



1400067379

Arriolat ST

23.10.90

5
1989

59 2v.

BARCELONA 1929-1936

IL PONTE INCOMPIUTO DELL'ARCHITETTURA

VOLUME I

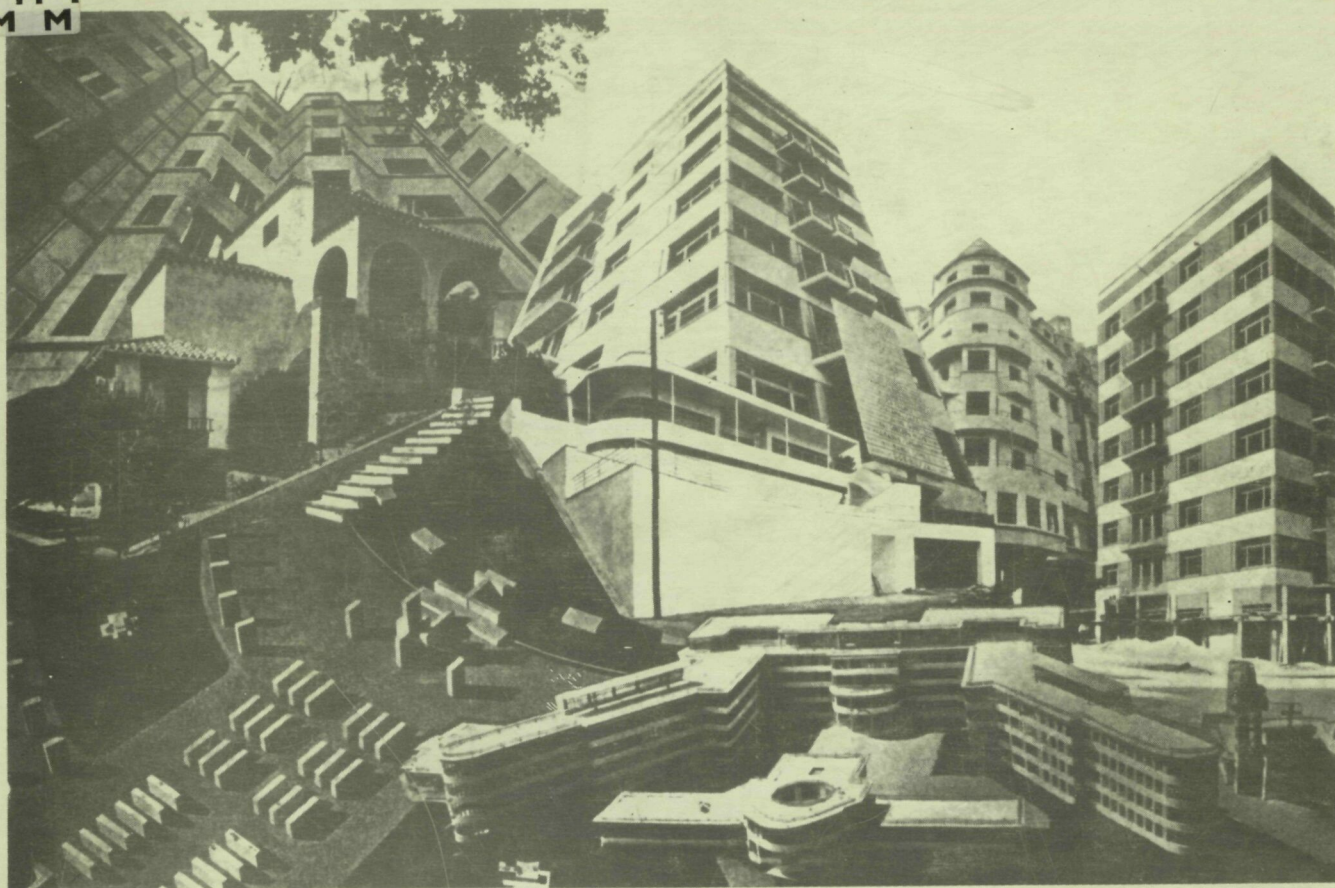
Tesi di dottorato di Antonio Pizza

Departamento de Composición de la ETSAB

Tutor: Profesor Ignasi Solà Morales

Barcelona, Febbraio 1989.

M M M
M M M I
M M M



BARCELONA 1929-1936
IL PONTE INCOMPIUTO DELL'ARCHITETTURA

VOLUME II

1400067380

Arribat ST 23.10.90

60 (2v)

BARCELONA 1929-1936

L PONTE INCOMPIUTO DELL'ARCHITETTURA

VOLUME II

~~Tesi di dottorato di Antonio Pizza~~

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALU
ADMINISTRACIÓ D'ACUMPTES ACADÈMICS

Departamento de Composición de la ETSAB

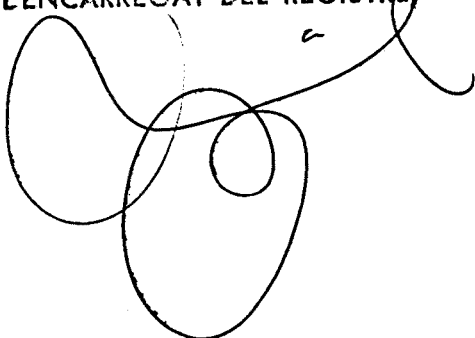
Tutor: Profesor Ignasi Solá Morales

Aquesta Tesi ha estat enregistrada
a la pàgina 21 amb el número 209

Barcelona, 29-9-89

Barcelona, Febbraio 1989.

L'ENCARREGAT DEL REGISTRE



INDICE GENERALE

VOLUME I

CAPITOLO I:

"PREMESSA DI RIFLESSIONI STORIOGRAFICHE"

L'ordine delle conoscenze	I-2
I confini della critica storica	I-5
Lo storicismo: la "continuità", il "fondamento".	I-10
Il lavoro dell'interpretazione	I-14
Una "nuova" storia	I-18
Il documento, la dimensione "microscopica".	I-27
Un'armatura metodica; il rigore filologico; la costruzione storica.	I-34

CAPITOLO II:

"CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE"

La storiografia architettonica	II-2
La critica storica in Spagna	II-9
L'applicazione del metodo	II-17
I presupposti della ricerca	II-24
I "perché" di un titolo	II-33

CAPITOLO III:

"BARCELONA 1929-1936. UN CATALOGO DI 40 ARCHITETTURE"

Osservazioni preliminari	III-2
"Fábrica Myrurgia", A.Puig Gairalt	III-4
"Casal de S.Jordi", F.Folguera	III-7
"Casa Vilaró", S.Illescas	III-10
Complesso residenziale in c/Lleida, R.Reventós	III-11
"Estació Radio Barcelona", N.M.Rubió i Tudurí	III-13
Edificio in c/Rosselló, J.Ll.Sert	III-15
Edificio in c/Muntaner, J.Ll.Sert	III-17
Palazzina "Seix y Barral", J.Mestres i Fossas	III-19
Edificio in av.Gaudí, J.Mestres i Fossas	III-20
Edificio in c/Vallhonrat, R.Puig i Gairalt	III-22
Edificio in v.Augusta, G.Rodríguez Arias	III-24
"Casa Galobart", J.Ll.Sert	III-26
Edificio in c/Balmes, P.Benavent	III-27
Villino a Vallcarca, R.de Churruga	III-29

Edificio in av.Gaudí, J.Mestres i Fossas	III-31
"Clínica Vilardell", F.de Riera	III-33
Edificio in av.Gaudí, P.Benavent	III-35
Edificio in c/Muntaner, R.Durán Reynals	III-38
Edificio in c/Aribau, R.Durán Reynals	III-39
"Grupo Escolar Blanquerna", J.Mestres i Fossas	III-40
"Grupo Escolar Collaso i Gil", J.Goday	III-42
"Edificio Astoria", G.Rodríguez Arias	III-44
Villa a Pedralbes, R.Durán Reynals	III-46
Edificio in c/Padua, S.Illescas	III-48
Palazzina della "Metro Goldwin Mayer", N.M.Rubió i Tudurí	III-50
"Joieria Roca", J.Ll.Sert	III-52
"Dispensario Antituberculoso", Sert-Subirana-T.Clavé	III-54
"Bar Automatic", M.Cases	III-56
"Rascacielo Urquinaona", L.Gutiérrez Soto	III-58
"Clínica Barraquer", J.Lloret	III-60
Complesso residenziale in p.za Molina, J.Mestres i Fossas	III-63
Edificio in c/Balmes, R.Ribas Seva	III-65
Edificio in G.Via, R.de Churruca	III-67
Palazzetto a Sarriá, R.de Churruca	III-68
"Bloque Diagonal", R.de Churruca-G.Rodríguez Arias	III-69
Edificio in c/Lauria, R.Durán Reynals	III-71
Edificio in p.za Bonanova, S.Illescas	III-72
Edificio in v.Augusta, C.Martínez Sanchez	III-74
Edificio in c/Balmes, J.Soteras	III-75
Edificio in P.de Gracia, P.Benavent	III-77

VOLUME II

CAPITOLO IV:

"IL DIBATTITO ARCHITETTONICO SULL'IDEA DI MODERNO"

Osservazioni preliminari	IV-2
Le avvisaglie della trasformazione: il sorgere di un'arte nuova	IV-4
I "Dialects sobre l'Arquitectura"	IV-11
Il "nuovo" nella architettura	IV-15
La limitatezza delle tendenze d'avanguardia	IV-22
La consacrazione della "Arquitectura nova"	IV-27
La "Exposició Internacional de Barcelona"	IV-37
La disputa sul concetto di "moderno"	IV-41
"La città futura"	IV-50
Un improbabile razionalismo catalano	IV-55
Una confutazione dell'architettura moderna: "Actar"	IV-66
La risposta della professione ai cambiamenti in atto	IV-73
La città funzionale	IV-92
La polemica sull'edilizia scolastica	IV-100
La discrezione formale e la sua "letteratura"	IV-104
Le architetture di interni	IV-110
Una transizione difficile e piena di compromessi	IV-114
Il boom edilizio nella crisi economica: la Ley Salmón	IV-125

CAPITOLO V:
"CONCLUSIONI"

V-2

CAPITOLO VI:
"APPENDICI BIBLIOGRAFICHE"

Fonti documentarie	VI-2
Riviste consultate	VI-2
Elenco dei progetti considerati	VI-4
Bibliografia dei capitoli II,III,IV,V.	VI-16
Bibliografia del capitolo I	VI-62

CAPITOLO IV:

IL DIBATTITO ARCHITETTONICO SULL'IDEA DI
"MODERNO"

OSSERVAZIONI PRELIMINARI

In questo capitolo si è tentato di ricostruire l'intricata trama dei fenomeni progettuali in qualche maniera rapportati con l'assimilazione del concetto di "modernità" architettonica.

Si è preferito seguire un modello espositivo che potesse essere riflesso fedele della munuziosa e dettagliata indagine previa condotta su diverse giacenze d'archivio, preoccupandoci soprattutto di delineare la maglia di relazioni che mantiene in gioco i vari personaggi o le stesse occasioni edilizie, da salvaguardare comunque nella propria autonomia di posizioni. Infatti, i percorsi in cui si concretizzano le differenti maniere di ricezione del moderno risultano molteplici e, a volte, contrapposti.

L'ordine della narrazione è tendenzialmente cronologico, a meno di accorpamenti tematici considerati, in alcune situazioni concrete, più convenienti.

La ricostruzione dell'intreccio degli avvenimenti si sviluppa tramite il recupero dei materiali, vagliati ed organizzati in base ad una loro consentaneità: ritroveremo quindi in un comune terreno di confronto -ove poter misurare le rispettive reazioni-, saggi teorici, articoli di giornale, progetti architettonici, operazioni culturali, manifesti artistici...

Esiste, comunque, un'indubbia tendenza a voler privilegiare lo specifico architettonico, ragione per cui i riferimenti alle basi materiali di tali fenomeni rappresentativi appaiono in forme "laterali" e naturalmente poco approfondite.

Simile "riduzione" degli aspetti "strutturali" trova due ragioni d'essere sostanziali: da un lato, un lavoro già condotto in maniera esaustiva, e secondo queste direttrici, nel corso del libro di J.M.Rovira ("La arquitectura catalana de la modernidad")¹, il quale intende coprire prioritariamente il terreno dei rapporti genetici fra la struttura sociale e politica e la figurazione architettonica; e, dall'altro, la precisa intenzione di rispondere ad una carenza molto più impellente: quella motivata dalla scarsità di ricerche rivolte ad analizzare le "pratiche discorsive" (e, ripetiamo, che ci interessa sia il discorso del-l'architettura, che il discorso sull'architettura) messe in atto in un periodo temporale così stringato e che in ogni caso costituiscono il momento centrale di

¹ cfr.: J.M.Rovira, La arquitectura catalana de la modernidad, UPC, Barcelona 1987.

verifica, negli stessi dispositivi architettonici, del livello di ricezione delle teorie del Movimento Moderno in Catalogna.

Come risulta evidente anche dal titolo, il punto di partenza cronologico della ricerca è stato fissato nel 1929; questa data viene scelta non tanto perché, secondo un'ottica esaustiva, essa possa fungere da esclusivo polo iniziale di un'esperienza architettonica che stiamo cercando di individuare nelle sue peculiarità, quanto perché, da un lato, questi stessi anni divulgano un'opinione più attenta e ricettiva nei confronti dei movimenti internazionali, mentre dall'altro, proprio nel 1929 si terrà quell'"Exposición Internacional de Barcelona" che, in un certo senso, segna uno dei nodi chiave degli sviluppi disciplinari del periodo esaminato.

Peraltro, converrà seguire ad una distanza ravvicinata le evoluzioni più significative che si verificano nell'universo delle elaborazioni intellettuali attraverso le occasioni di incontro e polemica, e risulterà oltremodo stimolante andare ad indagare quale vaga idea di moderno si fa strada fra le posizioni teoriche del momento.

Nell'insieme della penisola iberica, e nel settore dell'architettura in special modo, la figura di spicco che ricoprì il ruolo di elemento di connessione diretta con le poetiche dell'avanguardia europea fu senz'altro l'architetto madrileno F.Garcia Mercadal. Grazie ai suoi frequenti viaggi all'estero, egli ebbe per primo l'opportunità di contattare gli esponenti più in vista delle correnti internazionali, e² divenne in breve una specie di mentore in patria di queste nuove posizioni, autoattribuendosi la qualifica di animatore del dibattito nell'ottica di un ineludibile svecchiamento delle mentalità tradizionaliste ed accademiche. Con l'eccitazione giovanile e impulsiva del novizio, i suoi comunicati dall'estero forniscono i primi resoconti ragionati su queste originali modalità del costruire; scrivendo da Vienna così racconterà sin dal 1923 ai suoi apatici compatrioti:

"Estas ideas sobre las que gira hoy la nueva arquitectura, son fruto de la nueva época, y su modernidad es bien manifiesta; no hacen sino situar el problema - aislado de la Historia - y tratar de resolverlo

²In virtù della concessione del "Premio de Roma" nel 1923, Mercadal ebbe occasione di visitare vari paesi d'Europa durante i quattro anni successivi: entrò in contatto diretto con Hoffmann (1924), Le Corbusier (1925), Loos (1927); fu discepolo a Berlino di Poelzig e Jansen (1926), rientrando definitivamente in Spagna nel 1927.

con el espíritu nuevo, con sencillez, de manera práctica. Al dominio de la verticalidad que caracterizaba la arquitectura de los pasados años, se opone hoy una horizontalidad manifiesta y la tendencia a cubrir con terraza.(...) ¿Y no crees que esto que aquí se lleva desde hace tiempo empezaremos ahí a conocerlo dentro de quince años? es bien lamentable, pero nuestro alejamiento de la corriente es más que indudable."³

Se il "nuovo" si affaccia timidamente nei primi anni del 20 fra le quinte del panorama culturale, peggiora invece la situazione politica con il colpo di stato di Primo de Rivera (13-9-1923), che adotterà fra le sue misure repressive la dissoluzione della "Mancomunitat" catalana nel 1924.

La Mancomunitat era stata fondata nel 1914, quale unificazione amministrativa delle province di Barcellona, Lerida, Tarragona e Gerona: svolse un'intensa campagna di risanamento del settore pubblico, promuovendo grosse operazioni di trasformazione urbana e sostenendo, insieme ad altri centri di potere come lo stesso "Ajuntament"⁴, l'affermazione di un linguaggio architettonico istituzionale che verrà contraddistinto con il termine di "noucentisme".

Il "noucentisme" in Catalogna ha da sempre costituito nella lettura storiografica una sorta di definizione onnicomprensiva, potenzialmente in grado di contenere all'interno del suo campo di significato contributi eterogenei. I suoi connotati "stilistici", tuttavia, rimangono abbastanza vaghi, e l'indefinitezza dei confini semantici consente che sia ravvisabile un'esperienza noucentista praticamente in tutti gli architetti che si trovano ad operare nei primi decenni del secolo XX.

