenditoi, parzialmente separati dall'esterno per mezzo di griglie di mattoni. Questo edificio presenta anche una complessità linguistica infatti il fronte principale si ricorre a forme tradizionali mentre gli altri prospetti sono organizzati secondo una serie di gri-

glie che rimandano a riferimenti dell'architettura contemporanea, anche grazie all'uso di elementi in calcestruzzo armato organizzati secondo un disegno che rimanda a quello di strutture come la Casa del Fascio di Terragni.

Entrambi i complessi possiedono una disposizione degli elementi che tende a disgregare la visione d'insieme infatti lo scarto dovuto allo slittamento progressivo delle unità di Vegaviana

tende a far leggere ogni unità come indipendente. Allo stesso modo, nel Palau de Valencia ogni unità abitativa si incastra nell'insieme in modo che rimanga comunque evidente la propria autonomia. Questo stratagemma a cui ricorrono entrambi gli architetti serve a rafforzare l'idea di Casa, che nella tradizione rimanda a quella di nucleo familiare. Dunque l'indipendenza formale di ogni unità afferma l'idea dell'originalità della famiglia che la abita, in contrapposizione



ad una produzione edilizia che in quest'epoca sembra omologare la società offrendo risposte standardizzate a situazioni differenti.

La strategia aggregativa, inoltre, implica una lettura dell'edificio che prenda in considerazione la dimensione del tempo, secondo l'idea di Quarta Dimensione su cui riflette Bruno Zevi in questo stesso periodo. Infatti nessuno dei due complessi offre un'immagine sintetica e completa ma chiede al visitatore che vuole capirli di muoversi intorno e dentro di essi. La complessa articolazione dei volumi serve a questo, ed evitare un consumo rapido dell'immagine dei due edifici che si mostra gradualmente al visitatore o al fruitore. Mentre Antonio Simon Mossa ricorre ad una complementarietà dei singoli blocchi abitativi che si organizzano in un complesso, Fernández del Amo ricorre alla ripetizione di un elemento tipo che si aggrega con sé stesso e si organizza in un disegno urbano in cui si confronta con le aggregazioni di altre unità.

Tuttavia l'elemento base è pensato fin da subito in relazione agli altri dato che l'organizzazione delle unità, composte in pianta da un rettangolo grande e uno piccolo, funziona perfettamente nel gruppo mentre apparirebbe formalmente disequilibrato se fosse singolo.

La complessa articolazione di volumi, secondo la quale si organizzano entrambi i complessi, determina una sequenza di spazi che si comprimono e si dilatano, che si alternano su più livelli, che includono scale e che determinano quindi una percezione sempre variabile per chi li percorre e li abita.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., "Antonio Simon Mossa. Dall'Utopia al Progetto", Atti del Convegno Aprile 2003, A cura di Federico Francioni, Giampaolo Marras, Cagliari, Condaghes, 2004.

CENTELLAS Soller, Miguel, "Los pueblos de colonización de Fernández del Amo", Barcelona, Arquia, 2010.

FERNANDES DEL AMO, José Luis, "Palabra y obra : escritos reunidos. José Luis Fernández del Amo." Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1995

Per quanto riguarda l'opera di Antonio Simon Mossa si è svolta una ricerca in archivio che ha permesso di studiare i materiali inediti.

Le ragioni del progetto



INTRODUZIONE

In questo capitolo si cerca di definire l'architettura del secondo dopoguerra in Spagna ed Italia a partire dai temi di riflessione che si dimostrano ricorrenti. Infatti le opere presentano alcune costanti e sulla base di esse ci si chiede quali siano le ragioni che stanno alla base del processo progettuale. Si dimostra interessante seguire il suggerimento di Ignasi de Solá-Morales secondo il quale "dobbiamo chiederci che idea di città e di architettura accomuna gli architetti di questa generazione".

Questo capitolo si propone dunque di studiare la produzione architettonica e gli scritti dei protagonisti di quel periodo per poter rinvenire e rendere esplicite le ragioni progettuali ricorrenti.

Questo capitolo indaga dunque un atteggiamento che si riflette nella pratica architettonica e nella questione compositiva, cercando di affrontare il problema progettuale nella sua totalità.

Mentre in un altro capitolo ci si è preoccupati di confrontare una figura italiana con una spagnola, in questo l'indagine avviene in modo trasversale, senza preoccuparsi della provenienza geografica degli autori e delle opere presi in esame, perché, come si noterà, c'è una totale convergenza nel merito della questione architettonica da parte degli architetti dei due paesi. Quando vi sono delle differenze, esse sono principalmente dovute al pensiero indipendente di ogni autore, che tuttavia non impoverisce la riflessione ma la arricchisce perché fornisce un apporto originale ad dibattito.

Da una lettura attenta della pratica architettoni-

ca italiana e spagnola nel secondo dopoguerra è possibile proporre una definizione del fenomeno e valutare le modalità con cui si manifesta nei due paesi.

IL RITORNO: LA SCOPERTA COME INVENZIONE

Terminata la seconda guerra mondiale, gli architetti dei due paesi decidono di intraprendere una via diversa rispetto a quella tracciata dal Movimento Moderno. Il Razionalismo, nel periodo tra le due guerre, era stato espresso con opere di grande qualità, sia in Italia che in Spagna. Nel dopoguerra si sente l'esigenza di sviluppare un nuovo atteggiamento architettonico e si sceglie di prendere come modello la propria tradizione, riconoscendo in essa lo strumento per poter compiere dei passi in avanti. In questi anni la grandissima maggioranza degli architetti porge attenzione verso la tradizione come si nota da tutte le riviste italiane che pubblicano mensilmente approfondimenti sull'architettura popolare delle varie parti d'Italia o di altri paesi del mondo. Si guarda al passato con uno scopo ben preciso che non è quello di copiare le forme identitarie ma per ricercare in esso le risposte alle questioni del presente, dato che ci si trovava in una situazione in cui i mezzi e le tecnologie a disposizione del processo edilizio erano estremamente ridotte.

Tuttavia, in Italia come in Spagna, avviene un passaggio decisivo infatti l'esigenza pratica di rifarsi alla tradizione viene assorbita dalla carica poetica della nuova architettura capovolgendo, di fatto, la situazione. Si crea una dinamica per la quale ciò che era stato a lungo rifiutato in quanto popolare e vernacolare acquista un valore estetico e spaziale e viene apprezzato proprio per questo.

Questo ritorno alla tradizione viene vissuto come una scoperta e probabilmente è stato possibile solo per una questione sociale, cioè per il fatto che la borghesia del secondo dopoguerra che si afferma nei grandi centri urbani come il nuovo ceto sociale, ha perso ogni contatto emotivo con la vita rurale alla quale, spesso, appartenevano le precedenti generazioni della maggioranza delle famiglie. Gli edifici che i ceti popolari avevano costruito e nei quali avevano sempre vissuto, assumono una valenza poetica nel momento in cui la loro immagine non rimanda più alla fatica di una vita di stenti ma rappresenta solo sé stessa.

Dunque, ciò che nelle città e nelle campagne era sempre esistito viene effettivamente scoperto, dato che viene visto per la prima volta con un nuovo sguardo. Questa scoperta assume inoltre il valore di un'invenzione, per il fatto che intorno all'oggetto di interesse si sviluppa una poetica che assume anche una carica simbolica. Infatti il modo stesso con cui viene osservata l'architettura popolare ne cambia i valori ed i significati e di fatto la reinventa.

Questa vera e propria trasformazione invisibile dell'oggetto di interesse fa sì che l'architetto possa riprenderne le forme svuotate dei contenuti di partenza e possa per questo utilizzarle liberamente.

Non è un caso che l'architettura rurale venga presa come modello per le case di vacanze, come si nota nel villaggio Binibeca di Barba Corsini, per le case progettate da Coderch, Bofill, de la Sota in Spagna oppure per le ville progettate dagli architetti milanesi in Costa Smeralda o da quelli romani sulle coste laziali: forma architet-

toniche che rappresentavano fatica e sofferenza rimandano ora all'idea di una idilliaca armonia tra uomo e natura.

Il ritorno alla tradizione si manifesta quindi come un'invenzione. Un'invenzione di qualcosa che esisteva già ma che assume nuovi significati.

ANTIDOGMATISMO

Nel secondo dopoguerra, le redini dell'architettura italiana vengono tenute da quella generazione di progettisti che durante gli anni trenta avevano lottato per l'affermazione dell'architettura moderna.

Superato dunque il periodo delle lotte, anche istituzionali, necessarie a conquistare gli spazi che garantissero l'evoluzione dell'architettura, si placano i toni del dibattito. Il razionalismo italiano aveva dimostrato la possibilità di coniugare un atteggiamento moderno alle caratteristiche locali e questo gli aveva consentito di essere accettato, seppur non senza difficoltà: il passo verso la modernità era dunque compiuto. Per questo il periodo del dopoguerra viene vissuto senza le tensioni dell'epoca precedente, gli architetti operanti ora non sentano più l'esigenza di contrapporsi ad un costume avverso e ciò gli garantisce la calma necessaria per sviluppare un atteggiamento architettonico capace di attingere a qualunque tradizione del passato.

Non si sente la necessità di progettare opere che possiedano i valori di un manifesto architettonico ma si utilizzano tutti gli strumenti a dispo-

sizione, con libertà e maturità.

Gardella sostiene che la condizione antidogmatica caratterizza l'architettura italiana già dal periodo tra le due guerre, e ciò è vero, ma va sottolineato come questo antidogmatismo venga espresso con la pienezza del vigore nel dopoguerra quando gli architetti italiani si sentono capaci di coniugare i valori della modernità agli elementi della tradizione e lo fanno senza intenzioni dimostrative.

La situazione spagnola è differente dato che la conquista del potere da parte di Franco ha portato all'esigenza di un'architettura che esprimesse i valori di un regime tradizionalista. Se a Madrid gli architetti intraprendono fin da subito una strada che unisce i valori della modernità a quelli della tradizione, Barcellona, anche tramite il Grupo R, manifesta delle tensioni e procede con più sussulti dato che si ritiene che la modernità debba ancora essere adeguatamente studiata e proposta nelle sue forme. Dunque la Spagna si compone dell'atteggiamento madrilenico, determinato da una volontà di coniugare la modernità alla compostezza formale richiesta dal regime, e di quello barcellonense, nel quale l'ansia di raggiungere la modernità viene bilanciata da una critica alla modernità stessa, seguendo l'esempio di Scandinavia ed Italia.

L'antidogmatismo si caratterizza per la volontà di concentrarsi sui problemi contingenti che vanno risolti volta per volta attraverso lo strumento del progetto, a seconda della situazione per la quale viene richiesto e senza la preoccupazione di dover proporre come esempi da seguire.

In più si costruisce tanto e non c'è la pressione che porta a concepire la singola opera come una cosa importantissima. Si costruisce per la gente che ci abita, restando lontani dall'ansia comunicativa che caratterizza, ad esempio la nostra epoca. Spesso c'è addirittura indifferenza riguardo la possibilità di far conoscere le proprie opere. L'architettura corrisponde ad un mestiere, ben fatto.

E' forse per questo che gli architetti del dopoguerra non prestano attenzione alla pubblicazione dei propri progetti. E.N.Rogers, a una domanda di un lettore di Casabella che gli chiede perché vengano pubblicati solo di rado i dettagli costruttivi, risponde dicendo che gli stessi studi a cui viene fatta la richiesta di materiali da pubblicare forniscono poca documentazione, spesso appena sufficiente a pubblicare l'opera.

Le opere in questo periodo non vogliono essere manifesti ma solo la risposta più naturale al problema che di volta in volta viene posto. Inoltre gli architetti in questo periodo cercano anche di sviluppare progetti diversi per problemi simili, per il semplice piacere della ricerca architettonica. Gardella descrive così le motivazioni del suo atteggiamento antidogmatico: *“ho sempre avuto una certa riserva verso le posizioni che si ritengono risolutorie di tutti i problemi umani. Questo in tutti i campi, direi. Non credo alla possibilità di avere una risposta univoca per tutto. Credo piuttosto che la risposta sia un po' come il limite all'infinito in matematica, che esiste, ma non si può raggiungere mai e al quale ci si avvicina sempre: quindi il processo di ricerca - in tutti i campi - non è arrivare ad un limite in fondo irraggiungibile, ma avvicinarsi sempre più*

al limite. Cioè un senso vettoriale, direzionale, più che il raggiungimento. (...)

Il Razionalismo Italiano ha avuto dei caratteri un po' particolari rispetto al Razionalismo Europeo. (...). Il Movimento Moderno italiano ha acquistato due caratteri, secondo me, un po' diversi dagli altri. Uno è appunto quello dell'antidogmatismo. Non in tutti (gli architetti), ma in molti. Forse perché siamo un popolo cattolico - e quindi molto condizionato dai dogmi - abbiamo una reazione istintiva a non osservarli.(...) lo ho sempre cercato, nei limiti del possibile - perché poi certamente ognuno è condizionato dall'ambiente in cui vive, dalle cose che fa, dai libri che legge, dalle cose che vede, dalla musica che sente - la diversità delle mie opere. Io riconosco che c'è in esse una forte diversità, apparente almeno, in quanto a me piace sperimentare, mi piace provare. Se mi viene un'idea - anche se magari mi diranno che sbaglio - preferisco provarla piuttosto che non provarla. Perché credo che, proprio attraverso gli errori, si vada avanti. E' difficile andare avanti attraverso la perfezione, perché la perfezione è immobile, no? Allora, io ho sempre cercato - questo credo di poterlo dire - di rifiutare il motivo ad orecchio.”¹

Un atteggiamento, quello dell'antidogmatismo, che si contrappone all'“ansia di verità” della quale parla Giorgio Grassi nel 1967 e che va a costituire uno dei principi sui quali si basa l'architettura italiana a partire dagli anni settanta. Gardella, come la maggior parte degli architetti della sua generazione non ricerca una verità perché sa che essa probabilmente non esiste e

¹ GARDELLA, Ignazio, “Intervista di Alessandra Capuano e Orazio Carpenzano”, (2013 Ottobre 02). ArchiDiAP

concentra il proprio sforzo progettuale sull'esplorazione delle possibilità, che al contrario di una presunta verità, sono molteplici. Il desiderio di scoperta dell'architetto si sente appagato nel momento della ricerca e della scoperta di nuove possibilità, e questo piacere si smorzerebbe nel caso in cui si conoscesse già un punto di arrivo dal quale non avrebbe più senso muoversi.

Antidogmatismo significa anche il fatto che le ricerche dei vari architetti variano anche in modo molto consistente nel tempo per cui è possibile notare come lo stesso architetto lavori, anche nello stesso periodo su tematiche differenti a seconda del progetto che si trova a dover affrontare. L'idea di coerenza risulta secondaria rispetto a questo desiderio di sperimentazione. La questione dell'assenza di ricerca di una verità prestabilita si nota dalla maniera in cui gli architetti progettano, senza la volontà di elaborare modelli, senza sentire l'ambizione di giungere ad un risultato in sé compiuto, che può essere magari rappresentato da un edificio tipo dal quale tutti i progetti di una determinata tipologia non si discostano significativamente. Al contrario vengono indagate le varie possibilità e quindi è possibile che un architetto elabori una grande quantità di progetti diversi per una stessa tipologia, come è possibile notare nel caso di Antonio Simon Mossa che progetta centinaia di ville tutte diverse l'una dall'altra.

Temi come quello dell'utopia sono lontanissimi a questa generazione e anche le indagini che l'architettura moderna compie negli anni trenta sembrano ormai incapaci di offrire nuovi spunti. "Non siamo né idolatri, né iconoclasti" scrive E.N. Rogers nel primo numero di Casabella conti-

nuità, "amiamo i Maestri (della storia contemporanea e della passata), riconoscendo, con gioia, il nutrimento che abbiamo ricevuto dal loro esempio, ma non rinunciamo alla parte più gelosa del nostro spirito che riserviamo al giudizio sereno d'ogni esperienza." e prosegue "la vera essenza della tradizione (si trova) nella precisa accettazione d'una tendenza che, per Pagano e per Persico, come per noi, è nell'eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato o presente."²

Nello stesso numero di Casabella, Giancarlo De Carlo tesse le lodi delle case in Viale Etiopia di Ridolfi e delle Borsalino di Gardella e lo fa con queste parole "eppure queste due opere, così diverse per carattere, convergono dai loro estremi a rappresentare l'aspetto più originale e fecondo dell'architettura italiana contemporanea. Sono i primi risultati della tensione che in questi ultimi anni ha liberato il pensiero architettonico da un meccanismo dogmatico astratto e lo ha aperto all'impegno di una ricerca profonda nella realtà. Hanno in comune il fermento di questo impegno. (...) La diversità del loro ordine intrinseco, della qualità dei loro rapporti con l'ambiente, della loro poetica, è la misura della coerenza con la quale lo hanno assunto."³

Le parole di De Carlo per Ridolfi e Gardella sono simili a quelle che utilizza Vittorio Prina per descrivere le opere di Albini nelle quali "si nasconde una presa di distanza dai luoghi comu-

2 ROGERS, Ernesto Nathan, DE CARLO, Giancarlo, "Architetture Italiane", Casabella-Continuità n.199, Dicembre 1953, Gennaio 1954

3 DE CARLO, Giancarlo, "Architetture Italiane", Casabella-Continuità n.199, Dicembre 1953, Gennaio 1954, pp. 19-33

ni, da soluzioni precostituite; un atteggiamento che esclude ogni preclusione nei confronti della realtà; uno sguardo “nudo” e privo di preconcetti verso ciò che si ha di fronte”⁴

L'assenza della ricerca di verità prestabilite è riscontrabile anche nello straordinario metodo che Alejandro della Sota utilizza per progettare il Poblado de Colonización del Esquivel che è così descritto dall'autore: “A questa relazione tecnica bisogna aggiungere le modalità con cui si è cercato di costruire il carattere spaziale e la possibile grazia. Una volta ricevuto l'incarico si è vissuta l'Andalusia: viaggi, soste, senza foto né appunti: tutto delegato alla memoria e al suo carattere ordinatore. In seguito, dimenticare. Passato il tempo del ricordo si sono disegnati i dettagli: porte, finestre, inferriate, camini, fontane, panche. Sono stati numerati questi appunti o dettagli. Sono stati numerati i volumi delle abitazioni e le sue bucaure. Tutto ben mescolato in un sombrero andaluso e alla sorte... uscì una varietà aleatoria come qualunque estrazione. In seguito la calce e il sale.”⁵

4 PRINA, Vittorio, “In una rete di linee che si intersecano”, in Piva Antonio, Prina Vittorio, “Franco Albini 1905-1977”, Milano, Electa, 1998, p.9

5 “A esta antigua memoria ha de añadirse como se intentó conseguir al “ambiente” y la posible “gracia”. Al recibir el encargo se vivió Andalucía: viajes, estancias, sin fotos ni apuntes; todo a la memoria de nuestro propio “ordenador”. Luego, olvidar. Pasado el tiempo y del recuerdo se dibujaron detalles: puertas, ventanas, cierros, chimeneas, tapias y sus coronaciones, fuentes, bancos, farolas. Se numeraron estos apuntes o detalles. Se numeraron los paralelepípedos de las viviendas y sus huecos. Todo bien revuelto dentro de un sombrero andaluz y a la suerte... salió su variación aleatoria como la suerte del pajarito.

Luego la cal y la sal.”

DE LA SOTA, Alejandro, Memoria Poblado Esquivel. Traducción dell'autore.

A MÍ PARÍS NO ME GUSTA

Le condizioni economiche e sociali in cui si trovano ad operare gli architetti italiani e spagnoli nel secondo dopoguerra, oltre ad una loro volontà di migliorare quella situazione, fa in modo che in quest'epoca non vi sia la possibilità né la volontà di proporre risposte che assumano un carattere di verità. Si nota invece una forte attenzione nei confronti di situazioni indefinite e irrisolte. Gli architetti si dimostrano affascinati da situazioni indefinite e questo li porta a rifiutare un atteggiamento formale esclusivo in favore di uno inclusivo. La frase di Luis Peña Ganchegui “A me Parigi non piace”⁶ mostra il rifiuto di una generazione verso una situazione stabilizzata e conclusa, alla quale viene invece preferita la confusione e l'indeterminatezza di altri ambienti: “*Capisco che (Parigi) possieda pezzi urbanistici importanti e ordine nella costruzione della città. Però Londra ha qualcosa che la rende abbastanza moderna. È una città che non possiede quell'eccessiva chiarezza che in me suscita una certa noia. Gli Champs-Élysées mi annoiano. Al contrario non mi annoia la Regent Street o Picadilly. Voglio dire che questa città un po' interrotta, che non è mai stata completata, dove le prospettive si rompono è più ambigua, più complessa.*”

In queste affermazioni di Luis Peña Ganchegui è possibile scorgere un definitivo superamento

6 Peña GANCHEGUI, Luis in “Luis Peña, arquitecto del lugar”, Intervista di Javier Mozas y Javier Arregui in rivista “Tecnología y Arquitectura”, Maggio 1990.

delle logiche spaziali neoclassiche; l'autore abbandona concetti apparentemente rassicuranti come quelli della simmetria e dell'estrema chiarezza compositiva che ormai possono considerarsi scarichi delle tensioni e della forza comunicativa che possedevano nel momento storico in cui venivano riscoperti ed indagati; rivolge invece il proprio sguardo a quelle situazioni complesse ancora cariche di tensione e che spesso possiedono un ordine compositivo non evidente. E' per questo che molte architetture di questo periodo sembrano voler generare tensioni spaziali, privilegiando, ad esempio l'uso di linee spezzate e di volumi non puri, a volte aggregati anche in maniera apparentemente scomposta come si nota ad esempio nelle Borsalino di Gardella.

QUI ED ORA

La questione progettuale nel dopoguerra si concentra sui problemi reali, dato che le devastazioni della guerra, oltre all'incremento demografico, necessitano una ampia e rapida risposta da parte della disciplina architettonica. Ci si trova a lavorare con scarsità di materiali e fondi e abbondanza di manodopera, spesso altamente qualificata. E' per questo che nel dopoguerra si formalizza lo strettissimo legame tra luogo ed edificio che nella storia è sempre stato presente ma che il movimento moderno aveva messo in crisi. Questa necessità di usare gli elementi a disposizione per la costruzione acquista nel do-

poguerra anche un valore poetico e non è semplicemente una esigenza materiale ma si lega anche alla necessità di interagire con gli ambienti dei centri storici e non è un caso che proprio in Italia si presenti per la prima volta questa grande attenzione ai segni del passato.

E.N. Rogers formalizza così il principio delle preesistenze ambientali che qui viene riportato con una efficace metafora: *“Le esuberanti donne brasiliane ostentano braccialetti e ciondoli a decine: vi colpirebbero anche se le incontraste in Engadina, ma è possibile che, proprio là, sullo sfondo dei ghiacciai alpini, rimproverereste loro una qualche ampollosità vistosa; se le vedete a Copacabana dovette ammettere senz'altro che sono perfettamente ambientate: così quei fiori il cui profumo vi prende alla gola se vi avventurate per le chine sinuose delle montagne circostanti Rio de Janeiro (fatte a simiglianza di quelle donne, arcicariche, arcicolorate, sensualissime).”*⁷

Gardella si esprime così sul rapporto tra architettura e luogo: *“Io non credo che si possa fare la stessa architettura a Milano, a Tokyo o a Catania. Certamente il luogo influisce.”*⁸

Coderch, nel testo *“No son genios lo que necesitamos ahora”* parla del rapporto che il progettista dovrebbe avere con il luogo e la sua gente *“abbiamo bisogno di architetti che lavorino con una corda legata al piede in modo che non possano andare troppo lontani dalla terra nella quale hanno le radici e dagli uomini che conoscono meglio, sempre appoggiandosi su di una base stabile di dedizione,*

⁷ ROGERS, Ernesto Nathan, “Pretesti per una critica non formalistica” Casabella Continuità 200 febbraio-marzo 1954

⁸ GARDELLA, Ignazio, “Intervista di Alessandra Capuano e Orazio Carpenzano”, (2013 Ottobre 02). ArchiDiAP

*buona volontà e onore*⁹.“ Coderch qui introduce un elemento importante ovvero il fatto che l’idea di luogo rappresenti anche una popolazione che lo abita. Nel dopoguerra la questione del luogo, quella del tempo e quella della popolazione locale sono tra loro inscindibili ed è per questo che è corretto parlare di “Qui ed ora” come atteggiamento che tenda a prendere in considerazione ogni situazione per le proprie specificità. Riguardo il rapporto con la storia Gregotti riconosce che l’elemento storico all’interno della professione è visto come *“un curioso strumento la cui conoscenza sembra indispensabile ma, una volta raggiunta, non direttamente utilizzabile*¹⁰” Saenz de Oiza parla così del rapporto con la condizione presente: *“Lo stile non deve essere cercato in un catalogo, in una rivista o in un libro di Storia dell’arte, deve nascere dall’adozione di forme logiche, risolte e trattate con sincerità e nobiltà, con i mezzi dei quali si dispone e delle circostanze del momento*¹¹”.

Il piano di Algeri di Le Corbusier cede ora il passo ai Poblados de Colonización, molto più umili

9 “Que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces. y de los hombres que mejor conocen, siempre apoyándose en una oase firme de dedicación, de buena voluntad y de honradez {honor}.” CODERCH, Jose Antonio. “No son genios lo que necesitamos ahora”, Domus, Novembre 1961

10 GREGOTTI, Vittorio, “Il territorio dell’architettura”, Milano, Feltrinelli, 1966, p.49

11 “El estilo no debe buscarse en un catálogo, una revista o una Historia del Arte; debe surgir de la adopción de las formas lógicas, resueltas y tratadas con sinceridad y nobleza, dentro de los medios de que se dispone y de las circunstancias del momento”

Luís Laorga y Fco. Javier Sáenz de Oiza. Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, Patrona de Guipúzcoa” Revista Nacional de Arquitectura 107. 1950 Traduzione dell’autore

e circoscritti ma che comunque possiedono una grande dignità.

Mentre Rogers sviluppa importanti considerazioni sul tema delle preesistenze ambientali, alcuni architetti come Luigi Moretti e Josep Maria Sostres, seguendo anche l’esempio di Terragni, indagano una relazione con il contesto che è fatta dal rispetto degli allineamenti e delle proporzioni del centro urbano in cui si trova.

Saverio Muratori invece concepisce il rapporto con luogo come occasione per rileggere i sistemi tipologici e lo si nota nei suoi edifici all’Eur e a Bologna, la stessa Bologna dove Luigi Vignali e Michelucci costruiscono rispettivamente le Facoltà di Economia e Scienze Matematiche tenendo presente proprio l’elemento tipologico. La relazione con il luogo dipende anche dai materiali che si usano nella costruzione architettonica ed è chiarissimo l’esempio che fa De la Sota sul significato dei materiali e che esprime così: “Mi immagino quanto ci farebbe bene stare seduti otto, dieci giorni sopra un blocco di granito che stiamo per usare per quell’opera; starcene quindici giorni contemplando il cemento dentro la betoniera, a vedere i chilometri di laminati di profili (...), piccoli esercizi spirituali.”¹²

Dunque nel dopoguerra è impossibile parlare di rapporto con luogo ma bisogna riferirsi ad un più complesso rapporto con delle preesistenze, termine che include fattori sia materiali che immateriali.

E’ importante vedere come gli architetti di questo periodo si esprimano a riguardo partendo

12 DE LA SOTA, Alejandro, Alumnos de Arquitectura, in «Arquitectura», n. 9, settembre 1959, p. 3.

da posizioni differenti.

ABITARE. OLTRE LA FUNZIONE

“Il rapporto utente-architetto è felicemente risolto quando il rapporto architettura-ambiente non è inquinato. (...) Un esempio mi ha profondamente colpito: la visita fatta a Rovaniemi. Città distrutta dalla guerra, ricostruita da diversi architetti secondo il piano di Aalto, con grande rispetto dell'ambiente che gode della presenza di un bellissimo fiume pieno di tronchi che scendono portati dall'acqua. L'uomo finalmente non distrugge l'ambiente in cui vive. Allora non ci si pone più il problema in termini di urbanistica sì, urbanistica no. Conta la capacità di intervenire con dei parametri che salvaguardino l'ambiente o, meglio, che creino, che si adattino all'ambiente affinché il “piccolo uomo” (come lo chiama Aalto) possa vivere in felice connubio con lo spazio naturale e quello costruito.”¹³

Zacchioli descrive in questo modo l'importanza del rapporto tra uomo e habitat rappresentando il concetto di abitare, uno dei più importanti nel dopoguerra.

L'importanza dell'abitare si nota nella tensione del progettista nel concepire il progetto non in base a criteri esclusivamente formali ma in base alla percezione che si avrà degli spazi una volta ultimata la costruzione dell'opera. La percezione spaziale e la scala vengono messe in primo

13 ZACCHIROLI, Enzo in SIGNORINI, Sergio, “Conversazione con Enzo Zacchioli”, *Costruire* in laterizio n.61 pp 36-41

piano nel dopoguerra ed è anche per questo che l'architettura che si sviluppa in questo periodo risulta molto difficile da descrivere con il solo mezzo fotografico. E comunque lo scopo dell'architettura in questo periodo, sia per quanto riguarda la Spagna che l'Italia sembra essere legato al modo in cui si vive e si percepisce lo spazio, che come afferma Glauco Gresleri è legato anche a fattori che non sono propriamente architettonici.

“Uno si chiede da cosa è data questa perfezione e non lo capisce. L'insieme, costituito anche da particolari come la tavola e la tovaglia, la porta socchiusa, la luce che viene di sbieco e la padella che frigge genera un ambiente è accogliente ed io mi trovo in uno spazio così conforme alla mia aspettativa e al mio senso dell'abitare che mi sembra perfetto. Non è perfetto per l'arredo o per la particolare situazione ma è perfetto architettonicamente nel senso più completo. L'insieme di questo tinello o sala mi dà questo senso di comfort che corrisponde alla risposta che mi aspetto dall'architettura.”¹⁴

Il carattere dell'abitare dunque non può essere restituito tramite la sola progettazione architettonica ma include una serie di variabili la cui organizzazione e complessità è incontrollabile da parte dell'architetto. Tuttavia è importante guardare al metodo progettuale utilizzato dagli architetti di questo periodo, se si pensa che Coderch, per capire come progettare un albergo sia andato a vivere per diversi giorni in un edificio di quella tipologia. Lo stesso Coderch afferma che “se ad esempio, si costruisce un risto-

14 GRESLERI, Glauco, Intervista dell'autore, Maggio 2014.

rante, è necessario viverlo successivamente con il cuoco, il cameriere, il cliente, il proprietario e non “in vitro”¹⁵

Questo metodo risulta molto importante perché si basa sull'idea che l'architettura non sia solo la sommatoria di una serie di componenti ma un insieme in cui esse non sono scindibili. Pertanto la progettazione deve evitare di partire da idee prestabilite o da alcuni aspetti specifici ma deve considerare la totalità dell'opera anche in rapporto a chi la abita. Questo atteggiamento, sviluppatosi nel dopoguerra, risulta ancora forte nell'architettura spagnola.

Progettare edifici da abitare non significa solo che siano ben fruibili ma significa anche nobilitare l'uomo, come sostiene Javier Carvajal: “L'architettura non si identifica con l'arte o la tecnica ma con la sua dimensione umana. Noi architetti ci serviamo della bellezza e della tecnica ma in fondo siamo attenti all'umano, al servizio dell'uomo e alla ricerca della sua felicità. La cosa fondamentale è restare vicini all'uomo attraverso l'efficacia e la bellezza.”¹⁶

15 “Si se construye, por ejemplo, un resta urante, es preciso vivirlo sucesivamente con el cocinero, el camarero, el cliente, el propietario, y no “in vitro” CODERCH, Jose Antonio. “No son genios lo que necesitamos ahora”, Domus, Novembre 1961

16 “La arquitectura no se identifica con ser arte o técnica sino en ser humanismo. Los arquitectos nos servimos de la belleza o de las técnicas pero somos humanistas, al servicio del hombre y buscando su felicidad. Lo fundamental es estar cerca del hombre a través de la eficacia y la belleza”, CARVAJAL en 2002 al recibir el el X Premio Antonio Camuñas de Arquitectura, que le fue entregado por su “elegancia y refinamiento”. <http://www.coagluglo.es/es/noticias/773/muere-javier-carvajal/>

LA STRUTTURA E LA FACCIATA

Uno degli aspetti sui quali si nota un allontanamento di Italia e Spagna rispetto al Movimento Moderno è quello dell'uso della struttura, che in molti casi viene utilizzata per disegnare i prospetti degli edifici. Come sostiene Rafael Moneo¹, con Terragni il calcestruzzo armato raggiunge un grado linguistico poetico, infatti smettendo di essere utilizzato solo per scopi statici acquisisce delle qualità formali in precedenza inedite. Terragni utilizza la maglia in calcestruzzo in diverse modalità ovvero mantenendola slegata da altri elementi che definiscono le facciate degli edifici, come si nota osservando la Casa del fascio oppure stabilendo una dialettica che lega la maglia strutturale ad altre componenti ed è ciò che si nota nella Casa Giuliani-Frigerio. Lo stesso Terragni utilizza il reticolo strutturale in un terzo modo, ibrido rispetto a quelli già citati, nei propri progetti per l'Eur a Roma.

Nella Casa del fascio l'uso della maglia strutturale è probabilmente un riferimento all'uso rinascimentale e neoclassico degli ordini in facciata, ipotesi rafforzata dallo schema planimetrico dell'edificio comasco, che rispetta quello dei palazzi nobiliari del Rinascimento.

Il passo compiuto da Terragni è importantissimo perché offre la chiave di lettura per capire tutto ciò che avviene riguardo l'uso della struttura in facciata nel dopoguerra, quando l'architetto comasco è già scomparso. Con questo non si

1 MONEO, Rafael, “Sul ruolo della tecnica”, in “La solitudine degli edifici e altri scritti”, Torino, Umberto Allemandi, 1999.

intende dire che egli sia il riferimento per tutti gli autori che utilizzano la maglia strutturale in modo poetico nel dopoguerra, ma si vuole considerare il suo caso come strumento di giudizio per quanto accade in seguito.

Il reticolato in facciata viene utilizzato nel dopoguerra partendo da tre diversi riferimenti. Uno è quello dell'architetto madrileno Francisco Cabrero che, nel suo periodo di soggiorno a Roma, ammira le rovine romane, rivolgendo un'attenzione particolare agli acquedotti per la propria forma e per la logica statica nell'uso dei materiali. Nel suo immaginario le forme di questi si fondono a quelle di architetture di regime come il Colosseo Quadrato dell'Eur.

Questo diventa un tema importantissimo per Cabrero che lo ricerca in numerose architetture, a partire dalla "Cruz de los Caídos" del 1941 (lo stesso anno del suo primo viaggio nella capitale italiana), per arrivare al blocco di appartamenti "Virgen del Pilar" progettato nel 1948 e in cui la tecnologia statica e i materiali vivono una simbiosi indissolubile. Probabilmente il blocco di appartamenti è il progetto più significativo sotto questo punto di vista ma l'edificio più importante, soprattutto in virtù della considerazione che riceverà negli anni successivi, è quello della "Casa Sindical" del 1949, tenendo comunque conto del fatto che l'edificio "Arriba" costruito nel 1962 sulla Castellana ripropone con decisione lo stesso ragionamento. La "Casa Sindical" è un'opera in cui il grande blocco centrale si presenta come un'enorme griglia tridimensionale rivestita di laterizio e le cui regolari bucatore interstiziali corrispondono alle finestre. Inoltre è

un edificio costruito in uno degli assi principali della città per ospitare un organo istituzionale del regime fascista di Franco e questo rende bene la sua importanza simbolica ma anche il legame con architetture ammirate da Cabrero costruite a Roma per volere di Mussolini. La regolarità della Casa Sindical di Cabrero sembra influire fortemente sui progetti di Javier Carvajal come la Escuela de Altos Estudios Mercantiles del 1954 a Barcellona ma soprattutto sulla Biblioteca Central della Universidad de Navarra costruita a Pamplona tra il 1995 e il 1999. Più o meno contemporanea di quest'ultima opera è la Caja Granada progettata da Alberto Campo Baeza.

È significativo notare la continuità con cui l'architettura madrilenas porta avanti alcuni discorsi infatti Francisco Cabrero, Javier Carvajal e Alberto Campo Baeza sono tre architetti che, pur essendo originari di altre zone della penisola iberica, hanno i propri studi nella capitale spagnola e rappresentano tre diverse generazioni (Cabrero nasce nel 1912, Carvajal nel 1926 e Campo Baeza nel 1946). Osservando il Colosseo Quadrato di Roma, la Casa Sindical, la Biblioteca in Navarra e la Caja Granada si notano affinità fortissime riguardo al modo con cui viene trattato il volume e occorre notare come tutti presentino un coronamento pieno che stabilizza visivamente il peso dell'edificio. Questo elemento è molto significativo perché fa capire come tutti gli autori di queste opere concepiscano la rappresentazione del peso in architettura, considerando l'edificio in tutta la propria consistenza ed evitando di farlo apparire più leggero. Inoltre la cornice piena in alto (ma in diversi di

questi progetti anche sugli spigoli) serve ad evitare che il vuoto indebolisca visivamente i bordi e anche in questo è possibile leggere una attenzione comune verso alcune strategie compositive. La qualità dell'edificio di Francisco Cabrero sta anche nel fatto che il progetto è complesso, infatti i quattro fronti sono diversi e si legano in modo diverso all'intorno, mostrando grandi capacità nel gestire una complessità raffinata. Quello che distingue questi tre edifici da quello di Roma è il fatto che possiedono dei meccanismi che li rendono asimmetrici e non scontati: addirittura il fatto che nella Caja Granada tale asimmetria si manifesti con decisione solo all'interno della costruzione rende l'edificio ancora più sorprendente per la capacità di generare un effetto inaspettato nel rapporto tra interno ed esterno.

Carvajal sostiene che la facciata della Escuela de Altos Estudios de Barcelona abbia un riferimento importante nell'opera di Terragni ma ci sono dei segnali che fanno intuire come anche l'immagine della Casa Sindical abbia influito sul suo progetto, anche placando la carica espressiva di Terragni. L'architetto comasco infatti lavora moltissimo sul tema del doppio diaframma e su quello delle trasparenze mentre Carvajal compone le parti dell'edificio ricercando una sintesi.

Probabilmente le opere recenti di architettura che più riprendono la strategia progettuale delle facciate di Terragni sono quelle di Franco Purini, come la Torre Eurosky che riprende la griglia strutturale considerando il valore spaziale delle prime campate. La struttura della facciata della Casa del fascio è tridimensionale in quanto si esprime attraverso lo spessore della loggia che

è delimitata da una griglia esterna e da un'altra interna, cosa che viene ripresa fedelmente da Purini ma che è assente nei progetti di Carvajal, che, come già detto guarda anche Cabrero.

Fin qui si è parlato delle modalità con le quali il reticolato in facciata si evolve a partire dai riferimenti all'architettura romana e all'opera di Terragni; tuttavia è importante prendere in considerazione anche lo sviluppo del telaio strutturale a vista partendo dal palazzo rinascimentale. Questa intenzione nasce spesso da esigenze di tipo pratico ovvero dalla possibilità di definire la cortina muraria con la semplice tamponatura del telaio strutturale. È interessante, a riguardo, il pensiero di Luigi Moretti il quale ritiene che l'origine degli ordini in facciata non derivi tanto dalla giustapposizione di una griglia su di una parete quanto dal riempimento di un intercolumnio: Moretti fa l'esempio della Cattedrale di Siracusa e ritiene che la Biblioteca Laurenziana progettata da Michelangelo segua proprio quel tipo di ragionamento. Dunque pensare di tamponare la parete esterna del telaio strutturale corrisponde probabilmente a quel ragionamento che sta all'origine degli ordini in facciata nel palazzo rinascimentale, anche se poi il funzionamento statico è diverso.

In questo senso vengono concepite alcune opere di Ridolfi, tra le quali le Torri di Viale Etiopia a Roma ma anche diverse architetture di Albini, in particolare La Rinascente a Roma e l'edificio per uffici dell'INA a Parma. Tale strategia in Italia si diffonde a macchia d'olio e dunque molti architetti lasciano visibile la struttura dell'edificio, come Ludovico Quaroni, Mario Fiorenti-

no, Fernando Clemente ma soprattutto va ricordato che molti architetti poco conosciuti e geometri disegnano le facciate secondo questo criterio che diventa una vera e propria moda che si prolunga per diversi decenni, spesso male interpretata dato che il principio di fondo viene ignorato da molti. Questa idea degli ordini in facciata implica la necessità di bucare la parete in modo puntuale per avere delle finestre, senza la possibilità di fare finestre a nastro, superando così uno dei principi del Razionalismo. Bisogna inoltre notare come talvolta il rapporto tra struttura, tamponatura e bucaura venga organizzato in modo da raggiungere una dialettica di grande qualità, come si nota nel progetto di Albini a Parma.

Architetti preparati come Ridolfi e Albini riescono a raggiungere un alto livello di poetica con il telaio in facciata che si rastrema e che ha una modulazione variabile adattandosi a ciascuna parte dell'edificio (Ridolfi ispessisce la struttura quando questa delimita una loggia per rafforzarla visivamente) e che trova soluzioni d'angolo molto interessanti come si nota nell'edificio di Albini a Parma. Probabilmente il progetto più rappresentativo di questa reinterpretazione degli ordini in facciata è quello de La Rinascente di Albini ritmata con elementi orizzontali che sembrano marcapiani veri e propri e che culminano con un cornicione che possiede una forza maggiore rispetto agli altri. Gli elementi verticali sembrano lesene ed è importante notare come l'incrocio tra pilastri di acciaio e travi orizzontali venga risolto con un nodo che rimanda ai triglifi degli ordini classici. La struttura dell'edificio romano di Albini si differenzia da molte altre

perché possiede un certo spessore, la facciata non è piatta ma tridimensionale.

È anche interessante notare l'utilizzo che Ignazio Gardella fa del telaio strutturale, mostrandolo solo in alcune parti dei suoi edifici (si pensi alla Casa al Parco a Milano o alla Borsalino di Alessandria), come se questi fossero elementi che fuoriuscissero da un volume compatto. Il caso delle Borsalino è particolarmente interessante dato che la struttura fuoriesce proprio sugli spigoli dell'edificio, indebolendo apparentemente l'aspetto compatto dei blocchi, come a far intuire la sensazione della doppia personalità del progetto che si ha quando lo si guarda da un fronte o dall'altro.

Gardella usa il telaio in un altro progetto importante, nella prima proposta, non realizzata della Casa alle Zattere di Venezia. Questo progetto è particolarmente importante perché viene guardato da Rafael Moneo che qualche anno dopo ripropone un uso simile della struttura per il suo progetto di Murcia, reinterpretando e dando continuità ad un sistema di disegno delle facciate che viene sviluppato in Italia nel dopoguerra. In seguito è possibile ritrovare la stessa idea di composizione della facciata con una griglia strutturale nel progetto di Mansilla y Tuñón per la piazza della cattedrale di Madrid, in questo caso accentuando il ritmo verticale.

