

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Universitat Politècnica de Catalunya

DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza:

08 / D1 – Progettazione Architettonica (prevalente)

08 / E2 – Restauro e Storia dell'Architettura

Settore Scientifico disciplinare:

ICAR / 14 – Composizione Architettonica e Urbana (prevalente)

ICAR / 18 – Storia dell'Architettura

Carlos Martí Arís e i suoi eteronimi
Vocazione all'anonimo

Presentata da: Fabio Licitra

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatore: prof. Giovanni Leoni

Relatore: prof. Xavier Monteys

Correlatore: Orsina Simona Pierini

Esame finale anno 2014

CARLOS MARTÍ ARÍS E I SUOI ETERONIMI

Vocazione all'anonimo

Introduzione	6
1. La rivista “2C”, un progetto collettivo	
• Il Grupo 2C come “tendenza”	14
• Barcellona, l'immagine di un lavoro collettivo	25
• Una rilettura di 2C. La “linea dura” come esito	38
2. “Le variazioni dell'identità”, un progetto teorico	
• Canto del servo architetto	80
• Il tipo, tra Oggettività e Strutturalismo: per “una conoscenza senza soggetto conoscente”	86
• Le variazioni della “Cattedrale”	99
• Il concetto di trasformazione del tipo	114
• Astrazione come fine	133
3. “Silenzi eloquenti” e “Cabos sueltos”, un progetto eteronimo	
• L'eteronimia come poetica	142
• Tipo e Silenzio, due nozioni elementari	158
• Le metafore dell'ossimoro	169
4. All'ombra dei Maestri. Progetti	
• La “Casa Triangolare”: l'astrazione della figura	182
• Il Municipio di Castellbisbal: corte o agorà	195
• Il complesso residenziale “Els Quimics”: all'ombra dei Maestri	207
Diario Eteronimo	233
Apparati	
Bibliografia	272
Regesto delle opere	278



Carles Martí i l'arbre sagrat, 1980. Fotografia di Emilio Donato.

Io lo so, è triste essere anonimi: [...] Nessuno darà mai un nome a questo dolore, esso passerà tra gli uomini senza volto. Ma io vi voglio consolare perché so anche che in tale solitudine s'affolla tanta umanità che, se voi aveste un nome, non oserebbe assumere le vostre sembianze e resterebbe chiusa in se stesso.

Ernesto Nathan Rogers

Confessioni di un anonimo del XX secolo

L'uomo universale è abitato da una folla di esseri, da una folla di ricordi possibili, e dalla forza di riconoscere, entro la distesa del mondo, un numero straordinario di cose distinte e di sistamarli in mille modi. Nella sua memoria, i volti sono ordinati, mentre le variazioni si avvicinano da una fisionomia all'altra.

Paul Valéry

Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci

Qualunque cosa si faccia, si ricostruisce sempre il monumento a proprio modo; ma è già molto adoperare pietre autentiche.

Marguerite Yourcenar

Memorie di Adriano

Introduzione

Questa ricerca indaga la prospettiva investigativa di Carlos Martí Arís. A tale scopo, è stato assunto il campo d'azione da lui prediletto, ovvero l'articolato rapporto che in architettura si instaura tra teoria e pratica, comprensivo delle svariate ricadute nel mondo dell'arte e della produzione umana in genere, che fanno del progetto architettonico un campo disciplinare complesso.

La sua figura è però assunta in modo strumentale, ossia come grimaldello per addentrarsi in un articolato ambito culturale, che se da un lato coincide con la sua città, Barcellona, dall'altro la trascende grazie a quei "ponti della conoscenza" che Carlos Martí Arís interrottamente ha teso al suo intorno. Ci riferiamo alla sua costruzione teorica destinata a consolidare la storica reciprocità tra Italia e Spagna, le cui tematiche urbane e tipologiche ne sono la base, Milano e Barcellona ne sono gli estremi. Ci riferiamo al suo sguardo sull'esperienza del Movimento Moderno e il relativo tema della residenza, per lui prioritario. Ci riferiamo alla sua naturale vocazione al *silenzio*, che si oppone al fragoroso *rumore* della contemporaneità e affianca la discreta *parola* del mestiere: un modo per porsi all'*ascolto*. All'ascolto dell'altro e del mondo.

Ci riferiamo, insomma, alla sua idea di architettura intesa come «territorio dissodato da tempi remoti»; come trama di corrispondenze sincroniche tra terre, tempi, fatti, uomini, vicini e lontani: condizione ideale per chi voglia disciogliere il proprio lavoro nei labirintici sentieri del mondo, indifferente al rischio di perdersi nell'oblio.

Non si tratta dunque di "ponti della conoscenza" e "trama di corrispondenze" di rilevanza esclusivamente geografica. Si tratta invece, di ponti e sentieri volti a consolidare la tensione unitaria dei vari ambiti artistici, giacché -secondo la convinzione dello stesso Carlos Martí Arís-

architettura, pittura, scultura, letteratura, musica, cinema, ecc. non sono altro che declinazioni parziali di un'unica Arte. I ponti imbastiti da CMA, i sentieri da lui percorsi, rappresentano nient'altro che la funzione attiva che egli assegna alla *critica*: "ponte" appunto (figura a lui molto cara), metafora del "congiungere attraverso la costruzione", solo in apparente contraddizione con l'intimo significato di 'separazione' che la parola 'critica' serba nel suo etimo.

Separare, comprendere, per ri-congiungere meglio di prima. Un processo secondo il quale il critico è collocato sullo stesso fronte dell'artefice. Tale ruolo, nella fondazione continua, sia di uno specifico ambito artistico (l'architettura) sia di un ambito più ampio e complesso - quando a prevalere è l'etica del mestiere e il senso di responsabilità implicato dal giudizio- si traduce, da un lato in una tessitura discreta tesa a colmare il vuoto tra diverse realtà artistiche; dall'altro, nella convergenza tra storia e realtà, in una discreta proiezione poetica.

E proprio di questo metodo dialettico testato da CMA che la ricerca intende servirsi per interrogare e rispondere insieme alla sempre più sfuggente contemporaneità. Oggi, in cui il progetto architettonico risulta sempre più spesso veicolo di arbitrarie sperimentazioni formali e riduzioni tecniciste, la lezione di CMA ci indica una via d'uscita: un "mo(n)do condiviso" che all'arroganza dell'artista "urlatore" opponga l'operosità "silenziosa" degli artigiani. Una costante vocazione all'anonimato che persuada a *celarsi nella tradizione* e a porsi umilmente *all'ombra dei Maestri*.

Tradizione e Maestri, *Eteronimi* e *Nomi*, complementarità dialettiche a cui CMA affida il suo progetto di anonimato, sovrapersonale e ostinatamente teso a rilevarne le relazioni inedite. Un progetto annunciato, già insito in quella profetica esperienza collettiva vissuta da CMA negli anni '70, all'interno del *Grupo 2C*, la redazione della rivista catalana "Construccion de la Ciudad". Il lavoro di gruppo, infatti, presuppone la consapevolezza di dover rinunciare a un pezzo di sé in nome di un disegno collettivo, proprio

come accade ai conci di pietra che compongono l'arco del ponte: per spinte reciproche, pietra dopo pietra, la ragione della loro forma è subordinata al solidale abbraccio che disegna la curva comune.

Attraverso la lente tematica dell'anonimo, si è ristretto il campo d'azione all'individuazione di fatti esemplari (figure, architetture, concetti, ecc.) che possano permettere di procedere agevolmente dalle questioni particolari ai temi universali, e al contempo -non è una contraddizione- di procedere in senso opposto. Questo è il metodo di CMA di cui ci siamo appropriati: un continuo, frenetico andirivieni tra queste due sponde. Tra l'universale e il particolare, tra i principi e gli esempi, tra il soggettivo e l'oggettivo. Tra i *Nomi* e le *Cose*.

In tal senso, Cerdá, Torres Clavé, Sostres, Oteiza, Borges, Rossi e Grassi, Mies e le Corbusier, Popper e Levi-Strauss, ecc., nel loro aggregarsi costituiscono una "famiglia spirituale" che trae legittimazione proprio dalle reciproche influenze, le quali -in virtù di quei ponti relazionali che strutturano il territorio eteronimo di CMA- si convertono in confluenze.

Per quanto riguarda il metodo di lavoro assunto, a seguito delle imprescindibili ricerche bibliografica e archivistica, è stata avviata una lettura sistematica sia degli scritti già pubblicati in Italia come *Le Variazioni dell'identità*, *Silenzi eloquenti*, *La cèntina e l'arco*, ecc.; sia dei testi pubblicati in Spagna (da quelli apparsi nella rivista 2C a una varietà di articoli e saggi pubblicati sotto le forme più disparate). Una sorta di radiografia del corposo materiale bibliografico finalizzata a far emergere esclusivamente il tema prescelto, ossia la vocazione all'anonimato e la relativa condizione eteronima. Il risultato è una "vena anonima" più lunga del previsto, proveniente da lontano, così nitida in CMA già ai tempi dell'esperienza fatta nella rivista "Construccion de la ciudad"; una vena anonima che costituisce il naturale epilogo di 2C. Ci riferiamo al testo *La Linea Dura* (scritto da CMA in collaborazione di Xavier Monteys) che dà il

titolo al 22° e ultimo numero della pubblicato nel 1985, con il quale i membri del *Grupo 2C* si sono opposti a quella personalistica *infección sentimental* che caratterizzava gli anni ottanta.

A questo punto occorre aprire una breve parentesi sull'ipotetica anomalia di questa ricerca, relativa al fatto che si è scelto di indagare un figura vivente. La disponibilità di CMA è stata occasione unica non solo per attingere direttamente al suo archivio privato ma soprattutto per avviare con lui un confronto diretto e ravvicinato, ma sempre dialettico. Il privilegio di potersi confrontare con l'oggetto/soggetto della propria ricerca, ha sempre eluso -a nostro avviso- il rischio di una deriva biografica dell'investigazione, mantenendo intatta la prerogativa fondamentale di ogni ricerca, ovvero il taglio critico-scientifico.

Sono stati assunti, come irrinunciabili luoghi di studio, la biblioteca dell'*ETSAB* (Facoltà di architettura di Barcellona) e quella del *COAC* (Collegio degli architetti).

È stato avviato un confronto con diversi "compagni di viaggio" di CMA attraverso lo strumento dell'intervista. Ricordiamo gli incontri con Salvador Tarragó, Antonio Armesto, Xavier Monteys, Juan Carlos Theilacker, Emilio Donato, il siviliano Antonio Barrionuevo e Gianni Braghieri.

È stato visionato a più riprese l'archivio della rivista *2C*, conservato presso lo studio privato di due esponenti del *Grupo 2C*, Juan Francisco Chico e Juan Carlos Theilacker. Da questa ricerca di archivio, sono emersi alcuni particolari interessanti nonché diversi documenti inediti. Ad esempio, si è scoperto che gli editoriali vennero scritti tutti da CMA (alcuni a quattro mani con Salvador Tarragó) e che era stato programmato un numero monografico su Carlo Aymonino, in realtà mai pubblicato.

È stato inoltre consultato una sorta di archivio privato di CMA, da cui sono emersi alcuni importanti documenti e lavori inediti. Come ad esempio, per citarne solo alcuni: *El pórtico como elemento básico del lugar público*

(2002); il taccuino per la stesura preparatoria dei *Silencios elocuntes*, in formato A4 (1993-1997); tre taccuini di viaggio in formato A5, con schizzi e rilievi di opere; gli schizzi di progetto per il complesso residenziale *Els Quimics* di Gerona.

Infine, sono state visitate molte delle opere costruite di CMA, al fine di affiancare l'impalcatura teorica al suo controcanto pratico. Nello specifico, senza intenti descrittivi generali ma con la scelta di poche opere mirate in grado di evidenziare le implicanze operative del sistema teorico di CMA, sono state analizzate le seguenti opere:

- la "Casa Triangolare" a Esplugues de Lobregat (1991-1995, con A. Armesto)
- il Municipio di Castellbisbal (1988-1992, con Antonio Armesto)
- Il complesso residenziale Els Quimics (2001-2006, con Edoardo Gascón)

Dall'indagine bibliografica ha preso forma *Il Diario Eteronimo*. Impostato sotto forma di un'antologia dei suoi testi fondamentali, questo diario fa emergere esclusivamente i concetti chiave che ruotano intorno al tema dell'anonimo, espressi attraverso i riferimenti che CMA cita non semplicemente come supporto esterno ma come propri. Si tratta di una costruzione logica del linguaggio che risponde all'idea di "lasciar parlar l'altro dentro il proprio discorso" come un sé altrettanto legittimato rispetto al sé individuale, che permetterà l'innesco di una serie di rimandi che di fatto dilatano l'indagine critica oltre la sua figura, a un contesto culturale ampio. Una mappa di eteronimi, si diceva, a cui Martí affida il suo progetto sovraperpersonale di anonimato.

Da questo *Diario*, vero e proprio "coagulatore tematico", e dai relativi spunti emersi, sono state estratte *Le parole dell'anonimo* come pure il nostro testo critico.



Seminario Internacional de Arquitectura, Santiago de Compostela 1976

***La rivista 2C,
un progetto collettivo***

Il Grupo 2C come “tendenza”

Le riviste di architettura spesso registrano i cambiamenti culturali di una società. Questo è certamente valido nella Spagna degli anni settanta.

A partire dalla metà del decennio precedente, sotto le spinte rinnovatrici che agitavano l'Europa, gli argini dell'isolamento che limitavano la società spagnola cominciarono a mostrare i primi segni di cedimento. Pur restando sotto il rigido influsso del regime franchista, essa mostrava sempre più la volontà di scrollarsi di dosso quelle briglie che per troppo tempo ne avevano compromesso l'emancipazione. Franco non ebbe dunque altra scelta. Constatata come la divaricazione tra regime e società si facesse sempre più marcata, allentò il controllo e programmò una graduale apertura all'Europa.¹

Questa inquietudine come anche il desiderio di apertura, furono ben convogliate nella fondazione di nuove riviste, che sin da subito mostrarono la propria carica critica e si candidarono come strumento interpretativo della nuova realtà che andava delineandosi nel paese. Una realtà complessa ed eterogenea, frutto di quella improvvisa inondazione culturale che dal resto d'Europa finì per irrigare le terre iberiche. È in questo contesto, divenuto così improvvisamente fertile, che bisogna inquadrare la nascita nel 1966 della rivista madrilenica “Nueva Forma: arquitectura, arte y cultura”. Fondata da Juan Daniel Fullaondo, che la assunse come specchio della propria vulcanica personalità, la rivista appare come una trama di connessioni tra artisti di diverse discipline. Una trama che Fullaondo, critico spregiudicato, andava articolando con una «curiosità straripante, tipica di chi si è visto per lungo tempo confinato tra quattro muri».²

¹ Franco muore, e con lui il franchismo, il 20 novembre 1975.

² C. Martí Arís, *Juan Daniel Fullaondo y el papel de la crítica*, in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 2009, n. 258. Ora in C. Martí Arís, *Cabos Sueltos*, Lampreave, Barcelona 2012, pp. 175-179. Traduzione a c.d.a.

Sulla scia di “Nueva Forma”, prima rivista realmente indipendente,³ nacquero a Barcellona tre nuove riviste: “Arquitecturas Bis”, pubblicata dal 1971 al 1983; “Carrer de la ciutat”, dal 1977 al 1980; e “2C-Construccion de la ciudad”, pubblicata dal 1972 al 1985. Era il sintomo che qualcosa di profondo stava cambiando. La più scalpitante Barcellona si apprestava a scalzare il primato della più statica Madrid, ancora troppo legata alle dinamiche di regime. Si cominciava insomma ad assistere al riscatto delle regioni periferiche rispetto al centralismo madrilen.

In questa rinnovata geografia culturale, le tre riviste di Barcellona - affiancato l'organo ufficiale del Collegio degli Architetti, “Cuadernos de Arquitectura y urbanisme” - si apprestavano a proporre tre progetti culturali diversi, alternativi e complementari insieme. Tre progetti di scrittura non estranei agli ideali autonomisti della società catalana, più strutturati e meno personalistici rispetto al progetto editoriale di Fullaondo.⁴

“Arquitecturas Bis” e “2C-Construccion de la ciudad” partono da presupposti diametralmente opposti, già rinvenibili nell'eloquenza dei due titoli. Se la prima rivista guardava alla vastità del panorama architettonico internazionale, senza riconoscersi in una determinata corrente architettonica e dunque proponendosi ai lettori nella sua dimensione plurimina, volutamente eterodossa⁵; la seconda si collocava sul solco teorico di «quella cultura italiana che era riuscita a fare incontrare di nuovo architettura e città»⁶. Due progetti editoriali del tutto alternativi, influenzati da due libri altrettanto alternativi, pubblicati entrambi nel 1966: se la posizione

³ “Nueva Forma” affianca l'altra rivista madrilen, controllata dallo stato, “Arquitectura”. Chiude nel 1977, dopo aver perduto progressivamente la sua tensione intellettuale. Sfumato il fervore originario che contraddistingueva il progetto editoriale, la rivista si riduce a pubblicare numeri monografici sugli architetti spagnoli più noti.

⁴ Cfr. O. S. Pierini, *Rafael Moneo, la Scuola di Barcellona e le riviste degli anni settanta*, in *Passaggio in Iberia*, Marinotti, Milano 2008, pp. 125-138.

⁵ Come dice Ignacio de Solá Morales nel suo libro *Contemporary Spanish Architecture. An Eclectic Panorama*, Rizzoli, New York 1986, l'attributo “bis” va interpretato come rafforzativo del plurale “Arquitecturas”. La rivista, infatti, non intendeva identificarsi in una specifica architettura, bensì si proponeva come una sorta di miscellanea.

⁶ O. S. Pierini, *op.cit.*, p. 136.

per così dire ubiqua di “Arquitectura bis” è riconducibile al libro *Complessità e contraddizione* di Robert Venturi;⁷ la direzione esclusiva di “2C” collima perfettamente la lezione esposta ne *L'architettura della città* da Aldo Rossi.⁸

Due visioni alternative ma anche complementari. Che, giustapposte, descrivono molto bene il cambiamento socio-culturale della Spagna, in bilico (dopo gli anni bui del franchismo) tra un desiderio di “perdersi” nella complessità delle contraddizioni che la società spagnola andava per la prima volta sperimentando, e la volontà di “ritrovarsi” lungo il solco comune della tradizione del Moderno.

In questa dicotomia che potremmo quasi definire ontologica, si colloca la terza possibilità fornita dalla rivista “Carrer de la Ciutat”. Schierata apertamente contro istituzioni e convenzioni, rappresentava l'eredità tafuriana a Barcellona e si distingueva per il debito contratto con l'antistoricismo di Walter Benjamin. I vari argomenti, venivano trattati a partire da un'idea di storia per niente monodirezionale e progressiva, ma articolata e frammentata, come potrebbe ad esempio apparire il fluire del tempo lungo una metaforica “strada della città”⁹.

La rivista “2C” nasce in realtà in seno alla ETSAB, la Scuola di architettura di Barcellona, in un periodo nel quale le lezioni erano state sospese a causa di un lungo sciopero studentesco, effetto di una situazione conflittuale tra studenti e il sistema accademico dell'epoca.

Nel tentativo di approfittare al meglio della sospensione dell'anno accademico 1969-70, un giovane professore non ancora di ruolo, Salvador Tarragó, diede vita a un ciclo di seminari. Una sorta di programma di studio

⁷ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966.

⁸ A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

⁹ Il titolo “Carrer de la Ciutat” in verità vive della fortunata coincidenza evocativa tra l'elemento urbano per eccellenza -la strada- e il nome della via in cui era ubicata la sede storica del partito comunista di Catalogna, “El Carrer de la ciutat”.

alternativo, che gli permise di raccogliere al suo intorno un ristretto ma appassionato gruppo di studenti.¹⁰

Secondo il racconto dello stesso Tarragó,¹¹ questi affidò ad Antonio Barrionuevo, suo studente nonché collaboratore, il compito di scegliere tra i compagni di studio quelli più interessati al programma seminariale. Ecco che allora prese corpo il nucleo originario di quella che sarebbe da lì a poco divenuta la redazione della rivista "2C".

I tre seminari organizzati in quel periodo da Tarragó erano sostanzialmente dedicati ai seguenti argomenti: Costruttivismo russo, GATCPAC¹² (e dunque Le Corbusier) ed Espressionismo tedesco, temi di ricerca ideali per gli studenti più "inquieti" che avessero voluto sottrarsi al grigiore accademico in cui versava la facoltà in quegli anni.¹³ Temi che già inquadravano, seppure nelle loro sostanziali differenze, un raggio di azione chiaro e inequivoco; una scelta di campo in continuità certamente con l'architettura moderna, e in particolare con il razionalismo europeo, fecondato però dalla tradizione mediterranea attraverso appunto l'esperienza del GATCPAC.

Fu questo il battesimo del gruppo, l'inizio di un lungo sodalizio -si può dire ancora attivo- che portò il gruppo a laurearsi nel 1972 e nello stesso anno a fondare, con l'uscita del n. 0, la rivista "2C".

Con Tarragó in veste di *director*, ecco il nucleo originario della rivista: Carlos Martí Arís come *sub-director*, Antonio Armesto Aira, Francisco Chico Contijooch, Antonio Ferrer Vega, Juan Carlos Theilacker Pons, Alejandro Marín-Buck Albacete (che lascerà presto firmando solo il n. 0) e il grafico Juan Llopis Maojo (fino al n. 12, 1978). A questi nomi si uniranno

¹⁰ Salvador Tarragó non era ancora un professore di ruolo. Era responsabile di un modulo di insegnamento relativo al corso di Storia dell'architettura, tenuto dal professor Joan Bassegoda, studioso di Gaudì e di orientamento conservatore.

¹¹ Così come mi ha raccontato Salvador Tarragó: intervistata del 20 aprile 2012, Barcellona.

¹² GATCPAC, Gruppo di Architetti e Tecnici Catalani per il Progresso dell'Architettura Contemporanea. Attivo dal 1930 al 1939.

¹³ Lo racconta Carlos Martí Arís: a Marco Lecis (intervista del 10 ottobre 2007, Barcellona); al sottoscritto (intervista del 21 luglio 2010, Barcellona).

Yago Bonet Correa (già dal n. 1, 1975 - anche se in seguito si trasferì a Madrid), Santiago Padrés Cerixell e Santiago Vela Parés (dal n. 8, 1977), e Xavier Monteys Roig (dal n. 19, 1981).

Ma a titolo onorario bisognerebbe aggiungere tanti altri nomi. Si tratta di colleghi e amici che ruotavano intorno alla redazione e contribuivano attivamente -dai rispettivi paesi di origine- sia al dibattito sollevato dalla rivista come, più concretamente, alla stesura di alcuni numeri monografici. Un contributo molto più che sporadico, del tutto integrato al progetto editoriale, riconducibile all'idea di una redazione allargata volta a costituire un vasto "fronte comune".

Ma se l'attività seminariale sopra descritta fu il battesimo quasi fortuito del gruppo, se il gruppo fu assunto dai singoli membri come una sorta di cassa di risonanza per farsi sentire in un contesto così carico di speranze; il vero collante del gruppo lo si deve individuare nell'interesse per la cultura architettonica italiana di quegli anni, la quale da un lato invocava l'autonomia disciplinare dell'architettura, dall'altro ne tentava la rifondazione a partire dalle sue stesse regole.

Ci riferiamo agli studi sulla città che a partire dai primissimi anni sessanta vennero portati avanti in diverse Facoltà di architettura italiane, prima Venezia, poi Milano e via dicendo. Studi che facevano derivare il progetto di architettura dall'analisi dei fatti urbani e, più precisamente, dalla coniugazione di morfologia urbana e tipologia edilizia. Studi che ruotano inevitabilmente intorno a un libro: *L'architettura della città*.

Per i membri del *Grupo 2C* questo era in un certo senso il libro messianico che avrebbe salvato le sorti di una disciplina in piena crisi identitaria, ridotta oramai a surrogato della politica e delle scienze sociali.

Letto da CMA e compagni per la prima volta in italiano, prima che venisse curata la traduzione spagnola proprio da Salvador Tarragó,¹⁴ questo libro fu dunque assunto dal *Grupo 2C* come la base teorica su cui imbastire tutto il lavoro investigativo della rivista.

Se Salvador Tarragó, «straordinario agitatore [sociale], che seppe crearsi uno spazio in una città come Barcellona assolutamente dominata da Oriol Bohigas, al quale era legato da un antagonismo viscerale»¹⁵, era la bandiera culturale e politica del *Grupo 2C*, colui che marcava il carattere ideologico della rivista, che sapeva tessere relazioni dentro e fuori i confini nazionali; CMA era invece, più che il caporedattore della rivista, colui che di fatto la dirigeva coerentemente lungo la “linea di tendenza” indicata da Aldo Rossi¹⁶. Nella convinzione che la rinnovata unione architettura/città che il maestro milanese andava propugnando, radicasse il mestiere dell'architetto alla realtà e fosse dunque garanzia per quelle implicazioni sociali dell'architettura tanto care ai membri del *Grupo*: garanzia insomma per un buon operare civile, nel solco del realismo lasciato dalla migliore architettura razionalista.

¹⁴ A. Rossi, *La arquitectura de la Ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona 1971. Il lungo saggio introduttivo di S. Tarragó, intitolato *Prólogo a la edición española*, è datato 1968. Tarragó conobbe Aldo Rossi nel 1964, in occasione di un viaggio studentesco in Italia. In quella circostanza - racconta Tarragó - lui e alcuni suoi compagni, nel tentativo di presentarsi a Ernesto N. Rogers per proporgli un numero monografico sulla Catalogna da pubblicare in “Casabella Continuità”, raggiunsero le sedi del Politecnico di Milano. Lì non trovarono Rogers, ma ebbero l'occasione di conoscere due membri della redazione di Casabella: Aldo Rossi e Guido Canella.

¹⁵ G. R. Cabrero, *Spagna. Architettura 1965-1988*, Electa, Milano 1989, p. 183.

¹⁶ Questa affermazione si basa, tra le altre cose, sul fatto che gli Editoriali sono, seppure anonimi, tutti riconducibili alla penna di CMA. A dimostrarlo, l'esistenza di vari documenti rinvenuti sia nell'archivio della rivista “2C”, sia nell'archivio privato di CMA. Tra i primi, si segnalano i manoscritti degli *Editorial*, la cui verifica calligrafica non lascia dubbi rispetto alla paternità. In casa di CMA, invece, è stata ritrovata una lettera di Antonio Armesto a lui indirizzata (datata venerdì Santo 1976 - all'epoca CMA si trovava in Algeria, dove soggiornò dal gennaio al settembre 1976) in un passaggio della quale Armesto si complimentava con CMA per la puntualità con la quale aveva fatto pervenire l'*Editorial* del n. 6-7, quello dedicato a Cerdà: « *Ví -con asombro- encima de la mesa un escrito (fotocopia) que rezaba así: n° 6, Editorial. Te felicito por, sobre todo, la puntualidad* ». Al riguardo, CMA ha confermato al sottoscritto che fu lui a scrivere tutti gli Editoriali, bensì egli stesso riscontri nell'*Editorial* dei numeri 4, 8, 14, 17-18 anche la mano di Salvador Tarragó. È utile sapere che anche gli *Editorial* della rivista “DPA - Documents de Projectes d'Arquitectura”, sono scritti in forma anonima da CMA, il quale in una intervista ha confessato: «scrivere l'Editoriale di una rivista o la Premessa di un libro è per me una vocazione naturale».

Interessante, a riguardo, l'aneddoto relativo alla scelta del nome della rivista. I protagonisti ricordano che inizialmente si valutarono diversi titoli. Tra questi, quello proposto da Barrionuevo alludeva al mondo dei solidi platonici: "Tetraedro", evocazione di un idealismo formale e di un punto di vista poliedrico sulla realtà, sfaccettato appunto come un tetraedro. L'ipotesi vide l'immediata stroncatura di CMA, secondo il quale invece si poneva il problema della "scelta" di un punto di vista selettivo e concreto, che si sottraesse al richiamo del formalismo e radicasse il lavoro di redazione alla realtà. Alla realtà della "città" e al suo carattere progressivo, ossia alla sua "costruzione". Si allora isolarono due parole: "città" e "costruzione", ricomposte per l'appunto nel noto titolo "Construccion de la Ciudad", chiara espressione della relazione tra città e architettura, sia della relazione tra città come bene ereditato e la città come promessa.¹⁷

Questo racconto crediamo vada ben oltre la semplice nota aneddotica. È la sintesi di un approccio che assume il fatto urbano nella sua concretezza, secondo cui non può esistere architettura razionale che non sia realista.

Il problema della scelta è espresso sin da subito. L'*Editorial* del n. 0 si apre con una presa di distanza dalle critiche che in quel periodo, indiscriminatamente, venivano rivolte al Movimento Moderno. Critiche fondate -secondo la voce dell'editoriale- su un problema mal posto, la cui conseguenza è la negazione stessa dell'architettura. È significativo che il primo capoverso dell'editoriale, quello che potremmo definire il primo vagito

¹⁷ Lo raccontano in circostanze diverse, CMA e S. Tarragó. Interviste rilasciate a Barcellona, rispettivamente il 21 luglio 2010 e il 20 aprile 2012. Cfr. la intervista che CMA rilasciò a Marco Lecis il 10 ottobre 2007 a Barcellona, attualmente inedita. Va ricordato che, al momento della registrazione legale, il nome *Construccion de la ciudad* venne rifiutato dall'Ufficio Registro perché costituito da due sostantivi troppo generici. Si pensò dunque di anteporre la sigla 2C, dedotta dall'acronimo del titolo.

La costruzione della città è anche il titolo di un articolo scritto da Aldo Rossi e apparso nel Catalogo dell'esposizione *Milano 70/70*, inaugurata al Museo Poldi Pezzoli di Milano il 30 maggio del 1972; anno in cui uscì il n. 0 di "2C". Sempre in riferimento al titolo, risale invece al 1971 il libro di Paolo Ceccarelli, *La costruzione della città sovietica 1929-31*, pubblicato da Marsilio nella Collana *Polis* diretta da Aldo Rossi.

della rivista, è stato destinato a un atto di difesa del razionalismo¹⁸. Questo fatto lascia trapelare la volontà di considerare quella determinata esperienza storica ancora aperta, ancora carica di una promessa di architettura contraddistinta dal ruolo sociale dell'architetto, perseguibile - secondo la ricetta sintetica delineata dall'editoriale- attraverso la definizione di tre punti: 1) la valorizzazione della dialettica come concezione teorica generale per [...] conferire alla storia un ruolo strutturante e attivo nel processo della prassi architettonica; 2) La massima razionalità operativa nel lavoro professionale; 3) l'elaborazione di una teoria della città -in riferimento alla sua dimensione architettonica, di spazio costruito, strettamente vincolato alla realtà- che si basa sulla relazione tra analisi urbana e progettazione architettonica.

«Come si può vedere [si legge nell'*Editorial*] niente di essenzialmente nuovo apportano queste considerazioni, le quali devono servire in ogni caso per situare la nostra TENDENZA, con ampio margine, all'interno di un determinato orientamento».¹⁹ In questa chiave va letta l'intervista ad Aldo Rossi che apre il n. 0: indica la via per un procedere insieme. Una tendenza incardinata al carattere progressivo dell'architettura: «Credo [risponde Rossi nell'intervista] che quando l'architettura si pone l'obiettivo di poter essere trasmessa, di poter interpretare la situazione della realtà e si situa all'interno del processo storico razionale, è nelle condizioni di avere un carattere progressivo. [...] Ma se l'architettura è basata, per esempio, nel principio dell'irrazionalità fine a se stesso, evidentemente non ha carattere progressivo, perché attribuisce i valori dell'architettura a un fatto irrazionale che in sé non è trasmissibile». Ed ancora Rossi, sollecitato a un chiarimento sulla "tendenza": «Io penso che esiste un tipo di tendenza più generale, di

¹⁸ «[...] En relación al Movimiento Moderno, últimamente han empezado a elaborarse contestaciones globales a la pervivencia tanto del racionalismo como de sus críticas (organicismo, brutalismo, etc.), por la vía de las metodologías neopositivistas [...]. Sin embargo, la consecuencia que se deriva de estas actitudes es a menudo la negación de la arquitectura». In *Editorial*, "2C-Construcción de la ciudad", 1972, n. 0, p. 7.

¹⁹*Editorial*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1972, n. 0, p. 7. Traduzione a c.d.a.

carattere ideologico e architettonico, nella quale si possono includere persone molto diverse in quanto a tendenza stilistica. [...] supponiamo che facciamo la scelta del Razionalismo-realismo. Si possono fare ulteriori differenziazioni ma possiamo mettere dentro a questa tendenza progetti di Giorgio Grassi da una parte e di Carlo Aymonino dall'altra. Io credo che Grassi, Aymonino e io apparteniamo a una stessa tendenza»²⁰.

Rossi aveva ripreso l'espressione "tendenza" dal suo maestro Ernesto Nathan Rogers. Per entrambi la "tendenza" era la scelta deliberata di collocare i propri atti entro un ben definito solco intellettuale. Era il dichiarare le proprie simpatie e indagare le proprie affinità elettive. Ma forse con una differenza.

Per Rogers la "tendenza" era l'assumersi «la responsabilità del limite» del proprio punto di vista, nell'ambito di un più vasto ragionamento dove le proprie opinioni e le altrui potessero confrontarsi.²¹ In Rossi, invece, (all'epoca del n. 0 di 2C, il Rossi che si apprestava ad organizzare la *Sezione Internazionale di Architettura della XV Triennale*) l'assunzione del limite pare divenisse scelta di una traiettoria precisa. Se in Rogers "tendenza" significa coscienza storica, ossia consapevolezza di avere un particolare punto di vista sulla tradizione; in Rossi, quella stessa coscienza mutua in una specifica forza operativa, in un modo di fare e di procedere riconoscibile.

Dove il primo scrutava le montagne all'orizzonte per acquisire maggior consapevolezza della propria posizione nel mondo, il secondo puntava al valico che tra esse si apriva con il bordone in pugno: « [...] per i pellegrini quello che contava era il percorso; la spiegazione del viaggio da Itaca a Santiago stava nel viaggio stesso. Questo può essere il significato della nostra ricerca, del nostro progetto, tenendo presente la direzione della

²⁰ *Conversacion con Aldo Rossi*, in "2C-Construccion de la ciudad", 1972, n. 0, pp. 8-13. Traduzione a c.d.a.

²¹ E. N. Rogers, *Saluto*. "Domus", 1947, n. 223-25. (Editoriale dell'ultimo numero della serie di "Domus" diretta da E. N. R. In E. N. Rogers, *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 127-129).

immaginazione come cosa umana, della realtà, del progresso»²². Così Aldo Rossi concludeva il suo discorso introduttivo al I SIAC di Santiago de Compostela, e forse sta proprio in queste parole la forza enigmatica di un'espressione tanto usata e abusata come "tendenza".

Per entrambi, comunque, «parlare di tendenza è in conclusione un atto di modestia» che inserisce l'attività del singolo in un progetto collettivo, il quale si giova dell'opera di ognuno perché possa definirsi sempre meglio.

Quando Rogers individua nel "team" (a proposito della sua stessa esperienza lavorativa, svolta nello studio *BBPR*) «una scorciatoia di quel processo storico che in genere si compie da un individuo all'altro lungo lo sviluppo del tempo», ci vuole dire che non può esistere "tendenza" senza un progetto comune. E che questo, in quanto tale, può darsi solo attraverso il lavoro collettivo.

Detto in altri termini, "lavoro di gruppo" e "tendenza" appaiono quasi come sinonimi. La seconda è la proiezione a una scala più vasta del primo. Entrambi rendono possibile -è questa la "scorciatoia" rogersiana- la volontà di fare un'esperienza accelerata del carattere progressivo dell'architettura, attraverso la tensione corale di un procedimento condiviso.

È proprio in quest'ottica che il *Grupo 2C* interpreta il lavoro di redazione. Una redazione allargata si diceva, il cui significato è espresso magistralmente dall'*Editorial* del n°13: «Una delle maggiori ricompense dei redattori di 2C proviene dal fatto che la rivista sia, ogni volta con maggior chiarezza, lo strumento di comunicazione e di lavoro di un ampio gruppo di professionisti che si identificano nelle medesime finalità culturali. Il fatto che al confezionamento stesso della rivista intervengano attivamente gli autori che preparano i diversi numeri, sia Milano, Berlino, Siviglia o Venezia il loro luogo di lavoro, conferisce al nostro piccolo mezzo una particolare disponibilità, un carattere architettonicamente anticolonialista e una rappresentatività più ampia che quella del ristretto gruppo di redazione. In

²² A. Rossi, *Introducción*, in S. Tarragó, J. G. Beramendi (a c. di), *Proyecto y ciudad historica*, COAG, Santiago de Compostela 1976. Traduzione a c.d.a.

questo modo, intorno a 2C, vanno articolandosi alcune squadre di lavoro che, conservando la propria autonomia nello svolgimento dell'attività professionale, di insegnamento e culturale, provano a costruire un fronte comune, e propiziare un interscambio di esperienze ogni volta maggiore: il quale ha l'opportunità di concretizzarsi nelle successive convocazioni del Seminario Internazionale di Architettura Contemporanea (SIAC)»²³.

La rivista, dunque, come luogo di sintesi di una serie di esperienze e attività differenti. Come luogo nel quale stemperare le velleità autoreferenziali, masticarle perché diventino nutrimento facilmente digeribile per una più rapido accrescimento della coscienza storica del gruppo di redazione, come del collettivo che intorno ad esso prende forma.

Perché -come scrive Carlos Martí in un testo inedito dedicato a Torres Clavé, figura di spicco del GATCPAC e direttore della relativa rivista "AC"- «[...] non esiste contraddizione tra valore individuale e compito collettivo: le imprese di gruppo si sostengono necessariamente sulle grandi personalità e queste incontrano nella risonanza e coesione del gruppo la condizione imprescindibile per svilupparsi»²⁴.

Il lavoro di gruppo insomma come ragguardevole paradigma di anonimato. Presuppone la consapevolezza di dover rinunciare a un pezzo di sé in nome di un disegno collettivo, proprio come accade ai conci di pietra che compongono l'arco: per spinte reciproche, pietra dopo pietra -siano essi conci comuni o concio di chiave- la ragione della loro forma è subordinata al solidale abbraccio che disegna la curva comune.

²³ *Editorial*, in 2C-Construcción de la ciudad", 1979, n. 13, *La ciutat de Mallorca: Evolución y permanencia del centro histórico*, p. 5. Traduzione a c.d.a.

²⁴ C. Martí Arís, Josep Torres Clavé (1906 – 1939), figura cruciale del razionalismo catalano. Dattiloscritto inedito composto di quattro pagine di scrittura, più cinque di corredo illustrativo. Archivio privato di CMA. Traduzione a c.d.a.

Barcellona: l'immagine di un lavoro collettivo.

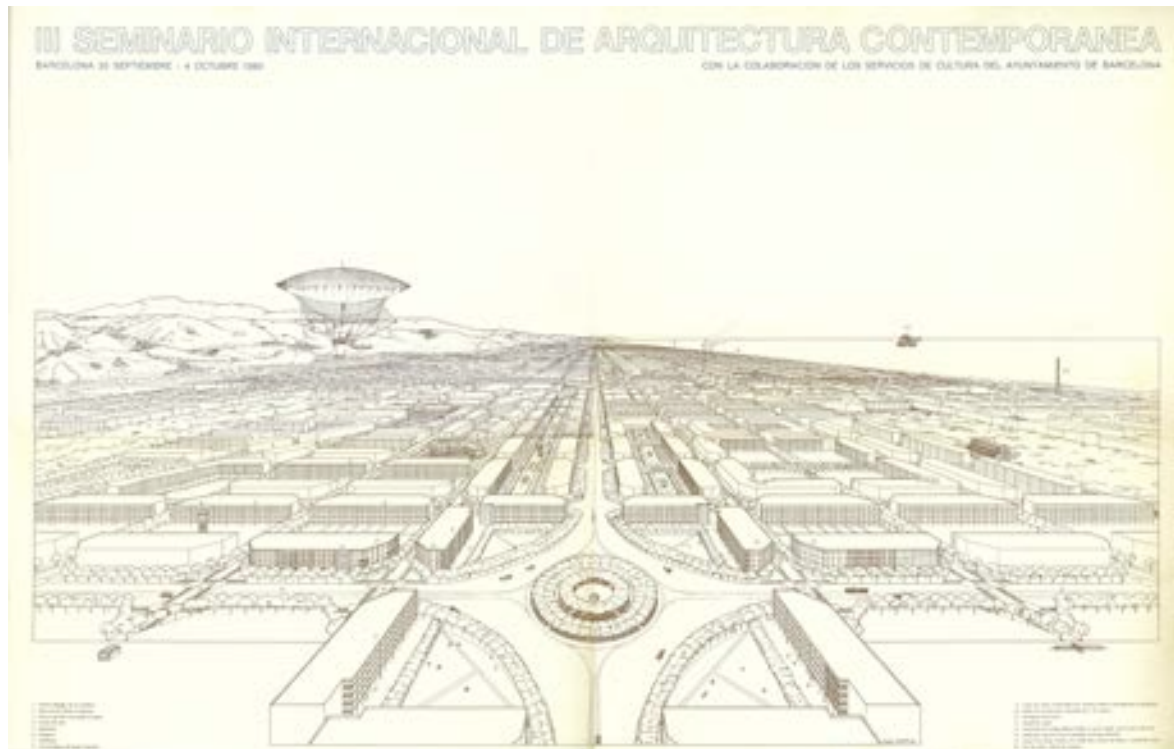
In una lettera datata 22 gennaio 1976, Antonio Armesto scriveva a CMA di aver disegnato per Salvador Tarragò una prospettiva dell'*Ensanche*.²⁵ Dandosi con autoironia dell'immodesto, affermava: «è come la città analoga di Cerdà», riportandone di seguito l'elenco delle architetture in essa presenti: il *Mercado del Borne*, l'*Umbráculu*, le varie ciminiere come quella della *Fabrica Batlló*, le torri d'acqua di Fontseré, le cosiddette "case di Cerdà" e un omaggio a Sostres, la sede del *Noticiero Universal*.



2C, n° 8, 1977, copertina

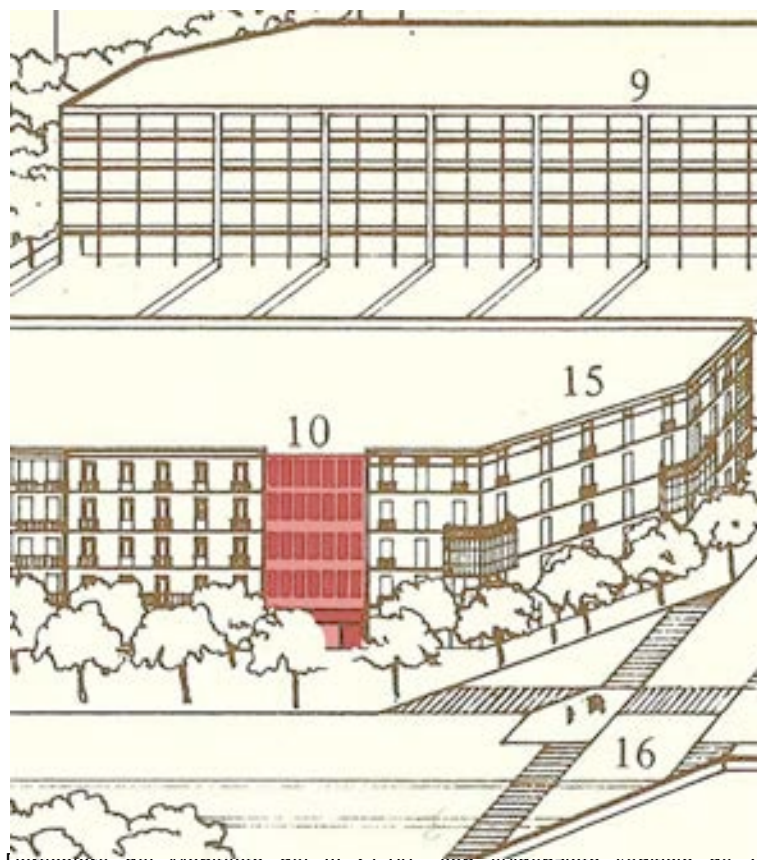
Circa un anno più tardi, quella stessa prospettiva a volo d'uccello comparve sulla copertina del n° 8 di 2C, intitolato: *Grupo 2c. Las etapas de un trabajo colectivo*. Inoltre, nel 1980, fu utilizzata come immagine per il manifesto del III SIAC (Seminario Internacional de Arquitectura Contemporanea) di Barcellona.

²⁵ La lettera è conservata nell'archivio privato di Carlos Martí Arís. In quella circostanza CMA si trovava in Algeria, dove ha soggiornato dal gennaio al settembre 1976. Era al seguito dell'architetto Emilio Donato, il quale aveva vinto un concorso bandito dal governo algerino per la progettazione di 14 villaggi agricoli, nell'ambito della riforma agraria socialista. Oltre a Donato e CMA, facevano parte del gruppo di lavoro gli architetti Alfonso Soldevila e Eugeni Garcés. Tra gli ingegneri, José Pla e Jaume Rosell.



Prospettiva disegnata da Antonio Armesto nel 1976.

Manifesto del III Seminario Internacional de Arquitectura Contemporanea, Barcelona 1980



Particolare del manifesto del III SCIAAC con evidenziato l'edificio de *El Noticiero*

La fiducia che i membri della redazione riponevano nelle modalità del lavoro collettivo, trovava la sua principale giustificazione nella «volontà di estensione del gruppo, nel fare pubblici i propri progetti e nell'integrazione a un processo comune ogni volta più ampio»²⁶. Un processo che quel gruppo trascendesse, dove (si diceva nel precedente capitolo) le traiettorie personali importano solo se subordinate a un programma collegiale; solo se strumentali a una più facile approssimazione alle questioni individuate dal processo comune. Così inteso dal *Grupo 2C*, il lavoro collettivo assume i connotati di un "progetto unico" chiaro e definito, ma nel quale ognuno dei componenti può infondere il proprio apporto dialettico, l'angolazione del proprio punto di vista.

Il luogo fisico di questo "progetto unico" era Barcellona, e più precisamente la *ensanche* di Cerdá: l'oggetto concreto, sia materiale che culturale, su cui imbastire la ricerca collettiva.

Ecco che allora la prospettiva di Armesto rappresenta la prospettiva di un punto di vista condiviso su questa città. Pare assuma le sembianze di un ritratto di gruppo che si staglia sullo sfondo dell'*Ensanche*, ineludibile realtà urbana a cui il *Grupo 2C* non può che sentirsi costretto. «Come perder tempo con libri [o con studi] ai quali, manifestamente, il suo autore non si è visto obbligato?»,²⁷ pare questa la citazione prediletta dalla redazione di 2C.

L'editoriale del già citato n° 8 si chiude con un richiamo alla copertina. Qui la prospettiva è assunta come «rappresentazione della città analoga, con elementi architettonici che consideriamo vincolati all'opera e al tempo di Cerdá e dei suoi collaboratori. Così, la ricostruzione degli isolati aperti e il posizionamento in un nuovo contesto del mercato del Borne, l'Umbráculo, le torri d'acqua di Fontseré, la ciminiera della fabbrica Batlló o le case del proprio Cerdá significano per noi l'elaborazione di un progetto nel quale si tratta di scoprire l'unità interna degli elementi che lo definiscono»²⁸.

²⁶ *Las etapas de un trabajo colectivo*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1977, n. 8, pp. 6-10. Traduzione a c.d.a.

²⁷ La frase è di Georges Bataille, citata in *Las etapas de un trabajo colectivo*, cit. p. 6.

²⁸ *Editorial*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1977, n. 8. Traduzione a c.d.a.

Quel disegno insomma -evidente riferimento al concetto di “città analoga” elaborato da Rossi- non è altro che l'immagine sintetica della perpetua elaborazione progettuale che sta impegnando il gruppo: la metafora di un cantiere urbano nel quale è possibile valutare la logica progressiva di tutte le attività di carpenteria teorica compiute fino a quel momento intorno alla rivista 2C.

La prospettiva infatti non si limita a dare una restituzione storica dell'*ensanche* di Cerdá. Le *manzanas* aperte, come originariamente le aveva concepite il suo autore, ossia edificate lungo solo due dei quattro lati, assumono nel disegno di Armesto un carattere dichiaratamente moderno: il tetto piano, le soluzioni essenziali che contraddistinguono le testate delle stecche edificate, la conversione delle tipiche gallerie di ghisa e vetro (che caratterizzano tutt'oggi i patii degli isolati barcellonesi) in rigorose facciate reticolari, si confermano come elementi della più radicale architettura razionalista.

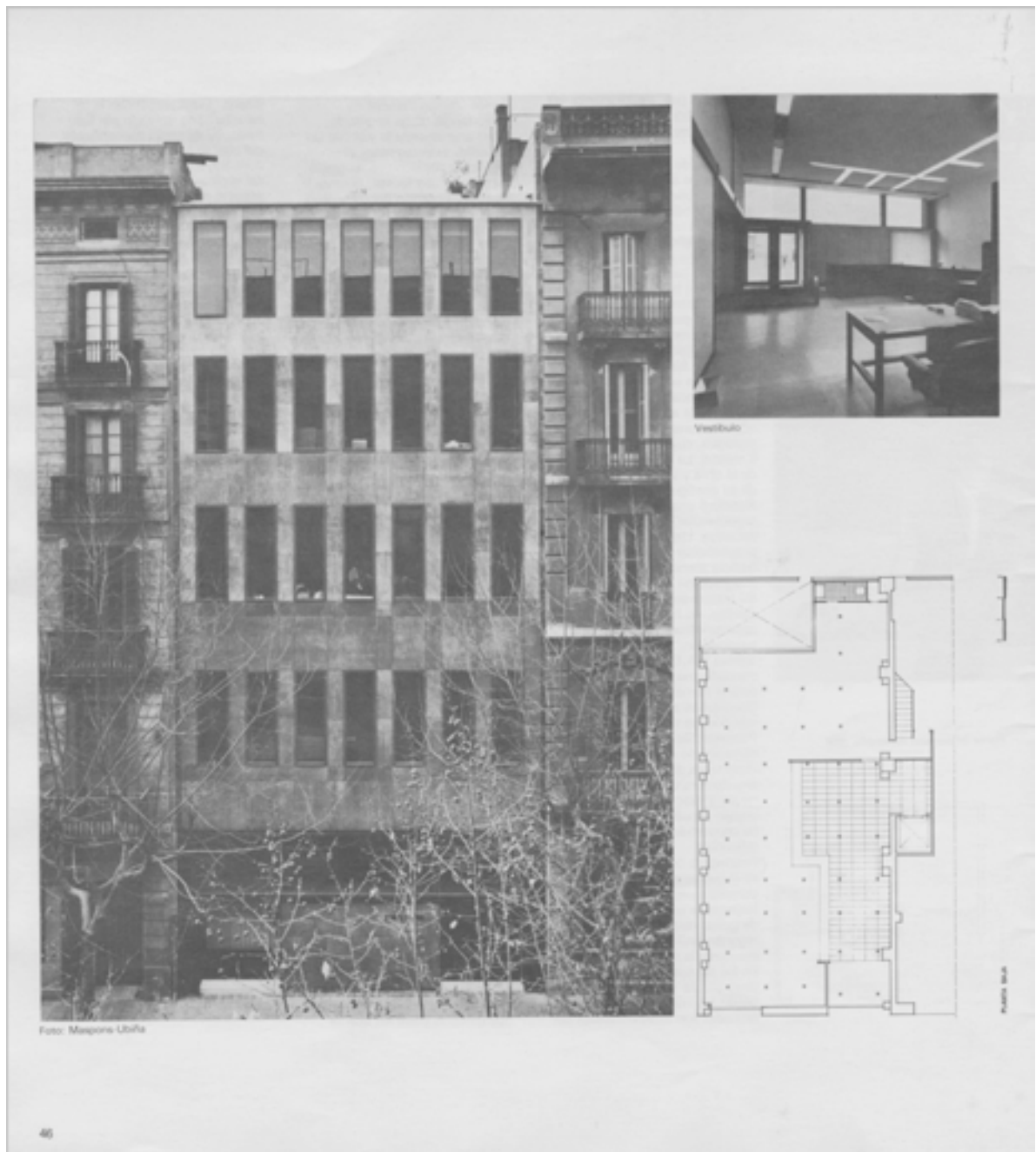
L'immagine che fissa il disegnatore in nome del Gruppo, è quella di una estesa *siedlung*, assimilabile alla nota prospettiva a volo d'uccello di Hilberseimer.

Nell'editoriale però non si fa menzione della presenza anomala del *Noticiero Universal*, l'unica tra le architetture ricollocate dal disegnatore a non appartenere al periodo storico di Cerdá. Eppure la presenza di quest'opera non va letta solo come -così la definiva Armesto nella lettera a CMA- un semplice omaggio a Sostres. L'apparizione discreta (in basso a sinistra nella tavola) di questo capolavoro di astrazione è in realtà la chiave di lettura dell'intero disegno.

In tal senso, *El Noticiero* incarna “l'autorità dell'esempio”. L'esemplarità di una facciata che da un lato sa dialogare con la città reale di Cerdá, mettendone in luce le potenzialità nascoste del tipico isolato compatto; dall'altro si presta come una riflessione critica sul linguaggio del Moderno. L'opera maestra di Sostres insomma si presta come proiezione di un'idea:

svela l'intento del gruppo di individuare la tradizione nella quale collocarsi, alla quale contribuire.

Come fosse uno strumento ottico al servizio dell'osservatore, *El Noticiero* innesca una sorta di conversione analogica, grazie alla quale i tratti generici dell'architettura del Movimento Moderno espressa nel disegno, trasfigurano nell'opera concreta del GATCPAC, il gruppo razionalista che operò a Barcellona negli anni della Seconda Repubblica.



Rivista 2C, n° 4, p. 46. J.M. Sostres, *El Noticiero Universal*, Barcelona 1963-65.

Con l'intenzione di "scegliere i propri precursori", viene in tal modo tratteggiata una linea culturale precisa: originatasi nel pensiero positivista di Cerdà, dichiaratasi nella programmatica opera del GATCPAC, sfumata dalla coscienza storica di Sostres. Qui si colloca il *Grupo 2C*, come quarto staffettista, a raccogliere l'eredità dell'architettura razionale catalana. Nella pretesa di «avanzare collettivamente, in una sola direzione: verso una comprensione profonda dell'architettura che si converte in un'arte popolare»²⁹.

Ma la scelta operata dal Gruppo di situarsi in questa specifica linea culturale della tradizione catalana, eccede lo stretto quadro locale per inscrivere all'interno di un più vasto programma teorico di chiara matrice italiana, contraddistinto dalla volontà di operare una rifondazione dell'architettura. Una chiarificazione disciplinare, che da un lato avveniva attraverso una riflessione profonda sul razionalismo, a partire dalla rilettura storico-critica dell'opera dei maestri del Moderno; dall'altro, tramite l'aspirazione di ricondurre tutto il ragionamento sull'architettura al suo legittimo campo di appartenenza, la città.

La rivista "2C" è appunto questo, la testimonianza di un'ostinata intenzione: innestare la cultura architettonica italiana di quegli anni nella specifica realtà catalana.

Il campo di azione prescelto dai componenti del Gruppo, sul quale soppesare la ricaduta di quel più vasto programma teorico, sul quale verificare la qualità di determinate congetture e misurare il raggio delle proprie manovre intellettuali è la loro stessa realtà urbana: la Barcellona di pietra. Quel grande bugnato che Cerdà ha disteso nel piano fra il fiume Besòs e il Montjuic, dal mare fin quasi le prime pendici della catena montuosa che delimitano la città.

²⁹ *Las etapas de un trabajo colectivo*, cit. p. 7.

Dal *Grupo 2C* la città di Barcellona è assunta però non solo come «substrato comune di esperienze»,³⁰ ma anche in quanto «soggetto inesauribile che permette di approfondire il fatto urbano [...], modello adeguato per analizzare e diagnosticare i mali della città moderna, per un studio tipizzabile del fenomeno urbano».³¹ Detto in altri termini, Barcellona come una realtà urbana esemplare, le cui caratteristiche risultano tra le più congeniali alla verifica di quella teoria urbana sulla quale si fonda la cosiddetta “tendenza”. Una città per così dire didascalica, la cui natura fisica pare sia già in partenza l'esito di un'analisi rossiana della città. Una città fatta per parti autonome, facilmente riconoscibili nella loro individualità, ma che tutte insieme assurgono a una identità unitaria. E ciò avviene -è questo l'aspetto forse più affascinante di Barcellona- tramite la struttura e l'immagine di una sola di queste parti: l'*ensanche* di Cerdà appunto.

Ecco allora spiegato il motivo per cui la nota prospettiva pare si disinteressi degli altri pezzi di città. Con alle spalle il *Montjuic*, nel collocare il punto di vista dell'osservatore in asse con la *Gran Via* e all'incrocio con il *Paseo de San Juan* (decumano e cardo massimi che strutturano l'intera *Ensanche*), in un colpo solo Armesto esclude dal campo visivo del disegno il *Casco Antiguo*, il *barrio de la Barceloneta* e il *pueblo de Gracia*. Un punto di vista sineddotico dunque, peraltro posto alla giusta altezza focale, che coniuga, in una reciproca legittimazione, la visione zenitale della scala urbana con quella azimutale della scala architettonica.

Una città, a pensarci bene, inversa rispetto per esempio alla Milano di Aldo Rossi. Non tanto per la differente conformazione urbana, monocentrica una, estensiva l'altra. Piuttosto perché se nella città lombarda le “trasformazioni” quasi prevalgono sulle “permanenze”; in quella catalana si invertono i pesi, e a imporsi è una sorta di supremazia delle persistenze,

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Ivi, p. 8.

volta a registrare sulla stabile quadricola cerdiana la più minima delle variazioni.

Gli studi svolti su Barcellona dal *Grupo 2C* infatti sembrano tutti risolversi in una riflessione intorno a quello che potremmo definire il concetto di “permanenza strutturale”. Un concetto secondo il quale la trama continua dell’*ensanche* di Cerdà costituisce il materiale di base del fatto urbano in sé, nonché, allo stesso tempo, dell’analisi e del progetto che ne derivano.

Fanno parte di questa traiettoria investigativa le seguenti tappe: il *Plan Torres Clavé* (1971); il *proyecto colectivo final de carrera* (1972); il numero 0 di “2C” (1972); il Padiglione di Barcellona allestito alla XV Triennale di Milano (1973); la mostra “*El Plan Torres Clavé: una alternativa racional para Barcelona*”; la mostra commemorativa intitolata “*Cerdà 1876 - 1976*” (1976), i cui contenuti sono poi confluiti nella stesura del numero 6-7 di “2C” (1977); e infine -come suggello di questa lunga investigazione- il III SIAC (1980), svoltosi a Barcellona con il titolo *La manzana como idea de ciudad. Elementos teorico y propuestas para Barcelona*.

Il *proyecto final de carrera* (con cui CMA, A. Armesto, J.F. Chico, A. Main-Buck e J.C. Theilacker si laureaono alla ETSAB) è la proposta di una area-residenza per il *Poble Nou*, un quartiere situato ad est del *casco antiguo*, nel quale il reticolo dell’*Ensanche* si sovrappone alla trama urbana di un vecchio paesino.

Realizzato «in forma collettiva, in squadra, [come] un’alternativa contrapposta all’individualismo»,³² questo progetto si iscrive in un più vasto quadro progettuale di portata urbanistica: il *Plan Torres Clavé*, definito l’anno prima da Salvador Tarragó. Questa proposta urbanistica (il cui nome -omaggio al più autorevole membro del GATCPAC- è già un chiaro programma di intenti) nasce in polemica con la politica urbanistica municipale, e si colloca lungo una precisa «linea di pianificazione» che

³² *Estudios sobre Barcelona*, in “2C-Construcción de la ciudad”, 1977, n. 8, p. 14. Traduzione a c.d.a. Laurearsi all’ETSAB con una tesi svolta collettivamente era all’epoca una pratica assai rara. Per quello che sarebbe diventato il *Grupo 2C*, questa scelta rappresentava una già chiara dichiarazione di intenti.

individua nel *Plan Cerdà* e nel *Plan Macià* (progettato da Le Corbusier e i membri del GATCPAC nel 1932) i suoi legittimi precursori.

Delle due proposte anteriori, il piano di Tarragò potenzia il carattere lineare dello sviluppo urbano di Barcellona, secondo una modalità sintetizzabile dall'aforisma: «linearità come macrostruttura, quadricola come microstruttura»³³. In sostanza, il *Plan Torres Clavé* può essere considerato sia come una reinterpretazione della maglia di Cerdà, sia come una attualizzazione dei punti salienti del *Plan Macià*.

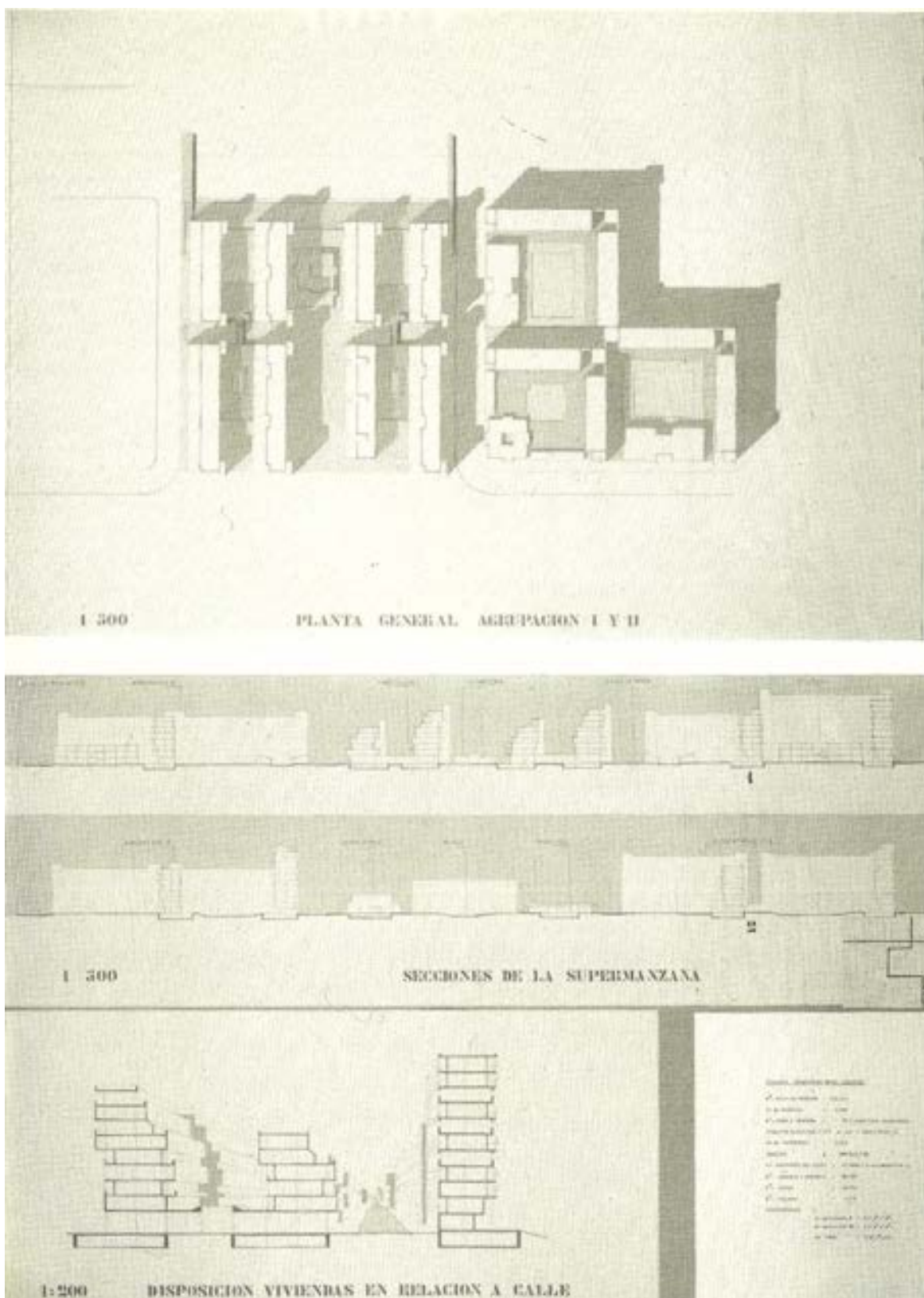


Propuesta de Area-Residencia para el Poble nou, 1972: Proyecto de final carrera di A. Armesto, J.F. Chico, A. Marin- Buck, C. Martí e J. C. Theilacker
Fotoinserimento

³³ Ivi, p. 16.



di A. Armesto, J.F. Chico, A. Marin- Buck, C. Martí e J. C. Theilacker
Planimetria generale



Propuesta de Area-Residencia para el Poble nou, 1972: Proyecto de final carrera di A. Armesto, J.F. Chico, A. Marin-Buck, C. Martí e J. C. Theilacker
Tavola con piante, prospetti e sezioni

Tornando al *proyecto final de carrera* viene individuata come unità operativa una *supermanzana* di 400 x 400 metri, area che comprende 9 isolati di Cerdà, in coincidenza con le direttive del *Plan Macià*. Dal quale però si differenzia per la scelta di rendere riconoscibile il modulo di Cerdà all'interno della *supermanzana*. Questa risulta difatti ripartita in 9 settori da un sistema viario che -seppure gerarchizzato per funzioni diverse³⁴- ricalca la trama del Piano ottocentesco.

I corpi residenziali, frammisti a servizi di carattere collettivo e laboratori industriali, si localizzano all'interno della *supermanzana* con una articolazione flessibile, ma sempre rivolta a stabilire una relazione più o meno diretta con la strada.

Per quanto riguarda le scelte propriamente architettoniche, il progetto di Martí, Armesto, Chico, Main-Buck e Theilacker, pare voglia fornire una reinterpretazione del *Redent* lecorbusiano, e più precisamente della *Casa Bloc*. La struttura formale di questo edificio residenziale appare qui come sottoposta a un processo di trasformazione tipologica: scomposta e ricomposta per frammenti, privata di alcune parti, invertita nella sua sintassi, la formula tipologica di *Casa Bloc* configura nel modulo di Cerdà delle spazialità alternative e inedite. Nel tentativo di ricondurre la cifra spaziale del *redent* alla forma archetipica del patio.

In questi termini, il progetto in questione pare voglia legittimarsi -in un immaginario processo di astrazione che dalla città compatta giunge alla *Cité Radiuse*- come l'anello mancante tra l'*ensanche* di Cerdà e il *Plan Macià*.

Anche in questo caso, per i componenti del *Grupo 2C* la maglia di Cerdà si rivela come parte inamovibile della loro esperienza collettiva. Come "permanenza strutturale" non solo della loro città ma anche del pensiero in generale. Fissità di principi universali ai quali sentirsi inchiodati, lì e altrove.

³⁴ A differenza dell'omogeneità stradale che prevale nel *Plan Cerdà*, il *proyecto final de carrera* ruota intorno al concetto di «strada come polarizzatore di percorsi», secondo il quale viene proposta la seguente gerarchizzazione viaria: collettori di traffico rapido a livello urbano; vie che circonvallano la *supermanzana*; strade di accesso all'interno della *supermanzana*; strade pedonali, sovrapposte o slegate alle precedenti.

La Barcellona concreta insomma come “città analoga”. Come procedimento compositivo che -parafrasando Rossi- parte da elementi certi, formalmente definiti, ma dal quale scaturisce il significato autentico, imprevisto, originale della ricerca: il progetto architettonico.

Una rilettura della rivista 2C. La “linea dura” come esito

La Struttura della Rivista

Se ripensiamo nel complesso ai 23 numeri della rivista 2C, prescindendo dagli scritti secondari o di “ripieno”, ne dedurremo una programmazione dalla solida logica interna non inficiata da fattori accidentali. La rivista avanza lungo una precisa “linea di tendenza” costituita da una determinata serie tematica, i cui singoli punti appaiono come coagulatori di un ragionamento progressivo e dialettico insieme. Una linea né rigida né uniforme, che si sviluppa per scarti gradualmente e permette di avanzare, una volta appurata la questione, al punto successivo del discorso. Questi punti tematici, nel quale ogni volta si reinstaura il procedimento conoscitivo, non definiscono però una gerarchia di qualsivoglia natura, bensì si prestano come coniugazione di ambiti culturali diversi, a sostegno di un articolato processo investigativo.

La scelta operata dal *Grupo 2C* di collocarsi in una specifica tradizione catalana, infatti, interseca quel più vasto programma teorico messo a punto in Italia a cavallo degli anni sessanta e settanta. In ragione di questa commistione, il campo di azione della rivista eccede lo stretto quadro locale iberico fino a iscriversi all'interno per così dire di un orizzonte universale, dominato dall'esperienza del Movimento Moderno.

A riguardo, consapevoli del rischio che ogni schematizzazione comporta, suggeriamo di leggere l'intera programmazione della rivista “2C” nella sua tripla dimensione: x) la realtà ispano-catalana, y) l'impalcato teorico italiano e z) l'eredità del Movimento Moderno. Come gli assi di un sistema cartesiano tridimensionale, questi nascono da una comune Origine e definiscono lo spazio entro il quale ogni tema trattato, ogni singolo numero

assume i connotati di un punto geometrico dedotto dall'incrocio di tre coordinate, misurate sulle rispettive direttrici.

All'Origine di questo immaginario diagramma cartesiano, il *Grupo 2C* colloca il concetto di città; ovvero quel punto che genera, e allo stesso tempo nel quale convergono, i tre assi teoretici della rivista "2C". Il fulcro dal quale far scaturire qualsiasi ragionamento sull'architettura; e viceversa, il luogo dove vengono ricondotte tutte le questioni relative alla progettazione architettonica, per verificarne validità teorica e ricaduta pratica.

La materializzazione di questo punto di incidenza si dà attraverso il numero 0. Qui l'idea di città, quale sintesi tra la tradizione catalana, il nuovo metodo di ricerca italiano e l'attività programmatica del Movimento Moderno trova la sua migliore rappresentazione nella Barcellona di Cerdà.



Plan Cerdà, pieghevole contenuto nel n° 0 della Rivista 2C

Assunta questa realtà urbana come cardine originario, la rivista pare erompa da esso alla conquista del proprio spazio diagrammatico alla maniera di una funzione di terzo grado. E lo fa attraverso una specifica linea elettiva, i cui singoli punti o argomenti sono appunto funzione delle tre dimensioni suddette.

Detto in altre parole, ogni argomento trattato è una precisa combinazione delle tre componenti culturali che identificano la rivista: più una componente prevale sulle altre due, più quell'argomento si approssima alla direttrice della componente prevalente; viceversa, più si equivalgono i tre valori, più quell'argomento risulta baricentrico rispetto ad esse.

Assodato ciò, i singoli numeri della rivista -nonostante quasi tutti nascano con un taglio monografico- di solito fanno emergere due delle tre componenti. Più precisamente: la componente dominante (sia essa la realtà ispano-catalana, la cultura italiana o l'interesse per gli obiettivi del Movimento Moderno) mette a fuoco un determinato argomento definendo così il carattere monografico del fascicolo; la seconda componente integra la dominante dall'interno, fungendo da contrappunto dialettico a quell'argomento; infine la terza resta sottointesa o appena percepibile ma aleggerebbe come una "presenza in assenza" che da un lato vincola le altre due, dall'altro rimanda la portata teorica dell'argomento trattato a una più vasta scala logica. In sostanza -rientrando in metafora- come se il valore di una delle tre coordinate determinanti un punto geometrico nello spazio, risultasse nullo o di gran lunga inferiore ai due valori restanti; ebbene, questa coordinata inespressa (sia essa x , y o z) risulterebbe altrettanto essenziale per la precisazione di quel punto.

Se questa interpretazione è corretta, si può approntare una prima classificazione della rivista partendo dalla definizione delle tre direttrici, in riferimento cioè alla sola componente dominante, quella che determina il taglio monografico di ogni numero:

- Lungo l'asse delle ascisse, si approssimano i fascicoli che individuano il contesto locale della rivista, ovvero i numeri 3 (Vitoria, Barcellona e Sostres); 4 (Sostres); 6-7 (Cerdà); 8 (l'attività del *Grupo 2C*); 11 (la Casa Sivigliana); 13 (Maiorca); 15-16 (Torres Clavé) e 17-18 (la *masia catalana*). Questa serie rappresenta l'interesse della redazione per la tradizione architettonica spagnola e, soprattutto, per quella catalana.

- A ridosso dell'asse delle ordinate, troviamo invece i numeri dedicati alle personalità italiane più rilevanti della "tendenza", la cui l'opera identifica quel sistema teorico complesso secondo cui l'indagine architettonica è un continuo andirivieni tra analisi e progetto, tra morfologia urbana e tipologia edilizia. Fanno parte di questa direttrice i numeri 2, 5 e 14 (Rossi); 10 (Grassi) e 12 (gli architetti veneti: Polesello, Semerani, Stella, Dubbini), ai quali bisogna aggiungere l'intervista ad Aymonino apparsa nel n° 1.

- Prossimi all'asse zeta, si susseguono i numeri 1 (Stirling); 15-16 (Torres Clavé, riconducibile in egual misura anche alla componente x); 19 (Asplund); 20-21 (Terragni) e 22 (l'ala radicale del razionalismo). Questa terza componente esprime quello che potrebbe essere definito il sottofondo musicale della rivista e al contempo l'orizzonte verso cui essa tenderà, ovvero i principî del Movimento Moderno. Testimonianza della precisa intenzione del *Grupo 2C* di raccogliere l'eredità dell'architettura razionalista.

Infine, come punto equidistante dagli assi y e z, possiamo individuare il numero 9, dedicato a Kleihues, professore-architetto dell'Università di Dortmund. Infatti (sebbene questa presenza in 2C possa apparire eccessiva: perché Kleihues e non Ungers?),³⁵ essendo l'attività di questo architetto volta a ripristinare la continuità tra la tradizione neoclassica tedesca e l'esperienza del razionalismo berlinese, la sua presenza in 2C è facile assimilarla sia alla componente Moderna sia a quella della

³⁵ In un recente colloquio, CMA ha dichiarato che in occasione del I SIAC, tenutosi a Santiago de Compostela nel 1976, O. M. Ungers, perché venisse pianificato un numero monografico sulla sua opera, esercitò una pressione non proprio elegante nei confronti dei giovani membri della redazione 2C. Questi, contrariati dall'accaduto e dovendo comunque dare voce all'esperienza tedesca di quegli anni, decisero proprio in quell'occasione di dedicare un numero all'opera di Kleihus.