Se, infatti, a livello statale si riscontra un chiaro disegno politico di "costruzione" nazionale -mentre sarà nell'ambito letterario dove per prima si manifesterà questa corrente culturale-, nel terreno architettonico, invece, appaiono alquanto sfumate le sue caratteristiche principali, fra cui segnaliamo: l'indilazionabile reazione d'ordine contro il decadentismo individuale propagandato dall'arbitrarietà "modernista"; la necessità di una normalizzazione del linguaggio figurativo, in base al riconoscimento di un imprescindibile confronto

³F.G.Mercadal, "La nueva arquitectura", Arquitectura n.54, Madrid, 1923.

⁴ci riferiamo soprattutto all'iniziativa delle costruzioni scolastiche, raccolte nell'operazione "Grups Escolars de Barcelona"; si rimanda alla pubblicazione: Ajuntament de Barcelona, Les construccions escolars de Barcelona, Barcelona, 1922.

"collettivo" sui postulati formali; ed il recupero, infine, di una "classicit " sempiterna capace di assegnare un crisma di validit  assoluta ed universale alle configurazioni contemporanee.

Le realizzazioni portate a termine da architetti come Mas , Pericas, Folguera, Nebot, Florensa, Bona, Cendoya, Pelai Martinez... (e in realt  ci fermiamo solo agli inizi di un'elenco che potrebbe diventare smisurato), confermano una effettiva identit  comune nel recupero dei canoni classicisti, esperiti mediante una depurazione degli aspetti pi  accademici o di impronta decorativo-barocca, ed abilmente "umanizzati" da attributi di tipo mediterraneo.

Una spuria contaminazione fra l'urbano ed il rurale comporter  inoltre la presenza in questi progetti di elementi approssimativamente rustici⁵, o nel migliore dei casi domestici. E, di fatto, un disegno di addomesticamento della monumentalit  si esibisce in tutte le operazioni promosse secondo questo ipotetico criterio "noucentista", come testimoniano -oltre alle singole opere- anche interventi di pi  vasta portata quali il disegno delle "facciate" della via Layetana, o la maggior parte dei padiglioni della "Exposición Internacional" del 1929. D'altronde, l'identificazione di una posizione disciplinare con uno "stile" pi  o meno contenuto e discreto, favorir  le interpretazioni tendenti a riconoscere una prolifica continuit  di tale movimento addirittura fino agli anni 50, o una sua inevitabile confluenza nei "razionalismi" degli anni 30.

In ogni caso   facilmente percepibile come ai primi del 900, al di l  dei possibili risvolti di "gruppo", persistesse nelle pratiche costruttive un sostrato di riferimenti tradizionali -per non dire accademici- della composizione architettonica, spesso edulcorati da citazioni ornamentali; e sar  proprio nei riguardi di queste intenzioni estetiche anacronistiche che dovr  operare i primi passi la volont , emergente negli anni presi in considerazione, di una modernizzazione dei sistemi rappresentativi.

Nonostante la sfavorevole congiuntura politica del periodo storico a cui ci stiamo richiamando, la ricerca del mondo artistico e culturale comincia col muoversi intorno alla verifica dei caratteri d'identit  di questo nuovo che sorge impellente, presentandosi quale istanza improcrastinabile: la sincronizzazione con i tempi moderni, in un anelo di superamento dei retrivi modelli del sapere vigente, diventa senz'altro il tema pi  sentito nella riflessione intellettuale

⁵ vedi, a tal riguardo, l'articolo di J.Quetglas, "Una interpretación de la arquitectura noucentista", Artes Pl sticas n.11, Barcelona, 1976.

avanzata.

Ortega y Gasset nel 1925 pubblica il fondamentale testo "La deshumanización del arte", in cui chiarisce alcuni concetti basilari per capire l'arte moderna e, quindi, la collocazione dell'artista nella società.

In questo testo l'autore agisce una distinzione fondamentale fra "piacere" e "intelligibilità" dell'opera: simmetricamente, a ragione delle due differenti esperienze, nel primo caso possiamo parlare di "gusto", nel secondo di "comprensione". Da ciò deriva l'inevitabile destinazione elitaria del prodotto artistico, perché passibile di decifrazione solo da parte di una minoranza del pubblico: quello capace di intendere i meccanismi della sua codificazione, dato che l'arte si presenta come un linguaggio altro rispetto alla realtà, giammai una sua ripetizione o mimesi.

Questo principio differenziante è quanto propone con estrema perentorietà l'arte "nuova", la quale istituisce come sua dicotomia fondazionale la discriminante fra coloro che capiscono e coloro che non capiscono le leggi della sua formazione. Secondo Ortega, l'elemento radicalmente innovatore dei movimenti contemporanei d'avanguardia versa intorno al fatto di aver stabilito per la prima volta tale discordanza come questione ontologica; aspetto che in prima istanza definisce, al di là dei risvolti linguistici, il suo connotato rivoluzionario.

Come ribadisce il filosofo, quasi destinando un'attenzione preminente agli effetti "sociologici" delle modificazioni in atto:

"A mi juicio, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden."⁶

La tendenza specificamente gnoseologica che rinserra questo tipo di approccio alla produzione artistica si inclina verso la decantazione delle proprie connotazioni semantiche, dismettendo tutti gli aspetti esornativi e superflui onde addivenire a quella che lo stesso Ortega definisce "estilización". Misura di un'arte che raggiunge, in un certo senso, il vertice della sua essenzialità; dinamica che è simultanea ad una sfrondata degli attributi umani, perseguendo una separazione dai toni estremistici fra "arte" e "vita". Il mondo dell'arte è necessariamente autre rispetto al mondo della vita vissuta: la genealogia artistica -quindi- passa al vaglio un processo di "des-humanización".

⁶J.Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, Revista de Occidente, Madrid, 1987 (1 edic.: Revista de Occidente, Madrid, 1925), p.14.

Una simile elaborazione teorica dá l'abbrivo alla conseguente affermazione di un'autonomia costituzionale delle manifestazioni dell'arte, come segno di riconoscimento pregiudiziale della loro effettiva validità:

"Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas.(...) El arte nuevo es un arte artístico."

Il catalogo delle caratteristiche che, secondo il filosofo, identificano il nuovo stile si sostanzia di questa esposta volontà di annullamento di qualsivoglia intenzionalità "meta-artistica"; apodittica categorica capace di ratificare la fuoriuscita dai condizionamenti eteronomi e di convalidare il versante ingiustificato e del tutto arbitrario del procedimento creativo nei confronti delle ragioni trascendentali che solitamente intendono regolarlo. L'arte, dunque, viene intesa quale gioco, avventura autoesplicantesi, attività intellettuale estranea ad ogni conferma di valori prestabiliti o di generiche universalità.

"Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1., a la deshumanización del arte; 2., a evitar las formas vivas; 3., a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4., a considerar el arte como juego, y nada más; 5., a una esencial ironía; 6., a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna."

Nell'inedito fervere di stimoli che mirano all'esperienza di una improrogabile modernità, un avvenimento di rilevante importanza, per l'ambiente catalano vicino a postazioni d'avanguardia, fu l'apparizione il 26 Aprile 1926 del primo numero della rivista "L'Amic de les Arts" di Sitges; sicuramente la piattaforma più avanzata dello schieramento radicaleggiante locale, che divenne con i suoi 31 numeri un referente indiscutibile per l'iconoclastia innovatrice, soprattutto grazie al lavoro pubblicistico svolto dai suoi redattori più rappresentativi: Gasch, Montanyà e Dalí.

Se ritorniamo poi al nostro specifico architettonico, uno dei primi

⁷J.Ortega y Gasset, op. cit., p.19 (il sottolineato è nostro).

⁸J.Ortega y Gasset, op. cit., pp.20-21.

interventi che imposti con chiarezza le questioni disciplinari d'attualità, nei termini di una opzione lucida in grado di invalidare ogni cedimento eclettico (patrimonio comportamentale peraltro abbastanza diffuso nell'epoca), risulta essere un articolo, sempre del 1926, ad opera di R.Benet.⁹ Esso si basa su un persuasivo monito all'abbandono delle convenzioni imperanti per potersi rendere disponibili alle nuove modalità formali ampiamente assimilate nel resto d'Europa, anche se sarà d'uopo notare come già da queste prime prese di posizione il dibattito si orienti verso approcci sostanzialmente etici.

Infatti torneranno a presentarsi di frequente nei successivi interventi atteggiamenti che, in questo primo caso, vengono quasi prematuramente abbozzati: si tratta dei ricorrenti inviti a favore di una definizione linguistica atta a sublimare stili o maniere architettoniche ormai fuori del tempo, mediante logiche di sincronizzazione nei confronti delle rinnovate risorse del mondo industrializzato. Vale a dire: per un canto, si percepisce la sfasatura dell'ambiente locale rispetto a ciò che di apparentemente "giusto" e "vero" propone la contemporaneità, e, per l'altro, si preferisce assegnare una veste di oggettività scientifica, di inevitabilità destinale, a teorie che altrimenti non verrebbero adottate, nel caso fossero proposte come declinazione di opzioni partigiane.

Assistiamo così all'impiego di un dispositivo manicheo abbastanza funzionale all'insieme del dibattito: da un lato, si collocano i retri e condannabili nostalgici che non si rendono conto delle trasformazioni delle condizioni esistenziali e perseverano nel reiterare conformazioni desuete ed anacronistiche; dall'altro, si fanno strada le personalità attente ed inquiete che inseguono, a beneficio della loro modernità, i cambiamenti introdotti nei sistemi rappresentativi ad opera delle nuove vicende epocali, agendo una decisa critica nei confronti dei procedimenti di mimesi dell'antico ed avviando una ricerca articolata su una attualizzazione dei propri metodi ed obiettivi.

"Hi ha ací molts ciutadans biens i molts artistes i arquitectes que creuen haver trobat la pedra filosofal en arquitectura copiant els ordres clàssics, és a dir, l'extern, la decoració, l'acabat, la pell de l'arquitectura.(...) Nosaltres tenim el deure de donar un contingut de modernitat a l'obra nostra.(...) Es convé al cop de maça dels inquietes que avui cerquen un ordre vivent i lògic. (...) Intentem, doncs,

⁹R.Benet, pittore e critico d'arte, nato nel 1889, fondatore del "Saló de Montjuich", attivo partecipante del "Cercle Artistic de Sant Lluç", in questi primi anni, ma in maniera tutto sommato "effimera" (come avremo modo di constatare) fu un convinto assertore delle posizioni moderne in architettura.

encarar-nos amb l'Esperit Nou."¹⁰

Il tono prevalente nelle questioni poste aleggerà spesso intorno a tale presupposto gnomico: non si intende difendere l'autonomia di una posizione che trovi in se stessa le giustificazioni del proprio operare (vedi le tesi di Ortega); giammai una tesi si profila come assunto prettamente ideologico e chissà di rottura, ma sarà sempre la convenienza -ripetiamo, ritenuta oggettiva- di determinate decisioni rispetto a categorie universali di valore, quanto riuscirà a suffragare le nuove intraprese.

In un articolo comparso su "La Gaceta Literaria", importante e nota rivista culturale di Madrid fondata nel Gennaio del 1927 da E.Gimenez Caballero, una delle firme peraltro più feroci nella salvaguardia degli assiomi avanguardistici -stiamo parlando di S.Gasch- enuclea con perspicacia, in maniera tagliente, le questioni di cui innanzi trattavamo:

"Es preciso aclarar que no defendemos la modernidad por la modernidad, la revoluci3n por la revoluci3n, el avance por el avance. Nuestras campa1as son un asunto de calidad. (...) Picasso no es bueno porque pinta "moderno". Aun cuando pinte moderno, Picabia ser1 siempre malo."¹¹

In queste prime dichiarazioni spicca l'assenza della temerarietà avanguardistica tipica dei movimenti radicali coevi d'Europa, che non abbisognano del viatico della "qualità", di una qualità inevitabilmente vincolata a criteri personali di giudizio, per offrire una validità credibile alle proprie teorie od azioni. E resterà oltremodo inevasa una domanda elementare: ammesso che il concetto di "qualità" sia separabile dai tradizionali valori estetici, che cosa contraddistinguerà allora, in un'azione artistica, la qualità di un'opera moderna dalla "non" qualità di un'opera "non" moderna? Ed ancora: questa qualità non sarà per caso una categoria ancora troppo analoga ai concetti di "vero", "giusto" e, di conseguenza, "bello"? E come si potrà sostenere un'arte moderna che sembra affannosamente cercare legittimazioni eteronome?

¹⁰ R.Benet, "Art Nou. El cop de maça.", La Ciutat i La Casa n.5, Barcelona 1926.

¹¹ S.Gasch, "Arte decorativo", La Gaceta Literaria n.37, Madrid, 1-7-1928. S.Gasch, critico d'arte, nel 1925 inizia a collaborare a la "Gasetta de les Arts" e successivamente a "D'Ací i d'Allà". Conoscitore della cultura francese, si fa propagandista delle idee d'avanguardia, soprattutto dalle pagine di "L'Amic de les Arts". Insieme a Dalí i Ll.Montanyà nel 1928 firma il "Manifest Groc"; nel 1929 pubblica, con Montanyà e Diaz Plaja, l'unico numero di un "Fulls Grocs" che scatenerà delle repliche violente fra i settori artistici più conservatori.

Nel 1927 viene pubblicato il libro di N.M.Rubió i Tudurí "Dialegs sobre l'Arquitectura";¹² Rubió ha costituito, senza ambagi, uno dei piú fertili canali di diffusione teorica dei dogmi moderni, per quanto un persistente atteggiamento antilecorbusierano e una produzione architettonica spregiudicatamente eclettica abbiano assegnato un relativo carattere di ambiguitá alle sue posizioni.

Giustamente, nella stessa introduzione ai "Dialegs", R.Reventós fa notare la preoccupante scarsitá di testi critici sull'architettura a cui in parte vuol sopperire questo primo contributo che, discettando sulle recenti modalitá formali, parrebbe piuttosto rifarsi alla nota contingenza internazionale, data l'assenza in quegli anni di esempi autoctoni di modernitá.

La controversa discussione si sviluppa nei locali di una barberia in un controbattere di schieramenti in cui il protagonista fa piuttosto da spettatore, limitandosi ad intervenire in taluni frangenti per mediare o per incentivare il dibattito. Il tema é -genericamente- "l'architettura", sebbene traspaia nell'insieme un'ovvio aggiornamento: l'"architettura moderna". Il protagonista, dopo una lunga lontananza per motivi di viaggio, entra come era sua abitudine nel negozio e resta sorpreso dalle metamorfosi estetiche che, nel frattempo, sono state portate a termine:

"La decoració del saló-perruqueria havia mudat, de l'última vegada que jo l'havia vist: un franc cop de timó cap a l'art decoratiu moderna. La netedat era més estricta en tots els detalls i els padrins barbers, anárquics al temps dels poetes, semblaven ara observantíssim de la disciplina."¹³

La diatriba si inoltra animatamente secondo una canonica alternanza dialettica e, piú numerosi degli apprezzamenti risultano essere le osservazioni critiche rivolte alla nuova architettura: si va dalle tesi di una sua migliore adattabilitá alla piccola scala, laddove piú disinvolto ed ingravido puó essere il gioco degli elementi - contrariamente alla grande scala dove si accampano le responsabilità maggiori - (pp.25-26),¹⁴ ad una definizione dell'architettura

¹² N.M.Rubió i Tudurí, Diàlegs sobre l'arquitectura, Barcelona, 1927.

¹³ N.M.Rubió i Tudurí, op. cit., p.14.

¹⁴ -Jo crec, digué lentament el sever Formiga, que el moviment vers una

nuova quale esasperata ricerca di originalità che però, da un lato, potrebbe trascolorare nell'anarchia dal rispetto delle norme comuni, dall'altro, nella eccentricità a tutti i costi (pp.41-43); ¹⁵ o ancora, dall'opinione che le attuali acquisizioni linguistiche sono frutto di un cedimento irriflesso a mode passeggere (pp.48-50), ¹⁶ alla convinzione che non saranno i materiali contemporanei a generare forme insolite, perché il principio della "forma assoluta" sarà sempre in grado di subordinare qualsiasi innovazione tecnologica (pp.68-70); ¹⁷ ed infine, dalla scorretta intenzione dell'architettura moderna di voler nobilitare configurazioni che non meritano "dignità" formali, e tanto meno di essere elevate a modelli di stile (riferimento ai padiglioni dell'Esposizione di Parigi del 1925, ad hangars ed altre similari edificazioni industriali) (pp.80-81), ¹⁸ all'interpretazione della proporzionalità come di un connotato che in fondo va al di là della fredda ragione geometrica per arricchirsi - nel momento in cui assurge a valore - di altre ermetiche e

Arquitectura nova, en ço que té de recerca d'un estil està guiat pels artistes de les arts menors de la decoració: aquests són els que menen la punta de l'avantguardia i que assenyalen les etapes i els vivacs. (...) En efecte, amb els petits objectes, de matèria sovint ùnica i de programa simplicíssim que aquestes artistes decoradors han de tractar, el joc de l'esperit és molt més lliure que amb les complexes construccions que l'arquitecte basteix.

