



1400067379

Arribat 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.

Il 19 Maggio 1929 il re Alfonso XIII inaugurava la "Exposición Internacional de Industria Electricas de Barcelona", che si prospettava come un grosso evento di ristrutturazione di un'area urbana dismessa e quale momento concreto di una determinata politica territoriale mirante al recupero da parte della città della montagna di Montjuich, oltre a costituire uno scontato lancio pubblicitario del governo di Primo de Rivera che la volle realizzare a tutti i costi, nonostante le gravi crisi interne.

Vi parteciparono con i loro padiglioni vari stati europei, sebbene la rappresentanza moderna risultò praticamente ridottissima, focalizzandosi sul sublime episodio spaziale del padiglione tedesco ad opera di Mies van der Rohe, ⁶⁴ vero ed unico gioiello plastico, solitario e "disadattato" a fianco delle restanti architetture neoclassiciste edificate nel recinto espositivo.

Praticamente tutti i "palazzi" eretti per l'occasione ("Palacio de la ciudad", J.Goday; "Palacio Nacional", E.Cata e P.Cendoya; "Palacio de la Agricultura", J.M.Ribas e M.Mayol; "Palacio de las Industrias Quimicas", A.Sardà;...) si accomodano su di una composizione di stampo accademico che segue pedantemente i canoni della scuola "Beaux-Arts", organizzandosi secondo distribuzioni strettamente gerarchizzate: distinzione di assi preferenziali e secondari, spazi principali dotati di maggiore rappresentatività e spazi minori d'appoggio, centralizzazione piramidale delle funzioni.

Vengono opportunamente celati i potenziali conflitti instaurabili dall'incontro fra schemi architettonici convenzionali e nuove modalità costruttive o inedite esigenze funzionali, mentre, d'altra parte, il linguaggio architettonico in genere adoperato si occupa di "rivestire" questi contenitori mediante conformazioni tutt'al più eclettiche e comunque viziate da una scarsissima originalità di impostazioni generali.

⁶⁴ N.M.Rubió i Tuduri, "Le Pavillon de l'Allemagne a l'Exposition de Barcelone", Cahiers d'Art n.8-9, Paris, 1929:

"...et vous ressentez, aussitot, le choc de l'architecture métaphysique.(...) L'interprétation ordinaire de ces mots "architecture métaphysique" semblerait etre: architecture de l'intelligence ou de l'abstraction intellectuelle. Tout le mond comprendrait alors que l'on vent parler des proportions, des nombres generateurs, de la limpidité et de la quasi cruauté du raisonnement architectural. Mais, dans le Pavillon allemand de Barcelona, l'architecture, en quittant le physique, tend plutot a l'évocation et an symbole."

Sebbene in teoria l'Esposizione poteva servire quale terreno di confronto di esperienze riformatrici, i risultati furono del tutto evasivi: i giovani architetti della "Galeria Dalmau", che si stavano preoccupando di rendere dinamico e permeabile il dibattito disciplinare, troveranno ben poca eco nelle manifestazioni edilizie di questo recinto. Solo nei padiglioni minori, o in qualche effimera costruzione pubblicitaria, sarà possibile riscontrare sottili allusioni critiche, o vagamente revisioniste, rispetto alla compattezza accademica esibita.⁶⁵

Così possibili influenze degli esiti dell'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi del 1925 sono rintracciabili nel "Pabellón de los Artistas Reunidos" di S.Marco e J.Mestre i Fossas [figg.14,15,16,17]; non solo all'interno dove i pezzi esposti (fra cui segnaliamo: "Ballerina" di Pau Gargallo, "Relleu" di Josep Granyer; "Escultures" di Casanovas e Angel Ferrant, oltre a gioielli di Sunyer e Mercadè, tappezzerie di Tomàs Aymunt, ed altri oggetti vari appartenenti alle "arti minori"), in una autentica predominanza di stilizzazioni "Art Déco", commentano i nobili materiali usati nell'arredamento e si convertono in misura elegante della distribuzione spaziale, bensì più genericamente nell'intero trattamento dei volumi.

L'edificio, dall'impianto centrale nettamente esaltato finanche nel suo sviluppo in altezza, stabilisce un assetto rispettoso di rigide gerarchie, individuando un asse centrale di penetrazione che viene riaffermato dalla scalinata e dalla strombatura delle porte d'ingresso, oltre che dalla configurazione rigorosamente ottagonale della sala principale dove tutti gli elementi di riempimento dello spazio si trovano -in maniera ineluttabile- incastonati nella giacitura poligonale. Il volume emergente viene bucato da una serie di finestre, ritmo regolare del perimetro, mentre in tutto il manufatto si assiste ad una depurazione degli espedienti decorativi, mostrati al contrario in forme stentoree negli edifici attigui: pannelli scanalati in verticale che "aggirano" gli angoli della

⁶⁵ cfr. la critica precisa e tagliente di E.Busquets, "Les Artes Decoratives a l'Exposició Internacional de Barcelona", Arts i Belles Oficis, Barcelona, Desembre 1929:

"Cap dels palaus oficials no ha estat bastit amb ànsies renovelladores; en cap no es veu el desig d'assajar-hi les noves i apassionats teories arquitectòniques que actualment abasseguen l'atenció dels estudiosos. Si en llur construcció han estat emprats els noves mètodes constructius, ha estat d'una manera vergonyant i solament tenint en compte l'obtenció d'un avantatge econòmic, no un guany estètic. Tan sols en alguns pavellons particulars es veu la fallera de la novetat, ancara que tota externa i informada més per l'extravagància i pel desig de singularitzar-se o d'epater que per l'art i la lògica."

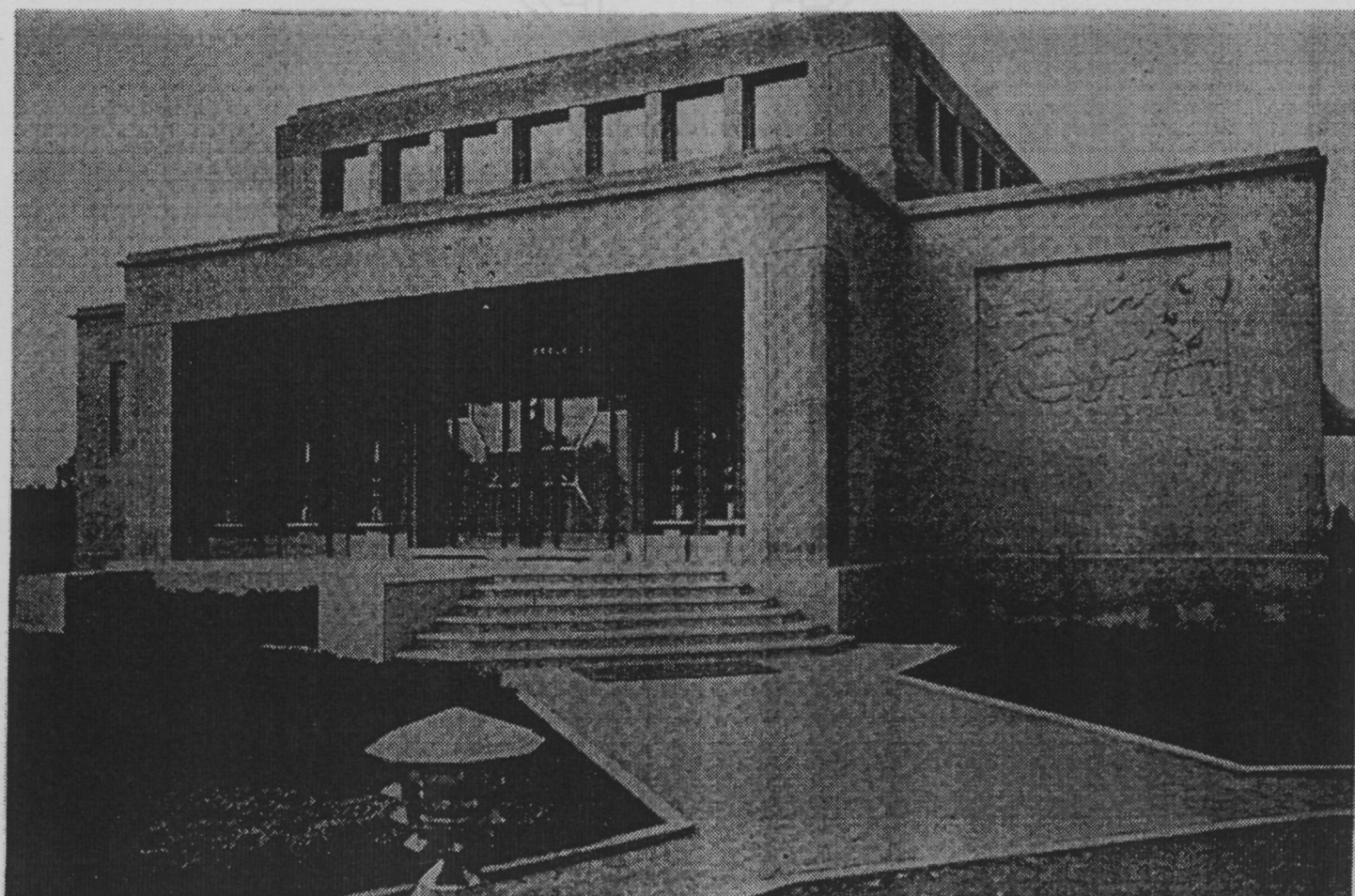
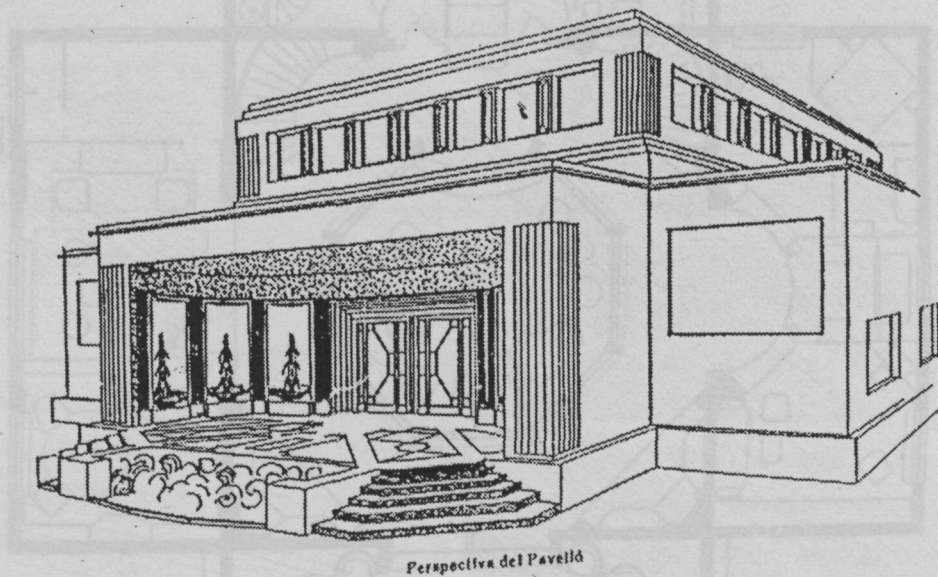


FIG.14.-15. J.Mestres i Fossas e S.Marco, "Pavelló Artistes Reunidos", 1929.

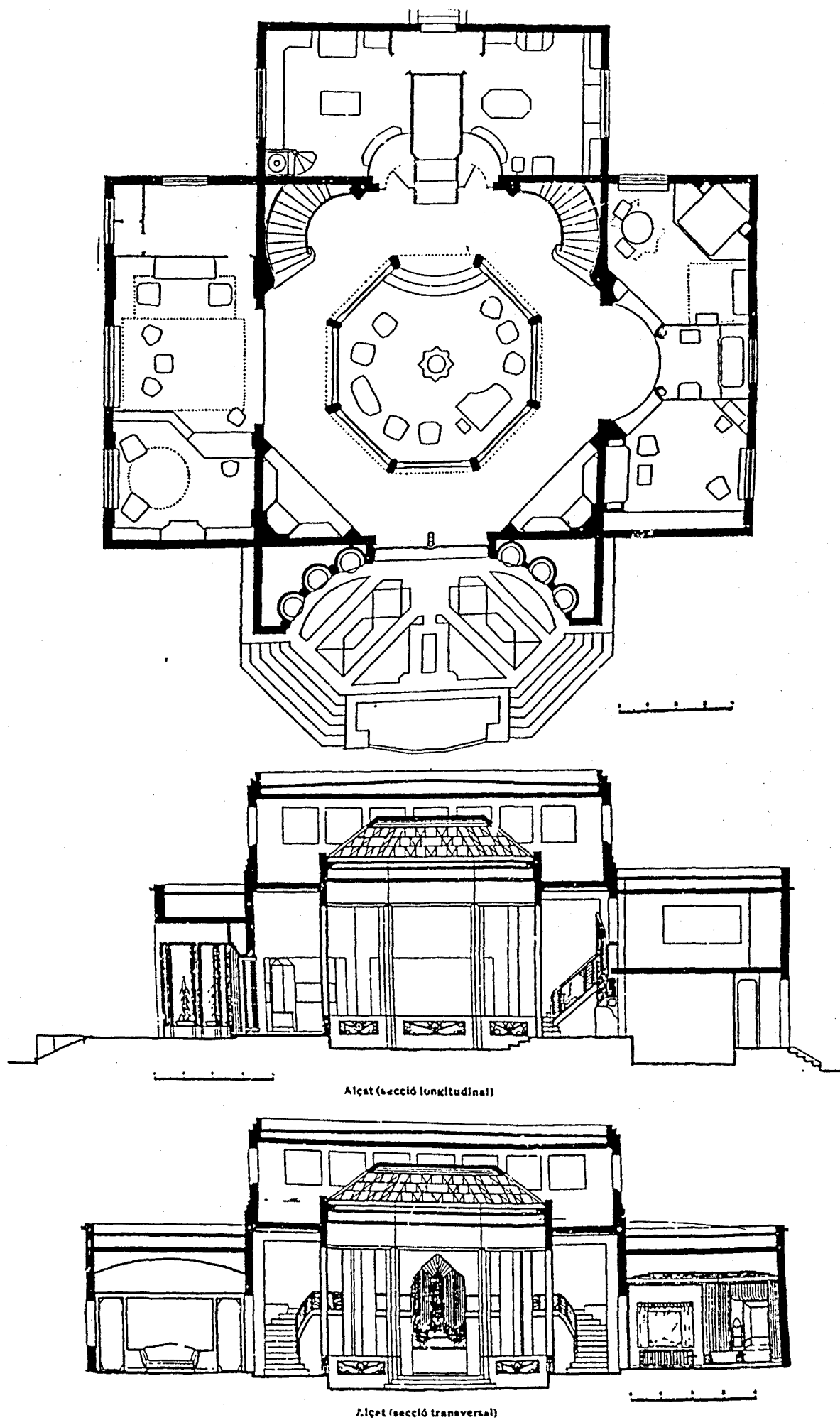


FIG.16.-17. J.Mestres i Fossas e S.Marco, "Pavelló Artistes Reunidos", 1929.

