

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
DIPARTIMENTO DI STORIA E PROGETTO NELL'ARCHITETTURA

Dottorato in Progettazione Architettonica – Ciclo XXIII

Sede amministrativa

Università degli Studi di Palermo – Facoltà di Architettura

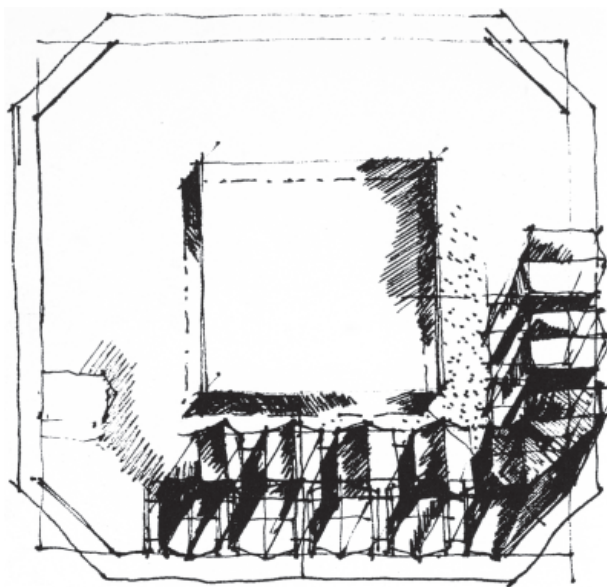
Sedi consorziate

Accademia di Belle Arti di Brera

Università degli Studi di Napoli Federico II – Facoltà di Architettura

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria – Facoltà di Architettura

Università degli Studi di Parma – Facoltà di Architettura



TRA CITTÀ REALE E PROGETTO INCOMPIUTO.

SONDARE I LIMITI DEL RESTAURO DEL MODERNO APPLICATO ALLA
SCALA URBANA: IL CASO DELL'ISOLATO DI CERDÀ ALLE SPALLE
DELL'EDIFICIO PER ABITAZIONI OPERAIE IN *CARRER PALLARS* DI ORIOL
BOHIGAS E JOSEP MARIA MARTORELL (BARCELLONA 1958 – 1959)

Tutor: Prof. Dario Costi

Cotutor: Prof. Antonio Pizza

Dottorando: Eugenio Mangi



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA
Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica – Ciclo XXIII

Sede amministrativa

Università degli Studi di Palermo – Facoltà di Architettura

Sedi consorziate

Università degli Studi di Napoli Federico II – Facoltà di Architettura

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria – Facoltà di Architettura

Università degli Studi di Parma – Facoltà di Architettura

Sede concorrente

Accademia di Belle Arti di Brera

TRA CITTÀ REALE E PROGETTO INCOMPIUTO.
SONDARE I LIMITI DEL RESTAURO DEL MODERNO APPLICATO
ALLA SCALA URBANA: IL CASO DELL'ISOLATO DI CERDÀ ALLE
SPALLE DELL'EDIFICIO PER ABITAZIONI OPERAIE IN *CARRER*
PALLARS DI ORIOL BOHIGAS E JOSEP MARIA MARTORELL
(BARCELLONA 1958 – 1959)

Settore scientifico – disciplinare: ICAR 14

Tesi di
Eugenio Mangi

Tutor
Prof. Dario Costi

Coordinatore del Dottorato
Prof. Cesare Ajroldi

Cotutor
Prof. Antonio Pizza

INDICE

1. TRA CITTÀ REALE E PROGETTO INCOMPIUTO.	
ALCUNE PRECISAZIONI SUL TITOLO	13
2. IL PROGETTO DELL'EDIFICIO PER ABITAZIONI PER OPERAI DI UN'INDUSTRIA METALLURGICA DI CARRER PALLARS DI ORIOL BOHIGAS E JOSEP MARIA MARTORELL (1958 – 1959)	25
2.1 I PRINCIPI COMPOSITIVI, TIPOLOGICI, FIGURATIVI ALLA BASE DEL PROGETTO DI ORIOL BOHIGAS E JOSEP MARIA MARTORELL (1958 – 1959)	27
2.1.1 LO "SVILUPPO" PALLARS: LA CASA SCOMPONE L'ISOLATO	29
2.1.2 INDIVIDUALE COME COLLETTIVO	35
2.1.3 INTERNO COME ESTERNO	39
2.1.4 CONTINUITÀ DEI PIANI	42
2.1.5 APERTURE COME BUCATURE	45
2.1.6 IMPIANTO CONTRO UNITÀ DELLA CASA	49
2.1.7 IL PROGETTO DEL SUOLO	52
2.1.8 IL RISPETTO DELLA SOGLIA	55
2.2 LE ABITAZIONI OPERAIE DI CARRER PALLARS ALL'INTERNO DEL PERCORSO DI RICERCA SULLA DIALETTICA CASA – CITTÀ DELLO STUDIO M.B.M. ARQUITECTES	58
2.2.1 PALLARS/ESCORIAL: LA CITTÀ E LO SPAZIO PUBBLICO	60
2.2.2 PALLARS/MERIDIANA: GLI AMBITI DELLA CASA E L'USO DELLA LUCE	63
2.2.3 PALLARS/CASA DEL PATI: IL RUOLO DEL DETTAGLIO ARCHITETTONICO	67
3. UNA CHIAVE INTERPRETATIVA: IL CONTESTO STORICO E I RIFERIMENTI CULTURALI PER LA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ REALISTA RILETTI ATTRAVERSO IL PROGETTO DELL'EDIFICIO DI CARRER PALLARS	71
3.1 LA RISCOPERTA DELLA "COSCIENZA CATALANA" COME ELEMENTO FONDATIVO DEL REALISMO E DELLA SCUOLA DI BARCELONA	73
3.1.1 IL GRUPPO R, IL SUO RUOLO ALL'INTERNO DELLA CULTURA CATALANA E LA PROGRESSIVA APERTURA AL CONTESTO ARCHITETTONICO EUROPEO	75
3.1.2 LA RILETTURA DEL MODERNISME OPERATA DA ORIOL BOHIGAS NELLA COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ DEL REALISMO CATALANO	84
3.1.3 LA REINTERPRETAZIONE IN CHIAVE "LOGICA" E CRITICA	

DELLE ISTANZE DEL MOVIMENTO MODERNO COME PREMessa PER LEGITTIMAZIONE DEL <i>REALISMO</i>	90
3.2 BARCELONA/MILANO: IL RUOLO DELLE RELAZIONI CON L'ITALIA NELL'ELABORAZIONE TEORICA DI UNA METODOLOGIA PROGETTUALE	96
3.2.1 CODERCH/PONTI	
I PRIMI CONTATTI CON LA CULTURA ARCHITETTONICA MILANESE	98
3.2.2 BOHIGAS/CODERCH	
DUE DIFFERENTI VISIONI DEL RECUPERO DELLA TRADIZIONE	103
3.2.3 BOHIGAS/ROGERS	
LA DECLINAZIONE IN CHIAVE CATALANA DELLE "PREESISTENZE AMBIENTALI"	108
3.2.4 BOHIGAS/GARDELLA	
ELEMENTI COMUNI NELLA DEFINIZIONE DEGLI SPAZI DELLA CASA	113
4. IL PROGETTO COME CONFRONTO TRA I PRINCIPI COMPOSITIVI DELL'OPERA ED I CARATTERI DEI LUOGHI	119
4.1 IL RESTAURO DEL MODERNO ALLA SCALA URBANA. RICONOSCIMENTO DEGLI ELEMENTI DI VALORE E DEI POSSIBILI LIMITI PER IL CASO DELL'ISOLATO INCOMPIUTO	121
4.1.1 L'INDIVIDUAZIONE DEGLI ELEMENTI DI VALORE DERIVANTI DALL'OPERA	124
4.1.2 LA STRUTTURA URBANA DEL DISTRETTO DI POBLENOU	127
4.1.3 L'AREA DI PROGETTO COME CROCEVIA URBANO TRA IL SISTEMA DEI SERVIZI PUBBLICI DEL TRACCIATO STORICO E LA DIRETTRICE PARCO DEL POBLENOU/DIAGONAL – FRONTE MARITTIMO	131
4.2 IL PALINSESTO DEL PROGETTO COME STRUMENTO DI LAVORO.	135
4.3 LA COSTRUZIONE DEL PALINSESTO DEL PROGETTO	138
5. IL PROGETTO DI RESTAURO COME SINTESI TRA RELAZIONI ALLA SCALA URBANA E REINTERPRETAZIONE DEI PRINCIPI DEL PROGETTO	145
5.1 L'ITER DI DEFINIZIONE DELL'ASSETTO DELL'ISOLATO NELLA SOVRAPPOSIZIONE DEI PRINCIPI DEL PROGETTO, DELLA REGOLA INSEDIATIVA DEL PLAN CERDÀ E DELLE CONDIZIONI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA	147
RIFERIMENTI ICONOGRAFICI	161
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	167

APPARATI

01. Intervista con Oriol Bohigas

**02. Le differenti fasi del progetto per abitazioni nei disegni
dell'archivio dello studio M.B.M. Arquitectes**

03. Elaborati di rilievo

04. Elaborati di progetto

1.
TRA CITTÀ REALE E PROGETTO INCOMPIUTO.
ALCUNE PRECISAZIONI SUL TITOLO

1. TRA CITTÀ REALE E PROGETTO INCOMPIUTO.

ALCUNE PRECISAZIONI SUL TITOLO

«[...] l'unica via praticabile resta allora quella di un'architettura di ricerca, un'architettura che persegua, con un'adeguata strumentazione, l'approfondimento delle proprie motivazioni ed il conseguimento dei propri esiti formali.»
Costantino Dardi¹

La tesi qui presentata, sviluppata all'interno del XXIII Ciclo di Dottorato di Ricerca in progettazione Architettonica – Restauro del Moderno dell'Università degli Studi di Palermo e che vede come tutor il Professor Dario Costi, ricercatore in Composizione Architettonica dell'Università degli Studi di Parma e come co – tutor il Professor Antonio Pizza, docente in Storia dell'Arte e dell'Architettura presso la Universitat Politècnica de Catalunya, indaga, attraverso la sperimentazione progettuale, la possibilità di applicare la metodologia del restauro del Moderno alla scala urbana.



Fig.1: L'edificio di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell. Il fronte su carrer Pallars.

¹ COSTANTINO DARDI, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, presentazione di Francesco Moschini, Edizioni Kappa, Roma 1987, p.23.

I due momenti della ricerca

Il lavoro è stato sviluppato su due binari paralleli: da un lato si è compiuto uno studio dell'edificio per abitazioni operaie di carrer Pallars realizzato a Barcellona tra il 1958 e il 1959 da Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell; dall'altro è stata svolta un'analisi urbana del distretto in cui esso si colloca, ed in particolare delle relazioni che l'isolato incompiuto su cui insiste l'opera può instaurare con il contesto.

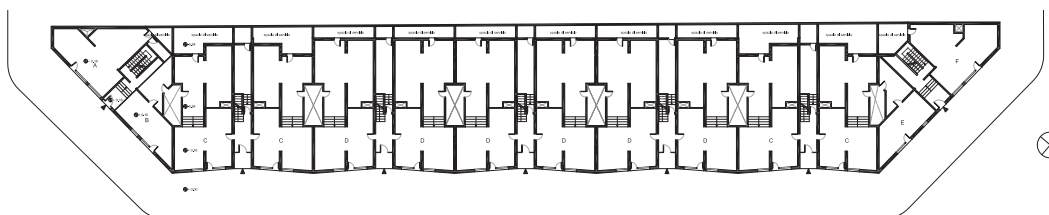
L'indagine sul manufatto architettonico si è articolata, a sua volta, in due momenti successivi: dapprima è stata eseguita una ricerca sulle fonti documentarie (materiali d'archivio, riviste dell'epoca, pubblicazioni) e una serie di sopralluoghi che hanno permesso il rilievo ed una prima valutazione dello stato di conservazione dell'opera.

Attraverso queste operazioni è stato possibile verificare la relativa integrità del manufatto, che non presenta profonde modificazioni rispetto al progetto originale, se non per quanto riguarda la sostituzione dei serramenti, leggere variazioni distributive apportate dagli abitanti, alcune superfetazioni di carattere funzionale (come le coperture dei patii interni) e la realizzazione di opere di consolidamento strutturale (portate a termine durante l'ultimo intervento sul manufatto del 1994).

A tal proposito è stata verificata l'opportunità di adeguare gli ambienti della casa alla normativa vigente in Catalogna, successivamente abbandonata, d'accordo con il Collegio dei Docenti, per preservare l'integrità e la compiutezza spaziale degli alloggi.

Dopo questa prima fase, sono stati individuati alcuni principi del progetto di Bohigas e Martorell grazie ad una

Fig.2: Ridisegno della pianta piano terra.



lettura critica del manufatto nelle sue diverse parti, sia dal punto di vista figurativo che compositivo, confermati anche dalla comparazione con altre opere residenziali coeve di M.B.M. Arquitectes e di autori ad essi vicini.

L'individuazione dei principi del progetto

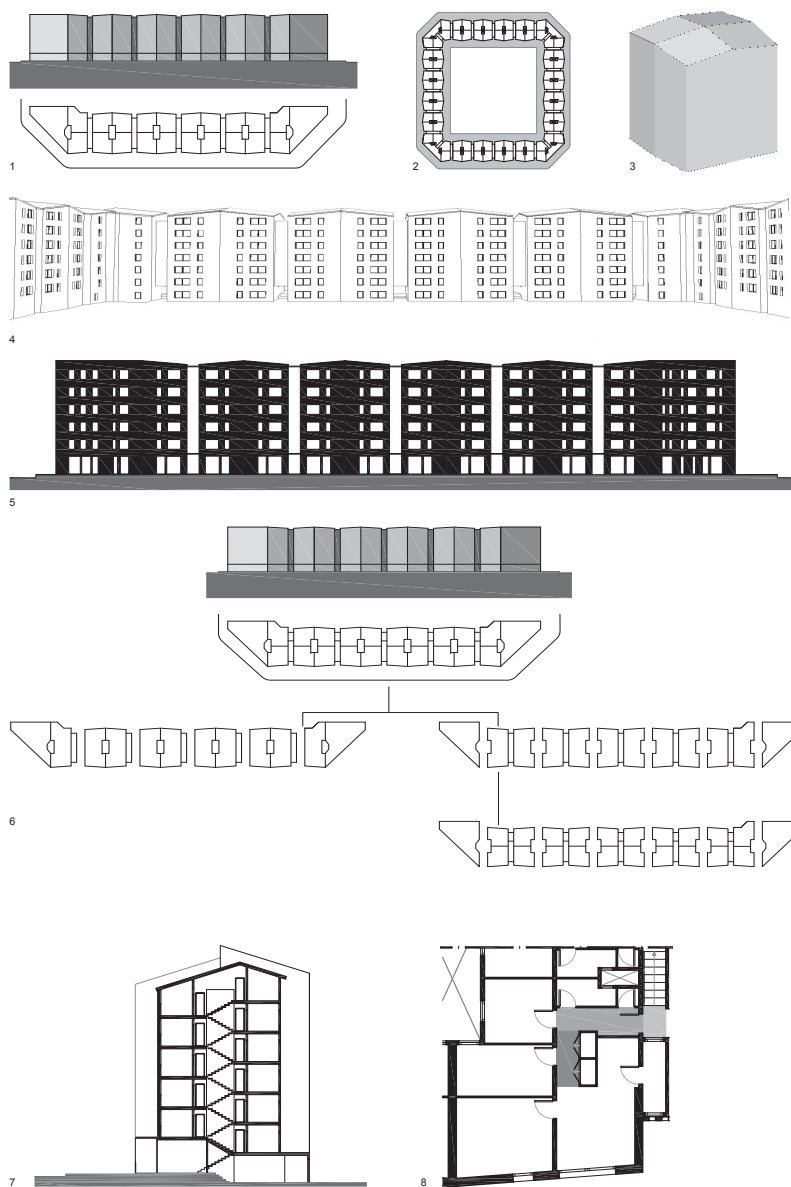
Questa operazione ha permesso di rintracciare elementi di continuità, possibili modificazioni o evoluzioni degli stessi principi nel corso della maturazione poetica dello studio catalano. Per meglio comprendere alcune ragioni che hanno indirizzato la ricerca e l'importanza dei principi dell'opera, risulta utile chiarire cosa si intenda per metodologia del restauro del Moderno e che tematiche introduce.

«Se oggi possiamo definire il restauro come un atto tendente alla conservazione e trasmissione al futuro dell'opera, occorre aggiungere che il primo compito da svolgere dev'essere quello di riconoscere se essa presenti qualità (di testimonianza storica o di valore artistico) per essere trasmessa. Occorre, in altre parole, il “riconoscimento” dell'opera, come ha scritto C. Brandi, la definizione qualitativa del suo valore come documento e come immagine»². Il riconoscimento dei valori dell'edificio di Bohigas e Martorell, al di là delle importanti questioni legate ai temi delle conservazione del manufatto (come l'individuazione dei materiali costruttivi, delle tecnologie utilizzate e le strategie per conservarli nella loro integrità) sta proprio nell'individuazione dei principi del progetto alla base dell'opera. Citando le parole di Arcidiacono, si può quindi affermare che «il restauro del Moderno, allora, non potrà che essere il restauro dei principi del Moderno prima ancora che delle sue forme; perciò assumere, come valori, la “proposta di nuovi fondamenti” ed il “materiale portante della creatività”, che con Gregotti abbiamo riconosciuto quali valori

2. GIOVANNI CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Luigi Editore, Napoli 1997, p.272.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

Fig.3: Gli otto principi del progetto individuati. 1. Lo “Sviluppo Pallars”: la casa scompone l'isolato; 2. Individuale come collettivo; 3. Interno come esterno; 4. Continuità dei piani; 5. Aperture come bucatore; 6. Impianto contro unità della casa; 7. Il progetto del suolo; 8. Il rispetto per la soglia.



(delle forme) del Moderno.»³ I principi del progetto diventano così le “regole” per mezzo delle quali l'architetto ha concepito la sua opera, quegli elementi che, messi a sistema tra loro, ne

3. GIUSEPPE ARCIDIACONO, *Il restauro del moderno e il caso – studio Fiera di Messina*, in EMANUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in progettazione architettonica*, L'Epos, Palermo 2007, p.20. La citazione di Vittorio Gregotti nel testo fa riferimento al saggio VITTORIO GREGOTTI, *Moderno non moderno*, in «Casabella» luglio – agosto 1989, n.515.

costituiscono, a livello concettuale, la struttura portante e, al tempo stesso, il valore da trasmettere. I principi individuati all'interno dell'opera e verificati attraverso la comparazione con alcune realizzazioni dello studio catalano e di altri autori ad esso vicino sono:

1. Lo "Sviluppo Pallars": la casa scompone l'isolato;
2. Individuale come collettivo;
3. Interno come esterno;
4. Continuità dei piani;
5. Aperture come bucatore;
6. Impianto contro unità della casa;
7. Il progetto del suolo;
8. Il rispetto per la soglia.

Al fine di rintracciare i riferimenti che hanno influenzato Bohigas e Martorell nell'elaborazione del progetto dell'edificio di *carrer Pallars*, è stato eseguito un lavoro di approfondimento del contesto storico in cui si colloca l'opera e del recupero operato da Bohigas dei principali momenti dell'evoluzione culturale catalana finalizzato alla legittimazione di una possibile Scuola di Barcellona. Inoltre, attraverso una serie di raffronti sono stati rintracciati quegli elementi derivanti dalla cultura architettonica italiana, ed in particolare dalla Scuola di Milano che maggiormente hanno influito nell'elaborazione dei fondamenti teorici e progettuali che hanno guidato la scuola catalana.

Parallelamente all'analisi del manufatto, è stato compiuto uno studio del tessuto urbano in cui si inserisce l'edificio di Bohigas e Martorell e delle relazioni che potrebbe instaurare con l'intorno. Esso si colloca nella parte est della città di Barcellona, all'interno del distretto di Poblenou, un quartiere che, dagli inizi del secolo scorso sino agli anni Ottanta, era considerato uno dei centri produttivi della capitale catalana. A partire però dalle Olimpiadi del 1992 è iniziato un processo di riqualificazione urbana di questo comparto che ne ha garantito

Le radici della Scuola di Barcellona



Fig.4: B.B.P.R., edificio della Hispano Olivetti, Barcellona 1960 – 64. Vista del fronte principale.

una progressiva apertura verso il mare. Questa trasformazione di Poblenou da polo produttivo a centro terziario della città, confermato col Plan 22@, e la concentrazione di una serie di attrezzature collettive in prossimità dell'area di intervento, hanno messo in evidenza la vocazione dell'isolato alle spalle



Fig.5: Il Plan 22@ nella sua applicazione nel quartiere di Poblenou. In rosso l'edificio per abitazioni operaie di carrer Pallars.

dell'edificio di Bohigas e Martorell ad essere immaginato come spazio pubblico a servizio del quartiere.

Questa idea di configurare il vuoto urbano interno all'isolato come spazio pubblico è stata confermata dall'analisi di alcuni interventi realizzati a Barcellona da M.B.M. Arquitectes: in questi esempi la libertà formale con cui viene concepita l'architettura diventa uno strumento per rompere la rigidità dell'assetto morfologico della città ottocentesca, mentre la differenziazione dei diversi ambiti all'interno della *manzana* viene raggiunta mediante il progetto del suolo.

Un orientamento della ricerca in questo senso è venuto anche dall'intervista a Oriol Bohigas realizzata nel gennaio del 2010, in cui egli sostiene la necessità di definire una gerarchia degli spazi pubblici ed una loro continuità all'interno del

tessuto urbano, nella configurazione di un assetto insediativo che reinterpreti in chiave contemporanea la morfologia imposta dal Cerdà. «Nella Città Olimpica questa volontà è molto chiara: realizzare progetti con vocazioni stilistiche molto diverse, all'interno però di uno spazio pubblico chiaramente definito dalle strade e dalla continuità della struttura dell'*Eixample*. È lo spazio pubblico che determina il limite entro il quale si può assorbire un certo grado di informalità di un progetto meno dogmatico dal punto di vista formale. Già nel blocco di *carrer* Pallars cercammo di dimostrare questo: la strada è sufficientemente forte per assorbire la varietà formale dell'architettura, entro però un determinato limite. Lo spazio pubblico conferisce ordine alla scala urbana, mentre l'architettura offre un grado di variazione ad una scala inferiore.»⁴

Nel corso dell'analisi urbana sono emersi, inoltre, due elementi di riflessione: il primo riguarda la configurazione immaginata da Bohigas e Martorell per l'intera *manzana* proposta nel 1959 che ha permesso l'elaborazione di alcune considerazioni di carattere urbano che hanno avuto una ricaduta anche sui principi del progetto. Il secondo, che ha influito sulle ragioni dell'impostazione della ricerca, è il fatto che, già all'epoca del progetto, il modello di isolato pensato dai due architetti catalani non avrebbe trovato compimento per questioni legate alla proprietà (la committenza possedeva solo la parte su cui è stato realizzato l'edificio), ma soprattutto per l'assetto morfologico di questo brano di città.

Esso infatti, nel corso dell'evoluzione urbana dalla prima metà dell'Ottocento alla contemporaneità, non presenta mai la tipica conformazione della griglia dell'*Eixample*, ad isolati ottagonali geometricamente conclusi, a causa della

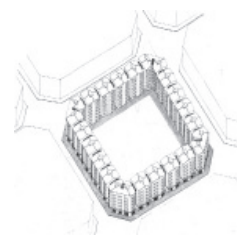


Fig.6: Il progetto per l'intero isolato di *carrer* Pallars proposta da Bohigas e Martorell nel 1959.

Il tema dell'isolato incompiuto

4. Parole di Oriol Bohigas riportate nell'intervista realizzata nel suo studio ed inserita in appendice.

permanenza di un tracciato storico, il *camí* Antic de València, la cui giacitura è visibile a partire dalle planimetrie antecedenti l'applicazione della maglia. Questa anomalia morfologica rispetto al tipico isolato di Cerdà è riscontrabile ancora oggi per la riproposizione del tracciato storico, che separa l'isolato da uno spazio verde posto a nord (i giardini di Madre Teresa di Calcutta), e per la presenza di una serie di manufatti che circondano la *manzana* ponendosi in rapporto mimetico rispetto alla classica configurazione dell'*Ensanche*.

Questa situazione ha generato la perdita dei codici di

Fig.7: Estratto della carta topografica del 1855 redatta da Ildefons Cerdà su ordine del Governo per la redazione del progetto dell'Eixample. In rosso l'individuazione del *camí* Antic de València.



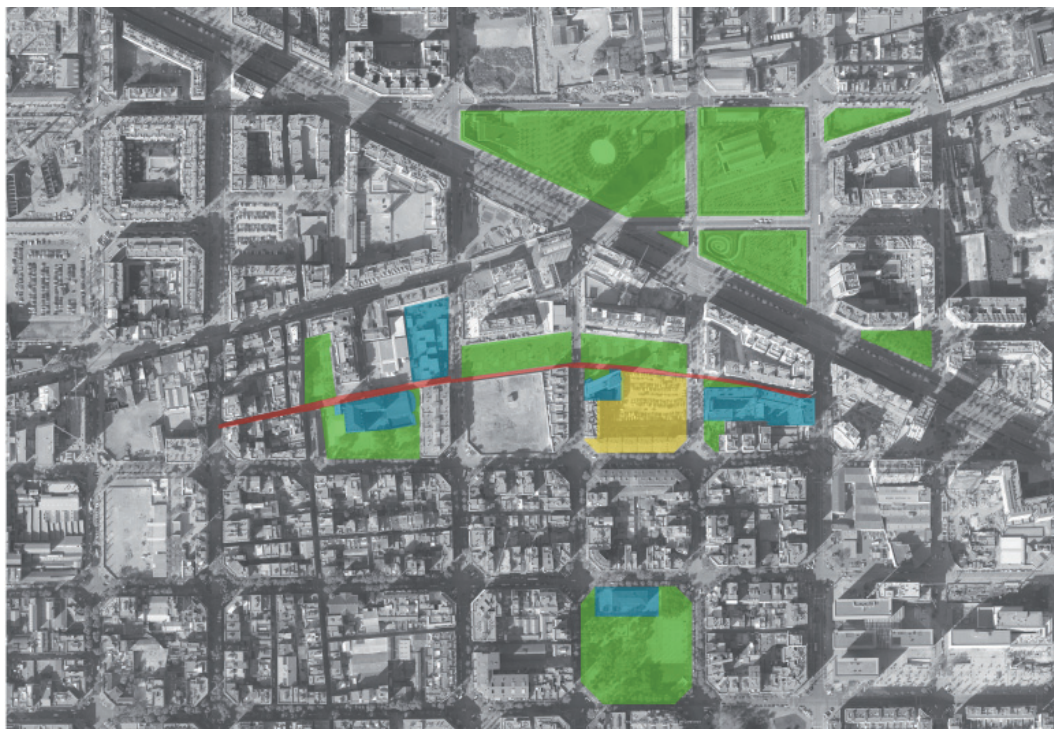
un assetto insediativo forte, determinando la mancanza di una gerarchia degli spazi pubblici in questa parte di città.

Il progetto come sonda

In una condizione morfologica come quella appena descritta, dove si è perso un principio insediativo chiaro, diventa importante un'operazione di riconfigurazione della struttura degli spazi pubblici attraverso un ridisegno urbano che trova le proprie ragioni in una continua dialettica tra progetto e città consolidata, senza necessariamente ricomporre l'assetto morfologico ottocentesco derivato dal Plan Cerdà.

Nel momento, però, in cui il progetto urbano si confronta con la preesistenza storica di cui è stato riconosciuto il valore documentario, gli esiti della ricerca si svolgono nella sovrapposizione di tre elementi in costante dialogo tra loro:

l'applicazione dei principi alla base dell'opera, la regola insediativa di cui la preesistenza è parte (il Plan Cerdà) e l'evoluzione della città contemporanea. Alla luce di queste



considerazioni l'attenzione della tesi si sposta da una concezione del progetto come fine ultimo, ad una sperimentazione progettuale intesa come strumento conoscitivo, come sonda sensibile per capire entro quali limiti sia applicabile la metodologia del restauro del Moderno alla scala urbana.

Per giungere ad una sintesi organica degli elementi che hanno giocato un ruolo determinante nella riconfigurazione dell'isolato, si è ricorsi all'elaborazione di un palinsesto del progetto, uno strumento grafico di tipo critico – interpretativo con cui è stato possibile tracciare le linee generali che hanno guidato l'intervento.

Il palinsesto rappresenta di fatto le intenzioni della nuova configurazione dell'area alla luce delle considerazioni effettuate sul manufatto, sull'idea di isolato proposta dagli

Fig.8: Foto aerea zenitale del distretto di Poblenou. In verde gli spazi pubblici, in azzurro le attrezzature collettive, in rosso la giacitura del tracciato storico e in giallo l'isolato su cui insiste l'edificio di Bohigas e Martorell.



Fig.9: Vista aerea dell'isolato alle spalle dell'edificio di Bohigas e Martorell.

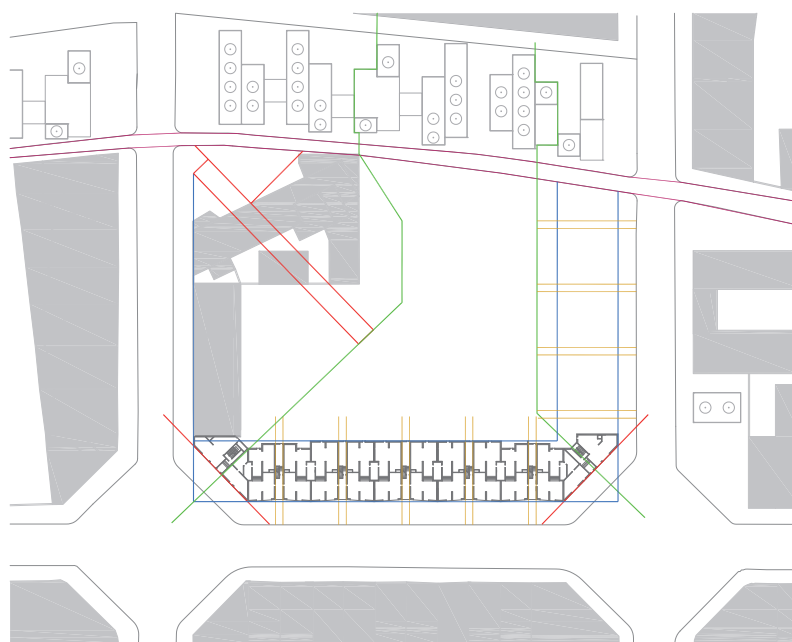
La definizione del palinsesto del progetto

autori, sulla regola insediativa derivante dal Cerdà e sullo sviluppo contemporaneo di questa parte di città.

Coerentemente con l'idea espressa da Bohigas e Martorell nel 1959 il progetto si configura come una ri – perimetrazione dello spazio pubblico in cui l'applicazione dei principi dell'opera ha portato alla definizione di un disegno del suolo che, nella sua articolazione e nella sua capacità di ri – orientare la percezione spaziale, diventa un mezzo utile per la caratterizzazione dei diversi ambiti all'interno dell'isolato.

Questa trasformazione del vuoto urbano si pone in continuità con le dinamiche che stanno riguardando il

Fig.10: L'ultima fase della costruzione del palinsesto del progetto.



quartiere di Poblenou, inserendosi all'interno del sistema delle attrezzature collettive che insistono sull'area, nella logica di una messa a sistema degli spazi pubblici segnati dalla giacitura del tracciato storico del *camí Antic de València*.

In quest'ottica il fronte posteriore dell'edificio per abitazioni operaie, rimasto incompiuto nel 1959 per questioni economiche, assume un ruolo di fondale urbano, offrendo l'occasione di dotare gli alloggi di una proiezione verso l'esterno attraverso la predisposizione di alcune logge.

Per dotare lo spazio pubblico di una serie di funzioni, gli esercizi commerciali a piano terra dell'edificio di Bohigas e Martorell sono stati immaginati come ambienti passanti che mettono in comunicazione *carrer* Pallars con l'interno dell'isolato, attraverso un'operazione di svuotamento del basamento in continuità con quella operata dagli architetti catalani.

L'edificio come fondale urbano

Al fine di restituire una configurazione leggibile all'isolato, che allo stesso tempo recepisca ed assorba gli elementi incongruenti provenienti dallo sviluppo della città contemporanea, sono stati immaginati due elementi costruiti nella parte ovest che si pongono in continuità con il progetto di suolo.

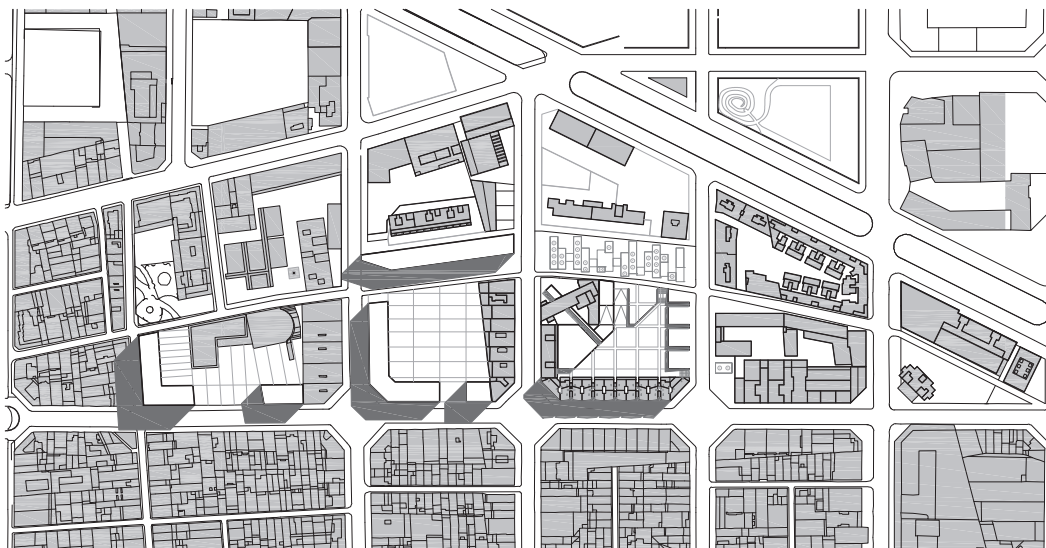
Questi elementi, oltre a fungere da schermi visivi per il retro degli edifici preesistenti, confermano la volontà di dotare di nuove funzioni collettive questo vuoto urbano.

Mediante l'inserimento di alcuni corpi costruiti nella parte ovest, in corrispondenza degli edifici preesistenti che insistono sull'isolato, si è cercato di restituire nuovo assetto allo spazio pubblico che, nel recepire ed assorbire gli elementi incongruenti dello sviluppo della città contemporanea, si pone in continuità con il disegno di suolo proveniente dall'applicazione dei principi del progetto originario e dota di nuove funzioni lo spazio pubblico.

Il ruolo del progetto di suolo

Fig.10: La nuova gerarchia dello spazio pubblico. La configurazione dell'isolato su cui insiste l'edificio di Bohigas e Martorell si configura in progetto di suolo attraverso l'applicazione dei principi .

La disposizione di questi nuovi elementi è legata alla penetrazione di un asse di collegamento tra interno ed esterno dell'isolato in corrispondenza del centro poliambulatoriale posto nell'angolo a nord ovest e riprende la regola insediativa del Cerdà restituendo un certo ordine all'assetto generale della *manzana*.



2.

**IL PROGETTO DELL'EDIFICIO PER ABITAZIONI
PER OPERAI DI UN'INDUSTRIA METALLURGICA DI
CARRER PALLARS DI ORIOL BOHIGAS E JOSEP
MARIA MARTORELL (1958 – 1959)**

2.1 I PRINCIPI COMPOSITIVI, TIPOLOGICI E FIGURATIVI ALLA BASE DEL PROGETTO DI ORIOL BOHIGAS E JOSEP MARIA MARTORELL (BARCELLONA 1958 – 1959)

«La critica architettonica che mi interessa è quella che si concentra sullo studio delle opere e cerca di sezionarle per capire come sono state fatte. Una critica che pretende di riprodurre, per quanto possibile, il processo mentale che ha seguito l'autore nel concepire il progetto. Una critica che si interessa prima di tutto del *come*, tanto per le strategie manifeste che per i trucchi nascosti, così come un cuoco osserva i movimenti di un collega mentre prepara le sue ricette. Analizzare, criticare, e proporre sono, allora, parti collegate di un unico processo conoscitivo.»¹

Queste parole di Carlos Martí Arís sono chiarificatrici rispetto all'operazione che si intende compiere in questa prima parte della ricerca: una narrazione del testo architettonico dell'edificio per abitazioni operaie di *carrer* Pallars di Bohigas e Martorell attraverso alcuni principi costitutivi che ne hanno determinato ragioni compositive, distributive e figurative.

«Lasciatemi dire, dalla mia stessa esperienza, che cosa ha valore. Una volta andai a vedere le ville di Palladio con Colin Rowe. Egli chiese: “Cosa vedi?” Era la prima volta che vedevo una villa palladiana e non fui in grado di dire, non potei vedere nulla. Egli continuò a chiedermi: “Vai avanti e dimmi che cosa vedi.” Più io spiegavo e avevo di che dirgli, più vedevo. E più spiego a me stesso, più vedo. Io credo che il compito della spiegazione sia di permettere a noi stessi di vedere di più, di accrescere le capacità di farsi un'esperienza, non di proclamare la verità.»²

*Il processo di
costituzione della
forma*

1. CARLOS MARTÍ ARÍS, *La cymbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcellona 2005, p.18.

2. Parole di Peter Eisenman riguardo al ruolo della narrazione, della spiegazione di un fenomeno architettonico e citate in PIPPO CIORRA, *Peter Eisenman. Opere e pro-*

Questa narrazione del fenomeno architettonico è qui finalizzata a mettere in luce quel «processo di costituzione della forma»³ che rappresenta il «materiale costitutivo dell'organizzazione progettuale»⁴ dell'edificio del 1959 mediante su un processo analitico composto di differenti tappe: l'indagine critica delle fonti documentarie, la reinterpretazione grafica⁵ degli elaborati di rilievo, volta alla esplicitazione dei principi, il confronto con altri progetti di M.B.M. Arquitectes o di altre opere e autori dell'epoca.⁶ Attraverso un lavoro al tempo stesso critico ed interpretativo sono stati individuati otto principi alla base del progetto di Bohigas e Martorell:

1. lo “sviluppo Pallars”: la casa scompone l'isolato;
2. individuale come collettivo;
3. interno come esterno;
4. continuità dei piani;
5. aperture come bucatore;
6. impianto contro unità della casa;
7. il progetto del suolo;
8. il rispetto per la soglia.

getti, con un saggio di Giorgio Ciucci, Electa, Milano 1993, p.12.

3. ANDREA SCIASCIA, *Restauro del moderno. Restauro del metodo*, in EMAUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in progettazione architettonica*, L'Epos, Palermo 2007, p.61.

4. ibidem, p.61.

5. Un riferimento, con le dovute differenze, per l'analisi grafica effettuata potrebbe essere la pubblicazione SIMON UNWIN, *Twenty buildings every architect should understand*, Routledge, London – New York 2010. A pagina 5 si può leggere: «Questo libro inizia trattando di edifici e cerca di capire i processi logici e le decisioni che stanno alla base della loro concezione. Per quanto possibile mette il lettore (tanto di disegni che di parole) nei panni dell'architetto. Si pone il problema “che scelte dovrei compiere per progettare questo edificio?” Facendo questo esso offre un'idea riguardo ai possibili meccanismi legati all'opera e al linguaggio architettonico adottato.»

6. «Sono già cinquant'anni che insegno e sono sempre più convinto che il problema della composizione e del progetto è un problema culturale, di formazione morale ed intellettuale. A Coimbra sono titolare di un corso del primo anno che si chiama “Storia dell'arte e dell'architettura” e ciò che mi interessa veramente è che gli studenti capiscano il sistema di relazioni che soggiace ai diversi livelli della realtà. Gli studenti conoscono molte cose, ma disconnesse tra loro. La cosa importante è saper porre gli elementi in relazione tra loro.» Parole di Fernando Távora pronunziate durante una conferenza alla E.T.S.A.B. il 30 marzo 1998 e raccolte in CARLOS MARTÍ ARÍS (a cura di), *Nulla die sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora*, in DPA n.14 dicembre 1998, p.9.