¹⁵ -Cada arquitecte vol crear una nova estructura, amb problemes de forces, masses, volums d'espai interior, jocs de línies, tot absolutament nou, tan nou com pot. (...) Al mig d'obres sense concordança mútua, sovint contradictòries, hom clama per una direcció ùnica.(pp.42-43)

¹⁶ -Si voleu un estil nou, us cal renunciar a la pluralitat de modes noves, declarà greument En Formiga.(p.50)

¹⁷ -La forma és sobirana, reflex pur d'un ideal de bellesa. El material és servent. (...) Vosaltres, els teoritzadors de l'esperit modern, suposeu que és noble una forma que procedeix del recte ús dels materials; i jo dic, i ben alt, que és noble tot material que dóna formes nobles...(...) Tot material té l'obligació, l'o-bli-ga-ció! de subjectar-se i servir a les formes nobles, eternament belles, de l'arquitectura: l'esfera, el con, la piràmide i la resta que ja em canso de repetir.(pp.69-70)

¹⁸ -Ara, vènen a l'Exposició de les Arts Decoratives de París, i la U.R.S.S. i l'Esprit Nouveau, fan vitrines i hangars i construcció d'aquest ordre. Fort bé. Es una construcció excellent per exhibir-hi, per l'ús al qual és destinada. Però no és un fet nou, no representa un esperit nou. (...) Abans, aquestes vitrines, etc.,etc., no pretenien ésser admirades com obra d'arquitectura, ni els molins gòtics ni els aqüeductes romans, ni ho volen ésser les barraques suburbanes que hom construeix de materials còmodes. Ara sí.(pp.80-81)

spirituali "qualità" (pp.87-102). E¹⁹, per concludere, lo scritto, estraneo paradossalmente a qualsiasi velleità teorica, intende negare il peso di una eccessiva intellettualizzazione della disciplina, ratificando un atteggiamento ricorrente in Rubió i Tudurí:

"En mala hora l'arquitecte ha deixat d'ésser un mestre de cases i, torcent el seu bon camí, s'ha posat a escatidor de doctrines i teories"²⁰

Parrebbe essere presente nell'ispirazione di questo lavoro il saggio di P.Valery, "Eupalinos o l'architetto", pubblicato nel 1921, soprattutto laddove affiora il suo messaggio più profondo: l'architettura come atto completo e spirituale dell'uomo creatore che sublima in essa tutte le potenziali diffrazioni dell'operari. Però, in contrasto a quanto affermato da Socrate nel testo di Valery,;

"Fedro:

Ahora concibo cómo pudiste vacilar entre construir y conocer.

Sócrates:

Hay que escoger entre ser hombre o bien un espíritu. El hombre sólo puede obrar porque puede ignorar, y contentarse de una parte de conocimiento, que es su capricho particular."²¹

viene detto nel dialogo di Rubió:

"L'obra arquitectònica es produeix en l'harmonia, en un acte de concreció de principis separats.(...) No hi ha Arquitectura fins que acabi la separació dels principis.(...) Construir és funció espiritual; i els elements que intervenen en la construcció de la forma arquitectònica han d'ésser també espirituals."²²

dando la stura, quindi, ad una visione della disciplina quale attività superiore, proprio perché in grado di stagliarsi come figura sintetica fra materiale e spirituale, fra tecnica ed ispirazione.

Nell'epilogo, tale professione di fede metafisica a favore delle potenzialità universali ed eterne dell'architettura si rafforza, principalmente in contrasto con le presunzioni particolaristiche e "transitorie" della modernità,

¹⁹ -Que és com dir que la substància de la proporció és la relació numeral modificada per un element no numeral. O sigui que la proporció no és tota ella substància matemàtica: mides i relacions de mides; sinó que és mides, relacions de mides i alguna cosa no matemàtica de més a més.(p.100)

²⁰ N.M.Rubió i Tudurí, op.cit., p.127.

²¹ P.Valery, Eupalinos o el arquitecto, Arquitectura, Murcia, 1982, p.73

²² N.M.Rubió i Tudurí, op. cit., pp.62-64.

venendo definitivamente suggellata:

"En Soca ha pogut sostenir que els arquitectes universals, que en diríem, mirin de fer-se millors, d'anar i servir la virtut i els grans principis que formen l'esperit dels homes, i que, després, facin allò que sense la nosa de dogmes artificiosos els surti de les mans."²³

Architettura, dunque, come attività a-temporale che rinserra virtù indelebili, assolutamente metafisiche ed extradisciplinari; l'architetto, quale continuatore di una tradizione che si occupa di rinverdire e perpetuare questi principi inalterabili, ben al di là delle "mode" o di qualsiasi adeguamento dei suoi strumenti operativi alle esigenze del contemporaneo.

Nell'opposizione fra intelletto raziocinante e sentimentalismo edulcorato, lo "spirito", quale nobile e perfetta sincrasi superiore, garantisce e legittima l'intervento dell'artista, guidandolo nel solco che conferma la validità storica -perché universalmente trasferibile- dei suoi atti creatori.

²³ N.M.Rubió i Tuduri, op. cit., p.131.

Sempre al 1927 possiamo far risalire le prime costruzioni nell'insieme del territorio spagnolo che sembrano recepire attivamente i suggerimenti linguistici internazionali.

Ci riferiamo alla "Estación de Servicio para Petroelios Porto Pi" in Madrid, di C.Fernandez Shaw, che si configura come una sorta di trascrizione tettonica dell'ammirazione disinibita -comune agli spiriti piú avanzati- nei confronti dei prodotti della civiltá macchinista, conservando certa tendenza mimetica verso i casuali accoppiamenti degli ambienti industriali e riconoscendo il nuovo universo delle macchine quale fonte prioritaria d'ispirazione.²⁴ Da ricordare, inoltre, l'altrettanto nota opera di G.Mercadal, il "Rincón de Goya", Zaragoza 1927-28, la cui fabbricazione verrá intrapresa in questo stesso anno.

Nel frattempo, in Catalogna infervora la polemica a favore di una modernizzazione che appare sempre piú ineluttabile; R.Benet é quasi assillato dalla temporalitá contemporanea: quella che si manifesta secondo schemi di reificazione diversi dal passato e che sembra forzarci a contemplare le fonti originali delle nuove sollecitazioni:

Vivim actualment un moment interessant d'inquietud arquitectónica, servidora de les lleis intangibles de l'economia i d'un sentiment d'ordre i claredat de les formes. El ulls més fins s'han donat compte de les línies de les fàbriques, de les sitges, graners i dipòsits. Dels ponts sense arquitectura parasitària, dels grans transatlàntics, dels avions, dels autos i de les seves carrosseries."²⁵

E sará proprio R.Benet, conoscitore e promotore dell'architettura europea -e personalmente di Le Corbusier, sin dal 1925-, grazie ai suoi ripetuti viaggi e contatti con il mondo dell'arte contemporanea, chi, di fronte alla latenza di

²⁴E' significativa, a questo proposito, la rilettura dell'esplicita relazione di progetto, presentata dall'autore per l'occasione:

"No tiene ningùn estilo. Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de la marquesina recuerda las alas de un biplano. La torre recuerda los tubos de ventilación de los barcos. La estructura de hormigón armado se ha conservado en toda su pureza, salpicándose tan solo con cemento y arena de mármol. Unos faroles de línea sencilla animan las marquesinas; los aparatos que suministran la gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendio, "decoran" la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces le darán vida."

²⁵R.Benet, "Nocions sobre construccions modernes", La Veu de Catalunya n.9973, Barcelona, 19/5/1928.

un movimento simile a Barcellona, inciterà gli animi alla ripresa di un'attività critica e propositiva; soprattutto per sviluppare un vivace e proficuo confronto culturale in contrapposizione all'accademia regnante, non solo in Spagna ma anche in certi ambienti internazionali, come dimostrerà ulteriormente lo scandaloso esito del concorso per il "Palazzo delle Nazioni" di Ginevra:

"L'escàndol de Ginebra està ja consumat - han guanyat els "pompiers" mig modernistes, que són els pitjor dels "pompiers". Lamentem-ho i alhora lamentem també que de la nostra terra no hagi sortit la veu de cap associació o grup d'arquitectes que protestés de l'escàndol ginebrí, mentre que en tants altres llocs civilitzats del món esdevenia ben altrament.(...) Amics arquitectes, artistes i intel·lectuals amics. Jo us proposo ara un petit acte de justícia. L'arquitecte suís Le Corbusier va a Madrid; l'entitat "Cursos y conferencias" l'ha invitat... Nosaltres, els barcelonins - els que uns anys enrera teniem la pruija de la novetat, gairebé fins a l'heroisme - deixarem passar el gran arquitecte i teoritzador prop de nosaltres, sense que l'invitem a reposar i a parlar ací? Son dos simpàtics estudiants de la nostra escola d'Arquitectura, dels quals callo els noms per evitar-los les ires d'alguns de llurs professors que m'han vingut a trobar demanant que posés el meu esforç perquè Le Corbusier fes estada a Barcelona. Ara diem, entre tots: què cal fer?"²⁶

L'appello ebbe effetto e, come ben sappiamo, Le Corbusier nel viaggio da Madrid a Parigi venne invitato dai due studenti citati da Benet (uno di questi risulterà essere J.Li.Sert) a sostare a Barcelona, dove il 15 e 16 Maggio 1928 nella "sala Mozart" del carrer Canuda in pratica improvviserà due conferenze dalle conseguenze "detonanti" per l'ambiente architettonico locale, il quale per la prima volta riceverà dalla voce diretta del maestro una convincente ed appassionata difesa dei principi costruttivi dell'Esprit Nouveau.²⁷

Fu veramente eccezionale l'influsso che tale subitanea comparsa ebbe nei riguardi delle polemiche in corso sulla dirittura da dare all'architettura contemporanea; ascendenza -quella di Le Corbusier- decisiva, come testimoniano gli

²⁶R.Benet, "L'escàndol de Ginebra II", La Veu de Catalunya n.9932, Barcelona, 30-3-1928.

²⁷"Le Corbusier a Barcelona. La primera conferència", La Veu de Catalunya n.9973, Barcelona, 19-5-1928.

"Le Corbusier a Barcelona. La segona lliçó", La Veu de Catalunya n.9976, Barcelona, 23-5-1928.

Ricordiamo che l'"Esprit Nouveau" fu fondato da Le Corbusier, Ozenfant e Dermeé nel 1920, e che la famosa conferenza di Le Corbusier, "L'Esprit Nouveau en Architecture", del 1924, venne pubblicata su Almanach d'Architecture Moderne, Paris, nel 1925;

esiste una recente versione castigliana:

Le Corbusier, El espíritu nuevo en Arquitectura, Arquitectura, Murcia, 1983.

innumerevoli articoli giornalistici e della stampa specializzata apparsi a commento delle sue dichiarazioni. Ed il tono generale, per lo meno nelle frange più inquiete dell'intellettualità artistica, era di generale ammirazione e indiscussa condiscendenza nei confronti del profeta riconosciuto della rivoluzione formale in architettura:

"El breu sojorn a Barcelona, del gran arquitecte francès Le Corbusier, ha estat per a moltes dels nostres professionals, com un toc de clarí que ha despertat les consciències davant les grans responsabilitats d'ordre espiritual que imposa l'exercici d'aquesta art superior.(...) Pero allà on l'ensenyament de Le Corbusier ha d'ésser ric d'una gran eficàcia entre nosaltres és en apartar la joventut del greu error de considerar l'Arquitectura com un art del dibuix, en denunciar la misèria imitativa que constitueix l'engonaxar els estils sobre les façanes, en proclamar l'estructura, única directiva de l'obra.(...) Una fastigosa ostentació individualista i presumpció acadèmica, ajudades d'una urbanització inelegant i primitiva han aconseguit que la impressió principal que dóna la nostra ciutat moderna sigui d'un grotesc pujat."²⁸

Le Corbusier, d'altronde, era giunto in Spagna grazie all'invito inoltrato-gli da G.Mercadal, organizzatore di vari cicli di conferenze nella "Residencia de Estudiantes" di Madrid, in cui interverranno fra gli altri W.Gropius, Th.van Doesburg, E.Mendelsohn.

Intanto dal 25 al 29 Giugno 1928, presso il Castello di La Sarraz appartenente a Hélène de Mandrot, si tiene il I CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), con la ricercata intenzione di istituzionalizzare un'unione internazionale fra gli architetti moderni. Per la Spagna partecipa come delegato ufficiale G.Mercadal, a cui si aggiungerà all'ultimo momento J.de Zavala.

Al ritorno dal I CIAM, Mercadal riceve l'incarico di reperire adepti locali per permettere la costituzione del gruppo spagnolo del CIRPAC (Comitè International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine), entrando in contatto a tale scopo con J.M. Aizpurua e L.Vallejo di San Sebastian. E sarà proprio durante l'estate del 1928 che verrà celebrata in questa città un'esposizione di pittura, scultura ed architettura; nella sezione di architettura esporranno Aizpurua e Labayen con una serie di progetti a piccola scala che verranno tuttavia a costituire la prima uscita pubblica della architettura moderna.

²⁸R.Sastre, "Arquitectura. Reflexions entorn les teories de Le Corbusier", Joia n.3-4, Badalona, 1928.

Liste des participants par ordre alphabétique

FRANCE	ALLEMAGNE
Petret <i>Paris</i>	Gropius <i>Berlin</i>
Tony Garnier <i>Lyon</i>	Mies Van der Rohe "
Corbusier et Pierre Jeanneret <i>Paris</i>	May <i>Frankfurt</i>
Mallet-Stevens <i>Nîmes - Stevens Paris</i>	Hans Meyer <i>Dresden</i>
Lurçat <i>Paris</i>	Haering <i>Berlin</i>
Moreux <i>Paris</i>	Mendelsohn "
Chareau <i>Paris</i>	
Djo Bourgeois <i>Paris</i>	HOLLANDE
Guevrekian <i>Paris</i>	Oud <i>Rotterdam</i>
BELGIQUE	Van Estereen <i>La Haye</i>
V. Bourgeois <i>Bruxelles</i>	Matt Stam
Hoste "	Rietvelt
SUISSE	AUTRICHE
Karl Moser et W. M. Moser <i>Zurich</i>	J. Frank <i>Vienne</i>
Schmidt <i>Basle</i>	Haertel "
M. E. Häfeli <i>Zurich</i>	TCHÉCO-SLOVAQUIE
Steiger <i>Zurich</i>	Loos <i>Prague</i>
Hoeschel <i>Geneve</i>	Gochart <i>Prague</i>
ITALIE	POLOGNE
Rava	Elkoulén <i>Paris</i>
Sartoris	YOUgosLAVIE
Biaggini	Ehrlicg <i>Zagreb</i>
<u>Ospero</u>	
ESPAGNE	
Mercadal <i>Madrid</i>	

Présidence :
Prof. Karl Moser, titulaire de la chaire d'architecture
à l'École Polytechnique Fédérale Suisse

Presse

Zervos <i>Paris</i>	France
A. Behnel <i>Werner Gräf</i>	Allemagne
Gubler <i>Zurich</i>	Suisse
Gédion <i>Paris</i>	Suisse
Teige <i>Prague</i>	Tchéco-Slovaquie
Sven Backlund <i>Göteborg</i>	Pays Scandinaves
Van Estereen <i>La Haye</i>	Hollande
V. Bourgeois <i>Bruxelles</i>	Belgique
<u>PAPINI</u>	

Centrale de la Presse du Congrès:
 GUBLER, *BAHNHOFSTRASSE, ZURICH.*

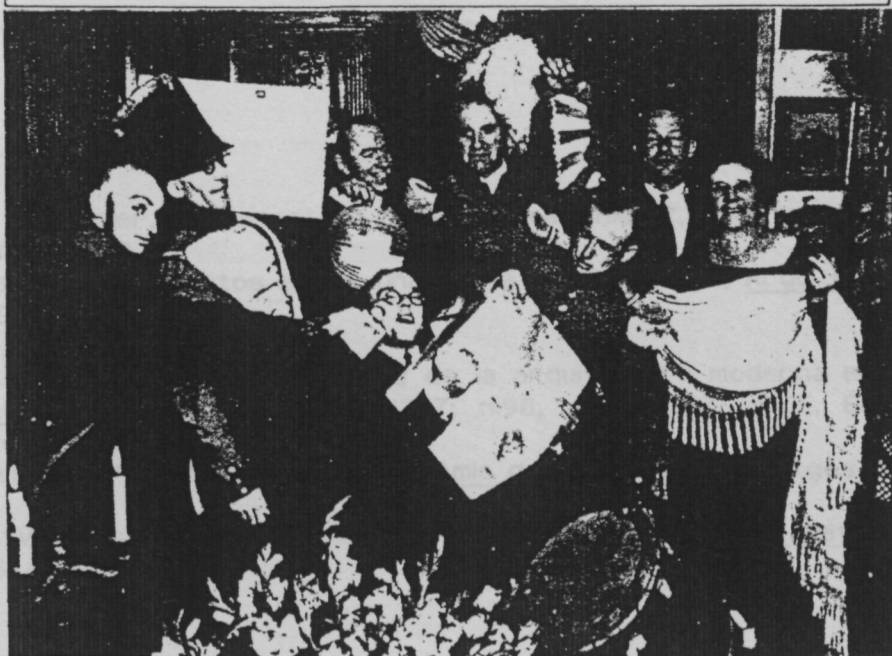


FIG.1. Lista dei partecipanti al convegno di La Sarraz, 1928.