Nel dopoguerra un architetto che reinterpreta in maniera originale l'idea degli ordini in facciata è Luigi Moretti. Moretti mostra l'intenzione di voler rappresentare l'elemento strutturale con estrema sintesi ma con grande forza: lo si nota nei pilastri angolari della Torre di Montreal ma

anche nell'edificio su Corso Italia a Roma che possiede solo due grandi colonne e un riferimento ad un timpano. Questi sono da considerarsi come elementi strutturali di ordine gigante, presumibilmente riprendendo le lesene di ordine gigante utilizzate al Campidoglio da quel Michelangelo profondamente ammirato da Moretti.

Dunque la struttura in facciata si declina nel dopoguerra secondo queste due modalità principali, una che vede Cabrero come figura chiave e l'altra è una via soprattutto italiana che Albini rappresenta al meglio. Moretti declina questa seconda via in modo molto originale, fornendo un punto di vista sostanzialmente indipendente e originale. Si nota però come la figura di Terragni sia fondamentale per le interpretazioni del tema che vengono realizzate nel dopoguerra e nei tempi più recenti.

DALLA GERARCHIA ALL'EQUILIBRIO

L'equilibrio della composizione è un tema che viene indagato a fondo dagli architetti italiani e spagnoli nel secondo dopoguerra. Potrebbe essere definito come atteggiamento che tende ad risolvere le tensioni nell'opera architettonica e lo fa cercando di mantenere lo stesso livello qualitativo per tutte le parti che costituiscono l'edificio.

Questo atteggiamento riguarda il progetto nella sua totalità, fa parte della sua idea costitutiva e

si riflette quindi in pianta, prospetto e sezione. Questa modalità di organizzare l'edificio rappresenta un passo avanti rispetto alle ricerche del movimento moderno le quali, pur rinunciando ad idee come quella della facciata principale, dimostravano comunque una gerarchia tra le parti dell'edificio. Una sensibilità lontana anche da quella della contemporaneità nella quale influisce il carattere comunicativo che spinge alla creazione di un'immagine rappresentativa dell'edificio.

IL DISEGNO

In questo periodo i disegni non hanno la funzione di manifesti (come avviene per i costruttivisti russi, per i maestri del Movimento Moderno e si pensi a Le Corbusier o al grattacielo di Mies), non sono studi o ricerche in sé compiuti (come avviene per i disegni di Superstudio o Aldo Rossi) e non sono neppure diagrammi concepiti con il solo scopo di illustrare e presentare il progetto (come accade di frequente nella contemporaneità) ma sono semplicemente un mezzo che permette di controllare il progetto e la sua esecuzione, e solo raramente sono anche uno strumento di ricerca progettuale.

Questa modalità di concepire il disegno ha diverse motivazioni delle quali una è sicuramente quella pratica ovvero il fatto che la grande mole di lavoro che svolgono gli architetti non consente agli stessi di dedicarsi al disegno come oggetto autonomo. Al di là della componente pratica

vi sono dei motivi ben precisi ovvero il fatto che il principale oggetto di indagine del dopoguerra è lo spazio e il disegno da solo non è capace di rappresentare le qualità spaziali di un progetto che si “realizza” solo quando diventa percorribile e fruibile.

Inoltre non s'è una ricerca della dimensione utopica, si progetta per risolvere problemi reali e presenti, possibilmente ben conosciuti da parte dell'architetto

In molti casi gli architetti concepiscono l'opera e ne definiscono le parti a mente, prima di avvicinarsi al tavolo da disegno ed è questo il motivo per il quale alcuni progettisti limitano al massimo la fase degli schizzi e degli schemi, passando quasi immediatamente al progetto finale. Bisogna comunque immaginare la condizione del secondo dopoguerra, nella quale la richiesta di prestazioni nei confronti degli architetti è altissima mentre la documentazione richiesta dalle autorità competenti prima dell'avvio dei lavori è minima. Zacchioli racconta così il proprio rapporto con lo strumento del disegno: *“io sono solito lasciare passare del tempo prima di incominciare a disegnare. Ho bisogno di sapere cosa voglio fare; è soltanto quando riesco con l'immaginazione a camminare dentro e attorno al progetto che comincio a disegnarlo.”*²

I disegni di Mario Ridolfi hanno lo scopo di controllare l'esecuzione dell'opera e servono a prendere in considerazione tutte le variabili per cui forniscono qualunque tipo di informazione

2 ZACCHIROLI, Enzo in SIGNORINI, Sergio, *“Conversazione con Enzo Zacchioli”*, Costruire in laterizio n.61 pp 36-41

sul progetto e non è un caso che lo stesso Ridolfi sia stato autore del manuale dell'architetto. Allo stesso modo lavora Albinì come riporta Vittorio Prina *““Il corpus dei disegni di progetto albiniani ci informa (...) del costante e quasi maniacale tentativo di controllare la realtà del progetto attraverso un numero sconcertante di elaborati esecutivi che indagano, smembrano, scompongono il progetto stesso; prassi che indica il tentativo di assicurarsi un'esecuzione perfetta per mezzo dello strumento del disegno”*³.

Il molti casi il disegno non giunge ad una definizione del dettaglio anche per motivi pratici infatti occorre sottolineare come spesso le tecnologie costruttive sono molto semplici date sia la scarsità dei materiali a disposizione, sia la quasi assente automatizzazione del processo edilizio, inoltre la manodopera estremamente competente si dimostra in grado di offrire preziosi suggerimenti al progettista durante la fase di realizzazione dell'opera. Alcune opere vengono addirittura eseguite senza un progetto e questo accade in casi rarissimi, come per la Scala del Cabirol di Capo Caccia seguita dall'architetto Antonio Simon Mossa, per la quale, come affermano i collaboratori dello studio, sarebbe stato impossibile ipotizzare un intervento basandosi solo sullo strumento grafico del progetto, incapace di prendere in considerazione le numerose e consistenti variabili offerte dal sito. Lo stesso Simon Mossa nel periodo di espansione edilizia in Costa Smeralda elabora una serie di progetti tipo da mostrare ai committenti durante i pri-

3 PRINA Vittorio, *“In una rete di linee che si intersecano”*, in Piva Antonio, Prina Vittorio, *“Franco Albinì 1905-1977”*, Milano, Electa, 1998, p.10

mi incontri per valutare con loro le varie possibilità progettuali, usando dunque il disegno in questo caso come strumento per l'interazione con la committenza che ha la possibilità di capire con chiarezza le proposte del progettista e valutarle dopo averle viste e capite. Il disegno è così un dispositivo descrittivo delle possibilità e delle intenzioni compositive, informazioni che si rendono così accessibili anche alla committenza estranea in materia.

SUPERAMENTO DEL RAZIONALISMO: RILETTURA DEI CINQUE PUNTI DI LE CORBUSIER

Se dunque, in Italia, già tra le due guerre la componente razionalista veniva riletta e metabolizzata, questo fenomeno subisce una accelerazione dopo la seconda guerra mondiale.

Il razionalismo però resta presente ed entra a far parte di un vocabolario espressivo ampio e complesso.

Ciò naturalmente implica la perdita di purezza ma ne consente una equilibrata metabolizzazione.

La legge di gravità è uno degli elementi con cui l'architettura deve confrontarsi, data la propria natura. Il razionalismo esprime attraverso i pilotis la volontà di contrapporsi allo schema naturale di pesante e leggero espresso come stereotomico e tettonico e rappresentato dal dualismo caverna-capanna.

Nel dopoguerra il rapporto tra peso dell'edificio e profilo del terreno assume una dimensione poetica.

Dunque se edifici come quelli di Mario Riforma ed Ignazio Gardella (in particolare le Case Borsalino ad Alessandria) dimostrano un saldo innesto nel terreno, altri cercano di sollevare il blocco compatto dal suolo e lo fanno attraverso la creazione di una scura e a volte stretta zona d'ombra, (Monaco e Luccichenti nelle due palazzine al circo massimo, il monumento alle fosse ardeatine, Luigi Moretti nelle fessure orizzontali alla palazzina Astrea, al Girasole, il blocco di Corso Italia, ecc...).

Luigi Moretti per il progetto della torre di Montreal, dimostra l'intenzione di sollevare l'edificio dal terreno e lo fa per mezzo dei quattro piloni angolari che, opportunamente disegnati, sembrano voler negare la propria funzione di sostegno dell'edificio da cui si distaccano per sezione e colore. I volumi aggettanti sui lati invece creano una zona d'ombra che cela le vetrate degli ingressi ed allo stesso tempo fungono, per il visitatore, da mediazione tra interno ed esterno. Il risultato è che l'edificio sembra sollevato dal terreno e l'impressione, a prima vista, è quella di una grande permeabilità del livello basso, anche grazie all'ombra generata dall'oggetto che limita la riflessione del vetro e ne esalta la trasparenza.

La pianta libera e la facciata libera trovano una scarsa applicazione nel dopoguerra. Criteri di economicità relegano tali operazioni agli edifici più ricchi come la palazzina Girasole a Roma di L. Moretti o la casa al Parco di I. Gardella a Milano. Dall'altra parte il problema di sfruttamento degli spazi e la necessaria rapidità d'esecuzione fanno in modo che la struttura a telaio sia la base su cui vadano a porsi le tamponature. In Italia ne sono dimostrazione due tra le opere più influenti: le case Borsalino ad Alessandria di I. Gardella e le torri in viale Etiopia di M. Ridolfi (edifici che appaiono sul primo numero della rivista Casabella-Continuità che riprende ad essere stampata dopo l'interruzione dovuta al conflitto). Gli edifici romani di M. Ridolfi, come il contemporaneo progetto della palazzina a Parma di F. Albini, mostrano addirittura il telaio in facciata: i loro prospetti non vengono rivestiti né rifiniti con intonaco e mantengono esplicite

le loro ragioni strutturali. Tale metodo influenza in modo profondo l'architettura ma soprattutto l'edilizia speculativa dei decenni successivi.

In Spagna il discorso è analogo, a Barcellona gli edifici di Coderch, come quelli dello studio MBM rispettano rigidamente la griglia strutturale sia in planimetria che in prospetto dove le aperture tornano ad essere semplici bucatore nel paramento murario che comprende la struttura.

A Madrid viene realizzata Casa Sindical di F. Cabrero e R. Abiurto, la cui griglia di facciata mantiene la chiarezza della struttura in calcestruzzo armato.

Data la struttura in facciata, diventa impossibile realizzare la finestra a nastro e le aperture sono ridotte a bucatore tra le campate di facciata. Tale fenomeno è dovuto, tra le altre cose, all'economicità del serramento prodotto in serie. La Spagna si allontana dalle finestre a nastro dell'edificio Carrión nella Gran Via di Madrid (Luiz Martinez Feduchi e Vicente Eced) o dal Cine Barcelò di Madrid di Luis Gutierrez Soto, che avevano ben rappresentato il razionalismo nella penisola iberica. Addirittura, come avviene in progetti come la palazzina alla Barceloneta di J.A. Coderch o in quelli di I. Gardella, viene evidenziata la verticalità dell'edificio e le finestre vengono allineate, andando a definire nastri verticali. I. Gardella usa frequentemente l'allineamento verticale con lo scopo di suddividere l'edificio in due o più parti complementari ma distinte.

Al tetto piano viene preferito il tetto tradizionale in varie forme. A volte si presenta orizzontale come un cornicione, soprattutto per quanto ri-

guarda gli edifici urbani, si pensi alla Rinascente di F. Albini o alla casa alla Barceloneta di J.A. Corderch, a volte presenta spioventi, come accade in genere per gli edifici rurali di Fernandez del Amo, dello stesso F. Albini, di M. Ridolfi, ecc...

L'ALZATO: MEMORIA E SUGGERIZIONE

Le modalità con cui vengono progettate le coperture evidenziano il legame che in questo periodo l'architettura ha con il proprio contesto. Un legame che si riflette nell'intero processo progettuale: dall'ideazione alla definizione dei dettagli. Nell'articolazione volumetrica e nel prospetto, l'architetto opera una sintesi delle proprie intenzionalità: l'edificio si presenta all'osservatore in maniera frontale, dunque egli ne coglie in prima istanza gli alzati. È possibile parlare di un "aspetto dell'edificio" come insieme dei caratteri che esso comunica ad un primo livello di lettura. L'aspetto dell'edificio è ciò che entra nell'immaginario collettivo, uscendo dall'ambito di esclusività dell'architettura come disciplina. L'architettura, per la propria dimensione pubblica si è sempre relazionata con la collettività che, attraverso giudizi, ne condiziona il corso. La collettività è composta da individui che vivono una duplice condizione: quella di abitanti che, gestendo gli elementi spaziali, sono automaticamente architetti ma nello stesso tempo hanno scarsa competenza nella disciplina. L'individuo comune ha dunque una cono-

scenza dell'architettura limitata e questo porta ad una lettura superficiale degli edifici con cui si confronta. Il prospetto si presta a questo tipo di lettura oltre che ad una lettura approfondita. Gli architetti del dopoguerra cercano spesso di dialogare con le preesistenze confrontandosi con l'immaginario collettivo. I prospetti sono quindi determinati anche da suggestioni ispirate dal luogo in cui l'oggetto architettonico si pone. Per il progetto de La Rinascente di Roma, Franco Albini guarda il passato, legge e reinterpreta il prospetto del palazzo rinascimentale. La struttura nera in acciaio viene portata in facciata, evidenziando il marcapiano di ogni livello ed i sostegni verticali. Il coronamento corrisponde ad un cornicione che rimanda a quelli dei palazzi rinascimentali. Albini utilizza un altro materiale (pannelli in graniglia) per la tamponatura che si distingue dalla struttura. Tuttavia i pannelli, non essendo rettilinei ma ondulati sul lato esterno, generano un ritmo di chiaroscuro che va ad accentuarsi nei livelli più alti. Una grande vetrata sulla facciata principale, come fosse la finestra del piano nobile di Palazzo Farnese, va ad interfacciarsi con la piazza antistante e con le mura romane.

È evidente come F. Albini voglia reinterpretare e non copiare il palazzo rinascimentale: la leggera struttura metallica va a sostituire la pietra pesante degli ordini in facciata dei palazzi rinascimentali, il cornicione viene svuotato e alleggerito, viene citato il terrazzo del piano nobile.

Dunque la corrispondenza sintattica non si riflette anche nella semantica, Albini non copia anacronisticamente il passato ma si sforza di capirne e reinterpretarne le geometrie secondo

una logica costruttiva.

Mentre l'architetto milanese riprende una tradizione nobile per il suo edificio romano, Coderch e Valls indagano le forme delle architetture rurali della Catalunya e delle Baleari. Quando Coderch cura il padiglione spagnolo per la Triennale di Milano del 1949, realizza un grande collage di abitazioni rurali ad un unico livello. Nota e fa notare come il prospetto di ogni unità presenti una porta, una finestra grande ed una piccola. Nello stesso anno Domus pubblica "Dalla Spagna", un articolo in cui presenta una serie di fotografie ad edifici delle Baleari oltre ai progetti di Coderch e Valls per Sitges. È importante notare che, sia per il collage della Triennale che per quello pubblicato su Domus, vengano mostrati i soli prospetti degli edifici. Andando poi ad analizzare i progetti dei due architetti catalani si nota un'articolazione volumetrica e un trattamento delle facciate che rende chiara la suggestione rurale all'origine del progetto: i due progetti dimostrano come la lettura dell'esistente sia stata capita e metabolizzata. Tale idea è rafforzata dal contrasto che gli alzati hanno con l'organizzazione planimetrica: le viviendas a Sitges dimostrano una totale incoerenza tra pianta e prospetto. Dunque il prospetto viene considerato sintesi di memoria e suggestione e comunica una prosecuzione della tradizione.

La nota foto della Manzana Pallars di Barcellona, progettata dal gruppo MBM, mostra l'edificio sullo sfondo ed una carrozza in primo piano. Il messaggio è chiaro, la foto è un manifesto in cui la carrozza, riferimento delle difficili condizioni

economiche in cui versa la Catalunya dell'immediato dopoguerra, si contrappone all'automobile come segno di modernità e automazione degli scatti alle ville di Le Corbusier. Dunque il prospetto trasmette una ampia serie di informazioni sui valori culturali della condizione progettuale.

La scelta dei materiali è condizionata da questo atteggiamento. Se il razionalismo utilizzava l'intonaco per esaltare la i caratteri volumetrici del manufatto, nel dopoguerra il materiale deve essere coerente con il luogo e con la condizione economica della committenza. Trova ampia diffusione il laterizio sia nelle città spagnole che in quelle italiane, e in alcuni casi è affiancato da pannelli piastrellati e si riscoprono le possibilità offerte dall'uso della persiana che, grazie a Coderch, inizia a trovare largo impiego. Tale impiego di materiali non è universale dato che per edifici di rappresentanza per committenze pubbliche o borghesi agiate, la pietra trova largo impiego come materiale di rivestimento, come dimostrano la Guardia Civil di Terragona di Alejandro de la Sota, il grattacielo pirelli di Giò Ponti e Pierluigi Nervi a Milano, oppure edifici privati come la casa al parco di I. Gardella. Nei casi in cui l'edificio da realizzare sia una villa per le vacanze in prossimità del mare, viene esaltata la dimensione mediterranea dell'architettura e quindi viene utilizzato l'intonaco, come avviene per le case Uriach ed Ugalde di J.A. Coderch o per la Saracena di L. Moretti o per la villa rotonda alla Maddalena di Cini Boeri. Anche Fernandez del Amo intonaca gli edifici dei villaggi poveri che progetta, facendo apparire la

condizione di povertà dalla granulometria consistente della superficie esterna. Quando la progettazione riguarda rifugi di montagna, i materiali prediletti sono la pietra e il legno: il materiale lapideo va a costituire il basamento solido su cui si appoggia un volume tamponato con materiale ligneo: Carlo Mollino e Franco Albini adottano questo metodo per il rifugio che ciascuno di loro realizza sulle Alpi.

Tra le caratteristiche dell'architettura spagnola del dopoguerra, Gregotti nota un'estraneità all'"ansia del trasparente" sottolineando come l'architettura iberica, analogamente a quella italiana, non senta la necessità di utilizzo di grandi pareti vetrate. Come per il caso della pietra, anche il vetro presenta un maggiore impiego nelle situazioni di committenze più agiate ed è quanto avviene per la palazzina di Morassutti e Mangiarotti a via Quadronno a Milano, il cui perimetro è composto da numerosi pannelli vetrati alternati ad un numero esiguo di pannelli di legno.

CONTRASTO PIANTA-ALZATO

Se il prospetto, e a volte la sezione, prende in considerazione l'architettura tradizionale, nobile o povera che sia, la pianta in genere rimane coerente con gli insegnamenti razionalisti. Il contrasto materiale ne evidenzia uno ideologico: se da un lato l'edificio deve mostrare una coerenza con il contesto nel quale si trova, dall'altro i vantaggi di una pianta organizzata secondo la

concezione razionalista sono innegabili e spesso necessari.

Ciò deriva dal fatto che la pianta non è mai direttamente osservabile ma solo leggibile su disegno o esperibile (escludendo in questo secondo caso la possibilità di una visione d'insieme), mentre i volumi ed i prospetti sono immediatamente disponibili all'osservazione diretta. Dunque "l'aspetto dell'edificio" viene determinato dagli alzati.

Non è un caso infatti se Coderch abbia descritto le Baleari con un collage di fotografie di facciate (Triennale di Milano) o se l'articolo "Dalla Spagna" pubblicato da Domus presenti 3 pagine introduttive con foto di prospetti.

La suggestione che incarna la facciata nell'architettura del dopoguerra viene messa in discussione nel momento in cui il progettista disegna la pianta.

Nelle varie tipologie che Coderch e Valls progettano per le unità abitative del villaggio di Sitiges, si nota il forte contrasto tra le piante organizzate secondo una logica razionalista e gli alzati che rispettano la tradizione costruttiva del luogo. Non è possibile tuttavia parlare di incoerenza dato che i due sistemi riescono a convivere senza entrare in crisi. Piuttosto la sperimentazione di Coderch e Valls insegna come sia possibile coniugare due diversi sistemi. Le piante delle unità abitative infatti presentano quella articolazione che l'architettura tradizionale, che sfrutta i vantaggi di volumi compatti, raggiunge dopo numerose fasi storiche di costruzione e ampliamenti. La differenza sta nel fatto che, mentre la complessa articolazione di un edificio popolare

ne testimonia una successione di fasi e quindi un grado di disordine, le abitazioni progettate dai due catalani rendono le varie parti necessarie le une alle altre. I caratteri principali si riassumono nella riorganizzazione funzionale e nell'assenza della componente storica. Per operare tale sintesi è necessario saper controllare una grande quantità di variabili e va dunque reso tale merito ai progettisti.

Un altro caso in cui pianta e prospetto non corrispondono è quello delle Torri Ina di Mario Ridolfi. Egli pone un tetto a falde come coronamento delle torri ma tale operazione cela un inganno in quanto gli spioventi racchiudono un tetto piano che funge da stenditoio.

Dunque in alcuni progetti elaborati nel dopoguerra pianta e alzato sono in contrasto, ma vi sono anche situazioni in cui la pianta stessa viene sconvolta da operazioni che i prospetti non comunicano. Ciò avviene soprattutto nel tessuto denso e compatto di Barcellona e due sono gli esempi più chiari: l'edificio per abitazioni in calle Bach di Ricardo Bofill e quello di Sola-Morales in calle Muntaner. In entrambi i casi il blocco mostra una facciata sul fronte strada lineare e chiara ma nel momento in cui si apre verso il patio viene stravolto. Bofill infatti scava il volume ed opera una rotazione per parte del blocco mentre Sola-Morales sdoppia l'edificio in due parti: una che dialoga con il fronte stradale e su di esso si allinea e un'altra, interna, che cinge il vuoto della manzana curvandosi intorno ad essa; i due volumi sono uniti da passaggi che tagliano l'unico vuoto interstiziale in tanti piccoli patii e collegano la zona giorno alla zona notte

dell'appartamento. Vi è dunque una individuazione chiara degli spazi di soggiorno e della zona notte, separati da un lungo corridoio.

IL MURO

Il percorso che attraversa longitudinalmente l'interno della Saracena di Moretti è affiancato da un lungo muro continuo. Esso non è lineare e non segue neppure una ben definita linea curva. Sembra un elemento naturale o primitivo con lo scopo di significare solo sé stesso come muro, elemento che chiude e ripara, vicino al quale l'uomo si sente protetto ed accompagnato nel percorso. Una tale conformazione planimetrica non è riconducibile né agli schemi del razionalismo né a quelli dell'organicismo. È però possibile fare un parallelismo con quanto Le Corbusier realizza a Rochamp e all'idea di forma primitiva sottesa alla sua concezione. Il muro nella cultura mediterranea ha una enorme carica simbolica. Esso rappresenta il recinto a protezione di un terreno e nel momento in cui delimita un'unità abitativa diventa protezione dal clima, dal vento, dal sole e dai pericoli esterni. La storia delle città dell'Europa meridionale è una storia di mura, erette a protezione dai nemici e da altri pericoli sempre imminenti. La disponibilità di argilla e l'eventuale possibilità di cuocerla, l'accessibilità al materiale lapideo, consentono la realizzabilità del muro mentre l'assenza di legname scoraggiano le popolazioni dell'Europa meridionale ad utilizzare altre tecnologie.

Lo spazio racchiuso tra quattro mura è determinato dalla lunghezza dei tronchi disponibili per fare le travi: esso rappresenta il modulo base di dimensioni costanti. È attraverso la sua ripetizione che si costruiscono edifici di maggiori dimensioni e quando la costruzione viene ampliata, lo si fa aggiungendo uno o più moduli al blocco già esistente. Nel muro possono essere praticate bucatore di dimensioni contenute ma varie ed in questo modo nascono le porte e le finestre. Una possibile chiave di lettura della storia della tradizione mediterranea potrebbe essere proprio quella del muro dato il suo largo impiego e la vastissima quantità di interpretazioni e attribuzioni di significati che ha avuto nella storia. Il muro di Moretti ha una carica simbolica potentissima, sintetizzando in sé tutta la serie di valori che esso ha nella tradizione architettonica.

IL CONCETTO DI SCALA

Un'attenzione particolare va dedicata al modo con cui viene concepito il concetto di scala. Gli elementi architettonici vengono calibrati sulla base delle proporzioni umane e il risultato è un sistema spaziale nel quale l'abitante o il fruitore di uno spazio si sente sempre preso in considerazione e ha la sensazione che il progetto sia effettivamente rivolto a lui. Il fatto che la progettazione si preoccupa di definire gli elementi anche alla piccola scala da la sensazione che l'architetto abbia compiuto un grande sforzo di immaginazione per studiare il modo con cui il progetto

va a definire una realtà materiale. La questione dell'attenzione alla scala umana la si può notare nel lavoro della maggior parte degli architetti di questo periodo ed è straordinario scoprire come, in grandi costruzioni come i complessi abitativi di grande dimensioni, gli ingressi sono oggetto di particolare attenzione, come si nota nell'edificio di Coderch in Calle Bach a Barcellona o in quello di Morassutti e Mangiarotti in via Quadronno a Milano. Infatti quando l'edificio possiede dimensioni consistenti, il problema della scala umana viene risolto curando soprattutto gli spazi di accesso ed è per questo che nel dopoguerra il basamento viene disegnato con particolare attenzione. Gli edifici possono dunque avere più livelli di scala, alcuni di grandi dimensioni e altri di dettaglio e questo facilita l'organizzazione funzionale. Questo concetto di scala, ampiamente indagato e sperimentato nel dopoguerra, è sopravvissuto in Spagna fino ai giorni nostri, ma sembra essere ignorato dalle architetture di molti autori contemporanei.

LA SEZIONE E LE GRANDI LUCI

Negli anni trenta Eduardo Torroja era stato capace di sfruttare il calcestruzzo armato per ottenere grandi luci (si pensi alla sezione del Fronton Recoletas, realizzato anche grazie a blocchi di alleggerimento che vanno a generare il disegno dell'orditura e quindi dello scarico delle forze) mentre Pierluigi Nervi in Italia si occupava di realizzare le grandi aviorimesse. Nel dopoguer-

ra Torroja realizza le sue ultime opere mentre Nervi, grazie all'opportunità Olimpiadi esalta la plastica del calcestruzzo armato come pietra artificiale, come dimostra la sottilissima membrana posta a copertura del palazzetto dello sport. E mentre Nervi, vivendo nel contesto romano in gran fermento beneficia di importanti occasioni come l'Auditorium al Vaticano, la torre Pirelli, edifici oltreoceano, ecc... Feliz Candela discepolo di Torroja, decide di emigrare per motivi politici verso il Sudamerica dove trova occasione di mettere a frutto le proprie capacità e l'insegnamento del maestro.

Se la Spagna si trova a dover rinunciare ad un professionista del calcestruzzo armato, trova anche chi, utilizzando altri materiali come l'acciaio (più diffuso che in Italia), riesce a gestire e risolvere problemi complessi attraverso la sezione. Il Colegio Maravillas di De la Sota, in cui le aule vengono collocate nello spessore della trave, è un edificio molto importante, dato che viene concepito in sezione e in base ad essa organizza il programma (come dimostrano i primi schizzi).

LA SEZIONE E LE VILLE

Se dunque la sezione è il punto di partenza per la progettazione di spazi di grandi luci, essa riveste comunque un ruolo molto importante per quanto riguarda abitazioni fuori dalle città.

Giancarlo de Carlo ad Urbino realizza il collegio seguendo l'inclinazione della collina, in una suc-

cessione di blocchi residenziali disposti in forma concentrica secondo l'altimetria della collina. Una serie di scalinate unisce i vari blocchi che rispettano la pendenza originaria del terreno.

La sensibilità di De Carlo colpisce soprattutto perché le normative tecniche del ventunesimo secolo rendono di fatto sconvenienti progetti di questo tipo.

L'operazione di Urbino nel dopoguerra non è però un caso isolato: molte ville hanno nella sezione il proprio punto di forza dato che spesso vanno ad ubicarsi in terreni con forti pendenze. Si pensi alla villa rotonda di Cini Boeri alla Maddalena che si raccoglie intorno ad un grande patio-terrazza, mentre la villa Von Saurma di Bruno Morassutti va a mimetizzarsi tra i terrazzamenti uniti da un'unica, lunga scalinata. Anche Clotet y Tusquets quando realizzano la villa a Pantelleria sfruttano i vari livelli del terreno fino a far quasi confondere la casa con la collina.

Più articolata è la condizione della Saracena di Luigi Moretti, che pensa la casa in leggera pendenza e con un esiguo numero di scalini che ritmano la percorrenza del lungo corridoio. Davanti alla casa vi è un piccolo giardino su un terrazzamento e poi una sequenza di scale che connette il livello terrazzato alla spiaggia. Corderch e Valls organizzano il villaggio a Sitges con una serie di terrazzamenti che si sfalzano per una minima pendenza e ma che creano una varietà altimetrica nel lotto, secondo un equilibrio che annulla le gerarchie, garantendo un principio proprio della tradizione secondo il senso del progetto.

LA SEZIONE STRUTTURALE E LA DEFINIZIONE DELLO SPAZIO NELL'OPERA DI PIERLUIGI NERVI

La genialità dell'opera di Pierluigi Nervi non va ricercata solo nelle modalità con cui vengono costruite le grandi coperture o nelle forme con le quali si sviluppano le sue strutture ma nella maniera con cui vengono posti in relazione i grandi spazi ai percorsi di distribuzione. Nei nodi degli edifici di Nervi, nelle transizioni tra il grande spazio e i corridoi laterali, si instaura una dialettica che permette di distinguere le due parti, di risolvere bene il problema del salto di scala tra le dimensioni dei due spazi, ma anche di far dialogare tra loro due sistemi strutturali diversi e in alcuni casi indipendenti. Il corridoio viene definito come uno spazio nobile e che possiede una grande dignità e importanza non essendo solo uno spazio di servizio ma possedendo un significato spaziale autonomo. L'idea è che il corridoio di distribuzione non sia subordinato al salone principale ma dialoghi con esso, ponendosi al suo stesso livello di qualità ed importanza. Nel Palazzo dello Sport all'Eur, le due facce delle gradinate, quella superiore e quella inferiore, sono curate con la stessa attenzione ed entrambi gli spazi possiedono una propria dignità, senza rapporti di subordinazione. Il corridoio circolare che fa il giro del palazzo dello sport possiede la dignità di un foyer e non è un semplice elemento distributivo. Allo stesso modo il grande auditorium del Vaticano possiede un corridoio di accesso sul quale è presente una fila di colonne classiche capo-

volte, a rappresentare il fatto che quello spazio d'ingresso possiede un valore importante nella mediazione tra esterno ed interno dell'edificio. Se gli spazi distributivi risultano ben progettati ciò è dovuto anche al fatto che la struttura sia risolta con due tipi di elementi, quelli che sostengono il corpo principale e quelli che invece servono solo come pilastri per gli elementi dello spazio secondario. Nervi ricorre a un dispositivo strutturale analogo a quello della doppia calotta delle grandi cupole, adottato per la prima volta nel rinascimento e in seguito nelle varie fasi della storia dell'architettura ma che raramente ha trovato applicazione nell'architettura moderna e si può dire che in questo Nervi sia stato uno dei pionieri, in particolare per la maturità con la quale queste forme vengono espresse.

Quest'attenzione può essere letta in tutti gli edifici che Nervi progetta nel dopoguerra ed è forse questo l'elemento di novità più importante rispetto alla sua fase precedente nella quale questo accorgimento sembra non essere ancora stato maturato.

LUIGI MORETTI. L'EDIFICIO NELLA CITTÀ

Il carattere compatto delle città italiane richiede una grande attenzione al contesto in cui si ubica l'opera, affinché si instauri un rapporto di reciproca valorizzazione.

Luigi Moretti nel complesso di Corso Italia a Milano dimostra una forte capacità di interazione con il tessuto edilizio (1949-1956) che viene

studiato in ogni sua parte, e con grandissima sapienza compositiva, vi inserisce dei volumi che pur adeguandovisi con rispetto, ne colgono i caratteri migliori per affermarsi su di esso.

I corpi che compongono il complesso, seppur il gioco di compenetrazioni e le complesse sezioni non ne permettano una chiara identificazione, sono: una stecca abitativa di 14 piani, attraversata da una fenditura centrale che la scompone in due parti, due stecche di uffici di altezza variabile ed un basamento di altezza variabile con attività commerciali ed uffici.

Per mezzo di rampe si accede ai due livelli sotto il piano di strada che ospitano parcheggi e magazzini. I volumi si organizzano intorno ad un articolato spazio interstiziale ed intorno ad esso le facciate sono molto permeabili, perlopiù vetrate, rimandando alla tradizione milanese del cortile

Colpisce particolarmente l'intenzione di mettere in comunicazione i lotti circostanti attraverso una ricucitura accuratissima che però non implica nessuna rinuncia ad un carattere forte del progetto che al contrario ne risulta esaltato. Un duplice ruolo che viene controllato da Moretti con estrema precisione e che, probabilmente, per l'efficacia con cui viene raggiunto l'obiettivo, rappresenta uno dei migliori esempi dell'architettura italiana del dopoguerra.

L'architetto sceglie di porre gli edifici ad uso pubblico sul fronte stradale arretrando le abitazioni, tali blocchi vengono disposti trasversalmente rispetto a Corso Italia, rompendo la

continuità delle facciate che caratterizza la via e ponendosi quindi come elemento che catalizza l'attenzione durante la sua percorrenza. Nello stesso tempo la perpendicolarità dei due blocchi alti evidenzia la presenza di un percorso che attraversa il complesso.

In questo modo viene esaltata la presenza del complesso sull'importante asse stradale milanese nonostante sia il fronte su cui l'ampiezza dell'affaccio è minima rispetto agli altri.

Il basamento su Corso Italia viene arretrato garantendo una vista distaccata del complesso che altrimenti tenderebbe a schiacciare l'osservatore ed è interessante pensare che Mies ricorre allo stesso artificio per il coevo Seagram Building a Park Avenue. Tale arretramento riprende la profondità del taglio dell'edificio vicino ed origina un piccolo spazio pubblico che concede un migliore permeabilità sia a Via Rugabella che al complesso stesso.

Il basamento si incastra con il blocco verticale del lato sud che riprende sia l'altezza che l'allineamento del volume alla sua destra, creando, tramite questa mediazione, un dialogo tra i due interventi. L'incastro viene alleggerito per mezzo dell'apertura, creata al piano terra, di ingresso al lotto. Il blocco a destra viene distaccato dall'edificio confinante per mezzo di un taglio che ne marca la separazione. Tale blocco ha un trattamento del piano terra diverso rispetto ai piani superiori. Il ponte di ingresso con le sue proporzioni crea un'ombra adeguata, non eccessiva, che fa percepire il passaggio invitante e non severo.

L'idea porre un basamento che assorba la forza dei blocchi verticali con il suolo evidenzia anche un'attenzione verso la tradizione borghese ottocentesca che ha in Corso Italia uno dei suoi nuclei milanesi più importanti.

Venendo da Piazza Duomo ci si trova di fronte ad una stecca piena e ad una smaterializzata per mezzo della facciata totalmente vetrata e ciò le fa percepire in contrapposizione tra loro, come appartenessero a due interventi diversi, con lo scopo di accentuarne la leggerezza e la varietà. Se il blocco a destra riprende l'altezza dell'edificio vicino, stessa cosa avviene per l'altro volume, che sporge sullo spazio pubblico con toni provocatori ma che presenta la stessa altezza ed è parallelo al fabbricato ottocentesco di fronte. Dato che tale volume nella parte interna risulta allineato agli altri blocchi si crea un restringimento dello stesso verso la strada. Tale diminuzione di superficie è espressa in facciata con un restringimento delle aperture. Il lato più chiuso e compatto è quello esterno a sottolineare un'intrusione.

Tra i due blocchi viene creato un percorso rettilineo che, filtrato dalla strada con un piano ponte, serve da spina di servizio per tutti i corpi del progetto.

Il basamento, ridotto a due livelli su Corso Italia, si eleva a tre su Via Rugabella per riprendere l'altezza degli edifici di fronte, in modo da ottenere un adeguato rapporto tra elevazione e ampiezza dell'asse stradale.

L'accesso alla via viene evidenziato in maniera

straordinaria grazie ai due imponenti blocchi che ne segnano l'inizio, l'edificio preesistente e la stecca inserita da Moretti, nel nodo valorizzato peraltro dall'arretramento rispetto al filo di facciata.

L'edificio abitativo, alto quattordici piani e posto nel cuore del lotto, celato in modo da smorzare il peso dell'intervento, viene attraversato da una lunga fenditura che si trova in corrispondenza con l'asse d'ingresso e lo fa percepire inizialmente sdoppiato in due volumi differenti. Il lungo taglio evidenzia anche una separazione tra due blocchi di appartamenti, ognuno con il proprio corpo scala ed evita che alcuni affacci si trovino in asse col percorso, cosa che gli conferirebbe una importanza difficile da gestire planimetricamente. Sui lati corti viene invece smaterializzato, da una parte con una lunga fessura, dall'altra con una sequenza di terrazze che, limitate da diaframmi murari ai lati, hanno l'effetto di alleggerirne la mole. Allo stesso scopo l'ultimo piano viene privato della loggia per nascondere la visione da posizione ravvicinata.

Luigi Moretti con questo intervento, che rappresenta la naturale prosecuzione del percorso progettuale iniziato col Girasole di Roma, dimostra le sue grandi doti plastiche e scultoree, riuscendo a plasmare la materia con una grandissima semplicità e naturalezza, mantenendo sempre il controllo delle proporzioni in un gioco di volumi sempre raffinato e controllato, che non cede agli eccessi né a timidezza. Esprime un equilibrio molto delicato ed efficace.

Ritornano i temi propri della sua opera come

la gestione contemporanea delle diverse scale compositive, si veda il raggruppamento di tutte le aperture nell'edificio residenziale, il trattamento dei prospetti della stecca aggettante: fasce orizzontali da un lato e sottili fenditure dall'altro.

Altro tema ricorrente è l'estrema permeabilità dell'opera: il passaggio da esterno a interno del lotto è leggerissimo, graduale e coinvolgente, lo stesso vale per gli atrii dei singoli blocchi, a dimostrazione di come sia stata appresa e metabolizzata la lezione barocca sulle compenetrazioni tra vuoti e pieni.

La capacità di cogliere con intelligenza l'insegnamento del barocco, una tra le numerose qualità delle sue architetture, fa di Luigi Moretti uno dei protagonisti del dopoguerra italiano.

CODERCH E VALLS, LA RAPPRESENTAZIONE DEL MOVIMENTO NELLA CASA CATUSUS

Nel progetto per la Casa Catusús (1958) a Sitges si riconosce il grande sforzo di Coderch e Valls per generare una rottura dei volumi puri.

Il progetto sembra essere il risultato di due fasi successive. Nella prima si organizza la casa disponendo a T due volumi caratterizzati da una differenza funzionale, nella seconda si rompe questa rigidità secondo un'idea di scomposizione volumetrica. Questa seconda fase però non raggiunge una maturità che permetta di dimen-

ticare il punto di partenza dei due blocchi chiusi ma piuttosto sembra l'applicazione di alcuni principi compositivi a volumi che continuano a risultare leggibili nel progetto.

Infatti la seconda fase non è temporale ma gerarchica: le due idee di utilizzo di blocchi puri e di rottura di essi, si alternano più volte nel processo progettuale. Si nota dal ruolo che assume il blocco delle camere che ha una doppia funzione: separare l'area di ingresso dal giardino (separandole visivamente, come un semplice muro) e quella di ospitare le camere alle quali si garantisce l'affaccio al giardino.

La rottura della scatola si manifesta grazie alle finestre posizionate negli spigoli; grazie alle aperture che rendono visivamente separato il blocco delle camere da quello trasversale; grazie alle aperture tra il salone e la zona dei servizi; grazie alla mancata corrispondenza della copertura con i blocchi sottostanti; grazie ai tre muri che espandono all'esterno lo spazio interno (il muro tra la zona dei servizi e il salone che rappresenta un prolungamento del muro interno, il muro che prolunga la facciata del salone, il muro che espande la facciata dell'ingresso ai garage) e grazie anche alla forte corrispondenza tra l'organizzazione degli arredi e le bucaure.

La piscina, allo stesso modo della vasca d'acqua del Padiglione di Mies a Barcelona, serve alla composizione come un altro piano, il quale risulta lontano dalla casa, come se l'organizzazione finale fosse il risultato di una dilatazione spaziale, come se un'esplosione avesse distanziato gli elementi.

Infatti la casa si espande all'esterno per accompagnare con elementi l'utente che esce all'ester-

no, come si richiede ad una casa per vacanze. I pini piantati nel giardino risultano a tutti gli effetti parte del progetto in quanto, oltre ad essere presenti come elementi verticali, creano ombra ed in questo modo contribuiscono ad espandere all'esterno lo spazio della casa.

Un tema fondamentale di questo progetto consiste nella volontà di Coderch e Valls di rappresentare il movimento, nel "momento della sua esplosione", grazie alle persiane che coprono e scoprono le finestre. Si immagini che tutte le persiane fossero chiuse facendo percepire il volume fortemente compatto e si immagini che all'improvviso vengano aperte lasciando buchi al proprio posto (costituiti dalla trasparenza delle finestre). Il momento dell'apertura sarebbe quello dell'esplosione grazie alla quale l'edificio si mostra in modo del tutto differente rispetto all'inizio, come se fosse una costruzione differente. Questo movimento è ciò che rende estremamente poetico lo spostamento di elementi che in altre circostanze non sarebbe altro che una operazione compositiva.

In questo progetto rimangono aperte alcune questioni, non è chiaro se alcuni elementi che valorizzano la percezione dello spazio interiore siano state pensate con tale proposito o meno. Infatti non è chiaro se le finestre laterali rispetto all'ingresso in sala, le quali provocano un'improvvisa dilatazione spaziale, siano state pensate con questo proposito o solo perché permettono un'articolazione dei volumi coerente con l'idea del progetto. La stessa cosa va evidenziata per la piccola finestra nello spigolo della sala, che permette alla luce di entrare e distribuirsi in modo omogeneo.