costruzione, lievi e raffinate presenze scultoree sulle pareti principali, disegni lineari -e scalati in senso opposto nelle diverse occasioni- a delimitare i bordi del coronamento. Ciò nondimeno, anche questo episodio progettuale manifesta una considerevole lontananza dai primi abbozzi di una poetica moderna, quali per esempio si erano potuti rilevare nei progetti della esposizione Dalmau, restando ancorato a soluzioni di compromesso, in un certo senso "pre-moderne".⁶⁶

La staticità e l'esplicita pesantezza tettonica del "Pabellón de los Artistas Reunidos", vengono invece superate dal "Pabellón del Turismo" [fig.18], progetto non realizzato dell'architetto R.Raventós, dove le linearità acquistano forza volumetrica e dove presenziamo ad una sorta di esplosione centrifuga dei corpi edilizi variamente aggettanti; la stessa dinamica delle parti, connesse tra loro con relativa sospensione dei punti di giunzione, palesa una volontà espressiva orientata ad una accentuazione delle potenzialità plastiche dell'esercizio compositivo. Finestre continue, smangiatura degli angoli (o, al contrario, loro iperbole), libera articolazione nello spazio di superfici elementari, spingono il critico M.Gifreda a riconoscervi un esempio di "arquitectura nova", quantunque l'autore ne giustifichi l'attribuzione mediante una descrizione alquanto criptica:

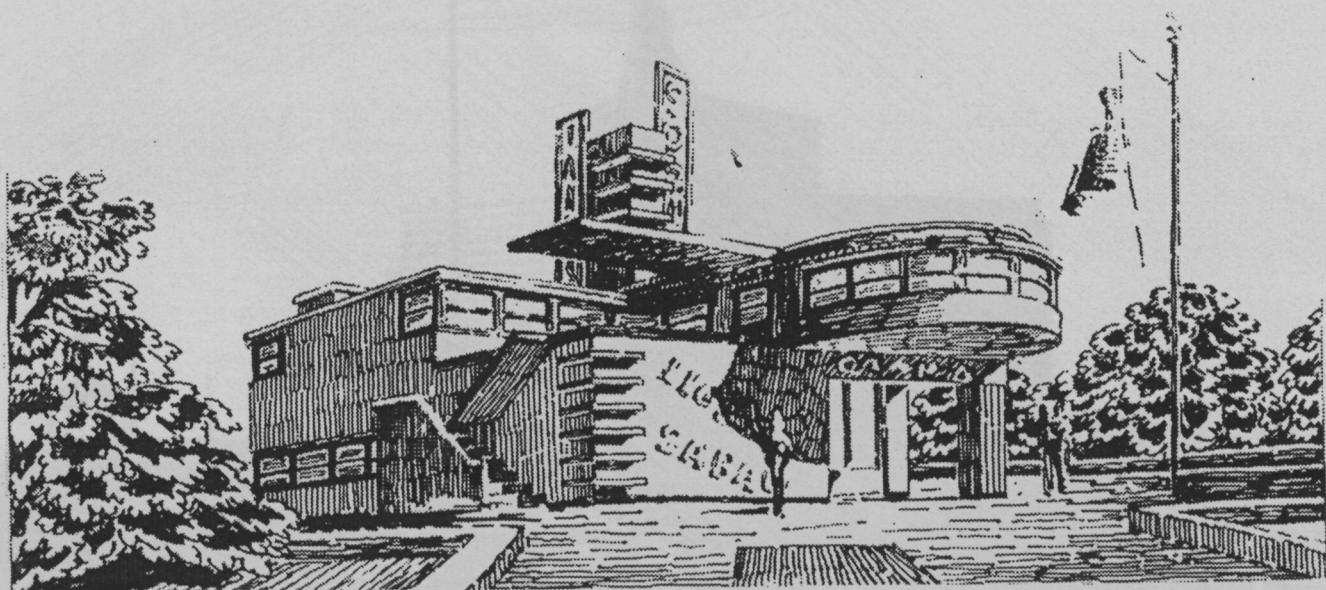
"Publiquem un projecte de pavelló per a turisme de l'arquitecte R.Raventós com a mostra de l'interès que als nostres constructors tenen per a l'arquitectura nova. En aquest projecte es manifesten les possibilitats plàsticament emotives de la construcció concrecional."⁶⁷

Anche il padiglione della Jugoslavia (arch.Brassovan) [figg.20,21], rientra fra gli episodi edilizi che tentano la rottura tridimensionale dello spazio bloccato dalle gerarchie Beaux-Arts, proponendo un'immagine d'insieme prismaticamente irregolare ed intrisa di tensioni dinamiche, solo in parte contrastate

⁶⁶ Doric, (pseudonimo utilizzato da E.Busquets) "L'obra dels artistes reunits", Arts i Belles Oficis, Barcelona, Dic.1929, p.220:

"En l'aspecte arquitectònic hauria plagut constatar-hi un major atreviment, una major compenetració amb les més noves teories estructurals i plàstiques iniciadors del camí evolutiu que l'arquitectura està fatalment destinada a seguir.(...) I també hauríem preferit una major austeritat en l'aplicació d'elements ornamentals."

⁶⁷ M.Gifreda, "Comentaris de l'exposició", Mirador, Barcelona, 22-8-1929. M.Gifreda, architetto, scrittore e critico, mantenne rubriche periodiche di critica d'architettura presso la rivista "Mirador" e fu editore della "Gasetta de les Arts" nella sua seconda epoca.



RAMON RAVENTÓS. — Pavelló de Turisme projectat per a l'Exposició

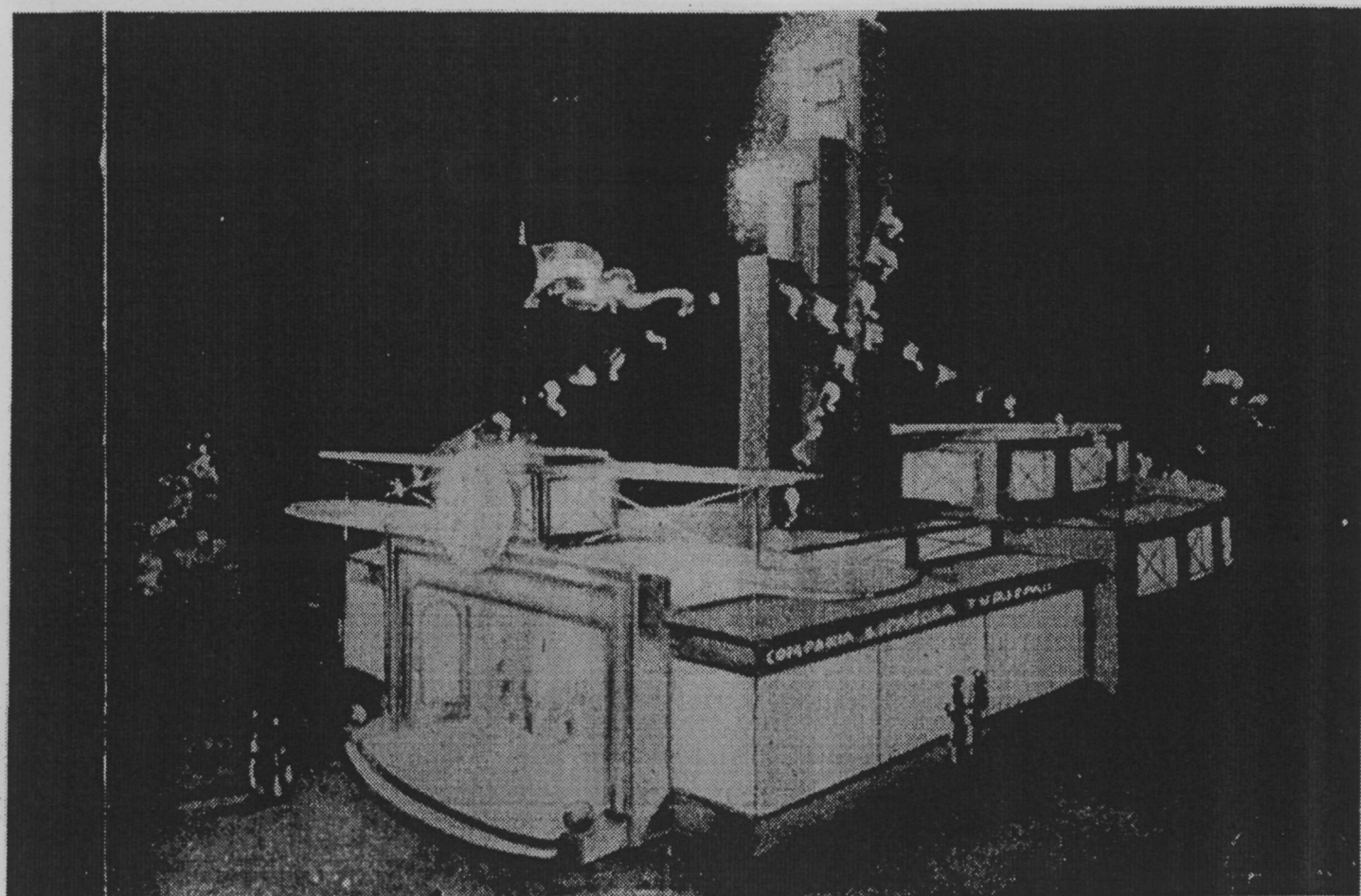


FIG.18. R.Raventós, "Pavelló de Turisme", 1929.

FIG.19. "Pabellón Compañía Española Turismo", 1929.

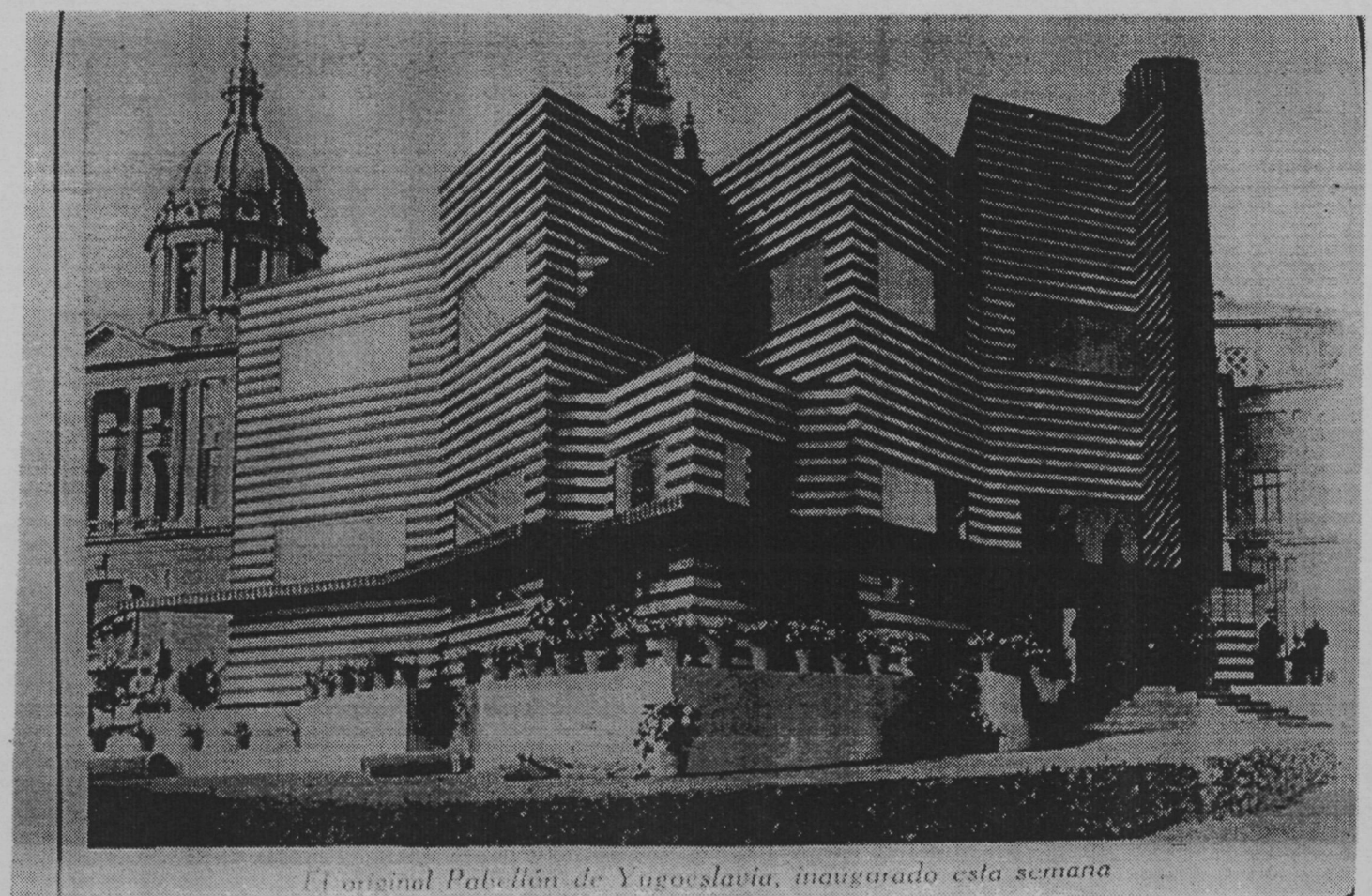
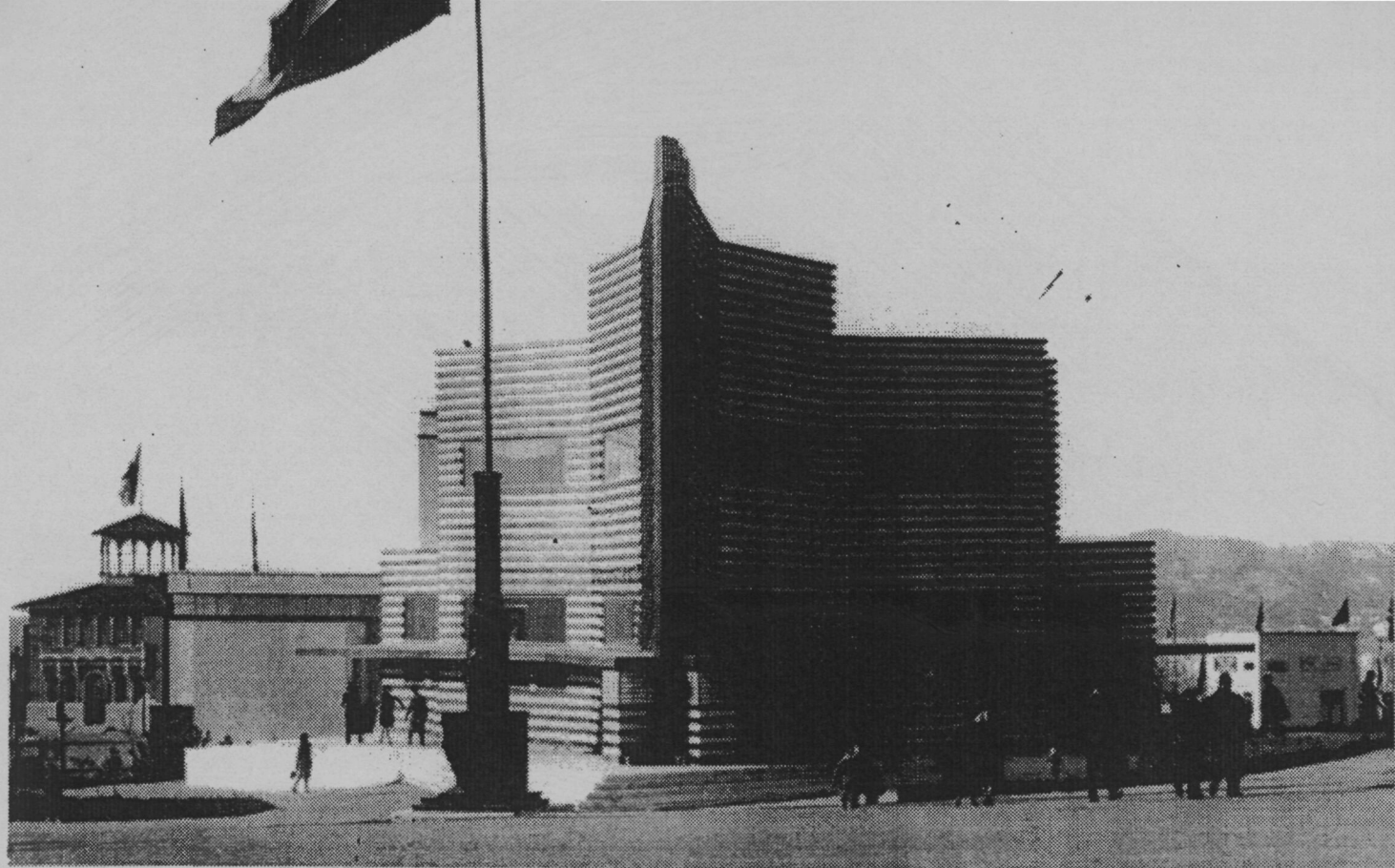


