

Federico BILO'
Alberto ULISSE

Organizzatori e curatori dell'evento
"A partire da Carlos Martí Arís",
sono docenti presso il Dipartimento di Architettura,
Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

In una giornata dello scorso maggio, abbiamo appreso, con profonda costernazione, della prematura scomparsa di Carlos Martí Arís. Un silenzio eloquente è stato l'inevitabile mesta reazione.

Poi, superata la tristezza, ci è sembrato che, viceversa, bisognasse parlare. Parlare del lavoro di Carlos. Certo, non avremo più il piacere di aprire un suo nuovo libro (o magari tra le sue carte c'è ancora materiale per pubblicazioni postume); non avremo più modo di sorprenderci dell'intelligenza degli indici dei suoi volumi, della costruzione reticolare dei suoi argomenti, della nettezza del punto di vista adottato. Qualità oggettive, del tutto indipendenti dalla condivisione. Ma queste amare considerazioni ci hanno indotto a chiederci: gli studenti, sanno chi sia stato CMA? Hanno letto qualcosa? Conoscono il suo contributo?



CMA | a partire da

a partire da



Carlos Martí Arís

è stato architetto, dottore e professore ordinario del Departamento de Proyectos Arquitectónicos della Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Membro fondatore e vicedirettore (dal 1972 al 1985) della rivista "2c Construcción de la ciudad". Autore di diversi progetti di architettura e di testi importanti, tra i quali: *Le variazioni dell'identità, La cèntina e l'arco, Silenzi eloquenti.*



Mentre approfondiamo a poco a poco la conoscenza delle opere esemplari dell'architettura, acquisita ogni volta più forza l'idea che dietro ogni grande progetto esista una missione, un pensiero teorico, che alimenta e rende vive le forme architettoniche e che è il frutto di una attenta osservazione e di una ricerca paziente e rigorosa. Sappiamo dunque che il sapere specifico dell'architettura si deposita e si conserva nelle opere e nei progetti, dove rimane protetto, ma allo stesso tempo a disposizione, in attesa della nostra scoperta.

Carlos Martí Arís, *La céntrica* e *Forca* 2007.

06.05.2020
h 17:45

aula telematica Google Meet

Dipartimento di Architettura
Università "G. di Annunzio" di Pescara

evento organizzato all'interno dei corsi di Composizione
Architettonica del
Dipartimento di Architettura di
Pescara (Unich)

con il coinvolgimento di docenti:
del DASU del Polilivi,
dei corsi di Composizione
Architettonica del DICAR
del Politecnico di Bari

Dd'A
DIPARTIMENTO
DI ARCHITETTURA

DJ
DIPARTIMENTO
DELL'UNIVERSITÀ

Bold22
ASSOCIAZIONE
CULTURALE

A partire da
Carlos Martí Arís

**INTRODUZIONE
E COORDINA**

Alberto ULSSE
CMA | Ho pensiero, teoria e progetto

CONTRIBUTI

Pepe BARBERI
Etimologie: Similitudini, Condivisioni.

Carlo POZZI
Pretazione ad "Alba Dominica"

Carlo MOCCIA
I fatti geografici come etimologia
della forma urbana

Andrea GRITTI
Silencios eloquentes

Antonio Alberto CLEMENTE
Borges nel suo labirinto

Francesco DEHILLIPS
Il concetto di trasformazione
come motore del progetto

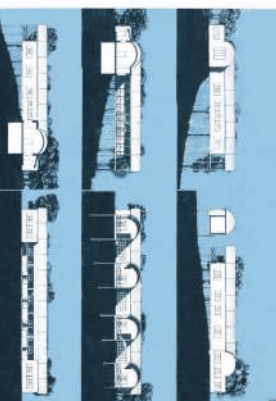
Federico BILÒ
L'imponio surrealistico nell'opera
di Aldo Rossi

Coordinamento scientifico:
Federico BILÒ
Alberto ULSSE

Coordinamento grafico:
Sara D'OTTAVI

2c CONSTRUCCION

ALDO ROSSI 1 Parte



DE LA CIUDAD n.2

2c CONSTRUCCION

JOSEP M. SOSTRES

Arquitecto



DE LA CIUDAD n.4

2c CONSTRUCCION



DE LA CIUDAD n.6-7

2c CONSTRUCCION

1948 NG

2020

DE LA CIUDAD n.1

2c CONSTRUCCION



DE LA CIUDAD n.3

2c CONSTRUCCION

ALDO ROSSI 2 Parte



DE LA CIUDAD n.5

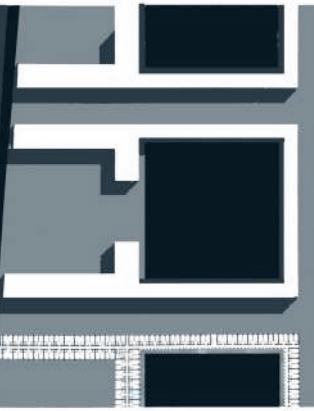
2c CONSTRUCCION

Grupo 2c. Las etapas de un trabajo colectivo



DE LA CIUDAD n.8

2c CONSTRUCCION



DE LA CIUDAD n.10

2c CONSTRUCCION



DE LA CIUDAD n.12

2c CONSTRUCCION

DE LA CIUDAD n.2

DE LA CIUDAD n.4

DE LA CIUDAD n.6-7

2c CONSTRUCCION

DE LA CIUDAD n.9

DE LA CIUDAD n.11

2c CONSTRUCCION

DE LA CIUDAD n.13

a partire da

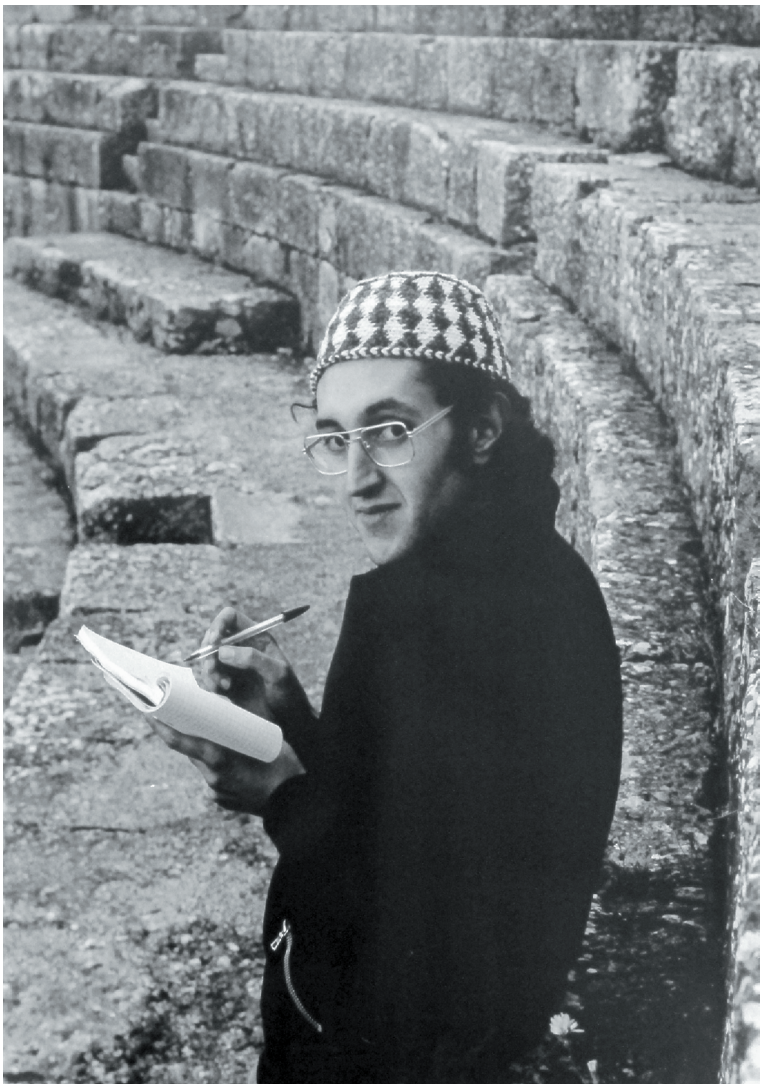
SALA
editori



A volte mi è capitato di paragonare
la relazione che esiste tra
la centina e l'arco
in un processo costruttivo, con
quella che si dovrebbe stabilire tra
la teoria e la prassi nel campo del
progetto d'architettura.

Come la centina, la teoria, a mio
giudizio, non deve essere altro
che una costruzione ausiliaria che,
dopo aver permesso di formare
l'arco, si smonta e scompare
discretamente affinché questo possa
essere visto in tutto il suo splendore.

Questo confronto attribuisce alla
teoria un ruolo importante anche se
la colloca, in ogni caso, al servizio
dell'opera, che è considerata come
l'autentico centro di ogni sapere in
campo artistico.



CMA, rovine romane di Djemila in Algeria, fotografia di Teresa Valdeoriola, inverno 1976.



CMA in *casa Matacas*, fotografia di Fabio Licitra, 2010.



Carles Martí Arís, disegno di Montse Ribas, 2009.

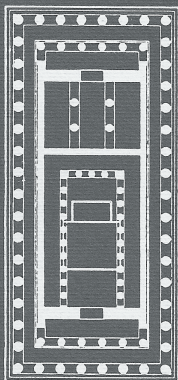


Agostino Renna, Giorgio Grassi, Yago Bonet, Juan Carlos Theilacker e Carlos Martí nell'anfiteatro di Arles, dicembre 1977.

Carlos Martí Arís

Le variazioni
dell'identità

Il tipo in architettura



Studi e progetti

⊙ CittàStudi

Copertina della prima edizione del libro di Carlos Martí, *Le variazioni dell'identità* (Clup, Milano 1990).

Carlos Martí Arís

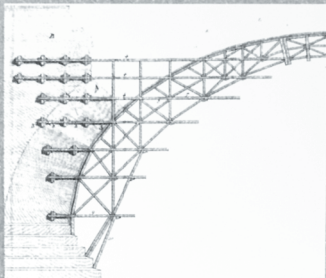
Silenzi eloquenti

Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza

CHRISTIAN
MARINOTTI
EDIZIONI

Copertina *Silenzi eloquenti* (2002).

Carlos Martí Arís



La cèntina e l'arco

Pensiero, teoria, progetto
in architettura

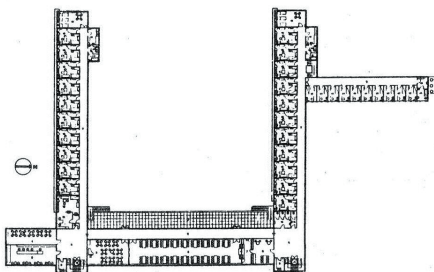
CHRISTIAN
MARINOTTI
EDIZIONI

Copertina *La cèntina e l'arco* (2005-2007).

Carles Martí

OTTO HAESLER

Otto Haesler: un antidoto
contra el subjetivismo



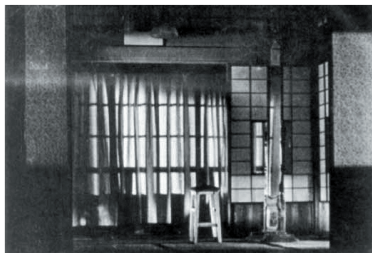
Carles Martí Aris, arquitecto (t. 1972)
Profesor de Proyectos de la ETSA de Barcelona

VIERNES 22 MAYO

Locandina di una conferenza di Carlos Martí tenuta a Siviglia nel maggio 1987.



Mark Rothko mentre contempla No. 25, nel 1951. © gli autori, 1999 © Edicions UPC, 1999.



Quattro fotogrammi dalla scena finale del film "Il gusto del saké", diretto da Yasujiro Ozu nel 1962.
© gli autori, 1999 © Edicions UPC, 1999.

CONSTRUCCION DE LA CIUDAD 20



2c CONSTRUCCION DE LA CIUDAD STIRLING



DE LA CIUDAD n.1

2c CONSTRUCCION ALDO ROSSI 1 Parte



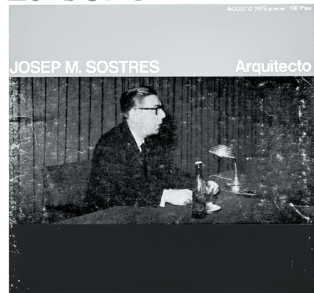
DE LA CIUDAD n.2

2c CONSTRUCCION



DE LA CIUDAD n.3

2c CONSTRUCCION



DE LA CIUDAD n.4

2c CONSTRUCCION ALDO ROSSI 2 Parte



DE LA CIUDAD n.5

2c CONSTRUCCION



1876 CERDA 1976

DE LA CIUDAD n.6-7

2c CONSTRUCCION

Grupo 2c. Las etapas de un trabajo colectivo



DE LA CIUDAD n.8

2c CONSTRUCCION

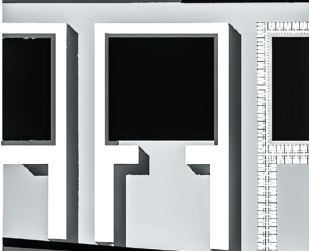


J. P. KLEIN RIES
En la encrucijada de la arquitectura alemana

DE LA CIUDAD n.9

2c CONSTRUCCION

PROBANTI 1977 - PRECIO: 200 Ptas.



GIORGIO GRASSI

DE LA CIUDAD n.10

2c CONSTRUCCION

EN TORNO A LA CASA SEVILLANA



DE LA CIUDAD n.11

2c CONSTRUCCION

EL VENTILADOR TERRITORIAL Y LA CIUDAD SEVILLANA



DE LA CIUDAD n.12

2c CONSTRUCCION

CIUTAT DE MALLORCA:
Evolución y permanencia del centro histórico



DE LA CIUDAD n.13

2c CONSTRUCCION

ALDO ROSSI:
Cuatro obras construidas



DE LA CIUDAD n.14

2c CONSTRUCCION

JOSEP TORRES CLAVE:
arquitecto revolucionario



DE LA CIUDAD 15-16

2c CONSTRUCCION

LA MASIA

HISTORIA Y ARQUITECTURA DE LA CASA RURAL CATALANA



DE LA CIUDAD 17-18

2c CONSTRUCCION

LA COLONIZACION DEL TERRITORIO ARGENTINO
(1825-1925)



LA ARQUITECTURA DE GUNNAR ASPLUND

DE LA CIUDAD n.19

2c CONSTRUCCION



NOVIEMBRE 1982 - PRECIO: 100 Ptas.

DE LA CIUDAD 20-21

2c

CONSTRUCCION
DE LA CIUDAD

LA LINEA DURA

El ala radical del racionalismo 1924-34



22

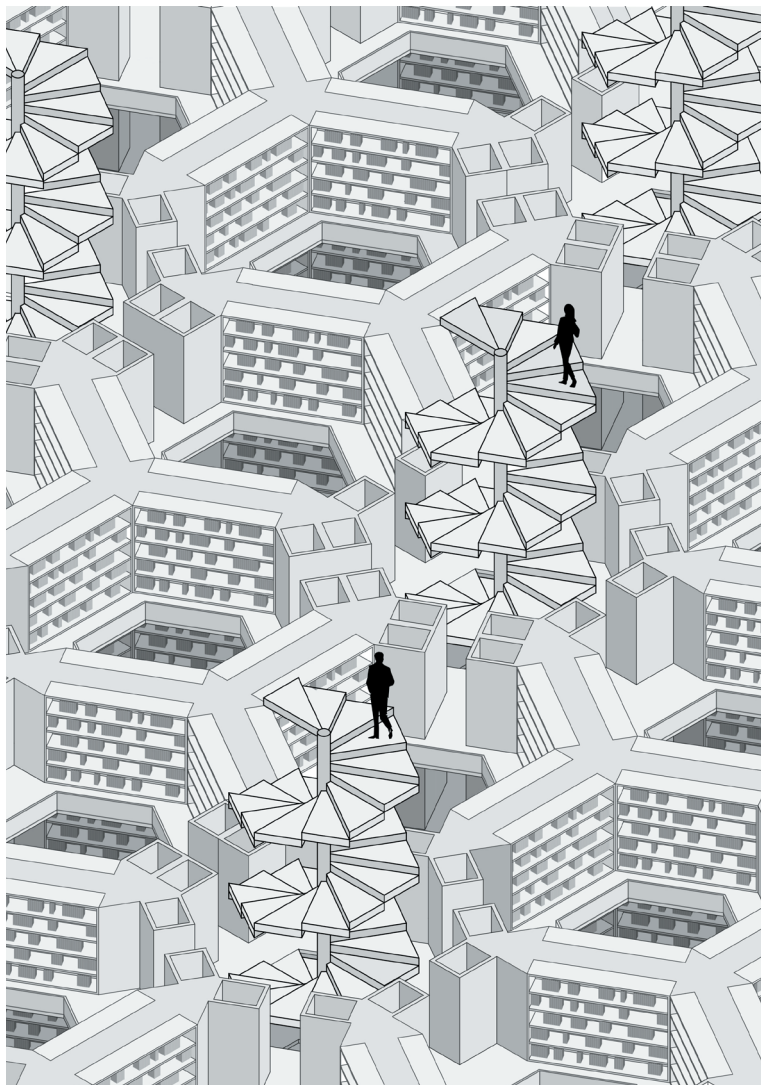
ABRIL 1985

www.2c.com
950 pts.

Copertina del n. 22 (1985) de la revista *2c Construcción de la Ciudad*.



Il silenzio nello sguardo di Michelangelo. Elaborazione digitale Massimo Padrone di un fotogramma tratto dal cortometraggio *Lo sguardo di Michelangelo*, Michelangelo Antonioni (2004).



La biblioteca di Babele. Elaborazione digitale Angelica Nanni.

Ts'ui Pên avrà detto qualche volta.

“Mi ritiro a scrivere un libro”.

E qualche altra volta:

“Mi ritiro a costruire un labirinto”.

Tutti pensarono

a due opere;

nessuno

pensò che libro e labirinto fossero una cosa sola.

Jorge Luis Borges

Si dice

tutte le strade portano a Roma;

sarebbe meglio dire che

l'Urbe è senza confine,

e che, sotto qualsiasi latitudine,

siamo a Roma

Jorge Luis Borges

Carlo Pozzi Simonetta D'Alessandro

ALBA DOMINICA

Masserie di Puglia

introduzione di Carlos Martí Arís
con testo inglese a fronte



Se l'eredità contadina cadrà nell'oblio, si perderanno forse i più preziosi segreti che l'architettura conserva in relazione all'abitare umano.

Carlos Martí Arís

PALOMAR

Copertina del volume Alba Dominica, con introduzione di CMA (2007).



Masseria Ottava Grande.

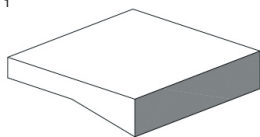


Masseria Posta Torrebiana.

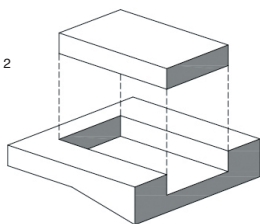


Municipio di Castellbisbal. Veduta della corte, guardando verso il paesaggio a valle.
Fotografia di Fabio Licitra

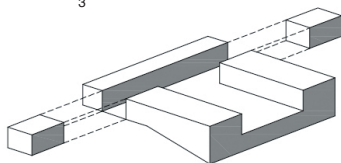
1



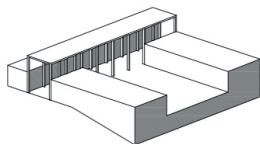
2



3

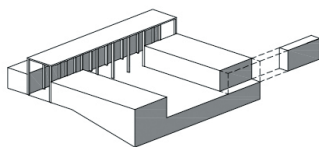


4

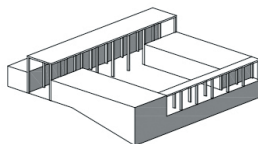


Municipio di Castellbisbal. Schema del procedimento tipologico.

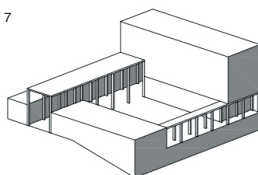
5



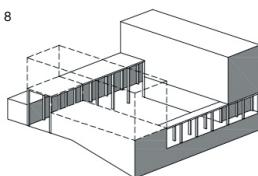
6



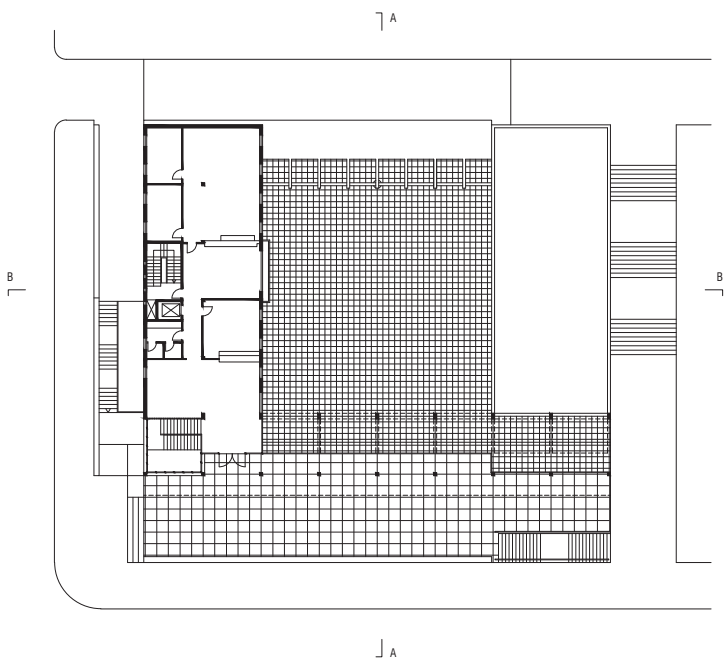
7



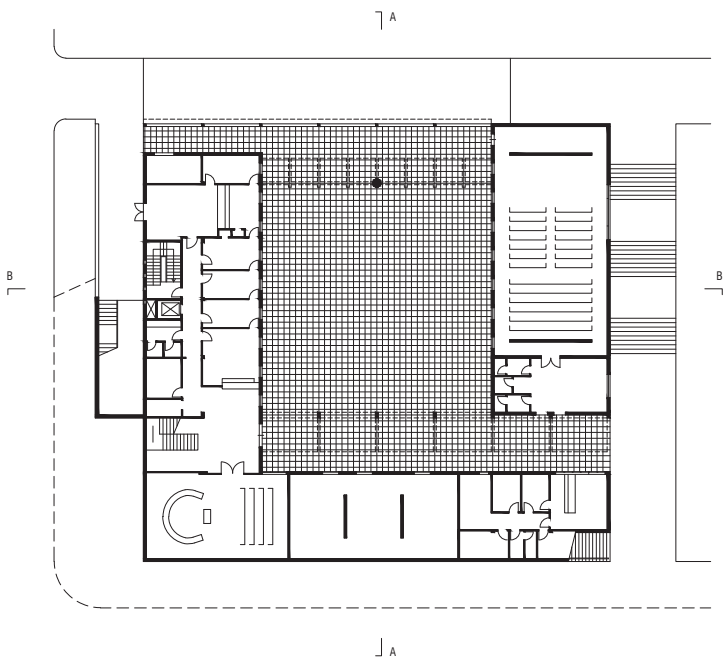
8



Municipio di Castellbisbal. Schema del procedimento tipologico.



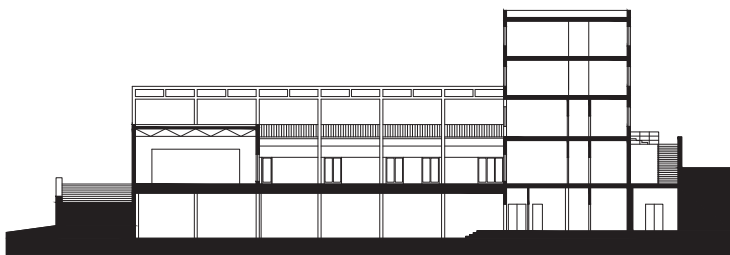
Municipio di Castellbisbal. Pianta alla quota della corte e dell'ingresso principale.