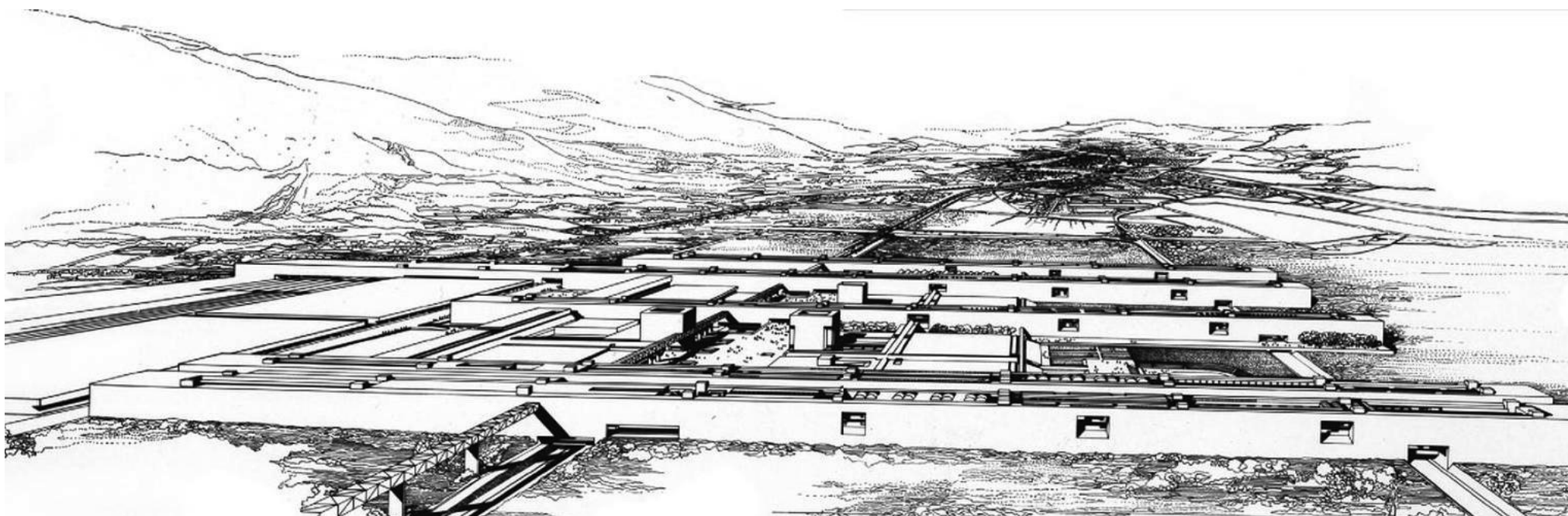
E dopo?

INTRODUZIONE

I percorsi che compiono l'architettura italiana e spagnola dalla fine degli anni sessanta al presente sono tortuosi e profondamente differenziati nei due paesi. L'architettura spagnola, dopo aver ricominciato da zero negli anni quaranta, dopo aver intrapreso il percorso faticoso ma comunque euforico degli anni cinquanta e sessanta, riesce a abbattere definitivamente la condizione di parziale isolamento nella quale si trovava e, finalmente conosciuta dai paesi europei, riceve la giusta e meritata consacrazione. Allo stesso tempo in Italia la disciplina architettonica supera la fase della ricostruzione e concentra il proprio interesse su nuove questioni. Purtroppo però tale cambiamento di direzione si scontra con una realtà problematica che scarica tutto il proprio peso sul nuovo modo di concepire l'architettura. Questo determina una forte crisi che toglie alla disciplina tutta la fiducia e il ruolo nella società che si era guadagnata nei decenni precedenti.

Questo capitolo vuole studiare e confrontare i fenomeni che accadono nei due paesi dalla fine degli anni sessanta al presente, cercando di valutare le ragioni per le quali Italia e Spagna sono evolute in maniera differente e tenta di individuare una possibilità di riscatto per la condizione italiana, oggi arenata a causa dei tanti fattori che la ostacolano e abbagliata da un'esterofilia povera di contenuti.

Si cerca di capire in quali termini si manifestino la rottura italiana con il passato italiana e la prosecuzione spagnola lungo il percorso tracciato nell'epoca della ricostruzione.



Nei decenni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, Spagna e Italia attraversano un periodo di profonde trasformazioni sotto il profilo socio-economico; le classi sociali più deboli vivono una condizione di estrema povertà eppure la forte ripresa economica modifica rapidamente il loro stile di vita e stravolge una situazione sociale che negli anni Settanta risulta profondamente trasformata.

Pier Paolo Pasolini testimonia così questo cambiamento: *“Se io oggi volessi rigirare ‘Accattone’, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo ‘corpo’ neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato sé stessi in ‘Accattone’. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non*

soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirle: ma addirittura non le capirebbe nemmeno. Dovrebbe fare come una signora milanese lettrice, alla fine degli anni Cinquanta, di ‘Ragazzi di vita’ o di ‘Una vita violenta’: cioè consultare il glossarietto. E infine è cambiata addirittura la pronuncia”.¹

Nella seconda metà degli anni sessanta avviene infatti un avvicendamento tra generazioni che porta a una trasformazione della società. Questo è particolarmente forte in Italia dove il Sessantotto rappresenta uno spartiacque tra due modelli sociali che si riflette con forza in architettura: il dibattito architettonico vede nuovi

¹ Pasolini, Pier Paolo, Corriere della Sera, 8 ottobre 1975

Nella pagina precedente: progetto di Palapacelli per il concorso della camera dei deputati
In alto: progetto per l'Università di Firenze



protagonisti, nuove condizioni e si indirizza verso nuovi temi.

In Spagna le vicende degli anni sessanta portano alla crisi del franchismo e alla sua caduta negli anni settanta e, a differenza dell'Italia, il percorso architettonico intrapreso nel dopoguerra non viene abbandonato ma approfondito. Gli architetti che avevano operato nel dopoguerra sono più giovani di quelli italiani per cui continuano a progettare ed insegnare per diversi anni e le nuove generazioni si inseriscono in questo discorso con assoluta continuità.

In Spagna giovani architetti come Rafael Moneo, Juan Navarro Baldeweg, Carlos Ferrater, Oscar Tusquets e Lluís Clotet, Alberto Campo

Baeza, Guillermo Vazquez Consuegra, Antonio Cruz e Antonio Ortiz, e per alcuni aspetti anche Ricardo Bofill si formano con i maestri del dopoguerra e intraprendono il proprio percorso professionale verso la fine degli anni sessanta. Nello stesso periodo in Italia iniziano ad affermarsi figure come quelle di Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Franco Purini, Paolo Portoghesi, Giorgio Grassi, oltre naturalmente a Manfredo Tafuri, la cui critica incide profondamente sul nuovo corso architettonico.

Mentre la situazione spagnola risulta abbastanza omogenea per quanto riguarda i principi che stanno alla base del ragionamento architettonico, al di là del fatto che comunque ogni architetto si esprime con una sensibilità formale propria

In alto: Corviale a Roma
Nella pagina seguente: Quartiere Zen a Palermo

ed autonoma, la situazione italiana si dimostra molto variegata. Diverse sono anche le sorti dei percorsi intrapresi nei due paesi infatti l'architettura proposta dagli spagnoli riesce ad esprimersi nella propria pienezza mentre in Italia sembra crearsi un divario sempre più ampio tra la figura dell'architetto, la politica e la società in generale fino a far entrare la disciplina architettonica in



una vera e propria crisi professionale che ricade anche sui contenuti.

LA DIFFICOLTÀ ITALIANA

Negli anni settanta gli architetti italiani vivono una condizione diversa rispetto a quella dell'epoca precedente. Sono cambiati i temi del dibattito ma sono cambiate soprattutto le condizioni che rendono l'attività dell'architetto sempre più legata a fenomeni da lui non controllabili. All'inizio degli anni ottanta Franco Purini descrive con queste parole la situazione del decennio appena trascorso: *“Tutti noi quarantenni, compiuti od imminenti, abbiamo disegnato per tutto il decennio passato parlando anche moltissimo ma senza costruire.*

Quel poco che qualcuno ha fatto è stato accuratamente nascosto.

Abbiamo preferito tutto sommato la soluzione moralistica del rifiuto del compromesso, dell'esser fuori, dell'osservare accigliati.

Certo, tutto ciò si può capire.

All'inizio degli anni 70 ci si presentavano almeno tre scelte, la cui notevole divergenza implicava progetti di vita fortemente alternativi.

Da qui una grande incertezza, da qui infinite discussioni nei nostri studi da studenti.

Si poteva praticare l'architettura disegnata facendo spesso progetti autocommessi, tracciando tavole di un «tracciato» che si è rivelato alla prova del decennio meno evasivo di quanto molti temessero, partecipando ai concorsi con risultati che hanno



alimentato per anni le pagine delle riviste. Ed è la scelta di chi scrive.

Si poteva insegnare e lo si è fatto, costringendo spesso lo studente a farsi mezzo dell'espressione del docente, a diventare oggetto di prove di laboratorio, queste, sì, lievemente compensative. E allora parlare molto era necessario per motivare il progettare «attraverso» l'esperienza didattica di un altro o di altri.

Ed è stata soprattutto la scelta di coloro che non hanno ritenuto necessario interporre tra l'essere stati studenti e l'insegnare un tempo per la verifica di sé oltre la scuola e, perché no, anche contro questa.

L'ultima scelta, la più difficile, consisteva nel costruire.

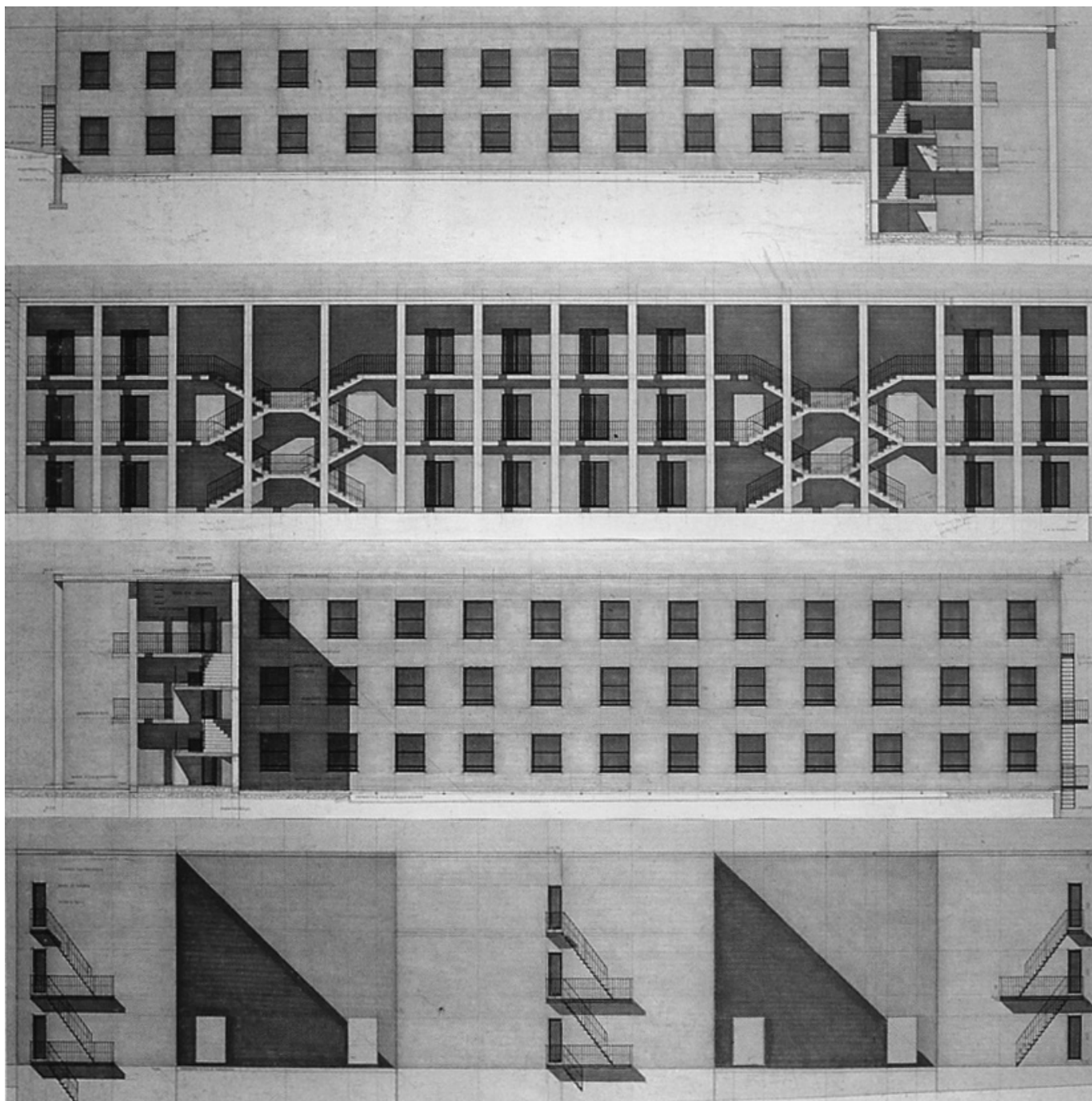
Costruire per i privati, però, dal momento che la committenza pubblica, già per suo conto di difficile accesso, era orientata, per una serie numerosa di ragioni, verso gli studi più organizzati, collaudati da verifiche precedenti.

Questi privati dettavano ogni regola del gioco, circoscrivevano con sospetta esattezza i margini dell'operazione.

Non vantando tradizioni di particolare lungimiranza questi committenti riducevano un tema progettuale ai soli connotati di superfici e cubature considerando la qualità, anche quella che non ha un costo perché deriva da un attento coordinamento di misure e proporzioni, un elemento stravagante, capace di inquietare il cliente, allarmato dall'eccezione.”²

Purini in questo scritto mette in evidenza una condizione di difficoltà causata da un sistema edilizio che si basa sulla speculazione ma pur-

² PURINI, Franco, Presentazione in “137,03 L'architettura di Giovanni Rebecchini”, Roma, Kappa, 1982, pp. 5-6



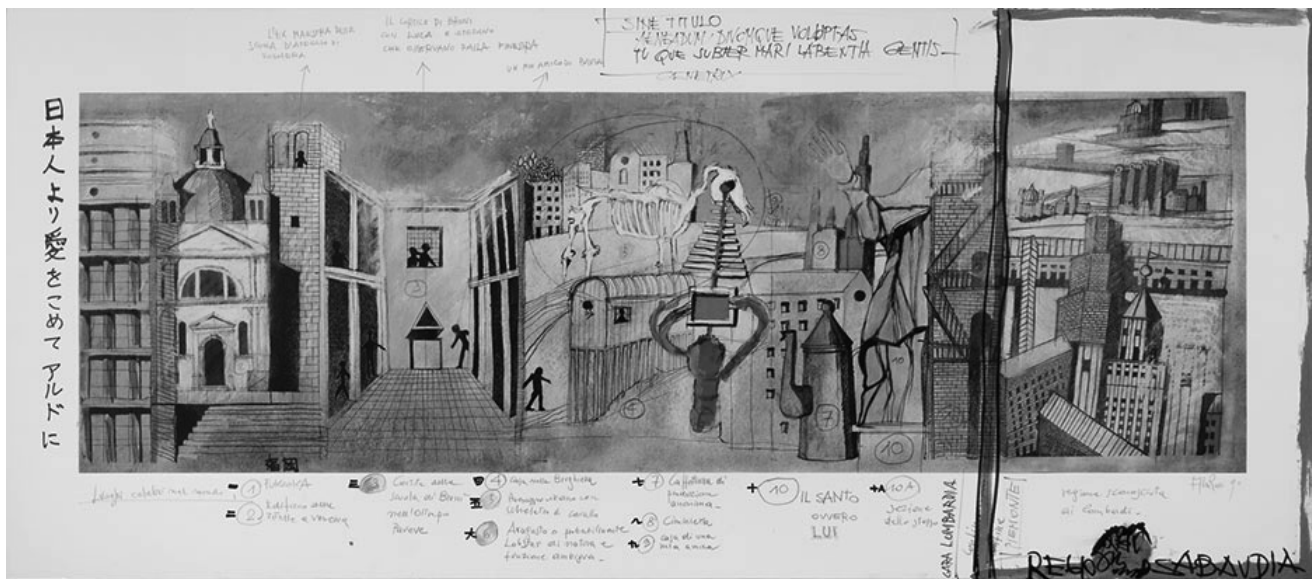
troppo questo non è l'unico problema che affligge questo periodo storico.

In aggiunta alla questione della speculazione, di cui parla Purini, va considerata la cattiva gestione del problema abitativo da parte degli enti pubblici. Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta in Italia l'attenzione verso il problema dell'edilizia popolare è fortissima e vengono costruiti molti progetti frutto di importanti sperimentazioni dei quali i più importanti sono Corviale (1973) di Mario Fiorentino a Roma oppure il quartiere Zen (1969) di Vittorio Gregotti e Franco Purini a Palermo.

Questi progetti sono tra loro molto diversi sotto il profilo architettonico eppure subiscono la stessa sorte. Per anni le cause sono state ricercate nel problema tipologico e questo sicuramente può motivare alcuni fenomeni negativi però il vero problema è che questi complessi edilizi, di notevoli dimensioni, sono stati gestiti dagli enti politici senza una attenzione adeguata. Il problema si è rivelato di natura principalmente sociale: infatti collocare migliaia di persone tutte appartenenti ai ceti poveri in grandi aggregati edilizi, lontani dalla città e quindi dai servizi ha innescato un fenomeno di ghettizzazione sociale che si è rivelato molto problematico.

In questi casi è mancata un'adeguata gestione politica dei fenomeni sociali ma anche di quelli economici e infrastrutturali dato che tali quartieri avrebbero dovuto ospitare negozi e avere le infrastrutture necessarie per un buon collegamento con la città ma questo non è stato fatto e ciò ricadeva nell'ambito di competenza del soggetto politico-istituzionale.

Bisogna dire come anche altri fenomeni abbiano

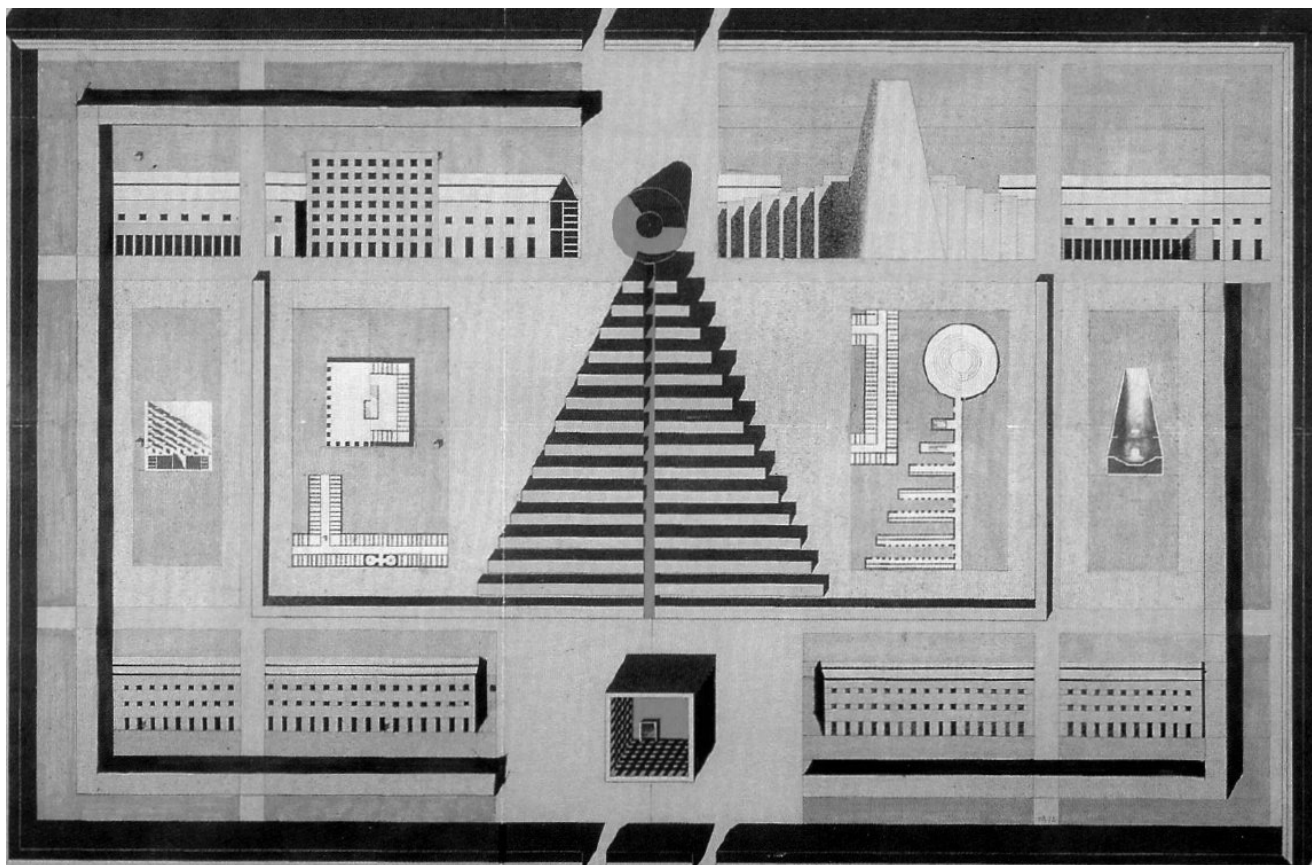


alla definitiva affermazione dell'automobile che causa l'abbandono dei centri storici e la rinuncia all'infrastrutturazione del territorio italiano con adeguati mezzi per il trasporto pubblico infatti l'automazione, nei trasporti come negli altri settori, continua ad essere considerata un fenomeno negativo: progetti come quello di Gregotti e Purini per l'Università di Firenze in cui viene previsto un collegamento con le reti ferroviarie che diventano a tutti gli effetti parte dell'edificio non vengono metabolizzati e il rapporto con il paesaggio continua a svilupparsi secondo il criterio del minimo intervento e della rinuncia al dialogo tra architettura, territorio e infrastrutture. Questo fenomeno porta all'inevitabile fallimento di un'architettura che ambisce ad una nuova definizione non soltanto della disciplina ma anche di un modo di vivere gli spazi che avrebbe riguardato tutta la società.

Nel 1974 nascono anche le Soprintendenze e questo è un altro elemento che presenta aspetti negativi per l'architettura italiana dato che rimanda il problema dell'intervento nei contesti storici ad una serie di normative che deresponsabilizzano l'architetto dal porsi di fronte alla questione storica con consapevolezza. Il problema della storia inizia ad essere considerato anch'esso come un problema esclusivamente tecnico e questo non permette di rileggere la questione dei centri storici per poterla ridefinire ma ne causa la musealizzazione, a volte con la presenza di spiccati fenomeni speculativi. La città dunque si divide tra centro storico e zona di espansione e queste due realtà non sono messe in condizione di poter dialogare tra loro, a causa di una serie di aspetti normativi, socia-

contribuito con forza ad ostacolare il percorso verso una nuova architettura e tra questi vi è il fatto che l'Italia non è stata capace di elaborare una poetica post-industriale. Se dagli anni trenta agli anni sessanta le infrastrutture ferroviarie, le autostrade e le industrie erano state progettate con l'intenzione di costruire architetture infrastrutturali e produttive che non avessero paura di affermare la propria identità, fino ad arrivare ad un concorso per il ponte di Messina, che è forse uno dei momenti più straordinari di tale fenomeno, dagli anni settanta la progettazione di queste tipologie viene ritenuto un problema esclusivamente tecnico e, in quanto tale, affidato a professionisti di settori specifici ma facendo ciò si rinuncia alla possibilità di disegnare e definire il paesaggio. Un altro problema di questo periodo è dovuto

Nelle pagine precedenti: Roma Est dello Studio Asse;
 Dormitori dell'Università di Chieti di Giorgio Grassi
 In Alto:
 disegno di Aldo Rossi in cui si nota la figura del Santo



In alto: progetto di Aldo Rossi per il cimitero di Modena

li ed economici che la politica asseconda senza mettere in discussione. Le zone di espansione diventano sempre più ampie e si perde il concetto di scala urbana, per cui prende vita un'idea di città la cui dimensione è quella territoriale che, come si diceva sopra, viene accettata di per sé ma non viene pianificata.

LE NUOVE QUESTIONI DELL'ARCHITETTURA IN ITALIA

Come si è visto l'architettura italiana negli anni settanta subisce una serie di cambiamenti di ordine istituzionale e sociale che si riflettono negli specifici aspetti disciplinari. Tuttavia va evidenziato come in questo periodo in Italia vengano definite alcune nuove correnti di pensiero che spostano i termini del problema rispetto all'epoca precedente. I modelli cambiano, come dimostra il fatto che l'attenzione verso l'architettura popolare cede il passo allo studio del Razionalismo, dell'architettura classica e rinascimentale ma anche delle architetture utopiche del neoclassicismo francese.

In questi anni Manfredo Tafuri inizia a studiare il rinascimento italiano, dedicando particolare attenzione a figure come Brunelleschi o Leon Battista Alberti, allo stesso tempo Aldo Rossi scrive un importante saggio sulla figura di Etienne Louis Boullée nel quale afferma *"Boullée è un architetto razionalista nel senso che, costruito un sistema logico dell'architettura, egli si propone di verificare continuamente con i diversi progetti i principi assunti; e la razionalità del progetto consiste nell'aderire a questo sistema. (...) Certamente il razionalismo convenzionale pretende di derivare tutto il processo dell'architettura dai principi, mentre questo razionalismo esaltato di Boullée e di altri presuppone una fiducia (o fede) che illumina il sistema ma ne è al di fuori"*³.

3 ROSSI, Aldo, Introduzione in *"Etienne Louis Boullée"*. Venezia, Marsilio, 1967



In alto: Colegio Arquitectos de Andalucía di Ruiz Cabrero

Nello stesso periodo Giorgio Grassi conduce importanti studi sul Razionalismo che vengono fuori nel suo libro *“La costruzione logica dell’architettura”*, nel quale afferma: *“Con questo studio mi propongo di considerare e di descrivere alcuni sistemi teorici, alcune tecniche d’indagine e di sistemazione dei dati analitici, e di valutarne la portata sul piano metodico e l’efficienza sul piano conoscitivo. Vorrei inoltre mettere in relazione queste direzioni d’indagine con un particolare filone di pensiero, che è il razionalismo. (...) Con il termine di razionalismo designo un certo tipo di pensiero, un atteggiamento che precede e guida la scelta metodologica. Nel campo dell’architettura, del suo studio e della sua costruzione, il razionalismo rappresenta un angolo visuale, un atteggiamento rispetto all’esperienza dell’architettura. Speculazione e indagine sui processi logici sono caratteristici del pensiero razionalista, quindi assume un ruolo preminente anche il procedimento. Quell’ansia di certezza che ne costituisce il movente si esprime attraverso un’esigenza di generalità: in ciò consiste la scelta speculativa, nella ricerca di elementi costanti.”*⁴

Giorgio Grassi parlando qui di “ansia di certezza” presenta un fenomeno nuovo rispetto a quello italiano nell’epoca del dopoguerra, che si va concludendo proprio negli anni in cui Grassi scrive. Nel modo di progettare della generazione precedente non c’era la volontà di raggiungere o di legarsi a delle certezze, così come non si ricercavano quei “principi” di cui parla Rossi nel testo su Boullée, come strutture teoriche da cui far derivare l’opera architettonica.

Questo è uno degli elementi di distacco tra l’o-
4 GRASSI, Giorgio, *“La costruzione logica dell’architettura”*, Venezia, Marsilio, 1967

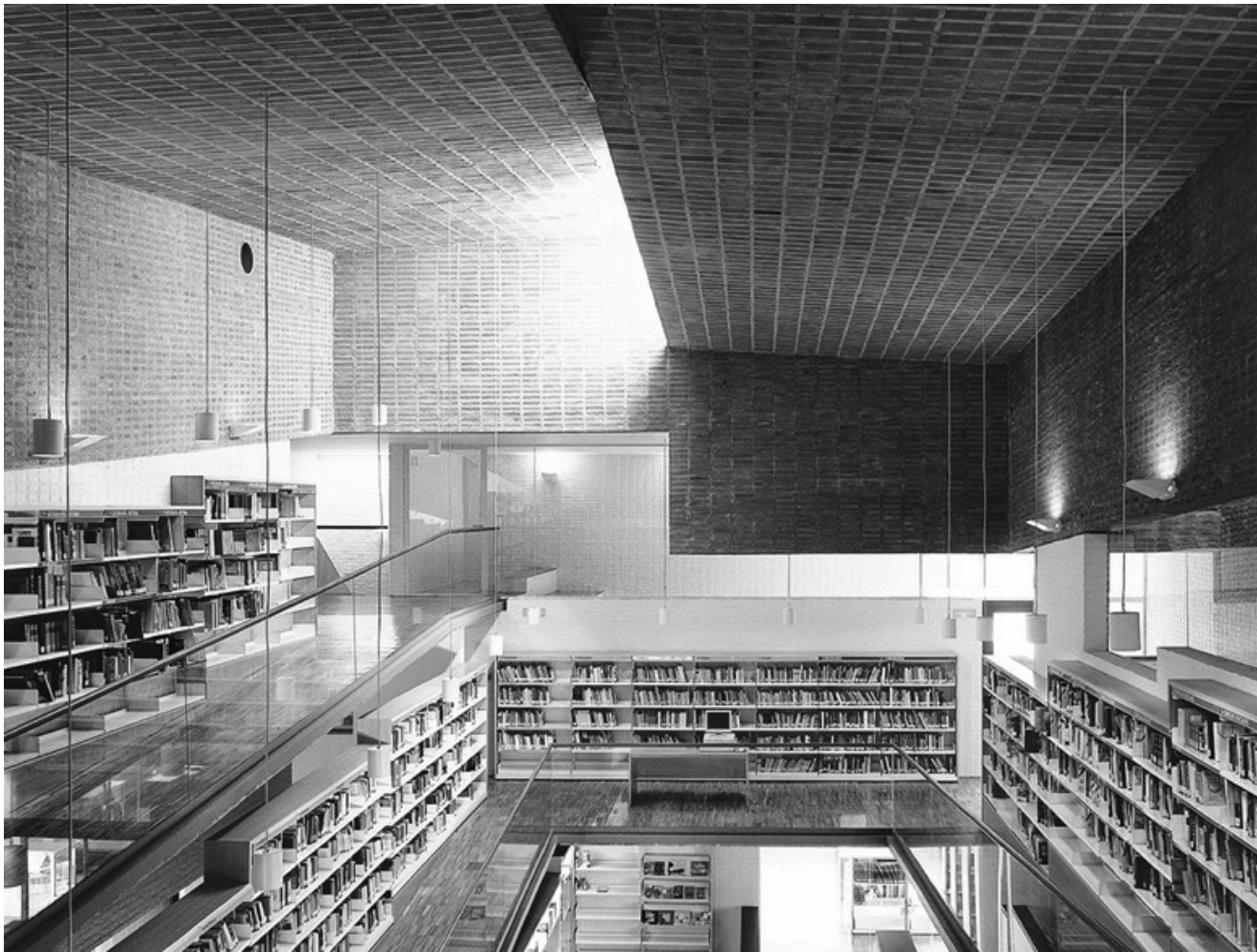
pera delle due generazioni ma l’altro elemento è quello politico di cui parla Tafuri: *“Ciò che ci interessa in questa sede, è precisare quali siano i compiti che lo sviluppo capitalistico ha tolto all’architettura: che è come dire, che esso ha tolto, in generale, alle prefigurazioni ideologiche. Con la qual cosa, si è condotti quasi automaticamente a scoprire quello che può anche apparire il “dramma” dell’architettura, oggi: quello, cioè, di vedersi obbligata a tornare pura architettura, istanza di forma priva di utopia, nei casi migliori, sublime inutilità. Ma ai mistificati tentativi di rivestire con panni ideologici l’architettura, preferiremmo sempre la sincerità di chi ha il coraggio di parlare di quella silenziosa e inattuale “purezza”. Anche se essa stessa nasconde ancora un afflato ideologico, patetico per il suo anacronismo.*

*I temi nuovi che si propongono alla cultura architettonica sono invece, paradossalmente, al di qua e al di là dell’architettura.”*⁵

Tafuri qui critica apertamente quello che era l’oggetto dell’attenzione degli architetti del dopoguerra ed esprime la necessità della disciplina di occuparsi dei problemi ideologici.

Questo atteggiamento esprime una rinuncia ad occuparsi delle questioni propriamente progettuali e Rafael Moneo a riguardo esprime un giudizio profondamente negativo e riporta così il pensiero di Tafuri: *“Pochi architetti avevano potuto, o saputo, essere critici nei confronti del potere. Di qui il saldo negativo del loro lavoro, incapace di comprendere la direzione che richiedeva la storia. Non deve dunque sorprendere il giudizio disdegnoso che egli riservava ai tentativi degli architetti che*

5 TAFURI, Manfredo, *“Progetto e Utopia”*, Bari, Laterza, 1973, p.3



In alto: Biblioteca a Villanueva de la Canada di Navarro Baldeweg

lottavano per ottenere una forma di espressione personale: cadevano sempre nella trappola che il potere tendeva loro e pertanto non aveva quasi senso parlare di architettura. La missione del critico era quella di svelare questa situazione e non di colmare di elogi il lavoro degli architetti sempre al servizio del potere. L'architettura, come la inten-

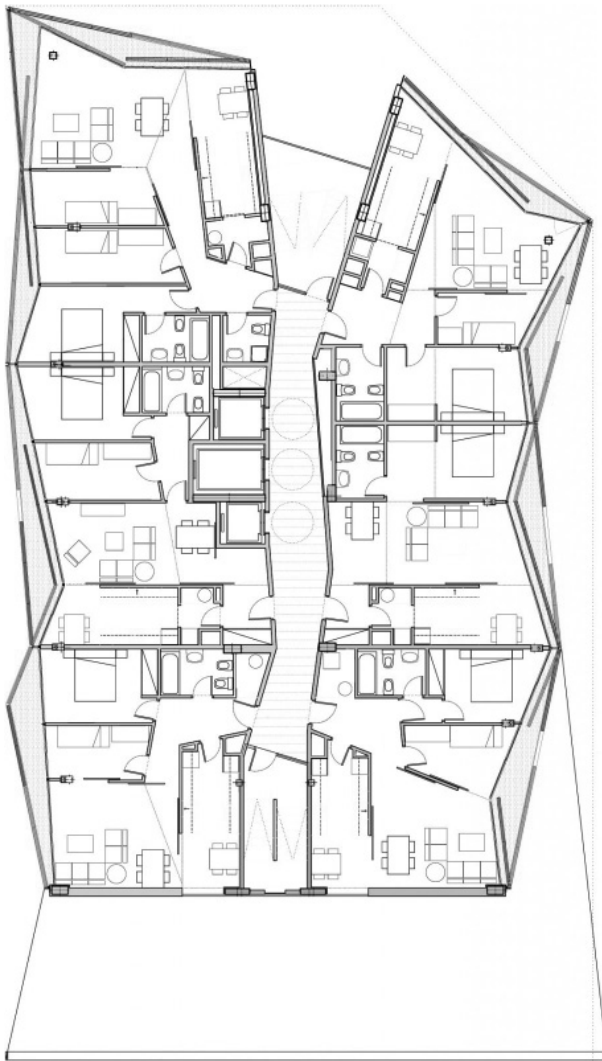
devano i critici precedenti, non interessava più. Da lì, a dichiarare la sua scomparsa immediata, poco mancava.”⁶ e aggiunge “L'Italia cessò di essere quel paradiso che ci affascinava e divenne un vero e proprio campo di battaglia ideologico.

Il protagonismo che assumono le figure di Aldo Rossi e Manfredo Tafuri va attribuito a queste circostanze. È un periodo, l'inizio degli anni Settanta, in cui prevaleva una missione marxista e teleologica della storia. Le conquiste dei maestri del dopoguerra si presentavano come prove dell'ansia di sopravvivenza di una borghesia che acuiva l'individualismo.”⁷

Moneo mette qui in evidenza un fenomeno molto importante ovvero il fatto che vengono abbandonati i principi progettuali che avevano reso grande l'architettura italiana nel secondo dopoguerra ma questo atteggiamento secondo Franco Purini è la necessaria risposta a condizioni esterne all'architettura, quelle che sono state presentate nel paragrafo precedente. Purini motiva così la scelta degli architetti di quel periodo: *“Alla fine degli anni Sessanta l'architettura romana ha subito un tracollo, una traduzione sbagliata del tema della prefabbricazione, la burocratizzazione degli apparati, la costruzione di una periferia uniforme dall'architettura serializzata, una volontà di conformismo nel senso negativo, l'architettura che diviene un fenomeno protocollare, fatta dai regolamenti edilizi. Nella nostra contemporaneità è possibile recuperare quella dimensione. Credo che dobbiamo applicare il principio muratoriano dell'architettura che nasce da una intenzio-*

6 MONEO, Rafael, “L'altra modernità”, Milano, Marinotti, 2012 p.111

7 Ibidem p.110



In alto: Edificio residenziale di Carlos Ferrater

nalità che deve esserci alla base un forte pregiudizio, un principio. Non è la realtà che influisce sulle idee ma è vero esattamente il contrario. Spesso gli architetti sbagliano per eccesso di realismo, la realtà è fatta da idee che modificano il mondo diventando cose. De Gaulle sosteneva che bisogna avere una strategia e poi la realtà ci seguirà”⁸.

In questo periodo in Italia l’oggetto di studio della disciplina architettonica risulta essere profondamente cambiato rispetto al dopoguerra. Se la rivoluzione del 68 rappresenta un avvicendamento generazionale, la stessa cosa avviene in architettura e possiede una simile carica politica. Alcuni progetti sono emblematici per capire questo periodo, tenendo conto che in questi stessi anni la ricerca del gruppo fiorentino di Superstudio riceve grande attenzione tanto da essere regolarmente pubblicata su Casabella.

Il primo caso in cui si nota un distacco rispetto ai principi progettuali dell’epoca precedente è quello del concorso per i nuovi uffici alla Camera dei Deputati svolto nel 1967. Emergono aspetti interessanti e completamente diversi da quelli dell’epoca precedente, a partire dal fatto che i progetti presentati non hanno l’ambizione di stabilire un vero dialogo con la città ma si contrappongono ad essa.

Di pochi anni dopo sono i progetti dell’Università di Firenze (1969) e di quella di Cosenza (1970) proposti da gruppi guidati da Gregotti e a cui prende parte Franco Purini. Tali progetti fanno emergere un’interessante rapporto con il territorio infatti la scala degli interventi previsti privilegia la lettura territoriale, in particolare per

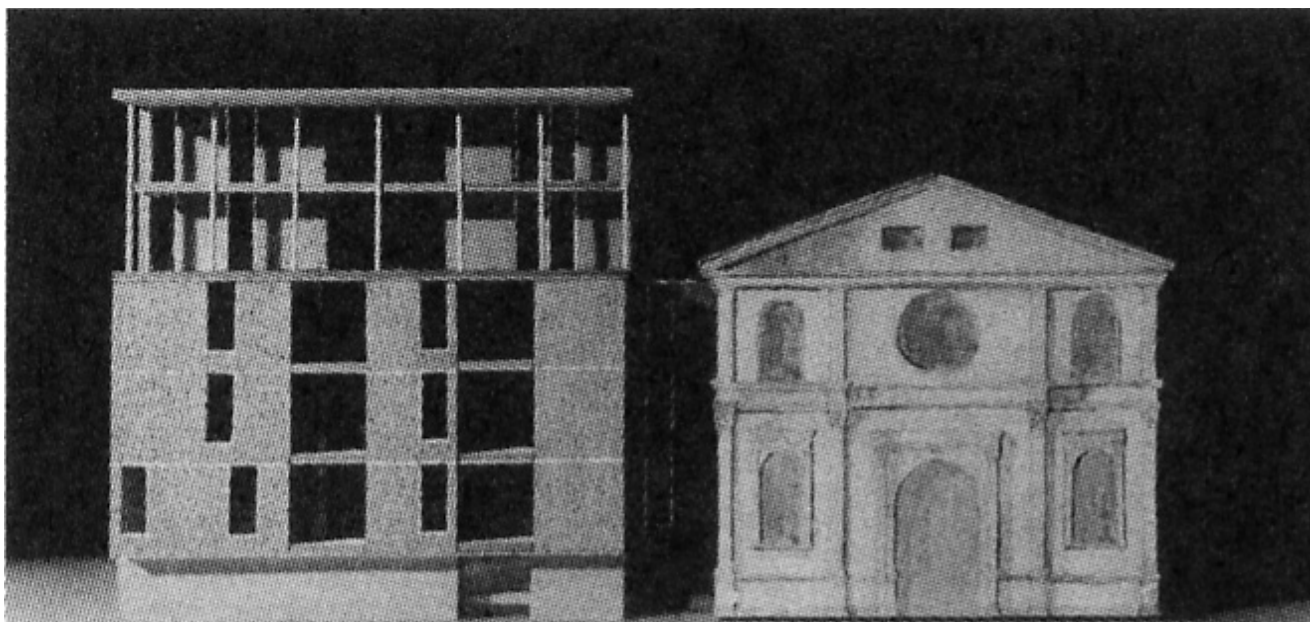
quanto riguarda l’Università di Cosenza che si sviluppa lungo un asse che attraversa una serie di valli e colline.

In entrambi i progetti vi è un’attenzione al territorio che, per i motivi elencati sopra, non viene colta dalle istituzioni per cui da questo momento questa scala di intervento non riuscirà ad essere accettata dalle istituzioni che tuttavia cedono spesso a interventi simili quando sono di natura speculativa come i grandi centri commerciali che iniziano ad essere costruiti pochi decenni dopo alle periferie delle grandi città. Tuttavia è interessante notare come questo tema risulti ricorrente per decenni e autori che lo propongono alla fine degli anni sessanta riescano a lavorarci con una buona riuscita magari decenni dopo come accade per Purini con il complesso Eurosky costruito negli anni duemila ma anche per il progetto del centro commerciale in Campania Vulcano buono progettato da Renzo Piano sempre negli anni duemila.

L’attenzione al territorio implica un concetto di scala che però porta spesso a perdere di vista la dimensione umana ed è quello che accade in Italia negli ultimi decenni quando si può dire che viene davvero presa a riferimento l’idea di città pensata da Le Corbusier.

Gli anni settanta sono anche il periodo in cui l’idea di valore sociale dell’architettura è fortissimo ed è in quest’ottica che vanno letti i grandi complessi di edilizia popolare, che si differenziano proprio per la scala dagli interventi del periodo precedente.

Della fine degli anni sessanta è anche il lavoro dello Studio Asse, guidato da Zevi, che si occupa della progettazione di un centro direzio-



riprende le pitture di De Chirico che avevano ispirato anche la costruzione dell'Eur. Negli anni venti e trenta italiani alcuni autori avevano già esplorato il problema della rilettura delle forme classiche inserendovi un aspetto ironico e lo si può notare nelle opere di Enrico Del Debbio, di Giovanni Muzio ma anche le prime opere di Luigi Moretti come la palazzina ad Ostia.