FIG.20.-21. R.Brassovan, "Pabellón Yugoslavia", 1929.

dall'ancoraggio a terra dell'avvolgente disegno dei ricorsi in legno.

Contributi interessanti a un relativo "aggiornamento" del linguaggio vengono dati inoltre da alcune firme industriali, che allestiscono nel recinto dell'esposizione i loro piccoli padiglioni pubblicitari. Diverse possono essere le ascendenze stilistiche che si cristallizzano in questi stands; comunque, per principio, essi tendono a rappresentare un "messaggio" iconico immediato e suavo.

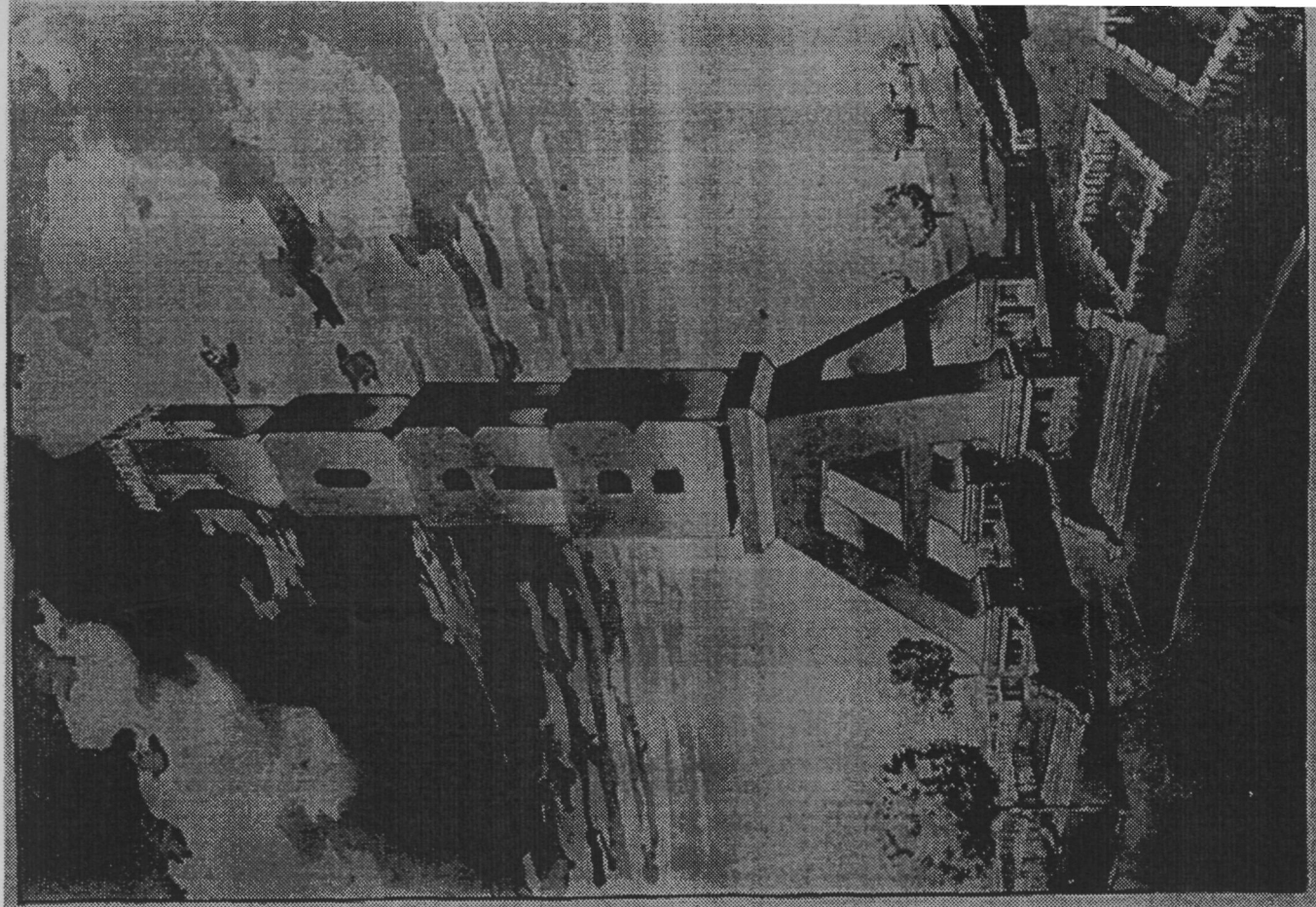
Una pregiudiziale di tale genere favorisce, in alcuni casi, una piacevole variazione degli schemi abituali: e così si va dalla scomposizione volumetrica del "Pabellón para la Sociedad Anonima Cros" allo spazio avvolgente, polarizzato da un gran piatto cilindrico ruotante intorno a tre alte ciminiere, del "Pabellón Uralita"; o alla esibizione del verticalismo da parte del "Pabellón Asland" [fig.23] che diviene materializzazione di un desiderio di visione panoramica strutturandosi, di fatto, mediante una successione di piattaforme orizzontali che hanno funzione di terrazze a cui si contrappone un alto nucleo perpendicolare di risalita ai vari livelli superiori.⁶⁸

Vennero pure realizzati alcuni padiglioni, o semplici fonti pubblicitarie, che usavano il prodotto a scala sufficientemente ingigantita o comunque manipolata ad uso di rèclame, cogliendo effetti totalmente Kitsch: vedasi, per esempio, il "Pabellón de la casa Codorniu", o l'annuncio del liquore "Aromas de Montserrat", in cui si osserva una riproduzione colossale delle bottiglie delle rispettive bevande, o anche il "Pabellón de la Compañia Española de Turismo" [fig.19] raffigurato da una sorta di grande aeroplano smontato, o -infine- il "Pabellón Jorba" [fig.22], dai toni vagamente futuristi,⁶⁹ dove saranno le stesse lettere della marca, sovrapposte secondo una scalea piramidale, a costituire simultaneamente il padiglione ed il messaggio pubblicitario.

⁶⁸ La pubblicità del prodotto Asland, diffusa in quei giorni soprattutto dal Diario Oficial de la Exposición de Barcelona, così commentava l'ardita costruzione:

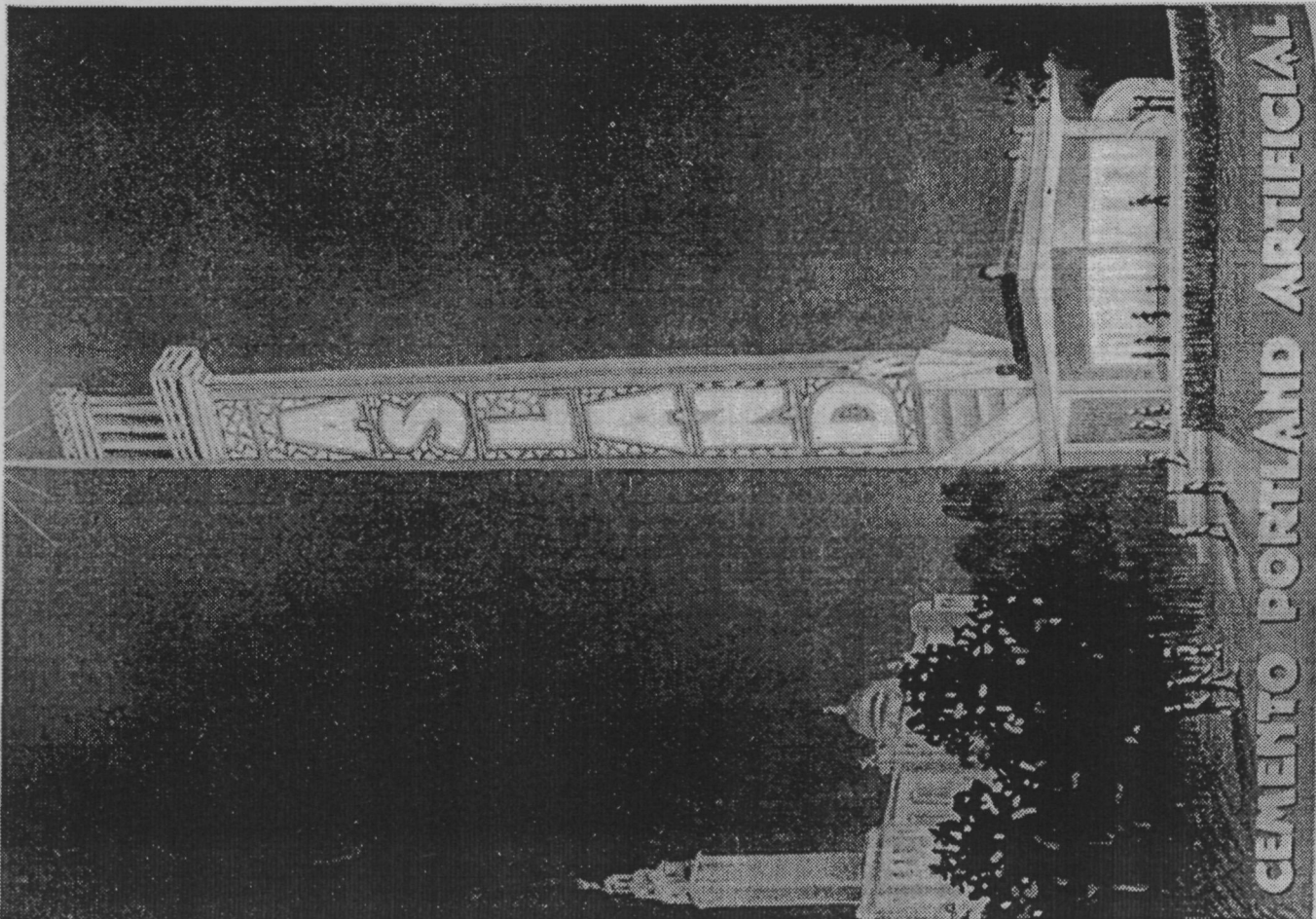
"Quiere usted abarcar con la vista toda la Exposición desde un punto de vista céntrico y cómodamente accesible? El ascensor del Pabellón Asland le transportará en un momento a la plataforma superior de la torre de cemento y cristal, de 50 metros de altura, situada en uno de los puntos dominantes de la Exposición; y desde allí disfrutará de una vista panorámica incomparable."

⁶⁹ Ci riferiamo a casi ampiamente noti, come il padiglione "Futurismo" di E.Prampolini realizzato a Torino nel 1927-28, il progetto per la "Casa d'Arte Futurista" di F.Depero (1927) o, sempre di quest'ultimo autore, l'"Architettura tipografica" alla III Biennale di Monza del 1927.