“tendenza”. Al riguardo, crediamo sia utile far notare come l’articolo *J.P. Kleihus, en la encrucijada de la arquitectura alemana* [*J.P. Kleihus, al crocevia della architettura tedesca*] firmato dal *Grupo 2C*, trova un suo analogo nell’articolo *La herencia del clasicismo* [*L’eredità del classicismo*], scritto da CMA a corredo del secondo monografico dedicato a Rossi.



La struttura tridimensionale della rivista 2C: l'asse x, y e z

Tre interviste e la virata critica di 2C

Tornando al punto di Origine del nostro diagramma immaginario, la copertina del n° 0 si presenta già come un manifesto. Seppure nella veste grafica ancora incerta e provvisoria, le due fotografie aeree di Barcellona in essa ritratte -una che inquadra la città nel suo territorio regionale, l'altra incentrata sull'*ensanche* di Cerdá- delineano il quadro locale del Gruppo a due diverse scale: la più vasta sembra alludere a un abbraccio simbolico della generica cultura spagnola, la più circoscritta invece rimanda alla centralità che il *Plan Cerdá* assume nella tradizione catalana.



Tralasciando alcuni argomenti di ripieno, questo numero è costituito da due parti: l'intervista ad Aldo Rossi e la seguente analisi della città di Barcellona, messe in risonanza da quella terza componente, che contraddistingue l'intervista, ossia l'interesse per il Movimento Moderno³⁶.

³⁶ Al riguardo, si è già fatto menzione dell'*Editorial* del n. 0 e del suo incipit in difesa del Movimento Moderno, in quegli anni considerato come la causa di tutti i mali della città contemporanea.

Se le risposte di Rossi assumono un valore prescrittivo, cioè definiscono un programma e tracciano il solco lungo il quale dovrà procedere la rivista; l'analisi urbana di Barcellona delinea il campo di indagine sul quale verificare quello stesso programma.

Tutti i temi toccati dal maestro milanese (la "tendenza", il problema della "città storica", la critica al "professionalismo" e all'"accademismo", il concetto di "città per parti", ecc.) trovano il loro fattore comune in una precisa idea di storia, progressiva e dialettica insieme, che presuppone la necessità di assumere una "posizione razionalista" in continuità dialettica con il Movimento Moderno³⁷.

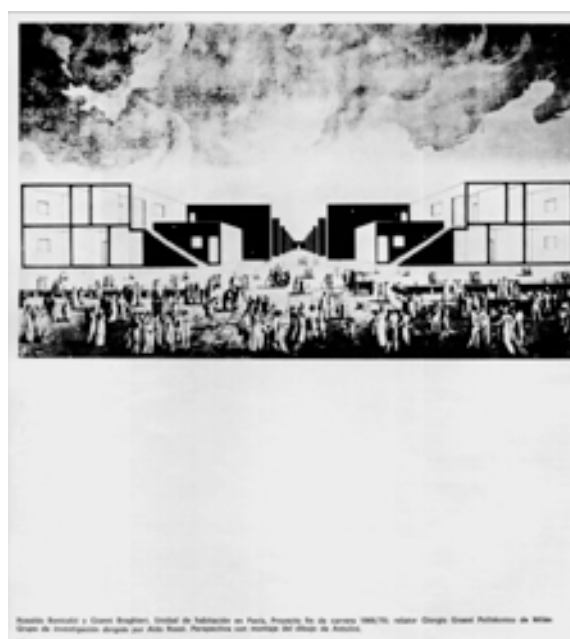
«El Plan Cerdá [precisa Rossi nell'intervista] non è un progetto di città, bensì è un'interpretazione della città -in fondo, per esteso che sia il *Plan Cerdá* è sempre una parte della città, la quale, con il progetto del GATCPAC si converte in un'altra cosa- che si concretizza in modo abbastanza dialettico»³⁸.

37 Ecco montati alcuni passaggi dell'intervista a Rossi: «Il progetto si deduce da una serie di mediazioni. [...] Credo che una volta definito questo, si può accettare una posizione razionalista all'interno dell'architettura, scartando sempre le pretese di derivazione meccanicista. [...] Si tratta di scartare posizioni come questa, così come qualsiasi visione irrazionalista dell'architettura come puro fatto artistico e, al contrario, accettare il metodo dialettico nel suo significato totale. [...] Credo che la comprensione, lo studio e l'analisi della storia possano usarsi come materiale di progetto. Questa posizione mette in crisi la presa di posizione moralista, sostenuta da Benevolo e da altri, che presuppongono un salto, una rottura molto forte tra la storia dell'architettura e l'architettura moderna, come se a un certo punto apparisse automaticamente un cambio qualitativo nell'architettura. Credo che questo è falso e ha dato origine oggi a una serie di equivoci [...]. Quando vediamo un'architettura gotica o rinascimentale teniamo in conto alcuni processi appresi dalla lezione cubista, che nel suo proprio modo di vedere e dividere i piani rappresentò un tipo di conquista molto precisa. Ma non è una conquista che si separa dal mondo dell'arte, bensì che lo porta avanti. Credo che questa è la posizione del materialismo dialettico di fronte alla storia. [...] il significato che si può dare alla città storica dal punto di vista progressivo, è molto distinto dal significato che possa darsi da un punto di vista sentimentale e conservatore all'interno di un certo sistema, che si prende cura della cornice ma distrugge un quartiere intero». *Conversación con Aldo Rossi, op. cit.*, pp. 8-13.

³⁸ *Ibid.*

Crediamo che stia proprio in questa “convertibilità”, in questa “concretizzazione dialettica” del Moderno, il reale interesse del *Grupo 2C* per il *Plan Cerdá*.³⁹

L'intervista ad Aldo Rossi non è la sola che appare su 2C. Ne vengono pubblicate altre due: quelle fatte a Carlo Aymonino e Giorgio Grassi, rispettivamente nei numeri 1 e 10.



2C, n° 0, 1972, pp. 8 e 10, *Conversación con Aldo Rossi*

³⁹ Alle parole del maestro, fa eco nelle pagine seguenti una eloquente interpretazione della storia urbana della città, che contrappone la tendenza pianificatoria formata dal Plan Cerdá (1859), il Plan Macià (1933) e il Plan Torres Clavé (1971), a quella opposta formata dal Plan Rovira y Trías (1859), il Plan Rubió e Tudurí (1929) e il Plan Porcioles (1971). Dove la prima si contraddistingue per il suo vocazione progressista, per la volontà di trasformare la realtà urbana (strutturandola lungo l'asse dominante della Gran Via) al fine di marcare il carattere democratico della città; la seconda definisce una pianificazione più conservatrice e accademica (a macchia d'olio e radiocentrica), rivolta a consolidare lo status quo della città borghese.



2C, n° 1, 1975, pp. 2 e 3, *Conversación con Aymonino*



2C, n° 10, 1977, pp. 16 e 19, *Conversación con Giorgio Grassi*

Il n° 1, pubblicato quasi tre anni dopo il n° 0, è l'occasione per riprendere il discorso interrotto e fissare meglio -alla luce della decisiva esperienza alla XV Triennale di Milano- il progetto editoriale della rivista.⁴⁰

«Questa intervista [si legge nell'introduzione alla *Conversación con Aymonino*] intende continuare la serie iniziata dalla "Conversación con Aldo Rossi" pubblicata nel primo numero di questa rivista e tenta di proseguire nella chiarificazione di determinati aspetti che consideriamo particolarmente definitivi di una "tendenza"». ⁴¹ L'intervista ad Aymonino conferma la linea segnata da Rossi, ma si differenzia per una connotazione più marcatamente politica della "tendenza".

«Attraverso Quaroni [conclude Aymonino] ho compreso che il nostro lavoro non è fare manifesti, bensì dare soluzioni a certi problemi, come credo facciano Copcutt, Stirling, e altri architetti della mia generazione»⁴².

⁴⁰ Tra l'uscita del n. 0 (giugno 1972) e quella del n. 1 (febbraio 1975), intercorrono più di due anni e mezzo. Questo periodo di forzato silenzio, dovuto principalmente all'assenza di un editore, è in realtà decisivo per la stessa rivista. Il 1973, difatti, si contraddistingue per la partecipazione del Gruppo 2C alla XV Triennale di Milano, la cui Sezione Internazionale di Architettura era sotto la direzione di Aldo Rossi. Per il Gruppo, fu questa un'esperienza molto importante, che permise la maturazione di un progetto editoriale ad alta vocazione internazionale. Nell'*Editorial* del n. 1 si legge: «[...] el Grupo 2C, durante estos años de obligado silencio, ha seguido adelante en la formulación de propuestas y en la elaboración de los estudios iniciados. Nuestra participación en la Sección de Arquitectura de la XV Trienal de Milán constituye tal vez el punto más importante de esta etapa, sobre todo porque en dicho certamen fue posible el intercambio de experiencias entre grupos geográficamente dispares pero afines en las intenciones y los métodos».

⁴¹ *Conversación con Aymonino*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1975, n. 1, pp. 2-7. Traduzione a c.d.a.

Di seguito alcuni passaggi dell'intervista di Aymonino: «[...] c'è un settore della cultura italiana che pensa che l'autonomia dell'architettura è solamente una questione degli architetti senza nessuna relazione con la realtà delle trasformazioni sociali. Se l'autonomia dell'architettura è intesa in questo modo, non sono d'accordo con essa. Credo che l'autonomia dell'architettura è un elemento particolare all'interno di un processo generale di trasformazione della società. Ovvero, all'interno di una posizione politica, all'interno di una posizione teorica e culturale, c'è un certo momento nel quale i problemi divengono strettamente architettonici, ma non credo che i problemi siano prima architettonici e dopo sociali. [...] credo che sono la ricerca culturale e la presa di posizione politica ciò che caratterizza un gruppo che attualmente lavora in Italia. La vera "tendenza" si incentra in questioni di tipo metodologico e non di linguaggio architettonico; attualmente in Italia ci sono otto o dieci persone che pur avendo linguaggi architettonici differenti, sono in grado di accordarsi su alcuni approcci metodologici comuni. [...] Penso che un altro elemento per definire questa tendenza è dare all'architettura un ruolo di recupero dei suoi elementi positivi, vale a dire, un ruolo tecnico, un ruolo formale, un ruolo sociale, ossia gli elementi che sempre hanno costituito l'architettura. A partire da questa base comune, ci differenziamo gli uni dagli altri».

⁴² *Conversación con Aymonino*, in *op. cit.*

Ma questa sponsorizzazione di Stirling, chiarisce solo in parte la scelta della redazione di dedicare proprio quel numero alla sua opera.

Nell'*Editorial* del n° 1 si legge: «molti architetti della cosiddetta quarta e quinta generazione del Movimento Moderno si sentono vincolati all'opera di Le Corbusier; tra questi, senza dubbio, Stirling e Aymonino. [...] In questo numero offriamo una testimonianza personale (Le Corbusier), un presa di posizione (Aymonino) e, per ultimo, un'opera (Stirling) che ci sembrano esemplari e senza dubbio presentano punti in comune in grado di segnare ciò che consideriamo una "linea di tendenza"»⁴³.

Sebbene l'*Editorial* è eloquente rispetto al ruolo che la redazione intende affidare a Stirling, la sua opera in 2C appare "scomoda" se oggi valutiamo il percorso della rivista nel suo complesso⁴⁴. Il carattere tecnologico dell'opera del britannico -confermato dal taglio critico dell'articolo confezionato dalla redazione, intitolato *Stirling: Racionalismo y Tecnologia*- è nella rivista un'eccezione curiosa. Ma, affrontando la questione in altri termini, si può dire che la presenza di Stirling nella rivista rappresenta più che l'interesse per uno specifico linguaggio architettonico; il tramite diretto tra il *Grupo 2C* e gli obiettivi del Movimento Moderno.

La *Conversación con Giorgio Grassi* (quasi la formalizzazione della perentoria affermazione che Rossi fece nel n° 0: «io credo che Grassi, Aymonino e io apparteniamo a una stessa tendenza»)⁴⁵ fu l'ultima intervista pubblicata nella rivista. Apparse nel numero monografico a lui dedicato

⁴³ *Editorial*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1975, n. 1, p. 1. Traduzione a c.d.a.

⁴⁴ Al di là del confronto interno all'aula redazione che portò a quella scelta (certamente non estraneo un legittimo desiderio di visibilità internazionale), sicuramente avranno influito fattori di circostanza come le iniziative internazionali della XV Triennale di Milano (1973) e il I SIAC di Santiago de Compostela (1976) che si sarebbe tenuto un anno dopo l'uscita del n° 1 (1975). Entrambi le iniziative videro infatti la partecipazione di Stirling,

⁴⁵ *Conversación con Aldo Rossi*, in *op. cit.*

(dicembre 1977),⁴⁶ quando ormai la rivista era giunta a metà del cammino, il progetto editoriale già maturo e la “tendenza” si presentava in tutte le sue sfaccettature.

Per questa ragione, la redazione di 2C assegnò all'intervista di Grassi un taglio meno prescrittivo delle precedenti e più incentrato sulla poetica dell'autore. Le questioni generali dell'architettura sono sì affrontate, ma subordinate agli interessi particolari dell'architetto e agli ossessivi riferimenti che lo vincolano a una precisa tradizione classica del Moderno.

Il messaggio che emerge con forza dalle risposte di Grassi è una sorta di vocazione al “quotidiano” o, per usare le parole dell'*Editorial*, la «rinuncia agli aspetti apparenti della soggettività in favore di una volontà unitaria»⁴⁷.

Io credo [precisa Grassi] che l'*invenzione*, la capacità inventiva non faccia parte della dotazione necessaria di un architetto (e neppure ritengo di un artista in generale). Il suo strumento principale è l'immaginazione che si applica sempre a cose note [...]. Vedere le cose e trasportarle, questo è il

⁴⁶ Nonostante in copertina appaia “dicembre 1977”, in data 8 gennaio 1978 il numero non era ancora andato in stampa, come conferma la data di una lettera di Grassi destinata alla redazione di “2C”: «Spero che il numero della rivista non comporti difficoltà. Se avete problemi con la traduzione telefonatemi» (Archivio della rivista “2C”- Cartella B10, custodito presso lo studio professionale degli architetti J.F. Chico, J.C. Theilacker e A. Marín-Buck - a Barcelona, Gran de Gràcia, n° 13, Principal)

⁴⁷ In relazione a questa “rinuncia”, Grassi parla in questi termini: «Si tratta in genere di architetture che sono didascalicamente esemplari [che] rivelano i tratti caratteristici delle forme archetipiche, [che] appartengono di diritto a una ideale *Storia della casa dell'uomo*. [...] parlo di una storia fondata sugli elementi decisivi dell'architettura, volta a riconoscere quei caratteri che uniscono fra loro le esperienze lontane nello spazio e nel tempo, cioè una storia della casa come utensile adeguato nel tempo (per intenderci una storia dove non c'è posto ad esempio per la “casa sulla cascata”). In questi casi, nel loro insieme, termini come *classicismo* o come *razionalismo* si mostrano inadeguati, vengono superati di fatto da nozioni molto più elementari, più materiali, ma certo più generali, come appunto quello di casa, oppure di strada, di luogo pubblico, ecc., nomi che hanno un riscontro quotidiano immediato. [...] Tessenow è ad esempio uno di quei rari architetti che si dimostrano tanto interessati all'architettura, quanto poco alla propria opera; è ciò che li fa grandi. [...] l'ingenuità è certo la qualità più preziosa che riesce a infondere nelle sue opere, una qualità naturale che molti oggi stupidamente si sforzano ad esibire. Le sue architetture sono molto facili ed immediate, [...] sono cordiali, fanno credere che chiunque avrebbe potuto farle e poi [...], sono case in cui si vorrebbe abitare». *Conversación con Giorgi Grassi*, in “2C- Construcción de la ciudad”, 1977, n. 10, pp. 16-21.

processo. [...] Non abbiamo alcuna trasformazione in atto da celebrare, ma partecipiamo di fatto a una trasformazione»⁴⁸.

Queste parole promuovono una precisa intenzione operativa, un'architettura che si stacchi presto dal suo autore per diventare parte della città. Un operare "cordiale", incline alla "banale", che rifugge l'autocelebrazione e tenda al perseguimento di un anonimato critico.

Questi aspetti contraddistinsero il *Gruppo 2C* sin dalla fondazione della rivista, ma si può affermare che la progressiva scoperta della posizione di Grassi -suggerita dalla pubblicazione del numero monografico- abbia infuso alla redazione una maggiore consapevolezza della propria vocazione, come anche influito sulla rotta da tenere e le scelte ancora da compiere lungo il cammino editoriale.

All'epoca del n° 10, l'interesse per quel carattere monolitico della "tendenza", cominciava a lasciare il posto a un interesse più articolato, volto a decifrare quella stessa "tendenza" a partire dalle sue insopprimibili sfaccettature.

Al riguardo è indicativo quanto scritto nell'*Editorial* del monografico su Grassi:

«I temi dei numeri di questa rivista [...], i personaggi gli studi sono stati e saranno diversi; non ci interessa tanto provare a svelare e analizzare gli aspetti comuni, gli sfondi condivisi, come in cambio costruire, con l'addizione di tutti essi, un quadro propizio a una fruttifera e progressiva investigazione. Includere le diverse posizioni senza uniformarle è, crediamo, la condizione perché questa investigazione avanzi e si sviluppi in un modo positivo. [Ed ancora]: la posizione particolare di Grassi nel dibattito culturale -al di là di una comparazione immediata con l'opera di Rossi[...] - deriva dalla radicalità del suo intento di portare alle sue estreme conseguenze la questione dell'architettura come attività trasmissibile basata su alcuni principi razionali. L'architettura di Grassi si propone di rendere evidenti le operazioni e i meccanismi progettuali che la producono; da qui il suo

⁴⁸ *Ibid.*

carattere didattico e la sua indifferenza per la possibile rigidità del risultato»⁴⁹.

A questo punto, bisogna segnalare la critica dall'interno non proprio velata che Grassi sferra, dalle pagine dell'intervista, nei confronti di del modo prevalente di operare nella "tendenza". Grassi (secondo cui il processo progettuale è lineare come la traiettoria di una freccia che punta dritto al bersaglio) manifesta in quell'occasione tutto il suo disaccordo rispetto a quel tipo di sperimentazione progettuale che egli stesso definisce "per scarti laterali" rispetto alle forme storiche consolidate: «quel tipo di sperimentazione che tende al *nuovo*, a partire da forme cosiddette di *riferimento*, collocando le forme stesse in relazioni reciproche inconsuete (vedi l'abuso della tecnica del *collage*) oppure forzando le forme stesse fino al punto di farle diventare altro da sé». ⁵⁰

A questo passaggio si aggiunga la critica, stavolta esplicita, ad Aldo Rossi. Polemizzando contro quella propensione a un modo di progettare per *manomissione*, Grassi critica il progetto per il San Rocco di Monza e quella gran quantità di progetti che «hanno l'aria un po' troppo *recherché*, di *frammenti*», concepiti aprioristicamente come tali. La scelta progettuale di Rossi di "spezzare" l'impianto del San Rocco -è risaputo- non venne condivisa dal co-progettista Grassi, che prosegue l'intervista dicendo: «è un'assurdità, perché la qualità che fa così imprevedibili e trasognati i frammenti, le parti separate, è proprio l'accidentalità del movimento e il fatto di appartenere comunque a un'opera definita e compiuta». ⁵¹

Gianni Braghieri per contro (che con Rossi condivise ricerca mestiere e vita dal 1970 al 1986, gli anni d'oro della produzione artistica del maestro) è solito affermare che nel San Rocco risiede tutto il vigore del genio; e l'effetto

⁴⁹ *Editorial*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1977, n. 10, p. 5.

⁵⁰ *Conversación con Giorgi Grassi, op. cit.*

⁵¹ *Ibid.*

di quel vigore -quella lieve frattura o slittamento- sancì di fatto la divergenza irriducibile tra la poetiche di Rossi e Grassi.⁵²



Aldo Rossi e Giorgio Grassi, progetto per un'unità residenziale al quartiere San Rocco a Monza, 1966

Non crediamo pertanto sia azzardato affermare che la pubblicazione del n° 10 dedicato a Grassi, -come premonisce la forma del San Rocco- procurò nel bel mezzo della programmazione della rivista "2C" se non proprio una frattura, una sorta di assestamento strutturale. Un'occasione di riflessione che da lì a poco portò la redazione ad imprimere una correzione di rotta, le cui conseguenze si espressero con chiarezza solo nella fase conclusiva della rivista.

Tornando ad immaginare la traiettoria della rivista come una funzione tridimensionale, alla luce di quanto appena detto, immaginiamola ora

⁵² Gianni Braghieri ne parlò anche in occasione dell'intervista rilasciatami a Cesena, il 5 maggio 2011. Scrive anche che «nel 1976, con il primo Seminario Internazionale di Santiago de Compostela e con l'apporto fondamentale della rivista 2C diretta da Salvador Tarragó avvenne la consacrazione [del movimento], ma anche l'inizio di una resa dei conti che poco più tardi si sclerotizzò in protagonisti individualistici». In *Carlos Martí Arís e Gianni Braghieri, Una conservazione*, in G. Braghieri, *Architettura, rappresentazione, fotografia*, CLUEB, Bologna 2007, p. 12.

“spezzata” in un punto: il primo tratto riflette un’adesione completa al percorso intellettuale di Aldo Rossi (sia in riferimento agli aspetti fondativi della disciplina prefissati nella sua teoria, sia rispetto alla linfa poetica che trasudava dai suoi progetti); il secondo tratto invece descrive una graduale allontanamento da quello stesso percorso, il quale andava assumendo aspetti sempre più personalistici e sempre meno condivisibili per il *Grupo 2C*.

Il punto di svolta, il “vertice” di quella funzione spezzata lo possiamo individuare nel numero 14, il terzo dedicato ad Aldo Rossi.

A provarlo, il fatto che la programmazione del numero successivo non si risolse con la pubblicazione di un monografico su Carlo Aymonino, come auspicava Tarragó e come presupponeva la lettera che, a tal riguardo, Claudia Conforti indirizzò allo stesso direttore della rivista.⁵³

Per CMA, Armesto e compagni (è questa la nostra ipotesi) alla vigilia degli anni ottanta urgeva imprimere una virata critica alla rivista, e un numero monografico su Aymonino -in quel preciso contesto culturale e dopo l’ennesimo numero dedicato a Rossi- non avrebbe prodotto l’effetto desiderato, bensì comunicato una immagine distorta della “tendenza”, come chiusa in se stessa.

Quel numero fu infatti dedicato a Josep Torres Clavé, figura di spicco del gruppo razionalista GATCPAC (n° 15/16), e rappresenta a nostro intendere il primo effetto di quella virata.

⁵³ Nella lettera di accompagnamento al materiale utile per la pubblicazione che Claudia Conforti (all’epoca curatrice per Officina del libro *Carlo Aymonino. L’architettura non è un mito*) spedì a Salvador Tarragó, si legge: «ti invio come d’accordo il materiale illustrativo del saggio su Carlo Aymonino [...] ti prego di farmi avere al più presto notizie del numero della rivista su cui uscirà il saggio» (Archivio “2C” custodito nello studio di CMT, in *Gran de Gracia*, 13 *Principal*, *Barcelona* - Cartella “*Material no publicado*”). La lettera è datata “Roma, 22 ottobre 1979”, ovvero il periodo nel quale la redazione “2C” stava confezionando il n. 14, il terzo monografico su Aldo Rossi. Sembra che la scelta di Tarragó di pubblicare un numero su Aymonino non fosse condivisa da CMA, che in una recente intervista ha a me confessato: «Non ho ostacolato la stesura del numero su Carlo Aymonino, né tanto meno l’ho agevolata».

Roma, 22 ottobre 1979

Gentile Salvador,
ti invio come d'accordo il materiale illustrativo del
saggio su Carlo Aymonino.
Accludo le didascalie delle immagini: il numero corrispon-
dente ad ogni immagine, foto o tavola, è scritto sul
retro. Complessivamente le illustrazioni dei progetti
sono 52, e comprendono anche due progetti recentissimi
quali la Prager Platz e l'ultima versione, ancora abbozzata,
del Centro Civico di Pesaro.
Ho aggiunto inoltre una foto di Carlo, indicata col
numero 63. Decidi tu se è opportuno pubblicarla come
ulteriore corredo all'articolo.

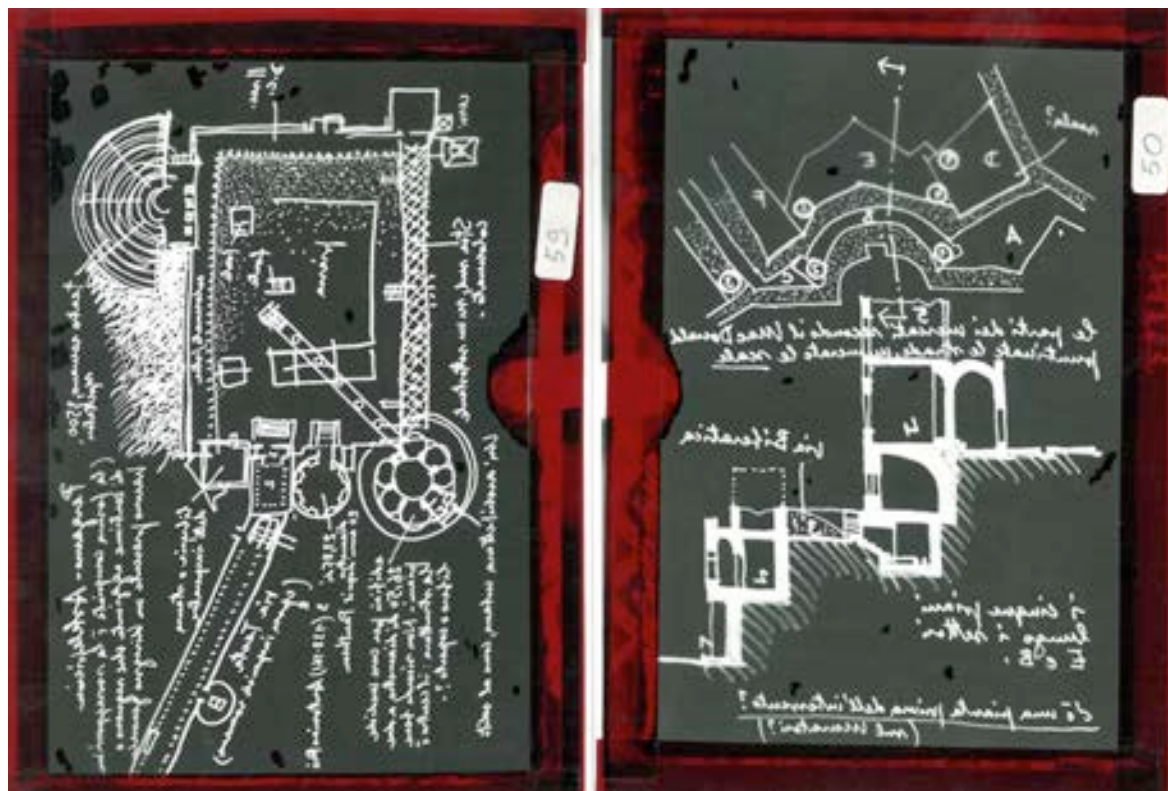
Ti prego di aggiungere come nota finale del saggio, una
sorta di brevissima appendice in cui si specifica la se-
guente informazione: "Del medesimo autore è in corso di
pubblicazione presso la Officina Edizioni di Roma uno
studio monografico complessivo su Carlo Aymonino dal titolo
Carlo Aymonino: l'architettura non è un mito."

Ti ringrazio anticipatamente per la cortesia e ti
prego di farmi avere al più presto notizie del numero
della rivista su cui uscirà il saggio, oltre che conferma
di aver ricevuto il materiale.

Spero che tu venga presto a Roma a farci visita,
nel frattempo ti saluto cordialmente insieme al-
l'amico Carlos

Claudia Conforti

Lettera di Claudia Conforti a Salvador Tarragó, in riferimento al numero monografico su Carlo Aymonino, che non giunse a pubblicazione



Due dei negativi in bianco e nero degli schizzi di C. Aymonino. Materiale che Claudia Conforti spedì a Salvador Tarragó

La traiettoria di Aldo Rossi nella rivista

Intervista a parte, alla figura di Rossi vennero dedicati tre numeri monografici: il n° 2 (*Aldo Rossi, 1 Parte* - aprile 1975); il n° 5 (*Aldo Rossi, 2 Parte* - aprile 1976)⁵⁴ e appunto il n° 14, intitolato *Aldo Rossi: Cuatro obras construidas* del dicembre 1979.

I numeri 2 e 5 vanno considerati come un unico numero che ruota intorno al saggio decisivo di Rossi *“La arquitectura analoga”*, il cui concetto è presentato dall'autore come il naturale sviluppo del concetto di *città analoga*, espresso anni prima. Qui, difatti, Rossi definisce i suoi ultimi progetti come il risultato di quel concetto originario, e li descrive assumendo il progetto della Casa dello studente a Trieste come una macchina analogica che li raccorda e traspone insieme. Il palazzo della Regione di

⁵⁴ Venne finito di stampare nell'aprile del 1976, anche se in copertina appare la data ottobre 1975. A confermarlo, la lettera di Antonio Armesto a CMA, già citata in Nota 16: «El n° 5 de 2C salio el 7 de abril».

Trieste, l'unità residenziale al Gallarate, casa Bay in Borgo Ticino, il ponte del Castello di Bellinzona e il ponte per la XIII Triennale di Milano, sono presentati come oggetti che si combinano tra "catalogo" e "memoria".⁵⁵ Ma questa combinazione, perché si costituisca, necessita una base solida sul quale impiantarsi: il razionalismo⁵⁶.



2C, n° 2, 1975, pp. 8-9

Attraverso l'*Editorial* del n° 2 il Gruppo manifesta la precoce consapevolezza che parlare di Rossi è un impegno problematico, in quanto la popolarità del personaggio è accompagnata da «gravi riduzioni e trivializzazioni, equivoci e confusioni che vanno disfatti».⁵⁷

Per districare questi equivoci, la rivista punta a mettere in luce le reali «intenzioni di Rossi, giacché alla radice stessa del suo atteggiamento

⁵⁵ Scrive Rossi: «La deformazione dei nessi tra le cose che ruotano intorno a un fatto centrale mi trascina a una sempre maggiore rarefazione degli elementi in favore della complessità dei sistemi compositivi. Una deformazione che comprende i materiali stessi e distrugge la loro immagine statica, aumentando nel contrasto l'elementarità e la sovrapposizione». *La arquitectura analoga*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1975, n. 2, pp. 8-11.

⁵⁶ Sebbene questo «razionalismo sembra ridursi a una logica delle cose, quasi a una riduzione nel tempo dei caratteri tipici». *La arquitectura analoga*, in *op. cit.*

⁵⁷ *Editorial*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1975, n. 2, p. 1.

culturale sta la vocazione alla formazione di una “scuola”»,⁵⁸ nonostante i rischi che questo intento fondativo comporti. Rischi che il Gruppo aveva anzitempo individuato in due devianze ricorrenti, che l'*Editorial* giudica di segno molto diverso:

1) la tentazione di un certo “accademismo” derivato dalla fascinazione esercitata dal mondo formale di Rossi.

2) la facile inclinazione a un “formalismo epidermico” che degrada il movimento, cui la base comune sta nei principi teorici e metodologici, a un semplice “stile” alla moda.

«La prima, frequente tra gli “alunni di Rossi”, esprime una dipendenza inevitabile, [...] transitoria e necessaria»,⁵⁹ che è espressione di una base teorica comune sviluppata attraverso il lavoro collettivo.

«La seconda devianza ha un carattere più pernicioso e sbagliato», che da un lato alimenta l'eclettismo dominante di quegli anni; dall'altro, «tenta di ingabbiare Rossi nella propria opera, slegandola dal carattere di generalità che condivide con molti altri architetti; attribuendogli un carattere eccezionale e irripetibile». ⁶⁰

Con i numeri 2 e 5 il Gruppo catalano manifesta appunto la volontà di smontare quella “gabbia” che la critica superficiale stava innalzando intorno a Rossi. E ciò poteva darsi solo assumendo la lezione del maestro milanese come il perno intorno al quale andava costituendosi una scuola o movimento.

Non è un caso infatti che i progetti di Rossi nel n° 2 vengano introdotti da un articolo sulla sezione di architettura alla XV Triennale, la quale appunto dava gran importanza ai lavori elaborati nelle scuole di architettura. Progetti che esprimevano un approccio metodologico unitario: «questa uniformità delle soluzioni, questa ripetizione costituisce l'aspetto più importante dell'esperienza della scuola: la scuola non necessita di caratteri individuali.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

Crediamo che l'insieme di queste opere possa conformare, sia pure attraverso la tecnica del "collage", un solo grande progetto».⁶¹

Si è già detto come l'ideale numero doppio 2-5 sia stato costruito intorno al testo di Rossi *La arquitectura analoga*. I saggi che lo accompagnano sono tutti rilevanti: *Aldo Rossi, o la construcción dialéctica de la arquitectura* (Grupo 2C, n° 2); *Fortuna de Aldo Rossi* (Vittorio Savi, n° 5) e *La herencia del classicismo* (Carlos Martí Arís, n° 5). Questi contributi puntano, ognuno a modo proprio, alla necessità di conoscere più a fondo l'opera rossiana per poterne estrarre una formulazione teorica generalizzabile. Il "lungo progetto" del maestro, fondato sulla dialettica tra biografia e scienza architettonica, pone dunque il problema della trasmissibilità del soggettivo, che va razionalizzato e codificato. In questo senso vanno letti i saggi apparsi nei numeri 2 e 5.



2C, n°. 2, 1975, pp. 4 e 5, "Aldo Rossi, o la construcción dialéctica de la arquitectura"

Il saggio firmato dalla redazione per il n° 2, prima indaga il rapporto dialettico tra oggettivo e soggettivo, poi mette in evidenza il debito di Rossi nei confronti della cultura architettonica spagnola. Bellissime le pagine 4 e

⁶¹ A. Rossi, G. Braghieri, F. Raggi, *Sección de Arquitectura de la XV Trienal de Milan*, in "2C- Construcción de la ciudad", 1975, n. 2, pp. 12-13.

5, nelle quali il *Grupo 2C* si appropria del procedimento analogico di Rossi, al fine di mettere in relazione la sua opera con alcuni esempi dell'architettura spagnola. L'incisione di Rossi intitolata "Le due città" (1973) appare qui speculare alle foto di due monumenti spagnoli: la facciata del Convento di San Pelayo a Santiago de Compostela e l'acquedotto romano di Segovia, la cui combinazione riconduce per analogia alla struttura compositiva del Gallaratese.

Il saggio di CMA, *La herencia del clasicismo (L'eredità del classicismo)* allude alla prima parte del libro *Architettura razionale*, che si intitola appunto "L'eredità del razionalismo". Questo esplicito riferimento alla XV Triennale manifesta una doppia intenzione dell'autore: porsi in continuità con quell'esperienza, spiegando implicitamente certi aspetti dell'opera di Rossi⁶². L'articolo, punta a riabilitare il termine "classicismo" attraverso una visione del classicismo come categoria astratta e astorica, da mettere in risonanza con l'Illuminismo e il Movimento Moderno.⁶³ Nel fare ciò, CMA evidenzia (anche con le immagini, vero e proprio testo parallelo) come il classicismo trovi la sua decisiva corrispondenza nella vocazione all'anonimato. Una corrispondenza che permette di coniugare l'architettura popolare, anonima e archetipica con l'architettura neoclassica e razionalista: è questa per CMA la condizione intima del classicismo, ripresa dai maestri del Moderno.

⁶² «Mi piacerebbe molto che [l'articolo] apparisse nel numero dedicato a Rossi 2ª parte e non altrove, perché penso che con un non detto, lo scritto spiega certi aspetti importanti dell'opera di Rossi». Lettera di CMA alla redazione di "2C", 7 gennaio 1976, Hammam Meskoutine, Algeria.

⁶³ «Ci sono termini [esordisce CMA] che hanno la difficile missione di esprimere il significato di ideali ostinatamente perseguiti nel corso della storia, di cogliere l'essenziale di alcuni concetti vaghi e irriducibili, però non per questo meno reali e attivi. Il destino di questi termini è sempre travagliato. L'interminabile erosione dell'uso, provoca un logorio e a volte sopravviene il vuoto, l'assenza di significato. Il termine "classicismo" appartiene a questa categoria». Ed ancora, «[è il caso] imporre una visione del classicismo come categoria astratta e astorica [...]; questo è quello che è accaduto in certe occasioni [come ad esempio in] quei punti chiave dell'architettura moderna che sono l'Illuminismo e il Movimento Moderno, nei quali è inevitabile soddisfare la complessità del quadro storico per chiarire il significato delle manifestazioni architettoniche». CMA, *La herencia del classicismo*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1975, n. 5, pp. 38-42.



2C, n°5, 1975, pp 38-39, *La herencia del clasicismo*

«Noialtri moderni parliamo generalmente di personalità importanti solo quando incontriamo esseri umani che, al di là dell'originalità e della bizzarria, pervengono al più perfetto inserimento nell'ordine generale, alla più perfetta prestazione nell'“ultrapersonale”»⁶⁴. Nel ricordare la profonda bellezza delle opere di Loos, Corbu, Behrens, Tessenow, Mies e Oud, CMA afferma: «La classicità in questi architetti si identifica con il procedimento razionale [...] e si deposita nel contenimento espressivo [...]. I grandi esempi dell'architettura moderna, lontani da qualsiasi affanno inventivo, privi di ogni illusione di originalità, ci mostrano che classicità e modernità sono le facce della stessa moneta»⁶⁵.

Non ci sembra eccessivo affermare che con questo saggio CMA e compagni vogliano delineare una sorta di genealogia della vocazione all'anonimato, che -non è un paradosso- si articola intorno a grandi personalità.

⁶⁴ *Ibid.* CMA cita H. Hesse

⁶⁵ *Ibid.*



Copertine del libro *Architettura Razionale*, prima edizione italiana (1973) e prima edizione spagnola (1979)

Se l'intervista a Rossi del n° 0 traccia una comune linea di indagine; se il numero 2-5 tenta di decodificare la dialettica tra il carattere trasmissibile di quell'indagine e la dimensione biografica dell'architetto lombardo; il n° 14 infine tenta di verificare, attraverso l'opera costruita, l'esito reale di quella dialettica⁶⁶.

Se leggiamo però in controluce l'*Editorial* del n° 14 come anche il saggio redatto per l'occasione dal *Grupo 2C* (*Aldo Rossi: realidad y proyecto*), avvertiamo una sorta di disagio inespresso. Una nota di dissenso nei confronti della deriva personalistica che in quegli anni stava prendendo il

⁶⁶ In questo numero, la Scuola a Fagnano-Olona, il Teatrino scientifico e il Cimitero di Modena, sono presentati da Rossi come una polarità biografica tra vita (la scuola) e morte (il cimitero), che si manifesta e rappresenta nell'immaginazione (il teatro).

sopravvento nella traiettoria professionale di Rossi.⁶⁷ «Fu per noi [confessa CMA, al proposito del n° 14] una presa di coscienza molto significativa. Rossi era stato una figura nella quale ponemmo molte speranze, che appena si compirono [...]: nel catalogo della Triennale del '73 erano ancora ben evidenti i legami e il sentimento di continuità con l'architettura di alcuni architetti moderni. In seguito però, lui si caratterizza sempre più in senso anti-moderno, rifiutando l'idea stessa della modernità in architettura. Alcune delle sue opere dell'epoca ci sembrarono solo giochi formalistici, dal carattere a volte anche carnevalesco».⁶⁸



2C, n°. 14, 1979, Copertina e p. 12.

⁶⁷ «le funzioni di selezione dei temi e sviluppo dei numeri, ecc., sono divenute più difficili e tanto più gravose la funzione editoriale e di redazione. [...] le riviste non sono estranee alle servitù del sistema generale [...]. Queste servitù possono arrivare a trasformare un oggetto di comunicazione culturale in mercanzia» (*Editorial*, n° 14); «La decantazione di Aldo Rossi come artista lo ha portato in questi anni ad approfondire gli aspetti sogettivi, biografici: sino a un ripiegarsi sulla sua stessa opera. Però il lavoro dell'artista autentico è sempre legato a una situazione più ampia. Il nostro interesse per Aldo Rossi continua a risiedere negli aspetti trasmissibili e nella capacità di appropriazione collettiva della sua esperienza personale» (*Aldo Rossi: realidad y proyecto*, n° 14).

⁶⁸ Intervista rilasciata a Marco Lecis. Barcellona, 10 ottobre 2007 (inedita). Rispetto alla scelta anti-moderna di Rossi, v. *Carlos Martí Arís e Gianni Braghieri, Una conservazione*, op. cit., pp. 14,15,22.

Il messaggio subliminale che il *Grupo 2C* aveva lanciato in questo numero diverrà esplicito già dal numero successivo. Da quel momento il Gruppo cominciò a camminare con le proprie gambe. La stesura del n° 14 assunse il significato di un'esperienza sofferta ma necessaria, che avrebbe sancito la definitiva emancipazione del gruppo catalano dal Maestro.

Vena anonima: "la linea dura" come esito

Una volta fissata la struttura della rivista, individuati gli ambiti culturali, ripercorsa la "linea di tendenza" che la contraddistingue, è possibile cogliere il carattere più intimo e nascosto di 2C. Come dire, la sua vena sottotraccia: un fiume carsico sotterraneo che, riaffiorando solo in alcuni punti, scorre in superficie per brevi tratti prima di ingrottarsi ancora e riemergere più avanti.

Ci riferiamo insomma al concetto di anonimato, già insito nell'aspirazione dei singoli componenti del *Grupo 2C* a celarsi dietro una sigla comune; già insito nei presupposti teorici del n° 0, per i quali la costruzione della città (e quindi l'architettura) è prima di tutto un'idea collettiva; già insito nella volontà di aderire al vasto fronte comune della "tendenza".

Una vena anonima che attraversa tutta la rivista. In quest'ottica va visto il n° 4 dedicato a Sostres.⁶⁹ La scelta di dedicare un monografico alla sua opera, esempio concreto della fertilità dell'architettura razionalista, rappresenta per il gruppo catalano sia la volontà di allinearsi a una precisa tradizione; sia l'intenzione di premiare la sua personalità timida e introversa, di appropriarsi del suo modo di operare discreto, in continuità con il passato. Nell'*Editorial* si legge: «Il silenzio che attornia l'opera di Sostres è uno dei fenomeni più anormali della nostra moderna storiografia architettonica. Sebbene Sostres sia incline all'ombra, non vi è dubbio che la sua produzione non meriti questo silenzio».⁷⁰ Fu questo lo scopo di 2C: sottrarre

⁶⁹ A mo' di introduzione al n. 4 dedicato a Sostres, nel n. 3 vennero pubblicate due opere recenti dello stesso autore.

⁷⁰ *Editorial*, in "2C-Construccion de la ciudad", 1975, n. 4, p. 7. Traduzione a c.d.a.

all'oblio l'"intelligente silenzio" del maestro catalano. In modo che il suo pensiero, poco propizio al clima culturale di quegli anni dominato da una frenetica volontà di innovazione e da un affanno sensazionalista, potesse diventare l'esempio di un'alternativa possibile.⁷¹

La vena anonima riappare con forza nell'interesse della redazione per l'architettura popolare, la cui rivalorizzazione, precisa CMA, «ha avuto la virtù di ampliare il nostro punto di vista e sfidare molte interpretazioni accademiche. Certi sguardi particolarmente liberi da pregiudizi, hanno trovato nelle architetture secondarie e anonime [...] la condizione più intima di ogni classicismo»,⁷² compreso quello connaturato nei migliori esempi del Movimento Moderno.

Ecco il senso del n° 17-18 dedicato alla *masia*, la tipica casa rurale catalana. L'interesse della redazione per questa forma abitativa non deriva da un sentimento nostalgico per l'architettura vernacolare, bensì è suscitato dalla promessa di significato -generale e trasmissibile- che questa tipo abitativo incarna.

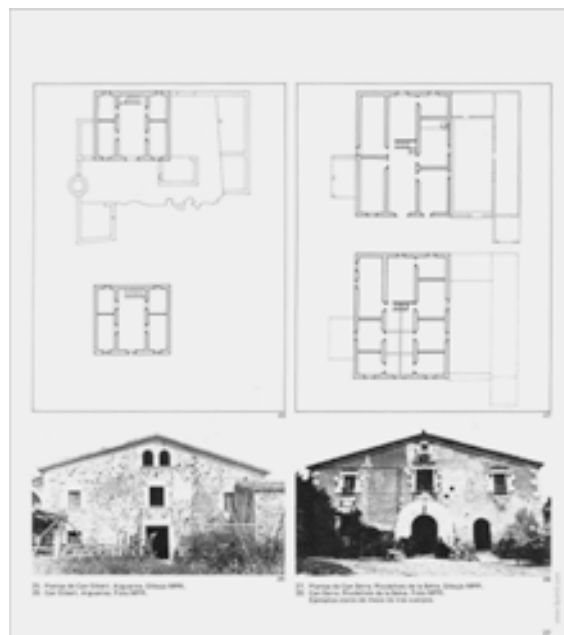
Ben oltre gli aspetti iconografici e gli elementi di folkore, della *masia* si mettono in evidenza le leggi formali che determinano la sua struttura: tre campate parallele che si compongono in una serie di variazioni.

Per il *Grupo 2C*, nel tentativo di recuperare un vincolo profondo con la tradizione, la *masia* «sembra convertirsi in un perfetto campo di applicazione dell'indagine tipologica e pertanto in un aggiornato campo operativo per il progetto»,⁷³ anche al fine di ristabilire un nesso di continuità con il tema della casa unifamiliare isolata che la società contemporanea stava esigendo.

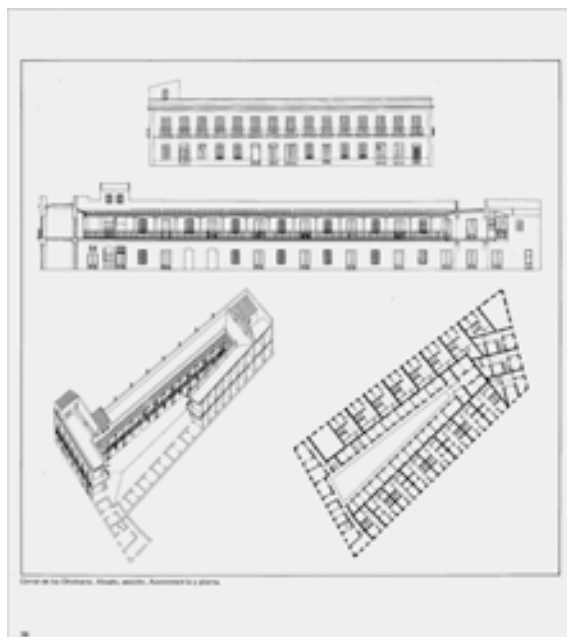
⁷¹ Cfr. Il pensiero architettonico di Sostres, in C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2007, pp. 151 [La cimbra y el arco, Barcelona 2005].

⁷² CMA, *La herencia del classicismo*, in *op. cit.*, p. 40

⁷³ *Reinterpretacin de lo vernaculo. La apropiacion cultural de la masia*, in "2C-Construccion de la ciudad", 1981, n. 17-18, pp. 60-67.



2C, n°. 17-18, 1981, pp. 27 e 61.

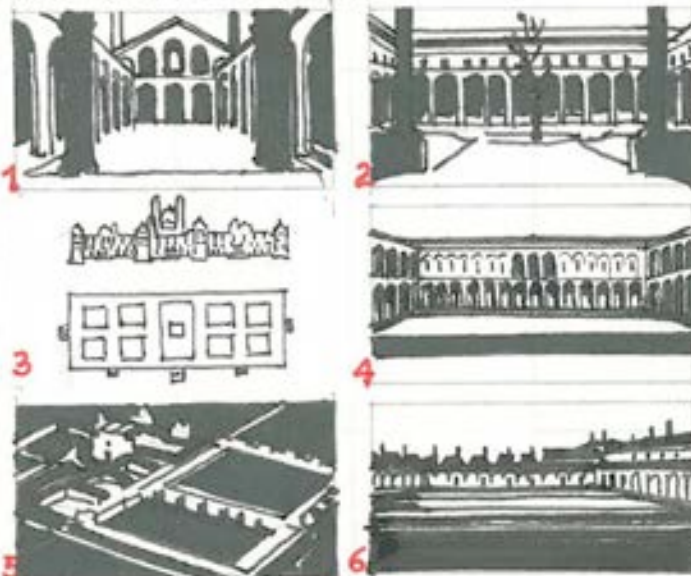


2C, n° 11, 1978, pp. 26-27



1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.14.15.16.17.18.19.20.21.22.23.24.25.26.27.28.29.30.31.32.33.34.35.36.37.38.39.40.41.42.43.44.45.46.47.48.49.50.51.52.53.54.55.56.57.58.59.60.61.62.63.64.65.66.67.68.69.70.71.72.73.74.75.76.77.78.79.80.81.82.83.84.85.86.87.88.89.90.91.92.93.94.95.96.97.98.99.100.101.102.103.104.105.106.107.108.109.110.111.112.113.114.115.116.117.118.119.120.121.122.123.124.125.126.127.128.129.130.131.132.133.134.135.136.137.138.139.140.141.142.143.144.145.146.147.148.149.150.151.152.153.154.155.156.157.158.159.160.161.162.163.164.165.166.167.168.169.170.171.172.173.174.175.176.177.178.179.180.181.182.183.184.185.186.187.188.189.190.191.192.193.194.195.196.197.198.199.200.201.202.203.204.205.206.207.208.209.210.211.212.213.214.215.216.217.218.219.220.221.222.223.224.225.226.227.228.229.230.231.232.233.234.235.236.237.238.239.240.241.242.243.244.245.246.247.248.249.250.251.252.253.254.255.256.257.258.259.260.261.262.263.264.265.266.267.268.269.270.271.272.273.274.275.276.277.278.279.280.281.282.283.284.285.286.287.288.289.290.291.292.293.294.295.296.297.298.299.300.301.302.303.304.305.306.307.308.309.310.311.312.313.314.315.316.317.318.319.320.321.322.323.324.325.326.327.328.329.330.331.332.333.334.335.336.337.338.339.340.341.342.343.344.345.346.347.348.349.350.351.352.353.354.355.356.357.358.359.360.361.362.363.364.365.366.367.368.369.370.371.372.373.374.375.376.377.378.379.380.381.382.383.384.385.386.387.388.389.390.391.392.393.394.395.396.397.398.399.400.401.402.403.404.405.406.407.408.409.410.411.412.413.414.415.416.417.418.419.420.421.422.423.424.425.426.427.428.429.430.431.432.433.434.435.436.437.438.439.440.441.442.443.444.445.446.447.448.449.450.451.452.453.454.455.456.457.458.459.460.461.462.463.464.465.466.467.468.469.470.471.472.473.474.475.476.477.478.479.480.481.482.483.484.485.486.487.488.489.490.491.492.493.494.495.496.497.498.499.500.501.502.503.504.505.506.507.508.509.510.511.512.513.514.515.516.517.518.519.520.521.522.523.524.525.526.527.528.529.530.531.532.533.534.535.536.537.538.539.540.541.542.543.544.545.546.547.548.549.550.551.552.553.554.555.556.557.558.559.560.561.562.563.564.565.566.567.568.569.570.571.572.573.574.575.576.577.578.579.580.581.582.583.584.585.586.587.588.589.590.591.592.593.594.595.596.597.598.599.600.601.602.603.604.605.606.607.608.609.610.611.612.613.614.615.616.617.618.619.620.621.622.623.624.625.626.627.628.629.630.631.632.633.634.635.636.637.638.639.640.641.642.643.644.645.646.647.648.649.650.651.652.653.654.655.656.657.658.659.660.661.662.663.664.665.666.667.668.669.670.671.672.673.674.675.676.677.678.679.680.681.682.683.684.685.686.687.688.689.690.691.692.693.694.695.696.697.698.699.700.701.702.703.704.705.706.707.708.709.710.711.712.713.714.715.716.717.718.719.720.721.722.723.724.725.726.727.728.729.730.731.732.733.734.735.736.737.738.739.740.741.742.743.744.745.746.747.748.749.750.751.752.753.754.755.756.757.758.759.760.761.762.763.764.765.766.767.768.769.770.771.772.773.774.775.776.777.778.779.780.781.782.783.784.785.786.787.788.789.790.791.792.793.794.795.796.797.798.799.800.801.802.803.804.805.806.807.808.809.810.811.812.813.814.815.816.817.818.819.820.821.822.823.824.825.826.827.828.829.830.831.832.833.834.835.836.837.838.839.840.841.842.843.844.845.846.847.848.849.850.851.852.853.854.855.856.857.858.859.860.861.862.863.864.865.866.867.868.869.870.871.872.873.874.875.876.877.878.879.880.881.882.883.884.885.886.887.888.889.890.891.892.893.894.895.896.897.898.899.900.901.902.903.904.905.906.907.908.909.910.911.912.913.914.915.916.917.918.919.920.921.922.923.924.925.926.927.928.929.930.931.932.933.934.935.936.937.938.939.940.941.942.943.944.945.946.947.948.949.950.951.952.953.954.955.956.957.958.959.960.961.962.963.964.965.966.967.968.969.970.971.972.973.974.975.976.977.978.979.980.981.982.983.984.985.986.987.988.989.990.991.992.993.994.995.996.997.998.999.1000.

1.2.- Milano : S. Ambrogio
3.4.- Milano : Ospedale Maggiore
5.6.- Pavia : La Certosa



4

2

Menabò redatto da G. Grassi per la pubblicazione del n° 10 di 2C (archivio 2C)- INEDITI-



2C, n.º 10, 1977, pp. 8 e 62

La scelta di dedicare un numero alla casa rurale catalana incrocia gli interessi di alcuni architetti italiani -come Rossi e Grassi- che già dalle pagine della rivista avevano espresso con progetti e parole il loro debito nei confronti dell'architettura popolare: questa intesa come quel «luogo stabile

in cui si riflette il lungo processo di definizione e tipizzazione delle forme architettoniche in senso generale, [...] che unisce l'esperienza rurale a quella della città nella storia».⁷⁴

La *masia* catalana (n.º 17-18) e la villa veneta, suo equivalente nobile (n.º 12); le *casas de vecinos* e i *corrales* sivigliani (n.º 11) quali analoghi delle case a ballatoio e delle grandi corti lombarde (n.º 10); concedano al progettista -per dirla con Grassi- "la licenza dell'ovvio", e costituiscono un lessico prestabilito oltre il tempo e i luoghi: per così dire, un'architettura rossiana *ante litteram*.

La riflessione sull'architettura popolare e rurale svolta dalle pagine di "2C" è insomma l'occasione per definire ed esplicitare i fondamenti di una

⁷⁴ G. Grassi, *Nota sobre la arquitectura rural*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1977, n. 10, pp. 58-63.

specifica teoria del progetto architettonico, fondato su una composizione chiara ed elementare, volta alla riconoscibilità delle singole parti.

Non è un caso che il numero dedicato alla *masia* sia preceduto dal monografico dedicato a Torres Clavé (n° 15-16).

Il GATCPAC, infatti, presta molto interesse all'architettura popolare mediterranea, intesa come antidoto al pittoresco e all'arbitrarietà. Come rivela CMA, nella rivista "A.C. Documentos de Actividad Contemporánea", «le case di *San Pol de Mar* sono viste come un modello di semplicità, di adeguatezza ai mezzi, di serizzazione degli elementi, a tal punto che possono facilmente paragonarsi con le case a schiera di Oud per la Weisenhofsiedlung. Lo slogan con il quale il GATCPAC riassume il significato della costruzione murale della costa catalana (CHIAREZZA: ORDINE: ARCHITETTURA) riassume in un modo esemplare il concetto essenzialmente classico della sua poetica razionalista».⁷⁵

Si è già detto della virata critica che il n° 15-16 rappresenta in 2C, alla vigilia degli anni ottanta. Indagare la personalità anonima di Torres Clavé,⁷⁶ il lavoro del GATCPAC e soprattutto la rivista "A.C.", era per i membri di 2C il momento culminante della loro attività editoriale. Un modo per guardarsi allo specchio e "riconoscersi". Nell'*Editorial* di quel numero confessano che l'idea di costituirsi come gruppo e di intraprendere la pubblicazione di una rivista, deriva, tra le altre cose, dalla volontà di porsi in continuità con il progetto culturale espresso dalla rivista A.C. Una continuità espressa già nel formato della loro rivista, che per misure e proporzioni coincide perfettamente con quello di A.C.

⁷⁵ *Documentos de Actividad Contemporánea: una relectura de los A.C.*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1980, n. 15-16, pp.35-47.

⁷⁶ Nell'*Editorial* del n. 15-16, a proposito della vocazione anonima di Torres Clavé, si legge: «Spesso la storia si scrive solo con i nomi dei più potenti o di quelli che più abilmente hanno curato la propria promozione personale. Al contrario, il lavoro di molti uomini onesti e disinteressati resta definitivamente nascosto dietro le brillanti apparenze e le versioni riduttive. Se ci fossimo distratti ancora un poco, la stessa cosa sarebbe successa con la memoria di Josep Torres Clavé. La sua modestia, il suo disinteresse per la propria promozione professionale e personale lo portarono da una posizione di privilegio nella classe sociale che apparteneva alla prestazione di un autentico e fecondo lavoro di squadra nel GATCPAC, nella realizzazione della rivista A.C. e nella partecipazione totale, dal suo ambito professionale, alla nuova fase rivoluzionaria fino a trovare la morte nel fronte dell'Ebro»

«Per noialtri [si legge nell'*Editorial*] riflettere su A.C. equivale a esplorare uno dei rami del nostro albero genealogico». ⁷⁷

Ma questa coscienza identitaria va ben oltre gli aspetti storiografici. Passa dalla volontà del *Grupo 2C* di marcare la distanza tra la traiettoria della rivista e la deriva postmoderna di quegli anni. E ciò poteva avvenire solo rivalutando la dimensione tecnica dell'architettura, l'originario primato dei principi costruttivi su quelli formali.

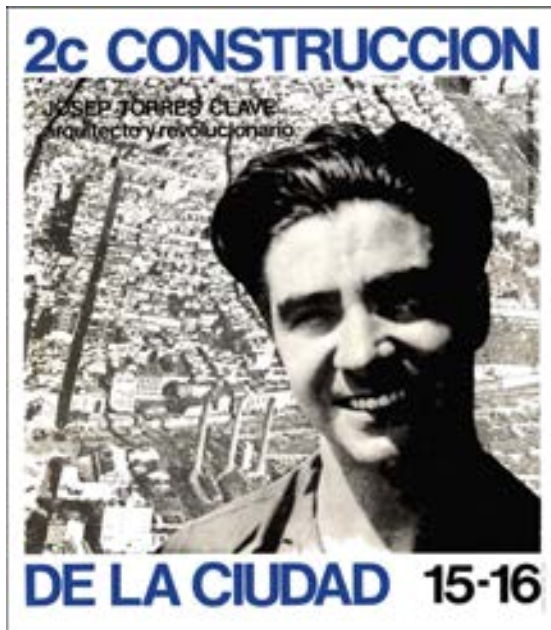
Secondo questa *mirada técnica* -che il GATCPAC e il Grupo 2C contrapposero rispettivamente agli accademismi del Movimento Moderno e della "tendenza"- c'è davvero poca differenza tra l'architettura anonima e le opere di ingegneria. Tra una *masia catalana* e un'opera di Hans Schmidt.

A partire da questi presupposti, si può affermare che il n° 15-16 inaugura una breve ma solida serie dalle finalità inequivocabili. Il n° 15-16 su Torres Clavé (1980), il n° 19 su Asplund (1981) ⁷⁸ e il n° 20-21 su Terragni (1982), descrivono -attraverso la predilezione di questi maestri- un percorso in continuità con il Moderno, inteso come accordo dialettico tra classicismo, architettura popolare e tecnica.

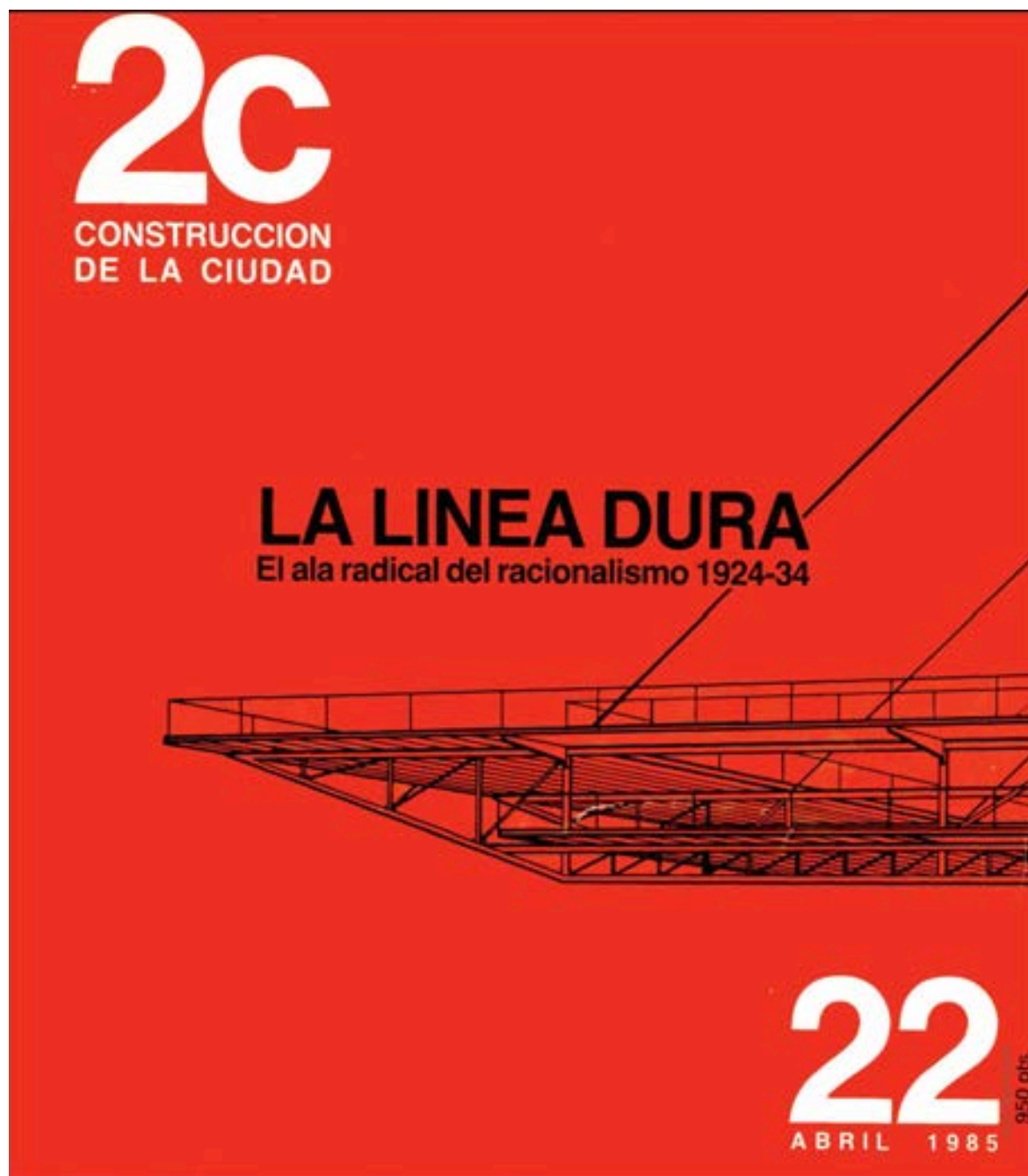
Dopo l'uscita del numero su Terragni, curato da Daniele Vitale, seguì un silenzio lungo circa due anni e mezzo. Un silenzio che oggi, a distanza, appare come preliminare allo sfogo definitivo che la redazione avrebbe esternato di lì a poco contro i formalismi e le derive personalistiche dell'architettura contemporanea. Un grido di protesta, preceduto da una profonda e introspettiva ispirazione: così appare il n° 22, intitolato "*La línea dura. El ala radical de la arquitectura racionalista*".

⁷⁷ *Documentos de Actividad Contemporánea*, op. cit.

⁷⁸ In realtà il n. 19 è principalmente dedicato alla colonizzazione del territorio argentino. Ciononostante, viene ricordato come il numero monografico su Asplund. L'equivoco non è casuale, deriva da un disaccordo tra Tarragó e CMA: il primo propendeva per un numero monografico sul territorio argentino, il secondo reputava quella scelta inorganica alla linea editoriale della rivista. CMA pensò dunque quantomeno di "oscurare" la scelta dell'amico, manipolando la copertina con i colori della bandiera svedese. Il trucco riuscì, la coerenza editoriale venne salvaguardata. Alla luce di questo significativo aneddoto -raccontato da CMA- la copertina del n. 19 potrebbe essere denominata simpaticamente "la copertina della discordia".



2C, n° 15-16, 1980; n° 19, 1981; n° 20-21, 1982



2C, n° 22, 1985

Il dissimulato Editoriale risulta condensato in un'unica frase scritta in maiuscolo, eloquente quanto allarmante: «UN ANTÍDOTO CONTRA LA INFECCIÓN SENTIMENTAL»⁷⁹. Una sorta di sottotitolo non estraneo al rigore grafico della copertina, la quale, per meglio manifestare il dissenso

⁷⁹ Questa frase appare nella seconda di copertina, a conclusione di un brevissimo testo senza titolo, che accompagna una fotografia del cantiere della Fabbrica van Nelle a Rotterdam . Deriva da un commento del cineasta L. Buñuel, che a proposito di Buster Keaton -contrapponendolo al sentimentale Chaplin- disse: «quel grande specialista contro ogni infezione sentimentale».

che quel numero interpreta, era stata spogliata degli orpelli grafici dei numeri precedenti e presentata in tutta la sua essenzialità astratta, come astratto è un SOS. Rossa come un segnale di pericolo.

Nelle opere di Hannes Meyer, Hans Wittwer, Hans Schmidt, Mart Stam, Otto Haesler, Willem van Tijen, Johannes Duiker, Cornelius van der Vlugt, Owen Williams, ecc., la redazione 2C individua appunto “l’ala radicale del razionalismo” e riconosce in esse un’attitudine comune, intesa come «la volontà di stabilire i parametri del progetto al di fuori di ogni soggettività, convertendo l’architettura in una tecnica oggettiva, esatta, disinteressata a ogni considerazione estetica».⁸⁰

In questo numero, come nell’articolo che più lo rappresenta, “*La línea dura*” (steso a quattro mani da CMA e Xavier Monteys), non vi è però alcuna esaltazione miope del razionalismo radicale, nessuna dogmatica identificazione in un “tecnicismo ingenuo”. Ben oltre gli slogan ideologici del razionalismo radicale, con questo numero (significativamente uscito il 1985, nel bel mezzo degli anni ottanta) 2C intendeva evidenziare la valenza critica di certe opere degli anni venti e trenta al cospetto dell’incerto frangente culturale. Opere assunte insomma non come modello, bensì come antidoto sia alla “infezione sentimentale” che stava contagiando l’architettura, sia alla vanità dell’architetto contemporaneo.

Come paradigma della “Linea dura” venne assunto il progetto della Petersschule di Meyer e Wittwer, la cui piattaforma sospesa -concepita al limite delle possibilità tecniche dell’epoca- fa capolino dalla copertina del n° 22, come fosse l’ala di un angelo salvifico. L’angelo della tecnica.

Non è un caso che la Petersschule sia anche uno dei progetti pubblicati nel libro *Architettura Razionale*. Con questa scelta, pare che il *Grupo 2C* abbia voluto ribadire la validità di certe scelte compiute il decennio precedente al fianco di Aldo Rossi, che all’epoca della XV Triennale di Milano ancora scriveva:

⁸⁰ CMA, X. Monteys, *La línea dura*, in “2C-Construcción de la ciudad”, 1985, n. 22, pp. 2-17

«Siamo molto più interessati ad una pagina di Hans Schmidt sulla prefabbricazione in architettura che ai messaggi e agli scandali sul “modernismo” e il “monumentalismo” dei cattivi letterati». ⁸¹

«Oggi l'architettura [è la redazione 2C che parla per bocca di Xavier Monteys e CMA] sembra propendere verso l'esaltazione del sensibile, del personale, del poetico. Questa reiterata pretesa di artisticità è tuttavia sospetta, giacché sappiamo per esperienza che quando si invoca la poesia con tanta frequenza è perché questa risulta in realtà assente. Spesso, sotto le mentite spoglie dell'artista si nasconde semplicemente l'impostore che prova a sedurre il pubblico invece di risolvere il problema per il quale è stato chiamato.

Negli ultimi anni siamo passati furtivamente dall'inclinazione per il sensibile al dichiarato stato di sentimentalismo. Perciò risulta tanto stimolante il incontro con un'architettura che per essere spiegata non richiede altro linguaggio che quello della pura e concisa descrizione tecnica [...].

Questa architettura si pone agli antipodi di quell'altra che concepisce la tecnica come un mezzo per scatenare la fantasia o per ottenere inutili adulazioni.

Potremmo dire che in queste opere la conoscenza tecnica agisce nella stessa direzione della conoscenza tipologica: filtrando gli aspetti soggettivi e guidando le opzioni del progetto sino alla soluzione più chiara, esatta e pertinente.

Se pretendiamo liberare la nostra architettura dalla “infezione sentimentale”, ecco un'interessante programma di lavoro: intessere la conoscenza tecnica e la tipologica, superando il loro sterile isolamento, in

⁸¹ A. Rossi, *Introduzione*, in Aa Vv., *Architettura Razionale*, Franco Angeli, Milano 1973, p. 13. Rispetto alla scelta “anti-moderna” del Rossi maturo, cfr. *Carlos Martí Arís e Gianni Braghieri, Una conservazione, op. cit.*, pp. 14,15,22.

modo tale che, entrando in risonanza dialettica, si stabilisca la forma delle cose». ⁸²

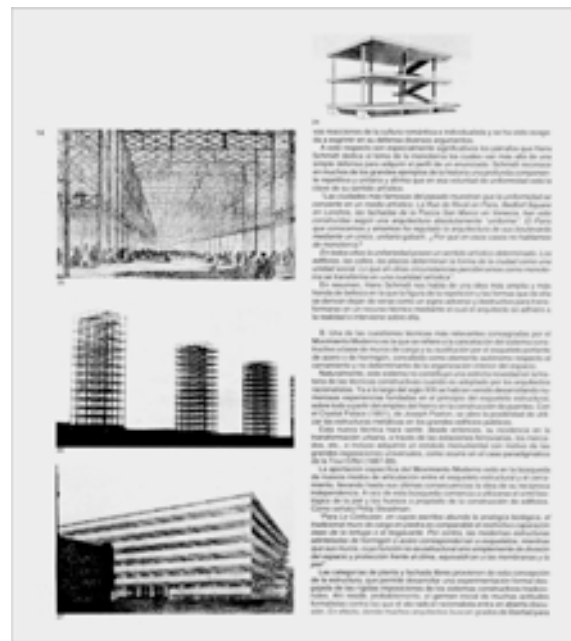
Questa lunga citazione -ancora attualissima- non richiede spiegazioni aggiuntive.

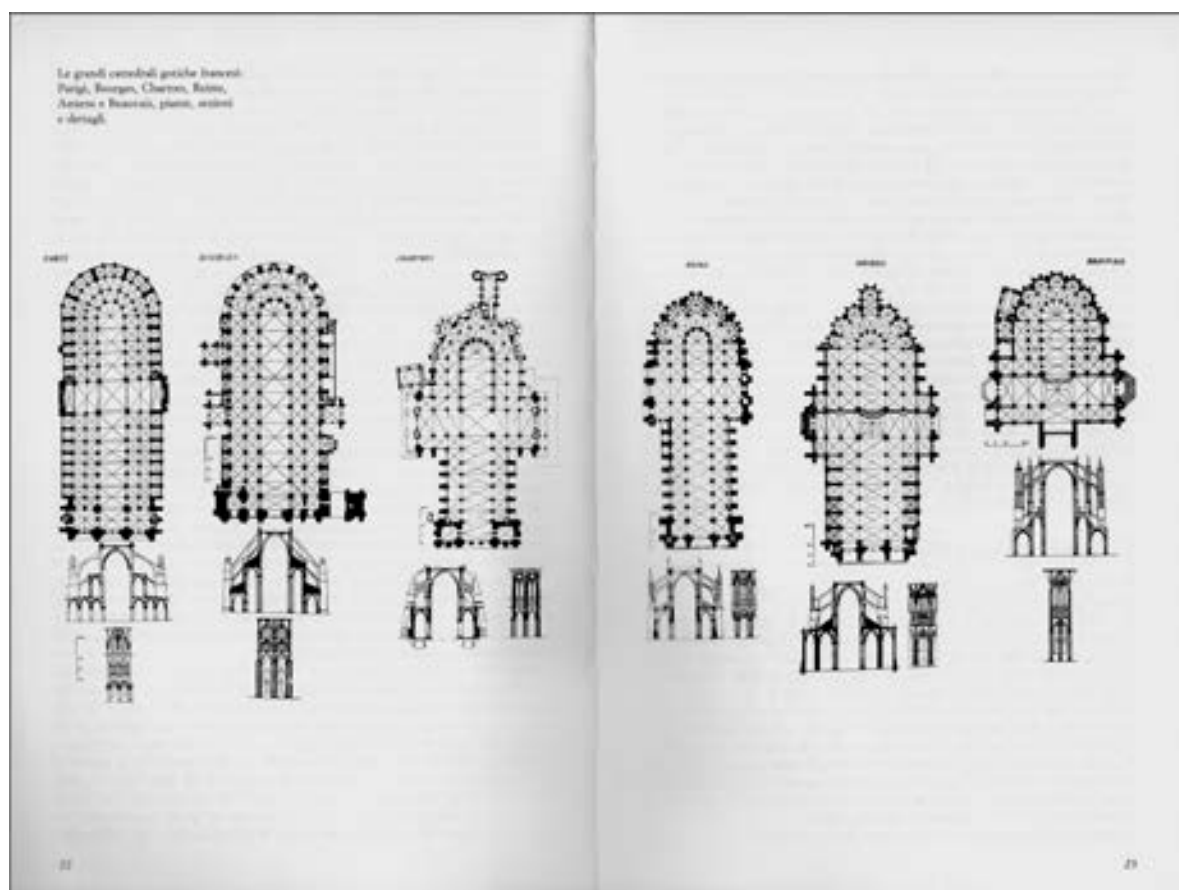
Il “filtraggio del soggettivo” come la repulsione per “inutili adulazioni” era condizione necessaria per superare indenne l'ondata postmoderna. Il *Grupo 2C* aveva trovato riparo nel porto sicuro della “Sachilchkeit”, un luogo la cui particolarità risiede nella vocazione all'anonimo della comunità che vi abita.