È emblematico notare come la figura dell'uomo praticamente scompare e in alcuni disegni di Aldo Rossi compare addirittura la figura del Santo. Le architetture di Aldo Rossi, seppur cariche di importanti significati simbolici, sembrano non prendere in considerazione l'uomo che le usa e questo è un elemento che differenzia molto l'architettura di questo periodo da quella dell'epoca precedente. Moneo descrive il progetto della scuola di Broni di Aldo Rossi con queste parole: *“L'architettura (di Rossi) che le fotografie della scuola di Broni ci presentano, ci parlano di una scenografia crudele, provocatoriamente estranea a quanto ha a che vedere con il senso del comfort o con il godimento della percezione dello spazio. È come se Rossi avesse intenzione di parlare al bambino, dai primi momenti della sua esistenza, della sua vita istituzionale. (...) Vi è in Rossi la volontà di essere onesto (sulla durezza della vita) anche a costo di essere crudele.”*⁹

Questa durezza si nota chiaramente anche nel cimitero di Modena, che sembra un luogo del tutto inospitale. Progettare gli stessi edifici nell'epoca precedente avrebbe significato mettere al centro gli utenti di quegli spazi. Inoltre i progetti di Giorgio Grassi tendono a ripensare

nale a Roma Est, pensata come la nuova area di espansione della città, la proposta tuttavia sembra completamente inadeguata al problema della capitale dato che prevede un complesso di edifici incapace di stabilire un dialogo con la città.

Un altro discorso è quello di Aldo Rossi che già dal progetto del Cimitero di Modena del 1971 si concentra sui caratteri figurativi dell'architettura e sulla base di questa corrente di pensiero si sviluppa la Tendenza. Bisogna dire come questo fenomeno, legato anche al postmodernismo che vede Paolo Portoghesi come uno dei primi esploratori, si allaccia a quello che era stato fatto in Italia negli anni trenta. Non a caso Aldo Rossi

⁹ MONEO, Rafael, *“L'altra modernità”*, Milano, Mariotti, 2012 p.112

In alto: Prima versione Casa alle Zattere di Gardella



l'architettura moderna secondo una logica razionalista, che presta particolare attenzione alle questioni tipologiche.

Lo stesso Gardella qualche decennio più tardi giudica così la mutazione del problema architettonico: *“Manca un dato, manca un elemento qualitativo che va recuperato. Credo che ci voglia il recupero di un'architettura che parli agli uomini e non alle riviste. C'è stato, in fondo, un certo periodo in cui l'architettura, era l'architettura per le riviste. Anche giustamente, perché una rivista dà valore a quell'architettura, dà un raggio di influenza. Quindi era anche giusto. Però stravolgeva un po' il senso del rapporto che ci dovrebbe essere tra l'architettura e gli uomini, la gente che ci vive.”*¹⁰

In Italia l'apporto del secondo dopoguerra non è stato del tutto dimenticato ma i tentativi di riprenderne il discorso sembrano sporadici e discontinui, privi della sistematicità spagnola. Con questo non si vuole entrare nel giudizio della qualità dell'architettura italiana ma solo affermare che il ragionamento architettonico muove da principi diversi da quelli individuati negli anni cinquanta e sessanta.

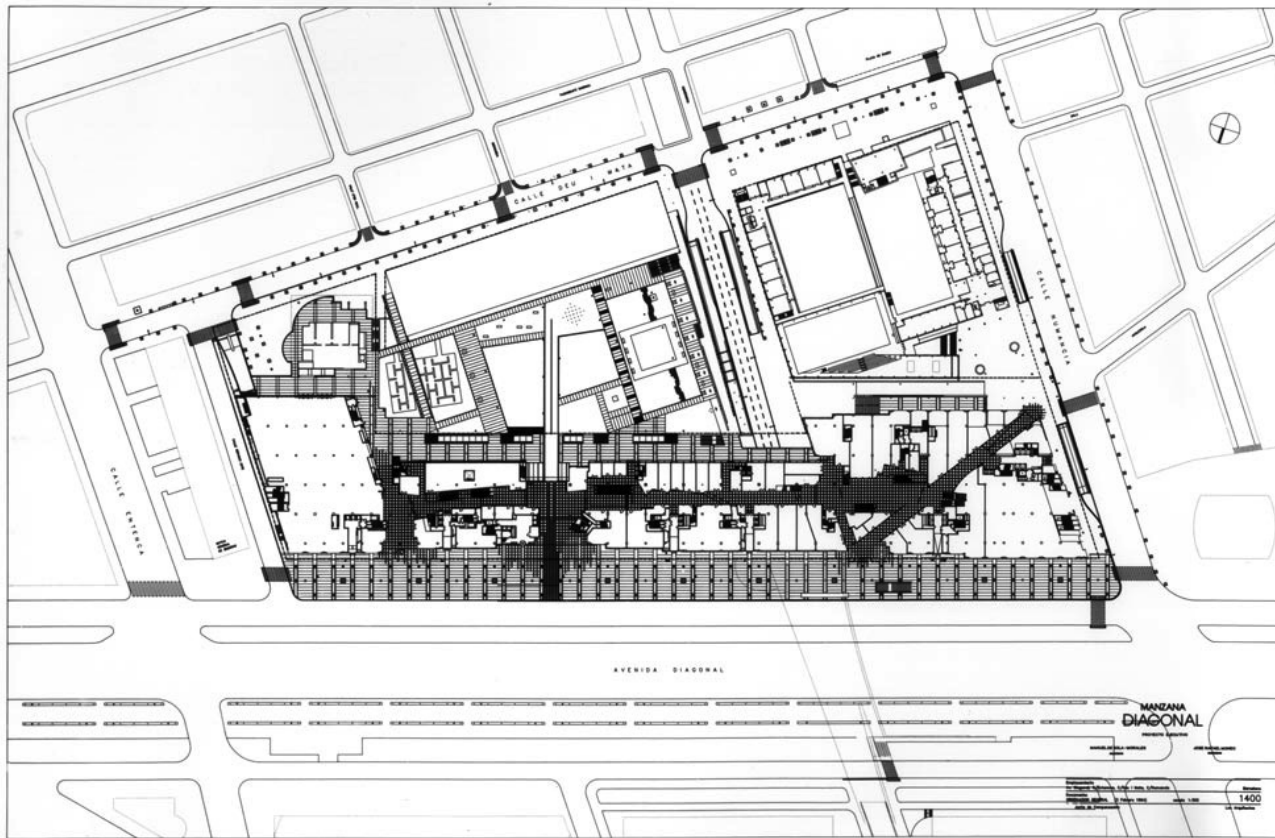
La Spagna presenta una situazione del tutto diversa, in assoluta continuità con il percorso intrapreso nel dopoguerra e lo si nota nelle opere degli architetti della generazione successiva a quella dei maestri. Va sottolineato come in Spagna gli ordini professionali e quindi quello degli architetti risca a tutelare la professione che in

¹⁰ GARDELLA, Ignazio, *“Intervista di Alessandra Capua-
no e Orazio Carpenzano”*, (2013 Ottobre 02). ArchiDiAP

Italia perde il suo peso politico e culturale. Dagli anni settanta in poi l'architettura spagnola conosce un periodo di grandissima produzione mentre quella italiana entra in una crisi che non le consente di trovare spazi di espressione. Occorre dire che la gran parte dei protagonisti dell'architettura spagnola degli ultimi decenni si forma negli studi dei maestri oppure a stretto contatto con loro in ambiente accademico. Ad esempio si nota che Rafael Moneo ha collaborato con lo studio di Saenz de Oiza, che Juan Navarro Baldeweg è stato a stretto contatto con Alejandro de La Sota e che Alberto Campo Baeza ha collaborato professionalmente con Julio Cano Lasso.

La figura di Campo Baeza si lega alla generazione precedente con meno immediatezza rispetto agli altri personaggi citati eppure è significativo notare come alla base dell'elaborazione dei suoi progetti ci sia un sempre il ricorso ad alcuni concetti elementari dell'architettura che possono essere la gravità, la luce o l'utilizzo di forme geometriche pure.

Per fare un esempio della continuità con il dopoguerra è interessante osservare il centro commerciale Ilha Diagonal progettato a Barcellona da Ignasi de Solà-Morales e Rafael Moneo. Quello del centro commerciale è un tema complesso perché si propone la progettazione di un'area di vaste dimensioni per funzioni che richiedono ampi spazi. Un edificio di questo tipo che occupa una porzione di città fortemente urbanizzata come quella della Diagonal di Barcellona implica l'attenzione a diversi temi. Questo edificio si dimostra straordinario per diversi motivi. Uno è la sua capacità di dialogo con l'e-



sistente che non è raggiunto esclusivamente in termini formali ma soprattutto grazie alla pianta, che consente di legare gli spazi interni alla maglia urbana dell'intorno. Un altro accorgimento molto importante è dato dal fatto che il fronte sulla Diagonal non è piatto ma concavo e questo è un modo per permettere di catturare l'attenzione del pedone che percorre l'asse stradale e che percepisce quella rientranza come un invito ad interagire con il blocco commerciale. Inoltre il trattamento delle facciate esterne consen-

te di integrare perfettamente il grande blocco nell'immagine urbana. Ciò che colpisce di più di questo edificio è il fatto che gli spazi interni sono inusuali per quelli di un centro commerciale dato che la dimensione dei percorsi varia di continuo, stabilendo un'interessante confronto con la scala umana infatti le parti più frequentate sono più ampie mentre quelle meno percorse risultano più piccole. Anche le dimensioni degli spazi commerciali sono variabili e questo permette di ritrovare quel rapporto tra commercio e cittadino che possiedono in genere i centri urbani. Qui Solà-Morales e Moneo stabiliscono una continuità non solo con il tessuto urbano di Barcellona ma con le abitudini consolidate dei suoi cittadini.

Navarro Baldeweg lavora nello stesso modo con la scala degli edifici come si può notare dal centro civico progettato nel 1996 a Villanueva della Cañada nel quale viene ricostruita una complessità spaziale propria di un ambito urbano.

Il tema della continuità è approfondito con grande sapienza anche nelle opere di Gabriel Ruiz Cabrero e Carlos Ferrater con quest'ultimo che in alcuni edifici cita apertamente elementi progettuali utilizzati da Coderch. Rafael Moneo nell'edificio di Murcia riprende il primo progetto della Casa alle Zattere di Gardella.

Infine è importante notare i temi di riflessione dell'insegnamento universitario e risulta evidente come il periodo del dopoguerra italiano e spagnolo venga oggi studiato nelle facoltà spagnole e trascurato in quelle italiane per cui gli ar-

Nella pagina precedente in alto: Municipio de Murcia di Rafael Moneo
 Nella pagina precedente in basso: Ilha Diagonal
 In alto: Ilha Diagonal

chitetti italiani risultano, a volte, più conosciuti in Spagna che nella loro nazione. Questo significa che da un lato l'architettura italiana può riscoprire una serie di elementi della propria tradizione che possono garantirle un salto di qualità, dall'altro lato invece si evidenzia come sia sbagliato parlare dell'identità nazionale dell'evoluzione architettonica ma sarebbe più corretto considerare le correnti e gli atteggiamenti architettonici con un carattere sovranazionale.

BIBLIOGRAFIA

CANELLA, Guido, *"Architetti italiani nel novecento"*, Milano, Marinotti, 2010

GRASSI, Giorgio, *"Architettura a Berlino negli anni "*, Milano, 1979

GRASSI, Giorgio, *"La costruzione logica dell'architettura"*, Venezia, Marsilio, 1967

GREGOTTI, Vittorio, *"Il territorio dell'architettura"*, Milano, Feltrinelli, 1966

MONEO, Rafael, *"L'altra modernità"*, Milano, Marinotti, 2012

Pasolini, Pier Paolo, *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1975

PURINI, Franco, *"La misura italiana dell'architettura"*, Bari, Laterza, 2008.

PURINI, Franco, Presentazione in *"137,03 L'architettura di Giovanni Rebecchini"*, Roma, Kappa, 1982

ROSSI, Aldo, Introduzione in *"Etienne Louis Boullée"*. Venezia, Marsilio, 1967

ROSSI, Aldo, *"L'architettura della città"*, Milano, 1966

SOLA-MORALES, Ignasi, *"Decifrare l'architettura"*, Torino, Allemandi, 2001

TAFURI, Manfredo, *"Progetto e Utopia"*, Bari, Laterza, 1973

TAFURI, Mafredo, *"Storia dell'architettura italiana. 1944-1985"*, Torino, Einaudi, 2002

Le Interviste



INTRODUZIONE

In questo capitolo sono raccolte alcune interviste realizzate durante il percorso di ricerca e che hanno permesso di approfondire le questioni del dopoguerra con personaggi coinvolti in prima persona. È stata un'occasione per verificare le ipotesi fatte sulle questioni ambigue e poco chiare nelle quali ci si è imbattuti durante la ricerca. Inoltre è stato possibile penetrare argomenti che ancora non sono stati adeguatamente approfonditi dalla storiografia e sono emersi anche particolari inediti. Dalle parole degli intervistati è anche possibile notare delle questioni implicite ma tuttavia molto importanti nell'indagine del fenomeno studiato.

Le domande rivolte ai personaggi intervistati sono state formulate ed organizzate in modo da far emergere i diversi aspetti della questione del secondo dopoguerra per cui in alcuni casi ci si è concentrati sui fenomeni storici e in altri sulla composizione architettonica.

Il differente e personale approccio alla disciplina di ognuno dei personaggi intervistati ha determinato la costruzione di un quadro estremamente variegato che, cercando di ricostruire con completezza le vicende del dopoguerra ne evidenzia anche la complessità e le contraddizioni.

Il quadro che si è delineato è senz'altro vasto ma presenta degli elementi ricorrenti come la consapevolezza che il problema progettuale si fonda su principi immutabili che riguardano la costruzione dello spazio architettonico e dell'ambiente urbano attraverso un'opera che si colloca in uno specifico contesto con il quale stabilisce un dialogo solido ed intimo ma che non si propone come una soluzione universale. Si è lontani da

standardizzazioni e si cerca di volta in volta una soluzione ad un problema specifico.

Discutere del dopoguerra con personaggi che ne hanno vissuto le vicende, attraverso lo strumento dell'intervista, ha permesso di mettere in luce le opinioni dei vari autori sui diversi temi indagati, che forse non sarebbero emerse con la stessa chiarezza se gli stessi architetti avessero espresso le proprie idee su mezzi come libri, riviste o in occasione di conferenze. Ciò ha consentito anche di mettere a fuoco anche questioni inedite e ciò è anche dovuto al fatto che si è ritenuto molto importante indagare l'approccio di ogni autore ai temi trattati nella ricerca.

Ogni personaggio intervistato possiede un approccio alla disciplina architettonica personale e quindi differente rispetto a quello degli altri, di conseguenza le domande sono state formulate ed organizzate in modo in modo specifico, andando ad indagare, di volta in volta, singoli aspetti del problema, tenendone presente la complessità.

L'incontro con Glauco Gresleri ha fatto emergere con estrema chiarezza quelli che erano i principi compositivi adottati da numerosi architetti nel secondo dopoguerra per cui si nota una enorme attenzione alla costruzione dello spazio e alla percezione che ne ha il fruitore.

L'intervista a Vittorio Gregotti è stata incentrata sulle relazioni tra architetti italiani e spagnoli nel periodo del dopoguerra, inquadrandoli nel contesto internazionale e cercando di capire anche cosa succede dagli anni Settanta in poi.

Con Giorgio Muratore si è parlato delle vicende del dopoguerra e sono state ricostruite le

dinamiche sia politiche che culturali che hanno determinato lo sviluppo dell'atteggiamento architettonico del dopoguerra e quello dei decenni successivi, concentrandosi in particolare sulla situazione romana.

Oriol Bohigas ha invece descritto la situazione catalana nel dopoguerra, spiegando la necessità di stabilire contatti internazionali e di creare un legame tra l'ambiente barcellonese e quello madrilenno. Bohigas ha anche spiegato le ragioni che stanno alla base di un approccio urbanistico sulla base del quale si è evoluta la città di Barcellona negli ultimi decenni.

Oscar Tusquets ha spaziato dalla situazione della Scuola di Barcellona nel dopoguerra al legame tra architetti e artisti, passando per le relazioni tra architetti spagnoli ed italiani. Dalla sua intervista è emersa anche l'importanza che figure come quella di Coderch rivestivano nel dopoguerra.

Nel necessario adattamento dal colloquio verbale al testo scritto si è scelto di modificare il meno possibile le interviste in modo da poter apprezzare le espressioni, i termini utilizzati da ciascun architetto e le sfumature di significati. Si ritiene infatti che anche la scelta dei termini utilizzati dagli interlocutori sia molto importante perché mette in luce particolari aspetti dell'argomento trattato, oltre che esprimere il tipo di approccio personale alle questioni trattate.

VITTORIO GREGOTTI
Milano, Dicembre 2013

Simone Censi

SIMONE CENSI - Vorrei approfondire con lei la questione delle relazioni che l'architettura italiana ha avuto con quella spagnola nei decenni Cinquanta e Sessanta. Analizzando il Dopoguerra ed individuando i principi architettonici che guidano l'opera di questi decenni sia in Italia come in Spagna, si notano infatti importanti analogie che accomunano le due situazioni.

VITTORIO GREGOTTI - Innanzitutto importante notare come tali legami siano stati soprattutto personali. I rapporti tra la Spagna e l'Italia iniziarono con i CIAM degli anni Trenta quando c'erano Joseph Luis Sert e un gruppo di razionalisti spagnoli. Sert ad esempio divenne piuttosto amico di Pollini e già da allora i due si incontravano per discutere di temi importanti. In particolare la rivista A.C. rivestiva un ruolo rilevante, era una rivista che pubblicavano i CIAM spagnoli in quegli anni lì, poco prima della guerra civile spagnola. Una rivista che usciva a Barcellona dove avevano luogo molte manifestazioni culturali, Le Corbusier andò a visitare Barcellona. In quel periodo la relazione c'era soprattutto con la Francia.

Questa relazione si prolungò fino al 1937 quando venne realizzato il padiglione spagnolo all'Esposizione Internazionale di Parigi. Sarebbe più preciso dire che era il padiglione della Spagna di sinistra. Il padiglione fu progettato da Sert insieme a Lacasa, vi furono esposte molte opere di artisti importanti come Calder ma soprattutto la Guernica di Picasso, dipinta proprio per quell'occasione. Vi era dunque un rapporto molto importante tra la sinistra francese e quella spagnola, un rapporto che venne reciso nel

momento in cui Franco salì al potere. Da quel momento si sviluppò una cultura del Novecento spagnolo, da parte di chi collaborava con il regime. Gli architetti che poi tornarono ad assumere un atteggiamento moderno erano architetti grosso modo della mia generazione, salvo alcuni casi come quello di Sert che dovette trasferirsi negli Stati Uniti o come quello di Coderch che al contrario rimase in Spagna.

SC - Tra le figure di maggiore importanza in Spagna vi era Coderch. Che rapporti aveva con i colleghi italiani?

VG - Aveva legami con Ponti ma soprattutto con la Triennale. Coderch aveva partecipato alla prima Triennale postbellica.

SC - Quali erano i rapporti che la cultura architettonica spagnola aveva con quella italiana ed in generale con il contesto internazionale?

VG - In Spagna ha avuto importanza la generazione precedente alla mia, rappresentata soprattutto da Gardella, Rogers e Albin. E poi ci fu il contributo della mia generazione, io conobbi gli architetti spagnoli negli anni Cinquanta, nel '52 e nell'anno seguente ci incontrammo alla cosiddetta scuola CIAM di Venezia, poi andai nel '53 in Spagna, a Cadaques dove si incontravano tutti i grandi pittori spagnoli con i pittori internazionali specialmente francesi, inglesi, americani. Molti artisti passavano l'estate lì, si pensi a Man Ray, ad Hamilton e tra gli altri soprattutto a Duchamps. Inoltre lo stesso Dalì aveva una casa a Cadaques.

A parte quelle occasioni di incontro, ve ne erano molte altre, in particolare con Federico Correa e Alfonso Milà che erano due allievi di Coderch e in seguito anche con alcuni architetti di Madrid i quali si sono riconnessi un po' più tardi sia con l'Italia, sì, più in generale, con la cultura europea. Della mia stessa generazione c'era Oriol Bohigas e il gruppo R che cominciava a stabilire con l'Italia una relazione importante. In questo modo si manifestò un'influenza italiana sull'architettura spagnola e specialmente su quella di Barcellona. Tra Barcellona e Madrid vi era una differenza culturale ma erano anche differenti le persone con cui si lavorava perché il lavoro a Barcellona, per il poco che si poteva era più aperto e comunque molto diverso dal lavoro a Madrid che era un lavoro legato al governo franchista.

I BBPR negli anni Sessanta fecero a Barcellona un lavoro molto importante per Olivetti e poi soprattutto gli architetti spagnoli venivano in Italia. Mi pare questa un po' la trama di quegli anni.

SC - Cosa succede con la caduta del regime franchista?

VG - Tutto questo finisce quando finisce nel 1974 proprio quando gli spagnoli che erano stati indicati da me per la Biennale di Venezia fecero un padiglione anti-franchista. Era l'anno in cui si ritirò Franco che morì dopo poco tempo. Da quel momento la Spagna si riprese. Qualche anno prima io avevo fatto un numero molto importante della rivista Zodiac. Quel numero, che fu un po' contrabbandato nelle Università, metteva insieme anche molti altri intellettuali che non erano architetti cioè letterati, critici d'arte,

poeti, persone grosso modo della mia generazione. Quella generazione stabilì relazioni solide anche se naturalmente c'era una grande ammirazione da parte soprattutto di Barcellona nei confronti nei confronti dell'Italia, di questo rapporto con la storia e col contesto, cose di cui si discuteva molto negli anni Cinquanta e Sessanta anche in Italia.

Questa è un po' la traccia più importante. Naturalmente ci sono tanti altri elementi che si susseguirono ma questo passaggio, anche attraverso la cultura francese e inglese e grazie agli artisti concentrati a Cadaques. Inoltre la scuola di Barcellona aveva grande importanza per quanto riguardava tutta la Spagna e ciò si manifestò con il dibattito sul piano della città, autore Bohigas.

SC - E quindi questi rapporti sono cambiati con la morte di Franco?

VG - Beh, sono cambiati, direi di no. Si sono resi più palesi, non sono più stati sottobanco, i rapporti in precedenza erano esclusivamente personali. Una persona prendeva un aereo o un treno, andava in Francia o in Italia e c'era uno scambio di punti di vista. Io stesso andavo lì o mi confrontavo con altri del gruppo di Madrid. Proveniente dalla capitale, in seguito ci fu Rafael Moneo il quale allacciò i rapporti con l'Italia. In precedenza a Madrid vi era Sáenz de Oiza, che credo fosse la personalità più importante di quegli anni ovvero della generazione di Coderch, precedente a Bohigas. In seguito vi furono contatti anche con Siviglia e con altri centri. C'è anche un fenomeno abbastanza interessante che è quello degli architetti del nord della

Spagna dove qualche personalità importante ha avuto delle relazioni con Barcellona e anche con la Francia perché la vicinanza geografica con la Francia glielo consentiva.

SC - La morte di Franco ha rappresentato un limite netto?

VG - Il limite non è assolutamente netto perché gli architetti della mia generazione e di quella appena precedente erano tutti anti-Franco quindi facevano una vita un pò difesa dal fatto che in genere venivano dell'alta borghesia quindi erano persone che avevano anche famiglie di una certa importanza. Di conseguenza tutta gente era tollerata in Spagna ma certamente non aveva alcun tipo di peso pubblico e nessun tipo ne possibilità di decidere riguardo le scelte della città.

La Guerra Civile rappresenta una separazione netta con il razionalismo degli anni Trenta. Terminata la guerra spagnola, per un certo periodo non successe nulla di importante ma in seguito, negli anni Cinquanta, si ristabilirono questa serie di rapporti personali con l'ambiente internazionale perché ancora non potevano esserci delle relazioni ufficiali.

Naturalmente sotto questo punto di vista, Barcellona fu molto più attiva di Madrid la quale, dalla fine degli anni Cinquanta, ebbe un rapporto molto stretto con gli Stati Uniti assai più che con l'Europa. Barcellona e, più in generale, la Catalogna, avevano relazioni con la Francia e con l'Italia.

SC - Dunque si possono riscontrare delle analogie tra l'architettura spagnola e quella italiana?

VG - Sì, in realtà gli architetti spagnoli erano influenzati fondamentalmente dai colleghi milanesi più che da quelli romani e il loro rapporto fu soprattutto con Milano. Parlo degli anni Cinquanta e dell'inizio degli anni Sessanta quando ci fu questa specie di relazione sottobanco, non evidente ma importante.

SC - Era un confronto che non interessava solo l'architettura.

VG - Ci fu anche qualche premio letterario che promosse il rapporto, abbastanza interessante tra l'Italia e la Spagna. Qualche editore e scrittore importante, sia catalano che non, aveva rapporti con Moravia e con quella generazione di scrittori. Con la mia generazione i rapporti si stabilirono nella seconda metà degli anni Sessanta, in particolare con il Gruppo 63.

In Spagna, specialmente in Catalogna ed in particolare a Barcellona, c'era un buonissimo rapporto tra architetti e pittori. C'erano alcuni pittori e scultori di notevole qualità e gli architetti erano legati a loro, Coderch progettò la casa di Tapies il quale aveva una notevole importanza in quel periodo.

Per ciò che ho potuto constatare in quegli anni, a Barcellona vi era una fortissima relazione tra artisti quindi tra poeti, letterati, pittori ed architetti. In Catalogna si sviluppò un nucleo importante, che probabilmente nasceva da una resistenza politica e si sviluppava anche per altre vie.

SC - Vi è un riscontro negli aspetti compositivi delle relazioni tra architetti italiani e spagnoli?

VG - Credo che nella seconda metà degli anni Cinquanta il più seguito sia stato Gardella il quale conosceva molti spagnoli, già prima del 1953 quando si incontrarono per il CIAM ad Aix-en-Provence. Gardella era già una figura importante in quanto aveva già iniziato a fare riflessioni come quella sul rapporto contestuale grazie alle quali era seguito dai colleghi spagnoli che negli anni successivi vennero a visitare l'Italia.

Insisto sui rapporti personali perché i rapporti ufficiali non c'erano. Singole persone si incontrarono e si conobbero, stabilendo delle relazioni importanti. Io avevo un confronto di questo tipo con Federico Correa il quale era scappato dalla Spagna durante la Guerra Civile e quando ci tornò aveva una cultura internazionale molto diversa da chi era rimasto lì.

Forse lui fu il più rappresentativo da questo punto di vista perché aveva rapporti con l'Europa in generale ed in particolare con l'Inghilterra. Conosceva anche personalmente una serie di figure importanti.

SC - Lei ha collaborato con Bohigas?

VG - Sì, abbiamo fatto un lavoro insieme. Bohigas, della mia generazione, già dagli anni Cinquanta si trovava in prima linea nella cultura architettonica catalana e diventò importantissimo successivamente, quando iniziò a fare piani urbanistici come quello di Barcellona. In seguito, negli anni settanta, Bohigas fu anche il protagonista dei Pequeños Congresos, una serie di incontri importantissimi a livello internazionale, un po' tutto il mondo andava ai Pequeños Con-

gresos tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Però in quel periodo lì Bohigas veniva spesso in Italia. Quando c'erano le triennali milanesi in generale non mancava certo.

SC - Alcuni architetti spagnoli delle generazioni successive come Rafael Moneo hanno continuato la ricerca sui temi indagati durante gli anni Cinquanta e Sessanta?

VG - Sì tutta la mia generazione ha continuato. Rafael Moneo forse oggi il miglior architetto di Spagna era stato allievo di Sáenz de Oiza e poi professore negli Stati Uniti. Quella è una generazione di architetti importante costituita da architetti dell'area di Madrid e anche di Sevilla, oltre che di Barcellona.

SC - L'Italia potrebbe guardare la Spagna sentendosi vicina a quella tradizione?

VG - Sicuramente sì. Al massimo è negli anni più recenti, quelli che vanno dal novanta in poi, che il legame Italia-Spagna diventa molto più confuso ma almeno fino agli anni settanta ed ottanta Spagna e Italia erano molto vicine. Negli anni Settanta ed Ottanta si sviluppa infatti tutto il dibattito sul nuovo Piano di Barcellona. Adesso le relazioni tra due culture si sono confuse, come dimostra l'intervento del Poblenou che ritengo una realizzazione discutibile anche se incompiuta.

Dopo il 1980 è intervenuta la crisi proposta dal postmoderno, dell'imitazione stilistica (compresa quella del Movimento Moderno) privata di ogni contenuto ideale e critico.

SC - Secondo lei gli architetti spagnoli guardavano le opere italiane? Le faccio l'esempio del confronto tra il Municipio di Murcia di Moneo e la Casa delle Zattere di Gardella.

VG - Si c'è qualche somiglianza però Moneo ha una personalità molto diversa. C'è una grande distanza tra i due se si considera che Gardella oggi avrebbe centodieci anni: ci sono più di venti anni di mezzo che corrispondono a due generazioni diverse. Moneo è molto più vicino alla mia generazione, bisogna anche considerare che lui trascorse molto tempo negli Stati Uniti e questo cambiò molto anche il suo modo di fare rispetto a prima. È capace di conservare questo interesse per il contesto e per la storia ma certamente ci sono dietro anche altre cose come la particolarità della cultura spagnola. È un ottimo architetto e questa idea del rapporto contestuale non l'ha mai persa, neppure nei suoi lavori più recenti.

SC - Le riviste nel Dopoguerra erano attente alla situazione architettonica della Spagna?

VG - Ci sono molti architetti spagnoli che sono stati anche pubblicati nelle riviste. Parlo prima delle riviste spagnole ma anche di quelle italiane che finiscono lì, come Casabella o Domus le quali hanno avuto anche importanza in Spagna anche per la vicinanza linguistica che permette a loro di leggere l'italiano come noi leggiamo lo spagnolo.

SC - Gli architetti di Italia e Spagna furono i pri-

mi ad essersi avvicinati al tema dell'architettura tradizionale. Può essere considerata una conseguenza dalla mostra di Pagano del 1936 sull'architettura rurale?

VG - Pagano morì nel 1944. Nella mostra del 1936 il senso della storia e della sua importanza non nacque lì ma negli anni cinquanta.

Prima della guerra ci si avvicinò Gardella con il Dispensario Antitubercolare e allo stesso modo i BBPR con la Colonia Elioterapica, questi possono essere considerati gli unici due lavori che possono far pensare ad una relazione con la storia, certamente dialettica e non imitatrice.

A parte questo modo di mettersi in rapporto con la contestualità, l'architettura popolare venne ripresa negli anni Cinquanta. L'architettura popolare in quegli anni lì rappresentava un patrimonio molto rilevante e ci si relazionò con questo tipo di patrimonio. Tuttavia tale atteggiamento aveva un'origine più locale infatti i lavori di Pagano sull'architettura rurale furono riscoperti molti anni dopo, soprattutto dalla generazione di De Carlo.

SC - Coderch in quegli stessi anni indagava l'architettura rurale.

VG - Si lo dimostrò alla Triennale di Milano. Io negli anni successivi conobbi Coderch abbastanza bene.

SC - Gli atteggiamenti degli anni Cinquanta hanno le radici nell'architettura popolare?

VG - È difficile dirlo perché queste radici diven-

tano coscientemente un elemento fondante dell'architettura degli anni Cinquanta in Italia in modo molto diverso. C'era una riscoperta non solo dell'architettura spontanea e rurale ma anche delle radici storiche dei luoghi, della specificità.

Il problema della compatibilità della metodologia del Movimento Moderno con i temi della storia e del contesto, non bisogna dimenticarlo, nacque al CIAM di Hoddesdon nel 1951.

Questo vale per noi ma vale anche per la Spagna. Naturalmente per la Spagna il problema era che le pressioni politiche facevano sì che certe idee dovettero essere contrabbandate e se si mettevano in pratica, non potevano essere mostrate pubblicamente perché l'architettura ufficiale spagnola era un'altra, completamente diversa.

SC - Come contribuivano al cambiamento architettonico i Pequeños Congressos organizzati da Oriol Bohigas?

VG - I Pequeños Congressos, organizzati in gran parte da Bohigas, erano organizzati in piccole città, non a Barcellona. Vi prendevano parte anche storici ed urbanisti importanti. Dalla generazione di Bohigas emergono persone di una certa importanza che hanno lavorato anche negli anni successivi.

SC - Che influenza aveva Alvar Aalto in Spagna?

VG - Aalto non influiva direttamente sulla Spagna ma molto più sul Portogallo. Rappresentava una specie di voce diversa, considerava le carat-

teristiche locali come molto importanti, quindi dava una grande attenzione alla cultura nazionale ed in questo senso poteva essere una figura di riferimento, certamente noi lo guardavamo con grande interesse. Inoltre aveva una particolare passione per l'Italia, era venuto molte volte, io lo avevo conosciuto qui e poi nella sua casa di Helsinki.

Anche gli spagnoli credo che abbiano avuto con lui un buonissimo rapporto. Apparteneva alla generazione immediatamente successiva a quella dei grandi maestri come Gropius. La sua particolarità è dovuta anche al fatto di essere cresciuto nella cultura finlandese, molto diversa da quella svedese o danese che è di carattere più unitario e, da quel punto di vista, lui aveva un'altra sensibilità. Questa sua cultura nazionale lo rendeva molto interessante perché pensava al valore di una cultura specifica nel suo confronto al Movimento Moderno e come contributo ad esso.

SC - Oggi ha senso parlare di una cultura mediterranea?

VG - Alvar Aalto non era dell'area mediterranea però in quel momento eravamo tutti sensibili alla cultura locale, anche i norvegesi. Mi pare che negli anni Cinquanta e Sessanta le due prospettive che si aprono alla tradizione moderna sono queste: la prima riguarda la diversità delle culture, della specificità dei contesti, della specificità dei luoghi e l'altra è quella Supertecnologica. Sono le due versioni oltre a quella dell'importanza del territorio che si sviluppano negli anni Sessanta e Settanta. Mi pare sia questa

la storia di quegli anni.

SC - Probabilmente ora vi sono architetti spagnoli che comunque seguono gli stessi principi dei maestri.

VG - L'elemento della continuità tra generazioni è molto importante e va tenuto in considerazione. Per la mia generazione è messo in evidenza dalle differenze piuttosto che dal contrasto. Nessuno degli architetti miei coetanei ha avuto un atteggiamento di contrasto nei confronti della generazione precedente, per niente, questo è avvenuto dopo di noi. La generazione successiva si è ribellata stilisticamente mentre noi avevamo un rapporto di grande stima e grande continuità con la generazione precedente, pur con delle differenze. Questo vale anche per Gropius e la sua per Aluminium city, che è uno sguardo sulla cultura locale analogo a quelli europei. Gropius peraltro anche prima aveva fatto questa operazione ed anche la generazione a loro precedente aveva combattuto il tema dell'elettismo stilistico, per delle ragioni funzionali al loro modo di procedere, al loro tipo di polemica e per uscire dall'accademismo. Insomma il rapporto che la mia generazione aveva avuto con questi maestri era un rapporto di differenza ma anche di grande rispetto e continuità per le loro specificità. Magari leggendo tali specificità in modo diverso da loro. Non c'è neanche alcuna rottura di tipo politico. Dal punto di vista architettonico esisteva il fatto che per una parte importante della mia generazione dei temi come quello della storia e del contesto potevano essere non solo compatibili ma utili ai principi ideali della modernità e

della rappresentazione della rivoluzione sociale.

SC - È proprio questo l'aspetto che mi sembra più interessante.

VG - Questa è un po' la sintesi se vuole ma ci sono molti dettagli e storie molto diverse. Il problema posto dal dopoguerra è un problema sostanzialmente nuovo ove l'internazionalismo critico dell'Europa ha giocato un ruolo molto importante.

SC - L'Italia si era staccata dalla linea internazionale, come dimostrato nel Ciam di Otterlo del 1959.

VG - Nel Ciam di Otterlo che decide la propria chiusura cominciarono ad esserci problemi che riguardavano piuttosto la questione della generazione intermedia. Il Team X che però era un gruppo molto strano, che non si è mai costituito, al cui interno vi erano delle tendenze molto diverse. Vi era De Carlo per l'Italia che veniva dal mondo dell'anarchia, altri venivano da una situazione molto diversa, era una serie di elementi che rappresentava una cultura molto diversa dalla precedente ma, da un certo punto di vista (anche assoluta continuità, visto l'apporto degli olandesi). C'erano differenze rispetto a Barcellona sul tema della città. Tuttavia non sono mai riusciti a diventare un punto di riferimento. Il vero salto è stato tra la generazione dei maestri e la nostra che invece è un salto fondato su problemi che sono stati affrontati dai maestri del Movimento Moderno negli anni cinquanta.

SC - Ora si continua a riflettere su questi temi?

VG - Dagli anni Novanta in avanti il grande tema è il passaggio tra capitalismo industriale e capitalismo finanziario globale e mercantile. Inoltre c'è il problema dell'intervento dei grandi paesi in via di sviluppo come Cina, India, Brasile e ora l'Europa, ha meno capacità di incidere. Oggi i giovani architetti pensano che certi temi, come quello delle culture specifiche, siano superati ma non si sa questo cosa valga. Vale a dire, c'è una forma di architettura soggettiva che oscilla tra unità globale e una forma di auto colonialismo, i problemi non risolti in questo momento, hanno generato interrogativi che hanno dato luogo ad architetture molto differenti tra loro, sia per quanto riguarda la qualità che i principi.

SC - E questo però implica anche una dimensione maggiore delle imprese e di conseguenza si amplia il divario tra la classe dirigente e quella lavoratrice.

VG - Il proletariato non c'è più, ci sono poveri senza proletariato. Non c'è più la classe operaia e questo si riflette nell'architettura in quanto essa tende a illustrare questa situazione, rispecchiarla politicamente. Questo non significa che non ci si debba occupare delle loro case, dei loro servizi e soprattutto della loro partecipazione alla vita della città.

SC - Inoltre gli studi di architettura sono cambiati, non sono più lo studio-bottega ma sono diventati società per servizi.

VG - È cambiato soprattutto in peggio il ruolo che l'architetto ha con la presenza dei grandi Real Estate. Con essi l'architetto vale come tutti gli altri elementi, non riveste più un ruolo chiave in quanto i grandi Real Estate decidono tutto come il soggetto, il marketing, il rapporto politico, limiti tecnici ed economici e flessibilità. Alla fine, in questo sistema, l'architetto rimane come figura di illustratore del progetto che però non ha potere decisionale, senza più rapporto diretto con l'utente. È cambiato il modo di produrre e questo è un discorso che aggiunge difficoltà alla nostra professione.

SC - Quindi cambiano anche gli obiettivi dell'architetto?

SC - Sì certo, ora è molto secondario rispetto a quello che aveva ancora nella mia generazione quando faceva poche cose, magari piccole ma molto importanti. Adesso non esiste questo. Come dico è molto più complicato oggi per un architetto fare qualcosa di durevole, la durevolezza non ha più importanza, tutto cambia continuamente, gli obiettivi sono completamente diversi, io sto parlando di problemi senza risposta in questo momento cioè di problemi di visibilità mercantile globalista e neo coloniale.

SC - Ritieni più importante la domanda ovvero la capacità di porre bene il problema o la risposta?

VG - La domanda non conta nulla, conta la risposta.

SC - Però è necessario prima prendere coscienza del problema

VG - Vero, uno dei grandi problemi dell'attualità è che molte persone non si accorgono di non pensare criticamente al presente. Occorre prendere coscienza e posizione della realtà ed essere critici nei confronti di essa alla ricerca di un frammento di verità.

GLAUCO GRESLERI Bologna, Giugno 2014

Simone Censi

SIMONE CENSI – Vorrei parlare con lei dell'architettura in Italia nel secondo dopoguerra. Si possono notare, sotto il profilo storico, influenze sia dell'architettura finlandese che dell'architettura rurale (sfogliando riviste come Casabella e Domus appaiono come costanti) e quindi vorrei chiederle verso cosa era rivolto lo sguardo.

GLAUCO GRESLERI - Il discorso è molto ampio e molto articolato ed io, tra l'altro, non sono uno storico: quelli che hanno fatto soltanto il mestiere dello storico queste cose le fanno a memoria. Posso cominciare a raccontare qualche cosa per entrare nell'argomento. Tu hai citato l'architettura finlandese e il discorso può proprio partire da lì.

La nostra generazione, quindi quelli che hanno iniziato a frequentare l'Università regolarmente dopo la guerra (io credo di avere iniziato la facoltà nel 1949 e mi sono laureato nel 1954) hanno trovato una situazione molto favorevole. Parlo della facoltà di architettura e naturalmente parlo della facoltà di architettura di Firenze che forse, in quel momento lì, in Italia era la più avanzata, più di Roma, più di Palermo, assolutamente più di Venezia e inoltre non c'erano tutte queste frantumazioni come Ferrara e Cesena: adesso le Facoltà di architettura sono ovunque. Abbiamo avuto la fortuna in quel momento lì che la Facoltà era rigorosamente tecnica, era fondata sulle materie strettamente scientifiche, relativamente all'architettura, e cooptava professori giovani ma preparati (magari avevano trentacinque anni, pochi anni in più degli studenti) che erano formati a partire dalla fine della guerra (rispetto alla mia laurea del 1954 la guerra era

terminata dieci anni prima) e la Facoltà era fondata sulle materie che presuppongono la conoscenza materiale del costruire: allora iniziamo a metterci dentro la chimica, la mineralogia, poi naturalmente l'analisi matematica, la meccanica razionale, il calcolo e la fisica tecnica. Quando sai queste materie puoi fare l'architetto mentre se non le sai fai l'architetto con grande difficoltà. Quando io ti dico "sceglimi tra due tinte due tinte, una acrilica e una vinilica, tu che cosa mi rispondi?"

SC - È preferibile utilizzare quella acrilica che permette alla parete di traspirare.

GG - Appunto, dato che la vinilica non fa traspirare. Se non sai che cos'è il vinile e come polimerizza il vinile, tu non mi saprai mai dire se una tinta vinilica traspira o no: è tutto un insieme. Che differenza c'è tra cemento e calce? Guarda io non voglio metterti in difficoltà, io metto in difficoltà l'Università che ha creduto di poter snobbare le materie scientifiche per quelli che devono fare delle materie scientifiche il loro pane quotidiano. Se tu non conosci la differenza tra calce e cemento, nel cantiere sei sempre un improvvisato perché quando vedi che il muratore adopera la calce dove dovrebbe adoperare il cemento o viceversa, tu non puoi urlare ma solo chiederti cosa fa. Invece noi siamo usciti dalla facoltà conoscendo l'architettura ed avendo le basi per il mestiere del costruire grazie alla conoscenza delle scienze di cui ti ho parlato. Diciamo che siamo usciti dalla Facoltà conoscendo la progettazione ed il problema compositivo, che è fondamentale, ma avendo anche alle spalle

tutta la conoscenza fondamentale degli elementi per costruire per cui in quel momento ci sentivamo fortissimi.