PABELLÓN DE ALMACENES JORBA

Lesse, 1933), o il progetto di T.Garner della "Bourse du Travail" per la città di Lione, 1919, ma anche nel progetto d'abitazioni della c/Laura 47 (fig.25).



P. VIÑE, impresor. Eda. San Pab. 12-Bercelona

FIG.22. "Pabellón Almacenes Jorba", 1929.
 FIG.23. "Pabellón Asland", 1929.

Gli avvenimenti "propositivi" a cui più sopra ci siamo richiamati, e che illustrano l'inquietudine serpeggiante in alcuni ambienti disciplinari, non paiono essere scadenze isolate, dato che verso la fine della decade si incrementa il confronto dialettico fra le varie posizioni teoriche e le conseguenti applicazioni progettuali, aventi tutti per tema l'accettazione o meno dell'architettura moderna nel mondo della costruzione barcellonese.

Fra i principali protagonisti che catalizzano la nostra attenzione ritroviamo l'architetto J.Mestres i Fossas, il quale continua ad aggirarsi intorno a soluzioni formali stilizzate senza rinnegare affatto discendenze "Art Déco": fenomeno evidente non solo nel "Pabellón de Industrias Catalanas" eseguito in occasione dell'Esposizione Ibero-Americana di Sevilla [figg.24,25], edificio sotto molti aspetti ripetitivo nell'uso di determinate notazioni già rilevate nel "Pabellón de los Artistas Reunidos" di Barcelona -e che più direttamente rievocano le costruzioni in vetro di B.Taut (in particolare, il "Padiglione dell'acciaio", Lipsia, 1913), o il progetto di T.Garnier della "Bourse du Travail" per la città di Lione, 1919-, ma anche nel progetto d'abitazioni della c/Lauria 47 [fig.26], risolto ancora secondo forme convenzionali che però, secondo l'autore, conterebbero prospettive d'innovazione ed intenzioni di modernità, così come si può desumere dalla relazione allegata al progetto:

"Artísticamente se ha deseado obtener un conjunto orientado hacia el estilo moderno de arquitectura, que si bien en nuestra ciudad reune aún pocas manifestaciones, en cambio en las más importantes capitales de Europa, se halla en estado floreciente.(...) No queriendo incurrir en la aberración de algunos casos de mezclar lamentablemente diversos estilos arquitectónicos hemos estudiado una solución en forma que quede bien de manifiesto un retorno de la cornisa-alero proyectada."⁷⁰

Sempre il 1929 sarà l'anno di una decisa apparizione di poetiche architettoniche che intendono mettersi alla stregua delle correnti europee; e basterà citare alcune realizzazioni: il "Casal de S.Jordi" di F.Folguera (pagg.III-7,8) 28),⁷¹ la "Casa Vilaró" di S.Illescas (pag.III-10), il complesso di c/Lerida di

⁷⁰ Relazione allegata all'istanza di licenza edilizia presentata da J.Mestres i Fossas, attualmente depositata nell'Archivio dell'Ajuntament de Barcelona,n.45092; (il sottolineato è nostro).

⁷¹ L'architetto F.Folguera Grassi, autore del "Teatre Circ Olimpia" (1921-1924) in cui una configurazione classicista ricopre ardite soluzioni

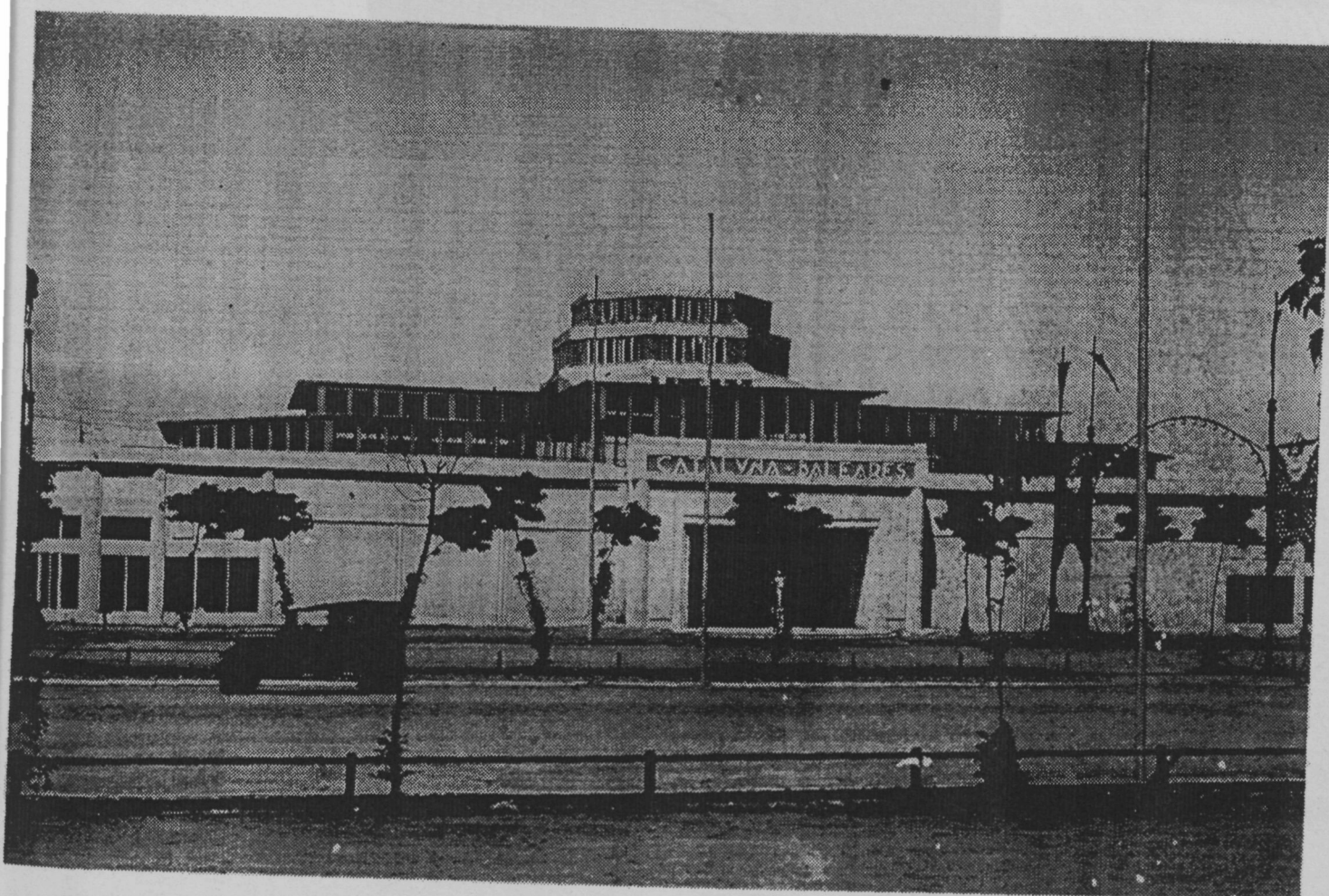
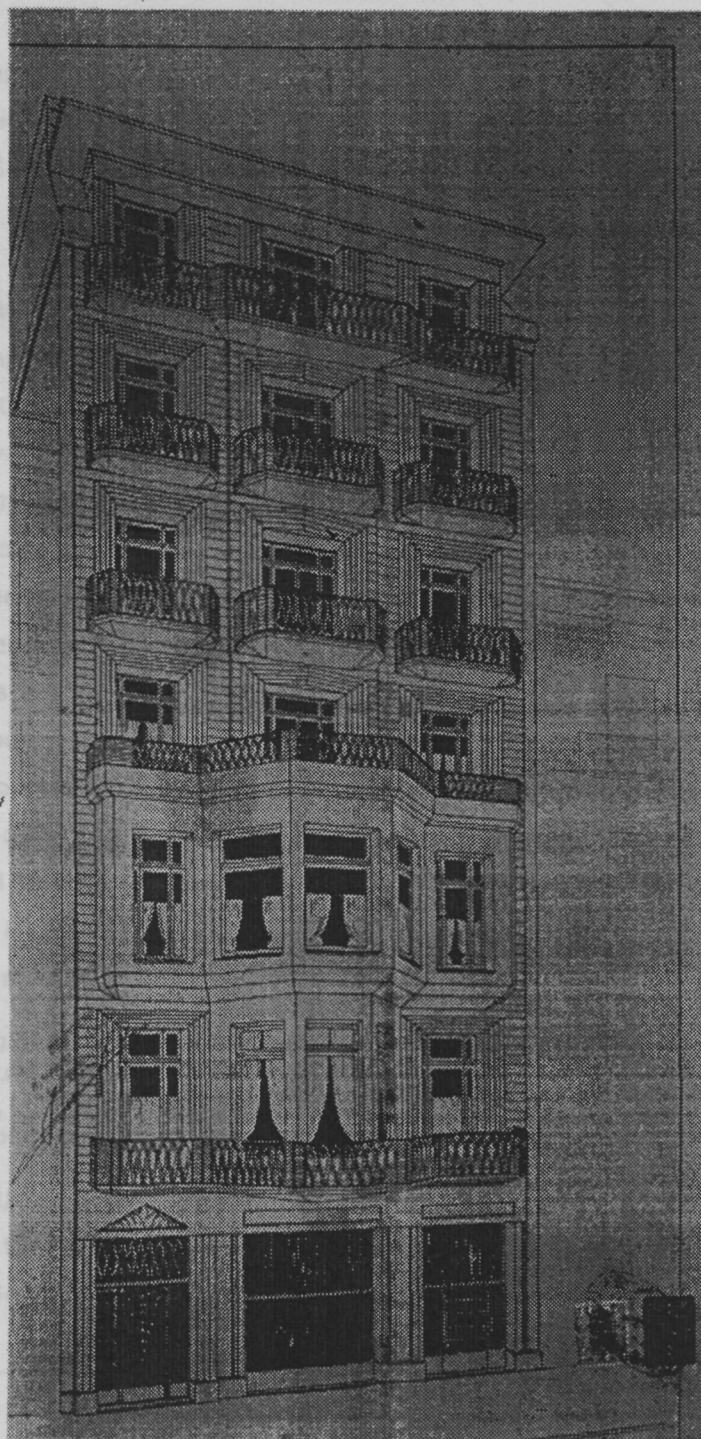


FIG.24.-25. J.Mestres i Fossas, "Pabellón de industrias catalanas", Exposición Ibero-Americana, Sevilla, 1929.



costruttive, fu come dimostrano alcuni suoi lavori di ricerca sul tema: "Estudio de cubierta ligera sobre caballo de madera sostenida por pies derechos de madera" (1915), "Estabilidad de los edificios" (1917), "Cálculo de la iluminación natural de los edificios" (1937), "El cálculo práctico de estructuras continuas" (1941).

Tutti i brani qui di seguito si farà riferimento, senza richiamo di nota, sono tratti dall'inchiesta: "¿Qué pensó de la arquitectura moderna?", pubblicata su diversi numeri di *Mirador*, con l'ordine seguente: n.59: S.Bassegoda, N.Rubió e J.Judari; n.60: A.Pug Garalt, R.Pug Garalt, A.Casas; n.61: A.Florensa, J.Mestres i Fossas, J.Bayo; n.62: F.Fokviera, S.Mescas, J.M.Ribas e Casas; n.63: F.de Quintana, J.Torres Clavé; n.64: J.Martorell; n.65: J.J.Berri; n.66: A.Calzada; n.67: A.de Ferratier.

FIG.26. J.Mestres i Fossas, Edificio in c/Lauria 47, 1929.

R.Reventós (pagg.III-11 e segg.), l'edificio per la "Radio Barcelona" sul Tibidabo di N.M.Rubió (pagg.III-13 e segg.), e i due stabili di c/Rossellon e c/Muntaner di J.L.I.Sert (pagg.III-14 e segg.; III-17 e segg.).

L'infittirsi di opportunità favorevoli al confronto e ad utili scambi d'opinione è oltremodo testimoniata dall'importante dibattito che si apre sulle pagine del settimanale "Mirador", il quale dal numero 59 al numero 67 del 1930 inviterà gli architetti più rappresentativi del momento a partecipare ad un'inchiesta collettiva intitolata: "¿Que penseu de l'arquitectura moderna?".

Se cerchiamo di tracciare il diagramma dei gruppi che intorno a tale tematica si vanno accorpando, si può cominciare con l'individuare l'area del rifiuto reciso alle suggestioni spesso definite "nordiche" o "germaniche", in senso ovviamente dispregiativo.

B.Bassegoda userà reiteratamente il termine "degenerazione" per screditare l'architettura moderna, accomunandola al processo di confusione e successiva decadenza dei valori profondi dell'esistenza, imputabile al mondo contemporaneo; congiuntura epocale che annulla, a suo parere, il peso delle antiche tradizioni e il rispetto del dovuto radicamento dell'opera architettonica al luogo in cui è previsto il suo insediamento:

"En el moment actual en què els costums degeneren fins al punt de convertir la dona en home i traslladar als punys o als pens el lloc de la intel·ligència, veig que també es tracta de convertir l'art de l'arquitectura en una ciència, subjecta exclusivament a fórmules matemàtiques, nues de tot idealisme, enlairador de l'esperit i reflectint un cosmopolitisme desesperador."⁷²

Una incrollabile fede nell'universalità dei valori classici dell'edificare sostiene monoliticamente simili posizioni; si va dall'assimilazione dell'architettura a "stile" con tutti gli attributi decorativi e pletorici che ciò

costruttive, fu un professionista molto attento alle questioni tecnologiche, come dimostrano alcuni suoi lavori di ricerca sul tema: "Estudio de cubierta ligera sobre caballo de madera sostenida por pies derechos de madera" (1916), "Estabilidad de los edificios" (1917), "Cálculo de la iluminación natural de los edificios" (1937), "El cálculo práctico de estructuras continuas" (1941).