0 5 10 mt



A-A



B-B

Municipio di Castellbisbal. Sezioni A-A e B-B.



Municipio di Castellbisbal. Scalinata lato strada, a monte del Municipio.



Municipio di Castellbisbal. Veduta da valle; a monte del Municipio, la città storica.



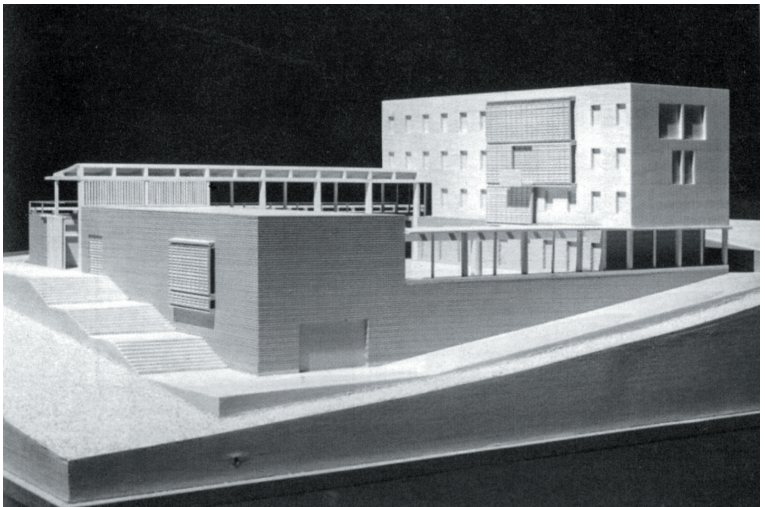
Municipio di Castellbisbal, C. Martí Arís e A. Armesto Aira, 1988-1993. (foto di F. Defilippis)



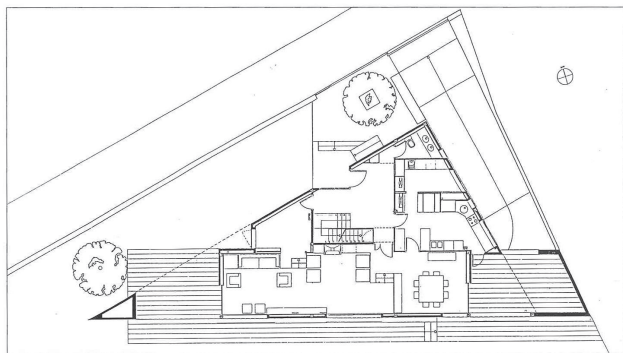
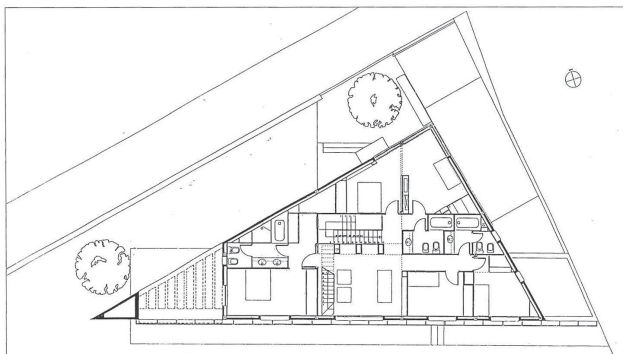
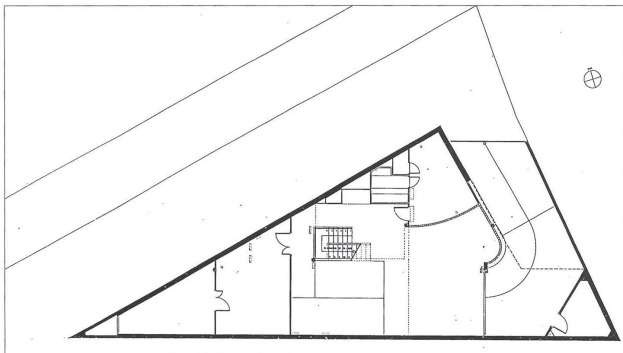
Municipio di Castellbisbal, C. Martí Arís e A. Armesto Aira, 1988-1993. (foto di F. Defilippis)



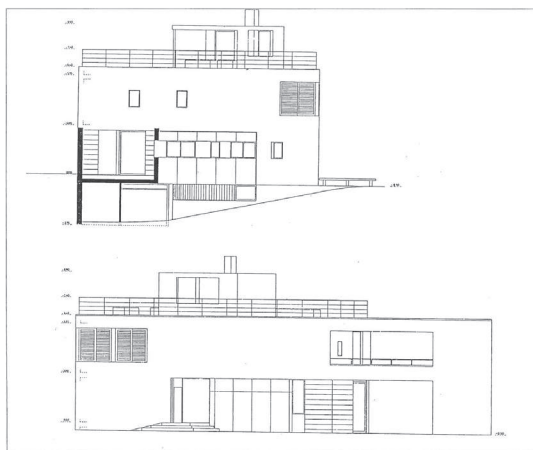
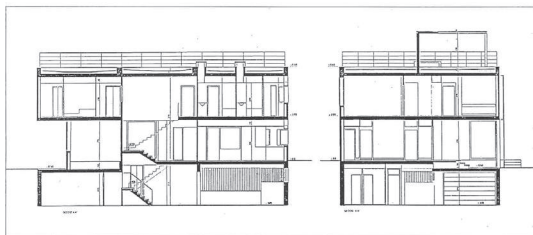
Municipio di Castellbisbal. Veduta dall'incrocio viario avenida Casals/avenida Gaudí.



Municipio di Castellbisbal. Foto del plastico.



Casa triangolare a Esplugues de Llobregat (Barcelona). Piante.



Casa riangolare a Espluges de Llobregat (Barcellona). Prospetti e sezioni.

Carlos / Carlos Martí Arís

un ritratto biografico di Fabio Licitra

Mi sono interrogato molto se nella scrittura della biografia di Carlos Martí Arís si facesse un torto all'idea di anonimato che così bene lui ci ha trasmesso, se venisse raccontato l'uomo prima ancora che il pensiero e le opere. Sono venuto alla conclusione che avrei fatto un torto doppio alla sua memoria se questa scrittura avesse celato la persona, l'amico, il Maestro. Per chi ha avuto il privilegio di conoscerlo sa bene quello che intendo.

Sì, perché oltre a essere un architetto e intellettuale sopraffino, Carlos Martí era una persona di umanità e generosità rarissime, doti che associava a una sottile ironia della quale si serviva per meglio interrogare la realtà e insieme renderla più tollerabile; fosse anche la realtà condivisa di un determinato brano urbano o quella del suo più intimo dramma quotidiano, la malattia che lo ha accompagnato da tanti anni e che ha incrociato il male di questo tempo. Ironia cui corrispondeva un sorriso sornione, indimenticabile; il sorriso di chi sa osservare il mondo circostante di scorcio, per coglierne il nitido profilo e al contempo ogni minima vibrazione. Un sorriso complice, empatico, che metteva a proprio agio chiunque, anche lo studente, suo interlocutore prediletto, e di cui si serviva per trasmettere il suo sapere con profonda leggerezza,

come è stato scritto in uno dei contributi a questo libro da chi lo conosceva bene.

E poi la luce nei suoi occhi, quando davanti gli si palesava la bellezza. Come quando ci trovammo di fronte alla Maja vestida di Francisco Goya. O quando, dal finestrino di un treno che ci portava a Siviglia, inquadrava scorci di paesaggio in sequenza, accreditandoli come imitazioni di opere d'arte, e suggerendo di fatto l'idea, spiazzante, secondo la quale potrebbe non essere la *rappresentazione* il doppio della *realtà*, ma viceversa: ecco allora il susseguirsi, oltre il vetro, di calanchi argillosi dedotti da una sequenza filmica di John Ford, o turgide nuvole sul modello di quelle che inondano le vedute del Canaletto. Per Carlos Martí, anche la natura è opera dell'intelletto, se inquadrata con lo sguardo dell'artefice.

Carlos Martí Arís (Barcellona, 1948 - 2020)

è stato architetto, dottore e professore ordinario del Departamento de Proyectos Arquitectónicos della Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Si laurea nel 1972 alla Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), sebbene la sua vera scuola fu la redazione di “*2c Construcción de la ciudad*”, rivista allineata a quel movimento culturale italiano (la cosiddetta Tendenza) che era riuscito a fare incontrare di nuovo architettura e città, e di cui fu membro fondatore e vicedirettore durante tutto il suo itinerario editoriale, dal 1972 al 1985. Culturalmente legato alla scuola di Milano, si affermò con la pubblicazione

del saggio *Le variaciones dell'identità. Il tipo in architettura* (1990, apparso prima in Italia che in Spagna), rielaborazione della sua tesi di dottorato discussa nel 1988, il cui discorso teorico conduce dal *tipo* in quanto fondamento dell'architettura al *procedimento tipologico* come metodo di progetto più ampio; il suo miglior libro, per la semplice ragione che costituisce il centro gravitazionale di tutta la sua orbita investigativa. Tra gli altri libri va per primo ricordato *Silencios elocuentes* (1999) *Silenzi eloquenti* (2002), con il quale Carlos Martí riporta all'unità del suo giudizio le più differenti esperienze artistiche, inaugurando una poetica del silenzio volta al «rifiuto dell'arte come aggressione isterica ai sensi», proseguita in *La cimbra y el arco* (2005) *La centina e l'arco* (2007) con la metafora del ruolo ausiliario ma imprescindibile della teoria rispetto alla pratica e *Cabos sueltos* (2012), suo ultimo libro, le cui pagine riflettono la dimensione plurima e composita del suo universo intellettuale, pur nella convinzione che in architettura «la complessità non deve mai sfociare in confusione bensì in ordine».

Ed ancora, *Las formas de la residencia en la ciudad moderna* (1991), *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente* (1995) e *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (2008).

L'importanza della sua lettura critica dell'architettura in relazione alle altre arti e del suo ruolo nella didattica gli è stata

riconosciuta nel 2014 dalla ETSAB con il titolo di Magister Honoris Causa e in due occasioni (2009-2015) con il Premio FAD Pensamiento y Crítica.

Una lunga traiettoria personale certo segnata da molteplici interessi (amava definirsi onnivoro), ma tutti finalizzati alla definizione di un ridotto numero di temi ricorrenti quali ad esempio: il lavoro collettivo, la storia nella sua percezione sincronica, la classicità del Moderno, la poetica personale basata sui maestri, e la conseguente –inevitabile per un animo gentile e discreto come il suo– vocazione all’anonimato. Vocazione che avrebbe polarizzato gli ultimi anni della sua vita e prodotto pagine magnifiche, che andava tessendo come suo testamento culturale: l’incompiuto *Anonimo (15 miniaturas)*.

A me, come a molte generazioni di studenti, ha trasmesso soprattutto questo, il suo metodo eteronimo: affidare ai maestri – struttura del processo storico– la struttura della propria poetica. È questo il compito che egli ha imposto a se stesso: mediare tra i grandi nomi, ovvero tra coloro i quali «sono capaci di reinterpretare, all’infinito, la compatta trama universale e che al di là di ogni originalità e stranezza, sono riusciti a inserirsi in maniera possibilmente perfetta nell’universale e a servire nel modo migliore ciò che sta al di sopra della personalità». Una lunga catena di eteronimi –di maestri– in cui situarsi attraverso il proprio anello anonimo. Sebbene ora tutti riconoscano in quell’anello anonimo un grande nome: quello di Carlos Martí Arís.

O

W

A

Atlante	3
Carlos / Carlos Martí Arís <i>Un ritratto biografico di Fabio Licitra</i>	35
Introduzione A partire da CMA <i>Federico Bilò, Alberto Ulisse</i>	43
Etimologie. Similitudini. Condivisioni <i>Pepe Barbieri</i>	45
Il peso della tecnica <i>Alessandra Bianco</i>	53
A partire da <i>L'impronta surrealista nell'opera di Aldo Rossi</i> <i>Federico Bilò</i>	61
Abitare il labirinto <i>Antonio Alberto Clemente</i>	71
Il concetto di trasformazione come motore del progetto <i>Francesco Defilippis</i>	79
2C – Construcción del la Ciudad <i>Sara D'Ottavi</i>	89
L'architetto, il silenzio e l'eloquenza <i>Andrea Gritti</i>	97

Il Municipio di Castellbisbal: corte o agorà	105
<i>Fabio Licitra</i>	
Passeggiare in noi stessi	115
<i>Carlo Moccia</i>	
Fare libri	123
L'attitudine di CMA alla trasmissibilità del pensiero critico sull'architettura	
<i>Orsina Simona Pierini</i>	
Prefazione ad "Alba Dominica"	133
<i>Carlo Pozzi</i>	
CMA, ponte tra l'Italia e la Spagna	141
<i>Victoriano Sainz</i>	
La cimbra se ha roto	147
<i>Felix Solaguren</i>	
La poetica del silenzio: una condizione per il progetto contemporaneo	153
<i>Alberto Ulisse</i>	
Il rapporto fra tipo e progetto (a mò di risposta a Massimo Bilò)	167
<i>Carlos Martí Aris</i>	

**Arte: Cultura dell'immagine/
immagine della cultura**

collana edita da SALA Editori

Direttore scientifico

LUCIA SPADANO

Comitato scientifico

GIORGIO BEDONI

ANTONELLA MARINO

MASSIMO MATTIOLI

Numero 2

CMA

A partire da Carlos Martí Aris

Pubblicazione a cura di:

Federico Bilò

Alberto Ulisse

In copertina:

Elaborazione grafica

di Sara D'Ottavi

*Pubblicazione finanziata con fondi
di ricerca scientifica di Ateneo ex
60% dell'Università degli Studi
"G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara*

SALA Editori s.a.s.

Presidente onorario

UMBERTO SALA

Direttore artistico

ROBERTO SALA

Direttore editoriale

LUCIA SPADANO

*Responsabile redazione e
distribuzione*

LISA D'EMIDIO

Direzione

Corso Manthoné, 53

65127 Pescara | Italia

Redazione

Via Caduta del Forte, 61

65121 Pescara | Italia

www.salaeditori.eu

© Copyright 2021

SALA Editori, Pescara

Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-32196-15-3

*Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.*

Introduzione

A partire da CMA

In una giornata dello scorso maggio, abbiamo appreso, con profonda costernazione, della prematura scomparsa di Carlos Martí Arís.

Un silenzio eloquente è stato l'inevitabile mesta reazione.

Poi, superata la tristezza, ci è sembrato che, viceversa, bisognasse parlare. Parlare del lavoro di Carlos.

Certo, non avremo più il piacere di aprire un suo nuovo libro (o magari tra le sue carte c'è ancora materiale per pubblicazioni postume); non avremo più modo di sorprenderci dell'intelligenza degli indici dei suoi volumi, della costruzione reticolare dei suoi argomenti, della nettezza del punto di vista adottato. Qualità oggettive, del tutto indipendenti dalla condivisione. Ma queste amare considerazioni ci hanno indotto a

chiederci: gli studenti, sanno chi sia stato CMA? Hanno letto qualcosa? Conoscono il suo contributo?

Nel dubbio (per non dire nella certezza) che così non sia, abbiamo tempestivamente organizzato un pomeriggio di lavoro dedicato ai suoi studi, ai suoi ragionamenti e ai suoi progetti. Così, limitandoci alla prima cerchia di amici, abbiamo invitato vari architetti, docenti e studiosi che conoscono la sua opera, talvolta anche amici di CMA, a tessere un discorso corale a beneficio dei tanti discenti. E riteniamo di aver raggiunto l'obiettivo prestabilito: diffondere la sua ricerca.

Successivamente, abbiamo pensato che fosse sciocco disperdere il patrimonio radunato durante quel pomeriggio, e abbiamo pensato ad una agile pubblicazione. E allora ci è sembrato opportuno andare oltre la prima cerchia di amici e chiedere anche ad ulteriori colleghi, italiani e spagnoli, un contributo breve.

Il libro ora nelle vostre mani è l'esito di queste intenzioni. Speriamo, come già sperammo per un analogo volumetto dedicato a Giancarlo De Carlo, che esso funzioni come un viatico, come un indice ragionato per lo studio individuale del lavoro di Carlos.

FB, AU aprile 2021

Etimologie. Similitudini. Condivisioni

Pepe Barbieri

È un allargamento del concetto di tipo a quello più ampio, o meno codificato, - almeno in architettura - di etimo che Martí Aris propone in un suo scritto del 1996. Di etimologia parla, infatti, in un numero di Edilizia Popolare (n.248) in cui erano stati pubblicati due suoi progetti con Antonio Armesto. In quell'occasione Martí Arís rispondeva ad alcune osservazioni che Massimo Bilò, a quel tempo anche coordinatore scientifico della rivista, aveva precedentemente formulato al suo noto testo *Le variazioni dell'identità*. Offre Martí Aris, ancora una volta, una interpretazione non classificatoria e quindi, in quella accezione, stabile e cristallizzata dell'idea di tipo e sottolinea, invece, ridefinendone il significato quale *procedimento tipologico*, la potenza *trasformativa* della sua essenza proiettata nel tempo: la sua capacità adattativa nel passaggio

da una forma ad un'altra. Scrive infatti: «Così come ho cercato di intenderlo, il procedimento tipologico si avvicina più all'etimologia che alla classificazione. L'etimologia cerca l'origine delle parole e studia i processi di trasformazione che portano da una sola radice alle sue molteplici derivazioni. Anche in architettura la ricerca della radice etimologica della forma ci può mostrare i vincoli fra opere di architettura che fino ad ora consideravano come cose separate e sconnesse». Vuol dire interpretare la forma di un'opera, così nel teatro come in musica o in architettura e altre arti, come continua trasformazione di una serie di temi il cui radicamento nella storia rende possibile la loro comprensione e condivisione.

Mi sembra opportuno allora, leggere il rapporto tra questa linea di pensiero ed un'opera di Martí Arís che avevo avuto l'occasione di presentare in quel numero.

Il municipio di Castellbisbal.

La domanda è: si può leggere in questo progetto l'adozione di un procedimento tipologico in cui un principio generatore della forma, un tipo, o piuttosto un etimo spaziale, si traduce a contatto con un presente

– un luogo, una comunità, una domanda – in una sua peculiare, originale e inedita declinazione?

Il municipio di CastellBisbal è una variazione sul tipo della corte. Della corte come struttura riconoscibile del luogo pubblico e non dell'edificio a corte, dove questa sia il risultato della sottrazione di un volume dalla massa dell'edificio. È viceversa il vuoto della corte che, elemento primario, coagula e raduna intorno a sé le diverse parti della costruzione rendendo percepibile la doppia appartenenza di questo spazio collettivo, nello stesso tempo, alla città in alto e alla campagna verso valle.

In un certo senso un vuoto speciale tra altri vuoti: quello in alto, disegnato nella grande piazza/parco e quello aperto e indeterminato del paesaggio della valle. Attraverso un meccanismo di contaminazione, questa corte è, quindi, insieme cavità, ma, per come si pone nella geografia del luogo, anche *podio*, assumendo il significato più antico di uno spazio *sacrale* per la comunità.

Il luogo del Municipio è un declivio in prossimità di una grande piazza. Il dislivello di sette metri offre l'occasione per sviluppare alcuni temi fondamentali del progetto: stabilisce un verso, una direzione, per il ruo-

lo e il significato della corte. Questa, quadrata, della dimensione di 20 metri, è aperta in modo diverso sui due lati, in alto verso la città in basso verso il paesaggio della campagna. Su questi due lati la perimetrazione della corte è realizzata da due elementi permeabili analoghi, due portici di differente carattere e misura, così come reciprocamente alto e basso sono i due corpi pieni che definiscono, chiudendoli, gli altri due lati del perimetro. In tal modo il progetto può essere letto in quanto formato da cinque elementi principali – i due portici, i due corpi e il basamento/podio – e da un unico principio organizzativo: la corte, intorno al cui vuoto si produce la riunione articolata di diverse componenti che esprimono ciascuna un tema architettonico proprio. Utilizzando una metafora musicale si può parlare di una sorta di procedimento contrappuntistico a più voci, su più linee tematiche.

Infatti ognuno degli elementi ha una relazione con gli altri in un gioco di corrispondenze sempre sensibilmente variate e modificate: il portico, i due edifici e il basamento.

Il portico a monte è a doppia altezza verso la corte e, nella vista dal lato della città, misura l'intera dimensione del Municipio, quasi contenendo i due blocchi

principali. È inoltre arretrato rispetto all'impronta del basamento che qui si solleva a costruire una terrazza, mentre il portico a valle, ad unica altezza, segna il limite del basamento allineandosi con il corpo basso ed incidendo l'edificio alto nell'attacco con il podio.

I due edifici dello stesso spessore svolgono un diverso ruolo compositivo non solo per la diversa altezza, ma anche per il diverso rapporto con il basamento. La parte che contiene la sala ne rappresenta una sorta di estrusione, mentre l'edificio alto appare quasi fluttare sul basamento da cui, verso la valle e verso la città lo divide l'ombra sottile dei portici.

Il basamento a sua volta non è solo il podio sul quale si colloca il luogo pubblico e si poggiano gli altri edifici. Attraverso il gioco degli scorrimenti, delle incisioni e delle estrusioni anche esso assume il ruolo di una figura autonomamente riconoscibile.

Quale allora il rapporto necessario tra elaborazioni teoriche e esperienze progettuali?

Carlos aveva scritto, sempre in quel numero di Edilizia Popolare: «Il progetto viene inteso come una forma specifica dell'operare umano che ha i suoi propri procedimenti e che attraverso la ragione dell'agire raggiunge risultati diversi dalla ragione speculativa. Si af-

ferma in questo modo il valore conoscitivo dell'azione: c'è una forma di conoscenza che si sviluppa nell'agire, nel fare e che soltanto così è possibile acquisire. Non si può dunque arrivare al progetto attraverso l'applicazione di un sapere statico, ma a partire da un processo dialettico fra il pensiero e l'azione.

Credo che questo sia anche il modo di vedere il ruolo che la riflessione tipologica svolge nella costituzione dell'architettura: il motore di un lavoro di costante andata e ritorno dall'oggetto al concetto e dalla struttura all'evento. Perché l'elaborazione teorica nel campo dell'architettura diventa sterile se ci si dimentica del fatto che il sapere di questa disciplina si iscrive e si deposita, molto più di qualsivoglia trattato o esegesi proprio nelle opere e nei progetti di architettura, in cui esso appare filtrato e celato, restando in attesa di una scoperta sempre rinnovata».

Ogni progetto, ci rammenta Martí Arís, è una occasione di approfondimento e allargamento della conoscenza. Una conoscenza che si ottiene attraverso l'esercizio consapevole della forma. È per mezzo di una utilizzazione strategica della forma che, come architetti, possiamo, e dobbiamo, mostrare che esistono alternative alla riproduzione banale e automatica del nostro

abitare. Solo alimentando una conoscenza del valore delle forme – non rinchiusa nell’ambito esclusivo dei recinti disciplinari - perché se ne possono riconoscere gli etimi, le matrici, le loro trasformazioni, la ragione profonda della loro scelta, si può assicurare un reale diritto alla città: il diritto, cioè, di negare o accettare di condividere il significato delle forme, collaborare, quindi, alla loro definizione e alla determinazione del loro ruolo nella trasformazione della città, per superare, così, il distacco sempre maggiore tra le *cose* che producono le città e gli *uomini* che le abitano.

Il peso della tecnica

Alessandra Bianco

«La città è il luogo ove la massa soffre il freddo e la fame. La città di domani sarà come il tendone di un circo, sarà percorsa da colori, odori, risate e musica. E l'essere materiale rende ora necessaria la questione del *fare*, vale a dire della tecnica di produzione»¹.

A partire da quanto scritto nella rivista “*ABC*”, nata a Zurigo nel 1924 ad opera di Hans Arp, El Lissitzky, Stam, Meyer, Roth e altri protagonisti dell'avanguardia internazionale, ci occuperemo dell'ultimo numero della rivista “*2c - COSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD*”, fondata nel 1972 da un gruppo di docenti e studenti, il cui direttore è Salvador Tarragó Cid e vicedirettore Carlos Martí Arís.