Recentemente Antonio Armesto ha paragonato il n° 22 a una porta. Una porta che il *Grupo 2C* era riuscito a raggiungere ed aprire, ma non aveva avuto la forza di attraversare. Quella porta aperta fu il testamento del *Grupo 2C*. ⁸³

⁸² CMA, X. Monteys, *La línea dura*, in *op. cit.* Il n. 22 di 2C riscosse un notevole interesse. A comprovarlo, la rivista “Quaderns d'arquitectura i urbanisme”, che subito dopo confezionò tre numeri sulla “técnica”: il n. 171/I (1986); il n. 172/II (1987) e il n. 173/III (1987).

⁸³ CMA, intervistato da Marco Lecis confessa: «La rivista ad un certo punto rallenta le uscite fino all'ultima pubblicazione, alla metà degli anni Ottanta. Questo succede in parte per stanchezza ed esaurimento delle motivazioni personali, e in parte perché si accentuano alcune differenze di pensiero con Tarragó: per cui risulta più difficile condurre insieme le ricerche. Ci fu con lui come una perdita di sintonia e di complicità. E soprattutto emerse la coscienza che la rivista avesse in qualche modo già compiuto il suo ruolo. Le ragioni della sua nascita di erano in un certo senso compiute e non aveva senso prolungarne ulteriormente la vita. Per me le riviste sono come organismi viventi che nascono, crescono e muoiono. In questo senso “2c” morì di morte naturale e secondo un destino abbastanza logico e comprensibile. Fui io stesso, dopo il numero sulla 'Linea dura', che proposi di chiudere la rivista. Mi sembrò che i temi che ci interessavano fossero stati in gran parte affrontati e che anche una referencia importante, come era stata l'architettura di Rossi, cominciava a prendere una rotta nella quale non ci riconoscevamo. Lo stesso numero sulla 'Linea dura' fu concepito in polemica con l'allora trionfante indirizzo post-modernista che comprendeva anche molti degli allievi di Rossi. Era come un testamento per noi, per questo pensai che fosse giunto il momento di dare un taglio e credo che non mi sbagliai. M. Lecis, *Incontro con Carlos Martí Arís* (Barcelona 10 ottobre 2010).





"Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura", pp.22-23

**"Le variazioni dell'identità",
un progetto teorico**

Canto del servo architetto

Lo statunitense Walt Whitman (1819-1892), “il poeta della democrazia”, può essere considerato come uno degli eteronimi più importanti di Carlos Martí Arís. In una recente intervista, egli ci ha confessato di aver scoperto la sua poesia, “Canto di me stesso”, solo dopo la stesura de *Le variazioni dell'identità*¹ e di non aver esitato un istante a sceglierla come epigrafe.²

«Sono rimasto fulminato, se l'avessi letta prima avrei anche potuto non scrivere *Le variazioni*. È così chiara che non è necessario aggiungere altro»:

*Questi, in realtà, sono pensieri di ogni uomo in ogni epoca e luogo, non
nascono con me,
Se non sono vostri quanto miei non sono niente, o quasi niente,
Se non sono l'enigma e la sua soluzione non sono niente,
Se non vi sono vicini quanto sono distanti non sono niente,
Questa è l'erba che cresce dovunque sia l'acqua e la terra,
Questa è l'aria comune che bagna il globo*³

Questa poesia per CMA è più che un riferimento, più che un generico orientamento. È assunta, seppur a posteriori, come una sorta di documento programmatico del libro. E forse, come manifesto di tutto il suo lavoro. Un distillato dei temi e dei concetti che ha sviluppato e sta sviluppando negli anni, attraverso la sua opera di architetto e critico.

Se difatti proviamo ad analizzare questa poesia a partire dal primo verso:

¹ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990. Questo libro è la rielaborazione della tesi di dottorato che Carlos Martí Arís ha discusso nell'aprile del 1988 presso il *Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Barcelona*. Giorgio Grassi ne fu il relatore.

² In realtà, Carlos Martí Arís si riferiva a una strofa ben precisa della lunga poesia “Canto di me stesso”, ovvero la n. 17.

³ Walt Witman, *Canto di me stesso*, n. 17, in *Foglie d'erba*, Rizzoli, Milano 1988 [1855].

Questi in realtà sono pensieri di ogni uomo in ogni epoca e luogo, non nascono con me,

cogliamo nell'operare dell'uomo tre diverse dimensioni: quella sociale, quella temporale e quella spaziale.

La prima dimensione riconduce alla nozione di uguaglianza (*sono pensieri di ogni uomo*), sulla quale si fonda la dimensione collettiva dell'uomo, e da cui, per estensione, scaturisce il concetto di anonimato. Un concetto che in modo trasversale e dissimulato percorre tutto il testo de *Le variazioni*. Se il *tipo* è per CMA il fondamento epistemologico dell'architettura, potremmo dire che il concetto di anonimato rappresenta il fondamento epistemologico del *tipo*.

La seconda dimensione, invece, cela la preferenza di una precisa concezione della storia, l'unica ammessa da CMA nel suo lavoro di architetto perché l'unica che si fa volano poietico. Ci riferiamo alla concezione "sincronica" della storia (*in ogni epoca*), in grado di tradurre - attraverso il concetto di "trasformazione" che incardina tutto il libro de *Le variazioni*- l'atemporalità storica del *tipo* intesa come «l'insieme delle potenzialità inerenti alla cosa», in uno strumento di progetto inteso come «l'attualizzazione di queste potenzialità»⁴.

La terza dimensione, infine, apre al complesso concetto di *locus*, (*in ogni [...] luogo*), nella sua declinazione dialettica di locale/universale ben espressa, più avanti, nel quarto verso:

Se non vi sono vicini quanto sono distanti [questi pensieri] non sono niente.

Ossia, apre a quella dialettica in grado di tenere insieme la "vicinanza" delle specificità e la "lontananza" degli aspetti generali. Dualità su cui regge il dialogo interiore di tutta l'architettura, che nel *tipo*, per dirla con le parole di

⁴ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990, p. 20.

CMA, scorge una «espressione di qualcosa di generale e permanente e tuttavia capace di fecondare le manifestazioni particolari dell'architettura».⁵

Ma questi tre ambiti -sociale, temporale e spaziale- sono solo strumentali a una spiazzante dichiarazione. Fungono da cassa di risonanza di una sconfessione:

[questi pensieri] *non nascono con me*

Se non sono vostri quanto miei non sono niente, o quasi niente

Una sconfessione che vive della più certa consapevolezza che l'atto creativo (quello autentico, in cui si insedia la conoscenza - non opera dell'impostore o del ciarlatano) non può spettare alla impermeabile singolarità dell'individuo; bensì scaturisce dall'aspirazione a una dimensione collettiva dell'individuo. Più è alta questa aspirazione, più l'atto creativo è autentico e portatore di conoscenza. O detto in altri termini, l'atto creativo è tale solo se muove l'esperienza collettiva; nella cui sovra-dimensione ogni apporto individuale, anche quello straordinario del *genio*, si stempera inevitabilmente.

Ma ciò che intriga il lettore in questo verso -come immaginiamo abbia intrigato lo stesso CMA- è la forza latente che si annida nella puntualizzazione conclusiva.

In quella locuzione in coda -in quel *quasi niente*- dimora infatti un mondo. Un "quasi", un quid che sfuggito al calcolo, sventa la perfetta sovrapposizione dei due piani, individuale e collettivo. Un nocciolo in procinto di esplodere, nel quale vi si addensa quel complesso sistema relazionale fatto di paradossi, contraddizioni e incompatibilità, ma anche connessioni dialettiche, di complementarità multiple tra *nomi*, *anonimi* ed *eteronimi*. Un complesso sistema che regola il delicato equilibrio tra la

⁵ Ivi, p. 11.

sottomissione dell'uomo -che nei casi migliori si fa vocazione- alle leggi oggettive dell'esistenza, e le irrefrenabili pulsioni della sfera soggettiva (dell'uomo come dell'artista) che irrompono a prescindere, per marcarne l'ineludibile identità.

Suona così difatti l'incipit di *Io canto l'individuo*, un'altra poesia di Whitman:

*Io canto l'individuo, la singola persona
Al tempo stesso canto la Democrazia, la massa.*

Forte di tutti queste intuizioni, la poesia potrebbe dirsi conclusa, quando invece ecco la svolta conclusiva:

*Questa è l'erba che cresce dovunque sia l'acqua e la terra / Questa è
l'aria comune che bagna il globo*

L'erba, la più frequente e banale forma vegetale, la più minuta ma al tempo stesso la più estesa; tra le figure, quella maggiormente impressa nell'immaginario dell'infanzia.

L'aria, che le più disparate forme di esseri viventi ugualmente respirano, fiato del mondo; volta celeste che comprende tutto e tutti.

Così intese, erba ed aria, rimandano non alle meraviglie dei luoghi naturalistici distribuiti sulla terra, bensì, per così dire, al canto del "servo pastore"⁶ che c'è in ogni uomo: al pastore semplice che abita il "bianco discreto" delle case rurali, che canta la natura in prima persona ma che ignora il proprio nome e il proprio fine, così immerso nel paesaggio (o nella vita, che è lo stesso) tanto da fondersi con esso.

Ci rimandano insomma, ecco un commento di CMA, alla «dimensione generica della natura, alla sua condizione di denominatore comune della

⁶ *Canto del servo pastore*, da cui è stato dedotto il titolo di questo paragrafo, è un brano scritto da Fabrizio De Andrè per l'album omonimo, meglio noto come *L'indiano*. Inciso nel 1981 e scritto in collaborazione con Massimo Bubola, questo brano presenta molte analogie con la strofa n. 17 di *Canto di me stesso*.

vita degli uomini»⁷ e al desiderio di questi di fare parte del ciclo cosmico.⁸ Come conchiglie che proliferano conchiglie, che conservano come un disco la canzone del mare, che diventano pietre e montagne: questo direbbe Ernesto N. Rogers delle nostre esperienze⁹.

Se il canto di Whitman apre il libro, CMA affida al suo principale “eteronimo dell'anonimato” il compito di chiuderlo. Ecco Borges: «l'immensità della letteratura può essere contenuta in poche metafore»¹⁰.

Da questa citazione, che chiude il cerchio sul concetto di anonimato aperto da Whitman, trae vigore il brano finale de *Le variazioni dell'identità*, nel quale CMA chiarisce molti dei temi presenti nel libro.

Ve lo riproponiamo, convinti che non richieda alcun commento ulteriore.

«In diversi passaggi di questo testo, l'idea di tipo ci è servita per assimilare l'architettura al rito, al gioco e, in generale, a quei fenomeni che assumono la ripetizione come segno sostanziale della loro natura. A questo riguardo non si può parlare di varietà o monotonia, allo stesso modo in cui non avrebbe senso riferire tale attributi al fluttuare del mare [e qui ritorna il tema sovraumano della natura, introdotto attraverso le parole di Whitman]. Sono fenomeni che appartengono a un ciclo più vasto di quello che può dominare la volontà o la visione individuale. Riproducono sempre la

⁷ A proposito del ruolo che la natura assume nell'opera di Cesar Portela, C. Martí Arís, *Naturaleza y tradicion. Un comentario a la obra de Cesar Portela*, in “El croquis”, 1990, n. 43, pp. 132-137.

⁸ Cfr. C. Martí Arís, César Portela: geografía y arquitectura, in Martí Arís C (a c. di), *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999*, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 2010, p.37. CMA pare stia maturando un interesse sempre crescente per l'idea di natura. Un'idea astratta di natura, di cui CMA tuttavia -mediante l'indagine del rapporto paesaggio/progetto- ce ne restituisce, di volta in volta, la portata reale. Una ricerca che va tutt'ora traducendosi in alcuni saggi sparsi, l'ultimo dei quali (se escludiamo l'ancora inedito *Home: un mundo frágil*, del 2012), dal titolo César Portela: geografía y arquitectura, si conclude proprio con la citazione degli ultimi due versi della poesia “Canto di me stesso” scelta come epigrafe de *Le variazioni*.

⁹ E. N. Rogers, *Conto corrente dell'architettura funzionale*, in E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Milano 1958, p. 60.

¹⁰ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità*, op. cit., p. 176. A riguardo, è interessante notare che Whitman rappresenta a sua volta uno dei principali interessi letterari di Borges. Nell'opera di quest'ultimo infatti è facile incrociare il nome di Whitman, e in *Prólogos* Borges riporta la strofa n. 17 della lunga poesia *Canto di me stesso*¹⁰: esattamente quella scelta da CMA per l'epigrafe. È ipotizzabile che CMA abbia conosciuto il poeta statunitense proprio attraverso il poeta argentino.

medesima azione, incessantemente rinnovata su se stessa; dispiegano in modo illimitato quel principio di identità su cui poggiano tutti i cambiamenti. Jorge Luis Borges ha ipotizzato che l'immensità della letteratura può essere contenuta in poche metafore. Allo stesso modo, abbiamo cercato di vedere l'architettura. Pensiamo comunque che questo approccio, malgrado il suo carattere essenzialista e sovraperonale, non uniforma l'esperienza delle cose e neppure ne sfuma i tratti»¹¹.



Copertine del libro *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Prima e seconda edizione (1990 e 1994)

¹¹ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op. cit., p. 176.

Il tipo, Oggettività e Strutturalismo: per “una conoscenza senza soggetto conoscente”

Già nell'*incipit* della “Introduzione” a *Le variazioni dell'identità* Carlos Martí Arís pare isolare, sottoforma di domanda latente, il problema principale intorno al quale si articola la sua ricerca: una volta identificato e confermato il concetto di tipo in quanto nozione basilare dell'architettura, come consolidarne la portata epistemologica?

«Negli ultimi vent'anni [esordisce CMA] abbiamo assistito al formarsi di una nuova corrente del pensiero architettonico che ha assunto la nozione di tipo come una delle pietre miliari della propria costruzione teorica. Tuttavia gli elementi che motiverebbero il riferimento al tipo come a un fondamento epistemologico dell'architettura, non si sono ancora consolidati. Questo compito [ecco l'importante puntualizzazione di CMA] supera di molto l'ambito di una ricerca individuale: si tratta di un problema cruciale della cultura architettonica, la cui risoluzione richiede tempo ed esige la confluenza articolata di molti apporti». ¹² Questa puntualizzazione (quasi una sintesi della poesia di Whitman, scelta da CMA come epigrafe), secondo la quale la ricerca individuale è subordinata a un processo collettivo di indagine, rivolto ad «ampliare una costruzione teorica, la cui armatura è stata costruita a poco a poco», ¹³ concorda necessariamente con un'idea di “tradizione” che vede l'esperienza come il lento concatenarsi, di generazione in generazione, di infiniti apporti nel tempo. Concorde cioè con una concezione dell'attività conoscitiva che trascende gli aspetti soggettivi, per puntare dritto all'essenza delle cose, alla loro struttura incontrovertibile come espressione dell'universale.

Ecco che allora il problema circoscritto in apertura da CMA e il suo interrogarsi sul come consolidare il tipo quale fondamento epistemologico dell'architettura, trovano chiara risposta in un lavoro investigativo (per usare

¹² Ivi, p. 11.

¹³ *Ibid.*

le parole di Giorgio Grassi che firma la *Premessa* de *Le variazioni*) «rigorosamente radicato agli esempi concreti dell'esperienza storica dell'architettura. [...] un percorso (il meno personale possibile) attraverso soluzioni esemplari dell'architettura, sempre cruciali e chiarificanti. Esempi che [...] servono a formare una sorta di manuale (il meno privato possibile) dell'architettura».¹⁴ Un manuale, la cui successione coordinata degli esempi, non può che fare emergere un'idea di tipo che si pone il problema della forma a un livello di generalità massima, tale da essere inteso come similitudine strutturale nonché come fattore relazionale tra diverse opere architettoniche, ma comunque fondato sempre sulla inalienabile struttura formale che ognuna di queste opere esibisce nella propria particolarità.

Potremmo dire che il tipo per CMA è, un'indicazione metodologica di indagine e, al contempo, la definizione della cosa concreta, oggetto di questa indagine. Ossia, rappresenta al tempo stesso "il come" e "il cosa" della sua indagine.

Consapevoli del rischio di apparire troppo schematici, nel primo virgolettato potremmo fare confluire il metodo oggettivo (che concepisce la conoscenza in senso razionale e oggettivo) e il metodo strutturalista (così come si è esteso dall'originario ambito linguistico a un ambito più propriamente storico ed antropologico); nel secondo virgolettato, l'idea di "una conoscenza senza soggetto conoscente" e l'idea di struttura in quanto totalità di relazioni, governate da precise leggi interne.¹⁵

E difatti, il testo *Le variazioni dell'identità* si fonda su questi due piloni teorici. Da un lato, la proposta metodologica proposta da Karl Raimund Popper nell'ambito di una rielaborazione epistemologica del metodo deduttivo; dall'altro, la teoria relativa al concetto di struttura, perfezionato da Claude Lévi-Strauss in antropologia. Dalla sovrapposizione di questi due

¹⁴ Cfr. Giorgio Grassi, *Premessa* a C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op. cit. p. 7.

¹⁵ Ivi, p. 30.

approcci che contraddistinguono l'epoca moderna, CMA -ricordandoci che «il metodo non si identifica con nessuna delle discipline cui può applicarsi»-¹⁶ mutua un'idea di tipo architettonico di natura astratta, non oggettuale perché espressione di principi generali, ma reso di volta in volta concreto e tangibile dalla sua inalienabile struttura formale. In tal senso, CMA ci dice che nel *tipo* -sia come fondamento epistemologico dell'architettura, sia come enunciato equivalente al concetto di struttura- convergono “pensiero logico” e “pensiero analogico”: «il pensiero logico permette di scomporre la realtà [dell'architettura] negli elementi che la formano e operare con essi separatamente, alternando le leggi della composizione e la struttura propria dell'oggetto [...]. Il pensiero analogico concepisce il mondo [dell'architettura] come un tramato di corrispondenze [...] per il quale ogni opera, oltre ad essere una realtà unica, è anche una traduzione delle altre».¹⁷

Forzando un po' il ragionamento di CMA, costituiamo adesso due coppie apparentemente dicotomiche: “metodo deduttivo” e “pensiero analogico” da una parte; “metodo induttivo” e “pensiero logico” dall'altra.

Il metodo deduttivo, procedendo dal generale al particolare, punta verso la natura oggettuale dell'architettura attraverso la sua dissezione analitica: *astrae*, separa ciò che certamente il pensiero analogico -sul piano paradigmatico- ricomporrà.

Il metodo induttivo, procedendo in senso inverso, ossia dal particolare al generale, punta alla generalità dell'architettura attraverso la sua natura concreta: *compara*, congiunge ciò che preventivamente il pensiero logico -sul piano sintattico- aveva scomposto.

Stiamo parlando insomma di due coppie, i cui termini che le compongono si bilanciano reciprocamente. Di due modi di procedere opposti ma pressoché equivalenti, entrambi perseguibili nella costruzione del progetto,

¹⁶ Ivi, p. 98.

¹⁷ C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, lampreave, Barcelona 2012, p. 93. Cfr. C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p. 7.

così come pare dimostri la traiettoria stessa di CMA. Il primo approccio pare prevalga nell'indagine tipologica de *Le variazioni*; il secondo, invece, nella riflessione poetica espressa da CMA nei *Silenzi eloquenti*.¹⁸

A questo punto, agli esperti di epistemologia potrebbe apparire assurdo vedere associare il pensiero deduttivo di Popper -che procede sempre dalla generalità delle teorie alla particolarità dei fatti- al metodo induttivo, di cui lo stesso Popper è uno dei detrattori più accreditati, ovvero quello secondo il quale è possibile o addirittura necessario procedere in senso opposto, risalendo in direzione contraria, dai fatti alle teorie. Ma a nostro avviso, come abbiamo tentato di spiegare più sopra in riferimento all'impalcato investigativo di CMA, la dualità "metodo deduttivo" / "metodo induttivo", produce nient'altro che una falsa dicotomia. Un falso problema.

Tutto il libro *Le variazioni*, difatti, pare viva di questo alternarsi metodologico che riduce la supposta dicotomia a una feconda confluenza dei due metodi. Nella prima parte del libro, quando per CMA è necessario fissare indiscutibilmente i cardini teorici del suo ragionamento, pare preferisca procedere dal generale al particolare, dai principi agli esempi. Nella seconda parte invece, affidandosi agli esempi, CMA si abbandona alla concretezza delle opere per risalire dal particolare del singolo fatto architettonico alle nozioni generali dell'architettura, ossia all'idea di *tipo*. Qui, sono gli esempi architettonici che conformano, nel reciproco coordinarsi, la struttura del discorso. Poiché, «il progetto [ci ricorda CMA] è una costruzione sintattica illuminata dalla lezione degli esempi». ¹⁹

Ma l'autore pare si sia guardato bene dall'impostare il discorso intorno ai due termini "deduttivo" e "induttivo"; Consapevole, probabilmente, che l'articolare il discorso in questi termini avrebbe prodotto degli equivoci o quantomeno sollevato una certa confusione nel ragionamento intorno al

¹⁸ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Marinotti 2002

¹⁹ C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op. cit. p. 93.

procedimento tipologico. Consapevole, cioè, che si trattava solo di un falso problema facilmente liquidabile grazie alla “teoria del riflettore” di Popper, la quale «sostituisce la nozione di percezione con quella di osservazione intesa come azione selettiva della mente (“una osservazione è una percezione pianificata e preparata”). Ogni osservazione presuppone, quindi, l’esistenza di una ipotesi che guidi la nostra attività mentale e conferisca significato alle nostre osservazioni. Sono le ipotesi che ci consentono di sapere fin dove dobbiamo spingere la nostra attenzione [...]»²⁰.

Detto in altro modo, CMA condivide il punto di vista di Popper quando questi chiarisce come nella scienza sia fondamentale la “scelta”, ossia l’azione selettiva dell’osservazione. Decidere di osservare un determinato fatto anziché un altro non è mai una volontà neutra. Consciamente o meno, questa scelta è già intrisa di teoria. Per Popper, insomma, la teoria precede sempre l’osservazione dei fatti, per cui anche un approccio metodologico apparentemente induttivo è in realtà sostenuto da un *a priori* teorico. Per il filosofo austriaco non esiste dunque “induzione”, e quella spacciata come tale è in realtà “deduzione”.

Fatto fuori questo falso problema, eluso il fraintendimento, possiamo adesso comprendere al meglio seguenti parole di CMA:

«Così il tipo e gli esempi che lo definiscono appaiono come realtà inestricabili. Come distinguere, in effetti, tra il concetto della sala ipostila e alcuni esempi straordinari come la moschea di Cordoba o di Fez, che ne sono la manifestazione più autentica?

Potremmo dire che questa corrispondenza tra tipo ed esempio può rompersi solo mediante una convenzione metodologica, un atto volontario di astrazione applicato a tutti i casi concreti, che permetta di approssimarci a loro in modo indiretto. Questo avvicinamento indiretto, propiziato dal procedimento tipologico, è una delle strategie fondamentali dell’attività

²⁰ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p. 25.

progettuale e ci permette di studiare questioni generali di architettura proprio attraverso i singoli casi». ²¹

In questo passaggio del saggio *Il concetto di trasformazione come motore del progetto*, scritto alcuni anni dopo la pubblicazione de *Le variazioni*, CMA ribadisce implicitamente come la questione metodologica relativa al procedimento tipologico non ruoti affatto intorno al falso problema descritto in precedenza, ma è tutta contenuta in "quell'atto volontario di astrazione" caro a Popper, che in altri termini potremmo definire come il livello più alto di una "osservazione critica", del tutto intrisa di teoria. Osservazione -proviamo a desumere- secondo la quale, lo sguardo soggettivo si focalizzerebbe in ciò che di generale o "comprensivo" costituisce la natura del caso concreto; e la dimensione oggettiva della teoria, dunque, troverebbe la sua legittimazione definitiva proprio nel carattere particolare o "selettivo" di quello sguardo.

Al riguardo, nel paragrafo *Un'applicazione dell'epistemologia di Karl R. Popper*, CMA ci ricorda come "non c'è nulla di più pratico che una buona teoria", ²² aforisma secondo il quale teoria e pratica, avendo una finalità comune, sono incapaci di sopravvivere in condizioni di isolamento. Qui si incentra la ricerca del nostro architetto, tutta tesa a distruggere quella che lui definisce la "falsa dicotomia" tra teoria e pratica, tra scienza e arte.

La posizione di CMA, dunque, «si allinea con quelle epistemologie che concepiscono la conoscenza in senso oggettivo, ossia che nello studio del processo conoscitivo assegnano poca importanza all'atto soggettivo del pensare, per concentrarsi sul contenuto oggettivo del pensiero» ²³. Quello che Popper ha definito come "epistemologia senza soggetto conoscente", «basata sull'esistenza di problemi, teorie, argomenti, ecc, intesi come

²¹ C. Martí Arís, *Il concetto di trasformazione come motore del progetto*, in *La cèntina e l'arco*, Marinotti, Milano 2007, p. 34.

²² C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p. 35.

²³ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p. 30.

contenuti oggettivi del pensiero, indipendenti dagli stati mentali del soggetto». ²⁴

La distinzione tra soggettività e oggettività del pensiero conduce Popper a formulare la sua “teoria dei tre mondi”, secondo cui la realtà si compone di tre ambiti ontologicamente distinti: il “mondo 1” degli oggetti fisici, il “mondo 2” delle esperienze soggettive e il “mondo 3” delle teorie, ossia la sostanza oggettiva del pensiero. Questa sostanza del mondo 3, precisa Popper, ha due peculiarità fondamentali: è reale e autonoma. Nonostante la sua entità astratta, è reale come gli oggetti che popolano il mondo 1; nonostante sia un prodotto dell'uomo, è autonoma perché enunciati e teorie, una volta prodotti, esistono indipendente dai processi mentali del soggetto.

Popper sostituisce la tradizionale concezione dualistica dell'universo che si fonda sulla dialettica tra il polo oggettivo delle cose esteriori e il polo soggettivo del mondo interiore, con una «concezione tripartita nella quale l'universo viene concepito come il risultato della mutua interazione tra il mondo degli oggetti fisici [il mondo 1] e il mondo degli oggetti intellegibili [il mondo 3], attraverso la mediazione del [mondo 2, del pensiero soggettivo]». ²⁵

Popper, in realtà, attribuisce al mondo del soggetto un ruolo importante in quanto intermediario tra il mondo delle cose e il mondo delle teorie. Questo mondo, in forza della sua posizione mediana, può difatti interagire direttamente con gli altri due mondi. Questi, per contro, non possono interagire direttamente se non attraverso il mondo intermedio degli stati mentali del soggetto.

Applicando “la teoria dei tre mondi” all'architettura, CMA constata che si avrà un mondo 1 costituito da tutte le opere dell'architettura, costruite o solo disegnate; un mondo 3 costituito da tutti quei concetti e enunciati che costituiscono il corpus disciplinare dell'architettura; un mondo due intermedio che rappresenta l'attività mentale e operativa dell'architetto.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ C. Martí Arís, *Le variazioni, ..., op. cit.* p. 32.

Da questo, CMA deduce che il percorso che va dal mondo 1 al mondo 3 equivale all'analisi; il percorso in senso inverso equivale al progetto. In entrambi i casi bisognerà comunque passare dalla dimensione soggettiva dell'architetto.

Nel grafico che CMA propone per rappresentare la reciprocità di questi tre mondi, «l'architetto è visto come colui che adoperando le proprie facoltà mentali si sposta infaticabilmente da una [fonte] all'altra».²⁶ Questo travaso dal mondo 1 al mondo 3 è la *conditio sine qua non* per produrre sviluppi o trasformazioni in ognuno di essi.



Si instaura dunque un processo che potremmo definire -parafrasando Popper- di continua "retro-azione critica", centrale non solo in Popper ma anche in CMA.

«lo ritengo [ecco Popper in veste di eteronimo di CMA] che tutto dipenda dal dare-e-prendere, dallo scambio tra noi e il nostro compito, il nostro lavoro, i nostri problemi, il nostro mondo 3; dalla ripercussione di questo mondo su di noi; dalla retroazione che può essere amplificata dalla nostra critica di quel che abbiamo fatto. È precisamente grazie al tentativo di esaminare oggettivamente il lavoro che abbiamo fatto -cioè di vederlo criticamente- e di farlo meglio, è grazie all'interazione tra le nostre azioni e i loro risultati obiettivi, che possiamo trascendere i nostri talenti, e noi stessi».²⁷ In questa tensione a trascendere l'io vi è l'identità più intima di

²⁶ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. pp. 33-34.

²⁷ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p.37-38.

CMA. Essa avvalorata l'ipotesi secondo cui il procedimento tipologico sarebbe inteso da CMA non solo come motore della progettazione ma come il modo di cui dispone l'artefice per trascendere se stesso vocandosi, attraverso la strumentalità del *tipo*, all'anonimato.

La figura dell'architetto "travasatore" (mutuata dall'epistemologia di Popper) e il relativo andirivieni dal "mondo 1" al "mondo 3", non è poi così diversa da quell'altra con la quale CMA chiarisce il rapporto di interdipendenza tra teoria e pratica, ovvero la metafora della "cèntina e l'arco":

«Qualsiasi tentativo di costruzione teorica [scrive CMA] deve, fin dall'inizio, assumere un ruolo ausiliario, una condizione secondaria, subordinata alle opere, che sono le autentiche depositarie della conoscenza tanto in architettura quanto in qualsiasi altra attività artistica. Questo carattere ausiliario che attribuisco alla teoria non diminuisce per niente la sua importanza, né nega il suo valore decisivo. È come la centina che rende possibile la costruzione dell'arco: una volta compiuta la sua missione, scompare e non rientra nella percezione che abbiamo dell'opera finita, ma sappiamo che è stato un passaggio obbligato e imprescindibile, un elemento necessario a erigere quello che ora vediamo e ammiriamo».²⁸

In questa metafora della costruzione, la figura mobile del "travasatore" è assente. O meglio, la sua, è una "presenza in assenza" che allude alla fatica dell'uomo che si deposita sulle cose. Rappresenta cioè il *lavoro*, l'elemento collettivo per eccellenza di ogni costruzione. Il lavoro che resta disciolto nell'opera finita: il lavoro del carpentiere anonimo che ha contribuito all'impalcato della centina, e il lavoro del muratore anonimo che ha contribuito all'edificato dell'arco.

Il "mondo 3" della centina e il "mondo 1" dell'arco, dunque, si "con-

²⁸ C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco...*, op. cit., pp. 13-14.



Copertina del libro *La cèntina e l'arco*. Prima edizione (2007)

formano" vicendevolmente. L'uno è il negativo dell'altro. La convessità

dell'uno è la concavità dell'altro. La centina sostiene l'arco, ma è l'arco che impone alla centina la propria logica formale, confacente alle leggi della fisica.

In questa "idea" di CMA, la dimensione soggettiva del lavoro pare si ritragga, atomizzata, nella sottile fenditura tra l'intradosso dell'arco e l'estradosso della centina.

Tutto questo ragionamento intorno all'oggettività promossa da Popper, si lega perfettamente all'altra anima del libro, ossia quella derivabile dallo strutturalismo. Questo, infatti, afferma l'oggettività delle strutture e intende il modello scientifico che ne deriva, anche se costruito concettualmente e astratto, come qualcosa che deve spiegare il maggior numero di fatti, a partire appunto dalla struttura in quanto concetto universale. Lo strutturalismo, infatti, presuppone il primato del sistema sull'uomo e spesso, quando si è esteso dall'originario ambito linguistico a un ambito più propriamente storico e antropologico, la negazione stessa di soggetto. Giacché, il suo interesse non è rivolto alla nozione di "individualità", bensì a quella più complessa e corale di "identità". Identità che presuppone condivisione e appartenenza. Che induce a situare le cose, piuttosto che a estrapolarle.

Se è facile riscontrare analogie tra i contenuti del "mondo 3" popperiano e i *tipi* architettonici, è altrettanto immediato per CMA proporre l'equivalenza di "tipo" e "struttura": «parliamo di struttura a proposito di un insieme di elementi legati fra tra loro da vincoli di articolazione, compenetrazione o solidarietà che gli conferiscono una specifica coesione interna». L'analisi strutturale non isola dunque i singoli elementi, nè fa risaltare le specificità individuali. È, per contro, tutta volta ad esaltarne le relazioni. Le relazioni tra elemento ed elemento, tra l'elemento e il tutto. È "relazione", dunque, la parola chiave che ci fa comprendere l'identità strutturale di un determinato fatto linguistico, sociale o di altro genere.

Alla voce "strutturalismo" di un qualsiasi volume enciclopedico, i concetti chiave indicati sono pressoché sempre gli stessi: *totalità*, *trasformazione* e *autoregolazione*. Secondo questa triade:

- La struttura è una totalità, non una sommatoria di elementi. Questi, subordinati alle leggi della composizione, non producono associazioni cumulative, bensì conferiscono al tutto, in quanto sistema, una proprietà composita che non replica le proprietà dei singoli elementi di origine.

- La struttura non è un modello statico, bensì una forma strutturante. Ovvero, un processo in trasformazione. Trasformazioni che conferiscono al sistema un aspetto dinamico e cangiante.

- La struttura è munita di autoregolazione. Vale a dire, favorisce le trasformazioni del sistema laddove, però, queste non portino fuori del sistema stesso. Laddove, cioè, non ne neghino la "identità".

Se trasliamo questi principi in architettura, risulta evidente la marcata equivalenza tra "tipo" e struttura". Un'equivalenza sul piano epistemologico, secondo la quale CMA può affermare che «il tipo è un enunciato che descrive una struttura formale» o più propriamente, come «un principio ordinatore per il quale una serie di elementi legati da particolari relazioni acquistano una struttura determinata».²⁹

Alla luce di queste affermazioni, appare chiaro che il termine "struttura" qui non è riferibile alla struttura portante degli edifici. Il metodo strutturale, insomma, punta a indagare il fattore comune, la struttura comune insita in sistemi diversi, anche se questi si distinguono per la loro marcata eterogeneità.

Questo procedimento, così come lo ha impostato CMA, presenta profonde analogie con l'analisi tipologica. «L'idea di tipo implica infatti un processo di astrazione a partire dal quale risulti manifesta la radice comune

²⁹ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p. 97.

di una serie di oggetti diversi. Un obbiettivo analogo guida [gli studi sulle società primitive], volti ad indagare il nesso che lega culture lontane nello spazio e nel tempo, individuando le forme archetipiche che sottostanno a una grande varietà di temi e situazioni».³⁰

Per Claude Lévi-Strauss come per CMA, nei rispettivi campi dell'antropologia e della tipologia, il metodo dello strutturalismo persegue principalmente due fini:

- Mettere in relazione una serie di fenomeni fino ad allora considerati differenti, al di là del tempo e dello spazio; attivando in tal modo un'osservazione sincronica.
- Farlo tramite un numero ristretto di regole determinate. Poiché, più è alto il numero delle regole, più si compromette la forza autoregolante delle stesse.

E così poter cogliere, in definitiva, la radice comune delle cose. L'identità che si cela nelle molteplici variazioni di quei fenomeni.

³⁰ *Ibid.*

Le Variazioni della "Cattedrale"

In occasione del seminario biennale *DdA 2012*, tenutosi alla *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla*³¹, si discuteva sul ruolo che debbano avere oggi le scuole di architettura. In un'epoca come l'attuale, infatti, in cui rapporto docente/studente pare quasi subordinato allo strapotere di un'architettura dell'apparenza, fatta per immagini, pubblicizzata più che pubblicata dai vecchi come dai nuovi mezzi di divulgazione, risulta più che mai necessaria una riflessione sul tema della didattica, e più in generale sulla trasmissione della disciplina. Al riguardo, in una delle giornate del seminario, che nello specifico verteva appunto sul delicato rapporto insegnamento/apprendimento, uno dei relatori si chiedeva quale fosse il modo più adeguato per rispondere allo studente novello che dovesse formulare la seguente domanda, la più semplice delle domande: «come si fa a capire se un'opera architettonica è buona o cattiva?». Sollecitato, Carlos Martí Arís rispose: «una buona architettura è tale quanto più somiglia alle altre».

In questa risposta perentoria, che non lascia margine al dubbio o all'equivoco, risiede l'origine del pensiero di CMA. Risiede quella idea secondo la quale, per usare le parole di Giorgio Grassi, -suo maestro come pure suo "eteronimo dell'anonimato" tra i più importanti- «l'architettura è prima di tutto una costruzione collettiva lungo il corso del tempo, nella quale ogni opera stabilisce una relazione concreta con le opere che l'hanno preceduta, le quali a loro volta [e qui sta la chiave delle parole di Grassi] costituiscono una sfida e un'adesione ad altre opere». Ed ancora CMA, a corredo delle parole del maestro: «le grandi architetture sono giustamente

³¹ Il seminario *DdA* del 2012, intitolato *Una profesión arquitecto*, si è tenuto presso la *ETSAS (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla)* dal 16 al 20 aprile. Al di là del titolo (molto riduttivo rispetto al reale programma del seminario), sono stati trattati temi relativi alla dialettica tra teoria, progetto e professione. Organizzato da Antonio Barrionuevo, docente alla *ETSAS*, ha visto la presenza di vari relatori, anche di fama internazionale. Oltre all'organizzatore, tra gli altri, hanno partecipato César Portela, Carlos Martí, Daniele Vitale, Alexandre Alves Costa, Sergio Fernandes, Alfonso del Pozo e Victoriano Sainz. Durante la seconda giornata, CMA ha esposto il suo intervento dal titolo *Home: un mundo frágil*, una sorta di commento al film-documentario *Home*, realizzato nel 2009 dal fotografo Yann Arthus-Bertrand.

quelle che seguendo questa regola, stabiliscono la continuità dell'esperienza storica». In questa "continuità", in questa vocazione a una "architettura della somiglianza" (da trasmettere necessariamente agli studenti) che beninteso non si esaurisce nell'uguaglianza delle forme ma prolifera appunto nella loro similitudine, CMA individua l'identità profonda dell'architettura. Una identità secondo cui ogni opera è, al contempo, "adesione" e "sfida" alle altre. O detto in altri termini, è somiglianza nella differenza: articolazione dialettica tra la fissità dell'architettura e le sue variazioni.

Forse, allora, stupirà scoprire che le due citazioni suddette sono state estrapolate da un vecchio articolo di CMA (scritto per il numero monografico che la rivista 2C dedicò a Giorgio Grassi)³² intitolato per l'appunto *Las Variaciones de la identidad*: esattamente lo stesso titolo che CMA avrebbe scelto, undici anni dopo, per la sua fortunata tesi di dottorato³³.

In quell'articolo, CMA fornisce una lettura critica della poetica di Grassi a partire dalla comparazione di alcune sue opere. Comparazione dalla quale emerge il tema del patio come principio ricorrente, come elemento fisso avvalorato da tutti gli altri elementi, i quali concorrono, attraverso la loro ripetizione, a marcare la scelta tipologica di partenza e a costruire via via il progetto. «Ma la ripetizione [precisa CMA] produce tra gli elementi una interazione e dà luogo all'apparizione di nuovi temi che variano caso per caso, secondo ogni posizione modificata, secondo ogni leggera variante. L'esplorazione sistematica ed esaustiva di tutte le possibili variazioni alle quali possono essere sottomessi questi pochi elementi, costituisce l'asse della ricerca progettuale di Grassi»³⁴.

Ed ancora CMA: «Parafrasando Bruyère, Grassi ci ricorda che "tutto è stato detto, che però tutto deve ancora essere conosciuto e compreso più

³² C. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, in "2C - Construcción de la Ciudad", 1977, n. 10, pp. 6-9. (TdA).

³³ *Las variaciones de la identidad, el tipo en arquitectura*. Tesi di dottorato..., *op. cit.*

³⁴ C. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, in "2C...", *op.cit.*, p. 7. (TdA).

profondamente”. I suoi progetti affermano che non è possibile reinventare ogni volta l'architettura, dato che nell'arte il progresso non è altro che insistenza e approssimazione costante agli stessi eterni limiti [...]. Però questo sforzo, invece di esibirsi con ostentazione sul prodotto, deve filtrarsi in esso, cercando di sopprimere l'artificio. L'arduo lavoro deve avere l'umiltà di cancellare le sue proprie impronte. Solo così l'opera può risultare tanto esatta, tanto evidente, da sembrare che esista da sempre»³⁵.

Cancellare le proprie impronte per celarsi nella tradizione: è questa una citazione interpolata di Rogers. È questa la vocazione di CMA, ereditata da Grassi.³⁶



2C, n° 10, 1977, pp. 6 e 9

Il titolo *Le variazioni dell'identità*, è evidente, trae vigore espressivo dalla figura logica dell'ossimoro: l'accostamento proposto dall'autore di parole di senso apparentemente opposto, varietà/identità è un chiaro intento

³⁵ Ivi, p. 8. (TdA).

³⁶ Cfr, E. N. Rogers, *Presentazione ai progetti di laurea di BBPR, luglio 1932*, in in E. N. Rogers, *Esperienza*, cit., p. 55: «Un artista, quando sia veramente tale, lascia sempre traccia di se stesso nel suo lavoro, e questo segno, crediamo, è tanto più profondo, quanto meno l'artista s'è preoccupato di inciderlo. [...] l'opera d'arte sarà originale non quando l'artista vi avrà messo a capriccio il proprio sigillo, superficialmente ornativo, ma quando il chiaro equilibrio dell'organismo ne esprimerà l'intima essenza e la novità del concetto interpretativo».

operativo di “s-velamento” della verità.³⁷ Cercare l'identità nella varietà. O meglio, attraverso la varietà. Grazie ad essa. Cercare l'essenza delle cose al di là delle loro apparenze, appunto come ci indica l'etimo stesso della parola “ossimoro”³⁸.

Ma ciò che legittima ancor più la scelta di questo titolo, è la corrispondenza non solo linguistica con il principio leibniziano della “monade”, ovvero quel principio che ha condizionato e fondato il pensiero estetico dell'intero Settecento, poi sistematicamente adottato da Pierre Crousaz come “unità nella varietà”. Nel *Traité du beau* (1714), Crousaz, ricercando «un “metodo” [oggettivante] nell'analisi di funzioni soggettive»³⁹, ci dà una definizione di bellezza che CMA non esiterebbe a sottoscrivere: il bello è tale nella misura in cui «la sua unità prevale sulle differenze, sulla varietà. Sarà allora “Varietà temperata dall'uniformità”»⁴⁰. Ma questa locuzione, destinata da Crousaz all'oggetto in sé, è estendibile -se assumiamo il punto di vista di CMA- al dominio a cui quell'oggetto aderisce. Ovvero, può essere indistintamente valida sia per l'architettura nella sua singolarità, intesa come opera; sia per l'architettura in quanto *corpus* disciplinare, intesa come opera collettiva sedimentatasi nel corso dei millenni. Sono queste le due scale, perfettamente individuabili ma inscindibili in CMA, sulle quali egli imbastisce il suo ragionamento ritmato. Queste sono, come dire, le impronte alternate dell'uomo -il bipede per eccellenza- sulle quali CMA imposta il proprio passo investigativo. Dall'opera alla disciplina, dall'architettura alla città. Un alternarsi perpetuo dal particolare all'universale e viceversa.

³⁷ Bisogna anche riferire che CMA, in una recente intervista, ha confessato che l'idea per questo titolo -*Le variazioni dell'identità*- le è stata data da un articolo di Jacques Rivette apparso nei “Cahiers du cinema”. L'articolo, intitolato *Le génie de Howard Hawk*, mette infatti in evidenza attraverso l'analisi dell'opera del regista americano, il concetto di variazione.

³⁸ Dal greco oxymōros, composto di oxys ‘acuto’ e mōros ‘sciocco’; propriamente ‘che è acuto sotto un'apparenza ottusa’. E inoltre, a proposito della differenza tra stile e tipo: «Qualunque sia il viluppo di sculture e di ricami di una cattedrale, sotto si ritrova sempre, sia pure allo stato embrionale, la basilica romana, che eternamente si sviluppa sul suolo secondo la stessa legge», in *Le variazioni dell'identità, Il tipo in architettura*, op. cit. pp. 16-18.

³⁹ E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995, p.68.

⁴⁰ Ivi, p.70.

L'approccio metodologico di Crousaz, ovvero il «mettere tra parentesi» l'abbondanza di impressioni e l'accidentalità dei fatti per volgersi soltanto alle «nozioni più semplici e incontestabili»⁴¹, viene in aiuto a CMA (in modo consapevole o meno) in veste di nitida verifica epistemologica. Così come Crousaz, CMA ci svela il senso nascosto dell'ossimoro delle cose, mettendo tra parentesi contingenze e specificità dei singoli fatti per approdare alla nozione elementare e inconfutabile, e al contempo universale, del fare artistico: la nozione di tipo in architettura.

Per CMA, solo le trasformazioni di una cosa rendono visibile la permanenza dei suoi caratteri formali, la sua essenza. In questo senso, il *tipo*, come fattore comune, invariabile strutturale, diventa non solo necessario strumento per l'intelligibilità dell'opera, ma anche grado zero del progetto.

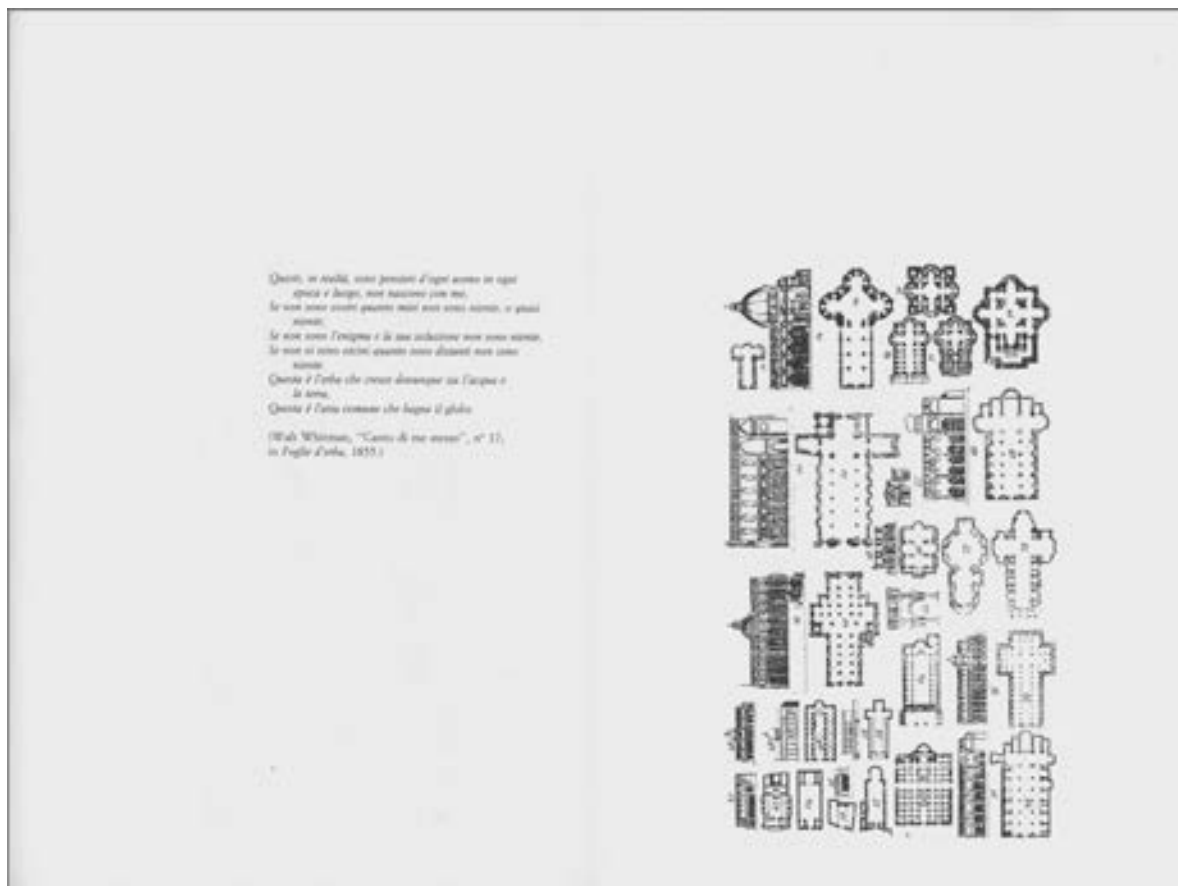
L'idea di tipo, così concepita, pone l'artefice egualmente al riparo sia da facili invenzioni formali, sia dal determinismo sterile del modello.

Chiariti i precedenti di un titolo così eloquente, espressione aforistica di una lucida dichiarazione metodologica che coniuga (come abbiamo visto nel precedente capitolo) "oggettività" e "strutturalismo"; chiarite le questioni generali ad esso sottese; affrontiamo adesso nello specifico i contenuti della pubblicazione nel 1990.

Questo libro, e il relativo tema delle variazioni tipologiche, potrebbe essere quasi del tutto spiegato attraverso l'analisi l'architettura sacra, e trova la sua sintesi nelle grandi costruzioni monastiche o, ancora meglio, nella metafora della "cattedrale". Metafora, peraltro, già sottintesa nella tavola introduttiva di pagina 9: una sorta di abaco che raccoglie diverse esempi storici di architettura sacra riconducibili all'impianto basilicale. Una vera e propria epigrafe figurata, complementare a quella in versi di Whitman

⁴¹ Cfr. Franzini, *L'estetica...*, op. cit., p.69

che appare nella pagina precedente, descritta nel capitolo *Canto del servo architetto*.⁴²



Le variazioni dell'identità, pp. 9 e 10

Se scorriamo le pagine de *Le variazioni dell'identità*, infatti, notiamo che l'apparato iconografico si apre con il Monastero di *Pedralbes* a Barcellona, nonché con la serie delle grandi cattedrali gotiche francesi (Parigi, Bourges, Chartres, Reims, Amiens e Beauvais) e continua all'insegna dell'architettura sacra, non solo di matrice cristiana. Gli esempi di grandi come di piccole architetture di culto (ad esempio rispettivamente la Moschea del Venerdì a Isfahān e San Pedro della Nave a Zamora) puntellano l'intero libro, fungendo, per così dire, da coro di sottofondo che non solo accompagna il monologo speculativo di CMA, ma lo sorregge e gli subentra laddove i limiti

⁴² C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. pp. 10-11.

naturali della parola lo costringono a cedere il passo alla rappresentazione zenitale. Infatti, quasi la totalità degli esempi adoperati da CMA -come d'altronde è logico aspettarsi da un'indagine tipologica- sono rappresentati in pianta.

Se la parola "tipo", lo ricordiamo, deriva da greco e significa 'impronta', il tipo architettonico, così come lo intende CMA -motore del progetto, ossia struttura aperta a tutte le sue variazioni piuttosto che sterile modello- non ammette un asettico procedimento meccanico (come forse potrebbe apparire ai più superficiali), né tantomeno un virtuosismo formalistico. Bensì, è concreta "impronta d'uomo".

La macchina tipologica rodata da CMA, infatti, sottintende sempre ciò che sta all'origine delle forme architettoniche, ovvero quella commistione di *mito*, *rito* e *memoria collettiva*. Questo è il dato di partenza dell'indagine tipologica di CMA, un fatto ormai acquisito, quasi da non preoccuparsene. Giacché, splende ancora forte la lezione di Aldo Rossi secondo la quale l'architettura è la cosa umana per eccellenza.

L'indagine di CMA, cioè, presuppone il fatto che l'architettura non è mero "montaggio", ma "confluenza". Una intricata "trama di corrispondenze" che tuttavia si concreta intorno a comportamenti rituali. Da questi deriva l'architettura; attraverso la reiterazione di un determinato comportamento, appunto, l'attività umana acquista forma stabile e si fa impronta.

La cifra umana dell'architettura, insomma, per CMA è tutta insita nel concetto di "ripetizione". Ma quale specie di ripetizione implica la nozione di tipo?

«Senza ripetizione, difficilmente si può parlare di tipi»,⁴³ ma il tipo, ci ricorda l'autore, non ammette una riproducibilità meccanica, «non può generare una ripetizione senza differenza».⁴⁴ Differenze, che però non portano fuori dal sistema, ossia non annullano il fattore comune; bensì, al

⁴³ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit. p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*

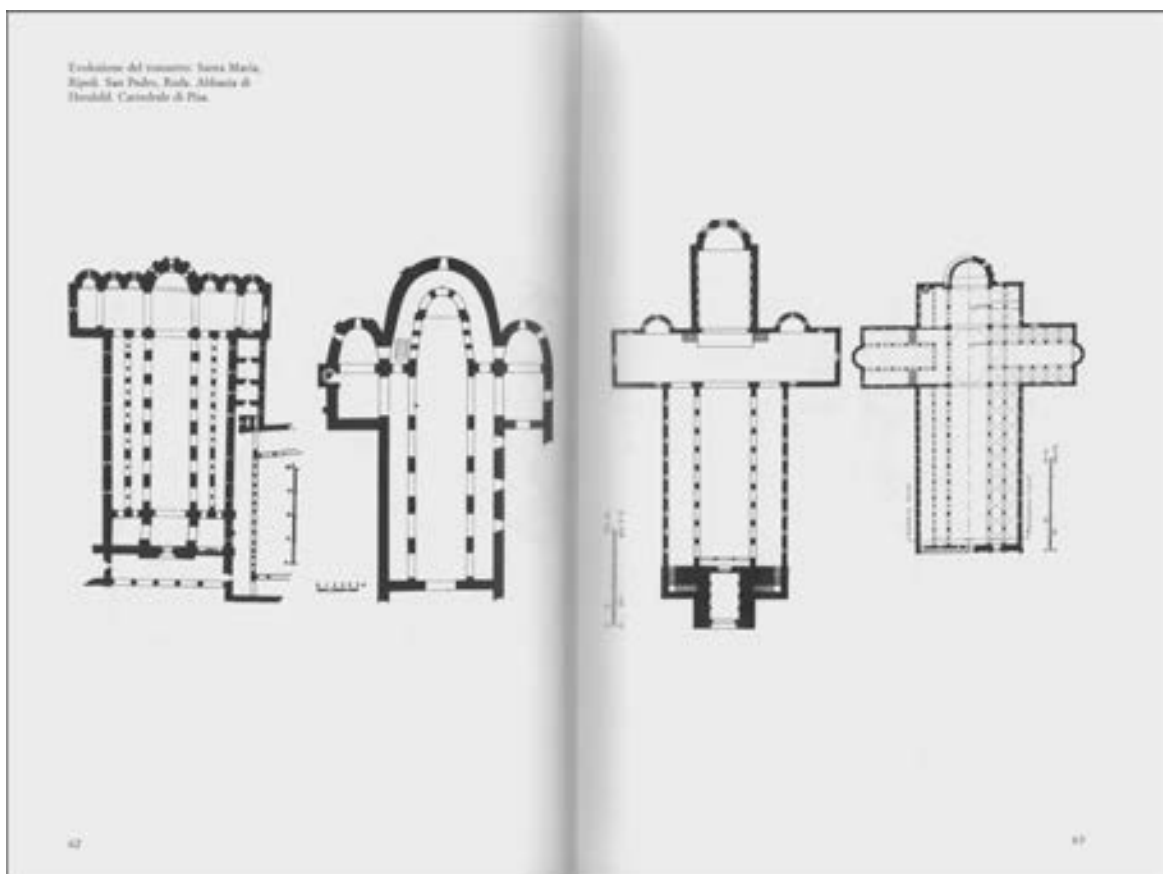
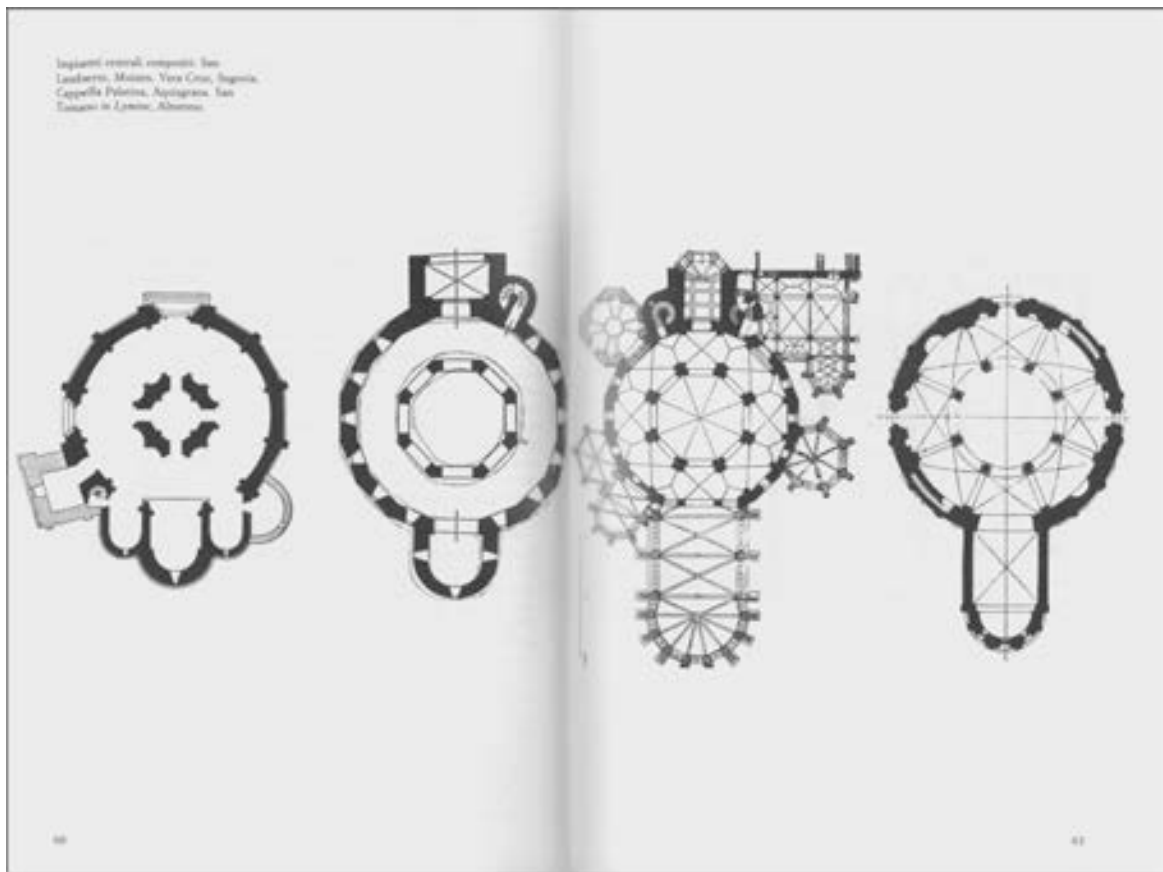
contrario, lo esaltano. Solo in questo senso va colta quella “vocazione a un’architettura della somiglianza” di cui si parlava in apertura. Somiglianza dunque, non l’uguaglianza desumibile dalla riproposizione di una formula “chiusa”, di un modello scolastico riprodotto meccanicamente.

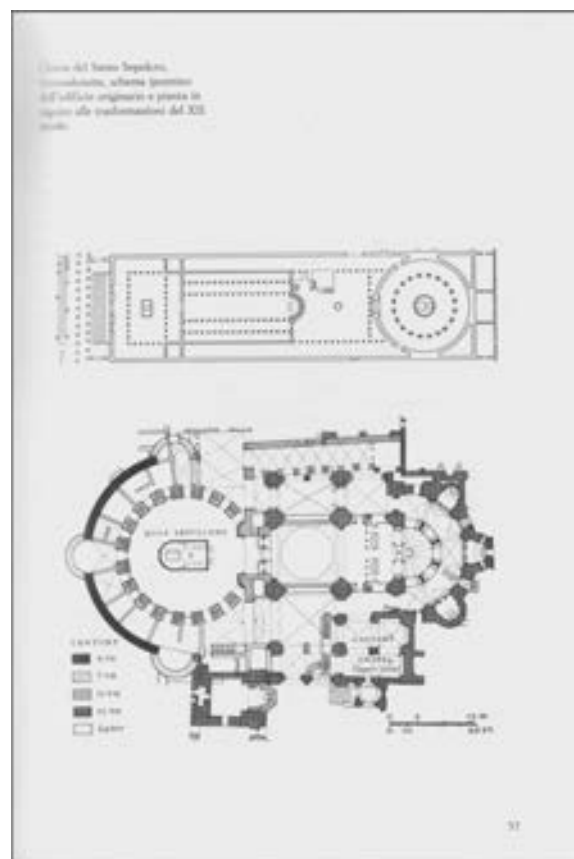
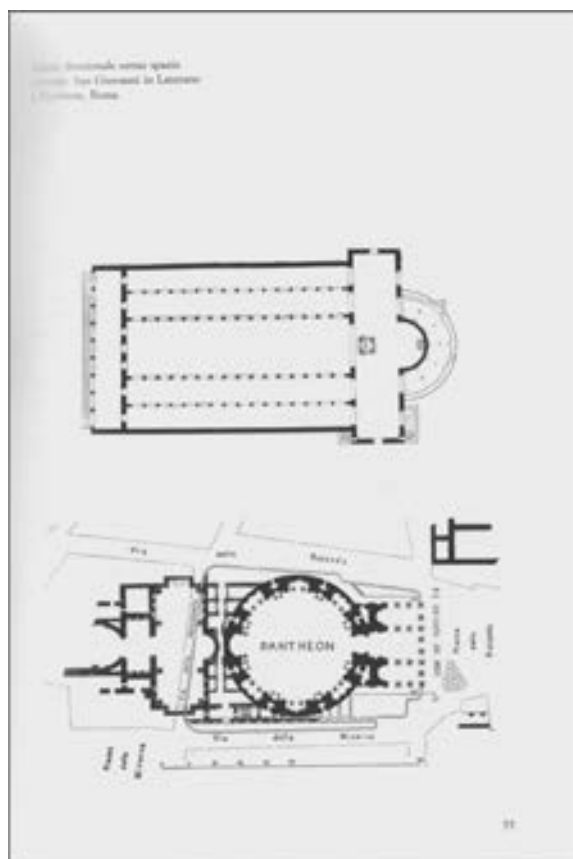
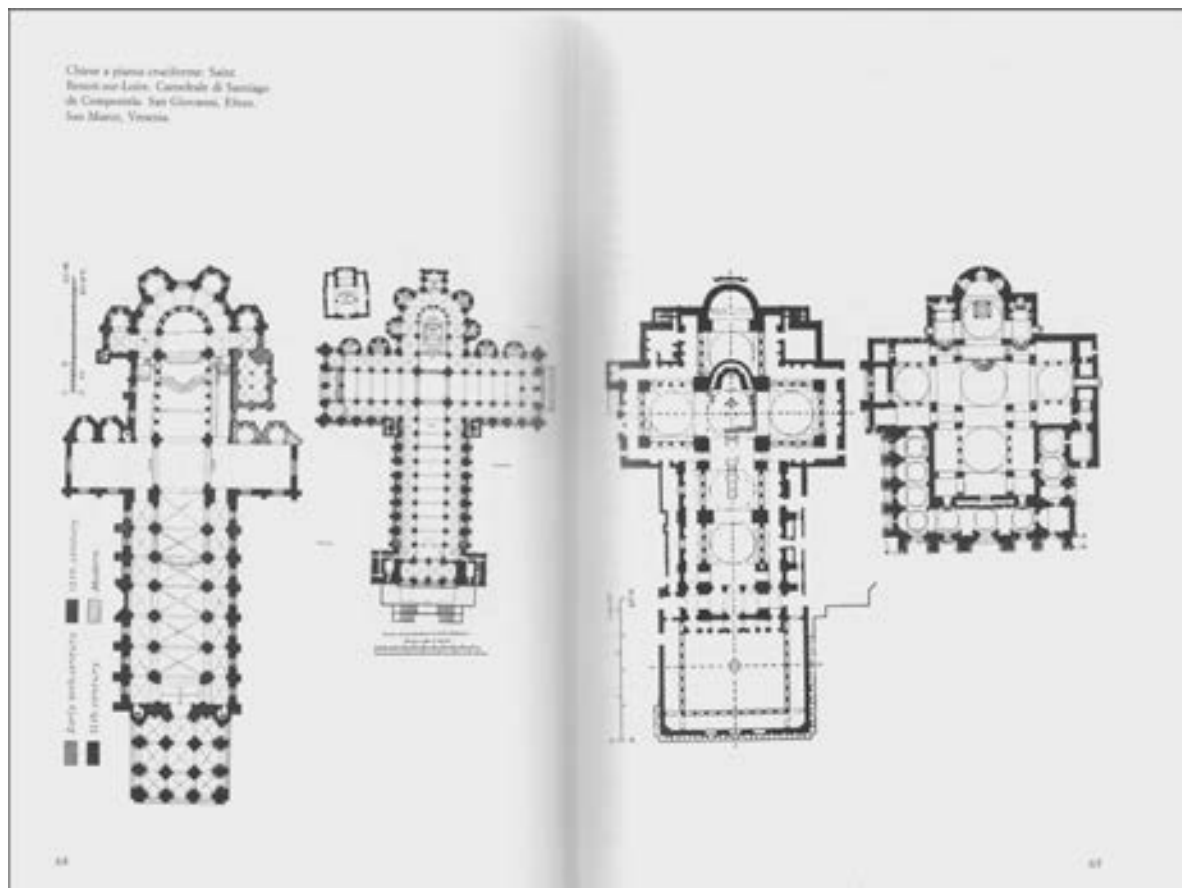
«L’architettura [precisa CMA] è condizionata da un aspetto che la differenzia profondamente dagli oggetti artigianali e industriali, [...] che fa sì che ognuna delle sue manifestazioni sia necessariamente diversa dalle altre: vale a dire il suo essere radicata in un luogo e il suo appartenere definitivamente ad esso»,⁴⁵ inglobandone vincoli e specificità. Aspetto, questo, che la rende irripetibile nella ripetizione, e innesca una «conciliazione tra individualità dell’edificio e identità del tipo».⁴⁶

Questa “conciliazione”, nel libro, trova la sua nota più alta nelle serie “montate” dall’autore, come ad esempio la serie delle impianti sacri a pianta centrale (pp. 60-61); quella relativa all’evoluzione del transetto nelle basiliche (pp. 62-63) e quella della pianta cruciforme (pp. 64-65). Spezzoni, per così dire, di un’unica pellicola filmica che giunge sino al Moderno ed esprime, fotogramma per fotogramma, opera dopo opera, il concetto di “variazione della identità”. Pellicola attraverso la quale è possibile cogliere come i molteplici *incroci tipologici* (così li chiama CMA) in verità derivino tutti dalla ibridazione tra l’archetipo dello spazio centrale e l’archetipo dello spazio direzionale. Entrambi ricondotti da CMA ai loro più autorevoli paradigmi: rispettivamente il Pantheon e la basilica di S. Giovanni in Laterano.

⁴⁵ Ivi, p.85.

⁴⁶ *Ibid.*





Più che le differenze che intercorrono tra un esempio e un altro della stessa serie, queste tavole mettono in evidenza ciò che permane invariato, cioè l'essenza della struttura formale. Poiché la tipologia -fa notare CMA- è l'"etimologia" dell'architettura, più che la sua "classificazione". «Se infatti l'obiettivo principale di una classificazione è quello di stabilire le differenze tra i fenomeni analizzati, per poter formare dei comparti contenenti le diverse specie e classi, la tipologia per contro è impegnata soprattutto nella ricerca di similitudini o nessi strutturali tra le cose, nel tentativo di individuare le radici etimologiche comuni che sottostanno a fenomeni diversi». ⁴⁷ O meglio, nel tentativo di intendere come da un'unica radice si possa giungere alle sue molteplici variazioni.

Al riguardo, l'autore ci ricorda che una delle migliori definizioni dell'idea di *tipo* in architettura proviene da un testo letterario, *Notre-Dame de Paris*, il romanzo di Victor Hugo:

«I grandi edifici, come le grandi montagne, sono opera dei secoli. Spesso l'arte si trasforma quando non sono ancora compiuti: *pendent opera interrupta*; ciò nonostante, il lavoro continua pacificamente secondo l'arte trasformata. La nuova arte prende il monumento dove lo trova, vi si incrosta, se lo assimila [...]. La cosa si compie senza scosse, senza sforzi, senza reazioni, seguendo una legge naturale e tranquilla. È un innesto che sopravviene, una linfa che circola, una vegetazione che riprende. [L'architettura religiosa europea] appare come un'immensa stratificazione divisa in tre zone nettamente distinte, che si sovrappongono: la zona romanica, la zona gotica, la zona rinascimentale, che volentieri chiameremo greco-romana [...] Ma i confini delle tre zone si mescolano e si amalgamano, come avviene nei colori dello spettro solare [...]. Del resto, tutte queste sfumature, tutte queste differenze non interessano che la superficie degli edifici. È l'arte che ha mutato pelle. La costituzione della chiesa cristiana non viene intaccata. È sempre la stessa struttura, la stessa

⁴⁷ Ivi, p. 47. Cfr. C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op. cit. p. 87.

disposizione logica delle parti. Qualunque sia il viluppo di sculture e di ricami di una cattedrale, sotto si ritrova sempre , sia pure allo stato embrionale, la basilica romana che eternamente si sviluppa nel suolo secondo la stessa legge. Sono immancabilmente due navate che si intersecano formando una croce; la cui estremità superiore, arrotondata in abside, forma il coro; sono sempre le navate laterale, per le processioni interne, per le cappelle, specie di ambulacri, in cui la navata principale trabocca attraverso gli intercolumni. Posto questo, il numero delle cappelle, dei portali, dei campanili, delle guglie, si modifica all'infinito, secondo l'estro del secolo, del popolo, dell'arte [...]. Di qui la prodigiosa varietà esterna di questi edifici, in fondo ai quali risiede tanto ordine e tanta unità. Il tronco dell'albero è immutabile, la vegetazione capricciosa». ⁴⁸

CMA si appropria delle parole di Victor Hugo per metterci nelle condizioni di intendere al meglio il significato profondo del concetto di tradizione. La parola "tradizione" qui non intesa nel senso corrente, in riferimento alla consuetudine popolare o a ciò che è convenzionale, e neppure come sinonimo di folklore; bensì in senso strettamente etimologico. Il termine latino *traditionem* deriva dal verbo tradere: "consegnare", "trasmettere", da cui "consegnare oltre". In breve, "trasmissione di sapere di generazione in generazione", ovvero la conoscenza stessa.

Partendo da questo presupposto, l'architettura, in quanto disciplina, non può che essere assunta come l'esito di un lavoro collettivo infinito, compiuto nei secoli -esattamente come è avvenuto per le fabbriche delle cattedrali gotiche- nella cui "dismisura" siamo tutti compresi: vivi e morti, generazioni vicine e generazioni lontane.

In tal senso, la cattedrale (ma per estensione le grandi opere pubbliche, come ad esempio le grandi aule concepite per l'adunata della comunità - pensiamo per un momento alla *Convention Hall* di Mies van der Rohe) può essere assunta come la metafora più alta dell'architettura, come anche della

⁴⁸ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op. cit., pp. 16-18.

collettività che in essa si riflette. Ben oltre il rappresentarsi come casa di dio, la cattedrale così intesa è come la cavea teatrale per i greci: "calco" materiale della coralità.

Quando l'autore ci parla del significato della cattedrale gotica e della serie concatenata di edifici riferibili al tipo basilicale, richiama l'attenzione alla figura del maestro:

«Così, quando il maestro della cattedrale di Bourges affronta la costruzione dell'edificio [...], il suo punto di partenza [...] è un modello definito, fondato nelle esperienze immediatamente precedenti: Senlis, Noyon, Laon ecc. Allo stesso modo opera il maestro di Chartres nei confronti di Bourges: aggiungendo un nuovo anello, sebbene questa volta di altissimo livello, alla catena degli esempi anteriori e avanzando per un lento cammino di depurazione e perfezionamento». ⁴⁹

Ne risulta che il maestro medievale non ha nome, né velleità individuali se non quella di celarsi nella tradizione. Vocazione, peraltro, comune a tutti quei maestri che si rispettano -dall'Alberti a Mies- che antepongono al proprio nome il significato generale delle opere.

Parafrasando Tessenow o Grassi, cambia poco, un vero maestro è nient'altro che il "portavoce" di un lavoro collettivo che si palesa nel mestiere attraverso il lavoro artigianale, nelle quattro mura di una bottega⁵⁰. Visto in quest'ottica, il maestro, più che un riferimento per gli allievi, più che un precursore dei tempi, è nient'altro che l'attore a cui la plurisecolare storia dell'architettura ha concesso il privilegio di staccarsi un'istante dal coro per divenirne specchio. «Per questo nell'opera dei maggiori architetti [ci ricorda CMA] risuona con forza l'eco dei grandi edifici del passato»⁵¹ e di tutti coloro che hanno contribuito all'opera.

⁴⁹ Ivi, p. 127.

⁵⁰ G. Grassi, *L'architettura come mestiere (Introduzione a H. Tessenow)*, in H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano 1998

⁵¹ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op. cit., p. 128.

Tradizione e Maestri, dunque. Nomi e Anonimi, dialettiche coppie a cui CMA affida il suo progetto sovraperonale e ostinatamente teso a rivelare i connotati inediti di una disciplina la cui identità si manifesta necessariamente per variazioni.

Oltre a Victor Hugo, gli eteronimi a cui CMA si affida per ribadire la metafora della cattedrale, sono Hegel, Mies van der Rohe e Antonio Monestiroli; al quale coro, a mo' di chiusura, aggiungiamo altre voci:

*«Qui si predica, là si porta un malato [...] qui avviene un battesimo, là un morto è portato attreverso la chiesa, in un altro luogo un prede legge la messa, oppure benedice un matrimonio [...]. Tutte queste cose racchiuse in un unico e identico edificio. Noi non abbiamo qui da ricercare una rispondenza con un fine particolare, ma una rispondenza al di sopra di ogni singolarità e finitezza».*⁵² (G. W. F. Hegel)

*«[...] i templi antichi, le basiliche romane, come pure le cattedrali medievali, non sono l'opera di singole personalità, ma la creazione di tutta un'epoca. Chi, di fronte a questi edifici chiede il nome del costruttore? Che significato avere la sua personalità, determinata dal caso? Queste costruzioni sono per loro natura assolutamente impersonali. Esse sono pura espressione dello spirito di un'epoca».*⁵³ (L. Mies van der Rohe)

*«[...] sembra che Mies voglia riconoscere negli edifici pubblici che studia un'unica funzione generale, che è quella della riunione di un gran numero di persone intente ad un'attività che li accomuna. [...] La costruzione di un edificio pubblico è un'impresa collettiva che deve rappresentare un valore generale.[...] Mies decide per il tipo ad aula e su questo inizia la sua ricerca. La corrispondenza tra aula e luogo collettivo è antica. L'aula contiene in sé un valore, la sua forma sarà evocativa di questo».*⁵⁴ (A. Monestiroli)

*«[...] l'immensità massiccia della cattedrale di Siviglia sembrava spiegata, o forse giustificata, dalla presenza di una donna solitaria in preghiera con le braccia in croce».*⁵⁵ (M. Yourcenar)

«Chissà che costruzioni enormi con tanto dolore: [...] se ognuno di voi s'affranca e afferma se stesso, la grande cattedrale con i pinnacoli scolpiti e le

⁵² Ivi, p. 75.