FIG.2. Mascherata alla conclusione dei lavori; al centro, Mercadal.

Peraltro, in un periodo di tentate riformulazioni tassonomiche, assistiamo al moltiplicarsi delle iniziative editoriali: la "Revista de Occidente" e "Arquitectura" di Madrid pubblicano articoli di Le Corbusier²⁹; interventi di Th.van Doesburg appaiono su "L'Amic de Les Arts" e su "Arquitectura"³⁰. Ma, soprattutto, assume rilevanza l'incentivo al dibattito dato da "La Gaceta Literaria" di Madrid, soprattutto attraverso il numero del 15-4-1928³¹, composto da un insieme di testi di B.Taut, A.Perret, P.Valery, J.J.P. Oud, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Zuazo, Mallet-Stevens, Th.van Doesburg y H.van der Velde, e siglato emblematicamente dalle parole di Ortega y Gasset: "Todo parece dispuesto para que el planeta dé un rebrote arquitectónico".

In questo stesso numero, inoltre, verrà promossa un'inchiesta, "Encuesta sobre la nueva arquitectura", in ragione della quale furono interpellati gli architetti Arniches y Dominguez, Calzada, Lacasa, Alvarez, J.de Zavala, Fernandez Shaw, Rivas Eulate, R.Bergamin, ed un gruppo di letterati fra cui J.Bergamin, J.de la Encina e F.Ayala.

Si può comunque già cominciare a prefigurare un ordine espositivo all'interno di queste prime riflessioni sulla condizione contemporanea, da parte di professionisti impegnati a sabotare l'ambiente incancrenito delle scuole e delle accademie culturali. Intanto, è da premettere che si assumerà come definizione onnivale, ritenuta in grado di tradurre l'originale momento congiunturale, quella di "Arquitectura Nova".

A questo proposito ricordiamo che più o meno in questi stessi anni -esattamente nel 1931- R.Gomez de la Serna, nel prologo al suo "Ismos", un libro che tenta di fare il punto sulle molteplici canalizzazioni delle attitudini artistiche e comportamentali d'avanguardia, sintetizza la condizione generale del periodo indicandola come una temperie marcata dall'affermazione perentoria del nuovo:

²⁹ Le Corbusier, "Arquitectura de época maquinista", Revista de Occidente n.49, Madrid, 1928.

Le Corbusier, "Cinco puntos sobre una nueva arquitectura", Arquitectura n.107, Madrid, 1928.

³⁰ Th.van Doesburg, "La actividad de la arquitectura moderna en Holanda", Arquitectura, Madrid: n.96, Abril 1927; n.98, Junio 1927; n.105, Enero 1928; n.111, Julio 1928.

Th.van Doesburg, "L'art monumental", L'Amic de les Arts n.25, Sitges, 1928.

³¹ AA.VV., "Nueva arte en el mundo. Arquitectura 1928", La Gaceta Literaria, Madrid, 15-4-1928.

ta está parado y da vuelta alrededor de su noria si no innova.

Hay que haber devorado lo nuevo para tener dere-



cho a la publicidad. Hay que haberlo devorado, porque así no volverá a reaparecer como nuevo, sino que dará lugar a otras calorías de novedad. Y en seguida a devorar lo nuevo nuevo sin piedad ninguna, y a otra novedad.

FIG.3. Dal libro di R.Gomez de la Serna, "Ismos", 1931.

"Lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí esencia de la vida. Lo nuevo nace más veloz. (...) Si el nuevo día dijese en qué consiste su novedad, nadie lo comprendería. Lo mejor que tiene es que es nuevo. Esto es lo que revelan las nuevas imágenes. Lo nuevo son distancias que se recorren. No hay otra forma ni concepto de la distancia en Arte que el innovar."³²

Risalendo allo específico architettonico, il richiamo all'Esprit Nouveau di Le Corbusier è più che palese. La struttura della conferenza, data da Le Corbusier alla Sorbona il 12-6-1924, "L'Esprit Nouveau en Architecture", prontamente pubblicata nel 1925, esemplifica in maniera paradigmatica lo schema di svolgimento della riflessione attuale: i nuovi tempi sottolineano la comparsa prepotente di un'entità rivoluzionaria -la macchina- che induce rinnovate forme di vita; questo spirito contemporaneo si manifesta essenzialmente mediante la geometria e l'uso fattivo dei sistemi proporzionali che, peraltro, collimano alla perfezione con le innovazioni tecnologiche, fra cui bisogna valutare prioritariamente la diffusione del cemento armato quale materiale costruttivo implicante l'adozione delle formule architettoniche della modernità.

C'è in Le Corbusier, però, una propensione estetica verso determinate formalizzazioni, che travalica una pura applicazione positivista dei progressi dell'industria. Ripetute sono le asserzioni a favore della bellezza emozionale suscitata dalle forme pure e dalla cristallinità delle soluzioni astratte e geometriche,³³ in una esaltazione concettuale della elementarità, interpretata quale obiettivo ultimo e sintetico del processo creativo. La vocazione alle conformazioni primarie non rappresenterà affatto una questione di moda o di rispondenza meccanicista alle risorse costruttive, bensì diviene -per l'architetto francese- una finalità dalla portata quasi sublime: le tracce dell'essenziale assegnano identità all'opera d'arte liberandola da tutte le concezioni

³²R.Gomez de la Serna, Ismos, Madrid, 1975, p.14 (I edic., Madrid, 1931), (il sottolineato è nostro).

³³cfr. Le Corbusier, El espíritu nuevo..., cit., p.34-35:
"Las formas de geometría pura tendrán para nosotros un atractivo considerable: en primer lugar, actúan claramente sobre nuestro sistema sensorial; seguidamente, desde el punto de vista espiritual, llevan en sí la perfección. Son formas que están generadas por la geometría, formas que llamamos perfectas, y cada vez que encontramos una forma perfecta experimentamos una gran satisfacción.(...) He aquí cómo se establece el carácter emotivo de la arquitectura: primero, el cubo general del edificio os afecta básica y definitivamente: es la sensación primera y fuerte. Ustedes abren una ventana o una puerta: inmediatamente surgen relaciones entre los espacios así determinados; la matemática está en la obra. Ya está, eso es arquitectura."

esornative, e diventano effetto fondato di un'operazione del tutto astratta ed antinaturalistica.

"Llegamos a una conclusión de orden estético que es el aspecto simple.(...) El gran arte es simple; las grandes cosas son simples. Pero no olvidemos jamás que si lo simple es grande y digno es porque, por definición, es sólo la síntesis de lo complicado, de lo rico, de lo complejo. Es un comprimido. Sería desolador vernos zozobrar en la moda de lo simple, si esa simplicidad no es más que una moda."³⁴

L'intransigente categoricità di un'approssimazione alle tematiche disciplinari che decreti la supremazia di un'impostazione intellettuale e, di conseguenza, intenzionata, costituirà forse proprio l'aspetto latente nelle polemiche locali; in esse, la maggior parte delle voci si leveranno a difendere una -spesso banale, e comunque primigenia- "attualizzazione" degli strumenti della professione, di frequente scevra da ogni impegno ideologico, e che, negli episodi più disinibiti, ridurrà letteralmente le questioni formali a connotati di stile o ad accettazione di mode.

Nel mondo della cultura catalana, date delle caratteristiche generali che definiremo di "moderazione", l'uso ripetuto di tale sintagma (il "nuovo") può non essere del tutto casuale: la contrapposizione nuovo/vecchio potrebbe servire per alleviare la radicalità più spiccata rappresentata dalla dialettica moderno /antico. Infatti l'interpretazione che gli architetti offrono dell'epoca in cui si trovano ad operare non è mai orientata al disegno di un prodotto estremo di rottura, dirigendosi piuttosto verso la assimilazione di una scontata "modernizzazione" delle strategie formali, in condizione però di contemperarsi con una tradizione delle forme che non verrà mai obliterata.

Il muoversi in un terreno di precaria mediazione rappresenterà senz'altro una delle costanti più salienti dell'architettura catalana di questi anni, in cui si estrinsecherà un carattere architettonico medio dominante e quantitativamente superiore nei confronti delle occasioni in cui potrà manifestarsi il cosiddetto "razionalismo ortodosso".

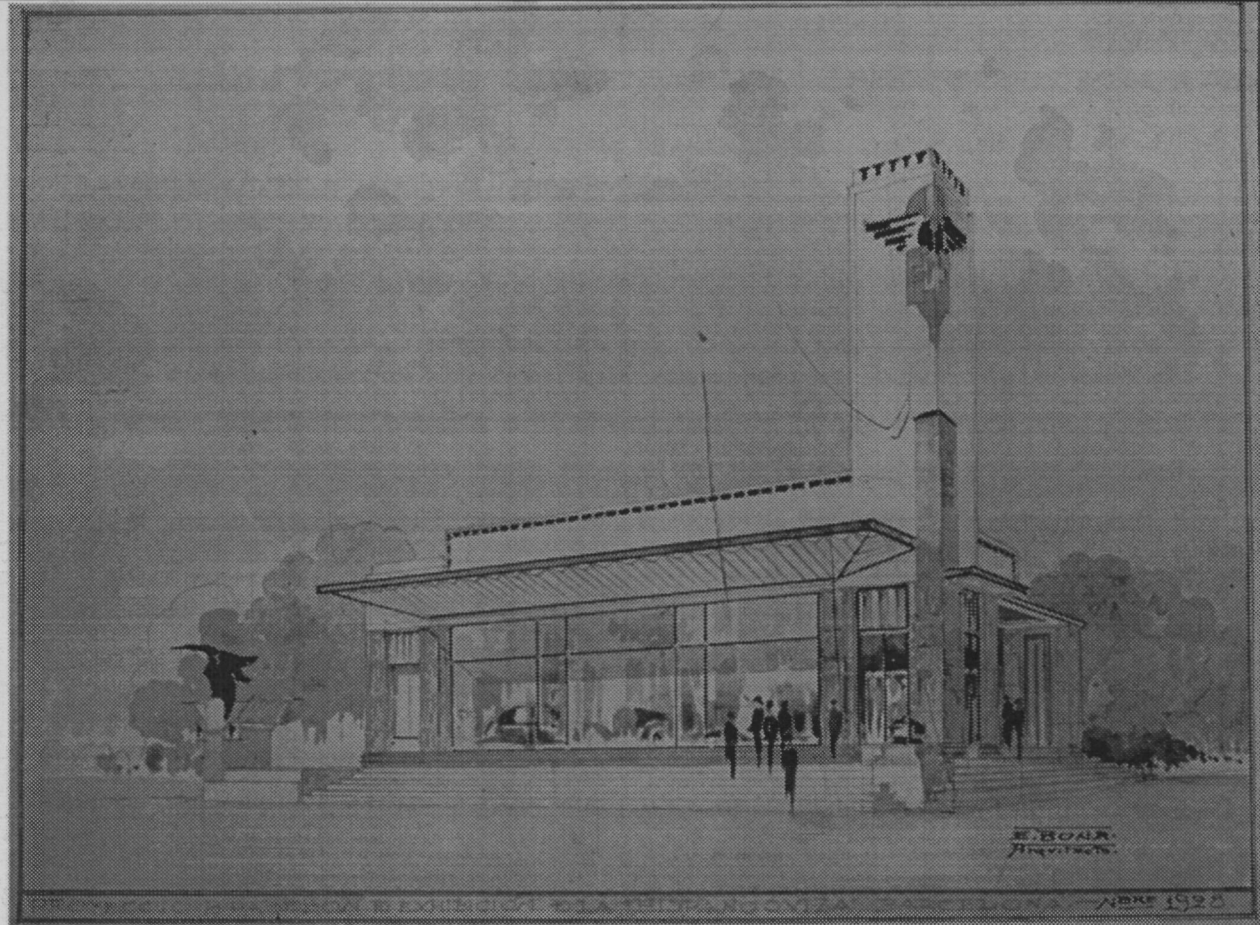
In realtà, al di là del gruppo GATCPAC, che ruota intorno alle due personalità emergenti di J.L.I.Sert e J.Torres Clavé, non si ravvisa nessuna inclinazione avanguardistica nelle posizioni espresse, sia teoriche che pratiche. E l'avanguardia del GATCPAC, probabilmente, lo è più a livello politico (per le sue conosciute connessioni con il governo repubblicano della Generalitat), che per una sua collocazione strettamente disciplinare. Più avanti analizzeremo nel

³⁴ Le Corbusier, El espíritu nuevo..., cit., p.39.

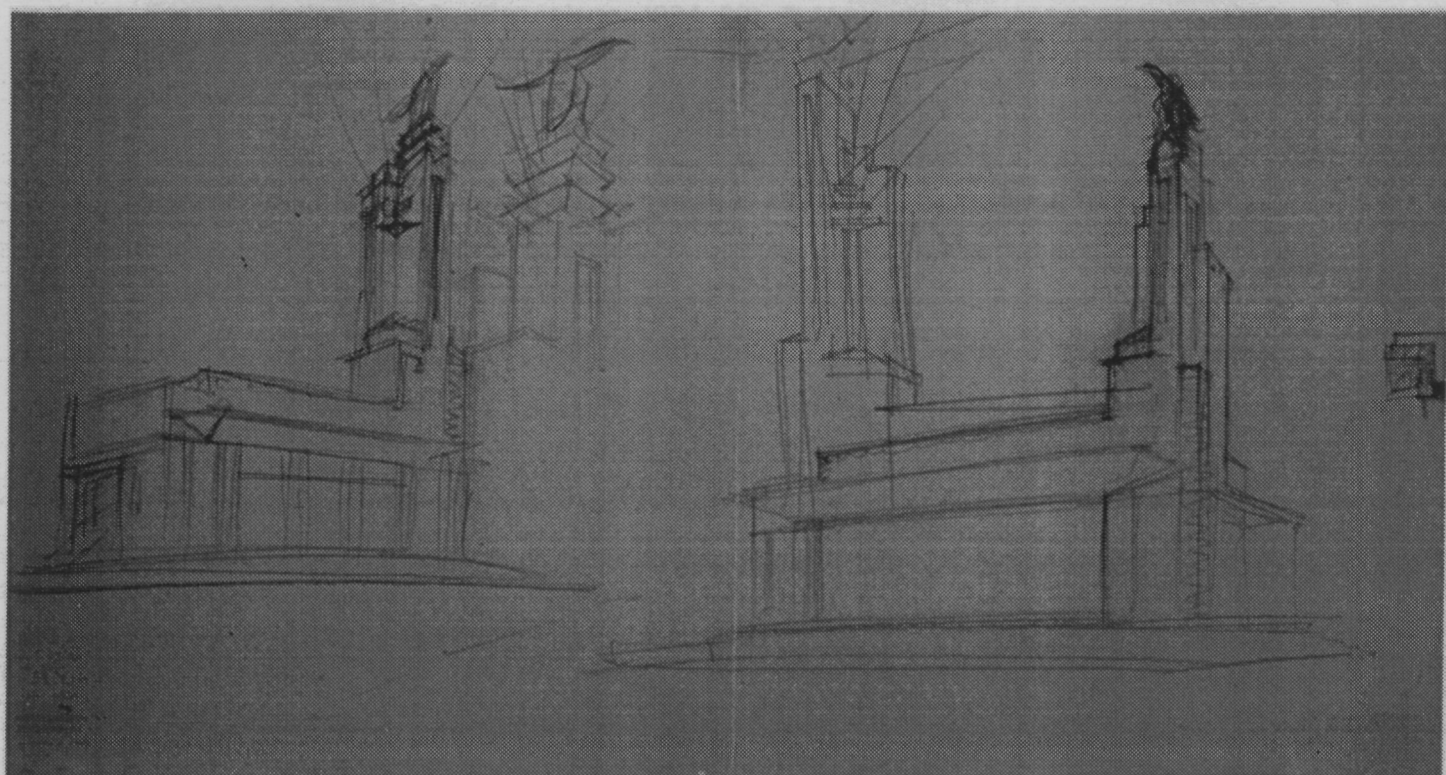
dettaglio tali affermazioni, ma già da ora possiamo anticipare che la maggior parte del lavoro edilizio considerato si struttura dando spessore ontologico a un territorio fluttuante, riconoscibile locus di sublimazione delle differenze.