Per una serie di coincidenze fortunate ovvero per la fine della Guerra, per il fatto dopo dieci anni il mondo si era stabilizzato e sembrava potesse continuare senza più guerre per l'eternità quindi avevamo la fede di avere davanti a noi anni di tranquillità e in cui fosse possibile produrre architettura, avevamo inoltre la fede nell'architettura perché avendola studiata ed essendoci impossessati delle tecniche costruttive noi non avevamo paura di affrontare qualsiasi progetto.

Inoltre, l'idea che con il mondo mezzo distrutto dalla guerra ci fosse spazio per fare architettura ci dava una grande forza morale ma anche una fiducia nel futuro e nel poter lavorare in questo senso. E allora con questo spirito, pur mancando in Italia una letteratura tecnica ed architettonica ed avendo accesso a pochissimi testi (io avevo due riviste del tempo del fascismo con degli edifici bellissimi, come il palazzo delle armi di Roma) provavamo a proporre qualcosa di nuovo. Nei testi guardavamo edifici storici italiani ma con assoluta ignoranza di quello che stava avvenendo nel mondo o di quello che era già avvenuto nel mondo. Un discorso a parte riguarda il fatto che durante gli anni degli studi, io con altri tre (due architetti ed un ingegnere), con due lambrette abbiamo girato l'Europa per visitare tutti i cantieri (Spagna, Francia, Olanda, Belgio, Inghilterra, Svezia, Danimarca), per guardare quello che si faceva realmente negli altri stati. Cercavamo di costruire una nostra poetica con questa tensione verso le architetture di

cui avevamo notizia che erano quelle di Alvar Aalto, di Wright e Le Corbusier che ammiravamo come fossero il nostro nuovo vangelo. In Italia ma nello specifico anche qui a Bologna, gli architetti del momento, tutti per conto proprio, hanno iniziato a guardare qualche paradigma e a prenderlo per buono.

Ad esempio Zacchioli ha sposato Alvar Aalto e lo ha tenuto come riferimento per tutta la vita: guardava quest'architettura abbastanza libera dal Razionalismo nel senso che adoperava forme fluide non così rigorose come il formalismo di Neutra, Le Corbusier, Mies van der Rohe.

Altri, guardando l'architettura organica, hanno iniziato ad interessarsi di Wright che però essendo più lontano non permetteva di essere conosciuto con facilità. Pochi sono riusciti ad andare in America a guardare opere dei grandi stranieri e di Wright in particolare. Quelle di Alvar Aalto e in un certo senso anche di Le Corbusier erano più a portata di mano e forse più vicini a noi. Io ho guardato moltissimo Le Corbusier e credo di aver imparato molto, proprio la meccanica del costruire, studiando i suoi progetti presentati nelle famose monografie. Guardando la pianta cominciavo ad emozionarmi vedendo come essa costruiva delle geometrie particolari. Scoprivo il significato di un che pilastro nelle piante di Le Corbusier non è uno strumento di sostegno ma è un elemento architettonico attorno al quale lo spazio gira. Diciamo che guardavo molto i progetti, studiandoli nelle piante, non nei prospetti o nelle prospettive, non dal punto di vista formale ma dal punto di vista della macchina: l'architettura come una macchina mette insieme gli elementi e li fa funzionare nei

rapporti di reciprocità. Questa prima ondata di una presenza architettonica nel mondo civile, attraverso le prime costruzioni di questo genere che cominciavano a comparire, ha costituito un elemento di grande novità al quale la gente, il popolo, l'opinione pubblica, la cultura, la stampa, si affacciavano per la prima volta: notavano questo fenomeno dell'architettura moderna. A Bologna, ad esempio, uno tra i primi edifici importanti, diventato Vox Populi, è stato quello della John Hopkins di Zacchioli, dedicato all'Università americana di grande prestigio che ha poche sedi in tutto il mondo ed è presente a Bologna. Questo edificio è stato realizzato a Bologna dopo che Zacchioli aveva studiato la John Hopkins americana in un viaggio negli Stati Uniti, avendone capito il funzionamento e l'organizzazione. Quando torna a Bologna non imita il modello americano ma adopera il carattere stilistico ed espressivo finlandese di Alvar Aalto e realizza questo edificio molto organizzato, bello, curato e per fortuna indifferente al carattere dell'edilizia bolognese, cosa che oggi sarebbe assolutamente impossibile (dato che oggi che se non ci inserisci architetture finto medioevo non puoi costruire in centro storico). Allora in questo momento di libertà, in cui l'architettura doveva costruire anche l'immagine della città (e l'attitudine a riconoscere l'architettura moderna come espressione propria e vera, capace di costituire una sostanza storica del momento), si è resa possibile una fase dell'architettura moderna italiana libera, che probabilmente dopo si è persa, dovendo assumere altri connotati.

Nella cultura bolognese di quel momento consideravano Zacchioli come un filoaltiano, Gresleri come un filolecorbuseriano e ciascuno aveva la sua etichetta. I meno citati erano Mies Van der Rohe, Gropius e Wright. A Bologna vi era la generazione di Zacchioli e Forlai nati intorno al 1920 e quella rappresentata da me e Giorgio Trebbi, di una decina di anni più giovani. Io collaboravo con Giorgio Trebbi, con il quale abbiamo fatto molto per l'architettura sacra, costruendo anche la rivista "Chiesa e Quartiere". In questa ripartizione secondo gli stili, Forlai seguiva Wright, Zacchioli seguiva Aalto e io Le Corbusier. Io però non copiavo Le Corbusier ma ritenevo di aver imparato molto da lui studiando proprio il meccanismo progettuale nella pianta, cioè questa capacità di determinare spazi primari e secondari, il valore dell'ingresso nell'architettura, la vista verso l'esterno e verso l'interno grazie alle trasparenze. Credo di aver assorbito molto da Le Corbusier per quanto riguarda questi fenomeni, diciamo grammaticali, funzionali, meccanici dell'architettura. In quel periodo a me capita l'occasione di progettare delle opere tra cui la chiesa della Beata Vergine Immacolata che è chiaramente moderna e che da Le Corbusier riprende il modo di utilizzare i materiali e di trattare la luce ma dove non c'è nessuna immagine formale per la quale si possa stabilire una riconoscibilità diretta con le opere di Le Corbusier.

Fatta questa prima schermaglia, dal punto di vista dei riferimenti con il mondo occidentale ed europeo in particolare, è cominciata l'attività di scambio con le culture limitrofe e allora noi

del Centro Studi abbiamo avuto l'occasione e la fortuna di poter frequentare con continuità e completezza, quello che Germania, la Svizzera, l'Austria e la Francia, stavano facendo nel campo dell'architettura sacra. Grazie a viaggi con cui ci recavamo a conoscere opere e personaggi, dato che andavamo a conoscere i personaggi, e scoprendo a ritroso quello che loro avevano già fatto nell'ambito dell'architettura sacra negli ultimi venti anni. Guardini comincia a pensare alla chiesa partecipata nel 1922, noi ci siamo affacciati a questo tipo di problema solo negli anni cinquanta, trenta anni dopo, ed io, quando arrivai a vedere che i tedeschi avevano fatto le chiese moderne decenni prima di noi, restavo meravigliato dalla loro bravura e dalle modalità con cui avevano cercato di farsi la loro architettura sacra moderna. Quindi io ho avuto questa esperienza dell'architettura europea soprattutto attraverso le realizzazioni dell'architettura sacra e ciò, pur essendo abbastanza limitativo, nell'ambito della qualità architettonica e dell'espressività dell'architettura moderna europea era perfettamente confacente perché le chiese moderne venivano fatte con lo stesso atteggiamento che le scuole, le stazioni, gli aeroporti e gli altri tipi di edifici pubblici. Era tutto moderno e decisamente moderno mentre da noi la modernità è venuta avanti con una grande ristrettezza di visione generale sicuramente penalizzante rispetto ad una più libera espressione della libertà architettonica. Ma in Italia convivono dei fenomeni culturali che io faccio fatica a citare, non essendo uno storico, che sono i rigurgiti della classicità, un'eccessiva attenzione per le preesistenze e una lettura storica di questi

fenomeni che assurge a diventare un elemento di forte condizionamento dei giovani e che influenza fortemente il mondo accademico. Studi storicistici come quello delle tipologie di per se hanno tutti una loro validità e verità ma vengono applicati male. Quando il comune di Bologna inizia a studiare gli interventi da fare nel centro storico, a causa degli studi tipologici, prende una tipologia della casa del Quattrocento bolognese che è costituita dal portico verso la strada, dal portone di ingresso e dal cortile interno e fa costruire e costruisce degli edifici nuovi sulla base di una tipologia del Quattrocento. Questo è un errore sia dal punto di vista storico che architettonico ma influenza moltissimo i giovani progettisti, in particolare quelli che lavoravano per l'edilizia pubblica. Noi lavoravamo per l'arte sacra ma non eravamo succubi del pensiero clericale e tanto meno finanziati dalla Chiesa, nonostante lavorassimo per essa, però quando andavamo in Comune dove erano tutti allineati a sinistra, ci parlavano con prosopopea e ci consideravano scagnozzi che facevano cose inconcepibili. E loro promuovevano la questione del portico bolognese con povertà espressiva. La casa bolognese, che si sviluppa in un lotto stretto e lungo e che si presenta con un portico sul fronte stradale, è costituita da due corpi di fabbrica uniti grazie ad un corridoio, tra i quali viene posto il cortile. Un ulteriore cortile si trova in fondo al lotto. Una scala collega i diversi livelli e sul portico affaccia una stalla o una cantina o un deposito ma non spazi abitativi in quanto la profondità del portico non permetterebbe alla luce di entrare e di conseguenza si ispessisce il corpo di fabbrica per poter collocare, delle stanze che

affacciano verso il cortile, dei locali abitativi. Il problema è che il comune applica la teoria della tipologia anche in case in periferia ma in questo modo gli elementi, in particolare il portico, vengono snaturati. Inoltre vengono commessi errori interpretativi e allora la stanza che affaccia sul portico viene resa abitabile, magari come camera da letto ma possiede una finestra piccola e alta. Quando questa tipologia, che funziona con i propri limiti nel centro storico, viene applicata in modo insulso nella periferia non funziona più, fino al punto che chi volesse affacciarsi dalla propria camera da letto è costretto a salire su di uno sgabello.

Porre il problema della tipologia al centro della progettazione ha generato un equivoco: essa è stata riproposta in situazioni diverse rispetto a quella originaria e ha perso tutta la propria logica, originariamente straordinaria. La ricerca tipologica non diventa un motivo di crescita ma di confusione. In una Università non preparata ad insegnare una progettazione attenta a tutti gli elementi dell'edificio, ponendoli in discussione e valutandoli di volta in volta, lo studio tipologico non viene capito a fondo e provoca risultati pessimi. La tipologia va scelta ed utilizzata in base alla situazione, altrimenti il sistema crolla.

Oltre al problema della tipologia c'è quello della conservazione. Si fa confusione tra il concetto di rispetto dell'esistente e quello di conservazione.

Alfredo Barbacci capisce l'importanza, diciamo ambientale, della collina e la vincola, facendo il primo vincolo bolognese di grandi dimensioni. La collina è vincolata e non si può fare niente se non sotto il controllo della Soprintendenza.

Va benissimo avere un termine di riferimento e di controllo della collina in una prima fase che poi non vuol dire bloccarla dato che in seguito sarebbe dovuto nascere dovrebbe nascere un criterio diverso.

Successivamente viene Leonardo Benevolo che ha l'intuizione che i grandi centri, come quello di Bologna, che si sono conservati nel tempo e che hanno una forte unità compositiva, sono da intendersi nella loro complessità e totalità come opera d'arte completa. Allora questo principio viene portato a Bologna da Benevolo il quale fonda il principio che tutto il centro storico di Bologna, tutto quello che si trova dentro le mura, sia un'opera omogenea complessiva intoccabile cioè da salvaguardare come bene generale soggetto alla Soprintendenza delle Belle Arti ma anche soggetto ad un vincolo comunale di intoccabilità. A Benevolo succede l'architetto bolognese Cervellati che strumentalizza l'idea generale di Benevolo dettando veramente il regolamento di comportamento all'interno del centro. Cervellati dice di essere l'ideatore della conservazione storica di Bologna ma non è vero, dato che lui ha solo strutturato il criterio di Benevolo.

La situazione italiana si differenzia da quella del resto d'Europa e del mondo in genere proprio per queste vicende. In Italia cominciano ad affiorare questi principi che, veri e importanti in sé, devono essere trattati con l'intelligenza della creatività. Nel momento in cui io adotto il criterio della conservazione, questo può essere accettato soltanto nel momento in cui accetto e credo che la conservazione deve servire a poter realizzare un utilizzo razionale, funzionale e

vitale all'opera. Perché se io conservo soltanto per conservare, decreto la morte dell'opera (la metto lì, do una spruzzata di naftalina con l'idea che si conservi per sempre) ma l'ho persa. Ho perso l'opera come elemento di irraggiamento di vita nell'ambito della città, dell'ambiente, del territorio.

Allora questo fenomeno della conservazione e poi di idolatria per lo storico, ormai dilaga e, ad esempio, il piano regolatore di Bologna, che distingueva il centro storico dalla periferia con normative diverse, da qualche anno a questa parte ha cancellato questa distinzione e ora di tutto il territorio periferico di Bologna segue una normativa che è grossa più di un vocabolario e che è desunta, se non perfettamente copiata, da quella dal centro storico.

Quindi si ripropone per la periferia lo stesso criterio della salvaguardia di quello che esiste e tu non puoi far più niente fuori sagoma. Quindi se c'è un condominio disgraziato e fatto male, tu non puoi fare un bow-window che viene fuori tre metri o due metri e mezzo perché va fuori dalla sagoma. Oppure la normativa ti dà la possibilità di demolire e di rifare lo stesso volume secondo un'altra conformazione architettonica, pagando però una tassa molto forte e di conseguenza il costruttore non ha mai la convenienza a rifare qualcosa dato che paga per avere la stessa volumetria e vendere gli stessi metri quadrati di appartamento, terrà quello che c'è, lo vernicia, se sbaglia gli dà l'acrilico, se vuole che la casa respiri gli dà una tinta a calce oppure ai silicati però la casa non la tocca perché tutta la periferia è regolata da queste norme. Se tu vuoi vedere come sarà Bologna tra Cinquanta anni,

e credo sarebbe interessantissimo per te, puoi venire nella mia Smart, facciamo un giro e puoi vedere ciò che sarà Bologna nel 2060. Qual è? Quella che vedresti dal finestrino in questo momento stesso, perché niente cambierà. Sembra che questo sia un criterio non solo architettonico, urbanistico o amministrativo ma un criterio di vita, di socialità, di amministrazione del territorio italiano.

Dunque oggi la difficoltà è quella di affrontare l'ambiente italiano, che è un ambiente tra i più difficili in Europa dato che è molto montuoso, frastagliato e ricco di presenze architettoniche. Il nostro territorio è pieno di preesistenze e per questo l'intervento architettonico dovrebbe essere sempre di alta chirurgia e di alta sensibilità operativa però, purtroppo la realtà è che gli interventi che vengono fatti oggi sono dettati da pseudoregole desunte da ambienti architettonici diversi e storicamente superati.

Prendendo una qualunque rivista di architettura si vedono degli edifici di una bellezza e modernità incredibile, sparsi in tutto il mondo, mentre in Italia non si vede mai niente di tutto questo. Ormai questa cultura dell'Università che è diventata non creativa per il fatto che i nostri professori universitari non sono più i creativi ma i burocrati che vincono concorsi gestiti dai baroni che devono far passare avanti i loro assistenti preferiti, che magari li hanno serviti per venti anni.

E quando l'assistente diventa professore è peggio che peggio dato che lui che è mediocre rispetto al suo maestro cerca tra gli assistenti che gli sono stati al servizio per venti anni quello che gli faccia fare più bella figura nel confronto, e che quindi sia meno bravo di lui.

Il risultato è che arrivano ad essere tutti funzionali dello stato i quali producono una progettazione che non è più creativa o inventiva ma è una progettazione di modello, di ripetizione di schemi e principi da convalidare come la conservazione, il rispetto per ambiente, la tipologia o l'uso parsimonioso del territorio. Insomma una serie di elementi che tendono ad appiattire e ad impedire di dover giudicare la qualità. Così ogni giudizio diventa apparentemente oggettivo, basandosi su criteri misurabili: rispetta il perimetro? Rispetta le distanze? Rispetta gli attacchi con la fognatura? L'aggetto dei balconi è entro il limite? Il tetto è a quattro falde? Ma è a quattro falde con gli spicchi a quarantacinque gradi? Il fatto che si rispettino queste norme sembra la condizione necessaria e sufficiente per garantire la qualità di un edificio. Tutto si riduce al rispetto di uno schema. Uno schema che non è differente tra città e città ma diffuso in maniera generalizzata. E l'Università può vegetare grazie al controllo di questa griglia. Quando tu hai messo una griglia a sei strati e poi guardi attraverso i fori, quello che avanza lo puoi anche accettare perché tanto non è più niente. Ecco io ho fatto un discorso che è abbastanza drammatico perché poi in ogni situazione tu cerchi di trovarti un microambiente, un microspazio in cui tenti di riuscire ad incastrare qualcosa che possa essere creativo e sfuggire al controllo generale. Di fatto però è difficile perché se guardi le riviste vedi progetti di grande respiro che puoi fare solo se ti viene consentito di avere un grande respiro di intendere la spazialità e il modo di vivere

SC – Nel Dopoguerra veniva dato molto spazio

all'architettura anonima.

GG – Il discorso di come si impara l'architettura è un discorso a parte perché per impararla bisogna avere un maestro che ti insegni i suoi meccanismi che non consistono solo nella forma, nessun vero maestro può partire da una forma, ma devono partire da ragionamenti di funzionalità ed espressione che possono essere comunicati solo per mezzo del disegno. Bisogna porsi una serie di domande: la funzionalità è dovuta al disegno della pianta? È una scuola? I ragazzi da dove arrivano? Quanti sono? La strada dove passa? Il pullman dove si ferma? Vengono a piedi? E se piove? Vanno con l'ombrello o c'è una pensilina? E quando arrivano alla porta? Se arrivano cinque minuti prima dove aspettano? Come aspettano? In piedi, seduti, all'ombra o al sole? E se hanno freddo cosa fanno? Allora ci vuole uno spazio prima dell'ingresso? E poi? Quando entrano? C'è un gradino o no? Il gradino sarebbe meglio perché distacca dalla terra e dall'umidità. E l'invalido? L'invalido potrebbe entrare da un ingresso laterale, però non va bene. Facciamolo entrare dall'ingresso principale. Allora forse faccio una rampa e se la faccio serve una griglia in modo che l'acqua defluisca. E quando entro? Lo spazio d'ingresso è grande o piccolo e i ragazzi devono subito andare nelle proprie aule o avere uno spazio di accoglienza ed attesa? Ma se aspettano stanno da soli o ci vuole una guardiola? Ma la guardiola com'è? C'è un custode che sta in piedi o seduto?

Se tu cominci a fare questa cosa qui allora hai fatto l'architettura! Tu hai costruito l'architettura perché quando arrivi alla scala fai il ragionamento: ma la scala è prima o dopo le aule? E

se dovessero scappare tutti? Allora la scala deve trovarsi in un posto facilmente accessibile.

L'architettura si fa in questo modo. Se tu invece vai in una facoltà dove ti dicono di progettare una scuola come tipologia e che la scuola come edificio pubblico deve essere importante, quindi va fatto alto, il suo ingresso deve risultare importante, ecc... segui questo metodo per disegnare l'edificio. La chiesa: è più alta perché parla con Dio, poi ci fai anche il campanile magari. La casa: la casa sai, è bene pensare un edificio di dimensioni modeste, con la sua porticina e il balcone cosicché la mamma possa avere un posto dove battere i materassi. La casa è questa qui. Sono due modi diversi, due atteggiamenti molto diversi e se nel primo non ti viene insegnato nulla se non un metodo, nel secondo ti viene insegnato tutto e tu ti senti perfettamente architetto credendo di saper fare tutto. Hai fatto quattro pezzi e già hai la laurea, perché sai fare tutto. La scuola creativa invece ti deve insegnare in questo modo qua, senza farti vedere immagini. Ora chiedo a te di disegnare un muro con una porta. Disegnami una porta lì, poi ne discutiamo assieme.

SC – Va bene (prendo carta e penna e disegno)
GG - Benissimo, hai segnato l'architrave, la cerniera e l'anta aperta. Segna il movimento dell'anta. Allora tu l'hai disegnata così ma avresti potuto farla in infiniti modi diversi. Potremmo discutere un pomeriggio su tutte le modalità della porta e sull'effetto che ottieni dalla sua apertura. Inoltre la situazione ti può dare delle condizioni che sei tenuto a rispettare o dei problemi che devi risolvere. Possiamo ragionare

molto su questa porta.

Un ragionamento di questo tipo diventa occasione di analisi e di studio in modo che tu non fai mai niente per caso o per natura e ogni volta sei portato a dover ragionare su ciò che fai. Inoltre, tu ad esempio non mi hai chiesto il grado di isolamento che deve avere quella porta o che porta è: una camera da letto o un bagno? Che spessore gli dai? Potresti dargli quattro centimetri ma devi sapere se è piena o vuota perché se è vuota un alveolare di cartone come fanno adesso le porte, essa non ha isolamento acustico, per averlo bisogna almeno che sia piena o che abbia uno spessore di materiale pesante ed allora è isolante. E allora tu puoi fare una settimana di lezione sulla porta e così su tutto. Hai discusso su come fare l'architettura, tu vai via che non hai niente e devi partire da zero ma parti da zero sapendo come devi fare la tua architettura perché mano a mano ti fai delle domande.

Allora dov'è il problema? Per questo tipo di insegnamento tu dovresti avere tanti allievi quanti professori perché questa lezione tu la devi fare, noi andavamo in facoltà al mattino ed andavamo via la sera (io parlavo con Raspolini, un altro parlava con un altro) ma noi questo l'abbiamo fatto giorno per giorno, con i professori che si sono alternati ma con cui il problema veniva approfondito.

Oggi c'è un professore con un'aula di duecento metri e centocinquanta allievi dentro l'aula, che tipo di architettura puoi fare?

SC - L'architettura quindi dovrebbe essere vista come un mestiere

GG - Non tocchi più nessuno degli argomenti

che andrebbe toccato, non ti serve più la chimica, non ti serve più la mineralogia, a cosa ti serve la mineralogia? Che differenza c'è tra un granito e un calcare? E la tecnologia di costruire? Come puoi attaccare una struttura di ferro ad una struttura di cemento? Per solidarietà, per scorrimento o per semplice appoggio? Cioè se tu di tutto questo mondo non hai pratica, tu non puoi fare nessun discorso, tu devi fare un discorso di insiemi di elementi figurativi. Questo modo di insegnare architettura tra gli anni Cinquanta ed oggi è cambiato. Dall'essere una scienza di creatività è diventata un modello di imitazione, ripetizione, riconoscibilità, del passare da un tipo all'altro.

Noi purtroppo paghiamo delle esperienze che abbiamo in Italia mentre in altri posti dell'Europa e del mondo è diverso e quindi in Austria l'insegnamento a scuola è fatto con il sistema dell'analisi di come aprì la porta, l'ho visto ad Innsbruck.

SC – Vorrei farle notare che negli anni cinquanta anche in Spagna c'era attenzione per le cose di cui lei mi ha parlato.

GG - Non è che questi temi siano negativi, sono segno di una grande cultura mediterranea, e italiana in particolare, che deriva dall'aver una presenza architettonica così massiva e presente, impossibile da non prendere in considerazione. Allora riconoscerla e desumere da essa dei principi di comportamento, sarebbe l'impegno principale del momento. Se dovessimo metterci in quattro e decidere quale dovrebbe essere il cammino della cultura italiana dei prossimi cinquanta anni, dovremmo esaminare le presenze

storiche e da esse imparare la qualità architettonica e come organizzare l'architettura secondo leggi dettate dalla vita. Quando noi guardiamo i sassi di Matera ed esclamiamo "Come sono carini!" dobbiamo renderci conto che quella è un'architettura nata dalla vita dei loro abitati infatti c'era la famiglia costituita dal padre, dalla madre, dai figli, dalla mucca, dalla capra e dal cane e questa unità era talmente stretta che tu non potevi fare a meno né della moglie, né della mucca che ti dava il latte la mattina, né della capra che ti permetteva di fare il formaggio, né della figlia. La casa doveva trovarsi lungo la strada di campagna e per questa unità occorreva inventare una casa funzionale. E lì l'architetto ha fatto la casa funzionante per questa unità familiare. Quando ora tu hai una città di ventimila abitanti dei quali c'è uno comanda, uno che insegna, uno che va a scuola, uno che pulisce, il problema è lo stesso: quest'unità di ventimila abitanti ha bisogno di una città e tu gli devi dire la città che funziona nello stesso modo in cui il sasso di Matera funzionava per la famiglia di quattro persone e tre animali. Il problema è quello e inoltre queste presenze sono fortemente cariche di energia poetica perché tu vedi queste costruzioni di Matera che occupano tutto il dorsale della montagna ed è un insieme perfetto come un alveare in cui dove ognuna di queste cose ha la sua illuminazione, la sua ventilazione, il suo scarico delle acque, dove il passaggio è fatto in modo che il mulo possa girare senza sbattere e farsi male, cioè tutta questa cosa qui magica c'è e possiede una incredibile capacità scultorea. Quando io la analizzo cosa posso trarne oltre che meravigliarmi di questo esempio di una qualità com-

posita estremamente ordinata e di forte carica espressiva? Non posso copiarla, non posso fare una cosa simile nella pianura di Milano e quindi il grande compito, forse difficile da realizzare dalla cultura, è quello di utilizzare la grande quantità di patrimonio esistente per trasformarla in strumento di vita dell'oggi. È una cosa che avviene in tutte le scienze, le tecnologie applicate nella medicina permettono di proseguire il cammino di sviluppo iniziato molti secoli fa. Non ci si ferma mai ad idolatrare il passato ma si cerca sempre di compiere ulteriori passi in avanti. La letteratura si comporta nello stesso modo. Considera il rapporto tra significato e suono nella poesia di Dante: è straordinario come i meccanismi compositivi che egli utilizza. E seppure Manzoni e Leopardi non arrivano a tale qualità espressiva, comunque vanno avanti per quella strada. L'architettura sta andando avanti o no? Come fa l'architettura ad andare avanti se non rifugiandosi in spazi di risulta? La cultura dello studio è capace di estrapolare dalle presenze storiche il senso della tipologia del costruire, delle scienze delle costruzioni come lo studio di volte, delle spinte ed altri elementi. Tutta questa cosa che è tutta vera ma viene adoperata con un criterio di continuità, noi possiamo adoperarla con lo stesso criterio di continuità oggi o dobbiamo cambiarla? La cultura antica ha una presenza significativa, di grande valore che noi dobbiamo riconoscere e trasformare secondo nuove modalità, non attraverso la ripetizione di schemi o di blocchi concettuali.

SC - Entrano in gioco una serie di meccanismi molto delicati.

GG – Quando si esamina il principio della conservazione come applicato dalle Soprintendenze, si notano delle incongruenze. Per conservare occorre intervenire, ma come? Se l'intervento deve essere invisibile è complesso, se deve essere visibile allora si rovinano le linee architettoniche e si salvano le pietre oppure si cerca di conservare le linee architettoniche rovinando i materiali. I problemi ogni volta risultano molto difficili e ogni volta uno si accorge come sia importante avere una intenzione seria ma che non rinunci alla creatività. Qualsiasi cosa facciamo senza essere creativi cioè senza avere la coscienza di ciò che facciamo, risulta incapace di comunicare allo spirito.

Ogni volta che si disegna un dettaglio architettonico ad esempio, se fatto bene esso diventa elemento di espressione fondamentale, se fatto male è negativo. Il buon risultato è frutto di un intervento intelligente che, attraverso la scienza e la conoscenza, opera cercando la via della comunicazione spirituale.

SC – È quindi importante che l'architettura sia adeguata alla propria situazione, cioè che stabilisca delle relazioni con il proprio luogo e con il proprio tempo

GG – Sì ma questa non è una legge, questo è un fenomeno che quando c'è funziona altrimenti no. Quando prendi una cosa anche semplice ma che non funziona, come un articolo sportivo scritto male, hai una sensazione di fastidio e se tu non la avverti è un peccato perché vuol dire che non hai dimestichezza con la letteratura. Questo vale per tutto: quando in un concerto Rock tutto si coordina, come luci, suoni

e scenografie, tu hai una sensazione di grande liberazione perché hai percepito una armonia e quindi lo ritieni un grande spettacolo. La stessa cosa vale per un dolce il cui sapore corrisponde alle modalità con cui è stato preparato. Ciò vale per ogni cosa e quindi anche per l'architettura. Quando ti imbatti in una architettura oppure entri in un edificio e ne ricavi una sensazione di fastidio o di disequilibrio o più in generale non ti trovi a tuo agio ed hai una sensazione di insoddisfazione, è perché quell'architettura non funziona, perché non è ancora un'architettura, perché non ha nessuna qualità. Invece quando entri in un edificio di qualità questa sensazione ce l'hai: questo è ancora il sistema per capire davvero un oggetto architettonico.

Ma quando tu dici che è relativo al tempo è perché noi ci muoviamo in questo tempo e quando tu vedi una pagina di una rivista, impostata in un certo modo, che segue un'impostazione grafica, che possiede un lessico espressivo moderno, è perché corrisponde al proprio tempo. E l'architettura non deve essere la stessa cosa? Per forza deve essere moderna ma il moderno non è il contrario dell'antico, ne è la continuazione, il moderno è la nuova espressione dell'architettura antica.

Tutte le architetture obbediscono alla stessa legge inventando ciascuna un'espressività propria ma che è contestuale a quella del momento, che è viva per quel momento

SC – Lei sta parlando di stimoli, di sensazioni legate allo spazio, alle sue proporzioni e alla sua forma, alla temperatura, e ad altre caratteristiche.

GG – Questa è la cosa fondamentale: l'architettura è una macchina che esprime le emozioni. Quando tu vai in una casa normale, diciamo borghese, con la tavola apparecchiata, il divano, la poltrona, il televisore, la mamma che prepara da mangiare, entri in questa casa e hai un senso di essere arrivato, è tutto a posto e ti senti accolto da quell'ambiente, in quello spazio, indipendentemente dalla gentilezza con cui ti accoglierà la padrona di casa.

Però questa spazialità così conformata, che ti trasmette immediatamente la piacevolezza dell'abitare, rende quell'ambiente anche architettonicamente perfetto. Uno si chiede da cosa è data questa perfezione e non lo capisce. L'insieme, costituito anche da particolari come la tavola e la tovaglia, la porta socchiusa, la luce che viene di sbieco e la padella che frigge genera un ambiente è accogliente ed io mi trovo in uno spazio così conforme alla mia aspettativa e al mio senso dell'abitare che mi sembra perfetto. Non è perfetto per l'arredo o per la particolare situazione ma è perfetto architettonicamente nel senso più completo. L'insieme di questo tinello o sala mi dà questo senso di comfort che corrisponde alla risposta che mi aspetto dall'architettura.

Non puoi giudicare uno spazio non vissuto, che sia una chiesa o una scuola dove magari trovi tutti i bambini ordinati quando lo spazio è disadorno e freddo, senza colori, con un pavimento glaciale e che allora non ti piace. Se invece entri in un'altra scuola dove la finestra è colorata e lo spazio è curato e vissuto hai altre sensazioni. La spazialità, nonostante sia sempre fatta da un

soffitto e quattro pareti, può generare diversi risultati e allora quando tu dici che l'architettura deve dare questa sensazione è proprio questo il nostro compito e lì convergono le reminiscenze e il bagaglio culturale che ti porti dietro: dopo aver visto il tempio di Alicarnasso o il Colosseo di Roma e poi vai a vedere la casa del contadino, tu giudichi la casa del contadino non confrontandola col Colosseo, ma avendo col Colosseo arricchito la tua capacità di sensibilità. Quindi porti con te tutto ciò che hai visto fino a quel momento, quindi tanto l'architettura antica quanto l'architettura moderna perché quando entri in un edificio di Le Corbusier tu acquisti la sensazione di cosa sia l'architettura moderna e di quale dinamicità mette nel tuo animo, tu capisci che quello è uno spazio diverso da quelli che hai visto in precedenza ma sei in grado di afferrare il valore di questo spazio che è andato avanti rispetto a quelli che hai già visto, e di uno spazio nuovo che però ha la stessa forza magnetica che è tipica dell'architettura. Occorre sempre tener conto che l'architettura deve avere una espressività.

Anche quando hai solo quattro muri bianchi puoi avere la sensazione di un'architettura fortemente espressiva. L'architettura del mediterraneo è fatta proprio così, quattro muri bianchi con un taglio di luce che entra dall'alto: una poesia perfetta per chi ci sta dentro. Oppure quattro muri bianchi che racchiudono un orto, come nelle case del meridione, cioè quattro muri bianchi con una porta che apri ed entri e ti sorprendi perché non sei in uno spazio chiuso ma in un orto con alberi di arancio e i frutti appesi.

Quella è un'emozione architettonica, resa da

quattro muri, la porta che crriiiiiii, cigola e tu entri dentro e trovi un aranceto tra le quattro mura.

Allora all'architettura compete il compito di darti delle emozioni e anche queste emozioni sono legate al tempo perché siamo nel 2014 e hai una certa età e hai dietro di te tutto quello che è stato il mondo fino ad ora. Stai guardando in avanti per vedere cosa succederà e ti trovi dunque in una posizione di grande attesa. E ogni volta che entri in uno spazio ricevi una sensazione che può essere piatta o emotiva. E l'architettura ha questo compito.

Allora a noi architetti è demandato questo compito demiurgico che è un compito assolutamente importante e drammatico: tu non puoi fare una cosa se questa cosa alla fine non dà un risultato emozionante: tu puoi fare un gradino nell'orto per andare dal basso all'alto ma quel gradino deve darti l'emozione di questo passaggio ovvero dell'idea che tu stai passando da un orto basso ad un orto alto e allora progetta quel gradino sapendo che stai facendo il passaggio da uno spazio all'altro. Tutto deve essere il risultato di un'intelligenza che opera con un obiettivo che è quello di fare quello che abbiamo detto.

SC – Nasce prima la comunità o l'architettura?

GG – Nasce prima la comunità, non c'è scampo. Tu non fai un'architettura fine a sé stessa ma la fai perché possano svolgersi attività umane. È uno spazio che ha un destino. Fare una casa per una famiglia è una grande emozione perché famiglia e casa sono la stessa cosa: non c'è famiglia se non c'è casa. Questo lo verifichi di volta in volta, io ho progettato molti appartamenti e

ogni volta che lo faccio sento che sto costruendo un meccanismo di vita per cui la famiglia si realizza nell'appartamento che gli hai progettato. E quando una famiglia si trasferisce in un appartamento esistente, fa di tutto per far sì che l'effetto generale sia di propria mano; quindi mette un quadro o un tappeto, vernicia una parete, mette una tenda alla finestra. La famiglia non si accorge di cosa sta facendo e non sta facendo un ad-dobbo ma sta trasformando uno spazio architettonico perché risulti funzionale alle proprie aspettative emotive.

La famiglia facendo questo, anche semplicemente verniciando, sta vivendo un momento di creatività perché quello spazio anonimo diventa proprio e di colpo rappresenta la sua famiglia, anche attraverso queste manipolazioni di piccolo conto ma sufficienti a generare un'energia diversa in quello spazio, che inizia a comunicare, non è più neutro o morto.

SC – Quindi avviene l'identificazione della famiglia con la casa?

GG – Sì, essa è assolutamente vera e sostanziale, non è un fenomeno formale. Quando neghiamo la casa alla gente, neghiamo il modo di vivere.

SC - Secondo Sant'Agostino Vero, Bello e Buono coincidono.

GG - È proprio ciò che stiamo dicendo. Quando diciamo che l'architettura è vera e ti trasmette sensazioni di assolutezza, non riuscendo ad immaginare che possa essere una cosa diversa, è perché la sua sensazione ha messo insieme tutti gli attributi come l'uso dello spazio, della luce.

SC - Nel Dopoguerra, attraverso l'uso di un'ampia varietà di materiali e di tecniche tradizionali, gli edifici assumono spesso un carattere formale vicino a quello tradizionale, consolidato nell'immaginario collettivo. Ad esempio tornano elementi come i tetti a falde, ripresi soprattutto per praticità costruttiva.

GG - Questa è la presenza di una memoria che non si perde. Queste architetture spontanee dove la creatività è un dono in più. Non tutti hanno il dono della creatività e a volte la temono perché non sanno dove li porti. Quindi per molti è più facile e sicuro rifugiarsi in qualcosa che hanno già sperimentato, come ritrovare la casa di mattoni con le finestre quadrate, con la porta centrale e gli sembra di recuperare le emozioni che hanno avuto da bambini, il ricordo della casa materna: è verità anche questa ma si chiude in sé stessa e finisce col nome. Il problema della creatività è quello di aprire all'immaginazione dell'uomo delle strade diverse, un percorso alternativo, la scoperta di un mondo nuovo. È una delle pulsioni fortissime quella di andare avanti.

SC - Ciò vale indifferente per l'architetto e per il fruitore comune dell'edificio

GG - Certamente. Il rapporto con lo spazio è un'esperienza umana diffusa che non può essere dismessa e che tutti la vivono in maniera più o meno diversa ed è dentro questa esperienza comune che l'architetto deve manifestare ulteriori possibilità per lo spazio. Lo spazio non è definito una volta per sempre. La creatività,

che è un'attività specifica delle divinità, è stata trasmessa all'uomo che agisce continuamente nella ricerca di un progredire. Quando l'uomo ha smesso di strisciare per terra e si è alzato in piedi, lo ha fatto perché ha manifestato la voglia di staccarsi dalla terra, di tendere verso il cielo, si è alzato e ha cominciato a ragionare per crescere. Questo è il principio della creatività. Tu ogni volta, di fronte ad un problema, cerchi di andare avanti. Quando scrivi stai creando il tuo pensiero e nello scrivere il tuo pensiero diventa più preciso perché parlare e scrivere acuisce la nostra capacità di pensiero che dopo può produrre un nuovo pensiero o un nuovo scritto che diventa più vero, perché lo ha già sperimentato nell'esprimerlo prima. Nell'architettura deve avvenire la stessa cosa, ogni volta bisogna fare una cosa diversa ma non per essere moderno, quanto per dare all'umanità un'esperienza in più, perché l'umanità cresca intellettivamente attraverso la continua creatività. Non può morire, la creatività è la forma vera dell'intelletto umano e della sua aspirazione come essere spirituale. La creatività è una necessità primordiale, dopo il respirare devi creare. Ma non come obbligo professionale se non come istinto, quando la madre fa un figlio, lo fa perché il figlio continui, perché cresca con i caratteri della madre e del padre e costituisca una novità, lui è creato per andare avanti e continuare la creazione, essa è una cosa che non si ferma e allora dobbiamo fermarla noi nell'architettura? Le cose che ti sto dicendo sono un'autocertificazione di quello che uno sente, la necessità di porsi ogni volta il problema e trovare la situazione giusta.

Quando progetti e metti gli elementi sul tavolo e poi ti accorgi che in questo meccanismo, poco alla volta, gli elementi si spostano. Allora trasli una parete, modifichi un elemento, poi pensi che il sole sta girando, che la luce ci gira tutto attorno e magari pensi che un elemento resti troppo in ombra e lo sposti affinché sia più illuminato. Quando fai questo stai facendo un gioco, come di bussolotti: stai organizzando una creazione affinché ciascuna delle cose vada al posto giusto ma senza che nessun'altra debba essere messa al posto sbagliato.

In questo continuo mettere a posto le cose tu alla fine raggiungi la sensazione di aver trovato un equilibrio totale, in cui tutto è andato a posto perfettamente e la sensazione di equilibrio la ritrovi, quando provi una sensazione di ordine nell'edificio costruito.

Io tante volte in cantiere mi accorgo di qualcosa che mi sembra che non funzioni e allora, pentandomi per l'errore, vado a vedere il disegno e mi accorgo che in realtà è la realizzazione ad essere sbagliata.

Io mi accorgo sul posto che qualcosa non funziona. Come faccio a notarlo? Non perché c'è una geometria che non torna, piuttosto perché non provo al vero l'emozione che avevo provato nel progetto, perché io, disegnando ed avendo organizzato gli elementi in modo che fossero in equilibrio, ho provato l'emozione di averli ordinati. È un'emozione che ho già provato e quindi quando vado nel cantiere devo solo verificarne la congruità ma può accadere che questa congruità non ci sia e allora la mia prima sensazione è quella di farmene una colpa ma dopo mi accorgo che quello che avevo pensato era

giusto e così il risultato deve essere raggiunto correggendo l'eventuale errore.

SC - Nell'architettura del dopoguerra il valore dell'esperienza è importantissimo, mancano trattati veri e propri ma c'è una grande attenzione alla pratica dell'architettura, come si vede bene anche dalle riviste.

GG - È importante lavorare sulle emozioni che tu puoi provare, anche sui libri di architettura.

Puoi guardare il Pantheon o puoi guardare un edificio moderno di Saarinen ad esempio, ma se tu guardi il Pantheon, analizzalo! Guardalo per come è, cerca di capire come è fatto, come funziona la sezione: questo ti porta ad emozionarti del Pantheon come ti puoi emozionare di un'opera moderna ma se l'opera è capace di trasmetterti le emozioni. Però voglio dire, tra i nostri contemporanei di quel periodo lì avevamo pochi punti di riferimento. Adesso i contemporanei, anche di grande qualità sono tanti ed è difficile scegliere cosa studiare. Allora eravamo più fortunati, ne avevamo dieci e allora imparando da quei dieci si imparava già moltissimo mentre adesso ne hai duemila, è anche difficile sceglierli, difatti quello è il problema, difatti è vero perché sei distratto e quindi sei per forza più attratto dalle forme che ti colpiscono perché quando tu vedi un'opera di Renzo Piano capisci che è un'opera importante ma poi la rivista non te la pubblica neanche perché tu capisca quello che ha fatto, oppure la pubblica tanto complessa che tu alla fine dal disegno non capisci niente e quando sei sul posto peggio che peggio perché sono opere talmente dispersive che non riesci nemmeno a distinguerne bene le parti. Allora anche

la consultazione dei testi diciamo non è facile. La situazione odierna è complessa ma posso solo farti un grande In bocca al lupo, per tutto quello che farai, che dovrai fare, per le battaglie che combatterai e per le vittorie che porterai a casa.