⁷² Tutti i brani cui di seguito si farà riferimento, senza richiamo in nota, sono tratti dall'inchiesta: "¿Què penseu de l'arquitectura moderna?", pubblicata su diversi numeri di Mirador, con l'ordine seguente: n.59: B.Bassegoda, N.M.Rubió i Tuduri, J.Rafols; n.60: A.Puig Gairalt, R.Puig Gairalt, A.Carbó; n.61: A.Florensa, J.Mestres i Fossas, J.Bayó; n.62: F.Folguera, S.Illescas, J.M.Ribas i Casas; n.63: F.de Quintana, J.Torres Clavé; n.64: J.Martorell; n.65: J.L.I.Sert; n.66: A.Calzada; n.67: A.de Ferrater.

comporta: "Una bella motllura sempre ferà vibrar un arquitecte de fibra. Le Corbusier no és més que un xarlatan."(A.Calzada), alla strenua protezione di quanto è stato istituzionalizzato dall'antichità, unico referente a cui ha ancora senso attenersi:

"Crec que les seves qualitats positives deixaran una empremta sanitàosa i que un dels profits més gran que podrà produir, donada la seva predilecció per l'estructura dintellada, serà redescobrir els ordres clàssics a fons i directament sense passar pels tractadistes de reinaxement i fer-ne l'assimilació apropiada al nostre temps."(J.Bergós)

Dietro questi punti di vista, autenticamente reazionari nel senso letterale della parola, suole nascondersi un'interpretazione ispirata della professione: l'architettura è "arte", momento di estrema libertà e di sublime realizzazione da parte di uno spirito creativo che, per definizione, mal si adegua all'osservanza di norme restrittive e standardizzanti. Tale versione esclude aprioristicamente qualsiasi lettura "culturale" dell'attività progettuale, identificandola piuttosto nel luogo di accumulazione di velleità poetiche e spirituali, che restano poi le uniche a poter garantire la sua indiscussa superiorità.

Com'è prevedibile, le accuse più feroci avanzate nei confronti della "architettura nova" tendono a mettere in evidenza il suo carattere eccessivamente osteologico e conciso, in una parola: "a-stilistico", osteggiando al tempo stesso l'inclinazione straordinariamente astratta delle sue configurazioni. Si è portati, di conseguenza, a vivificare l'inveterata contrapposizione spirito-materia, riscontrando nel primo termine l'illuminazione artistica che è in grado di restituire una eccelsa integrità all'uomo e, nel secondo, un prodotto degradato dell'intelletto freddo e calcolatore che soggiace pedissequamente ai dettami dell'automazione, inibendosi ogni potenzialità di riscatto umanista.

Si continua, di fatto, a rilanciare dichiarazioni pretestuosamente ideologiche, al di là del soppesare l'utilizzo di determinati asserti attraverso una verifica storica; ed inoltre si elude qualunque ricerca che per lo meno lasci trasparire "che cosa" si può opporre come valore incontestabile a quanto si sta criticando tenacemente:

"Entre els defectes que podem assenyalar en aquestes noves tendències, només en concretarem dos de cabdals: manca de caràcter arquitectònic, ço es que no expressen les seves obres l'ús al qual han estat construïdes. Falta d'harmonia en l'ambient que les rodeja, ço és, la utilització de les mateixes formes per a qualsevol emplaçament."(F.de Quintana)

A questa sorta di paladini dell'immodificabile subentra in seguito una categoria che ripetutamente, e con esplicite intonazioni surrettizie, si costringe ad una conciliazione coatta degli opposti, capace di contemperare in positivo i

due poli della modernità e della tradizione.⁷³ E' un'atteggiamento che associa il concetto di "tradizione" a quello di "verità", declinandolo mediante una temporalità sincretica e lineare mai messa in crisi, laddove il "nuovo" dovrà sempre e irrimediabilmente piegarsi ai crismi del passato per ricoprirsene del velo protettivo, e infine significativo, del già trascorso:

"Analitzant a fons l'ànima contemporània i l'esperit del nostre temps, és com trobarem els mitjans per a crear obres que respectant la tradició tinguin un esperit modern."(A.de Ferrater)

"Estudiem totes les innovacions estructurals que apareguin al món, apliquem-les sempre que sigui raonable; més no vulguem ésser esclaus de modes forasters; no vulguem, tampoc, ignorar. L'art català antic fou sempre clar, sàviament estructural, de fines proporcions. Existeix un art romànic, un art gòtic, un art barroc català; ha d'haver-hi una arquitectura nou catalana: Harmonia de conjunt, volem entre els vells i nous edificis. No fem estils: seguim la tradició."(J.Martorell)

A questa ricorrente e legittimante collocazione nella corrente della storia si connette, anche se con varianti che ne graduano adeguatamente l'iniziale carattere chiuso e dogmatico, un settore d'opinione che risulterà poi essere il maggioritario: la lunga schiera di coloro che potremmo denominare "evoluzionisti", in omaggio ad una concezione positivista dell'accadere. In tali mentalità l'intelligenza del soggetto storico si ritrova nel suo accomodamento alle variazioni progressive della vita e delle sue materializzazioni, rispettando una valenza trasformativa che non sarà mai radicale o "irregolare" nei suoi parametri operativi poiché perseguirà una collimazione sincronica con quanto l'oggettività dell'evoluzione di volta in volta propone.

Il ragionamento di quanti si riconoscono in tale campo di riflessioni è abbastanza semplicistico: da un lato, risaltano in forme inconfutabili i cambiamenti del mondo, dall'altro, essendo mutate le condizioni produttive e le strumentazioni tecnologiche anche l'architettura dovrà adattarsi a queste ineludibili metamorfosi. Fatalismo storico e passività dei soggetti si spalleggiano,

⁷³ Osserviamo che in questi stessi mesi J.M.Aizpurua pubblica un feroce articolo su La Gaceta Literaria, contro qualsivoglia compromesso con il passato; J.M.Aizpurua, "¿Cuándo habrá arquitectura?", La Gaceta Literaria n.77, Madrid, 1-3-1930:

"La arquitectura en España no existe; no hay arquitectos, hay pasteleros.(...) Al hablar de pastelería me acuerdo de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla -exposiciones, ¿de qué?-. Exposiciones de dulces será: almendras, peladillas, merengues, muchos merengues; borrachos, también muchos borrachos; no faltan las clásicas mantecadas, los huesos de santo y las yemas.(...) Un espíritu sereno sale a la calle y ve edificios faltos de tranquilidad y llenos de sensualismo; pierde la serenidad y grita revolución."

focalizzando in una specie di misticismo delle leggi del decorso dell'umanità il nerbo di un'interpretazione dell'esistente che "rinuncia" ad una condotta attiva e responsabile, abdicando alla propria arbitraria volontà di trasformazione.

Una ermeneutica che per principio condiscende ad un supposto destino irrepreensibile è portata a rinsaldare le sue aspettative con le eredità positive del vissuto; di queste è tesa a ripristinarne il condizionamento debordante nei confronti del futuro, riconfermandole a testimoni di credibilità delle scelte umane.

"Crec que tenim de viure l'època que ens pertoca, sense voler avançar-la ni endarreir-la, la qual cosa porta com a conseqüència que ni ens tenim de limitar a copiar el que feien els nostres avantpassats, ni crear un art nou pel sol fet d'ésser-ho, ja que cauríem en el mateix defecte que els que pocs anys abans feien "modernisme"."(S.Illescas)
"Aquesta manera d'expressar-se és el veritable sentit tradicional; no copiant el que els passats van fer bé, sinó sentint l'esperit actual tal com l'haurien sentit ells si ara hi fossin."(A.Puig Gairalt)

Una simile accettazione, che in molti casi arriva ad essere rassegnata oltre che dis-incantata, produce anche giudizi che esprimono una più convinta concordanza con i postulati moderni: dall'appagato riconoscimento delle imperscrutabilità storiche si passa perciò alla appassionata e solidale concomitanza con le dottrine straniere importate all'uopo:

"Dono decididament el meu vot per l'arquitectura nova. Jo sóc un fervent entusiast de les noves modalitats."(J.Mestres i Fossas)
"Avui en dia, escriure articles en defensa de l'estil modern, fa l'efecte mateix que escriure'n en defensa de l'aviació."(R.Puig Gairalt)
"És l'única cosa que pot satisfer plenament les necessitats de l'individu actual (materials i espirituals) servint-se d'elements constructius generalitzats en molts països d'Europa i d'Amèrica, que facilita la indústria d'avui."(J.Ll.Sert)

Sarà proprio J.Ll.Sert, senz'altro il solo ad aver già avuto una esperienza diretta dell'"arquitectura nova" internazionale ⁷⁴, e per questo eletto suo propagandista ufficiale in Catalogna, a tentare di circoscrivere il carattere in certo qual modo "stilistico" di questa tendenza. Mentre negli altri interventi i commenti accampati non danno affatto adito ad uno svolgimento delucidatorio degli asserti, che pertanto restano in un ambito di estrema superficialità, Sert, invece, abbozza un catalogo elementare delle formalizzazioni architettoniche

⁷⁴ Sert viaggia una prima volta a Parigi nel 1927, per poi trasferirvisi nel 1929 al fine di collaborare nello studio Le Corbusier-Jeanneret al progetto per la Sede della Società delle Nazioni.

identificabili come "moderne"⁷⁵:

"Ossatures metàl·liques i de formigó armat, paret de poc gruix perfectament isolants de la humitat i del fred.(...) La finestra horitzontal compleix millor que cap altra la seva doble funció d'il·luminació i visió.(...) Conseqüència d'aquesta nova tècnica són les noves formes d'una lleugeresa fins avui impossible d'aconseguir".

Ma l'insieme di queste formulazioni rivela, nonostante tutto, una sensibile "cautela" programmatica, rivolta a ricercare in una imprescindibile "oggettività" le ragioni di una nuova poetica dello spazio. E questo aspetto sarà forse quello che evidenzia maggiormente il ritardo o la lacunosa realtà del dibattito sul moderno in Catalogna.

Si continua a parlare, infatti, di "modernizzazione" dell'architettura, più che di "architettura moderna"; operando una delicata distinzione terminologica si discute di "funzionalismo", come adattamento di un sistema figurativo alle mutazioni della struttura produttiva e delle forme di vita nella città, piuttosto che di "razionalismo", come assestamento di un paradigma astratto di conoscenze atto a generare convenzioni stilistiche accomunabili.

Si riscontra in simili posizioni tutta la passività operativa di una visione piattamente storicistica del succedersi degli eventi, da cui resta emarginato l'intervento propulsore del soggetto contemporaneo. Altresí siamo molto lontani dal dibattito sull'ideologia architettonica (dibattito europeo degli anni 20 e 30): esso era soprattutto riflessione su un'attitudine avanguardistica che trascinava anche la disciplina architettonica nel suo vortice ridefinitorio, essendo preminente la originalità sovvertitrice delle definizioni che interveniva criticamente sulle vecchie consuetudini epistemologiche, rispetto ad un riduttivo "mettersi al passo" con l'andamento evolutivo dei tempi.

Solo T.Clavé sposterà l'asse della riflessione su questioni non strettamente "meccaniche", valorizzando il gradiente estetico dei nuovi espedienti linguistici:

"La inquietud arquitectònica actual obeeix, abans que tot, a una necessitat estètica.(...) No hem d'ésser tan materialistes que en una causa d'ordre científic vulguem trobar l'única i exclusiva raó de

⁷⁵ In realtà anche R.Benet parlerà della fabbrica "Myrurgia" e degli edifici di c/Lerida, come di modelli di un'accettabile arquitectura nova. R.Benet, "Arquitectura nova, de laboratoris i ciutadana", Arts i Belles Oficis, Barcelona, Dicembre 1930:

"Algunes dels nostres arquitectes, entre altres A.Puig Gairalt en la fàbrica Myrurgia i R.Reventós en la casa de lloguer del c/ de Lleida, han arribat, em sembla, a formular el nou estil, no pas desproveïts de litote. Hans fet un estil d'avui, pero un estil correcte que és com dir civil."

renovament d'un art com és l'arquitectura."

Pur tuttavia, considerazioni di questa indole restavano assenti dal dibattito perché, letteralmente, non avevano ragione di trovarvi luogo, e d'altronde non si intravede fra le trame delle differenti prese di posizione nessun indizio che possa richiamare parallelismi con analoghe situazioni europee. La modernità in Catalogna non è né avamposto ideologico, né profilo d'avanguardia (per lo meno a livello di concezione), né schieramento radicale ed univoco, bensì pedante acclimatazione (nel migliore dei casi) alle metamorfosi strutturali della società che richiedono il soddisfacimento di nuove esigenze, sia funzionali che visive che tipologiche. E' quanto da più parti viene propagandato come il pressante -ed ormai improcrastinabile- aggiornamento; in effetti, la disciplina architettonica nel complesso non rischierà molto di più di questo plausibile "rinnovo misurato" degli strumenti operativi e dei risultati formali.

Con acutezza lo constatano A.Puig Gairalt e J.Mestres i Fossas, puntualizzando quello che sembra essere il nodo della discussione articolata sulle pagine di "Mirador". In realtà J.Mestres i Fossas non sa "che nome" dare a questo stile che si allontana dalle riconoscibili matrici internazionali e che, radicandosi in questo paese, diventa qualcosa di magmatico e fluido, costitutivamente sfuggente ad una precipua classificazione:

"Tenint com hi ha unes raons solidíssem, es ben lògic esperar que al capdavall, amb més o menys desorientació i entrebancs i per tant amb més o menys retard, s'imposarà a casa nostra, com a tot arreu, aquest nou estil d'arquitectura, que si ben bé no sabem encara com anomenar-lo, el reconeixem cada cop més com a quelcom que lliga perfectament amb el nostre viure i manera de fer i pensar."

Una mancanza di confini netti e dettagliati, una specie di buco nero che catalizza nichilisticamente eventuali determinazioni: in definitiva sarà proprio quest'area fluttuante ed isotropa a delimitare il sito in cui si gioca il destino dell'architettura cosiddetta moderna. Chissà un luogo di transito⁷⁶, dalle designazioni mobili, volubili, provvisorie, che acquista senso grazie ad un suo paradossale consustanziarsi al margine delle dialettiche in cui gli opposti si precisano esemplarmente (accademia vs. razionalismo, per esempio). E' quanto arriva a riconoscere lo stesso A.Puig Gairalt affermando:

"L'arquitectura moderna actual està en un període de transició. D'aquesta, en sortirà l'autèntica arquitectura d'aquesta època (que no sabem quant durarà) i que fixarà l'estil modern que ningú no pot preveure com serà."