2.1.1 LO “SVILUPPO PALLARS”⁷: LA CASA SCOMPONE

L'ISOLATO

Tra i principi progettuali alla base dell'opera di Bohigas e Martorell quello più evidente, a livello compositivo, figurativo e distributivo, è sicuramente la scomposizione in blocchi del fronte unitario dell'isolato di Cerdá. A tal proposito è da sottolineare che, nella prima proposta progettuale del 1956⁸, l'edificio era immaginato come una cortina uniforme e continua allineata alla strada (coerentemente con le soluzioni adottate fino ad allora per porzioni così estese di isolati) con i corpi scala sistemati nella parte posteriore e una conseguente differenziazione dei fronti: uno più urbano su *carrer Pallars* (che introduce già il tema, costante nella produzione dello studio, dello svuotamento del basamento) e uno più frammentario e domestico verso l'interno dell'isolato⁹.

La lettura critica che si intende compiere è finalizzata ad evidenziare le componenti alla base della configurazione a blocchi, attraverso un possibile percorso progettuale che ha come punto di partenza la prima proposta presentata presso l'*Ajuntament* de Barcelona e come punto di arrivo l'edificio effettivamente realizzato. In questo modo è possibile rintracciare gli elementi alla base dell'idea di casa collettiva di Bohigas e Martorell e del ruolo fondamentale che essa assume all'interno della città.

Ipotizzando come prima fase progettuale un trattamento omogeneo e lineare per il fronte, è stata immaginata una suddivisione del corpo di fabbrica in diverse parti: l'organi-

La configurazione dei blocchi

7. Questa definizione, legata alla composizione modulare di alcune opere di M.B.M. Arquitectes, viene utilizzata da Frampton nell'introduzione a KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay. 30 anni di architettura*, Electa, Milano 1984, p.8.

8. Per un'analisi delle diverse fasi del progetto di *carrer Pallars* si rimanda alla raccolta di elaborati grafici provenienti dall'archivio dello studio catalano contenuta in appendice.

9. Riguardo alla caratterizzazione dei fronti si rimanda al principio paragrafo 2.1.3 *Interno come esterno*.

smo edilizio viene così percepito non come un unico volume, ma come la sommatoria di una serie di elementi di scala più ridotta. Questa conformazione frammentaria, carattere costante all'interno della maglia urbana di Barcellona, è dovuta alla suddivisione particellare dei singoli isolati, e genera la percezione di una città caratterizzata da un certo grado di libertà formale, con un proprio ritmo, nonostante la regola insediativa imposta dalla rigidità del Cerdà.



Fig.1: Primo progetto per l'edificio per abitazioni operaie, Barcellona 1956. Fronte su carrer Pallars.

Fig.2: Progetto realizzato dell'edificio per abitazioni operaie, Barcellona 1958 – 59. Fronte su carrer Pallars.



L' inserimento dei blocchi di servizio.

La cadenza costante della suddivisione dell'isolato è stata successivamente variata con l'inserimento di un corpo più basso rispetto ai blocchi delle abitazioni ed arretrato rispetto al filo stradale contenente gli accessi a piano terra, la distribuzione verticale e i servizi delle unità abitative. Questa componente, che incide profondamente il fronte, ne drammatizza la percezione con l'ombra dell'arretramento, generando però una contraddizione in termini tipologici¹⁰: le scale, infatti, distribuiscono alle unità abitative di due mezzi blocchi e

10. Si invia a tal proposito all'intervista realizzata con Oriol Bohigas e riportata nell'appendice.

non ad un intero blocco come ci si attenderebbe. Il processo di analisi si conclude con un'operazione volta a sottolineare ulteriormente la percezione dell'edificio come sommatoria di unità indipendenti: le superfici dei singoli blocchi (omogenee a livello materico) subiscono una leggera inclinazione rispetto al filo stradale, nel rispetto dell'allineamento con gli altri corpi di fabbrica.

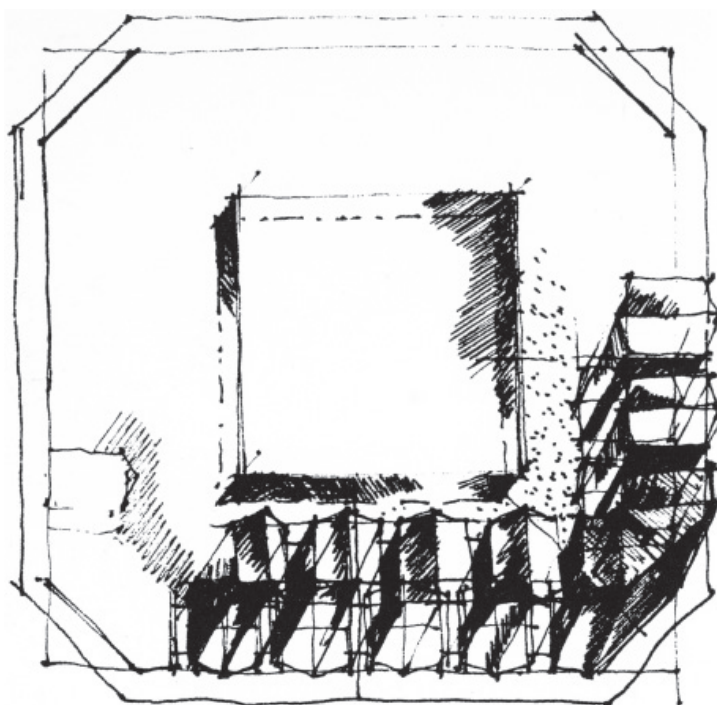


Fig.3: Schizzo preliminare per l'intero isolato nell'ultima versione del progetto.

All'interno dell'assetto compositivo le unità d'angolo non rappresentano, come generalmente succede all'interno del Cerdà, elementi eccezionali: sono semplicemente dei blocchi che, per adattarsi alle condizioni imposte dalla città, subiscono una torsione e si saldano con gli edifici confinanti, pur mantenendo la propria individualità.

La volontà di conferire autonomia ad ogni singolo blocco di abitazioni trova le proprie radici nella critica di stampo sociale ed ideologico, sostenuta dallo stesso Bohigas e che si inquadra all'interno delle posizioni del *realismo* catalano, vol-

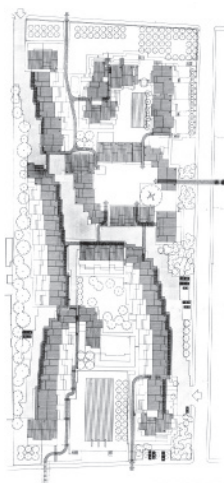


Fig.4: MBM.
Arquitectes, Appartamenti di Santa Agueda, Las Villas de Benicassim (Castelló) 1966 – 67. Planimetria generale dell'intervento.

ta al conferimento di una nuova dignità alle abitazioni economiche, ritenute parte integrante e necessaria allo sviluppo urbano, contro la standardizzazione e l'omogeneità figurativa e spaziale imposta agli abitanti dei grandi insediamenti residenziali che si stavano edificando nella periferia barcellonese.¹¹

«Si è cercato il superamento della monotona continuità dell'isolato di Cerdà diversificando i distinti corpi separati dalla scala e dagli stenditoi. La forma ritmata della facciata cerca di sottolineare questa diversificazione.»¹²

L'intenzione di creare un fronte discontinuo e variato, che sottenda ad una precisa idea di città, composta da elementi eterogenei sia a livello volumetrico che figurativo, è stata sperimentata anche in altri progetti dello studio catalano ed in contesti differenti: ne sono un esempio gli appartamenti per vacanze di Santa Agueda (Las Villas de Benicassim – Castelló 1966), in cui l'azione degli architetti è finalizzata alla creazione di un vero e proprio borgo, caratterizzato da corpi di fabbrica che trovano autonomia nella differenziazione delle altezze e dei trattamenti dei fronti.

Un ulteriore elemento che sottolinea questo carattere è la precisa volontà di non seguire pedissequamente l'allineamento della strada nella disposizione delle unità abitative, ma conferire un andamento più libero alla configurazione planimetrica dell'insieme.

11. Si confronti a tal riguardo l'articolo ORIOL BOHIGAS, *El Poligono de Montbau*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.61, 1966, pp.23 – 33 in cui l'architetto catalano critica aspramente la costruzione di un vasto insediamento residenziale ai margini della città, sia dal punto di vista della strategia di sviluppo urbano che per quanto riguarda le soluzioni insediative ed architettoniche adottate.

12. ORIOL BOHIGAS, JOSEP MARIA MARTORELL, *Grupo de viviendas para obreros de una factoria metalúrgica*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961 2° trimestre, p.12.

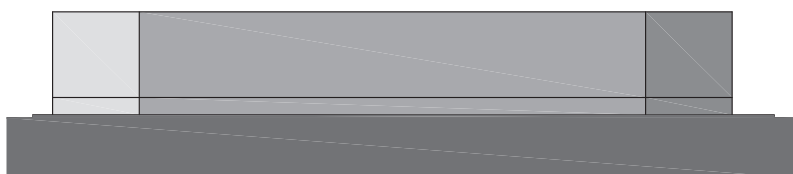


Fig.5: La cortina edilizia continua del Plan Cerdà secondo il progetto del 1956.

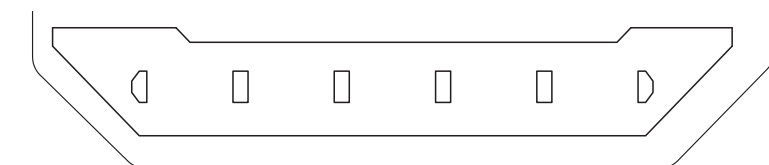


Fig.6: La suddivisione particellare del fronte.

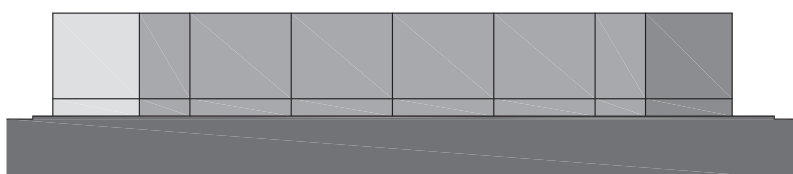


Fig.7: L'inserimento di un elemento di variazione all'interno del fronte: i corpi dei servizi delle abitazioni.

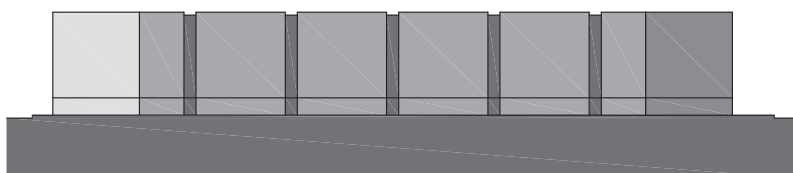
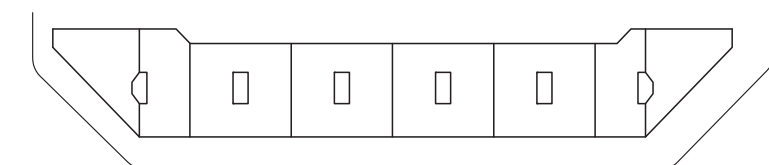


Fig.8: La suddivisione dei blocchi in due unità collegate dai corpi scala.

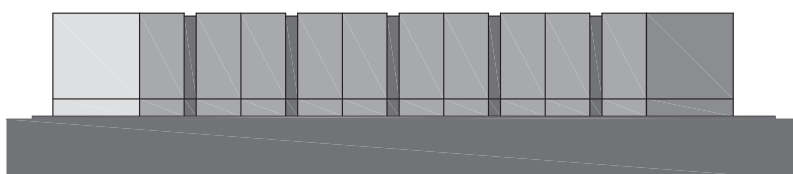
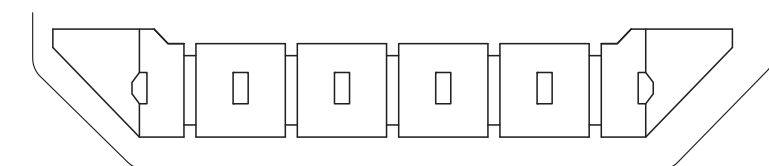


Fig.9: La variazione del fronte mediante l'inclinazione dei piani.

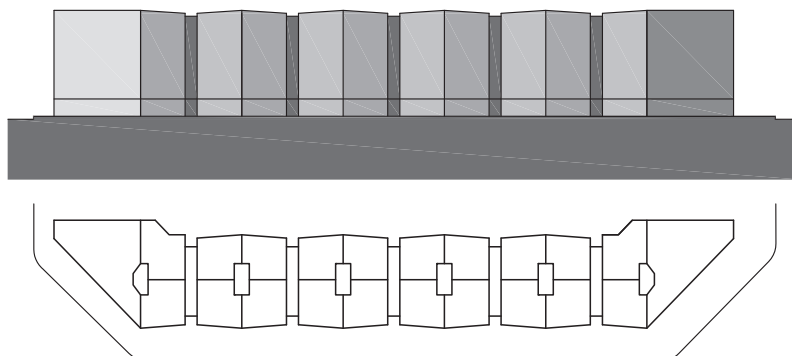


Fig.10: Il fronte su carrer Pallars in una foto d'epoca in cui si legge la suddivisione in blocchi.



2.1.2 INDIVIDUALE COME COLLETTIVO

«La città è essenzialmente il suo spazio pubblico, a condizione che sia uno spazio leggibile, in cui il cittadino comprende il significato degli itinerari e degli insediamenti e possa decidere di collocarvi le sue attività e anche il consolidamento delle sue differenze. [...] E per far sì che un quartiere o una città sia leggibile, si devono utilizzare parole e frasi note che, nella maggioranza dei casi, sono quelle già concretizzate nel corso della storia di tutte le città, senza bisogno di essere interpretate in maniera volgarmente mimetica per quanto attiene il linguaggio: la strada con le sue infinite varianti, la piazza, l'isolato, il giardino pubblico, prospettive significative, il valore emblematico delle istituzioni, i monumenti, ecc...»¹³

Queste parole di Bohigas evidenziano il ruolo di primaria importanza attribuito allo spazio pubblico all'interno del progetto urbano, introducendo alcune tematiche che vengono esplicitate sin dalle prime opere degli anni Cinquanta, tra cui si annovera l'edificio per abitazioni operaie di carrer Pallars nella sua configurazione completa (comparsa allora solo in un'assonometria). Partendo dal confronto tra l'idea di isolato proposta da Bohigas e Martorell nel 1959 e la configurazione dell'isolato di Cerdà secondo la normativa edificatoria in vigore tra il 1933 e il 1975 si possono sottolineare alcuni elementi che trovano il proprio riscontro nelle parole dello stesso Bohigas. Innanzitutto i due progettisti catalani scelgono, nella disposizione del corpo di fabbrica, di assecondare gli allineamenti dell'isolato del Plan Cerdà, per sottolinearne il valore e la forza nella costruzione del tessuto urbano: l'unità costituita dalla *manzana* del Cerdà diventa l'elemento alla base della

L'isolato immaginato da Bohigas e Martorell e le norme edificatorie in vigore dal 1933 al 1975.

13. ORIOL BOHIGAS, *Barcellona: un'esperienza urbanistica. La Città Olimpica e il fronte mare*, in CATIA MAZZIERI (a cura di) *La città europea del XXI secolo. Lezioni di storia urbana*, Skira, Milano 2002, p.73.

configurazione dei tracciati stradali e degli spazi pubblici, che nella concezione di Bohigas hanno pari dignità. In secondo luogo, a differenza delle prescrizioni del regolamento edilizio, in cui era prevista la possibilità di edificare corpi bassi (ad un livello) all'interno dell'isolato, Bohigas e Martorell decidono di lasciare completamente libero l'interno dell'isolato configurandolo come un grande spazio pubblico a servizio degli abitanti del fabbricato.

Questo atteggiamento, contrario alla logica speculativa, e che può essere considerato precursore delle interpretazioni progettuali dell'isolato contemporanee, deriva dalla volontà di applicare con coerenza le linee guida del Plan Cerdà: «perché l'entità isolato possenga tutte le caratteristiche necessarie per poter sussistere autonomamente, per attribuirle una certa indipendenza, deve avere un gran patio, ancora meglio, un giardino che la attraversi interamente [...] che deve essere aperto alle sue estremità.»¹⁴ Il giardino rappresenta, per Cerdà, illo spazio destinato allo svago degli abitanti, mentre la strada diventa il luogo destinato al flusso veicolare e allo scambio reciproco.

Nell'assonometria proposta dai due progettisti catalani si può notare anche che, sia per il marciapiede esterno che per quello interno, viene utilizzata la medesima rappresentazione grafica, ad indicare, probabilmente, la possibilità di permeabilità tra esterno ed interno, tra strada e spazio pubblico, movimento suggerito anche dallo svuotamento del basamento attraverso le grandi aperture dei negozi (questo tema sarà un'altra costante all'interno dell'opera dello studio rintracciabile anche nei progetti più recenti). Se riletto attraverso le parole di Cerdà l'idea di isolato proposta da Bohigas e Martorell assume un ulteriore significato che si somma alla critica sociale introdotta

L'interno dell'isolato per Cerdà.

14. ILDEFONS CERDÀ, «Revista de Obras Públicas», 1864, vol. XII, p.287 citato in GRUPO 2C, *La Barcelona de Cerdà*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona 2009, p.22

con i dibattiti del Grup R¹⁵: esso rappresenta la reinterpretazione di un elemento (spesso disatteso dalla pratica edificatoria) alla base della costruzione della città, in continuità con la tradizione urbana di Barcellona e che troverà una propria espressione all'interno di altri progetti per isolati dello studio catalano.

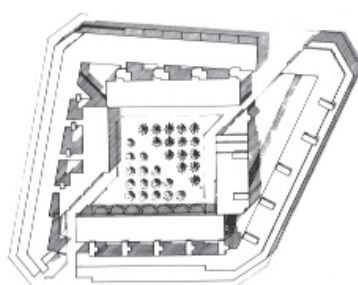


Fig.11: M.B.M Arquitectes, Isolato La Salut, Riera de la Salut, Sant Feliu de Llobregat (Baix Llobregat) 1971 – 73. Vista dell'interno del patio e planimetria generale del complesso

«È difficile spiegare esattamente come immaginiamo questa organizzazione. Forse è più facile affermare che la troviamo già applicata nella riqualificazione della zona sud di Buenos Aires di Antonio Bonet. In una unità vicinale Bonet ha raggruppato sul perimetro le abitazioni, affiancandole alle strade e chiudendo lo spazio interno, limitandolo a formare alcuni grandi patii per le interazioni sociali.

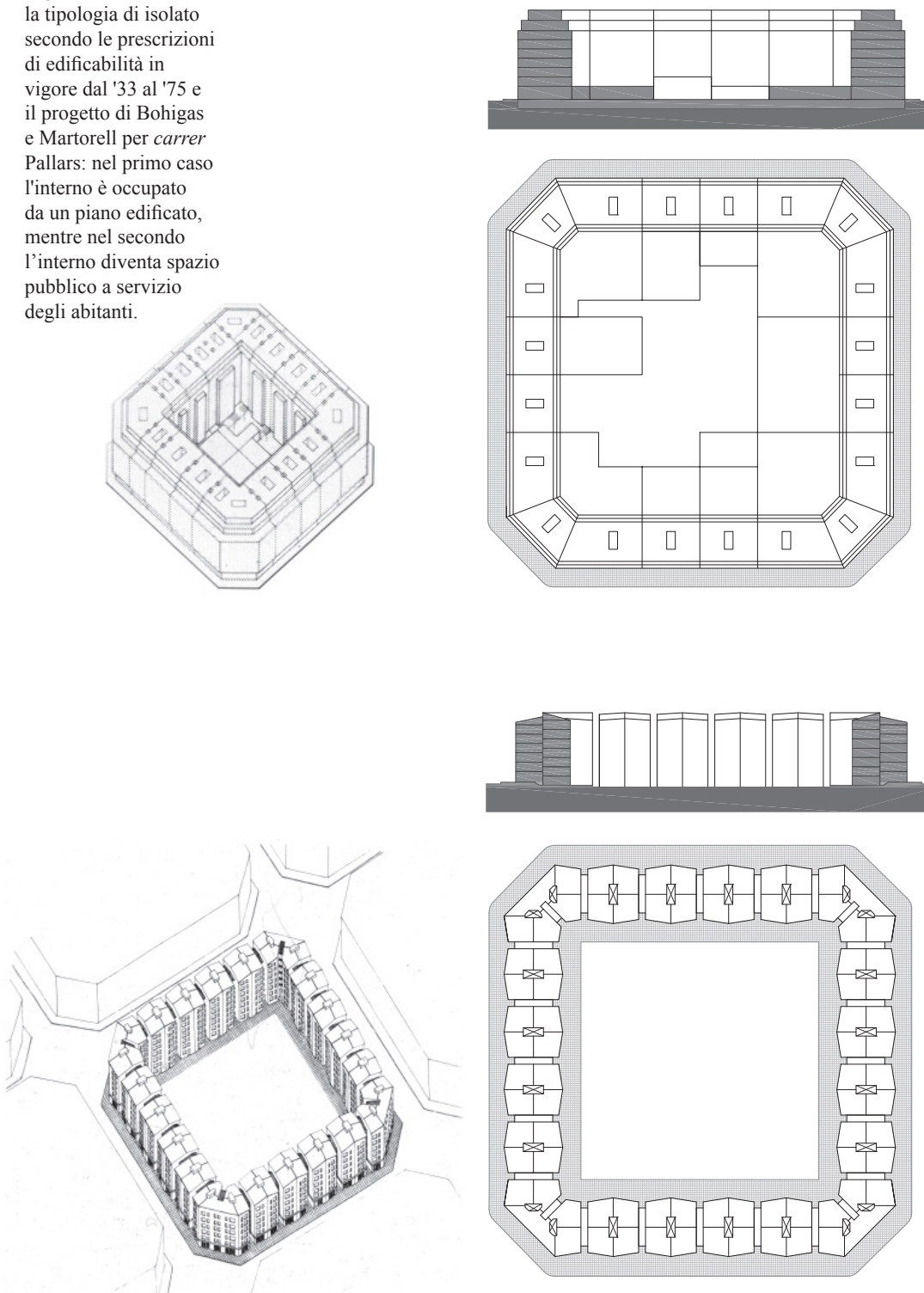
L'idea di isolato di Bohigas.

All'interno di questi patii tutto assume una forma urbana e mai paesaggista. Le zone commerciali, invece di essere chiuse all'interno di queste unità di vicinato, si affacciano sugli assi viari [...]. La strada è concepita alla scala della città, mentre i patii alla corretta scala umana.»¹⁶

15. Tale critica introduce un tema che si stava affrontando in tutta Europa con sfumature diverse a seconda dell'ambito culturale in cui si sviluppava: il ruolo del vicinato e come l'architettura potesse favorirne il consolidamento. Viste le affinità culturali con l'Italia, sono chiarificatrici le parole di Gio Ponti: «Tra il modo anglosassone e tedesco di raggruppare in città giardino villette unifamiliari e quello di raggruppare abitazioni in un'enorme macchina come a Marsiglia, c'è il modo italiano del "rione", cioè la maniera di mettere insieme case di più abitazioni avvicinandole molto, cercando di creare spazi piccoli e movimentati, sempre vari, ma sempre commisurati all'uomo, alle sue abitudini e ai suoi piaceri più elementari: che sono quelli di chiacchierare da finestra a finestra, di vedere bambini giocare [...]. Le piazze, non le piazze d'armi ma le piazze piccole con l'aria di stanze, sono una invenzione molto italiana e molto piacevole» GIO PONTI, *Quartiere all'italiana*, in «Domus» n.293, aprile 1954.

16. ORIOL BOHIGAS, *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*, Edicions 62, Barcelona 1963, pp.102 – 103.

Fig.12: Il confronto tra la tipologia di isolato secondo le prescrizioni di edificabilità in vigore dal '33 al '75 e il progetto di Bohigas e Martorell per carrer Pallars: nel primo caso l'interno è occupato da un piano edificato, mentre nel secondo l'interno diventa spazio pubblico a servizio degli abitanti.



2.1.3 INTERNO COME ESTERNO

Osservando il progetto per l'intero isolato di Bohigas e Martorell rappresentato nell'assonometria del 1959, emergono alcune considerazioni di carattere figurativo che introducono una serie di temi legati ad una precisa idea di città e di spazio pubblico.

Un aspetto fondamentale è il trattamento dei fronti: sia l'esterno che l'interno della corte sono immaginati uguali, col medesimo impaginato e con lo stesso utilizzo dei materiali di rivestimento. L'unica differenza è la presenza, sulla facciata verso la strada del piano terra, delle ampie aperture degli esercizi commerciali, che nella parte interna unità abitative.

In questo modo gli architetti sottolineano un aspetto che troverà ulteriori sviluppi nelle loro opere più mature: strada e spazio pubblico hanno pari dignità, entrambi sono elementi fondamentali della costruzione del tessuto urbano e costituiscono il luogo privilegiato per la vita associativa della comunità¹⁷.

Il ruolo primario dello spazio pubblico rispetto all'architettura.



Questo principio progettuale riveste, secondo Frampton, un significato sociale moderno ed introduce «la “mitica” implicazione che la facciata e il retro hanno uguale importan-

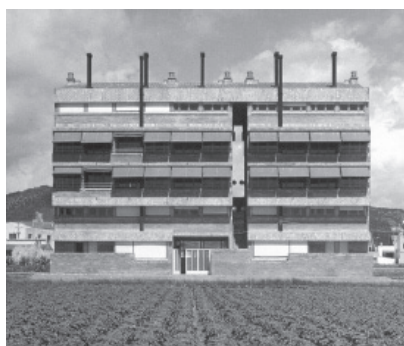
Fig.13: Un'immagine del retro dell'isolato nello stato di fatto (novembre 2010).

17. «Le manifestazioni popolari avvengono solo nella città, soprattutto nel “cuore della città”, là dove vive e lavora la comunità, e dove gli spazi sono degni, comprensibili e percorribili da una moltitudine spontanea. Per questo motivo mi viene in mente una definizione di quello che dovrebbe essere il cuore della città, partendo da questa analisi sociologica: spazio rappresentativo e calpestabile da una moltitudine allo stesso tempo. La strada e la piazza determinano i due atti fondamentali di una manifestazione: itinerario e stabilità.» ORIOL BOHIGAS, *¡La calle es mía!*, in «El País» 25 gennaio 2006, p.30.

za [...]»¹⁸ Si delinea così un'immagine di città che trova negli assi viarii e negli spazi collettivi i fatti costitutivi in grado di conferire una forte gerarchia alla struttura urbana, mentre all'architettura è destinato il ruolo di fondale trattato con libertà espressiva.

Con «la rivitalizzazione della strada o della piazza come asse commerciale, come nucleo di collegamento di tutte le zone, come elemento propriamente urbano, centrifugo e coordinatore allo stesso tempo»¹⁹ Bohigas proponeva, nel 1963, una attualizzazione del Plan Cerdà nella contemporaneità, senza però rinunciare all'isolato chiuso tipico della città borghese di fine Ottocento. Sull'articolo apparso su «Cuadernos de Arquitectura» riguardante il progetto si legge: «prima di tutto, ed anche per considerazioni urbanistiche generali, gli autori partirono dai seguenti presupposti. 1.° Rispettare il tracciato urbano, allineando il blocco continuo con le altre edificazioni, chiudendo l'isolato secondo la disposizione tradizionale. [...] 2.° Attribuire maggiore importanza alla configurazione architettonica e all'economia degli spazi che all'orientamento e alle visuali. Queste non intervengono come fattore compositivo perché in realtà non sono apprezzabili secondo nessun orientamento del lotto di cui si disponeva [...]»²⁰

Fig.14: M.B.M. Arquitectes, appartamenti per maestri, Pineda (Maresme) 1968. Fronte sud e fronte nord.



18. KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit., p.11.

19. ORIOL BOHIGAS, *Barcelona entre ...*, op. cit., p.102.

20. ORIOL BOHIGAS, JOSEP MARIA MARTORELL, *Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44, 1961, p.12.

Con la realizzazione dell'opera, però, questo aspetto viene completamente disatteso per due motivi contingenti strettamente legati tra loro: la limitatezza delle risorse economiche²¹ a disposizione e l'impossibilità di completare l'isolato sui quattro lati (i progettisti sapevano sin dall'inizio che il committente era proprietario solo del lotto su *carrer Pallars*) portano a privilegiare il fronte stradale a discapito di quello interno, considerato di servizio.

Fig.15: Le due viste prospettiche, del fronte su *carrer Pallars* e dell'interno dell'isolato (non realizzato per questioni economiche), indicano come Bohigas e Martorell avessero pensato nel loro progetto lo stesso trattamento per entrambi gli affacci.



21. «La limitatezza delle risorse finanziarie a disposizione fu una premessa fondamentale, poiché gli alloggi dovevano essere cedute in locazione e gli affitti non potevano superare alcuni limiti fissati in accordo col sistema generale di remunerazione dei lavoratori che dovevano occuparla.», ORIOL BOHIGAS, JOSEP MARIA MARTORELL, *Grupo de viviendas para obreros...*, op. cit. p.12.

2.1.4 CONTINUITÀ DEI PIANI

I fronti dell'edificio per abitazioni operaie di *carrer Pallars* si caratterizzano per un'articolazione che trova le proprie radici all'interno dei riferimenti culturali e progettuali dell'epoca: i blocchi che compongono l'organismo edilizio, se letti singolarmente, si caratterizzano per la continuità della superficie muraria che racchiude, come una membrana, lo spazio interno delle abitazioni.

Dalle immagini dell'opera si può notare che le superfici verticali dei fronti, saldate tra loro e inclinate rispetto al filo stradale di *carrer Pallars*, trovano continuità con i muri di spina in corrispondenza dell'arretramento del volume di servizio che contiene il corpo scale e i servizi alle abitazioni. Rileggendo questo aspetto in una chiave interpretativa contemporanea, si può parlare di una pelle che accentua la percezione degli elementi che lo compongono (i blocchi di abitazioni e i volumi di servizio) come volumi singoli che vivono di una propria autonomia formale. Questo fatto è sottolineato dal diverso trattamento della superficie muraria: i volumi delle abitazioni presentano una tessitura opaca, che si alleggerisce nei blocchi di servizio grazie all'utilizzo di gelosie in laterizio che trova le proprie ragioni funzionali nella necessità di garantire un costante ricambio d'aria agli stenditoi.

*Continuità della
superficie in copertura*

I piani dei fronti da verticali diventano orizzontali in copertura e vanno a completare quel limite fisico tra interno ed esterno, tra intimità dello spazio abitato e dimensione pubblica della strada costituito dalla pelle.

Tali riflessioni trovano ulteriore conferma nello schizzo del fronte: ciò che sembra preoccupare maggiormente i due architetti è la continuità nella percezione dei piani, accentuata attraverso le ombre, piuttosto che il ritmo delle bucatore, che viene indicato solo in un blocco di abitazioni su cinque.



Fig.16: Schizzo del fronte su carrer Pallars.

Dal punto di vista delle tecnologie utilizzate e della volontà espressiva del dettaglio costruttivo, tra i riferimenti progettuali dei due architetti catalani vi furono certamente i progetti di case realizzati in Italia nel secondo dopoguerra e pubblicati dalla Casabella di Rogers, ed in particolare quelli legati all'esperienza INA Casa: «dal punto di vista architettonico, esclusa programmaticamente ogni innovazione costruttiva, il lavoro degli architetti si concentra sulla configurazione della facciata che diviene il tema centrale del progetto.»²²

Dal punto di vista figurativo e percettivo, invece, risulta utile il confronto con le due opere che furono un chiaro riferimento per Bohigas e Martorell nella configurazione plastica dei fronti e che, anche tra loro, presentano una serie di legami: la casa per impiegati Borsalino di Ignazio Gardella ad Alessandria (1948 – 1952) e l'edificio per appartamenti nella Barceloneta di José Antonio Coderch a Barcellona (1951 – 1955). Apparentemente, il primo aspetto comune tra i tre edifici è la parziale negazione²³ dell'allineamento stradale, attuata mediante l'inclinazione dei piani che compongono la facciata. Questo fatto, vero per in Gardella e in Coderch, nell'edificio di carrer Pallars diventa una critica alla monotonia con cui si affrontavano i progetti per gli isolati all'interno della maglia del Cerdà. Altro elemento comune è il trattamento materico

Coderch e Gardella



Fig.17: José Antonio Coderch, Hotel de Mar, Palma de Mallorca 1965. Fronte principale.

22. ROSALIA VITTORINI, *La casa popolare della ricostruzione*, in DARIO COSTI (a cura di), *Casa pubblica e città. Esperienze europee, ricerche e sperimentazioni progettuali*, MUP Editore, Parma 2009, pp.150 – 151.

23. Antonio Armesto nel confronto tra l'edificio Borsalino di Gardella e l'edificio nella Barceloneta di Coderch utilizza l'espressione castigliana *comentario critico* che richiama all'idea di un discorso critico rispetto agli sviluppi della città. ANTONIO ARMESTO, *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951 – 1955*, José Antonio Coderch y Manuel Valls, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 1996, p.85.

dei fronti: i tre edifici presentano superfici opache composte da una serie di elementi discreti (Coderch utilizza piastrelle ceramiche, Gardella grès colore testa di moro e Bohigas e Martorell laterizio) che consentono la modellazione di piani continui garantendo, allo stesso tempo, una forte vibrazione della superficie quando viene colpita dalla luce²⁴ (accentuata, nei due edifici anteriori, dall'utilizzo di persiane).

Fig.18: José Antonio Coderch, edificio per appartamenti nella Barceloneta, Barcellona 1951. Il fronte principale.

Fig.19: Ignazio Gardella, casa per impiegati Borsalino, Alessandria 1948–1952. Il fronte principale.



Così come nell'edificio di *carrer Pallars*, in cui la superficie muraria rigira come fosse una pelle continua, nella Barceloneta «la casa sembra una scatola di cartone, dove le pieghe confermano la volontà di dotare di inerzia la forma generale»²⁵; questa idea di scatola che racchiude lo spazio interno viene confermata in Bohigas e Martorell anche dalla continuità delle superfici in copertura, che sembrano un ribaltamento geometrico dei fronti.

In Coderch e in Gardella, invece, la plasticità del fronte viene sottolineata dalla presenza del forte aggetto dello sporto di gronda che segna una netta discontinuità tra piani verticali ed orizzontali. «Questa sporgenza ha tanti significati: protegge

24. Secondo le parole di Armesto la casa di Coderch è «[...] un prisma che ordina in tante sfaccettature la luce che riceve, che la riflette e la rifrange polverizzando il chiaro scuro in migliaia di particelle», *ibidem*, p.84

25 *Ibidem*, p.80

dall'acqua, ma soprattutto marca con forza il limite orizzontale in una casa che invece è tutta giocata sulla verticalità.»²⁶

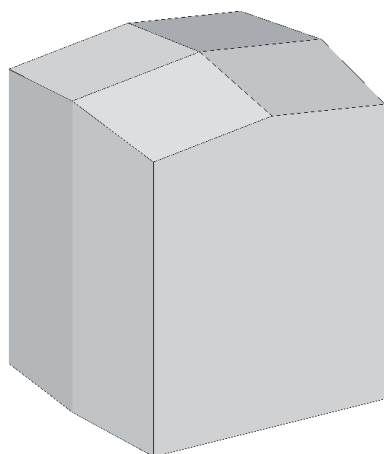


Fig.20: Rappresentazione concettuale della continuità dei piani per un singolo blocco di abitazioni.

Fig.21: Il fronte su carrer Pallars in una foto d'epoca.

2.1.5 APERTURE COME BUCATURE

Un elemento che caratterizza l'edificio per abitazioni operaie è certamente il ruolo che rivestono le aperture nell'impaginato dei fronti, trattati, secondo Frampton, «in una sintassi massiccia, quasi romana, con grossi pilastri di mattoni e piccole aperture appena accennate; una maniera espressiva che risente del neobrutalismo inglese.»²⁷ La soluzione figurativa adottata nell'opera di Bohigas e Martorell può essere schematicamente divisa in due parti che trovano nell'allineamento delle aperture il proprio punto di continuità. La prima, il basamento, presenta un radicale svuotamento della superficie muraria in corrispondenza delle vetrine degli esercizi commerciali: questa riflessione sull'attacco a terra diventerà una costante all'interno dell'opera dello studio M.B.M. Arquitectes, soprattutto negli interventi residenziali urbani, assumendo di volta in volta significati differenti a seconda delle condizioni del contesto con

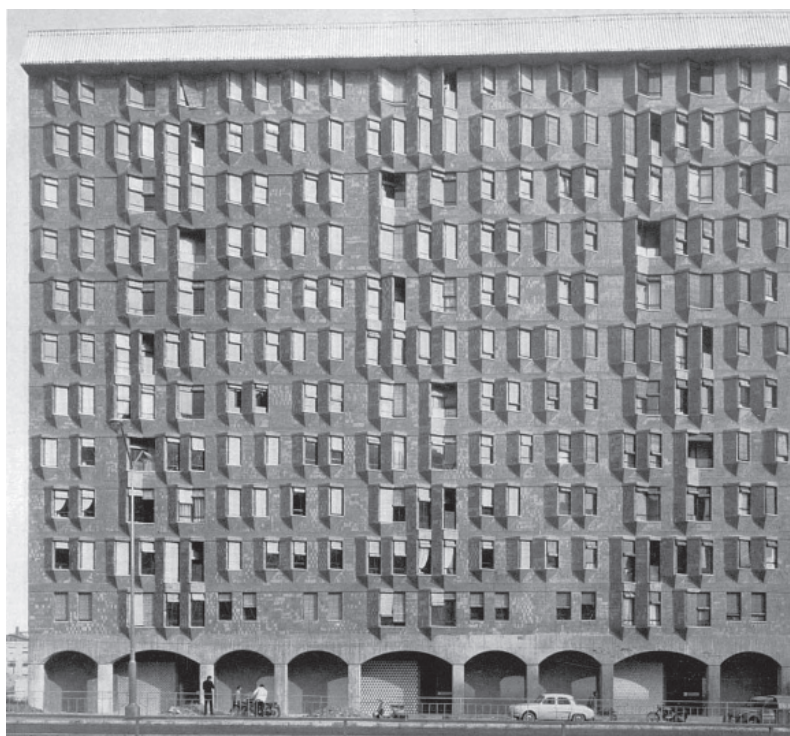
*Lo svuotamento del
basamento*

26. Queste parole di Ignazio Gardella sono contenute in ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma – Bari 1997, p.52.

27. KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit. p.8

il quale si relazionano (si pensi al portico dell'edificio Meridiana²⁸ che dà continuità al percorso pedonale del marciapiede, oppure alle residenze della Cittadella Olimpica,²⁹ dove una porzione del basamento si svuota completamente per permettere il passaggio di un'arteria viabilistica).

Fig.22: M.B.M. Arquitectes, Edificio per appartamenti sull'*avinguda Meridiana*, Barcellona 1960 – 64. Il fronte principale con la parte basamentale porticata.