⁵³ Ivi, p. 140.

⁵⁴ Ivi, p.150.

⁵⁵ M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985 [1983].

*statue: ognuno di voi con l'aureola e il proprio nome ignoto protetto dal nome di un santo».*⁵⁶ (E. N. Rogers)

*«A che cosa equivale, in termini umani, tutto questo? Suggestisce che l'uomo e la conoscenza umana sono fallibili: che le teorie sono opere d'arte, però criticabili oggettivamente e che questo fatto rende possibile progredire, progredire in senso oggettivo; che tutti diamo il nostro contributo all'edificio della conoscenza oggettiva, come artigiani che costruiscono una cattedrale; e che tutto questo fa parte della grande avventura della vita».*⁵⁷ (K. R. Popper)

*«Da lungi trenta chilometri, chi si rechi a Chartres, la vede dinanzi a sé coronare per ore ancora di cammino, con niente altro che la mole della sua cattedrale e le sue torri. Era città-cattedrale [...]. Un mondo che viveva di essa e con essa, le case raccolte ai suoi piedi, e campi e pascoli, villaggi da cui ci si voltava e si guardava ad essa [...]. Poteva il bifolco abitare in un tugurio, e il cavaliere in un castello ma l'uno e l'altro partecipavano in egual misura e con animo uguale alla vita della cattedrale, alla sua lenta costruzione attraverso i secoli, alla sua ascesa, alla sua grandezza raggiunta, ai suoi riti di ogni giorno [...]. Tutti indistintamente gli uomini avevano nella cattedrale una vita comune, né c'era uomo che si chiudesse la notte nella stanza d'una miseria sua senza sapere d'aver fuori, poco o molto più in là, una ricchezza anche sua».*⁵⁸ (Elio Vittorini)

⁵⁶ E. N. Rogers, *Confessioni di un anonimo del XX secolo. Presentazione dell'anonimo*, in "Domus", 1941, n. 158, p. 45. Adesso in, E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997, p.44 [1958].

⁵⁷ K. R. Popper, *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino 1970 [1934].

⁵⁸ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957.

Il concetto di trasformazione del tipo: astrazione come fine

Nel capitolo precedente si evidenziava il significato della cattedrale gotica in riferimento alla serie concatenata di edifici che adottano il tipo basilicale come principio costruttivo. Serie, questa, secondo la quale l'anello che si aggiunge alla catena degli esempi anteriori, implica di volta in volta «un lento cammino di depurazione e perfezionamento»⁵⁹ formale.

Questa interpretazione finalistica e hegeliana della storia (che comporta un avanzamento irreversibile, per la quale ogni tappa rappresenta il superamento della tappa precedente), introdotta ne *Le variazioni* attraverso la metafora della cattedrale, è assunta dall'autore come pretesto per situarsi con discrezione, in punta di piedi, nel grande flusso disciplinare dell'architettura. E così dal didentro, proprio come fosse un anonimo capomastro medievale, poter iniziare a impostare il suo discorso (la sua opera) sulle opere del passato, assumendole in principio senza riserva come modelli da perpetuare, come fondamento dell'architettura, come sapere architettonico cui affidarsi per instradare, passo dopo passo, la propria investigazione tipologica.

Ma questo approccio introduttivo di CMA, volto a far risaltare il vigore monolitico della tradizione dell'architettura, della continuità dell'esperienza, in realtà -si diceva- è un pretesto dell'autore per situarsi al meglio nell'argomento, al fine di marcarne con precisione contorni e questioni. Un passaggio obbligato, un atto di chiarezza (lo ricordiamo, l'autore scrive *Le variazioni dell'identità* nel pieno degli anni ottanta) per ribadire con forza i fondamenti epistemologici di una disciplina -arte o scienza che sia l'architettura cambia poco- oggi martoriata. Una disciplina fatta a pezzi, ridotta a terra di conquista da chi, negando con troppa disinvoltura

⁵⁹ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op. cit., p. 127.

l'esperienza ereditata, preferisce invece praticare la stravaganza, il particolare, il gratuito, l'effimero.

Per opporsi a questa idolatria dell'originalità, che è anche idolatria del frammento fine a se stesso, figlia del *pensiero debole*; il nostro autore ripiega preventivamente alla dimensione monolitica della "cattedrale". Un atto né reazionario, né storicistico, bensì un atto eversivo nei confronti dell'indeterminatezza disciplinare dilagante in questi ultimi anni o decenni.

Una sorta, insomma, di "ritirata strategica" nel *corpus* storicamente definito dell'architettura: il tempo necessario per ricomporre i frammenti della "cattedrale", dotarsi di senso storico, e passare alla controffensiva con un'azione certa e incisiva. Nella consapevolezza, tuttavia, che il tempo di facili praterie da colonizzare è ormai terminato, e la conquista di un solo metro del sempre più accidentato territorio dell'architettura è oggi cosa ardua. Che comporta ostinazione, analisi e calcolo.

Un'azione paziente dunque, tutta volta a rifondare dal didentro la disciplina per sottrarla alle due principali disfunzioni presentatesi negli anni ottanta: da un lato, la deriva del relativismo che disgregava il sapere architettonico; dall'altro, la palude dell'accademismo che ne asfissia gli studi tipologici. Una investigazione, dunque, finalizzata a rivitalizzare la nozione di *tipo* attraverso -sembrerebbe un paradosso- la sua dissezione analitica. Attraverso, cioè, la sottomissione del *corpus* disciplinare dell'architettura alla nuova 'episteme' propria del mondo moderno; quella che, contraddistinta dal pensiero analitico e astratto, contempla la possibilità di operare fratture nel flusso cronologico del sapere.

Fratture anche profonde, purché tuttavia vadano investigate nella loro essenza, cioè sgombrando il campo dalle interpretazioni farsesche che ne dà il relativismo. Fratture, pertanto -anche se incolmabili come baratri- non potranno mai negare il processo storico; piuttosto, potranno avvalorarlo come tradizione composita.

Fratture che inevitabilmente presuppongono la ridefinizione del significato di “frammento”, il quale non sarà -come accade nella perversione postmoderna- puramente citazionistico, caricaturale e autoreferenziale; bensì, all'opposto, sarà un “luogo” e un “modo”: il luogo nel quale risuonerà sempre la magnificenza della “cattedrale” e la logica strutturale del “tutto”; il modo per situarsi con più senso critico nel territorio della tradizione, rinnovandone la costruzione, trasformandolo attraverso percorsi non lineari ma pluralmente dialettici. Labirintici. E laddove ci si imbattersse in un baratro, immaginare un ponte: fune o arco che sia.

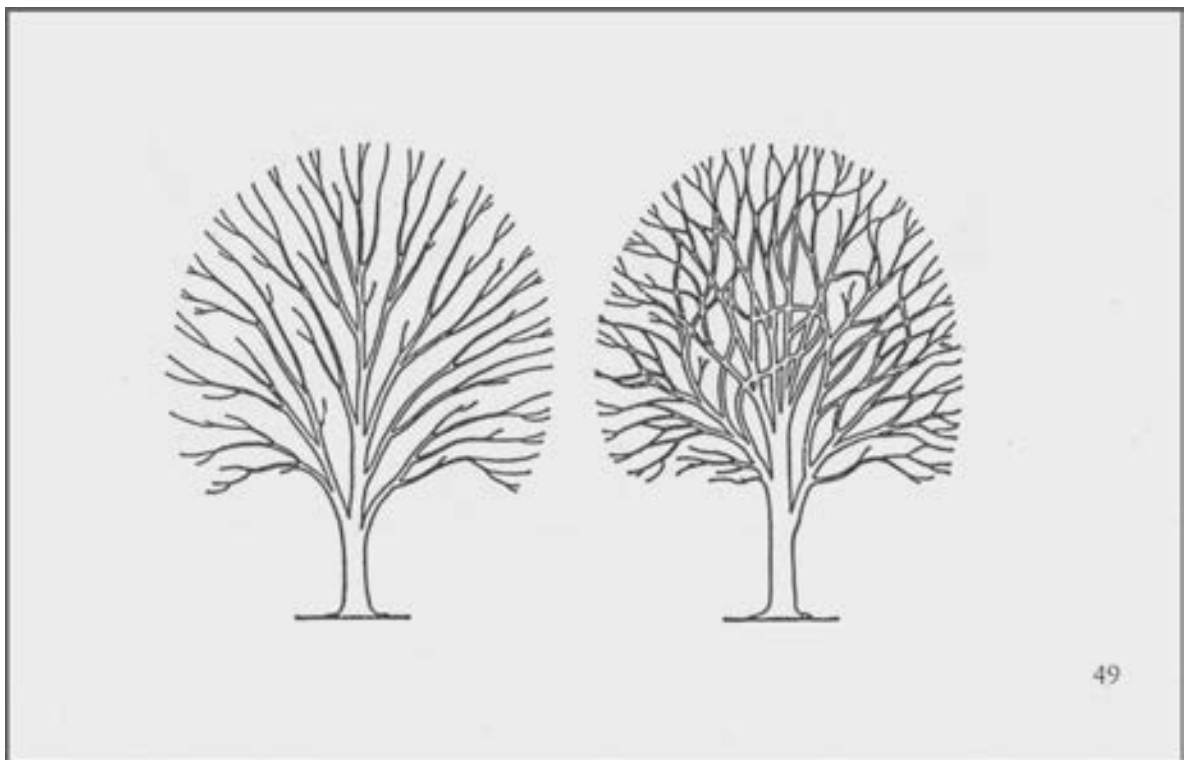
In questa nuova prospettiva epistemologica, che irrompe nelle discipline artistiche all'inizio del XX secolo (sebbene trae origine in diversi campi della scienza e della filosofia già alla fine del XVIII secolo); che contempla l'ipotesi di rotture e discontinuità, le cui decodificazioni sono demandate al pensiero astratto e analitico; in questa precisa prospettiva conoscitiva, dicevamo, va inquadrata la ricerca tipologica di CMA. Un'indagine tutta volta alla re-invenzione analitica della “cattedrale”, attraverso l'applicazione del “concetto di trasformazione”.

Concetto, questo, che presuppone una precisa interpretazione della storia, spogliata della sua veste “cronologica” e colta nella sua più intima dimensione “sincronica”. Concetto (precisa CMA nel capitolo *Il concetto di trasformazione in architettura*), secondo il quale «lavorando con i tipi architettonici, l'architetto non resta imprigionato in essi, come se fossero schemi inalterabili»;⁶⁰ poiché un uso meccanico e deterministico del tipo - cioè in quanto schema monolitico da ripetere tale e quale- contraddirebbe lo stesso metodo strutturalista perseguito dall'autore. Metodo, per contro, che trova il suo fondamento epistemologico proprio nel pensiero analitico/ astratto già menzionato; grazie al quale l'architetto può «assumere il tipo come motore di una costruzione formale illimitata, e considerare il progetto

⁶⁰ Ivi, p. 117.

[come una interpretazione sincronica della storia], come l'ambito in cui ha luogo l'interazione tra i tipi, lo scenario della loro costante re-invenzione». ⁶¹

Relativamente a questo ultimo passaggio, sarà utile far notare che nel libro de *Le variazioni*, la cattedrale, in quanto metafora della tradizione in architettura, è corroborata da un'altra espressione figurata: quella dell'albero.



La sovrapposizione metaforica che ne deriva, delinea un'idea di tradizione per così dire amplificata, dischiusa a una più articolata identità.

Al riguardo, per definire questa idea di tradizione, l'autore si serve delle studi di Alfred L. Kroeber, l'antropologo che si è contrapposto al predominio della spiegazione biologica dei fenomeni culturali. Scrive CMA: «l'evoluzione della cultura mostra abbondantemente che la combinazione di fattori diversi, nonché la confluenza e la fusione di stimoli provenienti da una variata geografia intellettuale è di solito condizione indispensabile per la

⁶¹ *Ibid.* inoltre cfr. C. Martí Arís, *Il concetto di trasformazione come motore del progetto*, in *La cèntina e l'arco*, Marinotti, Milano 2007, pp. 32-45.

fecondità del pensiero creativo».⁶² E poco più avanti: «Convien dunque contrapporre all'albero della filogenesi biologica, con la sua caratteristica distribuzione ramificata, l'albero della filogenesi culturale nel quale i rami si fondono e si incrociano, divergono per poi convergere nuovamente, restituendo la figura labirintica che simbolizza i meccanismi della creazione umana».⁶³ A tale questione alludano i due diagrammi di Kroeber, tratti da p. 49 de *Le variazioni*.

Ne deduciamo che la filogenesi biologica rimanda a un approccio classificatorio e cronologico; mentre la filogenesi culturale, per contro, rimanda a un approccio tipologico e sincronico. Ovviamente CMA propende fermamente per questa seconda, ricordando che «nel campo dell'architettura [...] persino organismi molto semplici e primitivi richiedono generalmente spiegazioni complesse. Infatti, se il tipo è un'idea nitida e precisa, raramente un edificio riproduce solo quell'idea, essendo di solito il prodotto della fusione e dell'intreccio di idee diverse»,⁶⁴ originatesi in tempi e luoghi diversi. È questo il caso di San Pedro della Nave a Zamora, che mette in risonanza i concetti di "permanenza" e "trasformazione": «Si tratta [si interroga CMA] di una basilica a tre navate, coronata da altrettante absidi quadrangolari su tre dei suoi lati, o piuttosto di una chiesa cruciforme, parzialmente racchiusa in una figura rettangolare, oppure in definitiva delle due cose insieme?».⁶⁵ La semplicità di questo piccolo esempio, «non impedisce di riconoscervi la individualità di idee diverse, ma nel contempo la loro sovrapposizione e ibridazione».⁶⁶

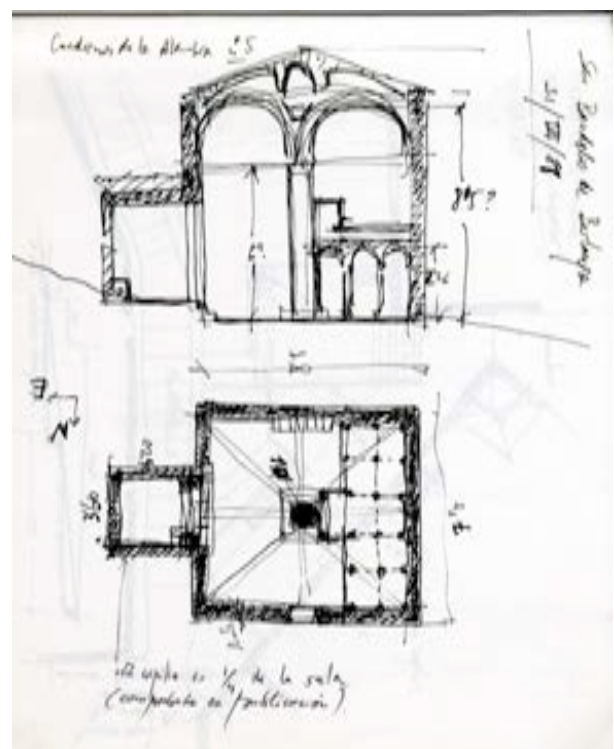
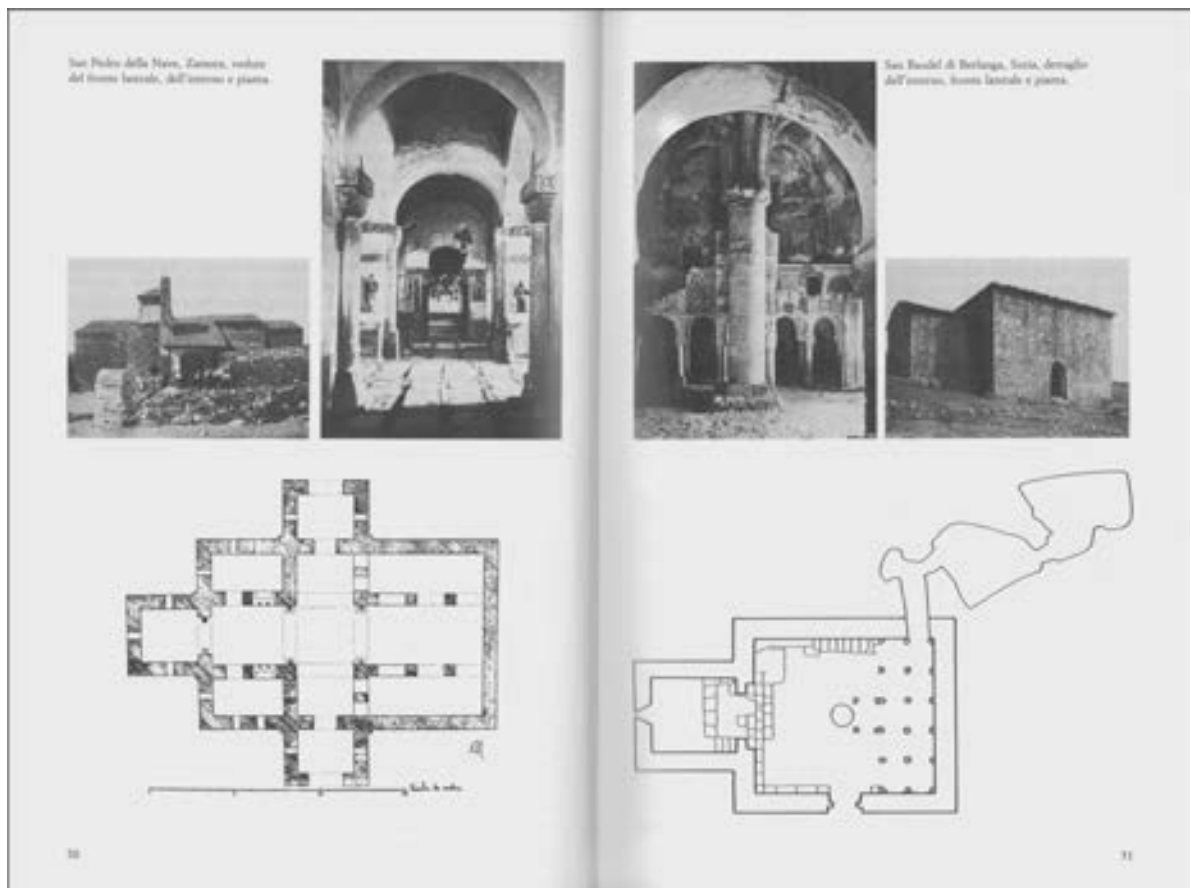
⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ivi*, p. 49

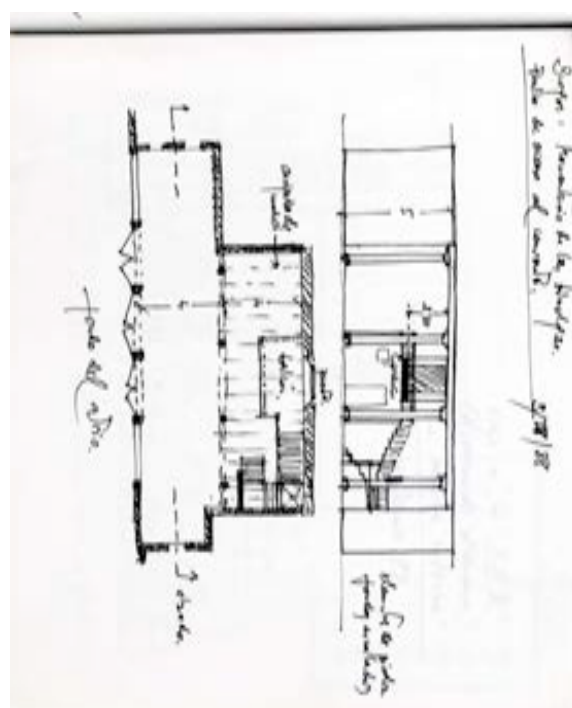
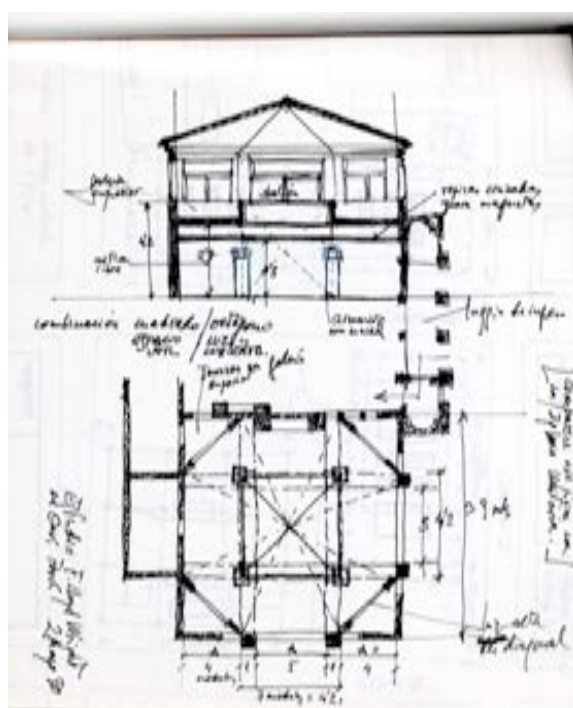
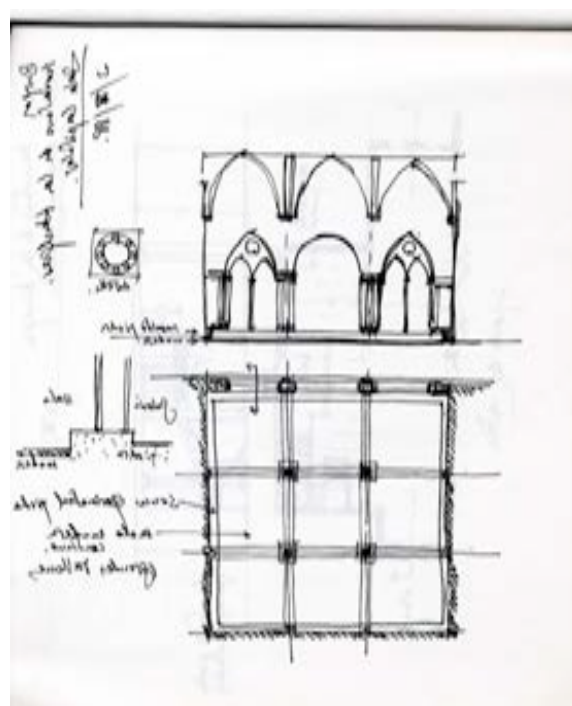
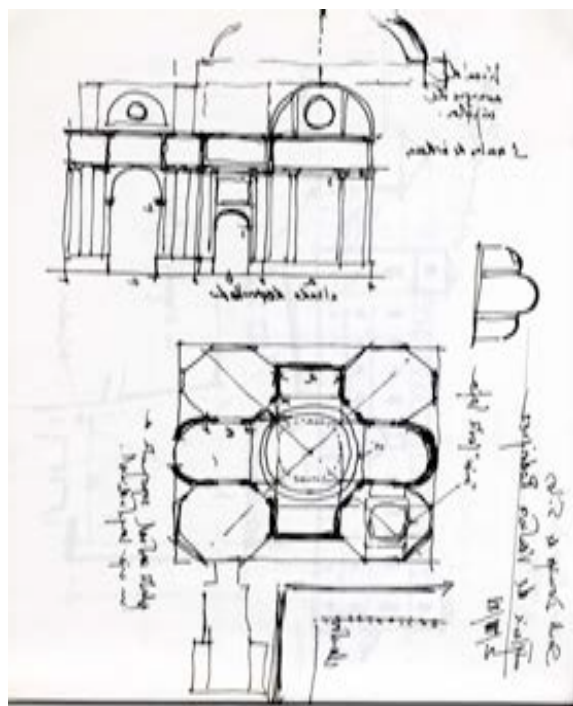
⁶⁴ *Ivi*, p. 52.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*



Le variazioni dell'identità, pp. 50 e 51
Carlos Martí Aris, rilievi di San Baudel di Berlanga, 1988 -INEDITO-



Carlos Martí Arís, rilievi di piccole architetture. In ordine: Iglesia de Ventura Rodriguez (Santo Domingo de Silos); Sala Capitular Monasterio de las Huelgas (Burgos); Estudio di F. Lloyd Wright; Portico de acceso al convento, Monasterio de las Huelgas (Burgos) -INEDITI-

Tornando all'albero, si deve dire che CMA ricorre spesso a questa metafora per rinviare, contemporaneamente, sia al concetto di tradizione sia a quello di complessità. E pare che tramite questa figura, l'autore accosti la sua voce a quelle di illustri maestri. Al riguardo, torna in mente la frase conclusiva della citazione di *Notre-Dame de Paris* fatta da CMA a pagina 18 de *Le variazioni*,⁶⁷ secondo il cui autore Hugo «il tronco dell'albero è immutabile, la vegetazione capricciosa».⁶⁸ E come non ricordare il *Dialogo dell'albero* di Paul Valéry, nel quale l'albero è descritto come «un canto il cui ritmo svolge una forma certa e nello spazio espone un mistero di tempo»;⁶⁹ o i versi di Marguerite Yourcenar, secondo cui l'albero, in virtù della sua pulsione verticale, [...] appartiene al mondo delle forme che salgono, come l'acqua, che le nutre, al mondo delle forme, che lasciate a se stesse, ricadono verso terra».⁷⁰ E, infine, come non ricordare i vari utilizzi che ne fa Ernesto N. Rogers per definire la dialettica che si genera in architettura tra il fusto della "continuità" e le ramificazioni della "esperienza":

«Sicuri ormai che le idee moderne non correano più il pericolo di essere corrotte o annacquate, [...] abbiamo potuto estendere i nostri interessi al sentimento più profondo della storia, e diramando in esso sempre più estese radici, abbiamo avuto la consapevolezza che proprio attraverso esse affluivano a noi nuove energie vitali».⁷¹

Chiusa la parentesi metaforica, e circoscrivendo maggiormente il discorso al "concetto di trasformazione in architettura" così come lo ha definito CMA, ricordiamo quanto esso sia fortemente legato alla nozione di struttura; giacché lo strutturalismo si regge sui concetti di *totalità*, *autoregolazione* e, appunto, *trasformazione*.

⁶⁷ In questa ricerca, v. capitolo *Le variazioni della Cattedrale*.

⁶⁸ Ivi, p. 18.

⁶⁹ P. Valéry, *Dialogo dell'albero*, in *Eupalinos*, Arnaldo Mondadori, Milano 1947, p. 192.

⁷⁰ M. Yourcenar, *Scritto in giardino*, in *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1983, pp. 185-186.

⁷¹ E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997, p. 149 (1^a ed. Einaudi, 1958).

Rimandando al capitolo *Oggettività e Strutturalismo* di questa ricerca, si può affermare che il concetto di trasformazione è il punto cardine del libro *Le variazioni*, grazie al quale l'autore sposta la questione dal tipo, inteso nella sua dimensione monolitica, al "procedimento tipologico", inteso nella sua valenza generativa e sintattica. In altri termini, il procedimento tipologico è per CMA una sorta di continuo andirivieni tra i poli di *identità* e *individualità*. Dove per identità si intende il vasto spettro delle variazioni strutturali che costituiscono l'architettura, e per individualità la specificità delle singole opere.

Come ci riferisce il nostro autore, J. Piaget ha definito la struttura come un sistema di trasformazioni regolato da leggi proprie che si conserva e si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano al di fuori del sistema e dunque lo contraddicano.⁷²

Questo sistema di trasformazione sottintende il fatto che la struttura non è qualcosa di statico, bensì un processo in divenire, in perpetua formazione. La parola "trasformazione", ci ricorda infatti il nostro architetto, vuol dire letteralmente "passare da una forma all'altra".⁷³ Ma questo passaggio sarà legittimato come tale, solo se ratifica l'intima relazione tra un "prima" e un "dopo" del processo trasformativo; solo se in esso si ripeterà e preverrà la logica del sistema. Altrimenti, sarà la perdita di senso a prevalere.

Così intesa, la nozione di struttura si presenta dunque nella sua indissolubile dualità: un flusso di trasformazioni che con-forma l'identità. Questa condizione, che tiene insieme l'intelligibilità del sistema e l'evidenza delle sue trasformazioni, fornisce alla nozione di struttura un rilevante statuto epistemologico che CMA applica, proprio negli stessi termini, al tipo architettonico.

L'idea di tipo, così concepita, è il "modo" che apre al mondo delle forme architettoniche, ma anche il "luogo" in cui è possibile abbracciarle nel loro

⁷² C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit., p. 105.

⁷³ C. Martí Arís, *Il concetto di trasformazione...*, op. cit., p. 35.

insieme, avendone una comprensione sincronica. Così praticata, l'idea di tipo, pone l'architetto equamente distante sia da facili invenzioni formali sia dal determinismo sterile del modello, poiché ogni architettura che si rispetti è nient'altro che il «risultato di una serie di trasformazioni operate su altre architetture». ⁷⁴

Una concatenazione che potremmo definire come "trasformazioni per ripetizione", altro ossimoro che ci riconduce dritto al concetto di tradizione. Ovvero, a quel complesso di intense relazioni, ragion per cui -è l'eteronimo Octavio Paz che si manifesta- «ogni opera è una realtà unica e allo stesso tempo una traduzione delle altre». ⁷⁵

In ragione di quanto detto, il concetto di trasformazione rappresenta non solo un dispositivo analitico, quanto piuttosto il "motore del progetto": «l'insieme di tutte quelle operazioni di trasformazione che ci permettono di passare da una determinata architettura a tante altre». ⁷⁶

Provando a interpolare le precedenti citazioni, e giocando con l'etimologia, si potrebbe affermare che CMA concepisce la "tradizione" come un articolato processo che si rigenera per "traduzioni", dove ognuna di queste comporta una certa misura di "tradimento". In questo modo, tra tipo e progettazione si instaura una relazione né scolastica, né meccanicistica, né tantomeno immediata.

Entrando più nello specifico della progettazione, nella penultima parte del libro intitolata *Tipo e struttura*, CMA individua quali operazioni di trasformazione ciò che egli stesso definisce "gli strumenti basilari del

⁷⁴ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit., p. 106.

⁷⁵ Ivi, p. 167.

⁷⁶ C. Martí Arís, *Il concetto di trasformazione...*, op. cit., p. 34.

progetto”.⁷⁷ Qui di seguito tentiamo di offrirne una elencazione sistematica.⁷⁸

1. “Variazione”
2. “Concatenazione”
 - per aggregazione
 - per disgregazione
3. “Inversione”
4. “Sovrapposizione”
5. “Ripetizione”:
 - per traslazione
 - per simmetria

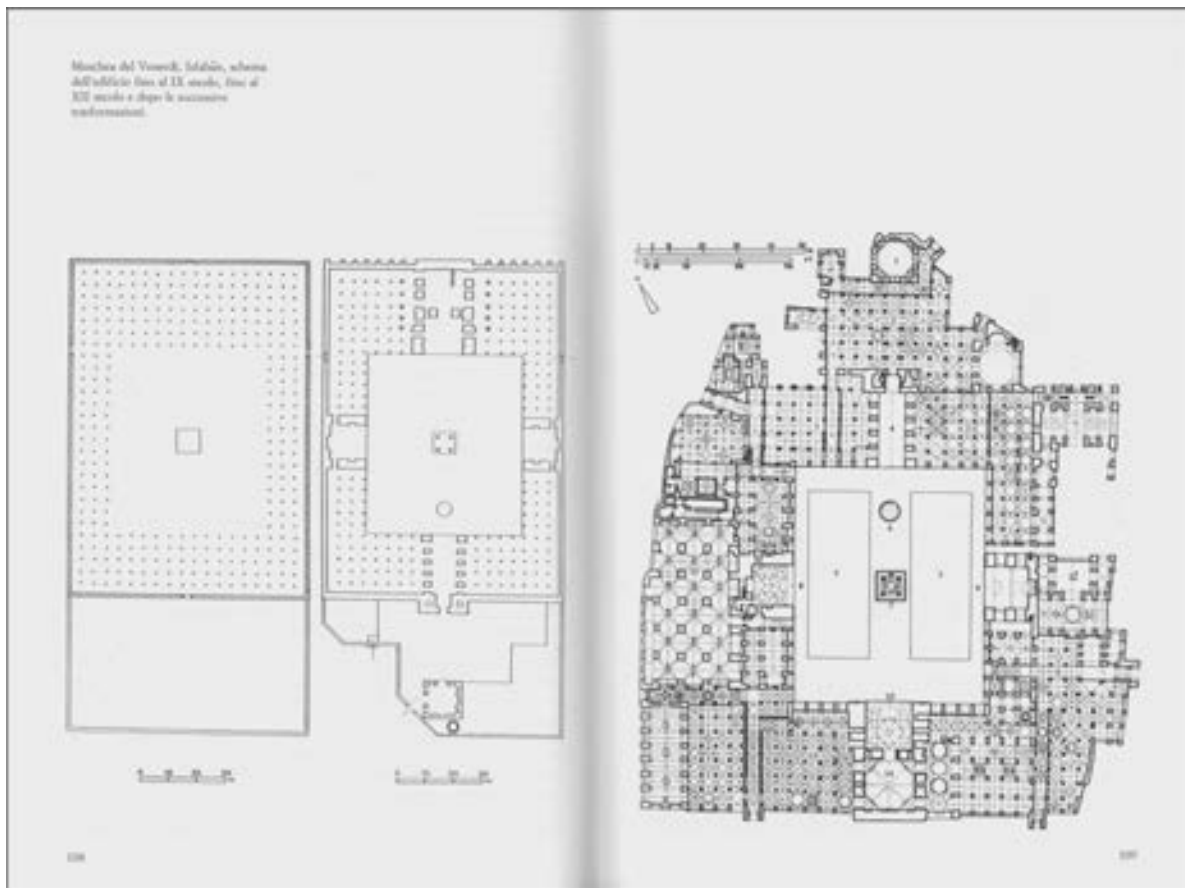
Argomentandoli in ordine:

1. “Variazione”. La trasformazione per “variazione” è descritta da CMA attraverso il concetto di “variazione sul tema dato” così come lo si intende in musica, applicato alla moschea del Venerdì di Isfahān (Iran). Infatti, le trasformazioni avvenute nel corso dei tre secoli successivi alla costruzione del IX secolo, possono essere interpretate come successive variazioni, ramificazioni o metamorfosi generatesi a partire da un’idea tipologica di base, senza che questa venisse trasfigurata. Alla trama regolare della struttura ipostila originaria, cioè, si sovrappone un sistema di sottili accentuazioni attraverso le quali la moschea si forma e trasforma in coesione, pur mantenendo riconoscibile la struttura ipostila. Questa, incorporando le eccezioni, «opera come un *cantus firmus* al quale si intrecciano altri motivi geometrici, ritmici, ornamentali, ecc., che combinandosi con la forma di base creano effetti contrappuntistici di grande complessità»⁷⁹.

⁷⁷ In riferimento al virgolettato “gli strumenti basilari del progetto” si veda p. 116 dello stesso libro.

⁷⁸ Questa elencazione è stata dedotta principalmente dai seguenti capitoli del libro C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit.: *Il concetto di trasformazione in architettura* (pp. 102-115) e *Il tipo come struttura elementare* (pp. 115-125).

⁷⁹ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit., p. 122. Inoltre cfr. p. 107.



Le variazioni dell'identità, pp. 108 e 109. Moschea del venerdì di Isfahān (Iran)

2. "Concatenazione". L'operazione di concatenazione dà luogo a un procedimento tipologico diametralmente opposto a quello descritto in precedenza. Si tratta, infatti, di un'operazione basata sull'addizione di componenti diverse che si giustappongono, conservando tuttavia ognuna la propria individualità formale. Questo procedimento di trasformazione (che potremmo definire anche con i termini "giustapposizione" o "addizione") è individuato da CMA nel convento di Cristo a Tomar (Portogallo), costruito in diverse fasi dal XII al XVIII secolo, e nella villa Adriana a Tivoli, costruita in un breve lasso di tempo, dal 118-138 d.C. Entrambi le strutture, infatti, si sviluppano per "aggregazione" di parti, che accostandosi le une alle altre, danno luogo a una sorta di unità per disomogeneità.

A Tomar, CMA individua un "meccanismo di irradiazione" innescato dall'originario oratorio a pianta circolare, che funge da fatto nodale dell'intero impianto. A Tivoli, invece, individua una sistema assiale

composito, nel quale si alternano strutture lineari e centrali, claustrali e cruciformi.

Il convento portoghese deve la sua identità additiva alla crescita lenta lungo i secoli. Villa Adriana, alla volontà di esibire apertamente «la complessità e la frammentazione delle loro componenti, eludendo qualsiasi tentativo di sottometterle a una legge unica e globale».⁸⁰

Al riguardo, infine, risulta interessante l'accostamento a villa Adriana del priorato di Sant'Andrea a Valyerno, di L. Kahn (1966), progetto che fornisce un esempio attuale del procedimento di "concatenazione". Come è noto, infatti, molte opere dell'architetto statunitense manifestano un forte debito nei confronti sia dei conventi medievali, sia di villa Adriana.

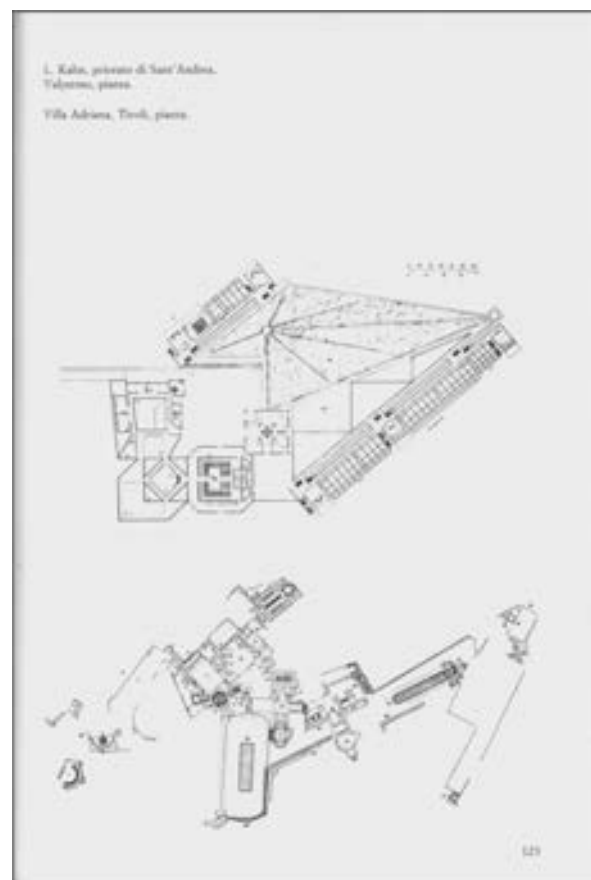
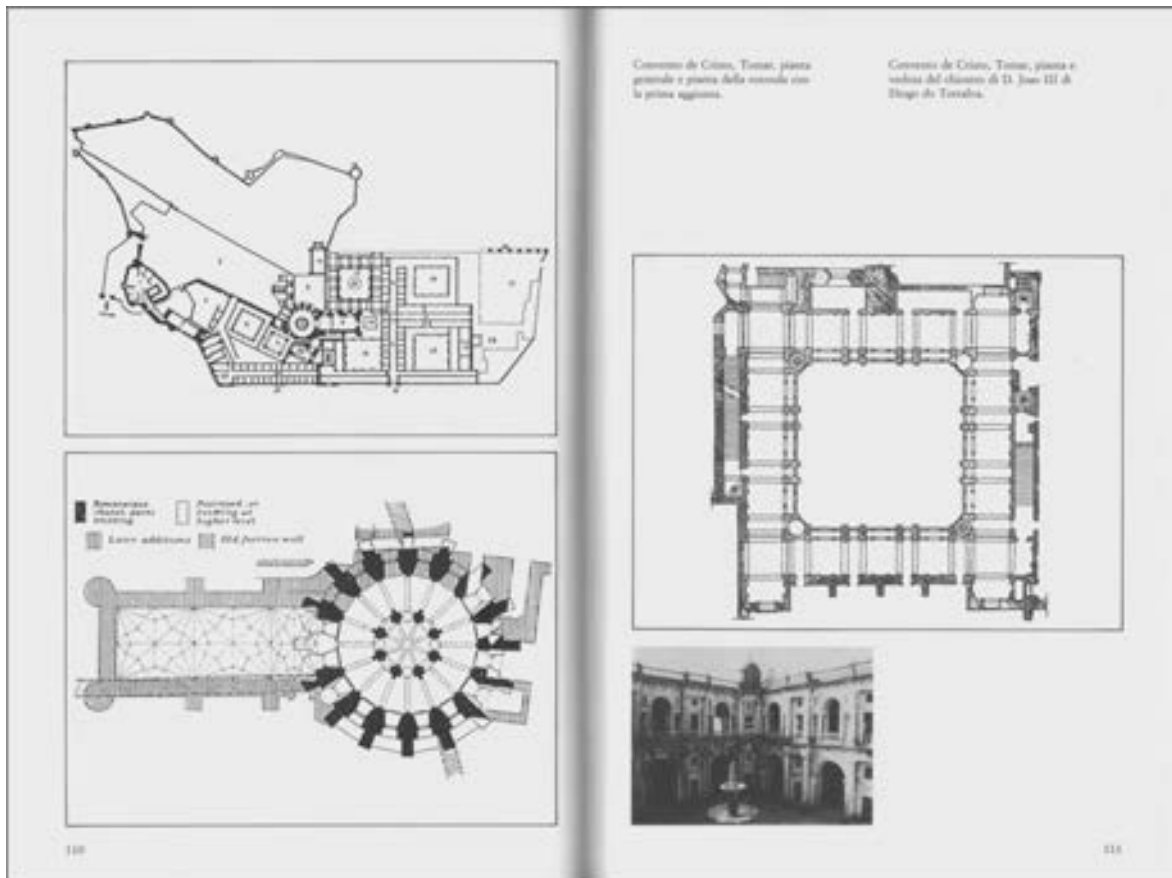
Kahn, però, pare voglia invertire il processo compositivo esibito nella villa di Tivoli. Il suo obiettivo, ci dice CMA, è quello di «scomporre il complesso architettonico nelle sue parti costitutive, cercando di mettere in risalto la forma di ciascuna di esse, affinché si manifestino in modo indipendente».⁸¹ Kahn, cioè, si ispira a un'idea di «costruzione progressiva nel tempo, così come si palesa nella forma del convento, realizzandola però attraverso quell'atto simultaneo e globale che è il progetto».⁸²

In lui, più che la volontà di "aggregazione" che contraddistingue villa Adriana, prevale una volontà di "disgregazione". Ragion per cui, gli elementi di congiunzione -siano essi vuoti, articolazioni, innesti, incastri o altro- assumono più importanza della parti costitutive.

⁸⁰ Ivi, p. 120.

⁸¹ Ivi, 122

⁸² *Ibid.*

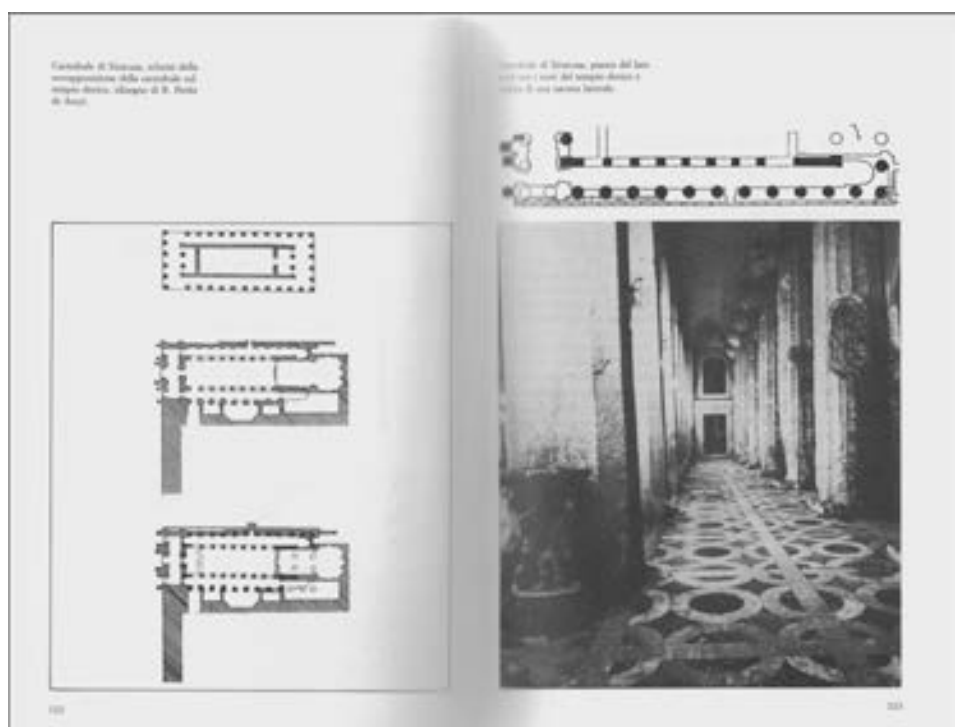


Le variazioni dell'identità, pp. 110-111 e 123
convento di Cristo a Tomar (Portogallo); villa Adriana (Tivoli); L. Kahn priorato di Sant'Andrea (Valsermo)

3. "Inversione". Per esemplificare questo tipo di operazione, l'autore fa riferimento alla cattedrale di Siracusa, edificata sul perimetro dell'antico tempio di Atena. Qui -scrive CMA- «due forme apparentemente tanto diverse, come la forma del tempio periptero e quella della basilica, finiscono per mostrare la propria identità»,⁸³ giacché la basilica cristiana a tre navate e il tempio greco periptero sono letteralmente lo stesso edificio: si innalzano sulla stessa pianta, rispettano le stesse misure e sono formati dagli stessi elementi.

Infatti -ci fa notare CMA- a Siracusa il tempio greco periptero si converte in basilica attraverso una sorta di inversione strutturale dell'edificio. Inversione che si materializza attraverso due semplici operazioni, le quali non contraddicono affatto la traccia generale dell'edificio, ossia: la foratura modulare della cella, invertita pertanto in navata centrale; la muratura degli intercolumni della peristasi, invertita pertanto in navata laterale.

La basilica, dunque, pare assuma le fattezze di un "velo": sotto il quale traspare il candore del tempio e nel quale si imprime l'impronta comune.



Le variazioni dell'identità, pp. 112-113. La cattedrale di Siracusa

⁸³ Ivi, p. 115.

4. "Sovrapposizione". Questo procedimento tipologico permette a CMA di analizzare la casa del Fascio di Como, progettata da Terragni. Procedimento, peraltro, che era stato in precedenza introdotto per esemplificare il tema più generale degli "incroci tipologici", tema a partire dal quale l'autore comincia a smontare la sua monolitica "cattedrale. Al riguardo, infatti, l'autore individuava in Santa Sofia di Costantinopoli «un perfetto paradigma dell'incrocio tipologico»,⁸⁴ in quanto in essa la componente direzionale/orizzontale dell'impianto basilicale, e quella nucleare/verticale dell'impianto a pianta centrale si sovrappongono e si combinano sino fondersi l'una nell'altra. Santa Sofia, osserva CMA, è «il felice risultato della sovrapposizione e della mutua fecondazione di due tipi differenti, rappresentati dalla basilica di Massenzio e dal Pantheon di Adriano».⁸⁵

Tornando a Terragni, la casa del Fascio di Como è assunta come fosse la sovrapposizione di due differenti idee tipologiche: quella dell'edificio-cortile che rimanda al tipo del palazzo rinascimentale, e quella del "doppio blocco" che rimanda al tipo insediativo per corpi paralleli dell'architettura moderna.

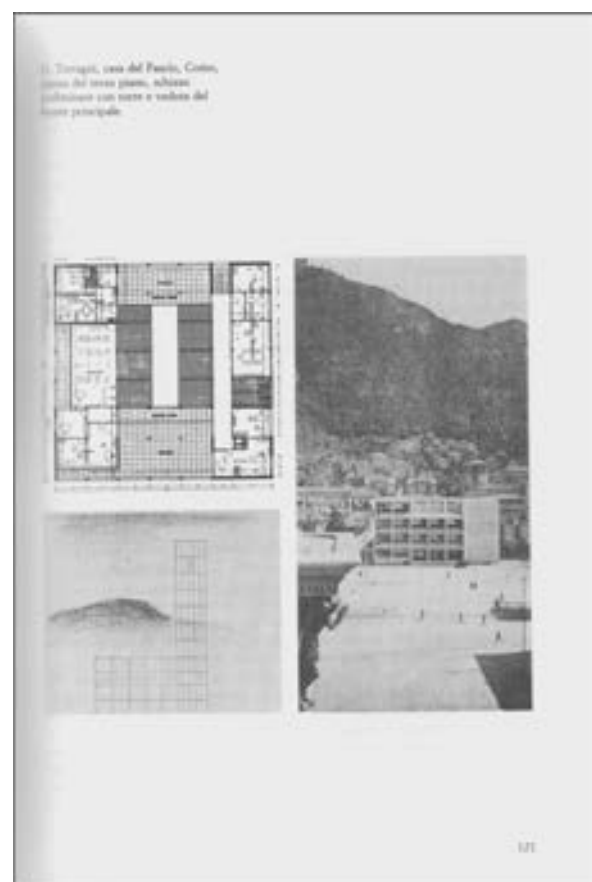
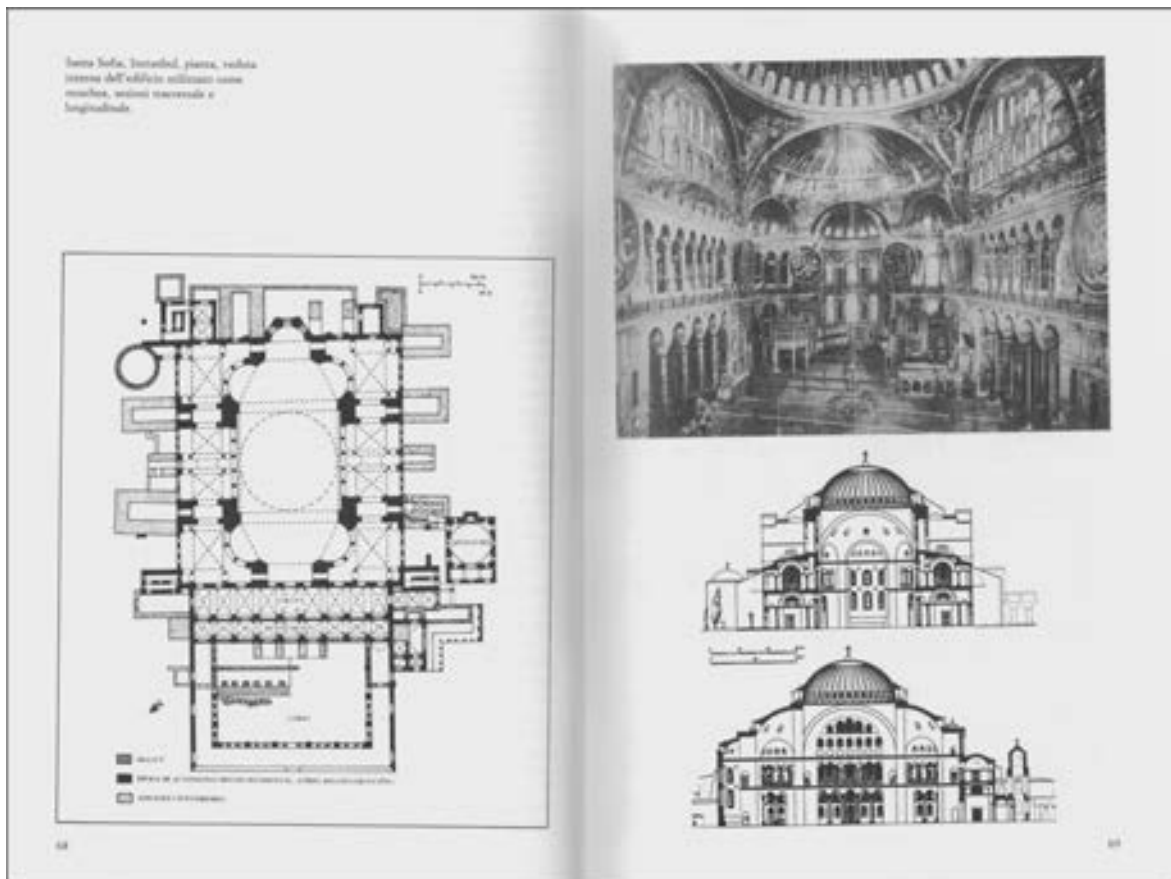
Questa sovrapposizione tipologica, però, non si esaurisce in se stessa. Al contrario, la simbiosi tra i due tipi di partenza, genera una terza idea tipologica. CMA, infatti, ci fa notare che lo spazio centrale coperto della casa del Fascio, proprio in virtù della suddetta sovrapposizione tipologica, si converte nell'elemento che più caratterizza l'idea formale della *hall*.

Si evidenzia, dunque, come il carattere composito e dinamico dell'opera di Terragni in realtà tragga legittimazione dalla natura monolitica e isotropa del tipo del palazzo rinascimentale.

Con questo esempio -come vedremo più avanti- l'autore preannuncia le conclusioni del libro. Conclusioni, tutte volte ad aprire l'indagine tipologica all'esperienza del Moderno, e dunque al concetto di astrazione. Ossia, alla

⁸⁴ Ivi, p. 67.

⁸⁵ *Ibid.*



scomposizione della monolitica "cattedrale".

5. "Ripetizione". Per spiegare questa operazione di trasformazione, l'autore ricorre all'analisi comparata di due progetti, entrambi di Giorgio Grassi e Antonio Monestiroli: la casa dello Studente di Chieti (1976) e il palazzo della Regione di Trieste (1974). Pur avendo questi progetti una individualità ben definita, i rispettivi impianti tipologici traggono origine da una stessa struttura formale: lo schema a pettine. Non si tratta, però, di una generica analogia, quanto piuttosto della compresenza di una "identica struttura elementare"; composta da tre bracci trasversali (i due laterali a corpo semplice, il centrale a corpo doppio) tenuti insieme da un corpo di raccordo longitudinale. Una sorta di cellula, insomma, chiaramente isolabile, facilmente riproducibile. Che si ripete tale e quale in entrambi i progetti ma con procedimenti differenti, dando luogo pertanto a composizioni differenti.

«A Trieste, assecondando la forma della città, la cellula si riproduce per traslazione lungo la direttrice del corpo longitudinale, in modo che tutti i semi-cortili si aprano sulla vista del porto. A Chieti la cellula si riproduce simmetricamente rispetto all'asse, con i corpi longitudinali non allineati, ma [paralleli], determinando così il profilo di una strada». ⁸⁶

In queste operazioni di "ripetizione per traslazione" o per "simmetria", la struttura elementare di partenza resta sempre ben riconoscibile. «Questo tipo di strutturazione [osserva CMA] è tipica di quelle architetture di matrice concettuale che tendono a salvaguardare soprattutto l'intellegibilità dell'opera, esibendo i segni che permettono di risalire alle operazioni attraverso le quali essa è stata concepita». ⁸⁷

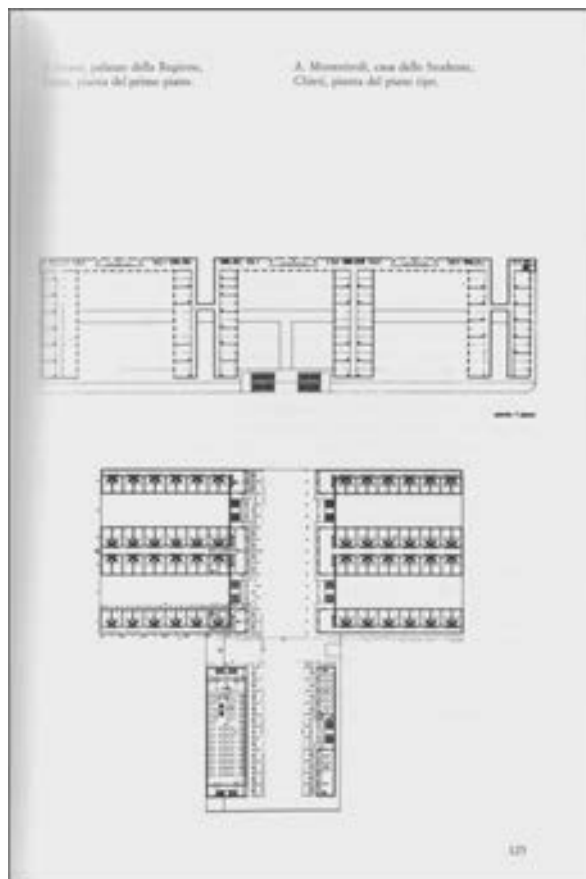
Le opere di Kahn e Terragni prima menzionate, come anche quelle di Grassi e Monestiroli appena descritte, dimostrano che tali processi di trasformazione, prodottisi nel corso del tempo (variazione, concatenazione,

⁸⁶ Ivi, p. 124.

⁸⁷ Ivi, p. 122.

inversione, sovrapposizione e ripetizione, nonché le rispettive varianti e ibridazioni), possono facilmente convertirsi -attraverso una visione sincronica- da strumenti di analisi tipologica in efficaci strumenti di progetto.

Se poi, focalizziamo l'attenzione sui termini che definiscono tali procedimenti, come anche su tante altre parole che CMA usa per descrivere l'architettura (trasformazione, concatenazione, composizione, aggregazione, disgregazione, inversione, sovrapposizione, ripetizione, traduzione, trasgressione, ecc.) ci accorgiamo che tutte o quasi sono caratterizzate da un prefisso che potremmo definire "vivo" e "aperto". Un prefisso che già in sé pare esprima una promessa di variazioni: la forza combinata di "reiterazione" e "alterazione".



Le variazioni dell'identità, p. 125. G. Grassi e A. Monestiroli, palazzo della Regione (Trieste); casa dello Studente (Chieti)

Astrazione come fine

La nuova prospettiva epistemologica che a partire dalla seconda metà del XVIII secolo cominciò a mettere in discussione l'uniformità del processo storico, determinando le prime lesioni al suo interno, erompe in tutta la sua forza alla soglia del terzo millennio.

Ciò che nell'Illuminismo si presentò con i caratteri di una incrinatura sotto traccia e poi assunse, nel novecento, la portata di una frattura evidente e ineludibile, oggi ha dato luogo a interruzioni e discontinuità che di fatto hanno frammentato la realtà sin quasi alla dissoluzione. In questo quadro, la ricerca tipologica di CMA ci appare come una sorta di risposta epistemologica alla perdita di coesione dell'architettura. Una fitta trama di "ponti della conoscenza" volti ad annullare, nell'accidentato territorio dell'architettura, l'effetto negativo di ostacoli sempre più alti e baratri sempre più profondi; nel tentativo di ripristinare la logica tra alterità e identità.

Se nell'ottocento Quatremère de Quincy esprimeva l'esigenza della sua epoca di distinguere in architettura tra "modello" e "tipo", definendo il primo termine come una sorta di figura prefissata da ripetere tale e quale, e il secondo come una costante ravvisabile in opere diverse;⁸⁸ se i maestri dell'architettura moderna più che subordinare il tipo alla tecnica, lo filtrarono in essa; CMA, alle porte del terzo millennio, tenta di spingere un po' più in là il ragionamento tipologico avviato dalla scuola italiana della "tendenza". E lo fa proponendo il passaggio dal "tipo" in quanto aspirazione all'elementare (all'archetipo, si potrebbe quasi dire) al "procedimento tipologico" in quanto aspirazione al complesso. Un tentativo, insomma, di tornare a dominare l'universo dell'architettura da una prospettiva più ampia e articolata, senza cioè eludere -né peraltro subire passivamente- la dimensione eterogenea e

⁸⁸ A. C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, 2 voll., Librairie d'Arien le Clère, Paris 1832; trad. it., in edizione ridotta, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio, Padova 1985.

controversa della contemporaneità, ma assumendola in modo critico. O meglio, in modo astratto.

Così concepito, il procedimento tipologico è del tutto incentrato sul concetto di trasformazione. Una concezione “dinamica” di tipo, che non solo si pone agli antipodi dell’arcaica idea di modello, ma anche spezza l’idea “statica” e accademica di tipo. Laddove quest’ultima limiterebbe il raggio d’azione del progetto alla composizione meccanica di tipi o archetipi diversi, il procedimento tipologico propenderebbe per la loro articolata mescolanza. Laddove la precedente si limita alla “relazione”, la seconda tende alla “confluenza”.

Questa precisa prospettiva suggerita da CMA, trova il suo fondamento nella lettura in chiave tipologica dell’architettura moderna, e costituisce il fine ultimo della speculazione messa in atto ne *Le variazioni*.

Il libro, infatti, dopo aver trattato in ordine: il tipo come fondamento epistemologico dell’architettura, il tipo come permanenza delle variazioni, il tipo come processo di trasformazioni, si chiude con l’astrazione del tipo.

Detto in altri termini, l’autore, dopo averci condotto passo dopo passo lungo la rassicurante edificazione della “cattedrale” (blindando in tal modo il nostro senso storico) decide di condurci allo scoperto, nel mondo impervio del progetto contemporaneo. E lo fa mostrandoci la de-costruzione della “cattedrale” così come l’ha messa in atto la cultura moderna, fin sino la sua rarefazione, comprensiva delle relative trasgressioni. Giacché, ci ricorda CMA, «progettare è trasgredire un determinato tipo con decisioni logiche».⁸⁹

Trasgressioni logiche dunque, ben calcolate precisa CMA, dato che «ogni trasgressione ha come referente qualcosa di già prefissato, e suppone una struttura formale la cui trasformazione non metta in discussione l’identità e la riconoscibilità. Altrimenti non si potrebbe parlare di trasgressione ma, se mai, di scomparsa e di sostituzione. Notiamo allora come,

⁸⁹ Ivi, p. 166, Tony Diaz in una citazione di CMA. T. Diaz, *El proyecto de arquitectura: transgresión y tipología*, in *Textos de Arquitectura*, CP 67 Editorial, Buenos Aires 1987, pp. 107-111.

paradossalmente, il tipo si conservi proprio grazie alla sua stessa trasgressione». ⁹⁰

Ma la decifrazione di queste trasgressioni, o meglio la decifrazione della supposta logica che si cela in esse, pone il problema della forma a un livello di generalità massima. Ossia, comporta l'assunzione di un alto grado di astrazione che permetta appunto di "astrarre" ed "estrarre" dal monolite oramai frantumato solo gli aspetti essenziali e necessari, tralasciando accidentalità e contingenze. ⁹¹

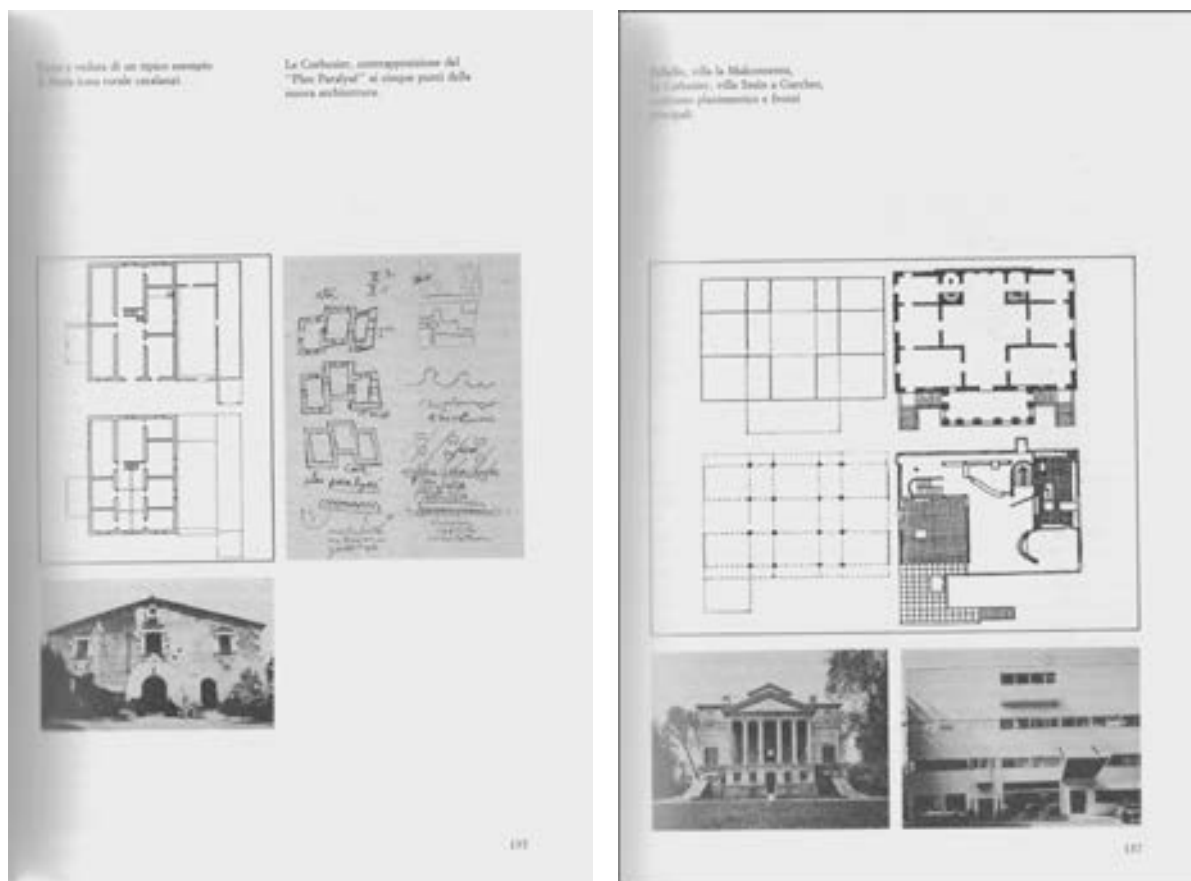
L'astrazione, dunque, come "procedimento conoscitivo" intellettuale e materiale insieme, volto a scovare la nascosta matrice tipologica dell'architettura moderna, per meglio decifrare la complessa correlazione che -nel progetto- intercorre tra l'idea monolitica dell'architettura e la sua realtà scomponibile. Tra tipo e opera.

La parte conclusiva del libro -dedicata per l'appunto a *La nozione di tipo nell'architettura moderna*- si apre infatti con il capitolo intitolato *Monolitico versus scomponibile*. In esso l'autore mette in atto, sotto le apparenze di una inflessibile dicotomia, ciò che in realtà si rivela come una feconda "contrapposizione complementare" che dà luogo alla reciproca legittimazione tra idea di "tipo" e idea di "astrazione".

Nello specifico, CMA identifica nel tipo della *masía* (la casa rurale catalana) "un tutto monolitico" nel quale i sottosistemi che concorrono alla definizione dell'edificio coincidono pienamente. Infatti, la struttura tipologica che caratterizza la *masía* -tre campate formate da quattro muri paralleli posti tendenzialmente alla stessa distanza- assimila al contempo: la struttura portante, l'organizzazione spaziale, lo schema distributivo e il linguaggio architettonico.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cfr. *Astrazione in architettura: una definizione*, in C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano 2002, pp. 125-134.



Le variazioni dell'identità, pp. 135 e 137

la Masia catalana contrapposta ai cinque punti della nuova architettura di Le Corbusier
villa Malcontenta (Palladio) contrapposta a villa Stein (Le Corbusier)

A questa idea monolitica di architettura, in cui i sottosistemi costruttivi risultano fusi insieme, CMA contrappone l'opera scomponibile di Le Corbusier e i cinque punti dell'architettura moderna che egli destinò alla critica del "Plan Paralyse".

«È innegabile [scrive CMA] che il carattere scomponibile dell'architettura moderna deriva dall'applicazione di alcune innovazioni tecniche, come per esempio il principio della struttura a scheletro, che tra l'altro comporta la possibilità di distinguere tra nozione di struttura e nozione di chiusura. Ma i motivi tecnici non esauriscono la spiegazione di questo fenomeno. [...] I cinque punti non sono tanto i principi di una nuova tecnica costruttiva, quanto l'espressione di un modo nuovo di pensare l'architettura». Presuppongono, cioè, una precisa vocazione all'astrazione che, nel concepire isolatamente i sottosistemi costruttivi, è volta a scomporre ciò che

era composto per ricomporlo nuovamente in modo tanto logico quanto plurimo e inaspettato.

L'astrazione secondo Le Corbusier, pertanto, più che subordinare il tipo alla pura forma tecnica così come tendono a fare i razionalisti radicali,⁹² più che produrre la trasfigurazione del tipo, approda paradossalmente alla sua identificazione polisemica. Insomma, un procedimento complesso che sottopone ad astrazione tutti i problemi, tutti gli sviluppi tipo-logici, contemporaneamente.

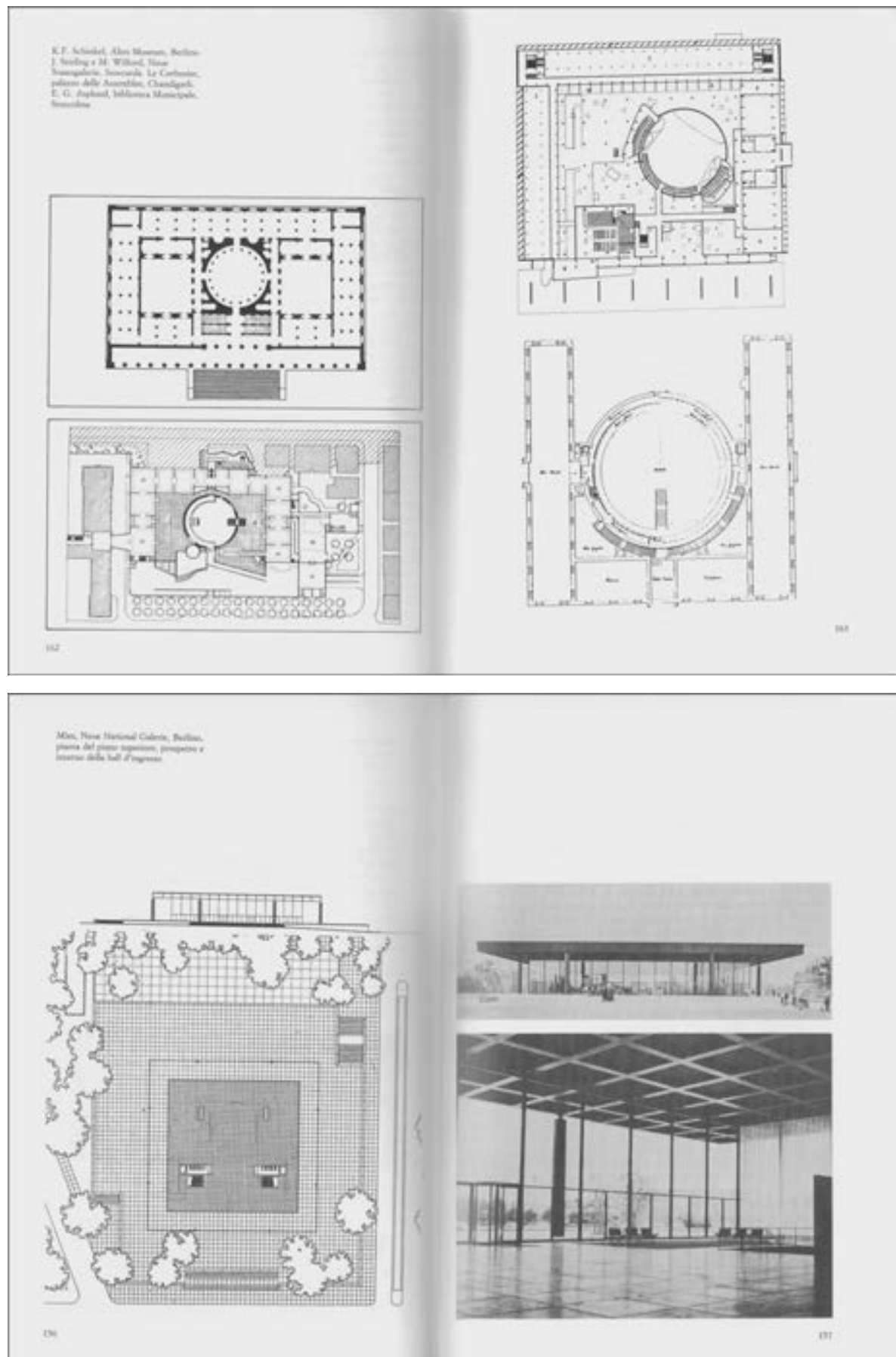
Questo *modus operandi* sovverte l'ordine statico del tipo e «opera come un dispositivo che libera strategie diverse, persino conflittuali, attraverso le quali l'edificio raggiunge un equilibrio dinamico».⁹³

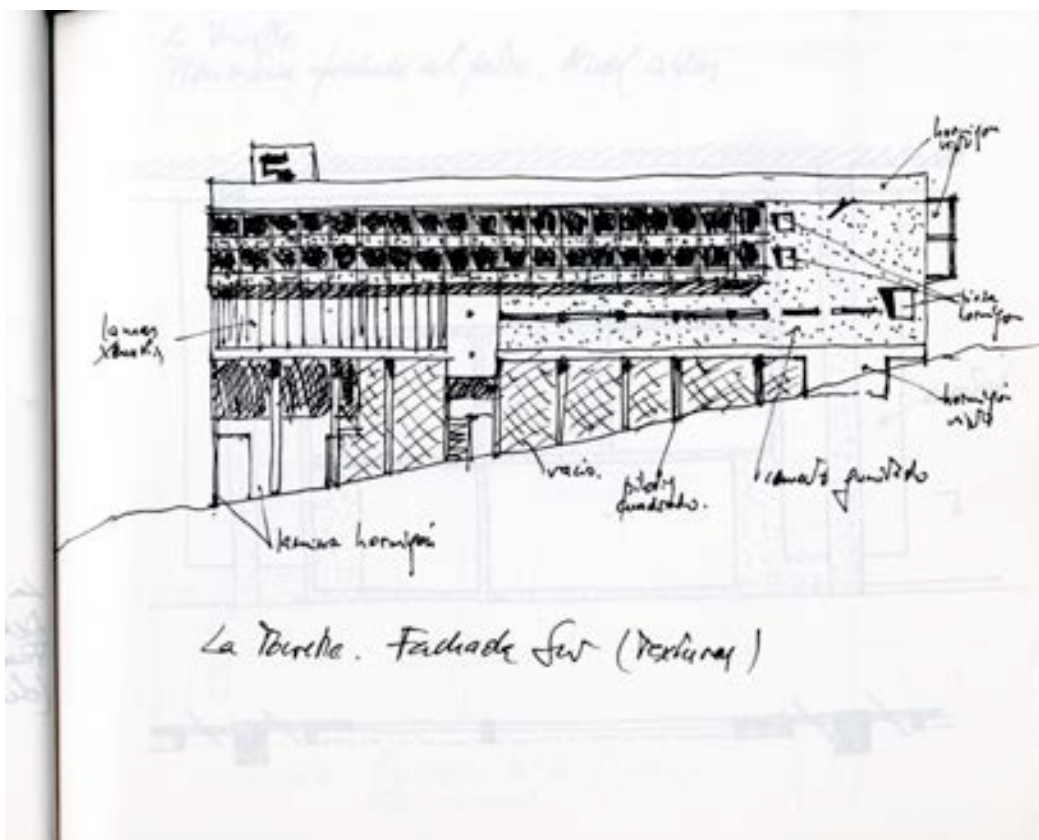
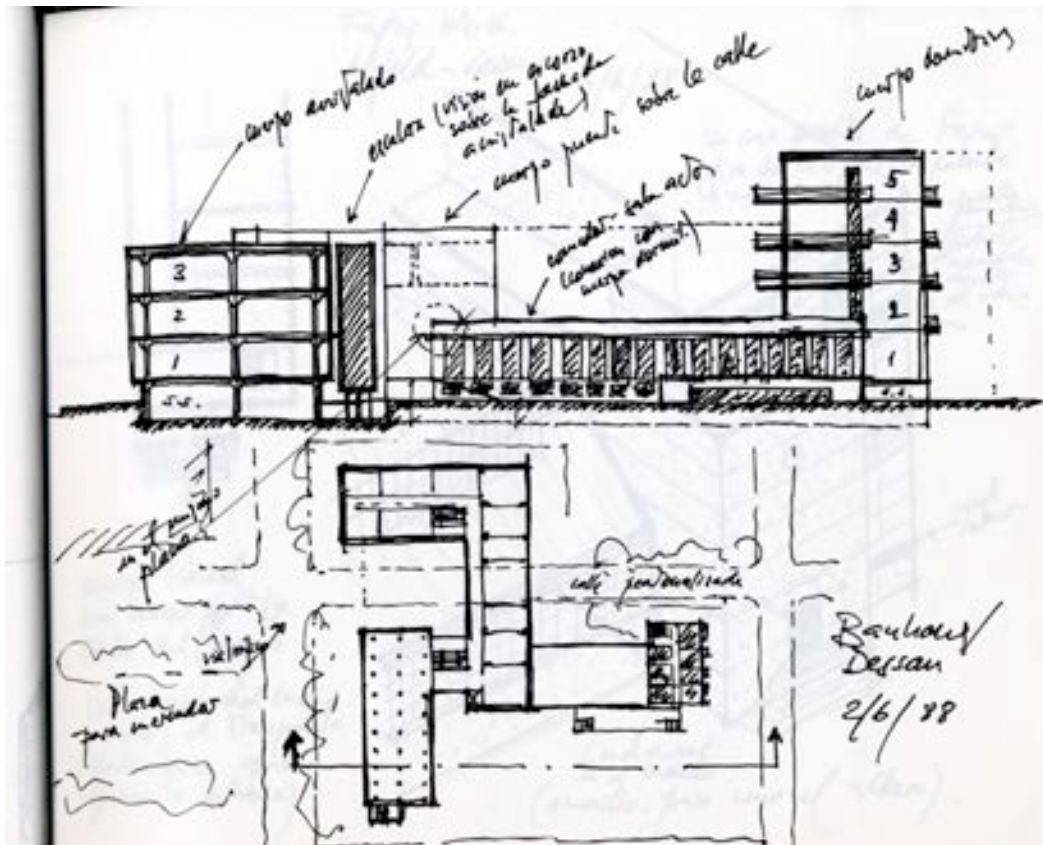
Se Le Corbusier "astraе" dal tipo la sua identità polisemica; Mies van der Rohe (l'altra faccia del Movimento Moderno) rende rarefatta quella stessa identità, poiché nelle sue opere, ci ricorda CMA, «il tipo si ritrae sempre a un livello più astratto: si rende cioè inafferrabile attraverso le immagini per impedire la propria disattivazione».⁹⁴

⁹² Si pensi a riguardo la nota polemica tra Karel Teige e Le Corbusier, ripresa nel numero conclusivo della rivista 2C. *La polemica Teige-Le Corbusier*, in C. Martí e X. Monteys, *La línea dura*, in "2C-Construcción de la ciudad", 1985, n. 22, pp. 6-11.