⁷⁶ Vedi anche il capitolo introduttivo, pagg. II-30 e segg.

Possiamo qui anticipare che l'ipotetico "stile moderno" derivante da tale interrogativo, sarà rappresentato esclusivamente dalla ipostasi di questo dubbio estremo, dall'impossibilità congenita di uscire da uno stadio, fondazionale, di transizione.

R.Puig Gairalt sarà l'unico delegato catalano al Congresso Internazionale di Architetti tenutosi a Budapest nel 1930 (nell'esposizione allestita in contemporanea, la Spagna viene rappresentata dal progetto d'aeroporto per Madrid di Gutierrez Soto) e, al ritorno, infervorato dagli esempi di architettura moderna visitati nel corso del viaggio -e puntualmente ritratti dalla sua macchina fotografica-, farà una conferenza alla Sala Mozart, organizzata dalla Associació d'Estudiants de l'Escola d'Arquitectura, dal titolo "La nova arquitectura estil de la nostra epoca".⁷⁷

Dopo aver ribadito il carattere universale del nuovo movimento la cui diffusione negli altri paesi è del tutto incontrastata, l'autore si riporta alla situazione spagnola, utilizzando un termine concettuale particolarmente espressivo: desorientació ("El narcotic de la desorientació pessimista d'aquest darrens anys").⁷⁸

Nel prosieguo della conferenza, l'architetto si dilunga nel tratteggiare i principali confini d'identità di questo stile europeo, nel quale -secondo quanto lo stesso R.Puig Gairalt sostiene- predomina un'idea di bellezza basata sui principi fondamentali di semplicità e verità; mostra inoltre una serie di diapositive, testimoni dello stadio di questa corrente nel resto d'Europa e, rimettendosi alla realtà locale, si vede costretto a constatarne l'imperdonabile

⁷⁷ R.Puig Gairalt, "La nova arquitectura estil de la nostra època", El Matí n.488, Barcelona, 10-9-1930.

La conferenza ebbe un notevole riscontro sulla stampa locale; sue notizie o frammenti verranno riportati anche da numerosi numeri di La Veu de Catalunya: n.10765, 6-12-1930; n.10767, 9-12-1930; n.10768, 10-12-1930; n.10769, 11-12-1930; n.10771, 13-12-1930.

La conferenza per intero viene pubblicata, in virtù del ritrovamento del dattiloscritto originale, in:

M.Vidal, Ramon Puig Gairalt, arquitecte i constructor, tesina inedita, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia e Historia, 1982.

⁷⁸ Dirà R.Puig Gairalt in altra parte della conferenza:
"Però ara, volem dir-me quin camí és el que seguien els Arquitectes de la nostra Època?...Cap; la desorientació més gran, que feia, que mentres uns, s'entretenien copiant obres del Renaixement Francès o Italià, altres imitaven el Gòtic o el Barroc d'un País qualsevol. Això és la decadència més gran de la Arquitectura."

ritardo:

"Tots els exemples què hem presentat si bé d'esperit modern conservan encara un aire diguem-ne tradicional. Son com de "esprit de suite", representen la evolució.(...) I pensar que nosaltres encara tenim de començar la evolució!"

Il conferenziere seguita ad elogiare i risultati raggiunti finora da queste modalità, asserendo che dopo il Rinascimento non era esistito nessun altro momento così ricco e stimolante per l'architettura ma, curiosamente, al termine della conversazione, declina qualsiasi responsabilità personale, favorendo ancor più quel clima di disorientamento che sembrava voler in prima persona debellare. Infatti, associando -come è d'uopo in questi tempi inclini ad impostazioni interpretative di stampo "generazionale"- la architettura moderna alle forze giovanili, conclude esortando gli astanti all'azione, e al contempo liberandosi da qualsiasi schieramento di parte che lo potesse vedere coinvolto:

"Vosaltres sôu, estudiants d'Arquitectura, els qui, amb vostre treball, amb l'esforç de l'alegre tenacitat, arribareu a conseguir el perfeccionament de la Arquitectura Nova, en la Nostra Terra; doncs esteu preparats, comensereu a exercir amb una orientació definida i teniu dintre vostre la flama de la Juventut, encesa per aquest ideal renovador del nostre temp." (il sottolineato è nostro)

Che alla fine del 1930, e da parte di uno dei personaggi più inquieti del panorama culturale, si stia ancora aspettando l'avvento di una generazione che si faccia portavoce degli ideali dell'architettura moderna, dimostra in maniera lampante lo sfasamento incolmabile esistente fra il mondo internazionale, ormai avviato su cammini disciplinari solidi e lungamente saggiati, e i primi immaturi conati di rinnovamento sperimentati timidamente in Catalogna.

"LA CITTA' FUTURA"

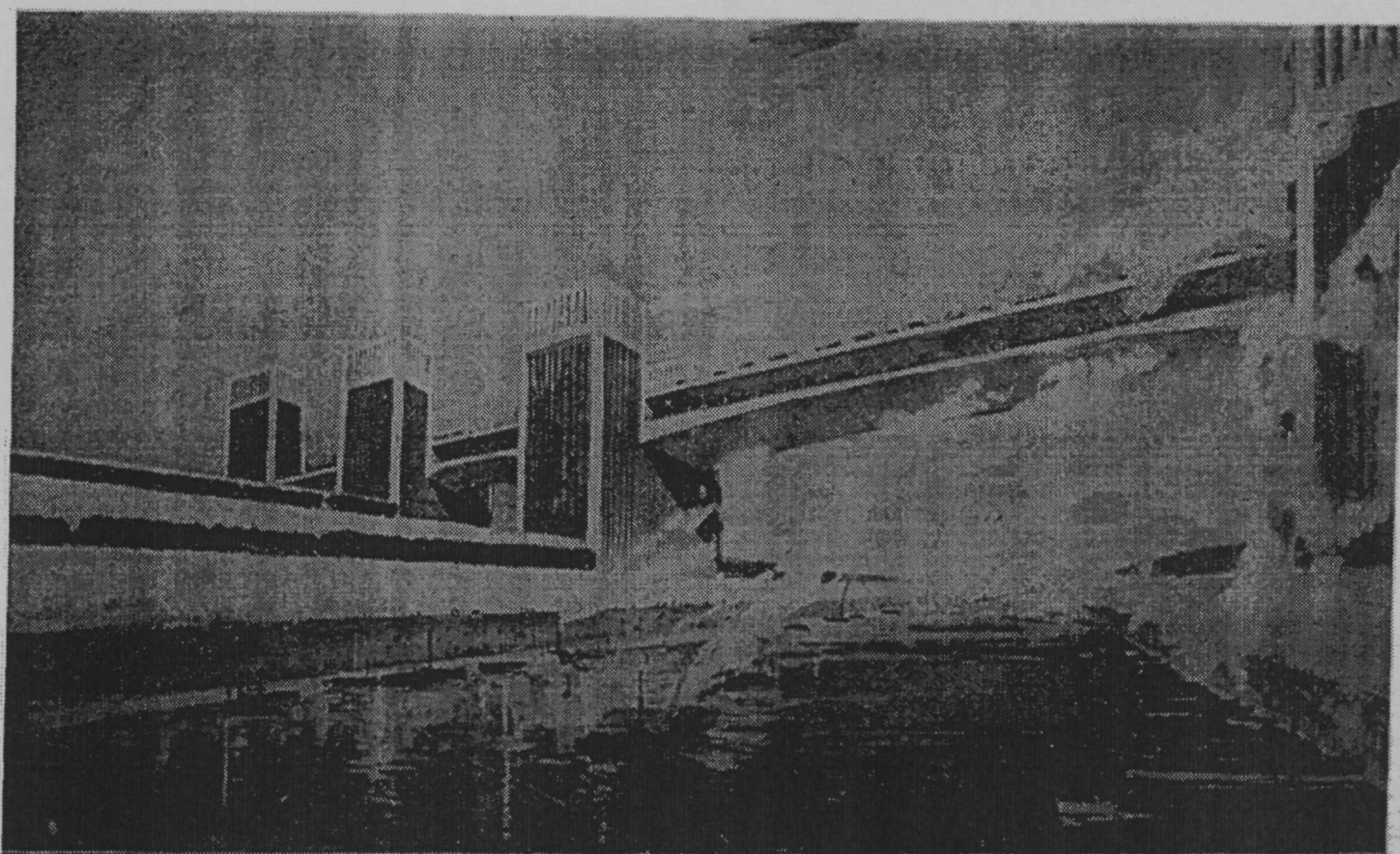
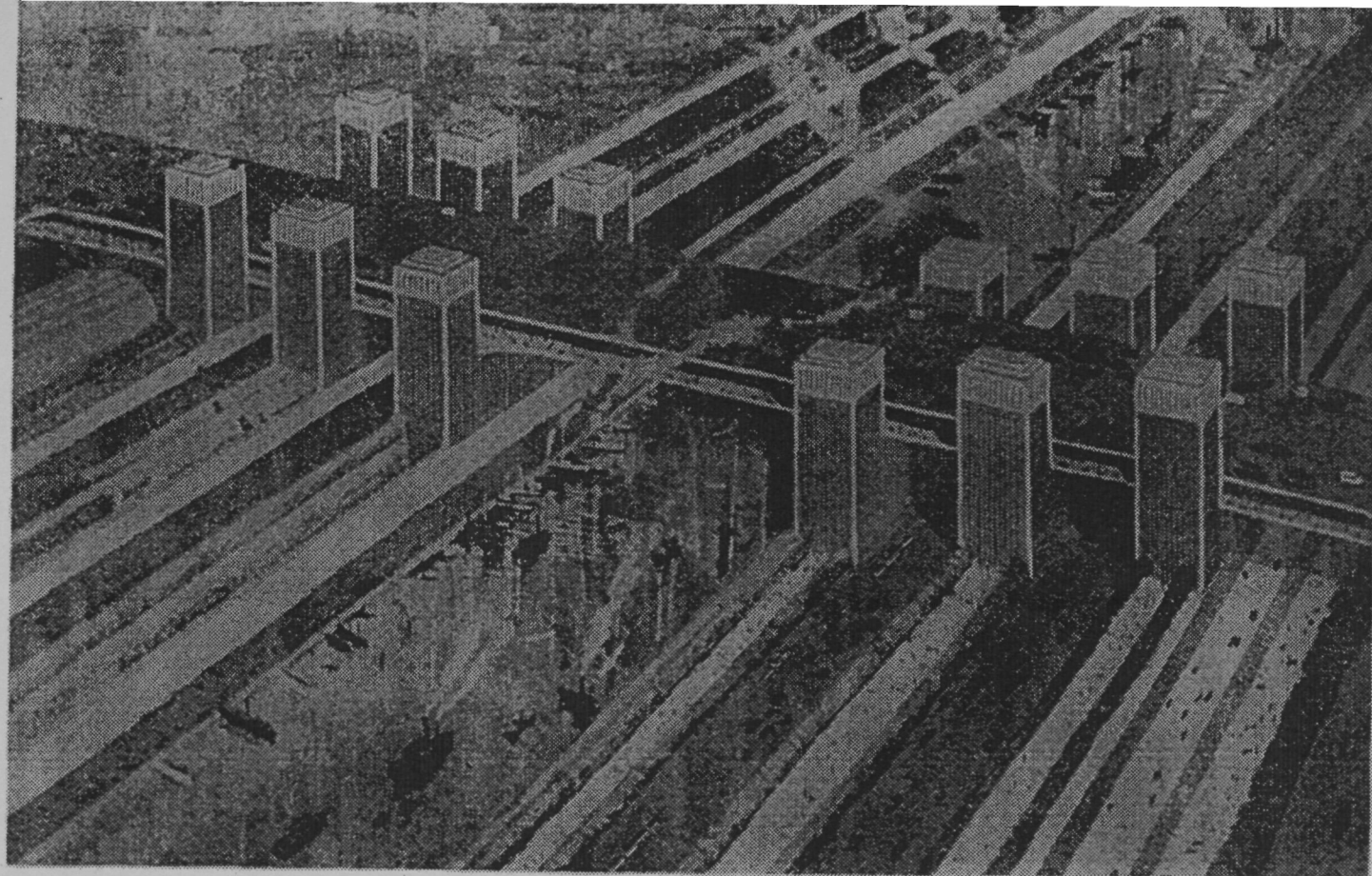
Nel corso dell'esposizione internazionale del 1929, in concreto nel "Pavell6 de la Ciutat", Rubi6 i Tudur6 aveva mostrato una serie di pannelli sul tema di "Barcelona Futura". Nell'articolo di presentazione di questi materiali su "Mirador", in seguito ripubblicato sul "Butllet6 de la Cambra Mercantil", Rubi6 pare assegnare maggiore importanza al prevedibile futuro sviluppo della citt6, arguibile statisticamente dalle evoluzioni storiche, piuttosto che ai suoi fantasmagorici disegni. Infatti in nessun momento egli vede il ruolo dell'architetto andare al di l6 del semplice disegno di riordino di quello sviluppo delle funzioni urbane ritenuto irreversibile e naturale; la sua azione si racchiude dunque nell'incitare i poteri pubblici alla canalizzazione delle tendenze ravvisabili di espansione metropolitana, evitando cos6 quell'ipertrofismo anarchico che gi6 comincia a stagliarsi con chiarezza.⁷⁹ Questo risvolto, che potremmo definire "burocratico", assume per l'architetto una preminenza indiscutibile nei confronti degli accenni visionari di una citt6 futura, che egli stesso si preoccupa di definire "semi-fantastica".

Nei suoi disegni [figg.27,28] ci viene comunque presentata per la prima volta l'iconografia tipica dell'immaginario futurista, laddove l'iperbolismo delle nuove funzioni e l'accentuato gigantismo di tutti gli elementi che contrassegnano una conurbazione metropolitana vengono raffigurati tramite una grafica intenzionalmente opaca e fumosa, i cui toni coloristici risultano gravidi di un profetismo avveniristico e minaccioso nello stesso tempo. Alti grattacieli, ponti sospesi fra i manufatti, strade e passerelle che si intersecano a vari livelli, eliporti sulle terrazze degli edifici ed altre visioni totalmente proiettate verso un ipotetico mondo del domani, vengono sempre avvolti da un'aria spessa e miasmatica, da un'atmosfera inquinata che riesce a visualizzare con indubbia efficacia l'aspetto malefico di questa civilt6 gi6 post-industriale.⁸⁰

⁷⁹ N.M.Rubi6 i Tudur6, "La Barcelona futura", Butllet6 de la Cambra Mercantil n.110, Barcelona, Julio 1930, pp.183:

"L'acci6 municipal no ha de fer m6s que facilitar la tend6ncia natural de cada funci6 urbana, almenys en all6 que la tend6ncia tingui de bona.(...) Aquesta situaci6, biol6gicament natural, haur6 d'6sser afavorida, aclarida, reglamentada pels poders municipals." (il sottolineato 6 nostro).