SC – Crepi! La ringrazio molto ed estendo quest'augurio a tutta la mia generazione. Con che idea avete fondato Parametro?

GG – Noi venivamo dalla rivista Chiesa e Quartiere che era stata importantissima perché è quella che praticamente ha aperto il Concilio. Quando Lercaro ha avuto l'affronto di essere allontanato dalla Diocesi, tutte le iniziative che avevamo in piedi ovvero l'Ufficio Nuova Chiesa, il Centro Studi di Architettura Sacra e la rivista, tutto è morto perché il centro studi era di Lercaro, l'attività era stata interrotta per volontà del nuovo vescovo Poma e la rivista Chiesa e Quartiere l'abbiamo interrotta perché non volevamo che la Bologna di Poma potesse apparire come la Bologna di Lercaro. Poi con questa tensione di dover continuare a vivere parlando di architettura, cioè non potendo fare solamente l'architetto con tutto il lavoro che questo comporta, abbiamo deciso, con un gruppo più numeroso ed eterogeneo rispetto al manipolo con cui affrontavamo i problemi dell'architettura sacra nella rivista Chiesa e Quartiere, di fare una rivista con un contenuto più ampio in cui discutere i problemi a monte dell'architettura e, piuttosto che esporre progetti, cercammo di fare una rivista non di immagini ma di pensiero e dibattito sulle problematiche relative al territorio, all'architettura, alla casa, ecc... Dal punto di

vista della ricerca è una rivista che, pur avendo alti e bassi, ha pubblicato alcuni numeri molto importanti ed ha creato una atmosfera di studio.

SC – Avevate contatti con la Spagna?

GG – Noi con la rivista “Chiesa e Quartiere” avevamo incontrato qualcuno della rivista spagnola “Ara” che trattava il problema dell’architettura religiosa.

SC – Il fatto che non ci sia mai stata una scuola di architettura a Bologna è stato un vantaggio o no?

GG – A Bologna la facoltà di Ingegneria ha sempre osteggiato la nascita di una scuola di Architettura ed ha negato alla città un’attività culturale totalmente diversa e la cosa peggiore è stata la nascita della scuola di Ingegneria-Architettura che non è né carne né pesce e di conseguenza l’architettura come tale, come molla spirituale, come vento è mancata.

SC - Però credo che forse sia stato positivo perché la città non si è arenata in dibattiti ma ha mantenuto abbastanza vivo il proprio centro storico, diversamente rispetto ad altre città italiane.

GG – Mi piace che tu racconti questa storia che è la storia che Bologna è riuscita ad esportare però non è così. Riescono a presentare questa vitalità del centro facendo sembrare che sia stato risolto un problema ma in realtà va molto male. Il centro storico è conservato a tal punto che non si può neppure mettere una targa di uno studio professionale al lato del portone,

tutto perfettamente conservato. Però la conservazione è fatta senza aver garantito al nucleo conservato la possibilità di una vitalità vera, una circolazione razionale e funzionale. La circolazione qui è fatta con mezzi ciclopici, grandi come quelli per il trasporto internazionale, che transitano su strade rivestite su blocchi di granito dell’Ottocento, che non li reggono. Quindi oggi abbiamo strade completamente rattoppate e il centro storico perde la propria importanza facendoci fare la figura dei pezzenti. Se tu vai a Trento o a Parma trovi città con una perfetta pavimentazione in pietra perfetto hai la sensazione di grande qualità urbana. Bologna ha perso moltissimo con queste strade dissestate e con questi bus che hanno alterato la scala umana della scala urbana. La scala umana l’abbiamo persa. Tutto quello che sai di Bologna va tutto bene ma molte cose sono totalmente irrisolte.

GIORGIO MURATORE

Roma, Maggio 2015

Simone Censi

SIMONE CENSI – Sto studiando il rapporto tra architettura italiana e spagnola nel secondo dopoguerra andando ad approfondire le analogie sul piano architettonico

GIORGIO MURATORE – Quelli sono anni da studiare ancora, nonostante ci sia già molto materiale. Non le considero analogie casuali dato che si possono individuare connessioni chiare: gli architetti spagnoli hanno guardato l'Italia per trent'anni e mentre nei trent'anni successivi gli architetti italiani hanno guardato la Spagna. Però si evidenzia un atteggiamento paradossale in quanto l'Italia in questo modo copia per la seconda volta, come se scoprisse in ritardo una cosa che gli apparteneva già, come accaduto per Gardella. Il problema è l'incapacità italiana di dare valore alla propria tradizione.

SC – Nelle università spagnole si studia l'architettura italiana del secondo dopoguerra

GM – È naturale e dipende dal fatto che loro sono stati i primi a studiarli. Ci sono diversi motivi, tra i quali il fatto che alcuni personaggi italiani, come Moretti e diversi milanesi tra cui Ponti, erano praticamente innominabili nella nostra nazione a causa della critica che negli anni sessanta era fortemente ideologica. Per me è stato durissimo fare il libro su Moretti e ci sono riuscito solo dopo anni di tentativi. Un altro di cui non si poteva assolutamente parlare era Piacentini ed è significativo notare che in Spagna questi due architetti romani erano rispettatissimi. Il fatto che in Spagna ci fosse il franchismo è importante perché comportava il fatto che molte

persone preferivano non andare in Spagna dato che per molti era pericoloso visitare un paese fascista in cui c'era ancora la pena di morte, era una rimozione ideologica molto forte, probabilmente derivata dal fatto che il fascismo era stato al potere fino a poco tempo prima anche in Italia. Però molti costruttori italiani che avevano fatto fortuna per la loro vicinanza al fascismo o alla politica democristiana si trasferirono in Spagna dove gli andò molto bene.

In quegli anni tra l'altro si cominciava a costruire lungo le bellissime coste spagnole.

L'Italia in quegli anni si trovava geograficamente al centro dei paesi fascisti dell'Europa meridionale dato che c'erano Salazar in Portogallo, Franco in Spagna, i colonnelli in Grecia e tra l'altro il nostro paese rischiava in quegli anni una ricaduta nel fascismo ma ci ha salvato una strategia di equilibrio che probabilmente derivava da accordi geopolitici i quali tutelavano anche il fascismo in Spagna in chiave antisovietica.

I libri italiani di Zevi, Benevolo e Tafuri hanno fatto la storia dell'architettura nel mondo perché negli altri paesi gli storici dell'architettura non sono architetti ma storici dell'arte. Questo ha permesso all'Italia di presentare la storia dal proprio punto di vista.

Nonostante l'isolamento culturale della Spagna i suoi architetti guardavano molto all'Italia e leggevano le cose italiane infatti le riviste italiane venivano vendute in gran parte in Spagna e Sud America il che favoriva l'editoria italiana.

Riviste che negli altri paesi non venivano letti dato che l'Italia era vista, sia da fuori che dall'interno, come un paese che doveva sprovvincializzarsi ed espriare le colpe del fascismo: per questo

moltissimi testi furono tradotti in italiano in quel periodo, da Loos a Gropius. Questi testi, passando per l'Italia, hanno poi fatto scuola in tutta Europa per cui ad esempio gli scritti di Loos sono giunti in Inghilterra solo negli anni ottanta e solo per l'importanza che avevano in Italia.

I primi testi di Loos arrivati in Inghilterra dall'Italia furono considerati uno strumento da parte delle avanguardie di allora e determinarono uno svecchiamento e allargamento della riflessione. Negli Stati Uniti c'era già arrivato tramite personaggi del gruppo di New York come Eisenman ma anche per Aldo Rossi. L'Inghilterra era molto chiusa sotto questo punto di vista e, ad esempio, hanno scoperto Rossi con grandissimo ritardo e va tenuto in conto che architetti come Chipperfield guardano molto lo stesso Rossi. Alcuni architetti inglesi venivano a studiare nel nostro paese per conoscere l'architettura italiana degli anni trenta che la letteratura architettonica ufficiale evitava per motivi politici ma quegli stessi motivi, talvolta derivati direttamente dagli inglesi, ci condizionano ancora nella lettura del nostro passato dato che abbiamo importato i loro strumenti metodologici.

Per questo oggi sentiamo la necessità di guardare esperienze come quella spagnola, per sentirci rassicurati sul nostro passato e riscoprirlo. Io ho capito l'importanza delle Case Borsalino grazie a Coderch.

Poi c'è da dire che Zevi era tradotto in spagnolo perché era filoamericano e i rapporti tra Spagna e Stati Uniti erano buoni.

A partire dal dopoguerra ci sono stati molti contatti tra Italia e Spagna. Bohigas è venuto diverse volte in Italia, spesso chiamato da Gregotti. In

seguito Rossi e Grassi hanno avuto un periodo di grande popolarità in Spagna. La rivista 2C si è occupata molto di queste due figure e Grassi ha fatto la sua opera più importante in Spagna, ovvero il progetto per il teatro romano che, se da un lato ha incontrato resistenze, dall'altro ha avuto la piena fiducia istituzionale.

SC – Qual era la condizione degli altri paesi europei in quel periodo?

GM – A parte gli architetti spagnoli che erano molto bravi, la Francia non offriva un grande apporto al dibattito dato lo stretto legame che ancora aveva con l'accademia, lo stesso che mantiene tuttora. La situazione francese era quindi variegata e priva di una chiara linea culturale. La Germania ha mantenuto la serietà che ha sempre avuto mentre l'Inghilterra, molto modesta, ha conferito all'architettura una forza dirompente, usandola come strumento di propaganda internazionale e presentando gli architetti come ambasciatori di un sistema economico. Si potrebbe dire che la Gran Bretagna fa dell'architettura uno strumento fondamentale per affermare la propria presenza economica all'estero.

SC – La politica riveste sempre un ruolo fondamentale nell'evoluzione architettonica di una nazione

GM – Certo, basta guardare quello che accade in Spagna nel dopoguerra quando con lo sviluppo dei Poblados de Colonización viene importata l'esperienza italiana degli anni trenta, riprendendola con intelligenza e migliorandola.

Anche l'idea di Ordine professionale degli architetti viene impostata in Spagna seguendo il sistema fascista italiano. Gli Ordini spagnoli sono praticamente perfetti perché gestiscono con efficienza la mediazione tra clienti e professionisti, secondo un'organizzazione che per il libero mercato sarebbe è teoricamente inaccettabile. Addirittura credo che le migliori riviste di architettura europee negli anni ottanta e novanta siano state quelle pubblicate dagli ordini spagnoli; sono state imbattibili e hanno aperto un tipo di editoria di grande qualità. Il sistema italiano durante il fascismo era simile e aveva anche la propria rivista ufficiale, "Architettura" diretta da Piacentini.

Hanno mantenuto una dimensione d'élite e nonostante la separazione tra l'ambiente castigliano e quello catalano sono riusciti a mantenere un livello altissimo e una concezione corporativa.

L'Italia oggi paga un discorso politico nel quale anche la riorganizzazione delle università per un grande numero di iscritti è stata gestita male. Tuttavia credo che sia interessante osservare questo diverso sviluppo tra Italia e Spagna.

La Spagna ha avuto momenti interessanti come quello degli anni trenta, come l'esperienza del GATEPAC di Barcellona o come gli anni del dopoguerra, nei quali sono stati stretti rapporti con l'Italia e la Germania. Figure come Gardella, Ponti e Moretti hanno ricevuto grande considerazione in Spagna. Su Moretti è stata fatta una grande mostra nel 1971 a Madrid, che l'architetto romano stesso aveva contribuito ad organizzare. Gli architetti madrileni in quel periodo erano molto bravi e Zevi prestava molta atten-

zione nei loro confronti, pubblicando, tra l'altro, le Torres Blancas su "L'Architettura. Cronache e Storia", rivista di cui era direttore.

SC – Che importanza ha avuto la figura di Zevi?

GM – Zevi ha avuto un ruolo chiave. Zevi è scappato dall'Italia per sopravvivere alle leggi razziali ed è andato negli Stati Uniti in un momento molto delicato per il rapporto tra Italia e mondo intero. Negli Usa si è collocato in un contesto elitario, frequentando personaggi che hanno diretto la politica americana nel dopoguerra. Zevi è stato ufficiale dei servizi segreti americani e a dimostrazione di ciò è stata pubblicata una sua foto in divisa nella mostra realizzata recentemente e intitolata "Architettura in uniforme". Nel dopoguerra Zevi è stato una sorta di commissario politico dell'architettura italiana, promuovendo e criticando i vari architetti che operavano in quel periodo.

La cosa paradossale è che una figura come quella di Moretti, che ha vissuto gli stessi momenti formativi di Zevi e che era in un certo senso il suo analogo dato che lavoravano sugli stessi temi con lo stesso atteggiamento, era visto da Zevi come un avversario per motivi prevalentemente politici. C'è stato un tentativo di dialogare ma Moretti non rinunciava alle sue convinzioni politiche e c'è da dire che viveva in una dimensione un po' rinascimentale, non molto diverso da quella dei gerarchi fascisti. Zevi questo non poteva accettarlo eppure sono convinto che fosse molto attratto dall'opera di Moretti, che costruiva seguendo gli stessi principi che Zevi difendeva. Credo che se Moretti avesse abban-

donato le sue convinzioni, Zevi sarebbe corso ad abbracciarlo. Moretti senza dubbio era uno dei più intelligenti e l'espressione migliore della Scuola romana in quel periodo.

Zevi aveva avuto una formazione fascista e frequentava i figli di Mussolini ma nel dopoguerra è una figura chiave della sinistra in Italia.

SC – Negli anni settanta la condizione italiana cambia.

GM – Nel dopoguerra c'era scarsa produzione teorica ed è naturale dato che quando si costruisce si scrive poco; in seguito ci si concentra troppo sulle teoria e ha portato a perdere di vista l'oggetto architettonico.

Comunque la crisi, che si manifestò con tutta la propria forza nell'imbarazzante progetto dello Studio Asse, viene sancita dal concorso per l'ampliamento della camera dei deputati di Montecitorio in cui si evidenzia l'impossibilità di dialogare con la città. Credo che la causa sia la miscela esplosiva tra Zevi e Tafuri i quali fingevano di detestarsi ma fecero degenerare il concetto di utopia, prendendo per vera quella che era stata l'utopia degli espressionisti e dei costruttivisti, spesso con l'intenzione di trasmettere l'ideologia comunista ma che in realtà di comunista non aveva nulla.

Negli anni sessanta erano arrivate le prime traduzioni del costruttivismo sovietico e alcune frange del Partito Comunista che si ritenevano composte da intellettuali organici hanno seguito quel tipo di comportamento e hanno fatto danni pazzeschi con progetti di pura facciata ma privi di contenuto. Questo fenomeno coincise

circa con il Sessantotto ed aveva un forte valore ideologico ma fu il risultato di una interpretazione sbagliata. Nello stesso tempo infatti il gruppo di radicali fiorentini di Superstudio riprendeva quei progetti per il carattere provocatorio che avevano, senza illudersi che sarebbero dovute diventare realtà, ovvero giocavano sapendo di giocare. Firenze in quel periodo era il centro dello scambio internazionale dato che gli stranieri come i tedeschi, gli americani, gli inglesi andavano lì e semmai a Venezia ma non a Roma. Prendere un disegno di Superstudio e costruirlo è un errore: Corviale rappresenta questo tipo di errore e dispiace che l'abbia fatto uno come Fiorentino che nasceva da esperienze interessanti ma che si trovò a seguire quella moda. Dietro c'era l'avallo culturale di Zevi ma anche di Quaroni che seguiva questa moda senza criticarla. Insomma si perde l'idea di scala come dimostra l'asse attrezzato che sembra una villa di Wright distesa su un territorio immenso ma come dimostra anche il Corviale di Fiorentino, che fino a quel periodo aveva avuto uno atteggiamento progettuale simile a quello di Ridolfi. Fiorentino non si rende conto della portata del progetto e appare incapace nel gestire una scala così grande, come dimostra il fatto che chiama lo scultore Nicola Carrino per decorare le balaustrate allo stesso modo in cui Ridolfi utilizzava le ceramiche per decorare le casette ma una decorazione in un edificio così grande finisce per essere patetica. Fiorentino si dimostra attento alla progettazione ma una progetto di quelle dimensioni è impossibile da controllare. Corviale comunque paga la gestione politica con cui è stato trattato: qualunque edificio di quel tipo in quell'area della

città subirebbe la stessa sorte se abbandonato a sé stesso ma ora dovrebbe essere recuperato e metabolizzato, come monumento di quel periodo. Credo che il problema fondamentale sia di tipo sociale dato che per decenni Corviale è stato abbandonato a sé stesso.

SC – Forse si aveva troppa fiducia nel ruolo dei trasporti.

GM – Certo e quella è la lezione di Le Corbusier il quale comunque ha fatto danno pazzeschi. Poi quando lui pensava queste cose lo faceva con razionalità svizzera, pensandoli come meccanismi di un orologio ma in mano ai palazzinari finiscono in maniera disastrosa. Edifici simili in Svizzera o nella Germania dell'Est funzionano molto bene. Se Corviale avesse la stessa sezione dell'Unité d'Habitación sarebbe la più bella casa di Roma, permettendo di affacciarsi sulle montagne e i colli albanici da una parte e sul mare dall'altra, rappresentando allo stesso tempo una diga dell'espansione edilizia di Roma. Questa idea però era troppo avanzata e non spendibile ma ora Corviale deve essere recuperato per quello che è e non abbattuto, anche perché è il monumento più rappresentativo di quel periodo. La dimostrazione che il problema di Corviale sia di carattere sociale è evidente per il motivo che lo Zen di Palermo, che possiede caratteristiche architettoniche opposte, vive la stessa condizione. A Corviale gli appartamenti furono assegnati ai senzatetto che avevano occupato la edifici vicini alla stazione Termini, senza un minimo di mixité; allo stesso modo, se oggi collocassimo in un unico edificio lontano dalla città tutti

i migranti giunti in Italia in un barcone, è chiaro che si creerebbe una situazione difficile da gestire. Corviale è una casa che ha gli stessi abitanti di una città ma è una casa per cui bisogna anche capire cosa si vuole fare.

SC – Corviale è uno dei frutti del ricambio generazionale avvenuto a cavallo tra gli anni sessanta e settanta.

GM – La questione del ricambio generazionale è importante: quando nel 1974 abbiamo fatto il numero di Controspazio su Ridolfi per festeggiare i suoi settanta anni siamo andati ad intervistarli a Terni. Era chiuso da dodici anni in casa, lontano dai centri del dibattito architettonico e quando gli abbiamo chiesto un'opinione sugli architetti moderni come Kenzo Tange lui ci ha risposto "Enzo chi?". In quel momento abbiamo capito che personaggi come Ridolfi, giunti ad una certa età non erano più interessati a quello che avveniva nel mondo mentre oggi un architetto di settanta anni vive il periodo di massimo splendore.

SC – A Valle Giulia cosa è successo nel Sessantotto?

GM – Un pasticcio, che ho capito solo venti anni dopo. Ero lì con i miei amici quando vedo un gruppo di persone che prende un mezzo della polizia, lo rovescia e gli dà fuoco.

SC – Con quel gesto inizia tutto?

GM – Comincia... o finisce! Io credo che finisca

tutto. Comunque comincia la via di inversione. Mi trovavo lì a pochi metri e senza aver partecipato agli scontri, sono stato testimone di una cosa strana. Quelli che avevano dato il via agli scontri erano fascisti che si erano accordati il giorno prima nella federazione comunista per fare quel casino. Come vedi la storia è complicata! Va guardata molto da lontano e il Sessantotto è anche un fenomeno che ha fregato molte brave persone e permesso di fare carriera a molti cialtroni. Quelli che sono stati arrestati hanno messo in crisi il commissariato dato che tra loro c'erano i figli di diversi ministri, che magari si siano fatti identificare apposta. Chi stava peggio quella sera, quei ragazzi che facevano gli eroi sapendo di restare impuniti o il povero commissario che non sapeva cosa fare? Pasolini pubblicò il suo scritto in riferimento a questo, noi ci arrabbiammo quando lo leggemmo ma ora che sappiamo chi erano gli arrestati dobbiamo dire che aveva ragione.

SC – Cosa è cambiato in quel momento a Valle Giulia?

GM – Il clima era diventato pesante: ci fu un processo per un esame, alcuni furbi approfittavano della confusione, i voti degli esami venivano a volte concordati, sparivano libri dalla biblioteca. Professori come Muratori si arroccavano tra i fascisti e per entrare a seguire le sue lezioni occorreva firmare un cartellino che veniva controllato dai fascisti per cui non sono mai andato ad ascoltarlo. Tuttavia lì ho ricevuto una lezione straordinaria infatti una volta ero in biblioteca da solo a leggere il libro appena uscito di Tafuri

su Quaroni, quando all'improvviso entra uno degli energumeni fascisti che frequentavano la facoltà, detto "er Gorilla" con tanto di celtica che pendeva dalla maglietta nera. Era un personaggio particolare, con il quale tuttavia non avevo mai avuto discussioni ma quella volta stavo leggendo un libro per lui proibito. All'improvviso cala il suo manone sul mio libro, io quasi rabbrivisco e lui dice: "A Muratò, tu non hai capito niente". Io non volendo contraddirlo abbozzo una faccia di circostanza e lui prosegue: "de questi tra cinquant'anni non se ricorderà più nessuno, vieni con noi da Muratori!". Allora questa storia simpatica è stata una lezione per la vita perché mi sono reso conto solo più tardi che "er Gorilla" aveva ragione. In realtà poi Quaroni e Muratori erano simili, anzi Muratori era molto più a sinistra ma dato che gli studenti di sinistra andavano a sentire Quaroni, quelli di destra andavano da Muratori.

Quaroni ha imparato molto da Muratori, come il rapporto tra architettura e tipologia. Aymonino poi ha ripreso quei ragionamenti. L'opera più bella di Quaroni sono forse le quattro colonne di dodici metri di portoro nero con venature oro progettate per un museo dell'EUR.

SC – Qual era la condizione del mestiere architetti negli anni settanta?

GM – Io non ho fatto il mestiere dell'architetto perché quando mi sono laureato era una cosa disdicevole, dato che ci si riduceva a fare i geometri. Mi ero iscritto perché avevo letto uno scritto di Benevolo che nel 1964 diceva che l'architetto sarebbe stato il mestiere del futuro ma

da quel momento è invece entrato in crisi, a dispetto della previsione di Benevolo.

SC – Ci sono degli architetti che sono stati sottovalutati?

GM – Uno è un certo Lambertucci, dignitosissimo professionista che si trovava in difficoltà in quegli anni in cui bisognava essere accattivanti sui piani politico e sociale, mentre lui insisteva sui temi dell'architettura. Un altro sottovalutato è stato Roberto Marino e un altro ancora Fariello, il terzo del gruppo Muratori-Quaroni e che insegnava arte dei giardini, con un approccio moderno già dagli anni trenta, e si preoccupava anche del disegno delle autostrade. Essendo un napoletano che non voleva problemi si è messo in un angolo e ritagliato i suoi spazi, ha progettato qualche palazzina. Poi c'era Paolo Marconi che lavorava con Portoghesi e Gianfranco Caniggia e questo era un altro gruppo di tre persone, simile a quello di Quaroni.

Scopriranno tra qualche tempo Portoghesi perché ha detto delle cose giuste nel momento giusto, scoprendo tra l'altro il Postmoderno prima degli altri. Quando si parla di Neoliberty si parla di Postmoderno

SC – Credo che ciò che veniva fatto durante il fascismo da Muzio e Fasolo fosse qualcosa di molto simile al Postmodernismo

GM – È esattamente la stessa cosa e il primo a intraprendere questa strada è Giovannoni ma anche l'architettura di Piacentini segue questi principi. Una persona che va ancora studiata è

Plinio Marconi, padre di Paolo.

SC – Qual era l'importanza dell'architettura rurale e anonima nel dopoguerra?

GM – Il mio primo articolo pubblicato su Casabella riguardava proprio l'architettura minore che è sempre stato un mio interesse. Lo studio di Pagano era una cosa già fatta in precedenza. Nella mostra organizzata nel 1931 a Berlino da Mies, Rudofsky aveva esposto foto di architetture rurali come contraltare alle opere di Mies. "Architetture without architects" nasce lì ed è una ripresa dei temi già studiati da Shinkel. Rudofsky ha lavorato a Napoli e ripercorso lo stesso itinerario di Shinkel, andando a fotografare le stesse opere viste da Shinkel e in fondo Villa Oro progettata con Cosenza è un omaggio al maestro tedesco. Rudofsky fa cento anni dopo Shinkel il suo stesso percorso con lo stesso metodo e tanto quanto Shinkel aveva integrato la modernità con la tradizione rurale, la stessa cosa viene fatta da Rudofsky e Cosenza. Pagano fa di nuovo lo stesso itinerario e se lo rivende come operazione di modernismo "antimodernista" facendo un discorso per cui gli italiani sono moderni senza bisogno di passare per il razionalismo tedesco. Non bisogna dimenticarsi che Pagano faceva questo perché era fascista prima della guerra. Credo che in realtà l'architetto più antifascista fosse Piacentini al quale fu fatto bere l'olio di ricino e che poi si avvicinò al fascismo per poter svolgere l'attività professionale. L'architettura rurale italiana è stata ripresa un po' da tutti, credo siano in pochi architetti che non l'hanno guardata.

Un'altra cosa che paradossalmente non si è mai scritta, perché Zevi non lo poteva dire, è che Wright nasce da Shinkel. Le opere di Wright sono una parafrasi delle operazioni che ha fatto Alexander Thompson a Glasgow alla fine dell'Ottocento sull'esperienza di Shinkel dell'inizio dell'Ottocento. Gli schemi planimetrici delle ville di Wright sono gli stessi di Thompson e di Shinkel. Come vedi in architettura non si inventa mai niente ma si presenta sempre tutto in modo molto fluida e magmatica.

SC – L'architettura greca viene guardata dagli architetti italiani?

GM – A parte Ettore Rossi che fa il ristorante dell'EUR dopo aver studiato per un periodo ad Atene, Moretti conosce benissimo l'architettura greca, Libera anche e per il Palazzo dei Congressi ha dei vezzi nel trattamento delle superfici dei marmi che si rifanno alle correzioni ottiche greche.

OSCAR TUSQUETS

Barcelona, Febbraio 2015

Simone Censi
Maria Teresa Guzman

SIMONE CENSI - Que recuerdo tiene de los años cincuenta y sesenta?

OSCAR TUSQUETS - Los cincuenta y los sesenta a mí me cogen de muy joven, porque yo empecé la carrera en el 58 y la acabé en el 64. De estudiante estuve 3 años trabajando en el estudio de Federico Correa y Alfonso Milá, antes de acabar la carrera, o sea que debí entrar en el 59 y estuve hasta el 63, en el 64 ya montamos estudio PER con unos amigos. Había pocos profesores muy buenos en la escuela como Federico Correa, Carles Bassó...

SC - ¿Sostres y Coderch eran las figuras muy importantes en la facultad, verdad?

OT - Bueno, yo vengo directamente de la admiración por Coderch, eso es evidente no? Porque en el segundo curso de carrera tuvimos de profesor a Federico Correa, y esto fue un deslumbramiento, y entonces Federico Correa era un descendiente directo de Coderch, y eran un grupo un poco separado del Grupo R, del Grupo R de Moragas y toda esta gente, Bohigas y Sostres. José Antonio Coderch era un individualista total no? Y nosotros estábamos totalmente del lado de esta gente, de Coderch y de Federico Correa, y realmente mis contactos con Italia vienen directamente de ellos, porque Coderch y Correa ya habían ido a una reunión del Team X que me parece que fue en Venecia, donde conocieron a Le Corbusier, a Rogers y a Gardella. Entonces yo he conocido a Gardella, a Rogers hace tiempo, he conocido a todo el grupo de Giancarlo Di Carlo, Vittorio Gregotti,

iba más a Milán que a Madrid digamos, antes de acabar la carrera, a la "Triennale del tempo libero" con Umberto Eco. Teníamos una relación que viene directamente de Federico Correa y de Coderch. José Antonio Coderch tiene una relación con Gio Ponti que además lo publica en Domus. La casa de la Barceloneta de José Antonio Coderch tiene mucho de la casa de Gardella, no se dice mucho pero tiene mucho de la casa de Gardella de la época.

SC - La casa Borsalino? ¿Por qué usted dice que tiene que ver con esa casa?

OT - Lo digo porque la veo! Gardella es un arquitecto buenísimo que me encanta, yo creo que hay una influencia de Italia directamente en lo que después se llamó la Escuela de Barcelona. Yo me acuerdo de un día cuando empezaba la carrera cuando hablaron Federico Correa y Sostres. Sostres le dijo "Toda esta gente de Casabella y Rogers te interesa mucho no? Y Federico le dijo "Sí muchísimo" y Sostres le dijo "A mí nada", yo ni los conocía aún, después supe quiénes eran.

Sostres era un pésimo profesor, un perezoso total que pasaba unas diapositivas viejas, tuvimos 2 años con él, una año de Historia del Arte y el año siguiente de Historia de la Arquitectura, el segundo año que dio Historia de la Arquitectura estaba un poco mejor, el primero de Historia del Arte, pasaba unas diapositivas en blanco y negro viejísimas ¿Señor Sostres esto es una escultura o pintura? Le decíamos. Era un tío inteligente y culto evidentemente, pero era un perezoso total, o sea, le importaba muy poco

la cátedra, esto no se dice pero está clarísimo que era así, también tengo un artículo sobre esto porque en un libro mío sobre las escaleras arranca con una anécdota de Sostres, que un día en clases estuvo brillantísimo, estuvo explicando el invento del plano horizontal, estuvo muy, muy bien.

En esa época yo era muy joven y la verdad es que tres años antes de acabar la carrera ya trabajaba en el despacho de Federico Correa, conocí a Coderch y me explicaban lo de las reuniones del Team X. Ya había ido a Italia, había estado en una Bienal y había recibido aquí a la gente. También estábamos metidos en asuntos editoriales y hubo una reunión famosísima del Grupo 63, de escritores, que hicieron una reunión que para Cataluña se convirtió en histórica, con Umberto Eco, Furio Colombo, Giorgio Manganeli y otros, también estaban los grandes escritores y editores de aquí, y habíamos bastantes arquitectos también, era una época fantástica, con Franco, pero fantástica.

SC - En aquella época en Italia y España había muchas ganas de volver a empezar a hacer cosas.

OT - Era una época... Yo digo que los franceses insisten en que España prácticamente no era nada hasta la muerte de Franco en el 75. Pero no nació todo de un día para otro, lo oficial aún era relativamente fascista, pero la arquitectura estaba llena de comunistas, y lo cultural era... el mayo del 68 en París, todo esto lo vivimos intensamente. Lo oficial era así pero lo cultural no y, esta relación con Italia, y era muy intenso, los

editores, Carlos Barral, Tusquets Editores que yo hice con mi primera mujer, teníamos una relación con Italia, con Umberto Eco por ejemplo fortísima, con Gillo Dorfles, a él le publicamos los dos primeros libros, publicamos Apolcalípticos Integrados de Umberto Eco un año después de publicarlo en Italia, bueno ya esto es un poco posterior. También empezó la relación con Madrid. Había estos Pequeños Congresos, hoy en día muy difícil de imaginar, nos reuniéramos una vez al año en un lugar de España, o después incluso en Portugal, porque después se amplió y fuimos a ver la obras de Siza Vieira en Oporto y, esto era una unión muy fuerte de los arquitectos sobre todo de Madrid y Barcelona, y alguno del País Vasco. En aquel momento estaba todo mucho más concentrado, había dos escuelas de arquitectura, Madrid y Barcelona, no habían más o sea, todos los canarios venían a estudiar en Barcelona, los de Mallorca también, y a Madrid iba gente que no es de Madrid como Rafael Moneo y Peña Ganchegui que era vasco y estudió en Madrid porque no había escuela en San Sebastián., A estos pequeños congresos algunas veces invitamos italianos también, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi...

SC - Rossi fue muy influyente?

OT - Recuerdo que vino al congreso que hicimos en Tarragona y yo creo que fue muy influyente. Hubo un momento en la universidad, más tarde, que todo el mundo dibujaba como Rossi, esto también... Yo estuve enseñando en Rhode Island School of Design en Providence, y todos dibujaban como Rossi, bueno había los

que dibujaban como Rossi o los que dibujaban como Graves no? Los alumnos siempre son muy permeables a esto, y hubo una escuela Rossiana importante en la escuela de Barcelona, porque además las imágenes eran muy icónicas, muy claras. Influenciarse de Rossi era más fácil que influenciarse de Albini no? Era más sencillo no? Hacías dos cosas así, dos frontones, no sé qué, muchos pilares y haces Rossi. Pero bueno, quedan algunos, muy pocos de esta época. Por algunos aspectos algunos históricos te podrían decir mucho.

SC – Creo sea importante su punto de vista porque evidencia aspectos diferentes.

OT - Claro el mío es de un joven deslumbrado por esos personajes evidentemente no? Y también por los italianos, claro, conocer a Gardella...

SC - ¿Y qué personaje era Gardella entre estos italianos?

OT - Bueno lo presentó Federico Correa no? Y cuando fuimos a la trienal de arquitectos, pues me presentó a Gardella y yo recuerdo su última conferencia en Barcelona, y recuerdo la de Magistretti, y Gardella era muy mayor, porque vivió muchísimo Gardella, y aún tenía una energía tremenda y no paraba de fumar, a media conferencia. Una conferencia apasionada y fantástica como la de Magistretti no tenía nada preparado, nada escrito, tenía las slides e iba improvisando, muy apasionado, muy divertido, hubo un momento que hizo la primera comunión, se puso

de rodillas en el escenario, bueno! Hubo un momento que la diapositiva estaba fuera de foco y empieza ¡Foco! ¡Foco! ¡Fuego! De Magistretti también fui muy amigo. En un libro que hicieron de una enciclopedia mía había un texto de Magistretti, claro esta gente eran muy amigos míos.

SC - ¿Con Roma había relaciones? Con Luigi Moretti o Bruno Zevi por ejemplo?

OT - Bueno Zevi fue una influencia cuando empecé arquitectura, porque “Saber ver la arquitectura” era importante, yo estaba empezando en el primer curso, antes de empezar la arquitectura ya estaba traducido al español y ya leí sobre la arquitectura, y a Zevi lo vi quizá una o dos veces, pero con la gente de Roma teníamos mucho menos contacto, quizá la gente de Madrid tenía más contacto con Roma, la gente de Madrid siempre tuvo más contacto con América.

SC - Sí es verdad, aunque en muchos libros no se encuentra, pero siempre se encuentra alguna referencia de los arquitectos de Madrid con América.

OT - Con América y con Norte América, hay un viaje famoso de Paco Sáenz de Oiza que descubre los rascacielos y dice cosas inteligentísimas sobre los rascacielos. Me acuerdo perfectamente de Paco Sáenz de Oiza diciendo “esto de los aires acondicionados, estuve recientemente en América, está totalmente equivocado, hay unos tubos grandísimos llevando el aire, y yo digo pero venga! La temperatura específica

del aire es bajísima, no pueden transportar las calorías y las frigorías por el aire! Pongan agua o pongan otra cosa (claro, una razón común) todo el espacio está ocupado por tubos de aire acondicionado” Y ellos tuvieron, tienen una tradición, Madrid es una ciudad mucho más americana que Barcelona, que me parece mucho más mediterránea no? Aquella tiene más rascacielos, más M30, y ya viene de antiguo esta relación entre América y Madrid como la de Barcelona que es directísima con Italia.

En cambio con Francia no había ninguna relación, cuando yo estudiaba no conocíamos ni un solo arquitecto francés.

SC - ¿En Barcelona se comenzó a construir una cultura arquitectónica nueva en esa época? Es decir, yo vi que mientras los arquitectos italianos que se enfrentan con la reconstrucción ya habían trabajado antes, los arquitectos españoles todavía erais muy jóvenes.

OT - Bueno, a ver, hay una arquitectura de posguerra española muy interesante, de poblados protegidos, medio popular medio moderno, no toda la arquitectura franquista es mala, como no lo es toda la arquitectura fascista, entre la arquitectura fascista hay algo buenísimo no? Y eso se discute hoy en día, pero en la época franquista hay un momento del optimismo que genera una arquitectura muy interesante como la de los poblados protegidos. Y decir que José Antonio Coderch era franquista no es correcto, la verdad es que era ingenuo. Fue arquitecto municipal de Sitges, hizo la casa de la Barceloneta cuando aún era un arquitecto adicto al Régi-

men, después la corrupción y todo esto lo dejó absolutamente desconcertado porque él era un ingenuo. Y entonces no tuvo un encargo público nunca más, hasta que Bohigas le encargó la escuela de Arquitectura de Barcelona. Coderch es un personaje apasionante, tengo un artículo también sobre el en este libro.

SC – Sí, he visto también su entrevista.

OT - ¿Has visto la película?

SC – He visto la película y tenía una pregunta sobre esto, allí se hablaba de una frase que tiene Coderch colgada en el estudio, sobre el misterio y los hombres, como que la presencia del misterio en la vida del hombre es necesaria, pero la arquitectura de Coderch es muy práctica, muy enfocada en la gente que vive allí.

OT - Es muy respetuosa con el usuario.

SC - Exacto, pero eso tiene como un contraste no? Si lo importante es el misterio, en apariencia es un contraste.

OT - Bueno a ver, yo creo que la arquitectura de Coderch tiene mucho misterio ¿Has estado en la casa Ugalde? Visitarla es una experiencia emocionantísima, te podría recomendar aunque ahora su dueño no la enseña a nadie porque se llenaba de japoneses y autocares. Fernando Amar la ha reconstruido, buscó fotografías antiguas, unas ventanas imposibles de guillotina que había hecho Coderch las ha arreglado él personalmente, la casa tiene una suerte... claro

Fernando Amar vive en un piso de la Pedrera, y los fines de semana en la casa Ugalde. La casa Ugalde tiene misterio.

SC - ¿En qué sentido tiene misterio? Es decir ¿Por la relación con el lugar?

OT - Es bastante mágica, cada verano hicimos alguna comida allí, debajo de aquel porche bajísimo que debe hacer 2,20 m. Claro, primero nos bañábamos en la piscina que siempre está en sombra porque así estaba orientada y luego comíamos allí debajo y cuando te pasabas dos horas allá te sientes muy bien; era tan bonito que aquello fuera tan bajo, no sé, este momento en que la arquitectura está por encima de la función no? A ver él decía: “mi método de proyectar es huir de la mierda, no tengo otro, huir de la mierda; si huyes de las cosas que ves que están muy mal, llegas a la excelencia” claro es verdad, yo lo explico también en el artículo, que era capaz de hacer esperar a una persona cinco años para hacerle un proyecto de un chalet, y cuando lo venían a ver, media hora antes decía “Nos hemos equivocado totalmente, esto que hemos hecho es una porquería, que no vengán, rompamos y volvamos a empezar” esto lo hacía... Aparte de esto era un personaje fascinante, no lo expliqué en la película, quizá lo debí haber explicado, que un día llegó al estudio y dijo: “Lo he estado pensando muy bien, y como verdadero cristiano, me doy cuenta que mis hijos (que eran hijos muy pequeños) son absolutamente ingenuos, no tienen nada de maldad y si se muriesen ahora, seguro irían al cielo, en cambio si crecen vete a saber, por lo tanto yo he pensado que

como buen creyente los debería matar, porque yo evidentemente me condenaré eternamente, pero ellos se salvarán, y si los quiero de verdad los debería matar”. Entonces se asustaron, le empezaron a dar electroshocks... esto no lo he dicho a la película pero explica mucho, es un razonamiento indiscutible, era un personaje, le empezaron a dar electroshocks dado que la familia se asustó. Le dijeron que tenía que ir a un psiquiatra y bueno, en aquella época había electroshocks para los locos. Coderch estaba muy alocado, pero fascinante.

SC - ¿Era importante su estudio? ¿Era una escuela de arquitectura al final no?

OT - Ah! Pero tenía cuatro colaboradores, Jesús Sanz y dos becarios y nada, era súper personal. Es verdad lo que se dice en la película que proyectaba en la cama y bajaba con unos papeles. Dibujaba muy mal y eso es muy curioso. Me acuerdo que cuando empezamos el curso con Federico Correa nos deslumbraba las cosas que decía, un día dijo “Bueno, dibujar bien no es muy importante, no es imprescindible para un arquitecto, os lo digo yo que dibujo muy bien”. Y es verdad Federico dibujaba muy bien, hacía unos dibujos increíbles, no proyectaba en planta sino en perspectiva, dibujaba a los clientes de memoria y eran iguales! Era una cosa tremenda.

SC - En los años setenta empezamos a tener muchos dibujos mientras en los años 50 y 60 no se encuentran ni dibujos ni escritos.

OT - Es verdad, y la idea de vender dibujos que ahora ha bajado, pero en ese momento en ga-

lerías de New York se vendían dibujos de Michael Graves y Aldo Rossi a unos precios exorbitantes, en aquellos momentos yo conocí a Carlo Scarpa, que fue una de las cosas importantes de mi vida, e hicimos una exposición de dibujos en Madrid, y se vino él con los dibujos enrollados, y dijimos ¿Bueno pero no quieres que los enmarquemos? y nos dijo “No no, los colgamos pegados en la pared” ¿Pero cómo? “Sí, con unos puntitos rojos ¡Mira queda muy bien! Regalaré un par” Oye es que los dibujos de Scarpa son fantásticos, le dijimos ¿Por qué no los vendes? “No no, son herramientas de trabajo, jamás se me ocurrió que fueran piezas de arte”. Pero claro después llegó esta época de Purini y de toda esta gente que dibujaba muy bien como los americanos. En cambio aquí realmente Federico hacía esos dibujos porque dibujaba muy bien y proyectaba pero, jamás se le ocurrió venderlos, debe ser difícilísimo encontrar dibujos de otros arquitectos, muy difícil.

SC - ¿Porque el dibujo era un instrumento?

OT - Sí, absolutamente.

SC - Los escritos eran también eran pocos, no se escribía, había un ensayo de Coderch que dice al final que no se tiene que escribir.

OT - Bueno, el que escribía era Oriol, él siempre ha escrito, siempre ha tenido pretensiones políticas, de Oriol sí que encontrarás artículos de esta época, en Catalán en una revista catalanista que se llamaba “Serra d’or” , pero bueno era una época en la que... por ejemplo yo

aprendí italiano leyendo a Rogers porque claro escribía en Casabella.

SC- ¿Se leían los libros de italianos como Zevi y Rossi?

OT - Sí yo aprendí italiano con ellos, es que para Federico; Casabella era muy importante. La primera vez que se publicó a Coderch fue en Domus, como fue en Domus la primera vez que nos publicaron a nosotros, pero inmediatamente después fue en Modo, porque Mendini ha sido la persona que ha creído más en mí desde siempre, o sea, yo he trabajado para Alessi por Mendini, en una estación en Napoli, de la metropolitana, por Mendini, pero esto ya claro, corresponde a una época un poco posterior. Mendini es muy generoso, fíjate que ha dado trabajo a todo el mundo, a Philippe Starck cuando hizo el Museum de Groninger, nunca ha intentado absorber el trabajo él, en Nápoles le hacía mucho caso y me recomendó para hacer una parada de metro (estación Toledo) que es mi obra más importante de los últimos años.