In ogni caso, la tematica del "nuovo", referente obbligato degli anni in questione, comincia a rivestirsi di connotati progettuali, non peritandosi di tradursi in tettonica: fra gli episodi di maggiore spicco, tendenzialmente "moderni", dobbiamo ricordare la casa di R.Bergamin per il Marchese di Villora nella c/Serrano 130 di Madrid (1928-30), senza perdere di vista le varie costruzioni della "Ciudad Universitaria" di Madrid cominciate nel 1927; a Barcellona l'unico evento rilevante sarà rappresentato dal progetto della fabbrica "Myrurgia" di A.Puig Gairalt [vedi p.III-4], oltre ad una serie di realizzazioni di vari autori fra cui segnaliamo M.Feu, J.Mestres i Fossas, E.Bona [figg.4,5], in cui evidenti risonanze Art Decò vengono decantate da un'impostazione apertamente volumetrica dei corpi di fabbrica.

La modernità, in definitiva, viene letta quale adattamento alle nuove logiche di vita, giammai in virtù di uno schieramento ideologico eversivo che riesca a competere severamente con i retaggi storici. Ciò vuol dire: accettazione dei nuovi materiali, introiezione di un'estetica che filtri le impurità retoriche del passato accademico, ricerca di una peculiarità locale derivata dall'incontro fra teorie internazionali e tradizioni indigene, laddove comincia ad insinuarsi certo uso del concetto di "mediterraneità"; in conclusione, approssimazione prudente ed edulcorata a quanto in altre nazioni può aver generato il tracciamento di spartiacque e di cammini disciplinari dotati di identità forti.



... del Penedès, 1929-30), La 7a Trienal (Barcelona, 1924-25), La



DAT-Gasch-Mosterys: "Anunci comercial-Publicitat-Propaganda", L'Amic de les Arts n.24, Gijón, Abr.1928.

FIG.4-5. E.Bona, "Pabellón Hispano-Suiza", Barcelona, 1928.

LA LIMITATEZZA DELLE TENDENZE D'AVANGUARDIA

Nel generale clima di temperanza, che si pone costantemente come proprio obiettivo la conciliazione dei contrasti, alla rincorsa spasmodica di quel giusto medium che possa smussare gli antagonismi ed addivenire al saggio di esperienze condivisibili, saranno rare le voci "dissonanti", le autentiche chiamate radicali che si possano imparentare con le modalità europee "d'avanguardia". E, per quanto riguarda il campo della disciplina architettonica, i contributi di simile impronta risulteranno essere alquanto insoliti e dispersi, ragione per la quale scarse volte riscontreremo pronunciamenti ideali o decise elezioni di parte.

Solo alcune riviste si occuperanno di confermare postazioni avanguardistiche con convinzione e coerenza, e dopotutto neanche in un senso globale (o, in questo caso, "redazionale"), ma soprattutto grazie alla presenza di alcuni articoli dovuti a quelle poche personalità particolarmente "provocatrici", i cui contributi appariranno su diverse pubblicazioni: "Joia" (Badalona, 1928), "Helix" (Vilafranca del Penedés, 1929-30), "La Ma Trencada" (Barcelona, 1924-25), "La Gasete de les Arts" (Barcelona, 1924-29), "L'Amic de Les Arts" (Sitges, 1926-29).³⁵

Proprio su quest'ultima ritroviamo alcuni fra i più radicali interventi a favore della "soppressione dell'arte", ritenuta una risposta fattiva alle metamorfosi della realtà esistenziale e presentata come risultato di una tensione al limite della logica della automazione, divenuta ormai fonte originale di un nuovo sistema estetico in grado di articolarsi in maniera completamente dirompente nei confronti del passato.³⁶ In questi brani non si reclama un "nuovo stile", bensì proprio l'assenza di stile: poiché questa polemica non attribuzione di

³⁵ Ricordiamo alcuni titoli:

R.Benet, "La nova arquitectura a Catalunya", La Gasete de les Arts n.3, Barcelona, 1929.

J.M.Claret, "D'arquitectura", Helix n.9, Vilafranca del Penedés, Febr.1930.

Diaz Cl., "Rob Mallet Stevens", Joia n.7-8, Badalona, 1928.

R.Sastre, "Arquitectura...", già citato nella nota n.110.

³⁶ Oltre all'articolo di S.Gasch, di seguito riportato, cfr.:

S.Dalí, "Poesia de l'util estandaritzat", L'Amic de les Arts n.23, Sitges, Marzo 1928.

Dalí-Gasch-Montanyà, "L'anunci comercial-Publicitat-Propaganda", L'Amic de les Arts n.24, Sitges, Abr.1928.

"qualità" è quella che si mostra più confacente alle contemporanee modificazioni del vivere; poiché essa si configura una risposta precipua alle trasformazioni strutturali del mondo moderno.

Echi loosiani, suggestioni di un processo di riduzione alle essenze e di una volontà di sfronamento del pleonastico per riscoprire nel disadorno i valori di un'autentica classicità -legata consustanzialmente ai contenuti di una determinata epoca-, troviamo in alcuni passaggi di S.Gasch:

"Enginyers i industrials constructors d'autos i d'avions, de locomotores i de paquebots, crean inlassablement unes construccions que, independentment de llur alt valor utilitari, posseixen un autèntic lirisme. Lirisme autèntic, perquè no és volgut."³⁷

I principi propagandati da simili asserzioni richiamano temi altrove del tutto consolidati: le fabbricazioni industriali ed anonime vengono intese come oggetti a reazione poetica; si mette in atto la glorificazione iperbolica dell'automatismo in grado di desautorare l'individualismo creativo e che coincide con la repulsione del ruolo dell'artista tradizionale visto sempre quale pompier; in una sola parola, si vuole agire secondo modalità estremistiche l'annichilamento "dadaista" della funzione dell'arte nella società moderna.

L'architettura, ovviamente, non può non rispecchiare tale condizione nichilista, essendo quindi predestinata ad una definitiva dissoluzione ontologica. Le Corbusier, sempre secondo Gasch, contraddice la decostruzione di una figura professionale che finora è stata legittimante: si potrà accettare il suo contributo solo a patto che costituisca il necessario ponte verso qualcosa che, una volta verificatosi, dovrà inibire qualsiasi ruolo comparabile alle vecchie configurazioni artistiche:

"Abans, una carroça l'encarregaven a un artista. Avui, un auto s'encarrega a un constructor. ¿Per que ha d'èsser l'arquitectura una excepció de la regla general? Els arquitectes, per més pur que siguin, aconseguiran sempre resultats híbrids, perquè complicaran la pura i nua concepció de l'enginyer amb filigranes estètiques, totalment innecessàries. I llurs realitzacions no arribaran mai a la pura intensitat de les realitzacions dels enginyers.(...) Cal acceptar Le Corbusier com a mal menor; com a banderí de combat, a oposar a la monstruosa arquitectura tradicional que impera; com a pont entre l'època arquitectònica anterior i l'època enginyeril imminent. Cal acceptar Le Corbusier, de la mateixa manera que acceptem les obres de Miró, Picasso i Dalí, que contribueixen amb llurs realitzacions anti-pictòriques a l'assassinat de la pintura, i preparen la seva substitució per una activitat, encara difícil de fixar, però evidentment més en

³⁷ S. Gasch, "Vers la supressió de l'art", L'Amic de Les Arts n.31, Sitges, 1929.

consonància amb les necessitats de la nostra època. Vivim en una època meravellosament antiartística."³⁸

Da qui la rivendicazione di una poetica oggettuale simultanea all'individuazione di un campo di significati estetici casuali che escluda, programmaticamente, l'intervento dell'artista demiurgo.

Modernità, secondo S.Dalí, significa proprio quella precisa capacità di "ubicazione nel tempo" senza nessuna sovrapposizione ideologica: sono i fatti di cui quasi non ci rendiamo conto, le cose che esprimono in maniera inappellabile una attualità materica, le comunanze immediate e risolutive con uno stile di vita, a rappresentare il concetto di "con-temporaneità", il legame inestricabile col tempo dell'oggi e le sue forme esistenziali.

"Modernitat no vol pas dir teles pintades de Sonia Delaunay, no vol pas dir Metropolis de F.Lang. Vol dir: jersei de hockey d'anònima manufactura anglesa, vol dir pel.lícula de riure, també anònima, de les reputades poca solta."³⁹

Ed è esattamente nell'articolo citato, "Poesia de l'útil estandarditzat", dove scopriamo uno dei piú convinti panegirici sull'oggetto moderno, su quelle concrezioni materiali che rinserrano nel loro anonimato, nel rovesciamento radicale dei postulati abituali di attribuzione del valore, una nuova verità:

"Telèfon, lavabo a pedals, blanques neveres brunydes al ripolin, petit fonògraf...; Objectes d'autèntica i puríssima poesia! Tota aquesta precisió asèptica, anti-artística i jovial, producte destil.lat d'una miraculosa època mecànica on, per primera vegada en la història de la humanitat, s'aconsegueix la perfecció numèrica dels objectes standard, resòlts per la més econòmica i necessària lògica pràctica, és substituïda pel gust artístic amb l'angúnia i confusió d'objectes arbitraris, abunyegats, tristos, mal fets, inservibles, bruts, anti-poètics: pures deixalles macàbriques d'èpoques quasi sempre absurdes, inconfortables, anades a cercar entre les escombraries anti-higièniques, necrològiques, dels antiquaris. ¡Oh, meravellós món mecànic industrial! Petits aparells metàl.lics on s'atarden les més lentes osmosis nocturnes amb la carn, els vegetals, la mar, les constel.lacions..."⁴⁰

E sarà nel marzo del 1928, a coronamento di un atteggiamento violentemente estremistico nel suo antipassatismo provocatorio, quando Dalí, Gasch e Montanyà distribuiranno un volantino panflettistico per le strade di Barcellona: il "Full Groc" [fig.6], sintesi propagandistica di una tentata definizione d'avanguardia.

³⁸S.Gasch, "Vers la supressió...", cit., (il sottolineato è nostro).

³⁹S.Dalí, "Poesia de l'útil ...", cit.

⁴⁰S.Dalí, "Poesia de l'útil...", cit.

Del ~~manifiest~~ **MANIFEST** hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inútil qualsevol diàleg amb els representants de l'actual cultura catalana, negativa artísticament per bé que efectiva en d'altres ordres. La transigència o la correcció conduïren als delinqüents i lamentables confusions de tots els valors, a les més irrespirables atmosferes espirituals, a la més perniciosa de les influències. Exemple: «La Nova Revista»: La violència hostilitat, per contra, situa netament els valors i les posicions i crea un estat d'esperit higiènic.

HEM ELIMINAT tota argumentació
HEM ELIMINAT tota literatura
HEM ELIMINAT tota lírica
HEM ELIMINAT tota filosofia
 a favor de les nostres idees

Existeix una enorme bibliografia i tot l'esforç dels artistes d'avui per a suplir tot això.

ENS LIMITEM a la més objectiva enumeració de fets
ENS LIMITEM a assenyalar el grotesc i tristíssim espectacle de l'intel·lectualitat catalana d'avui, tancada en un ambient resolt i putrefacte.

PREVENIM de la infecció als encara no contagiats.
 Aferr d'estricta aèspia espiritual.

SABEM que res de nou anem a dir. Ena ~~obsta~~, però, que es la base de tot el nou que avui hi ha i de tot el nou que tingui possibilitats de crear-se.

VIVIM una època nova, d'una intensitat poètica imprevista.

EL MAQUINISME ha revolucionat el món
EL MAQUINISME —antitesi del circumstancialment indispensable futurisme— ha verificat el canvi més profund que ha conegut la humanitat.

UNA MULTITUD anònima — anti-artística — col·labora amb el seu esforç quotidià a la formació de la nova època, tot i vivint d'acord amb el seu temps.

UN ESTAT D'ESPERIT POST-MAQUINISTA HA ESTAT FORMAT

ELS ARTISTES d'avui han creat un art nou d'acord amb aquest estat d'esperit. D'acord amb llur època.

ACÍ, PERÒ, ES CONTINUA PASTURANT IDIL·LICAMENT

LA CULTURA actual de Catalunya és inservible per a l'alegria de la nostra època. És de més perillós, més fals i més adúlterador.

PREGUNTEM

ALS INTEL·LECTUALS CATALANS:

—De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després haveu de confondre la Grècia antiga amb les ballarines pseudo-clàssiques?

AFIRMEM que els sportmen estan més aprop de l'esperit de Grècia que els nostres intel·lectuals

AFEGIREM que un sportman verge de nocions artístiques i de tota erudició està més a la vora i és més apte per a sentir l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, miopa i carregada d'una preparació negativa

PER NOSALTRES Grècia es continua en l'acabar numèric d'un motor d'avui, en el teixit anti-artístic d'anònim manufactura anglesa destinat al golf en el nu en el music-hall americà

ANOTEM que el teatre ha deixat d'existir per a uns quants i garrebé per a tothom

ANOTEM que els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ésser sinònims de llocs irrespirables i aburridíssims.

PER CONTRA

nous fets d'intensa alegria i jovialitat reclamem l'atenció dels joves d'avui.

HI HA
 HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

HI HA

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

DENUNCIEM

el cinema
 l'estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports
 la música popular d'avui: el jazz i la dansa actual
 el auto de l'automobil i de l'aeronàutica
 els jocs a les platges
 els concursos de bellesa a l'aire lliure
 la desfilada de maniquins
 el nu sota l'electricitat en el music-hall
 la música moderna
 l'autòdrom
 les exposicions d'art dels artistes moderns
 eucara, una gran enginyeria i una magnífica trasatlàntica
 una arquitectura d'avui
 útils, objectes, mobles d'època actual
 la literatura moderna
 els poemes moderns
 el teatre modern
 el gramòfon, que és una petita màquina
 l'aparell de fotografar, que és una altra petita màquina
 diaris de rapidíssima i vastíssima informació
 enciclopèdies d'una erudició extraordinària
 la ciència en una gran activitat
 la crítica, documentada i orientadora
 etc., etc., etc.,
 finalment, una orella immòbil sobre un petit fum dret.

la influència sentimental dels llocs comuns racials de Guimera
 la sensibleria malaltosa servida per l'Orfeu Català, amb el seu repertori tronat de cançons populars adaptades i adulterades per la gent més absolutament negada per a la música, i adhoc, de composicions originals. (Pensem amb l'optimisme del chor dels «Revellers» americans).
 la manca absoluta de joventut dels nostres joves
 la manca absoluta de decisió i d'audàcia
 la por als nous fets, a les paraules, al rissó del ridícul
 el soporisme de l'ambient podrit de les penyes i els personalismes barrejats a l'art.
 l'absoluta indocumentació dels crítics respecte l'art d'avui i l'art d'ahir.
 els joves que pretenen repetir l'antiga pintura
 els joves que pretenen imitar l'antiga literatura
 l'arquitectura d'estil
 l'art decoratiu que no sigui l'estandarditzat
 el pintor d'arbres tortos
 la poesia catalana actual, feta dels més rebregats tòpics maragallians
 les mitges artístiques per a la infantill, tipus: «Jordi» (Per a l'alegria i comprensió dels nois, res de més adequat que Rousseau, Picasso, Chagall...)
 la psicologia de les noies que canten: «Nois, Nois...»
 la psicologia dels nois que canten: «Nois, Nois...»

FINALMENT ENS RECLAMEM DELS GRANS ARTISTES D'AVUI, dins les més diverses tendències i categories:

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ, BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ELUARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESNOS, JEAN COCTEAU, GARCIA LORCA, STRAWINSKY, MARIJAIN, RAYNAL, ZERVOUS, ANDRÉ BRETON, ETC., ETC.

SALVADOR DALÍ LLUÍS MONTANYA
 SEBASTIÀ GASCH

Barcelona, març de 1928.

FIG.6. Dalí, Gasch, Montanyà, "Full Groc", 1928.

Se però ci allontaniamo dal settore minoritario dei radicaleggianti, vediamo come l'ondata di internazionalismi e la generica novità delle proposte centro-europee vengono colte, per un canto, come segno inequivocabile della mutevolezza dei tempi, e, dall'altro, sono considerate a mò di fatalità, come destino epocale a cui risulta capzioso volersi sottrarre o contrapporre:

"De totes maneres vulguem o no vulguem, un art nou ens enrotlla i està pròxim a l'atac. Barrar-li el pas és temerari: ço que convé és endegar-lo. Els nostres joves arquitectes frisen per llur aplicació. I amb ells simpatitzen algunes que ja tenim el cap un xic argentat.(...) Les coses velles desapareixen i fan pases a les noves a les quals han traspasat la seva substancia. Cal respectar els vells estils i les solucions antigues. Però, no ens adormin: despertem al resplandor de la nova albada."⁴¹

Ma, al di là dei facili profetismi, quest'alba non sarà poi tanto nuova e, meno che mai, "rivoluzionaria". In definitiva, che cosa rappresenta l'intero sistema di cambiamenti disciplinari a cui si andrebbe incontro? Si può parlare di uno stile della modernità catalana? Si può riscattare un'area di identità positive, aliene alla mediocrità dilagante in quella temperie? E se essa dovesse esistere, in che cosa dovrà, dunque, radicare?