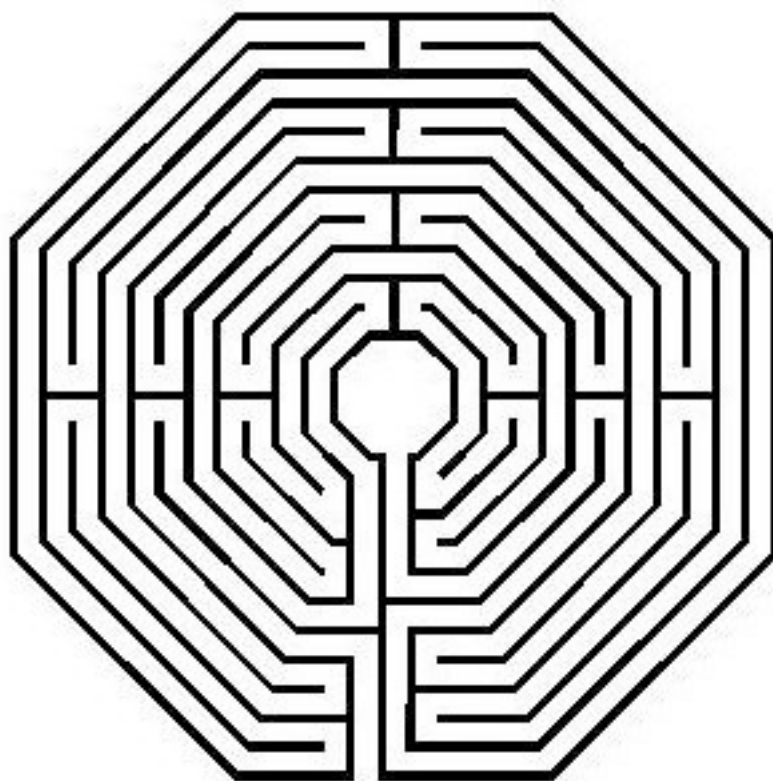
⁹³ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op. cit., p. 139.

⁹⁴ Ivi, p. 168.





C. Martí Arís, rilievi, scuola del Bauhaus (Dessau); convento de La Tourette -INEDITI-



**"Silenzi eloquenti" e "Cabos sueltos",
un progetto eteronimo**

L'eteronimia come poetica

*Cabos sueltos*¹ è il titolo che CMA ha assegnato al suo ultimo libro: una raccolta di prefazioni, presentazioni, articoli e recensioni, stesi dall'autore in questi dal 2005 al 2009. Una pubblicazione che predilige la condizione "aperta", di pagine non legate definitivamente, che puntano -come spiega lo stesso autore- in molteplici direzioni e interessi, appunto come fossero le "cime sciolte" di un fascio di fili o funi.

Per focalizzare meglio questa metafora, CMA l'associa alla sequenza conclusiva di *Otto e mezzo*, il film capolavoro di Federico Fellini. Una sequenza enigmatica ed eloquente insieme, con la quale il regista «convoca quel gran circo composto dai suoi personaggi, ricordi e fantasmi, intorno a una onirica pista circolare, sotto il richiamo della seduttrice musica di Nino Rota. Il gruppo [puntualizza CMA] è certamente eterogeneo e, tuttavia, risulta stranamente unitario»².

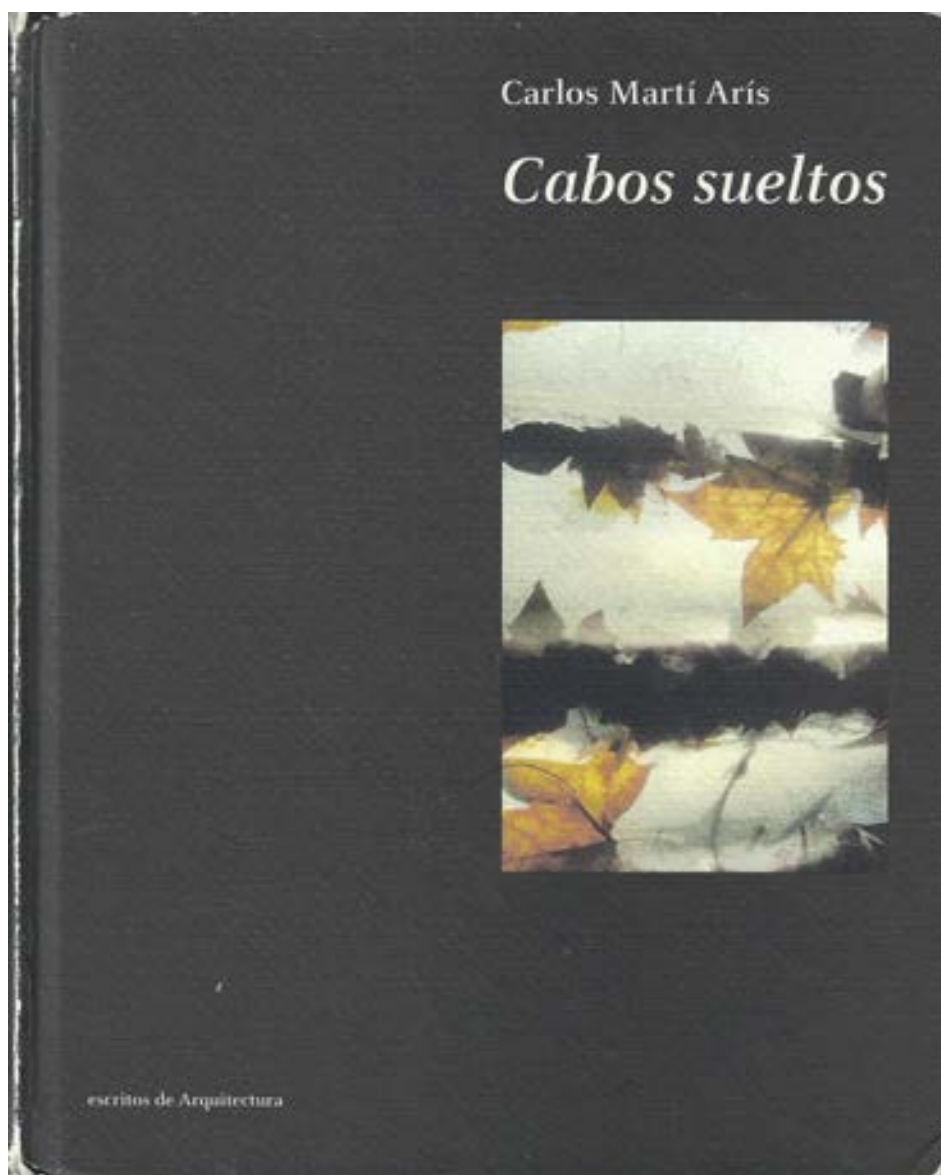
Nella costruzione di questo libro, CMA aspira allo stesso risultato; indifferente all'uniformità, tenta di conseguire un'unità eterogenea nella quale i molteplici scritti che lo compongono possano affrancarsi dall'essere una mera elencazione, mettendo in evidenza quella "base comune" che li rende solidali ma al contempo permette loro di evolvere, per così dire, in una "danza plurale".

La base comune, la pista circolare cui allude CMA, è il *corpus* disciplinare dell'architettura. O meglio, la manipolazione critica cui esso va necessariamente sottoposto; nella consapevolezza, tuttavia, che nessuna piroetta speculativa, nessuna acrobazia progettuale, nessun giudizio funambolico, possano darsi in autonomia prescindendo dalla base oggettiva della disciplina e dalla forza gravitazionale che questa esercita. Poiché,

¹ C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, Lampreave, Barcelona 2012.

² Ivi, *Presentación*.

come ci ricorda Paul Valéry, la donna che danza «ridiventa sempre se stessa; cessa d'essere piuma, uccello, idea; d'essere insomma tutto ciò che al flauto piacque ch'ella fosse, giacché la terra stessa, da cui ha preso slancio, la richiama e la restituisce tutta ansante alla sua natura di donna e all'amico».³ O fuor di metafora, poiché «la rappresentazione d'un insieme fatto di mutamenti [o movimenti] è possibile soltanto se essa si dà come il luogo della modalità d'una sola *materia o legge*».⁴



C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, copertina

³ P. Valéry, *L'anima e la danza*, in *Eupalinos*, Mondadori, Milano 1947, p. 37.

⁴ P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Abscondita, Milano 2002, p. 45

L'assemblamento felliniano ricalca il tempo della musica di Rota, e così facendo immette nella metafora iniziale il movimento del quale essa era sprovvista. Un movimento strettamente antropico, cosicché la struttura del libro si converte nella struttura del pensiero che quel libro ha concepito, e i *cabos sueltos* che lo compongono in un ordito logico che eccede quello stesso pensiero.

Detta in altro modo, CMA mette in scena l'unità molteplice dei "Nomi propri" che definiscono non solo l'indice del libro, quanto piuttosto il proprio universo intellettuale; fornendoci in tale maniera più che l'immagine fissa del suo volto, la dimensione plurima e composita della sua poetica, nonché il denominatore comune necessario al suo manifestarsi.

La verità è nella relazione, pare ci voglia dire l'autore. Relazione che comporta non soltanto "influenza", quanto piuttosto "confluenza". Relazione che induce a dire "anche" invece di "oppure".

Scrivono Rogers: «vogliamo essere tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili in un nodo sintetico dove ogni parte sia ugualmente necessaria alla consistenza del tutto». ⁵ CMA certo sottoscriverebbe questa affermazione, anche se a onor del vero i suoi interessi, i suoi *cabos*, non si prestano ad essere raccolti in un nodo sinottico. Piuttosto -come osserva Elisa Valero- si manifestano attraverso un nuovo genere letterario, il preferito da CMA, che appunto potrebbe denominarsi "*cabo*", per la sua vocazione a legare ed essere legato. A differenza del saggio, che suole essere autoreferenziale, il *cabo* precede o succede, tende o allenta, congiunge e raccorda il lavoro di terzi. ⁶

La poetica di CMA, infatti, ci appare come una trama articolata di "nodi" e "nomi". Una tessitura discreta che a un elevato numero di nodi fa corrispondere un determinato numero nomi, disposti in modo tale che ogni nome sia cinto o dissimulato da una corona di nodi. Perché l'architettura -ci

⁵ E. N. Rogers, *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 116.

⁶ E. Valero, *Un paisaje cultural propio*, in C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op.cit., p. 11.

ricorda CMA, proferendo le parole di Valeria Pezza- sono in primo luogo non gli architetti, con le loro biografie e soggettive intuizioni; bensì le costruzioni, le opere, i progetti anche non realizzati⁷ e -aggiungiamo- quei concetti che serbano una promessa di costruzione: fatti nodali, appunto, che consolidano la tessitura della disciplina, nella pretesa di estrapolare il generale a partire dal fatto specifico, l'oggettivo dal soggettivo.

In questa costruzione critica, che lo stesso CMA definisce in più occasioni "trama di corrispondenze", i "nomi propri" degli architetti dunque presuppongono sempre i "nomi comuni" delle cose, siano questi opere, progetti o concetti.

Al riguardo -parafrasando il filosofo Bertrand Russell- CMA ci ricorda che in linea generale i nomi propri stanno a indicare i particolari, mentre tutto quanto può

essere denominato da un sostantivo non si esaurisce nel fatto specifico in cui si manifesta, bensì riconduce a un contenuto universale.⁸ «Ed è esattamente l'adozione degli universali -precisa CMA- che renderà possibile lo sviluppo di una conoscenza generale, pur basata su fatti singolari».⁹

In questa prospettiva va letta la *poetica eteronima* di CMA. Reperiti fuori di sé certe figure di riferimento, certi nomi propri, egli li annoda l'uno all'altro, li organizza nel proprio *io* in modo tale da consentire alla ineludibile pulsione individuale -dell'uomo e dell'artista- di confluire nel denominatore universale sia dell'esistenza come dell'arte; sino a non poter più scorgere ciò che in origine apparteneva alla sfera soggettiva di ognuno dei suoi eteronimi, come alla propria.

La ricerca di CMA è cioè contraddistinta dalla convinzione che l'atto creativo, quello autentico, non può prescindere dalla sfera universale cui alludeva Russell, non può spettare alla impermeabile singolarità

⁷ C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Marinotti, Milano 2007, p. 28 [*La cimbra y el arco*, Fundación de Arquitectos, Barcelona 2005].

⁸ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990, p. 27.

⁹ *Ibid.*

dell'individuo; al contrario, scaturisce dall'aspirazione a una dimensione plurale, sovraperonale della individualità. Più è alta questa aspirazione, più l'atto creativo è autentico e portatore di conoscenza. Esso è tale, insomma, solo se diviene atto fondativo, solo se muove l'esperienza collettiva, nella cui sovradimensione ogni apporto individuale -anche quello straordinario del Genio o del Maestro- si stempera inevitabilmente.

«V'è un processo storico delle idee [scrive Rogers] che si commisura con il valore delle personalità che le rappresenta: vi sono i Maestri, i quali pur nel flusso di un dialettico percorso, sono dei punti dopo di che si va a capo; v'è poi una schiera di architetti valorosi che stabiliscono la mediazione tra i Maestri tramite un forte atto d'interpretazione, di revisione e di rinnovamento [...]».¹⁰ Sta qui la carica energetica del progetto eteronimo: affidare ai Maestri -struttura del processo storico- la struttura della propria poetica. È questa la sfida di CMA, è questo il compito che egli ha imposto a se stesso: mediare tra i grandi Nomi, ovvero tra coloro i quali «sono capaci di reinterpretare, all'infinito, la compatta trama universale. Identificandosi con quelle grandi figure che “al di là di ogni originalità e stranezza sono riusciti a inserirsi in maniera possibilmente perfetta nell'universale e a servire nel modo migliore ciò che sta al di sopra della personalità”».¹¹

Ma questo farsi universale nel concatenarsi dell'esperienza, questa “chiarezza finale” -per dirla con Valéry- si rivela solo dopo un lungo peregrinare, a ragione del quale ogni opera è il punto di arrivo di una traiettoria personale. «Questa traiettoria, però [chiarisce CMA], non si iscrive su un terreno vergine, ma attraversa un territorio dissodato da tempi remoti, delimitato e percorso da una fitta rete di sentieri che si incrociano tra di loro: il territorio dell'architettura, inteso come disciplina, come compendio di saperi. Il progetto si sviluppa dunque orientandosi in questo terreno,

¹⁰ E. N. Rogers, *L'esperienza...*, op.cit., p. 47

¹¹ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Marinotti*, Milano 2002, p.20.

tracciando nuovi percorsi e stabilendo nuovi collegamenti, ma confrontandosi comunque e inevitabilmente con la sua topografia e con i luoghi che la costituiscono». ¹² Topografia e sentieri dunque, l'*uno* universale e il *molteplice* personale: reciproca necessità di *topos* e *motus*.

Quella "chiarezza finale", dissimulata nel libro *Cabos Suelos* (al riguardo si noti il dubbio che lo stesso autore esterna nella *Presentación*: «così ordinati, [questi testi] esprimono qualcosa che neanche io stesso sono sicuro di aver saputo catturare») ¹³ risulta invece didascalica in *Silencios elocuentes*, altro libro di CMA pubblicato nel 1999. ¹⁴



C.Martí Arís, taccuino preliminare alla stesura di *Silencios elocuentes*

¹² C. Martí Arís, *Le variazioni...*, *op.cit.*, p.160.

¹³ C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, *op.cit.*, *Presentación*.

¹⁴ C.Martí Arís, *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona 1999, trad. it. ampliata *Silenzi eloquenti*. *Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Marinotti, Milano 2002. La pubblicazione italiana è arricchita di una Parte Seconda, intitolata *Architettura e astrazione*.



C.Martí Arís, *Silencios elocuentes*, ed. spagnola, copertina



C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, ed. italiana, copertina

Se infatti osserviamo la composizione di quest'altro libro, cogliamo un aspetto molto significativo riguardo a quanto detto finora. L'indice si presenta con una struttura molto solida. Dieci capitoli costituiscono una doppia serie alternata, secondo la quale gli scritti che costituiscono i capitoli con numerazione dispari sono dedicati a singoli autori; mentre quelli con numerazione pari si riferiscono a temi specifici. Temi che da un lato intercettano trasversalmente gli interessi di tutti e cinque gli autori trattati; dall'altro, intervallandosi ad essi, li annodano uno con l'altro, il precedente con il successivo.

Viene in tal modo a costituirsi una nitida catena eteronima, i cui anelli o nomi sono legati tra loro da una serie di temi o nodi.

I capitoli dispari 1, 3, 5, 7, 9 corrispondono ai nomi di Borges, scrittore del labirinto; Mies van der Rohe, architetto delle forme elementari; Ozu, regista del piano fisso; Rothko, pittore della linea d'orizzonte; Oteiza, scultore dello spazio concavo. I capitoli pari 2, 4, 6, 8, 10 corrispondono invece a concetti riconducibili alle diverse accezioni del "silenzio" nell'arte; alle sue variazioni, vale a dire alla sua eloquenza.

Ancora una volta assistiamo dunque alla relazione tra "nomi", "cose" e "temi"; tra maestri operanti in ambiti artistici differenti, le loro opere, e i concetti universali del fare artistico. Nella consapevolezza -è questo alla fine ciò che contraddistingue la ricerca di CMA nel pieno della sua maturità- che la diversità delle arti non impedisce la loro unità, piuttosto la sottolinea.

Nel taccuino preliminare alla stesura dei *Silencios elocuentes*, CMA annota sotto il nome di ognuno dei suoi cinque "eroi", i nomi di altri autori assimilabili anche se appartenenti a discipline diverse; come a volerne ipotizzare le rispettive affinità elettive. E dalla loro confluenza cominciare a sbizzare la propria famiglia spirituale, nel modo che segue:¹⁵

¹⁵ Il taccuino si presenta in formato A4 con copertina celeste, scritto tra il 3 agosto 1993 e l'11 maggio 1997. La tabella descritta compare a p. 39, 27 dicembre 1997.

MIES	OTEIZA	OZU	BORGES
BARRAGAN	ROTHKO	DREYER	VALÉRY
SHINOHARA (KAZUO)	STILL (CLIFFORD)	ERICE (VÍCTOR)	(?) CONRAD (?)
ASPLUND	NICOLSON (BEN)	DELVAUX (PAUL)	CERNUDA
DIESTE	MORANDI		GAMONEDA (ANTONIO)
BILL (MAX)			
SCHWARZ (RUDOLF)			

27/12/96.

(John Taylor ?)

MIES	OTEIZA	DREYER	BORGES
BARRAGAN	ROTHKO	OZA	VALÉRY (PAUL)
SHINOHARA	STILL (CLIFFORD)	ERICE	CONRAD (?)
ASPLUND	NICHOLSON (BEN)	DELVAUX	CERNUDA
DIESTE	MORANDI (GIORGIO)		GAMONEDA
BILL (MAX)			
SCHWARZ (RUDOLF)			

Transparencia . Pasar a través de ellas . Translucidez
 Españamiento . Permeabilidad . Distancia (para ver) comprender
 Espacio transitable . Carácter abierto . Lóbrego . Receptivo .

No compacto . No cerrado . No impermeable . No repleto .
 No bloqueador e impenetrable . No opacante . No convexo .

El espectador penetra y puede construir su propia interpretación .
 Hay indicios pero no la explicación completa .
 Se puede penetrar en la obra y establecer un diálogo con ella
 (Esto coincide con la "Federación de Textos" de J.P.)

Para ello la obra tiene que producir un vacío .

"Las palabras crean espacio, aferrándose, riéndose, variando . Eso es el poema"
 (José Ángel Valente : de propósito del vacío, de forma y la poesía ; 02 Mayo 1974/95)

[Vacío es un modo negativo de todo contenido que escapa de un modo
 ostensible, bloqueador e impenetrable, al interior de la obra] (OTEIZA)

Stando al nostro critico, nel loro convergere, le diverse arti non costituiscono un ambito inter-disciplinare; bensì, al contrario, danno luogo a un'unica e articolata disciplina (l'Arte), secondo la quale l'artista -il suo nome, la sua opera- è concepito come una cerniera tra le differenti realtà artistiche.

Del resto qualcuno disse, forse Eliot, Valéry o Borges non ricordo: «un critico che non si interessasse altro che di letteratura avrebbe ben poco da dirci».

L'associazione di quei cinque maestri rappresenta dunque il modo personale dell'autore di «mettere in evidenza come discipline tanto diverse tra loro, la letteratura, l'architettura, il cinema, la pittura e la scultura affondino le loro radici in una medesima caratteristica della conoscenza umana»: ¹⁶ la vocazione al silenzio. Qualità che presuppone «il rifiuto dell'arte come aggressione isterica ai sensi», ¹⁷ a favore dell'affermazione dell'arte come discreta osservazione e costruzione del mondo, rivolta allo svelamento del mistero della vita. Ma questa osservazione operativa, anche se introspettiva, anche se compiuta in solitudine dall'artista, presuppone cooperazione e condivisione. Presuppone un'idea di arte, le cui vaste ramificazioni della radice comune possono essere esplorate solo grazie a una nutrita ma ben selezionata compagnia di speleologi. Eteronimi "scelti", al di là del tempo e dello spazio, cui affidare il proprio orientamento, la propria sorte investigativa. *Compañeros de viaje* (così li ama chiamare CMA) cui confluire, per condividere in sicurezza il percorso esplorativo.

Ma questi "compagni di viaggio", siano essi suoi maestri o allievi, per CMA costituiscono a loro volta dei mondi nei quali inoltrarsi. Mondi per così dire da esplorare, espropriare e riedificare.

Nel taccuino preliminare alla stesura dei *Silenzi eloquenti* CMA annota: «la mia pretesa è lavorare con pezzi sciolti che vadano poco a poco

¹⁶ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti...*, op.cit., p. 14.

¹⁷ *Ibid.*

tessendo una struttura che si va serrando e consolidando: alla maniera di una variazione musicale». ¹⁸

Prima di chiarire questo commento -a nostro avviso illuminante- e procedere così nel ragionamento sulla dimensione eteronima dell'autore, è però d'obbligo un inciso sull'importanza che riveste la musica sia nello specifico di questo libro, sia in generale nella poetica di CMA:

La musica, tra le discipline artistiche, sembra essere la grande assente dei Silencios. L'indice non ne lascia traccia, nessun nome di compositore compare in esso. Eppure, basta sfogliare le pagine per avvertire come la musica in realtà trasudi dalle pagine del libro. I nomi, tra i musicisti citati, di Bach, Brahms e Shönberg sono assunti da CMA per svelare il concetto di tradizione attraverso l'associazione delle loro opere. ¹⁹ Come un collante occulto, gassoso, la musica si insedia negli interstizi dei dieci "pezzi sciolti" scritti da CMA, consolidando il tramato strutturale, fisico, dell'insieme. In ragione del titolo, d'altronde, non poteva essere diversamente: la presenza della musica non andava esplicitata, bensì svelata.

Un po' alla maniera della ipnotica musica felliniana di Rota, qui la musica conduce la compagnia eteronima di CMA lungo i "silenzi" da lui composti, alla ricerca di quelle verità elementari del "fare" artistico nascoste sotto il fango della logorrea, dell'appariscente, del frastuono. Del protagonismo estremo promosso dalla pseudo-cultura mediatica, volto ad abbacinare più

¹⁸ Taccuino preliminare alla stesura di *Silencios elocuentes*, op.cit., p. 44, 10 febbraio 1997.

¹⁹ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti...*, op.cit., pp.76-77. Ad esempio, ciò che CMA scrive di Brahms, è molto significativo per intendere la poetica dell'autore: «sospettato di comporre una musica superata, incapace di sintonizzarsi con il nuovi tempi, rappresentati dalla scuola della "nuova Germania", diretta da Richard Wagner [...], Brahms era considerato poco più che il guardiano delle vecchie tradizionali musicali. [...] Dovettero passare alcuni decenni perché si potesse cogliere pienamente il significato dello sguardo retrospettivo di Brahms verso le opere dei maestri del barocco e dei polifonici del sedicesimo secolo. Solo dopo i contributi di Shönberg e di altri musicisti suoi coetanei, si comprese che il proposito che spingeva Brahms a costruire un ponte verso Bach e la musica antica racchiudeva una profonda intuizione, che avrebbe poi spianato la strada a quelle ricerche della musica del ventesimo secolo tese al superamento del periodo post-romantico [...] Probabilmente, la musica [di Wagner, di Berlioz, o quella di Listz costituiva una più fedele espressione dello spirito dell'epoca; proprio per questo motivo, però, oggi, risulta maggiormente vincolata a quel periodo, mentre quella di Brahms sembra fluttuare nella storia: la vediamo dialogare con il passato e con il futuro, debordando con stupefacente vitalità dagli angusti limiti del proprio tempo».

che a fare luce sulle cose. Del funambolico soggettivismo, teso a meravigliare più che a gratificare i sensi. Per tornare là dove i nomi sono superflui, al silenzio, regno dell' eloquenza.

Chiuso l'inciso, torniamo al commento annotato dall'autore; ovvero alla sua pretesa di tessere con "pezzi sciolti" un insieme strutturale che va rinsaldandosi "alla maniera di una variazione musicale". Al di là dell'evidente relazione con la struttura di *Cabos sueltos*, a che cosa si riferiva CMA nel citare l'arte della variazione musicale, quell'arte tesa a «una costruzione che si chiude circolarmente»²⁰ e che trova in Brahms -compositore preferito di CMA- il suo più nobile e sobrio rappresentante?

Certamente, prima di balbettare una risposta, non possiamo non tenere presente come in quest'annotazione risieda una profonda assonanza con i temi che hanno regolato in precedenza l'indagine tipologica di CMA, secondo la quale l'identità del *tipo*, appunto, non risiede nella fissità di una struttura formale, bensì nelle sue molteplici variazioni.

Nella sua opera prima -sorta di autoritratto- intitolata *Introduzione al Metodo di Leonardo Da Vinci*, il solito Valéry ci fornisce al riguardo un ulteriore spunto di riflessione: «l'uomo universale è abitato da una folla di esseri, da una folla di ricordi possibili, e dalla forza di riconoscere, entro la distesa del mondo, un numero straordinario di cose distinte e di sistamarli in mille modi. Nella sua memoria, i volti sono ordinati, mentre le variazioni si avvicendano da una fisionomia all'altra. Sa come nasce un sorriso, e può inserirlo sulla facciata di una casa». ²¹

In questo ordine, composto da variazioni di volti -è ancora l'eco dello scrittore francese che ci guida nella risposta- lo "strano animale" ha tessuto numerosi legami purissimi fra tante forme diverse: costruzioni molteplici, che rappresentano un determinato metodo di lavoro. Lavoro che comporta

²⁰ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti...*, op.cit., pp. 77-78.

²¹ P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, op.cit. p. 36 e 40 (citazione ricomposta).

variazioni di un fatto originario, di un fatto ereditato; lavoro che tende costantemente all'universalità, poiché ogni cosa, ogni nome, lo orienta.

In sociologia, il concetto d'identità riguarda, da un lato il modo in cui l'individuo mette in atto la “costruzione” di se stesso come membro di un determinato gruppo; dall'altro, il modo in cui la “costrizione” alle regole di quel gruppo fa sì che ciascun individuo possa situarsi e identificarsi in esso. In architettura è lo stesso. Basta sostituire alla frase la parola “gruppo” con “disciplina”, e la parola “individuo” con “architetto”. Al riguardo, ecco la fulminea spiegazione di uno degli eteronimi di CMA: «ciò che rende possibile l'individualità è l'identità». E poi continua, «uno studioso non può mai pensare isolatamente o a caso: può soltanto ampliare un corpo organico di idee, cioè aggiungere qualcosa che ha una relazione logica con ciò che lui stesso o altri hanno già pensato».²²

Tenendo bene in mente che il termine “costruzione” riconduce tanto all'opera nella sua autonomia oggettuale, quanto al processo operativo messo in atto dalla soggettività dell'artefice, il costruire è secondo CMA la rappresentazione di un insieme fatto di variazioni identitarie, dove l'azione congiunta di “trasformazione” e “conservazione”, agisce simultaneamente sulle cose e su i nomi che quelle cose hanno concepito.

Interpolando il discorso, il nostro critico è insieme “costruzione” e “costrizione”. Una parte fatta di logica e immaginazione, compone o scompone, collega o recide, aggiunge o sopprime, attenua o accresce; l'altra, fatta di regola e memoria, immagazzina i frammenti, esalta i principi, mantiene i fili, assicura stabilità e durata all'insieme ereditato.

Stando al pensiero di CMA, si potrebbe ipotizzare che il concetto di eteronimia e quello di “variazione dell'identità”, in un qualche punto del processo costruttivo del pensiero come del progetto architettonico, coincidano.

²² C. Martí Arís, *Le variazioni...*, *op.cit.*, p.160.

Schematicamente, l'eteronimia così come crediamo la persegua CMA, è una variante del concetto di "tradizione", inteso nel senso etimologico di "trasmissione del sapere". Un sapere sì ereditato, tra-mandato di generazione in generazione, però spogliato della sua condizione cronologica. Commisurato insomma al pensiero sincronico, che converte la trasmissione dell'esperienza in composizione dell'esperienza, la qual cosa innesci una confluenza di saperi e poetiche²³.

«L'articolo *Tradizione e talento individuale* che il poeta e critico T.S. Eliot ha pubblicato nel 1920 [scrive CMA in *La Cèntina e l'arco*], continua ad essere un riferimento imprescindibile su questo tema. Secondo Eliot, qualsiasi grande opera poetica si appoggia, necessariamente, sulla riflessione critica di alcune opere precedenti. Si tratta dunque di definire una tradizione in cui inserirsi e dalla quale avanzare. [Poiché] "nessun poeta, nessun artista di nessuna arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo: bisogna collocarlo, per procedere a confronti e contrapposizioni, tra i poeti del passato"». ²⁴

Tuttavia, alla fine del processo, collocate tutte le tessere, restano dei vuoti: questo è il regno indiscusso del critico.

Poiché per CMA l'arte non è identica al totale esatto delle sue apparenze, il ruolo attivo del critico, nella fondazione continua sia di una specifica disciplina (l'architettura) sia dell'arte in generale, quando a prevalere è l'etica del mestiere e il senso di responsabilità implicato dal giudizio, si traduce in una tessitura discreta di senso storico tesa a colmare, sia il vuoto tra le diverse realtà artistiche, sia gli spazi tra il lavoro dei diversi eteronimi: maestri ai quali egli stesso ha affidato la propria orbita investigativa.

²³ C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, *op.cit.*, pp. 187-191.

²⁴ *Una opinione sulla critica*, in C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco*, *op.cit.*, pp. 17-18.

Nel capitolo di apertura de *La cèntina e l'arco* (2005) -libro che prolunga e in un certo senso decifra il precedente *Silenzi eloquenti*- CMA scrive: «si può intendere la critica come un tentativo di non isolare la teoria dalla pratica, in modo da garantire che tra le due si produca un rapporto reciproco». E subito dopo precisa: «questo è anche il compito che si propongono alcuni maestri. Il lavoro dei maestri permette di trascendere dall'esperienza concreta che in questo modo si converte in oggetto di conoscenza generale. Possiamo così vedere come le figure di critico e maestro possano coincidere». ²⁵

Se per CMA queste due figure, critico e maestro, possono coincidere; proiettate a una scala generale, a coincidere -nel pensiero di CMA- sono Critica ed Eteronima. Il capitolo "*Sui maestri*" che chiude *La cèntina e l'arco* ne è testimonianza. La loro lezione plurima si fa cerniera tra "teoria" e "pratica", i due ambiti che si celano nella metafora del titolo.

In conclusione, si potrebbe dire che il libro *Silencios elocuentes* inaugura come un diario scritto da CMA in vece altrui. Uno strumento narrativo apparentemente paradossale, concepito dal nostro architetto per mettere a punto e svelare, prima di tutto a se stesso, i principi della sua ricerca attraverso quella altrui. Un metodo, questo dell'eteronimia, esteso al libro *La cèntina e l'arco* e ribadito in *Cabos sueltos*, che il critico Giovanni Leoni ha definito come «costruzione plurima e impersonale della personalità, che denuncia da un lato l'impossibilità di rinunciare, nel moderno progetto di architettura, alla presenza della personalità e, dall'altro, opera una critica e costruisce una alternativa alla forma piena e totalmente autoaffermativa della personalità architettonica dominante il Primo Novecento», ²⁶ come anche il preludio di questo nuovo millennio.

In questo diario, gli eteronimi coesistono con l'autore e ne formano una sorta di estensione del carattere. Ma attenzione, il progetto eteronimo di

²⁵ T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano 1960, p.118.

²⁶ Lettera di presentazione di questa stessa Ricerca, inviata a Xavier Monteys nel gennaio 2013.

CMA ha poco o nulla dell'eteronimia creativa di Fernando Pessoa. Gli eteronimi di CMA non sono creature dell'io, ossia non sono una moltiplicazione della personalità; al contrario giungono dall'esterno, estendono l'identità. Sono coloro che egli cita in maniera più o meno esplicita non semplicemente come supporto esterno ma come propri. Più che di creazione letteraria alla maniera di Pessoa, si tratta di appropriazione letteraria, che in quanto tale accomuna il nostro autore a Borges, suo scrittore prediletto. Al di là della propensione di entrambi a servirsi della metafora, del maestro argentino CMA condivide intimamente l'idea che «l'immagine che un solo uomo può formare non tocca nessuno»²⁷. Da qui, l'attitudine di Borges, emulata dall'allievo Martí, di «appropriarsi degli autori di cui si occupa, pur senza ridurli a meri pretesti, [introducendo in essi] tratti decisivi della propria poetica».²⁸

Si tratta di una costruzione logica del linguaggio che risponde all'idea di lasciar parlar l'altro dentro il proprio discorso come un sé altrettanto legittimato rispetto al sé individuale, modalità che permette l'innescare di una serie di rimandi che di fatto dilatano l'indagine critica oltre la sua figura, a un concatenazione dell'esperienza. Un lungo rosario di nodi, una lunga catena di eteronimi in cui situarsi attraverso il proprio anello anonimo. Pare questo il proposito di CMA, una poetica impersonale, per giungere là dove i nomi sono superflui, alla conoscenza, regno delle evidenze.

²⁷ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti...*, *op.cit.*, p. 23.

²⁸ A. Melis, *Il Prologo come forma di appropriazione letteraria*, in J. L. Borges, *Prologhi*, Adelphi, 2005 Milano, p. 252.

Tipo e silenzio, due nozioni elementari

Il libro *Silencios elocuentes* segna un'apertura nel pensiero di CMA, e apre la fase matura della sua ricerca. Nonostante appaia così diverso dal libro precedente sul tipo, *Le Variazioni dell'Identità*, in realtà aspira a diventarne come un nuovo atto, volto a schiudere tutti gli adattamenti possibili, tutte le promesse che in quel libro erano rimaste sottaciute.

Più che un passaggio netto dall'ortodossia tipologica del primo, all'eterodossia eteronima del secondo, la ricerca che CMA inaugura con *Silencios elocuentes* ci appare dunque come la fioritura lenta ma progressiva di un ventaglio prima socchiuso: le rigide lamine che lo strutturano sono le stesse, e lo stesso è il perno che le tiene solidali alla base, ma il tessuto che all'altra estremità le riunisce, adesso può dispiegare al meglio la varietà del proprio pigmento. Il ventaglio riproduce sempre il medesimo movimento, incessantemente rinnovato su se stesso. Può contrarsi o estendersi, modificare il suo angolo sino a tornare alla sua dimensione nucleare, ma quella transitoria posizione di riposo implica già altre nuove promesse.

Per avvalorare la validità di questa ipotesi, qui proponiamo l'*explicit* de *Le variazioni dell'identità* con cui CMA chiude -o meglio apre- il libro.

Sebbene questo estratto è già noto a chi legge²⁹, crediamo sia conveniente riproporlo tale e quale, senza alcuna parafrasi, integralmente:

«In diversi passaggi di questo testo, l'idea di tipo ci è servita per assimilare l'architettura al rito, al gioco e, in generale, a quei fenomeni che assumono la ripetizione come segno sostanziale della loro natura. A questo punto non si può parlare di varietà o monotonia, allo stesso modo in cui non avrebbe senso riferire tale attributi al fluttuare del mare o al crepitare del fuoco. Sono fenomeni che appartengono a un ciclo più vasto di quello che può dominare la volontà o la visione individuale. Riproducono sempre la

²⁹ Cfr. in questa Ricerca, il capitolo *Canto del servo architetto*.

medesima azione, incessantemente rinnovata su se stessa; dispiegano in modo illimitato quel principio di identità su cui poggiano tutti i cambiamenti. Jorge Luis Borges ha ipotizzato che l'immensità della letteratura può essere contenuta in poche metafore. Allo stesso modo, abbiamo cercato di vedere l'architettura».

E infine, quando ormai tutto nel libro era stato chiarito, tutto sembrava incontestabile, ecco l'impennata logica con cui CMA riapre le danze:

«Pensiamo comunque che questo approccio, malgrado il suo carattere essenzialista e sovrapersonale, non uniforma l'esperienza delle cose e neppure ne sfuma i tratti». ³⁰

In queste ultime due righe, pare si addensino quei piccoli indizi che l'autore ha disseminato lungo il libro, in riferimento allo “spessore della vita” che in realtà si cela sotto l'astratta e a volte asettica indagine tipologica. Indizi come quando, ad esempio, descrive il mercato come una piccola città, che magicamente muore e rinasce ogni giorno; o la cattedrale come grande casa, luogo del raduno e al contempo del raccoglimento, della preghiera individuale e del canto collettivo ³¹.

Con quelle due righe conclusive, in extremis, l'autore quasi costringe il lettore (ma anche se stesso) a ri-codificare tutte le informazioni assimilate fino a quel momento; a ribaltare l'idea che questi si era fatto del libro e del *tipo* come “motore del progetto”. Qui, la fluida macchina teorica messa a punto da CMA, svela per un attimo la sua vera identità umana. E in questa intima fragilità, ci fa cogliere quella sorta di “apertura” di cui si parlava in partenza. Apertura che l'autore aveva già inconsciamente profetizzato quando nel bel mezzo de *Le variazioni*, nel capitolo *Tipo e luogo*, a proposito di ciò che Aldo Rossi chiama “la individualità dei fatti urbani”, scrive: «Rossi analizza i monumenti con l'atteggiamento di chi scruta i tratti

³⁰ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op.cit., p. 176.

³¹ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op.cit., pp. 75 e 81.

di un volto, cercando di ricostruire le diverse vicissitudini che, nel corso del tempo, vi hanno impresso ogni espressione e solcato ogni ruga».³²

Se il primo CMA, attraverso la nozione astratta del *tipo*, radiografa lo “scheletro” dell’architettura per dedurne il funzionamento interno; il secondo CMA, attraverso la nozione altrettanto astratta di *silenzio*, ne fotografa il “volto”, per rivelarne ciò che l’oggettiva natura del *tipo* non avrebbe mai potuto rivelare: ovvero, il respiro. Una foto, dunque, nient’affatto epidermica, bensì esplorativa. Leonardesca. Che in gergo fotografico si potrebbe definire limpida e fortemente contrastata, volta a mettere in risalto anche le più intime rughe di quel viso. Non la ruga come fatto contingente e singolare, ma la ruga come luogo e testimonianza di una identità ereditata, solco della tradizione; ruga che a volte cela una cicatrice, un’incrinatura d’osso, o peggio ancora una frattura forse calcificata dal tempo. È d’obbligo, allora, tornare alla radiografia, perché quella frattura vada compresa sino in fondo per meglio intervenire, e possibilmente ricomporla. Perché -si diceva- solo chi sa come nasce un sorriso può infonderlo nella pianta di una casa.

Detta in altro modo -mettendo in bocca a CMA le parole che Marguerite Yourcenar si permise di far proferire all’anziano imperatore Adriano- l’impalcato teorico de *Le variazioni*, al cospetto della ricerca successiva inaugurata dai *Silencios* «m’appariva come quelle discipline accuratamente elaborate d’altri tempi, ormai solo stadio iniziale di una vocazione d’uomo [o d’architetto]; simili a quelle catene che il danzatore si costringe a portare per balzare più alto quando se ne libera».³³

Rimosse le catene del *tipo*, il balzo che CMA compie nel linguaggio dell’architettura tramite la sua poetica del *silenzio*, è oggettivamente ragguardevole. Ma chiunque sia l’artefice di una tale impresa artistica, perché questa possa essere replicata, non può non riconfermare

³² Ivi, p. 88.

³³ M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2002, p. 170 (1^a ed. 1963).

ciclicamente il proprio debito nei confronti di quel metallo che prima gli cingeva vita e caviglie; mentre ora, inerte, giace sull'assito.

Poiché, ecco una constatazione di Valéry che CMA (a chiusura dell'ampliata edizione italiana dei *Silencios*)³⁴ converte in monito: «quello che oggi si esige da un corridore, da un giocatore di tennis, o da un atleta che voglia emergere -esercizi razionali, disciplina severa, libertà conquistata con un lungo allenamento-, curiosamente contrasta con il poco che serve per essere considerato un artista».³⁵ O riducendo in aforisma: "disciplina severa è libertà conquistata".

Queste parole ci riconducono a un altro aforisma, spesso citato da CMA, secondo il quale "non c'è nulla di più pratico che una buona teoria".³⁶ Infatti, teoria e pratica -ci ricorda- sono incapaci di sopravvivere in condizioni di isolamento, in quanto hanno una finalità comune. Qui si incentra la ricerca del nostro architetto, tutta tesa a distruggere quella che lui definisce la "falsa dicotomia" tra teoria e pratica, tra scienza e arte.

Questo «incessante processo di andata e ritorno dall'oggetto al concetto»³⁷ è l'insegnamento più importante di CMA. Insegnamento che il nostro costruttore ha fissato nella ormai nota immagine de "la centina e l'arco":

«Qualsiasi tentativo di costruzione teorica [...] deve, fin dall'inizio, assumere un ruolo ausiliario, una condizione secondaria, subordinata alle opere, che sono le autentiche depositarie della conoscenza tanto in architettura quanto in qualsiasi altra attività artistica. Questo carattere ausiliario che attribuisco alla teoria non diminuisce per niente la sua importanza, né nega il suo valore decisivo. È come la centina che rende

³⁴ La pubblicazione italiana è arricchita di una Parte Seconda, intitolata *Architettura e astrazione*.

³⁵ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti...*, *op.cit.*, p. 170

³⁶ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, *op.cit.*, p. 35. Questo aforisma, ad esempio, è stato scelto da CMA come epigrafe del suo saggio *La construcción de la manzana en el ensanche Cerdà*, in C. Martí Arís (a c. di) *La manzana como idea de ciudad. Elementos teóricos y proyectos para Barcelonal*, III SIAC, 2c Ediciones, Barcelona 1982, p. 111.

³⁷ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, *op.cit.*, p. 34.

possibile la costruzione dell'arco: una volta compiuta la sua missione , scomparire e non rientra nella percezione che abbiamo dell'opera finita, ma sappiamo che è stato un passaggio obbligato e imprescindibile, un elemento necessario a erigere quello che ora vediamo e ammiriamo». ³⁸

Proprio in questo senso, traslando questa metafora nella traiettoria investigativa dello stesso CMA (e rammentando il balzo liberatorio del danzatore adrianeo) si può dedurre che il libro de *Le variazioni dell'identità* non è altro che la cèntina dei *Silenzi eloquenti*; e questi ultimi, dunque, l'arco concreto del nostro muratore. Un'opera attualmente incompiuta, poiché il cantiere è ancora aperto. Costruzione che evolve pezzo dopo pezzo, scritto dopo scritto, progetto dopo progetto, eteronimo dopo eteronimo. Conci squadriati che tendono alla compiutezza, la cui ragione della loro forma è subordinata al solidale abbraccio che disegnerà la curva comune. È questa la costruzione di un *modus operandi* molto preciso, che nasconde la teoria dietro l'operato dei maestri, per "svelarla" al momento opportuno, solo quando si ha la certezza di aver eluso anche il più minimo rischio di accademismo.³⁹ È lo svelamento, difatti, più che la dichiarazione esplicita, a distinguere la costruzione, non solo retorica, del nostro autore.

Un modo di pensare, questo di CMA, che fa proprio quel principio su cui si fonda il pensiero estetico dell'intero settecento, noto come "unità nella varietà". E infatti, varia e unitaria -come l'idea di *tipo* che egli costruisce- si rivela la sua poetica del *silenzio*. Un principio, quello dell'unità nella varietà, che CMA converte in "strategia". Strategia della variazione, per disinnescare il rischio di accademismo nel campo tipologico. Strategia dell'eteronimia, come antidoto al soggettivismo nel proprio campo poetico.

³⁸ C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco...*, *op.cit.*, pp. 13-14.

³⁹ Cfr. Orsina Simona Pierini, *Sull'autore*, in *Ivi*, p.196.

Al riguardo, proprio come il *tipo*, il *silenzio* declinato al singolare è una nozione astratta -grado zero del processo poetico- che in quanto tale funge sì da riferimento per l'intelligibilità dell'opera, ma non dà all'artefice alcun contributo concreto sul progetto. La sua natura monolitica cioè, non si presta ad essere modellata, scomposta o trasformata. Perché ciò accada, perché il silenzio possa invece convertirsi in strumento operativo, CMA lo declina al plurale, così come aveva fatto con il *tipo*, attraverso variazioni.

Il silenzio varia dunque in "silenzi", comprendendo in tal modo, da un lato tutte le sue accezioni; dall'altro tutte le interpretazioni, trascrizioni o traduzioni fornite dalla compagnia eteronima di CMA. Una pluralizzazione che presuppone "apertura" e innesca svariate relazioni fra le cose. È qui che risiede la strategia dell'eloquenza.

Elusi accademismo e soggettivismo, l'idea di tipo, lontana sia da facili invenzioni formali sia dal determinismo sterile del modello, e la poetica del silenzio, equidistante dalla caotica logorrea della contemporaneità come dal mutismo vanitoso del minimalismo, ci vengono presentati non solo come nozioni elementari e inconfutabili del fare artistico, ma anche come indispensabili strumenti della progettazione. Più che complementari, *tipo* e *silenzio*, in CMA, sembrano fondersi nel forte vincolo della sinonimia.

Sempre alla pagina 38 (27-12-1996) del già citato taccuino preparatorio ai *Silencios*, l'autore, nell'evidenziare le caratteristiche del suo progetto editoriale, descrive una sorta di "spazio letterario" del *silenzio*. Una casa accogliente, "aperta" e "transitabile", in cui poter ospitare il lettore in compagnia dei suoi eteronimi. Nel fare questo, ci fornisce indirettamente anche una prima bozza delle accezioni del *silenzio*, così come egli lo intende.

Trascriviamo questi appunti tali e quali, rispettandone anche la struttura originale, apportando solo una traduzione fedele:

*«Trasparenza . Passare attraverso di essa . transitività .
Spugnosità . Permeabilità. Distanza (per vedere e comprendere)
Spazio transitabile . Carattere aperto . Concavo . Recettivo .*

*No diviso . No chiuso . No impenetrabile . No completo .
No bloccante e immobilizzante . No oppressivo . No convesso.*

*Lo spettatore penetra e può costruire la sua propria interpretazione.
Ci sono degli indizi ma non la spiegazione completa.
Si può penetrare nell'opera e intavolare un dialogo con essa.
(Questo lo connette con la "Federacion de textos" di J.Q.
[JoseQuetglas])*

Per questo l'opera deve produrre un vuoto

*"Le parole siano spazi foratori, crateri, vuoti. Questa è la poesia"
(José Ángel Valente: a proposito del vuoto, la forma e la [?] El Pais
17/6/95)
[Vuoto in quanto negazione di tutto il contenuto che occupa in modo
stabile, bloccante e impenetrabile, l'interno dell'opera] (Oteiza)»*

Ascolto, Anonimato, Artigiano, Assenza, Astrazione, Banalità, Complessità, Contemplazione, Elementarità, Essenza, Fissità, Inattualità, Lentezza, Memoria, Morte, Osservazione, Quotidiano, Silenzio, Spazio, Storia, Permeabilità, Ripetizione, Tradizione, Trascrizione, Traduzione, Trasparenza, Variazione, Vuoto, ecc.: è così fatta l'eloquente opera di CMA. Un'opera in divenire, tutta volta a dare senso a parole abusate o dimenticate, che nel loro insieme costituiscono le possibili accezioni di *silenzio*, e dunque, una sorta di glossario della *poetica dell'assenza*. Poetica secondo la quale l'essenziale non si ricava per rinuncia della complessità; ma al contrario, attraverso la sua distillazione.

Questa poetica dell'assenza (che CMA non esiterebbe ad autodefinire "alambiccata") dedotta in presenza eteronima, formata in vece altrui, costituisce in ultima analisi la sua più personale "autobiografia anonima".

Nella nostra epoca sempre più sfuggente e disarticolata, il cui senso non si esprime più in forme univoche, non più nella perentorietà della logica, CMA prende atto che la nozione di *tipo* -e la relativa idea di un'autonomia disciplinare dell'architettura- non è, da sola, più sufficiente per decifrare il mondo dell'architettura e svelarne, in tutte le sue forme, l'essenza. È d'obbligo insomma una strategia più articolata, ad ampio raggio, che presupponga una logica della "confluenza" quale veicolo per un continuo, paziente, molteplice svelamento.

in questo contesto così sfaccettato, per di più contraddistinto dall'eccesso, dalla sovraesposizione, dall'eccentricità del fare artistico, la parola "silenzio" dunque genera -alla vigilia del nuovo millennio- quello che CMA definisce un "effetto balsamico" per tutti coloro che hanno deciso di opporsi al personalismo dilagante degli "urlatori". Ma attenzione, «paradossalmente [ci avverte CMA], questa invocazione al silenzio non è che una rivendicazione della parola. Il *silenzio*, infatti, non si oppone alla *parola*, della quale è fedele alleato, ma al *rumore*, che è il suo acerrimo nemico»⁴⁰

Ecco che allora questa parola dal significato inizialmente ermetico, che la ricondurrebbe più al dominio delle idee che a quello delle cose, è stata via via decodificata, interpretata, frantumata e -una volta declinata al plurale attraverso l'opera esemplare dei maestri- calata nella realtà concreta, come efficace strumento di progetto.

Le "visioni trasparenti" di Mies, le "costruzioni del vuoto" di Oteiza, gli "spazi per l'attesa" di Ozu, le "architetture del quotidiano" di Jacobsen, i "granai della memoria" di Portela, "l'interno vuoto" di Meyer, le "forme della prosa" di Grassi, le "forme della poesia" di Rossi, il "giardino zen"

⁴⁰ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti...*, op.cit., p. 121.

dell'anonimo giardiniere. Tutta questa moltitudine, e tanta altra ancora quanta possa contenerne il “labirinto di CMA”, sono silenzi eloquenti, forme eloquenti: un vasto paradigma, quanto di più concreto possa esistere per l'attivazione di un progetto che procede per analogia.

Appendice 1

Oggi si associa spesso la parola “silenzio” a quella tendenza estetica conosciuta da tutti con il nome di “minimalismo”. Ma cos'è il minimalismo? Non è forse paradossalmente una delle forme più fragorose del linguaggio contemporaneo?

Durante una conferenza al Politecnico di Milano, Giorgio Grassi lo assimilò a una “mancata risposta”. Un escamotage del progettista (crediamo sia questo il senso dell'affermazione di Grassi) per sottrarsi sia alle domande senza tempo della disciplina come a quelle sempre nuove del progetto; potremmo dire, un vero e proprio atto di codardia di chi, non sapendo o non volendo scegliere, anziché assumersi la responsabilità di una puntuale risposta progettuale preferisce appunto il “mutismo assordante” del minimalismo: dire niente per dire tutto. Che è esattamente agli antipodi del famoso aforisma *less is more* di Mies van der Rohe.

Un “mutismo assordante” a cui CMA, allievo di Grassi, non esiterebbe ad opporre il suo di ossimoro.

In tal senso, se il tipo si fa “impronta” -come ci indica l'etimo stesso della parola- a regolare l'astrazione della rappresentazione zenitale; il silenzio, perché risalti l'eloquenza del linguaggio, si fa “sfondo”.

Ed è proprio la nitidezza con cui gli elementi si stagliano sullo “sfondo”, a marcare senza equivoci la distanza che separa il minimalismo dalla poetica del silenzio: laddove il primo tende all'immediatezza, ma lì nel semplice si

esaurisce, la seconda ambisce alla complessità attraverso il reiterarsi dell'elementare.⁴¹

L'opera d'arte, ci ricorda Carlos Martí Arís, è sempre una costruzione complessa nella quale si riconoscono gli elementi che la formano.

Appendice 2

Azzardiamo adesso un parallelismo tra il lavoro teorico dell'allievo CMA e quello del maestro Aldo Rossi.

La relazione che vincola i testi principali del Maestro, *L'architettura della città* del 1966 e *Autobiografia scientifica* del 1981, si ripete quasi intatta in quella che intercorre tra *Le variazioni* e i *Silenzi* dell'Allievo.

Ma non si tratta di relazioni equilibrate o simmetriche. I secondi, *Autobiografia* e *Silenzi*, vivono solo in seno ai primi.

Di *Autobiografia scientifica*, infatti, ne riconosciamo il valore solo perché conosciamo il suo con-testo: solo grazie a *L'architettura della città*, la poetica autobiografica che Rossi manifesta nel secondo libro assurge, seppur di riflesso, a oggettività trasmissibile. Solo dopo aver incamerato la scientificità metodologica della lezione del 1966, possiamo cogliere appieno il senso dei suoi schizzi, del suo interesse ossessivo per l'osteologia e la conseguente, importantissima in Rossi, figura della morte.

E parallelamente nei *Silenzi* -la *Autobiografia anonima* di CMA- non potremmo coglierne sino in fondo la tensione una poetica dell'assenza, della morte dell'io, che va scovata tra le pieghe di un sempre più complesso e frammentato linguaggio artistico, se CMA non ci avesse preventivamente, passo passo, condotto lungo il viaggio de *Le Variazioni* del tipo; quello che dal monolitico fondamento logico dell'architettura, tra variazioni e permanenze, porta a una moderna propensione alla scomponibilità del

⁴¹ Cfr. Carlos Martí Arís, "Mies van der Rohe: la chiarezza come obiettivo", in *Silenzi eloquenti...*, op.cit., pp. 39-48.

corpus della nostra disciplina, nonché all'astrazione, se non addirittura alla sua rarefazione.⁴²

Non è neanche immaginabile invertire magicamente l'ordine cronologico delle opere, poiché è un vincolo di latenza a legare *Autobiografia scientifica* e *Silenzi eloquenti* ai rispettivi libri matrice.

Se «la condizione egualitaria della morte, grande livellatrice»⁴³, si rivela per ogni uomo come il proprio annullamento nell'estrema esperienza di appartenenza all'umanità, la nozione della morte secondo Rossi e quella della morte dell'io perseguita da CMA, appaiono come esiti teorico-poetici perfettamente coincidenti che insieme ci riconducono alla figura del Milite Ignoto.

«Un uomo è morto in guerra (ignoro da quale parte del fronte), ma per certo, seppure impercettibilmente, la mia vita ha subito uno spostamento: ora che io ho più probabilità di vincere o di perdere per lui. Milioni di uomini sono me e io sono in milioni d'uomini»:⁴⁴ è la costruzione della vita come “memorabile” sacrificio collettivo.

⁴² “Monolitico versus scomponibile” è tra i paragrafi del capitolo di chiusura. Rappresenta più che l'atto conclusivo, la tesi dell'intero lavoro di CMA, in *La nozione di tipo nell'architettura moderna*, in *Le variazioni*, op.cit., p.133.

⁴³ C. Martí Arís, *Granai della memoria* (Commento al progetto per il Cimitero di Fisterra dell'architetto César Portela, pubblicato sul n° 18 della rivista “DPA”, Edicions UPC, apr. 2002), in *Silenzi eloquentii*, op.cit., pp. 158-159.

⁴⁴ Esperienza dell'architettura, p. 298.

Le metafore dell'ossimoro

Se disponiamo su un tavolo, affiancati l'uno all'altro, i libri di Carlos Martí Arís, possiamo notare una curiosa ma non casuale relazione. Già dalla lettura e confronto dei soli titoli, infatti, crediamo emerga un aspetto distintivo che in qualche modo li accomuna tutti. I seguenti titoli: *Le variazioni dell'identità*,⁴⁵ *Silenzi eloquenti*,⁴⁶ *La cèntina e l'arco*,⁴⁷ *Cabos sueltos*,⁴⁸ ma anche, se vogliamo, titoli più articolati come ad esempio, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*,⁴⁹ e *Santiago de Compostela, la ciudad histórica como presente*,⁵⁰ si presentano come locuzioni dalla forte connotazione dicotomica o antinomica. Sono titoli, cioè, che manifestano un preciso metodo investigativo -quello per l'appunto del nostro autore- volto ad avvicinarsi alle cose, all'oggetto della propria ricerca, fissando in anticipo e con precisione gli estremi dell'argomento. Estremi che, interpolando i titoli suddetti, danno origine rispettivamente alle seguenti coppie di termini contrapposti: individualità/identità, silenzio/eloquenza, unitario/molteplice, pratica/teoria, forma/funzione, passato/presente.

La dicotomia, cioè, come strumento di demarcazione delle questioni; come un intervallo definito da due punti, entro il quale CMA può giustificare il suo ragionamento. Ragionamento, tuttavia, che si pone tra due estremi non come entità intermedia, autonoma e autoreferenziale; né tanto meno con pretesa di sintesi. Un ragionamento, per contro, tutto teso a porre in relazione argomenti isolati; a conciliare ciò che appare inconciliabile; a mettere in risonanza i contrari, gli inversi. Un ragionamento, insomma, finalizzato a preparare il campo lungo le due sponde, affinché egli -il nostro

⁴⁵ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità*, op.cit.

⁴⁶ C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, op.cit.

⁴⁷ C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco*, op.cit.

⁴⁸ C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, op.cit.

⁴⁹ C. Martí Arís (a c. di), Aa. Vv., *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, UPC, Barcelona 2000 (1ª ed. 1991).

⁵⁰ C. Martí Arís (a c. di), Aa. Vv., *Santiago de Compostela, la ciudad histórica como presente*, Ediciones del Serbal - Consorcio de Santiago, Barcelona - Santaiaigo de Compostela 1995.

architetto- possa imbastire su appoggi idonei il suo progetto, la sua costruzione, il suo ponte.

Ponte, peraltro, metafora tra le preferite di CMA per sua stessa affermazione, quando durante una conversazione -ricordando un vecchio slogan elettorale- auspicava per l'architettura «meno muri, più ponti».⁵¹ “Ponti della conoscenza” potremmo definirli, che CMA ostinatamente tende nel territorio dell'architettura.

Ponte che scavalca ostacoli e congiunge rive opposte, facendo di esse una stessa cosa; o meglio, molteplici cose quanto sono gli attraversamenti che costantemente consente.

In questo senso, è evidente, la dicotomia in CMA si manifesta già in partenza come il superamento di se stessa, come un ponte appunto: continuità che supera e fa dimenticare la frattura. O detto in altro modo, come un intervallo relazionale orientato in primo luogo ad annullare la forza repulsiva tra i due elementi originari; in secondo luogo, a rendere questi due elementi incapaci di sopravvivere in condizioni di isolamento. Proprio a questo è finalizzata la ricerca di CMA: a distruggere certe false o presunte dicotomie attraverso l'attivazione di un'incessante processo di andata e ritorno lungo il selciato di quel ponte, tra i rispettivi elementi, tra le rispettive sponde. Le quali, pertanto, a conclusione del processo investigativo potranno svelare la loro finalità comune. Processo sostanzialmente analogo a quello che CMA dedusse dalla “teoria dei tre mondi” di Popper. Dove - come abbiamo visto nel capitolo *Il tipo, Oggettività e Strutturalismo*- l'architetto in quanto “mondo interposto” è visto come colui che si sposta infaticabilmente da una riva all'altra.

Paradigmatico, in tal senso, è il saggio *Arte e scienza: due modi di parlare con il mondo*, scritto da CMA con il proposito di smontare la “falsa

⁵¹ In riferimento all'importanza della metafora del ponte in CMA, segnaliamo ad esempio il suo scritto *Cerdà: un puente entre dos civilizaciones*, in “Ciudad y Territorio”, n° 119-120, primavera-verano 1999.

dicotomia" tra scienza e arte, apparso non a caso nel libro *La cèntina e l'arco*, il cui titolo esprime difatti la complementarità che si instaura tra teoria e pratica. Complementarità che, a una scala più vasta, CMA rivendica anche per scienza e arte.

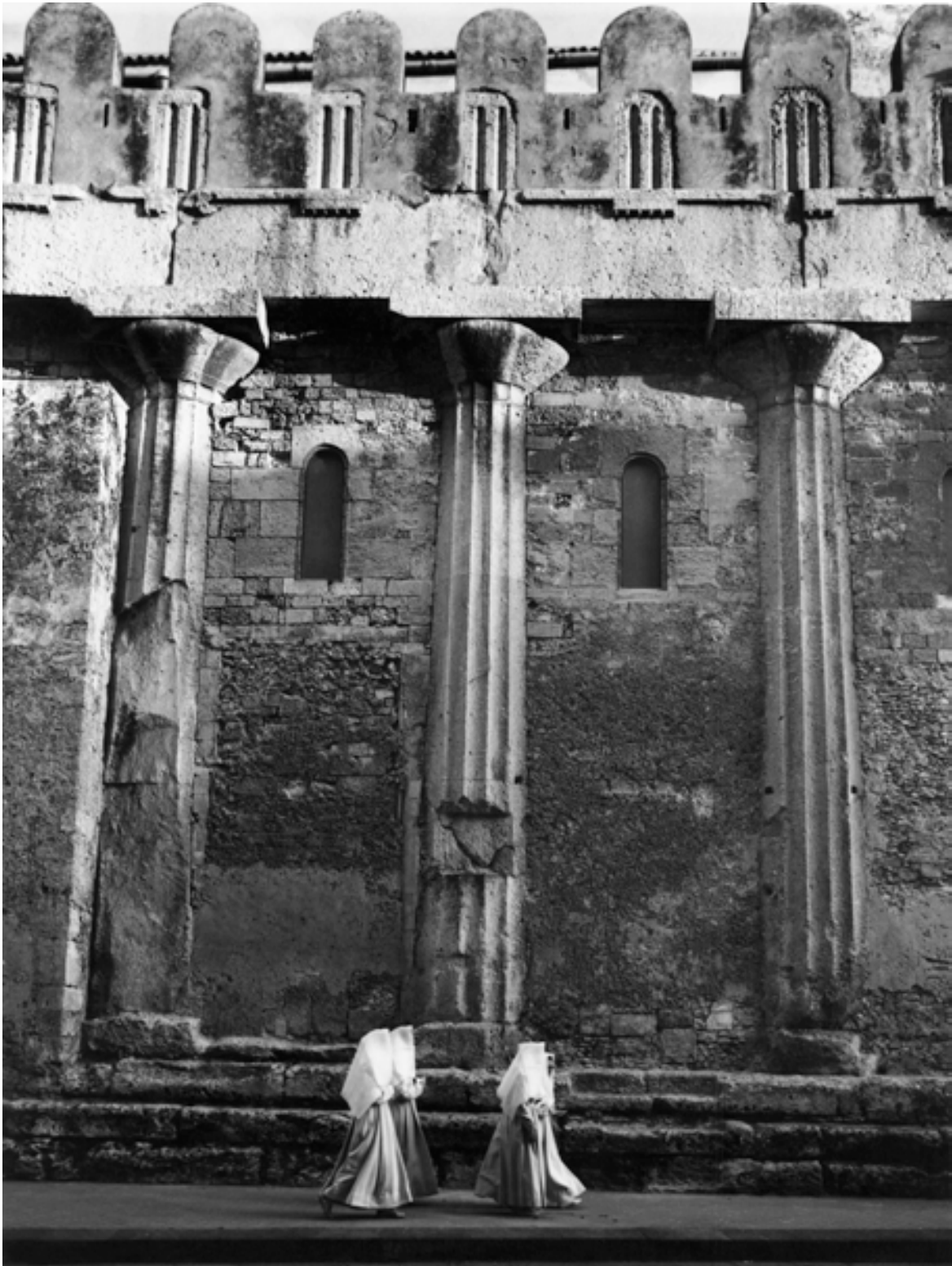
La scienza sarebbe dunque la cèntina, e l'arte il suo arco: la prima sorregge la seconda, la seconda con-forma la prima. La ricerca scientifica permette all'arte di svilupparsi su solide basi; l'indagine artistica sottrae la scienza al mondo delle idee per condurla nel mondo delle forme. Entrambe si presuppongono, poiché «l'artista autentico si riconosce come qualcuno che ha conquistato un sapere oggettivo mediante il dominio delle regole del suo mestiere». ⁵²

La contrapposizione si converte dunque in correlazione, e la dicotomia in dialettica. Un ragionamento dialettico tuttavia particolare, che spesso progredisce per ossimori. E infatti -ne davamo anticipazione nel capitolo precedente- alcuni se non tutti tra i titoli elencati traggono vigore espressivo, in modo più o meno esplicito, proprio dalla figura logica dell'ossimoro.

L'accostamento di parole apparentemente contraddittorie, come ad esempio varietà/identità nel titolo *Le variazioni dell'identità*; come silenzio/eloquenza nel titolo *Silenzi eloquenti*; come teoria/pratica nel titolo *La cèntina e l'arco*; come unitario/molteplice nel titolo *Cabos sueltos*; rappresenta a nostro avviso una precisa azione di "s-velamento". Un preciso procedimento operativo (già contemplato dall'etimo stesso della parola "ossimoro": *acuto sotto un'apparenza ottusa*) che punta a svelare l'essenza delle cose, senza peraltro sfumarne tratti e significati; tutelando insomma la complessità che si cela nell'ossimoro delle cose.

È lo svelamento paziente, difatti, più che l'affermazione perentoria e monolitica, a distinguere la costruzione non solo retorica del nostro autore. Perché, per CMA, velata e non monolitica è l'architettura.

⁵² C. Martí Arís, *La cèntina e l'arco*, op.cit., pp. 26-27.



La cattedrale di Siracusa, fotografia di G. Leone, 1965

A questo punto, ci torna in mente l'opera cui fa riferimento CMA per descrivere il procedimento tipologico dell'"inversione", ovvero la cattedrale di Siracusa edificata sul perimetro dell'antico tempio di Atena. In *Le variazioni*, l'autore scrive: «due forme apparentemente tanto diverse, come la forma del tempio periptero e quella della basilica, finiscono per mostrare la propria identità. [...] L'edificio sembra scaturire dalla sovrapposizione concettuale di due strutture che si fondono tra di loro in un amalgama, che lascia comunque intravedere la composizione delle parti. Lo sviluppo presenta dunque gli attributi di un velo in cui gli strati successivi modificano il materiale preesistente senza distruggerlo o coprirlo del tutto». ⁵³

Qui, nella cattedrale di Siracusa, la figura logica dell'ossimoro -così come la intende CMA, ovvero in quanto procedimento investigativo e di progetto teso a mettere in risonanza gli inversi- pare trovi la sua massima esemplificazione architettonica: la basilica assume le fattezze di un "velo" sotto il quale traspare il candore del tempio, ma nel quale si imprime l'impronta comune.

Pertanto, dal momento che l'architettura non è identica né al totale esatto delle sue componenti, né al totale esatto delle sue apparenze, la cattedrale di Siracusa è molto di più che la semplice somma di due tipi architettonici. È, appunto, un ossimoro.

L'ossimoro, dunque, come strumento ri-velatore. Come un congegno di cui servirsi per mettere in risonanza due forme o idee apparentemente contrapposte, al fine di cogliere nella loro "confluenza" i molteplici riverberi

⁵³ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990, pp. 115 e 117. Cfr. in questa ricerca *Il concetto di trasformazione del tipo: astrazione come fine*, nel quale, a proposito del procedimento tipologico di "Inversione" si afferma: «Per esemplificare questo tipo di operazione, l'autore fa riferimento alla cattedrale di Siracusa, edificata sul perimetro dell'antico tempio di Atena. Qui -scrive CMA- «due forme apparentemente tanto diverse, come la forma del tempio periptero e quella della basilica, finiscono per mostrare la propria identità», giacché la basilica cristiana a tre navate e il tempio greco periptero sono letteralmente lo stesso edificio: si innalzano sulla stessa pianta, rispettano le stesse misure e sono formati dagli stessi elementi. Infatti -ci fa notare CMA- a Siracusa il tempio greco periptero si converte in basilica attraverso una sorta di inversione strutturale dell'edificio. Inversione che si materializza attraverso due semplici operazioni, le quali non contraddicono affatto la traccia generale dell'edificio, ossia: la foratura modulare della cella, invertita pertanto in navata centrale; la muratura degli intercolumni della peristasi, invertita pertanto in navata laterale».

di quel velo. Questa è la ragione per la quale i problemi artistici non hanno una soluzione univoca ma plurivoca. Giacchè, come ci ricorda Fernando Tavora, maestro dell'anonimato e importante riferimento per CMA, «in architettura anche il contrario può essere vero». ⁵⁴

Così inteso, l'ossimoro raffigura l'identità stessa dell'architettura. Un'identità elementare e complessa insieme, proprio come elementare e complesso è l'ossimoro: due sponde / molteplici relazioni.

Un'identità rinvenibile più nella quarta dimensione del tempo che non nella terza dello spazio; più nella strozzatura occlusa di una clessidra che non nel valore d'angolo che determina la latitudine. Un'identità, cioè, che non consente di discernere tra un prima e un poi, un vicino e un lontano, una sponda e l'altra; bensì, al contrario, che innesci una configurazione dialettica della storia cui confluiscono fatti ed esperienze distanti, nel tempo e nello spazio. Un'identità, dunque, che presuppone -alla maniera del titolo su Santiago- un'interpretazione della "storia come presente"; che, in sostanza, si appropria dell'ossimoro storico per il quale il passato è presente e il presente è passato. ⁵⁵

Tornando a confrontare i titoli dei libri di CMA, possiamo in aggiunta notare un programmatico uso del plurale. Titoli come *Le variazioni dell'identità*, *Silenzi eloquenti*, *Cabos sueltos* e *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, infatti, esprimono chiaramente tale propensione. Ma questo aspetto non va letto come un'abilità retorica del nostro autore fine a se stessa, quanto piuttosto come un modo per amplificare l'ossimoro dell'architettura.