SC – Se habla muy bien de las nuevas estaciones del metro de Napoli.

OT - Sí el Daily Telegraph dijo que era la estación más bonita de Europa de todas las épocas y, claro en Nápoles estuvieron locos de contentos, mucho mejor que el metro de Moscú.

SC - Leí varios artículos de esto.

OT - Yo digo que me tienen que hacer hijo

adoptivo de Nápoles.

SC - ¿El arte es importante en la producción arquitectónica? Es decir, veo que usted pinta mucho.

OT - Bueno ahora yo, prácticamente nada más pinto, pero porque me he quedado sin encargos. Cuando era joven quería ser pintor, entonces mi padre me dijo: “Esto es una profesión económicamente muy arriesgada”. Quería una cosa más seria, pues lo más parecido es ser arquitecto, yo hubiera ganado mucho más dinero siendo pintor y mucho menos disgustos, seguro. Cuando me preguntan ¿Qué requiere? ¿Qué virtud tiene que tener un arquitecto? Yo digo, salud... y entonces empecé arquitectura, me enganchó y claro dejé de pintar, pintaba los domingos, era un pintor dominguero, para mí fue fundamental que el verano antes de comenzar la carrera, me fui a un curso de verano en la escuela Pietro Vannucci de Perugia, estuve tres meses allí, y esto para mí fue determinante.

SC - ¿Por qué?

OB - Bueno estábamos a lado de la Toscana, cada domingo hacíamos un viaje con un profesor, viajamos a Siena y a Florencia, no tenía ni idea del italiano cuando fui, comencé a aprender italiano a la fuerza y bueno, el amor a Italia no? Bueno fui a Perugia porque quise naturalmente, entonces, meterme en el design. Yo creo que también fue una influencia italiana clara, creo que los arquitectos italianos que conocía, casi todos hacían design, mientras por ejemplo en

Madrid ningún arquitecto hacía design, y nosotros nos producíamos nuestros productos. Cuando empecé a tener menos trabajo de arquitecto y después prácticamente ninguno, porque yo trabajé muy poco fuera de España y en España se acabó prácticamente todo, entonces ahora pinto mucho. Vamos a hacer una exposición en Barcelona en una Galería importante, pinto el 80% de mi tiempo, hago algo de design.

SC - ¿La influencia entre pintura y arquitectura en la posguerra era fuerte?

OT - No, mi experiencia de pintar mucho, solamente la encontrarías en Juan Navarro Baldeweg, que pinta otras cosas, Navarro sí pinta en serio pero es el único ejemplo que yo conozco que se tome la pintura como una profesión y no como hobby del domingo, pero claro que sí que hay arquitectos que pintan bien y que dibujan bien. Lluís Clotet mi ex socio hace unas acuarelas maravillosas, pero está en Mallorca, se ha comprado una casa en Mallorca y se pasa allí la mitad del año, entonces hace acuarelas pero no pretende nada más digamos.

SC - Sí pero en la posguerra había gente como Miró y Dalí que estaban en Cataluña no?

OT - Bueno yo fui muy amigo de Dalí, también escribí un libro que se llama Dalí y otros amigos; tuve mucha suerte en esto, porque conocí a Dalí en Cadaqués, ya lo explico en el libro, yo era anti daliniano por razones políticas pero Dalí en un fiesta en casa de Federico Correa me dijo: “Me interesa mucho lo que haces tú”. Yo aca-

baba de terminar la carrera, pero a Dalí le enloquecía la arquitectura, era el arte que prefería, la música era un arte bajo para los intestinos y las vísceras y la arquitectura es para la inteligencia; hablar de arquitectura conmigo y hablar de Borromini, esto le encantaba. Tuvimos diez años de una amistad muy intensa, hizo una sala en el museo que es la sala Mae West que fue una propuesta mía y colaboramos, yo soy patrono de la Fundación Dalí porque él me nombró patrono vitalicio, era el personaje más divertido que he conocido nunca, se podía hablar de lo que fuera, de la última película de Kubrick y Borromini igual, de ciencia y la arquitectura le encantaba. Llevo años diciendo que podría ser comisario de una exposición que se podría llamar “Dalí e Italia”.

SC - ¿Porque él tenía también contactos con Italia?

OT - Porque creo que hay una conexión interesantísima, en su juventud con la pintura moderna italiana que le interesaba y, evidentemente el renacimiento y Bomarzo y todo esto que él recordaba perfectamente, o sea, la relación con Venecia con Michelangelo, bueno yo que si hago de comisario en una exposición la haría perfecta, sé perfectamente cómo la haría. Hay muchas referencias de Italia en la obra de Dalí, se podría hacer con algún original italiano, yo diseñé, no hice de comisario pero diseñé la exposición de Dalí en el Palazzo Grassi, la última de la Fiat y una en el Palazzo Reale de Milán hace tres años o algo así, me divertí mucho haciéndola y propuse ¿Por qué no hacéis una exposición de Dalí

Italia? Me dijeron: “Mejor una antológica en la que salga de todo”. Claro resulta que una antológica en la que salga de todo nunca es tan buena, como la que ha hecho el Pompidou hace dos años, bueno la del Grassi sí fue buenísima, es la mejor que se ha hecho, porque era además la época fantástica del Grassi y además tenían la tradición de que los montajes de Gae Aulenti y todo estos entonces claro, trabajar con ellos era fantástico, eran cuatro o cinco personas nada más. Era para la Fiat, una sociedad privada, cuando uno trabaja para las sociedades privadas italianas es una delicia, hay una tradición de respeto por el diseñador, yo he trabajado para muchas fábricas italianas; y siempre quieren hacer una antológica no? Pero hacer una temática, “Dalí e Italia” sería una cosa fantástica. Y a Miró lo conocí porque hicimos una exposición muy interesante en el Colegio de Arquitectos que se llamó Miró Otro, cuando estábamos en el estudio PER que es de las cosas muy buenas que hemos hecho y, a través del padre de que Cristian Cirici que era un teórico de arte muy importante y se llamaba Alexandre Cirici, que era amigo de Miró y entonces lo conocimos y Miró pintó la fachada, Miró era otro mundo. Dalí era otra cosa, rodeado de modelos, ir a cenar en los mejores restaurantes de París y generosísimo, era una fiesta.

SC - ¿Picasso también?

OT - A Picasso no lo conocí, pero bueno Picasso estaba exiliado y se negaba a venir a España, entonces alguien de Barcelona consiguió irlo a ver a la Côte d’Azur, donde estaba. Allà fue-

ron a visitarlo sus editores, los Gili, conozco a alguien que estuvo con él pero muy poca gente; estaba Tapies, al cual Coderch le hizo la casa y el estudio, que es muy buena, porque Tapies era muy ambicioso entonces, muy determinado, y cuando heredó por la familia una casa en una callecita de Barcelona, me parece que le preguntó a Cirici :“No sé si mi casa me la tendría que hacer Le Corbusier o Coderch” y me parece que fue Cirici quien le dijo “Le Corbusier tiene goteras eh” entonces dijo “Pues Coderch!” y le hizo una casa y un estudio fantástico, una relación bien curiosa no? Porque Tapies era un personaje catalanista de izquierda y Coderch era un personaje de derecha pero pasaron por encima de diferencias ideológicas.

SC - Y Tapies también era amigo de Luigi Moretti, en su revista Spazio, el único artículo de un artista en una introducción fue de Tapies.

OT - Cuando vino el Grupo 63 me dijeron: “nos gustaría ver el estudio de Tapies” y yo que siempre tuve una relación buena con él llamé a su mujer porque la que mandaba siempre era la Teresa, y le dije: “mira hay un grupo de intelectuales interesante a los que les gustaría ver la casa” y ella dijo “hablaré con Antonio” y dijo “Sí sí, fantástico, venid mañana a tal hora” y fui yo con 5 o 6 del Grupo 63. Estaba Umberto Eco y cuando salimos dijeron: “Una gran decepción, una arquitectura muy bonita pero es una casa muy burguesa por los muebles y como la tenía”. Ellos se imaginaron que Tapies tendría una casa más del Soho Newyorkino digamos, claro era una casa ordenadísima.

SC - Eco siempre ha tenido una relación importante con la arquitectura y ha escrito varias cosas sobre el arte.

OT - Ha sido amigo de muchos arquitectos, fue muy amigo mío, hizo la Triennale del Tempo Libero con Gregotti, sí tiene una relación muy profunda con la arquitectura.

SC - Una cosa que me parece importante de la arquitectura de la posguerra es que por primera vez se toman los elementos de la tradición pobre, por ejemplo en su casa Fullá, cómo se ve el ladrillo, las chimeneas y estos elementos, se puede decir que es la primera vez en la historia de la arquitectura que estos elementos de tradición pobre alcanzan tal nivel.

OT - Bueno a ver, yo creo que hay mucha influencia de la arquitectura de la posguerra italiana, de la arquitectura de ladrillo de Gardella. La verdad es que hay esta tradición del Grupo R que conectaba con el GATCPAC y hasta con el descubrimiento de la arquitectura de Ibiza.

SC – Si, lo tomaron en cuenta.

OT - Mucho, también tiene un poco de Le Corbusier, en el GATCPAC es evidente el descubrimiento de la arquitectura de Ibiza en Sert y esto es importantísimo. Las primeras casas de Coderch también, dado que él hacía esta arquitectura mediterránea, toda blanca encalada que es interesantísima; yo creo que este momento cuando se mezcla la arquitectura racionalista

con la arquitectura popular es interesantísimo.

SC - Es ese el punto en el que empieza una nueva arquitectura?

OT - Entonces empiezan a salir estas casas en Ibiza de Sert, está la arquitectura de Erwin Broner que es un alemán que vive en Ibiza, y hace una arquitectura racionalista Ibicenca muy interesante y, está Illescas que era un arquitecto del GATCPAC que más o menos se exilia en Ibiza, y entonces esta la arquitectura de Cadaqués, la primera casa de Coderch, las primeras de Federico Correa y Alfonso Milá en Cadaqués que a nosotros nos deslumbró, porque yo pensaba que la arquitectura moderna era compuesta por una pared de obra vista, la otra de piedra, la otra pintada de naranja, y claro, luego ir a Cadaqués a una casa toda blanca, mientras que era casi como una casa de pescador era muy emocionante.

SC - Sí porque una de las cosas importantes de la arquitectura de allí, es que muchas veces no es sólo la fachada la que se toma como algo nuevo, sino también la planta.

OT - Sí exacto, esto a Sostres no le interesaba nada, porque era arquitectura popular, pero a Coderch y a la gente que le seguíamos sí, y mucho.

SC - No era una cosa fácil en aquel tiempo volver a empezar a hacer arquitectura, claro, sí tenías a Coderch frente a ti sí era más fácil, pero para los primeros que empezaban era difícil.

OT - Lo que yo creo es que también fue importante el público, por ejemplo las primeras casas de Federico Correa eran para un público muy limitado dado que las casas eran de familias bien de Barcelona, que eran amigos de una familia bien como la de Coderch o la de Federico Correa, dado que los dos eran chicos de buenas familias. En aquel momento todos los arquitectos eran de buena familia, ningún obrero estudiaba arquitectura en los años cincuenta. Las primeras casas gustaron mucho y les encargaron otras, daban la posibilidad de meterse en un pueblo tan delicado como Cadaqués, con una arquitectura contemporánea, y esto haría un camino, segurísimo.

SC - Es la demostración que se puede hacer arquitectura contemporánea sin negar las formas de antes.

OT - Sí, y después existe esta arquitectura que te he dicho antes, de los poblados protegidos, esta arquitectura post-franquista. En la primera época del franquismo había una arquitectura puramente neoclásica, para entendernos, pero había arquitectos que habían hecho una arquitectura interesante desde la guerra, y que hacían estos poblados andaluces con estas calles estrechas.

SC - Imagino que no era fácil.

OT - Bueno, a mí me pasó algo después de la guerra, constructivamente era posible, piensa que después de la guerra es España por ejem-

plo, hierro era difícilísimo de encontrar, entonces hay toda esta arquitectura hecha de bóvedas porque no había hierro, o sea, también era una arquitectura tecnológicamente muy sencilla; después fue más ideológica, en mi época la denuncia del High Tech era más ideológica, pero al principio era obligada, un poco como la Italia de la posguerra.

SC - Sí, y también aprovecharon de la mano de obra no? Había mano de obra muy calificada.

OT - Mano de obra barata y buenísima y nosotros aprendimos muchísimo con ellos, con la gente que trabajaba en Cadaqués. Yo aprendí muchísimo con ellos, un carpintero de Cadaqués que es Vehí, que es un tío que hacía unas fotografías maravillosas y que ahora tiene una colección de Dalí, porque era amigo de Dalí, era el carpintero de Dalí, pero era mi carpintero. Era un personaje interesantísimo que sabía muchísimo de carpintería, que está también en mi libro, mi libro se llama Amables Personajes, y un personaje es él, hablo de un carpintero y después hablo de un filósofo; claro había una mano de obra buenísima, hacer obra vista bien hecha (en ladrillo) era muy barato, era la fachada más barata que podías hacer, y los extranjeros se quedaban de piedra: “¿Pero cómo hacéis esto?” “¿Porque es lo más barato!” y el único material que me asegura que cada año será más bonito, cuando envejezca será cada vez más bonito. Bueno es la época de la Torre Velasca, yo he visto levantar la Torre Velasca, he ido a Milán y he visto la estructura levantándose.

SC - De la torre Velasca habían dos proyectos, eso me parece muy importante, el primer proyecto en acero y vidrio, son dos paralelepípedos uno encima del otro, pero cuando hicieron el segundo proyecto cambió toda la forma de la torre, es decir que no sólo cambió el material constructivo sino todo el sentido de la construcción.

OT - Bueno es que es un rascacielos único en el mundo para aquel momento, claro un rascacielos con cubierta inclinada que está cogido por los pelos no? Arriba es más ancho porque hay viviendas y abajo es más denso porque hay oficinas, te acuerdo que también estaba la Pirelli, había dos Italias!

SC - Sí es verdad.

OT - Es verdad porque son más o menos de los mismos años.

SC – Una era la Italia de Ponti y otra de BBPR.

OT - Exacto una cosa era Ponti y otra era BBPR, y una era Casabella y otra Domus, nosotros como éramos más de Casabella, Federico por ejemplo respetaba mucho menos a Ponti, yo he ido descubriendo después lo bueno que era. Es decir, que Correa y Coderch no habían relaciones estilísticas con Ponti, pero personal sí porque Ponti lo publicó los proyectos de Coderch antes que nadie, eso está claro y Coderch lo dice.

Yo ahora que hago diseño y ornamentación y me gusta decorar, pintar, hago todas estas cosa

que hacía Gio Ponti, que me encantaba y que no hacía Rogers. Otro personaje que a mí de escondidas me gustó siempre y ya después fue un amor total fue Mollino. Federico no podía ver a Mollino, yo antes me callaba pero ya no. Mira la silla dibujada por mí que tengo en mi estudio, que se llama Gaulino porque me dijeron “Parece mitad de Gaudí y mitad de Mollino”, soy su fan y he estado en su casa en Torino.

SC - ¿Lo ha conocido también?

OT - No a él no, pero ahora he estado en su casa en Torino, hay unos locos que la mantienen, soy su fan.

SC - Sí, Mollino también era artista, arquitecto, las fotos de las mujeres son increíbles por ejemplo.

OT - Las Polaroid, son eróticas. Mollino fue el primer profesor que echaron los estudiantes en el 68, tenía coraje, era catedrático de la escuela de arquitectura de Torino y fue el primero que sacaron los estudiantes, porque lo consideraron un dandy al que le gustaba la aviación, los coches de sport, las mujeres.

SC - En su casa Fullá se ve mucho esto, la relación con la Torre Velasca, con un ambiente italiano.

OT - Sí, es que yo lo reconozco abiertamente, totalmente. Yo siempre he pensado que Rogers es un personaje muy fascinante, muy interesante, pero me parecen más poéticos, mejores

arquitectos Albini o Gardella, por la emoción que he tenido cuando he visto algunas obras suyas; la primera vez que vi el Palazzo Bianco de Génova... me deslumbró ¡Qué cosa! Qué cosa tan bonita. Las de Scarpa también, de Scarpa me acuerdo que hubo un momento en el 63, en el que le preguntamos a Vittorio Gregotti (porque Vittorio era más amigo y venía a Cadaqués): ¿Quién es el mejor arquitecto de Italia? “Scarpa”. ¿Pero qué ha hecho? – le dijimos. “El pabellón de Venezuela en la bienal” claro Scarpa en el 63 no había hecho ni Verona ni nada de esto no? “No tiene título pero yo creo que es el mejor” Nosotros a partir de entonces ya lo tomamos más en serio, después ya lo conocimos, era fantástico. Hay un capítulo de mi libro también que es Carlo Scarpa. El libro se llama Amables Personajes, y son personajes que me han interesado a lo largo de mi vida y hay muchos italianos.

SC - La casa que habéis construido en Sicilia, tiene como un respeto por el paisaje y un ritmo también vertical.

OT - Cuando la vio Gardella porque se la enseñamos, dijo: “¡Ah molto bella! Pre-clásica” Y tiene razón porque es una casa pre-clásica. Esta es una casa para mi prima, que se casó con un italiano, y me dijo: “me he comprado un solar en una isla a la que no va ni Dios”. Yo me acuerdo que con el avión me pasaba 24 horas: Barcelona-Roma, dormía en Roma y al día siguiente hacía Roma-Nápoles, Nápoles-Palermo, Palermo-Trapani y Trapani-Pantelleria. Estaba ocho horas en el avión, y el aeropuerto de Pantelleria era de tierra y venía un burro a buscar las ma-

letas. Era una construcción modestísima, porque además en aquel trozo de la costa sólo se pueden ampliar estas construcciones agrícolas y es esta construcción agrícola. Teníamos poco dinero pero nos dio toda la libertad; ésta la hice con Lluís Clotet. Mi prima murió por un cáncer en la sangre y sus hijos adoran la casa, estoy en contacto continuamente con ellos porque ahora la quieren ampliar, les hice un baño nuevo, la respetan muchísimo.

SC - Sí porque además es pequeña, no?

OT - Sí, y hace ilusión que una casa que tiene más de cuarenta años te la respeten así no?

SC - Sí, y tiene partes sólidas como las columnas del frente.

OT - A ver, evidentemente las columnas tienen una función paisajista, pero es que además con el calor que hace allí, viven más fuera que dentro, al principio era una casa de veraneo, ahora ya, como la hija de Victoria vive en Palermo, también van en invierno, pero en principio era una casa exclusivamente de verano. Entonces claro, se doblaba la casa porque vivían fuera, es el África aquello, entonces claro se creaban unos espacios intermedios muy agradables, en Invierno sacan las cañas, y en verano ponen las cañas y se crea un espacio fantástico, pero aparte de esto, evidentemente crea un orden en el paisaje que, lo que pasa detrás tiene mucha menos importancia, las ventanas que hay detrás y todo esto están en sombra.

SC - ¿Es también un orden vertical no?

OT - Y que además tú ves el paisaje pautado cada metro, esto es muy bonito, esto de que el paisaje siempre hay que verlo normalmente abierto.

Bueno un templo griego, no inventamos nada no? Preclásico sí, porque además el hormigón está muy mal hecho, claro, todo era muy primitivo, para el movimiento de tierra, nos llevábamos la tierra con un burro, y el que dirigía la obra era el maestro del pueblo, y claro el hormigón está muy mal hecho pero creo que le va bien a la casa, la casa es muy primitiva.

SC - Sí, y la sección me parece muy importante.

OT - Sí, precisamente la hicimos con ventilación cruzada, estamos muy contentos con la casa. La primera vez que nos la publicaron fue en Italia, me parece que fue Mendini quien la publicó, después Armani construyó su casa muy cerca, después fue un grupo de gente de Milán, y ahora sí me parece que se puede volar directamente de Milán a Pantelleria, pero en aquel momento yo tenía que hacer todo este viaje que te dije ya.

SC - ¿Ha ido muchas veces allá?

OT - Lluís Clotet y yo nos turnábamos y yo dije: “cuando la acabemos vamos en barco”, entonces alquilamos un Yacht que lo cogimos en Túnez, y tiramos el ancla delante de la casa de mi prima.

SC - ¡Qué bien! Y también el paisaje era algo im-

portante y no tenía muchos medios para cambiar el paisaje, era lo que había y se tenía que aprovechar.

OT - Bueno a ver, había esta cosa que Casabella defendía que era “la preexistencia ambiental”, y eso nos importó muchísimo, incluso a Bohigas y a toda esta gente, la preexistencia ambiental, o sea, tener un respeto por la ciudad y el paisaje, el colmo de esto sería la casa de Gardella en Venecia no? Para nosotros era el Sanctasanctorum, yo aún la voy a ver cuando voy a Venecia, se aguanta perfectamente, parece que hubiera estado hace tres siglos allí no?

SC - Sí como todas las demás.

OT - Claro, se la enseño a mi mujer que es mucho más joven que yo, y le parece otra casa veneciana, ni se da cuenta de que tiene cuarenta años, entonces esto nos impresionó mucho.

SC - ¿Pero usted ve a la preexistencia ambiental como idea de algo que tiene que estar bien allí o en el sentido de utilizar los materiales que existen allí, los materiales locales?

OT - Sí, el respeto por el material del lugar, también es verdad.

SC - Cómo también en esa época había problemas técnicos, económicos eso salía más natural.

OT - Sí bueno, esta desconfianza con la High Tech que teníamos, nos ahorró muchos disgustos porque la High Tech de los años sesenta

hoy en día está absolutamente envejecida. ¿Es ridícula no? Hay que tener mucho cuidado con esto, yo me acuerdo que cuando hicimos estas oficinas me dijeron que teníamos que encerrar el plotter, porque en mi estudio teníamos la gente de los ordenadores y, arriba teníamos un dúplex donde trabajábamos los que proyectábamos, entonces me dijeron: “para el plotter hay que hacer una habitación cerrada porque hace un ruido horrible”, claro el plotter para aquel momento era uno que dibujaba y el día que acabamos salió el plotter con inyección de tinta que no hacía nada de ruido: la arquitectura no puede estar sujeta a estas cosas.

Y tengo que decir que el High Tech de los sesenta en España hoy en día no se aguanta, claro era un High Tech con pocos medios

SC - Entonces no es sólo un hecho de materiales, sino el hecho de respetar las preexistencias es como una mirada más al futuro.

OT - Sí por descontado, claro que sí.

SC - No es solo un problema técnico.

OT - No, no en lo absoluto, era como un respeto por la ciudad, cosa que ahora yo veo los edificios de los deconstructivistas y todo esto, hacer una patata delante de la catedral de Colonia o cosas de éstas me hacen preguntarme ¿Qué ha pasado?

Si se trata de hacer una escalera para el museo Victoria & Albert de Londres que es un edificio victoriano correctísimo y Libeskind gana el concurso con una escalera que se rompe toda

por la fachada que con suerte no se ha hecho. En London, dónde fuera de cuatro rascacielos equivocados, de los que ahora se arrepienten, todo está hecho con un respeto total, este modelo del deconstructivismo de aquí a diez años dará risa.

SC - ¿Puede que esto tenga que ver con el hecho de que en los años cincuenta y sesenta se miraba mucho el espacio y a cómo la gente vivía un lugar, mientras que ahora es un arquitectura que se hace para comunicar algo? Es decir es importante mirar como sale en las revistas y el espacio no tiene valor.

OT - Yo creo que la arquitectura de ahora son los tres primeros milímetros de la piel, o sea, esta cosa de hacer de la arquitectura un juego de luces LED que se mueven durante toda la noche... yo me pregunto ¿Y la planta? En aquella época éramos muy ingenuos, José Antoni Corderch decía "lo único que me importa es la planta, lo otro ya sale" Esto ha pasado totalmente, la planta casi ni se publica, lo que les interesa es ser sorprendentes en la fachada.

ORIOLO BOHIGAS

Barcelona, Marzo 2015

Simone Censi
Maria Teresa Guzman

SIMONE CENSI – Las ventanas de su casa son las de Plaza Reial. Hay una vista muy buena

ORIOLO BOHIGAS – Estas ventanas tienen la virtud de tener una vista al mismo tiempo vecinal y monumental. Eso de las ventanas por el arquitecto es un truco tremendo porque la ventana siempre es la misma mientras que la vista cambia en cada momento del día, como si fuera un objeto aparente.

Y la Plaza Reial cambia mucho durante el día: en las mañanas es una plaza de pueblo, los niños van a la escuela y los restaurantes están todos llenos de extranjeros, toman una copa, por la tarde hay las fiestas populares y los borrachos en la noche.

SC – Las plazas se pueden vivir de muchas maneras diferentes.

OB - Es curioso, vivir en una plaza o en una calle es una cosa totalmente distinta. La plaza te dice un poco de la ciudad no? Es una entidad muy propia y crea un ambiente, que no es el mismo de las ramblas por ejemplo.

SC – Cambió mucho por el turismo?

OB – Es que cambió tanto que ya no recordamos de como era. en las mañanas cuando voy al despacho es tremendo porque en la Plaza Real entre las 10:00 Y 12:30 de la mañana debe haber como 700 personas, se ha convertido en el punto de concentración de los turistas que visitan el barrio antiguo.

Bueno, y ¿Cómo va tu investigación?

SC – Bien, estoy haciendo una investigación so-

bre la arquitectura italiana y española después de la guerra, entre los años cincuenta y sesenta. Le pedí esta entrevista porque usted fue uno de los protagonistas de lo que pasó.

OB - Eso que me pides no se puede resumir en una simple anécdota, y tampoco se puede describir explicando el ambiente que había porque era un ambiente muy contradictorio. Siempre la gente de mi generación dice que los años sesenta fueron muy buenos, divertidos, llenos de información, y experiencias, y eso es verdad si miras el mundo incipiente de la joven arquitectura; pero si miras la política y los asesinatos judiciales que se produjeron en aquella época, es tremendo, porque se puede decir que fueron los años más difíciles del franquismo, y al mismo tiempo los años más horribles de la represión de la sociedad y hubo la destrucción de los centros turísticos.

MG. Sin embargo usted fue uno de los promotores de este debate arquitectónico.

OB. Había bastantes debates que se superponían. El primer debate fundamental, no hay que olvidarlo, es el combate por la modernidad que se dio en distintos ambientes y que permitió que salieran obras muy interesantes, buenas, de calidad. Es decir, hay un momento en que la gente de aquí se da cuenta de que antes sólo se habían hecho barbaridades, consecuencia de la influencia nazista alemana y fascista italiana.

Hasta el final de los cincuenta en España no se había hecho casi ningún edificio que estéticamente respondiera a algún tipo de modernidad, que mostrara la forma moderna. Sólo había arquitectura franquista y nazi, y la arquitectura

propriadamente concisa era de muy baja calidad. Lo bueno es que en Barcelona casi no hay nada de arquitectura franquista.

SC - ¿Qué ambiente había antes de los años cincuenta?

OB - Mi generación fue la que introdujo definitivamente la arquitectura moderna en España y, por tanto, mantuvo una arquitectura reaccionaria muy poco culta, muy despreocupada de los problemas arquitectónicos, más atenta a problemas políticos y sociales y con una cantidad de obras muy reducidas. Puede que eso sea un efecto sintomático de la época; en Barcelona en esa época había treientos o cuatrocientos arquitectos y los encargos que se recibían casi siempre eran de aficionados de la arquitectura neoclásica o de aficionados a los poderes de la administración y de la política.

Yo en el año 1946 escribí un artículo sobre el GATCPAC en un periódico español; puede haber sido la primera vez que se hablaba del GATCPAC y entonces debió ser bastante interesante porque ponía el tema al conocimiento de todos los arquitectos y de la gente que trabajaba en esos campos. La intención era trasladar la escena de una arquitectura de vanguardia antes de la guerra y manifestar su reivindicación. Me parece que el artículo era de dos o tres páginas, con ilustraciones que me costó mucho encontrar, porque las casas estaban casi todas destruidas. En aquel tiempo escribía habitualmente porque era amigo del director y era una posibilidad personal.

Pero me devolvieron el artículo ya impreso con tachaduras de líneas rojas y, con una nota que

decía “en la España nacional no se permite la arquitectura de este tipo”; por tanto quedó prohibido y no se publicó.

Claramente no se publicó por ideas propiamente culturales, la idea de fondo era que el régimen de Franco estaba en contra de la modernidad y de cosas tan importantes como el urbanismo y la arquitectura.

SC - ¿Entonces la formación del Grupo R tenía también la finalidad de promover esto?

OB - Era un momento bonito porque había un ambiente bastante fuerte de renovación y modernidad. En conjunto éramos pocos porque en Cataluña había algo como cuatrocientos arquitectos, éramos pocos los que divulgábamos el tema pero, en el mismo año en que yo acababa la carrera, en el año 51, logramos hacer un grupo de autoformación y de divulgación, mientras todo el mundo continuaba haciendo arquitectura franquista y el franquismo cambió, aunque tampoco cambió mucho.

El grupo R tenía dos funciones: en primer lugar hacer propaganda de la arquitectura y del diseño moderno, en segundo lugar introducir los temas del moderno en el debate arquitectónico y urbanístico. Desde ese punto de vista nosotros seríamos la imagen de la modernidad, una imagen muy guerrillera, hecha de peleas para mostrar la arquitectura moderna por medio, sobretodo, de exposiciones y conferencias.

Hicimos cuatro exposiciones especiales de obras propias de arquitectos; se organizaron no por el Grupo R sino por amigos del grupo, dos o tres ciclos de conferencias que fueron un acontecimiento muy importante y me parece

que se llamaban una “Nuevas Tecnologías”, otra “Arquitectura y Sociedad” y otra “Arquitectura y Política” y esta última respondía a la necesidad del público y político pero no se hizo porque la prohibieron. Estaba contratado para venir a hacer la conferencia un político francés muy importante. Todo esto está bastante documentado porque hay unos arquitectos jóvenes que hicieron un libro de todo este movimiento.

SC - ¿Con los Pequeños Congresos quiso seguir con este tema?

OB - Este fue otro paso adelante y muy significativo, pero ya no es lo mismo que el Grupo R; hay pocos años de diferencia y la voluntad o intención de internacionalizar el movimiento, de unirnos a movimientos internacionales. Sobre todo, recuperar el contacto con el grupo madrileño porque mientras tanto se había impedido las redes de contacto entre el foco de Madrid y el foco de Barcelona. Esto fue un elemento de síntesis muy bueno, aunque sea solamente por el hecho de la proximidad, porque estos congresos consistían en estar dos días y medio o tres en una localidad española, con una selección de arquitectos madrileños, catalanes, junto con un grupo de arquitectos extranjeros: una cosa muy simple pero muy eficaz. Consistía en ver lo que el arquitecto presentaba y después discutir a puertas cerradas escuchando las explicaciones del proyecto y de los modelos. Eso generaba el intercambio de conocimiento de arquitectos entre ellos, a subrayar matices de igualdad o matices de diferencia; yo creo que ahora esto tendría otra vez interés, porque hay un desconocimiento muy fuerte entre lo que

pasa en Madrid y lo que pasa en Barcelona. El desconocimiento era tan fuerte en esa época cuando casi no nos conocíamos y los Pequeños Congresos nos permitieron de entrar en contacto con arquitectos como Peña Ganchequi y Fisac. Había dos arquitectos que se dieron de baja en el grupo porque consideraban peligrosa esta exposición personal o porque decían que en realidad no los necesitaban, dado que ya tenían su propaganda propia: uno era Coderch, el menos gremialista de todos. Sobre Coderch es interesante ver como se relacionaba él con el Grupo R o con gente que le hizo comprender los principios y las verdades del movimiento contemporáneo.

Un arquitecto del que se sabe poco porque trabajó muy poco es Sostres. Era un arquitecto importante en ese momento porque no tiene nada de escenario decorativo como a veces tiene Coderch. Coderch me parece un gran arquitecto pero es una persona que tiene como dos manchas, por un lado por su espíritu y un comportamiento demasiado cercano al franquismo y, por otro lado, por su soberbia personal: mientras había una situación general difícil, él se preocupaba sólo de él, no estaba muy interesado en encontrar maestros y actitudes, tenía una visión muy poco corporativa.

Y otro arquitecto muy importante del que se habla muy poco es Pratmarsó que en aquel momento era una persona del régimen, pero era un personaje muy interesante de conocer, tanto él como Moragas por ejemplo. Eran dos arquitectos de derecha, de la buena burguesía catalana, gente que tenía mucha cultura literaria y mucha cultura visual, él formaba parte de la clase

catalana que se encontró con un problema grave. Ambos por una cuestión de temperamento y de nacimiento eran más o menos partidarios del régimen y cuando tuvieron que decidir hacia qué bando ir, se fueron con las tropas de Franco, pero con un espíritu completamente distinto del de Madrid porque era gente más bien adecuada a una mentalidad diferente. Esa mentalidad aquí un nombre, es el llamado novecentismo, como para recrear un nuevo estado cultural en la arquitectura y la pintura, un poco parecido al movimiento realista de Italia por ejemplo, y que aquí se vio con cierto gusto.

SC - ¿Fue importante la conferencia que dio Zevi en Barcelona?

OB - Sí muy importante, estas conferencias estaban organizadas por el Grupo R pero hechas a través del COAC, y hubo conferencias simbólicas muy importantes, y fueron básicamente la de Bruno Zevi y Alvar Aalto, y la de Pevsner.

Ponti vino también pero su conferencia no estaba organizada por el Grupo R. Eso fue un ciclo de conferencias que se daba en el COAC cada año, creo en el mes de Abril.

Yo creo que las reuniones de los Pequeños Congresos fueron muy eficaces porque la gente exponía casos de como hacía realmente la arquitectura moderna. Era una manera de comprenderse, de explicar todo lo que uno hacía, porqué lo hacía y cómo lo hacía. Se hacía sobre todo en grupos relativamente pequeños y la primera reunión de los Congresos fue en Madrid con la idea de romper esta distancia entre Madrid y Barcelona. Desde Barcelona nos organizamos para ir en pocos a Madrid y me parece

que eramos como veinticinco, todos nombrados directamente por un pequeño comité que nombramos previamente, y que hizo todas las funciones de organizador.

El segundo lo hicimos en Barcelona, ampliando la base de convocatoria y, en vez de ser solo nosotros con los madrileños, establecimos que en cada congreso viniese un extranjero que tuviese algún tema importante. Hubo un tiempo de tres o cuatro años en el que hicimos Congresos muy de frecuente, tres o cuatro por año, haciéndolos de una manera muy informal. En la primera reunión fueron invitados arquitectos portugueses.

SC - ¿Tavora?

OB - Sí exacto, y sobre todo Nuno Portas, que era el organizador. Después de los portugueses vinieron los italianos con Zevi, Gregotti y otros. Los italianos desde el principio fueron bastante numerosos, vinieron por el COAC y luego ya vinieron independientemente. Los que se unieron eran gentes muy amigas nuestras como Peter Eisenman, luego Alvar Aalto, que tuvo un encuentro muy comunicativo.

SC - ¿La arquitectura Italiana y la de Aalto influenciaron el desarrollo de la arquitectura española?

OB - Mucho, yo creo que los italianos y los nórdicos fueron muy importantes. Claro, se pueden encontrar muchas diferencias fundamentales pero no se puede negar que aquí la cultura arquitectónica vino por tres caminos: el contacto con Italia, el contacto con los países nórdicos, y por las influencias que se puede definir creativas y polémicas.

En ese tercer grupo hay revistas como Domus. En un tiempo en el que Casabella se leía muchísimo y a nosotros nos gustaba mucho su punto de vista, tener a otra revista con una mirada distinta, como Domus, era importante. Domus era una revista muy elegante, de modas y hacía publicaciones de lujo.

SC - El director de la exposición que se hizo recientemente sobre el Grupo R dijo que se puede considerar a Catalá Roca como uno más del Grupo R, aunque estaba fuera por no ser arquitecto ¿Que opina sobre eso?

OB - Creo sea correcto. Esta exposición ayuda a entender cómo un grupo significativo de arquitectos fueron sistemáticamente fotografiados por Catalá Roca. Este fotógrafo fue muy importante como expresión del encuentro de los arquitectos modernos, porque vino a fotografiar a todos los arquitectos y en cierta manera. Algunos dicen, y yo estoy de acuerdo con ellos, que el estilo fotográfico de Catalá Roca terminó dando unas normas estéticas a los mismos arquitectos. Él era una persona muy culta y muy ligada a los movimientos modernos y comprendía muy bien las lecturas culturales del Grupo R. Él contribuyó a recrear este estilo que tenía la arquitectura italiana contemporánea y que por tanto, se puede considerar como uno de los fundadores de las tendencias arquitectónicas italianizantes de España.

SC - ¿Entonces un poco la forma de hacer arquitectura?

OB. Sí, sí, se puede decir que él aportaba muchas cosas sobre el punto de vista del ciudadano

vulgar y corriente. Ha hecho libros estupendos en este sentido dado que el ser humano propio de las comunidades civilizadas era siempre su tema preferido. Incluso la descripción de las ciudades como Barcelona por ejemplo es muy interesante en Catalá, porque hizo una labor que podría decirse de limpieza de las ideas arquitectónicas y de las ideas políticas que pudieran ser reemplazadas.

SC - En esa época se ponía al hombre al centro de la arquitectura con la idea de volver a crear una arquitectura para el hombre y no para sí misma.

OB - Sí, bueno esas eran las discusiones. La primera idea era poner en marcha un grupo de promoción de la modernidad que en el 1951 era un desafío muy fuerte en España mientras que en todos los países, por lo menos de Europa y de América la arquitectura moderna estaba ya oficialmente establecida. El Grupo R llegó y se quiso meter en el movimiento internacional teniendo en cuenta que se metió en el movimiento internacional después de una interrupción, y yo pienso que lo que hizo bien. Pero el Grupo R tenía que hacer dos batallas simultáneamente que eran un poco contradictorias, porque tenía que apoyar la promoción de la arquitectura moderna en España pero al mismo tiempo defender en un batalla interna al movimiento moderno que veía los nórdicos y los italianos contra los demás. Por decirlo en términos de aquella época, había una batalla contra la arquitectura moderna y el hecho de la modernidad, contra lo que estaba establecido por la línea manierística del movimiento moderno. En algún momento el

Grupo R y los que le rodeaban, miraban mucho a la arquitectura orgánica cuando todavía la modernidad no estaba tan extendida en el país. Recuerdo que teníamos una idea de establecer los principios del movimiento moderno más original y más polémica.

Esa es la historia de esos años y, la otra cosa que cuando te fijas te sorprendes, es que todo ha pasado tan rápido y con una gran cantidad de fenómenos y movimientos que se superponen, por ejemplo la visión de la arquitectura italiana es un tema que se superpone a los temas puramente estilísticos. Por ejemplo, la superposición de ideas de revistas como Casabella con las del libro de Zevi fue fundamental en la producción de la modernidad.

SC – La posición cultural de los arquitectos de Milán era distinta de la de Zevi.

OB – Sí, y nosotros trabajábamos muy juntos con Gregotti. Hicimos algunos proyectos juntos para unos encargos.

SC – En su trabajo se nota que la arquitectura no tiene problemas de escala, que puede tener una mirada arquitectónica tanto a nivel de la ciudad como a nivel del edificio y me parece muy importante el problema del diseño urbano, no sólo del urbanismo.

OB - Yo creo que es lo mismo y fundamentalmente pasa por el diseño urbano. Ya estoy cansado de ver que las cosas que se presentan en el urbanismo pretenden tener una legitimación científica. El urbanismo no puede ser solamente una aplicación de técnicas, por ejemplo circu-

latorias o de climatología ¿Cómo pensar que es sólo problema de sociología o de geografía? También es arquitectura y esta era una afirmación con la que en el pasado estábamos todos de acuerdo, pero ahora no es tan cierto que todo el mundo esté de acuerdo en esta especie de vergüenza universal de ser arquitecto, en la que nadie quiere ser arquitecto, todo el mundo quiere ser sociólogo, geógrafo, promotor de activismo popular.

SC - ¿Y esta visión privilegia los espacios vacíos de la ciudad?

OB – Sí, me parece importante esto de la atención al vacío, pero este tema en su totalidad es mucho más complejo. Para los espacios colectivos hay que tomar en cuenta muchos factores como el urbanismo, la ciencia, el arte, la habilidad para crear espacios buenos que funcionen bien en una ciudad. Los espacios deben ser bellos, funcionales, mantener la tradición de la ciudad, la continuidad de las estructuras formales de la ciudad. Cuando se plantea un barrio de la ciudad hay que plantearlo con un poco de realidad. Esto ahora no parece ser posible porque en el principio no hay una conciencia interpretativa propiamente urbanista. Ahora cuando se plantea siempre hay por un lado los científicos y por el otro los sociólogos. La gente trabaja con el convencimiento de que los sociólogos nos van a resolver todo porque se cree la densidad de población sea lo que determina la calidad de la vida, pero es mentira, la calidad de vida de una ciudad no se determina con datos estadísticos como los datos sociológicos. Ahora los urbanistas no se atreven a utilizar los términos pura-

mente urbanísticos, sino les parece suficiente el tratamiento de la geografía, de la sociología, del tráfico urbano, de las instalaciones urbanas y de los puntos de limpieza de la ciudad.

La buena intervención debe tener una mentalidad urbanística, que tome en cuenta de soluciones no sólo técnicas ni sólo sociológicas. Hace diez años en el urbanismo se hablaba mucho de técnica mientras ahora de sociología y yo creo que también es un error. La ciudad es más que un hecho social, un hecho social me parece una condición urbanística tan importante como la estética de una plaza, como la facilidad del tráfico de coches. Eso cuesta mucho de plantear. En los últimos años se ha habido un movimiento capaz de volver a un urbanismo inteligente y popular, pero en vez de ser un urbanismo inteligente y popular, han hecho unos métodos de tránsito sociológicos, es decir, lo que antes era la tecnología que se lo comía todo, ahora es la sociología. Yo creo que el urbanismo tiene más problemas que los que son simplemente sociológico, por ejemplo el problema de la estética de la ciudad y esto es un problema exclusivo de la arquitectura.

SC - ¿Y cree que eso sea debido al hecho de que con los años cambió mucho el trabajo del arquitecto y del urbanista?