Il fascicolo 22 di “*2c*”, pubblicato nell'aprile dell'85,

1. Jacques Gubler (a cura), *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano 1994, p. 15

dal titolo - tradotto in italiano - *La linea dura. L'ala radicale del razionalismo 1924-34*, rappresenta un importante traguardo tanto per il gruppo di "2c", quanto per la personale linea di ricerca condotta da Martí Arís: l'architetto è ora, infatti, consapevole della sua appartenenza al moderno, esplicitata attraverso un approccio che predilige gli aspetti tecnici dell'architettura. Non a caso, in quest'ultimo numero, l'attenzione è focalizzata sul decennio che va dal '24 al '34, nel quale la vita degli uomini, dopo la Rivoluzione d'Ottobre in Russia, riceve «nuove fondamenta comuniste, *fondamenta di cemento armato*, valide per tutti i popoli della terra»², come afferma l'artista russo El Lissitzky, uno dei fondatori di "ABC". Ereditata dalla Rivoluzione una *tabula rasa*, giunge il momento di ricostruire la vita, per conquistare quell'universale contemporaneo, a partire dal gesto collettivo dell'architettura. Questa, dovendo tendere a trasformare il mondo materiale, può costituirsi solo conformandosi agli elementi della nuova realtà. Una realtà la cui energia vitale non è più rintracciabile nell'individualismo o nelle personali esi-

2. Lettera di Lissitzky a Malevič, 1919, cit. In Lissitzky-Küppers Sophie, *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresca 1976 (2° ed.), p. 15

genze emotive dell'*architetto-artista-progettista*, quanto piuttosto nella nuova psicologia delle masse, nell'ideologia del proletariato e nel trionfo dei nuovi metodi costruttivi. Dunque, per rappresentare e soddisfare la volontà collettiva, l'architettura si concentra sulla produzione industriale, lavorando ripetitivamente nel quadro del piano collettivo. L'artefatto architettonico è ora definito da parametri costruttivi, che convertono l'architettura in una tecnica oggettiva, esatta, non curante dell'estetica, ma attenta esclusivamente a soddisfare le necessità materiali. Come afferma Mies van der Rohe, non bisogna riconoscere nessun problema di forma: è vitale concentrarsi solo su problemi di costruzione. Estrarre dalla tecnica le basi formali del progetto; ricondurre qualsiasi riflessione agli aspetti economici e produttivi della società del costruttivismo; affermare soltanto il minimo; rappresentare la realtà attraverso la chiarezza d'espressione: la *Nuova Oggettività* è il principale slogan di questa architettura, radicale. Essa oppone resistenza ad ogni deformazione o pressione, considerando la tecnica un dato internazionale del quale impadronirsi come di un'evidenza oggettiva: la direzione perseguita è definita, infatti, *linea dura*.

Il problema del *fare*, con il conseguente desiderio di mostrare la rispettiva soluzione pratica, è un approccio riscontrabile nella forma stessa del fascicolo di “2c”: tutti i diciotto testi, infatti, sono un connubio ben equilibrato di parole e immagini. Tuttavia, nella parte finale, è riscontrabile una maggior presenza di fotografie, come a voler mostrare gli effettivi frutti di quell’architettura radicale, dura.

Gli edifici pubblicati nella rivista, dimostrano chiaramente il trionfo dei sistemi costruttivi, grazie all’uso di materiali quali il cemento armato, l’acciaio, il vetro. Inoltre, i tipi architettonici degli esempi proposti, si riferiscono tutti alla vita intesa come collettività e cooperazione. Sono presenti, infatti, progetti di residenze collettive, come quella per anziani a Kassel, in Germania (1930-32, Otto Haesler e Karl Völker); esempi di fabbriche, come la van Nelle a Rotterdam, in Olanda (1926-30, J.A. Brinkman e L.C. Van der Vlugt); o la Scuola all’aria aperta ad Amsterdam, progettata da Johannes Duiker nel 1930. Sottolineata la predominanza data alla tecnica costruttiva, si rileva anche un nuovo rapporto tra scheletro strutturale e tamponatura. L’ala radicale intende la prima come fondamento tecnico dell’opera, in grado di stabilire un ordine ne-

cessario e un certo grado di libertà, legati alla propria regola costruttiva. La tamponatura, a sua volta, acquista un'indipendenza tale da divenire il mezzo attraverso il quale la struttura si esprime e si rende visibile. Tra i due elementi si instaura uno specifico rapporto, che chiamiamo *peso*; in particolare, *peso leggero*. Infatti, riducendo al minimo i carichi, si alleggerisce, di conseguenza, la struttura stessa e prende automaticamente rilievo l'affinamento tecnico della costruzione nel suo insieme. A tal proposito, la copertina di "2c" riporta un disegno dello straordinario progetto, mai realizzato, che partecipa nel 1926 al concorso per la costruzione di una scuola primaria nel centro storico di Basilea, la *Petersschule*. Il termine stra-ordinario non è usato a caso: si tratta di un progetto fuori dall'ordinario, quasi un contro-progetto, una voluta provocazione. Come suggerisce il titolo del testo di "2C" a esso dedicato, si tratta di una *situazione limite*. Innanzi tutto, il progetto è inserito in un contesto storico-architettonico che narra di un certo monumentalismo legato alla tradizione, volutamente abbandonato e negato dalla nuova scienza costruttiva socialista. Il volume parallelepipedo occupa il 40% dello spazio disponibile; il restante 60% è occupato da grandi piattaforme elevate, agget-

tanti fino a 28 dal corpo principale, e appese a soltanto quattro cavi in acciaio. Un decisivo entusiasmo per la tecnica, espresso attraverso la leggerezza, estrema, del sistema strutturale. Tuttavia, sono anche altre le motivazioni alla base di tale scelta: è necessaria, infatti, una zona ricreativa all'aperto per i bambini, facilmente raggiungibile dagli spazi interni delle aule. Attraverso una scala addossata alla parete opposta del volume, è possibile collegare le piattaforme elevate ad un lastrico solare, posto in cima all'edificio: si crea così una sorta di *promenade architecturale* che avvolge il corpo principale e che ha inizio, tramite una scala, dallo spazio urbano. Questo elemento, che tutto avvolge, rende non esattamente identificabile la facciata principale, che negli edifici appartenenti alla tradizione, invece, è sempre chiaramente espressa. Lo spazio urbano, inoltre, non risulta affatto compromesso dalla presenza dell'edificio: quelle piattaforme elevate permettono di ricavare uno spazio a quota urbana, aperto ma coperto, una sorta di grande portico, molto utile a garantire ai bambini un contatto con l'esterno anche nei giorni di cattivo tempo. Una scelta, dunque, funzionale ed estremamente dura, provocatoria ma leggera, dal punto di vista tecnico. Il progetto della *Petersschule* è

l'emblema perfetto di una doppia formula, stabilita da Hans Schmidt, divenuta il grido di guerra degli architetti radicali, come si legge tra le pagine di "2c":

COSTRUZIONE X PESO = MONUMENTALITA';

COSTRUZIONE/PESO = TECNICA.

Ringrazio Massimo Bilò per avermi cortesemente prestato la propria copia del fascicolo n. 22 di "2c", donatagli da Carlos Martí Arís nel 1991.

A partire da

L'impronta surrealista nell'opera di Aldo Rossi

Federico Bilò

L'impronta surrealista nell'opera di Aldo Rossi è il titolo di un saggio contenuto nel libro *La centina e l'arco*, pubblicato da Carlos Martí Arís nel 2005; ma la «rilettura dell'opera di Aldo Rossi», come CMA definisce il suo scritto, risale al 1996. Perché CMA si occupa di Rossi? I motivi sono molti, ovviamente. Una spiegazione la fornisce Elisabetta Vasumi Roveri, evidenziando il riconosciuto legame tra l'architettura italiana e quella spagnola. Scrive Roveri: «Aldo Rossi, come è noto, occupa un posto importante nelle relazioni tra le culture architettoniche italiana e spagnola del secondo Novecento. [...] Per il gruppo di giovani architetti che costituiva il nucleo redazionale della rivista "2C. Construcción de la ciudad" vi sarebbe addirittura stata un'identificazione diretta con il suo pensiero»¹ e, come

1. Elisabetta Vasumi Roveri, *Aldo Rossi e L'architettura della città. Genesi e fortuna di un testo*, Allemandi, Torino 2010, p. 154.

sappiamo, CMA faceva parte di quel gruppo. Roveri usa prudenzialmente il condizionale, ma una sorta di «identificazione» è acclarata: pertanto, un'altra spiegazione è la fascinazione di Arís per l'opera di Rossi. Si legge nel saggio: «la sua attività intellettuale [di Rossi, n.d.r.] è stata l'epicentro di un movimento culturale che ha scosso le fondamenta dell'architettura europea»². Qui, al contrario, non vi è alcuna prudenza: l'affermazione è netta e importante. E se coniughiamo questa affermazione con il titolo del saggio, possiamo lecitamente affermare che il citato «movimento culturale» ha un'impronta surrealista. Affermazione intrigante, che ha il merito (non del tutto originale) di mettere sotto una specifica luce -la luce del surrealismo- l'intero contributo rossiano.

Per comprendere il saggio di CMA, occorre chiarire, da un lato, quali caratteristiche presenti il *sur-realismo* e, dall'altro, come si manifesti il surrealismo nel lavoro di Aldo Rossi. Facciamo ricorso ad alcuni testi, tra i quali il *Manifesto del Surrealismo*, scritto da André Breton nel 1924; *Fine Millennio*, una raccolta di vari scritti di

2. Carlos Martí Aris, *L'impronta surrealista nell'opera di Aldo Rossi*, in Carlos Martí Aris, *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, (2005), Christian Marinotti, Milano 2007, p. 127.

James Graham Ballard; la prima monografia su Aldo Rossi, scritta da Vittorio Savi nel 1976; e, ovviamente, i due libri principali scritti da Rossi stesso: *L'architettura della città*, del 1966 e *l'Autobiografia scientifica*, del 1981 (in inglese; in italiano fu edito nel 1990). Ma procediamo con ordine. Cos'è il Surrealismo? Domanda piena di insidie che ammette varie risposte, anche divergenti. Qui, aiutiamoci con due letture. Nel 1920, Tristan Tzara scrive *Per fare una poesia dadaista*, che così recita: «Prendete un giornale. Prendete le forbici. Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia. Ritagliate l'articolo. Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacco. Agitate delicatamente. Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco. Copiate scrupolosamente. La poesia vi somiglierà. Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompresa dal volgo»³. Il precedente dadaista è fondamentale per

3. Tristan Tzara, *Per fare una poesia dadaista*, cap. VIII di *Dada. Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* (1920-21). In Tristan Tzara, *Manifesti del Dadaismo e lampisterie*, Einaudi, Torino 1975, p. 28.

il surrealismo e la tecnica del *cadavere squisito*, tipica del surrealismo, deriva esattamente dalle prescrizioni di Tzara. Nel 1924, Breton dà la seguente definizione del surrealismo: «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero [...] il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici...»⁴. Se poi vogliamo anche aiutarci con le arti visive, possiamo ricordare alcuni dipinti, come la “Piazza d'Italia” di Giorgio De Chirico, del 1913, o “La persistenza della memoria” di Salvador Dalì, del 1931. A queste indicazioni, basilari ma ormai centenarie, affianchiamo un'osservazione di Ballard che, a metà degli anni Sessanta, notava come «la pervasività del surrealismo» fosse una «prova sufficiente del suo successo. I paesaggi dell'anima, la giustapposizione del familiare e dell'estraneo, in genere tutte le tecniche di impatto violento fra i due mondi, sono diventate

4. André Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 31.

parte dell'armamentario della pubblicità e del cinema, per non parlare della fantascienza»⁵. C'è qualcosa che consente di accomunare le definizioni citate e i quadri evocati? Sì, c'è e possiamo individuarlo nell'*analogia*, concetto indispensabile per comprendere l'automatismo psichico illustrato da Breton.

Tuttavia, prima di parlare di analogia e dell'impronta surrealista nell'opera di Rossi, è bene ricordare i suoi due libri fondamentali, poc'anzi citati. *L'architettura della città* (1966) vorrebbe essere un libro di teoria dell'architettura: pretende di essere oggettivo e scientifico, al fine di fondare la scienza urbana. Esamina la città storica, intesa come un'unica grande architettura, pur se fatta di parti; lungo il testo si parla di monumenti, di tracciati, di tessuti abitativi, di rapporti tra i tipi edilizi e la forma della città, di *locus* e di tante altre cose importanti. *L'Autobiografia scientifica* (1981) vorrebbe invece essere un libro soggettivo e poetico, che offre una visione personale dell'architettura: è un racconto spiraliforme delle esperienze di Rossi, della sua formazione, dei suoi viaggi e dei suoi proget-

5. James Graham Ballard, *L'avvento dell'inconscio*, "New Worlds", 1966; ora in James Graham Ballard, *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Baldini&Castoldi, Milano 1999, p. 126.

ti. CMA mette i due libri in rapporto tra loro e tale rapporto viene stabilito a partire da questa osservazione: la teoria di Rossi «non risiede esclusivamente in *L'architettura della città*. Questo libro è piuttosto un bilancio o una conclusione di studi e riflessioni anteriori, a partire dal quale ha inizio nuovo ciclo nel quale si dispiega in tutta la sua ricchezza il ventaglio teorico dell'autore dando vita ad una nutrita e articolata serie di testi che si costruiscono attorno ad un concetto che Rossi definisce come il principio della città analoga⁶. Ma per poter parlare della *Città Analoga*, dobbiamo prima considerare l'analogia, che è il concetto cruciale. Cos'è, dunque, l'analogia? Diamo due definizioni. Quella, per così dire, ufficiale, fu stabilita da Carl Gustav Jung, che scrisse: «il pensiero "logico" è il pensiero espresso *in parole*, che si indirizza all'esterno come un discorso. Il pensiero "analogico" o fantastico è sensibile, figurato e muto, non un discorso ma un ruminare materiali del passato, un atto rivolto all'interno. Il pensiero logico è "pensare per parole". Il pensiero analogico è arcaico, inconscio e non espres-

6. C. M. Aris, *L'impronta ... cit.*, p. 128.

so, e praticamente inesprimibile a parole»⁷. Vi è poi la definizione di Octavio Paz, letterato vicino, non a caso, al surrealismo; scrive Paz: “Grazie all’analogia, il paesaggio confuso della pluralità e dell’eterogeneità, trova un ordine e diventa intellegibile”. Da entrambe le definizioni deduciamo che ci troviamo di fronte ad una diversa forma del pensiero.

Ma, accertata questa diversa forma del pensiero, in cosa si manifesta l’attitudine analogica di Aldo Rossi? In primo luogo, nei disegni; disegni che, in realtà, sono montaggi, o collage, come le poesie di Tristan Tzara; disegni che sono costruzioni fatte con *pezzi e parti*, come avrebbe detto Ezio Bonfanti⁸. In secondo luogo, nei progetti; ma di questi non è possibile parlare ora. Ancora, nel famoso collage della *Città Analoga*, presentato da Rossi alla Biennale di Venezia del 1976. Secondo CMA, tutto il lavoro di Rossi, a partire da una certa data e insieme al grande pannello

7. Tale definizione si trova in una lettera che Jung scrisse a Freud ed è citata in Vittorio Savi, *L’architettura di Aldo Rossi*, Franco Angeli, Milano 1985, pp. 112-3.

8. Ezio Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi*, in “Controspazio” n. 10, 1970. Ora anche in Ezio Bonfanti, *Nuovo e moderno in architettura*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 343 e sgg.

veneziano, «sviluppa il concetto di città analoga, intesa come processo compositivo che permette riunire, in un piano sincronico, oggetti e figure di condizione e origine diverse, carenti di un nesso logico apparente che li leghi, ma che si richiamano l'un l'altro attraverso l'immaginazione e l'esperienza autobiografica che li evoca»⁹. In altre parole, più passano gli anni, più Aldo Rossi si allontana dalla sua iniziale e presunta¹⁰ impostazione scientifica, diventando sempre più autobiografico e soggettivo. Del resto, lo afferma lui stesso in un paio di celebri passi dell'*Autobiografia scientifica*. La prima: «forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario. Ma questo elenco tra immaginazione e memoria non è neutrale, esso ritorna sempre su alcuni oggetti e ne costituisce anche la deformazione o in

9. C. M. Aris, *L'impronta ... cit.*, p. 129.

10. Usiamo l'espressione "presunta" perché riteniamo, come vide bene Tafuri già nel 1968, che anche il libro a fondamento della scienza urbana, *L'architettura della città*, sia piuttosto un manifesto poetico. Cfr. Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p. 201, n. 7.

qualche modo l'evoluzione»¹¹. La seconda: «mi avvicinavo all'idea di analogia che era per me dapprima un campo di possibilità, di definizioni che si avvicinavano alla cosa rimandandosi l'un l'altra; si incrociavano come gli scambi dei treni»¹². Con queste citazioni, si dispiega chiaramente il procedere surrealista di Rossi. Scrive infatti CMA: «con la pubblicazione, nel 1981, dell'*Autobiografia scientifica* si evidenziano le affinità tra Rossi e lo spirito surrealista. Come sostiene Vincent Scully nel poscritto dell'edizione inglese dell'opera, riferendosi al libro in questi termini: "Non è lineare [...] Avanza circolarmente. Cosicché tutto sembra un sogno: mutevole ed insieme statico, ruotando attorno a fulcri ossessivi. Il ragionamento cosciente sembra restare indietro". Ed è lo stesso Rossi ad affermare, in un passo del libro: "L'analogia è tanto più infinita quanto più immobile, e, in questo duplice aspetto è contenuta una smisurata follia"»¹³.

11. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 27.

12. Ivi, p. 100.

13. C. M. Aris, *L'impronta ... cit.*, p. 133.

Abitare il labirinto

Antonio Alberto Clemente

La sintonia tra Carlos Martí Arís e Jorge Luis Borges ha radici lontane nel tempo. Queste le parole che chiudono *Le variazioni dell'identità*: «Jorge Luis Borges ha ipotizzato che l'immensità della letteratura può essere contenuta in poche metafore. Allo stesso modo, abbiamo cercato di vedere l'architettura. Pensiamo comunque che questo approccio, malgrado il suo carattere essenzialista e sovraperonale, non uniforma l'esperienza delle cose e neppure ne sfuma i tratti. Perciò questo studio non vuole essere fautore della neutralità o della assimilazione indiscriminata ma, optando per una determinata concezione dell'operare artistico, rivendica dichiaratamente un'architettura strutturata, chiara e concisa»¹.

1. Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità*, CittàStudi, Milano 1990, p. 176. È utile ricordare il libro è la rielaborazione della tesi di dottorato che Carlos Martí Arís ha discusso nell'aprile 1988 per il *Departamento de proyectos della Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona*.

Queste le parole che aprono *Silenzi eloquenti*: «Borges invoca con insistenza l'idea che una delle massime aspirazioni dell'arte sia il superamento degli aspetti puramente individuali e la conquista di una dimensione espressiva di carattere sovrapersonale»².

Borges è un vero e proprio compagno di viaggio con il quale Martí Arís, più volte, ha trovato molteplici corrispondenze; ha stabilito una sorprendente comunanza di vedute; ha condiviso un vero e proprio sodalizio culturale. Il rapporto di interdipendenza con lo scrittore argentino appare chiaramente da una pluralità di temi all'interno dei quali letteratura e architettura sono indissociabili.

Una delle relazioni più esplicite e, allo stesso tempo, più intense è il tema del labirinto: «quando si dice che un racconto possiede una solida architettura, a questa si attribuisce innanzitutto la capacità di offrire una costruzione formale dotata di un ordine che, anche se complesso, è in ogni caso riconoscibile. ("Se il labirinto ha una sua architettura, ha detto una volta Bor-

2. Carlos Martí Arís, *Borges nel suo labirinto*, in Id. *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti, Milano 2002, p. 20.

ges sorridendo, allora siamo salvi”»³. L'accostamento tra la riconoscibilità formale e l'ipotesi dello scrittore argentino allude all'importanza del rapporto di reciprocità tra architettura e letteratura. Che, nel caso del labirinto, affonda le sue radici in una storia che ha attraversato i secoli: la mitologia greca. Il labirinto di Cnosso, voluto da Minosse per imprigionare il Minotauro, fu opera dell'architetto Dedalo e di suo figlio Icaro. Il progetto dell'intreccio inestricabile di strade, stanze e gallerie rasentò la perfezione al punto che, per uscirne, fu necessario uno stratagemma. Dedalo costruì delle ali che incollò alle sue spalle e a quelle del figlio e, così, ne vennero fuori volando. Mitologicamente le sorti di entrambi sono note. Ma vi sono conseguenze che, ancora oggi, è possibile sperimentare: in capo al termine dedalo persiste il significato di groviglio nel quale è arduo districarsi; di confusione nella quale è difficile, se non impossibile, trovare un ordine; di intricato andirivieni nel quale è facile ritrovarsi smarriti. Proprio come accade nel labirinto dove la distinzione tra scrittura e costruzione è molto sfumata: «Ts'ui Pên avrà detto qualche volta. “Mi

3. Carlos Martí Arís, *Astrazione in architettura: una definizione*, in Id. *Silenzi...* op. cit., p. 129.

ritiro a scrivere un libro”. E qualche altra volta: “Mi ritiro a costruire un labirinto”. Tutti pensarono a due opere; nessuno pensò che libro e labirinto fossero una cosa sola»⁴. Sembra una finzione ed è, invece, un’intuizione: «i labirinti borgesiani sono deliberate costruzioni mentali, complessi artefatti prodotti dall’azione dell’uomo: sono, innanzi tutto una metafora della cultura. L’uomo vaga in questi labirinti cercando di interpretare la realtà, visto che può farlo solo attraverso questa sorta di seconda realtà, tessuta dal suo stesso intelletto, che noi chiamiamo cultura»⁵. Quel vagare, inteso come spostamento irregolare e apparentemente senza meta, se supportato dalla cultura diventa progetto dell’attraversamento, letterario o architettonico che sia; diventa esperienza del transito; diventa, infine, ricerca di una propria via da percorrere. E non tanto per trovare una via di fuga, quanto piuttosto per decifrare la rete di relazioni utili a orientarsi nel palinsesto territoriale e nei libri; per fare esperienza del percorso, nel tentativo di comprendere il senso dei luoghi o delle

4. Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *La biblioteca di Babele*, Einaudi, Torino 1955, p. 53.

5. Carlos Martí Arís, *Borges nel suo labirinto*, in Id. *Silenzi...* op. cit., p. 23.

scritture precedenti; per identificare le concatenazioni spaziali o le trame che sorreggono i testi.

I labirinti hanno trovato riscontro non solo nelle pagine di quei libri che hanno eletto l'immaginazione a materia prima della scrittura, ma anche in molte realizzazioni concrete. Una delle più recenti si trova a Fontanellato, in provincia di Parma e prende il nome di Labirinto della Masone. Ed è stato ispirato da Borges come confermano le parole di Franco Maria Ricci: «sognai per la prima volta di costruire un labirinto circa trent'anni fa, nel periodo in cui, a più riprese, ebbi ospite, nella mia casa di campagna vicino a Parma, un amico, oltrech  collaboratore importantissimo della casa editrice che avevo fondato: lo scrittore argentino Jorge Luis Borges»⁶. Un sogno che, quando Ricci prospett  l'idea di edificare il pi  grande labirinto mai immaginato a Borges, la sua risposta fu perentoria: «non puoi realizzarlo, il labirinto pi  grande del mondo   il

6. <https://www.francomariaricci.com/it/editore/labirinto-e-fondazione/> [Consultato il 6 dicembre 2020].

deserto»⁷. Il disappunto di Borges nasce dal fatto che il labirinto non può essere visto come un'operazione di marketing: «un dedalo elegante e seducente, a cui sono affiancati un Museo, una Biblioteca, una Casa Editrice, un Sala delle Feste e dei Balli, una Piazza con la piramide, un Bistrò [...] un Giardino, dove la gente potesse passeggiare, smarrendosi di tanto in tanto, ma senza pericolo»⁸. E quando vengono meno sia la possibilità di smarrirsi, sia il pericolo, allora non possono che replicarsi i passi altrui; non si può che rinunciare alla ricerca di sé stessi e della propria strada: «Borges si addentra nel labirinto, pronto a perdersi nei suoi inestricabili percorsi, disposto a diluirsi in lui, così come il corpo sepolto si diluisce nella terra che lo accoglie»⁹. In definitiva, chiunque si proponga «di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con

7. Gianmarco Aimi, *Franco Maria Ricci, il mio labirinto è una scommessa vinta con Borges*, 19 ottobre 2019, <https://www.linkiesta.it/2019/10/franco-maria-ricci-intervista-ephemere-petitecapitale-borges-sgarbi-pa/> [Consultato il 6 dicembre 2020].