⁵⁴ Fernando Tavora, Intervista con Javier Frechilla, in *Arquitectura*, n° 261. Citato da CMA in *La cèntina...*, *op.cit.*, p. 30.

⁵⁵ Cfr. C. Martí Arís, *El Movimiento Moderno y la interpretación de la historia*, in "Arquitectura"-*Volver a empezar*, n. 300, 4° trimestre 1994. Inoltre, cfr. *L'interpretazione della storia*, in *La cèntina e l'arco*, *op. cit.*, pp. 46-50, in seguito pubblicato in Aa Vv., *Seminario sobre la conservación y el futuro de la vivienda social moderna*, Barcelona 2008, con il titolo *La forma moderna y el sentido de la historia*.

“Variazioni”, “silenzi”, “cabos”, “formas”, così declinati al plurale, alludono infatti a un’idea di architettura polifonica, che si dischiude a tutti gli adattamenti possibili.

Allora, perché il “silenzio” del linguaggio e la “forma” dell’abitare possano convertirsi da entità inerti e intangibili, in strumenti concreti per il progetto architettonico, CMA li declina al plurale così come aveva fatto con il *tipo*, attraverso variazioni appunto. Attraverso, cioè, una riproposizione sincronica delle opere di architettura.

Avendo già precisato come il “silenzio” varia in “silenzi eloquenti” (vedi capitolo precedente), qui ci soffermiamo su *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, libro che identifica la città moderna con le proposte residenziali degli anni venti, trenta e quaranta. Tra i diciannove esempi trattati -solo per citarne alcuni- compaiono: l’*Immeuble-Villas* di Le Corbusier e Jeanneret; il quartiere *Kiefhoek* di Oud; la *Wohnstadt Carl Legien* di B. Taut e Hilligen; la *siedlungen Dammerstock* di Gropius, Otto Haesler e altri; la *siedlungen Siemensstadt* di Scharoun, Gropius e altri; la *Casa Bloc* del GATCPAC e la -onnipresente in CMA- *Casa Rustici* di Terragni e Lingeri.⁵⁶

Nel saggio omonimo che introduce la pubblicazione, CMA scrive:

«Il totale delle proposte residenziali alle quali ci siamo riferiti lungo questo testo compongono una specie di città ideale dell’architettura moderna fatta non in un solo colpo, come alcuni dei suoi artefici prefigurarono, bensì di una miscela di idee e di riunione di frammenti. Giacché, se anche i grandi modelli residenziali patrocinati dall’architettura moderna si presentavano inizialmente come soluzioni globalizzanti ed escludenti le une con le altre [...], le loro materializzazioni furono frammentarie, e questo senso di

⁵⁶ Casa Rustici è un riferimento costante per CMA. Si pensi ad esempio: al n° 20-21 di 2C dedicato a Terragni e all’analisi che CMA ne fa in *Le variazioni*.

ibridazione o contaminazione è oggi l'unica prospettiva intellettuale dalla quale acquisiscono significato e recuperano valore operativo». ⁵⁷

Queste parole, pare vogliano spiegare proprio il senso di quella “pluralizzazione” che identifica non solo il titolo e la struttura del libro, quanto piuttosto l'idea di architettura del nostro autore. Un'idea che mette in evidenza «la molteplicità della città, intesa come saldo positivo delle trasformazioni prodottesi lungo questo secolo, e che aspira a «una città che possa esprimere la varietà, l'articolata eterogeneità e, in definitiva, la ricchezza della vita urbana». ⁵⁸

Una pluralizzazione, in sostanza, come promessa di “apertura”. Come la fioritura lenta ma progressiva di un *corpus* prima socchiuso che -proprio come l'ossimoro- serba in sé svariate relazioni fra le cose.

Questa promessa di apertura erompe in tutta la sua forza nella metafora di *Cabos sueltos*, una raccolta le cui pagine (lo abbiamo visto nel capitolo *L'eteronimia come poetica*) non sono chiuse definitivamente, bensì puntano in molteplici direzioni e interessi, come fossero appunto le “cime sciolte” di un unico fascio di fili o funi. Indifferente all'uniformità, qui CMA sperimenta un'unità eterogenea composta da scritti concisi, analoghi a ciò che i musicisti chiamano “forme brevi”. Infatti, ci ricorda CMA in un inedito del 2006 :«[...] nell'attualità, il sapere architettonico non si riversa più in grandi trattati, ma in modo più occasionale e frammentario, in articoli, dibattiti, interviste, il cui formato richiede un'attenzione speciale per evitare che si perda o si dissipi ciò che in essi possa esserci di utilizzabile e trasmissibile [...]».

Per dirlo con un'analogia musicale [continua CMA], viviamo in un tempo che si esprime meglio, con maggiore chiarezza e comodità, attraverso ciò

⁵⁷ C. Martí Arís, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, in C. Martí Arís (a c. di), Aa. Vv., *Las formas de la residencia...*, op. Cit., p. 48. Traduzione a c.d.a.

⁵⁸ *Ibid.*

che i musicisti chiamano "forme brevi" (studi, notturni, impromptus, scherzi), piuttosto che attraverso grandi composizioni sinfoniche». ⁵⁹

A queste forme brevi e plurime, la raccolta *Cabos sueltos* prova a dare adeguata ospitalità mettendo in evidenza, perché quella pluralità non si dissipi, ciò che potremmo definire "la base comune del molteplice": peculiarità che in CMA esprime una certa coincidenza tra la sua idea di architettura e il suo modo di scrivere d'architettura.

Infatti, in uno degli innumerevoli scritti di *Cabos sueltos* -non a caso il conclusivo, *Tres paseos por las afueras*-⁶⁰ CMA pare voglia implicitamente chiarire in termini architettonici il senso metaforico del titolo, e lo fa auspicando come in architettura la complessità della situazione non deve mai sfociare in confusione ma in ordine. Questo è secondo CMA il compito dell'architetto: «permettere che elementi diversi coesistano vincolandosi tutti attraverso l'aspirazione all'unità». ⁶¹

«L'architettura -continua CMA- aspira all'"ordine", che non deve confondersi con la "uniformità". L'albero possiede un ordine nonostante sia formato da parti differenziate. Qui "ordine" significa, allora, unità che domina l'impari, sistema di regole che riunisce elementi e pezzi distinti fornendo all'insieme un nuovo equilibrio». ⁶²

Il senso metaforico dei *cabos sueltos*, dunque, viene ribadito e precisato dalla metafora dell'albero. L'albero della filogenesi culturale che CMA aveva già descritto in *Le variazioni dell'identità*, «nel quale i rami si fondono e si incrociano, divergono per poi convergere nuovamente, restituendo la figura labirintica che simbolizza i meccanismi della creazione umana». ⁶³

⁵⁹ Presentazione del libro di J.A. Cortés, *Lecciones de Equilibrio*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2006 - Valladolid 24/10/ 2006

⁶⁰ C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, *op.cit.*p. 217

⁶¹ Ivi, p. 224.

⁶² *Ibid.*

⁶³ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, *op.cit.*, p. 49.

A questo punto, non possiamo non tornare ancora una volta alla pagina conclusiva de *Le variazioni*, nella quale CMA assimila l'architettura a quei fenomeni che assumono la ripetizione come loro segno sostanziale. Scrive l'autore: «[...] non si può parlare di varietà o monotonia, allo stesso modo in cui non avrebbe senso riferire tale attributi al fluttuare del mare. Sono fenomeni che appartengono a un ciclo più vasto di quello che può dominare la volontà o la visione individuale. Riproducono sempre la medesima azione, incessantemente rinnovata su se stessa; dispiegano in modo illimitato quel principio di identità su cui poggiano tutti i cambiamenti». ⁶⁴ E infine puntualizza:

«Jorge Luis Borges ha ipotizzato che l'immensità della letteratura può essere contenuta in poche metafore. Allo stesso modo, abbiamo cercato di vedere l'architettura». ⁶⁵

E infatti, il progetto teorico di CMA si articola intorno alla riproposizione ciclica di alcune poche metafore, tutte riconducibili a quella "unità nella varietà" di cui spesso in questa ricerca, più o meno esplicitamente, si è fatto riferimento:

"La città" come immagine di un lavoro plurimo e collettivo; "la cattedrale" come variazioni dell'identità disciplinare; "l'arco" come costruzione corale composta da diversi conci di pietra; il "ponte" come intervallo relazionale tra due punti, amplificato dai ripetuti attraversamenti; "l'albero" come diramazione molteplice dell'immutabile tronco della cultura; "il territorio della storia" come complessa topografia solcata dagli innumerevoli sentieri dell'esperienza; "i cabos sueltos", infine, come labirinto di eteronimi in cui perdere o disciogliere il proprio *Io*: nella certezza che «se il labirinto ha una sua architettura, allora siamo salvi». ⁶⁶

⁶⁴ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op cit., p. 176.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Borges citato da CMA . In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, op cit., p. 129.

Metafore, queste di Carlos Martí Arís, ben distanti dall'essere ornamento linguistico; che aspirano invece ad essere fondamento, strumento di conoscenza e di rivelazione. Una rivelazione, però, né lineare né univoca.

Metafore, le quali, tutte riconducono in modo circolare all'ossimoro dell'architettura: a quella dimensione che avvicina e unisce realtà opposte e lontane, che mette in risonanza l'elementare e il complesso, che riconduce a unità la molteplicità del reale, che mette in risalto la pluralità del singolare.

Metafore, in sostanza, tutte riconducibili a quella "musica mutua" che generatasi nell'eteronimia, non può che sfociare nell'anonimato.



G. Terragni, *casa del Fascio a Como*, 1932-36

All'ombra dei Maestri. Progetti

La “Casa Triangolare”: l’astrazione della figura

Questa casa -progettata nel 1991 e realizzata tra il 1993 e il 1995- si trova a *Esplugues de Llobregat*, un Comune sorto al margine ovest di Barcellona. In particolare, è situata all'estremo della *Ciutat Diagonal*, un settore organizzato a città giardino, così denominato perché risulta incardinato al prolungamento suburbano dell'*avenida Diagonal* di Barcellona.

I due progettisti, Carlos Martí Arís e Antonio Armesto, precisano che la pianta triangolare di questa casa non è una scelta aprioristica di progetto, ma scaturisce dalla superficie cuspidiforme del lotto.¹ Un lotto di risulta, determinato da imposizioni urbanistiche: sì ortogonale alla strada di accesso (*calle Manuel Florentín Pérez*) ma tranciato in tutta la sua ampiezza dalla scarpata dell'autostrada, che corre affianco a una quota inferiore. Un lotto, dunque, originato dalla convergenza tra una strada e un'autostrada. O meglio, dalla convergenza conflittuale di due scale: quella minuta e discreta dell'abitare e quella vasta e prepotente dell'infrastruttura.

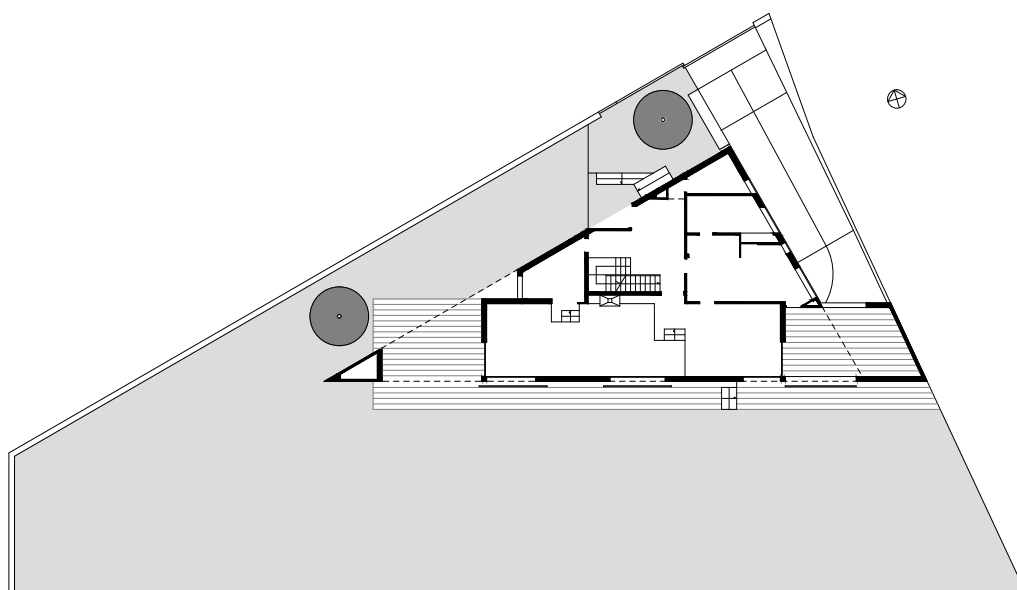
Al riguardo, però, potremmo quasi immaginare che il carattere contingente di questo lotto derivi in realtà da una sorta di somatizzazione della morfologia del *Plan Cerdà*. Infatti, se osserviamo una planimetria dell'area metropolitana di Barcellona, ci accorgiamo che il Comune di *Esplugues* è situato esattamente alla convergenza dei prolungamenti di due tra i più importanti assi viari che strutturano la città: la *Diagonal* e il *Paralel*. E ci accorgiamo, inoltre, che questi assi formano un angolo al vertice tendenzialmente identico a quello del lotto in questione, per ampiezza e orientamento. Ne consegue, che il lato nord-ovest (su strada) e il lato sud

¹ *Casa a Esplugues de Llobregat*, in “AB – Arquitectes de Barcelona”, 1997, n° 60, pp. 26-27. Inoltre, sempre in riferimento a questa opera, si segnala il bell'articolo di Giuseppe Barbieri, *Due progetti di Antonio Armesto e Carlos Martí Arís*, in “Edilizia Polare, 1996, n° 248, pp. 22-31. Articolo -questo di Barbieri- assunto come base per la riflessione qui esposta.

(definito dalla scarpata autostradale) risultano rispettivamente paralleli alla *Diagonal* e al *Paralel*. Proprio come se il prolungamento suburbano della *Diagonal* avesse condizionato l'orientamento dei successivi tracciati periferici e, nello specifico, l'angolazione rispetto alla direttrice del *Paralel*. In ragione di questa quantomeno curiosa coincidenza, pare che la forma del lotto in questione esprima tutto il peso della problematica posizione geografica rispetto alla struttura del *Plan Cerdà*. O detto in altro modo, pare che il lotto assuma i connotati di una sineddoche che cela, nella sua minutissima dimensione, un aspetto ineludibile dell'intera città di Barcellona: la coniugazione di due diverse scale, quella residenziale e uniforme del reticolo delle *manzanas*, e quella infrastrutturale e difforme degli assi di attraversamento (quali la *Diagonal*, il *Paralel* e la *Meridiana*), i quali, nel sovrapporsi al reticolo residenziale, lo incidono in modo accidentale.

Tornando alla *Casa Triangolare*, la geometria cuspidiforme del lotto -si diceva- obbliga CMA e Antonio Armesto ad assumere, come punto di partenza del progetto, un prisma a base triangolare. Tuttavia, piuttosto che assecondare l'andamento accidentale dei confini di proprietà, i progettisti annullano ogni contingenza volumetrica "astraendo" dall'irregolarità del perimetro un sedime che ricalca la regola esatta del triangolo rettangolo. Non un triangolo rettangolo qualsiasi, ma il triangolo rettangolo per eccellenza: con angoli rigorosamente di 30, 60 e 90 gradi.

Pertanto, purificata la volumetria del prisma, i due architetti decidono di non negarne l'immagine ma, al contrario, di enfatizzarla. Di assumere cioè il volume prismatico in tutta la sua immanenza. Non tanto come un'imposizione del sito fine a se stessa, quanto piuttosto come un'occasione o meglio una sfida difficile. Come una pietra granitica, ad elevato grado di durezza, che permetterebbe sì di ricavare tagli e spigoli impeccabili, ma comporta tanta fatica inciderla. Come un problema ad elevato grado di difficoltà, con cui si desidera misurare e legittimare la propria sapienza, pur nella consapevolezza che una soluzione nitida, piena, potrebbe anche non conseguirsi.



planimetria generale

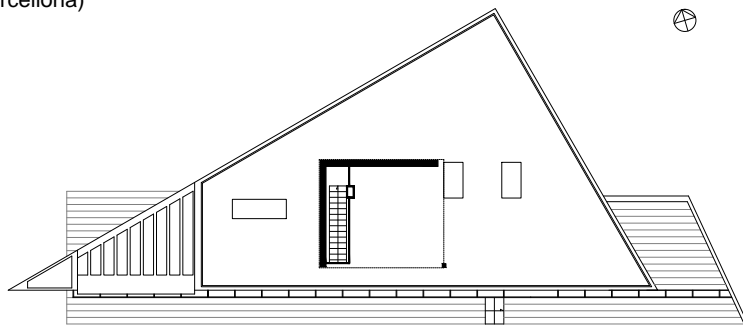
0 2 5 mt



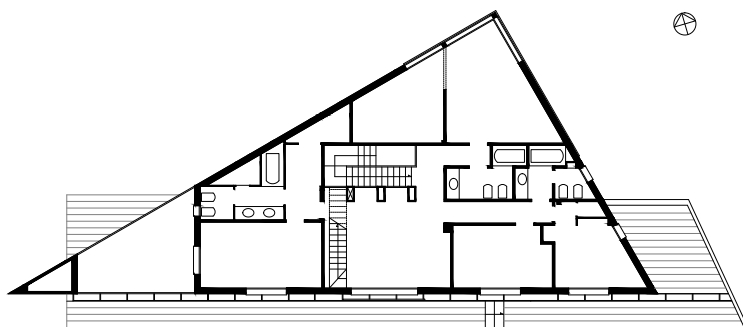
TAVOLA 1



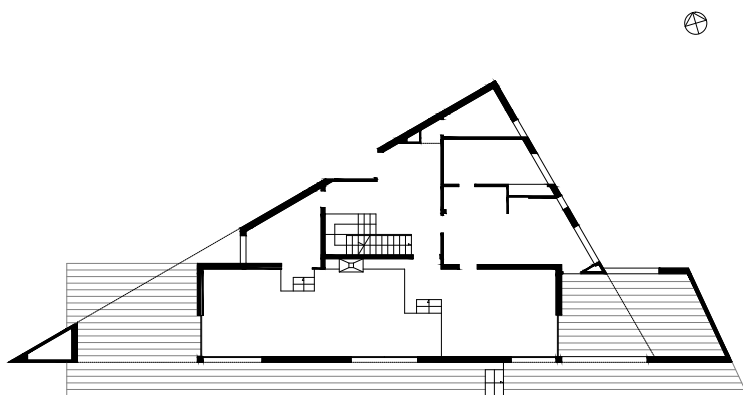
"Casa Triangolare" a Esplugues (Barcellona)



copertura



primo piano



piano terra

0 2 5 mt

TAVOLA 2

Disoccupazione spaziale

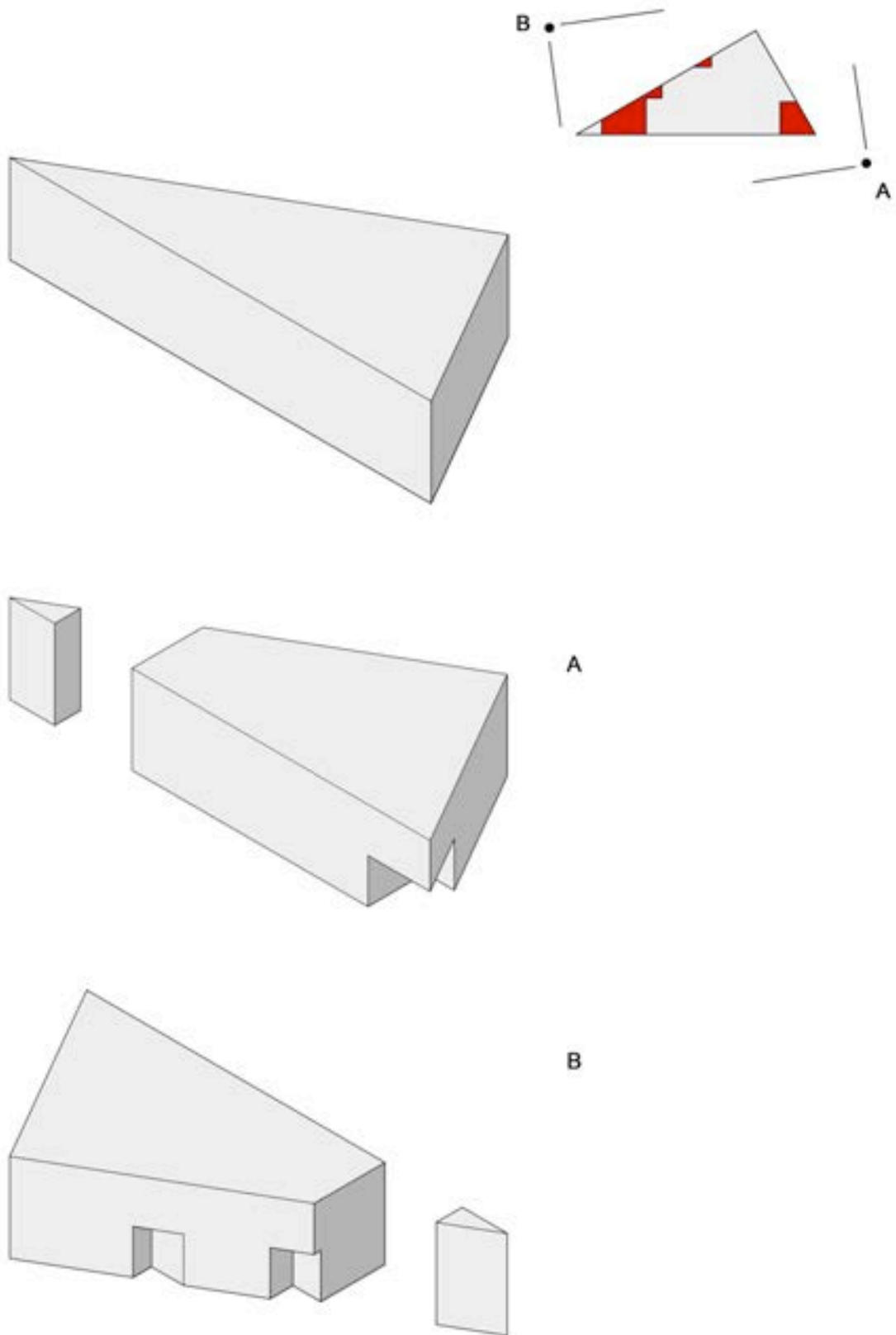


TAVOLA 3

La sfida difficile che i due architetti lanciano sia al sito, sia alla figura seducente del prisma -sebbene loro stessi ne siano vittime consapevoli- è tutta tipologica. In altre parole, se da un lato perseguono un linguaggio architettonico volto ad esaltare le imposizioni del lotto e la forza espressiva del volume; dall'altro, si guardano bene dal sottomettere il procedimento compositivo a quella stessa forza espressiva. CMA e Armesto, infatti, tentano di inscrivere nel perimetro dato, una pianta i cui ambienti non derivano dalla forma triangolare; una pianta che, al contrario, ne disinneschi il carattere figurativo e accidentale. Tentano, cioè, di incorporare nel prisma una precisa forma dell'abitare che, sottraendosi alla stravaganza e al gratuito, si organizzi (secondo le indicazioni degli stessi autori) intorno a una rigorosa struttura tipologica: lo schema a T. In ragione di questo principio, l'asse di penetrazione che va dall'ingresso al giardino, si dispone simmetricamente e ortogonalmente alla campata addossata sull'ipotenusa, la quale sfrutta il buon orientamento e il lungo campo visivo. Nell'intersezione si colloca la scala, che ascendendo sino alla terrazza, introduce una componente verticale.

Insomma, la pretesa dei progettisti è chiara: impedire che «il triangolo si faccia troppo presente nell'esperienza quotidiana della casa».² Pertanto, «il volume viene sottomesso a diverse operazioni di erosione e svuotamento, soprattutto intorno al vertice più acuto [pur non distruggendo] la virtualità della figura triangolare, riaffermata dalla presenza nel vertice di un elemento massiccio, a mo' di chiglia, che contiene i condotti di ventilazione per gli impianti situati nell'interrato».³ Questa descrizione sembra chiarire il vero intento dei progettisti. Attraverso un complesso procedimento compositivo, i due, anziché produrre una dicotomia tra la dimensione *sintattica* del *tipo* e quella *semantica* del volume, innescano fra queste una forte dialettica.

² *Casa a Esplugues de Lobregat*,... *op.cit.*, p. 26.

³ *Ibid.* Inoltre, cfr. *Due progetti di Antonio Armesto e Carlos Martí Arís*,... *op.cit.*, p. 28.



Casa Triangolare - prospetto sud

0 2 5 mt

TAVOLA 4



J. M. Sotres, Casa Moratíel (1955 - 57)

La quale, sfocia in una reciproca compromissione che, come fosse un “ossimoro”, pone in risonanza gli opposti.

In questa piccola opera, dunque, *tipo* e *immagine* danno origine a un equilibrio dinamico che oscilla tra l'*astratto* e il *figurativo*: gli estremi dell'eterno intervallo entro cui si articola l'intero mondo dell'architettura. Delle menzionate coppie di vocaboli, i primi tendono a ricondurre in una prospettiva più generale gli aspetti particolari e contingenti insiti nei secondi; viceversa, i secondi tendono ad aprire alla promiscuità della realtà i principi generali che legittimano i primi.⁴

In tal senso, CMA e Armesto tentano di spingere un po' più in là il ragionamento tipologico. E lo fanno proponendo il passaggio dal “tipo” in quanto aspirazione all'elementare al “procedimento tipologico” in quanto aspirazione al complesso. Un tentativo, insomma, di tornare a dominare l'universo dell'architettura da una prospettiva più ampia e articolata, capace di includere nel processo tipologico aspetti anche figurativi. Senza cioè eludere -né peraltro subire passivamente- la dimensione eterogenea e controversa della contemporaneità, ma assumendola in modo critico e astratto.

Nel parlare di una «pianta che si organizza secondo uno schema a forma di T»⁵, i due architetti non si spingono oltre, non indicano alcun preciso riferimento tipologico che vada oltre lo schema. Non un'opera, cioè, che a riguardo possa assumere l'autorevolezza dell'esempio.

A questo “vuoto analogico”, si tenterà di rimediare fornendo noi un riferimento. Un riferimento, peraltro, del tutto interno al pensiero dei progettisti. Da entrambi ben conosciuto e studiato. Ci riferiamo al tipo della *masía*, la casa rurale catalana alla quale la loro rivista 2C aveva dedicato un

⁴ Cfr. C. Martí Arís, *Astrazione in architettura: una definizione*, in *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van de Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Marinotti*, Milano 2002. In questo saggio, in verità CMA distingue nettamente tra “astratto” e “figurativo”. Nella *Casa Triangolare*, invece, queste opposte dimensioni dell'architettura pare coesistano indissolubilmente.

⁵ *Casa a Esplugues de Lobregat*,... *op. cit.*, p. 26.

numero monografico;⁶ e con la quale CMA aveva introdotto la parte conclusiva de *Le variazioni dell'identità*, dedicata alla nozione di tipo nell'architettura moderna. In quella circostanza CMA, evidenziando la reciproca legittimazione tra idea di "tipo" e idea di "astrazione", metteva in risonanza il tipo della *masía*, in quanto paradigma dell'integrità tipologica dell'architettura tradizionale, con il carattere scomponibile dell'architettura moderna.⁷

Ma, bisogna precisare, qui non ci riferiamo al tipo della *masía* nella sua forma primordiale, quella cioè composta da tre campate parallele aventi tendenzialmente la stessa luce. Ci riferiamo, precisamente, al tipo avanzato della *masía*: quello che vede tre campate parallele attestarsi a una quarta campata trasversale; in una sintassi analoga a quella che regola la *Casa Triangolare*. Con una sola differenza: a *Esplugues* la limitazione del lotto impedisce alle tre campate parallele di svilupparsi nella loro interezza. Le quali, pertanto, potranno manifestarsi soltanto in quanto frammenti.

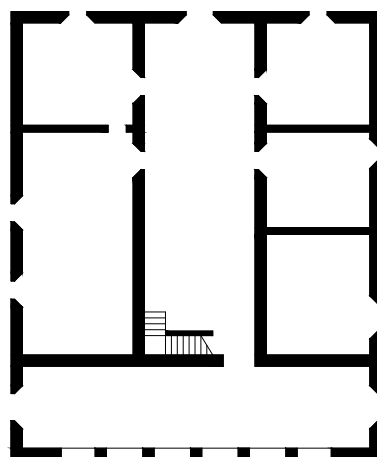
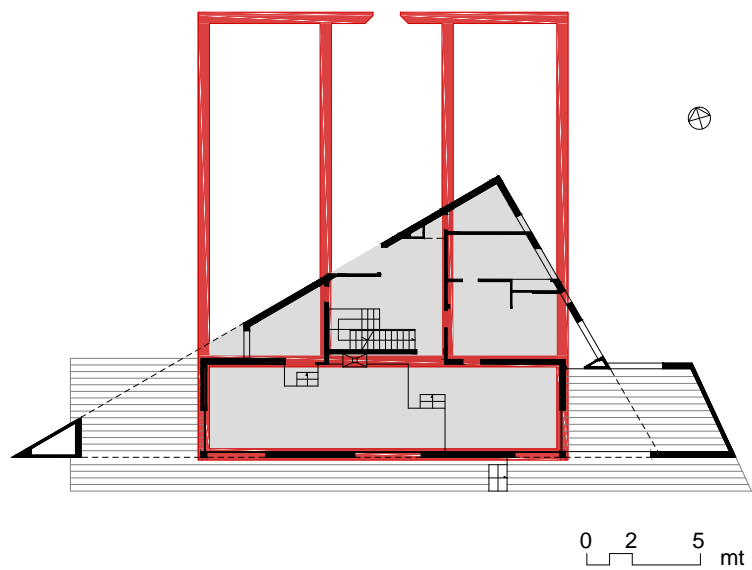
Negli esempi più evoluti di *masía*, inoltre, questa quarta campata cerca l'esposizione migliore, e nel farlo si apre a mo' di loggia sul paesaggio. Esattamente ciò che nella *Casa Triangolare* alla campata trasversale, la quale infatti si apre sul giardino attraverso grandi aperture.

Infine, anche la posizione della scala crediamo avvalori questa analogia tra *masía* e *Casa Triangolare*. Collocata all'intersezione delle due campate (la mediana e la trasversale), la scala sembra generare in entrambi i casi un centro, un perno da cui erompe una componente ascensionale. Un cardine che allaccia terra e cielo, e si manifesta nitidamente all'esterno: attraverso un gazebo appoggiato sul tetto a terrazza, nella *Casa Triangolare*; attraverso un'altana innalzata sul tetto a falde, nella *masía*.

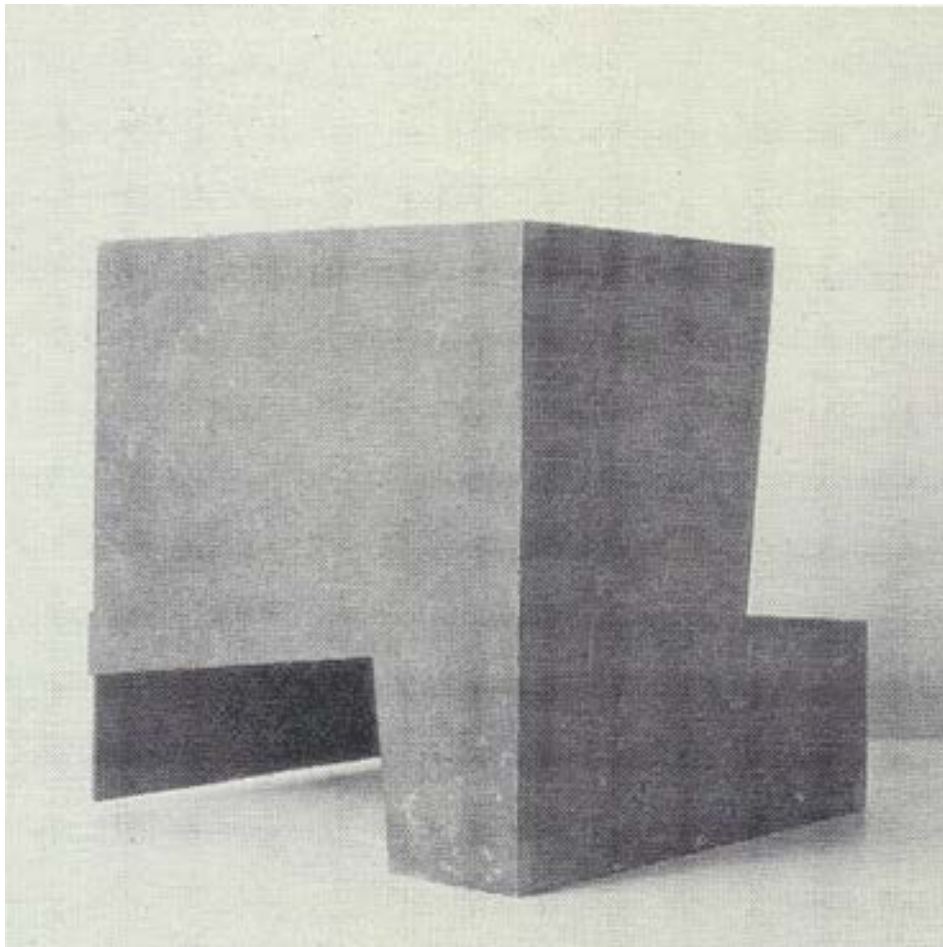
⁶ "2C-Construcción de la ciudad", 1981, n. 17-18 - *La masía. Historia y tipología de la casa rural catalana*.

⁷ *Monolitico versus scomponibile*, in C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990.

Sovrapposizione tipologica:
lo schema T e la *Masia*



Ma, in realtà, questa aspirazione tipologica ad “astrarre” (o “estrarre”) il tipo della *masía* dal volume prismatico attraverso un processo di “disoccupazione spaziale”, non può essere privo di conseguenze, non può darsi pacificamente. Al contrario, inevitabilmente, al concettuale “processo di astrazione” qui corrisponde un concreto “processo di scavo”, che produce lesioni, scarti, slittamenti nella materia originaria. Produce conflitti sintattico-semanticici, anche gravi, che i prospetti non possono e non vogliono occultare, giacché qui il “pieno tipologico” è funzione del “vuoto materico”. Un *vuoto attivo* -direbbe Carlos Martí Arís- come quello che caratterizza l'opera del suo maestro Oteiza.



J. Oteiza, *Cassa vuota* (scultura con sei posizioni), 1958

«La massa scultorea si corrode e si assottiglia. Il vuoto va impadronendosi dell'opera. Lo spazio esterno penetra nei limiti della scultura e vi si confonde. L'obiettivo ultimo è la conquista di uno spazio evacuato, disponibile, in cui restano impresse le tracce del laborioso processo di sottrazione».⁸ O, cambia poco, di astrazione.

⁸ C.Martí Arís, *Oteiza e la costruzione del vuoto*, in *Silenzi eloquenti*,... *op. cit.*, p. 105

Il Municipio di Castellbisbal: corte o agorà

Castellbisbal è un piccolo paese situato a nord-ovest di Barcellona, in un territorio collinare attraversato dal fiume Llobregat, lungo la cui valle scorrono le grandi arterie viarie che connettono questo piccolo centro al sistema metropolitano del capoluogo.

Il Municipio di Castellbisbal (1989 - 1993), progettato da Carlos Martí Arís e Antonio Armesto, assume una posizione strategica rispetto al centro abitato, poiché incardina il tessuto consolidato posto a monte, alla recente espansione urbana, più a valle. Nello specifico, è ubicato all'incrocio delle importanti *avenida Casals* e *avenida Gaudí*, che nell'intersecarsi -quasi come fossero gli assi principali di un impianto urbano d'epoca ippodamea- hanno generato un grande spazio libero, progressivamente convertito in piazza.⁹

Il progetto, infatti, prende avvio proprio da questa idea: identificare un luogo permeabile. Un luogo al contempo pubblico e collettivo, che da un lato renda riconoscibile il perimetro per così dire sacro dell'istituzione pubblica; e dall'altro, apra quello stesso perimetro al flusso della vita collettiva.

Insomma, un progetto che sia al contempo “perimetro” e “passaggio”, in cui confluiscono l'idea di “monumento” e l'idea di “movimento”. Ibridazione, cioè, tra il concetto di “patio” e concetto di “agorà”.

Il forte declivio su cui nasce la piccola cittadina, si ripercuote in modo ancora più marcato nel lotto di progetto. Qui, pertanto, si genera uno scarto altimetrico che nel punto più sfavorevole arriva a misurare sette metri. In risposta a questa difficoltà, i progettisti collocano un possente basamento vasto quanto l'intera superficie edificabile, concepito come una sorta di grande terrazza urbana rivolta a valle. Ossia, al paesaggio.

⁹ Il progetto del Municipio di Castellbisbal è stato pubblicato in “Edilizia Polare, 1996, n° 248, pp. 22-31 (G. Barbieri, *Due progetti di Antonio Armesto e Carlos Martí Arís*) e in “On Diseño”, 1991, n° 122, pp. 170-175 (C. Martí Arís e A. Armesto, *Casa de la Vila en Castellbisbal*).

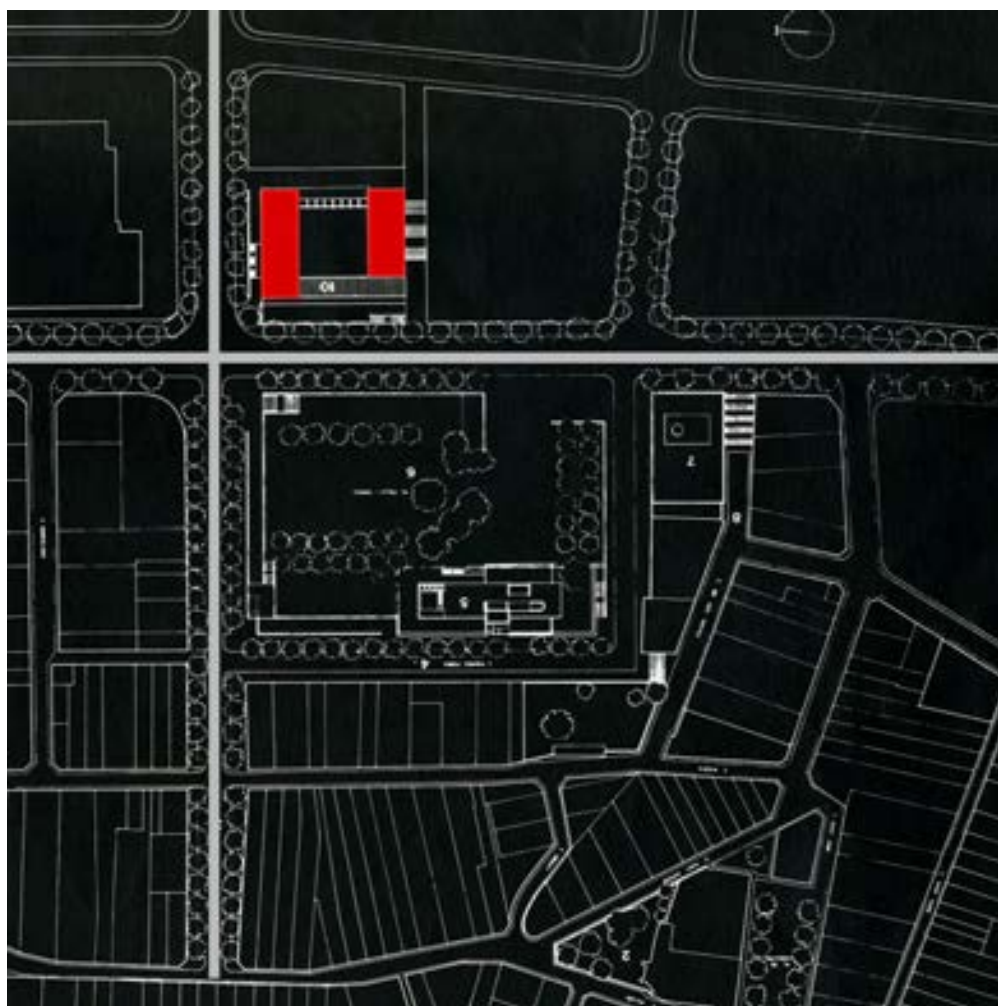


TAVOLA 6

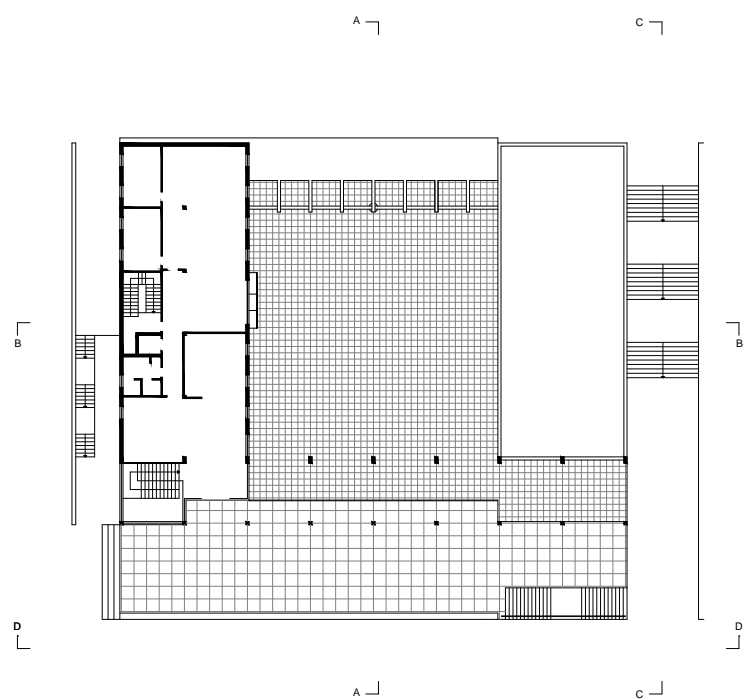


Planimetria e fotografia del municipio all'incrocio di Av. Casals e Av. Gaudí

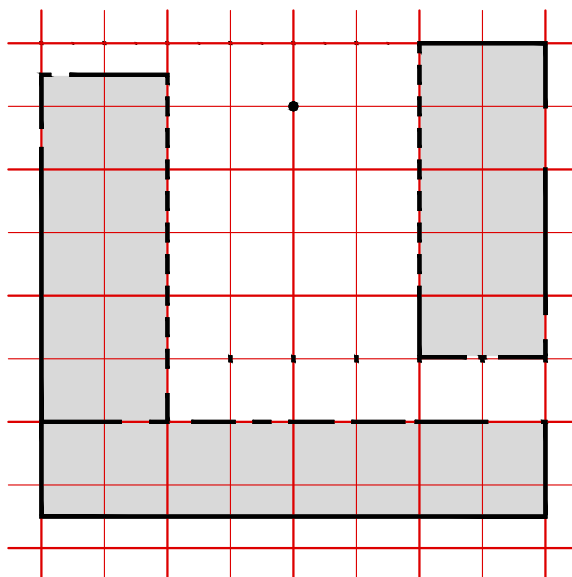
Ma questo non è che l'atto fondativo del progetto. Non è che il primo passo di un lungo procedimento tipologico, elementare e complesso insieme. Un procedimento volto a incardinare, attraverso la costruzione di uno spazio articolato, l'intera città sia in pianta che in sezione. Infatti, una volta concepita la massa monolitica del basamento, i progettisti vi praticano scavi e incisioni al fine di convertire quel basamento in una sorta di intima cavità cortilizia, permeabile a quei raccordi pedonali che da lì a poco sarebbero rimasti inglobati al suo interno. In un secondo momento, collocano due elementi porticati entrambi ortogonali alla linea di pendenza. Uno a monte, per mediare il rapporto tra la città e la corte; l'altro a valle, per definire il rapporto tra la corte e il paesaggio. A conclusione del procedimento, CMA e Armesto appoggiano su un lato del basamento un alto prisma, il quale - orientato parallelamente alla linea di pendenza- sovrasta e ingloba in testata i due portici.

In un inedito del 2002, intitolato *El pórtico como elemento básico del lugar público*, CMA scrive: «al parlare di *luogo pubblico* non mi riferisco solo allo spazio urbano libero, ma parlo, soprattutto, di quella miscela o successione di spazi aperti e chiusi, coperti e scoperti, che costituisce la principale caratteristica dei luoghi pubblici nel corso della storia».¹⁰ Così si presenta il Municipio di Castellsball: come l'agorà di una moderna Priene. Una "miscela" di spazi ed elementi diversi, che nel loro giustapporsi, sovrapporsi e compenetrarsi, ci forniscono il riverbero dell'esperienza classica dello spazio urbano. Ci forniscono, cioè, l'alternativa a quella "atrofia del pubblico" di cui soffre la città contemporanea.

¹⁰ (TdA). L'inedito (tredici cartelle in formato digitale) è composto da tredici capitoli: *Pórtico y mercado; Templo períptero y estoa; Via porticada; El Hall; El Altes museum de Berlin; El vacío del historicismo; Tessenow y Terragni; El edificio sobre pilotis; El cementerio de Estocolmo; El pórtico en Mies van der Rohe; Otros pórticos. El Ayuntamiento de Castellsball e Recapitulación.*

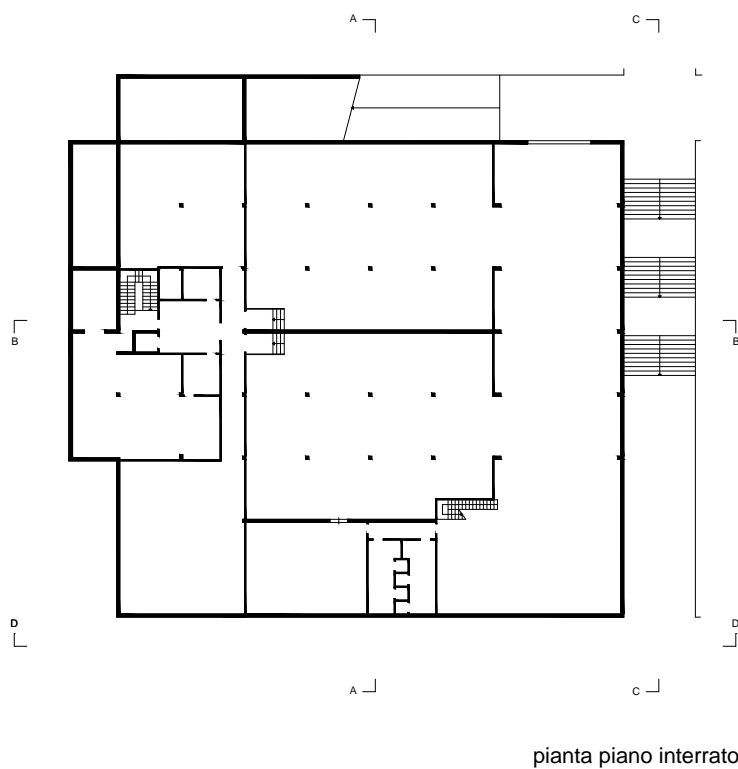
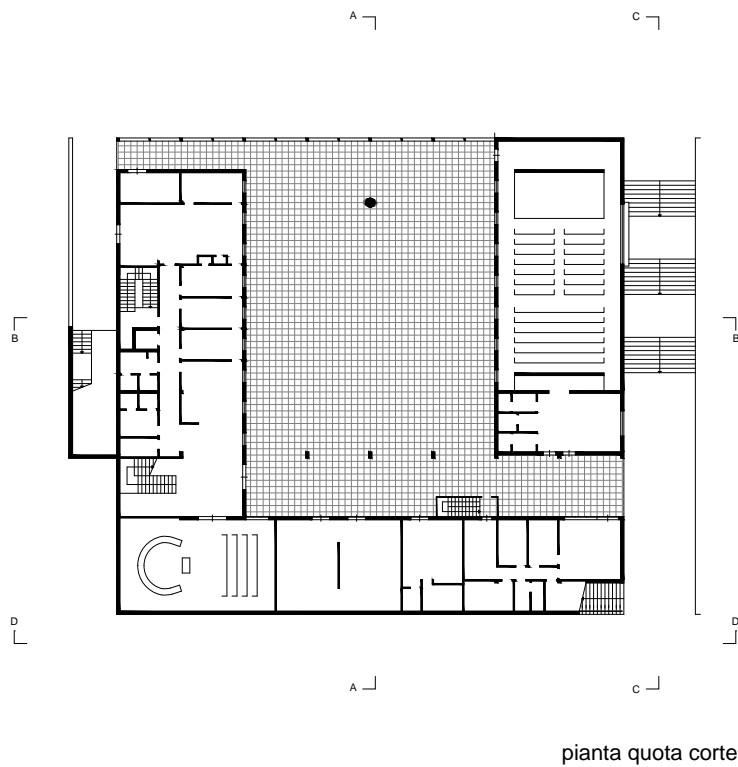


pianta quota ingresso

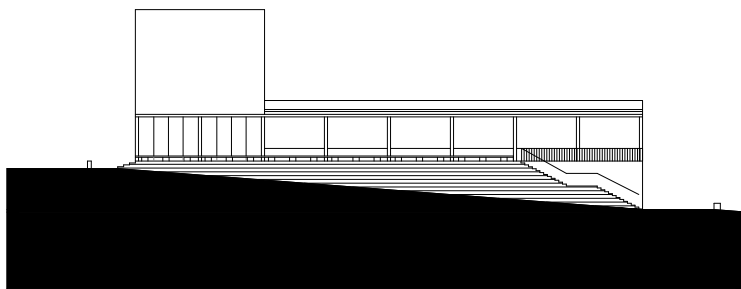


0 5 10 mt

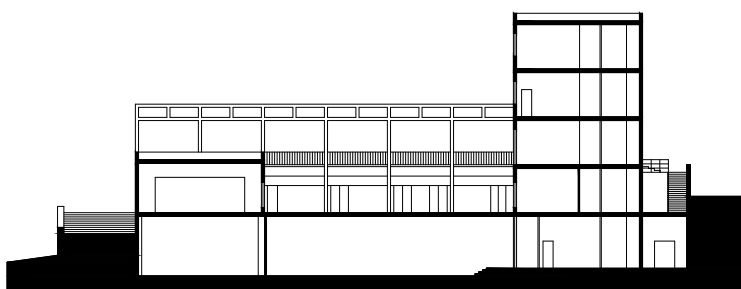
schema proporzionale: modulo mt 5 x 5



0 5 10 mt



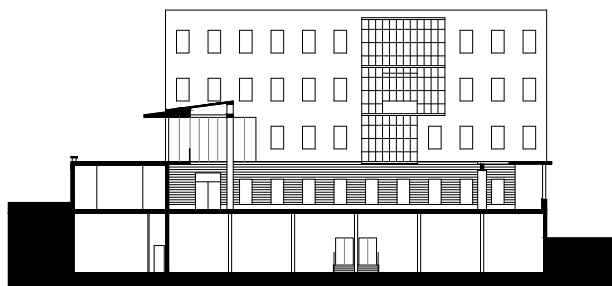
sezione D-D



sezione B-B



sezione C-C



sezione A-A

0 5 10 mt



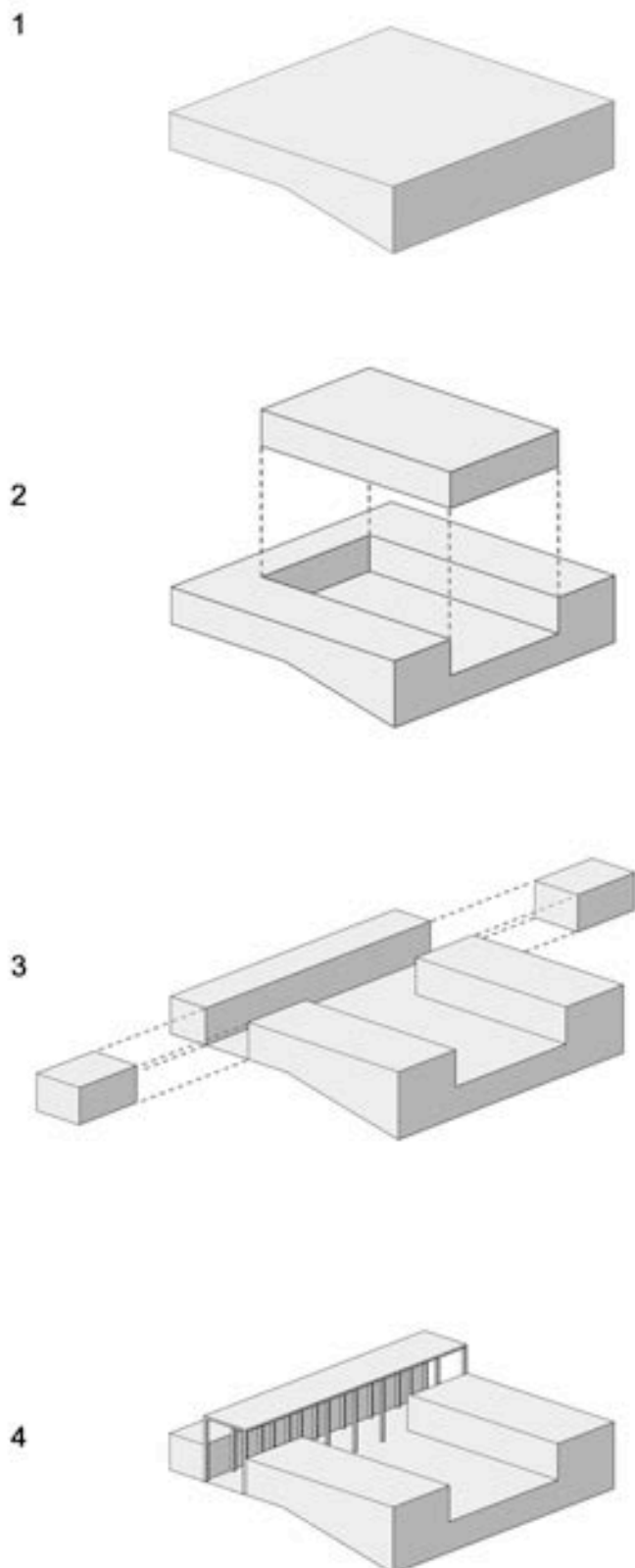
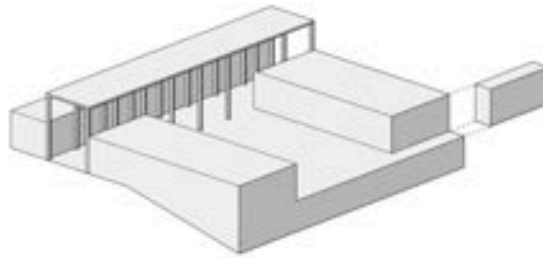
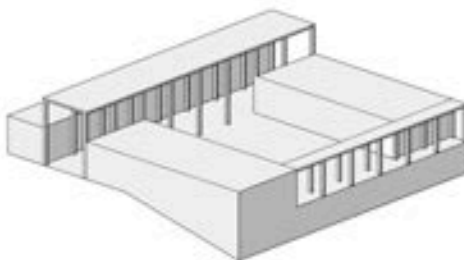


TAVOLA 10: Procedimento tipologico

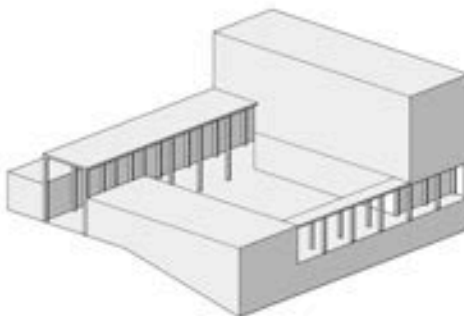
5



6



7



8

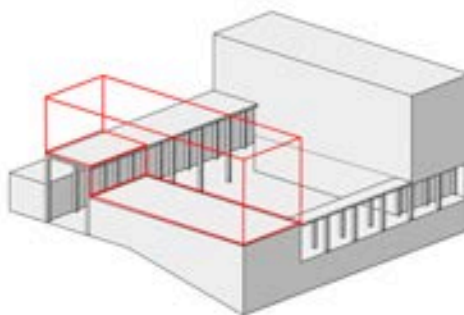


TAVOLA 11: Procedimento tipologico

Affrontiamo adesso un altro aspetto del procedimento tipologico messo in atto a Castellbisbal, e per farlo ci poniamo una domanda.

Come interpretare il Municipio di Castellbisbal? Si tratta essenzialmente - secondo la descrizione fornita dallo stesso CMA- di un basamento sul quale vengono disposti due blocchi di fabbrica paralleli, uno alto che alloggia i vari uffici amministrativi, l'altro basso destinato a sala conferenze; o piuttosto di un basamento il cui scavo programmatico traccia il sedime di imposta di due costruzioni parallele, una già innalzata l'altra rimasta solo sulla carta?

Se incrociamo sintassi tipologica e trattamento dei prospetti, dovremmo propendere per questa seconda interpretazione, giacché il rivestimento in mattoni che appare alla base del corpo alto misura pressoché quanto il corpo basso.

A questo punto, torna utile un passaggio de *Le variazioni dell'identità*. Scrive CMA: «se il tipo è un'idea nitida e precisa, raramente un edificio riproduce solo quell'idea, essendo di solito il prodotto della fusione e dell'intreccio di idee diverse».¹¹ In tal senso, l'elementarità del Municipio permette sì di riconoscervi una o l'altra idea, ma nel contempo la loro ibridazione o sovrapposizione.

L'operazione di sovrapposizione, peraltro, è presentata ne *Le variazioni* come uno degli strumenti basilari del progetto. Per descriverne la portata operativa, CMA si affida alla casa del Fascio di Terragni, assunta per l'appunto come fosse la sovrapposizione di due differenti idee tipologiche: quella dell'edificio a corte che rimanda al tipo del palazzo rinascimentale, e quella del "doppio blocco" che rimanda al tipo insediativo per corpi paralleli dell'architettura moderna.

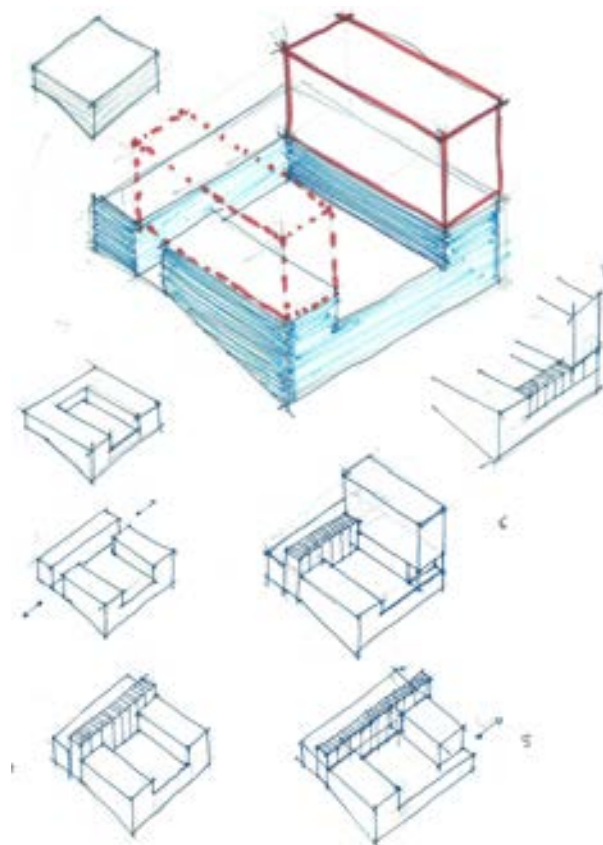
In ultima analisi, se mettiamo a confronto la pianta del Municipio e la pianta del terzo piano della casa del Fascio, come d'altronde le facciate principali delle due opere, appare chiaro come la casa comunale di

¹¹ C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità...*, op.cit., p. 52.

Castelbisbal non sia altro che una riflessione tipologica sulla casa del Fascio di Terragni. Con una differenza: mentre l'opera del Maestro italiano rimanda chiaramente alla corte chiusa in se stessa del palazzo rinascimentale; quella dei due allievi catalani apre quella stessa corte alla città, convertendola in agorà.



Terzer piso (Dibujos del Archivo Municipal de Como).



Sopra: G. Terragni, casa del Fascio, pianta terzo piano
A fianco: schizzi di F. Licitra.
Sotto: la corte interna del Municipio rivolta al paesaggio



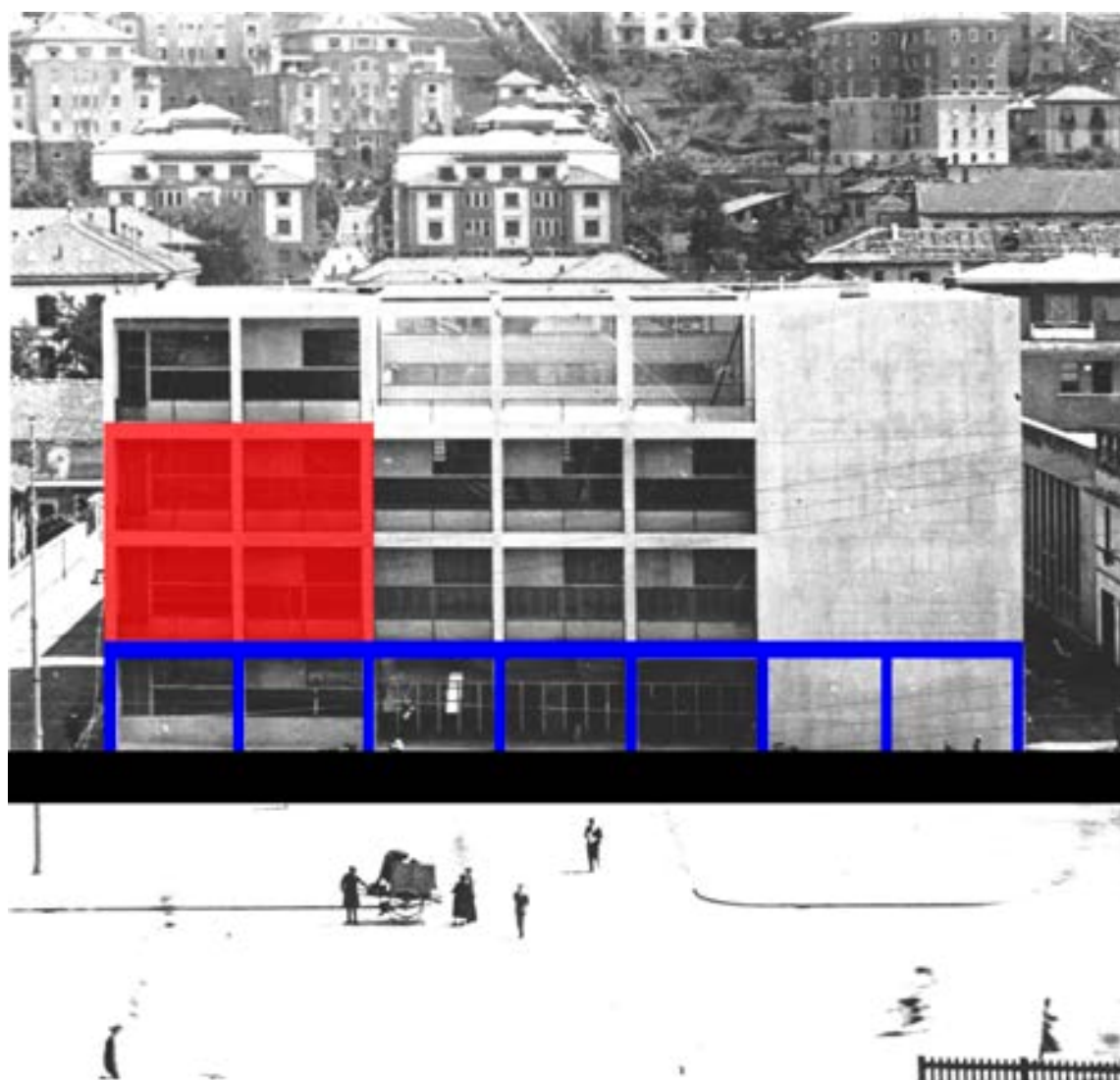


TAVOLA 12: sovrapposizione casa del Fascio-municipio di Castellbisbal



Il complesso residenziale “Els Quimics”: all’ombra dei Maestri

Il complesso residenziale “Els Quimics” a Girona (2001 - 2006), di Carlos Martí Arís e Eduardo Gascón Climent, così denominato perché insiste sull’omonima area industriale di una vecchia fabbrica di acido tartarico (trovatasi all’improvviso, dopo il 1990, al centro della dinamica urbana) si contraddistingue principalmente per la dimensione monumentale e il ruolo urbano che qui assume la forma della residenza in rapporto a un ampio settore della periferia sud di Girona. Settore un tempo contraddistinto da una forte vocazione industriale, e oggi tappezzato da costruzioni speculative, sparse e frammentarie, alle quali il suddetto progetto si contrappone come alternativa capace di indirizzare e ordinare la crescita della città.¹²

Il complesso si allinea lungo la *calle Marqués de Caldes*, che struttura il settore urbano in questione correndo in direzione est-ovest. È composto da tre edifici: due grandi semicorti gemelle o “U”, sistemate a giardino; e un corpo compatto intermedio, dominante uno spazio pavimentato. L’intero complesso residenziale è governato da ciò che resta dell’antica fabbrica: un ciminiera di grande bellezza e altezza eccezionale, punto di riferimento di tutta la zona sud della città.

Le due “U”, chiuse su *calle Marqués* e aperte verso sud, risultano separate da una distanza pari alla loro misura interna; il corpo intermedio, posto a mo’ di quinta sul lato sud, trasforma l’intervallo tra le due “U” in una piazza aperta verso nord, ovvero aperta a *calle Marqués* e, idealmente, al centro storico di Girona.

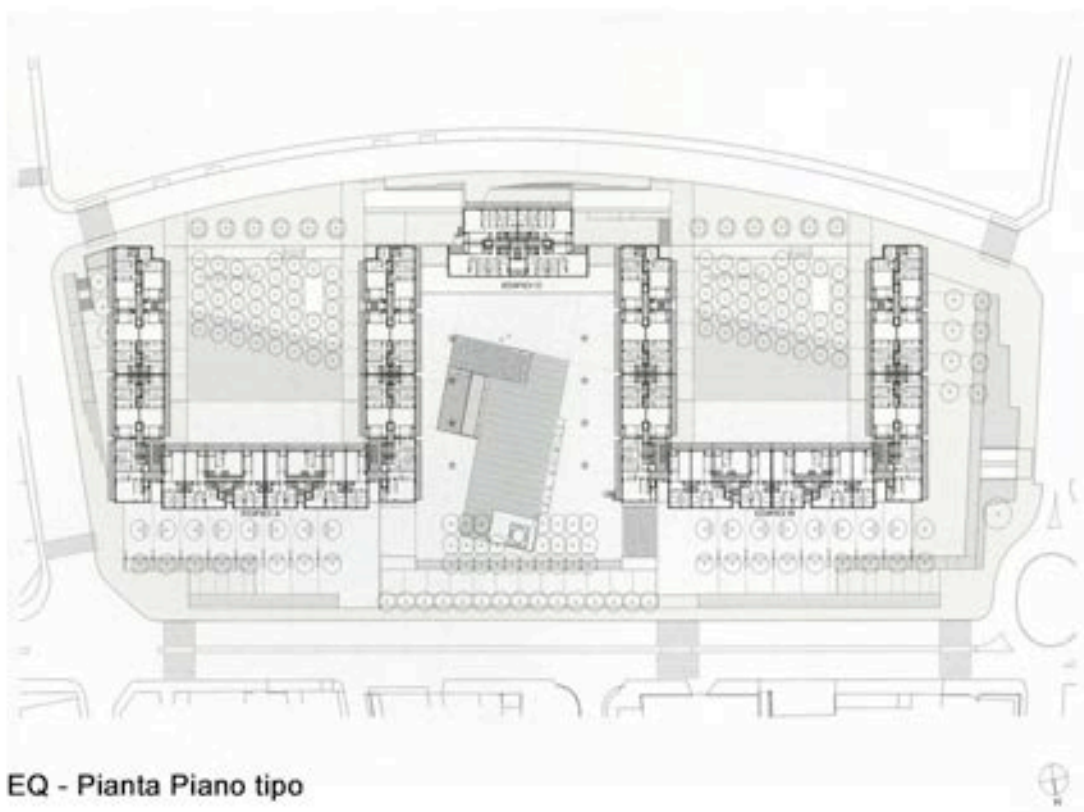
¹² Il progetto di C. Martí Arís e E. Gascón Climent è stato pubblicato in “Aión”, 2006, n. 13 - *Urbs*, pp. 95-99 (con il titolo *Composizione per case e ciminiera*, di M. Lecis), e in “AV Monografías”, 2006, n. 117-118, pp. 206-209 (con il titolo *Conjunto residencial ‘Els Quimics’, Gerona*).



Aerofoto con Els Químics evidenziato



Els Químics: il comparto industriale



Questa piazza (e dunque l'intero complesso), deduce il proprio asse di simmetria dalla posizione della ciminiera che, collocata a ridosso della *calle*, si converte in fuoco dell'intera composizione urbana.

Ma, prima di addentrarci nella descrizione del progetto, va detto che non lo si potrà intendere pienamente se non si conosce un precedente, a dir poco clamoroso, che ne ha condizionato l'iter sin dalle fasi preliminari. Un fatto assai raro, che non può essere trascurato da colui che volesse esprimere un giudizio obiettivo su quest'opera e sulle scelte progettuali dei due architetti catalani. Ci riferiamo al fatto che un grande maestro dell'architettura contemporanea -forse il maestro che più di ogni altro ha condizionato il percorso teorico di CMA- svolse per la medesima area, anni prima, un progetto con analoga destinazione funzionale. Un progetto di cui furono redatte due versioni, restate sulla carta anche a causa della sopravvenuta morte del suo autore. Quell'architetto, quel maestro, si chiamava Aldo Rossi.¹³

Quasi dieci anni dopo il progetto di Rossi, Eduardo Gascón Climent e CMA si ritrovarono per pura casualità a prendere il suo posto, a proseguirne l'esperienza. L'esperienza di un luogo e di un progetto, solo temporaneamente interrotta.¹⁴ L'esperienza di una realtà che frattanto, al di là del fatto tragico, si era caricata di senso storico, di un'opera, che seppure solo disegnata andava assumendo sempre più la consistenza di un fatto compiuto: immanente come immanente è un maestro per il suo allievo.¹⁵

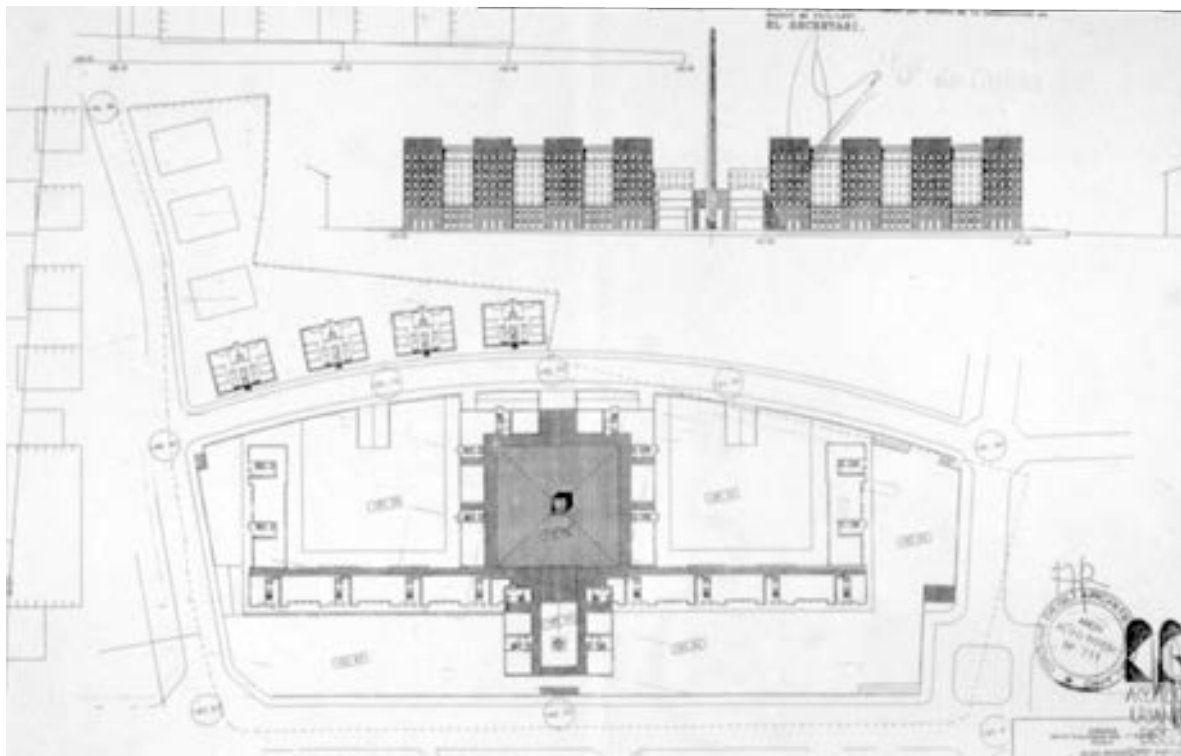
Difatti, i disegni del maestro milanese per quell'area (quelli relativi alla seconda versione) furono assunti da CMA e Gascón come vere e proprie rovine con le quali dover necessariamente fare i conti in fase di progetto; un

¹³ Aldo Rossi morì nel 1997. Del complesso residenziale a Gerona, sono stati redatti due progetti: la prima versione del 1994, la seconda del 1996.

¹⁴ E. Gascon, ricevuto l'incarico di progetto, resosi conto della particolarità dell'area di intervento per via del precedente progetto di Rossi, decise di coinvolgere CMA in quanto profondo conoscitore dell'opera del maestro milanese.