Come si può arguire dalle citazioni finora riportate, le definizioni di principio si fermano molto "al di qua" del disegno di qualsiasi struttura referenziale esplicita, votata per sua propria natura ad una logica chiara di "riconoscimenti"; le dichiarazioni continuano ad aggirarsi intorno ad ambiti generici, anteriori a decise scelte di campo. Si torna a ribadire piuttosto, come istanza in un certo senso isolata ed esclusiva, l'urgenza di un processo di "filtrazione" dell'architettura convenzionale ed accademica, in direzione di un laconismo formale estraneo a qualsiasi empito decorativo:

"L'arquitectura pot existir sense necessitat de decoració. Les simples formes tècniques donen en sí aquell valor que tan apreciem en les èpoques primitives de la historia de l'art. La seva puresa els dóna una simple naturalitat dintre una predilecció per les lleis geomètriques. Les formes elementals poden disposar-se d'una manera exacta en una ordenació rigurosa i poden servir les lleis del nombre i de la supe-

⁴¹ A.Soler i March, "El modern estil internacional d'arquitectura", La Veu de Catalunya n.10105, Barcelona, 1928.

A.Soler i March (1874-1949), architetto modernista discepolo di Domenech i Montaner, a partire dagli anni 20 si dedicò esclusivamente a lavori di archeologia ed a studi sulla pittura medievale e rinascimentale. Fu direttore della "Escola de Arquitectura" (1931-1936) e presidente della "Associació d'Arquitectes de Catalunya" (1932); si affilia al GATCPAC nel Giugno del 1931.

fficiè." 42

Elementarismo formale e riduzione quasi osteologica delle configurazioni architettoniche che si coniugano costitutivamente con le nuove potenzialità tecnologiche: da qui lo scontato filone tematico della "sincerità delle forme", come garanzia di un operare in accordo con i tempi, ma pur sempre collimante con un bisogno di continuità che salvaguardi la ineccepibile tradizione del costruire:

"Amb el ciment armat i amb el maó armat -tant del gust dels grans arquitectes constructors de la nostra terra- s'han arribat a estructurar les millors edificacions d'avui dia que estan completament d'acord amb l'estètica dels nostres temps." 43

⁴² F.Folguera, Arquitectura Religiosa Moderna, Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic, Barcelona, 1928, p.76.

⁴³ J.Rafols, "La construcció arquitectònica a Catalunya", El Matí n.450, Barcelona, 31-10-1930.

J.Rafols, scrittore d'arte, architetto e pittore; nel 1916 si laurea in Architettura a Barcellona, dove diventa socio attivo del "Cercle de Sant Lluc". Nel 1922 viaggia in Italia, ravvivando la sua sviscerata ammirazione per le opere rinascimentali. Un suo libro "Arquitectura del Renacimiento Italiano" (1926) ebbe notevole influsso nel risvegliare passioni "brunelleschiane" fra i vari architetti "noucentistas" catalani. Pubblicherà inoltre, nel 1934, il volume "Pere Blau i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya".

LA CONSACRAZIONE DELLA "ARQUITECTURA NOVA"

Nel Febbraio del 1929 K.Moser convoca a Basilea i delegati internazionali dei CIAM allo scopo di preparare il successivo congresso, partecipando alla riunione in qualità di delegati spagnoli J.M.Aizpurua e L.Vallejo. Viene scelto quale argomento di dibattito la questione dell'abitazione, circoscrivendo l'analisi e le proposte all'edilizia per i ceti meno abbienti. E.May propone la formulazione del tema: "Die Wohnung für das Existenzminimum"; cioè, un alloggio che assicuri il soddisfacimento del minimo indispensabile alla vita umana dal punto di vista sociale, biologico e tecnico.

Si programma l'allestimento di un'esposizione che contempri esperienze di quest'indole realizzate in tutta Europa, e a questo scopo viene indetto in Spagna un "Concurso Nacional de Vivienda Minima".⁴⁴ Al concorso, nel cui bando troviamo espresso l'obiettivo principale: "se proyectará una vivienda para una familia española formada de matrimonio e hijos de ambos sexos, en numero de cuatro, y cuyo servicio se reducirá a una sola sirvienta", si presentano i seguenti gruppi: J.M.Rivas Eulate (I premio); M.J.Arrizabalaga y F.Lopez Delgado; F.Ledesma; F.Labayen y J.M.Aizpurua; J.Cort y Boti; G.Torriente y M.Garrigues; J.Ripollés; R.Paradell y P.Falqués; J.Madariaga y J.Zarranz; L.Vallejo; J.Gonzalez Edo; J.Carrasco Muñoz. La competizione progettuale renderà manifesto l'alto livello di disinformazione sul tema, confermato altresì dal verdetto degli stessi membri della commissione giudicatrice: "El Jurado señala en su fallo la desorientación evidente en muchos de los trabajos presentados, que prescindien de lo fundamental del concurso, a saber: que sea vivienda minima." Comunque, in seguito, E.May, smarcandosi dall'esito del concorso, pubblicherà i lavori di J.de Madariaga e J.Zarranz, L.Vallejo e J.Arrate, congiuntamente ad una proposta di Amos Salvador, estranea al concorso.

A Barcelona, l'occasione per consacrare la così denominata "Arquitectura Nova" viene offerta da un'esposizione tenutasi nei locali della "Galería Dalmau", in P.de Gracia 62, dal 13 al 27 Aprile del 1929; una mostra di straordinaria coerenza e programmaticità in cui un gruppo di professionisti (A.Puig Gairalt; R.de Churruga, F.Fabregas e G.Rodriguez Arias; C.Alzamora e E.Pecourt;

⁴⁴"Concurso de la vivienda mínima", Arquitectura n.123, Madrid, 1929.

P.Armengou e F.Perales; S.Illiescas; J.Ll.Sert e T.Clavé) espongono i propri lavori distinguendo un primo terreno d'incontro in quel substrato cognitivo che trova fra i suoi più accesi sostenitori J.Sacs, e che verrà da lui descritto come uno stadio primitivo di "tabula rasa", accettabile quale contributo positivo al rinnovamento auspicato e finanche da esaltare nella sua congenita forza "critica" ⁴⁵.

L'iniziativa riscosse un notevole successo nel mondo artistico ed architettonico, favorendo una sedimentazione degli schieramenti. Occasione peraltro colta al volo da S.Gasch per stilare, nel suo tipico e crudo tono polemico -da aringatore della modernità-, una geremiade contro le perversioni dell'architettura tradizionalista che, secondo la sua opinione, avrebbe oltremodo ostacolato ogni accenno verso una nuova architettura, data la accettazione incontrastata di cui ha potuto godere fino a questi anni. Plauso incondizionato quindi, da parte sua, agli espositori della "Galeria Dalmau":

"Barcelona, terra d'aberracions arquitectòniques, de fantàstiques monstruositats i d'abracadabrants troballes, terra que ha estat víctima del mal gust definitiu i de les ocurrencies genials de vàries generacions d'arquitectes, no havia sabut encara reaccionar eficaçment contra aquesta imbecilitat col·lectiva, que ha enlletgit la ciutat.(...) Una gran època acaba de començar. Existeix un nou esperit.(...) Els representants d'aquest nou esperit, d'aquesta nova època, acaben de fer irrupció violentament en el nostre ambient, arquitectònicament nefast, arquitectònicament podrit." ⁴⁶

⁴⁵ J.Sacs, "Arquitectura nova", Mirador n.13, Barcelona, 25-4-1929:

"Com a reacció contra l'ornamentalisme gratuït i dominador que practicaren fins ara els nostres arquitectes, la present manifestació d'austeritat i adhuc d'indigència i monotonia, ens sembla molt ben vinguda."

J.Sacs, pseudonimo di Feliu Elias i Bracons, storico dell'arte, pittore e scrittore. Completa la sua formazione al "Cercle Artistic de Sant Lluc" e al "Cercle Artistic de Barcelona". Risiede un paio d'anni a Parigi (1910-12), nel 1922 in Portogallo, e nel 1923 in Olanda. Si è sempre opposto, in nome di una oggettività legittimante, alle posizioni più radicali dell'avanguardia sperimentale ("La moderna pittura francese fins al cubisme", 1917), provocando accese polemiche con S.Gasch e J.Llorens Artigas. Difende le sue idee su "Revista Nova", "Vell i Nou", "La Publicitat" e "Mirador", pubblicando un opuscolo sintetico nel 1932, intitolato "Una nova etapa de les arts".

⁴⁶ S.Gasch, "Arquitectura nova", La Veu de Catalunya n.10255, Barcelona, 17-4-1929.

E' interessante osservare come viene chiosato quest'articolo dalla redazione della cattolica e conservatrice La Veu:

"Donant evidents proves de lliberalisme, admetem aquesta nota de S.Gasch, malgrat que pel llenguatge tan allunyat del matís que ens es car, no es fassi gaire mereixedora de l'acolliment que li dons aquesta secció."

Ma questa scadenza espositiva, e finalmente di "dibattito", diventa anche uno stimolante pretesto per l'articolazione di alcune riflessioni disciplinari, come per esempio quelle portate avanti da E. Busquets rispetto alla ineludibile "urbanizzazione" dell'architettura:

"L'obra de l'arquitecte no serà, doncs, tan limitada com ara, sinó que respondrà a un pla més ample, de conjunt, d'harmonia amb tot un sector, almenys de la vila o ciutat. Aquest sentit anàrquic, fragmentari de l'edificació, del quai tants i tan típic exemplars tenim a la nostra ciutat, ha de desaparèixer per donar lloc a la concepció dels conjunts."⁴⁷

O, seguendo l'esposizione dell'autore a cui ci stiamo riferendo, per meditare su una ridefinizione disciplinare dell'architettura, non più difendibile nelle sue volgari connotazioni di attività decorativa, d'abbellimento o, banalmente, di cosmesi urbana, ma interpretabile ormai come intervento strutturato secondo un controllato meccanismo di creazione logica, che trova le sue ragioni in motivazioni extra-estetiche, quale risposta "funzionale" -in senso lato- alle esigenze della città contemporanea.

Una pregiudiziale che conduce, mutuando il termine da Ortega, ad una "dehumanización" del linguaggio architettonico, inibendo in maniera intrinseca ogni sua pretesa piattamente ornamentale:

"Un dels arguments més usats contra els plasticistes és l'aspecte auster utilitari, enginyeril de llurs creacions. Jo crec, al contrari, que això constitueix llur major elogi, car en defugir sistemàticament el caure en els fàcils trucs enlluernadors de les masses demostren la pureza de llurs intencions verament recercadores d'una nova estructuració arquitectural, i per creure també, com havem insinuat abans i ara repetirem, ampliant-ho, que l'arquitectura ha entrat en un període evolutiu que tal vegada la portarà a desaparèixer (almenys en el restringit concepte en què s'ha tingut fins ara) transformant-se en quel com més vast i més semblant a més proxima a l'enginyeria."⁴⁸

L'occasione espositiva servirà inoltre per celebrare l'avvento delle recenti innovazioni tecnologiche, per suffragare prove sperimentali con materiali dalle molteplici potenzialità costruttive e dalle inedite suggestioni formali (il cemento armato, in primo luogo), esperienze tutte che aiutano a delineare una

⁴⁷ E. Busquets, "Els plasticistes", Arts i Bells Oficis, Barcelona, Juny de 1929.

E. Busquets, intagliatore e disegnatore di mobili, verso il 1926 esercitò le funzioni di segretario del "Foment de les Arts Decoratives", e ne diresse la rivista "Arts i Bells Oficis", 1927-31.

⁴⁸ E. Busquets, "Els plasticistes", cit.

sostanziale contrapposizione con le formulazioni architettoniche del passato piú vieto. Sembra essere giunto infine il tanto sospirato momento di una riconversione degli statuti disciplinari, dell'allineamento sincronico con i movimenti internazionali, del saggio delle nuove soluzioni linguistiche.

Da piú parti si mette cosí in atto la lettura di un imprescindibile superamento delle condizioni di lavoro e di rappresentazione ancora vigenti, ritenute definitivamente anacronistiche; mentre, al tempo stesso, i nuovi referenti sono visti quale punto d'abbrivo di un originale percorso architettonico che resta però da delimitare nelle sue specifiche connotazioni:

"La arquitectura moderna, como es natural, aún no ha podido crear una decoración propia, y prefiere el desnudo."⁴⁹

Ma, cosa intende affermare la precedente citazione? L'architettura moderna abbisogna forse di una "decorazione", come di un vestimento che si sovrapponga alla sua nuda struttura? Ci troviamo, in effetti, al cospetto di un ragionamento capzioso che ci allontanerá sensibilmente dalle riflessioni internazionali, e che pare prediligere ancora una volta la novità come atteggiamento contemperante e conciliatorio (magari: esibizione strutturale e tecnologica + "decorazione" moderna), piuttosto che come misura conflittuale e sovvertitrice.

La risposta "consolatoria" non si fa attendere: il rischio di una rigida dogmatizzazione deve essere sublimato dall'esperienza della mediazione armonica con il retaggio dei tempi trascorsi, nell'ottica prioritaria di evitare la sparizione dell'uomo dalla sua opera. E saranno innumerevoli in questo periodo i proclami d'accusa rivolti ai pericoli di un'eccessiva automazione, contro i potenziali connotati di alienazione impliciti nei nuovi postulati disciplinari.

D'altro canto, a questo punto cominceremo a ravvisare uno dei primi e sorprendenti cambiamenti di rotta nei confronti del dibattito sull'architettura moderna: una serie di articoli polemici apparsi su "La Veu de Catalunya" a nome di uno pseudonimo -Baïarola (che risulterà essere niente meno che lo stesso R.Benet!)-, strutturati quale replica agli interventi "provocatori" di S.Gasch,

⁴⁹ A.Garcia Bellido, "Arquitectura nueva", La Gaceta Literaria n.61, Madrid, 1-7-1929.

A proposito dell'esposizione nella "Galería Dalmau", si legge nel prosieguo dell'articolo:

"Esta arquitectura esencialmente de sistema arquitrabado no puede traducirse al exterior sino a base de ángulos rectos, de cubos. Surge, pués, como consecuencia de los nuevos materiales una forma nueva, la "cúbica". Con esta forma se obtiene la absoluta sensación de "estatismo", de serenidad, de solidez, que debe ser connatural con la arquitectura. Es arquitectura pura."

tracciano l'identit  di una decisa reazione alle tendenze pi  radicali, riportando la discussione alle genericit  di un'assiomatica universalistica.

Il richiamo, naturalmente, sar  rivolto alle virt  innate dell'uomo, alle verità eterne, al carattere di immutabilit  di quei valori che contrassegnano, per definizione, la positivit  dell'agire:

"Nosaltres tenim fe en els homes que amb les seves maquetes i projectes arquitectònics han omplert les sales de les Galeries Dalmau d'olor de lògica, però els millors, sortosament de lírica. L rica continguda, trobada; normalment arquitect nica."⁵⁰

"Avui la condició racionalista a ultrança ha estilitzat tota sabor de l'arquitectura.(...) Cal vigilar que la unitat no esdevingui pobresa, repetició i monotonia."⁵¹

"Creiem encara en un art sensual, i sempre que sigui possible produir-lo dignament, el preferim a l'art únicament cerebral.(...) L'arquitectura dels "plasticistes" no satisfà la sensualitat amb la seva llisor, amb el "ripollin" o amb l'emblanquiment de la cal . Arquitectura massa ascètica."⁵²

"Acceptant la nova tendència com una realitat intel.ligent, ens sembla que la primera feina dels plasticistes meridionals ha de consistir en adaptar aquesta realitat constructiva al nostre clima."⁵³

Allusione a spiritualismi fondazionali, coniugati con le velleit  di una "mediterraneizzazione" dei devianti influssi nordici. Anche l'architettura razionalista pi  paradigmatica far  riferimento alla cultura costruttiva autoctona (vedi soprattutto alcuni progetti di case unifamiliari di J.Ll.Sert), ma si tratter  della conferma di un processo "essenzialista", teso alla semplificazione dei linguaggi utilizzati; mentre, nel filone del recupero storicista, il rimando al clima dovrebbe essere interpretato dalla reiterata convalida di configurazioni identificabili principalmente per un uso avvalorato delle retoriche decorative e degli stilemi tradizionali, anche se leggermente sfumati da un condivisibile aggiornamento.

D'altronde, la facile e scontata associazione: sensualismo delle forme - edulcorazione del linguaggio - ornamentalismo che facilita la percezione,

⁵⁰ Baiarola, "Arquitectura", La Veu de Catalunya n.10256, Barcelona, 18-4-1929. (Il sottolineato   nostro).

⁵¹ Baiarola, "Arquitectura II", La Veu de Catalunya n.10257, Barcelona, 19-4-1929.

⁵² Baiarola, "Arquitectura V", La Veu de Catalunya n.10261, Barcelona, 24-4-1929. (Il sottolineato   nostro).