Incisioni sulla superficie muraria

Al contrario, la parte superiore del fronte delle abitazioni di *carrer Pallars* si configura come una superficie muraria continua incisa da una serie di bucatore, di ridotte dimensioni, che si allineano verticalmente con le aperture basamentali attribuendo un forte ritmo alla scansione della facciata. Lo scenario immaginato dai due architetti catalani prevede solo due dimensioni per le bucatore: una più stretta, che corrisponde internamente alla camera da letto doppia, ed una più larga che denuncia la presenza della zona giorno. In questo modo ogni

28. M.B.M Arquitectes, edificio per abitazioni sull'*avinguda Meridiana*, Barcellona 1960 – 1964.

29. M.B.M Arquitectes, edificio per abitazioni Can Folch, 1988 – 1992.

blocco che suddivide il fronte su *carrer Pallars* è caratterizzato da un ritmo costante A – B – B – A che trova le proprie ragioni nella distribuzione interna dell'abitazione e ne denuncia la vita che vi si svolge all'interno.³⁰

L'utilizzo di superfici vetrate così ridotte rimanda, al di là delle ristrettezze economiche affrontate per la realizzazione del manufatto, ad una volontà espressiva del fatto costruttivo come elemento alla base del progetto: l'adozione della muratura portante, volutamente dichiarata, oltre che un esplicito richiamo alla tradizione locale, è l'espressione della critica sociale promossa dal Grup R che vede nella valorizzazione delle tecniche costruttive artigianali uno degli strumenti possibili per risolvere la crescente domanda di abitazioni economiche in un paese fortemente arretrato dal punto di vista tecnologico come la Spagna autarchica e franchista. «Dovremmo tessere un elogio al mattone, forse provvisorio, mentre aspettiamo che le generazioni future possano affidarsi in maniera concreta ai risultati di una reale industrializzazione. Un elogio, senza dubbio fortemente condizionato dalla situazione industriale, politica e sociale del paese. E soprattutto dalla drammatica mancanza di abitazioni economiche, causata dalla crescita esponenziale della popolazione locale e dell'immigrazione, che, per il momento, può essere affrontato solamente con un criterio artigiano, con tutte le questioni stilistiche che la muratura comporta.»³¹ Anche qui, sia per le differenze che per le affinità, risulta utile il confronto con la Casa Borsalino di Gardella dove la superficie vetrata rappresenta una minima parte rispetto a quella opaca e le aperture si configurano come incisioni

30. «Vogliamo sottolineare che per il gusto arbitrario della struttura in cemento armato e la composizione rettangolare delle facciate, non possiamo condannare tante famiglie a vivere dietro file di finestre ordinate secondo una plastica astratta, che iniziano così in alto da non lasciare vedere nulla o che arrivano così in basso che i malcapitati locatari, esausti, le debbano coprire con stracci o fogli di giornale in una lotta eroica contro il sole.» ORIOL BOHIGAS, *Barcelona entre ...*, op. cit., p.146.

31. *ibidem*, p.147.



Fig.23: Ricardo Bofill, Edificio per appartamenti in *carrer Nicaragua*, Barcellona 1965. Le aperture si configurano come feritoie orizzontali all'interno della superficie muraria in laterizio.

Elogio al mattone

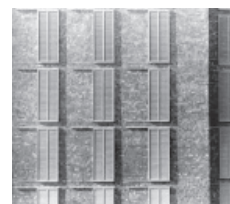


Fig.24: Ignazio Gardella, Casa per impiegati Borsalino, Alessandria 1948 – 1952. Dettaglio del fronte.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

sulla cortina muraria continua. A differenza però dell'edificio catalano, Casa Borsalino presenta aperture a tutta altezza che nascono dalla relazione tra il contesto e gli spazi della casa,³² senza una distinzione dimensionale sul fronte nord tra le differenti destinazioni d'uso degli ambienti (che si verifica però tra il fronte nord, più chiuso, e il fronte sud aperto verso la campagna).

«Le finestre sono a tutt'altezza, da pavimento a soffitto, con delle griglie scorrevoli all'esterno. Queste finestre mi piacciono perché tu, anche stando seduto, vedi la strada, vedi il giardino.»³³ Oltre alla presenza delle persiane scorrevoli, un ulteriore elemento di diversità è la configurazione del basamento: nell'edificio di Bohigas e Martorell questo viene evidenziato attraverso un processo di svuotamento, di smaterializzazione della parte opaca, mentre nel complesso di Alessandria, il trattamento omogeneo della superficie muraria non subisce variazioni sino allo sbalzo della copertura.

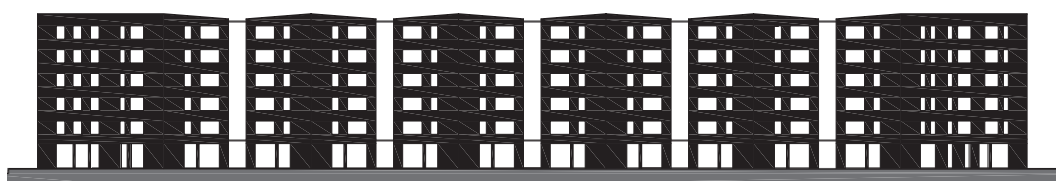
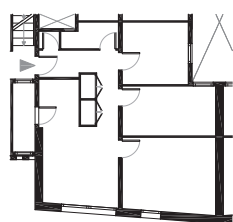
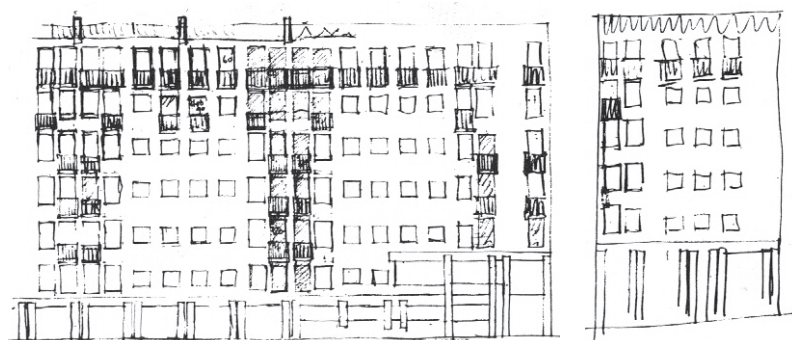


Fig.25: Il rapporto tra superficie muraria (in nero) e aperture (in bianco) in pianta e sul fronte principale.

Fig.26: M.B.M Arquitectes, Isolato La Salut, Riera de la Salut, Sant Feliu de Llobregat (Baix Llobregat) 1971 – 1973. Schizzi di studio del fronte strada. Anche qui si ripresenta il tema dello svuotamento del basamento e delle aperture immaginate come bucatore.



32. Si confronti a tal proposito il saggio di ANTONIO MONESTIROLI, *Una reflexión sobre la casa. Edificio residencial Borsalino en Alessandria (1948 – 1952)*, contenuto nella rivista del Dipartimento di Progetto di Architettura della Università Politecnica di Catalogna «DPA» n.25, ottobre 2009, pp.36 – 41.

33. ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura secondo...*, op. cit., p.52.

2.1.6 IMPIANTO CONTRO UNITÀ DELLA CASA

Dall'analisi della conformazione planimetrica dell'edificio per abitazioni operaie emerge una contraddizione tra assetto compositivo e impianto tipologico³⁴ e distributivo adottato. Il primo, come illustrato precedentemente,³⁵ trova le proprie ragioni nella ripetizione modulare del blocco contenente le abitazioni, e vede nel volume di distribuzione verticale l'elemento di saldatura tra le diverse unità. La suddivisione dei fronti in elementi singoli che, dal punto di vista figurativo, richiamano l'idea di casa appartenente all'immaginario collettivo, si inserisce all'interno della volontà di un recupero delle

34. Nel momento in cui si parla di tipologia risulta inevitabile un accenno, seppur parziale ed incompleto, all'esperienza italiana (punto di riferimento per la Scuola di Barcellona) che, a partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo, inizia a riflettere su una possibile rifondazione disciplinare basata sulle questioni metodologiche e teoriche introdotte da Rogers. Seguendo infatti la convinzione rogersiana che l'azione progettuale dovesse essere fondata, dimostrabile e trasmissibile, una serie di personalità della cultura architettonica italiana, tra cui Rossi, Gregotti, Canella, Semerani (tutti appartenenti alla redazione di Casabella – Continuità) e Aymonino iniziano ad elaborare una alcune riflessioni che porteranno alla rifondazione disciplinare degli anni Sessanta. All'interno di queste elaborazioni diventa di importanza centrale il concetto di tipo e come esso influisce sul progetto di architettura sia a livello teorico che operativo, portando i differenti contributi verso esiti eterogenei. Ad esempio, ne *L'architettura della città*, Rossi vede la tipologia alla scala architettonica come strumento necessario per porsi in continuità con la struttura tipo – morfologica della città storica: «Il tipo è dunque costante e si presenta con caratteri di necessità; ma sia pure determinati essi reagiscono dialetticamente con la tecnica, con le funzioni, con lo stile, con il carattere collettivo e il momento individuale del fatto architettonico.» (ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, edizione consultata CittàStudi Edizioni, Torino 1995, p.4.). Oppure, nel caso di Gregotti, con la pubblicazione *Il territorio dell'architettura*, il tipo diventerà lo strumento privilegiato per l'interpretazione del carattere fisico del luogo: «A partire dal concetto di realtà fisica dell'ambiente come materia operabile dell'architettura, a cui spesso ritorno, due sono essenzialmente gli aspetti sotto i quali tale materia può venir analizzata attraverso alla riduzione tipologica, aspetti che chiameremo, con una terminologia adottata da A. Moles per i prodotti di *design*, di complessità funzionale e di complessità strutturale di un certo fenomeno» (VITTORIO GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, edizione consultata Feltrinelli, Milano 2008, p.146). In stretta continuità con l'esperienza italiana, negli anni Settanta, è l'apporto dato dal Grupo 2C ed in particolare da Carlos Martí Arís con la pubblicazione *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* che «si propone di fornire un contributo sull'elaborazione di una teoria del progetto in cui il tipo non venga concepito come un semplice meccanismo di riproduzione, ma come una struttura della forma, capace di sviluppi molteplici.» (CARLOS MARTÍ ARÍS, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Torino 1994, p.11).

35. Si fa riferimento al primo principio progettuale individuato: *Lo "sviluppo Pallars": la casa scompone l'isolato.*

Quasi a confermare tale incongruenza, si aggiunge un ulteriore grado di complessità dello schema distributivo, dovuto allo sfalsamento in altezza delle unità abitative, visibile in sezione (questo fatto non si verifica in corrispondenza degli elementi d'angolo): i progettisti, reinterprestando le condizioni geomorfologiche del sito, conseguono un aumento del numero degli alloggi attraverso l'innalzamento di un piano del fronte settentrionale rispetto a quello su *carrer Pallars*.

Lo sfalsamento della sezione.

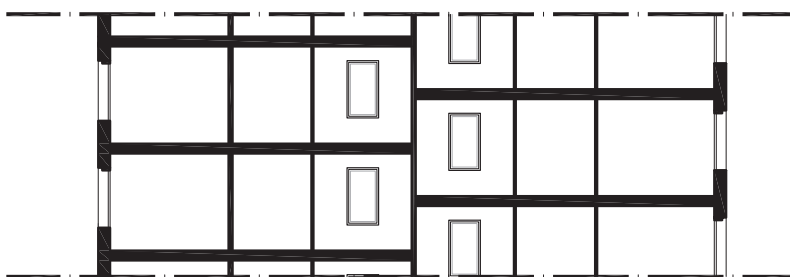


Fig.28: Un frammento del ridisegno della sezione in cui si possono notare gli sfalsamenti dei solai.

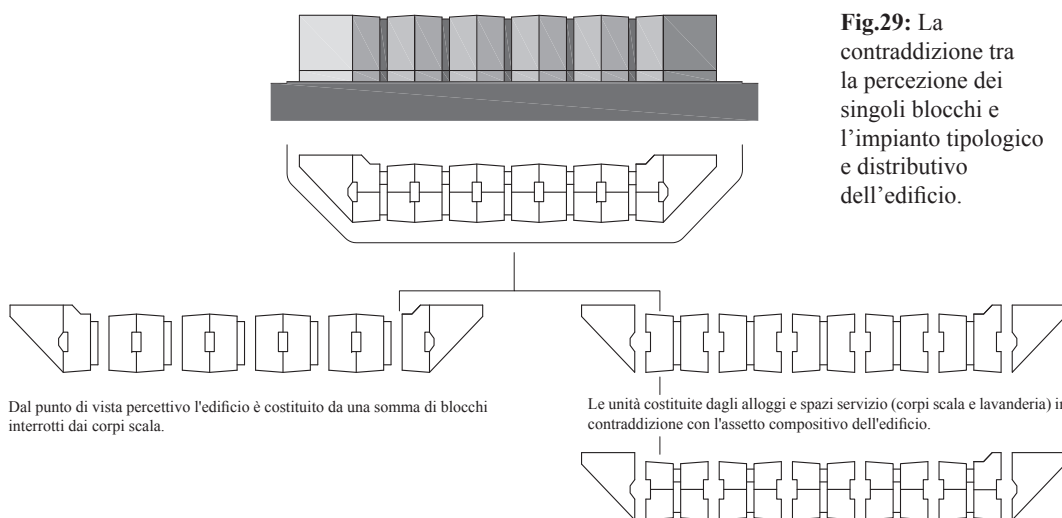


Fig.29: La contraddizione tra la percezione dei singoli blocchi e l'impianto tipologico e distributivo dell'edificio.

Dal punto di vista percettivo l'edificio è costituito da una somma di blocchi interrotti dai corpi scala.

Le unità costituite dagli alloggi e spazi servizio (corpi scala e lavanderia) in contraddizione con l'assetto compositivo dell'edificio.

fine considera una ricchezza del progetto. Si confronti l'intervista con l'architetto catalano riportata in appendice.

Il progetto di suolo come occasione per la differenziazione dello spazio.

2.1.7 IL PROGETTO DEL SUOLO

L'edificio per abitazioni operaie si può considerare uno degli esempi che raccoglie alcune tematiche progettuali, sviluppate solo in forma embrionale, che troveranno una formalizzazione maggiormente matura e complessa nelle opere successive dello studio M.B.M. Arquitectes. Tra queste vi è l'attenzione per il radicamento dell'edificio al suolo e l'interpretazione delle condizioni geomorfologiche del luogo mediante l'articolazione della sezione. Il sito su cui insiste l'edificio di Bohigas e Martorell è caratterizzato da una differenza di quota di circa un metro e mezzo tra piano stradale e interno dell'isolato: questo salto viene assorbito grazie allo sfalsamento dei piani tra fronte nord e fronte sud, ottenendo così cinque livelli di abitazioni per il primo e sei per il secondo. Il lavoro sulla sezione è espresso nello sviluppo degli esercizi commerciali a piano terra che si strutturano in due ambiti, definiti principalmente dalle condizioni del terreno: il primo, in continuità col piano stradale, si rivolge direttamente alla città e al pubblico grazie alla presenza delle ampie aperture per le vetrine; il secondo sul fronte sud, e situato ad una quota ribassata, costituisce uno spazio più nascosto per lo stoccaggio e l'immagazzinamento delle merci. La configurazione di differenti spazi mediante l'articolazione della sezione è un elemento costante nel *modus operandi* dello studio mettendo in evidenza un profondo radicamento nel territorio catalano, generalmente caratterizzato da bruschi salti di quota e dislivelli del terreno.

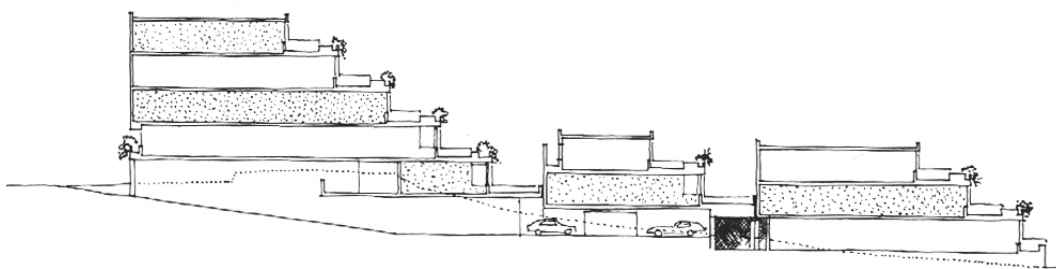


Fig.30: M.B.M. Arquitectes, Casa del Pati, Barcellona 1962–1964. Vista del patio con la fontana. In alto a destra il disimpegno delle abitazioni a piano terra.

Nella Casa del Pati (edificio per abitazioni economiche, Barcellona, 1962 –1964³⁸) gli architetti catalani configurano gli spazi pubblici a piano terra a partire da questo principio

38. Per maggiori dettagli su quest'opera si confronti VICENÇ BONET I FERRER, *Casa de renta limitada en Ronda del Guinardó, Barcelona*, in «Cuadernos de arquitectura» n.62, 1965, pp.5 – 6.

progettuale: l'ingresso si trova in continuità col piano stradale per permettere l'accesso diretto alla distribuzione verticale e alle unità immobiliari al piano rialzato, mentre il patio, raggiungibile con una breve rampa di scale, si trova ad una quota più ribassata. Si vengono così a configurare due ambiti spaziali ben definiti: la distribuzione orizzontale degli alloggi, che richiama il valore della strada³⁹, e il patio centrale, più protetto e privato, destinato al gioco dei bambini e alle attività degli abitanti dell'edificio. «In questo modo le distinte parti sono state suddivise e differenziate, nella ricerca di una fluente continuità spaziale, in modo che non appaiano mai i suoi limiti definitivi, per cui si ha l'effetto di varietà generato dalla continuità di una strada o di una successione di piccole piazze.»⁴⁰



Un esempio importante di come la conformazione del suolo influisca non solo sul progetto alla scala dell'architettura, ma anche a quella urbana, è il Pals Golf House (Baix Empordà, 1972 – 1973): l'andamento degradante del terreno verso la spiaggia viene sfruttato per la differenziazione di flussi veicolari e pedonali con la creazione di una serie di terrazze urbane affacciate sui campi da gioco e sul mare. «Ogni blocco è percorso longitudinalmente da una strada pedonale a diversi livelli di accesso agli appartamenti, per cui ciascuno ha un rapporto diretto con l'esterno, come se si trattasse di una

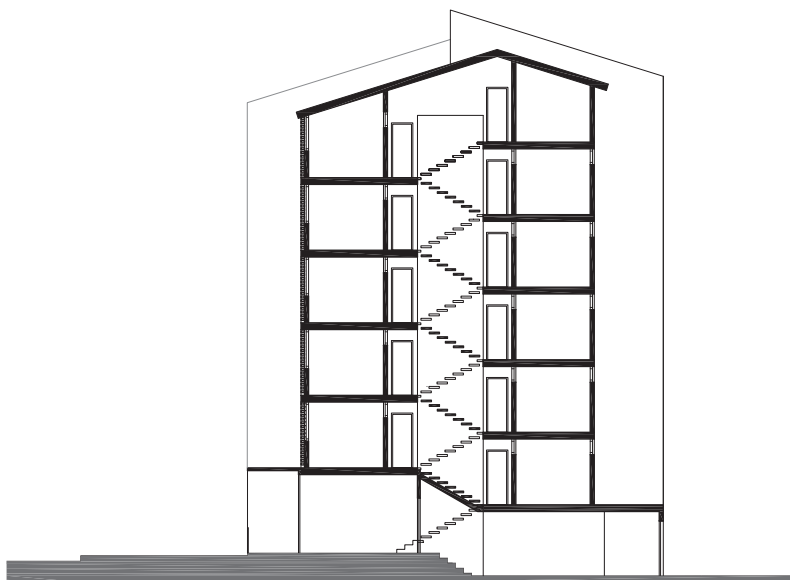
Fig.31: M.B.M. Arquitectes, Pals Golf Houses, Spiaggia di Pals (Baix Empordà) 1971. Schizzo di studio della sezione longitudinale. L'interpretazione della condizione geomorfologica del terreno diventa l'occasione per la differenziazione tra flussi pedonali e carrabili.

39 Il richiamo al valore della strada come luogo prediletto per la socialità e gli incontri casuali è quello della *street – deck* di Alison e Peter Smithson. Si confronti William J.R. Curtis, *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp.443 – 444.

40. VICENÇ BONET I FERRER, *Casa de renta...*, op. cit. p.5.

casa isolata.»⁴¹ Il flusso veicolare, invece, è sotterraneo, senza nessuna interferenza con gli spazi per la vita collettiva degli abitanti. Anche volumetricamente l'insediamento si struttura seguendo l'andamento del terreno: per permettere a tutte le abitazioni di avere un affaccio sui campi da gioco, gli edifici a più piani si situano nella parte più alta del lotto, mentre quelli a uno o due livelli occupano quella più bassa.

Fig.32: Ridisegno della sezione tipo dell'edificio per abitazioni operaie di carrer Pallars. Il piano terra degli esercizi commerciali, a due quote differenti, è passante e mette in comunicazione la strada con l'interno dell'isolato.



41. KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit. p.101.

2.1.8 IL RISPETTO PER LA SOGLIA

«Di questo rispetto per la soglia è imbevuta la cultura iberica, sia alla piccola che alla grande scala, ed è questo, insieme al tipo di appartamento profondamente catalano, che permette quelle gradazioni spaziali così semplici ma pur così sottili all'interno della tradizione domestica spagnola.»⁴² In particolare in Catalogna, questa attenzione per l'accesso agli spazi della casa è un'eredità della cultura urbana dell'abitare di stampo alto borghese della fine del XIX secolo, che, attraverso una serie di evoluzioni⁴³, viene riadattata e attualizzata secondo le esigenze dell'epoca in molte delle opere realizzate nel corso del secondo dopoguerra.

Nell'edificio per abitazioni di Bohigas e Martorell questo particolarità spaziale è rintracciabile, mediante l'analisi delle planimetrie, sia alla scala dell'architettura che a quella dell'alloggio. Per la prima, si può osservare che l'accesso ai blocchi si sviluppa in una successione di tre momenti che mediano il passaggio tra pubblico (la strada) e privato (l'interno dell'edificio). Il primo ambito è costituito dallo spazio ricavato dall'arretramento dell'accesso rispetto al filo stradale, che costituisce un filtro rispetto al traffico della strada; il secondo, vero momento di transizione, è quello compreso tra la porta d'ingresso e la prima rampa della scala; il terzo, costituito dalla scala stessa, rappresenta lo spazio più privato per l'accesso agli alloggi. Parallelamente si struttura, alla scala dell'alloggio, l'ingresso alle abitazioni: «L'ospite può essere trattenuto sulla soglia, né dentro né fuori, o può essere fatto accomodare subito in un ingresso [...], oppure, nel caso di un'accoglienza più gene-

La sequenza spaziale introdotta dalla soglia.

42. KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit. p.11.

43. Si pensi ad esempio, alla Casa Bloc (Barcellona, 1932 – 1936) progettata dai G.A.T.C.P.A.C., edificio che non ha nulla a che vedere con la borghesia catalana, in cui viene raggiunto un certo grado di intimità per le abitazioni che si affacciano sui ballatoi attraverso l'arretramento degli ingressi.

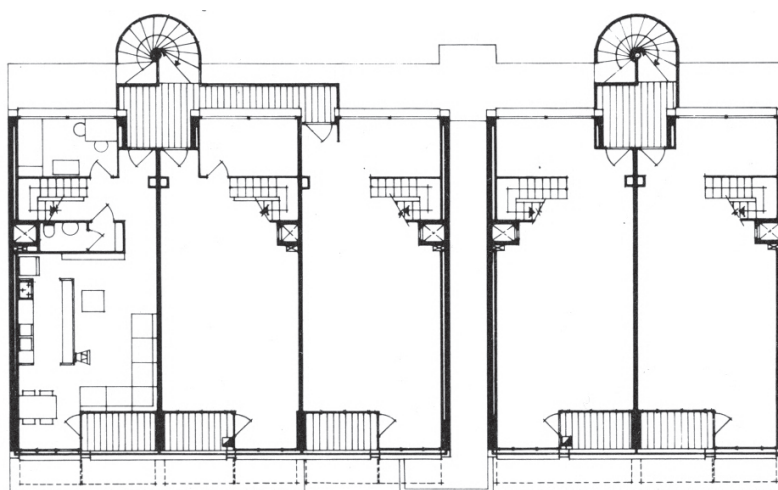
rosa, può essere invitato proprio nel cuore della famiglia.»⁴⁴

Questi accorgimenti spaziali troveranno un'espressione più matura nelle opere successive dello studio catalano, come nell'edificio per appartamenti della Casa del Pati (Barcellona 1962 – 1964) o in quello per maestri di Pineda de Mar (Maresme 1968). In entrambi i casi gli accessi alle abitazioni, che si affacciano su ballatoi, vengono protetti da nicchie esterne che garantiscono una certa intimità all'interno dell'alloggio, evitando il contatto visivo diretto con la distribuzione principale.

Anche in questi progetti l'accesso alle unità abitative avviene gradatamente passando dalla dimensione pubblica, rappresentata dal ballatoio con tutti i significati sociali ad esso legati (si pensi alla *street – deck* degli Smithson cui certamente guardarono gli architetti catalani) a quella intima e privata dell'interno dell'appartamento.

Nell'edificio di Pineda, inoltre, le soglie delle unità abitative al secondo e al terzo piano trovano una sottolineatura ed una proiezione sul fronte grazie alla presenza delle due scale in ferro battuto per la distribuzione verticale.

Fig.33: M.B.M. Arquitectes, Appartamenti per maestri, Pineda (Maresme) 1968. Pianta del terzo piano. Le scale, poste in corrispondenza della soglia, ne evidenziano la percezione.



44. Con queste parole, riferibili a molti progetti per abitazioni dello studio M.B.M. Arquitectes e riportate in KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit. p.13, David Mackay descrive l'importanza della soglia nel progetto di abitazioni per maestri di Pineda de Mar (Maresme – 1968).

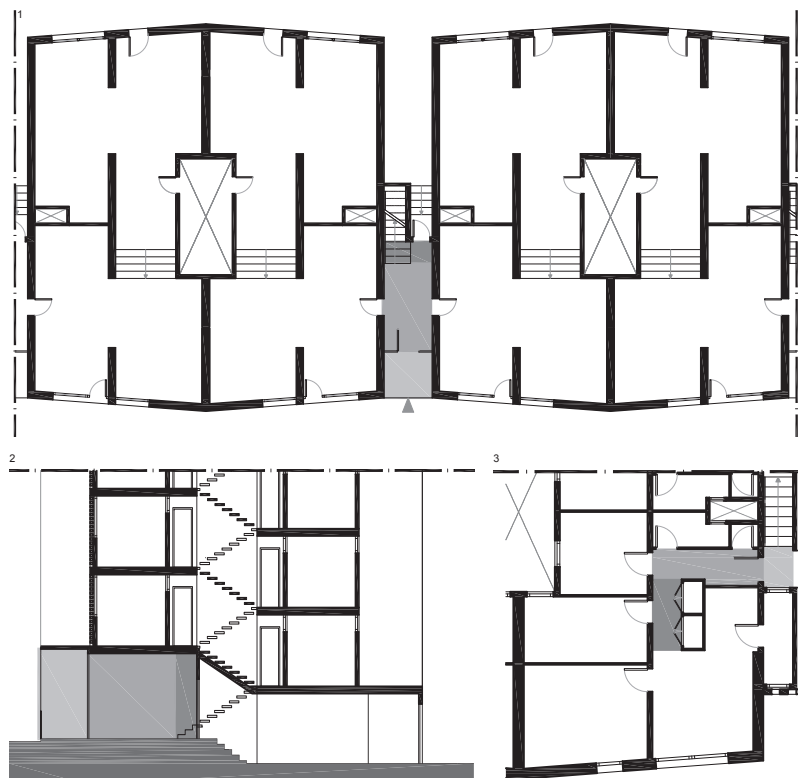


Fig.34: La sequenza dei tre momenti in cui si articola la soglia (in tre differenti tonalità di grigio) rappresentati sulla pianta a piano terra (1), in sezione (2) e sulla pianta tipo di un alloggio (3).

2.2 LE ABITAZIONI OPERAIE DI CARRER PALLARS ALL'INTERNO DEL PERCORSO DI RICERCA SULLA DIALETTICA CASA CITTÀ DELLO STUDIO M.B.M. ARQUITECTES

*La Pasión por la ciudad
di Oriol Bohigas.*

Il tema della casa è sempre stato una costante nella produzione dello studio M.B.M. Arquitectes, inquadrandosi nella necessità di attribuire un valore civile ed etico all'operare architettonico: «La dimensione etica che si esprime nella sua *Pasión por la Ciudad* è una chiave di lettura delle opere dello studio M.B.M. e questo è il primo dato da assumere. [...] La loro concezione corrisponde all'etica del fare a servizio della città e dei cittadini». ⁴⁵ Un'attenzione alle questioni dell'abitare che nasce nel periodo fondativo del Grup R, caratterizzato da una forte critica sociale e politica che attraverserà tutte le epoche della produzione dello studio catalano con la medesima intensità, investendo sia la dimensione politica che quella didattica legata alla Scuola d'Architettura. ⁴⁶ Per capire il ruolo che ancor oggi riveste la casa pubblica per questi progettisti, sia a livello politico che urbano, si riportano alcuni passi di un'intervista ad Oriol Bohigas condotta da Antonio Pizza nel 2007 riguardo alle dinamiche che hanno determinato lo sviluppo della Barcellona post – olimpica:

«A.P.: Ci sono altri aspetti preoccupanti nelle politiche urbanistiche, quali per esempio gli scarsi investimenti nell'edilizia economica e popolare...

45. BRUNO GABRIELLI, *L'urbanistica è il progetto*, in «Area» n.70, settembre – ottobre 2003, p.10.

46. Si confronti a tal proposito: JOSEP LLUÍS MATEO, PERE JOAN RAVETLLAT, *Recull de plantes de vivendes corresponents a l'experiència projectual espanyola contemporània, sobre la residència col·lectiva, triades per la seva claritat distributiva, ordenades en funció de les seves forms d'agrupació, indicant els seus coeficients dimensional I dibuixades totes a la mateixa escala. Càtedra de projectes III ETSAB*, s.e., Barcelona 1981. Questa pubblicazione, realizzata in occasione di un corso di progettazione della E.T.S.A.B. del 1980 – 1981 il cui responsabile era Oriol Bohigas, è una raccolta di piante e sezioni dei principali edifici per abitazioni collettive realizzati in Spagna in quel periodo.

O.B.: Che cosa intendiamo per alloggi sociali? A me interessa l'alloggio di totale proprietà pubblica, perché invece l'edilizia cosiddetta sovvenzionata facilmente diviene fonte di corruzione. La soluzione per un'edilizia popolare è che essa sia integralmente pubblica, proprietà dello stato, del comune, con un affitto stabilito non in funzione dei costi ma in relazione a quanto la gente può pagare, avendo una determinata età o trovandosi in una determinata situazione lavorativa [...] lo stato o le autorità locali dovrebbero provvedere a realizzare alloggi fuori dalle logiche capitalistiche dominate dalla speculazione immobiliare.»⁴⁷

Un'idea di casa che, oltre all'impegno politico e culturale, si manifesta concretamente con alcuni principi spaziali, funzionali e figurativi ricorrenti che si riscontrano già nelle prime opere degli anni Cinquanta del Novecento e che trovano una certa maturità e consapevolezza negli edifici realizzati nelle decenni successive.

Utilizzando il metodo comparativo come strumento d'indagine, si vogliono accostare all'edificio di carrer Pallars tre opere che hanno segnato l'evoluzione del pensiero progettuale di M.B.M. Arquitectes in particolare, e di quello catalano in generale, per mettere in luce invarianti e differenze che hanno caratterizzato la produzione di case collettive dello studio nel secondo dopoguerra e come queste scelte operative si inseriscono all'interno di una precisa idea di città, alla ricerca di un etico e civile *modus operandi* architettonico⁴⁸.

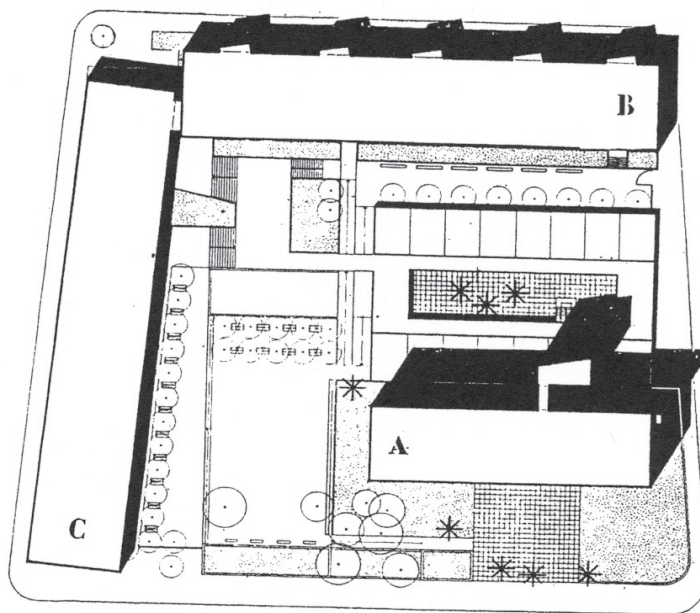
47. ANTONIO PIZZA (a cura di), *Assistiamo ad una preponderanza neoliberale nell'organizzazione della città... Intervista a Oriol Bohigas a cura di Antonio Pizza*, in «Area» n.90, gennaio – febbraio 2007, p.51.

48. In una lettera ad Aldo Van Eyck per i suoi ottant'anni datata 29 marzo 1998, Bohigas afferma: «E ricorderò gli importanti edifici della Scuola di Amsterdam e la chiesa dell'Aja che spiegano fino a punto la logica della costruzione e l'uso intelligente dei materiali poveri possano trasformare la linea dell'architettura quando si parta da un insieme di esigenze etiche. Proprio queste esigenze etiche nei confronti della società, della città e della costruzione mi sembrano gli elementi fondamentali della tua rivoluzione.» ORIOL BOHIGAS, *Tra strada del dubbio e piazza della rivoluzione. Epistolario sulle arti, l'architettura e l'urbanistica*, edizione italiana a cura

2.2.1 PALLARS/ESCORIAL: LA CITTÀ E LO SPAZIO PUBBLICO

Il confronto tra l'edificio per abitazioni operaie di *carrer Pallars* e quello della *calle Escorial*⁴⁹ (Barcellona, 1957 – 1962; Premio F.A.D. di architettura nel 1962) è maggiormente interessante se si prende in esame, per il primo, l'idea di città e di spazio pubblico espresse nell'assonometria del 1959 per la soluzione dell'intero isolato. L'unità per abitazioni Escorial è il frutto della collaborazione di un gruppo di architetti che, oltre a Bohigas e Martorell, era formato da Alemany, Mitjans, Perpiñà, Ribas Casas; per questo motivo si possono riscontrare notevoli diversità a livello figurativo nelle soluzioni dei differenti corpi di fabbrica che compongono l'isolato⁵⁰, la cui struttura insediativa evidenzia però un'unica idea di città.

Fig.35: Joaquim Alemany, Oriol Bohigas, Josep Maria Martorell, Francesc Mitjans, Antoni Perpiñà, Manel Ribas i Piera y Josep Maria Ribas, Isolato Escorial, Barcellona 1952 – 62. Planivolumetrico. Gli edifici A, B, C sono le residenze, mentre il resto dell'isolato è destinato a spazi pubblici ed attrezzature collettive.



di Elena Miranda, Gangemi Editore, Roma – Reggio Calabria 2003, p.192.

49. Per un contributo sull'Isolato Escorial si confronti: REDAZIONE, *Obras Recientes de Martorell, Bohigas y Mackay*, in «Hogar y Arquitectura» n.47, luglio – agosto 1963, pp.23 – 42.

50. Gli edifici sul bordo dell'isolato (in figura contrassegnati con le lettere B e C), opera dello studio M.B.M., sono riconducibili, per soluzioni figurative e scelte dei materiali, alla poetica realista, mentre la torre (in figura contrassegnata con la lettera A) è caratterizzata da una sintassi linguistica che trova le proprie radici nella relazione post bellica delle istanze del Movimento Moderno.

Il complesso si situa in un isolato irregolare, a ridosso dell'*Ensanche* di Cerdà, proponendo una soluzione anticonvenzionale rispetto alla consueta edificazione lungo gli allineamenti con un patio centrale. Esso si compone di due edifici lungo le strade secondarie saldati nell'angolo, mentre gli altri due lati si aprono alla città, permettendo la collocazione all'interno dello spazio pubblico di una torre di alloggi duplex e di un centro civico a servizio degli abitanti. «Con certo piglio polemico, quindi, si conferma la decadenza dello schema urbano ereditato dalla maglia Cerdà, corrispondente ad una concezione borghese dell'abitare, ed in cui le successive colmatazioni hanno impedito qualsiasi interazione tra il patio interno e la città, optando per una morfologia urbana che anche in termini visivi ricerca una reciprocità fra spazi interni – resi ormai semipubblici – e spazi esterni.»⁵¹

Nonostante l'edificio di *carrer* Pallars accetti gli allineamenti del Plan Cerdà come elemento dato dalle condizioni morfologiche del tessuto urbano di Poblenou (ricordiamo che l'isolato Escorial si trova ai limiti del quartiere barcellonese di Gràcia la cui struttura viaria è completamente diversa rispetto alla maglia dell'*Ensanche* di Cerdà), esso si pone come critica aperta alla forma di città che si andava delineando nell'*Eixample* a causa della prassi edificatoria: «Con questo edificio volevamo dimostrare che, modificando i parametri edificatori, si sarebbe introdotto un utilizzo dell'isolato completamente differente e più coerente con gli strumenti di pianificazione del Plan Cerdà.

In altre parole la differenza fondamentale tra quello che si stava costruendo nel resto dell'*Eixample* e le abitazioni di *carrer* Pallars è la profondità del corpo di fabbrica, che risultava essere la metà rispetto a quella generalmente adottata; l'al-

La critica alla pratica edificatoria del tempo.



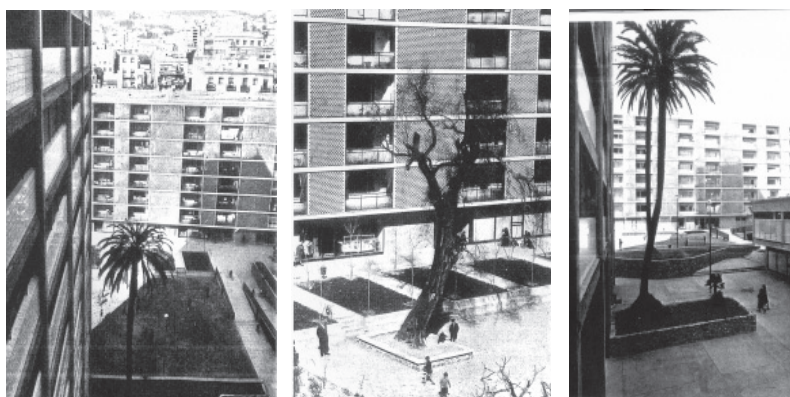
Fig.36: Joaquim Alemany, Oriol Bohigas, Josep Maria Martorell, Francesc Mitjans, Antoni Perpiñà, Manel Ribas i Piera y Josep Maria Ribas, Isolato Escorial, Barcellona 1952 – 62. Vista della torre di duplex..

51. ANTONIO PIZZA, *La casa pubblica in Spagna (1939 – 1975)* in DARIO COSTI (a cura di), *Casa pubblica...*, op. cit., p.25.

tro elemento di variazione era lo spazio pubblico che occupava la parte centrale dell'isolato. Introducendo quindi solo questi due elementi, la ridotta edificabilità e lo spazio interno libero, si conseguirono una tipologia ed una forma di vita urbana completamente differenti rispetto al resto dell'*Eixample*, in cui normalmente la profondità dei corpi di fabbrica è maggiore e l'interno occupato da un piano terra più un primo piano.»⁵²

Permeabilità e mutua compenetrazione dello spazio pubblico (più accentuati nell'isolato Escorial), dotazione di spazi ed infrastrutture collettive, negazione della prassi edificatoria corrente legata alle dinamiche speculative del mercato immobiliare sono le costanti di questi due progetti coevi che concretizzano una idea di città altra, caratterizzata da una conformazione «socializzata rispetto alla logica dell'appropriazione privata del suolo»⁵³ di stampo borghese.

Fig.37: Joaquim Alemany, Oriol Bohigas, Josep Maria Martorell, Francesc Mitjans, Antoni Perpiñà, Manel Ribas i Piera y Josep Maria Ribas , Isolato Escorial, Barcellona 1952 – 62. Viste dello spazio pubblico interno e delle attrezzature collettive.