⁸⁰ cfr. la descrizione letteraria, dai toni decisamente "futuristi", esaltando le avveniristiche potenzialit6 della tecnica, che ne fa F.Canadas,



los subterráneos para peatones, el río canalizado ofreciendo mayores facilidades al tránsito y grupos de rascacielos-soportes de las vías elevadas, forman una de las visiones de la Barcelona futura...

FIG.27.-28. N.M.Rubió i Tudurí, "La Barcelona Futura", 1929.

In ogni caso, al di là della risonanza dei grafemi allucinati di H.Ferris e R.M.Hood, è esplicito il tentativo di Rubió di tratteggiare una certa presa di posizione rispetto alla città moderna. Tanto è vero che questa stessa tensione conoscitiva troverà successivo riscontro nel progetto di riuso della parte bassa dell'esposizione di Montjuich (1930), redatto in collaborazione con R.Durán Reynals [figg.29,30,31].⁸¹ Il piano propone un riassetto della distribuzione delle centralità, predisponendo direzioni alternative allo sviluppo verso oriente della città (verso p.za de las Glorias) così come veniva inizialmente previsto dal piano Cerdà, e cercando di approfittare degli investimenti immobiliari ed infrastrutturali intrapresi in occasione dell'Esposizione Internazionale, con il fine di ubicare nella p.za de España il futuro luogo centrale e d'affari di Barcellona.

L'insieme, tuttavia, offre scarso interesse a scala urbanistica poiché sembra concentrare il suo carattere propositivo soprattutto ad una scala edilizia: si tratta di un piano schematico costituito da corpi ortogonali, fra di loro variamente orientati a formare isolati chiusi o conformazioni irregolari ed aperte, il tutto vertendo sull'asse principale costituito dalla prospettiva fra p.za de España ed il Palau Nacional. A fiancheggiare l'av. de la Reina Cristina verranno collocati degli edifici a torre dalla pianta cruciforme ("...primera experiencia de gratacels entre nosaltres"), ponendo altresì enfasi su una loro altezza scalonata, mentre l'altro carattere di novità dell'intervento consisterebbe -stando alle dichiarazioni dell'autore- nell'impianto tipologico degli edifici in linea: eliminando le corti interne si contribuirà alla igienizzazione del sistema abitativo, consentendo un affaccio esterno a tutti i vani.

"Barcelona Futura", Exposición Internacional de Barcelona - Diario oficial n.37, Barcelona, 16-11-1929:

"...esa nueva Barcelona que se creará entre el Paralelo y más allá del Llobregat. Franqueando el río por puentes gigantescos, la oleada urbana irá invadiendo las poblaciones ribereñas, con las que se establecerá enlace por medio de otras grandes vías que se cruzarán con las que partan del centro urbano.(...) Transcurrían 25, 50 y 100 años, y el Prat, como Las Planas, como los márgenes del Besòs serán plenamente, magníficamente, fragmentos de ciudad cosmopolita; los autobuses, el metropolitano y, acaso, las avionetas y los autogiros, vomitarán multitudes frenéticas, y una recia palpitación urbana estremecerá esa atmósfera tan apacible y esa gleba melancólica, ese agro huraño, donde ya alcanzan las reverberaciones del actual Certamen."

⁸¹ N.M.Rubió i Tuduri, La Plaça d'Espanya centre actiu de Barcelona, (amb un estudi d'urbanització i edificis en col.laboració amb R.Duran Reynals), Libreria Catalonia, Barcelona, 1930.

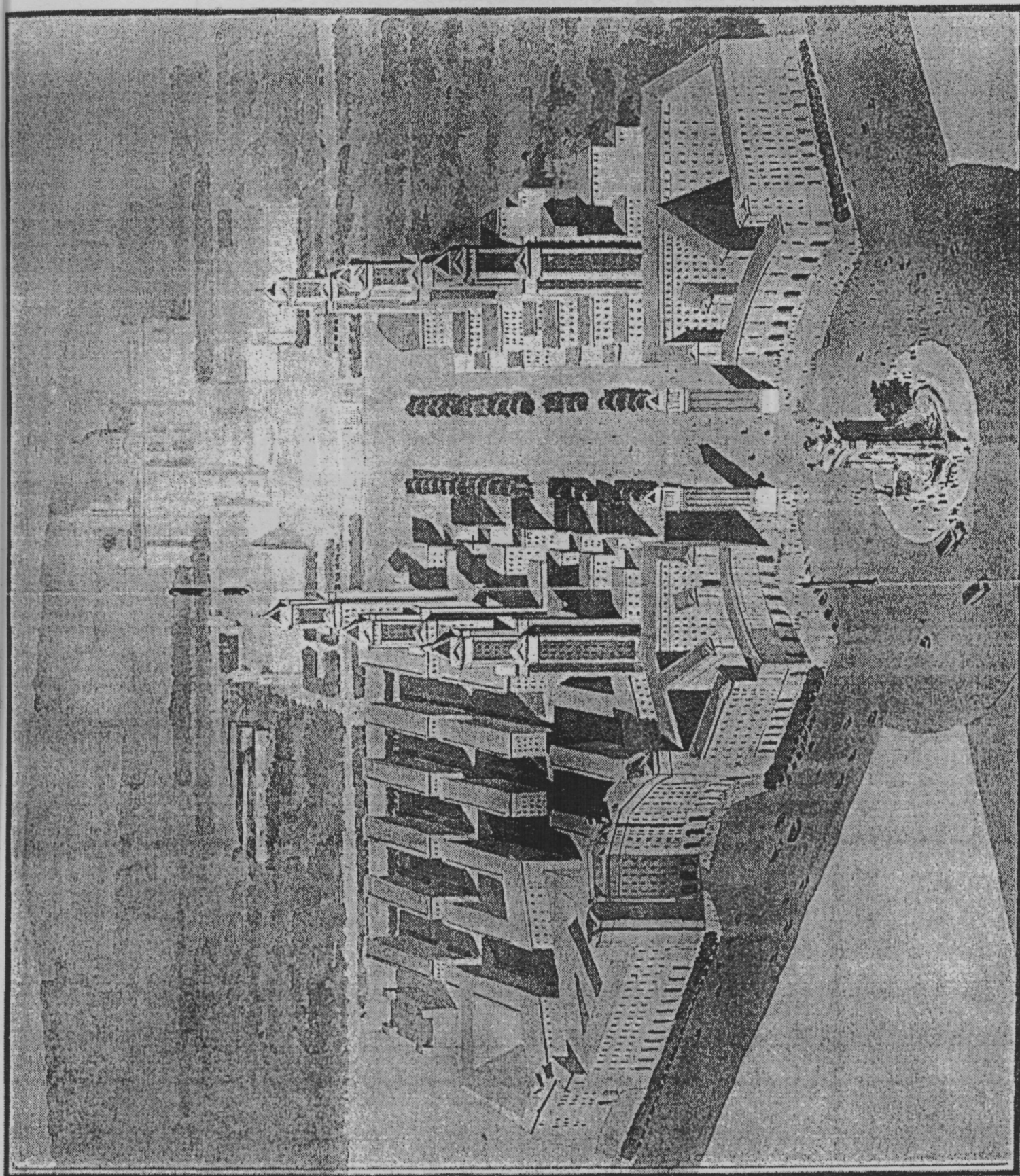
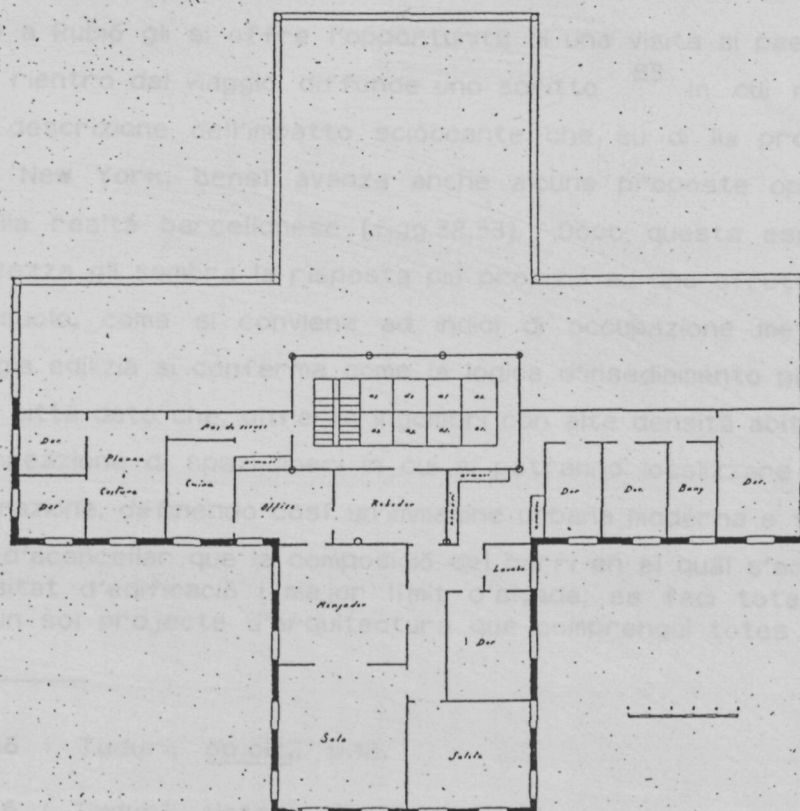
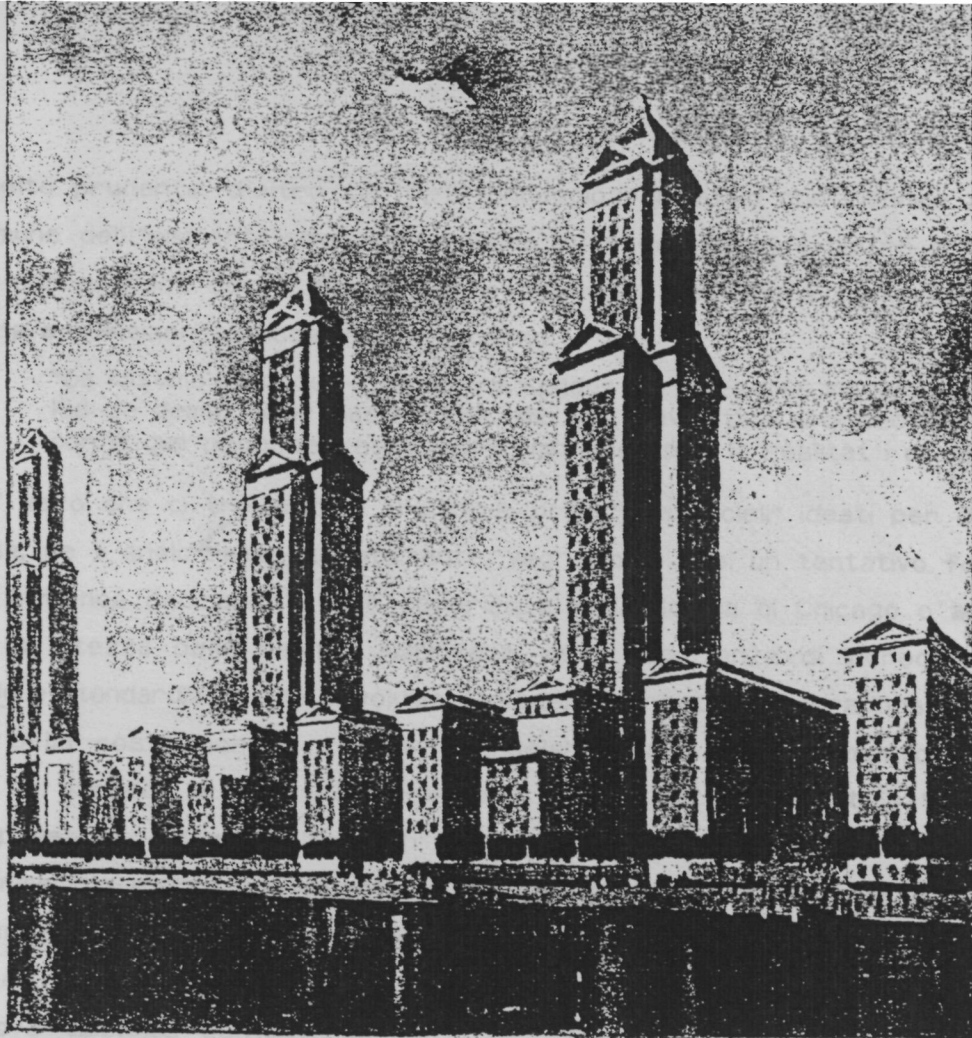


FIG.29. N.M.Rubió i Tudurí con R.Duran Reynals, "La Plaça d'Espanya, centre actiu de Barcelona", 1930.



Planta dels gratacels, dividida en dos pisos de 306 m² cada un

FIG.30.-31. N.M.Rubió i Tudurí con R.Duran Reynals, "La Plaça d'Espanya, centre actiu de Barcelona", 1930.