⁵³ Baiarola, "Arquitectura III", La Veu de Catalunya n.10258, Barcelona, 20-4-1929. (Il sottolineato   nostro).

teoricamente piú propensa alla assimilazione di linearità curve o spezzate, di definizioni figurali di stampo organico e di una dichiarata irregolarità della rappresentazione, piuttosto che affine agli schematismi delle nuove concrezioni architettoniche, viene prontamente ribattuta da Gasch, il quale si schiera con decisione a favore della necessaria astrazione formale considerata quale nobile espressione di bellezza:

"Sosting que aquesta atracció visual s'aconsegueix, no per la decoració, sinó per les formes pures, per les formes netes, per les formes geomètriques, primàries, llises, que els nostres ulls necessiten, que els nostres demanen, que els nostres ulls exigeixen imperiosament. (...) Avui, més que mai, doncs, les formes arquitectòniques han d'esser totalment pures, nues, clares, llises i geomètriques, verges de tota ornamentació."⁵⁴

Tuttavia quel territorio mediano, a cui ci siamo già piú volte richiamati nel corso di questo scritto, acquista corpo nel seguito delle vicende architettoniche, ed effettivamente mette in difficoltà la valutazione critica. Questo stile, che resta a metà strada fra accademia e razionalismo, fra tradizione e modernità, è stato da altri storici frequentemente descritto o come continuazione dello spirito "noucentista" degli anni anteriori, o come "anticipazione" di un'eventuale e successiva diffusione dell'International Style. Per quanto è indubbio che certo legato "noucentista" sia rintracciabile nei prodotti analizzati, ci sembra comunque preferibile cercare di collocare questa maniera della raffigurazione nello spazio concettuale racchiuso fra i due termini di normalizzazione e di attualizzazione, distinguendosi come una sorta di tradizione insatura; nel senso che in molti casi, soprattutto verso la fine della decade del 30, essa non è piú sanzionata dalla adesione conscia e soggettiva a determinati assiomi e pur tuttavia continua ad esistere, imporsi e riprodursi.

"Normalizzazione", come diffusione di un codice di relativa neutralizzazione, in cui le asperità dogmatiche si affievoliscono; "attualizzazione", come adeguamento delle modalità struttive e delle risoluzioni formali al cambiamento epocale oggettivo; "tradizione insatura", infine, come conferma attraverso il tempo di una consuetudine operativa che, nell'impossibilità di esaurirsi, si dinamizza fattivamente nelle procedure architettoniche del momento.

Non è quindi affatto casuale che un personaggio della levatura di R.Benet,

⁵⁴S.Gasch, "Satisfacer els ulls", La Veu de Catalunya n.10272, Barcelona, 6-5-1929.

come abbiamo visto uno dei primi "importatori" dei movimenti artistici d'avanguardia ma anche suo rapido "rinnegatore", dichiarò già agli inizi degli anni 30:

"Vers els anys 1924-25, vaig sentir un gran entusiasme per les formes de l'arquitectura d'avantguardia; avui aquell entusiasme, he de confessar-ho, s'ha gairebé esvaït.(...) Crec en una arquitectura nova, sobretot perquè els nous materials fan possible estructures noves, però crec també, ara, i en tots els temps, en la discreció -en la normalitat- com a virtut primordial de l'arquitectura. I, sobretot, cal detectar tota "pose" innovadora pel pur gust d'innovar."⁵⁵

I manufatti edilizi sembrano così incamminarsi irreversibilmente verso una discrezione espressiva che inibisce proprio quelle immagini perentorie, ed in un certo senso "estreme", che consentono una precisa assegnazione di parte: essi di fatto si misurano con norme tacite, sia a livello tipologico che compositivo, le quali ottengono il dissolvimento delle insinuazioni soggettivistiche, o comunque "conflittuali", nel compatto palinsesto costituito dai prodotti contemporanei istituzionali.

E' da notare, inoltre, che la difesa teorica di un linguaggio dell'"assenza" o del "neutro" accomuna simmetricamente le volontà più retrive, che tendono a declassare l'architettura a mestiere dis-impegnato e di conseguenza elusivo nei confronti delle proprie responsabilità creative, e le intenzioni più innovatrici, che raccolgono il concetto della serialità e della replica nella sua semantica di introiezione delle logiche riproduttive dell'ambiente industriale e metropolitano.

La "convenzione normativa" -in effetti- è qualcosa d'ambiguo: funziona come un principio concettuale "vuoto" che può essere significato dalle più svariate ipotesi; può essere fuga dei mediocri dalla richiesta di una partecipazione attiva nel processo ideativo, ma può rappresentare anche il punto di partenza di una poetica che si confronti prolificamente con l'individuazione dei limiti dell'operare.

Non a caso, in relazione a questa seconda e produttiva lettura, J.Claret, in un quasi provocatorio manifesto a favore dell'architettura moderna, esalta convinto proprio le possibilità di riproposizione di un'opera, difendendo tale aspetto quale fattore valido a designare una sostanziale bellezza della nuova architettura:

⁵⁵ R.Benet, "Davant l'arquitectura nova", La Veu de Catalunya n.10775, Barcelona, 18-12-1930.

"Arquitectura nova, detesta l'originalitat i la modernitat sense sentit pràctic. Detesta els que tenen fortament arrelada la idea segons la qual llur casa guanya, si més diferent és de les del costat.(...) Ells no capeixen que realment quan hi guanya és en fer-la igual"⁵⁶

In ogni caso, e per dissolvere eventuali dubbi, ad intestazione del catalogo dell'esposizione Dalmau [fig.7], verrà posto un pensiero di Le Corbusier, tratto dal programma per "L'Esprit Nouveau" n.1, del 1920: "Una gran època acaba de començar. Existeix un nou esperit."

Le ulteriori considerazioni, avanzate nel resto dello scritto, si presentano quale sintesi di alcuni principi elementari che dovrebbero contraddistinguere l'identità del nuovo linguaggio. Una descrizione senz'altro superficiale è tuttavia quella che viene condensata emblematicamente dall'ultimo paragrafo, in cui la realtà progettuale nel suo insieme viene giustificata mediante l'automatico rapporto causa-effetto che, agli originali problemi emersi, dovrebbe saper ribattere con una nuova generazione di forme:

"En aquesta Arquitectura, els nous problemes donen necessàriament formes noves i racionals creades amb un esperit sà que sàpiga prescindir dels prejudicis d'escola i d'estil."⁵⁷

Parteciparono all'esposizione i seguenti lavori: "Fabrica Myrurgia" di A.-Puig Gairalt (invito speciale ad un edificio in costruzione, che sarà inoltre l'unico dell'insieme a presentare toni relativamente "eterodossi"); progetto per la "Plaça de Braus" di R.De Churruga, F.Fabregas e G.Rodriguez Arias [fig.9]; progetto di una "Clinica" di C.Alzamora e E.Pecourt [fig.8];⁵⁸ "Club d'esports"

⁵⁶ J.Claret, "D'arquitectura. La fe juvenívola", D'ací i d'allà n.148, Barcelona, 1930.

Vedi anche: J.Claret, "D'arquitectura", Helix n.9, Vilafranca del Penedès, Febr.1930:

"No creiem que modernitat i originalitat siguin sinòmins de racionalitat".

J.M.Claret, architetto e scrittore d'arte si laureò a Barcelona nel 1933; compagno in alcune occasioni di J.Li.Sert, si specializzò in studi sull'arredamento.

⁵⁷ Dal catalogo dell'esposizione, Arquitectura. Exposició de projectes, Galería Dalmau, Barcelona, Mayo 1929

⁵⁸ Può essere interessante riportare alcuni brani estratti dalla relazione di progetto, che viene pubblicata su Arts i Bells Oficis, Barcelona, Juny de 1929, pp.105-106:

"Construit damunt pilars de formigó armat assentats damunt plaques.(...) Domina l'horitzontalitat, tal com exigeixen el caràcter d'una clínica (lloc de repòs, de pau) i la seva forma utilitari.(...) L'accidentació de la massa general trenca la monotonia.(...) Predomini de les obertures damunt els massissos."

■ Una gran època acaba de començar.
■ Existeix un nou esperit.

PROGRAMME DE L'ESPRIT NOUVEAU.

N.º 1, Octubre de 1920.

■ Estem vivint aquesta nova època ocasionada per aquest nou estat d'esperit.

■ Arreu aquest nou estat d'esperit ha influït en la Arquitectura, la qual, aprofitant sense prejudicis els aventatges que ens dóna la moderna tècnica de la construcció, ha creat la habitació que satisfà les necessitats actuals.

■ Aquesta Arquitectura, que és universal, com ho és l'automòbil, com ho és l'individu actual, presenta en abordar els problemes propis de cada latitud petites modificacions, per exemple: en el cas del nostre país, on la necessitat d'amplitud de visió, és la mateixa de tot arreu, però no així l'intensitat de llum, pot quedar aqueixa tamisada per mitjà de lloses volades o galeries, semblants a les que la lògica havia dictat sempre per aqueixos climes.

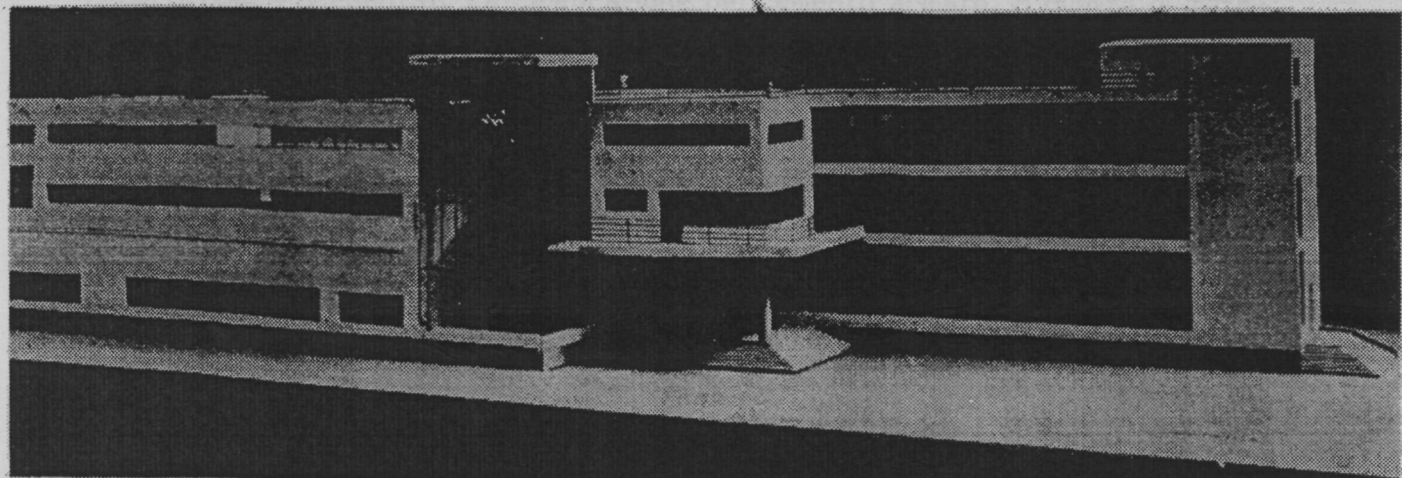
■ La finestra horitzontal perfectament justificada constructivament per les llums que permet el ciment armat, considerant-la de la mateixa superfície vitrada que la vertical, presenta com aventatges sobre aquesta:

- I Una més gran visualitat;
- II Una més perfecta il·luminació;
- III Una més gran harmonia amb les línies dominants horitzontals del paisatge.

■ En aquesta Arquitectura, els nous problemes donen necessàriament formes noves i racionals creades amb un esperit sà que sàpiga prescindir dels prejudicis d'escola i d'estil.

G. P. Armengou e F. Peralas (fig.10); "Estació per un port aeri" di G. Alcega
(fig.12.3); "Palau d'Estiu" di J. J. Sert e F. Clavé (fig.11)

in maniera largamente improntata ad un'architettura eclettica la maggior parte



delas; il progetto per la "Plaça de Braus" dell'equipe de Churruga Fabregas, Ro-
driguez Anas, costituita da una struttura continua circolare, punteggiata da
torri, dalla curiosa copertura a padiglione e che nell'insieme risente di un in-
quasmo piuttosto eclettico ed abbastanza controverso - malgrado il critico Samet

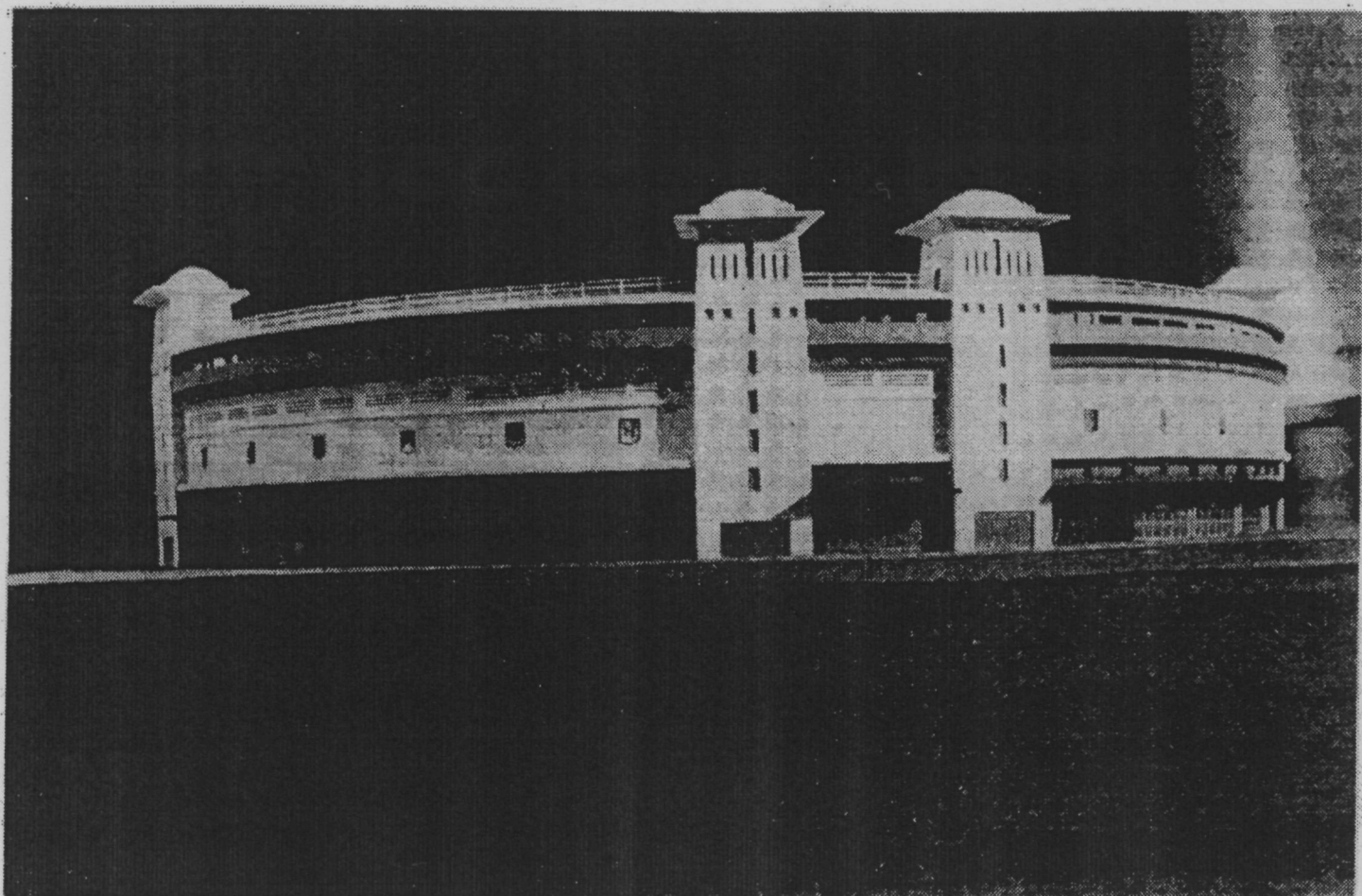


FIG.8. C.Alzamora e E.Pecourt, "Clinica", 1929.

FIG.9. R.de Churruga, F.Fabregas e G.Rodriguez Anias, "Plaça de Braus", 1929.

di P.Armengou e F.Perales [fig.10]; "Estaci6 per un port aeri" di S.Illescas [figg.12,13]; "Poble d'estiug"⁵⁹ di J.Ll.Sert e T.Clav6 [fig.11].

In maniera tangibile, impronte lecorbusierane etichettano la maggior parte dei progetti presentati. La celebrazione del cemento armato, in qualit6 di materiale dalle particolari doti struttive e stilistiche, facilita l'assunzione delle poetiche internazionali, portando a configurazioni in cui dominano un'accentuata articolazione volumetrica, un uso diffuso della finestra a nastro⁶⁰ -che verr6 frequentemente criticata come poco "mediterranea"⁶¹ -, superfici lise e generalmente intonacate con colori neutri, una certa iconografia "macchinista" (come nel progetto d'aeroporto di S.Illescas), oltre ad una timida esibizione degli elementi convenzionali del moderno, quali pilotis, rampe di scale aggettanti, ampi spazi terrazzati, ringhiere tubolari.