52. Dall'intervista realizzata con Oriol Bohigas presso lo studio M.B.M. Arquitectes in Plaça Real n.2 il giorno 11 gennaio 2010 e riportata negli Apparati.

53. ANTONIO PIZZA, *La casa pubblica in Spagna (1939 – 1975)* in DARIO COSTI (a cura di), *Casa pubblica...*, op. cit., p.25.

2.2.2 PALLARS/MERIDIANA: GLI AMBITI DELLA CASA E L'USO DELLA LUCE

Il secondo confronto che si intende svolgere è con l'edificio per abitazioni sull'*avinguda* Meridiana (Barcellona 1960 – 1965) poiché, secondo Frampton, interpreta con coerenza la continuazione del percorso di ricerca del cosiddetto “sviluppo Pallars”⁵⁴ di cui rappresenta «la migliore opera residenziale [...] (un'opera che mette volutamente in mostra la retorica regionale sull'esempio di Gardella)».⁵⁵



Fig.38: M.B.M. Arquitectes, Edificio per appartamenti sull'*avinguda* Meridiana, Barcellona 1960 – 64. Ridisegno della pianta. Si noti la ripetizione modulare delle unità abitative.

Come nelle residenze di *carrer* Pallars, si riscontra la volontà di attribuire un proprio carattere ad ogni unità abitativa

54. Si confronti, a tal proposito, il principio progettuale Lo “sviluppo Pallars: la casa scompone l'isolato” espresso nel paragrafo 2.1.1 della presente tesi.

55. KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit. p.8.

Individualità dell'unità abitativa.

attraverso il disegno dei fronti, ed in particolare con la configurazione delle aperture. Mediante l'applicazione di un metodo combinatorio rigoroso che mette in secondo piano la preoccupazione plastico – compositiva «si definirono le differenti posizioni valide per una medesima finestra nella stessa camera da letto e le variazioni di uno stesso tipo di apertura nella sala da pranzo e soggiorno (logggia, finestra unica, finestra doppia, ecc...).

In questo modo si ottenne un certo repertorio di possibilità che, per ragioni più di metodo che puramente plastiche, si organizzarono nella facciata secondo un ritmo in due dimensioni. In questo modo si diede vita ad un fronte con una vibrazione astratta che traduceva un'ampia varietà di abitazioni leggermente differenziate e personalizzate.»⁵⁶

Fig.39: M.B.M. Arquitectes, Edificio per appartamenti sull'*avinguda Meridiana*, Barcellona 1960 – 64. Dettaglio del fronte principale.



Fig.40: Vista del soggiorno dell'alloggio tipo nell'edificio per abitazioni operaie. La zona maggiormente illuminata è quella della zona giorno, il vero cuore privato dell'abitazione.



Oltre alle questioni figurative, ciò che risulta interessante per questo esempio è l'idea di casa espressa dagli architetti catalani che rappresenta una rielaborazione di quella delle abitazioni operaie. In entrambi i casi gli alloggi si dispongono sui due affacci e si sviluppano secondo due fasce parallele che identificano zona notte e zona giorno⁵⁷ (l'unica differenza a

56. M.B.M. ARQUITECTES, *Grupo de viviendas en Avda. Meridiana, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.62, 1965, p.8.

57. «L'articolazione ingresso – cucina – sala da pranzo forma praticamente una sola unità suddivisa solamente da un elemento di separazione basso tra l'ingresso e la

livello distributivo è il disimpegno per le camere da letto e il bagno presente nelle abitazioni dell'edificio Meridiana). Un ulteriore punto di contatto tra le due opere è costituito dall'articolazione spaziale della zona giorno, che trova nell'inserimento della cucina l'occasione per configurare una sequenza spaziale che introduce il visitatore in una dimensione sempre più intima all'interno dell'alloggio.⁵⁸

Questa «logica di differenziazione progressiva dello spazio»⁵⁹ viene ulteriormente sottolineata dal posizionamento, all'interno della parete di separazione tra cucina e disimpegno d'ingresso, di alcune dotazioni funzionali, come l'armadio a muro o le cappe per lo scarico dei fumi; nell'edificio della Meridiana, inoltre, la disposizione del camino sul muro di spina segna idealmente la linea di separazione tra la zona pranzo e il soggiorno, differenziati anche dal diverso apporto di luce dall'esterno.

A partire da queste considerazioni la struttura spaziale dell'unità abitativa può essere letta anche attraverso l'uso differenziato della luce: gli ambienti dello stare, più privati, sono quelli maggiormente illuminati che trovano una relazione diretta con l'esterno; quelli di servizio, invece, che hanno solo l'esigenza di un continuo ricambio d'aria, si situano a contatto diretto con i patii di ventilazione.

A tal riguardo è importante sottolineare come l'apporto di luce e la sua percezione sia un fattore determinante per i progettisti, soprattutto nell'edificio Meridiana: «per migliorare le condizioni di soleggiamento le finestre sono state disposte in “tribuna”, con apertura verso sud e chiusura opaca verso nord.

cucina e il blocco degli armadi segna l'ingresso alle camere da letto.» Oriol Bohigas, Josep Maria Martorell, *Grupo de viviendas...*, op. cit. p.13.

58. Si confronti il principio progettuale *Il rispetto della soglia* illustrato nel paragrafo 2.1.8 della presente trattazione.

59. DARIO COSTI, *I tipi di casa pubblica flessibile e sostenibile e le dimensioni del progetto: l'alloggio, la tipologia, la morfologia, la città*, in DARIO COSTI (a cura di), *Casa pubblica e città...*, op. cit. p.244.

Differenziazione progressiva degli spazi della casa.



Fig.41: Enrico Peressutti, Casa ideale, 1942. Nello schema di Peressutti, pubblicato da Rogers in *Esperienza dell'architettura*, è chiaramente visibile la distinzione dei due nuclei funzionali della casa.

Anche se si tratta di un tipo di soluzione largamente utilizzata, ricordiamo che ha il vantaggio di dare maggiore illuminazione a parità di superficie vetrata, ottenere un riflesso sulla parete opaca in proiezione nelle ore che con la forma standard non penetrerebbe [...], isolare la vista tra le abitazioni, raggiungere, nei piccoli ambienti che le compongono, una certa vibrazione che le rende meno soffocanti, ecc...»⁶⁰

In entrambi i casi la cucina rappresenta il perno funzionale attorno cui si distribuiscono gli ambienti di servizio, come lo stenditoio e il bagno a cui sono direttamente collegati (aspetto tipico delle abitazioni barcellonesi) a formare un unico nucleo. La suddivisione in due nuclei funzionali della casa, corrispondenti uno ai servizi e l'altro alla "vita" dell'individuo, costante nella produzione dello studio catalano, si collega alle riflessioni condotte da Rogers in uno scritto del 1944 riguardanti la soluzione del problema abitativo mediante l'utilizzo della prefabbricazione.

«In concreto la casa è costituita da questi due nuclei, di cui il primo può essere come una macchina (diversa naturalmente secondo i diversi modelli, ma costante per ciascuno di essi), e il secondo dovrà avere, al contrario, un grado determinato, ogni volta, dalla diversa composizione degli elementi costitutivi, adatti a interpretare la libertà dell'utente.»⁶¹

60. M.B.M. ARQUITECTES, *Grupo de viviendas para obreros...*, op. cit., p.7.

61. ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milano 1958 (edizione consultata Skyra Editore, Milano 1997, p.57).

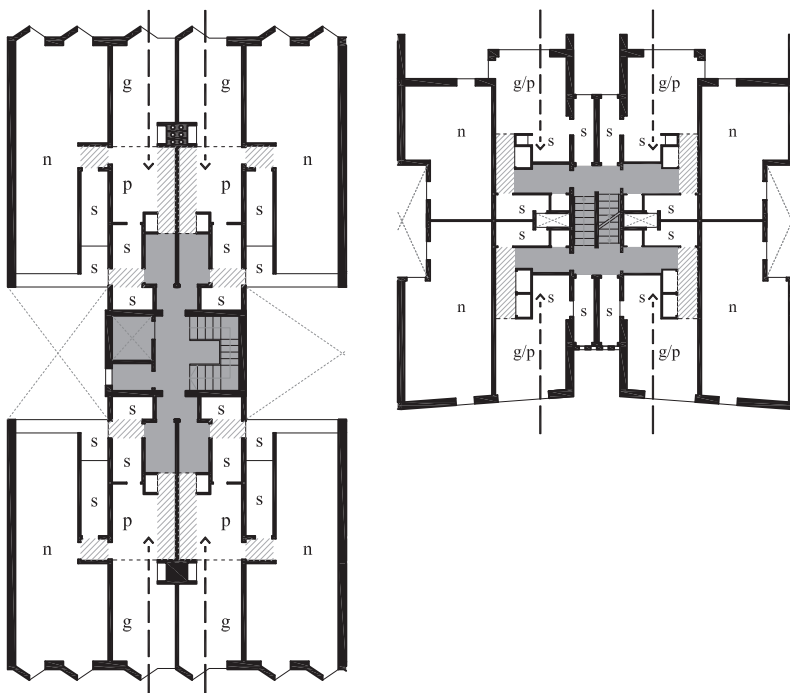


Fig.42: Il confronto tra lo schema distributivo di carrer Pallars e quello della Meridiana. Il nucleo dei servizi (s) è a diretto contatto con i patii di ventilazione, mentre gli ambienti più privati della zona giorno (g) sono quelli maggiormente illuminati dalla luce naturale. Si noti anche che elementi come gli armadi o il camino vengano utilizzati per delimitare differenti ambiti domestici.

2.2.3 PALLARS/CASA DEL PATI: IL RUOLO DEL DETTAGLIO ARCHITETTONICO

«[...] si pone ancora una volta il problema se esiste o no una giusta corrispondenza tra il cammino intrapreso dalla nostra architettura contemporanea e la situazione sociale, culturale e pedagogica del nostro proletariato.»⁶²

Alla luce di queste parole di Bohigas e Martorell riguardanti le modifiche distributive apportate dagli inquilini agli appartamenti del complesso di carrer Pallars, si profila la necessità, da parte della cosiddetta cultura alta di predisporre un canale di comunicazione per accedere agli strati più bassi della popolazione.

L'accentuata figuratività dei progetti realizzati che appartiene ad un immaginario collettivo consolidato dell'idea di

Il dettaglio architettonico come elemento narrativo

62. ORIOL BOHIGAS, JOSEP MARIA MARTORELL, *Grupo de viviendas para obreros...*, op. cit. p.14.

casa, l'esibizione del dettaglio architettonico, con un forte richiamo alla tradizione costruttiva locale, vanno nella direzione di creare un repertorio formale di facile assimilazione da parte delle masse. «[...] si profila anche una riconoscibilità delle poetiche, che, oltre a preferire la figurazione, si cristallizzeranno nelle forme della ridondanza, della sovrabbondanza dei dettagli informativi, dell'ipotiposi: una tendenza spiccata, in definitiva, verso l'ipercomunicazione, sostenuta da un impianto retorico che mantiene come obiettivo prioritario il raggiungimento di un elevato livello di trasmissione dei propri contenuti, soprattutto nei confronti di coloro finora rimasti esclusi da tale capacità di scambio mediatico.»⁶³

Lo stesso Bohigas, nel delineare i tratti salienti della Scuola di Barcellona, parla di un atteggiamento avanguardista da parte degli architetti che ne fanno parte legato al tema dell'architettura come comunicazione: «Si tratta semplicemente di collegare il problema architettonico ad un problema comunicativo. Si pone allora la questione che l'architettura, come qualunque altra attività, è un puro fatto di comunicazione: si parte da certi presupposti, da certe circostanze sociali, economiche, sociologiche, tecnologiche, ecc... e bisogna tradurle in elementi di un altro campo, che in questo caso è l'architettura.»⁶⁴

L'edificio di *carrer Pallars* rappresenta uno dei primi esempi in cui si può riscontrare questo anelito comunicativo, anche se gli elementi di dettaglio sono in definitiva pochi e non pienamente risolti, diversamente da quello che succede in un'opera posteriore, la Casa del Pati, in cui le soluzioni costrut-

63. ANTONIO PIZZA, *I>SP. La penetrazione del realismo nel dibattito architettonico barcellonese del dopoguerra*, in «d'Architettura» n.19, novembre 2002, p.150.

64. ORIOL BOHIGAS, *Una posible "Escuela de Barcelona"*, in «Arquitectura – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid» n.118, ottobre 1968, pp.24 – 30, edizione consultata «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8, novembre 2002, p.15. Il tema del valore semantico dell'architettura è da ricondurre all'influenza che Umberto Eco ebbe nell'ambiente culturale catalano.

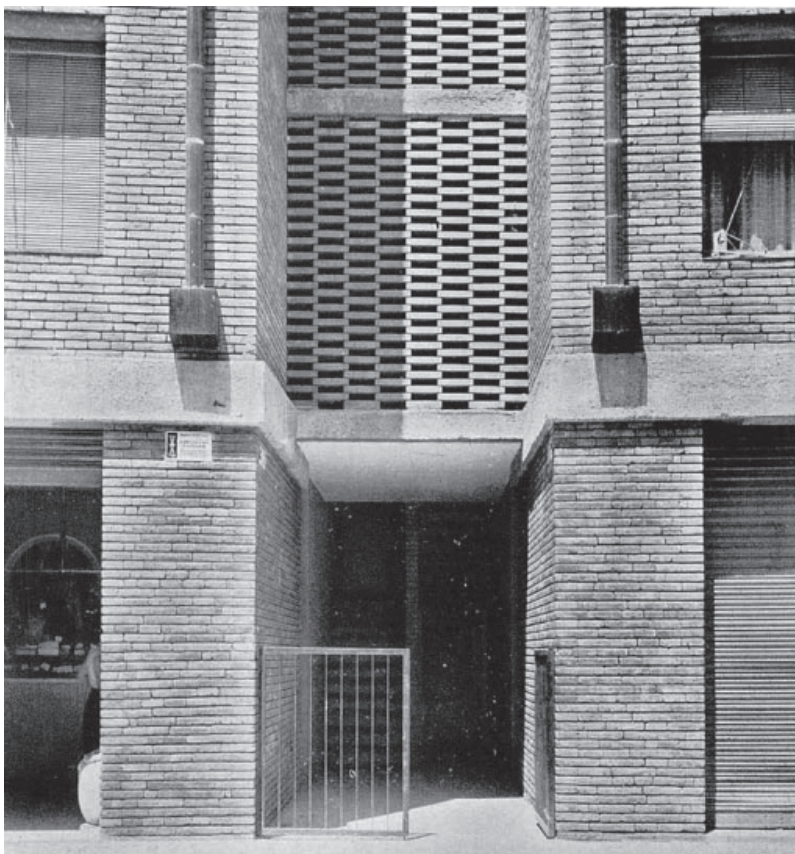


Fig.43: Dettaglio di un ingresso dell'edificio per abitazioni operaie.

tive assumono un ulteriore significato oltre a quello espressivo e comunicativo, legato alla caratterizzazione dei differenti ambiti spaziali.

Sia nel primo che nel secondo esempio è presente la volontà di dichiarare ogni materiale per quello che è e per il compito che assolve: il laterizio faccia a vista che da cortina opaca diventa gelosia in corrispondenza dei servizi delle abitazioni; il cemento delle parti strutturali, dei voltini delle finestre e degli elementi per la raccolta delle acque piovane; la ceramica vetrificata dei pluviali; gli elementi metallici per il sollevamento di pesi posti sulla sommità dei fronti (quest'ultimo, presente solo nel caso di *carrer Pallars*, costituisce un richiamo agli edifici modernisti catalani). Il tema narrativo del dettaglio architettonico viene approfondito ed arricchito nella

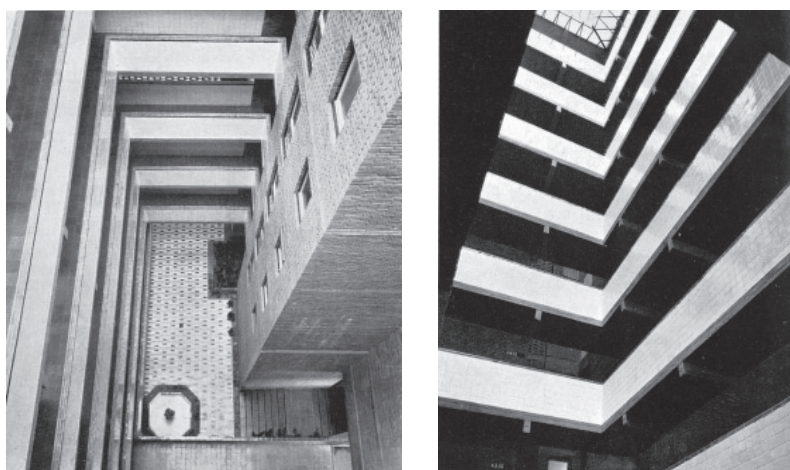


Fig.44: M.B.M. Arquitectes, Casa del Pati, Barcellona 1962-64. Vista del fronte principale.

Casa del Pati mediante l'uso di un variegato repertorio di rivestimenti e soluzioni costruttive che, nel richiamo delle radici moderniste ed artigianali catalane, racconta di differenti ambiti spaziali interni.

L'ingresso rivestito con maioliche colorate e listelli di legno chiaro, il patio centrale in piastrelle ceramiche sui toni del blu con la fontana in mattoni, i parapetti dei ballatoi in maiolica bianca e gialla delineano uno scenario a metà tra la dimensione domestica e quella pubblica, propria dei cortili di tradizione *mudéjar*⁶⁵ appartenenti a quella civiltà araba che ha lasciato numerose tracce nella cultura del progetto iberica.

Fig.45: M.B.M. Arquitectes, Casa del Pati, Barcellona 1962–64. Vista del patio centrale dall'alto e controcampo. L'uso dei rivestimenti connota differenti ambiti spaziali.



65. «Architettura cristiana in Spagna, realizzata in modi puramente islamici (letteralmente, il termine designa i musulmani rimasti nella Spagna cristiana dopo la riconquista). Tale stile venne elaborato da musulmani in Spagna o da cristiani operanti dentro la tradizione islamica spagnola. [...]» Definizione di *mudéjar* tratta da NIKOLAUS PEVSNER, JOHN FLEMING, HUGH HONOUR, *Dizionario di Architettura*, edizione italiana a cura di Renato Pedio, introduzione di Vittorio Gregotti, Giulio Einaudi editore, Torino 1992 (titolo originale *A dictionary of Architecture*, Penguin Books, London 1966), p.448.

3.

**UNA CHIAVE INTERPRETATIVA: IL CONTESTO
STORICO E I RIFERIMENTI CULTURALI PER LA
COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ *REALISTA* RILETTI
ATTRAVERSO IL PROGETTO DELL'EDIFICIO DI *CARRER*
PALLARS**

3.1 LA RISCOPERTA DELLA “COSCIENZA CATALANA” COME ELEMENTO FONDATIVO DEL *REALISMO* E DELLA SCUOLA DI BARCELLONA

Nei suoi scritti di carattere storico critico, il massimo ideologo della *Scuola di Barcellona*, Oriol Bohigas, evidenzia le tappe ritenute maggiormente significative per l'evoluzione della cultura catalana, collegandole sempre ai momenti di rinnovamento politico ed artistico e di spinta progressista della Catalogna. Egli cerca di distendere un unico filo conduttore che, a partire dal romanico e dal gotico (che non vengono direttamente affrontati in questa ricerca) si distende lungo la storia della cultura catalana avendo come punto di arrivo predefinito il *realismo* e la Scuola di Barcellona.

All'interno di questo percorso, che è allo stesso tempo storico, politico e culturale, Bohigas tende a sottolineare in particolar modo quei caratteri che verranno ripresi e rielaborati per la costruzione di una base teorica e disciplinare (di cui in Spagna, agli inizi degli anni Cinquanta del secolo scorso, era evidente la necessità) a fondamento della Scuola stessa.

La negazione della forma *a priori*, l'adeguamento alle condizioni modeste dell'industria delle costruzioni, la valorizzazione dell'artigianato, l'attenzione per il dettaglio sono solo alcuni degli elementi che, attraverso un'analisi critica delle differenti tappe culturali e delle opere realizzate, vengono messi in evidenza da Bohigas nelle sue pubblicazioni ed identificati come elementi *reali* utili alla costruzione di un'identità catalana.

«Di quali procedimenti si avvalgono gli appartenenti alla Scuola di Barcellona per esplorare il campo d'azione dell'architetto? La risposta, secondo me, è chiara: dell'esperienza concreta dell'architettura, ed è in questa esperienza concreta, quotidiana, dove troveranno le soluzioni ai differenti

Il percorso tracciato da Oriol Bohigas



Fig.1: Luis Clotét, Oscar Tusquets, Casa Fullà, Barcellona 1970.

problemi.[...] L'architettura così intesa non è un fatto *a priori*, ma al contrario, partendo dal fenomeno architettonico il progettista può costruire le sue posizioni teoriche.»¹ Analogamente, come succede nella pratica progettuale, qui descritta da Rafael Moneo, Bohigas parte dall'esperienza dei fatti architettonici (l'Hospital de San Pau, le opere di Raspall o di Domènech i Montaner, la Casa Bloc solo per citarne alcune) realizzati durante le diverse fasi culturali che hanno caratterizzato la storia catalana, ne isola gli elementi ricorrenti e maggiormente significativi e li identifica come base per la costruzione di un *corpus* teorico della Scuola.

Fig.2: Lluís Cantalops, Jaume Rodrigo, Residenza Mare Güell, Barcellona 1968.



Rafael Moneo sulla Scuola di Barcellona

«Il processo è doppio, dal momento che si stabilisce una continua dialettica tra prassi e teoria, e quindi questa sottomissione alla realtà, questa accettazione dei dati concreti e precisi, ci piaccia o no, obbliga ad un ripiegamento in cui l'architetto può, senza dubbio, convertire l'opera in teoria nello svolgersi della forma.»² Questo procedimento è in un certo modo quel-

1. RAFAEL MONEO, *La Llamada "Escuela de Barcelona"*, in «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8 novembre 2002, p.23.

2. ibidem, p.23.

lo che Bohigas opera con i suoi scritti, converte cioè l'opera (storica) in teoria al fine di fornire una legittimazione solida e concreta alle posizioni assunte dal *realismo*, che, per questo motivo, trova le proprie radici nel contesto catalano.

3.1.1 IL GRUP R, IL SUO RUOLO ALL'INTERNO DELLA CULTURA ARCHITETTONICA CATALANA E LA PROGRESSIVA APERTURA AL CONTESTO EUROPEO

«Dopo un decennio di silenziosa ripresa e di isolamento, uno spirito nuovo, teso alla ricostruzione dell'Europa, cominciò a diffondersi. La copia di una rivista capitata fra le mani per caso, o una visita all'estero dopo l'apertura delle frontiere nel 1948, animarono il desiderio di visitare Barcellona, e nel 1949 Gio Ponti, Alberto Sartoris e Bruno Zevi vi si recarono. In seguito, un piccolo gruppo di architetti decise di riunirsi per cercare di ricostituire il Movimento Moderno sotto la sigla Grup R [...]»³

L'isolamento della Spagna nel secondo dopoguerra

Fino alla fine degli anni Quaranta dello scorso secolo, la Spagna si ritrova in uno stato di totale chiusura ed emarginazione nei confronti del dibattito architettonico internazionale, distante da qualsiasi tipo di elaborazione teorica ed incapace di esprimere la modernità coerentemente con i propri riferimenti progettuali. Secondo le parole di Antoni de Moragas i Gallissà, lucido testimone dell'epoca e socio fondatore del Grup R, fino al 1949 a Barcellona ci sono solo due architetti che conoscono i protagonisti e le istanze della cultura architettonica internazionale e che intendono l'architettura come fatto sociale e culturale: questi architetti sono Josep Maria Sostres e Joaquim Gili. Il resto del mondo professionale catalano, fatta eccezione

3. Con queste parole David Mackay descrive brevemente il contesto in cui si forma il Grup R. KENNETH FRAMPTON, *Bohigas, Martorell, Mackay...*, op. cit., p.7.

per alcune figure chiave come Josep Antonio Coderch e Manuel Valls, una volta disperso il gruppo dei G.A.T.C.P.A.C.⁴ a causa della guerra civile del 1936, è diviso tra differenti correnti stilistiche, che non si appoggiano però su nessuna elaborazione teorica: vi è chi adotta un neoclassicismo decadente, chi un folklorismo legato all'architettura tradizionale e chi un decorativismo dai forti toni francesi⁵.

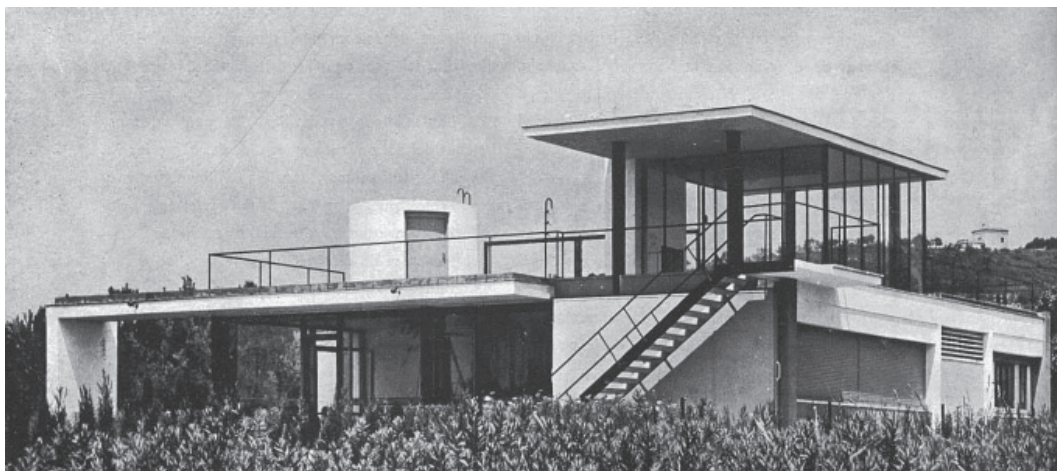


Fig.3: Josep Maria Sostres, Casa M.M.I. nella Ciudad Diagonal, Barcellona, 1955 – 58. Vista d'insieme

Dal 1949 l'ambiente culturale spagnolo in generale, e quello catalano in particolare, sembrano risvegliarsi grazie ad una serie di fatti che danno un nuovo impulso per la formulazione di nuove basi teoriche per la costruzione di una identità architettonica nazionale. All'interno della V Assemblea Nazionale degli Architetti sono diversi gli interventi che cercano di delineare i possibili modelli per lo sviluppo di una teoria architettonica e di un *modus operandi* riguardante le tematiche del progetto d'architettura. Tra questi interventi merita particolare attenzione, anche per i modelli che cita come esempio,

4. Si confronti, tra le numerose pubblicazioni riguardanti l'attività dei G.A.T.C.P.A.C., il catalogo della mostra tenutasi a Barcellona nel 2006 vincitrice del premio FAD: *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per una nova ciutat 1928 1939*, curato da Antonio Piza e Josep Maria Rovira, in cui viene sistematicamente analizzata l'opera del gruppo all'interno del contesto catalano.

5. Chiarificatore a tal proposito è l'articolo ANTONI DE MORAGAS I GALLISSÀ, *Als deus anys de Grup R d'Arquitectura*, in «Serra d'Or» n.11 – 12, novembre 1961, pp.67 – 70 in cui viene ripercorsa tutta la storia del Grup R.

e che verranno ripresi da alcuni componenti del Grup R, quella di Miguel Fisac, appartenente alla sezione *Le tendenze estetiche della nuova architettura*: «[...] Molti architetti progettano ed eseguono opere con coerenza costruttiva ed estetica; per esempio, il gruppo dei neo – empiristi svedesi [...]. Copiare l'arte popolare o il classico spagnolo conduce al folklore o alla *españolada*. Estrarre la sua essenza, essere in grado evidenziare gli elementi di verità, di modestia, di allegria e di bellezza che possiede, sarebbe trovare il cammino di una Nuova Architettura.»⁶

Alla sessione barcellonese dell'Assemblea partecipano anche Gio Ponti e Alberto Sartoris, quest'ultimo in terra catalana per una conferenza dal titolo *Le fonti della Nuova Architettura*. In quest'occasione Sartoris introduce alcuni temi di riflessione riguardanti la pratica architettonica che vengono ripresi successivamente dai componenti del Grup R: necessità di una sensibilità artistica nell'atto creativo, anche nei suoi aspetti più tecnici; urgenza, da parte del mondo intellettuale, di una posizione critica all'interno della diatriba tra i sostenitori di un'architettura organica (legati a Wright), e i sostenitori di un'architettura autoritaria (legati a Le Corbusier); valutazione dei relativi limiti tecnologici legati alla costruzione; ripensamento, in termini positivi, del concetto di architettura funzionalista.

«Con il fine di evitare ulteriori imprecisioni, sarà bene dichiarare che con la locuzione Architettura funzionale si è voluto classificare soprattutto (ammetto in modo molto impreciso, come sempre nel caso delle denominazioni stilistiche) una corrente costruttiva particolare in opposizione a quella acca-

6. MIGUEL FISAC, *Estética de la nueva arquitectura*, in «Boletín de la D.G.A.» n.11 1949 cit. in ANTONIO PIZZA, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N.Rogers, O.Bohigas*, in JOSÉ MANUEL POZO (a cura di), *De roma a New York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Atti del Convegno Internazionale Pamplona 29 – 30 ottobre 1998, T6 Ediciones, Pamplona 1998, p.100.

Sartoris e Ponti a Barcellona.



Fig.4: Alberto Sartoris, *Las fuentes de la nueva Arquitectura*, prima pagina dell'articolo riguardante la conferenza tenutasi a Barcellona nel 1949 comparso su «Cuadernos de Arquitectura».

demica e tradizionalista [...]. Non è stata adottata per esaltare unilateralmente una tecnica costruttiva [...], ma per delineare una morale estetica e costruttiva, un nuovo modo di edificare.»⁷ E ancora, riguardo alla capacità dell'architettura funzionalista di fare proprie le caratteristiche del contesto in cui si colloca: «Si tenga presente, inoltre, che le differenze geografiche sono primordiali, sono il fondamento delle costruzione razionale [...]. Nulla sarebbe più interessante che l'osservazione del territorio europeo per scoprire quelle forme urbanistiche più adatte alle rispettive caratteristiche ambientali. Varietà nella unità, il regionalismo urbanistico nel suo senso più vasto va incluso nei dettami urgenti del funzionalismo [...]. Di fatto, lo sviluppo della tecnica sembra ridurre l'importanza della diversità geografica, geologica, però in realtà non fa altro che spiegare, precisare, fissare i limiti dentro cui un'Architettura può assolvere al suo compito. Il predominio del sito, della località, del territorio è sempre l'elemento primario, è sempre un fattore concorrente nello stabilire le ragioni o le forme dell'Architettura, le regole dell'urbanistica, i precetti regionalisti per adattarsi alla costruzione attraverso una relazione più stretta con i problemi che deve risolvere.»⁸

Quella di Sartoris sarà solo la prima di una serie di conferenze, organizzate dal *Col.legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears*, che si tengono dal 1949 al 1955, e che portano a Barcellona una serie di architetti e critici d'architettura che offrono nuovi spunti di riflessione sull'eredità lasciata dal Movimento Moderno: nel 1950 vengono invitati Eugeni d'Ors⁹ e

7. ALBERTO SARTORIS, *Orientaciones de la Arquitectura contemporánea*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12 1950, p.49. Si tratta dell'articolo scritto da Sartoris in occasione della sua conferenza a Barcellona nel 1949.

8. IBIDEM, p.53.

9. La presenza di Eugeni d'Ors, saggista, storico dell'arte e filosofo catalano, autore di numerose pubblicazioni (in catalano) testimoniava la volontà di una riaffermazione della cultura locale attraverso gli episodi che ne segnarono l'evoluzione e la necessità di dare vita ad un *corpus* teorico che trovasse le proprie ragioni anche in altre discipline. Si confronti: ENRIC JARDÍ, *Eugeni d'Ors: obra i vida*, Cuaderns Crema, Barcelona 1990.

Bruno Zevi; nel 1951 Alvar Aalto e Gaston Bardet; nel 1952 il critico e storico d'architettura Nikolaus Pevsner; nel 1953 Gio Ponti; nel 1955 l'architetto svizzero Alfred Roth. Personalità e pensieri differenti riguardo alla cultura del progetto che evidenziano l'assenza di una marcata linea di pensiero all'interno dell'ambiente culturale catalano, e che sembrano anticipare l'assenza di un'unica visione del progetto all'interno del Grup R. Nel 1949 un altro fatto offre un nuovo impulso al dibattito sulle questioni legate all'architettura moderna e alla necessità di superamento del Funzionalismo che aveva caratterizzato l'elaborazione teorica nel periodo tra le due guerre: il *Col.legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears* convoca un concorso di idee per definire una strategia per affrontare il problema dell'abitazione economica nella capitale catalana. Risulta vincitore il gruppo composto da Mitjans, Balcells, Perpinyà, Moragas i Gallissà, Tort, Sostres e Maluquer (molti di questi architetti andranno a far parte del Grup R), che, oltre ad alcune piante con le differenti distribuzioni delle residenze, presenta uno studio approfondito sulla relazione tra superficie, costi di costruzione, canoni d'affitto, tipologia dei nuclei familiari e possibili finanziamenti. È la prima volta, dopo le esperienze di residenze collettive del G.A.T.C.P.A.C., che vengono introdotte questioni legate all'ambito socio – economico all'interno di un progetto di architettura. Nello stesso periodo iniziano una serie di riunioni cui partecipano gli stessi progettisti vincitori del concorso, in cui si vengono discussi temi riguardanti il Modernismo catalano (e tutti i suoi corrispondenti europei, come *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Jugend Stil*), i maestri dell'architettura moderna (Wright, Mies, Aalto, Breuer) e l'opera dei G.A.T.C.P.A.C.

Di fatto, proprio in questa occasione, emergono le principali questioni che animeranno l'attività del Grup R, finalizzata al recupero dell'identità architettonica catalana attraverso



Fig.5: Bruno Zevi e Josep Pratmarsó nella conferenza organizzata dal *Col.legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears* nel 1950.

*Progressiva
apertura alla cultura
architettonica europea.*

la rilettura dei suoi principali episodi culturali. Parallelamente, dopo più di un decennio di isolamento politico ed economico, il regime franchista inizia un percorso di apertura verso l'esterno finalizzato all'instaurazione di una serie di rapporti economici e diplomatici: nel 1952 la Spagna di Franco entra nell'UNESCO, nel 1953 firma un patto militare con gli Stati Uniti d'America e il concordato con la Santa Sede, mentre nel 1955 viene ratificata la sua appartenenza all'ONU.

Questo clima di progressiva apertura coincide con la presa di coscienza da parte del mondo professionale spagnolo della propria condizione, caratterizzata da un'estrema precarietà intellettuale, dall'assenza di riferimenti culturali e di un *corpus* teorico che costituisca la base dell'operare nel campo del progetto e che si distacchi dalla diffusa pratica dell'imitazione stilistica.



Fig.6: Il Grup R:
Josep Pratmarsó,
Manuel Valls, Josep
Maria Sostres, Antoni
de Moragas, Oriol
Bohigas

Il 21 agosto 1951 si riuniscono nello studio di José Antonio Coderch e Manuel Valls (punti di riferimento per il mondo culturale catalano), su iniziativa di Oriol Bohigas e di Antoni de Moragas i Gallissà (che si sono conosciuti attraverso una polemica sulle pagine del settimanale «Destino»¹⁰),

10. Si confronti a riguardo ORIOL BOHIGAS, *Posibilidades de una arquitectura barcelonesa* in «Destino» 20 gennaio 1951, in cui l'architetto catalano si dimostra favorevole alla reinterpretazione in chiave contemporanea di forme classiche. A questo articolo risponde Antoni de Moragas i Gallissà, certamente più aggiornato

una serie di professionisti che danno vita al cosiddetto Grup R (dove la "R" è l'iniziale di *re – tomar*, cioè riprendere il cammino intrapreso dai G.A.T.C.P.A.C. ed interrotto a causa della guerra civile); tra questi, oltre ai già citati Bohigas e Moragas, vi sono Joaquim Gili, Josep Pratmarsó, Josep Maria Sostres e Josep Maria Martorell. Il gruppo, la cui vita si prolunga sino al 1959, si concentra soprattutto nella realizzazione di mostre (in cui vengono esposte le opere degli appartenenti, ma anche le novità della produzione industriale), concorsi (si pensi a quello organizzato per una installazione zoologica vicino al Collegio Universitario Maggiore e destinato agli studenti delle scuole di Madrid e Barcellona)¹¹ e nella ricerca di contatti con il mondo industriale.

Esso è caratterizzato da una forte componente associativa che gli permette di fare fronte comune e portare un avanzamento all'interno del dibattito architettonico nazionale, mantenendo però come costante vitale l'eterogeneità delle posizioni ideologiche e disciplinari. Si tratta dunque di un'associazione culturale che cerca di portare a Barcellona, anche in modo variegato ed eterogeneo, gli elementi necessari per ridestare un'identità catalana e posizionarla all'interno dei circuiti culturali internazionali, pur non possedendo una comune visione dell'operare nel campo del progetto di architettura.

Ciò che cercano di promuovere è un avanzamento della disciplina attraverso una serie di attività culturali che riportino l'attenzione sulle questioni sostanziali dell'architettura: «Può essere giustificata l'egolatria di tenere per sé alcuni segreti, per salvaguardare una supremazia intellettuale? E d'altra parte

riguardo al dibattito architettonico internazionale, con un intervento dal titolo *Posibilidades de una arquitectura* («Destino» n.3 febbraio 1951) in cui afferma: «[...] La nostra architettura deve guardare al futuro e continuare con lo spirito del passato, non con i suoi stili.»

11. Si confronti l'articolo riguardante il concorso: JOSÉ ANGLADA, JOSÉ RIBAS, g.R. *Concurso anual de anteproyectos*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.23, settembre 1955, pp.21 – 23.



Fig.7: Prime due pagine dell'articolo apparso su «Cuadernos de Arquitectura» di Moragas e Gallissà sull'esposizione del Grup R allestita a Barcellona nel 1951 da Bohigas, Martorell e Giráldez.

questi segreti sono veramente tali? In definitiva, la Cultura si forma per contatto e né gli uni sono tanto buoni, né gli altri sono così cattivi come li consideriamo. Il bene e il male sono collocati nel tempo e nello spazio e siamo tutti figli dello stesso clima e dello stesso momento. Il nostro è un problema di livello culturale e per risolverlo è necessario iniziare dando vita ad una formazione architettonica che si estenda dalle aule universitarie al grande pubblico [...].»¹²

La necessità di aprire canali culturali che offrano nuovi spunti di riflessione, sia a livello regionale che nazionale, è testimoniata dal fatto che il Grup R cerca diversi contatti con la realtà di Madrid, nonostante le diverse posizioni espresse nel Manifesto dell'Alhambra¹³, attraverso la possibile inclusione all'interno dell'associazione di alcuni esponenti di spicco del mondo professionale *madrileño*. A tal proposito sono abbastanza chiarificatrici le parole di Javier Carvajal in una lettera scritta a Oriol Bohigas: «Riguardo al previsto ampliamento del Grup R è necessario che ne parliamo qui quando verrete anche se credo che il “clima” sia sempre più preparato perché questa diventi realtà. [...] Vorrei anche parlare della volontà di organizzare un ciclo di conferenze nella scuola di Architettu-

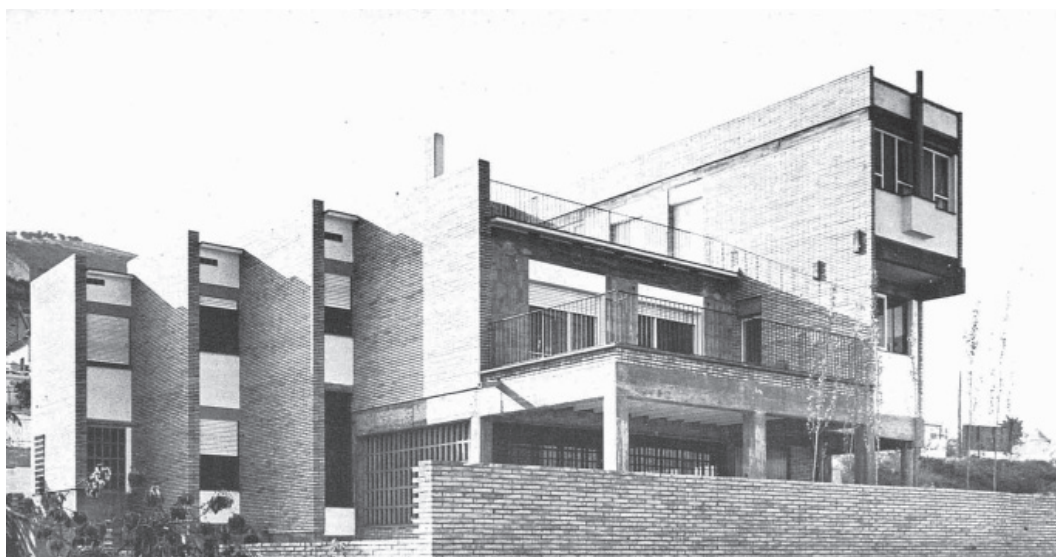
Il Grup R e Madrid

12. ANTONI DE MORAGAS I GALLISSÀ, *Exposició g.R Industria y arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura y urbanismo» n.18 giugno 1954, pp.18 – 19. L'articolo viene scritto in occasione di un'esposizione organizzata dal Grup R il cui allestimento è stato progettato da Oriol Bohigas e Josep M.Martorell.