OB - Lo único bueno es que las revistas consiguen describir bien las cosas mientras el resto es deplorable. Los urbanistas hacen elucubraciones puramente superficiales de temas que no interesan a nadie y yo creo que también eso es un problema o sea el lenguaje empleado por los participantes del urbanismo. A diferencia de lo

que ocurre en otras disciplinas, cuando se reúne gente para discutir sobre urbanismo hay una gran variedad de personajes pero no hay una representación del pueblo, que puede ser el carnicero del barrio o algún político más o menos inteligente. Falta alguien que conozca técnicas de intervención reales, distintas de las del profesor de sociología o del urbanismo de la universidad. Lo que hay ahora termina siendo un urbanismo para discriminar. Los juicios de tesis doctorales son siempre chocantes porque nacen de reuniones de sabios especialistas en quizás veinte problemas distintos del urbanismo, pero no tratan los problemas reales del urbanismo.

SC - ¿El carnicero de la calle conoce más el problema urbanístico que los sociólogos?

OB - Es eso no? Es una cosa muy fácil. Hay que hablar el lenguaje del grupo de comerciantes de un barrio que pueden ser carniceros o albañiles que han dibujado el conocimiento de su vida. Hay que ponerlo junto con lo que puede decir un arquitecto en el buen sentido de la palabra, que tiene que rehacer un concepto de ciudad, entender la ciudad desde el punto de vista de la realidad arquitectónica, con una visión que podríamos decir más ilustrada, y que tiene que ver con el profesor de urbanismo. Es fantástico ir por la mañana a una reunión de vecinos y escuchar todo lo que protestan y por la tarde en una clase de urbanismo. Un urbanismo que no quiere ser formalista pero que en realidad trabaja solamente con principios creados por el urbanismo.

El urbanismo moderno nace por la aplicación de principios higiénicos, con la idea de que lo más

importante es tener alcantarillas que funcionen, sin contaminación que mate a toda la población y por estudiar el problema de la densidad de población. Pero yo creo que el urbanista actual todavía se queda lejos la actividad profesional.

En España, y sobre todo en Madrid, tenemos un grande problema de este país, o sea la idea de que lo que hacen los arquitectos de Madrid es lo que se hace toda España. Yo creo que hay diferencias de principios bastante importantes y que el papel del urbanismo en Madrid, o en España es más complicado que lo que se oye en las academias o en la Facultad de Arquitectura. Yo creo que el urbanismo es la disciplina que ha estado más lejos y más desenchufada de una determinada realidad pública. Todos se autodefinen como personas aptas para abordar el urbanismo, pero son aptas porque abarcan uno de los aspectos del urbanismo y lo convierten en una meditación para crear un nuevo método, pero siempre quedándose lejos de las ideas fundamentales.

SC – Una pregunta sobre su obra. Hay una foto de la manzana Pallars con enfrente una carroza de caballos. Esta me parece una clara contraposición con la casa de Le Corbusier con el coche enfrente.

OB - Sí es verdad, hay el carro. Era la única manera de hacer la fotografía, no se podía hacer la fotografía de otra manera. Cuando se inauguraba ese grupo de viviendas no había ningún coche en ese barrio de la ciudad, ¡ninguno! Puede sorprender que un proyecto relativamente grande no tenía ninguna previsión de aparcamiento ni

nada, pero es por eso. También es una experiencia muy divertida la de hacer un proyecto en el que el coche no se tome en cuenta.

SC - Hay mucha diferencia entre eso y las fotos de las casas de Le Corbusier. Son dos realidades totalmente diferentes.

OB - Claro pero esto también depende de nuestra posición. Eran los primeros años del Grupo R y era constantemente una doble lucha. Es decir, estábamos entusiasmados con Le Corbusier y con Groupius pero al mismo tiempo estábamos en contra de los que llamamos iniciadores del movimiento moderno y a favor de los movimientos más rejuvenecedores, que partían con la idea de la renovación de la disciplina y del ambiente.

SC – Aldo Rossi era una figura importante en Barcelona?

OB - Aldo Rossi vino a los primeros congresos. Es interesante es ver cuál ha sido el camino, el legado de Aldo Rossi. Aldo Rossi es conocido en todas partes del mundo, tenía prestigio y influencia. Y siempre fue como un genio aparte. En Barcelona hay una corriente Rossiana, que es un poco fallecida pero todavía existe, y que son los “sacerdotes del Rossianismo”: un grupo muy especial de gentes capaces de hacer esta arquitectura compositiva muy atenta a los problemas formales. Incluso Aldo Rossi hizo algo que parecía una nueva interpretación de los Pequeños Congresos, con algunas reuniones en el norte de España.

SC - ¿En los cincuenta que tipo de contacto

había con los artistas?

OB - No hicimos de esto un problema capital. Es decir que todos los miembros del Grupo R éramos gentes más bien activos en el campo del movimiento moderno y por lo tanto todos estábamos ligados con lo que hacían los nuevos pintores y escultores, catalanes y extranjeros, y también colaboramos en algunas cosas, pero no fue un tema tan importante.

SC - ¿El nacimiento de la editorial Gustavo Gili, ayudó al debate arquitectónico?

OB – Sí lo ayudó. Claro, cuando hablo de esa época hablo en términos muy esquemáticos, pero hay muchas cosas de las cuales se debería hablar. Por ejemplo la labor de Solá-Morales como divulgador de las tesis es importante. Los dos hermano han estudiado seriamente uno el tema de composición arquitectónica y el otro el tema de la composición urbana y han tenido una influencia muy importante. Solá-Morales urbanista hizo estudios muy importantes que, por ejemplo, cuando Barcelona se puso a hacer los Juegos Olímpicos, utilizó como base. Creo que la calidad de sus estudios se refleja muy bien en el centro comercial de la Illa Diagonal, proyectado con Moneo.

SC – Entre los edificios proyectados con su estudio MBM, ¿Cuáles cree que son los más importantes?

OB - Yo no escondo decir que fui bastante contento del resultado de la Villa Olímpica. Pienso que nos propusimos hacer una cosa y la hicimos, la idea de hacer un barrio que sea moderno pero que tenga relación con el barrio junto que es

más antiguo; la idea era hacer una urbanización más o menos tradicional para funcionar como siempre ha funcionado la ciudad, con grupos de vecinos y en cambio tener edificios con todas las cualidades de la nueva tecnología. Utilizamos un método que permitió la agrupación social y que se debería utilizar cada vez que sale una ciudad moderna y que no sé porque nunca se utiliza. A veces escogemos un restaurante, una vivienda o un hotel prefiriendo el menos modernos porque pensamos que será el menos antipático y menos inútil. Con la villa olímpica tratamos de unificar las ventajas.

SC - Sí, y es como... hay una idea también no? Esto en comparación con la idea de que se tiene que construir una cosa, y hacer la de forma como si siempre hubiese estado allí ¿Se puede decir esto? ¿O hay cosas que van más allá?

OB - Creo que está muy bien que la restauración o la conservación de los edificios antiguos que se utilizan como edificios modernos. Es interesante pensar a como una cosa antigua pueda servir para algo. Para qué construir otro? Pero muchas veces se derriba y se vuelve a construir como consecuencia de la falta de información, porque los arquitectos no logran entender los significados. Por ejemplo yo creo que es posible hacer una ciudad con todas las ventajas espirituales de la continuidad con la tradición, una ciudad que no abandone nada útil de la modernidad, pero que en cambio guarde las dinámicas sociales.

SC - ¿Qué opina de cuando a los edificios antiguos se le dejan las fachadas eliminando todo el interior, o sea borrando la planta?

OB - Bueno yo creo dos cosas, primero, es una cosa contradictoria, pero como siempre, a veces las cosas están justificadas. En principio es un error científico, de falta de conocimiento de la estructura de un edificio porque un edificio no es una fachada y un interior, un edificio es una unidad. Por ejemplo tú no puedes quitar el contenido de La Pedrera de Gaudí, es decir que en las buenas casas fachadas e interior tienen una unidad que hay que mantener porque es esta unidad de espesor arquitectónico lo más interesante. Pero, algunas veces, el arquitecto, al que se le encargan un trabajo de este tipo, se encuentra en un momento (y yo me he encontrado en ese momento) en que tiene un interior de estructura libre y una fachada que la tapa. Primero te das cuenta de que en la mayor parte de los edificios no tienen fachadas como La Pedrera; en segundo lugar te das cuenta de que algunas plantas, como las de las casas de Plaza Reial, tienen una estructura gótica que no tienen nada que ver con la plaza y lo más importante es la Plaza. Es decir que ya en la antigüedad plantas y fachadas se modificaron de manera independiente y vienen de dos tradiciones distintas: Plaza Reial no tiene nada que ver con el barrio gótico en el que se sitúa. Entonces creo que se tiene que hacer lo que conviene, es útil poder explicar cómo eran las casas pero en algunas situaciones es más importante la calle o la plaza. Al final hay una unidad de tradiciones distintas y eso siempre ha pasado en la historia. Al mismo tiempo la Pedrera tiene una unidad como edificio y por eso te digo que a mi no me gusta afirmar posiciones radicales pero hay que estudiar caso por caso.

SC – Que tipo de contactos hay entre Italia y España en la posguerra?

OB - ¿Sabeis cómo empezó la amistad catalana – italiana? Con el curso del CIAM en Venecia y yo creo que había como dos líneas de relaciones personales, una que fue la que nació en Venezia con Milá y Correa, y luego había otra línea directa que era Coderch con Ponti; estas dos líneas se respetaban mucho porque todo el mundo estaba de acuerdo en que Coderch era un gran arquitecto y que paralelamente también Sostres era un buen arquitecto; pero en realidad, era un momento tan vivo de opinión arquitectónica, que se podía estar en un equipo de propaganda de la modernidad y al mismo tiempo atacar a aquellos que inventaron una nueva modernidad.

SC - ¿Era importante la figura de Luigi Moretti?

OB - Es muy curioso porque es un personaje que conocimos poco, y que seguimos conociendo poco.

SC – El tenía mucho respeto por la arquitectura de Gaudí

OB - Sí, es un camino que habría que experimentar y estudiar lo de la mirada italiana sobre la arquitectura española porque creo que había relaciones en los dos sentidos.

SC - ¿Que importancia tenía Sostres?

OB - Yo creo que Sostres es uno de los teóricos más influyentes en aquel momento. Fue el gran conocedor del movimiento moderno y el promotor potente de la modernidad en la arquitectura catalana. Sostres era un burgués de centro-derecha, pero de una gran cultura. Era el

hombre más guapo de Cataluña y digo expresamente guapo, no digo ni bello ni atractivo, sino un guapo de estos, un gentleman de la sociedad barcelonesa. Era muy catalanista y artista; en la guerra española se pasó al bando de los franquistas como aviador de Franco y en la época postmoderna era considerado un antifranquista. Hacia parte de una burguesía con formación de derecha pero con mucha cultura clásica, muy aficionada de la literatura de los grandes escritores latinos y griegos, creadora de Institutos de Investigación sobre arquitectura griega con el que se publicó mucha bibliografía asequible de Grecia. Estos burgueses hicieron algunas conexiones y tradujeron al catalán toda la literatura griega; eran burgueses devenidos ricos en poco tiempo, sobretodo gracias a la industria y al comercio. Eran unos nuevos ricos, un grupo social sumamente interesante, gente de derecha que actuaron como grupo social progresista y amparado por el gusto de la modernidad.

SC - ¿Se miraba la arquitectura griega o romana?

OB - No, pero la arquitectura del franquismo era como neoclásica. Esta arquitectura tenía como modelo Roma, pero tampoco Roma sino los imitadores de Roma que trasladaron en Alemania a Europa. Yo creo que todas estas discusiones sobre el clasicismo son complicadas por las interpretaciones tan variadas que se han hecho. A mí me parece que la imitación de lo antiguo no era la imitación de la auténtica actividad sino era la imitación de una imitación. Era un eclecticismo romántico en el cual un arquitecto pasaba de construir un edificio neogótico a construir un edificio barroco.

SC – Conceptos como la simetría y su ruptura eran importantes?

OB - Sí claro. Yo vengo de una batalla contra la simetría y de otra batalla contra una cosa que se introdujo, y que ha tenido mucha influencia, que es el pintoresquismo. Esta corriente se introduce por primera vez después del neoclasicismo, y se amplía mucho más todavía en la arquitectura ecléctica del siglo XIX. Hubo una voluntad de que el modelo tuviese un carácter pictórico, la picturización de la arquitectura. Creo que es un momento muy interesante, el momento en el que tanto los clasicistas como los goticistas llegan a esta picturización; los góticos intentan encontrar en la ausencia de simetría, una expresión nueva que les permita aplicar las invenciones más o menos góticas en la arquitectura contemporánea. Es un tema del que ya mucha gente ha hablado, pero desde luego un tema interesante, es cómo hasta cierto punto, al irrumpir en el clasicismo, hay dos neoclasicismos que mandan mucho, uno es el neoclásico, y otro el neogótico y es interesante ver cómo estos dos neos acaban convirtiéndose en dos líneas arquitectónicas del siglo XIX que permite hablar de neos como formas activas en cada momento.

SC - ¿Cómo ve la evolución de la arquitectura en los países europeos y en una ciudad como Barcelona, donde en la que ya está todo construido?

OB - No sé, me cuesta mucho emitir un juicio, creo que alguna cosa le va mal pero no sé cuál, solo veo el resultado que va mal. Para decirlo en una sola frase: ha desaparecido la necesidad del

arquitecto en la vida normal. La verdad es que la arquitectura actual se hace de la misma manera en todo el mundo. Una persona de gusto o de práctica constructiva se pone a hacer un edificio y el propietario dice: lo quiero clásico o lo quiero de vidrio y él lo hace como el cliente quiere, da lo mismo si es un arquitecto conocido o si es un decorador de barrio. A este punto, lo único que hace falta es que el propietario busque un constructor o una empresa de ingeniería que le haga el proyecto que quiera. La participación polémica del oficio del arquitecto, que es colaborar a la creación de la arquitectura en términos muy autónomos, muy libres, incluso en discusión con el propio encargo del cliente, ha desaparecido. Yo lo veo cuando me vienen a encargar alguna cosa, siempre me hago la misma pregunta ¿Y porqué me vienen a encargar esto? Cuando se trata de las viviendas pequeñas y lujosas, hay un momento en que interviene la señora del propietario y crea un malestar general, hasta que acaba diciendo “yo no quiero este arquitecto”. Hay mil decoradores que aceptan sus ideas y que llegan a hacer de éstas un estilo generalizado y esto funciona. En las tiendas de bares de barrio en Barcelona hay un cambio de estilo decorativo cada dos años y eso con la arquitectura no tiene nada que ver. También hay una tienda que imita muebles que se han estropeado, con una tapa rota, la tapicería dañada. Todo esto demuestra que estamos en un mundo en que para el arquitecto ya no vale la pena estar estudiando ocho años. Incluso tampoco vale la pena perder el tiempo en encontrar un sitio que se centre sobre la tecnología, como si el arquitecto fuese un director de obras, pero

no creo que se necesite un arquitecto para que regule, por ejemplo, el ritmo de entrada de camiones a la obra, para resolver un problema circulatorio. Apáñese usted no? Yo creo que en una obra ha desaparecido el arquitecto, y ha desaparecido, entre otras cosas, porque el arquitecto no sabe de construcción, o sabe poco.

SC - ¿Y bastaría esto? ¿Saber un poco de construcción? ¿Sería útil conocer más la construcción?

OB - ¡Hombre! ¡Tendría que ser el que hace obra! El que sabe que hay una idea de que se cambia una ventana sufre la composición general, la expresión y todo esto. Sólo hay un personaje que puede encargarse de eso, y es el arquitecto.

MARIA TERESA GUZMAN – Un consejo para una lectura. Un libro en general y uno de arquitectura.

OB – La Odisea es uno de los libros que me parece más interesantes. Sobre el tema de la arquitectura diría “Historia de la arquitectura moderna” de Zevi, un libro escrito en los años cruciales y es el primer libro de arquitectura que dedica un capítulo a Gaudì.

SC – Cual es la que más le gusta entre las obras de Gaudì?

OB – A mí la que más me gusta es la capilla en la Colonia Güell y lo que me gusta menos es la Sagrada Familia porque es muy distinta del proyecto original y se nota que no hay el control de su arquitecto.

CONCLUSIONI

Per tracciare un quadro completo della situazione architettonica in Italia e Spagna nel secondo dopoguerra è stato necessario addentrarsi in numerose questioni riguardanti tanto il dibattito architettonico dell'epoca quanto aspetti specifici della composizione architettonica.

Questo ha portato a fare importanti considerazioni su questioni riguardo le quali la letteratura di riferimento non sempre risulta completa ed esaustiva. Tali considerazioni sono state in seguito verificate dal confronto avuto con i personaggi intervistati, alcuni dei quali risultavano coinvolti in prima persona.

Inoltre attraverso la ricerca svolta si è notato come alcuni aspetti dell'argomento lascino ancora spazi per approfondimenti che riguardano non soltanto la ricostruzione delle vicende architettoniche di un periodo storico, quanto il contributo che la ricerca progettuale del secondo dopoguerra è in grado di offrire all'attuale dibattito architettonico, sotto forma di strumenti e di risposte.

La ricerca, oltre ad aver affrontato un discorso storico necessario per ricostruire le vicende architettoniche, si è focalizzata sul problema progettuale, andando ad indagare in particolare i temi di fondo ed i caratteri compositivi. Osservando come tutto ciò faccia parte di un atteggiamento inscindibile nel suo insieme, si è cercato di definirne l'articolazione ed è emersa l'importanza di molti aspetti particolari.

Dunque il percorso della ricerca giunge ad evidenziare come sul piano progettuale l'atteggiamento di Spagna e Italia sia affine, e a questa conclusione si è giunti dopo un percorso partito

dalla constatazione che Spagna e Italia nell'epoca considerata possiedono analogie sui piani storico, sociale ed economico che per quanto riguarda il dibattito architettonico (nonostante a prima vista alcune situazioni possano sembrare opposte, come la condizione politica).

Naturalmente, dai casi studio presi in esame, è emerso che le tradizioni italiana e spagnola possiedono un carattere molteplice, stabilito sia dalla specificità della ricerca delle principali scuole all'interno dei due paesi che dal forte carattere di autoriale proprio di ogni architetto.

Sostenere che ognuna delle due situazioni sia al proprio interno omogenea ed ermetica sarebbe una forzatura ma ciò ha comunque consentito di individuare dei temi di fondo che ricorrono con frequenza e che conferiscono un carattere di originalità alla situazione studiata nel confronto con ciò che accade in coordinate spaziali o temporali diverse.

La considerazione più importante a conclusione del percorso di ricerca è notare come nel secondo dopoguerra gli architetti di Spagna e Italia perseguano gli stessi obiettivi nella ricerca architettonica, utilizzando in genere mezzi analoghi.

Tra i principali caratteri comuni si nota quella che si concretizza come avversione alle verità prestabilite, come sottolineato dal fatto che vi è una scarsissima produzione teorica da parte degli architetti e i pochi testi si concentrano su questioni contingenti, su osservazioni o non lasciano permeare certezze assolute come si nota dall'affermazione di J.A.Coderch, il quale, intervistato sul tema urbanistico nella città di

Barcellona, risponde “Se hace camino al andar”; oppure alla sorprendente frase “A mí París no me gusta” pronunciata da Peña Ganchegui che sostiene di essere più attratto da città come Londra in cui il tessuto urbano risulta ancora privo di un disegno chiaro, rispetto ad una Parigi ordinata e compiuta.

Quest'avversione alle verità si declina come antidogmatismo nel dibattito con il Movimento Moderno nei confronti del quale, i movimenti di Spagna e Italia del II Dopoguerra individuano le proprie origini e cercano di svilupparne i temi, volendo affrontare le questioni del proprio tempo e sfruttare le condizioni contingenti, evitando una ripetizione di forme vuota di contenuti.

Il dibattito sul tema del contesto è uno dei caratteri comuni più interessanti perché parte da un presupposto di continuità con l'esistente e si nota chiaramente che le opere cercano un dialogo che metta in risalto i caratteri del contesto, tentando a loro volta di esaltare i caratteri dei nuovi interventi.

La tradizione viene dunque intesa come materiale a disposizione dell'architetto che può sfruttare le tecniche costruttive locali consolidate, può completare l'esistente e può attingere sia al patrimonio architettonico nobile che a quello popolare il quale per la prima volta nella storia dell'architettura occidentale riceve un riconoscimento così forte ed esteso.

L'architettura vive un rapporto di stretta simbiosi con le arti visive per cui sia artisti come pittori e scultori che semplici artigiani e decoratori contribuiscono alla realizzazione del manufatto architettonico.

Il percorso di ricerca ha inoltre portato a fare chiarezza su alcuni aspetti finora storiograficamente incompleti e a volte ambigui. Ciò è stato possibile mettendo a confronto i dati raccolti, formulando delle ipotesi in seguito verificate attraverso le testimonianze dirette fornite dalle interviste.

Fare luce su tali aspetti è stato necessario per poter delineare un quadro completo dell'oggetto di studio e per permettere di individuare le numerose implicazioni tra i fenomeni che lo compongono.

Tra gli aspetti approfonditi, alcuni riguardano l'oggetto di studio nello specifico mentre altri lo mettono in relazione con la condizione presente.

Nella prima categoria vanno inquadrati diversi importanti fenomeni come la parzialità della storiografia che ha escluso alcune figure di altissimo livello. La storiografia finora non ha neppure tenuto conto di un elemento importante come la relazione tra appartenenza politica e percorso professionale nell'atteggiamento progettuale degli architetti sia spagnoli che italiani. Tra gli architetti dei due paesi solo pochi hanno elaborato un sistema teorico che rendesse esplicite le ragioni compositive delle opere e questo è un altro fenomeno che va studiato nel momento in cui ci si addentra nello studio del dopoguerra.

È stato importante rivedere la condizione della Spagna che, nonostante la dittatura, ha mostrato una vitalità culturale notevole per quantità e qualità delle opere prodotte, senz'altro sostenuta dal miracolo economico avvenuto nel paese negli anni Cinquanta. Si è notato come il

dibattito spagnolo fosse meno isolato di quanto si crede infatti è stata posta in evidenza la sua apertura al contesto internazionale in particolare il legame tra la Scuola di Barcellona e quella di Milano e tra quella di Madrid e gli Stati Uniti, tenendo presente la natura soprattutto personale e non istituzionale dei contatti. L'apporto italiano in ambito internazionale nel secondo dopoguerra è stato particolarmente importante e questo fenomeno attualmente sembra ignorato. Inoltre per tracciare un quadro chiaro dell'architettura del dopoguerra è stato importante approfondire lo sviluppo di fenomeni come quello del turismo e la nascita di nuove tipologie architettoniche.

Nella seconda categoria invece si può notare come alcuni aspetti, emersi durante il lavoro di ricerca, possano offrire importanti possibilità alla condizione attuale primo tra tutti il fatto che alla vastità della letteratura riguardante il fenomeno sul piano storico non corrisponde un'adeguata conoscenza dei caratteri progettuali, la cui altissima qualità può offrire interessanti spunti di riflessione alla ricerca contemporanea come il fatto che la riscoperta di un pensiero architettonico che privilegia i caratteri spaziali e formali sia in grado di offrire un'alternativa ad un'architettura che si esaurisce in immagini di rapido consumo, come quella di molti autori contemporanei.

Si ritiene inoltre che l'architettura italiana, nell'approfondimento del dibattito del secondo dopoguerra possa trovare importanti risposte a questioni che nell'attualità sembrano irrisolte.

La ricerca ha evidenziato la possibilità di legge-

re i fenomeni italiano e spagnolo del secondo dopoguerra all'interno di una più ampia tradizione mediterranea che possa prendere in considerazione anche le Scuole portoghesi e quelle greche; il fatto che l'architettura italiana nel dopoguerra abbia contribuito allo sviluppo delle scuole di altri paesi dell'area mediterranea dimostra che è possibile oggi attingere alla ricerca progettuale di altri paesi come materiale di studio sentendolo appartenente ad unica tradizione sovranazionale di cui fa parte anche quella italiana.

Infine è stata riscontrata la coincidenza tra la crisi dell'architettura italiana e l'abbandono del percorso intrapreso nel dopoguerra, un fenomeno opposto rispetto a quello spagnolo dove l'approfondimento del percorso del dopoguerra ha portato a risultati straordinari

Dunque rileggere i fenomeni del II Dopoguerra con una sensibilità contemporanea permette di individuare numerosi spunti di riflessione e se ciò viene regolarmente fatto ed insegnato nelle Scuole spagnole, quelle italiane, in molti casi, non ne percepiscono la portata e ne trascurano le possibilità. Di conseguenza l'estrema ricchezza del pensiero di molti autori si perde senza ricevere la giusta considerazione, senza la capacità di offrire il proprio utilissimo apporto al dibattito contemporaneo e senza stimolare l'approfondimento di nuovi percorsi compositivi. Nel caso italiano, il secondo dopoguerra è stato sì l'ultimo periodo in cui vi è stata una produzione architettonica ricchissima e di altissima qualità ma si può dire che tale periodo sia stato uno dei più importanti in assoluto per la storia

del paese, dato che, oltre a prendere in considerazione per la prima volta l'architettura popolare, sono state anche operate varie riletture della tradizione classica, rinascimentale e barocca, facendo emergere da esse nuovi significati, che altrimenti oggi sarebbero potuti restare ignorati. E' per questo che la presente ricerca, oltre a fare chiarezza su numerosi aspetti del rapporto tra Italia e Spagna nel II Dopoguerra e dimostrare che le relazioni tra gli autori dei due paesi si riflettono in un atteggiamento architettonico affine, apre ad interessanti percorsi futuri, che prendano in considerazione lo sviluppo della strada aperta nel dopoguerra e successivamente abbandonata.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., "Antonio Simon Mossa. Dall'Utopia al Progetto", Atti del Convegno Aprile 2003, A cura di Federico Francioni, Giampaolo Marras, Cagliari, Condaghes, 2004.

AA.VV., "Los años 50. La arquitectura española y su compromiso con la historia", Actas del Congreso Internacional, 16-17 Marzo 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2000.

AA.VV., "Modelos alemanes y italianos para España en los años de postguerra", Actas del Congreso Internacional, 25-26 Marzo 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2004.

AA.VV., "Català-Roca. Obras maestras", Madrid, La Fabrica 2013 (2 ed.).

AA.VV., "Català-Roca. Imágenes de Castilla y León" curato da Raimon Ramis i Juan, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo 2007.

AA.VV., "José Maria Sostres. Casas Iranzo e MMI", Pamplona, T6, 2006

AA.VV., "Zodiac n.15, numero monografico "España", dicembre 1967

ANDRIANI, Carmen, "Il Viaggio in Italia di Coderch in En busca del hogar Coderch 1940/1964", Firenze, Mandragola, 2002

BAHNAM, Reyner, "Neoliberty. La ritirata italia-

na dall'architettura moderna", Architectural Review, Aprile 1959

BOFILL, Ricardo, "Sobre la situacion actual de la arquitectura en España", In Zodiac n.15, numero monografico intitolato España, dicembre 1967 pp. 34-43

BOHIGAS, Oriol, "Arquitectura Española de la Segunda Republica", Barcelona, Tusquets Editor, 1970

BOHIGAS, Oriol, riportato da GRAELL, Vanessa, "Vanguardia vs. fascismo" El mundo 05/02/2014

BONINO, Michele, "Josep Maria Sostres 1915-1984", Torino, Celid, 2000

BONOMETTO, Vinicio, "Architettura italiana tra le due guerre", Tesi dottorale

BRU, Eduard, MATEO, Josep Luis, "Arquitectura española contemporánea", Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

BUCCI, Federico, MULAZZANI, Marco, "Luigi Moretti. Opere e Scritti", Milano, Electa, 2000

CANELLA, Guido, "Architetti italiani nel Novecento", Milano, Marinotti, 2010.

CAROCCI, Giampiero, "Storia d'Italia dall'unità ad oggi", Milano, Feltrinelli 1975.

CARVAJAL, Javier, "Javier Carvajal", Madrid, Edi-

torial Munilla-Lería, 2000,

CASSIRER, Ernst, “*Saggio sull’uomo. Introduzione a una filosofia della cultura*” Milano, 1948

CENSI, Simone, “*Case a torre in Viale Etiopia*”. (10/06/2014) ArchiDiAP, (quoted on 10/06/2013). ISSN 2283-9747

CENTELLAS Soller, Miguel, “*Los pueblos de colonización de Fernández del Amo*”, Barcelona, Arquia, 2010.

CODERCH, Jose Antonio. “*No son genios lo que necesitamos ahora*”, Domus, Novembre 1961

COMENCINI, Luigi, “*En guise d’autoportrait*”, in Positif 156, febbraio 1974, Riportato in LICATA, Antonella, MARIANI TRAVI, Elisa, “*La città e il cinema*”, Torino, Testo e Immagine, 2000.

CRUELLS, Bartolomeo, “*Riccardo Bofill. Taller de Arquitectura*”, Bologna, Zanichelli, 1994

CUSANO, Nicola, “*La dotta ignoranza*”, in “*Opere filosofiche*”, a cura di Federici-Vescovini, Utet, 1972

DE CARLO, Giancarlo, “*Architetture Italiane*”, Casabella-Continuità n.199, Dicembre 1953, Gennaio 1954, pp. 19-33

DE ROSSI, Antonio, “*Architettura alpina*”, Torino, Allemandi, 2005.

DE SETA, Roberto, ZANCHINI, Edoardo, “*La si-*

nistra e la città”, Roma, Donzelli, 2013.

DE LA SOTA, Alejandro, Alumnos de Arquitectura, in «Arquitectura», n. 9, settembre 1959

DOMÈNECH GIRBAU, Lluís, “*Arquitectura española contemporánea*”, Barcelona, Blume, 1968

ECO, Umberto, “*Semiotica e filosofia del linguaggio*”, Conferenza data all’Università di Caracas. Luglio 1994

EISENMAN, Peter, “*Architettura concettuale*”, Casabella 386. Febbraio 1984 p.24

EISENMAN, Peter, “*Appunti sull’architettura concettuale. Verso una definizione*”, Casabella 359/360, 1971, pp.48-58

FERNANDES DEL AMO, José Luis, “*Palabra y obra : escritos reunidos. José Luis Fernández del Amo*.” Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1995

FLORES, Carlos, “*Arquitectura Española Contemporánea*”, Barcellona, Aguilar, 1989.

FRAMPTON, Kenneth, “*Tettonica e architettura*”, Milano, Skira, 2008

FULLAONDO, Juan Daniel, “*Sir José Antonio and Sir Ramón*” in AA.VV., “*Corrales y Molezún*”, Madrid, Fundación COAM, 2006.

GARDELLA, Ignazio, “*Intervista di Alessandra*

Capuano e Orazio Carpenzano”, (2013 Ottobre 02). ArchiDiAP

GINSBORG, Paul, “*Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*”, Torino, Einaudi 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang, “*Viaggio in Italia*”, Milano, Mondadori, 2006.

GRASSI, Giorgio, “*Architettura a Berlino negli anni*”, Milano, 1979

GRASSI, Giorgio, “*La costruzione logica dell’architettura*”, Venezia, Marsilio, 1967

GREGOTTI, Vittorio, “*Il territorio dell’architettura*”, Milano, Feltrinelli, 1966

KOENIG, Giovanni Klaus, “*Enzo Zacchioli. Il mestiere full-time*”, Bari, Dedalo libri, 1980

KOETZLE, Hans-Michael, “*Un vanguardista no reconocido*” in AA.VV. “*Català-Roca, Obras Maestras*”, Madrid, La Fabrica, 2010,

LAFUENTE, Julio, in: Muratore G., Tosi Pamphili C. (a cura di), “*Julio Lafuente. Opere 1952-1992*”, Roma, Officina, 1992.

LINO, Aldo, “*Attorno alla geografia, alla storia, all’architettura.*” Milano, Franco Angeli, 2005

LUCCHINI, Marco, “*L’identità molteplice*”, Cagliari, AÌSARA, 2009

LUCCHINI, Marco, “*Oltre Babele*”, Milano-Udi-

ne, Mimesis, 2012

MANTERO, Enrico, *"Il Razionalismo Italiano"*, Zanichelli, Bologna 1984.

MAROTTA, Antonello, *"Mansilla+Tuñon"*, Roma, EdilStampa, 2012

MONEO, Rafael, *"Costruire nel costruito"* Torino, Allemandi, 2007

MONEO, Rafael, *"L'altra modernità"*, Milano, Marinotti, 2012

MONEO, Rafael, *"La solitudine degli edifici e altri scritti"*, Torino, Umberto Allemandi, 1999.

MONESTIROLI, Antonio, *"L'architettura secondo Gardella"*, Bari, Laterza, 1998

MONTANER, Josep M., *"Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento"*, Bari, Laterza, 2008

MONTEYS, Xavier, *"La arquitectura de los años Cincuenta en Barcelona"*, ETSA del Vallès, Dirección General d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat de Barcelona, 1987.

MORADIELLOS, Enrique, *"La España de Franco (1939-1975)"*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003

MORAGAS, Antoni, *"Los 10 años del Grupo R"* in *"Hogar y Arquitectura"*, Marzo-Aprile, 1967, pág. 66-79).

MORAVIA, Alberto, *"L'uomo medio sotto il*

bisturi", *"L'espresso"*, 3 marzo 1963

MURATORE, Giorgio, Tosi Pamphili C. (a cura), *"Julio Lafuente. Opere 1952-1992"*, Roma, Officina 1992.

MURATORE, *"Giorgio. Julio Lafuente: un maestro romano"*. (2011 Dicembre 11). Archiwatch

NORBERG-SCHULZ, Christian, *"Genius Loci"*, Milano, Electa 1979

NORBERG-SCHULZ, Christian, *"Il significato nell'architettura occidentale"*, Milano, Electa 1974

ORTIZ ECHAGÜE, José, *"España, Mistica"*, Madrid, 1943

ORTIZ ECHAGÜE, José, *"España, Pueblos y Paisajes"*, Madrid, 1939

PAGANO, Giuseppe, GUARNIERO, Daniel, *"Architettura rurale italiana"*, Quaderni della Triennale, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1936.

PARISINI, Francesca, *"Addio Zacchioli, l'architetto che disegnò la città futura"*, Repubblica, 10 Marzo 2010

PASOLINI, Pier Paolo, *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1975

PEREZ ARROYO, Salvador, *"Los años críticos: 10 arquitectos españoles"*, Madrid, Fundación Antonio Camuñas, 2003

Peña GANCHEGUI, Luis in *"Luis Peña, arquitecto del lugar"*, Intervista di Javier Mozas y Javier Arregui in rivista *"Tecnología y Arquitectura"*, Maggio 1990.

PIERINI, Orsina Simona, *"Passaggio in Iberia"*, Milano, Marinotti, 2008

PIVA Antonio, PRINA Vittorio, *"Franco Albini 1905-1977"*, Milano, Electa, 1998

PIZZA, Antonio, *"Malos tiempos para la lírica. Esperanza y desesperanza en la Europa de la posguerra"*, in: AA.VV., *"Actas del Congreso Internacional. Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia"*, Pamplona, 2000, pp. 49-61

PIZZA, Antonio, *"Un progetto domestico tra universalismo e tradizione"*, dal catalogo *En Busca Del Hogar. Coderch 1940-1964*. Barcelona, Actar, 2000

PIZZA, Antonio, *"Guida all'architettura del XX secolo"*, Spagna, Milano, Electa, 1988

PIZZA, Antonio, ROVIRA, Josep M., *"Desde Barcelona arquitecturas y ciudad 1958-1975"*, Barcelona, Coac, 2002.

PONTI, Giò, *"Dalla Spagna"* in *Domus* n. 240 Volume IX Novembre 1949

PORTERO, F., *"Franco aislado, la cuestión española"*, 1945-1950, Madrid, Aguilar, 1989

- PORTOGHESI, Paolo, *“I grandi architetti del 900”*, Roma, Newton Compton, 1998
- PRINA, Vittorio, *“In una rete di linee che si intersecano”*, in Piva Antonio, Prina Vittorio, *“Franco Albini 1905-1977”*, Milano, Electa, 1998
- PURINI, Franco, *“Comporre l’architettura”*, Bari, Laterza, 2000
- PURINI, Franco, *“Costruito dal tempo”*, Architetturaecittà 7/8, 2003, pp.3-6
- PURINI, Franco, Presentazione in *“137,03 L’architettura di Giovanni Rebecchini”*, Roma, Kappa, 1982
- PURINI, Franco, *“La misura italiana dell’architettura”*, Bari, Laterza, 2008
- PURINI, Franco, *“La scuola romana del dopoguerra”*, Intervista di Marco Pietrosanto, 5 Novembre 2014, portale Archidiap.
- QUATTRONE, Giamila, *“Realismo australiano: intervista a Giamila Quattrone (di Carlo Gamba)”*. Costruire in laterizio n.155, Dicembre 2013, pp.50-51
- REICHLIN, Bruno, TEDESCHI, Letizia, *“Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale”*, Electa, Milano, 2010.
- RIDOLFI, Mario, *“Manuale dell’architetto”*, Roma, Consiglio Nazionale Ricerche, 1946
- RODRÍGUEZ, Carme, TORRES CUECO, Jorge, *“Grupo R”*, Barcellona, Gustavo Gili, 1994.
- ROSSI, Aldo, Introduzione in *“Etienne Louis Boullée”*. Venezia, Marsilio, 1967
- ROGERS, Ernesto Nathan, *“Architettura, misura e grandezza dell’uomo. Scritti 1930-1969”*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, 2010.
- ROGERS, Ernesto Nathan, *“Esperienza dell’architettura”*, Milano, Skira, 1997
- ROGERS, Ernesto Nathan, *“Le preesistenze ambientali e i problemi pratici contemporanei”*, Casabella-Continuità 204, Febbraio-Marzo 1955
- ROGERS, Ernesto Nathan, *“Architettura, misura e grandezza dell’uomo. Scritti 1930-1969”*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, 2010
- ROGERS, Ernesto Nathan, *“Pretesti per una critica non formalistica”* Casabella Continuità 200 febbraio-marzo 1954
- ROSSI, Aldo, Introduzione in *“Etienne Louis Boullée”*. Venezia, Marsilio, 1967
- ROSSI, Aldo, *“L’architettura della città”*, Milano, 1966
- ROWE, Colin, *“Transparency: Literal and Phenomenal”*, Part II, Perspecta 13/14, 1971
- RUDOFKY, Bernard, *“Architettura senza architetti”*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1964
- RUDOFKY, Bernard, Manoscritto *“the human side of architecture”*, riferito ad una lezione tenuta presso l’American Institute of Architects a Seattle nel 1966; il titolo della lezione *“total architecture”*. The Bernard Rudofsky Estate, Vienna.
- RUIZ CABRERO, Gabriel, *“Spagna. Architettura 1965-1988”*, Milano, Electa, 1989
- Ruiz Cabrero, Gabriel, *“El moderno en España: arquitectura 1948-2000”*, Sevilla, Tanais, 2001.
- SIGNORINI, Sergio, *“Conversazione con Enzo Zacchioli”*, Costruire in laterizio n.61 pp 36-41
- SPINELLI, Luigi, *“José Antonio Coderch, la cellula e la luce”*, Roma, Testo e Immagine, 2003
- SOLÁ MORALES, Ignasi, *“José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea”*, Barcellona, Gili, 1989
- SOLA-MORALES, Ignasi, *“Decifrare l’architettura”*, Torino, Allemandi, 2001
- SOSTRES, Josep María, *“Opiniones sobre arquitectura”*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983
- TAFURI, Manfredo, *“Progetto e Utopia”*, Bari, Laterza, 1973

TAFURI, Manfredo, “*Storia dell’architettura italiana. 1944-1985*”, Torino, Einaudi, 2002

TORRES CUECO, Jorge, “*La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50*”, In: AA.VV., “*Actas del Congreso Internacional. Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*”, Pamplona, 2000, pp. 295-302

TUSELL, Javier, “*Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*”, Barcelona, Critica, 2005

TRIVELLIN, Eleonora, “*Enzo Zacchioli Johns. Hopkins University*”, Firenze, Alinea, 2002

UGOLINI, Luca, “*Architettura non ufficiale*”, Tesi di Dottorato, Università di Trieste.

URRUTIA, Ángel, “*Arquitectura Española Siglo XX*”, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.

ZANNI, Fabrizio, “*Recensione della rivista monografica di Architettura su Josè Antonio Coderch de Sentmenat*”, Domus 718, luglio-agosto 1990

ZEVI, Bruno, “*Saper vedere l’architettura*”, Torino, Einaudi, 1948

FILMOGRAFIA

Accattone, regia di Pier Paolo Pasolini, produzione Alfredo Bini, Cino Del Duca, Italia, 1961.

Bienvenido Mister Marshall, regia di Luis García Berlanga, produzione di Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), Spagna, 1953.

Comizi d'amore, regia di Pier Paolo Pasolini, produzione Alfredo Bini, Italia, 1953.

El pisito, regia di Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, produzione Antonio Cortés, 1959.

I soliti ignoti, regia di Mario Monicelli, produzione di Vides Cinematografica, Cinecittà (Stabilimenti Cinematografici), Lux Film, Italia, 1958.

I tartassati, regia di Steno, produzione Maxima Film, CEI Incom, Champs-Élysées Productions, Italia-Francia, 1959.

I vitelloni, regia di Federico Fellini, produzione di Peg Films, Cite Films, Italia, 1953.

La dolce vita, regia di Federico Fellini, produzione Riama Film (Roma), Pathé Consortium Cinéma (Parigi), Italia, 1960.

La grande guerra, regia di Mario Monicelli, produzione di Dino De Laurentiis, Italia, Francia, 1959.
La notte, regia di Michelangelo Antonioni, produzione Emanuele Cassuto, Italia, 1960.

La ricotta, regia di Pier Paolo Pasolini, tratto da RoGoPaG, produzione Arco Film (Roma) / Cine-riz (Roma) / Lyre Film (Parigi), Italia, 1963.

Ladri di biciclette, regia di Vittorio de Sica, produzione P.D.S., Italia, 1948.

Le mani sulla città, regia di Francesco Rosi, produzione Galatea Film, Italia, 1963.

Marcelino pan y vino, regia di Ladislao Vajda, produzione di Chamartin Falco Film, Spagna, 1955.

Muerte de un ciclista, regia di Juan Antonio Bardem, produzione di Manuel Goyanes, Spagna, 1955.

Nuovo Cinema Paradiso, regia di Giuseppe Tornatore, produzione Franco Cristaldi, Italia, 1988.

Roma città aperta, regia di Roberto Rossellini, produzione di Excelsa Film, Italia, 1945

Surcos, regia di José Antonio Nieves Conde, produzione Atenea film, Spagna, 1951.

Totò, Peppino e la... malafemmina, regia di camillo Mastrocinque, produzione Isidoro Broggi, Renato Libassi per D.D.L., Italia, 1956.

Un americano a Roma, regia di Steno, produzione Excelsa Film, Ponti - De Laurentiis, Italia, 1954.

Vacanze romane, regia di William Wyler, produzione Paramount Pictures, Italia-USA, 1953.

Viridiana, regia di Luis Buñuel, produzione di Gustavo Alatríste, Spagna, 1961.