Solamente due progetti mantengono le distanze da tale tonalit6 "bauhausiana" (come viene spesso definita questa tendenza stilistica dalla stampa dell'epoca): il progetto per la "Plaça de Braus" dell'equipe De Churruca Fabregas, Rodriguez Arias, costituito da una struttura continua circolare, punteggiata da torri dalla curiosa copertura a padiglione e che nell'insieme risente di un linguaggio piuttosto eclettico ed abbastanza controverso -malgrado il critico Benet si affanni a riconoscervi un'influenza "futurista"⁶² -, ed il conosciuto edificio della fabbrica "Myrurgia" (di cui abbiamo parlato estesamente in altra parte

⁵⁹dalla relazione di progetto, Arts i bells Oficis, cit., p.101:

"L'estructura 6s a base de peu drets, bigues i lloses de ciment armat, omplint els buits amb superfícies vitrades i procurant un efecte est6tic no solament per la forma i distribuci6 dels materials, sin6 tamb6 per llur qualitat."

⁶⁰cfr. le dichiarazioni programmatiche apparse nel catalogo dell'esposizione, cit.:

"La finestra horitzontal perfectament justificada constructivament per les llums que permet el ciment armat, considerant-la de la mateixa superfície vitrada que la vertical, presenta com aventatges sobre aquesta: I. Una m6s gran visualitat; II. Una m6s perfecta il.luminaci6; III. Una m6s gran harmonia amb les línies dominants horitzontals del paisatge.

⁶¹J.Sacs, "Arquitectura Nova", Mirador n.13, Barcelona, 25-4-1929:

"Altre defecte que no podem per menys de reteure a aquesta simp6tica exposici6 de projectes arquitect6nics 6s el sistem6tic aixaparrament i la pr6ctica de les finestres apaisades, allargassades tot al trav6s de les façanes, ço que augmenta l'aixecament aclaparador i d6na massa llum al interior."

⁶²R.Benet, "La nova arquitectura a Catalunya", Gasete de les Arts n.3, Barcelona, Maig 1929, p.109:

"...dintre d'una tend6ncia "futurista", potser inspirada en certes aspectes de l'actual arquitectura russa, hem de posar-hi el projecte de Plaça de Braus..."

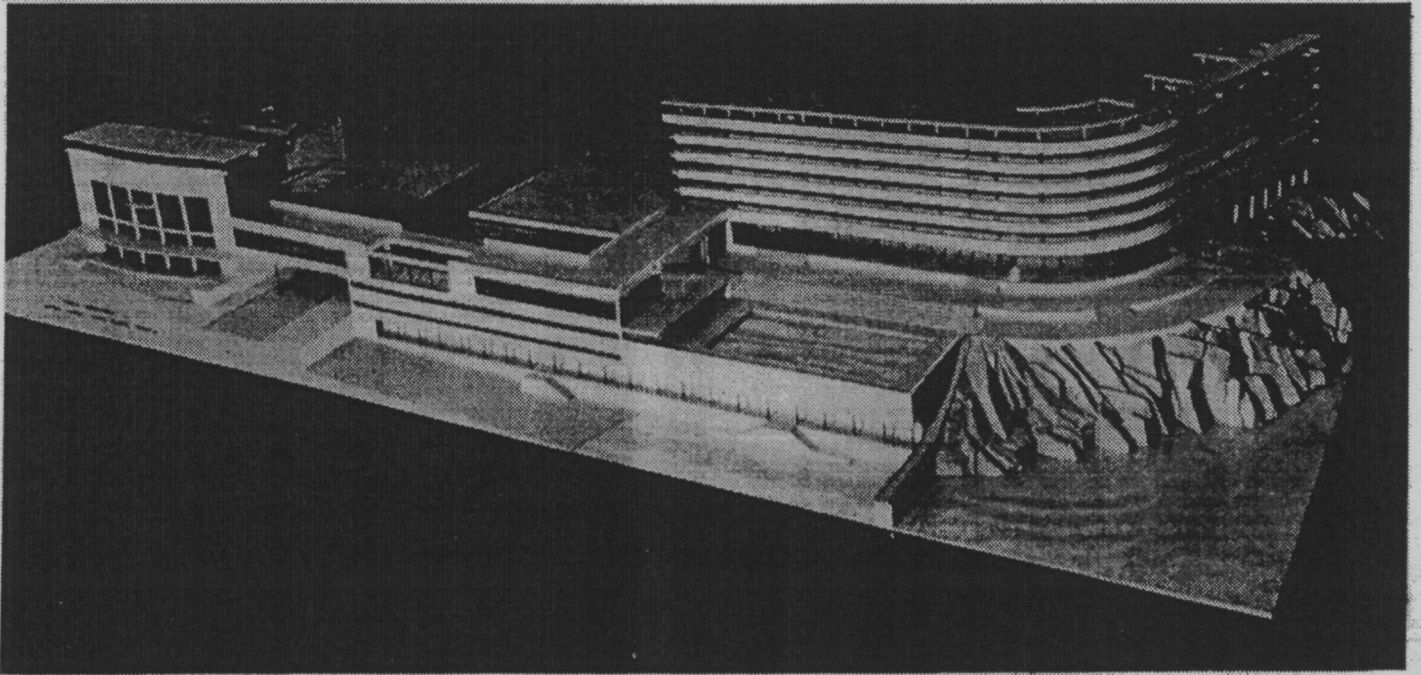
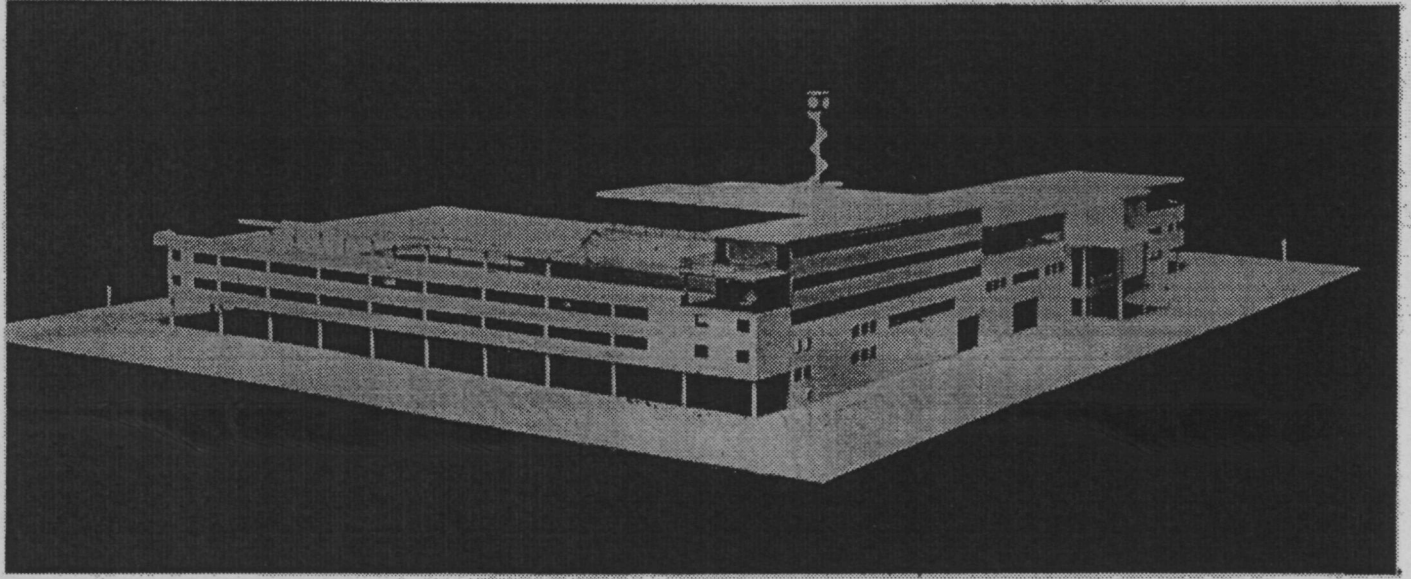
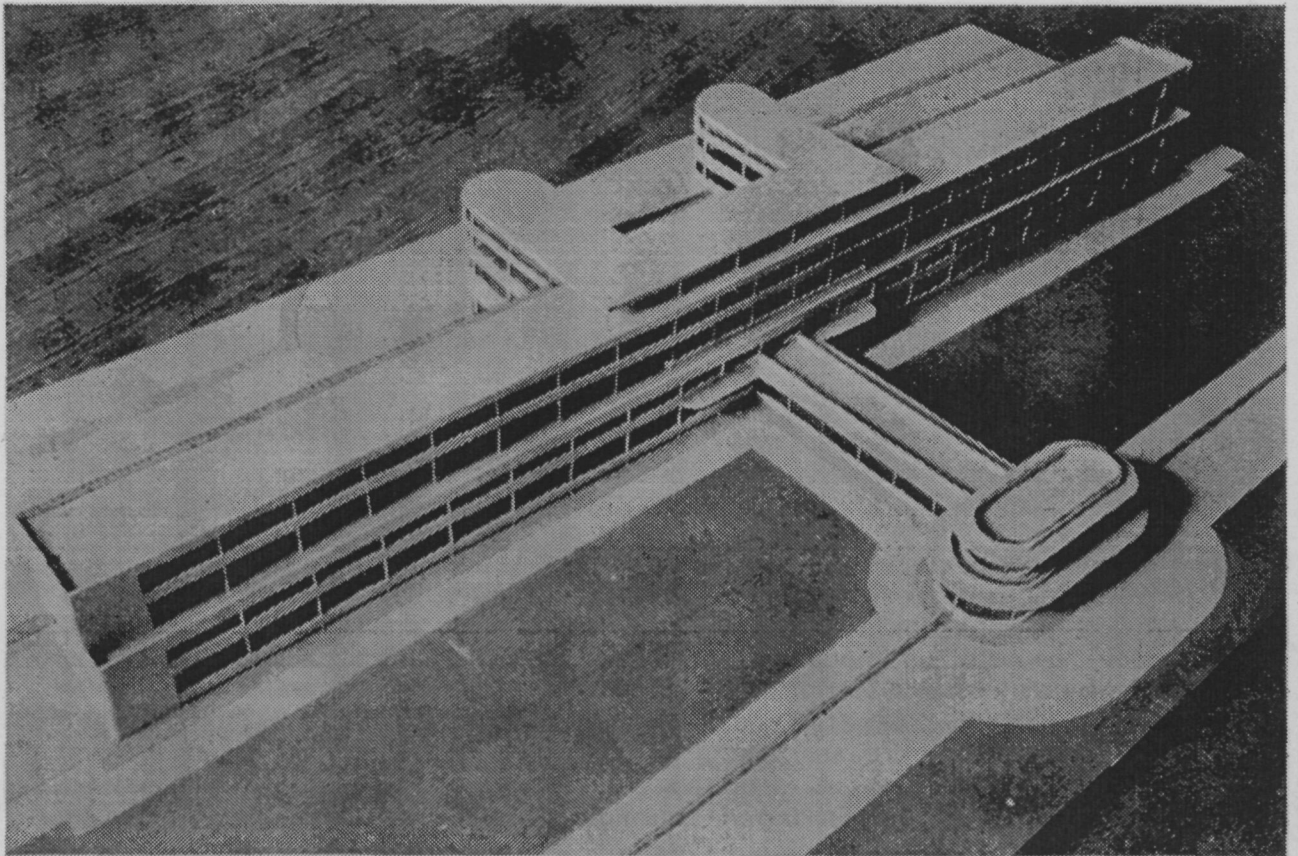
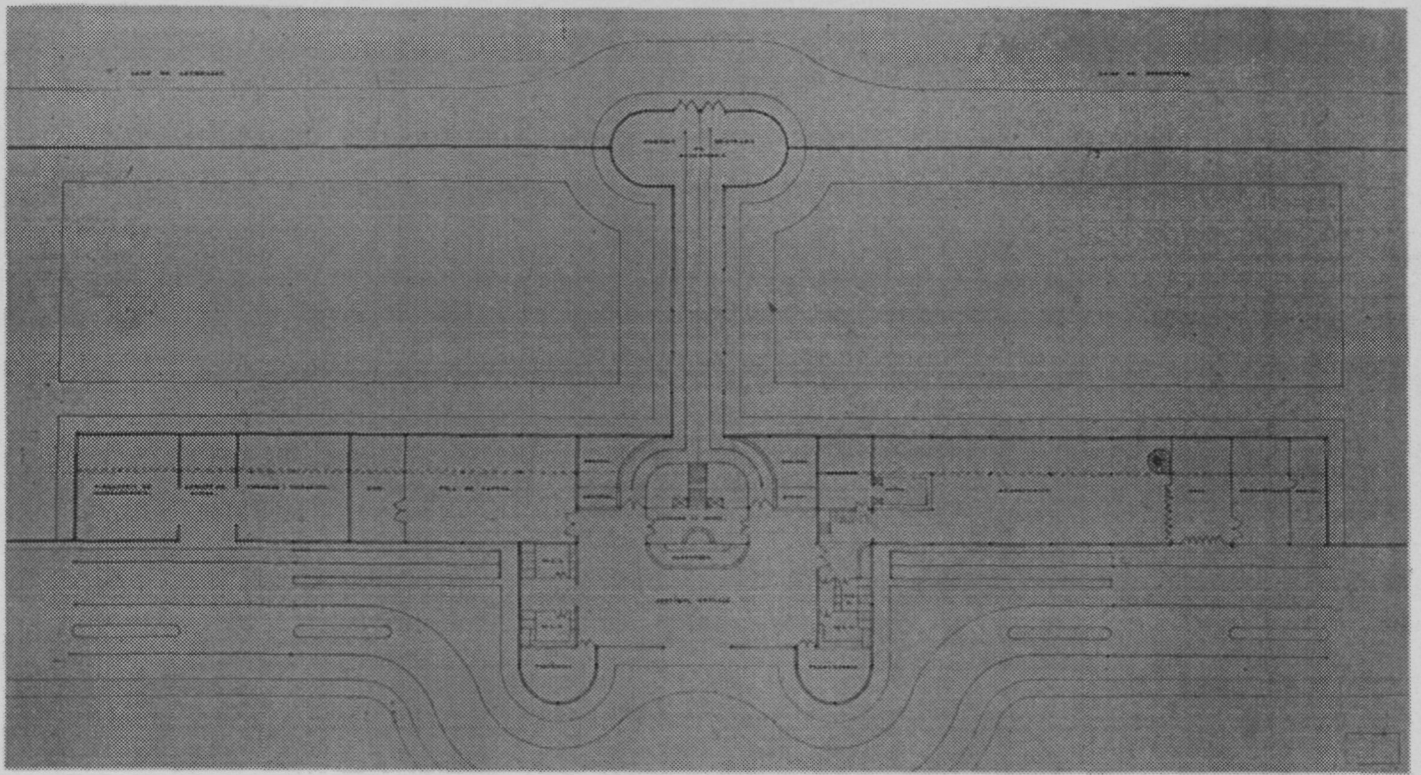


FIG.10. P.Armengou e F.Perales, "Club d'esports", 1929.

FIG.11. J.L.L.Sert e J.Torres Clavé, "Hotel, casino, club nautic i cinema", 1929.



redobornament logic. Architecture, arquitectura, a bitectura.

FIG.12.-13. S. Illescas, "Estació per a un port aeri", 1929.

dello scritto, a pagg.III-4 e segg.) di A.Puig Gairalt, cui certo carattere ancora decorativo pare stridere con il laconico primitivismo ostentato dai restanti espositori:

"Els ulls, en contemplarne certs fragments, experimentaven una anguïnosa sensaciï, precisament a causa de certs innecessaris decorativismes que desentinaven en mig de la simplicitat del conjunt; certs reïxes massa enfarfegades, certs motlluratges desplaents..."⁶³

⁶³S.Gasch, "Satisfacer els ulls",...cit.;

D'altro canto lo stesso Gasch, in un articolo già citato, ("Arquitectura nova" in La Veu de Catalunya) esalterà il valore culturale di questa iniziativa:

"Tot és lògic en l'arquitectura exposada pels joves arquitectes de Can Dalmau. Volums clars, volums nets, volums simples i primaris, volums reduïts violentament a l'essencial, i ritmats lògicament. Sobre la superfície d'aquest volums, unes finestres. Unes finestres que no destrueïxen el volum, com tantes finestres modelades de tantes arquitectures, sinï que l'acusen netament. Uns conjunts que donen la sensaciï d'un tot orgànic, fet de grans masses simples, conjugades sàviament. Arquitectura, arquitectura i arquitectura. Acï no ens trobem davant erupcions inconscients, ni davant evaquacions instintives, ni davant guspïres de la sensibilitat. Ens trobem davant fets lògics implacablement lògics, insobornablement lògics. Arquitectura, arquitectura, arquitectura."