8. <https://www.francomariaricci.com/it/editore/labirinto-e-fondazione/> [Consultato il 6 dicembre 2020].

9. Carlos Martí Arís, *Borges nel suo labirinto*, in Id. *Silenzi...* op. cit., p. 23.

immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di vascelli, di isole, di pesci, di case, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto»¹⁰. Una realtà che può essere espressa anche con altre parole: «il labirinto della letteratura è concepito da Borges come qualcosa di ineluttabile: è l'unico modo possibile di abitare il mondo e di ri-conoscerlo»¹¹.

10. Jorge Luis Borges, *Epilogo*, in Id. *L'artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 84.

11. Carlos Martí Arís, *Borges nel suo labirinto*, in Id. *Silenzi...* op. cit., p. 23.

Il concetto di trasformazione come motore del progetto¹

Francesco Defilippis

Considero Carlos Martí Arís uno dei miei maestri, il più importante.

I suoi scritti, pochi ma illuminanti, costituiscono per me un costante riferimento per la conoscenza e l'interpretazione dei temi e dei problemi della contemporaneità; il suo atteggiamento appassionato nei confronti dell'architettura e delle altre arti e il suo modo positivo di guardare la realtà un esempio da emulare; i suoi preziosi insegnamenti un viatico per il difficile viaggio di apprendimento del progetto di architettura.

Ho conosciuto Carlos nel 1994 quando accettò di essere mio tutor in uno *stage* di formazione alla ricerca,

1. Il titolo di questo contributo coincide con quello di un saggio di Carlos Martí Arís, raccolto nel suo libro *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura* (Milano, 2007), dedicato al rapporto tra tipo e progetto in architettura e al ruolo del concetto di trasformazione.

finanziato da una borsa del Politecnico di Bari.

In quegli anni Carlos era forse nel momento più intenso della sua attività teorica e progettuale. Il suo primo libro, *Le variazioni dell'identità*, era già stato pubblicato in Italia da quattro anni e aveva da poco terminato di costruire il Municipio di Castellbisbal, la sua prima opera importante.

Lo incontrai la prima volta nel suo studio di Calle Girona. Dopo aver letto il mio programma di ricerca, ispirato al suo libro, mi chiese di collaborare con lui agli studi a cui si stava dedicando in quel momento, relativi all'applicazione della sua teoria sul tipo al tema della casa del Movimento Moderno. Mi propose un programma di lavoro preciso, focalizzato su venti casi di studio (da lui scelti in maniera 'tendenziosa'), e soprattutto un metodo di indagine razionale, differente da quello che avevo appreso nella mia formazione universitaria, basato sulla ricerca della «radice etimologica della forma»² più che sui procedimenti tassonomici e classificatori e, soprattutto, sulla dialettica tra intuizione e validazione.

2. Carlos Martí Arís, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2007, p. 37.

Durante questo periodo di formazione³, per me intenso e stimolante, ho avuto modo di capire il suo punto di vista sul tipo e soprattutto il suo modo di guardare al mondo delle forme, siano esse quelle costruite dell'architettura o quelle fisiche della geografia. E in questo contributo, dedicato alla sua memoria e all'eredità del suo pensiero, lo voglio ricordare parlando proprio di quest'ultimo aspetto, che ritengo centrale nella sua teoria e nella sua poetica, e del concetto di trasformazione, da lui inteso come «motore del progetto».

Per Carlos, una forma non è mai soltanto quello che rappresenta con la sua figuratività ma richiama anche altre forme. Descrivendomi la casa di Alvar Aalto a Muuratsalo o la casa di Marcel Breuer a Lincoln (per citare due delle case che ho studiato con lui), Carlos evocava sempre altre forme, vicine e lontane nel tempo e nello spazio, dimostrandomi la potenza e la ricchezza dell'approccio sincronico alla storia dell'architettura, che in tal modo manifesta il suo valore esemplare ed operante, e la conseguente necessità degli strumenti concettuali dell'astrazione e dell'analogia, ovvero del

3. Lo *stage* ha avuto la durata di un anno, dal 10 gennaio al 21 dicembre 1994.

pensiero logico e di quello analogico.

Secondo Carlos, il pensiero logico ci permette di superare la componente figurativa della forma, espressione della sua appartenenza ad un tempo storico e ad una stagione stilistica dell'architettura, per cogliere e riconoscere la struttura sintattica ad essa soggiacente, avente valore atemporale. Ci permette, cioè, di superare la singolarità e la particolarità dell'opera, di scomporla nei suoi elementi costitutivi e individuarne il principio ordinatore che corrisponde al tipo. Il pensiero analogico è, invece, lo strumento che ci consente di riconoscere similitudini e corrispondenze e di stabilire connessioni fertili tra forme appartenenti ad esperienze distanti nel tempo e nello spazio.

Parafrasando le sue parole, la logica si muove, dunque, sul piano sintattico, cioè sul piano dei principi ordinatori che stabiliscono le relazioni tra gli elementi costitutivi della forma e delle loro possibili variazioni; l'analogia sul piano paradigmatico, cioè sul piano delle similitudini tra forme che si riferiscono allo stesso principio ordinatore. E «nell'intersezione dei piani paradigmatico e sintattico si trova l'asse del procedimento tipologico»⁴, cioè di quel metodo che «ci permette

4. Carlos Martí Arís, op. cit., p. 36.

di passare da una determinata architettura a tante altre»⁵, attraverso operazioni di trasformazione applicata alla sua struttura sintattica. Metodo che per Carlos contava più del tipo, da lui inteso come ‘strumento’. Così descritto, il procedimento tipologico assume una significativa ‘simmetria’ con il procedimento progettuale. Su questo aspetto Carlos insisteva costantemente e mi ripeteva che il progetto altro non è che «una costruzione sintattica illuminata proprio dal valore paradigmatico degli esempi»⁶. Da lui ho imparato, dunque, che tra tipo e progetto esiste una relazione feconda fondata sul procedimento tipologico ovvero sul concetto di trasformazione.

Per Carlos ‘tras-formare’ significa, infatti, passare da una forma ad un’altra stabilendo delle corrispondenze utili tanto per la conoscenza quanto per il progetto. Il concetto di trasformazione è interno sia al procedimento tipologico che a quello progettuale. Entrambi si fondano sul riconoscimento e l’assunzione di elementi costitutivi invarianti e di grammatiche compositive suscettibili di variazione. Oggetto della trasformazione non sono soltanto le forme costru-

5. Ibid., p. 34.

6. Ibid., p. 37.

te esistenti ma soprattutto le sintassi che governano una struttura formale 'ideale', coincidente con il tipo. La trasformazione è, pertanto, un'attività intellettuale che, attraverso il procedimento tipologico, lavora direttamente con le forme esistenti o con la memoria dell'architettura.

Da questo punto di vista, il tipo è come «una chiave che apre la porta del mondo delle forme architettoniche»⁷, inteso come un potente serbatoio di idee disponibile ad alimentare processi trasformativi.

Questo modo di guardare alle forme ha consentito a Carlos di riconoscere relazioni inedite e significative tra architetture apparentemente distanti e prive di legame.

Grazie a questo modo, Carlos ha rinnovato e potenziato il concetto di tipo, sottraendolo al dogmatismo e al meccanicismo in cui era caduto negli anni Ottanta (che lo riducevano ad un concetto statico) e ripropo-
nendolo come uno strumento utile alla conoscenza e al progetto. Ha spostato l'attenzione dal tipo in sé, riduttivamente inteso come idea fissa che determina la forma architettonica (e per questo confuso con il modello), al procedimento tipologico come metodo.

7. Ibid., p. 35.

Laddove «il procedimento tipologico è più vicino all'etimologia che alla classificazione»⁸, più interessato ad individuare genealogie che tassonomie. Per Carlos ciò che conta, dunque, non è tanto il tipo quanto l'insieme di tutte le operazioni di trasformazione che ci permettono di stabilire fertili corrispondenze tra le forme, operando sulla loro struttura sintattica, e che rendono il tipo stesso uno strumento 'operativo'.

Sempre grazie a questo modo, Carlos ha, inoltre, rinsaldato e rinnovato il rapporto con la storia e con la tradizione. Sottratto all'invenzione individuale e all'imitazione delle forme storiche e inteso come processo di trasformazione che non può aver luogo se non basandosi su una struttura formale 'preesistente', il progetto recupera così il suo rapporto di continuità con il passato. La ricerca di Carlos Martí Arís non è mai stata confinata nella dimensione accademica ma ha sempre cercato il confronto con la realtà del proprio tempo, aspirando a combattere alcuni dei rischi relativi al fare architettura, come quelli del meccanicismo, dell'atomismo e dello sradicamento. L'idea di legare sul piano logico tipo e progetto attraverso il principio della trasformazione costituisce una risposta razionale a questi

8. Ibid., p. 37.

rischi, capace di mettere il progetto al riparo dalla rigidità del determinismo e dall'arbitrarietà dell'autodeterminazione.

Credo sia questo il contributo più importante e fertile di Carlos Martí Arís all'architettura contemporanea, sia nella sua dimensione teoretico-conoscitiva che in quella pratico-progettuale. Questo è certamente l'insegnamento che più di altri ha orientato la costruzione del mio pensiero sull'architettura e del mio punto di vista sul mondo delle forme.

Ho incontrato Carlos per l'ultima volta nel 2012, nella sua casa di Pedralbes. Nonostante le sue difficili condizioni di salute, mi ha dedicato con la sua solita generosità due ore del suo tempo parlandomi in modo appassionato del libro che stava terminando, intitolato *Cabos sueltos*, una sorta di autobiografia rappresentata dalla metafora dei capi sciolti di una corda, espressione della combinazione e della coesistenza dell'unico e del molteplice. Una metafora che ben rappresenta la sua poetica, la sua capacità di stabilire relazioni profonde con il mondo dell'arte in generale in tutte le sue espressioni senza mai perdere di vista il filo rosso del problema della forma in architettura e della sua

costruzione⁹.

Uno degli articoli commemorativi pubblicati sui giornali spagnoli nei giorni successivi alla sua morte è intitolato *La cimbra se ha roto*. Facendo riferimento ad un'altra sua metafora, quella della cèntina, da lui usata per spiegare il ruolo di 'servizio' della teoria rispetto all'opera (l'arco), l'autore dell'articolo¹⁰ conclude dicendo che con la sua morte la cèntina si è rotta. Io non credo sia così. Sono sicuro, al contrario, che il suo pensiero potente e cristallino, lasciato in eredità attraverso i suoi insegnamenti e i suoi scritti, continuerà ad alimentare la costruzione di nuove 'centine', nuove teorie necessarie al progetto di architettura.

9. Si veda a tal proposito la recensione al libro scritta da Ángel Martínez García-Posada e pubblicata in «Proyecto, progreso, arquitectura», 7, 198-199, 2012, rivista del Departamento de Proyectos Arquitectónicos dell'Università di Siviglia.

10. Félix Solaguren-Beascoa, *La cimbra se ha roto*, pubblicato su La Vanguardia del 2 maggio 2020 e reperibile su: <http://arqxarq.es/la-cimbra-se-ha-roto-felix-solaguren-beascoa/>

2C – Construcción del la Ciudad

Sara D'Ottavi

È passato ormai quasi mezzo secolo da quel lontano 1972, quando un gruppo di docenti e studenti dell'ETSAB (*Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*) decisero di stampare un piccolo opuscolo di 48 pagine. In copertina, il titolo stampato recitava “2c – *COSTRUCCION DE LA CIUDAD*” e nelle primissime pagine l'editoriale ne dichiarava gli intenti: «*COSTRUCCION DE LA CIUDAD, si propone l'elaborazione teorica di quegli aspetti della nostra realtà professionale che possono determinare una definizione dell'architettura e del ruolo sociale dell'architetto*». La redazione – in cui appare come direttore Salvador Tarragó Cid, mentre a Carlos Martí Arís spetta il ruolo di vicedirettore – impone alla rivista un taglio ben preciso: essa esplora gli estremi del fenomeno architettonico e delle incisive conseguenze delle decisioni prese

in questo mestiere, soffermandosi anche sulle ragioni delle correnti di pensiero teorico-formale che dominavano il panorama architettonico di quegli anni.

Grazie all'entusiasmo dovuto alla riuscita nella "progettazione" di un prodotto editoriale così valido ed all'accoglienza positiva da parte dei primi lettori, quel quadernino divenne l'*incipit* di un progetto culturale più strutturato. Successivamente al numero 1, pubblicato nel 1975, seguirono numerose uscite periodiche di quella che sembrava essere una vera e propria rivista d'architettura. *«Non pretendiamo di rispondere in maniera definitiva ai numerosi interrogativi che può offrire la discussione sopra l'architettura ed il fatto urbano. Il ruolo di "2c" non sarà una miscellanea di attualità e nemmeno il notiziario, ma uno strumento di lavoro e supporto di una attività teorica di analisi, così come mediatore culturale nel dibattito tra diverse fonti di opinioni: i lettori, altri gruppi e pubblicazioni, la scuola di architettura, etc.»*¹.

Il prodotto editoriale che ne scaturisce possiede, in tutti i suoi numeri, contenuti ricchi ed equilibrati, una collezione di istantanee e di approfondimenti che

1. 1975. Editoriale. "2c – COSTRUCCION DE LA CIUDAD" numero 1, 1975 (traduzione nostra).

indagano temi a partire dai capitoli più significativi dell'attualità architettonica del periodo (Stirling, Rossi, etc.), della storia della casa (la fattoria catalana, la casa sivigliana, etc.), della città (Vitória, Barcellona, etc.) e dei personaggi (Cerdà, Sostres, etc.).

La raccolta, come dichiarato dalla redazione stessa, partiva dalla valutazione della dialettica come concezione teorica generale per la formulazione di una metodologia professionale adeguata; e dalla pretesa di conferire alla storia, in generale, e alla storia dell'architettura, in particolare, un ruolo strutturante e attivo nella prassi architettonica. Inoltre, era intenzione denunciare l'irrazionalità predominante nelle attuali forme di lavoro professionale e contribuire all'analisi di tutti i contributi che tendono a sviluppare la massima razionalità operativa attraverso la sempre maggiore strumentalizzazione dei livelli tecnico-scientifici come metodo di opera architettonica.

Ed è così che, più che un'antologia di attualità, la rivista somiglia a un'indagine – condotta per episodi più o meno collegati – che si dipana a partire dall'idea di fondo ricca ed emblematica già descritta.

Eppure, chiarire le relazioni e le implicazioni tra ideologia, teoria e prassi nel campo dell'architettura è

compito estremamente difficile, spesso fonte di incomprensioni e discussioni ripetute che alla fine ostacolano ogni progresso. Come affrontare questo problema in vista della definizione di una base oggettiva e operativa per la discussione? In che misura si può parlare del carattere progressista dell'architettura? Questa domanda, fondamentale per l'impostazione del lavoro, "2c" la propone direttamente ad Aldo Rossi, apertamente indicato, da parte del gruppo redazionale, come punto di riferimento per il valore di incoraggiamento e chiarimento che il suo lavoro ha avuto sul proprio progetto culturale. La risposta dell'architetto italiano diviene chiave di lettura per la comprensione dell'approccio ai temi dell'architettura di "2c", tanto che viene trascritta nelle primissime pagine del "numero zero" e ad essa viene rimandato il compito di esporre i principi fondamentali degli intenti corroboranti del progetto editoriale: *«Penso che la questione dei rapporti tra ideologia, teoria e prassi non possa essere risolta mediante una trasposizione meccanica che cerchi di far derivare direttamente un progetto da una posizione ideologica, anche se chiara. Il progetto deriva da una serie di mediazioni ed è importante analizzare proprio queste mediazioni. Credo che una volta definito questo, si possa*

accettare una posizione razionalista all'interno dell'architettura, scartando sempre le pretese di derivazione meccanicistica, che come sapete portano a dedurre, direttamente e immediatamente, sia in ambito urbanistico che architettonico, una soluzione da una serie di studi. Si tratta di scartare posizioni come questa, così come ogni visione irrazionalista dell'architettura come puro fatto artistico e, al contrario, accettare il metodo dialettico nel suo senso totale. Credo anche che ogni tentativo di affrontare queste domande che non analizzi i progetti, e non solo quelli del nostro tempo, ma anche l'intero contributo storico dell'architettura, sia del tutto sterile. Cioè, il tentativo viene quindi ridotto a uno: questione letteraria o di storia dell'arte. Penso che la comprensione, lo studio e l'analisi della storia possano essere utilizzati come materiale che utilizziamo anche nel progetto. Questa posizione mette in crisi la posizione moralistica, tenuta da Benevolo o da altri, che presuppone un salto, una rottura fortissima tra la storia dell'architettura e l'architettura moderna, come se in una certa misura, un cambiamento qualitativo apparisse automaticamente nell'architettura. Credo che questo sia falso e abbia dato luogo oggi a una serie di incomprensioni e persino alla presunzione di sterilità dell'insegnamento dell'architettura da parte di chi

ha paura di parlare o di usare gli elementi dell'architettura del passato»².

A partire da questa affermazione di Rossi, nella rivista personaggi e pensieri vengono studiati cercando di essere il più obiettivi possibili, analizzando i principi teorici e metodologici, in un avvicinamento semplice legato a specifiche scelte progettuali; esse vengono osservate, poi sfumate ed infine scomposte, ogni testo organizza una riflessione insieme al lettore e le gestisce un pezzettino alla volta, senza imporre un proprio punto di vista, ma affiancando e mettendosi a servizio come strumento di un'analisi che infine, nelle sue conclusioni, sembra esser completamente frutto del lettore stesso. L'intento è di approfondire le questioni in maniera più chiara e precisa possibile, così da costruire quella che viene definita una "piattaforma di discussione".

Il rischio da evitare rimaneva evidente: una facile inclinazione verso un formalismo epidermico che si segue con la stessa disinvoltura e superficialità con la quale si segue la moda del momento, una strumentalizzazione utilitaristica degli elementi e una radicale tergiversa-

2. 1972. Conversacion con Aldo Rossi. "2c - COSTRUCCION DE LA CIUDAD" numero 0, 1972 (traduzione nostra).

zione intorno contenuti, i quali preparano il terreno alla rapida assimilazione all'elettismo dominante. Purtroppo, il progetto ebbe una breve durata ed arrivò a termine con l'uscita del numero 22, pubblicato nel 1985: molte uscite, se si pensa alla difficoltà di portare avanti una simile impresa editoriale da parte di un semplice gruppo di docenti-studenti; poche, invece, se pensiamo al grande contributo conoscitivo che questa rivista è riuscita a raggiungere e a quanto ancora avrebbe potenzialmente potuto arricchire il pensiero critico di architetti d'ogni epoca e di cultori dell'inevitabilità della soggettività della dottrina architettonica.

L'architetto, il silenzio e l'eloquenza

Andrea Gritti

Publicato alla fine del XX secolo, “*Silencios eloquentes*” esplora le relazioni tra linguaggio, espressione e segno attraverso lo strumento principale della cultura architettonica: la composizione. Per molti aspetti, questo piccolo libro può dirsi *composto*, prima ancora che *scritto*, da Carlos Martí Arís¹.

Tre sono gli indizi su cui è possibile fare leva per sostenere questa tesi: l'ordine e la disposizione degli argomenti, la corrispondenza ritmica tra parole e immagini, i rapporti tra le parti che costituiscono il volume. Questi elementi appaiono evidenti se si considera l'ap-

1. Cfr. Carlos Martí Arís, *Silencios eloquentes*, Edicions de la Universitat Politècnica de la Catalunya, Barcelona, 1999. Il testo originale costituisce la prima parte di un'edizione italiana più ampia, curata e tradotta da Simona Pierini, pubblicata a Milano nel 2002 dall'editore Christian Marinotti con il titolo *Silenzi eloquenti: Borges, Mies Van der Rohe, Ozu, Roitchko e Oteiza*.

parato iconografico del libro come la “figura” che si staglia sullo “sfondo” dei testi.

Ordine e disposizione degli argomenti

“Silencios eloquentes” riflette sui metodi adottati da Jorge Luis Borges, Ludwig Mies Van der Rohe, Yasujiro Ozu, Marc Rothko, Jorge Oteiza per ridurre gli effetti prodotti dalla vibrazione degli oggetti e dei corpi rappresentati nelle loro opere di letteratura, architettura, cinema, pittura e scultura. Per Martì Aris questi autori “hanno coltivato la poetica del silenzio” in forma emblematica, spingendosi oltre i confini che, nell’arte contemporanea, erano stati tracciati attraverso “l’invocazione del silenzio” come “figura abituale”². Per sostenere l’enunciato esposto nell’introduzione, Martì Aris articola “Silencios eloquentes” in dieci brevi capitoli ai quali l’indice generale assegna un numero: quelli ordinati nella serie dispari sono dedicati all’analisi degli autori e delle loro opere; quelli ordinati nella serie pari si configurano come collegamenti tra antecedenti e conseguenti fino all’espressione delle considerazioni finali. Questo schema duale, non simmetrico e iterativo, permette il dispiegamento del po-

2. Martì Aris Carlos, *Silencios eloquentes*, op. cit., p. 5.

tenziale accumulato nell'ossimoro custodito dal titolo. Martì Aris ricorre, infatti, a due forme di interpretazione del modo in cui le opere d'arte esprimono il silenzio. Da una parte, egli analizza l'opera degli autori prescelti attraverso precisi riferimenti al modo in cui hanno concepito lo spazio e le sue proprietà: dal "labirinto" di Borges alla "chiarezza" di Mies Van der Rohe, dall'"assenza" di Ozu, alla "sacralità" di Rothko, per giungere, infine, alla "costruzione del vuoto" di Oteiza. Dall'altra parte, egli ripercorre alcune tesi sulla filosofia dell'arte che gli permettono di interpretare "la tradizione moderna", "l'eclissi del linguaggio", "i miraggi dello *zeitgeist*", il rapporto tra "linguaggio e silenzio" e, infine, le differenze tra "il rumore, il silenzio, la parola"³.

La corrispondenza ritmica tra parole e immagini

Nelle 69 pagine che costituiscono "Silencios eloquentes", la sequenza iconografica è fondamentale. Martì Aris associa una pagina scritta e una che contiene una sola immagine, componendo un vero e proprio *testo a fronte*. Pubblicate a partire dalla pagina numero 7, le trentuno immagini selezionate da Martì Aris, sono

3. Ididem pp. 6-65.

riconducibili a tre differenti tipologie.

Sei immagini sono dedicate agli autori ripresi in momenti emblematici della loro vita: Borges guidato dal segretario personale; Mies Van der Rohe seduto su una delle sedie progettate; Ozu aggrappato al manubrio della cinepresa nella postura di chi è accovacciato su un *tatami*; Oteiza in visita alla tomba della moglie. Solo a Rothko sono riservate due immagini: nella prima è seduto dentro una galleria d'arte che espone sue opere; nell'altra è in piedi, all'interno dello studio, intento ad osservare una tela.

Dodici, invece, sono le immagini che ritraggono opere ricavate dal repertorio delle arti visive, equamente distribuite tra pittura, scultura e cinema. Oltre a tre fotogrammi di film diretti da Ozu, due sculture di Oteiza e un dipinto di Rothko, le altre sei immagini di questa selezione sono composte da un quadro di Paul Klee dedicato all'architettura, due fotografie scattate da Costantin Brancusi alle sculture conservate nel suo atelier, due nature morte di Giorgio Morandi e un fotogramma del film "La parola", diretto da Carl

Theodor Dreyer⁴.