13. Firmato nel 1953 durante una visita al monumento di Granada da: Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmes, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateas, Ricardo Magdalena, Antonio Marsa, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Otañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero y Secundino Zuazo. Fu il frutto delle *Sesiones de Crítica de Arquitectura*, organizzate dalla R.N.A. (Revista Nacional de Arquitectura) a partire dal 1950. I principali punti all'interno del Manifesto riguardavano la necessità di un rinnovamento della architettura spagnola a partire da alcuni elementi caratteristici della fabbrica dell'Alhambra, che, da un lato, è simbolo della tradizione nazionale, dall'altro ha forti legami con l'architettura moderna (modulo umano, spazio organico, purezza e semplicità dei volumi, integrazione con il paesaggio, uso economico dei materiali). Si confronti ENRIQUE SOLANA SUAREZ, *Granada 1953. El Manifiesto de la Alhambra*, in «Revista de Edificación» n.17, maggio 1994, pp.71 – 73.

ra di Madrid, con la conseguente diffusione di pubblicazioni e riviste da parte di architetti giovani e “tendenziosi” in un clima di interscambio culturale tra Madrid e Barcellona. La Scuola di Madrid non è un nemico perché l’abbiamo nelle nostre mani.»¹⁴ Di fatto l’aggregazione di personalità del mondo culturale di Madrid non verrà mai portata a termine, ma servirà per porre le basi per lo svolgimento dei cosiddetti *Pequeños Congresos*.

A causa quindi della mancanza di una posizione coesa di fronte alle domande legate alla pratica architettonica in senso stretto, il Grup R continua la sua attività, in modo molto più discontinuo rispetto ai primi anni, fino al 1958 – 1959, periodo in cui si sono tenuti alcuni corsi di Economia, Sociologia e Scienze Politiche, a sottolineare il vero elemento coesivo del gruppo: la critica radicale e fortemente ideologica alla società contemporanea, rispetto alla comunione di intenti nel campo progettuale.



14. Dalla lettera scritta da Javier Carvajal a Oriol Bohigas e datata Madrid, 20 – 07 – 1954, pubblicata in ORIOL BOHIGAS, *Epistolario 1951 – 1994*, Edición de Antonio Pizza y Martha Torres, Traducción de Martha Torres y Rolando Del Guerra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2005, pp.44 – 45.

Fig.8: Antoni de Moragas i Gallissà, Casa studio per uno scultore, Barcellona 1963.

Al Grup R «è mancata unità di stile e d'intenzione e ha prevalso l'individualismo dei suoi componenti. In questo modo si distacca il neopopolarismo di alcuni, il neorazionalismo miesiano di altri, l'informalismo di un terzo, o l'inglesismo, il neofunzionalismo e l'eruditismo di altri ancora. A differenza del G.A.T.C.P.A.C., al Grup R è mancata unità: ognuno ha scelto il suo stile.»¹⁵

3.1.2 LA RILETTURA DEL *MODERNISME* OPERATA DA ORIOL

BOHIGAS NELLA COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ DEL *REALISMO* CATALANO

Nel periodo di attività del Grup R (dagli inizi degli anni Cinquanta sino alla prima metà degli anni Sessanta) si assiste al recupero storiografico, da parte di Oriol Bohigas, dei principali momenti progressisti della cultura architettonica catalana, dal romanico – gotico, al *Modernisme*, per giungere sino all'opera dei G.A.T.C.P.A.C. e dei maestri del Movimento Moderno, al fine di delineare un cammino consequenziale e lineare che porti alla legittimazione dell'opera del Grup R e del *realismo*.

In questo scenario di progressiva presa di coscienza della costruzione di un'identità culturale catalana, il *Modernisme* assume un valore fondativo¹⁶, poiché da un lato «non fu la somma di geni isolati, guidati solo da un'intuizione efficace, bensì il risultato di un progetto culturale stabile e profondo che si ramificava in tutti gli aspetti della vita catalana»¹⁷ e dall'altro

La rilettura del
Modernisme

15. ANTONI DE MORAGAS I GALLISSÀ, *Als deu anys de Grup R d'Arquitectura*, op. cit., p.70

16. Per quanto riguarda la carica innovatrice del *Modernisme* si confronti il saggio *El "Modernisme" como corriente innovadora*, contenuto in JOAN BUSQUETS, *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2004, pp.166 – 178.

17. ORIOL BOHIGAS, *M.J. Raspall, Arquitecto*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961 2° trimestre, p.29. Queste parole rimandano all'intervento di Josep Antonio

poiché coincide con il momento della *Renaixença*¹⁸ (rinascita) del nazionalismo politico.

Quella contenuta nel *Modernisme* rappresenta per Bohigas una forza rivoluzionaria che opera nel contesto catalano e che sarà il punto di partenza per l'azione, ancora più dirompente e maggiormente connotata politicamente, dei G.A.T.C.P.A.C.¹⁹: «nonostante questa interruzione dell'architettura "ufficiale"²⁰, l'architettura viva si rifugiò o nella ripetizione insaziabile delle forme moderniste o in una sottilissima evoluzione [...] che permetterà lo sbocciare sensazionale del razionalismo dei G.A.T.C.P.A.C. senza discostarsi eccessivamente dalla autentica tradizione.»²¹ Questa linea evolutiva è riaffermata da Bohigas in un saggio posteriore contenuto in *Barcelona entre el Pla Cerdà i el Barraquisme* (1963) in cui il *Modernisme* è diviso in due correnti principali: quella di Gaudí e quella di Domènech i Montaner che daranno origine rispettivamente all'espressionismo e al razionalismo più ortodosso.²² In particolare la seconda è quella che, nonostante l'interruzio-

Modernisme e
G.A.T.C.P.A.C.

Coderch pubblicato su «Domus» n.384 novembre 1961, s.p., *Non è di geni che abbiamo bisogno*.

18. «La *Renaixença*, con la doppia connotazione spirituale ed economica, diede vita alla rinascita del paese per realizzare in 50 anni quello che tutte le nazioni europee avevano fatto in 5 secoli: il mantenimento e l'aggiornamento della lingua, le istituzioni accademiche, l'Università, l'aristocrazia e la coscienza proletaria, la ricerca scientifica, l'insegnamento, i musei, la direzione economica. E naturalmente una propria espressione artistica, una espressione che fosse autoctona ("Alla ricerca di una architettura nazionale" diceva lo stesso Domènech i Montaner) che fosse però, al tempo stesso, la culla della cultura europea in terra iberica.» ORIOL BOHIGAS, *Vida y obra de un arquitecto modernista*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, p.67.

19. È da sottolineare come la prima sezione della pubblicazione *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*, che tratta proprio del *Modernisme* e dell'opera dei G.A.T.C.P.A.C., sia intitolata *Dues arrenacades revolucionàries* (Due inizi rivoluzionari).

20. Per cultura architettonica ufficiale Bohigas intende quella del *Noucentisme* che si fa strada in Catalogna tra il primo e il secondo decennio del secolo scorso, nonostante il perdurare del *Modernisme* fino agli anni Venti – Trenta del Novecento.

21. ORIOL BOHIGAS, *M.J. Raspall, Arquitecto...*, op. cit., p.29.

22. «Contrariamente, le due linee Gaudí e Domènech vengono ad essere, in certa maniera, le due tendenze fondamentali riguardo alle quali si discute sull'origine del Movimento Moderno e che ancora oggi continuano a dare vita ad una polemica molto meno utile: quelle che, nella loro evoluzione, avrebbero condotto, rispettivamente, all'espressionismo e al razionalismo.» ORIOL BOHIGAS, *Barcelona entre el Pla Cerdà...*, op. cit. p.31.



Fig.9: Copertina di *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme* di Oriol Bohigas.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

ne del *Noucentisme*, secondo Bohigas costituirà il vero antecedente dell'opera dei G.A.T.C.P.A.C. (e quindi, indirettamente, del Grup R) ed avrà maggior influenza sulla cultura architettonica catalana.

Fig.10: Prima pagina di un articolo di Oriol Bohigas sull'architettura modernista Domènech e Montaner apparso su «Cuadernos de Arquitectura».



*Punti di contatto tra
Modernisme e Scuola
di Barcellona*

Alla luce di questo cammino evolutivo tracciato da Bohigas, si possono condurre una serie di riflessioni, basate soprattutto sui testi dell'epoca, confrontando i caratteri del *Modernisme* e quelli del *realismo* catalano, sviluppatosi all'interno della Scuola di Barcellona, per evidenziare alcune delle

motivazioni che hanno portato alla sua (strumentale?) riscoperta. In primo luogo l'atteggiamento di rottura che entrambi hanno rispetto alla cultura architettonica ufficiale: il primo trova il suo apice in un momento di rinascita, in cui si manifesta il rifiuto per le forme del classicismo, legate al periodo di decadenza politica della Catalogna, mentre il secondo si schiera apertamente contro l'applicazione meccanica delle soluzioni formali del razionalismo.

Analogamente al *Modernisme*, che trova nella classe media barcellonese la propria committenza, gli incarichi degli architetti della Scuola di Barcellona «provengono, praticamente tutti, dalla borghesia catalana, che è un gruppo molto omogeneo e con caratteristiche tanto positive come negative sufficientemente conosciute.[...] Questi fatti – che, senza dubbio, sarebbe necessario approfondire e giustificare più dettagliatamente – influiscono su due aspetti di base: le tipologie e lo stesso concetto di architettura.»²³ Per questo motivo le opere principali riconducibili a queste due correnti si situano soprattutto nella capitale catalana il cui tessuto urbano è fortemente condizionato dalla maglia del Plan Cerdà, nonostante vi siano numerosi esempi anche nelle città di provincia²⁴.

Altro elemento comune è l'apertura alla cultura architettonica europea, maggiormente indirizzato verso nord il primo (l'Inghilterra con il movimento *Arts and Crafts* e il Belgio con *l'Art Nouveau*), decisamente rivolto verso l'Italia, ed in

L'apertura verso il contesto architettonico europeo

23. ORIOL BOHIGAS, *Una posible "Escuela de Barcelona"*, in «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8 novembre 2002, p.13. Pubblicato precedentemente in «Arquitectura – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n.118 ottobre 1968.

24. «Non si tratta solo del gran congiunto monumentale della Barcellona modernista, ma anche di qualunque angolo della Catalogna. Nel Vallés lavorarono, sino ad un'epoca molto avanzata, architetti e artigiani modernisti, dalla severità costruttiva di Moncunill all'ornamentalismo di Raspall; Girona conobbe prima i momenti del lienarismo floreale e successivamente il secessionismo, fino alle forme di Mackintosh, mirabilmente interpretate da Masó; Valenza riempì il suo Ensanche con lo stesso modernismo dell'Ensanche barcellonese; Mallorca non solo accettò le apporazioni personali di Gaudí e Domènech, ma ebbe anche diversi interpreti propri.» ORIOL BOHIGAS, *Vida y obra de un arquitecto modernista...*, op. cit. p.67.

particolare alla scuola di Milano, il secondo. «[...] si è soliti dimenticare che il fenomeno Gaudí non è nulla di più che un aspetto di questo favoloso *Modernisme* e che questo *Modernisme* non sarebbe stato possibile se la Catalogna, allora molto lontana dal resto della Spagna, non si fosse completamente integrata a tutta la evoluzione europea.»²⁵ A queste parole di Bohigas sulle radici europee del Modernismo catalano si può collegare questa dichiarazione in cui vengono esplicitati il riferimento culturale del *realismo* e della Scuola di Barcellona: «Crediamo che l'unica scuola che mantiene una fede, una continuità rigorosa con le basi del razionalismo, sia il gruppo di architetti di Milano e, un po' sottotono, questa "scuola" di Barcellona di cui stiamo parlando.»²⁶

Gli elementi del
progetto derivanti dal
Modernisme

Dal punto di vista più strettamente architettonico si possono individuare alcuni caratteri ricorrenti all'interno delle opere *realiste*, ed in particolare in quelle di M.B.M. Architects, che rimandano, in maniera più o meno consapevole, all'immaginario figurativo degli edifici modernisti; nell'edificio di *carrer Pallars* sono già presenti questi richiami, anche se formalizzati in modo non del tutto maturo ed organico. Il primo aspetto è la volontà di confermare la struttura urbana imposta dal Plan Cerdà mediante una reinterpretazione dell'isolato in chiave contemporanea che si discosta radicalmente dalla pratica edificatoria del tempo e che sancisce la supremazia dello spazio pubblico sulla configurazione architettonica. Inoltre, la netta distinzione in alzato ed in pianta tra basamento ed unità abitative, richiama l'immagine della tipica casa borghese catalana *entre medianeras* di *fin de siècle*. Una serie di dettagli (come gli elementi in metallo per il sollevamento dei pesi nella parte più alta della facciata dei blocchi) e l'uso di materiali appartenenti alla tradizione costruttiva catalana, come il lateri-

25. ORIOL BOHIGAS, *M.J. Raspall, Arquitecto...*, op. cit. p.29.

26. ORIOL BOHIGAS, *Una posible "Escuela de Barcelona"...*, op. cit. p.15.

zio o la ceramica vetrificata, oltre che richiamare l'attenzione sull'arretratezza dell'industria del tempo, rimandano a quelle maestranze artigiane di cui si servirono gli architetti modernisti per la realizzazione delle loro opere.²⁷



Fig.11: Un blocco del fronte su carrer Pallars con gli elementi metallici per il sollevamento dei pesi.

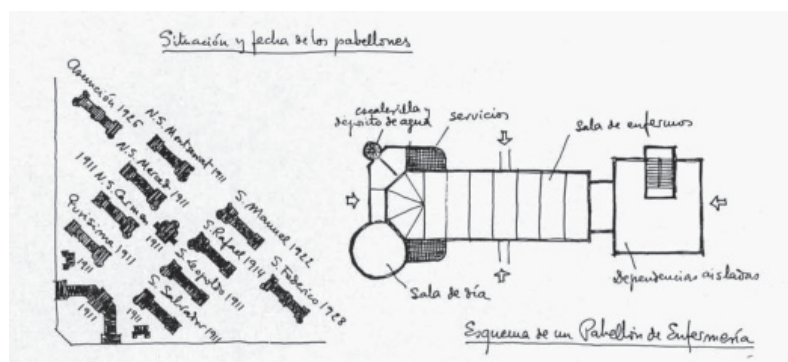
Anche per l'articolazione spaziale interna, indissolubilmente legata alle questioni strutturali, Bohigas e Martorell sembrano prendere come riferimento le opere del *Modernisme*. La progressione con cui si disvelano gli ambienti della casa, da una dimensione più pubblica ad una più privata, trova le proprie radici nello studio degli edifici modernisti, come l'Hospital de San Pau di Barcellona: «Non si entra mai bruscamente e completamente in un ambiente; c'è sempre una successione che permette di percepire una continuità spaziale, senza perdere l'unità assoluta – potremmo dire chiusa, isolata – di ogni elemento. Nell'Ospedale questa concezione è eccezionalmente sottolineata con l'utilizzo sistematico delle volte, [...] che modulano e micro – modulano gli spazi e coincidono visualmente ad una successione.»²⁸

L'articolazione spaziale derivante dalle opere del Modernisme

27. A proposito dell'utilizzo dei materiali della tradizione nell'Hospital de San Pau di Barcellona, opera di Domènech i Montaner (1902 – 1911; 1913 – 1930) Oriol Bohigas scrive: «Sicuramente si tratta del complesso monumentale più rappresentativo di quella tradizione costruttiva catalana che il *Modernisme*, fedele al suo programma di ritorno all'autenticità, rivitalizzò così profondamente.» ORIOL BOHIGAS, *El hospital del San Pablo*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.52 – 53 1963, p.51.

28. ibidem, p.51.

Fig.12: Schizzi dell'Hospital de San Pablo di Barcellona, probabilmente di Oriol Bohigas, apparsi sul numero 52 – 53 di «Cuadernos de Arquitectura» in un suo articolo riguardante l'opera modernista.



3.1.3 LA REINTERPRETAZIONE IN CHIAVE “LOGICA” E CRITICA DELLE ISTANZE DEL MOVIMENTO MODERNO COME PREMESSA PER LA LEGITTIMAZIONE DEL *REALISMO*

Le riflessioni contenute nella pubblicazione *Arquitectura española de la Segunda Republica*²⁹ di Oriol Bohigas, possono essere un valido aiuto per comprendere il percorso critico dell'autore finalizzato alla messa in luce di alcuni dei principali caratteri del Movimento Moderno in Spagna, ed in particolar dell'opera dei G.A.T.E.P.A.C.³⁰ in Catalogna.

Bohigas, come per il *Modernisme*, costruisce un cammino evolutivo del razionalismo spagnolo radicandolo nelle vicende storico – politiche che si susseguivano nel paese.

L'opera dei G.A.T.C.P.A.C., al di là delle questioni di carattere strettamente architettonico, assume un valore primario nella ricerca di una identità culturale del *realismo* catalano e di una base teorica e disciplinare per la Scuola di Barcellona. Il gruppo, infatti, opera durante la cosiddetta Seconda Repubblica spagnola (1931 – 1939), momento in cui la Catalogna ha ottenuto la propria autonomia (1932) dallo Stato centrale con la formazione di un proprio governo, la *Generalitat de Cata-*

*Il favore politico
riscosso dai
G.A.T.C.P.A.C.*

29. ORIOL BOHIGAS, *Arquitectura española de la Segunda Republica*, Tusquets Editore, Barcelona 1970.

30. In Catalogna la giunta direttiva del G.A.T.E.P.A.C. – *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* – si chiamerà G.A.T.C.P.A.C. acronimo di *Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per la Progrés de l'Arquitectura Contemporània*.

lunya, che, attraverso una politica progressista, ha apertamente appoggiato il disegno culturale dei G.A.T.C.P.A.C.

«Nonostante la teorica estensione del gruppo a tutto lo Stato Spagnolo, nonostante le diverse collaborazioni e la partecipazione di vari architetti, bisogna riconoscere che il G.A.T.E.P.A.C. fu un fenomeno, nella realtà dei fatti, esclusivamente catalano.[...] E nonostante in tutta la Spagna, mai come in questo momento, l'arte d'avanguardia ottenne un favore ufficiale, fu il Governo della *Generalitat* – stabilitosi a partire dalla Autonomia della Catalogna nel 1932 – che portò avanti con maggior vigore la sua parziale ufficializzazione.»³¹

A partire da questa affermazione sulle radici catalane del G.A.T.E.P.A.C., Bohigas analizza la loro opera con un'operazione critica volta ad evidenziare quegli elementi che verranno ripresi e rielaborati dal Grup R per legittimarne la continuità col progetto culturale del gruppo razionalista catalano.

Il primo aspetto su cui viene posto l'accento è il recupero operato, dagli architetti razionalisti di seconda generazione³², soprattutto sulle pagine della rivista «A.C.»³³, del *Modernisme* da un lato e dei valori dell'architettura popolare mediterranea dall'altro.

«È possibile che questo ritorno alle radici della architettura popolare e questo rispetto per le tradizioni locali – che si concretizza in un aspetto marginale dell'opera di Le Corbusier e che si sviluppa programmaticamente e polemicamente nelle opere della seconda generazione – provenga in parte dal razionalismo catalano e dai suoi sforzi contro i formalismi aprioristici.»³⁴



Fig.13: Copertina della pubblicazione di Oriol Bohigas *Arquitectura española de la Segunda República*. Nella foto Niceto Alcalá Zamora, primo presidente della II Repubblica mentre parla con Francesc Macià, primo presidente della *Generalitat de Catalunya*.

31. ORIOL BOHIGAS, *Arquitectura española...*, op. cit., p.52.

32. Bohigas indica come architetti razionalisti di prima generazione i maestri, mentre gli appartenenti al G.A.T.E.P.A.C., più giovani, sono considerati di seconda generazione.

33. La rivista «A.C.» («Documentos de Actividad Contemporánea») si pubblicò regolarmente dal primo trimestre del 1931 al giugno del 1937 e fu interrotta a causa della Guerra Civile.

34. ORIOL BOHIGAS, *Arquitectura española...*, op. cit., p.73.



Fig.14: Copertina di «A.C.» n.21 e un esempio di architettura popolare di Ibiza riportato sullo stesso numero.

Il Realismo dei G.A.T.C.P.A.C.

Il recupero della tradizione locale avviene quindi, secondo le parole di Bohigas, grazie al G.A.T.E.P.A.C, ed in particolare alla figura di riferimento del gruppo, Josep Lluís Sert, con i suoi scritti e la sua opera³⁵.

In continuità con il recupero della tradizione locale vi è l'utilizzo di materiali e tecniche costruttive legate al mondo artigianale, come succede, ad esempio, nel Dispensario Antitubercolare (Barcellona 1934 – 1938) di Sert, Subirana e Torres i Clavé in cui un uso nuovo del colore e delle tessiture murarie, degli elementi in ceramica e la rottura col formalismo ossessivo delle finestre a nastro, indica un necessario adeguamento da parte degli architetti alle condizioni industriali e tecnologiche dell'epoca (con un atteggiamento paragonabile a quello del *realismo*) che permise loro di mantenersi lontani dai pericoli della determinazione aprioristica della forma.

«[...] quasi tutte le opere sono caratterizzate da impianti volumetrici molto onesti ed utilizzano i materiali e la struttura con una visione molto realista³⁶, superando i dogmatismi stilistici. I vetri e gli *azulejos*, la pietra e la ceramica, l'utilizzo di tecniche e pratiche tradizionali senza la falsa maschera di un processo industriale laddove non erano possibili altri accorgimenti tecnologici [...] sono fattori importanti[...].»³⁷

Il rifiuto di forme precostituite derivanti dal Movimento Moderno si pone in parallelo con la critica, di venti anni posteriore, mossa dai *realisti*, che vedono nell'imitazione vuota e

35. Si ricordano a tal riguardo le case per il fine settimana di Garraf, forse primo esempio di questo recupero, in cui viene utilizzata in copertura la volta catalana. Fondamentale, a tal proposito, il *reportage* pubblicato su «A.C.» n.6 secondo trimestre 1932 riguardante le case di Ibiza, ritenute «perfette poiché non necessitano di nessun rinnovamento. Sono orientate ad est, la migliore orientazione possibile, sono latine e sono costruite ad una scala umana, hanno un impianto razionale e logico, alcune di esse sono “minime”, costituite da volumi semplici» ANTONIO PIZZA (a cura di), *J.L.L. Sert y el Mediterráneo*, catalogo della mostra, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1997, p.60.

36. Il termine *realista* ricorre più volte all'interno della pubblicazione di Bohigas, come a sottolineare l'esistenza di un legame diretto con *realismo* catalano.

37. ORIOL BOHIGAS, *Arquitectura española...*, op. cit., p.72.

priva di fondamento delle opere prototipo³⁸ dei maestri (Mies, Le Corbusier, Gropius, ecc...) da parte dei loro contemporanei la negazione dell'essenza del Movimento Moderno stesso³⁹.



Per la necessità di una messa a sistema di tutti i principali eventi che hanno caratterizzato la cultura architettonica catalana Bohigas legge questi elementi come la naturale conseguenza dell'influenza del *Modernisme* sui componenti del G.A.T.E.P.A.C., e, come già affermato precedentemente, distingue due principali correnti, quella del razionalismo ortodosso, le cui radici sono rintracciabili nell'opera di Domènech

Fig.15: Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé, Joan Baptista i Subirana, Casa Bloc, Barcellona 1932 – 36. Vista generale.

38. «Tutte queste non sono per nulla opere definitivamente incluse in un nuovo ordine macchinista, ma semplicemente dei prototipi, creati ancora con i mezzi artigianali più antiquati e al servizio di una clientela sorpassata. In altre parole: tutte le opere principali del periodo razionalista sono insolite, geniali, anticipatrici delle forme che l'architettura dovrà adottare quando funzionerà la nuova era tecnica e sociale [...]» ORIOL BOHIGAS, *Barcelona entre el Pla Cerdà...*, op. cit. p.11.

39. «Contro a quello che normalmente si afferma, la maggior parte delle esigenze razionaliste sono state abbandonate, soprattutto da parte di quegli architetti che cercano di mantenere con maggior tensione una determinata plastica purista, che storicamente apparve legata al razionalismo.» ORIOL BOHIGAS, *Una possible "escuela de Barcelona"...*, op. cit. p.8.

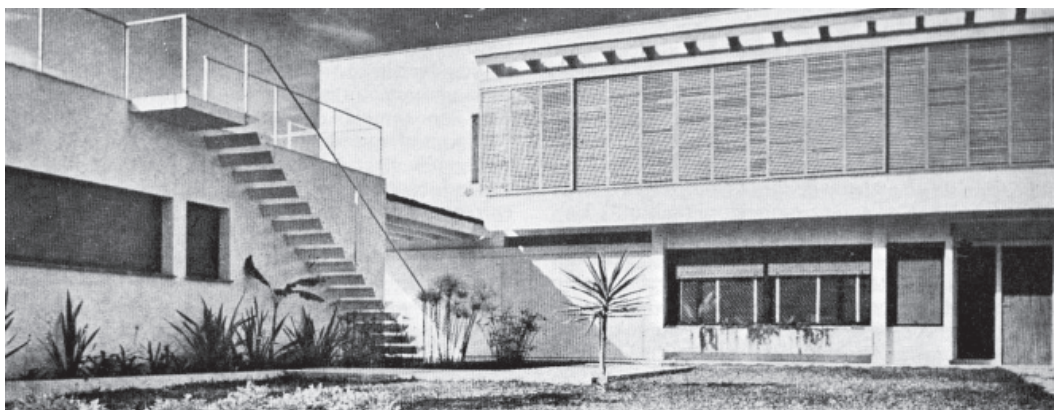
i Montaner, e quella espressionista derivante da Gaudì.

Il limite tra le due correnti non sembra essere definito con precisione, tanto che, secondo Bohigas, sono rintracciabili all'interno di opere ritenute razionaliste *tout court*, come l'edificio per abitazioni di *carrer* Muntaner di Sert e Yllescas (Barcellona 1930 – 1931) alcuni elementi di derivazione espressionista, come le aperture sull'angolo, legate più a principi compositivi del fronte che non a questioni strettamente funzionali.

L'attività del G.A.T.E.P.A.C. in Catalogna viene presa come riferimento dal Grup R anche per la carica progressista e l'apertura verso gli ambienti avanguardisti europei che la caratterizzarono, introducendo gli aspetti socio – economici all'interno del proprio progetto culturale, con la necessità di un dialogo costante con le istituzioni da un lato (si pensi alla Casa Bloc incaricata dal Patronat de l'Habitació de Barcelona) e con la società civile dall'altro. Ecco allora che, nella ricercata continuità con l'attività dei razionalisti catalani, si spiega con maggior chiarezza la necessità da parte del gruppo di architetti *realisti* di instaurare un canale di comunicazione con la cultura bassa, sia con l'adozione di un linguaggio stilistico comprensibile a tutti, che con una serie di attività culturali come esposizioni, congressi e conferenze che avvicinasero la comunità ai temi della città e della produzione edilizia industriale.

*L'eredità dei
G.A.T.C.P.A.C.*

Fig.16: Josep Maria Sostres, Casa Agustí, Barcellona 1955. Vista del patio interno.



Alla luce di queste caratteristiche, si capisce allora come il *realismo* sia, secondo la lettura storico – critica di Bohigas, logicamente, l'unico, sul territorio catalano, in grado di farsi carico dell'eredità diretta delle istanze dei G.A.T.C.P.A.C., che, insieme al *Modernisme*, ha costituito l'*humus* fecondo senza cui «non si spiegherebbero nei primi anni Cinquanta le geniali intuizioni di Coderch e Valls, le intelligenti sintesi teoriche di Sostres, la fedeltà al razionalismo degli anni Trenta di Gili, né la personalità multicolore e aaltiana di Moragas.»⁴⁰

40. Oriol Bohigas, *Homenaje al G.A.T.C.P.A.C.*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.40 1960, p.44.

3.2 BARCELONA/MILANO: IL RUOLO DELLE RELAZIONI CON L'ITALIA NELL'ELABORAZIONE TEORICA DI UNA METODOLOGIA PROGETTUALE

«Questa casa per noi rappresentava, molto chiaramente, una determinata posizione all'interno dell'ambiente del neorealismo, come dire, il gusto della tradizione costruttiva. [...] Come possiamo vedere, il *realismo* era superato per la presenza di carri con cavalli, e questo ci faceva molto piacere perché sembrava il *set* cinematografico di un film italiano.»⁴¹

Fig.17: Il fronte dell'edificio per abitazioni su *carrer Pallars* in una foto d'epoca.



Da quest'affermazione di Bohigas si può capire in che misura l'Italia, verso la fine degli anni Cinquanta, fosse uno dei punti di riferimento culturali per la Spagna, non solo a livello disciplinare architettonico, ma anche come ideale di un determinato tipo di sistema figurativo. Attraverso un'analisi storico – critica (consapevolmente parziale) di alcune fonti documentarie⁴² si è cercato di capire in che modo gli architetti

Italia/Spagna

41. Queste parole di Bohigas, pronunciate durante una conferenza a Barcellona nel 1983, per descrivere l'edificio di *carrer Pallars* sono contenute in ORIOL BOHIGAS, JOSEP MARIA FARGAS, HELIO PIÑÓN, "Reposició de la polémica sobre el realismo", in «Annals d'arquitectura» n.3, 1983, p.38.

42. Fondamentali a tal proposito sono stati gli articoli dell'epoca riportati nella rivi-

catalani recepissero e rielaborassero le istanze culturali provenienti dall'Italia, ed in particolare dalla scuola di Milano, per la formulazione della basi teoriche e metodologiche del *realismo* catalano e della Scuola di Barcellona. Quello immaginato è un percorso evolutivo che, partendo dai primi contatti con l'Italia, avuti da Coderch nell'incontro con Sartoris a Barcellona nel 1949, si sviluppa negli anni Cinquanta fino alla prima metà degli anni Sessanta, e vede una progressiva appropriazione e rielaborazione degli elementi italiani della cultura del progetto per terminare con una critica nei confronti di alcune posizioni assunte dal gruppo rogersiano, considerate aristocratiche e conservatrici. Questo percorso si snoda attraverso il raffronto tra alcune figure chiave della scena architettonica catalana e quelli che erano considerati i riferimenti culturali italiani, dando origine a quattro nuclei di riflessione:

Ponti/Coderch.

I primi contatti con la cultura architettonica milanese;

Coderch/Bohigas.

Due differenti visioni del recupero della tradizione;

Rogers/Bohigas.

La declinazione in chiave catalana delle "presistenze ambientali";

Gardella/Bohigas.

Elementi comuni nella definizione degli spazi della casa.

Attraverso questo procedimento sono emersi quei caratteri provenienti dalla cultura italiana che, a contatto con le specificità dell'ambiente barcellonese, hanno subito una serie di modificazioni finalizzate alla costruzione di un *corpus* teorico e di un metodo operativo per una *posible Escuela de Barcelona*.⁴³ Il termine di paragone che rimane fisso in tre casi

sta «Cuaderno de Arquitectura» che consentono di capire come fosse vista la realtà italiana in territorio catalano.

43. Si rimanda al testo ORIOL BOHIGAS, *Una posible "Escuela de Barcelona"...*, op. cit.

*La polemica realista in
Italia secondo Oriol
Bohigas*

su quattro è Oriol Bohigas che, attraverso le sue posizioni polemiche e la sua azione di recupero e messa a sistema dei principali momenti della tradizione architettonica locale, diventa il punto di riferimento per la cultura catalana vedendo l'Italia come il luogo dove la polemica *realista* ha acquisito maggior vigore: «In Italia, però, è dove il tema ha raggiunto un tono polemico maggiormente acceso e rischioso, soprattutto perché la devozione verso il passato non si è fermata al Medioevo o al Rinascimento, con tutti gli indiscutibili pregi, ma è arrivata sino all'*Art Nouveau* e forse anche un po' più in là. [...] Rogers, Belgiojoso e Peressutti rendevano attuali gli elementi di tutte le epoche, e Mario Ridolfi realizzava filigrane di fantasia con la stessa esigenza e la stessa serietà con cui Franco Albini sperimentava nuove verità costruttive, psicologiche e formali. L'integrazione con la parte di città – buona o cattiva, antica o moderna che sia – che circonda l'edificio è ora una premessa indiscutibile, nella quale ha influito basicamente questo cambiamento sostanziale verso l'architettura del passato.»⁴⁴

Alla luce di queste considerazioni, l'edificio di *carrer Pallars* può essere considerato una delle prime opere *realiste* in cui vengono sperimentate, in maniera concreta, le istanze metodologiche e progettuali provenienti dall'esempio italiano.

3.2.1 CODERCH/PONTI

I PRIMI CONTATTI CON LA CULTURA ARCHITETTONICA MILANESE

Nel 1949 a Barcellona vengono invitati per una conferenza Alfred Laden, urbanista belga, l'architetto di Maiorca Gabriel Alomar e Alberto Sartoris, che portano nella capitale catalana una discussione sui maestri del Movimento Moderno

44. ORIOL BOHIGAS, *Barcelona entre el Pla...*, op. cit. p.19.

e soprattutto cercano di illustrare possibili cammini alternativi rispetto all'*International Style* che stava dilagando. In particolare modo Sartoris con la conferenza dal titolo *Las fuentes de la nueva arquitectura*⁴⁵ introduce un'idea di continuità nel percorso evolutivo dell'architettura, dai tempi degli antichi romani sino alle ultime opere di Terragni, affermando la necessità di un recupero della tradizione, senza però abbandonare il tema funzionalista. «In tutti i tempi, i creatori hanno determinato con chiarezza i postulati progressivi dell'arte della costruzione e hanno concretizzato il fenomeno dell'Architettura. Dichiarando gli atti dimostrativi di una evoluzione architettonica continua e delimitandone le finalità ultime, hanno sempre concepito le loro idee – nel quadro delle teorie funzionali – sostenendo il quadrinomio trasfigurativo: ordine, armonia, ragione, perfezione che ancora oggi nobilita l'opera degli innovatori.»⁴⁶

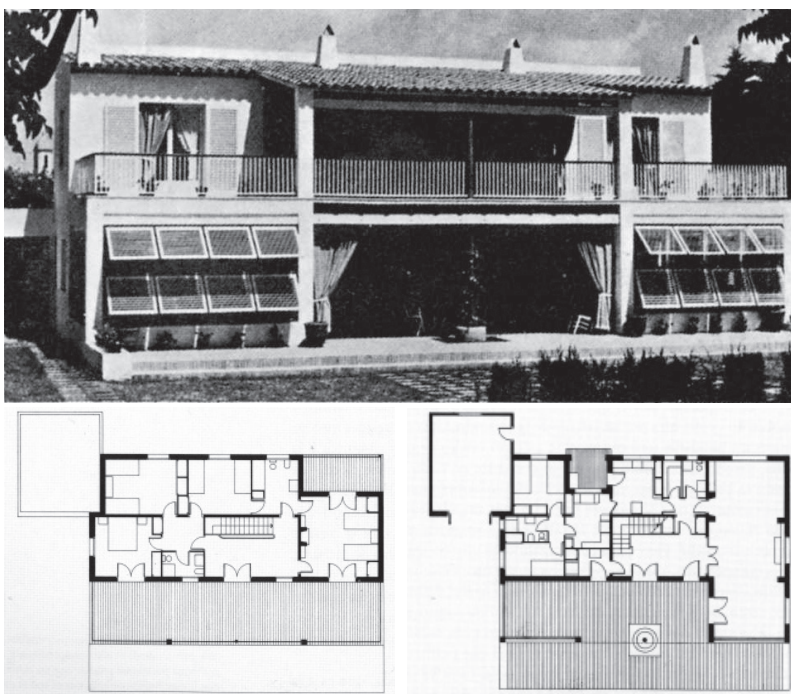


Fig.18: José Antonio Coderch, Casa Garriga Nogués, Sitges 1947. Immagine del fronte principale e piante piano terra e primo piano.

45. Si rimanda alla trascrizione della conferenza nell'articolo ALBERTO SARTORIS, *Las fuentes de la nueva Arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12, 1950, pp.38 – 47.

46. *Ibidem*, p.38.

Dopo questo primo contatto con la cultura architettonica internazionale del dopoguerra, José Antonio Coderch ha occasione di incontrare, alla V Assemblea Nazionale di Architetti che si tiene a Barcellona, Gio Ponti. Questi, nel visitare l'esposizione di Architettura Contemporanea Ispanoamericana del 1949, nota, all'interno di una serie di progetti mediocri, la casa Garriga Nogués (Sitges, 1947) dell'architetto catalano, che «nonostante il tetto in coppi, i camini e i dettagli mediterranei, offre un'attenta composizione astratta della facciata, il cui piano si definisce solo attraverso un sottile intreccio di linee, e i portici e le persiane diluiscono la frontiera tra interno ed esterno.»⁴⁷

Questo primo incontro con Ponti costituirà l'avvio di una relazione che proseguirà attraverso la pubblicazione su «Domus» di diversi progetti di Coderch, corrispondente per la Spagna della rivista italiana (a cui si deve la comparsa in Italia di diverse opere del *realismo* catalano, tra cui l'edificio per abitazioni operaie di Bohigas e Martorell⁴⁸) e con l'invito ad allestire il padiglione spagnolo alla IX Triennale di Milano del 1951 dedicata alle arti decorative.

È da sottolineare come Coderch utilizzi questa occasione per esplicitare gli elementi della propria poetica: una grande persiana bianca, utilizzata come diaframma tra interno ed esterno, è accostata ai quadri di Miró o alle sculture di Oteiza, insieme ad elementi della tradizione come opere del romanico catalano, oggetti di Ibiza e di Cáceres.⁴⁹ «Lo spazio si disgrega in superfici di natura facilmente identificabile, la cui relazione però non è abituale. Il costante riferimento ad

*Coderch alla IX
Triennale di Milano
del 1951*

47. KENNETH FRAMPTON; RAFAEL DIEZ BARREÑADA; ORIOL BOHIGAS; ELÍAS TORRES, *José Antonio Coderch. Casas*, 2G Ediciones, Barcelona 2006, p.14.