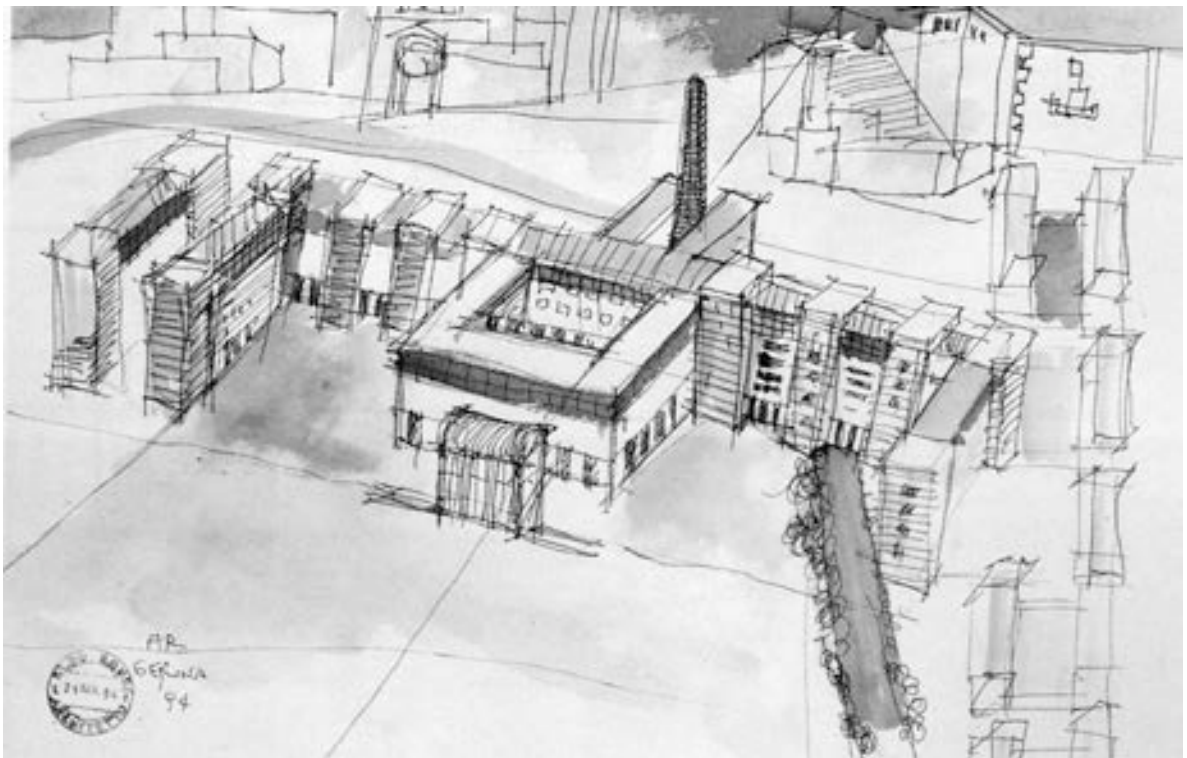
¹⁵ A proposito di Aldo Rossi, CMA ha detto: «l'unica personalità geniale che ho avuto la fortuna in vita mia di conoscere».

grande edificio in rovina, di cui non rimaneva quasi altro che l'impronta archeologica. Come se la pianta disegnata da Rossi per quell'area, avesse per l'appunto assunto proporzioni e consistenza della scala reale; e giacesse lì, *in situ*, in attesa che un archeologo la rivelasse¹⁶.



A. Rossi, progetto per un complesso residenziale a Girona (seconda versione 1996)

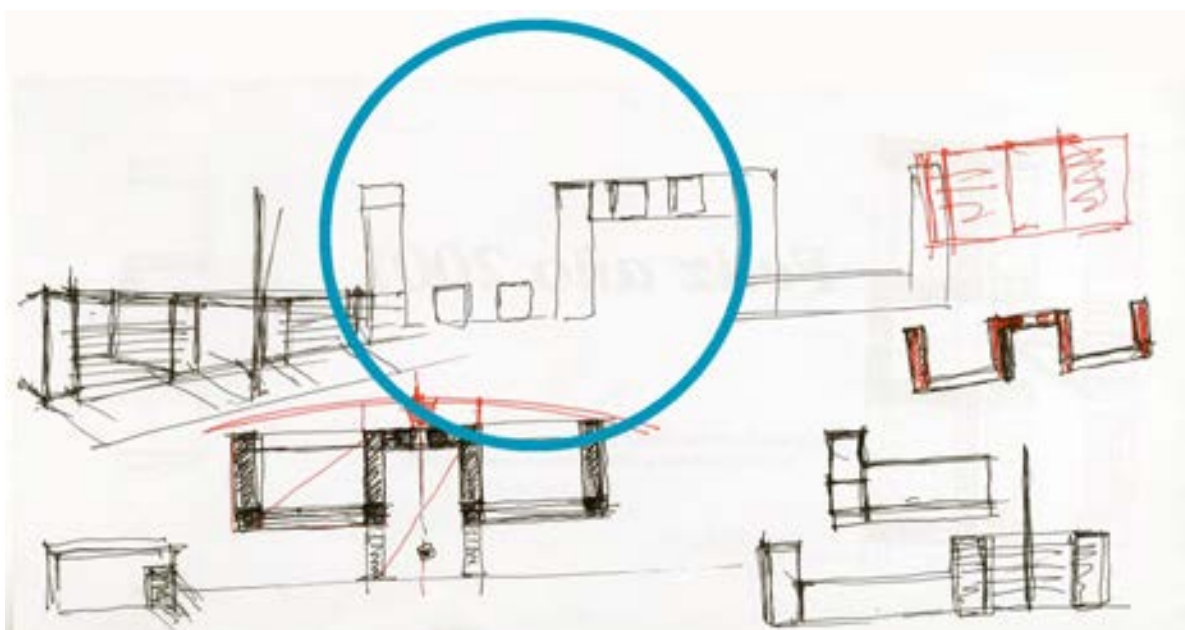
¹⁶ Relativamente alle due versioni del progetto di A. Rossi, CMA in un inedito letto in occasione di una presentazione del proprio progetto, intitolato *Residencia y lugares públicos: Els Químics de Girona*, osserva: «Il settore “Els Químics” presentava una geometria complessa nel quale il tracciato viario e la posizione delle costruzioni seguivano direttrici distinte, lasciando irrisolta la questione di un rigoroso allineamento dell'edificazione al tracciato. Il primo progetto di Aldo Rossi per Girona, redatto nel 1994, parte da questa osservazione e riproduce questa varietà di trame che già esisteva nel luogo. È un progetto molto potente e interessante che nasce dall'intersezione di due tipi di edifici residenziali. La struttura principale basata su grandi edifici collettivi, si colloca seguendo le tracce dell'antica fabbrica e crea un gran fronte costruito il cui allineamento non coincide con la calle Marqués de Caldes, la più importante della zona. Una struttura secondaria formata da una trama di case basse che assumono la direzione di una strada trasversale, rafforza, per contrasto, il carattere monumentale dell'edificazione principale. [...] parallelamente al progetto di Rossi, l'amministrazione di Girona sviluppò un piano speciale di urbanizzazione della zona sud della città che alterava sostanzialmente la sua proposta. Questo piano definisce un nuovo schema viario che rafforza il ruolo della calle Marqués de Caldes e impone come criterio generale l'esigenza di allineare l'edificazione con il tracciato della via. Il progetto di Rossi dovette sottomettersi dunque ad un processo di adattamento a questi requisiti dai quali, a nostro giudizio, non ha tratto beneficio». Testo inedito, letto durante una presentazione alla Facoltà di architettura di Venezia, nel marzo del 2006 (Traduzione dell'autore).



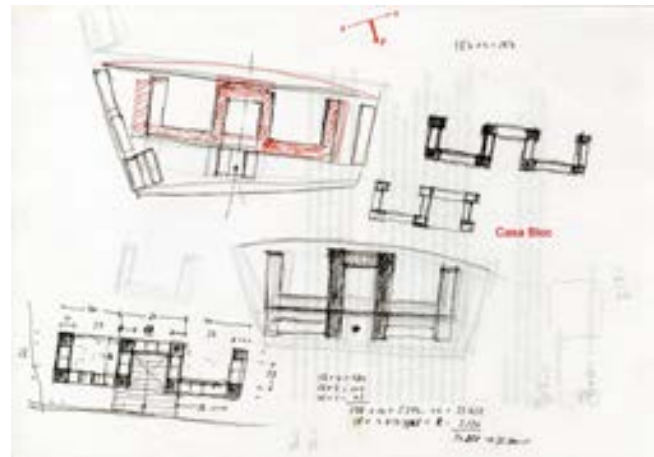
A. Rossi, progetto per un complesso residenziale a Girona (prima versione 1994)

A questo ruolo, tanto stimolante quanto carico di responsabilità, CMA non si sottrasse. Con la scrupolosità dell'archeologo, decifrò la traccia planimetrica lasciata da Rossi. E lo fece, come dimostrano i suoi schizzi di progetto (qui pubblicati per la prima volta), operando una sorta di ricalco dei di-segni del maestro. Un ricalco analitico, volto a isolare dalla forma compiuta ereditata, prima tutte le componenti costitutive, poi solo le essenziali.

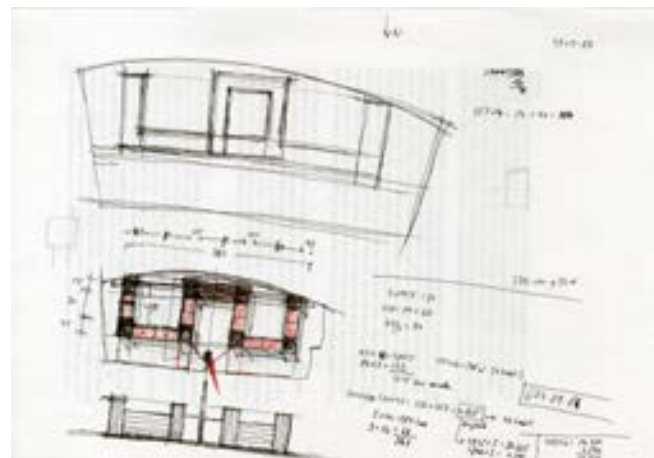
Un metodo di analisi che è già progetto, che potremmo definire come composizione per "sottrazione". È questo quello che emerge dagli schizzi di CMA, se li sovrapponiamo alla pianta disegnata da Rossi: una sottrazione logica di alcuni elementi al fine di porre in rilievo altri elementi. E così poter soppesare, sia il valore specifico di ognuno degli elementi preservati, preso per sé solo; sia il nuovo significato relazionale che -in una sintassi per così dire allentata dall'analisi- quell'insieme di elementi rossiani, così sfoltito, andava ri-definendo.



C. Martí Arís, schizzi di progetto -INEDITO-



C. Martí Arís, schizzi di progetto -INEDTI-



Dunque, non ci troviamo di fronte a una semplicistica scomposizione meccanica del progetto di Rossi. L'analisi di CMA non è tanto rivolta alla natura materiale dei singoli elementi, quanto piuttosto al nuovo valore sintattico che scaturisce dalla manipolazione delle loro relazioni. In architettura, ci ricorda infatti CMA, «il privilegiare esclusivamente il processo costruttivo che va dagli elementi al tutto, comporta il rischio di impoverirla e snaturarla. Perché esista musica, discorso o architettura, non sono sufficienti gli elementi: è necessaria anche una struttura, un'idea generale

che governi le relazioni che si stabiliscono tra quelli, in funzione di determinati obiettivi». ¹⁷

In tal senso, il progetto di CMA e Gascón ricalca in modo esplicito l'idea generale del progetto di Rossi. Infatti, per ruolo urbano, principio tipologico e misure, i due progetti possono dirsi quasi del tutto coincidenti. Una precisa scelta operativa la loro, che esprime (nonostante potrebbe ai più superficiali apparire come plagio) la volontà di “porsi all'ombra del Maestro” e, dunque, di celarsi nella tradizione. O detto in altro modo, esprime quella forte vocazione all'anonimato che da sempre ha contraddistinto l'operato di CMA. Però, questo porsi all'ombra del maestro non è privo di senso critico. Al contrario, l'intervento progettuale di CMA e Gascón ha apportato considerevoli trasformazioni nel materiale originale. Attraverso una semplice operazione di “sottrazione” -si diceva- è stata intaccata la forma monolitica del progetto del maestro, al fine di renderla più permeabile ai luoghi circostanti. Questa operazione ha essenzialmente prodotto due significative variazioni nel progetto ereditato:

1. La corte centrale -da Rossi concepita chiusa, sul modello della *plaza mayor*- è stata convertita in una piazza semiaperta. In particolare, attraverso la sottrazione del lato nord, la si è fatta affacciare su *calle Marques*; attraverso l'incisione di due brecce sul lato sud, la si è resa facilmente attraversabile in direzione ortogonale alla stessa *calle*, nonché permeabile al sole d'inverno.
2. L'alto basamento -che secondo Rossi avrebbe dovuto cingere l'opera per esaltarne la monumentalità e risolvere il consistente dislivello- è stato in gran parte eroso sino a trasformarlo in un *paseo* pedonale che corre parallelo a *calle Marqués* e che si fonde, in un gioco di quote, con la piazza suddetta.

¹⁷ C. Martí Arís, *Gli elementi e il tutto*, in *Le variazioni dell'identità...*, op. cit., p. 128. In questa occasione CMA avanza una critica al metodo di J. N. L. Durand e al suo *Precís de Leçons d'Architecture*: «Questa struttura, che nel caso dell'architettura coincide con il principio tipologico, è la grande assente nella teoria di Durand».



Els Químics: la corte centrale, il paseo e una vista da sud

Dunque, dalla manipolazione di due elementi del progetto originario -la corte e il basamento- sono scaturite due gradi di trasformazione (o variazioni) che hanno permesso al complesso residenziale di aprirsi più generosamente alla città e all'attraversamento pedonale, manifestando così la propensione del nuovo progetto a generare un crocevia urbano. Propensione, peraltro, confermata da un passaggio continuo che perfora i piani terra, allaccia i giardini laterali con la piazza centrale, e permette di attraversare longitudinalmente l'intero complesso.

Questa stessa propensione, inoltre, spiega la scelta dei due architetti catalani di de-saturare lo spazio intorno alla ciminiera, sottraendo il vestibolo che la ingabbiava alla base. Al rimanere libera, infatti, la ciminiera fa risaltare al meglio la spazialità del nuovo progetto: da nord, essa esprime con chiarezza il ruolo di snodo tra i due principali spazi pubblici, *paseo* e piazza; da sud, attraverso le due brecce suddette, si lascia collimare e baciare dal sole in tutta la sua magnifica altezza.

In definitiva, dalla comparazione delle due piante, sembra che i due architetti catalani abbiano "rarefatto" la traccia tipologica del progetto di Rossi sino a spogiarla dei suoi aspetti particolari e contingenti, facendone emergere solo l'essenza della composizione; solo la sua dimensione astratta.

Ma -bisogna adesso precisare- il vero obiettivo di CMA non è l'adempimento di un progetto precostituito o univoco. Il suo intento progettuale, cioè, non si esaurisce nell'analisi tipologica del progetto di Rossi. Piuttosto, si "apre" al "procedimento tipologico" che quell'analisi, quel progetto ereditato, può innescare. Un procedimento sì logico ma polisemico, che si articola intorno a un percorso non lineare e pluralmente dialettico.

Lavorando con i tipi architettonici o -poco cambia- con gli esempi forniti dalle opere, [ci ricorda infatti CMA], «l'architetto non resta imprigionato in essi, come se fossero schemi inalterabili».¹⁸ Al contrario, è necessario

¹⁸ Ivi, p. 117.

«assumere il tipo come motore di una costruzione formale illimitata, e considerare il progetto come l'ambito in cui ha luogo l'interazione tra i tipi, lo scenario della loro costante re-invenzione». ¹⁹

Il progetto, dunque, come quel procedimento che permette di abbracciare più tipi e più opere allo stesso tempo, in modo da averne una cognizione sincronica; che incorpora «tutte quelle operazioni di trasformazione che ci permettono di passare da una determinata architettura a tante altre». ²⁰ Giacché, ci ricorda CMA, la parola “trasformazione”, vuol dire letteralmente “passare da una forma all'altra”. ²¹

Al riguardo, gli schizzi di progetto di CMA sorprendono per coerenza. Ci appaiano come l'eloquente espressione del suo modo di intendere il “concetto di trasformazione” che egli teorizza (come abbiamo visto nel secondo capitolo di questa ricerca) ne *Le variazioni dell'identità* e poi sviluppa nel saggio *Il concetto di trasformazione come motore del progetto*. ²²

In sostanza, la lettura di questi schizzi rivela la volontà di CMA di tessere una trama di corrispondenze tra diverse opere. E più nello specifico, la volontà di costruire un “ponte formale” tra due architetture: l'*Els Quimics* di Aldo Rossi e la *Casa Bloc* di Barcellona (1934-36), progettata del GATCPAC, nonché concreta applicazione del *redent* di Le Corbusier.

Volontà, peraltro, confermata da CMA nel testo inedito *Residencia y lugares públicos: Els Quimics de Girona*. Anche se, in verità scrive: «la citazione della *Casa Bloc* non poteva essere letterale, soprattutto perché il progetto di *Els Quimics* si organizza in tre semi-corti e non in due, la qual cosa fa apparire un luogo centrale che non fa parte degli ingredienti costitutivi della *Casa Bloc*». ²³

¹⁹ *Ibid.*

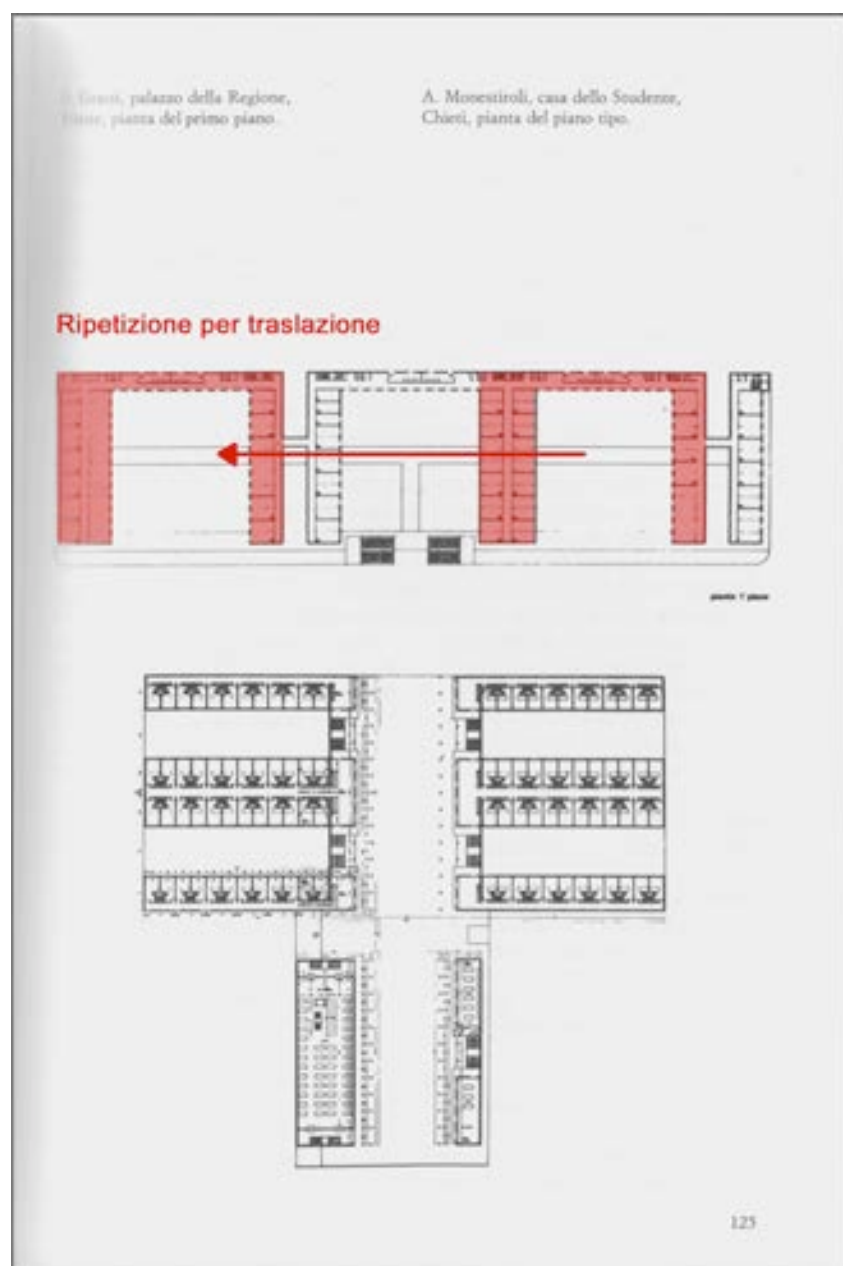
²⁰ C. Martí Arís, *Il concetto di trasformazione come motore del progetto*, in *La cèntina e l'arco*, pp. 32-45.

²¹ *Ivi*, p. 35.

²² C. Martí Arís, *Il concetto di trasformazione...*, *op. cit.*

²³ Testo letto durante una presentazione alla Facoltà di architettura di Venezia, nel marzo del 2006.

Ma, qui di seguito (anche attraverso le nostre Tavole), si vuole dimostrare come in realtà la citazione di *Casa Bloc* è più letterale di quanto sembri, più di quanto non voglia dire o non sappia lo stesso CMA. In particolare, si vuole far emergere l'unico passaggio mancante dei suoi schizzi. Ovvero, il procedimento logico che permette di passare dall'organizzazione in due semi-corti di *Casa Bloc*, all'organizzazione in tre semi-corti (dedotta dal progetto di Rossi) dell'*Els Quimics*.



Le variazioni dell'identità, p. 125

Questo passaggio tipologico, rimasto implicito negli schizzi, a nostro avviso non è altro che la coerente applicazione di uno degli “strumenti basilari del progetto” che CMA individua ne *Le variazioni*.²⁴ Stiamo parlando della cosiddetta “ripetizione per traslazione”, descritta dall'autore attraverso l'analisi di un progetto di Giorgio Grassi: il palazzo della Regione di Trieste (1974).²⁵ Riguardo a questo progetto, già all'epoca della rivista 2C, CMA scriveva: «[...] *el resto del edificio se produce por repetición parcial del elemento base de manera que lo elementos repetitivos se interrumpen de un modo “accidental” al llegar al los límites de la parcela*».²⁶

Questo tipo di strutturazione, osserva ancora CMA, «è tipica di quelle architetture di matrice concettuale che tendono a salvaguardare soprattutto l'intellegibilità dell'opera, esibendo i segni che permettono di risalire alle operazioni attraverso le quali essa è stata concepita».²⁷

Se pure in modo diverso rispetto a Grassi -altro suo maestro al pari di Rossi- anche CMA intende esibire il procedimento tipologico che ha generato l'*Els Químics*. E lo fa, appunto, operando sulla struttura della Casa di Bloc la medesima “traslazione parziale” osservata a Trieste, grazie alla quale è possibile accrescere il numero delle semicorti. Le quali, al divenire tre, si presenteranno come l'eco della struttura formale del progetto di Rossi.

²⁴ C. Martí Arís, *Le variazioni...*, op.cit., p. 116.

²⁵ Ivi, p. 124.

²⁶ C. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, in “2C - Construcción de la Ciudad”, 1977, n. 10, p. 8.

²⁷ Ivi, p. 122.

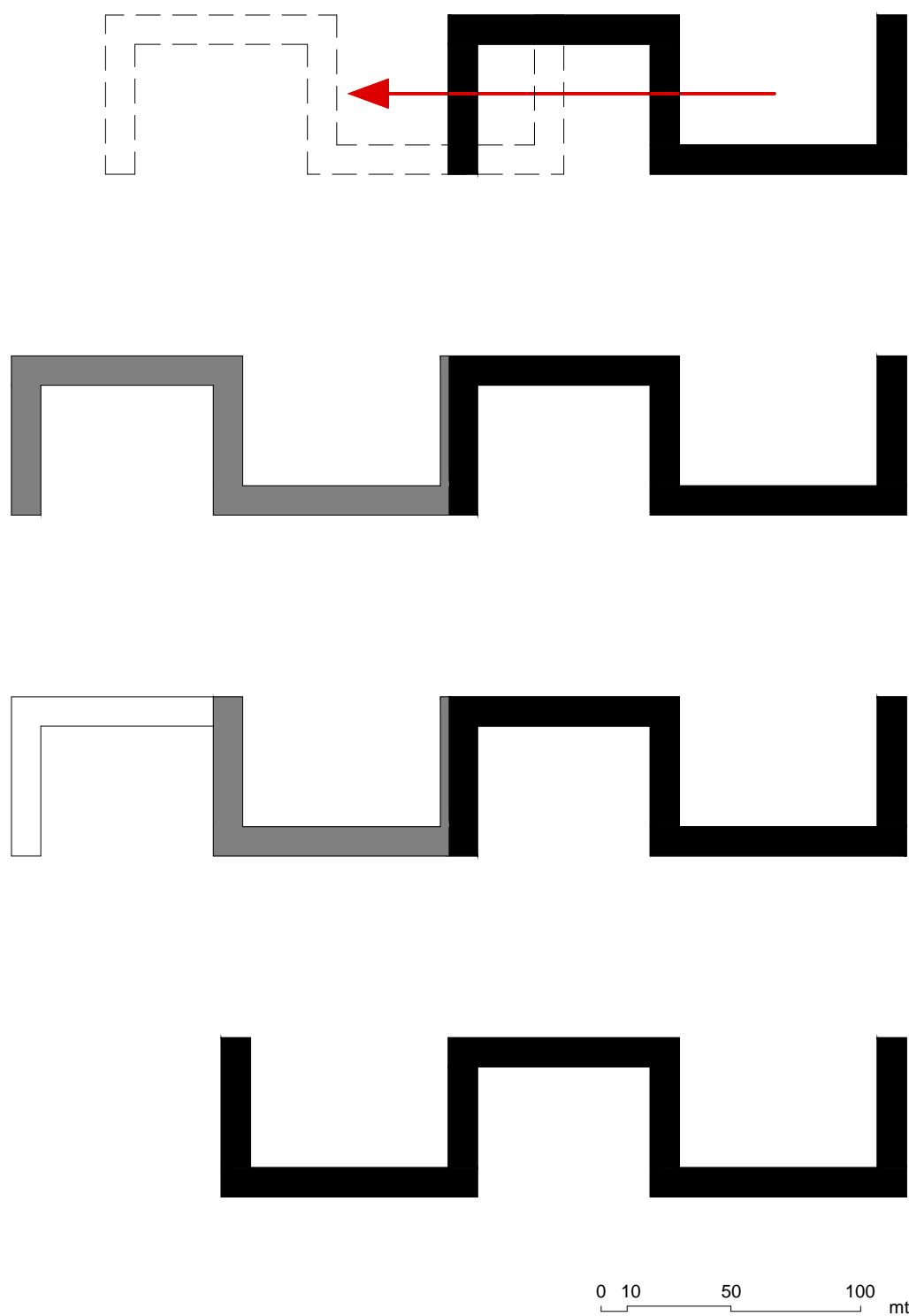
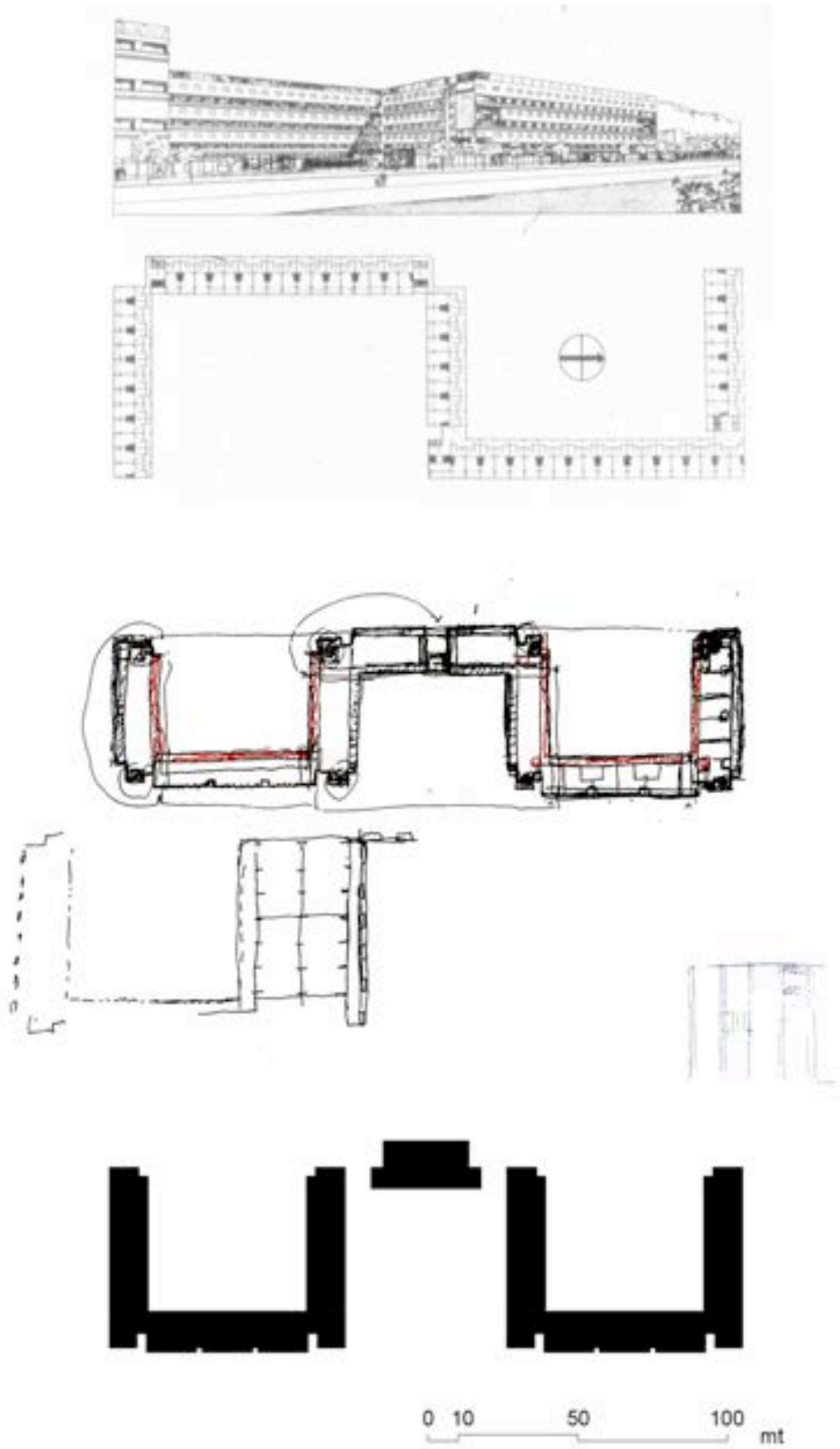


TAVOLA 13: ripetizione per traslazione di Casa Bloc



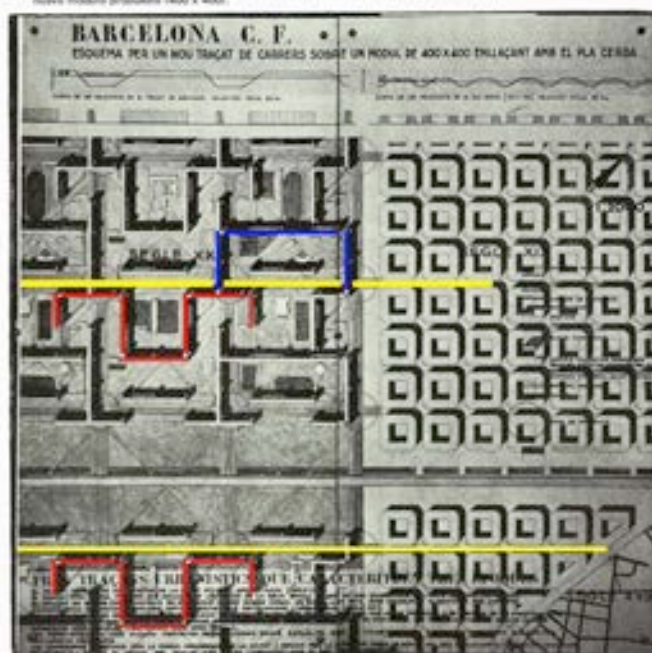
Casa Bloc, uno schizzo di C. Martí Arís -INEDITO-
schema di Els Químics

A qualcuno, però, potrebbe apparire fin troppo finalistica se non addirittura gratuita la scelta -procedendo per traslazione- di generare esattamente tre spazi semiaperti. Va ricordato, infatti, che il principio generatore di *Casa Bloc*, il *redent*, si presterebbe per sua stessa natura (quella cioè di essere un'estensiva articolazione di blocchi componibili) a una ripetizione per così dire infinita. Dunque, la domanda legittima che potrebbe levarsi è: perché generare per traslazione di *Casa Bloc* soltanto tre semicorti e non quattro, cinque o sei?

La risposta migliore, la migliore giustificazione -a nostro avviso- la fornisce il coevo *Plan Macià*. Il piano redatto per Barcellona da Le Corbusier e i membri del GATCPAC nel 1933, di cui *Casa Bloc* rappresenta per così dire un frammento concreto.

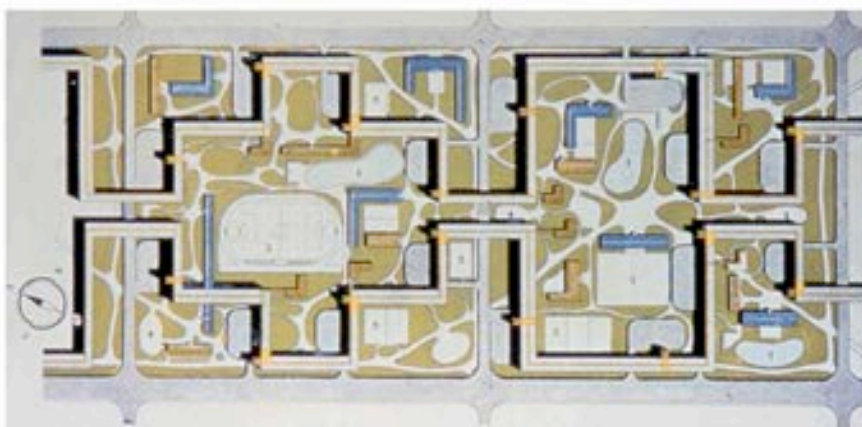
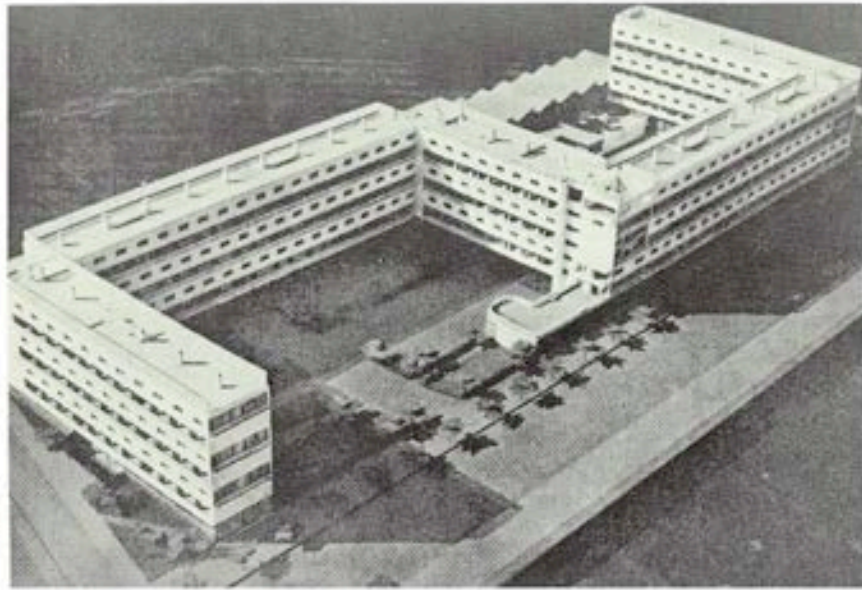


20. Fotomontaggio da una vista aerea della zona da mantenere quadrata attuale e la sovrappone con il nuovo modulo proiettato (400 x 400).



19. Modulo quadrado del siglo XIX y su enlace con el nuevo cuadrado de 400 x 400.

GATCPAC e Le Corbusier, *Plan Macià*, (1933), elaborazione grafica



GATCPAC, *Casa Bloc* (1933); Le Corbusier, *Ville Radieuse* (1933)

In questo *Plano*, infatti, si può facilmente cogliere come i blocchi a *redent* si articolino in modo tale da formare, tra le altre, una struttura tripartita a mo' di greca: come dire, la *Casa Bloc* nella sua forma compiuta.²⁸ La stessa forma cui approda CMA nei suoi schizzi, prima di scomporla definitivamente in tre pezzi (due "U" e un blocco compatto) e concludere, con Eduardo Gascón, l'iter progettuale.

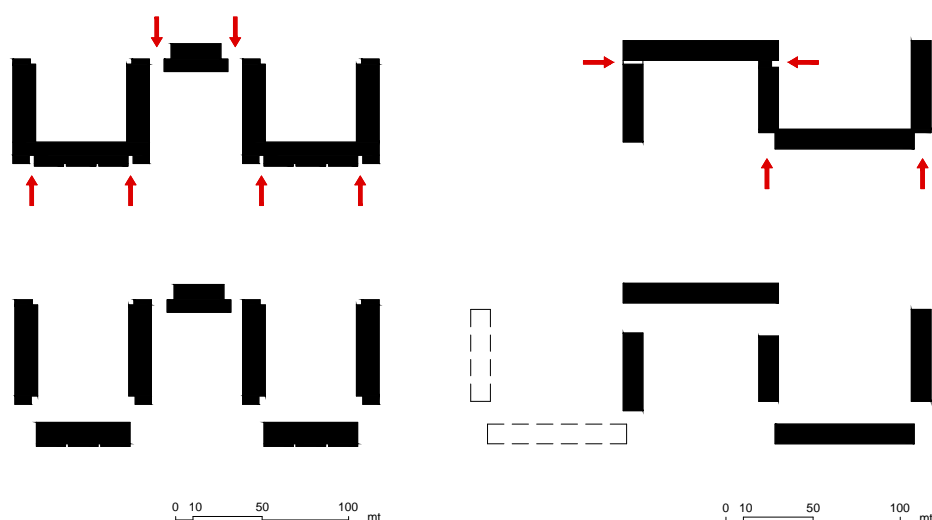
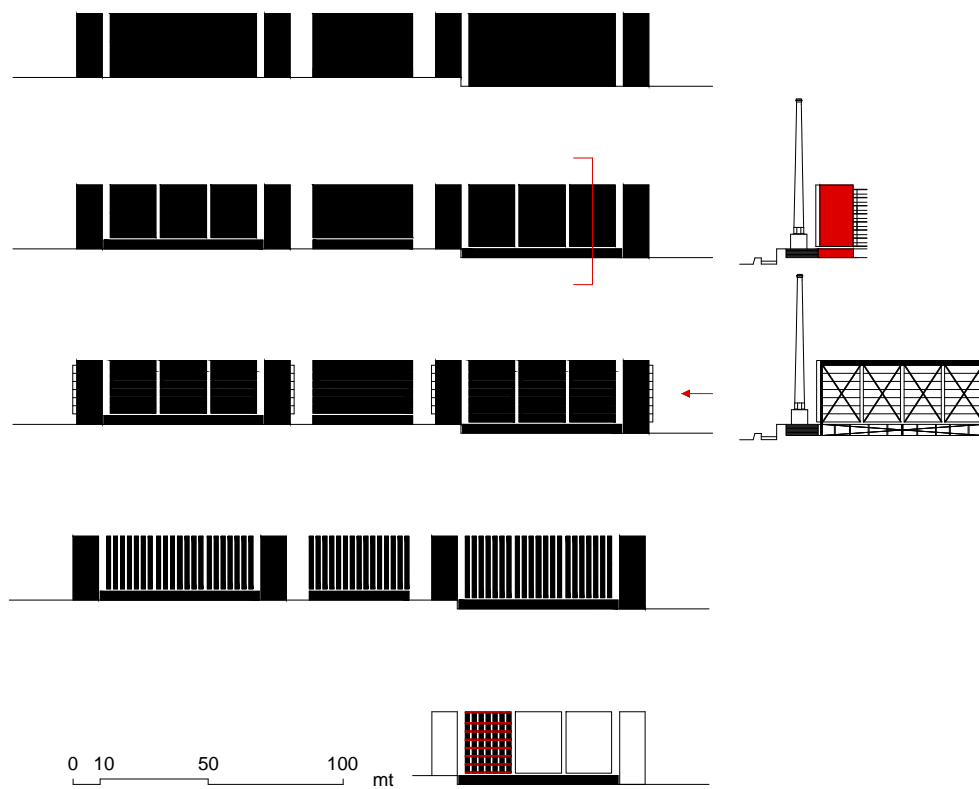


TAVOLA 14 - *Els Químics* e *Casa Bloc*, scomposizione delle piante

²⁸ Ad avvalorare l'ipotesi di una *Casa Bloc* idealmente articolata in tre semi-corti e non in due, il fatto che così composta, sarebbe lunga esattamente quanto due manzanas del Plan Cerdà misurate agli iterassi delle vie.



Els Químics, scomposizione dei prospetti

In sostanza, l'*Els Químics* di CMA e Gascón esibisce la propria natura ibrida. Si manifesta, cioè, come l'incrocio tipologico tra il progetto di Rossi e la *Casa Bloc*. O detto in altro modo, come un ponte formale che mette in risonanza due principi, due opere, apparentemente diversi ma intimamente simili.

Così praticata, l'idea di tipo, pone l'architetto equamente distante sia da facili invenzioni formali sia dal determinismo sterile del modello, poiché ogni architettura che si rispetti -ci insegna CMA- è nient'altro che il risultato di una serie di trasformazioni operate su altre architetture.

«Quando progetto cerco di cominciare da diversi elementi contemporaneamente. Credo che questa complessità sia la bellezza e l'origine del nostro interesse per architetture dalla storia composita [...]. Questa dell'incontro di principi diversi, della loro convivenza e reciproca trasformazione, è una qualità che cerco di conservare e che mi sembra riflettere un aspetto profondamente umano del fare architettura».²⁹

Queste ultime parole di CMA, che in verità non richiederebbero alcun commento a margine, non lasciano dubbi rispetto alla sua idea di architettura.

La sua, di architetto, è una vocazione a disperdere il proprio lavoro, il proprio nome, nella labirintica complessità della tradizione. Nella ferma convinzione, tuttavia, di poter sempre, all'occorrenza, ritrovare se stesso all'ombra delle grandi opere; all'ombra dei Maestri. Rossi, Grassi, Le Corbusier, Torres Clavé (figura di spicco del GATCPAC), Cerdà e tanti altri: un coagulo di eteronimi ai quali CMA ha affidato il suo progetto. Ai quali ha affidato le "variazioni della propria identità".

²⁹ A proposito di *Il concetto di trasformazione come motore del progetto. Dialogo con Carlos Martí Arís*. Di Marco Lecis, in "Aión", 2006, n. 13 - *Urbs*, p. 105.

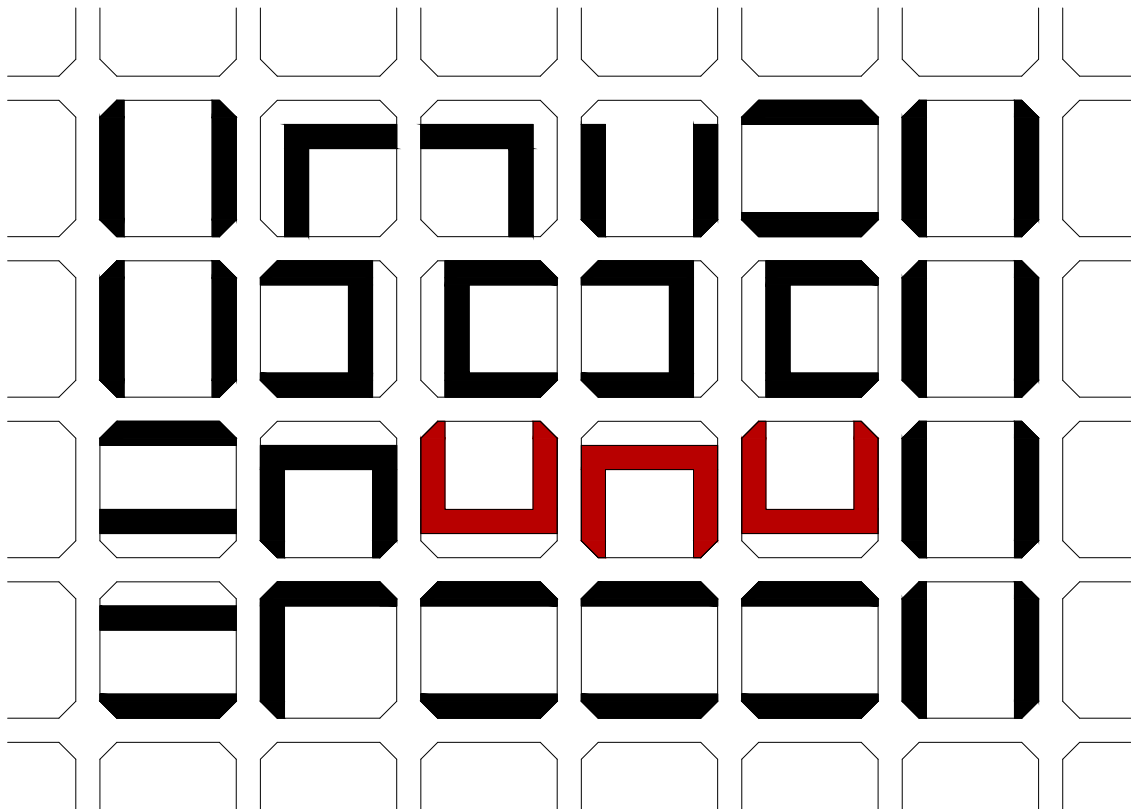
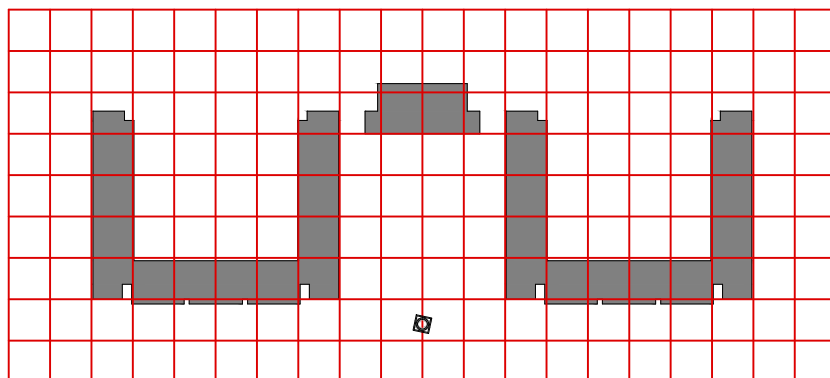


TAVOLA 15: un settore del *Plan Cerdà* (1958)



Griglia proporzionale con modulo quadrato di 13.30 m (1/10 esatto dell'isolato di Cerdà, misurato all'interasse delle vie)

TAVOLA 16: le proporzioni di *Els Químics*



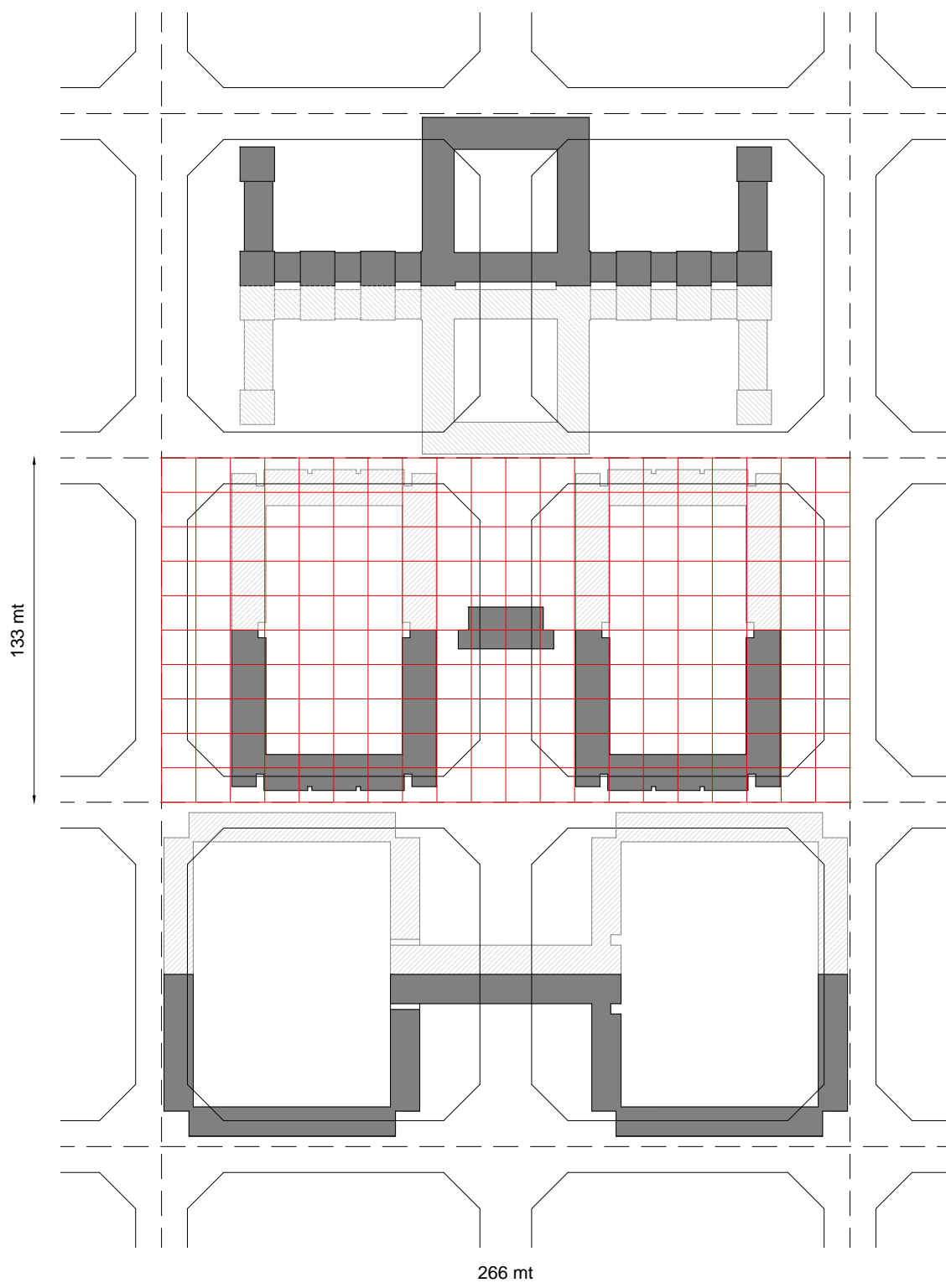


TAVOLA 17: progetto di A. Rossi, *Els Químics* e *Casa Bloc*, sovrapposti al *Plan Cerdà*

Si notino le coincidenze dimensionali. In particolare quelle della *Casa Bloc* nella sua dimensione "compiuta" rispetto a due isolati del *Plan Cerdà* misurati all'interasse delle vie



Carlos Martí Arís fotografato all'interno della casa *Triangolare*

Diario eteronimo

SCHEDA 1 - Walt Whitman

Canto di me stesso n°17, in Foglie d'erba, 1855

Questi, in realtà, sono pensieri di ogni uomo in ogni epoca e luogo, non nascono con me,
Se non sono vostri quanto miei non sono niente, o quasi niente,
Se non sono l'enigma e la sua soluzione non sono niente,
Se non vi sono vicini quanto sono distanti non sono niente,
Questa è l'erba che cresce dovunque sia l'acqua e la terra,
Questa è l'aria comune che bagna il globo.
(p. 9 - Epigrafe)

Copertina della prima edizione italiana (Milano 1990) di *Le variazioni dell'identità*

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] gli elementi che motiverebbero il riferimento al tipo come a una fondamento epistemologico dell'architettura, non si sono ancora consolidati. Questo compito supera di molto l'ambito di una ricerca individuale: si tratta di un problema cruciale della cultura architettonica, la cui risoluzione richiede tempo ed esige la confluenza articolata di molti apporti. (p.11)

[...] nell'idea di tipo, espressione di qualcosa di generale e permanente e tuttavia capace di fecondare le manifestazioni particolari dell'architettura, sembrano concentrarsi le speranze di una ricomposizione della disciplina [...] (p. 11)

[...] il tipo, inteso come similitudine strutturale tra diverse opere architettoniche, pone il problema della forma a un livello di generalità massima (al di là delle epoche e degli stili), ossia a un livello di astrazione che non sarebbe concepibile se non si tenesse conto delle conquiste del pensiero moderno. [...] quell'opera di astrazione dagli aspetti particolari e individuali dei fenomeni, che presiede alle principali manifestazioni del pensiero moderno, ci sembra una condizione indispensabile per accedere a una comprensione 'strutturale' della forma. (pp.11, 12)

La nostra riflessione sul concetto di tipo mira alla costruzione di una epistemologia oggettiva dell'architettura, in grado di opporsi al soggettivismo e al personalismo che oggi prevalgono nella cultura architettonica dominante. (p.13)

in C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEMA 2 - Victor Hugo

Notre-Dame de Paris, 1831

I grandi edifici, come le grandi montagne, sono opera dei secoli. Spesso l'arte si trasforma quando non sono ancora compiuti: *pendent opera interrupta*; ciò nonostante, il lavoro continua pacificamente secondo l'arte trasformata. La nuova arte prende il monumento dove lo trova, vi si incrosta, se lo assimila [...]. La cosa si compie senza scosse, senza sforzi, senza reazioni, seguendo una legge naturale e tranquilla.

[L'architettura religiosa europea come è] un'immensa stratificazione divisa in tre zone nettamente distinte, che si sovrappongono: la zona romanica, la zona gotica, la zona rinascimentale, che volentieri chiameremo greco-romana [...] Ma i confini delle tre zone si mescolano e si amalgamano, come avviene nei colori dello spettro solare. [...].

Del resto, tutte queste sfumature, tutte queste differenze non interessano che la superficie degli edifici. È l'arte che ha mutato pelle. La costituzione della chiesa cristiana non viene intaccata. È sempre la stessa struttura, la stessa disposizione logica delle parti. Qualunque sia il viluppo di sculture e di ricami di una cattedrale, sotto si ritrova sempre, sia pure allo stato embrionale, la basilica romana che eternamente si sviluppa nel suolo secondo la stessa legge. Sono immancabilmente due navate che si intersecano formando una croce; la cui estremità superiore, arrotondata in abside, forma il coro; sono sempre le navate laterale, per le processioni interne, per le cappelle, specie di ambulacri, in cui la navata principale trabocca attraverso gli intercolumni. Posto questo, il numero delle cappelle, dei portali, dei campanili, delle guglie, si modifica all'infinito, secondo l'estro del secolo, del popolo, dell'arte [...]. Di qui la prodigiosa varietà esterna di questi edifici, in fondo ai quali risiede tanto ordine e tanta unità. Il tronco dell'albero è immutabile, la vegetazione capricciosa. (pp.16-18).

CARLOS MARTÍ ARÍS

Fin dalla sua origine remota, [l'architettura] è sempre stata considerata un sapere suscettibile di catalogazione, di ordinamento e trasmissione. [...] è rimasta inalterata la volontà di far valere l'esperienza passata attraverso la memoria. In tal modo l'architettura si assimila a tutte le forme dell'attività umana basate sulla possibilità di comunicare la conoscenza e di esercitare una riflessione sull'esperienza precedente che la prolunghi e la rinnovi. [...] Così hanno inteso l'architettura gli artisti migliori, che non si sono mai preoccupati della ricorrenza delle stesse questioni o dell'insistenza sulle stesse forme. Niente nella storia dell'architettura fa supporre che esista una contraddizione irriducibile tra idea di tipo, come espressione dell'universale e del generico, e principio di libertà che è condizione di ogni azione creativa. Al contrario, la chiave di molte architetture, di cui si apprezzano particolarmente le qualità specifiche e l'individualità, sta proprio nel ricorso a principi generali e a forme archetipe. (p.13).

Un tipo architettonico è un enunciato che descrive una struttura formale. Questa definizione implica tre corollari di capitale importanza, che sono:

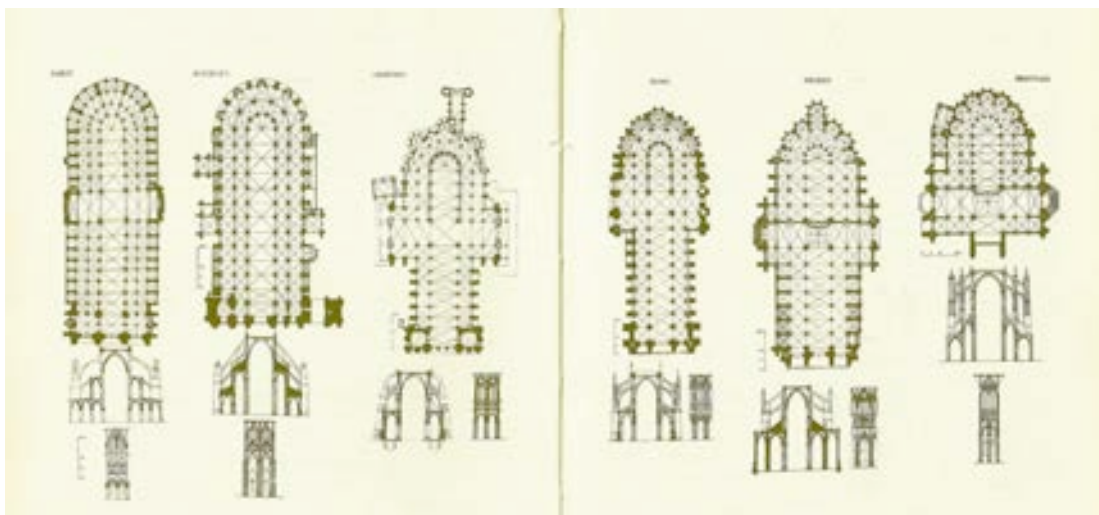
- Il tipo è di natura concettuale, non oggettuale: esso riunisce una famiglia di oggetti che posseggono tutte le stesse condizioni essenziali, senza identificarsi con nessuno di essi in particolare.
- Il tipo comporta una descrizione attraverso la quale è possibile riconoscere gli oggetti che lo costituiscono: è un enunciato logico che coincide con la forma generale di detti oggetti.
- Il tipo si riferisce alla struttura formale: ad esso infatti non competono gli aspetti fisionomici dell'architettura; parliamo di tipi dal momento in cui riconosciamo l'esistenza di 'similitudini

strutturali' tra oggetti architettonici, al di là delle loro differenze al livello più apparente e superficiale. (p.16)

Lo scheletro interno, la disposizione logica delle parti, di cui parla Hugo, è esattamente il tipo. [...] radice stessa dell'architettura [...]. L'identità dell'architettura si sostanzia di queste invarianti formali, presenti in una grande varietà di esempi [...]. Ciò non significa che l'idea di tipo presupponga una posizione di indifferenza rispetto al problema dello stile [...]. Lo stile lega l'architettura alla storia, a una fase concreta dello sviluppo della cultura materiale, [...] alla realtà. Però, così come lo stile rapporta tutte le opere architettoniche a precise coordinate spazio-temporali, il tipo esprime la permanenza dei suoi aspetti essenziali e pone in evidenza il carattere invariabile di certe strutture formali, che agiscono come punti fissi nel divenire dell'architettura. (p. 18)

Pensiamo al significato della cattedrale gotica inserita nella serie concatenata di edifici che adottano il tipo basilicale come principio costruttivo. [...] il quale riapparirà in altri tempi e luoghi come substrato di un'aspirazione permanente dell'architettura. (p.21)

L'architettura era allora un arte eminentemente collettiva [...]. Così, quando il maestro della cattedrale di Bourges affronta la costruzione dell'edificio [...], il suo punto di partenza [...] è un modello definito, fondato nelle esperienze immediatamente precedenti: Senlis, Noyon, Laon ecc. Allo stesso modo opera il maestro di Chartres nei confronti di Bourges: aggiungendo un nuovo anello, sebbene questa volta di altissimo livello, alla catena degli esempi anteriori e avanzando per un lento cammino di depurazione e perfezionamento. Anche durante il Rinascimento, nonostante l'entrata in scena della figura dell'architetto, quale artefice individuale [...], i modelli normativi continuano ad operare come autentici nuclei nei quali si concentra e si esaurisce il campo d'azione dell'architetto. Per questo, nell'opera dei maggiori architetti dell'epoca risuona con forza l'eco dei grandi edifici del passato assunti senza riserve come fondamenti dell'architettura, come modelli da imitare [...]. A partire dalla seconda metà del secolo XVIII questo ideale dell'architettura inizia a vacillare.[...] Nella cultura dell'illuminismo le diverse manifestazioni della storia si dispiegano simultaneamente [...]. Si fa strada così una nuova prospettiva epistemologica che contempla la possibilità di operare fratture nel processo, fino ad allora continuo, della evoluzione architettonica. (pp. 127, 128)



Le grandi cattedrali gotiche francesi: Parigi, Bourges, Chartres, Reims, Amiens, Beauvais – piante, sezioni e dettagli (tratto da *Le variazioni dell'identità*, p. 22 – particolare)

in C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEMA 3 - Giorgio Grassi

L'arquitectura como oficio y otros escritos, 1979

[...] gli esempi di un passato più remoto e più recente si confrontano sul piano della loro forma, al di sopra dei motivi umani ed economici, politici e religiosi ai quali essi per lo più vengono fatti corrispondere [...]. (p. 20)



Giorgio Grassi, nell'anfiteatro di Arles con Agostino Renna, Yago Bonet, Carlos Theilacker e Carlos Martí

CARLOS MARTÍ ARÍS

Se chiamiamo casa gotico-mercantile la casa unifamiliare, [...] è perché le prime manifestazioni complete di tale tipo si producono nell'epoca gotica, nel momento in cui diviene determinante l'interazione fra casa e strada, e la città si propone la costruzione della strada come luogo di scambio e di lavoro. Tuttavia, il valore di questo principio non si limita alla città mercantile del Medioevo europeo. Anche dopo la scomparsa della casa concepita allo stesso tempo come unità residenziale e produttiva [...], il principio della casa gotico-mercantile continua ad essere il referente inevitabile, diventando essenziale in molte elaborazioni della cultura moderna sul tema della residenza (basti pensare alla riflessione sviluppata da Le Corbusier a partire dal tipo Citrohan fino ad arrivare a L'unità d'Habitation). [...] Se vogliamo approfondire l'idea di tipo implicita nelle manifestazioni dell'architettura dobbiamo adottare un punto di vista sincronico. [...]

Attraverso l'idea di tipo ricerchiamo [...] una conoscenza dell'architettura che sia [...] indifferente alla cronologia. Questa momentanea sospensione del tempo storico ci permette di trovare analogie strutturali tra edifici di stile e fisionomia diversi, riferendoli a un'idea essenziale. (p.20)

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEMA 4 - Bertrand Russell

I problemi della filosofia, 1957

Esaminando le parole comuni, vediamo che, in linea generale, i nomi propri stanno a indicare i particolari, mentre altri sostantivi, aggettivi, preposizioni e verbi stanno a indicare gli universali [...].

Vedendo che quasi tutte le parole che si trovano in un dizionario indicano altrettanti universali, apparirà strano che quasi nessuno, eccettuati gli studiosi di filosofia, si renda mai conto dell'esistenza di queste entità. (p. 27)

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] scienza e arte non si contemplano come categorie opposte, ma come due branche specifiche del sapere.[...]

La scienza applica principi astratti e leggi universali, ma il mondo dell'architettura, al contrario, si compone di oggetti fisici caratterizzati dalla loro particolarità e singolarità. Si pone allora la questione di come un'esperienza basata su fatti specifici possa da luogo a una conoscenza generale.

È questo un antico problema filosofico, già posto da Platone nei suoi termini essenziali. Le 'idee' platoniche – alle quali la disciplina filosofica ha assegnato a posteriori il nome di 'universali' – sono applicabili a un numero indeterminato di oggetti particolari e alludono a una comune natura o assenza, della quale tutti sono partecipi. [...] Ed è esattamente l'adozione degli universali che renderà possibile lo sviluppo di una conoscenza generale, pur basata su fatti singolari. Nel campo dell'architettura, però, che cosa possiamo definire universale? Nel mondo architettonico, popolato di oggetti peculiari e diversi, dotati di una spiccata specificità, come possiamo cogliere le idee sottese a questi oggetti [...].

Per risolvere la questione, conviene allora indirizzare la nostra attenzione verso il linguaggio (come in molte occasioni ha dovuto fare l'epistemologia contemporanea), giacché tutto quanto si trascrive nel linguaggio è il risultato di un lungo processo di delimitazione e filtraggio del visibile, che mantiene profonde analogie con la nostra pretesa di estrapolare il generale a partire specifico. [...] tutto quanto può essere denominato da un sostantivo, contiene il germe di un'idea che non si esaurisce nel fatto particolare in cui si manifesta. [...].

Simili osservazioni si possono applicare anche al campo dell'architettura. Basti pensare ai termini che, nel corso della storia, hanno consentito alla nostra disciplina di mettere a punto una descrizione degli edifici. Ricordiamo, ad esempio, con quanta esattezza si possono descrivere le parti di un organismo basilicale e come a ogni parte corrisponda una denominazione precisa e inequivocabile: atrio, portico, navata, transetto, coro, abside, deambulatorio. Questi sostantivi rimandano a contenuti universali, dato che sono applicabili a diversi fatti particolari, ciascuno dotato di una propria individualità.

[...] ci sembra riconoscere tre grandi 'categorie' di concetti universali riferiti all'architettura:

- Gli elementi o parti dell'edificio [...].
- Le relazioni formali tra questi elementi o parti [...].
- I tipi architettonici [...].

[...] il carattere descrivibile dell'architettura è una condizione necessaria per la sua conoscenza sistematica. Un'architettura indescrivibile non può essere oggetto di una conoscenza generale. (pp. 26-28)

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEMA 5 - Karl R. Popper

Epistemologia senza soggetto conoscente, in Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico, 1972

La ricerca non ha fine. Autobiografia intellettuale, 1974

“Epistemologia senza soggetto conoscente”

“Teoria dei tre mondi”:

la realtà si compone di tre mondi o universi ontologicamente distinti fra loro, ma tutti dotati di un'esistenza reale: il mondo 1 degli oggetti fisici, delle cose materiali; il mondo 2 delle esperienze soggettive, degli stati mentali e di conoscenza; e il mondo 3 degli enunciati e delle teorie in se stesse, dei contenuti oggettivi del pensiero.

[Nella] ipotesi sulla interazione dei tre mondi, si attribuisce al mondo 2 un ruolo fondamentale in quanto intermediario tra il mondo 1 e il mondo 3. Secondo questa ipotesi, il mondo 1 e il mondo 2 possono interagire tra loro, allo stesso modo con cui possono farlo il mondo 2 e il mondo 3. Invece, non vi è relazione possibile tra il mondo 1 e il mondo 3, se non attraverso l'azione mediatrice condotta dal mondo 2. Vale a dire che, come il mondo 2 è indispensabile per spiegare l'universo, lo è anche il mondo 3 in quanto depositario di tutti quegli strumenti attraverso i quali la mente può esercitare la sua azione trasformatrice. (pp. 30,32)



[...] il nostro mondo delle cose fisiche è stato notevolmente modificato dal contenuto delle teorie [...], vale a dire dagli oggetti del mondo 3. Questi oggetti, pertanto, dovrebbero essere detti 'reali'. (p. 31)

[...] queste cose - nostre creature - ancorché siano prodotti delle nostre menti, e benché si basino sulle nostre esperienze soggettive, presentano anche un aspetto oggettivo. [...] Ma l'approccio soggettivo, specialmente la teoria soggettiva della conoscenza, tratta degli oggetti del mondo [...] come se fossero mere affermazioni o espressioni del soggetto conoscente; questo approccio è strettamente analogo alla teoria espressionistica dell'arte. Generalmente considera l'opera di un uomo soltanto o per lo più come espressione del suo stato interno; e considera l'espressione di sé come scopo [...].

Io ritengo, al contrario, che tutto dipenda dal dare-e-prendere, dallo scambio tra noi e il nostro compito, il nostro lavoro, [...] il mondo 3. [...] è precisamente grazie al tentativo di esaminare oggettivamente il lavoro che abbiamo fatto [...], è grazie all'interazione tra le nostre azioni e i loro risultati obiettivi, che possiamo trascendere i nostri talenti, e noi stessi. (p. 37-38)

[Le parole sarebbero di CMA ma essendo la riproposizione fedele della "teoria di tre mondi", sono state attribuite a Popper]

CARLOS MARTÍ ARÍS

Secondo la filosofia idealista, tutta basata sul 'soggetto', non si può parlare di valore conoscitivo dell'attività artistica, vale a dire, di un corpo di conoscenze oggettive e trasmissibili sulle quali fondare questa attività. L'idealismo concepisce l'arte come mera manifestazione del sentimento o della 'coscienza' dell'artista, riducendola così a una condizione isolata, individuale, dove ciò che più conta è l'auto-espressione delle emozioni del soggetto. Paradossalmente, sebbene oggi siano pochi a sottoscrivere esplicitamente una tale concezione dell'opera artistica, sono invece molti coloro che di fatto agiscono secondo la sua logica. (p.24)

Se il tipo non si identifica con nessun oggetto fisico, con nessun fatto materiale, qual è il suo statuto ontologico, in che cosa consiste la sua condizione di realtà?

[...] la nostra posizione si allinea con quelle epistemologie che concepiscono la conoscenza in senso oggettivo, ossia che nello studio del processo conoscitivo assegnano poca importanza all'atto soggettivo del pensare, per concentrarsi sul contenuto oggettivo del pensiero. [...].

Questa distinzione tra soggettività e oggettività del pensiero conduce Popper a formulare la sua "teoria dei tre mondi" [...]

È comunemente accettata la distinzione tra mondo 1 e mondo 2; al contrario è poco frequente, soprattutto al di fuori del campo scientifico, l'accettazione di un mondo 3 delimitato ed autonomo, pienamente indipendente dal mondo 2 costituito dalla nostra esperienza soggettiva. È su questa distinzione che Popper si concentra con maggior impegno, sottolineando la differenza che esiste tra l'avere un pensiero e il formularlo in un linguaggio. L'atto del pensiero può essere criticato oggettivamente solo se si formula tramite un linguaggio umano, trasformandosi così in un oggetto del mondo 3. E questo mondo 3, nonostante la sua condizione astratta, è secondo Popper reale quanto il mondo 1 formato dagli oggetti. (p. 31)

[...] Popper sostituisce la tradizionale concezione dualista che restringe l'universo alla dialettica tra due poli opposti: mondo delle cose esteriori/mondo interiore del soggetto, materia/spirito ecc., con una concezione tripartita nella quale l'universo viene concepito come il risultato della mutua interazione tra il mondo degli oggetti fisici e il mondo degli oggetti intellegibili, attraverso la mediazione del mondo dei processi del pensiero. Per Popper, il mondo 3 è, fondamentalmente, il prodotto della mente umana e, più concretamente, il risultato dell'evoluzione del linguaggio umano. Ma gli oggetti del mondo 3 posseggono proprie leggi interne e si ripercuotono largamente su di noi e sul nostro ambiente fisico. Lo sviluppo della conoscenza risiederebbe proprio in questa interazione tra noi e il mondo 3.

Rispetto ai filosofi che, come Platone, accettano un mondo di idee autonomo, considerandolo sovraumano ed eterno, o a quelli come Locke, tenendo conto del carattere di prodotto umano che possiede il linguaggio, affermano che tutto quanto appartiene al campo linguistico è riconducibile a oggetti del mondo fisico o psicologico, Popper sostiene invece la possibilità di accettare la realtà e l'autonomia del mondo intellegibile, ammettendo al tempo stesso che questo sorge come prodotto dell'attività umana.

Le precedenti considerazioni [...] costituiscono la base sulla quale è possibile strutturare una epistemologia oggettiva dell'architettura, vale a dire, una conoscenza che, anche se prodotta da noi, possa esistere indipendentemente da ogni soggetto: un corpus disciplinare dell'architettura che possiede una vita autonoma rispetto alle azioni individuali degli architetti e ai loro processi mentali. Questa prospettiva si oppone al diffuso soggettivismo che attualmente predomina nell'attività conoscitiva dell'architettura, secondo il quale l'opera è, prima di tutto, l'espressione della personalità dell'architetto, e della sua sensibilità.

Non è difficile riscontrare profonde analogie tra gli oggetti del mondo 3 popperiano e i tipi architettonici [...]. Definendo il tipo come enunciato logico sulla forma, abbiamo insistito sull'ipotesi di una possibile formulazione linguistica abbiamo mostrato come il tipo, una volta fissato, possiede una vita propria: si riproduce e si trasforma seguendo delle leggi che gli sono congeniali. [...] il tipo è il prodotto dell'attività umana, senza che ciò contraddica la sua condizione di principio conoscitivo con carattere oggettivo. Con questo non vogliamo affatto asserire che con i tipi e le loro derivazioni concettuali si esaurisca il mondo 3 architettonico. [...]. Ma vogliamo indicare che gli elementi, le relazioni e i tipi formano il nucleo più profondo e specifico di questo mondo 3 architettonico.

[...] appartengono al mondo 1 architettonico tutte le opere di architettura, siano esse costruite o progettate [...]

Formano il mondo 2 architettonico tutti [...] gli atti del pensiero in senso soggettivo, che l'architetto sviluppa durante la concezione, la definizione e l'analisi dell'oggetto architettonico.

Infine, il mondo 3 architettonico sarebbe costituito da tutti quei concetti ed enunciati che si riferiscono all'architettura [...]; in altri termini, il mondo 3 architettonico, o corpus disciplinare dell'architettura, sarebbe l'insieme degli oggetti intellegibili riferiti a tale disciplina. [...]

I mondi 1 e 3 sono punti che definiscono il segmento di una linea retta [...] percorribile nei due sensi, esprime, in quanto distanza o percorso, il significato del mondo 2. Per andare da 1 a 3, o viceversa, bisogna necessariamente passare per 2. Il senso del percorso da 1 a 3 equivale all'analisi; il senso inverso equivale al progetto. (pp.32 - 34)

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEDA 6 - Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Estetica, 1836-38

Qui si predica, là si porta un malato [...] qui avviene un battesimo, là un morto è portato attraverso la chiesa, in un altro luogo un prete legge la messa, oppure benedice un matrimonio [...]. Tutte queste cose racchiuse in un unico e identico edificio. Noi non abbiamo qui da ricercare una rispondenza con un fine particolare, ma una rispondenza al di sopra di ogni singolarità e finitezza. (p. 75)

K. F. Schinkel, Disegno di Cattedrale, 1814-1816



CARLOS MARTÍ ARÍS

Il termine funzione, rimanendo ad aspetti dell'utilità più particolari e contingenti, rende difficile la comprensione di un'architettura capace di integrare nella universalità della propria forma il maggior numero possibile di usi.

È nota la descrizione che Friedrich Hegel propone, nell'*Estetica*, della cattedrale gotica, assunta come paradigma dell'architettura in generale. Hegel concepisce la cattedrale come luogo capace di contenere idealmente tutta la comunità nel suo complesso, luogo in cui è possibile il raduno e il raccoglimento, la preghiera individuale e la cerimonia collettiva [...]. (p. 75)

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].