Tredici, infine, sono le immagini dedicate all'architettura: quattro opere di Mies Van der Rohe, due di Erik Gunnar Asplund, Arne Jacobsen e Luis Barragan, una di Le Corbusier. Tre di queste rappresentano spazi interni, nove l'esterno degli edifici, una sola è la rappresentazione simultanea di un esterno visto da un interno: nel Convento de La Tourette. Nella maggior parte di queste immagini sono assenti le figure umane: fanno eccezione le due in cui si vedono sparuti gruppi di persone, che accedono al Seagram Building e alla Neue Nationalgalerie, e l'ultima, dove la figura di un bambino si staglia al bordo di una fontana progettata da Barragan nel complesso de Los Clubes⁵.

4. "Existe una íntima relación entre el silencio y la palabra poética porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. No es casual que uno de los más bellos ejemplos de la poética del silencio que el arte del siglo XX nos ha deparado sea precisamente una película titulada "La palabra" (Ordet, Carl Theodor, Dreyer, 1955)". *Ididem*, p. 64.

5. *Ibidem*, pp. 23, 55 e 69.

Le parti e il tutto

La scelta di inaugurare “Silencios eloquentes” con un capitolo dedicato a Borges si configura come una dichiarazione d'intenti. Riferendosi ad un autore che ha fatto della citazione di altre opere un motivo estetico, Martí Aris disegna il labirinto dal quale esce dipanando il filo tessuto dai contributi di altri autori, tra i quali spiccano Milan Kundera e George Steiner.

Nel secondo capitolo, quello disposto tra il racconto dei silenzi espressi da Borges e Mies Van der Rohe, le riflessioni sulla “tradizione moderna” sono ispirate al parallelismo proposto da Kundera tra storia della musica e storia del romanzo europei e in particolare sulle “cesure” che nel volgere di un secolo hanno determinato l'espressione di una piena maturità delle composizioni musicali e letterarie grazie alla scelta di attingere ad elementi tradizionali per alimentare le variazioni del linguaggio dell'arte⁶. Nell'ottavo capitolo, quello che stabilisce un ponte tra le opere di Rothko e Oteiza, il rapporto tra “linguaggio e silenzio” viene descritto a partire dalle alternative proposte da George Steiner. La prima considera il silenzio un “enigma” che presuppone l'“abdicazione” dalla possibilità di comprenderne il

6. Ibidem pp. 14-16.

significato; la seconda ne enfatizza il carattere di “incomunicabilità”; la terza lo riconosce come “principio attivo”, autenticamente trascendente⁷.

La “trascendenza” architettonica è il superamento della realtà immanente cui Martí Aris aspira. In questa prospettiva è intenzionale anche la scelta di consacrare l’ultimo capitolo dedicato agli autori a Oteiza, un artista capace di interrompere la propria attività dopo aver conseguito il risultato per cui l’aveva intrapresa.

Verso un’architettura del silenzio e dell’eloquenza.

Per quanto sia rivolto all’analisi di molteplici forme di espressione artistica, “Silencios eloquentes” è un libro di architettura e non solo perché la prima e l’ultima immagine rappresentano architetture, o perché dei tre raggruppamenti iconografici quello architettonico è il più nutrito. L’essenza architettonica di questo libro si rivela nelle pagine centrali, dove sono rappresentati alcuni fotogrammi dei film di Ozu: un mosaico degli spazi domestici nei quali si svolge la sequenza finale de “Il gusto del sakè”; il primo piano della balaustra cui si appoggiano le protagoniste de “L’autunno della famiglia Kohayagawa”; il quadro mirabilmente composto dove sono rappresentati i protagonisti del “Viaggio a

7. Ibidem pp. 50-54.

Tokyo”, uniti dalle contraddizioni che legano la grande metropoli ai luoghi della tradizione rurale⁸.

In quelle stesse pagine Martì Aris, associa il cinema di Ozu alle nature morte di Morandi e all’architettura di Henrich Tessenow, riconoscendo il ruolo che nelle composizioni del regista giapponese assumono le sequenze fisse e inanimate. Come “le rocce sulla sabbia rastrellata dei giardini zen”, gli elementi ritratti nelle inquadrature di Ozu manifestano un eccezionale potere “relazionale”, che mette in evidenza il “campo di forze” dove si sviluppa ogni rapporto: del tutto indecrivibile se non si potesse contare sulla presenza silenziosa ed eloquente dell’architettura⁹.

8. Ibidem pp. 31, 33, 35.

9. Ibidem pp. 28-34.

Il Municipio di Castellbisbal: corte o agorà

Fabio Licitra

Il Municipio di Castellbisbal (1988-92), progettato da Carlos Martí Arís e Antonio Armesto¹, assume una posizione strategica rispetto alla piccola città collinare, poiché sorge all'incrocio degli assi generatori della recente espansione urbana (avenida Casals e avenida Gaudí) che si snoda verso valle, cioè in un luogo predestinato, che già in fase di pianificazione serbava una vivida promessa di urbanità. Da questo presupposto prende avvio il progetto: identificare quel luogo con l'intera città, convertirlo in uno spazio disponibile, a

1. Il progetto del Municipio di Castellbisbal è stato pubblicato in: "On Diseño", 1991, n° 122, pp. 170-175 (A. Armesto, C. Martí, *Casa de la Vila en Castellbisbal*); "Edilizia Popolare", 1996, n° 248, pp. 22-31 (G. Barbieri, *Due progetti di Antonio Armesto e Carlos Martí Arís*); R. Neri e P. Viganò (a c. di), *La modernità del classico*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 54-64 (C. Martí Arís, *Il portico e il muro come elementi dell'edificio*).

essa permeabile, e così mantenere quella promessa. Un luogo pubblico e collettivo insieme, che da un lato rendesse riconoscibile il perimetro per così dire sacro della sede dell'istituzione pubblica, dall'altro aprisse quello stesso perimetro al flusso della vita collettiva che quella istituzione rappresenta.

Il forte declivio su cui nasce la città si ripercuote nel lotto, generando un dislivello che raggiunge i 7 metri. In risposta a tale problema, il progetto predispone una possente piattaforma a mo' di grande terrazza urbana, che a monte si raccorda con l'incrocio viario predetto, a valle si affaccia sul paesaggio. Non è che l'atto fondativo del progetto, il primo di un procedimento tipologico che punta alla compenetrazione di architettura, città e paesaggio.

Predisposta la massa della piattaforma, il cui spazio sottostante è destinato a parcheggio, archivio e magazzino, il progetto vi pratica scavi e incisioni al fine di ottenere una intima cavità urbana, depressa rispetto al sistema viario circostante. Si tratta di una calibrata operazione di sottrazione –analoga a quella richiesta per un bassorilievo– che punta a “ri-cavare” una corte aperta larga 20 metri e, inversamente, a “ri-levare” quelli che potrebbero essere definiti i basamenti di due

corpi di fabbrica paralleli, di metri 10 x 20, orientati secondo il declivio e fiancheggianti lo spazio intermedio della corte: un corpo di fabbrica concretamente innalzato dai progettisti, l'altro forse solo immaginato o rimasto sulla carta. Il primo, contiguo alla via che scorre verso valle si innalza di tre piani al di sopra del basamento e destina i suoi spazi alle attività politiche e amministrative del Municipio; il secondo invece, gemello immateriale del precedente, risulta "presente in assenza", evocato soltanto dal basso volume del suo basamento, adibito a sala polivalente.

A sancire il carattere pubblico del luogo, la presenza dell'elemento porticato. Il progetto se ne serve per collegare i due volumi paralleli e così delimitare a monte come a valle lo spazio cavo della corte. Il portico a monte, che riveste un ruolo importante nella figurazione dell'opera, media con la sua doppia altezza lo scarto altimetrico tra la strada e la corte sottostante. Il portico a valle, parallelo al precedente ma di carattere e altezza più contenuti, segna il limite della piattaforma sul pendio collinare, assumendo più i connotati di un pergolato che dalla corte inquadra il paesaggio. Ma come interpretare il Municipio di Castellbisbal? si tratta, secondo la descrizione dei progettisti, di

una piattaforma sulla quale si dispongono due corpi di fabbrica (uno alto, l'altro basso) conformemente alla regola dei blocchi paralleli, tipica dell'esperienza dell'architettura moderna?² o piuttosto, secondo quanto dissimulano i progettisti, sarebbe il risultato di un procedimento di disgregazione tipologica praticato su un'altra struttura formale dedotta dalla storia dell'architettura, quella per cui un edificio si configura attorno a un cortile centrale perlopiù quadrato, ovvero il *tipo* del palazzo rinascimentale?

Qui si opta per la seconda ipotesi: l'idea del palazzo si disgrega, perde parti importanti del perimetro, e con esse certe caratteristiche distintive, come la dominante isotropia e l'internità del cortile, ora non più chiuso su tutti e quattro i lati.

Torna però utile quanto scrive Carlos Martí ne *Le variazioni dell'identità*: «se il tipo è un'idea nitida e precisa, raramente un edificio riproduce solo quell'idea, essendo di solito il prodotto della fusione e dell'intreccio di idee diverse»³. In tal senso, se l'elementarità del

2. Cfr. Antonio Armesto, Carlos Martí Arís, *La casa de la Vila en Castellbisbal*, op. cit.

3. Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990, p. 52.

Municipio permette sì di riconoscervi l'una o l'altra idea distintamente, la sua complessità permette di coglierne l'ibridazione o la sovrapposizione.

L'operazione di "sovrapposizione", peraltro, è presentata nello stesso libro come uno degli "strumenti basilari del progetto". Per descriverne la portata compositiva, Martí analizza la casa del Fascio di Como (1932-36) di Terragni, definendola come un «edificio apparentemente semplice ma in realtà dotato di una struttura complessa, frutto della composizione di differenti idee tipologiche che si sovrappongono e si armonizzano»⁴. Le differenti idee ivi individuate sono quella dell'edificio a corte, che rimanda alla tradizione dei palazzi rinascimentali (sebbene il cortile della casa del Fascio sia piuttosto una hall coperta) e quella del "doppio blocco", che allude al tipo per corpi paralleli sperimentato dagli architetti razionalisti: esattamente

4. Ivi, p. 118. Va inoltre ricordato come la casa del Fascio di Como rappresenti un vecchio interesse per Carlos Martí e Antonio Armesto, dal momento che nel 1982 la loro rivista "2C-Construcción de la ciudad" dedicò un numero doppio all'intera opera di Terragni, il monografico n° 20-21. Di questo numero si segnala una interessante lettura scompositiva della casa del Fascio (pp. 48-49), firmata dal curatore dell'intero numero Daniele Vitale, che Martí avrà certamente assunto come punto di partenza per la sua analisi.

gli stessi *tipi* ricomposti nella pianta del Municipio. Cosicché due esempi tanto diversi, la casa comunale di Castellbisbal e la casa del Fascio di Como, finiscono per mostrare la loro profonda identità.

Si può dunque considerare l'opera di Castellbisbal come il banco di prova sul quale i progettisti hanno verificato la portata operativa del concetto di sovrapposizione teorizzata ne *Le variazioni* e, al contempo, l'occasione per misurarsi con il capolavoro comasco, come dimostra una citazione letterale dell'opera di Terragni⁵.

Ma ciò che più interessa, preciserebbe Martí, non è tanto l'influenza dell'una sull'altra opera, ma la “confluenza” di entrambe verso una struttura di riferimento comune –palazzo/doppio blocco– capace di molteplici variazioni e sviluppi⁶.

In tal senso, è possibile considerare gli esempi di Como

5. A Como, il loggiato del fronte principale si sovrappone alla testata del solo blocco a sinistra; a Castellbisbal, in modo analogo, il portico a valle incide la testata del solo edificio alto. La corrispondenza compositiva è evidente: si confrontino la pianta del Municipio alla quota della corte, con la pianta del piano terra della casa del Fascio.

6. Cfr. *Il tipo e la sua trasgressione*, in Carlos Martí Arís, *Le variazioni...*, cit., pp. 160-166.

e Castellbisball come stadi successivi del medesimo procedimento di disgregazione introdotto più sopra, quello che permette di passare –attraverso l’assunzione di un alto grado di astrazione– dall’idea monolitica del palazzo rinascimentale alla dimensione scomponibile dell’uno e dell’altro esempio, come segue.

A Como, la campata perimetrale del palazzo si disgrega in corrispondenza dell’asse di penetrazione, generando un vuoto direzionale intermedio, proprio del doppio blocco, che dilata lo spazio della hall e si sovrappone all’isometria statica e avvolgente del palazzo; sebbene le facciate a logge sovrapposte celino il carattere scomponibile dell’impianto.

A Castellbisbal, la volontà disgregativa si fa più incisiva. Tre le operazioni eseguite sulla struttura formale dell’esempio comasco:

1. la soppressione della copertura della hall, che converte quest’ultima in una corte aperta;
2. la regressione delle logge sovrapposte a semplici portici, che mette a nudo la volumetria del doppio blocco e apre la corte verso la città, a monte; verso il paesaggio, a valle;
3. e infine, l’abbattimento di uno dei due blocchi, il più a sud (nonostante il suo “basamento” giaccia an-

cora sul posto a evocarlo), per permettere anche al sole basso d'inverno di irradiare la corte.

Pertanto, se a Como il carattere scomponibile dell'impianto e la direzionalità del vuoto interno appena traspaiono dalla figurazione prismatica del palazzo, a Castellbisball le tre suddette operazioni puntano a scardinare la "scatola" per donarne il contenuto alla città. Puntano cioè ad esibire l'interno dell'edificio in tutti i suoi spazi ed elementi distinti, e così trasformare quell'interno in un esterno, quella corte in una piazza; piazza attraverso la quale un percorso pedonale consente di superare il notevole dislivello del sito.

L'edificio manifesta così la sua forte condizione urbana: essere insieme "perimetro" e "passaggio", in cui confluiscono rispettivamente l'idea di "monumento" e l'idea di "movimento". O semplicemente, ibridazione tra il concetto di corte e il concetto di agorà.

Progetti come questo scardinano quella falsa dicotomia tra "teoria" e "pratica", e fanno emergere il carattere operativo del *tipo*. Lo fanno, spingendo più in là il ragionamento tipologico; proponendo il passaggio dal *tipo* in quanto aspirazione all'elementare, al *procedimento tipologico* in quanto aspirazione al complesso. È

il tentativo di governare i temi tipologici da una prospettiva più ampia e articolata, che si avvale dell'ibridazione e genera discontinuità e salti nella vasta trama della conoscenza architettonica. Questa finalità la si coglie pienamente anche in questa affermazione di Carlos Martí Arís: «Quando progetto cerco di cominciare da diversi elementi contemporaneamente. Credo che questa complessità sia la bellezza e l'origine del nostro interesse per architetture dalla storia composita [...]. Questa dell'incontro di principi diversi, della loro convivenza e reciproca trasformazione, è una qualità che cerco di conservare e che mi sembra riflettere un aspetto profondamente umano del fare architettura»⁷.

7. *A proposito di. Il concetto di trasformazione come motore del progetto. Dialogo con Carlos Martí Arís.* Di Marco Lecis, in "Aión", 2006, n. 13 - *Urbs*, p. 105.

Passeggiare in noi stessi

Carlo Moccia

Con i libri di Carlos Martí Arís ho intrattenuto una intensa frequentazione. La lettura dei suoi scritti ha segnato profondamente la mia educazione al sentimento della forma architettonica. Essendo tanti i debiti che ho contratto con il suo pensiero, quando Federico Bilò e Alberto Ulisse mi hanno chiesto (a pochi giorni dalla sua morte) una riflessione sull'eredità che Carlos ci lascia, mi sono interrogato su quale aspetto della sua ampia riflessione teoretica trattare.

Ho pensato all'inizio di parlare del sottile esegeta dell'arte di Rothko, di Oteiza, di Ozu, di Mies van der Rohe. Potevo dire del Carlos Martí Arís che, con fiuto ispirato ha riconosciuto, chiamando a raccolta questi artisti, la famiglia spirituale che nel corso del Novecento ha resistito alla *spettacolarizzazione*, povera di senso, del mondo contemporaneo. Avrei tentato

una 'interpretazione' della sua interpretazione che, però nulla avrebbe potuto aggiungere alla profondità del suo pensiero.

Ho deciso per questo di argomentare piuttosto intorno ad un tema della sua teoria che ha fortemente segnato gli interessi della mia ricerca. Proverò a dire del rapporto tra le forme della Terra e le forme delle Città, del valore che i luoghi naturali acquisiscono nei contesti urbani definiti dall'architettura. Proverò a dire dei *Fatti geografici come etimologia della forma urbana e dell'Intimità di alcuni luoghi pubblici*, per ripetere le belle parole che danno il titolo a due paragrafi del suo saggio dedicato ai *Luoghi pubblici nella natura*.

Ho scelto così, perché a me sembra che in questa riflessione si possano cogliere, in modo esemplare, le due tensioni conoscitive che, insieme, hanno sostenuto la postura interrogativa della sua ricerca: quella finalizzata alla *costruzione* del mondo e quella finalizzata alla sua *custodia*.

Carlos Martí Arís, nel libro *La cèntina e l'arco*, comincia la sua riflessione sul rapporto tra la forma geografica e quella urbana descrivendo i casi di tre città: Napoli, Berna e Siena. Una 'città geografica', Napoli, «*inquadrata nel singolare paesaggio dominato dal Ve-*

*svio che la circonda, un paesaggio che va dai Campi Flegrei fino alla penisola di Sorrento». Una 'città lineare', Berna, che deve la sua identità al rapporto che la forma urbana, caratterizzata dall'asse viario centrale costituito dalla *Kramgasse*, intrattiene con la forma allungata della 'penisola' definita dalla pronunciata ansa del fiume Aar. Una 'città nucleare', Siena, che si costruisce assumendo il valore topografico del luogo centrale che diventerà la sua piazza più importante: Piazza del Campo.*

*«Tanto la *Kramgasse* di Berna quanto piazza del Campo a Siena devono la loro forza a ciò che potremmo definire 'anima del luogo': una sorta di predisposizione basata su ragioni di ordine topologico e geografico che fanno di tali specifici luoghi ambiti adatti ad accogliere la condizione di luogo pubblico». L'anima del luogo, ci dice Carlos Martí Arís, preesiste alla costruzione urbana. È il volto della Terra ad inverarla da tempi lontanissimi, definendo con la forma i caratteri dei luoghi. Le forme della costruzione urbana, quando riconoscono l'invito della forma della Terra e gli corrispondono, rinnovano la manifestazione dell'*anima dei luoghi*. Questo ci emoziona quando visitiamo le rovine dei santuari greci oppure contempliamo le città medioevali italiane*

nel paesaggio collinare appenninico.

Carlos Martí Arís riconosce tuttavia un salto di episteme nella costituzione del rapporto tra Città e Natura, nell'*idea di città* delineata, nel corso del Novecento, dal Movimento Moderno. Se la città storica si presenta come un denso aggregato affacciato sull'esterno del paesaggio naturale (si pensi, per riprendere l'esempio di Martí Arís, alla Piazza Grande di Gubbio) la città di Le Corbusier (Chandigarh), oppure quella di Hilbersaimer e Mies van der Rohe (Park Lafayette a Detroit), si costruiscono nel contesto della Natura. Nella città del Movimento Moderno (ma anche, seppure non con la stessa chiarezza, nei territori *periurbani* della contemporaneità) cambia il valore dello *spazio*: lo spazio urbano-naturale si costituisce come spazio *aperto*, come luogo delle relazioni tra volumi architettonici collocati nella Natura. Carlos Martí Arís parla per lo spazio della città del Movimento Moderno di "*inversione topologica*" rispetto all'esperienza della città storica (dove lo spazio delle piazze, delle corti, delle strade è invero delimitato dal *limite* dell'edificato che lo definisce).

La Natura assunta non come 'esterno' ma come contesto della costruzione, pone all'Architettura due problemi. Il primo di ordine sintattico: definire le tec-

niche di composizione che governino la *collocazione* delle architetture urbane nello spazio *aperto* della Natura. Il secondo di ordine ontologico: riconoscere il *senso* della Natura assunta come contesto della costruzione urbana. In questa direzione, più impegnativa, va la meditazione di Martí Arís. Offrendoci una delle sue folgoranti intuizioni sostenute dalla sua profonda umanità, Carlos Martí Arís ci propone di assumere per questi luoghi il valore di una *ierofania*.

Carlos Martí Arís riconosce la possibilità dell'avvenimento del *sacro* in alcuni dei luoghi che ha frequentato: nel Cimitero di Stoccolma di Gunnar Asplund e Sigurd Lewerenz oppure a *El peine de los vientos*, costruito da Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida sul limite della Terra Basca affacciata sull'Oceano, oppure nello spazio 'intimo' dei *giardini* di Luis Barragán. Questi luoghi sono caratterizzati dalla presenza, a volte inquietante a volte rasserenante, della Natura eppure solo attraverso la convocazione agita dalla forma architettonica, in questi luoghi, il *sacro* si manifesta. A proposito dei *giardini* di Barragán, luoghi di «*solitudine, serenità e allegria*», Carlos Martí Arís scrive «*questi luoghi sono soprattutto spazi di attesa, dispositivi visivi che ci preparano all'incontro con l'altro*».

Sono scenari per favorire la comprensione contemplativa del mondo. Non necessitano della presenza di una folla, anzi, tendono ad evitarla. È sufficiente che qualcuno vi penetri perché la scena prenda vita e venga attivata la sua carica di teatralità. L'architettura costruisce lo scenario, prepara l'avvenimento, lo accoglie quando prende vita e lo evoca una volta terminato. È spazio, ma anche tempo. La frattura nello spazio e nel tempo che l'irruzione del sacro nel quotidiano provoca è sempre difficile, improbabile. Barragán lo sa, e l'unica cosa che vuole è che ciò non risulti impossibile».

Quanto distanti sono queste riflessioni dal pensiero contemporaneo che riduce la Natura a quantità di 'verde' che rende 'sostenibile' la costruzione delle città. «È mio parere che solo comprendendo i valori che la natura incarna, cioè interpretando cosa stia al di là dell'aspirazione ad un rinnovato contatto con la natura che i cittadini sempre più manifestano, la città contemporanea potrà raggiungere i propri obiettivi» avverando la 'profezia' di Nietzsche che, nel paragrafo 280 di *La gaia scienza*, immagina per le grandi città «luoghi silenziosi e spaziosi, di ampia estensione, per riflettere; luoghi con alte e lunghe gallerie per il cattivo tempo o il troppo sole, dove non penetri il rumore delle carrozze e degli

imbonitori e dove un più fine senso dell'educazione proibirebbe anche al prete di pregare ad alta voce: costruzioni e giardini pubblici che nel loro complesso esprimano la sublimità del meditare e dell'appartarsi».

In questi luoghi, come amava fare Carlos, «*vogliamo andare a passeggiare in noi stessi*».

Fare libri

L'attitudine di CMA alla trasmissibilità del pensiero critico sull'architettura

Orsina Simona Pierini

Difficile raccontare le tante opportunità di crescita che Carlos Martí Arís ci ha offerto. Ripercorrendo i suoi materiali, i suoi disegni, le sue fotografie e i suoi scritti, cercherò di restituire quanto ci ha saputo trasmettere con profonda leggerezza.

Riguardando le immagini raccolte per ricordarlo, si vede il giovane che sa stare un passo indietro, così come il maestro più paziente, si riconosce lo sguardo attento di chi analizza, con il disegno, l'architettura, ma anche il sorriso sornione di chi capisce oltre.

La schiettezza del suo ritratto corrisponde sempre alla sua disponibilità e alla sua costanza.

Carlos è stato il motore di molte iniziative, soprattutto editoriali. Vorrei restituire oggi ai più giovani, che non hanno avuto la fortuna di conoscerlo e di lavorare con lui, il lungo percorso che ha costruito con tenacia nella

critica d'architettura. Le fotografie documentano i diversi mondi e momenti storici, da lui attraversati, e che verrebbe voglia di raccontare: il clima di entusiasmo della sinistra nella Barcellona liberata dal franchismo, la riappropriazione culturale della Scuola Tecnica, il ruolo del Collegio degli Architetti nella rifondazione di un pensiero storico critico, fino alle agiate opportunità della fondazione stessa, per cui Carlos ha curato mostre e diretto collane.