48. Si rimanda all'articolo REDAZIONE, *Case per operai a Barcellona*, in «Domus» n.377, aprile 1961, pp.1 – 2.

49. Per una descrizione del padiglione spagnolo della IX Triennale di Milano attraverso gli occhi di Bohigas si rimanda al suo articolo *9 comentarios a la 9.ª «Triennale di Milano»*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.15 – 16 1953, pp.46 – 50.

elementi familiari ci fa pensare, erroneamente, che si tratta di una evocazione tradizionalista. C'è una continuità, interpretata in forma personale, che ci permette di immaginare un'espressione simile al surrealismo.»⁵⁰

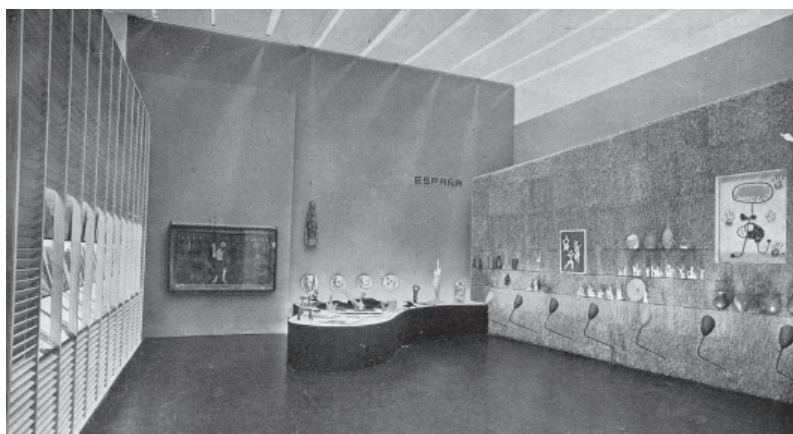


Fig.19: Il padiglione della Spagna curato da Coderch alla IX Triennale di Milano del 1951.

L'influenza di Ponti nell'opera di Coderch è rintracciabile anche a livello progettuale, soprattutto a partire da alcune case realizzate dall'architetto italiano, come la Villa Marchesano (1937 – 1938) e la villa Donegani, entrambe a Bordighera (Imperia) in cui «si riscontrano già costruzioni bianche sviluppate in una amalgama di volumi cubici.»⁵¹

Queste residenze sono paragonabili ai primi progetti sviluppati da Coderch, insieme a Manuel Valls, sulla costa catalana come la casa Pérez – Mañanet a Sitges del 1946. In entrambi i casi si nota un forte legame con la cultura mediterranea dell'abitare, in cui il passaggio tra spazio interno ed esterno è mediato dalla presenza di un portico che diventa la proiezione del soggiorno verso il giardino. Come in Coderch, le case di Ponti sono legate «all'idea di un indissolubile rapporto tra architettura mediterranea e paesaggio»⁵², senza però

Non è di geni che abbiamo bisogno

L'influenza a livello progettuale di Ponti

50. MARTA CERVELLÓ, *Notas sobre Coderch y la Trienal de Milán*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.174, 1987, p.44.

51. RAFAEL DIEZ, *Coderch. Variaciones sobre una casa*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona 2003, p.19.

52. SERGIO POLANO, MARCO MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 2005 (prima edizione 1991), p.301.



Fig.20: Gio Ponti, Villa Marchesano, Bordighera (IM) 1937–38. Il patio.

Fig.21: Gio Ponti, Villa Donegani, Bordighera (IM) 1940. Vista dell'esterno.

Fig.22: José Antonio Coderch, Manuel Valls, Casa Pérez – Mañanet, Sitges 1946. Vista dal giardino.

abbandonare alcuni elementi figurativi propri del razionalismo tra le due guerre, come le ampie vetrate o il tetto piano. Nella casa catalana, al contrario, sono gli elementi della tradizione ad emergere rispetto ai piani bianchi della volumetria incisa da aperture di ridotte dimensioni, come i camini, o la copertura a falde rivestita in coppi.

«Le nostre pagine che sono, a stretto punto di vista professionale, le meno tecnicamente informative del mondo, ambiscono ad essere le più informative nella presentazione di valori di architetture e di uomini.»⁵³ Con queste parole Ponti introduce l'edificio nella *calle* Compositor Bach (Barcellona 1958) di Coderch, subito dopo lo scritto dell'architetto catalano *Non è di genii che abbiamo bisogno*⁵⁴, quasi a confermare la propria adesione al “credo coderchiano” sull'architettura, sulla necessità di abnegazione per la professione e sul recupero della tradizione.

«No, non credo che sia di genii che abbiamo bisogno... E neppure credo che abbiamo bisogno di pontefici dell'architettura, o di grandi dottrinari. Qualcosa di una tradizione viva è ancora nelle nostre mani, e valgono ancora molte vecchie dottrine morali a reggere il nostro mestiere di architetti e noi stessi. Credo che abbiamo bisogno soprattutto di buone scuole e buoni maestri...»⁵⁵



53. GIO PONTI, *Casa a Barcellona*, in «Domus» n.384 novembre 1961, p.1.

54. JOSÉ ANTONIO CODERCH, *Non è di genii che abbiamo bisogno*, in «Domus» n.384, novembre 1961, s.p.

55. Ibidem, s.p.

Un recupero della tradizione che in Coderch, come in Ponti, si deve piegare al servizio della propria architettura, e soprattutto alla plasticità della forma. A conferma di ciò vale la pena considerare come Ponti giudichi la Torre Velasca dei B.B.P.R., edificio simbolo della teoria delle *preesistenze ambientali*: «Pur rendendomi conto, e con tutto il rispetto, dei pensieri (per dirla alla Nervi: l'architettura si fa coi pensieri) che l'hanno ispirata e delle sue motivazioni stilistiche ed ambientali, io amo la Velasca nell'atto e valore di *creatività architettonica* che essa rappresenta, e l'indicazione formale che in essa si esprime e propone, considerandola anche come fatto architettonico in sé, fuori da riferimenti ambientali e tradizionali.»⁵⁶

Gio Ponti sulla Torre Velasca

3.2.2 BOHIGAS/CODERCH

DUE DIFFERENTI VISIONI DEL RECUPERO DELLA TRADIZIONE

«J.A. Coderch permane come una figura enigmatica e ambigua nell'architettura del dopoguerra [...] e questo non tanto per la sua posizione ideologica, che si è sempre mantenuta fedele ad alcuni principi personali indiscutibili, quanto per il tipo di accettazione di cui ha goduto; sempre, e spesso acriticamente, è stato riconosciuto come maestro indiscutibile e *pater familias* delle generazioni successive, e questo nonostante l'estrema diversità di idee e di comportamento rispetto agli altri architetti.»⁵⁷

Certamente Coderch è stato considerato da Oriol Bohigas un punto di riferimento, soprattutto per alcuni caratteri della sua opera che, da un lato, confermavano una certa continuità

56. GIO PONTI, *Esistenza ambientale. Conservazione ambientale. Creazione ambientale*, in «Domus» n.378 maggio 1954, s.p.

57. ANTONIO PIZZA, *José Antonio Coderch, o las coincidencias imposibles*, in «Anals d'arquitectura» n.3, 1983, p.94.

rispetto all'eredità architettonica catalana, come l'inclusione di alcune matrici espressioniste⁵⁸, già comparse all'interno dei progetti del G.A.T.C.P.A.C., e dall'altro recuperavano, in modo colto e consapevole, la tradizione culturale locale.

A tal proposito è utile ricordare l'adesione di Coderch al Grup R (il gruppo tenne la sua prima riunione nel 1951 proprio nel suo studio) e il suo coinvolgimento nel Team X, due esempi dell'apparente volontà di partecipare ad un dibattito per il recupero della tradizione che valicasse i confini nazionali per inserirsi all'interno del contesto europeo. In realtà Coderch uscirà dal primo nel 1953, mentre la sua partecipazione al secondo sarà frammentaria ed incostante: «Da quando faccio parte del Team X, i miei interventi non hanno corrisposto ai miei desideri di essere utile nel modo in cui avrei voluto. Credo, senza dubbio, che sia conveniente continuare ad appoggiare il lavoro dei miei compagni, anche se solo con le mie inquietudini e la mia presenza.»⁵⁹ Probabilmente Coderch, che non aveva mai apertamente appoggiato i movimenti architettonici ed artistici, vedeva in questi gruppi la possibilità di incubare nuovi geni, nuovi profeti dell'architettura.

Il recupero della tradizione diventa allora un fatto necessario a livello morale, come parte integrante di un'etica professionale intransigente, costruita giorno per giorno attraverso sacrifici e rinunce che superi le mode del momento: «Io sfido chiunque a trovare una barbarie architettonica risalente a più di centocinquanta anni fa. Nei paesi, più lentamente contaminati dal mondo moderno, l'architettura non arrivò a corrompersi fino a sessanta o settant'anni fa. Non è mai esistita una casa

Il Grup R e il Team X per Coderch



Fig.23: Riunione del Team X a Spoleto del 1976. Da sinistra: Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyck, Peter Smithson, Brian Richards, Pancho Gedes, Alison Smithson, Gustavo Coderch, José Antonio Coderch e Jaap Bakema.

58. Riguardo all'isolato per abitazioni di Sarrià (Las Cocheras) realizzato a Barcellona nel 1968 Piza scrive: «Particolarmente interessante è l'enfasi che assume l'emergenza dei volumi sui tetti terrazzati, che ancora una volta ci avvicina a Gaudí ed alla presenza di entità definite dal punto di vista scultoreo sul tetto della Pedrera, per esempio.», *ibidem* p.112.

59. Dalla lettera inviata ad Alison Smithson dall'architetto catalano contenuta in KENNETH FRAMPTON; RAFAEL DIEZ BARREÑADA; ORIOL BOHIGAS; ELÍAS TORRES, *José Antonio Coderch*, op.cit, p.139.

brutta, non integrata nell'ambiente fino a questi giorni, e questo in qualunque luogo; da allora gli architetti hanno smesso di essere costruttori, di adeguarsi alla terra in cui sono nati per riferirsi a modelli internazionali, e tutto questo in funzione di una civilizzazione universale.»⁶⁰ Sostanzialmente distante è invece l'atteggiamento di Bohigas che vede nel recupero della tradizione, ed in particolare di quella architettonica catalana, un mezzo per l'affermazione della Scuola di Barcellona nel panorama europeo, costruendo un percorso storico critico volto ad affermarne la continuità con i principali movimenti della storia artistica locale.

La distanza di Bohigas da Coderch nel recupero della tradizione

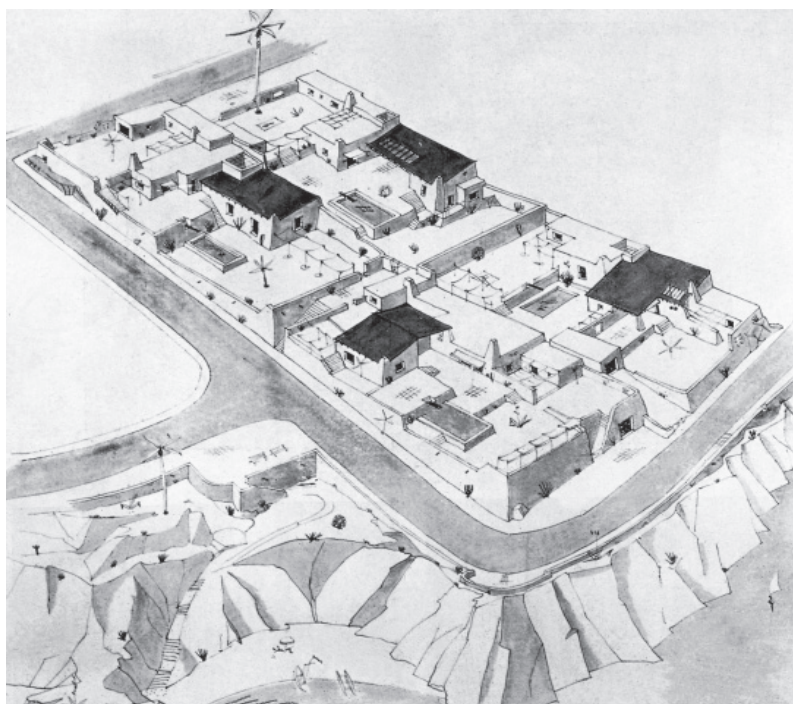


Fig.24: José Antonio Coderch, progetto urbanizzazione Les Forques, Sitges 1945. Vista dell'insieme.

La tradizione diventa la struttura teorica fondativa necessaria per la legittimazione dell'operare architettonico della Scuola e quello di Bohigas un atteggiamento strumentale secondo cui se «gli insegnamenti del passato servono per affermare la propria volontà e gli obiettivi della nostra epoca sono

⁶⁰. Parole di Coderch citate in ANTONIO PIZZA, *José Antonio Coderch...*, op. cit. p.102.



Fig.25: M.B.M. Arquitectes, Casa del Pati, Barcellona 1962–64. Vista del fronte principale.

L'idea di città di Coderch

La tradizione si piega alla forma

chiaramente riconoscibili, non ci sarà nessun pericolo d'errore o di eclettismo.»⁶¹ Nonostante questa sostanziale differenza dei due atteggiamenti nel recupero degli elementi tradizionali, vi è un fatto che accomuna entrambi: il rifiuto degli caratteri formali preconcetti derivanti dal Movimento Moderno tra le due guerre⁶², senza però abbandonarne i principi fondativi.

In Coderch questo fatto emerge soprattutto nell'idea di città espressa negli interventi alla scala urbana, come l'isolato di sei blocchi di edifici per abitazioni per il Banco Urquijo del 1967 e in quello di Sarrià del 1968 (Las Cocheras), in cui i fronti segmentati delimitano e caratterizzano gli spazi collettivi di pertinenza degli abitanti.

«Personalmente, la conformazione delle strade che seguono principi urbanistici un po' antiquati, di blocchi rettangolari collocati alcuni in un senso ed altri nell'altro, generalmente con una disposizione ortogonale, mi conferisce una sensazione di assoluta tristezza. [...] Il Movimento Moderno ha trionfato praticamente in tutto il mondo, ed io ho lottato più che ho potuto per questo e il risultato è stato abbastanza triste, perché trovo che nell'epoca dell'accademismo la qualità media dell'architettura fosse molto più alta di quella che abbiamo adesso.»⁶³

Il recupero della tradizione, oltre che un ostentato legame con gli aspetti morali della professione, in realtà riveste per Coderch un'importanza decisiva per l'elaborazione di una personale poetica: egli, infatti, senza mai cadere in forme di populismo folcloristico, ma con un atteggiamento sempre raf-

61. JÜRGEN JOEDICKE, 1930 – 1960. *Trente Ans d'Architecture*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui» settembre – novembre 1960, citato in ORIOL BOHIGAS, *Entre el Pla Cerdà...*, op. cit. p.17.

62. Per quanto riguarda il rapporto col Movimento Moderno di Oriol Bohigas, si rimanda al paragrafo 3.1.3 *La reinterpretazione in chiave "logica" e critica delle istanze del Movimento Moderno come premessa per la legittimazione del realismo all'interno di questa ricerca.*

63. JOSÉ ANTONIO CODERCH, *Intervención durante una sesión de crítica sobre el edificio El Girasol*, in «Arquitectura» n.167, 1967, citata in ANTONIO PIZZA, *José Antonio Coderch...*, op. cit. p.109.

finato, piega gli elementi tradizionali a servizio della propria architettura, rendendoli mezzi espressivi per la definizione plastica dei volumi.

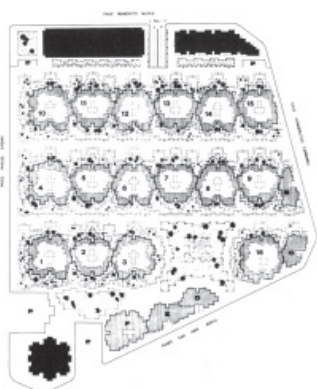


Fig.26: José Antonio Coderch, Isolato di abitazioni a Sarrià (Las Cocheras) 1968. Planimetria generale e vista di un edificio. Gli elementi in copertura rimandano ai camini di Gaudí nella Pedrera.

A differenza di Bohigas⁶⁴ (e della Scuola di Barcellona in generale), che vede nel dettaglio costruttivo e nella forma archetipa il mezzo di comunicazione privilegiato per poter accedere alla cultura bassa, in Coderch i principi della tradizione diventano strumento per la conferma di una personale (ed aristocratica) idea di architettura, che trova profondi radicamenti nel *locus*, mantenendo al tempo stesso forti caratteri di autonomia espressiva.



Fig.27: Montaggio di immagini di architetture vernacolari di José Antonio Coderch.

64. Nonostante trattino di *industrial design* sono chiarificatrici le parole di Bohigas: «Il prodotto medesimo, per la forma in cui è fabbricato, per l'utilizzo che ci si aspetta da esso, per la plastica che risponde in maniera coerente alla nostra cultura, per l'essenza e non l'apparenza della società a cui è diretto, ha proprie esigenze, nonostante le masse utilizzatrici non lo gradiscano. Il prodotto deve forzare il pubblico verso alcuni percorsi, verso le strutture sociali, verso una cultura in cui la sua funzione, la sua forma, il suo prezzo e la sua diffusione vengano integrati» ORIOL BOHIGAS, *Contra una arquitectura adjektivada*, Editorial Seix Barral, Barcelona 1969, p.67.

3.2.3 BOHIGAS/ROGERS

LA DECLINAZIONE IN CHIAVE CATALANA DELLE “PREESISTENZE AMBIENTALI”

«In realtà quello che questa nuova generazione italiana ci propone è di eliminare e fare uscire la degenerazione manierista in cui è caduta quella che potremmo chiamare la fase polemica del Movimento Moderno. Traghettono questo movimento, dalla posizione di lotta e di impegno per una propria definizione, così utile negli anni Venti e Trenta, ad una nuova tradizione viva e ad un nuovo realismo, che si sta già profilando come un'esigenza delle nuove generazioni.[...] In questo senso quindi, gli italiani sono riusciti ad introdurre il rispetto per gli ambienti tradizionali, per le tanto discusse “preesistenze ambientali”, per i contesti urbani, per le forme e gli elementi locali, e soprattutto la rinascita di antichi concetti spaziali [...].»⁶⁵

*Recupero della
tradizione moderna e
realismo*

Ciò che interessa maggiormente Bohigas nella rielaborazione in chiave locale dei fondamenti teorici proposti dal gruppo degli architetti milanesi stretti intorno alla «Casabella – Continuità» di Rogers sono essenzialmente due aspetti: il recupero della tradizione che include soprattutto quella moderna sviluppatasi tra le due guerre, e il *realismo*, inteso come sincerità costruttiva, come fatto sociale, economico e politico.⁶⁶

65. ORIOL BOHIGAS, *Rogers e “Casabella”, un nou camí de l'arquitectura?* in «Serra d'Or» n.9, settembre 1961, p.25.

66. È utile, a tal proposito, riportare alcune parole di Rogers dal suo celebre editoriale *Continuità*: «L'indice, il motto di questo nostro modo di sentire è nella parole *Continuità*, che abbiamo impresso sopra al vecchio titolo, giacché vogliamo ricordare l'impegno che ci siamo assunti: ed è nella modestia di accettare un'eredità e nella presuntuosa speranza di esser capaci d'amministrarla. [...] Non siamo né idolatri, né iconoclasti: amiamo i Maestri (della storia contemporanea e della passata), riconoscendo, con gioia, il nutrimento che abbiamo ricevuto dal loro esempio, ma non rinunciamo alla parte più gelosa del nostro spirito che riserviamo al giudizio sereno d'ogni esperienza. [...] Rifiutando ogni cliché e, all'opposto, anche ogni agnosticismo, la nostra scelta non potrà puntare che su quelle manifestazioni dove ci sarà parso di individuare quell'anelito di libertà di cui i prodotti dell'architettura (vale a dire dell'arte) simboleggiano l'effetto sublime del processo storico nella determinazione delle sue cause economiche.» ERNESTO NATHAN ROGERS, *Continuità*, in «Casabella – Continuità» n.199, dicembre 1953 – gennaio 1954, pp.2 – 3.

Partendo dalle riflessioni introdotte da Ernesto Nathan Rogers attraverso i propri scritti, Bohigas interpreta la storia come un *continuum*, senza salti o rotture, una concatenazione di eventi che, riletta in chiave logica e critica, sia capace di costruire le premesse necessarie per fornire una direzione all'operare architettonico. «Il neoralismo è il ritorno alla ragione e l'unica forma per passare "razionalmente" dai prototipi degli anni pionieristici al successivo adattamento alle condizioni esatte dell'uomo e della natura, alle esatte premesse sociologiche, tecniche, economiche e politiche.»⁶⁷

Recupero della tradizione che si distingue in due aspetti fondamentali: da un lato continuità con i fondamenti dell'insegnamento dei Maestri del Movimento Moderno, e dall'altro necessità di riconsiderare la tradizione spontanea e popolare come parte integrante ed insostituibile della cultura di un luogo, necessaria alla costruzione di una dialettica tra nuova architettura e contesto. «Risulta, spero, anche da questi scritti, che mi sono inserito nel movimento moderno dell'architettura non solo per naturale identità storica o per contagio, ma per il convincimento che il modo di contribuire, in questi tempi, al processo di idee, consiste nell'accogliere entro la propria coscienza le realizzazioni di esperienze più vaste (beninteso col rifiutare ciò che non giova al nostro mondo interiore e col potenziare, mediante gli apporti personali, quanto è riconoscibile come valido nelle opere dei predecessori). La tradizione non è che la compresenza delle esperienze: è sia la convalida delle emergenze permanenti, sia l'energia delle mutazioni; le une e le altre concorrono allo sviluppo di nuovi effetti infinitamente attivi (o, meglio, sempre attivi finché vi siano nuove coscienze disposte ad inserirsi nella attiva fenomenologia della storia).»⁶⁸

67. ORIOL BOHIGAS, *Cap a una arquitectura realista*, in «Serra d'Or» n.5, maggio 1962, p.20.

68. ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura...*, op. cit., p.21.)

All'interno di questo continuo confronto tra tradizione moderna e storia, Bohigas introduce nella polemica realista una forte componente etica dell'operare architettonico, intimamente legata alla sua traiettoria professionale che ha affrontato temi dalla forte connotazione sociale come la casa popolare, le attrezzature collettive o il recupero di zone degradate. Quella che propone è «un'architettura "civica", inserita in una lotta generazionale per il miglioramento della società, che connota una posizione di rottura rispetto all'accademismo contemporaneo e alle repressive condizioni politiche franchiste.»⁶⁹

*La responsabilità
"civica" del progetto di
architettura*

Per Bohigas, così come per Rogers, il progetto deve assumersi la responsabilità di queste problematiche che vanno al di là delle tematiche figurative, considerandole elementi necessari per rispondere con precisione alle richieste provenienti dalla realtà contingente, inserirle all'interno del programma architettonico e, solo successivamente, tradurle in forme che entrino in rapporto dialettico con l'intorno. In questo modo vengono operativamente coinvolti il recupero della tradizione moderna, col suo approccio razionale ai problemi, e le "presistenze ambientali", attraverso una soluzione architettonica che si ponga in relazione diretta con il carattere storico del tessuto urbano in cui si inserisce.

«Come vedremo nell'analisi della Torre Velasca, il problema della integrazione formale del progetto si affronta in una tappa del progetto in cui questo è già configurato funzionalmente. L'opera entra in una dialettica con l'intorno a partire da alcuni dati determinati. Questa è la parte che potremmo chiamare di dialettica formale, giacché l'integrazione parte dalla base, ovvero dalla funzione che l'edificio dovrà svolgere nel quadro urbano.»⁷⁰

69. ANTONIO PIZZA, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura...*, op. cit., p.110.

70. Juan Fernando de Mendoza Sans, *El grupo BBPR en Milán. Problemas de integración arquitectónica. La Torre Velasca*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.67, 1967, p.14.

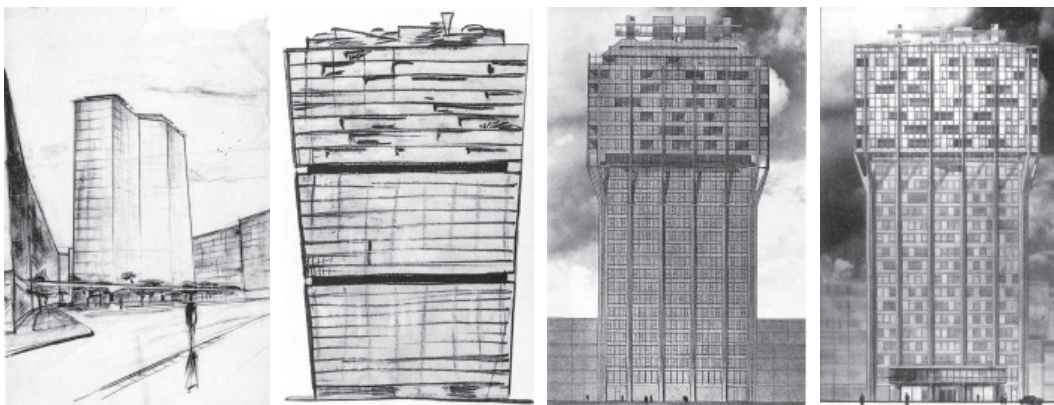


Fig.28: B.B.P.R., Torre Velasca, Milano 1951-57. Alcune delle tappe dell'elaborazione progettuale.

Per concretizzare questo atteggiamento risulta necessario il rifiuto di qualunque ideologia utopica, perché irrealizzabile, e l'accettazione delle condizioni (economiche, sociali, politiche, ecc...) contemporanee, nell'elaborazione di strumenti operativi che trovano le proprie radici nell'atteggiamento critico razionalista e nel recupero della tradizione. «Si tratta, in conclusione, dell'affermazione inequivocabile della "professione", lontana dal fascino di idealismi radicali, rafforzata da un prosaico realismo, elevata e sostenuta da una impegnata produzione teorica.»⁷¹

Dal punto di vista operativo, oltre alla considerazione, nell'iter progettuale, delle cosiddette "preesistenze ambientali", Bohigas rintraccia un altro elemento che ha influito enormemente sulla configurazione architettonica delle opere catalane di quel periodo: il nuovo ruolo attribuito alla facciata, non considerata semplicemente come il prodotto delle condizioni interne dell'edificio, bensì come «un elemento con una propria personalità, tanto condizionato dall'edificio come dalla strada, così importante come un fatto urbanistico.»⁷²

Nel riferirsi al mondo della cultura architettonica italiana Bohigas sembra intuire anche alcuni pericoli legati per

Il ruolo urbano del fronte

71. ANTONIO PIZZA, *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura...*, op. cit., p.110.

72. ORIOL BOHIGAS, *Rogers Aspectos ya históricos en la obra de Vico Magistretti*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.72, 1969, p.37.

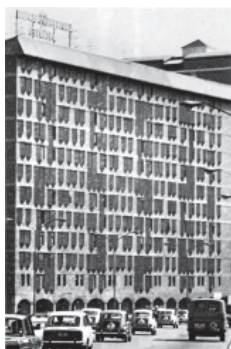


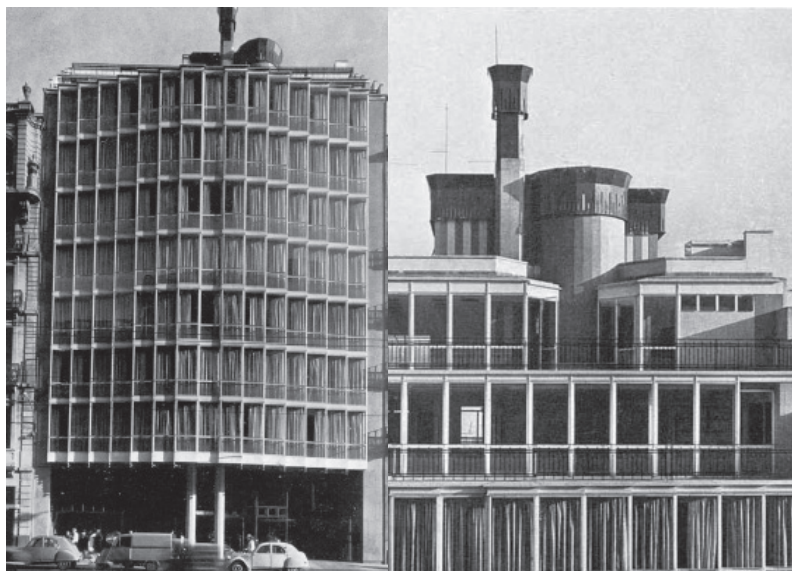
Fig.29: M.B.M. Arquitectes, Edificio per appartamenti sull'avinguda Meridiana, Barcellona 1960 – 64. Il rapporto del fronte principale con la città.

lo più al recupero della tradizione locale: il *revival* ed un atteggiamento aristocratico e conservatore in opposizione allo sviluppo dell'industria, in netto contrasto rispetto alle istanze sociologiche che la professione dovrebbe affrontare.

«Su tutta una serie di risultati positivi è necessario evidenziare in questo gruppo italiano qualche nota negativa [...]: il pericolo che, per fuggire dall'appiattimento figurativo, si cada in un altro, ancora meno giustificato ed ancora più inoperante, come il semplice *revival* [...]»

E ancora: «Può essere che in questo necessario rispetto per la "realtà", si arrivi ad un certo atteggiamento conservatore. Perciò questa architettura è stata spesso accusata di un approccio aristocratico, di una grave deformazione anti – industriale [...]»⁷³

Fig.30: B.B.P.R., Edificio della Hispano Olivetti, Barcellona 1960 – 64. Vista del fronte principale e dettaglio dei volumi tecnici in copertura. Riguardo a quest'opera scrive Bohigas: «Per questo e perché abbiamo saputo che Belgiojoso, Peressutti e Rogers stanno per iniziare un grande edificio amministrativo sulla Ronda, speriamo che vengano ad orientare e confermare il nostro nuovo "realismo".»



73. ORIOL BOHIGAS, *Rogers i "Casabella"...*, op. cit., p.26.

3.2.4 BOHIGAS/GARDELLA

ELEMENTI COMUNI NELLA DEFINIZIONE DEGLI SPAZI DELLA CASA

L'influenza dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, ed in particolare di alcune figure di spicco legate alla scuola milanese, ebbe una forte ripercussione, sia a livello metodologico, che progettuale, sugli ambienti culturali catalani.

È lo stesso Bohigas a sottolinearne l'importanza durante un incontro presso il suo studio⁷⁴: « In quel periodo eravamo molto influenzati dal gruppo italiano rappresentato da Gardella e dalla sua “scuola” e dal gruppo di «Casabella – Continuità» di Ernesto Nathan Rogers. Ci colpiva profondamente l'aspetto fortemente plastico dei progetti pubblicati sulla rivista. E questo fatto non riguardava solo noi, ma tutta la mia generazione, includendo anche quelle personalità che affermavano il contrario, presumendo un'autonomia intellettuale molto forte. Sono convinto, ad esempio, che José Antonio Coderch, nonostante si ostinasse a sostenere che i suoi riferimenti figurativi fossero quelli della tradizione catalana, fosse molto affascinato ed attratto dall'ambiente culturale italiano.»

*I riferimenti
progettuali italiani*

Risulta allora utile, per capire fino a che punto gli architetti catalani si siano spinti nella reinterpretazione dei temi progettuali relativi all'abitazione provenienti dall'Italia, mettere a confronto alcune opere significative realizzate nelle due nazioni in quel periodo.

Come già espresso nell'individuazione dei principi del progetto⁷⁵, uno dei principali riferimenti per la realizzazione di edifici residenziali di Bohigas e Martorell era Ignazio Gardella, soprattutto per la plasticità e l'idea di casa espresse in opere come la Casa per impiegati Borsalino (Alessandria 1948

74. Si rimanda all'intervista ad Oriol Bohigas riportata in Appendice.

75. Si rimanda al paragrafo 2.1.4 *Continuità dei piani*.

– 1952) o le case a schiera dell'intervento INA – Casa di Cesate (Milano 1951 – 1956)⁷⁶, delle quali si ritrovano alcuni elementi nell'edificio di carrer Pallars e in quello dell'avinguda Meridiana.

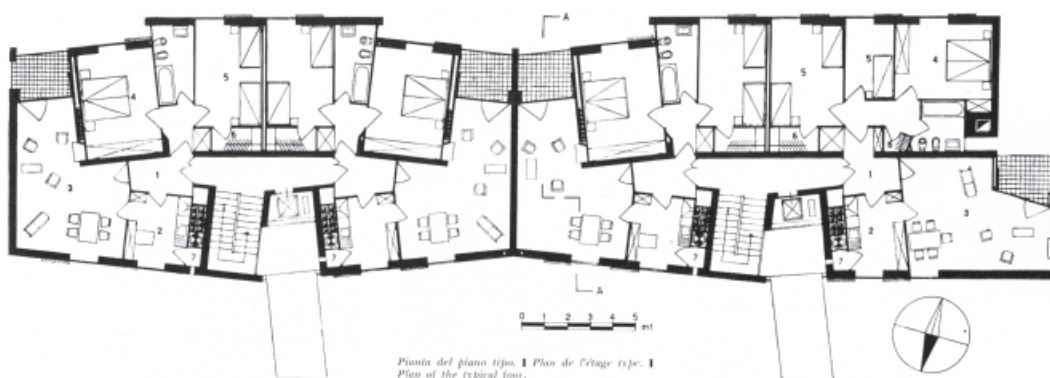


Fig.31: Ignazio Gardella, Casa per impiegati Borsalino, Alessandria 1948 – 52. Piano tipo.

La configurazione dei fronti legata alla spazialità interna

Il primo punto di contatto è la volontà di dare riconoscibilità, individualità agli alloggi sul fronte, negando i blocchi razionalisti, che per Gardella rappresentavano «quei blocchi dell'area di Milano Verde, progettata durante la guerra da Paganò ed altri, che non aveva mai completamente accettato, per essere, a suo giudizio, “troppo schematici”.»⁷⁷

Gardella però, soprattutto nell'edificio di Alessandria, radicalizza questo aspetto mediante la divisione della casa nei suoi elementi costitutivi resi chiaramente percepibili sui due fronti: «ognuna di queste parti si dispone nelle migliori condizioni possibili, nella migliore relazione con le altre.»⁷⁸ I due fronti, così come nella casa al Parco di Milano, identificano «due parti della casa che si differenziano e mutuamente sottolineano la propria identità volumetrica.»⁷⁹ In Gardella è l'esterno ad adattarsi alla configurazione spaziale interna, mentre in Bohigas e Martorell sembra avvenire il contrario: gli ambien-

76. Ignazio Gardella con F. Albinì, G. Albricci, L.B. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers, Quartiere INA – Casa a Cesate (Milano) 1951 – 1956.

77. ANTONIO MONESTIROLI, *Una reflexión sobre la casa...*, op. cit., p.36.

78. Ibidem, p.39.

79. Ibidem.

ti della casa si adattano alle superfici inclinate dei fronti. La spazialità interna della casa e l'uso della luce per caratterizzarne la percezione sono però gli elementi a cui gli architetti catalani sembrano maggiormente rifarsi nell'elaborazione dei loro progetti⁸⁰. Se si confrontano le planimetrie dell'edificio per abitazioni operaie di *carrer Pallars* e il piano terra di una unità abitativa dell'intervento di Cesate di Gardella si può notare come in entrambi i casi vi sia una progressione spaziale che, dall'ingresso, introduce il visitatore nella parte più privata dell'alloggio.



Fig.32: Ignazio Gardella F. Albini, G. Albricci, B.B.P.R., Quartiere INA – Casa a Cesate (Milano) 1951–56. Il fronte con i piani inclinati della zona giorno.

Già a partire dall'interpretazione del tema della soglia, leggermente rialzata rispetto al piano di campagna ed arretrata dal filo stradale, si intuisce la volontà, da parte dell'architetto milanese, di configurare un ambito di transizione tra pubblico (la strada) e privato (l'interno dell'abitazione). Da questo punto l'articolazione spaziale si articola essenzialmente in tre momenti (come avviene nell'edificio Borsalino): il primo è lo spazio allungato che consente l'accesso al piano superiore delle camere e alla zona pranzo. Questo primo momento anticipa,

⁸⁰. Per l'idea di casa di Bohigas e Martorell, molto vicina a quella di Gardella, si rimanda al paragrafo della ricerca 2.2.2 *Pallars/Meridiana: gli ambiti della casa e l'uso della luce*.



Fig.33: La relazione tra cucina e zona giorno in un alloggio tipo dell'edificio per abitazioni operaie di carrer Pallars.

attraverso la sezione variabile, la dilatazione spaziale che si verificherà nella zona giorno, schermandola visivamente dalla cucina, che rimane però a diretto contatto con essa. La sezione variabile viene inoltre utilizzata per attrezzare il muro di separazione tra la zona di ingresso e la cucina, come succede nell'edificio di *carrer Pallars*.

Nel descrivere la continuità spaziale tra cucina e soggiorno Bohigas afferma: «tra l'ingresso e la cucina c'era un muro di separazione basso e una scansia per riporre piatti e pentole, e tra la cucina e il soggiorno una tenda (anche qui si riscontra la ricerca di una certa ruralità). Alla fine però tutti gli occupanti chiusero la cucina. È un peccato perché si interrompono l'ingresso della luce e la continuità spaziale, tanto importanti in un luogo di dimensioni così ridotte.»⁸¹

Il secondo momento è rappresentato dalla zona pranzo, in continuità con la cucina ma distinta rispetto a quella destinata alla conversazione ed al relax della famiglia, vero cuore dell'intimità domestica. Quest'articolazione, che trova negli elementi di servizio un'occasione di differenziazione spaziale, viene ripresa dagli architetti catalani, sia in *carrer Pallars*, che nell'edificio Meridiana; qui l'individuazione dei diversi momenti della vita della casa viene sottolineata anche con l'utilizzo dei camini che dividono il pranzo dal soggiorno.

Elemento fondamentale per accentuare il passaggio pubblico – privato è, in Gardella come in Bohigas, l'utilizzo della luce: lo spazio destinato alla vita privata della famiglia è quello maggiormente illuminato ed ha un contatto diretto con l'esterno, attraverso la parete obliqua sul fondo che orienta la vista sul paesaggio, garantendo anche una certa *privacy* tra le diverse unità abitative. La riflessione della luce su questo piano inclinato, inoltre, garantisce un'illuminazione anche

L'uso della luce e la differenziazione degli spazi della casa

81. HELIO PIÑON, ORIOL BOHIGAS, JOSEP MARIA FARGAS, *Reposició de la polèmica sobre el realismo*, in «Annals d'arquitectura» n.3 1983, p.39.

agli ambienti della casa più interni, come avviene nell'edificio della Meridiana. In Gardella quindi «tutta la casa prende forma attraverso la puntuale modulazione della distribuzione che sembra seguire i movimenti e le attività degli abitanti interpretando le dotazioni dell'alloggio come pretesto per un adeguamento sensibile dello spazio alle diverse dimensioni della vita domestica.»⁸²

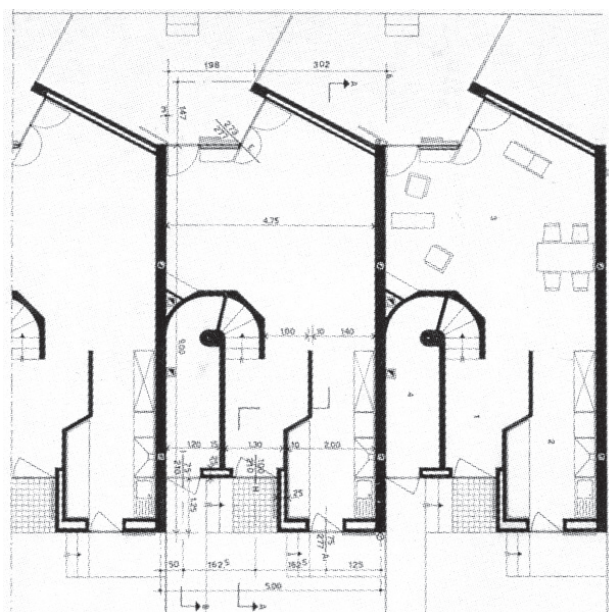
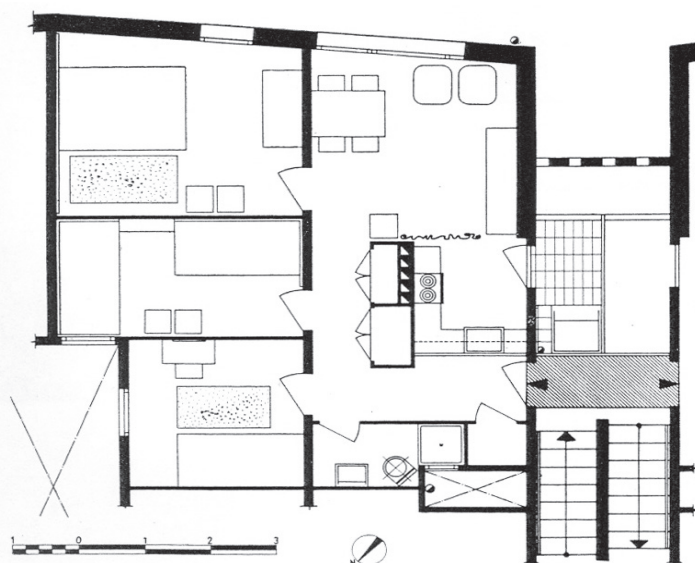


Fig.34: Il confronto tra la pianta tipo di un alloggio dell'edificio di carrer Pallars e quella di Cesate.