SCHEDA 7 - Heinrich Tessenow

Hausbau und dergleichen, 1916

Un buon lavoro artigianale teme sempre l'originalità, ma non ciò che è consueto o la ripetizione, che porta sempre con sé la sua spiegazione. (p. 84)

Progetto di una casa, prospettiva

CARLOS MARTÍ ARÍS

Quando si affronta lo studio dell'architettura in chiave tipologica, sorge inevitabilmente il problema della ripetizione. In prima istanza si concepisce il tipo architettonico come un'invariante, una forma che si replica in molteplici oggetti e che si riproduce in situazioni diverse. Sotto questo aspetto è assimilabile alla maggior parte dei prodotti della cultura materiale, siano questi utensili, arnesi, macchine ecc. Dal momento che vengono concepiti per risolvere dei problemi pratici, in essi è intrinseca l'idea di ripetizione: ogni volta che lo stesso problema si ripropone, si risponde con una soluzione già sperimentata. Senza ripetizione, difficilmente si può parlare di tipi. Ma [...] se l'architettura si fonda sulla ripetizione, non viene automaticamente esclusa dalle attività creative che caratterizzano il dominio dell'arte? [...] a nostro giudizio, la ricerca del nuovo e dell'insolito è qualcosa di estraneo alle istanze artistiche. Solo gli artisti minori pretendono ad ogni costo di essere 'differenti' od 'originali'. Su questo punto c'è piena coincidenza tra artista e artigiano (termini non a caso derivati dalla stessa radice): l'obiettivo ultimo di entrambi è la perfezione dell'opera. [...]

Il problema è invece chiarire che specie di ripetizione è implicita nella nozione di tipo. [...] sebbene il tipo caratterizzi un insieme di oggetti, non si identifica con nessuno di essi. Il tipo si colloca sul piano generale [...]. non appartiene pertanto alla categoria di quanto è meccanicamente riproducibile: non può generare una ripetizione senza differenza. [...]

Il generale non è ciò che si ripete, perché il generale comprende fatti o cose dotati di una propria specificità, mentre la pura ripetizione non ammette tale specificità. La generalità implica [...] somiglianze e differenze [...]. (pp. 84-85)

in C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEMA 8 - Carmen Martín Gaité

El cuento de nunca acabar, 1983

L'uomo racconta ciò che ha vissuto o ciò cui ha assistito, ciò che gli hanno raccontato o ciò che ha sognato. Ma il narratore, da parte sua, in modo cosciente o incosciente, attinge sempre il suo materiale da un'altra sorgente, dalla quale tutti beviamo fin dall'infanzia: la sorgente della letteratura esistente prima che lui si accingesse a raccontare, e alle cui risonanze non può sfuggire. Vale a dire che in ogni caso il narratore compone il suo racconto in base ai modelli che gli fornisce ciò che ha letto. (p. 106)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Come l'opera letteraria non ha bisogno di una costante invenzione del linguaggio o delle tecniche narrative per svilupparsi in modo illimitato, allo stesso modo l'architettura non inventa in ogni occasione una forma diversa. Ogni cosa deriva da qualcosa; ed è esattamente questa concatenazione e continuità delle esperienze che assicura la loro mobilità e apertura. (p. 106)

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].



SCHEMA 9 - Italo Calvino

Le città invisibili, 1972

Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, ma dalla linea dell'arco che esse formano. (p. 128)

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi 1972

CARLOS MARTÍ ARÍS

Perché esista musica, discorso o architettura, non sono sufficienti gli elementi è necessaria anche una struttura, un'idea generale che governi le relazioni che si stabiliscono tra quelli, in funzione di determinati argomenti. La subordinazione degli elementi a un principio generale è intrinseco al pensiero tipologico. La struttura si manifesta nell'integrazione degli elementi, però in qualche modo le preesiste. [...] Questa struttura, che nel caso dell'architettura coincide con il principio tipologico, è la grande assente nella teoria di Durand. (p. 128)

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

[Cfr. commento eteronimi: 8-C.M. Gaite; 12-N. Fry].

SCHEDA 10 - Ludwig Mies van der Rohe

Introduzione al libro di Werner Blaser, Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur, 1965

Baunkunst und Zentwille, 1924

Credo che l'architettura non ha niente a che vedere con l'invenzione di forme inedite, né con il gusto personale; l'architettura è per me un'arte oggettiva che nasce dallo spirito del tempo.

[...] i templi antichi, le basiliche romane, come pure le cattedrali medievali, non sono l'opera di singole personalità, ma la creazione di tutta un'epoca. Chi, di fronte a questi edifici chiede il nome del costruttore?



Cappella Palatina, Aquisgrana

Che significato avere la sua personalità, determinata dal caso? Queste costruzioni sono per loro natura assolutamente impersonali. Esse sono pura espressione dello spirito di un'epoca (p. 140).

CARLOS MARTÍ ARÍS

Mies van der Rohe è forse l'architetto che con maggiore insistenza ha affermato, nel nostro secolo, il carattere oggettivo dell'architettura.[...].

L'opera di Mies è interamente segnata dalla volontà di stabilire i parametri del progetto lasciando a margine ogni forma di soggettività, nell'intento di trasformare l'architettura in una disciplina basata su regole precise. Cosicché, se è esatta l'ipotesi [...] secondo la quale la tendenza oggettiva dell'architettura passa necessariamente per la conoscenza tipologica, ci si può aspettare di trovare nell'opera di Mies tracce inequivocabili di un modo di procedere profondamente legato all'idea di tipo. [...].

Mies persegue principalmente l'esattezza e la precisione dell'architettura intesa come costruzione formale [...]

Per Mies la tecnica ha la funzione di filtrare gli aspetti soggettivi e di indirizzare il progetto verso la soluzione più chiara e congruente, garantendo l'accordo dell'architettura con i suoi principi universali. Questo atteggiamento lo porta a identificarsi con le grandi architetture del passato, delle quali ammira il carattere di forme necessarie e la dimensione sovraperonale. (p.140)

in C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

[Cfr. eteronimi: 2-V.Hugo; 6-G.W. Hegel 11-A. Monestirol].



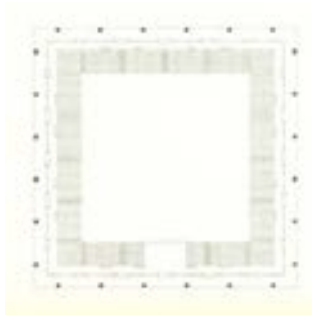
SCHEDA 11 - Antonio Monestiroli

Le forme e il tempo, introduzione al libro di Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, 1984

[...] sembra che Mies voglia riconoscere negli edifici pubblici che studia un'unica funzione generale, che è quella della riunione di un gran numero di persone intente ad un'attività che li accomuna. [...] La costruzione di un edificio pubblico è un'impresa collettiva che deve rappresentare un valore generale.[...] Mies decide per il tipo ad aula e su questo inizia la sua ricerca. La corrispondenza

tra aula e luogo collettivo è antica. L'aula contiene in sé un valore, la sua forma sarà evocativa di questo. (p.150)

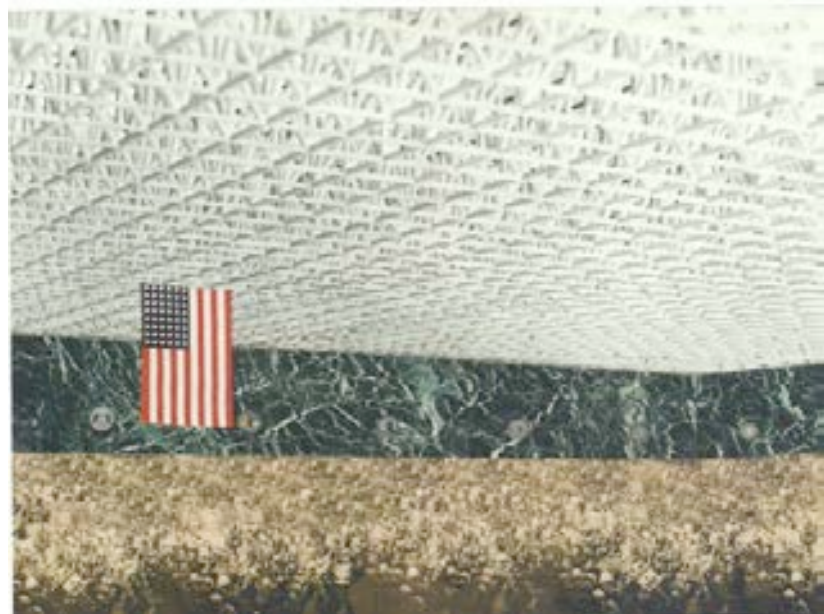
CARLOS MARTÍ ARÍS



Il termine funzione, rimanendo ad aspetti dell'utilità più particolari e contingenti, rende difficile la comprensione di un'architettura capace di integrare nella universalità della propria forma il maggior numero possibile di usi.

È nota la descrizione che Friedrich Hegel propone, nell'*Estetica*, della cattedrale gotica, assunta come paradigma dell'architettura in generale. Hegel concepisce la cattedrale come luogo capace di contenere idealmente tutta la comunità nel suo complesso, luogo in cui è possibile il raduno e il raccoglimento, la preghiera individuale e la cerimonia collettiva.

Convention Hall, interno. L'aula come metafora di collettività.



in C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

[Cfr. eteronimi: 2-V.Hugo; 6-G.W. Hegel; 10-Mies van der Rohe; 11-A. Monestiroli]

SCHEMA 12 - Northrop Frye

The Critical Path, 1971

[A proposito del lavoro letterario] Se osserviamo questo modello di strutture analoghe, scopriamo che non ci conduce alla somiglianza, bensì alla identità [...]. Ciò che rende possibile l'individualità è l'identità: i poemi sono composti con le stesse immagini. [...]. Uno studioso non può mai pensare isolatamente o a caso: può soltanto ampliare un corpo organico di idee, cioè aggiungere qualcosa che ha una relazione logica con ciò che lui stesso o altri hanno già pensato. (p. 160)

[Cfr. commento eteronimi: 8-C.M. Gaité; 9-I. Calvino; 12-N. Fry]

CARLOS MARTÍ ARÍS

Ogni opera è il punto di arrivo di una traiettoria personale. Questa traiettoria, però, non si iscrive su un terreno vergine, ma attraversa un territorio dissodato da tempi remoti, delimitato e percorso da una fitta rete di sentieri che si incrociano tra di loro: il territorio dell'architettura, inteso come disciplina, come compendio di saperi. Il progetto si sviluppa dunque orientandosi in questo terreno, tracciando nuovi percorsi e stabilendo nuovi collegamenti, ma confrontandosi comunque e inevitabilmente con la sua topografia e con i luoghi che la costituiscono.

Nei suoi tratti fondamentali, questo procedimento è analogo a quello individuato in altre discipline come motore di pensiero. Particolarmente interessante per il nostro tema è la caratterizzazione del lavoro letterario proposta da Northrop Frye [...].

[...] le trasformazioni del progetto operano su un materiale preesistente che, in ultima analisi, viene attinto da un'unica fonte: l'identità dell'architettura. (pp. 160-161)

[In relazione all'ultimo capoverso, Cfr. eteronimo Carmen Martín Gaité]

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEMA 13 - Octavio Paz

Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, 1974

[...] ogni opera è una realtà unica e allo stesso tempo una traduzione delle altre.

[...] l'analogia rende il modo abitabile. Alla contingenza naturale e all'accidentalità contrappone la regolarità; alla differenza e alla eccezione, la somiglianza; [...].

L'analogia è il regno della parola 'come', questo ponte verbale che riconcilia, senza sopprimere, le differenze e le opposizioni. L'analogia è la metafora in cui l'alterità sogna se stessa come unità, e la differenza si proietta illusoriamente come identità. Grazie all'analogia, il paesaggio confuso della pluralità e della eterogeneità trova un ordine e diventa intellegibile; l'analogia è l'operazione tramite cui, grazie al gioco delle somiglianze, accettiamo le differenze. L'analogia non sopprime le differenze: le redime, rende tollerabile la loro esistenza. (pp. 167-168)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Nella nozione di tipo [...] convergono il pensiero logico e quello analogico. Il tipo, come l'analogia, si colloca sul terreno della somiglianza, sorge dalla possibilità di stabilire corrispondenze tra fenomeni diversi. E così come il pensiero analogico concepisce il mondo quale trama di corrispondenze tra tutti gli esseri che lo abitano, allo stesso modo l'idea di tipo stabilisce, nel territorio dell'architettura, un complesso di intense relazioni, cosicché "ogni opera è una realtà unica e allo stesso tempo una traduzione delle altre".

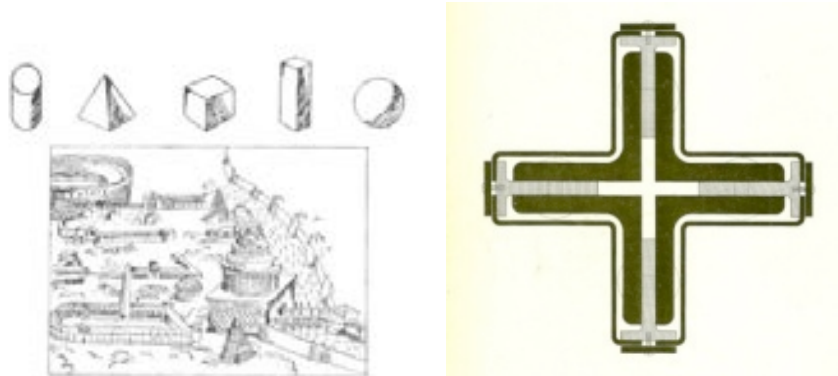
[...]. ma per definire il tipo non è sufficiente l'analogia. Questa di per se non permette di oltrepassare la frontiera del territorio delle immagini. L'azione costruttiva del tipo esige la presenza di un principio logico capace di filtrare l'architettura e astrarre da essa esclusivamente quel sistema di relazioni che costituisce la sua ossatura. Le opere architettoniche si rimandano le une alle altre e, in questo gioco di corrispondenze, si fonda l'idea di tipo. Tuttavia il tipo non si identifica con nessuna delle sue materializzazioni, bensì con il principio logico che le ingloba. [...]

Per questo il tipo si ritrae sempre a un livello più astratto: si rende cioè inafferrabile attraverso le immagini per impedire la propria disattivazione.

In C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

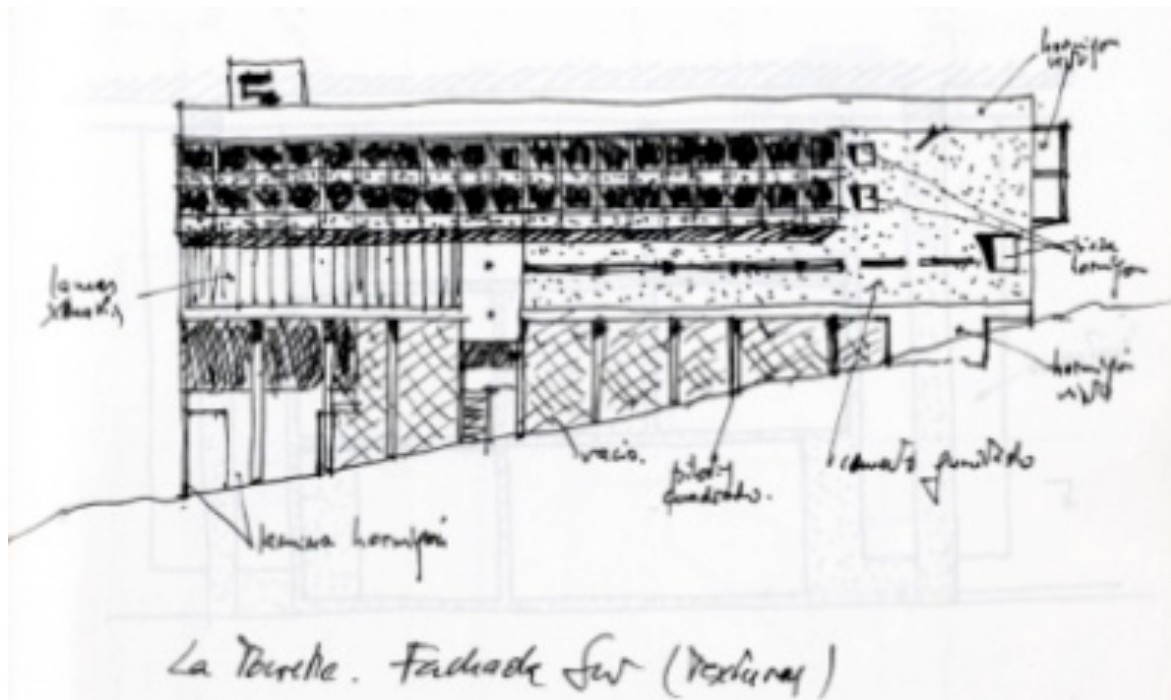
SCHEDA 14 - Le Corbusier

Ludwig Mies van der Rohe



CARLOS MARTÍ ARÍS

Tutta l'opera di Le Corbusier è segnata da una irresistibile attrazione per i grandi esempi del passato. Ma lo sguardo che l'architetto rivolge a questi esempi è uno sguardo tipologico, quasi una radiografia, con un enorme potere di astrazione capace di spogliare l'architettura dei suoi aspetti particolari e contingenti per esaltarne il carattere di pura costruzione formale. Si tratta dello stesso procedimento di stilizzazione e concettualizzazione che abbiamo individuato nell'opera di Mies, solo che in quest'ultimo l'interesse prevalente accordato alle tecniche costruttive e ai nuovi materiali cancella le ultime tracce di quella figurazione tradizionale, alla quale ancora alludono alcune opere di Le Corbusier e di altri architetti moderni. (p.174)



In C. Marti Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].



SCHEDA 15 - Jorge Luis Borges

Otras inquisiciones, 1952

L'immensità della letteratura può essere contenuta in poche metafore. (p. 176)

Borges e la sua metafora più ricorrente: il labirinto, elaborazione grafica

CARLOS MARTÍ ARÍS

In diversi passaggi di questo testo, l'idea di tipo ci è servita per assimilare l'architettura al rito, al gioco e, in generale, a quei fenomeni che assumono la ripetizione come segno sostanziale della loro natura. A questo punto non si può parlare di varietà o monotonia, allo stesso modo in cui non avrebbe senso riferire tale attributi al fluttuare del mare [...].

Sono fenomeni che appartengono a un ciclo più vasto di quello che può dominare la volontà o la visione individuale. Riproducono sempre la medesima azione, incessantemente rinnovata su se stessa dispiegano in modo illimitato quel principio di identità su cui poggiano tutti i cambiamenti. [...] questo approccio, malgrado il suo carattere essenzialista e sovraperonale, non uniforma l'esperienza delle cose e neppure ne sfuma i tratti. (p.176, Explicit)

in C. Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Milano 1990. [Rielaborazione della tesi di dottorato, discussa nell'aprile 1988].

SCHEDA 16 - Jorge Luis Borges, Ludwig Mies van der Rohe, Yasujiro Ozu, Mark Rothko, Jorge Oteiza

CARLOS MARTÍ ARÍS

C'è [...] un tratto comune in nell'opera di questi cinque maestri: il loro rifiuto dell'arte come aggressione isterica ai sensi, promossa dalla pseudo cultura mediatica, a favore dell'affermazione dell'arte come contemplazione, introspezione destinata a svelare il mistero del mondo.

[...]. già quattro secoli fa Giambattista Marino aveva intuito la dimensione dell'arte come spettacolo di massa: «Chi non sa far stupir vada a striglia».

Stupire, in altre parole lasciare lo spettatore sbalordito, meravigliato, a bocca aperta.

Questo sembra essere, ai giorni nostri, l'obiettivo di molti. Si pensi agli «effetti speciali» [...].

Copertina del quaderno, contenenti gli appunti alla scrittura di *Silenzi eloquenti*



Oggi si tratta spesso di meravigliare [...] anche se la sovrabbondanza di stimoli produce, alla lunga, l'effetto di un narcotico. La stessa parola asombrar in castigliano significa letteralmente «gettare ombra, lasciare che le cose restino nell'oscurità», cioè l'opposto di illuminare [...]. Ma proprio questo è sempre stato l'obiettivo di ogni vero lavoro artistico. (pag. 14, in Prefazione, che non compare nell'indice).



Copertina dell'edizione italiana di *Silenzi eloquenti*

In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 17 - Herman Hesse

Il gioco delle perle di vetro, 1943

Le conoscenze, i pensieri elevati e le opere d'arte che l'umanità ha prodotto nei suoi periodi creativi, ciò che le successive epoche di studi eruditi hanno ridotto a concetti e a possesso intellettuale, tutto questo enorme patrimonio di valori dello spirito è trattato dal giocatore di perle come un organo dall'organista; [...] grazie a questo strumento, si potrebbe riprodurre in suoni l'intero contenuto spirituale dell'universo.

[In una cultura della terza pagina] l'essenza di una personalità va ricercata proprio in ciò che aveva di divergente, di anormale e di unico, spesso di patologico. (pp. 17-19)

[Identificarsi nei grandi figure che] al di là di ogni originalità e stranezza sono riusciti a inserirsi in maniera possibilmente perfetta nell'universale e a servire nel modo migliore ciò che sta al di sopra della personalità. (p.20)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Herman Hesse ambienta l'azione del suo racconto [...] in un futuro non lontano, caratterizzato dall'esistenza di un'arte fondata sull'anonimato e sulla dimensione sovraperonale delle sue manifestazioni. (p. 17)

[...] si esaltano gli aspetti biografici più aneddotici e stravaganti, e si finisce per nutrirsi delle più eccessive fantasie e trovate individuali.

In questi tratti è facile riconoscere il profilo dell'attuale momento storico.

Hesse allude infatti a un fenomeno che si presenta periodicamente, dal momento che ogni epoca finisce per produrre una cultura della terza pagina contro la quale si innesta, necessariamente, una reazione spirituale. (p.19)

In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 18 - Jorge Luis Borges

Borges e io, in L'artefice, 1960

Io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica. [...] ma quelle pagine non possono salvarmi, forse perché ciò v'è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione. [...] d'altronde, io sono destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro [...]. io resterò in Borges, non in me seppure sono qualcuno. (p.20)

Citato da John Barth in Literatura del agotamiento, Jorge Luis Borges. El escritor y la critica, 1976

Nessuno può aggiungere originalità in letteratura; tutti gli scrittori sono [...] traduttori e coloro che prendono nota di archetipi preesistenti. (p. 20)

La ricerca di Averroè, in L'Aleph, 1949

L'immagine che un solo uomo può formare non tocca nessuno (p.23)

La scrittura di Dio, in L'Aleph, 1949

Chi ha scorto l'universo, non può pensare a un uomo, alle sue meschine gioie o sventure, anche se quell'uomo è lui. (p.25)

L'immortale, in L'Aleph, 1949

[...] parole sradicate e mutilate, parole di altri [...]. (p.25)

Valery come simbolo, in Altre inquisizioni, 1952

Un uomo che, in un secolo che adora i caotici idoli del sangue, della terra e della passione, preferì sempre i lucidi piaceri del pensiero e le segrete avventure dell'ordine. (p.27)

CARLOS MARTÍ ARÍS

..] Non è difficile pensarlo come uno dei maestri esperti nel «gioco delle perle di vetro» di cui parla Hesse, i quali, grazie all'alfabeto e alla grammatica del linguaggio che hanno scelto, sono capaci di reinterpretare, all'infinito, la compatta trama della cultura universale.

[...] Borges invoca con insistenza l'idea che una delle massime aspirazioni dell'arte sia il superamento degli aspetti meramente individuali e la conquista di una dimensione espressiva di carattere sovraperonale (p. 19)

La letteratura si confronta in modo diretto con il mito e il suo lavoro consiste nel declinare perpetuamente, secondo diverse intonazioni, le primordiali metafore che lo compongono.

[...] Ciò che lo attira è infatti la letteratura e non gli individui che hanno avuto il privilegio di scriverla

[...] Una strategia poetica cui ricorre con frequenza consiste nello scrivere brevi recensioni o commenti a libri immaginari [...] come si trattasse di testi reali. [...] tentativo di esplorare gli spazi virtuali della letteratura, di costruire cioè una tela di ragno che tessa insieme e confonda tra loro autori autentici e apocrifi, per mettere in evidenza la profonda identità del mondo letterario. (p.21)

[...] Borges arriva a dirci che, ormai da tempo, la letteratura è già stata tutta scritta e che oggi si può solo arricchirla di qualche postilla.

[...] Borges mette in bocca ad Averroè

Un aforisma che discredita come vana e illusoria ogni volontà di invenzione individuale: «L'immagine che un solo uomo può formare non tocca nessuno». La letteratura si scrive a partire dalla letteratura. (p. 21)

Nei suoi scritti appare spesso la figura del labirinto. I labirinti borgesiani sono deliberate costruzioni mentali, complessi artefatti prodotti dall'azione dell'uomo: sono innanzi tutto una metafora della cultura.

[...] Borges si addentra nel labirinto, pronto a perdersi nei suoi inestricabili percorsi, disposto a diluirsi in lui, così come il corpo sepolto si incorpora alla terra che lo accoglie. Il silenzio di Borges si basa sulla volontà di dissolvere la sua voce individuale nell'immenso territorio anonimo della letteratura. La sua visione panteista della cultura non gli permette un destino superiore per il vero artista [...].

Secondo Borges qualsiasi luogo è archeologico: se scavassimo, vi troveremmo rovine di costruzioni antiche, frammenti del pensiero di quanti ci hanno preceduto. Questi resti, «parole sradicate e mutilate, parole di altri», costituiscono la base su cui si fonda la cultura ultrapersonale, l'unica che abbia davvero valore proprio perché non appartiene a nessuno.

[La] condizione astratta delle sue storie e dei suoi personaggi, [deriva dalla] dimensione ultrapersonale cui tende tutta la sua opera. (pp. 23-25)

In C. Marti Aris, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 19 - Sofia Kovalelevski

Citata da Cioran in *“Valery di fronte ai suoi idoli”, Esercizi di amministrazione, 1986*

Non ci sono parole per esprimere la dolcezza di sentire che esiste tutto un mondo dal quale l'io è totalmente assente. (p. 26 - Commento sulle matematiche)

CARLOS MARTÍ ARÍS

..] se c'è qualcosa che caratterizza la migliore arte del ventesimo secolo, è proprio la necessità di riflettere su se stessa e di fondare l'elaborazione dell'oggetto artistico su basi generale e intellegibili. [...]

L'arte, come diceva Poe [...] deve garantire «la precisione e la logica di un problema matematico». D'altronde [...] l'unione di arte e matematica viene da lontano ed è presente in opere tanto diverse come quelle di Sinan, Piero della Francesca, Johann Sebastian Bach e altri.

In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEMA 20 - Henri Focillon

Vita delle forme, 1943

Unite da legami segreti [a proposito delle «Famiglie spirituali»], le quali si ritrovano sempre oltre i tempi e oltre i luoghi. (p. 32)

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] i movimenti delle avanguardie storiche, dopo aver combattuto una dura battaglia contro i rigidi schemi accademici oramai incapaci di rendere conto delle realtà emergenti [...], stabiliscono le basi della tradizione moderna.

L'avanguardia in quanto tale, non può, infatti, continuare in eterno: non può prolungare indefinitamente lo stato di eccitazione innovatrice [...]. Anzi, ciò che caratterizza l'avanguardia autentica e nello stesso tempo la distingue da una semplice moda o dall'effimera esaltazione dell'inedito, è proprio la sua capacità di instaurare una tradizione.

Questo comincia a risultare chiaro, già alla fine degli anni trenta [...].

È il momento in cui gli artisti di maggior intuito capiscono che l'atteggiamento estetico dell'avanguardia comincia a perder valore, che l'innovazione in se non è più una garanzia di legittimità artistica, e che la ricerca del nuovo e dell'insolito non rappresenta necessariamente un passo avanti della conoscenza.

È il caso di Constantin Brancusi, Arnold Schönberg, Paul Klee, Jorge Luis Borges, T.S. Eliot, Ludwig Mies van der Rohe, Carl Theodor Dreyer e pochi altri che, rifiutando il parossismo del nuovo, si concentrano sul compito di costruire un'arte senza tempo a partire dai risultati raggiunti dal moderno. Lavorano tutti con un obiettivo preciso: usare gli strumenti dell'arte moderna per ritornare a confrontarsi sui grandi temi di sempre, per approfondire e insistere su quegli aspetti della condizione umana che possiedono validità universale. [...].

L'ansia di novità e la rumorosa effervescenza che caratterizzano il linguaggio delle avanguardie si azzittisce e, condensandosi nell'opera di questi maestri, lascia posto a un'arte più stemperata e laconica, più resistente alle scosse del tempo.

Proprio da qui proviene il concetto moderno di tradizione [...], un punto di vista sincronico, l'insieme dell'eredità artistica di tutta l'umanità.

Questo garantisce ad alcuni artisti del ventesimo secolo di vincolare il loro lavoro a quello di quanti li hanno preceduti, vicini o lontani, di stabilire relazioni con altre culture, di definire famiglie spirituali [...]. (pp. 29-32).

In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.



Mies seduto su una delle sue sedie MR

SCHEDA 21 - Ludwig Mies van der Rohe

L'architettura della nostra epoca, 1965

Credo che l'architettura abbia poco o nulla a che fare con la ricerca di forme interessanti, o con le inclinazioni personali [...] è sempre oggettiva [...] (p. 45)

Un commento in risposta a chi era meravigliato del fatto che il progetto della Nationalgalerie di Berlino fosse molto simile a quello per Bacardi di Santiago de Cuba, pur avendo differenti destinazioni funzionali. 1968

L'architettura non si inventa ogni lunedì mattina. [I greci ci hanno messo secoli per perfezionare la colonna dorica e ciò che conta è la perfezione]. (pp. 53-54)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Mies è uno degli architetti contemporanei più strettamente legato allo spirito dei grandi monumenti dell'antichità. La sua vicinanza agli esempi della storia si basa su un punto di vista dotato di un grande potere di astrazione, capace di spogliare l'architettura dei suoi aspetti particolari e contingenti, per esaltarla come pura costruzione formale. Tale procedimento astratto gli permette di situare le opere del passato sullo stesso piano delle sue inquietudini e dei suoi interessi di architetto moderno (p. 39)

Nel dichiarare che la forma non è l'obiettivo immediato del lavoro dell'architetto, bensì soltanto il risultato, Mies sembra avvertirci che l'ansia di giungere alla bellezza fa sì che spesso ce ne allontaniamo. Da qui il suo interesse per le opere d'ingegneria, cioè per quelle opere che sono il risultato della risoluzione di problemi tecnici e non dell'applicazione di a priori estetici. Mies senza dubbio aspira ad ottenere la bellezza. Tuttavia, invece di esporsi nel cercarla, cerca di catturarla con procedimenti elusivi [...]. (p. 42)

Per fare in modo che un'opera si trasformi in oggetto di contemplazione, deve possedere la proprietà della trasparenza, deve cioè ottenere che lo sguardo dello spettatore non vi si fermi, bensì che la attraversi, fino a portare l'attenzione oltre il limite fisico definito dall'opera stessa. La trasparenza così intesa non si contrappone solo all'opacità o all'impenetrabilità, ma anche all'eccesso di forma e alla retorica del significato, cioè a quanto cerca di complicare e ostacolare il raggiungimento di questa dimensione cristallina. (p.47)

[...] quella ricerca dell'essenziale che Mies dichiara essere la caratteristica del suo lavoro. Un lavoro basato sull'omissione, sulla rinuncia, guidato da un principio di economia spirituale, secondo il quale bisogna essere sempre disposti a separarsi da ciò che non resiste alla prova della necessità [...] Forse è proprio questo il significato profondo dell'aforisma *less is more*. (p. 48)

La struttura vitale della metropoli, [...] la bellezza sfuggevole di cui parla Baudelaire, esercita sicuramente un'influenza sui procedimenti dell'arte d'avanguardia [...].

Ma lo scintillio della metropoli ha subito con il tempo un perverso cambiamento. I suoi lampi non fanno più meravigliare, anzi impediscono la vista. [...].

E se nella metropoli il fragore del molteplice ha smesso di essere stimolante, e provoca solo torpore e sconcerto, così l'opera di quanti negli ultimi decenni hanno cercato di tenere in vita la voglia di novità e provocazione proprie dell'avanguardia, ha finito per diventare una stridente esibizione del deforme e del patologico che, lungi dallo scandalizzare o dall'inquietare, si limita a causare fastidio. L'avanguardia, [...] si è vista trasformata in mero riflesso dei propri valori più contingenti, entrando a pieno titolo nel territorio della moda.(p.51)

[Cfr. CMA a proposito dell'avanguardia, in occasione dell'eteronimo 20 - Henri Focillon]

[...] una delle prime e più significative linee di divisione che si possono tracciare nel territorio dell'arte è quella che separa coloro che pongono tutta la loro attenzione e i loro sforzi nel risolvere il problema del linguaggio, da quanti, al contrario, tendono a lasciare in sospeso questo problema, affrontandolo senza ansie o esasperazioni.

Per i primi, l'opera nasce come espressione della personalità individuale e deve manifestarsi attraverso forme obbligatoriamente innovatrici, inconfondibili, di forte impatto. Per i secondi, invece, affrontare come primaria la questione del linguaggio significa allontanarsi dai veri obiettivi. Questi ultimi non cercano di usare l'opera d'arte come espressione delle loro emozioni o come mezzo per le loro fantasie, ma soltanto [per] rivelare dimensioni e aspetti della realtà che riguardano tutti.

In questo caso, si impone una strategia che potremmo definire eclissi del linguaggio, che consiste nel frapporre un filtro o una velatura che eviti al linguaggio di accecarci impedendoci di vedere altre luci; si produce così un congelamento della forma che attenua la tendenza del linguaggio a uscire dai limiti e dunque a eccedere. Tuttavia, sottomesso a questo rigoroso autocontrollo, il linguaggio non si annulla né si sminuisce. È eclissato, non spento, e la sua luce ci arriva, quindi, in modo indiretto, riflesso: le cose acquistano rilievo e lasciano apparire sfumature impreviste, la profondità della percezione si accentua. Solo così, il linguaggio non ci cattura nella sua ragnatela ma, finalmente terso e trasparente, si fa transitivo e guida i nostri passi verso ciò che è oltre il linguaggio. (pp. 54-55)

[...] la casa Farnsworth di Mies è astratta perché nella sua forma non solo non sono espressi i tratti caratteristici della personalità particolare di chi realizzò l'incarico, ma anche perché [...] può addirittura venire il dubbio se si tratti di una casa privata o di un piccolo tempio dedicato alla natura. (p.131)

in C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcelona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 22 - Yasujiro Ozu

Lettera a Ferdinand Brunot

[...]occorre maggior finezza per fare a meno di una parola che non per introdurla.



CARLOS MARTÍ ARÍS

A volte si è confrontata l'opera di con quella del pittore Giorgio Morandi «che passò l'intera vita lavorando con piatti, bicchieri e bottiglie» [Donald Richie]. Il restringersi estremo dei motivi del suo cinema fanno pensare anche al lavoro dell'architetto Heinrich Tessenow, di cui Ozu condivide l'interesse verso una dimensione artigianale dell'arte e del mondo, così come l'inclinazione per uno stile lento, scarno e rituale.

In realtà, quello che accomuna tra loro artisti tanto lontani culturalmente come Tessenow, Morandi e Ozu è, innanzi tutto, la loro condizione solitaria e riservata, il loro stare al margine delle mode e delle correnti dominanti, la loro insistenza a ripetere, una volta dopo l'altra, sempre gli stessi elementi, facendo progredire la loro opera non tanto in estensione, quanto piuttosto in profondità. [...]. l'atteggiamento spoglio di Ozu, la sua radicale inattualità, ottiene come risultato un cinema terso, che raggiunge un'assoluta serenità e trasparenza. (pp.59-60)

[...] a Ozu interessa solo l'eternità dell'istante. [...]. Per cogliere una realtà tanto vulnerabile [...] è necessario costruire una tecnica libera da qualsiasi velleità personale.

Ozu mantiene il silenzio per far parlare le cose, mantiene l'immobilità per mostrarci la più lieve palpitazione del mondo. Invece di porsi tra noi e l'opera, nel tentativo di esibire la sua abilità o il suo virtuosismo, vuole rimanere in incognito e sfumare la sua presenza, per permettere così la chiarezza e la trasparenza del nostro sguardo. Questo è quello che separa gli artisti che usano la loro opera per esprimere se stessi, da quelli che, con il loro lavoro, si trasformano in servitori dell'opera, in amanuensi dello spirito. (pp. 68-69)

in C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.



SCHEDA 23 - Johannes Brahms

Quintetto in Si minore opus 115, 1891

CARLOS MARTÍ ARÍS

Il caso di Johannes Brahms è estremamente significativo. Nato nel 1833 [...], è stato sempre sospettato di comporre una musica superata, incapace di sintonizzarsi con i nuovi tempi, rappresentati dalla scuola della «nuova Germania», diretta da Richard Wagner. [...] era considerato poco più che il guardiano delle vecchie tradizioni musicali. In lui non fu visto altro che un epigono di Beethoven [...].

Dovettero passare alcuni secoli perché si potesse cogliere pienamente il significato dello sguardo retrospettivo di Brahms verso le opere dei maestri del barocco e dei polifonici del sedicesimo secolo. Solo dopo i contributi di Schönberg e di altri musicisti suoi coetanei, si comprese che il proposito che spingeva Brahms a costruire un ponte verso Bach e la musica antica racchiudeva una profonda intuizione, che avrebbe poi spianato la strada a quelle ricerche della musica del ventesimo secolo tese al superamento del periodo post-romantico [...].

[...] mentre l'opera di alcuni suoi contemporanei si sforza in splendori timbrici e in sperimentazioni che sfiorano la disintegrazione formale, Brahms lavora a costruire un'architettura musicale sempre più consistente, precisa e trasparente [...].

Così, nel Quintetto in Si minore opus 115, Brahms, con impressionante sobrietà, porta a uno dei suoi punti più alti l'arte della variazione, pietra miliare di tutta la sua opera, grazie a una costruzione che si chiude circolarmente sul tema iniziale. [...]

Probabilmente, la musica di Berlioz, o quella di Listz costituiva una più fedele espressione dello spirito dell'epoca proprio per questo motivo, però, oggi, risulta maggiormente vincolata a quel periodo, mentre quella di Brahms sembra fluttuare nella storia: la vediamo dialogare con il passato e con il futuro [...]. (pp. 75-78).

in C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 24 - Mark Rothko



CARLOS MARTÍ ARÍS



Difficilmente una ricerca nel campo della pittura trasmette lo stesso sguardo di oggettività [...]. La mano dell'artista sembra essere stata guidata da una forza che la trascende e per la quale lui svolge il ruolo di medium.

Niente faceva più orrore a Rothko che il sospetto che la pittura potesse essere scambiata per un esercizio decorativo, un divertimento basato sull'uso del colore. Per questo motivo, non si stancò mai di avvertire che la sua opera rifletteva un contenuto che andava molto al di là dell'ambito puramente formale, un contenuto che allude al mondo della mitologia e al paesaggio naturale in cui questa si svolge: la tragedia. (p. 83)

[...] Rothko si impone una rigorosa autolimitazione dei propri mezzi espressivi. Tanto nella composizione come nel contrasto e nella texture, l'artista non si concede il più piccolo vantaggio, non si permette il minimo ingrediente di spettacolarità. (p.84)

Dore Ashton, contemplando una mostra postuma di Rothko, disse, parafrasando Malraux, che le sue opere, pur non essendo religiose, erano esattamente l'opposto del profano. Il che equivale a dire che si collocano nell'ambito del sacro. Uno dei nodi della questione è determinata dal ruolo fondativo che Rothko attribuisce al mito nell'elaborazione della sua pittura. I miti sono arcaici e primordiali ma, nella loro costante riattualizzazione, esprimono l'idea della continuità e della ciclicità. Alludono a un substrato comune, all'archetipo, e a tutto ciò che, oltre la mera soggettività, può convertirsi in un veicolo o luogo di incontro per una cultura. (p.84-85).

in C. Martí Arís, Silenzi eloquenti, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEMA 25 - George Steiner

Il silenzio e il poeta, 1967

Il silenzio è un'alternativa. Quando nella polis le parole sono colme di barbarie e menzogne, niente parla più forte della poesia non scritta.

[A proposito di Hölderlin e Rimbaud] al di là delle poesie, quasi più forte di esse, è il fatto della rinuncia, la scelta del silenzio.

[Questa] scelta del silenzio [è] di quelli che possono parlare meglio. (p. 95)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Steiner indaga le diverse accezioni che il termine silenzio può acquisire in relazione con il linguaggio. E mostra quanto queste possono essere divergenti.

Una di queste, quella che Steiner studia con più accuratezza, è il silenzio inteso come rinuncia, quasi autoimmolazione.

Questa « scelta del silenzio [...] » è, per Steiner, un fenomeno storicamente recente, di cui Hölderlin e Rimbaud sarebbero soltanto i precursori [...]. Steiner elenca alcune delle possibili cause: la dissoluzione dei valori della società, la prepotenza aggressiva del progresso tecnologico [...].

Un'altra accezione del silenzio, che Steiner esplora in modo efficace, è quella che si riferisce [...] al mondo delle *due culture*: [man mano che le matematiche conquistano terreno] « il divario tra il linguaggio delle parole e quello della matematica si fa sempre più ampio [...] ».

Steiner constata così la riduzione e il rattrappirsi di quella parte del mondo che può essere descritta e compresa attraverso la parola. Il silenzio, in questa prospettiva, è come un velo di nebbia che minaccia di invadere lentamente il mondo della cultura fino a renderlo invisibile e, infine, impraticabile.

Le prime accezioni del silenzio analizzate da Steiner hanno, quindi, una marcata componente negativa: o il silenzio costituisce una rinuncia e una mutilazione che nasce come espressione di rifiuto davanti le atrocità commesse dall'uomo, oppure implica il riconoscimento di una progressiva disfatta del mondo delle parole [...].

C'è però una terza accezione del silenzio che Steiner intravede, malgrado la lasci appena abbozzata, in cui la questione si pone secondo un'ottica completamente diversa, poiché il silenzio non è visto come qualcosa di marginale e improduttivo, ma [...] come un principio attivo e creativo e, dunque, poetico. (pp.93-97)

In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 26 - Jorge Oteiza

L'arte consiste, in tutte le epoche e in qualsiasi luogo, in un processo che integra e riallaccia l'uomo e la sua realtà, che inizia sempre con un niente che non è niente, e termina con un Niente che è Tutto, un Assoluto, come risposta limite e soluzione spirituale dell'esistenza. (pp.111-113)

a sostegno:

Josep Quetglas

Federazioni di testi di lunghezza diversi, ostili all'essenza vuota dell'arte, 1999

[L'opera minimalista - usando il termine in senso stretto - cioè riferita al lavoro sviluppato a partire dagli anni sessanta da alcuni artisti statunitensi] non è conosciuta per quello che afferma, né per quello che rifiuta, bensì per quello che occlude e ostruisce. (p.111).

CARLOS MARTÍ ARÍS

Il silenzio di Oteiza è lontanissimo dal mutismo che [i] minimalisti impongono alla loro opera [...], nella quale «l'autore non vuole dire, e la sua opera è, di conseguenza, in difesa, conclusa, chiusa» [...].

La scultura di Oteiza, al contrario, non si chiude né si fa impermeabile. Crea uno spazio concavo, ricettivo, che permette allo spettatore di entrare nell'opera e di stabilire con essa un dialogo: la costruzione del vuoto è, in Oteiza, un'azione orientata alla dissoluzione del quanto tende a occupare in modo stabile, immobilizzante, l'interno dell'opera, per garantire così la sua condizione di luogo disponibile, irriducibile. (pp. 109-111).

In C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEMA 27 - Carl Theodor Dreyer, Ordet

a sostegno:

José Angel Valente

Cinco fragmentos para Antoni Tapies, 1992



[...] il poema tende per natura al silenzio. Oppure lo contiene come materia naturale. Poetica: arte della composizione del silenzio. Un poema non esiste se non si sente, prima della sua parola, il suo silenzio. (p.121).

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] conviene distinguere tra quanti praticano l'idolatria dell'attuale e coloro che concepiscono il tentativo di sintonizzarsi con la realtà come [...] un imperativo morale, [che] non garantisce in anticipo, in nessun caso, il valore dei risultati. (p.117)

[...] per fortuna, non tutte le opere aspirano a un riconoscimento immediato o a una fulminante seduzione dello spettatore. Ci sono anche opere che attendono con pazienza il momento di essere capite e accettate. (p. 119)

Viviamo assediati dal rumore [...] di un'attualità che lancia fugaci lampi sul mondo per suscitare immagini istantanee che scompaiono prima che le possiamo catturare. Dal fermento di questa realtà disgregata e turbolenta sorge una cultura sempre più ossessionata dal dover registrare le palpitazioni del presente. Una cultura mediatica, immersa nel rumore dell'informazione e dei fatti, alla quale, per farsi sentire, non resta altro che gridare più forte. Una cultura effimera che, trascinata dall'attualità in una vertiginosa fuga in avanti, finisce per confondersi con questa, riproducendola e amplificandola senza il minimo segno di distanza.[...].

L'unico in grado di opporsi al rumore è il silenzio [...]. Genera una cavità e uno spazio che ci distoglie dal vortice dell'attualità. Ma , paradossalmente, questa invocazione al silenzio non è che una rivendicazione della parola. Il silenzio, infatti, non si oppone alla parola, della quale è fedele alleato, ma al rumore, che è il suo acerrimo nemico.

[...] . non è un caso che uno dei più begli esempi di poetica del silenzio che l'arte del ventesimo secolo ci ha riservato sia proprio un film intitolato La parola (Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1955). (pp. 117-121).

in C. Martí Arís, Silenzi eloquenti, Barcellona 1999, Milano 2002.

SCHEDA 28 - Hannes Mayer

Interno Co-op, 1926

(p.134)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Per Hannes Mayer, la capacità di valorizzare le poche risorse disponibili è stato uno dei principali presupposti del suo lavoro di architetto, responsabile non solo del risultato artistico dei propri progetti ma anche di quello economico. In questo contesto, l'austerità della sua architettura non è più una scelta, ma un'esigenza che obbliga a concentrarsi sull'essenziale, a tralasciare ogni elemento marginale. (p. 135)

[...] l'astrazione è un procedimento conoscitivo che tende a separare gli aspetti accidentali o contingenti da quelli essenziali o necessari; in questo senso è possibile astrarre un concetto universale a partire da situazioni diverse od oggetti particolari. (p. 126)

Il procedimento astratto tende all'universalità e all'intelligibilità. Quando viene utilizzato in modo banale o riduttivo, rischia di produrre opere sradicate dal contesto, velleitarie, basate su una ripetizione priva di differenziazioni. [...]

Nel campo dell'astrazione, è [...] difficile restare all'interno dell'essenziale senza incorrere in semplificazioni e lasciando spazio alla vita in tutta la sua ricchezza e complessità, come riuscì a fare Mies van der Rohe nella National Galerie di Berlino. (p.133)

[...] l'impulso etico, che vede la rinuncia a tutto ciò che non è strettamente necessario come premessa fondamentale alla costruzione di un nuovo mondo, coincide perfettamente con la ricerca dell'essenziale [...], la fonte principale di raffinatezza e bellezza. Il meno è più perché ogni sottrazione, ogni scarto, contiene la promessa di una maggiore ricchezza spirituale. (p. 136)

Affinché il meno sia più, è necessario partire con una certa generosità, da una relativa abbondanza. Solo in questo modo è possibile realizzare coscientemente la rinuncia: ogni elemento che si scarta, ogni parola non necessaria, lascerà allora la sua impronta, farà notare la sua assenza creando un campo di tensioni nascoste che arricchisce gli elementi presenti.

D'altra parte, qualsiasi rinuncia viene compiuta per ottenere qualcosa. Nel caso di Hannes Meyer sembra chiaro che il segno meno che sta davanti alla sua arte nuda, austera, al limite estremo della severità, costituisca una scommessa [...] per una vita più libera, solidale e intensa. (pp.137-139 – Cfr. Eteronimo 27, in riferimento al minimalismo)

In C. Martí Arís, "Interno vuoto", Barcellona 1996 [in *Silenzi eloquenti*, Milano 2002].

SCHEMA 29

L'anonimo giardiniere del giardino zen

(p.155)

CARLOS MARTÍ ARÍS

Il vuoto, anche se invisibile, è infatti paradossalmente, ciò che permette alle cose di farsi visibili, ciò che garantisce la loro visibilità. Il vuoto non è altro che la distanza tra gli elementi del reale, l'ambito in cui si definiscono le loro relazioni. Senza il vuoto gli oggetti non esistono, o meglio, non esistono oggetti riconoscibili.

Questa elementare verità non sembra godere di molto credito tra gli architetti [contemporanei], i quali, sempre più spesso presentano i sintomi evidenti di quella patologia dei sensi che siamo soliti chiamare *horror vacui* [...]

Tutto deve essere riempito di cose, figure, allusioni e significati. [...]. Uno spazio costruito su misura per il discorso dei media intenso e folgorante, opprimente e travolgente, un discorso senza tregua e riposo. [...] discorsi pesanti e impermeabili che si impongono per la prepotenza della voce, per la logorrea senza controllo e senza pause che travolge l'interlocutore. Il discorso costretto di quelli che non possono tacere, perché non sanno ascoltare. (pp. 149-150)

[Nel] giardino di pietre, [come quello] del monastero zen di Ryoan-ji*, [...] il tema della solitudine viene evocato [attraverso] la composizione delle pietre nel giardino, [che] esalta l'isolamento.

[in modo analogo, il ruolo dei] vuoti di Ozu all'interno del flusso narrativo dei film di Ozu è stato paragonato a quello attribuito alle pietre che si staccano dal fondo di ghiaia rastrellata dei giardini zen. A Ryoan-ji la nostra percezione della separazione di ogni singola roccia, o gruppo di rocce, dalle altre è netta e per ottenere un simile risultato è essenziale l'uso del fondo neutro della ghiaia. (p.153)

[...] nessuna pietra di Ryoan-ji ha valore in se stessa: il valore lo trova nella sua specifica posizione rispetto all'insieme, nella trama di relazioni che tra essi si stabilisce. E queste relazioni, che nascono dalla distanza e dal distacco, si possono notare solo grazie al fondo di ghiaia, che definisce il campo vuoto in cui fluttuano. (p.154)

[...] l'architettura, a volte, per mostrare la sua dimensione più essenziale, tende all'immateriale e si perde nel vuoto. In ogni caso [deve] stagliarsi dal fondo del silenzio e del vuoto.

L'anonimo giardiniere, incaricato della composizione del giardino del monastero zen sa che non è sufficiente occuparsi solo delle pietre perché siano portatrici di significato, ma anche dal fondo di ghiaia rastrellato su cui si dispongono. (p. 155)

[nel quale è stata ambientata una famosa sequenza di un film di Ozu – *Banshun*, 1949]

In C. Martí Arís, "Il fondo di ghiaia". Presentazione (27 maggio 2000) del libro di Fernando Espuelas *El claro en el bosque* [in *Silenzi eloquenti*, Milano 2002].



SCHEMA 30 - César Portela

L'anonimo artefice» del cimitero di Fisterra, 1997-99

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] il delicato incastro tra le forme della terra e l'acqua, il ricco e svariato mantello della vegetazione, la topografia articolata delle valli [...]: tutto contribuisce al fatto che in Galizia il diffondersi degli insediamenti umani non sia equivalente a una profanazione della natura, bensì a un'esaltazione della sua sacralità [...].

Il mare, la terra, e il cielo sono, in questi casi, personaggi di una scena tragica di impressionante potenza, sulla quale la presenza dell'uomo non sembrerebbe necessaria. È il caso della costa di Fisterra, la cosiddetta costa della morte [...]. Ma anche qui l'uomo

ha voluto partecipare alla costruzione del paesaggio. Ciò è avvenuto nell'adempiere l'universale volontà di onorare i propri morti. Qualcuno, che conosceva il luogo e sapeva capirlo, ha scelto la costa del monte rivolta al mare di mezzogiorno per collocarvi alcuni segni geometrici che non nascono tanto da una istanza personale, quanto da una riflessione sulle grandi questioni del genere umano; qui l'artefice è l'interprete di una missione, che altri gli hanno attribuito e che ha portato a termine in nome della collettività.

La cultura popolare contadina offre, in Galizia, numerose tracce - spesso esemplari per la povertà dei mezzi utilizzati - di come l'intervento individuale sul territorio possa esprimere il senso della collettività. La laboriosità anonima di molti ha forgiato la forma dei villaggi e dei campi. Il muro che accompagna un cammino o delimita un terrazzamento, la crocetta che segna un bivio o un limite, il boschetto che protegge un luogo di festa o segnala la presenza di una fonte [...].

L'artefice del cimitero di Fisterra sembra rifarsi questa tradizione. Le arche che ha eretto per ospitare i defunti e preservare la memoria presso i vivi, sono il riflesso immediato della condizione egualitaria della morte: la grande livellatrice. Malgrado la loro nudità geometrica [...] queste forme possiedono infatti un grande potere evocativo, e ciò deriva proprio dalla loro dichiarata appartenenza a una tradizione ancora riconoscibile. In particolare, le arche di Fisterra stabiliscono un'analogia, forse inconsapevole, con uno degli elementi più caratteristici del paesaggio di cui sono parte: l'horreo.

Nel mondo rurale galiziano, l'horreo [(magazzino di grano)], non identifica solo la casa o la proprietà. Esso svolge infatti anche il ruolo di autentico complesso simbolico perché, mettendo in relazione le preoccupazioni del quotidiano con i riti stagionali delle colture e della raccolta, è in grado di stabilire una mediazione tra gli angusti problemi della sopravvivenza e tutto quello che, transcendendola, rimanda a una concezione sacra del mondo.

Forse è per questo che l'horreo utilizza la forma, a volte persino le dimensioni, di un sarcofago (cioè di un'urna sollevata dal suolo che contiene i resti di un defunto giacente la cui memoria si vuole onorare in modo speciale). Grazie a una di quelle trasformazioni per inversione tipiche del pensiero mitico-simbolico, l'horreo, la cui struttura è prima di tutto funzionale alla conservazione degli alimenti, e quindi della vita, finisce per evocare, in un illuminante paradosso, l'idea della trascendenza e della morte.

E niente è più bello che vedere come la vita delle forme prosegua la sua declinazione del mito. (pp. 157-161).

In C. Martí Arís, "Granai della memoria" [in DPA, n° 18, 2002 e in Silenzi eloquenti, Milano 2002].

SCHEMA 31- Arne Jacobsen

Quello che oggi si esige da un corridore, da un giocatore di tennis, o da un atleta che voglia emergere (esercizi razionali, disciplina severa, libertà conquistata con un lungo allenamento), curiosamente contrasta con il poco che serve per essere considerato un artista.
(p. 170)

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] c'è nella perfezione tecnica di Jacobsen qualcosa che trascende il pragmatismo positivista; [...] qualcosa che va al di là della mera condizione utilitaria [...].

Le opere di Jacobsen non vogliono impressionare lo spettatore, né presentarsi come episodi unici o emblematici. Solitamente si dispongono sul terreno con naturalezza, seguendo forme geometriche elementari e prescindendo da qualsiasi enfasi retorica. (p. 164)

[...] tra tutti i suoi coetanei, forse il più interessante da confrontare a Jacobsen è Louis Kahn, [...] proprio per il contrasto che questa comparazione ci offre. [...] difficile trovare due architetti più diversi [...].

Per Kahn l'architettura si identifica con il monumento, con la memoria e con la durata materiale delle istituzioni che simboleggiano la cultura umana. Per Jacobsen, invece, l'origine di ogni architettura sembra essere la casa; nel suo lavoro, la dimensione sociale è solo un'estensione dell'universo domestico.

In Kahn c'è un'istanza di trascendenza che si traduce nella solennità delle forme e nella ritualità dei percorsi. Jacobsen, da parte sua, si circonda di contingente: la sua ricerca si orienta alla costruzione di vita quotidiana [...].

In un certo senso, Kahn rappresenta la poesia, mentre Jacobsen la prosa. (p. 165)

Howard Hawks [maestro del cinema di genere] considerava se stesso un artigiano [...]

[...] i tratti che caratterizzano l'opera di Hawks si possono incontrare anche nell'opera di Jacobsen [...] Entrambi si esprimono con stile diretto e immediato, assolutamente lontano dall'eccesso retorico. Quello che vogliono dire non necessita di intonazioni poetiche, bensì di una prosa scarna e esatta.
(p. 169)

Credo che la grande stima che proviamo in molti per l'opera di Jacobsen, abbia a che vedere con la rivendicazione, che lui incarna così bene, di un'attitudine in cui la dimensione artistica non significa singolarità o stravaganza [...], un'arte basata sulle regole del mestiere, che non pretende di collocarsi di primo acchito in posizione di superiorità, ma che, rimandando al quotidiano, al normale e all'ovvio, sia capace di renderci la vita più comoda e sopportabile. (p.170)

In C. Martí Arís, "Arne Jacobsen: elogio della prosa", Presentazione (11 aprile 2001) dei libri di F. Solaguren-Beascoa, Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa [n *Silenzi eloquenti*, Milano 2002].



SCHEMA 32 - Félix Solaguren-Beascoa

Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa, 2001

CARLOS MARTÍ ARÍS

[...] dobbiamo ringraziare Félix. Solaguren-Beascoa perché, con i suoi libri, ha trovato la giusta prospettiva per attribuire protagonismo all'opera di Jacobsen [...]. E lo ha fatto senza mai incorrere in quell'errore tanto frequente che consiste nel dare più rilevanza alla propria interpretazione che all'opera che si sta studiando. (p. 171)

In C. Martí Arís, "Arne Jacobsen: elogio della prosa", Presentazione (11 aprile 2001) dei libri di F. Solaguren-Beascoa, *Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa* [n *Silenzi eloquenti*, Milano 2002]



Apparati

Bibliografia

I riferimenti bibliografici presenti nel Diario Eteronimo, sono da considerarsi come una bibliografia parallela, relativa al concetto di anonimato.

Scritti di Carlos Martí Arís

Construccion del ciudad - 2C. Rivista di architettura pubblicata a Barcellona dal 1972 al 1985. Edita da Coop. Ind. de trabajo Asociado "Grupo 2c" S.C.I. Si segnala che gli *Editorial* della rivista sono stati scritti da Carlos Martí Arís, alcuni dei quali a quattro mani con Salvador Tarragó.

Grupo 2C, Barcellona. Studi e proposte del Grupo 2C, in "Controspazio", V, 1973, n.6, p. 28.

Con Dalda L., Pau Coromines L., *El Aaiun, 1939-73: formació d'una ciutat espanyola al Sahara Occidental*, Banyoles, stampa artigianale 1976.

(a c. di) *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. Con *Prólogo a la edicion castellana* di Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972*, Città Studi, Torino 1975.

Las variaciones de la identidad, in *Costruccion de la Ciudad*, 1977, n. 10 - Giorgio Grassi, pp. 6-9.

Con García Delgado C., Sanmartí Verdaguer J., *Sants Proyectos para la primera periferia. Proyectos III, Grupo tarde*, ETSAB, Barcelona 1978.

Con Armesto A., *El ritual de los vestigios*, in "Costruccion de la Ciudad", 1979, n.13 - *Ciutat de Mallorca: evolución y permanencia del centro histórico*, pp. 44-47.

(a c. di) con Monteys X., Aa. Vv., *La manzana como idea de ciudad. Elementos teoricos y propuestas para Barcelona*, 2C, Barcelona 1982 (Pubblicazione dei materiali elaborati in occasione del III SIAC, tenutosi a Barcellona nell'ottobre del 1980).

La construcción de la manzana en el ensanche Cerdá, in Aa. Vv., *La manzana como idea de ciudad. Elementos teoricos y propuestas para Barcelona*, 2C, Barcelona 1982 (Pubblicazione dei materiali elaborati in occasione del III SIAC, tenutosi a Barcellona nell'ottobre del 1980).

La trasformacion de la ciudad europea durante la segunda mitad del siglo XVIII, gennaio 1982, inedito.

Josep Torres Clavé (1906 – 1939), figura crucial del racionalismo catalan, 1980-81 (?), inedito,

Con Monteys X., *La línea dura*, in *Costruccion de la Ciudad*, 1985, n.22 - *La línea dura: el ala radical del razionalismo*, 1924-1934, pp.2-17.

Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura, Tesi di Dottorato di Ricerca presso l'Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (Relatore: Giorgio Grassi), 1987.

Le Variazioni dell'identità: il tipo in architettura, Milano, Clup, 1990.

(a c. di), Aa.Vv., *Las Formas de la residencia en la ciudad moderna: vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la UPC, 1991, [2000].

Con Ramón Pastor J., Armesto A., *L'Estació de França: escenari monumental per al tren*, Lunweg, Barcelona 1992.

Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura, prefazione di Giorgio Grassi, Barcelona, COAC - Serbal, 1993.

(a c. di) Aa. Vv., *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, Barcelona, Serbal, Santiago de Compostela 1995.

Con Lahuerta J., Armesto A., *Antoni Roselló: pintura, escultura, monumentos y utensilios*, Barcelona, Sala d'Art Ramon Artur, Bronze, 1996.

Con Real Víctor B., *Proyectos I-II, Grupos tarde, curso 1998-99, "La Casa como arquitectura: una introducción al proyecto"*, ETSAB, Barcelona 1998.

Silencios elocuentes, Barcelona, Edicions UPC, 1999 [2002].

(a c. di) con Armesto A., AA. Vv., *Sostres: arquitecto*, COAC, Barcelona 1999.

Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico, in Raffaella Neri e Paola Viganò (a c. di), *La modernità del classico*, Marsilio, Venezia 2000.

Con Gruet S., Oyarzun A., *Emili Donato: dibujos de arquitectura = dessins d'architecture*, Serbal, Barcelona 2001.

Aa. Vv., *Luoghi pubblici nel territorio: una proposta per le Cave del Casertano*, Giannini, Napoli 2001.

Con Brosa Real V., Armesto A., *La Casa como arquitectura: una introducción al Proyectos I - II*, curso 2002-2003, ETSAB. Barcelona 2002.

“Por un resurgimiento de la crítica”, in Montaner J. M., Gabriel Pérez F., *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solaà-Morales*, UPC, Barcelona 2003.

Con Brosa V., *Proyectos I-II, Grupos tarde: curso 2002-2003*, ETSAB, Barcelona 2002.

(a c. di e Prólogo) Grassi G., *Arquitectura, lengua muerta y otros escreteo*, Serbal, Barcelona 2003.

Con Brosa V., *Proyectos I-II, Grupos tarde: curso 2004-2005*, ETSAB, Barcelona 2004.

Con Real Víctor B., *Proyectos I-II, Grupos tarde, curso 2005-2006*, ETSAB, Barcelona 2005.

La Cimbra y el arco, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005.

Con Real Víctor B., *Proyectos I-II, Grupos tarde, curso 2006-2007*, ETSAB, Barcelona 2006.

Con Real Víctor B., *Proyectos I-II, Grupos tarde, curso 2007-2008*, ETSAB, Barcelona 2007.

La cimba y el arco, Fundación Caja de Arquitectos, 2005 (Christian Marinotti, 2007).

La cèntina e l'arco. Pensiero, progetto, teoria in architettura, Marinotti, Milano 2007.

Con Gianni Braghieri, “Carlos Martí Arís e Gianni Braghieri, Una conversazione”, in *Gianni Braghieri. Architettura , rappresentazione, fotografia*, CLUEB, Bologna 2007.

García-Solera J., *Javier García Solera*, presentation: Martí Arís C., Publicación Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, DL 2007.

Aa. Vv. Martí Arís C., Llebaria B., Sanmartí J., García N., *Teoría del proyecto, Helio Piñón*, Publicación Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell, 2007.

Con Miranda A., Montaner J. M., Pizza A., *Foro crítica: construir con calabra*, Colegio de Arquitectos de Alicante, Alicante 2007.

Con Sesto F., Álvarez D., César Portela, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2008.

Con V.v. Martí Arís C., *La Arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2008.

Con Real Víctor B., *Proyectos I-II, Grupos tarde, curso 2008-2009*, ETSAB, Barcelona 2008.

Martí Arís C., *Tres paseos por las afueras = Three outings through the suburbs*, URV, A+C, Tarragona 2008.

Martí Arís C., *Llocs públics en la natura*, Fundació Caixa d'Arquitectes, Girona, UdG, 2008.

Aa.Vv., *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine*, Lars, Barcelona 2008.

Prefazione, in Pierini O. S., *Passaggio in Iberia: percorsi del moderno nell'architettura spagnola contemporanea*, Milano, Marinotti 2008.

Transcripción/Creación. Seis notas sobre el aprendizaje, Barcelona, ESTAB 08/2008 (?)

Con García Roig M., *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2009.

Con Real Víctor B., *Proyectos I-II, Grupos tarde, curso 2008-2009*, ETSAB, Barcelona 2008.

“Presentación”, in Aa. Vv., *Incursiones arquitectónicas: ensayo a cuatro bandas*, Universidad de Granada, Granada 2009. (scritto non firmato)

“Tre paseos por afueras, incusiones en la lectura”, in *Incursiones arquitectónicas: ensayo a cuatro bandas*, Universidad de Granada, Granada 2009.

Grupo 2C, La Barcelona di Cerdà, Flor de Viento, Barcelona 2009

(a c. di), Aa.Vv., *Cementerio municipal en Fisterra, A Coruña, 1997-1999. Cesar Portela*, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 2010.

Due progetti a confronto, in "Casabella", LXXV, 2011, n. 804, p.74.

Cabos sueltos, Barcelona, Lampreave 2012.

Estrada. Un decálogo, in *Estrada*, Tf. Editores, Madrid 2012.

La construcción de la luz, in Luigi Moretti. *Espacios-luz en la arquitectura religiosa*, Collana "la luz y su anverso", n. 3.

Bibliografia su Carlos Martí Arís

Aa. Vv., *I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela. Proyecto y ciudad historica*, COAG, Santiago de Compostela 1977

Grassi G., "Premessa", in *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990

Lilia Pagano, *Carlos Martí Arís C., Le Variazioni dell'identità. Il tipo in architettura, Milano, 1990*. Recensione apparsa nel *Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana*. Università degli Studi di Napoli Federico II, 1993, n. 0, PP. 75-77.

Quetglas J., "Carta a Carlos", in *Pasado a limpio, I*, Pre-textos, Girona 2002, pp. 85-95

Monestrioli A., "Introduzione", in CMA, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2007, pp. 7-10

Pierini O. S., "Sull'autore", in CMA, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2007, pp. 193-197

Pierini O. S., *Passaggio in Iberia. Percorsi del moderno nell'architettura spagnola contemporanea*, Christian Marinotti, Milano 2008, pp. 11, 15, 31, 71,72, 83, 136, 138, 175, 184-186

Calduch j., "Carles Martí Arís, La claritat como criterio", in Aa. Vv., *Costruir con las Palabras*, CAA, Alicante 2007, pp. 44-48

Morra A., Minucciani V. , *Eso – Lo Spazio Architettonico della Composizione*, Lybra Immagine, Milano 2010

Valero E., *Un paisaje cultural propio*, Prefazione al libro Martí Arís C., *Cabos sueltos*, Barcelona, Lampreave 2012.

Licitra F., *Carlos Martí Arís, Vocazione all'anonimato*, in "Bloom"(rivista digitale), 2010, n. 5

Licitra F., *Carlos Martí Arís: questo Anonimo*, in "Paesaggio Urbano", settembre-ottobre 2009, Maggioli

Defilippis F., *Lo spazio domestico nel moderno. Variazioni sulle forme storiche dell'abitare*, Aion, Firenze 2012.

Licitra F., *Carlos Martí Arís: vocación de anonimato*, Epilogo del libro Martí Arís C., *Cabos sueltos*, Barcelona, Lampreave 2012.

Regesto delle opere

1972

Propuesta de area-residencia para el Poble Nou - Barcelona

(con A. Armesto, J.F. Chico, A. Marin-Buck, J.C. Theilacker)



1973

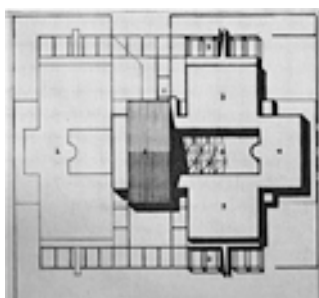
Proyecto de Club de Tenis en Vilanova i la Geltrú - Barcelona

(con A. Armesto)

1974

Escuela primaria en Calonge - Girona

(con A. Armesto)



1974

Realizzazione 1976

Casa Delgado en Cardedeu

(con A. Armesto)

1975-76

Realizzazione 1983-85

**Parque de Can Lluch en Gavá -
Barcellona**

(con A. Armesto)



1977

Realizzazione 1979

**Casa Vera en Lliçá de Vall -
Barcelona**

(con A. Armesto)

1977

**Concurso para el Centro Cívico de las
antiguas cocheras de Sants -
Barcelona**

(con A. Armesto)

1977

Realizzazione 1980-86

**Barrio de San Cosme en Prat de
Llobregat -Barcelona**

(con A. Armesto, F. Calbet, R. Elias, F.
Gruartmoner)



1979

Realizzazione 1983-84

**Parque de Sant Martí de Provençals -
Barcelona**

(con A. Armesto, M. Sodupe)

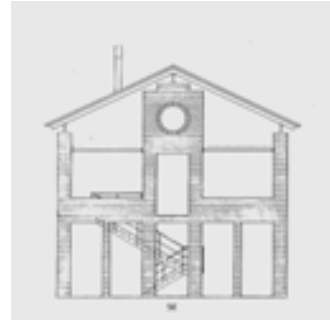


1980

Realizzazione 1981

**Casa Creixell en Pierà. Penedes -
Barcellona**

(con A. Armesto)



1981

Blok 9 de la Friedrichstadt de Berlin

(con el Grupo 2C)



1981

**Concurso para el Parque del
Escorxador - Barcelona**

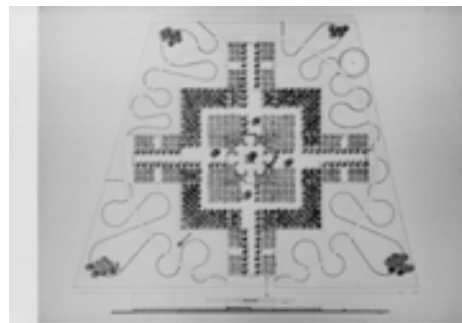
(con A. Armesto)



1982

Parque del Besos - Barcelona

(con A. Armesto, X. Monteys)



1982

**Escuela de E.G.B. de 10 unidades en
El Prat de Llobregat**

(con J.F. Chico, J.C. Theilacker)



1983

Concurso para la manzana 05 junto a la Catedral de Lugo

(con A. Armesto)

1983

Realizzazione 1984-90

Parque del Motocross en Sta. Coloma de Gramenet

(con A. Armesto)



1983

Proyecto de Parque en el entorno de la Catedral de Manresa

(con J. García Comas)



1984

Proyecto de Remodelación del edificio de Servicios Municipales “EASO” en San Sebastian

(con J. Ramón Pastor)

1984

Realizzazione 1985

Bar-Terraza en el Parque de Can Lluch en Gavà

(con A. Armesto)

1984-85

Realizzazione 1986-87

Escuela E.G.B. de 20 unínades en Sabadell

(con A. Armesto)

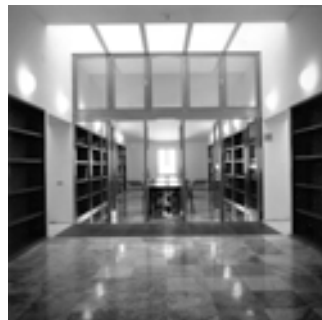


1985

Realizzazione 1987-90

Reforma y ampliación de la Masía de Can Lluch en Gavà

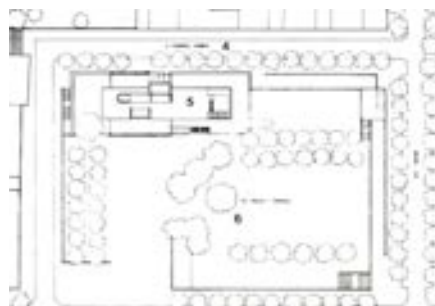
(con J. M. Lecea, X. Monteys)



1986

Proyecto de Centro Cívico en Castellbisbal

(con J.R. Pastor)



1986

Realizzazione 1987

Galería de Arte Arturo Ramón - Barcelona

(con A. Armesto)



1986-87

Proyecto de Casa Zarroca - Barcellona

(con A. Armesto)

1986

Realizzazione 1987

Plaza Rizal en Ripollet - Barcelona

(con A. Armesto)

1986 (secondo e terzo progetto)

Realizzazione 1987-1991

**Parque de Sant Martí de Provençals -
Barcellona**

(con A. Armesto)



1987

**Concurso para la Remodelación de la
Estación Barcelona-Término**

(con A. Barrionuevo)

1989-90

Realizzazione 1993

**Casa de la Vila en Castellbisbal -
Barcelona**

(con A. Armesto)



1990

**Casa Matacás - Esplugues de
Llobregat**

(con A. Armesto)



1990

**Anteproyecto de edificio de oficinas
para RENFE en el Paseo de
Circunvalación - Barcelona**
(con A. Armesto)



1991

**Proyecto para una casa en
Traversseres - Cerdanya**
(con A. Armesto)

1991

Realizzazione 1993-95
**Casa Matacás - Esplugues de
Llobregat ("Casa Triangolare")**
(con A. Armesto)



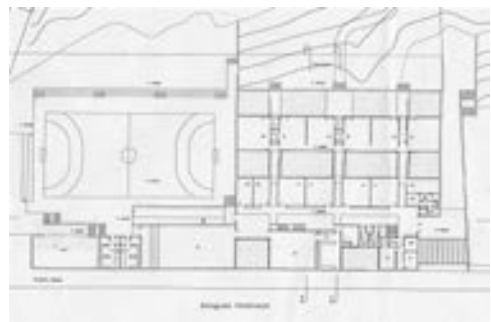
1994

Proyecto para Bilbao



1997

**Proyecto para CEIP - Col·legi
Públic a Els Pallaresos -
Tarragona**
(con A. Armesto)



1998

**Proyecto para CEIP - Col·legi Public
a Arenys de Mont - Barcelona**

(con A. Armesto)



1998

**Proyecto para CEIP - Col·legi Public
a San Cugat del Vallés - Barcelona**

(con A. Armesto, A. Fernández, N.
Nuñez)



2001

**Conjunto Residencial Els Químics -
Gerona**

(con E. Gascón)



2003

Realizzazione 2005

Edificio "Etna" en Cunit - Tarragona

(con A. Armesto)