In ognuna di queste fasi possiamo vedere Carlos attivo in prima linea, sempre pacato e attento alle persone e al tempo con cui si confronta.

Per imbastire questa *passeggiata*¹, in questi giorni ho messo sul tavolo tutti i libri e le riviste che Carlos ha scritto o ha diretto.

Sono tantissimi e mi sembra molto bello che questo volume ne faccia di molti una rilettura critica. Ho anche riaperto un libro che Carlos riteneva imprescindibile.

1. In studio da Carlos ci si presentava sempre con dei libri e se ne usciva sempre con altri libri. Un libro arrivato da Milano ebbe la fortuna di diventare una sua miniatura, forse perché vi ritrovò questa attitudine: «non potrò mai capire che gusto ci sia a passare velocissimi davanti a tutte le immagini e gli oggetti che la nostra bella terra ci offre, come se si fosse impazziti e si dovesse correre per non disperare». Robert Walser, *La passeggiata*, Adelphi, Milano 1976, p. 27.

dibile: *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss. Il primo capitolo di questo testo s'intitola *La scienza del concreto* e contiene la definizione di *bricoleur* contrapposto all'ingegnere. Man mano che lo rileggevo mi ritrovavo in tante riflessioni di Carlos e in particolare in quel suo modo di scrivere per paragrafi corti, per saggi precisi, in cui, in poche pagine, affrontava e sviluppava un concetto, un tema, un'attitudine del pensiero. Lévi-Strauss parla di *Faire «aller ensemble»*², mettendo l'accento sull'importanza delle relazioni e del «*ça peut toujours servir*» del *bricoleur*, per la sorprendente occasionalità offerta dai materiali.

La curiosità con cui Carlos guardava le cose, e con queste intendo ogni creazione dell'uomo, opere d'architettura o artistiche, musicali o letterarie, era sempre un accoglierle per riutilizzarle.

Una vocazione intellettuale, propria dei grandi architetti.

Carlos inizia la propria attività editoriale come *Gruppo 2C*, pubblicando una ventina di numeri di una rivista fatta per temi monografici. Vi si riscatta innanzitutto la figura di Cerdà, nell'esigenza di raccontare i mae-

2. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Press Pocket, Paris 1962, p. 21.

stri, quelli locali come Torres Clavé e Sostres e quelli lontani, come Aldo Rossi e Giorgio Grassi, ma anche Asplund, Terragni e Stirling.

Attraverso i nomi degli autori proposti si intuiscono passioni e prese di posizione, dall'adesione al piano di Barcellona degli anonimi *maestri* costruttori, fino all'individuazione di una propria autonomia di interessi, esplicitati con chiarezza nell'ultimo numero sull'*Ala radicale del razionalismo*. Come ha ben indagato Fabio Licitra³, si intrecciano lavoro collettivo ed anonimato, temi che attraversano anche *Le forme della residenza nella città moderna*, del 1991, in cui viene sviluppato il nesso tra città moderna e tradizione urbana. In questa linea si colloca anche la rivista *DPA*, con le piccole ed economiche monografie che hanno avuto il merito di riscoprire molti autori meno noti, Max Bill, Lubetkin, l'architettura sudamericana e paulista, *los nórdicos*, tra i tanti.

L'ampiezza dei temi e degli autori indagati nelle riviste

3. Fabio Licitra, *Carlos Martí Arís e i suoi eteronimi - Vocazione all'anonimo*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, in cotutela con Universitat Politècnica de Catalunya, 2014.

compensa l'immagine più disciplinare che *Le variazioni dell'identità* presenta. Carlos affina in questo testo il concetto di trasformazione, per restituirci l'avanzamento più sofisticato degli studi sulla tipologia, finalmente svincolata dal concetto di morfologia urbana, offrendoci la concreta possibilità di farla continuare a vivere nel progetto d'architettura.

Ne *La Cèntina e l'arco*, utilizza teoria e maestri per scardinare la disciplinarietà e riappropriarsi di un uso operativo, sincronico, della storia. Da buon *bricoleur* ha ora in mano la tecnica per operare sui molteplici aspetti della cultura umana che gli si possono offrire per costruire luoghi abitabili⁴, dove indagare l'idea di città, sua eterna passione⁵.

4. «L'architettura non si occupa più di costruire luoghi, che implicherebbe definire un centro e stabilire un ordine. Il suo obiettivo non è più fare un mondo abitabile», in CMA, *Tres paseos por las afueras*, in ear, n. 1, Tarragona 2008, p. 31 e ora in *Cabos Suelos*, Lampreave, Madrid 2012, p. 236, TdA.

5. «In un certo modo, analizzare la forma di una città è come scrutare il volto di una persona amata. [...] Così come accade per certi volti, anche nel contemplare la città, in modo inquisitivo ed appassionato si scopre, in ogni gesto ed in ogni lieve inflessione della sua forma, il riflesso di un avvenimento o la traccia di un ricordo». In *Osservare, immaginare, progettare*, in *La cèntina e l'arco*, Marinotti Edizioni, Milano 2007, p. 83.

Inizia quindi una serie di scritti, libri, conferenze composte di frammenti di umanità espressi in volti, architetture, sculture, film, romanzi, musiche, sempre ricondotti a un pensiero, a qualcosa che si possa utilizzare altrove, che si possa mettere in relazione ad altro. *Silenzi eloquenti* ne è il caso più compiuto, come lo sarebbe stato *L'anonimo*, una raccolta di miniature, così lo stesso autore le ha definite, raggruppate tra loro a tre a tre, per raccontarci le tante declinazioni dell'astrazione, dell'attesa, dello spirituale e del quotidiano.⁶

In questa collezione di stati dell'anima, Carlos ha voluto dedicare un intero libro ai fotogrammi di quattro maestri del cinema, Dreyer, Hitchcock, Ford e Ozu. Ne *L'architettura del cine*, la settima arte è raccontata attraverso le immagini, i tanti scatti che spiegano composizione e montaggio, usando le analisi della casa e della luce in Dreyer, o di soglie e orizzonti in John Ford. Tutti temi sicuramente molto vicini all'architettura, ma è in Ozu e nei piani sequenza che Carlos si lascia

6. Una *scienza del concreto*, il substrato della civiltà, secondo la definizione di Lévi-Strauss: *il valore principale di riti e miti è quello di preservare fino ad oggi, sotto forma residuale, modi d'osservazione e di riflessione che furono adattati a determinate scoperte [del mondo sensibile]. Lévi-Strauss, La pensée...*

affascinare con più intensità dall'espressione del volto umano, per descrivere atmosfere e sentimenti di persone che vivono la loro quotidianità nel cambiamento della modernità. Allo stesso modo poteva guardare a lungo, commosso, le lacrime impassibili sul volto di Alina Marazzi o, divertito, la potenza di Jorge Oteiza, *Giove tonante* in una delle sue ultime interviste.

Rileggevo in questi giorni il suo testo *Tres paseos por las afueras*, un personale elogio della lettura⁷ e mi sono convinta una volta di più del valore che Carlos attribuiva al libro e allo scrivere⁸.

Ho ripensato alla sua intera bibliografia come a un

7. «Uno dei pochi strumenti che può, in un certo modo, alleggerire la condizione disintegrata e convulsa del mondo in cui viviamo è, senza dubbio, il corretto uso del linguaggio. Il linguaggio comporta una disciplina inflessibile e una tensione verso la trasmissibilità dei significati, che ne fa un vero antidoto contro il relativismo e contro l'irrazionalismo che a volte sembrano impossessarsi del pensiero contemporaneo. Il linguaggio non può essere inventato secondo il gusto di ognuno. Il linguaggio può, questo sì, trasformarsi, decantarsi, stilizzarsi o convertirsi in espressione di molteplici punti di vista che possano relazionarsi tra loro e interagire.» in CMA, *Tres paseos...*, p. 14, TdA.

8. «Si ama la parola, si usa la scrittura, si risvegliano le cose dal silenzio in cui furono create» Agustina Bessa-Luís, *Contemplacion cariñosa de la angustia*, cuatro ediciones, Valladolid 2004, p. 12, TdA.

unico grande libro, incompiuto nel senso migliore del termine, come sono le opere del *bricoleur*, aperto ad essere arricchito dalla profondità della sua curiosità. Non divagazioni, dunque, ma temi che si ritrovano in un ordine, il progetto, che sottostà alle tante scelte e passioni.

Mi è capitato di scrivere di Carlos come di un maestro, un artificio retorico che forse nel mio profondo non corrisponde alla realtà: ripensando oggi ai nostri incontri, penso piuttosto a un amico che ti fa crescere perché condivide con te ogni singola pietra che posa sul suo sentiero. Difficilmente i maestri sono interessati a condividere, pensiamo quanto poco gli architetti raccontino le loro manie. Carlos invece era quasi ossessionato dalla trasmissibilità dei suoi scritti; una volta, sgridandomi per un mio scritto che definì “*un pastel navideño*” per la sua pesantezza, mi confessò che rileggeva e riscriveva moltissime volte tutti i suoi scritti, che ogni parola era scelta tra le tante ipotizzate.

Questa cura e attenzione era dedicata ancor più alla costruzione di indici, sommari o programmi. Quando ci si sedeva a un tavolo per lavorare, usciva sempre un piccolo foglio, ricordo benissimo la scrittura minuta, compressa ed elegante, dove Carlos elencava i film che

avrebbe voluto proiettare ai suoi studenti nell'*Aula de Cine*, abbozzava indici in cui associava concetti alle opere su cui stava lavorando, per dargli l'ordine più efficace. I suoi sommari erano progetti: sempre attivi, sempre in movimento, sempre da discutere con gli altri.

Da questa cucina del pensiero usciva sempre una sorpresa: un recente innamoramento per quell'ultima casa appena costruita o per quell'architettura di tremila anni fa.

Prefazione ad “Alba Dominica”

Carlo Pozzi

Nel 2007 è uscito il libro “Alba Dominica. Masserie di Puglia” che ho scritto con Simonetta D’Alessandro e che è stato introdotto da Carlos Martí Arís. Il libro, per questioni editoriali, è rimasto abbastanza sconosciuto. In questa occasione mi pare interessante rileggere le parti più significative del testo introduttivo.

«Molte volte, osservando con attenzione il territorio rurale europeo, attraverso le rappresentazioni cartografiche o le fotografie aeree, possiamo riconoscere in esso i tratti basilari di uno spazio urbanizzato. Percepriamo dunque nelle tracce e nella struttura generale della campagna lo stesso grado di artificio, la stessa volontà umana di costituzione di un luogo che, da sempre, hanno caratterizzato in modo evidente la città.

Il paesaggio rurale manifesta l’impronta di un sub-

strato materiale profondo, sebbene spesso latente e semivelato, e ci si presenta davanti come costruzione, come sovrapposizione di sedimenti che si intrecciano e si coordinano. Mano a mano che procediamo nella descrizione topografica del territorio, ci rendiamo conto che presenta una forma precisa e riconoscibile: le strade e i tratturi, i canali e le loro diramazioni, la suddivisione del suolo, la disposizione delle coltivazioni, gli allineamenti e le masse degli alberi ecc., vanno componendo una trama di relazioni che è il riflesso della permanente attività dell'uomo.

A tali questioni si riferiva Lewis Mumford quando, nel suo libro *Le decadi oscure*, del 1931, scrisse il seguente paragrafo:

«Quando l'uomo apprende a controllare il suo ambiente fisico diventa più complessa la sua relazione con la terra: l'aratro e l'ascia, il martello e la zappa lasciano le loro impronte in tutti i tratti del paesaggio, dalla cima delle montagne fino all'estremo più basso della valle: si raddrizzano i margini del fiume, si scava l'insenatura, si formano terrazze sulle colline, si tende un ponte sul torrente, la vegetazione naturale si modifica e migliora con nuove impostazioni; così cambia l'aspetto intero della terra. [...]»

In questo frammento Mumford, senza arrivare a menzionare la parola architettura, ci dà la chiave per una interpretazione più ampia di questa disciplina. Il progetto architettonico può essere visto dunque come uno degli strumenti che l'uomo utilizza per costruire il suo territorio, per appropriarsi di un luogo e trasformarlo, rendendolo proprio alla vita. (E, a questo punto, occorrerebbe segnalare che questa impostazione sta agli antipodi di quella che concepisce l'architetto come produttore di oggetti autonomi e indifferenti al luogo, di oggetti la cui spiegazione sta solo in loro stessi, tendenza che oggi prevale nella cultura architettonica).

Risulta particolarmente chiarificatore questa specie di aforisma nel quale Mumford precisa che il ponte, il giardino, la campagna arata e la città, sono i segni visibili della relazione dell'uomo con la terra. Questi quattro elementi non possiedono qui una dimensione esclusivamente metaforica: sono anche l'espressione concreta di altrettante discipline tecniche (ingegneria, arte dei giardini, agricoltura e urbanistica) a partire dalle quali si definisce l'intelaiatura di quella che potremmo definire l'architettura del territorio. Se disponessimo questi quattro elementi formando

una tavola, potremmo osservare che tra di loro si stabiliscono diverse affinità e opposizioni. Mentre la campagna arata e il giardino, pur essendo invenzioni umane, fanno parte della natura e costituiscono una reinterpretazione del mondo naturale, il ponte e la città appartengono pienamente all'arbitrio degli artefatti, delle costruzioni artificiali destinate a favorire l'insediamento della specie umana sulla superficie terrestre.

Se combiniamo in altro modo questi quattro elementi vediamo che la campagna arata e il ponte formano una coppia complementare che allude alle forme di strutturazione del paesaggio, mentre l'altra coppia complementare costituita dalla città e dal giardino, si riferisce alla trama basilare dei luoghi densamente abitati.

Riassumendo, si può dire che a partire da questi quattro elementi si genera la struttura formale del territorio e che dalla sua composizione, cioè dalle sue multiple combinazioni e interrelazioni sorge il substrato architettonico dello spazio urbanizzato. [...]

Visto da questa prospettiva, lo studio sistematico e paziente del paesaggio rurale e dell'architettura che ne forma parte, lungi dal convertirsi in una operazione

nostalgica, risulta essere un passo obbligato per interpretare il presente, dato che ci permette di comprendere, nella sua globalità, la configurazione del territorio e ci pone nella condizione di affrontare il progetto con immaginazione e con rigore».

Nella seconda parte, l'autore affronta in maniera più specifica il tema del libro, le masserie pugliesi.

«Questa è la prospettiva che hanno adottato Carlo Pozzi e Simonetta D'Alessandro nel loro lavoro, considerando le masserie pugliesi come i punti nodali di un dispositivo architettonico più ampio che concerne tutto il territorio.

Le masserie sono costruzioni complesse organizzate, generalmente, come piccole cittadelle nelle quali si combinano gli spazi destinati all'abitazione con quelli destinati al lavoro e nelle quali si percepisce con nitidezza il processo di aggregazione che, nel corso del tempo, è andato modellando la forma del complesso edificato.

Due sembrano essere gli ingredienti principali della sua struttura formale: da una parte la torre o la piccola edificazione compatta e fortificata e, dall'altra parte, il recinto formato da muri o edifici che, oltre a svolgere

compiti difensivi, serve a delimitare lo spazio abitabile. Gli esempi studiati si presentano come una serie, potenzialmente illimitata, di variazioni sul modo in cui gli elementi possono relazionarsi. Le masserie Palazzo d'Ascoli e Torretta esprimono, in modo quasi incontaminato, uno dei temi architettonici menzionati: la prima è formata da un recinto regolare e omogeneo; la seconda è composta da un edificio isolato e compatto, fortificato nei suoi quattro vertici. Gli altri esempi costituiscono ibridazioni di questi due archetipi di base ai quali si aggregano altri elementi di carattere secondario.

Prevale lo schema dell'edificio compatto e emergente che appare inglobato in un recinto composto da corpi diversi e articolati tra loro, i quali tendono a suddividere e gerarchizzare lo spazio libero che si genera intorno ad essi, come accade, per esempio, nelle masserie Ottava Grande, Battaglia, Nucci o Giudice Giorgio. Però, in ogni caso, sorprende la varietà delle disposizioni volumetriche, la ricchezza dei percorsi e degli assi visuali, la complessità delle risorse geometriche impiegate. Si tratta di composizioni equilibrate ma straordinariamente dinamiche nelle quali la chiarezza degli elementi non conduce necessariamente a

un risultato immediato o prevedibile, ma piuttosto a un sistema connotato dalla complessità e dalla relazione tra le forme.

Facendo una valutazione specificamente architettonica, uno degli aspetti più interessanti di queste costruzioni è, a mio parere, il loro carattere di strutture aperte, capaci di sperimentare un continuo processo di trasformazione, contrariamente a quanto avviene per gli schemi compositivi basati sull'assialità e la simmetria. Qui le regole di formazione sono poco restrittive e permettono senza difficoltà la sovrapposizione, lo slittamento, la rotazione, lo scalettamento dei diversi corpi, producendo così l'impressione che proviamo davanti a complessi non terminati, suscettibili di incorporare tuttavia nuovi contributi che li completino e arricchiscano senza sfigurarli. Per questo motivo, le masserie pugliesi, viste da un architetto, non appaiono come pezzi refrattari o intoccabili, ma, al contrario, risultano attrattivi e stimolanti dal punto di vista di un possibile intervento».

Nella terza parte Martì Aris torna a questioni più generali relative all'eredità della cultura contadina, a partire dalla novella "Pig Earth" (Porca Terra) di John Berger.

CMA, ponte tra l'Italia e la Spagna

Victoriano Sainz

I contatti tra architetti spagnoli e italiani, in particolare quelli di Barcellona e Milano, erano frequenti sin dagli anni cinquanta. Di entrambe le città si è detto che formassero «un intenso binomio culturale caratterizzato dal loro stato di interazione permanente»¹. In questo contesto i catalani Emilio Donato e Salvador Tarragó iniziarono negli anni sessanta un rapporto con il milanese Aldo Rossi che presto si sarebbe ampliato raggiungendo un inquieto gruppo di giovani studenti barcelonesi, con il quale Tarragó nel 1972 avrebbe creato la rivista di architettura *2c Construcción de la Ciudad*. Tra loro c'era Carlos Martí Arís, che ne fu vicedirettore fino alla sua chiusura nel 1985.

Carlos Martí aveva letto *L'architettura della città* nell'edizione originale prima che la traduzione spagnola ap-
1. Carlos Martí Arís, *Cabos sueltos*, Lampreave, Madrid 2012, p. 138.

parisse nel 1971. L'anno successivo ebbe modo di incontrare personalmente Rossi, quando questi si recò a Barcellona per presentare il libro, e in seguito, su incarico dell'autore, quando si sarebbe occupato di curare l'edizione spagnola dei suoi *Scritti scelti*, apparsi nel 1977 con una prefazione dell'architetto catalano. Nello stesso anno avvenne il primo incontro con Giorgio Grassi, per preparare il numero monografico che la rivista *2c* voleva dedicare al suo lavoro². Sebbene l'impatto di entrambi gli architetti sia stato determinante nella formazione di Martí Arís, il rapporto con il secondo era destinato a durare nel tempo e ad influenzare in modo particolare il suo pensiero.

L'allontanamento del Grupo 2c rispetto alla posizione assunta negli anni da Rossi fu esplicitato nell'ultimo numero della rivista, dove si parlava della necessità di superare il «contagio sentimentale»³ che, a loro avviso, stava colpendo l'architettura. Allontanandosi da colui che era stato il maestro comune dei componenti del Grupo 2c, Martí Arís si avvicinò progressivamente alla

2. In precedenza, nel 1975, erano apparsi due numeri monografici della rivista dedicati al lavoro di Rossi e succesivamente, nel 1979, un terzo.

3. Carlos Martí Arís e Xavier Monteyts, «La línea dura», in *2c Construcción de la Ciudad*, 1985, n. 22, p. 17.

figura di Grassi, che aveva già scelto come relatore della sua tesi di dottorato, dedicata al ruolo del tipo in architettura. L'argomento della tesi, discussa nel 1988 e pubblicata con il titolo *Le variazioni dell'identità*, prima in Italia (1990) e poi in Spagna (1993), apparteneva all'universo culturale della Tendenza, ma la trattazione che ne ha fatto Martí Arís rispondeva a un approccio tutto particolare, che da quel momento in avanti avrebbe caratterizzato la sua traiettoria personale come progettista e scrittore.

In quel primo libro, che era «il risultato e il compimento del suo apprendistato»⁴, Carlos Martí ha svolto una riflessione che intendeva, da un lato, «opporci al soggettivismo e al personalismo che oggi prevalgono nella cultura [architettonica] dominante» e, dall'altro, stabilire una posizione che non abbandonerà più e su cui tornerà più volte nei suoi scritti successivi per approfondirla e arricchirla; mi riferisco alla sua affermazione secondo la quale «siamo inclini a pensare che il sapere architettonico si iscriva e si depositi, molto più che in qualsivoglia trattato, proprio nelle opere e nei progetti

4. Fabio Licitra, «A estas alturas», in Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Fundación Arquia, Barcellona ²2014, p. 15.

architettonici»⁵. L'idea era stata già sottolineata dall'architetto catalano nel suo primo saggio su Grassi, che portava significativamente lo stesso titolo che in seguito avrebbe dato alla sua tesi di dottorato.

Lì, Martí Arís affermava che nell'architetto milanese vi è uno stretto legame tra scritti teorici e progetti, al punto che è possibile considerare questi come il «momento sperimentale» dei primi⁶. Successivamente, nell'introduzione alla terza edizione de *La costruzione logica dell'architettura* Carlos Martí tornerà sullo stesso argomento affermando che «uno dei punti decisivi della sua riflessione [è la frase]: "L'architettura sono le architetture"»⁷. Si può o no condividere che questa sia una delle chiavi del libro di Grassi, ma non c'è dubbio che costituisca il punto centrale attorno al quale ruota tutto l'articolato e complesso pensiero architettonico e urbano di Martí Arís. Nel sostenere il primato delle opere e dei progetti, egli stava in qualche modo capovolgendo il significato originale del discorso grassiano.

5. Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Milano 1994, p. 13.

6. Carlos Martí Arís, «Las variaciones de la identidad», in *2c Construcción de la Ciudad*, 1977, n. 10, p. 6.

7. Carlos Martí Arís, «Introduzione», in Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 2008, p. 9.

Da questo approccio, Carlos Martí trae come immediata conseguenza che la teoria è sempre al servizio della pratica, e non viceversa. Lo ha illustrato, come è noto, utilizzando l'immagine del rapporto tra la centina e l'arco nel processo di costruzione: «Come la centina, la teoria non deve essere altro che una costruzione ausiliare che, dopo aver permesso di formare l'arco, si smonta e scompare discretamente affinché questo possa essere visto in tutto il suo splendore»⁸. L'idea nasce anche dal contesto italiano, dove era stata sviluppata in riferimento al rapporto tra piani urbanistici e città risultante. Così Bernardo Secchi parlava a questo proposito della teoria «come un ponteggio che usiamo per costruire e che “ci parrà forse conveniente eliminare più tardi”. Ciò che è destinato a restare non è la teoria quanto l'opera, il deposito nella città e nel territorio di piani e progetti che dalla stessa teoria sono eventualmente informati»⁹. Si conferma così, come già sosteneva Vitruvio, che dietro ogni grande opera c'è uno sforzo riflessivo, ma anche che, in architettura, il valore della teoria risiede più

8. Carlos Martí Arís, *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2007, p. 11.

9. Bernardo Secchi, *Un progetto per l'urbanistica*, Einaudi, Torino 1989, p. IX.

nella sua fecondità che nella sua “verità”.

Tuttavia ciò che fa di Martí Arís un vero ponte tra i due Paesi non è solo il fatto che egli abbia ripensato nel contesto spagnolo un discorso originatosi in Italia, ma soprattutto che sia riuscito a trovare una formulazione che ben esprime come gli architetti spagnoli della sua generazione, una delle più brillanti in Europa di fine millennio, abbiano usato quelle idee che in larga misura sono servite a formarli e che hanno prodotto un insieme di opere esemplari. Opere sì basate in un modo o nell'altro su quelle idee, ma così disparate e plurali nella loro apparenza formale. In questo spazio di intermediazione «due sponde/molteplici relazioni»¹⁰ - Carlos Martí svolge un ruolo importante nella creazione di una ampia rete di relazioni in cui, da parte spagnola, è coinvolta non solo la Catalogna ma anche la Galizia e l'Andalusia, che rappresentano contesti chiave del suo pensiero e che esprimono la storia collettiva a cui appartengono molti di questi architetti¹¹, una storia ancora tutta da raccontare.