82. DARIO COSTI, *Casa pubblica e città...*, op. cit. p.245.

4.

**IL PROGETTO COME CONFRONTO TRA I PRINCIPI
COMPOSITIVI DELL'OPERA ED I CARATTERI DEI LUOGHI**

4.1 IL RESTAURO DEL MODERNO ALLA SCALA URBANA. RICONOSCIMENTO DEGLI ELEMENTI DI VALORE E DEI POSSIBILI LIMITI PER IL CASO DELL'ISOLATO INCOMPIUTO

Il progetto per il restauro urbano dell'isolato alle spalle dell'edificio per abitazioni operaie di Bohigas e Martorell implica la necessità di considerare, oltre all'opera di valore documentario (ritenuta dalla critica storiografica uno dei punti di riferimento della cultura progettuale del *realismo* catalano), anche le relazioni ed i legami che la stessa opera instaura con il tessuto urbano in cui è inserita. Secondo un'ottica legata all'ambito disciplinare del restauro, «il principio che si vuole affermare è che alla conservazione pertiene la tutela del monumento, ma anche del suo effettivo essere percepito come tale, delle condizioni della sua percezione, in ultima istanza, del suo contesto.»¹ Queste considerazioni introducono la necessità di esaminare un terreno d'azione più vasto, che valica i confini dello spazio costruito del manufatto storico, per estendersi al contesto su cui questo irradia la propria influenza attraverso i principi del progetto e come questi si possano integrare e sovrapporre progressivamente con i temi urbani emergenti.

Il contesto nel progetto di restauro

Diventano allora di primaria importanza due questioni. Da un lato, stabilire quali siano i principi progettuali da applicare all'isolato. Dall'altro quali elementi dell'attuale assetto urbano costituiscano, attraverso un processo critico, il frutto di una stratificazione da preservare affinché il monumento venga percepito come tale. Questo poiché «non è il singolo monumento ma l'*ensemble* a costituire il fulcro della valorizzazione, cioè "ogni monumento nel suo assetto divenuto storico e l'immagine della città come oggetto della pietà".»²

1. SANDRO SCARROCCIA, *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905 – 1921)*, Franco Angeli, Milano 2009, p.84.

2. *Ibidem*, p.95. Queste parole si riferiscono al dibattito sulla conservazione del centro storico di Spalato, frutto di una complessa stratificazione.



Fig.1: La permanenza del tracciato storico prima e dopo l'applicazione del Cerdà. Sopra un estratto della carta topografica del 1855 elaborata dallo stesso Cerdà per la redazione del progetto dell'Eixample. Sotto una carta del 1890 dopo l'applicazione della regola insediativa.

Per compiere questa operazione critica risulta però necessaria una premessa che riguarda la particolare conformazione dell'isolato e che introduce ulteriori temi di riflessione.

La *manzana* alle spalle dell'edificio per abitazioni operaie è un caso anomalo rispetto alla rigida morfologia del Plan Cerdà: essa infatti è caratterizzata da una condizione di incompletezza del sistema insediativo che si presenta su due livelli. Il primo, che si potrebbe definire reale (poiché descrive l'attuale e concreta condizione dell'isolato), si riferisce al mancato

compimento dell'isolato secondo la classica conformazione del Cerdà a causa di un tracciato storico presente sin dalla prima metà dell'Ottocento, il *camí* Antic de València. Il secondo, quello ideale (poiché inerente un progetto che sin dalla sua concezione non avrebbe trovato compimento), riguarda l'idea delineata per l'intera *manzana* da Bohigas e Martorell nel 1959 e rimasta definitivamente disattesa, se non per la testata realizzata sul lato sud.

Dalla valutazione di questi primi dati, strettamente inerenti all'area su cui si colloca l'opera, sono emerse due considerazioni sul riconoscimento degli elementi di valore e sulla loro possibile messa in relazione.

La prima riguarda l'attribuzione di valore al percorso storico, testimonianza urbana antecedente l'applicazione del Cerdà, che si configura come elemento da mantenere e preservare all'interno del progetto di restauro. Questo genera però alcuni conflitti che negano un completamento della *manzana* secondo la tipica morfologia ottagonale.

La seconda riguarda la possibilità di intervento in linea con l'incompiutezza dell'isolato e in che modo questa possa essere risolta attraverso il progetto nel rapporto dialettico con la preesistenza storica. Le strade da seguire possono essere due: una configurazione che miri al recupero della tipologia urbana con un parziale completamento (considerando la volontà di mantenere il tracciato) che trovi uno sviluppo in altezza, oppure mediante un atteggiamento più rispettoso dell'opera, che ne evidenzi la mancata (e mai esistita) finitezza, reinterpretando e sovrapponendo i principi dell'opera con le tematiche urbane derivanti dal contesto.³

Il tema dell'incompiutezza dell'isolato

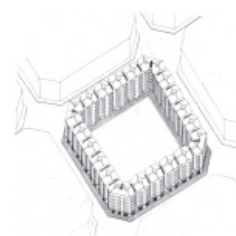
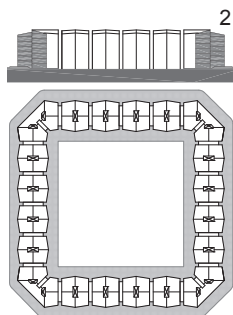
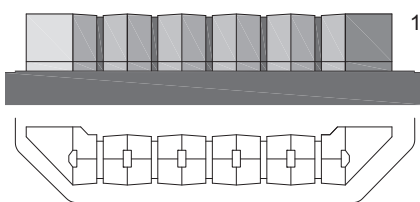


Fig.2: Il progetto per l'intero isolato di *carrer* Pallars proposto da Bohigas e Martorell nel 1959.

3. I due atteggiamenti qui descritti rimandano al dibattito, quanto mai attuale, riguardante il recupero o meno dell'immagine originaria delle opere del Moderno attraverso il progetto di restauro ed il loro conseguente inserimento all'interno di un contesto urbano: «La costruzione di una metodologia finalizzata al recupero di un'immagine originaria si scontra, poi, con le difficoltà di un contesto trasformato, dove la correlazione tra monumento come termine fisso e ambienti urbani che

I principi da restaurare

Fig.3: Gli otto principi del progetto individuati. 1. Lo “Sviluppo Pallars”: la casa scompone l'isolato; 2. Individuale come collettivo; 3. Interno come esterno; 4. Continuità dei piani; 5. Aperture come bucatore; 6. Impianto contro unità della casa; 7. Il progetto del suolo; 8. Il rispetto per la soglia.



4.1.1 L'INDIVIDUAZIONE DEGLI ELEMENTI DI VALORE DERIVANTI DALL'OPERA

Queste considerazioni sulla particolare natura dell'isolato e sul progetto incompiuto di Bohigas e Martorell risultano utili per identificare quali dei principi individuati possano avere una ricaduta alla scala urbana e possano essere sondati, in quanto “proposta di nuovi fondamenti” e “materiale portante della creatività”⁴ per il caso dell'edificio di carrer Pallars con la sperimentazione progettuale. I principi precedentemente individuati attraverso l'analisi dell'edificio nelle sue diverse parti sono e verificati con il confronto con altre opere dello studio catalano sono:

1. Lo “Sviluppo Pallars”: la casa scompone l'isolato;
2. Individuale come collettivo;
3. Interno come esterno;
4. Continuità dei piani;
5. Aperture come bucatore;
6. Impianto contro unità della casa;
7. Il progetto del suolo;
8. Il rispetto per la soglia.

Il primo principio riguardante la scala urbana è *Lo “sviluppo Pallars”: la casa scompone l'isolato* che offre una strategia su come intervenire operativamente sulla morfologia compatta dell'ottagono. La scomposizione della cortina edilizia del Cerdà in elementi percepiti come singoli offre due possibili strade da percorrere. Da una parte può aiutare nella reinterpretazione dell'intenzione originaria di Bohigas e Mar-

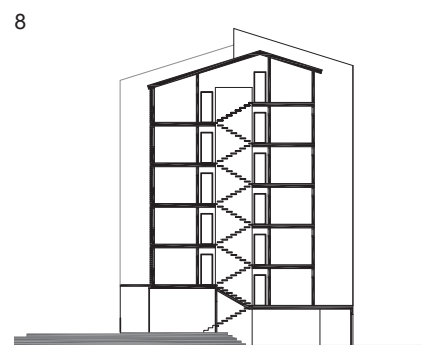
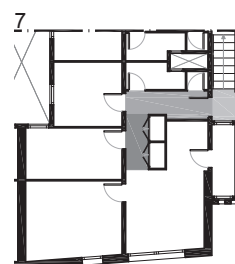
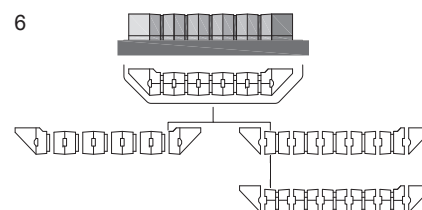
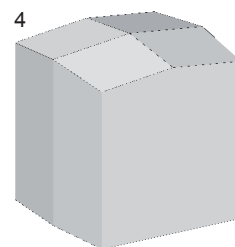
devono rinnovarsi evidenzia l'attualità urbanistica del monumento e la necessità di una sua collocazione ambientale in un contesto di attenzione per il tessuto edilizio e, quindi, di salvaguardia dei beni architettonici diffusi. I termini del restauro si ampliano così alla dialettica tra conservazione ed innovazione, tra linguaggio architettonico del passato e del presente, per ritrovare un denominatore comune ed estendere il discorso al più ampio ambito disciplinare sull'architettura, la città e il progetto.» GIORGIO PEGHIN, *Il restauro del Moderno*, in «Parametro» n.266 ottobre – novembre 2006, p.19.

4. GIUSEPPE ARCIDIACONO, *Il restauro del moderno e il caso – studio Fiera...*, op. cit.

torell di creare un fronte edificato che attribuisce una certa varietà formale alla strada. Questo fatto si ricollega ad un'idea di completamento che, come già sottolineato, è difficilmente praticabile sia per la presenza del tracciato storico, che per il complesso rapporto con la preesistenza. Dall'altro lato, se considerato come regola insediativa, questo principio può costituire la base per delineare alcune giaciture utili alla definizione dei diversi ambiti all'interno del vuoto urbano, senza necessariamente riproporre elementi costruiti.

Il secondo principio da restaurare attraverso il progetto, in coerenza con la prefigurazione immaginata da Bohigas e Martorell nel 1959⁵, è *Individuale come collettivo*, che introduce una propensione dell'interno dell'isolato ad essere trasformato in spazio pubblico.

Questa vocazione risulta evidente se si considera il sistema di attrezzature collettive che gravitano intorno alla *manzana* e le attuali condizioni del tessuto in cui si inserisce l'opera, caratterizzato dalla perdita di codici insediativi chiari e dall'assenza di una definita gerarchia spaziale a causa dello sviluppo contraddittorio della città contemporanea. Questo si collega alla rinnovata percezione dell'edificio per abitazioni all'interno del contesto⁶ e rimanda al principio *Interno come*



5. Si rimanda all'intervista con Oriol Bohigas riportata in Appendice.

6. Ai fini di una riflessione sul rapporto dialettico tra preesistenza (intesa nel senso più ampio del termine) e nuovo intervento, e, di conseguenza, tra restauro e composizione, è utile ricordare alcuni contributi all'interno dell'ambito disciplinare del progetto. Il primo è certamente quello offerto dalla critica operativa di Rogers in diversi scritti. «La prima impressione che si ha considerando la "Chapelle de Ronchamp" come rappresentazione riassuntiva del panorama si avvalorava per gli esami più approfonditi, quando si giunge a cogliere l'essenza dei motivi ispirativi [...], ed è proprio che l'aderenza della composizione alle cose circostanti non è ottenuta attraverso l'imitazione di esse, ma perché lo svolgimento delle forme è il continuo realizzarsi di una eco musicale che, mentre si frange sui muri, li modella; il rapporto biunivoco tra immagine e oggetto è così intenso ed intimo da diventare inscindibile fusione: la causa generante di questa architettura è certamente stata il paesaggio preesistente, ma il ciclo tra causa ed effetto si è fatto tanto serrato che i termini possono essere invertiti.» ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura...*, op. cit. p.129. Un altro contributo a riguardo, considerando la sede in cui è stata sviluppata la ricerca, è senz'altro quello di Pasquale Culotta: «Le considerazioni scientifiche sul progetto architettonico, in questo straordinario ed immaginifico campo di libertà e di vincoli del contesto, spostano le osservazioni svolte sul



Fig.4: M.B.M. Arquitectes. Edificio per appartamenti Eduard Conde, Barcellona 1978 – 79. Il progetto di suolo è utilizzato per caratterizzare i diversi ambiti dello spazio pubblico a servizio dell'edificio.

esterno, attraverso cui ripensare un nuovo ruolo urbano per la preesistenza, in cui i due fronti abbiano la medesima dignità (come era nell'assonometria di progetto) nella valorizzazione dello spazio pubblico.

Un ulteriore elemento da recuperare (e sondare) nel restauro alla scala urbana è *Il progetto del suolo*, tema ricorrente all'interno dell'opera dello studio M.B.M. Arquitectes in particolare e della cultura progettuale catalana in generale, che attraverso una reinterpretazione dei salti di quota tra interno ed esterno della *manzana*, diventerebbe strumento per la caratterizzazione spaziale delle diverse parti dell'intervento.

Gli altri principi dell'opera, qui non direttamente trattati poiché più legati a questioni di carattere tipologico – distributivo e figurativo, forniscono il materiale necessario per l'elaborazione del progetto alla scala dell'architettura, poiché anch'essi hanno giocato un ruolo decisivo nel «processo di costituzione della forma»⁷ dell'edificio oggetto di analisi.

La corona dei centri intorno a Barcellona

caso in esame dalle teorie alla pratica del restauro architettonico. Ne parlo con la consapevolezza di affrontare un ambito professionale che in particolare il mondo accademico italiano ha progressivamente prima circoscritto e poi isolato dall'esperienza e dalla tradizione della progettazione architettonica. Le ragioni sono tante; provengono da un ampio ventaglio di interessi non sempre chiari e di vario genere. [...] Nell'ultimo ventennio si è formato un quadro culturale, scientifico e professionale nuovo rispetto alla tradizione dell'insegnamento in Architettura; un profilo tendenzioso, da discutere e criticare alla luce delle esperienze e degli atteggiamenti progettuali motivati (semplicisticamente) da principi operativi, che si rifanno al restauro conservativo contrapposto al *progetto architettonico della conservazione*. Adoperando il termine *progetto architettonico della conservazione* ho introdotto la questione della *conservazione* nella problematica della strumentale contrapposizione tra restauro e progetto, viva all'interno dell'università soprattutto nel linguaggio miserevole e improprio che segna distanze tra *restauratori* e *compositivi* nel concepimento dell'architettura.» PASQUALE CULOTTA, RICCARDO FLORIO, ANDREA SCIASCIA, *Il tempio – duomo di Pozzuoli. Lettura e progetto*, Officina Edizioni, Roma 2006, p.31. Un'ulteriore precisazione a riguardo, in linea con il Dottorato di Ricerca di Palermo, viene anche da Dario Costi: «Se l'architetto è disvelatore di qualità date, la sua azione trova nella complessità dell'esistente il palinsesto da cui trarre senso. Un'attenzione verso il luogo del progetto che diviene al contempo un farsi carico e un mettersi al servizio, attraverso la ricerca di un equilibrio tra atteggiamento di continuità selettiva con l'esistente e la presa di una distanza critica da esso.» DARIO COSTI, *Attualità e utilità del lavoro compositivo sul restauro e sul moderno*, in EMANUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, FrancoAngeli, Milano 2011, p.35.

7. «In queste circostanze torna del questione del metodo da cui si è partiti nella presente dissertazione, perché è proprio in questi casi che il processo di costituzione della forma torna ad essere nell'architettura moderna (o dovrebbe tornare ad essere)

4.1.2 LA STRUTTURA URBANA DEL DISTRETTO DI POBLENOU

L'applicazione dei principi del progetto alla scala urbana deve necessariamente confrontarsi col contesto in cui si inserisce l'intervento. Per questo motivo risulta utile un'analisi delle principali tappe dell'evoluzione del quartiere di Poblenou che hanno direttamente influito sull'assetto dell'isolato alle spalle dell'opera di Bohigas e Martorell.



Fig.5: Vista aerea di Poblenou nel 1928. Da sinistra a destra: carrer Pallars, carrer Pujades e carrer Lull i Ramon Turró dove si può vedere la chiesa di S. Francesco d'Assisi (in alto).

Durante il XIX secolo Poblenou è un nucleo suburbano collocato lungo il litorale, separato sia fisicamente che amministrativamente dalla città di Barcellona. Così come altri centri minori (si pensi ad esempio a Gràcia, a Sarrià o a Horta) entra a far parte dell'orbita di gravitazione della capitale catalana assumendo una precisa vocazione produttiva: «Il profilo funzionale di questi nuclei sarà ben distinto nel secolo XIX e risaltano per la loro componente industriale: Sant Martí che in un censimento del 1888 presenta più di duecento fabbriche –

materiale costitutivo dell'organizzazione progettuale.» ANDREA SCIASCIA, *Restauro del moderno. Restauro del metodo*, in EMANUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno...* op. cit., p.61.

principalmente nel Clot e a Poblenou – i cui settori principali sono il tessile, la metallurgia e quello alimentare; Sants, con la Spagna industriale e la Fabbrica Güell; Les Corts con Can Batllò nel 1867; la Barceloneta con la Maquinista Terrestre e Marítima e la Nueva Vulcano; Gràcia con piccoli stabilimenti e qualche vapore.»⁸

L'evoluzione di questi centri, che mantengono un nocciolo storico con forma urbana e regole insediative proprie, è connotata dalla forte presenza di attività produttive e di abitazioni operaie e risulta essere il frutto della giustapposizione di due elementi: in primo luogo questo territorio gode fino al 1859 della condizione di zona non edificabile, che ha facilitato l'applicazione dell'*Eixample* senza dover demolire precedenti costruzioni; secondariamente, già prima dell'estensione del Cerdà, sono presenti una serie fatti urbani (tracciati viari, servitù di terreni, *calles de casas*, ecc...) che si sovrappongono alla maglia e ne modificano la morfologia, come avviene per l'isolato quando incontra il *camí* Antic de València.



Fig.6: Confronto tra il fronte marittimo negli anni Settanta e dopo gli interventi delle Olimpiadi del 1992. In entrambi i casi si noti come la Diagonal sia interrotta verso nord.

Dagli inizi del Novecento fino agli anni Ottanta la struttura urbana di Poblenou non subisce sostanziali modifiche, vedendo un'espansione del sistema produttivo verso est che sarà messa in difficoltà dalla crisi industriale degli anni Settanta. Nella decade successiva, però, inizia un periodo di riconversione dell'intero distretto e di apertura verso il litora-

8. JOAN BUSQUETS, *Barcelona. La construcción urbanística...*, op. cit., p.144.



Fig.7: Vista aerea di Poblenou dall'area di Glòries risalente agli inizi del Duemila. Si notino il completamento della Diagonal e i primi interventi del Plan 22@.

le marittimo, incentivati anche dalle celebrazioni olimpiche del 1992. Uno degli esempi di questo processo di riconversione urbana è certamente la Città Olimpica, la cui elaborazione progettuale viene affidata al gruppo M.B.M. Arquitectes con Puigdoménech.

*Le celebrazioni
Olimpiche del 1992*

«L'iter di progetto è interessante perché la sua articolazione urbanistica avanza contemporaneamente con il pesante processo di negoziazione delle infrastrutture; smantellamento della linea ferroviaria della costa e sotterramento del ramo di Glòries, assicurando il mantenimento funzionale della Stazione di Francia nel sistema ferroviario regionale e nazionale; depurazione delle acque reflue, il cui flusso era ancora in parte diretto al mare; creazione e mantenimento delle nuove spiagge; accesso viario e trasporto pubblico alla scala metropolitana.[...] La struttura urbana del progetto è il risultato del compromesso tra una maglia di strade sul modello del Cerdà leggermente deformato e alcuni grandi tracciati storici antecedenti alla espansione di Barcellona.»⁹

Un fatto fondamentale che ha caratterizzato l'intera operazione e che la differenzia da quelle successive è stata la partecipazione pubblica sia a livello economico che proget-

9. ibidem, p.396.

Il Plan 22@ e il completamento della Diagonal

tuale che ha permesso ingenti investimenti per la realizzazione di attrezzature e spazi collettivi, vero volano della rigenerazione dell'intero quartiere.

Successivamente alle trasformazioni del 1992 altri due importanti fatti, legati tra loro, hanno inciso sulla struttura urbana di Poblenou. Il primo è il completamento della Diagonal e il suo sbocco verso il mare (avvenuto tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila) con la costruzione dell'area del Forum delle Nazioni e delle attrezzature ad esso connesse, che costituiscono il limite est della fascia costiera dell'area metropolitana.

Il secondo è l'applicazione del Plan 22@ che mira ad una riconversione del quartiere da polo produttivo a centro tecnologico e dei servizi dell'area metropolitana grazie alla trasformazione delle aree industriali in dismissione ed alla realizzazione di una serie di infrastrutture legate al settore terziario a cui si vanno ad aggiungere numerosi interventi di edilizia residenziale.

Fig.8: L'applicazione del Plan 22@ a Poblenou. Le parti colorate sono le aree di riconversione, mentre in rosso è individuato l'isolato su cui insiste l'edificio di Bohigas e Martorell.



4.1.3 L'AREA DI PROGETTO COME CROCEVIA URBANO TRA IL SISTEMA DEI SERVIZI PUBBLICI DEL TRACCIATO STORICO E LA DIRETTRICE PARCO DEL POBLENOU/DIAGONAL – FRONTE MARITTIMO

«Solo a partire dalla complessità dell'eredità storica urbana e dall'articolazione del compito progettuale, la relazione oggetto contesto sfugge all'unidimensionalità del rapporto monumento – tessuto o emergenza – intorno. Ciò significa contemporaneamente accentuazione del ruolo degli assetti esistenti, maggior attenzione portata ai problemi di scala; ma anche possibilità di configurare nuove cerniere spaziali ed unità architettoniche significanti [...]»¹⁰

Partendo dalle parole di Costantino Dardi si possono fare alcune considerazioni riguardanti il ruolo dell'isolato all'interno del tessuto del distretto di Poblenou e la sua possibile vocazione ad essere un nuovo polo all'interno del sistema delle attrezzature collettive del quartiere. Se si analizza l'area d'intervento alla scala urbana, si può notare come essa si situi nel punto di intersezione di due assi sui quali si attestano alcuni centri della vita pubblica dei Poblenou.

Il primo, il *carrer* d'Espronceda, si sviluppa nella direzione mare – monti costituendo il collegamento tra il Parco del Poblenou (progettato da Jean Nouvel) e la Diagonal (a nord) e il fronte marittimo a sud. Su questa direttrice, che costituisce il limite est dell'area di progetto, trovano un attestamento una serie elementi: la residenza per anziani col centro civico Bac de Roda che si affaccia sul vuoto urbano, i Giardini di Josep Trueta, sui quali insiste il C.E.I.P. (*Centre d'educacio infantil i primaria* – asilo e scuola elementare) Les Acàcies, i giardini di Gandhi e, più a sud un istituto scolastico secondario. Il secondo, il *camí* Antic de València, segna il limite nord dell'isolato

10. COSTANTINO DARDI, *Semplice lineare, complesso...*, op. cit., pp.36 – 37.



Fig.9: Foto aerea zenitale del distretto di Poblenou.

1. L'isolato su cui insiste l'edificio di Bohigas e Martorell.
2. L'asse mare - monti del carrer d'Espronceda
3. Il tracciato storico del camí Antic de València.
4. La Diagonal
5. La Rambla del Poblenou.

e costituisce un collegamento tra l'asse pedonale della *Rambla* del Poblenou a est, e la Diagonal a ovest.

Su questo tracciato ad arco si attestano diverse attrezzature pubbliche: il centro civico Can Felipa, un istituto scolastico superiore, i Giardini di Madre Teresa di Calcutta, il C.A.P. (*Centre de Atenció Primària* – centro poliambulatoriale) del Poblenou e la residenza per anziani. In questo quadro articolato composto da una sequenza di attrezzature e spazi collettivi,

il vuoto urbano si colloca in una posizione baricentrica che offre l'occasione per valorizzare l'opera nella rifunzionalizzazione della *manzana*.

Una volta dimostrata questa vocazione pubblica attraverso l'analisi delle principali relazioni alla scala della città, risulta utile un'indagine dei principali fatti architettonici che costituiscono il limite costruito (e non) dell'isolato. Rispetto ad un orientamento nord – sud, l'edificio per abitazioni operaie si colloca nella parte meridionale, col fronte principale rivolto verso *carrer* Pallars e quello secondario che guarda il vuoto urbano. Ad ovest si salda con un edificio residenziale di recente costruzione che trova il proprio affaccio secondario sull'isolato.

In continuità con questo manufatto, nella parte nord – ovest si situa il centro poliambulatoriale la cui giacitura richiama (poiché non è esattamente) quella tipica del *chaflán* della maglia del Cerdà, senza però trovare una compiutezza.

6. Il Parco del Poblenou.
7. I giardini di Madre Teresa di Calcutta a nord dell'isolato.
8. La residenza per anziani e il centro civico Bac de Roda che trovano un affaccio privilegiato sul vuoto urbano.
9. I Giardini di Josep Trueta con la scuola primaria Les Acàces.
10. I Giardini di Gandhi.
11. Istituto scolastico secondario.
12. Il fronte marittimo con le attrezzature sportive con il Parco lineare del Maresme.
13. Il centro civico Can Felipa che si attesta sul tracciato storico.
14. Istituto scolastico secondario Bac de Roda.



Questo elemento incongruo, che presenta una piastra bassa confinante con l'isolato, ignora la presenza del tracciato storico chiudendosi in una propria autoreferenzialità che nega ogni rapporto col contesto.

Nella parte est, in corrispondenza della sezione interrotta dell'opera di Bohigas e Martorell, oltre *carrer* d'Espronceda, si colloca un'altra struttura pubblica, la residenza per anziani che sembra protendersi, col suo fronte principale,

Fig.10: Un'immagine dell'isolato nello stato di fatto (novembre 2010). In primo piano il centro poliambulatoriale che insiste sul vuoto urbano

Fig.11: Il rapporto di frontalità diretta tra la residenza per anziani nella parte est e il vuoto urbano (novembre 2010).

verso il vuoto urbano. Partendo da queste considerazioni, si può notare come la sperimentazione progettuale finalizzata al restauro debba procedere ad una graduale sovrapposizione ed integrazione tra principi dell'opera e tematiche urbane individuate, nella considerazione della presenza dell'edificio dal riconosciuto carattere documentario.



4.2 IL PALINSESTO DEL PROGETTO COME STRUMENTO DI LAVORO

«È evidente che la forma si pone come risultato delle operazioni costitutive e non può essere considerata che unitariamente, come unità relazionata al resto del mondo: il morale, il sociale, il politico, lo scientifico, l'umanistico, che a loro volta sono tutti relazionati. La forma non è quindi un a priori, perché rappresenta il simbolo conclusivo di tutto il processo. L'inizio del processo di un oggetto-architettura – dal cucchiaino alla città – è rappresentato da un'immagine, un fantasma, un simulacro fissato da un disegno (*drawing* o modello). Il progetto, tutto quanto, contiene l'atto finale, che si conquista per gradi di dialettica alternanza: critica e creazione».¹¹

Il palinsesto come sintesi di un quadro complesso di relazioni

Queste parole di Rogers introducono una questione centrale all'interno dell'ambito del progetto: le ragioni della forma architettonica. Per il caso dell'isolato alle spalle dell'edificio di Bohigas e Martorell, è stata svolta una sperimentazione progettuale che, per tentativi e successive approssimazioni, ha cercato di delineare un possibile assetto per il vuoto urbano, in una sintesi tra principi dell'opera, elementi e relazioni del contesto.

«La *ragione della forma* è una [...] questione centrale. È il lavoro paziente della costruzione di senso del progetto attraverso uno sviluppo processuale e logico dei temi, ricercando e verificando continuamente la coerenza tra impostazione ed esiti. Una continua azione critica di confronto tra dati oggettivi e contributi soggettivi che trasforma l'azione progettuale in una condizione permanente di sintesi tra dati verificabili e intuizioni individuali.»¹² Per poter rendere verificabile l'atto

Il palinsesto come programmazione

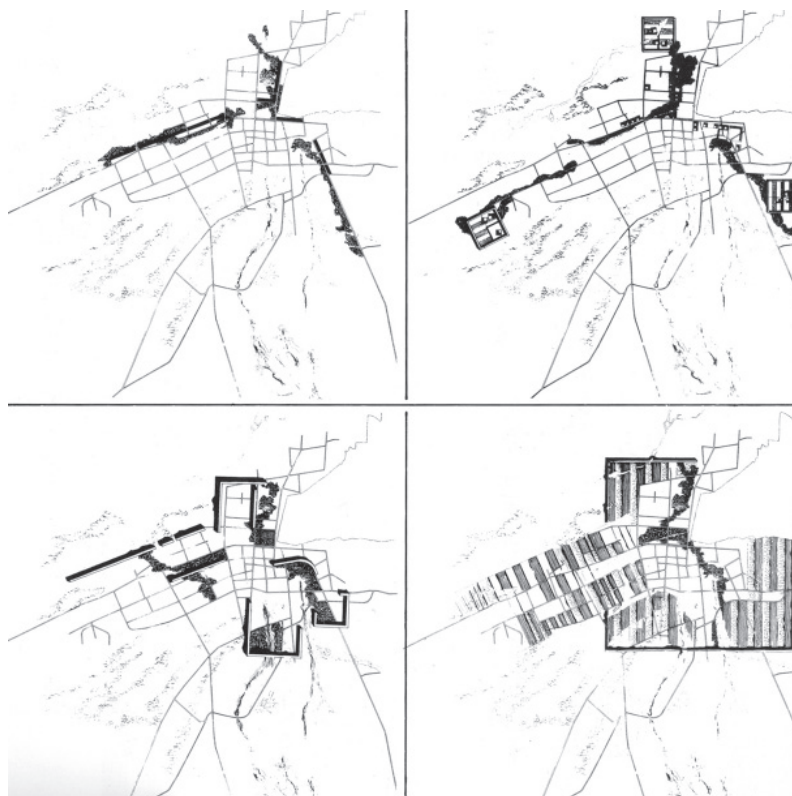
11. SERENA MAFFIOLETTI (a cura di), *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009, p.198.

12. DARIO COSTI, *Architettura come metodo continuamente proposto*, in MASSIMO FAGIOLI (a cura di), *Nuove tendenze in architettura. Amistadi/Mayr, MC2 Costi*

progettuale, le diverse fasi della sperimentazione sono state avvalorate da un palinsesto del progetto, uno strumento utile alla definizione di una configurazione all'interno di un quadro complesso che presenta componenti di diversa natura.

Il palinsesto è la sovrapposizione e l'integrazione dei segni che interpretano assetti, giaciture, vocazioni, percorsi, limiti del progetto letti ed indagati criticamente attraverso una rappresentazione grafica. Il palinsesto non è il progetto, né si addentra in questioni di carattere formale o percettivo rispetto a possibili prefigurazioni che possano esprimere volontà espressive di qualunque genere. Esso indica le linee guida frutto di una sintesi dei differenti elementi che insistono sull'area d'intervento, divenendo lo strumento di lavoro utile a determinare le ragioni della forma.

Fig.12: Costantino Dardi, Masanobu Hasegawa, consulenza ITALCONSUL s.p.a., progetto la ristrutturazione urbana di Alayn, Abu Dhabi 1982. Analisi urbane. I segni, le tracce del territorio naturale, così come quelli impressi dalla storia, diventano materiale per il progetto alla scala urbana.



Nel caso specifico dell'isolato incompiuto tale sintesi deriva dall'interazione di diversi fattori: l'edificio per abitazioni operaie di Bohigas e Martorell con i suoi principi, il progetto per l'intera *manzana* immaginato (e mai portato a termine) dagli architetti catalani, le relazioni con l'assetto morfologico imposto dalla maglia del Cerdà, le preesistenze e le stratificazioni presenti sull'area d'intervento.

Il palinsesto rappresenta, in forma grafica, la sintesi critica dei fattori che necessariamente intervengono nella riconfigurazione del vuoto urbano, in un continuo oscillare tra applicazione *in toto* dei principi dell'opera (secondo la metodologia del restauro del moderno) e sollecitazioni provenienti dalla città stessa.

4.3 LA COSTRUZIONE DEL PALINSESTO DEL PROGETTO

«Il progetto è eterno superamento: continua azione interpretativa e disposizione a cogliere le mutazioni, che assume il ruolo di un'azione culturale alla ricerca delle ragioni strutturali del proprio operare. *Vita delle forme* è un concetto instabile e sensibile che Rogers sembra riprendere in seguito a proposito della *Struttura della composizione architettonica* collegando l'azione progettuale alle categorie di spazio tempo in cui si concretizza l'uomo nella sua dimensione storica, secondo un'aspirazione che supera la dimostrazione semplicemente razionale.»¹³

Queste parole, scritte riguardo ai temi della didattica introdotti dagli scritti di Rogers, vanno a completare le precedenti considerazioni riguardo il palinsesto, introducendo nell'azione progettuale anche la dimensione dell'interpretazione personale.

Risulta ora necessario delineare le diverse tappe che hanno portato alla definizione delle linee guida che costituiscono la base per la verifica della metodologia del restauro del moderno alla scala urbana attraverso un processo sperimentale. A livello grafico la sequenza di immagini ed i diversi colori dei segni utilizzati nella rappresentazione aiutano a comprendere i differenti contributi derivanti dai temi urbani emergenti o dai principi compositivi che, sommandosi, costituiscono il palinsesto del progetto. Partendo dalle condizioni attuali dell'opera di Bohigas e Martorell e dell'isolato su cui insiste, è stata identificata la scansione dei blocchi e delle testate dell'edificio che trova le proprie radici nel principio *Lo "Sviluppo Pallars": la casa scompone l'isolato.*

13. DARIO COSTI, *Problemi di una scuola d'architettura. Attualità didattica di Ernesto N. Rogers*, in ALDO DE POLI, CHIARA VISENTIN (a cura di) *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, MUP Editore, Parma 2009, p.91.

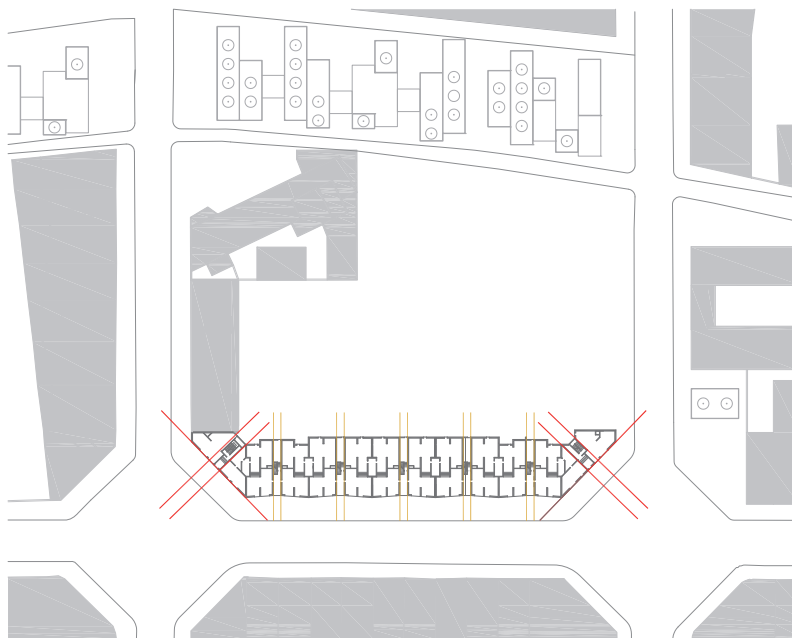


Fig.13: La scansione dei blocchi e delle testate.

Parallelamente è stata individuata la giacitura dell'elemento d'angolo che ricalca il *chaflán* del Cerdà e che è stato preso come riferimento per la definizione dei bordi dell'isolato. Una volta verificata la profondità del corpo di fabbrica esistente, tale misura è stata riportata, insieme alla scansione dei bloc-

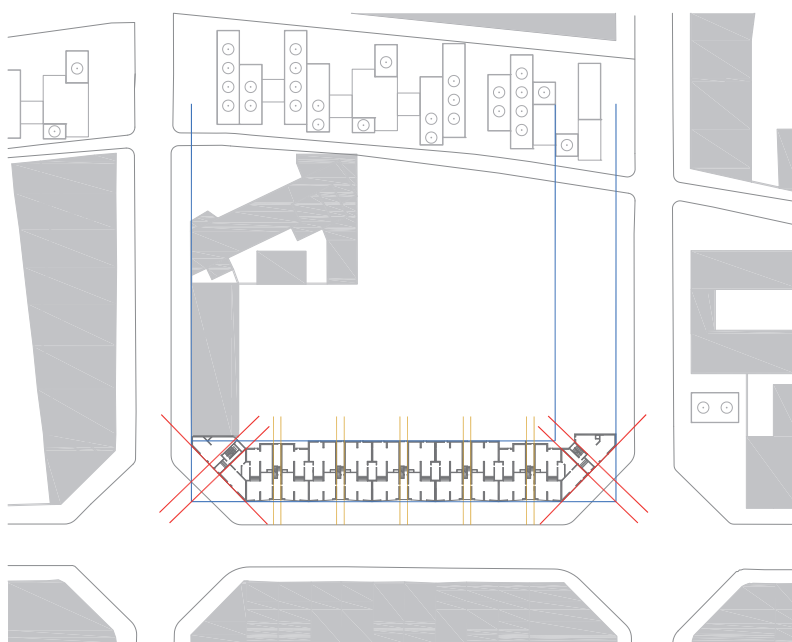
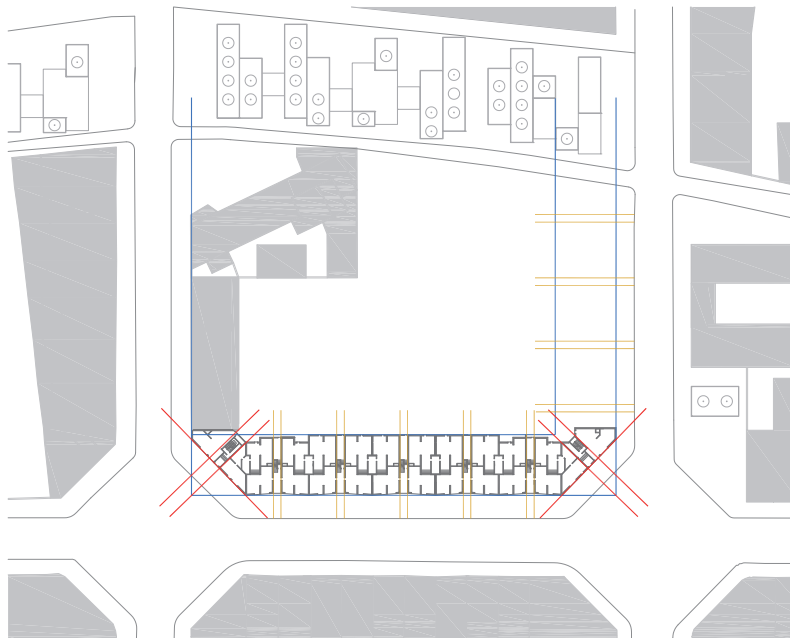


Fig.14: Il perimetro dell'isolato progettato.