Molto prudente, d'altro canto, il linguaggio figurativo che ricorre al luogo comune dell'"ambientalismo", prevedendo l'uso di laterizi e pietre artificiali, per non stonare con le preesistenze della p.za de España e rinunciando in tal guisa a qualsiasi "ammiccamento" moderno:

"És llàstima no poder-lo resoldre segons fòrmules més modernes - amb les de demà, millor que no pas amb les d'avui. Una arquitectura mixta con la que proposem està, però, imposada per la realitat i el seny."⁸²

E' vero che ci troviamo di fronte ai primi "grattacieli" ideati per Barcellona; ma, se li analizziamo attentamente, vedremo in essi un tentativo formale che si affianca decisamente alle esperienze della Scuola di Chicago o ai primi edifici in altezza delle capitali americane, quali esperienze di incroci mediati fra stile e standardizzazione. Il volume variamente articolato e gradonato verso l'apice della costruzione, i timpani triangolari a mò di coronamento di ogni blocco del plesso, la trita retorica degli artifici decorativi atti a "ravvivare" il paesaggio edilizio -altrimenti troppo monotono-, la stessa planimetria cruciforme che insinua una volontà di svincolamento "artistico" dalle volumetrie stereometricamente bloccate, declinano un caso di "ingigantimento" degli abituali espedienti compositivi, alieni all'assimilazione cosciente e prefigurante di una nuova tipologia edificatoria.

Nel 1930 a Rubió gli si offre l'opportunità di una visita ai paesi del Nord America e, al rientro dal viaggio, diffonde uno scritto ⁸³ in cui non solo si dilunga nella descrizione dell'impatto scioccante che su di lui provocarono i grattacieli di New York, bensì avanza anche alcune proposte operative nei confronti della realtà barcellonese [figg.32,33]. Dopo questa esperienza lo sviluppo in altezza gli sembra la risposta più propizia ad uno sfruttamento intensivo del suolo, come si conviene ad indici di occupazione metropolitana; questa tipologia edilizia si conferma come la logica d'insediamento più adeguata ad una grande città dato che, oltre ad ingombri con alte densità abitative, essa consente la creazione di spazi liberi in cui si potranno localizzare delle zone verdi di ossigenazione, definendo così un'immagine urbana moderna e funzionale.

"És d'aconcellar que la composició del barri en el qual s'admet major densitat d'edificació i major límit d'alçada, es faci tota d'un cop, en un sol projecte d'arquitectura que compregui totes les cases,

⁸² N.M.Rubió i Tudurí, op.cit., p.12.

⁸³ N.M.Rubió i Tudurí, Notes d'un viatge d'estudis a Nord Amèrica, Barcelona, 1930 (esemplare dattiloscritto).

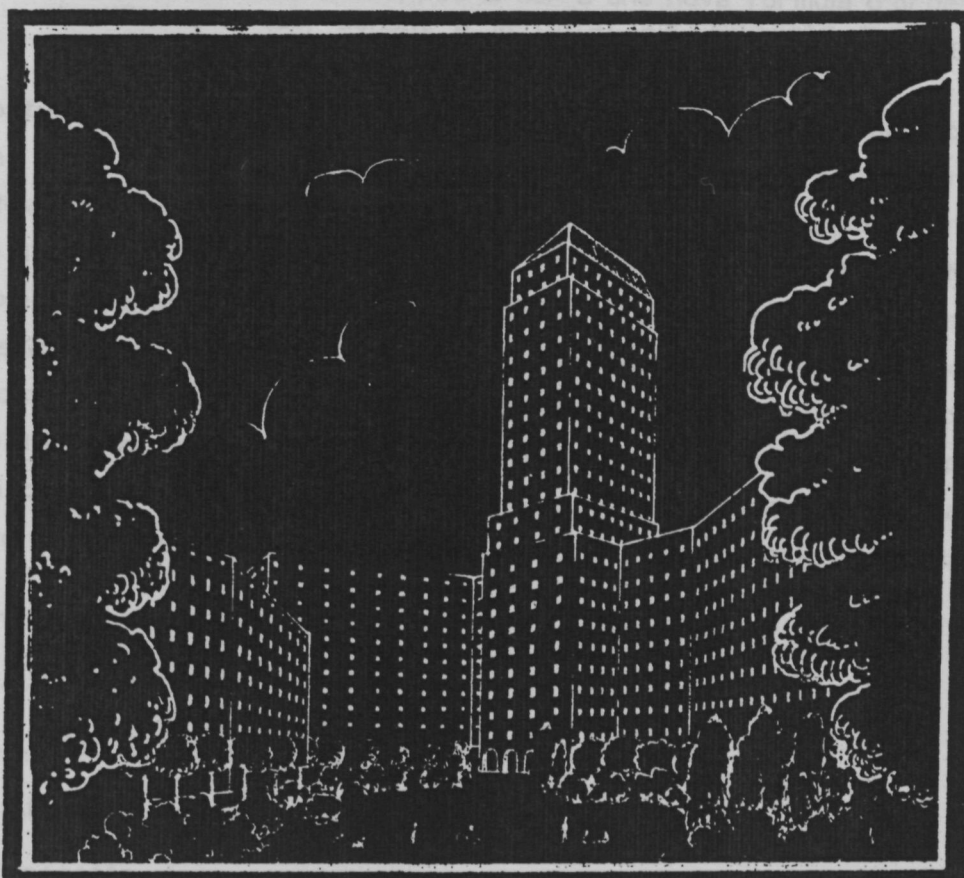
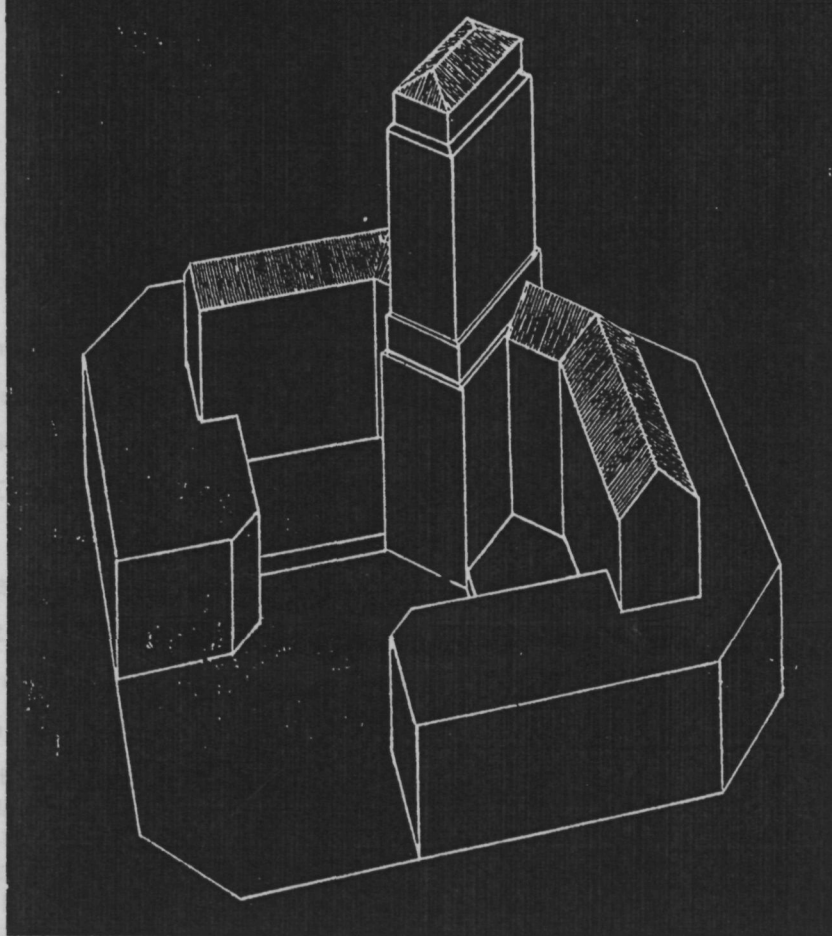


FIG.32.-33. N.M.Rubió i Tudurí, "Proyecto de ocupación de una manzana del Ensanche, 1930.

carrers i solucions d'urbanisme. Es la manera com es pòt traure tot el rendiment possible de l'augment de densitat, així com es pot obtenir del permís de major alçada, un conjunt eficient i impressionant al mateix temps." ⁸⁴

Da un lato, la scelta di fondo che già motivò a suo tempo la soluzione delle torri del progetto di P.za de España; dall'altro, la proposta rivolta direttamente alle forze amministrative riguardo a una riconversione del tessuto edilizio dell'"Ensanche": essa consisterebbe in un'elevazione delle densità odierne in maniera da aprire le corti interne ad un loro uso pubblico, incrementando lo spazio a destinazione prevalentemente collettiva e migliorando, secondo il parere dell'autore, l'assetto figurativo di questa zona grazie alla possibilità di attualizzare l'iconografia edilizia con corpi di fabbrica più elevati e meglio rispondenti ai nuovi fabbisogni urbani:

"En definitiva, es tracta d'agrupar els volums permesos actualment, disposant-los en alçada, en lloc de estendre-ls en planta. Dit d'una altra manera: recuperant per super-elevació d'una part dels edificis les pèrdues econòmiques causades per la reserva d'un espai lliure públic a cada illa." ⁸⁵

"Sense dubte es poden alçar objeccions contra aquesta solució que proposo, però em sembla que un estudi tècnic seriós de la mateixa i de les objeccions que susciti, podria dur a una nova fórmula d'ordenances de l'Eixample que, donant a la ciutat els jardinetes que li falten, introduís un element de varietat i de monumentalitat moderna." ⁸⁶

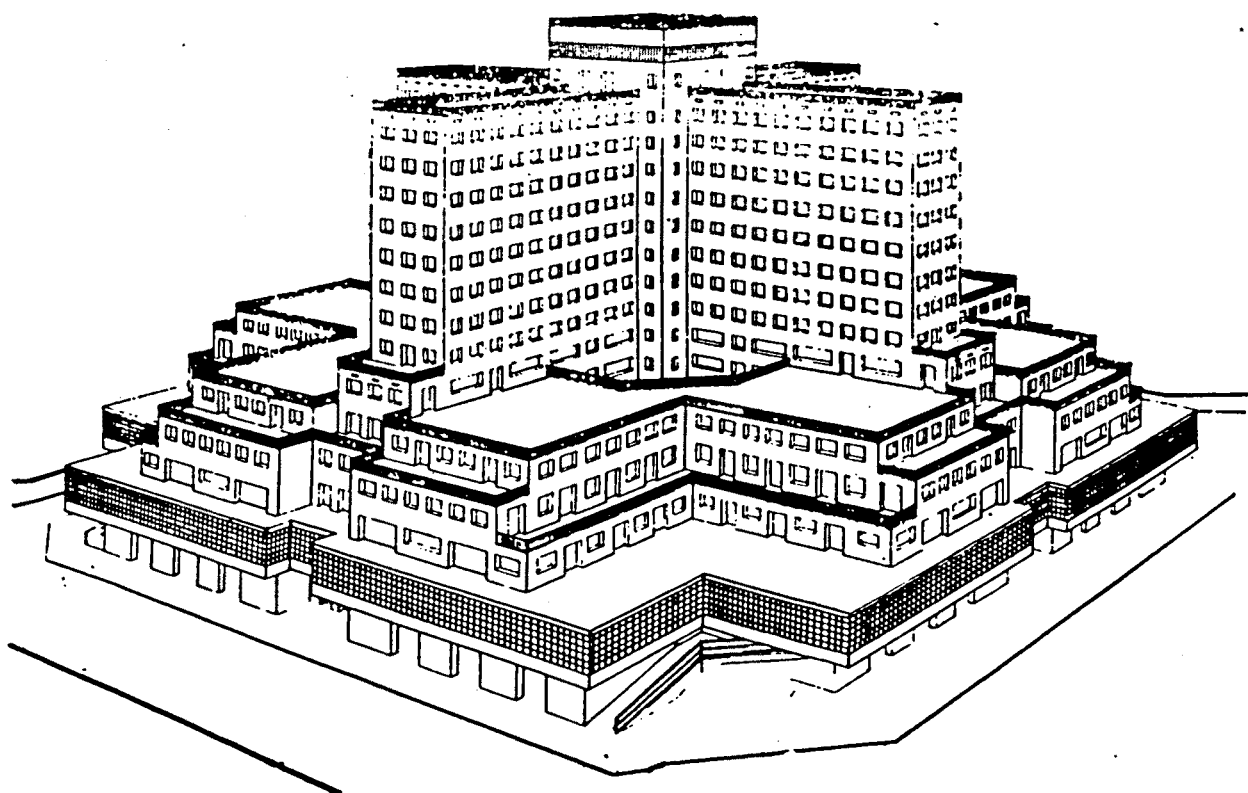
Postulati di principio ed elaborazioni di schemi abitativi urbani che ritroviamo ancora in un altro progetto di quegli anni, elaborato in collaborazione con R.Reventós: un edificio in altezza, polifunzionale, che avrebbe dovuto sostituire il "Mercado de S.Antoni" [fig.34]. ⁸⁷ L'insieme si sviluppa esibendo una complessità di usi riflessa nella composizione volumetrica votata ad esaltare una plasticità delle masse: in una prima piattaforma si prevede un pianoterra con funzione di mercato dell'usato; il primo piano (completamente vetrato) è un mercato d'alimentazione; ad esso segue un grande magazzino commerciale, più due ulteriori piani per uffici, piccole fabbriche, agenzie di compravendita. Da questo alto basamento si staglierà infine il corpo principale di dieci piani

⁸⁴ N.M.Rubió i Tudurí, Notes..., cit., p.5.

⁸⁵ N.M.Rubió i Tudurí, Notes..., cit., p.8.

⁸⁶ N.M.Rubió i Tudurí, Notes..., cit., p.9.

⁸⁷ Il progetto viene presentato nell'articolo:
M.Gifreda, "Actualitat artística", Mirador n.104, Barcelona, 29-1-1931.



Projecte de N. M. Rubió i Tudurí i R. Reventós

FIG.34. N.M.Rubió i Tudurí e R.Reventós, Progetto d'edificio in sostituzione del "Mercado de S.Antonio", 1931.

adibito ad abitazioni popolari con l'eccezione del primo che, circondato da grandi terrazze, potrà essere utilizzato come scuola.

Strutture eseguite per intero in cemento armato ed un estremo dinamismo d'immagine, a cui aggiungere la ripetizione dello schema tipologico cruciforme, confermano le predilezioni di Rubiõ per il tipo a torre quale modello preferibile dello sviluppo edilizio nelle aree centrali di una grande città; benché una simile opzione non arriverà mai ad escludere -neanche nel caso in questione- operazioni "cosmetiche" intraprese per evitare il rischio della monotonia o dell'anonimato; deficienza, questa, attribuibile ai grattacieli contemporanei che si presentano come l'ermetica modellatura di un volume elementare.