10. Fabio Licitra, «L'oxymore du projet», in Carlos Martí, *Silences éloquentes. Écrits d'art et d'architecture*, Cosa Mentale, Marsiglia 2019, p. 14.

11. Si vedano le testimonianze raccolte in AA. VV., *Carlos Martí Arís, Magister Honoris Causa*, ETSAB, Barcellona 2016.

La cimbra se ha roto

En memoria del Profesor Carlos Martí Arís

Felix Solaguren

Carlos Martí Arís falleció el pasado uno de mayo de 2020 víctima de una larga enfermedad.

Carlos era profesor de la ETSAB/UPC desde hace muchos años, un profesor muy querido y respetado en la Escuela en general y en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en particular.

Su vinculación con la Escuela arrancó como estudiante en la década de los sesenta, que fue cuando inició los estudios de Arquitectura. Eran años difíciles donde la situación política en España era complicada y la enseñanza, tanto básica como universitaria, estaba mediatizada por estas circunstancias. Ello no impedía que la juventud de la época fuera inquieta cultural y políticamente en aras de un horizonte mejor. Era el final de una década complicada y el inicio de otra, los setenta, no exenta de inquietud.

La Escuela no fue indiferente a estas circunstancias, y justo entonces, durante aquellos años, la ETSAB se reinventó con la contratación de jóvenes profesores en una arriesgada apuesta de futuro. Entre ellos estaba un joven Carlos Martí, que había terminado sus estudios hacía poco y que junto a otros compañeros, también profesores, lideraron la revista 2C que todos los estudiantes teníamos como referencia: “La ciudad es nuestra casa y nuestra casa es la ciudad”. Para ellos todo lo que ocurría en el extranjero y especialmente en Italia era de especial importancia, era fundamental.

La Escuela se convirtió en el embrión de muchas cosas. En gran medida participó de una manera muy activa en el futuro que ofrecía la nueva democracia española. Cataluña cambió y especialmente Barcelona. Todo arrancó de aquellos momentos y culminó con la Barcelona olímpica.

Pero el perfil general de aquel nuevo profesorado de la ETSAB, que acabó siendo un profesorado de referencia, se centraba fundamentalmente en su reconocida práctica arquitectónica en la transformación de la ciudad para transmitirla y compartirla en el ámbito universitario; insisto: además del político la vincula-

ción entre oficio y enseñanza fue uno de los principales motores del cambio de Barcelona.

Como digo su experiencia contaba con esos dos apoyos, el profesional y el docente que tuvieron una muy importante repercusión en el ámbito internacional.

Pero hubo una segunda realidad docente quizá menos evidente y en la que podríamos identificar al profesor Carlos Martí. Su perfil podría asimilarse a un modelo de tres apoyos: el profesional, el docente y el teórico. Es, sin lugar a dudas, un rasgo menos mediático y al margen de los intereses del momento, pero de una intensidad mucho más poderosa; este hecho le hizo ganarse el respeto de todos sus compañeros.

Una de sus mayores virtudes era la discreción. Intentaba no llamar la atención. Sus generosas intervenciones en reuniones y clases eran respetadas y respetuosas. Eran de un nivel superior lo que le convirtió en una persona de referencia y de consenso en una sociedad permanentemente convulsa como es la universitaria. Respetado como profesional de la arquitectura, como docente y como teórico, no necesitó de ningún tipo de “foco” para que el interés por su labor desbordara

fronteras. Y el entorno arquitectónico internacional se fijó en su persona y lo tuvo como un importantísimo referente permanente en Alemania, en Suiza, en Francia y, especialmente, insisto, en Italia, además de en todo el territorio nacional.

Todo el mundo pedía su colaboración. Su inmensa generosidad nunca le permitió dar un no como respuesta. Todos sabíamos que era un profesor cuya presencia elevaba la calidad de cualquier acto en el que estuviera presente.

Dominaba el lenguaje con maestría pues le ayudaba a vehicular su fina e infalible ironía. Los certeros títulos de sus escritos y de sus libros así lo manifiestan: “Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura”, “Silencios elocuentes”, o “La cimbra y el arco” entre otros muchos.

¿Quién sería capaz de hilvanar un discurso o un texto con conceptos contrapuestos? La respuesta era: el profesor Carlos Martí.

Y la Universidad así se lo ha reconocido mediante dos hechos que nos llenan a todos de orgullo.

El primero a instancias del anterior director de la ET-SAB/UPC, Jordi Ros, fue su nombramiento por parte de nuestra comunidad como “Magister Honoris Cau-

sa”, es decir, como maestro de todos nosotros. A ese reconocimiento asistió gente de todo el mundo.

El segundo es la reimpresión de su libro “Silencios elocuentes” para la colección “Poliédrica” de la UPC liderada por el vicerrector Estanislao Roca.

Habría muchas cosas que decir del profesor Carlos Martí. Infinitas. Pero me centraré en el título de uno de sus ensayos y que refleja su idiosincrasia, el porqué es un profesor con mayúsculas aquél que es capaz de tener los tres apoyos a los que me refería con anterioridad: “La cimbra y el arco”.

Una de las principales herramientas que utilizamos los arquitectos es la analogía, aunque muchos nos identifiquen con la metáfora.

Todos tenemos en nuestra mente cómo es un arco.

Inmediatamente visualizamos muchas arquitecturas donde el arco es una pieza fundamental; por ejemplo en los acueductos, como en el del “puente del diablo” de Tarragona, o en la bellísima arquería de la “Loggia degli innocenti” de Filippo Brunelleschi en Florencia. Recordamos esas imágenes como algo hermoso que forma parte de nuestra cultura, de nuestro paisaje y de nuestra memoria.

Pero para alcanzar esa realidad se necesita de una cimbra sobre la que montar las piedras que formarán el arco. Una vez alcanzado el objetivo, construir el arco, la cimbra se desmonta y desaparece. Y el arco tiene su sentido gracias a la cimbra: sin cimbra no hay arco.

Para Carlos Martí la teoría equivaldría a la cimbra, y el arco a la realidad arquitectónica final. La teoría sería aquel soporte implícito que ayuda a realizar la buena arquitectura y que desaparece tras la realidad final construida. Pero está implícita, está allí, siempre está allí.

De algún modo y con la desaparición de nuestro querido profesor, compañero y amigo, nuestra cimbra se ha roto.

**La poetica del silenzio:
una condizione per il progetto contemporaneo**

Alberto Ulisse

In apertura al testo *Silenzi eloquenti*, Carlos Martí Arís scrive «nel mondo dell'arte contemporanea l'invocazione al silenzio è una figura abituale, ma non tutte le invocazioni hanno lo stesso significato», e continua «il silenzio è dunque una sorta di sorgente nascosta dalla quale possono sgorgare, con naturalezza, le acque del significato. Mentre l'irrequieto ventesimo secolo si avvicinava alla fine [...] un gruppo ristretto di artisti [...] hanno coltivato la poetica del silenzio e sono stati capaci di interpretare l'ambiguità e caotica realtà della nostra epoca»¹.

Nei *Silenzi eloquenti*, CMA, «costruisce una precisa architettura letteraria» (scrive Simona Pierini, nella

1. Carlos Martí Arís, *Parte Prima - Silenzi eloquenti*, in: Simona Pierini (a cura di), *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti, Milano, 2002, p. 13.

Introduzione al libro, edito in italiano da Christian Marinotti Ed. (2002), con traduzioni della stessa SP, che ha curato il volume), utile al completo approfondimento della *poetica del silenzio* «come ingrediente sostanziale»² e rintracciabile nell'opera di: Jorge Luis Borges, Ludwig Mies van der Rohe, Yasuhiro Ozu, Mark Rothko e Jorge Oteiza.

Il volume è composto da due parti; la parte prima: *Silenzi eloquenti* che, oltre ad un breve testo di apertura di CMA, raccoglie dieci saggi (con “partita doppia”, a partire dalle cinque figure indagate), ed una parte seconda: *Architettura ed astrazione* che raccoglie alcuni scritti precedenti di CMA (dal 1996 al 2001), appositamente tradotti e pubblicati per la edizione italiana; l'introduzione al libro, come precedentemente annunciato, è di Simona Pierini.

La prima parte, *Silenzi eloquenti* appunto, è un inno alla «conoscenza umana» che si rivela attraverso il silenzio e le sue possibili accezioni, scandagliando i *terreni comuni* che alcune -diverse- discipline hanno tra loro, come la letteratura, l'architettura, il cinema, la pittura e la scultura.

Il testo di CMA indaga le possibili forme del silenzio
2. C. M. Arís, *Silenzi eloquenti* ... cit., p. 14.

ed invoca quella condizione di *distanza*, di *dissenso* e di *negazione* come chiavi di interpretazione per il progetto contemporaneo.

Nei labirinti di Borges, nelle sue costruzioni mentali complesse come «artefatti prodotti dall'azione dell'uomo: sono, innanzi tutto, una metafora della cultura»³ ed una sovrastruttura rispetto alla realtà, in grado di decifrare, interpretare e tradurre le questioni del mondo e dell'uomo, attraverso la costruzione di diverse figure del labirinto della letteratura, nei quali perdersi e ri-conoscersi.

In questa dimensione sicuramente si riconosce la volontà del poeta di superare gli aspetti individuali, cercando una dimensione sovrapersonale, attivando una sorta di «sdoppiamento tra l'individuo uomo e la personalità letteraria»⁴. Questo transfert lo stesso Borges lo vive con se, su se stesso; infatti scrive “Borges scrittore” «io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare a sua letteratura, e questa mi giustifica. Non ho difficoltà a riconoscere che ha dato vita ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono

3. Carlos Martí Arís, *Borges nel suo labirinto*, in: C. M. Arís, *Silenzi eloquenti ... cit.*, p. 23.

4. C. M. Arís, *Borges nel suo labirinto ... cit.*, p. 20.

salvarmi, forse perché ciò che v'è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o la tradizione [...] d'altronde, io sono destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro [...]. Io resterò in Borges, non in me (seppur sono qualcuno)⁵. Così si segna la contemporanea appartenenza e la necessaria distanza tra pensiero e corpo, tra corpi e spazio nel tempo del racconto.

Se il valore della tradizione era il terreno di rifugio per Borges, un atteggiamento diverso affronta Mies van der Rohe sulla "spogliazione" dei caratteri della tradizione nella sua opera architettonica, a vantaggio di una forte astrazione che conduce verso una pura costruzione formale. L'operazione analitica di Mies avviene a partire da una osservazione della realtà e «da questa estrae i materiali della sua architettura. I risultati della industrializzazione e del progresso tecnologico rappresentano una parte fondamentale di questa realtà. Mies non li contraddice né li ignora: li prende come sono, li raccoglie e li sottomette a un processo di stilizzazione; poi restituisce loro individualità creando

5. Jorge Luis Borges, *Borges ed io*, in: *l'Artefice*, in: *Tutte le opere*, Buenos Aires 1960, Milano, 1984, p. 1169.

una distanza, generando un vuoto»; continua CMA «questa è l'operazione principale che Mies riesce a realizzare: gli elementi possono essere neutri, addirittura anodini, ma attraverso la loro posizione, le loro relazioni, la loro distanza, possono rappresentare valori e proporsi come interpretazione del mondo»⁶.

Ecco l'essenza di Mies, la sua necessaria semplicità ed elementarità come strumenti per interpretare e dare risposta alla complessità, ma soprattutto grazie ad una «amministrazione dell'elementare siamo in condizioni di ottenere il complesso»⁷.

L'elementarità dell'opera di Mies ci consegna codici spaziali minimi dell'architettura («materiali obiettivi e puri, li estrae dalla quotidianità per inserirli in un altro scenario, ne quale si trasformano in oggetti di contemplazione»⁸), con il grande potere di essere in grado di definire il linguaggio e la costruzione di spazi aperti, liberi e neutri, provando ad interpretare un altro tema importante per l'architettura: la trasparenza,

6. Carlos Martí Arís, *Mies van der Rohe: la chiarezza come obiettivo*, in: C. M. Arís, *Silenzi eloquenti ... cit.*, p. 41.

7. C. M. Arís, *Mies van der Rohe... cit.*, p. 45.

8. Ernesto Nathan Rogers, *Problematica di Mies van der Rohe: la chiarezza come obiettivo*, in: *Esperienza dell'architettura*, Torino, 1958, p. 164-168.

come forma di silenzio.

Yasujiro Ozu interpreta la costruzione spaziale dell'assenza, nelle sue pellicole, attraverso la interruzione della scena nella quale «si sottolinea la totale assenza di personaggi» a vantaggio del «vuoto assoluto della scena»⁹, scrive CMA.

Hanno sicuramente un ruolo fondamentale i “piani vuoti” di Ozu, come nel film *Banshum* (Tarda primavera, del 1949) nel quale il regista, con la macchina da presa a quota pavimento, interrompe l'azione e la storia a vantaggio di un momento di silenziosa riflessione dello spettatore e, come scrive Donald Richie, in quei silenzi della scena «il vaso è una *stase*, una forma capace di ricevere l'emozione più profonda, contraddittoria e trasformarla in espressione di unità, di permanenza, di trascendenza»¹⁰. Il frame statico sul vaso, rappresenta una pausa, un silenzio, un momento di personale raccoglimento, rispetto al quale lo stesso Martí Arís scrive «[...] non c'è dubbio che i piani vuoti siano, prima di tutto, oggetti di contemplazione, nuclei astratti in cui si allacciano in silenzio molti degli elementi che nel

9. Carlos Martí Arís, *Ozu o le tracce dell'assente*, in: C. M. Arís, *Silenzi eloquenti ... cit.*, p. 41.

10. Donald Richie, *Ozu*, Ginevra, 1980, p. 135.

film restano sul piano dell'allusione e dell'implicito [...] il senso del limite e la figurazione dei vuoti, che rimandano alla soggettività del fare artistico»¹¹.

Attraverso i *piani vuoti*, Ozu è capace di provocare, simultaneamente, intimità e distanza, mettendo in campo un sapiente dialogo tra il frammento e la narrazione.

Le grandi campiture di Mark Rothko, che rappresentano l'annullamento del limite della cornice nella consueta tela, hanno sempre registrato grande interesse sia per la critica d'arte e sia per i non addetti ai lavori. Scrive CMA «siamo soliti identificare la pittura di Mark Rothko con i quadri astratti che ha realizzato, instancabile, dal 1949 in poi e che corrispondono alla sua maturità artistica, cioè a una sua maniera di concepire la pittura che, una volta acquisita, non avrebbe più modificato. Sono quadri di grande formato, immersi in campiture cromatiche che creano un effetto di infinito, in cui fluttuano e palpitano forme vagamente rettangolari, quasi sempre oblunghe, la cui tendenza a espandersi mette in tensione i bordi della tela [...] alla domanda del perché dipingesse su tele di formato tanto grande, Rothko rispondeva che era per

11. C. M. Arís, *Ozu...* cit., p. 61.

raggiungere quell'intimità, quel corpo a corpo che il piccolo formato non gli permetteva di ottenere. Detto in altra maniera: affinché lo spettatore potesse tuffarsi nel quadro e questo non risultasse un fatto esterno e neutrale, ma un'esperienza che lo superasse e nella quale si sentisse, inevitabilmente, implicato»¹².

È proprio nel rapporto tra corpo e tela, tra colore e spazio che si cela il fascino dell'opera di Rothko, facendo appartenere appieno -il prodotto- ad una esperienza umana completa.

Scrivo in tal proposito Irving Sandler «le sue tele sono sufficientemente varie da invitare lo spettatore a completare il loro tragico messaggio: il loro monologo si trasforma in dialogo. Le sue astrazioni si convertono in una specie di scena in cui lo spettatore diventa attore del suo io solitario»¹³. In questo continuo rapporto tra la superficie cromatica, la distanza e il corpo (dell'artista prima e dell'osservatore dopo) si consuma il carattere sacrale dell'opera di Rothko.

Il pensiero "del" negativo è una delle condizioni con-

12. Carlos Martí Arís, *Rothko e il carattere sacro dell'arte*, in: C. M. Arís, *Silenzi eloquenti ... cit.*, p. 81, 85-87.

13. Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, vol. 1: *L'expressionnisme abstrait*, New York 1970, Paris 1990, in: Carlos Martí Arís, *Rothko... cit.*, p. 87-89.

temporanee del processo progettuale necessarie per tornare, ancora, a parlare della sensazione, percezione e descrizione dello spazio, del corpo dell'architettura come *madre-materia* anche nell'opera di Jorge Oteiza. La caratterizzante dello spazio vissuto ed abitato non può prescindere dal suo principio duale: il vuoto; si riconosce importante riportare quanto scritto da Jorge Oteiza sul valore del vuoto come materia per uno sguardo progettante, nel quale il «vuoto deve essere oggetto di un nuovo ragionamento»¹⁴. Lo stesso Oteiza cerca di introdurre lo «spazio nella scultura bucando il blocco originale e cerca di far convivere il vuoto con il pieno fino a far diventare lo spazio il protagonista delle sue opere»¹⁵. Proprio nella scultura di Oteiza si definisce una linea chiara e di riferimento per la scultura europea delle avanguardie che, nella seconda metà del novecento, indaga il tema del vuoto, della delimitazione dello spazio, attraverso alcune sue speri-

14. Jorge Oteiza, *Del Escultor Oteiza por el mismo*, in: *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947, in: Alberto Ulisse, *Il peso del vuoto. Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore ... e altre architetture*, LetteraVenti-due, Siracusa, 2018, p.45.

15. Maria Teresa Munoz, *Prologo. Arte, ciencia y mito*, nella edizione critica di: Jorge Oteiza, *Interpretacio*, 1994, in: Alberto Ulisse, *Il peso del vuoto... cit.*, p.45.

mentazioni, come la Dis-occupazione del cubo, sfera e cilindro. Degno di nota è forse l'opera più famosa di Oteiza: le Casse vuote (in ferro). Siamo intorno al 1958 e lo stesso Oteiza descrive «lo spazio vuoto puramente ricettivo»¹⁶, ragione che lo ha portato a configurare uno spazio negativo. La matrice del pensiero di Oteiza, nella Dis-occupazione delle Casse vuote, introduce «lo spazio nella scultura bucando il blocco originale, cercando di far convivere il vuoto con il pieno»¹⁷, fino a far diventare lo «spazio del vuoto il vero protagonista»¹⁸ delle sue opere.

Attraversando uno sguardo trasversale nel mondo delle arti contemporanee (attraverso radici/discipline diverse tra loro), invocando il silenzio come figura abituale, quale materia del progetto di tempo e di spazio, il silenzio, rappresenta un terreno di indagine ancora fertile.

Ma se il silenzio non esiste, allora il lavoro di CMA

16. Jorge Oteiza, *Pobreza aparente de mi escultura*, in *Cartas al principe*, Zarautz, 1988, in: Alberto Ulisse, *Il peso del vuoto... cit.*, p.45.

17. Jorge Oteiza, *Del Escultor Oteiza por...* cit.

18. Alberto Ulisse, *Il peso del vuoto. Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore ... e altre architetture*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018, p.47.

ci porta a risemantizzarne la sua necessaria presenza. Come ci dimostra benissimo John Cage nella sua performance "4'33" -dove il musicista rimane (in 3 lunghi movimenti, della durata totale di quattro minuti e trentatré secondi) immobile e in silenzio davanti al pianoforte, lasciando che il pubblico, con i suoi movimenti e i suoi mormorii, sussurri, rumoreggiamenti, vocii, possa dissacrare il silenzio- la principale condizione dello spazio sonoro e la partitura in bianco non rinuncia a sperimentare la condizione irrealistica del silenzio. In questo modo John Cage vuol dimostrare che il silenzio non esiste, perché si sta sempre ascoltando qualcos'altro, seppur impercettibile, ma lo spazio risuona grazie a corpi e movimenti.

Possiamo allora affermare che il silenzio non esiste (come prova Cage), ma la distanza necessaria che si frappone tra Borges ed "io", il rapporto simbiotico tra Rothko e la tela, la negazione tra le scene e i frame di Ozu, la costruzione spaziale aperta di Mies, o il vuoto che viene costruito attraverso la dis-occupazione dello spazio di Oteiza, possono essere assunti come àncore necessarie per la lettura e la codificazione del pensiero del progetto dello spazio nel tempo.

Silenzi eloquenti di Carlos Martí Aris è un percorso

trasversale e sincronico tra le discipline che si occupano di indagare -attraverso diverse forme e campi- lo spazio, attraverso uno sguardo articolato e ricco di echi nei territori dell'arte, della letteratura, del cinema, della pittura, della musica, della scultura e dell'architettura, da riportare al centro del dibattito tra moderno e contemporaneo, di cui lo stesso CMA analizza esponenti ed aspetti significativi legati alla poetica del silenzio, come condizione sempre necessaria per indagare lo spazio in architettura (ancora di più oggi).

EDILIZIA POPOLARE

248

RIVISTA BIMESTRALE DI ARCHITETTURA E URBANISTICA

RENVENTARE LA STAZIONE, RIPENSARE LA CITTÀ

IL RAPPORTO FRA TIPO E PROGETTO

DUE PROGETTI DI ANTONIO ARMISTO E
CARLOS MARTI ARIS

PICA CIAMARRA ASSOCIATI:
MATERIALE PER L'IMMATERIALE

CONCORSO "OPERA PRIMA"
12 ALLOGGI A LODIVECCHIO PER LO IACP
DI MILANO

ANNO
XLIII

Edizioni
EDILIZIA POPOLARE

OPER. ABIL. PIRELLI
COMMA 26, ART. 2
LEGG. 548/19
TAM. PIRELLI
TAGLIA RIBOSSA
PANOVA S.P.

FEDECCASA - ANIACAP - FEDERAZIONE ITALIANA PER LA CASA ADERENTE ALLA COPA

Il rapporto fra tipo e progetto¹ **(a mò di risposta a Massimo Bilò)**

Carlos Martí Arís

In un interessante articolo intitolato “Sul tipo e la tipologia”, pubblicato su *Edilizia Popolare* (n° 233, Maggio-Giugno 1994), Massimo Bilò, nel quadro di una riflessione vasta e generale sullo stato attuale della questione tipologica, mette in discussione e critica alcune delle affermazioni contenute nel mio libro “Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura” (CLUP, Milano 1990) ed alla voce “tipo” da me redatta per il “Dizionario critico illustrato delle voci più utili all’architetto moderno” (Faenza, Venezia 1993) diretto da Luciano Semerani. Debbo dire innanzitutto che risulta stimolante leggere una riflessione critica sul proprio lavoro, soprattutto quando è elaborata con la serietà e profondità che possiede il testo del Bilò. Credo di

1. Articolo pubblicato in: *Edilizia Popolare*, n. 248, Nov-Dic 1996 (trascritto da: Davide Giffi).

capire d'altra parte che sono molti gli aspetti che ci uniscono, più di quelli che ci separano al parlare di architettura. Ed è proprio per questo che potrebbe essere interessante definire ed addirittura sottolineare i punti di divergenza dato che, come è stato detto altrove, utilizzando un'espressione paradossale ma vera, solo quelli che sono d'accordo nella sostanza possono discutere apertamente su di un tema.

Ed allora, anche se con un certo ritardo, voglio rispondere ad alcuni degli spunti che Massimo Bilò propone nel suo articolo per prolungare così il dialogo che abbiamo avviato. E penso che la miglior maniera di farlo non debba consistere nel cercare di ribattere sistematicamente i suoi argomenti, i quali, del resto, condivido in gran parte, ma tentare di chiarire al massimo il mio punto di vista personale.

Il mio approccio alle questioni tipologiche non è quello di uno storico dell'architettura; neanche quello di uno studioso della forma urbana. È, piuttosto, l'atteggiamento proprio di un architetto e professore di progetti che intende, prima di tutto, chiarire quali siano i rapporti operativi che possano stabilirsi fra tipo e progetto.

In tal senso ho cercato di prendere le distanze da alcu-

ne posizioni che tendono a restringere la validità della nozione di tipo all'ambito dell'analisi. Per un certo periodo sono proliferati gli studi analitici sulla città e sulla morfologia urbana basati sul concetto di tipo. Questi lavori possiedono, in genere, un indubbio valore cognitivo ed aiutano a riconoscere i caratteri specifici del lascito storico dell'architettura. Ma, al tempo stesso, hanno seminato il sospetto che la nozione di tipo, benché in grado di fornire chiavi fondamentali per interpretare l'architettura del passato, sia invece uno strumento inefficace per chi oggi sia chiamato ad affrontare il problema del progetto.

È sempre stata mia intenzione stabilire un nesso operativo fra tipo e progetto, cercando di dimostrare, mediante esempi concreti, la capacità di azione del concetto di tipo nel territorio del progetto, ed anche i suoi limiti e le eventuali deformazioni. Ed è per questo che io preferisco impiegare l'espressione "procedimento tipologico", che mi sembra più ampia e pertinente che "analisi tipologica".

Ritengo che sia questo atteggiamento ed i corollari che ne derivano, la causa principale delle obiezioni che alcuni studiosi del tema mi hanno posto. Tutta la mia riflessione sulla tipologia è messa in tensione dal pro-

blema del rapporto fra tipo e progetto. Rapporto che, va detto subito, per me è importante ma per niente meccanico o immediato.

In un certo senso la ricerca mi ha portato a relativizzare l'importanza della nozione tradizionale di tipo nella costruzione del progetto. Voglio dire che, secondo me, il progetto, per lo meno nella cultura moderna, non va inteso come il riflesso o la manifestazione del tipo in quanto idea precostituita e chiusa, ma piuttosto come il risultato del gioco reciproco e dell'interazione dei principi tipologici. Da questo punto di vista importano non tanto i tipi come idee stabili e fisse, quanto le operazioni di trasformazione operate sui tipi che a partire da una architettura ci possono portare a tante altre.

Massimo Bilò osserva che nel mio libro si rileva una certa confusione fra il tipo, in quanto concetto che esprime una dimensione generale del fatto architettonico, e gli esempi, in quanto oggetti architettonici dotati di materialità e particolarità. Debbo riconoscere che, per me, risulta sempre più difficile separare l'idea di tipo dalle opere architettoniche che la rappresentano. In realtà, quando parliamo di tipo, per quanto noi ci richiamiamo a dei concetti, siamo soliti esporre

i nostri argomenti attraverso gli esempi. E così, il tipo e gli esempi che lo manifestano appaiono come due realtà inestricabili. Come si fa, per esempio, a distinguere fra il tipo della sala ipostila e alcune opere straordinarie come la moschea di Cordoba o quella di Fez che costruiscono la sua incarnazione più autentica? Si potrebbe dire che questa inseparabilità fra tipi ed esempi si può rompere soltanto mediante una convenzione metodologica, mediante un atto volontario di astrazione operato sugli esempi che ci permetta di avvicinarsi a loro in un modo indiretto. Questo accostamento indiretto agli esempi propiziato dal procedimento tipologico è una delle strategie fondamentali del progetto poiché permette di vedere le questioni generali dell'architettura proprio attraverso gli esempi. In un primo momento gli esempi si presentano ai nostri occhi come totalità, come affermazioni piene che ci mostrano soprattutto la loro singolarità, la loro unicità. Ma nel loro insieme unitario gli esempi ci superano, ci risultano intangibili. Diventa allora necessario sottoporli ad un processo di astrazione che consenta di manipolarli e di stabilire con essi un rapporto interattivo.

In questo senso, il tipo diventa uno strumento in-

telletuale che ci permette di operare con gli esempi, porli in rapporto gli uni con gli altri, sottometerli a trasformazioni. Credo che si può affermare che noi, senza eccezioni, quando ci confrontiamo col progetto partiamo sempre dall'architettura esistente e la sottoponiamo a commenti, sviluppi, trasgressioni, e da questa manipolazione, da questo contatto con le forme, sorge una forma diversa che è il progetto. Questo è il significato letterale della parola trasformare: passare da una forma ad un'altra. Il tipo, visto così, è come una chiave che ci apre le porte del mondo delle forme architettoniche in modo da permetterci di afferrarle e comprenderle in modo sincronico, fornendoci la capacità di legare fra di sé, attraverso operazioni di trasformazione, opere assai distanti nello spazio e nel tempo. Il tipo costituisce quindi uno strumento importante, addirittura imprescindibile. Ma solo uno strumento. Ho detto nel mio libro che nella nozione di tipo convergono il pensiero logico e quello analogico. E lo stesso si potrebbe dire del progetto. Il pensiero analogico concepisce il mondo come una trama di corrispondenze. Il tipo, come l'analogia, si colloca sul terreno della somiglianza e stabilisce nel territorio dell'architettura un complesso di intense relazioni, cosicché ogni opera

è una realtà unica e al tempo stesso una traduzione delle altre. L'analogia lavora sull'asse paradigmatico e ci permette di stabilire vincoli fra opere appartenenti a culture diverse e di vedere l'architettura nel suo insieme come un territorio percorso da una fitta rete di sentieri che si incrociano fra di loro e nel quale è sempre possibile tracciare nuovi percorsi e introdurre nuovi collegamenti.

Il pensiero logico definisce le regole di costruzione che fanno sì che una riunione di elementi possa diventare una struttura. Il tipo incorpora nell'architettura una specifica valenza analitica che ci permette di scomporla nei suoi diversi elementi conferendo un rilievo fondamentale ai rapporti che si danno fra questi elementi, in modo che l'elemento acquista senso pieno soltanto in funzione del ruolo che gli viene assegnato dalla struttura. La logica lavora sull'asse sintattico e ci permette di scomporre le opere nei loro diversi elementi, di verificarne le regole di formazione e di manipolarne gli elementi, sviluppando la struttura formale di partenza e accordando all'architettura lo statuto di realtà in perpetua formazione.

L'asse paradigmatico e l'asse sintattico si intrecciano nel progetto inteso come costruzione formale. La

dimensione paradigmatica ci mostra l'esemplarità dell'esperienza dell'architettura attraverso le opere; la dimensione sintattica ci permette l'identificazione delle sue regole di formazione e ci dà la possibilità di manipolare e sviluppare gli esempi, garantendo così la permanente costruttività dell'architettura. La dialettica fra queste due dimensioni è il motore dell'attività progettuale.

“Non c'è architettura che non abbia un'ascendenza paradigmatica”, dice Cesare Brandi nel suo libro “Teoria generale della critica”. Ma non c'è architettura, potremmo aggiungere noi, che non scaturisca da un lavoro di costruzione sintattica teso a riconoscere le proprie regole di formazione. Così, il progetto di architettura si trova lontano sia dall'invenzione individuale della forma che dal determinismo imposto dal modello.

Massimo Bilò, nel suo articolo, mi rimprovera una eccessiva tendenza a convertire in sinonimi i termini tipo, forma e struttura. E, se ci atteniamo rigidamente alla precisione terminologica, probabilmente ha ragione. Credo però che quando si adotta un punto di vista legato all'attività progettuale, queste categorie tendono a toccarsi e a confondersi. Io non vedo distinzioni

molto nitide fra tipo e struttura; forse la nozione di struttura ha una portata molto più generale, mentre chiamiamo tipo una struttura architettonica. Ma ambedue le nozioni mi sembrano equivalenti sul piano epistemologico.

In quanto alla forma, è vero che essa allude a delle realtà concrete e sensibili, ma si riferisce anche alla disposizione logica delle parti che compongono un oggetto architettonico, in modo che in nessun caso si confonde con la sua figura, e nemmeno con la sua immagine.

Può essere utile, a questo punto, ricordare l'opposizione che Louis Kahn stabilisce fra Form e Design, intendendo per Form una configurazione astratta e adimensionale, legata a delle nozioni topologiche, che possiede una condizione embrionaria rispetto alle successive elaborazioni progettuali o Design. Credo che si tratti della stessa accezione di forma che noi usiamo quando la avviciniamo al concetto di tipo. Si può invece distinguere facilmente fra forma e figura. Anche Kahn ricorre a questa distinzione quando parla di Form e Shape.

Si corre sempre il rischio, quando parliamo di questi temi, di cadere in una dimensione nominalista. D'al-

tra parte la cosa più importante non sono i nomi ma quello che con essi intendiamo significare.

C'è un punto però in cui credo di scorgere una divergenza di fondo fra la posizione di Bilò e la mia. Da alcuni dei suoi commenti sembra emergere, in opposizione a ciò che io affermo, l'impossibilità che i vincoli che legano ogni opera architettonica ad un'epoca e ad un contesto geografico e culturale determinati, possano essere trascesi, sul piano cognitivo, mediante il procedimento tipologico. Ma se accettiamo questa impossibilità restiamo prigionieri della cronologia e, dal punto di vista del progetto, vediamo ridursi notevolmente la nostra capacità di manovra.

A mio avviso i limiti che Bilò si autoimpone al collocare in compartimenti stagni le diverse epoche e culture hanno la loro origine in una concezione evoluzionistica, propiziata da una buona parte della storiografia artistica, secondo la quale il processo evolutivo dell'architettura sarebbe in fondo simile a quello delle specie biologiche. Questa trasposizione della concezione evoluzionistica nel campo della cultura sembra un po' troppo audace, dato che la mente umana agisce spesso avvalendosi dell'ibridazione e sovrapposizione di concetti e ciò può generare discontinuità, salti e collega-

menti che sarebbero impensabili nel campo biologico. Il concetto di tipo per me sarebbe precisamente lo strumento intellettuale in grado di lasciare momentaneamente in sospenso la suddivisione in compartimenti temporali stagni dei fenomeni imposta dalla sequenza cronologica, per così raggiungere, attraverso il pensiero sincronico, una relazione attiva e diretta con le grandi architetture del passato, una relazione che, al di là dell'ammirazione contemplativa, ci permetta di svelarne il presente.

Inoltre il principio metodologico della classificazione, che svolge un ruolo di prim'ordine nelle scienze naturali, perde in gran misura la propria efficacia allorché viene applicato ai prodotti culturali, cioè agli artefatti creati dall'uomo.

Così come ho cercato di intenderlo, il procedimento tipologico si avvicina di più all'etimologia che alla classificazione. L'etimologia cerca l'origine delle parole e studia i processi di trasformazione che portano da una sola radice alle sue molteplici derivazioni. Anche in architettura la ricerca della radice etimologica della forma ci può mostrare i vincoli fra opere di architettura che fino ad ora consideravamo come cose separate e sconnesse.

Un esempio cui ricorro frequentemente per la sua eloquenza è la Cattedrale di Siracusa dove si possono scoprire, nella base della basilica cristiana, la forma e gli elementi materiali di un tempio dorico periptero precedente. La peristasi, mediante la muratura degli intercolunni, è diventata la navata laterale della chiesa; la cella, attraverso la sua ritmica foratura, è diventata la navata principale. Tempio periptero e basilica a tre navate mostrano così la loro identità profonda.

Per questo io non temo di forzare un po' le comparazioni fra gli oggetti architettonici, perché credo che il nostro interesse come architetti stia nel sottolineare le similitudini strutturali piuttosto che nel verificarne le differenze fisiognomiche. Ed in questo senso mi sembra lecito affermare, per esempio, che gran parte della ricerca di Le Corbusier sulla residenza, almeno quella che realizza dalla casa Citrohan fino all'Unité d'Habitation, è strettamente legata alla rilettura della casa mercantile della città medievale centro-europea, o che all'interno della riflessione di Mies van der Rohe sulla casa cortile moderna riecheggia intensamente l'evocazione della casa cortile di certe culture tradizionali e, in particolare, della casa pompeiana. In entrambi i casi le architetture che vengono comparate possiedono la

stessa radice etimologica.

La condizione che rende possibile la similitudine profonda delle diverse manifestazioni dell'architettura non è altro che la persistenza degli stessi problemi, delle stesse aspirazioni, delle stesse regole. È la volontà razionale di risolvere problemi sempre simili ciò che genera l'identità delle soluzioni.

Da questo punto di vista, perde importanza il problema delle influenze che un'opera può esercitare sulle altre; e quello che diventa veramente significativo è la confluenza di diverse opere verso una struttura comune che si sviluppa secondo molteplici variazioni. Per questo, seppure l'architetto nel momento di elaborare il progetto, non deve abbassare la guardia contro il possibile assedio delle influenze, nella misura in cui esse possono distrarlo dai suoi veri obiettivi, non cesserà invece di celebrare la confluenza con quelle opere che vantano un valore esemplare come verifica del fatto che il suo lavoro proceda nella direzione corretta.

Di recente ho letto un libro di Otl Aicher, importante designer tedesco scomparso pochi anni fa, intitolato "Il mondo come progetto" ("Die Welt als Entwurf") che mi ha interessato vivamente. Il questo libro Otl Aicher rivendica una filosofia del fare e del progetta-

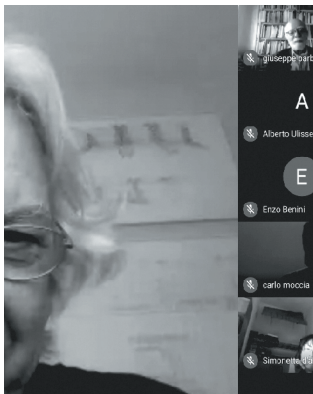
re contrapposta alla tradizionale filosofia speculativa dell'essere. Aicher proclama la supremazia dei fatti, delle cose. Dal punto di vista di una cultura del progetto, l'elaborazione teorica non dovrebbe basarsi sulla ricerca delle cause bensì delle finalità, di ciò per cui le cose ci servono.

Il progetto viene inteso come una forma specifica dell'operare umano che ha i suoi propri procedimenti e che attraverso la ragione dell'agire raggiunge risultati diversi dalla ragione speculativa. Si afferma in questo modo il valore conoscitivo dell'azione: c'è una forma di conoscenza che si sviluppa nell'agire, nel fare, e che soltanto così è possibile acquisire. Non si può dunque arrivare al progetto attraverso l'applicazione di un sapere statico, ma a partire da un processo dialettico fra il pensiero e l'azione.

Credo che questo sia anche il modo di vedere il ruolo che la riflessione tipologica svolge nella costituzione dell'architettura: il motore di un lavoro di costante andata e ritorno dall'oggetto al concetto e dalla struttura all'evento. Perché l'elaborazione teorica nel campo dell'architettura diventa sterile se ci si dimentica del fatto che il sapere di questa disciplina si iscrive e si deposita, molto più che in qualsivoglia trattato o ese-

gesi, proprio nelle opere e nei progetti di architettura, in cui esso appare filtrato e celato, restando in attesa di una scoperta sempre rinnovata.





**A partire da
Carlos Mar**

06.05.2020
h 17:15

<https://meet.google.com/azertba-vgp>

evento organizzato all'interno dei corsi di Corso
Architettonico del Dipartimento di Architettura
con la partecipazione
del Corso di Design 2B (DdA)
del Laboratorio di Architettura e Composizione
(DiCem, Uniba)

con i contributi teorici di alcuni
dei docenti del Polo
dei corsi di Composizione Architettonica del
Politecnico di Bari



Gli autori

Pepe Barbieri (1943),

ha insegnato nella Facoltà di Architettura di Pescara. Si occupa delle questioni inerenti il rapporto tra processo progettuale e le trasformazioni dell'abitare contemporaneo, con particolare riferimento ai temi della infrastrutturazione del territorio e della forma della città estesa. Ha progettato in questo ambito il Campus universitario di Chieti. Tra le sue pubblicazioni: *Metropoli Piccole* (Meltemi, 2003), *Infraspazi* (Meltemi, 2006), *Hyperadriatica* (List, 2009), *Geocittà* (List, 2017).

Alessandra Bianco (1993),

laureata in Architettura, iscritta al PhD “Sistemi Terrestri e Ambienti Costruiti” presso l’Università “G. D’Annunzio” Chieti-Pescara. Ha vinto, presso la medesima università, una borsa di studio sull’architettura paulista e gli edifici ibridi, in particolare i SESC, che l’ha condotta a San Paolo in Brasile, dove ha svolto tutoraggio presso la FAU-USP. Collabora dal 2016 ai Corsi di Composizione del prof. F. Bilò presso il Dipartimento di Architettura di Pescara. Studia la figura di Lina Bo Bardi.

Federico Bilò (1965),

architetto, dottore di ricerca e professore associato di Progettazione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura di Pescara. Studia, da vari anni, quelle che chiama *le pratiche etnografiche degli architetti*. Ha redatto un cospicuo numero di progetti, tra i quali alcuni su Roma, raccolti nel volume *Muri/Pareti. Six projects for Rome* (Melfi 2017); e ha scritto vari libri, tra i quali *Le indagini etnografiche di Pagano* (Siracusa 2019).

Antonio Alberto Clemente (1963),

architetto e dottore di ricerca, insegna Urbanistica presso il Dipartimento di Architettura di Pescara. È referente nel Consiglio

dei Rappresentanti della Società Italiana degli Urbanisti. Tra i suoi scritti più recenti, si ricordano: *Letteratura esecutiva. Cultura urbana e progetto* (LetteraVentidue, Siracusa 2020), *Lecture per il progetto. La collana "Struttura e forma urbana" in GDC Attualità dell'opera* (Sala, Pescara 2020) di cui è stato curatore insieme con Federico Bilò e Alberto Ulisse.

Francesco Defilippis (1966),

insegna Composizione architettonica e urbana nel Corso di Laurea in Architettura del Politecnico di Bari. Le sue attività di ricerca scientifica e di sperimentazione progettuale sono documentate nelle sue numerose pubblicazioni, tra le quali si segnalano le monografie *Lo spazio domestico nel moderno* (Firenze, 2012), *Città e Natura* (Firenze, 2017) e *Il progetto come trasformazione* (Firenze 2020).

Sara D'Ottavi (1992),

si laurea nel 2018 nella Facoltà di Architettura dell'Università "G. d'Annunzio" di Pescara con lode. Attualmente PhD candidate nell'International School of Advanced Studies UNICAM, legata alla Scuola di Ateneo di Architettura e Design "E. Vittoria" di Ascoli Piceno. All'impegno nella ricerca, affianca sempre la passione per il progetto architettonico, ottenendo premi e menzioni. Dal 2020 è Presidente dell'Associazione culturale e del progetto "Bold 22".

Andrea Gritti (1967),

professore associato in Progettazione Architettonica e Urbana presso il DASTU del Politecnico di Milano, studia le teorie e le pratiche per il riuso e il riciclo dell'ambiente costruito. Ha pubblicato "Modulazioni. La concezione scalare in architettura" (Maggioli, 2018), "Autostrada Novissima" (Rubbettino, 2018) e "Architetture del lavoro. Città e paesaggi del patrimonio industriale" (Formedizioni, 2021, con Giovanni Luigi Fontana).

Fabio Licitra (1971),

architetto laureato al Politecnico di Milano, consegue il Dottorato di Ricerca in Architettura e in Proyectos arquitectónicos, rispettivamente presso l'Università di Bologna e l'Universitat Politècnica de Catalunya, con una tesi sul pensiero e l'opera di Carlos Martí Arís, di cui recentemente ha curato (con Claudia Mion) in lingua francese e inglese i seguenti volumi: *Les variations d'identité. Le type en architecture* (2021); *The variations of identity. The type in architecture* (2021); *Eloquent silences, writings on art and architecture* (2021); *Silences Éloquents. Écrits d'art et d'architecture* (2020).

Dal 2012 svolge attività didattica presso l'Università di Bologna, dove attualmente insegna “Caratteri distributivi degli edifici II” per il Corso di laurea in Architettura.

Carlo Moccia (1956),

professore ordinario di Progettazione Architettonica e Urbana al Politecnico di Bari, dove coordina il Dottorato di ricerca in “Progettazione per il Patrimonio”. Dal 2014 è Responsabile scientifico del Gruppo di ricerca “*Urbanformgrammars*”, istituito presso il Politecnico di Bari. Ha indirizzato la sua riflessione prevalentemente sui fondamenti teorici del progetto di architettura, sul rapporto tra architettura e città, sul rapporto tra tipo e costruzione. Alla riflessione teorica accompagna una costante pratica del progetto di architettura. Le monografie *Forme di case* (Libria, 2012) e *Carlo Moccia. Architetture 2000/2010* (Aion Edizioni, 2012). Nel 2006 è stato premiato con il Leone di Pietra alla 10ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia.

Orsina Simona Pierini (1962),

professore ordinario in Progettazione Architettonica e Urbana, DASTU, Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1989; discute la tesi di dottorato allo IUAV nel 1995, pubblicata in *Sulla facciata, tra architettura e città*, 2008. Svolge parte della sua attività di ricerca all'estero, a Barcellona con Carlos

Martí Arís e Pep Quetglas, da cui *Passaggio in Iberia* del 2008. La ricerca sui luoghi dell'abitare nel disegno urbano si è concretizzata nella pubblicazione dei volumi *Housing primer. Le forme della residenza nella città contemporanea*, con B. Melotto, 2012 e *Case Milanesi 1923-1973, Cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, con A. Isastia, 2017.

Carlo Pozzi (1951),

professore ordinario in Progettazione Architettonica nel Dipartimento di Architettura di Pescara (Università "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara) che ha diretto dal 2012 al 2014: vi svolge ricerche, specialmente sul tema dell'urban sprawl lungo la linea di costa adriatica, sul ruolo importante delle infrastrutture in questo contesto, con un allargamento al tema della città informale.

Victoriano Sainz (1961),

architetto e professore associato al Dipartimento di Urbanistica dell'Università di Siviglia. Ha lavorato sul progetto urbano come strumento di trasformazione della città e sui rapporti tra la cultura architettonica spagnola e italiana. È autore di vari libri, tra i quali *El proyecto urbano en España* (2006), *Aldo Rossi: la ciudad, la arquitectura, el pensamiento* (2011) e *Aldo Rossi y Sevilla. El significado de unos viajes* (2019).

Félix Solaguren-Beascoa (1956),

Architetto e Professore Ordinario della Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) dal 2004, vi si laurea nel 1980 e discute la tesi di dottorato nel 1986. È stato direttore del Departamento de Proyectos Arquitectónicos della stessa Università, e responsabile del Centro de Documentación de Proyectos de Arquitectura de Cataluña (CDPAC); fa parte del gruppo di ricerca FORM + della UPC. Riconosciuto internazionalmente come gran esperto dell'opera dell'architetto danese Arne Jacobsen, ha svolto ricerche nel campo del progetto architettonico, che lo hanno portato a insegnare e

tenere conferenze in Spagna e all'estero, nonché a pubblicare vari libri e articoli sull'architettura, ma anche su viaggi e ricerca. Diverse le opere architettoniche costruite.

Alberto Ulisse (1978),

architetto e dottore di ricerca, insegna Progettazione Architettonica ed Urbana -e Design- presso il Dipartimento di Architettura di Pescara; negli ultimi anni ha un corso di Composizione architettonica al DiCEM di Matera. Nel 2006 è stato invitato da Franco Purini al Padiglione Italiano alla X Biennale di Venezia. Si occupa dei temi del progetto urbano e di architettura; ha partecipato a diversi concorsi con UNOAUNO_spazioArchitettura. Alcune pubblicazioni: *Cronache dell'abitare* (2020 - con S. D'Ottavi), *UPCYCLE. Nuove questioni per il progetto di architettura* (2018), *Il peso del vuoto* (2018), *Modelli di case* (2018), *Re-Use* (2017), *Il quaderno del paesaggio svizzero* (2017), *Re-Start* (2014 - con C. Verazzo), *Energycity* (2010). Dal 2014 ad oggi è membro del CD di ProArch, Società Scientifica dei docenti della progettazione architettonica ed urbana Icar-14/15/16 (nel quale ha ricoperto anche il ruolo di Segretario nazionale).

Arte: Cultura dell'immagine/immagine della cultura

collana edita da SALA Editori

Numero 2

CMA

A partire da Carlos Martí Aris

Pubblicazione a cura di:

Federico Bilò

Alberto Ulisse

© Copyright 2021
SALA Editori, Pescara
Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-32196-15-3