Fig.15: La scansione lungo il lato est.



chi, sul bordo est. In questo modo, attraverso un'operazione di ribaltamento rispetto alla bisettrice dell'angolo, sono state individuate le unità che componevano il fronte nella proposta del 1959 per l'intero isolato.

Nella graduale messa in luce dei segni della città, risulta utile sovrapporre all'area la sagoma di un isolato completo al fine di inserire ulteriori elementi da utilizzare nell'elaborazione della proposta progettuale. Per mezzo della sottolineatura del *chaflán* del Cerdà si può dimostrare l'incongruenza della giacitura e della posizione del centro poliambulatoriale ed individuare un nuovo accesso ed un asse di penetrazione all'interno della *manzana*. Questi elementi costituiranno il punto di partenza per la determinazione dei corpi di fabbrica del progetto in questa parte dell'isolato.

A questo punto della costruzione del palinsesto diventa importante capire quali segni reali della stratificazione urbana siano da mettere in evidenza e da reinterpretare attraverso l'atto progettuale. Il primo dato da considerare è la permanenza del *camí* Antic de València, che segna una cesura tra interno ed

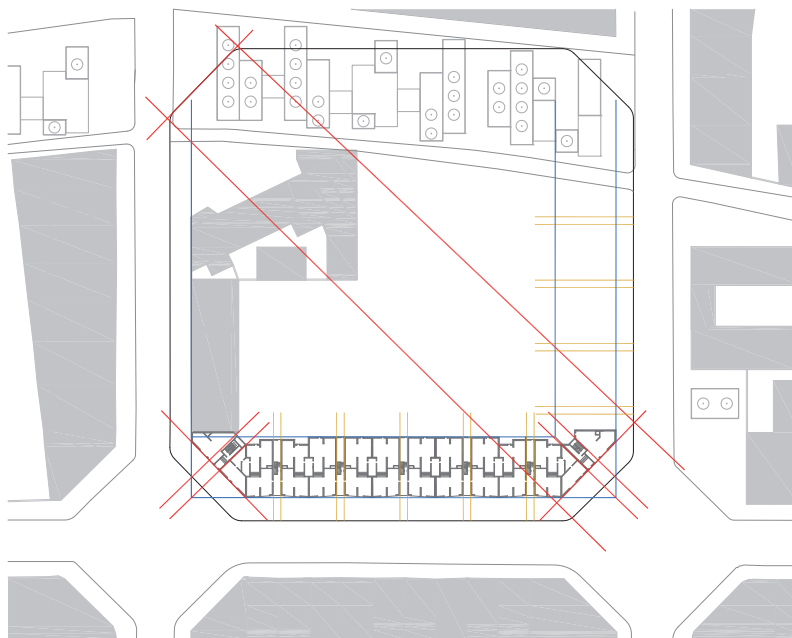


Fig.16: La regola insediativa derivata dal Cerdà.

esterno dell'isolato condizionandone la morfologia. Il secondo è la presenza, a nord della *manzana*, oltre il tracciato storico, di uno spazio pubblico. Diventa importante porre in relazione l'interno dell'isolato con quest'area verde a nord, immaginando il percorso storico come un collegamento che mette a sistema

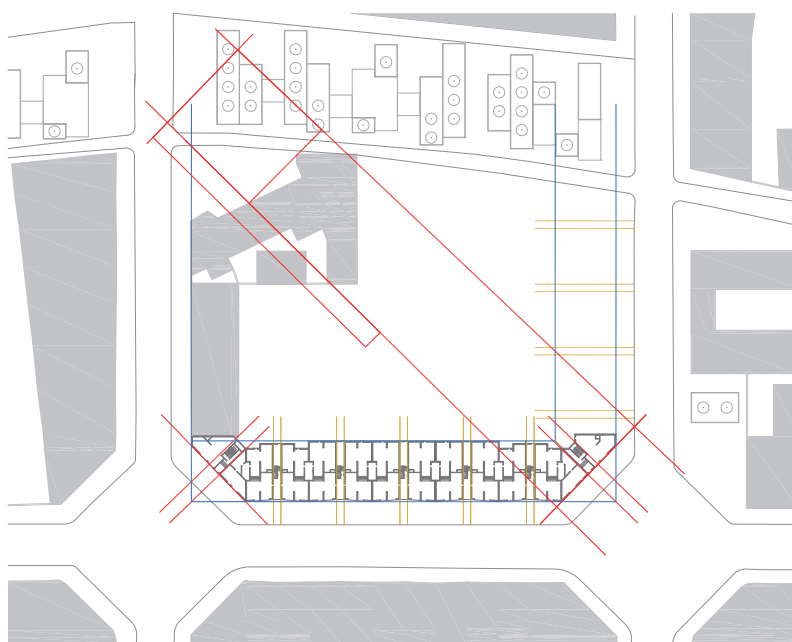
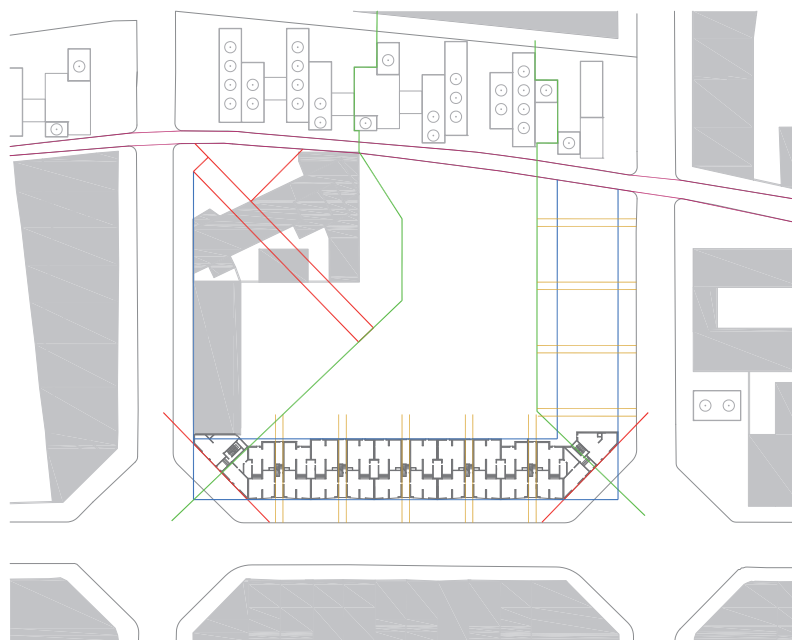


Fig.17: Una nuova centralità di accesso per il centro poliambulatoriale.

Fig.18: L'ingresso dello spazio pubblico a nord dell'isolato e la definizione del bordo ovest.



le differenti polarità presenti in questa parte del distretto di Poblenou.

Queste considerazioni, che vedono nella riconfigurazione dell'isolato l'occasione per dotare il quartiere di una nuova centralità, confermano il principio *Individuale come collettivo* introducendo un nuovo ruolo per la preesistenza, ed in particolare per la facciata posteriore. Questa non può più essere semplicemente considerata come un fronte secondario ma assume la dignità di fondale urbano, trovando un proprio riscontro nel principio *Interno come esterno*.

Nell'ultima fase è stato definito un possibile limite entro il quale strutturare l'intervento per la parte ovest a diretto contatto con le preesistenze.

In questo punto, caratterizzato dall'affaccio dei fronti posteriori degli edifici che insistono sull'isolato (di scarsa qualità architettonica) è stata tracciata una giacitura perpendicolare all'angolo del Cardà che, muovendosi in maniera adattiva, si salda con la linea che entra dallo spazio pubblico. Sono stati così definiti i bordi e le giaciture entro cui si dovrà muovere

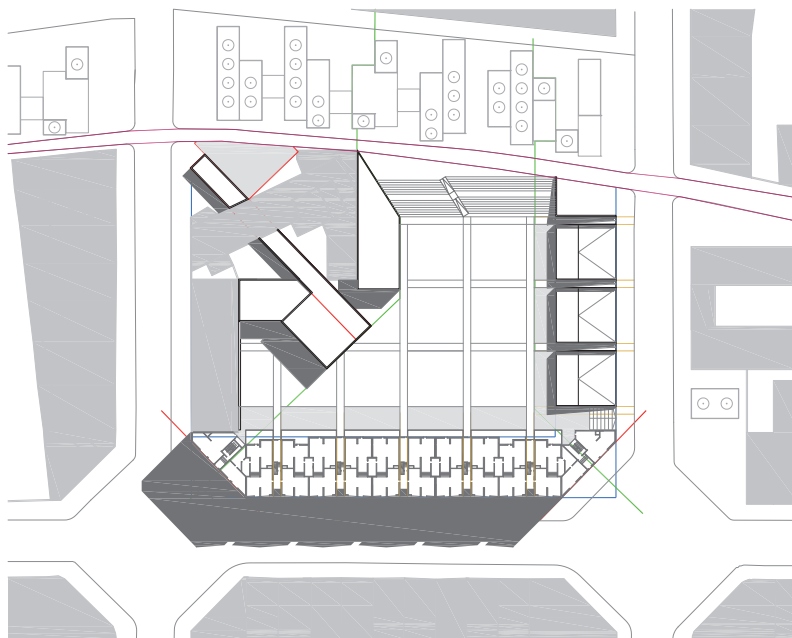


Fig.19: Il palinsesto come verifica dei temi di progetto.

la sperimentazione progettuale, nella logica di una riperimentazione dell'interno isolato immaginato come spazio pubblico. Il bordo est, più rigido, riprende, attraverso l'applicazione dei principi, il progetto incompiuto del 1959, interrompendosi però in corrispondenza del tracciato storico. Quello ovest, invece, deriva dall'integrazione e dalla sovrapposizione delle tematiche urbane emergenti con la regola insediativa del Cerdà

5.

**IL PROGETTO DI RESTAURO COME SINTESI TRA
RELAZIONI ALLA SCALA URBANA E REINTERPRETAZIONE
DEI PRINCIPI DEL PROGETTO**

5.1 L'ITER DI DEFINIZIONE DELL'ASSETTO DELL'ISOLATO NELLA SOVRAPPOSIZIONE DEI PRINCIPI DEL PROGETTO, DELLA REGOLA INSEDIATIVA DEL PLAN CERDÀ E DELLE CONDIZIONI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA

«Se un'intuizione architettonica è giusta, essa può subire, dalla fase di progetto alle successive fasi della sua realizzazione, quelle modifiche necessarie alla più precisa determinazione dei problemi che affiorano durante il processo di elaborazione: essa dovrà radicarsi sempre più profondamente nella realtà: nel tema specifico e nelle preesistenze ambientali in cui questo s'inserisce.»¹

Nell'ottica di considerare il progetto come strumento conoscitivo per sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana, nel corso della ricerca sono state sviluppate diverse ipotesi per individuare un nuovo assetto per l'isolato.

Gli esiti sono la sintesi della sovrapposizione di tre elementi: i principi del progetto, la cui formulazione è stata possibile grazie all'indagine condotta sia sull'opera costruita che sull'isolato immaginato da Bohigas e Martorell nel 1959; la regola insediativa in cui si colloca l'edificio, cioè il Plan Cerdà, che qui non ha mai trovato compimento per la presenza del tracciato storico; gli elementi provenienti dallo sviluppo della città contemporanea.

Le differenti versioni, che corrispondono ai successivi avanzamenti della sperimentazione, attribuiscono maggior o minor peso ad ognuno di questi elementi, nella ricerca di un possibile equilibrio tra i valori in gioco.

È possibile tuttavia evidenziare alcune tematiche progettuali costanti che si confermano nelle diverse fasi di definizione dell'assetto urbano dell'isolato.

1. ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura ...*, op.cit. p.170.

I temi del progetto

I temi di lavoro individuati, che costituiscono una costante in tutte le ipotesi, e che vengono reinterpretati attraverso lo strumento del progetto, sono:

1. il vuoto urbano alle spalle dell'opera concepito come spazio pubblico al servizio del quartiere e la necessità di una sua ripermetrazione, coerentemente con l'idea espressa da Bohigas e Martorell nel 1959;
2. l'uso del progetto di suolo come strumento per l'interpretazione dei principi del progetto e delle condizioni geomorfologiche dell'area;
3. la reinterpretazione del fronte nord dell'edificio come occasione per configurare un fondale urbano e dotare gli alloggi di una proiezione verso l'esterno;
4. la necessità di dotare di nuove funzioni collettive l'interno dell'isolato per inserirlo all'interno del sistema di attrezzature pubbliche che gravitano intorno all'area;
5. il complesso rapporto con gli edifici che insistono sul vuoto urbano;
6. la proiezione verso l'interno dell'isolato degli esercizi commerciali a piano terra mediante uno svuotamento del basamento;
7. la relazione con il tracciato storico e lo spazio pubblico dei Giardini di Madre Teresa di Calcutta posti a nord della *manzana*.

Partendo da queste considerazioni le differenti ipotesi elaborate cercano un equilibrio all'interno della costante dialettica tra principi dell'opera, regola insediativa e città contemporanea, alla ricerca di una possibile configurazione che, tenendo conto della presenza di un manufatto dal riconosciuto valore storico documentario, restituisca a quest'area una nuova gerarchia spaziale nella definizione dei codici insediativi.

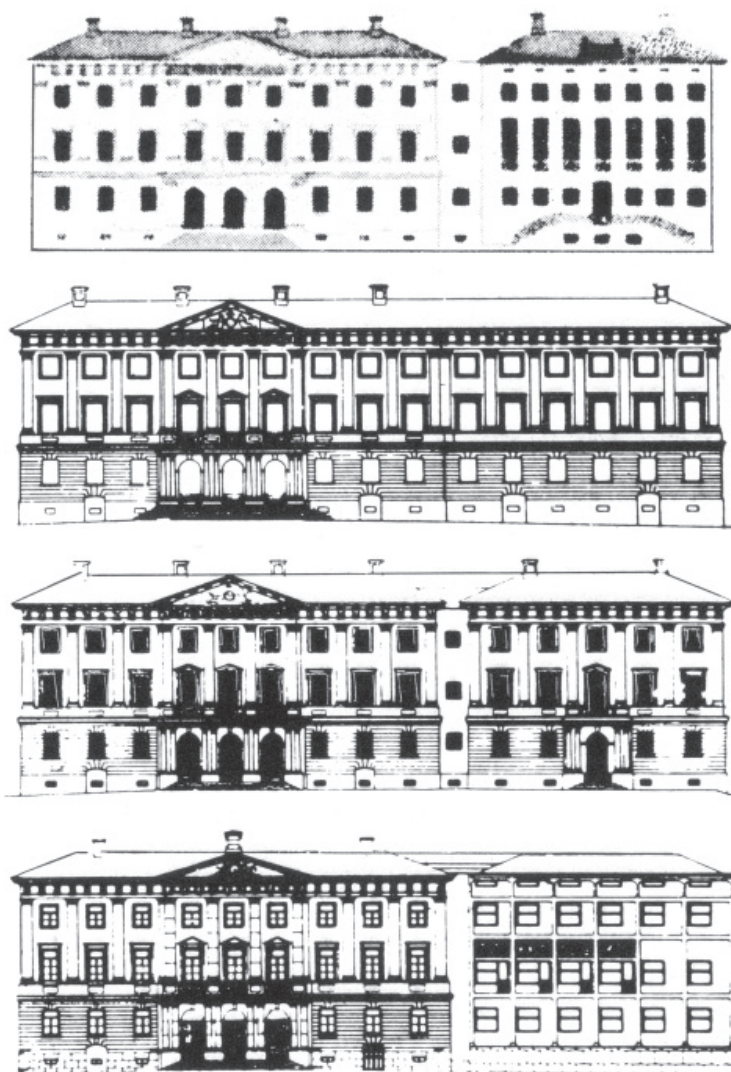
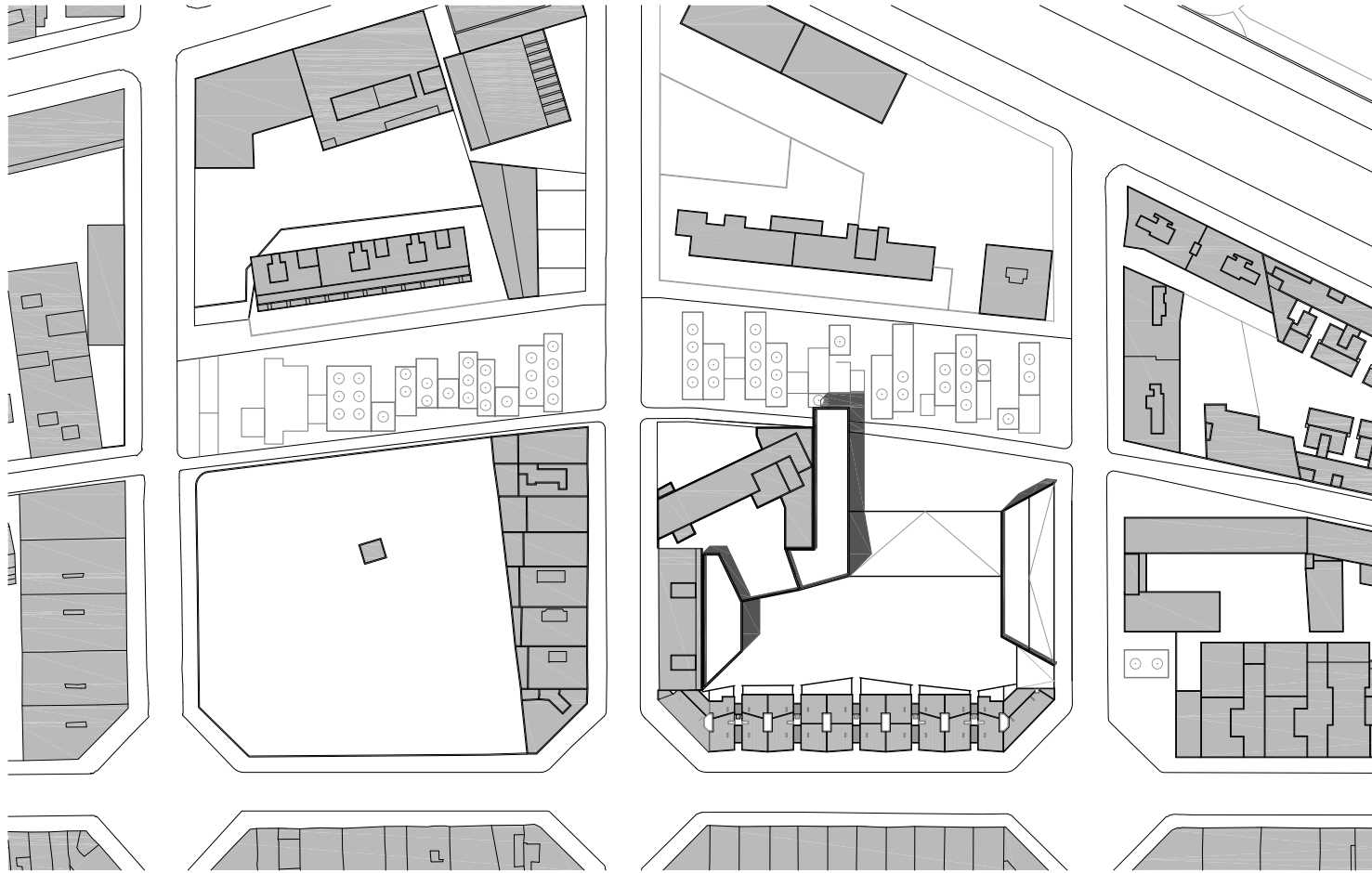


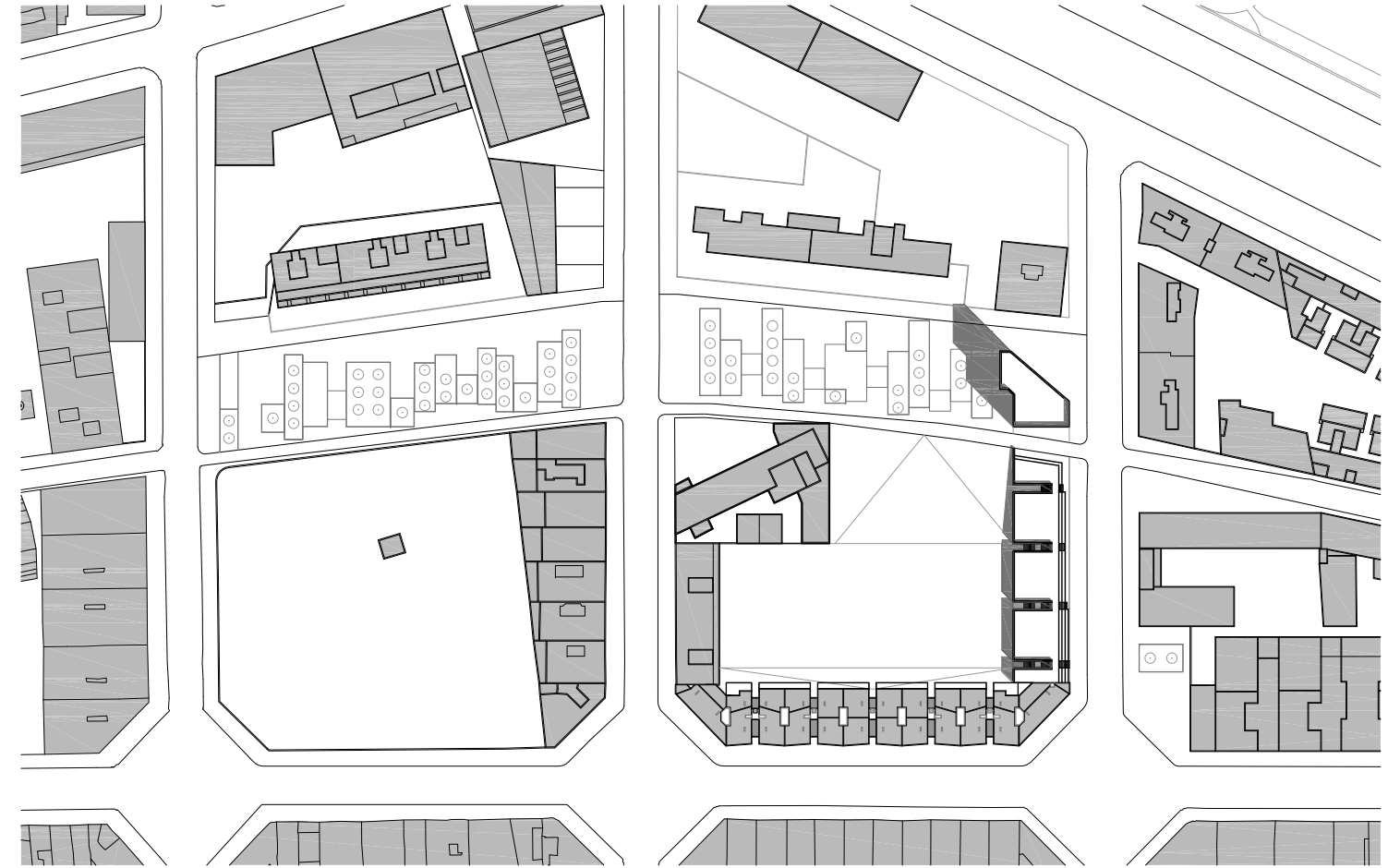
Fig.1: «Le sequenze di E.G. Asplund per inserire l'ampliamento del Municipio di Göteborg nelle preesistenze ambientali, iniziate negli studi 1920, si concludono felicemente con la soluzione dialettica del 1937.» Parole di E.N. Rogers a fianco di questa immagine pubblicata su *Esperienza dell'architettura*.



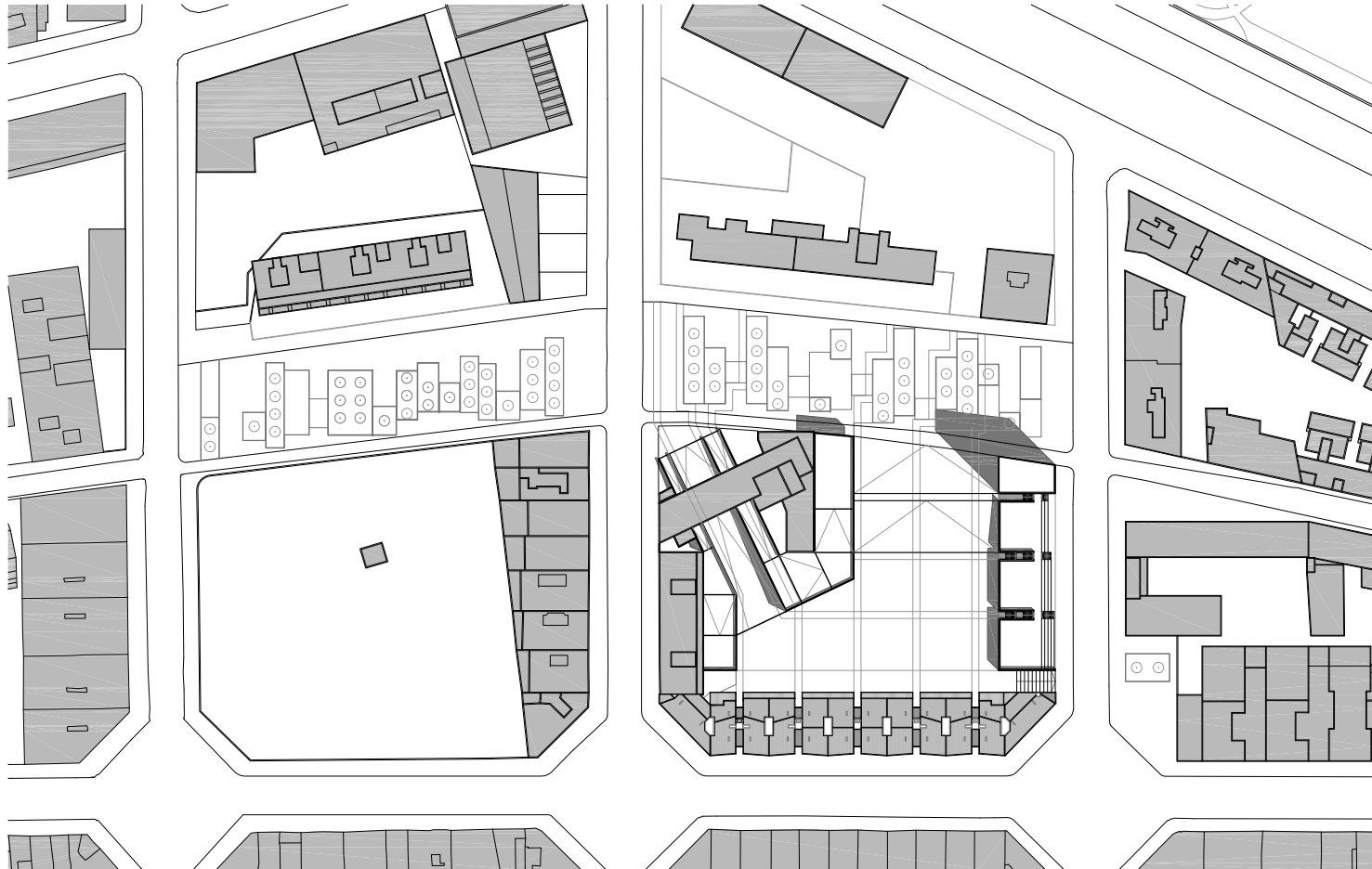
Versione 1 (29/09/2010)



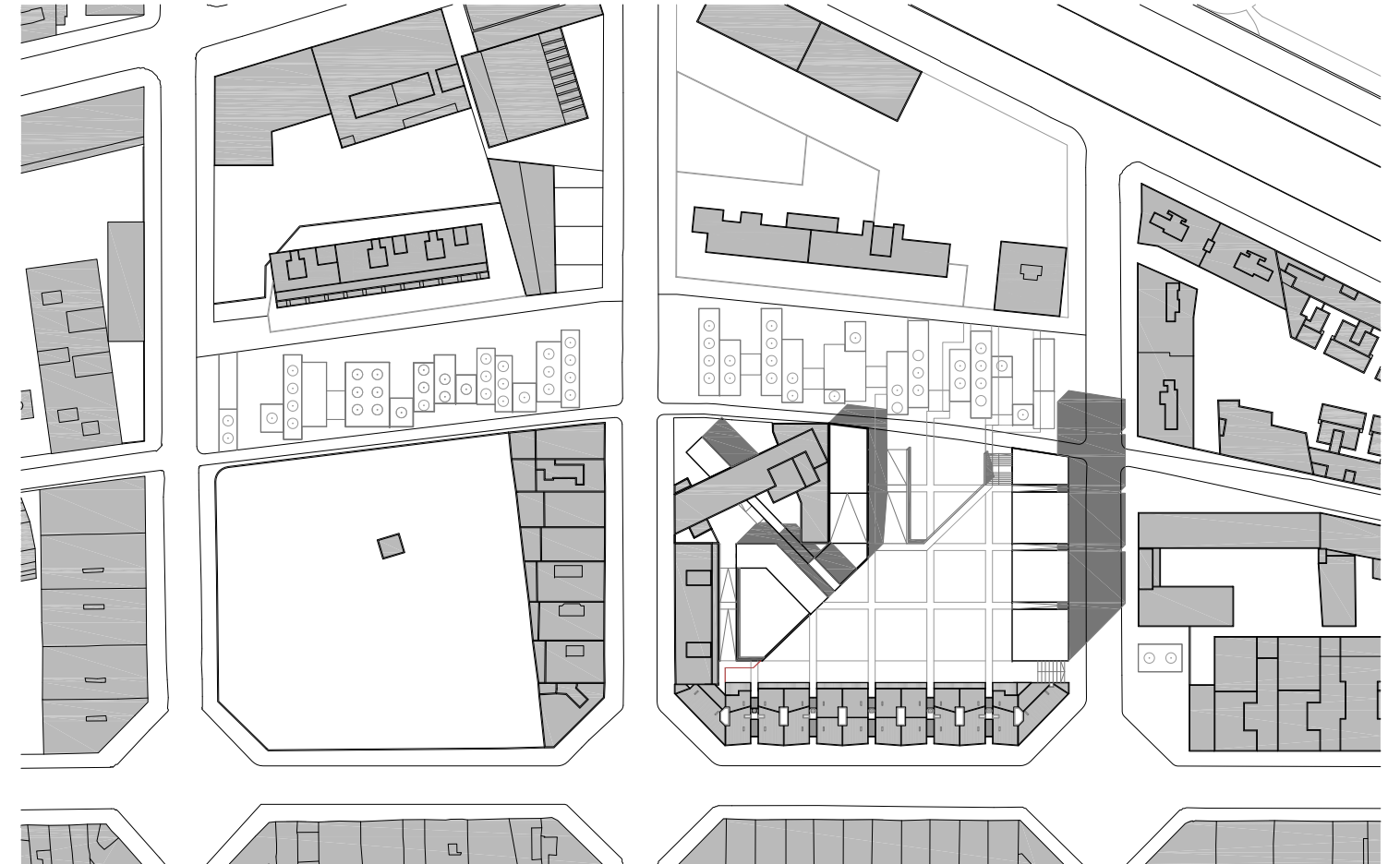
Versione 2 (08/02/2011)



Versione 3 (28/03/2011)



Versione 4 (07/06/2011)



IPOTESI 1 (29/09/2010).

Nella prima ipotesi il progetto si configura essenzialmente a partire dalle condizioni del contesto (in questa fase non era ancora stato messo a punto il palinsesto del progetto), nella ricerca di una messa a sistema dell'isolato con le attrezzature collettive che lo circondano. Sul limite est è stata collocata una terrazza urbana accessibile da *carrer* d'Espronceda orientata verso lo spazio pubblico interno, che, alla quota ribassata della piazza, ospita una serie di funzioni collettive.

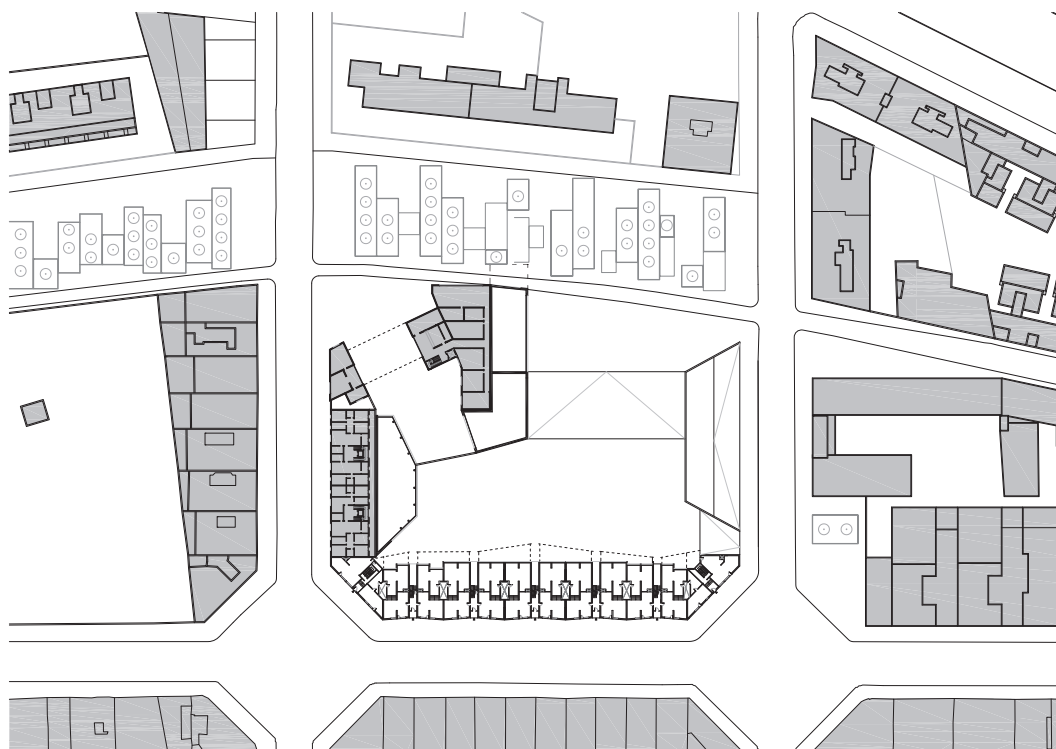


Fig.2: Pianta piano terra della prima versione.

La scelta di un corpo basso per riconfigurare questo bordo intende, da un lato, confermare il rapporto di frontalità col vuoto urbano della residenza per anziani situata oltre la strada e, dall'altro, mettere in evidenza la sezione interrotta dell'edificio di Bohigas e Martorell, prendendone le distanze attraverso una rampa d'accesso all'isolato. Nella parte ovest, invece, vista l'esigenza di schermare il retro degli edifici pre-

sistenti e per dotare di nuove funzioni lo spazio pubblico, sono previsti due elementi edificati che si dispongono in modo adattivo rispetto alle condizioni del suolo e all'andamento del bordo costruito. Lo svuotamento della *hall* d'ingresso del centro poliambulatoriale offre l'occasione per configurare un affaccio sullo spazio pubblico e un ingresso agli edifici di progetto, cui si può accedere anche dalla quota ribassata della piazza. La continuità tra interno ed esterno della *manzana* è garantita a nord da un piano inclinato che collega la parte ribassata del vuoto urbano col tracciato storico del *camí* Antic de València e con i Giardini.

Coerentemente con l'idea di un bordo abitato che trova la propria proiezione sull'isolato, è stato immaginato lo svuotamento della superficie muraria della parte basamentale (corrispondente agli esercizi commerciali a piano terra) dell'edificio di Bohigas e Martorell. Questa scelta progettuale, in linea con il *modus operandi* degli autori, permette di stabilire una continuità spaziale tra *carrer* Pallars e la nuova piazza.



Già in questa prima versione il fronte nord dell'edificio viene considerato come nuovo fondale urbano attraverso una doppia pelle che offre l'occasione per dotare gli alloggi di una serie di logge che affacciano sulla piazza. Questo fatto intende porre l'attenzione sul tema dell'importanza del fronte come elemento urbano, aspetto progettuale derivato dalla cultura architettonica italiana del dopoguerra e reinterpretato in chiave locale dalla Scuola di Barcellona².

Fig.3: Il retro dell'edificio di Bohigas e Martorell come fondale urbano .

2. Si rimanda a tal proposito all'articolo di JUAN FERNANDO DE MENDOZA Sans, *El grupo BBPR en Milán...*, op. cit. p.14.

IPOTESI 2 (08/02/2011)

Nella seconda elaborazione il progetto, riconfermando i temi del fronte settentrionale dell'opera come fondale urbano e del suo svuotamento nella parte basamentale per dare continuità spaziale, si struttura come reinterpretazione della tipologia urbana dell'isolato proposta da Bohigas e Martorell, integrando, allo stesso tempo, alcune tematiche derivanti dal contesto.

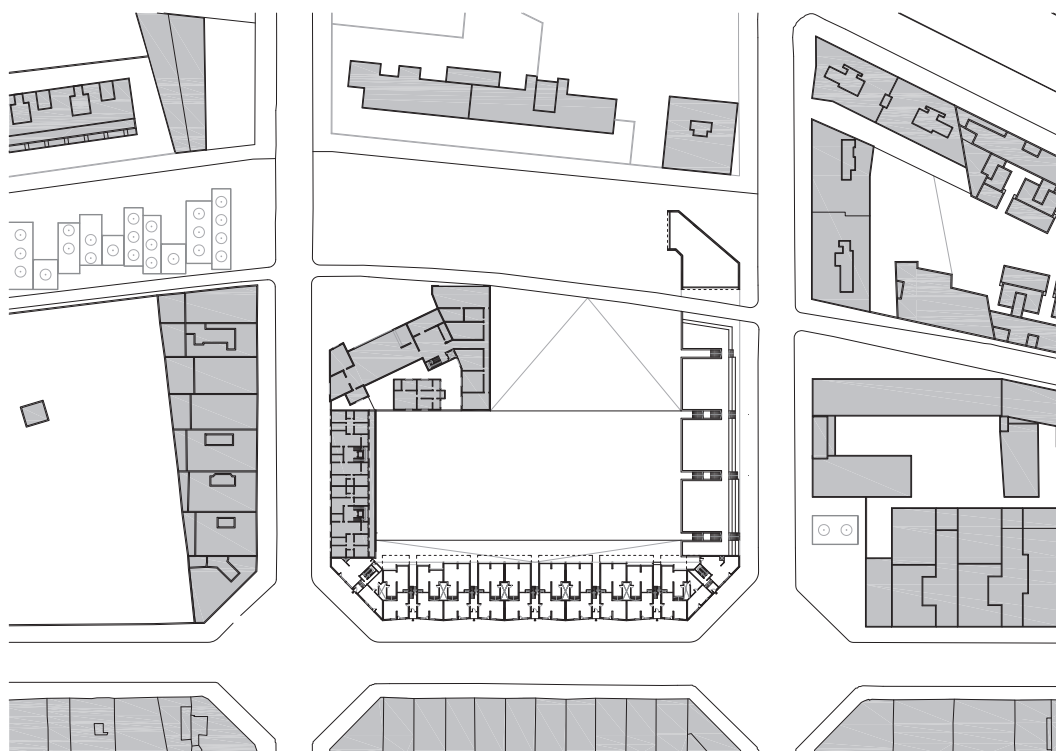


Fig.4: Pianta a piano terra della seconda versione del progetto.

A partire dal palinsesto del progetto si immagina sul bordo ovest verso *carrer d'Espronceda* una scansione di elementi che, a livello planimetrico, seguono quelli della *manzana* del 1959 e si configurano come una serie di corpi bassi abitati che trovano una proiezione sulla piazza e che risentono della relazione di frontalità con la residenza per anziani su *carrer d'Espronceda*. I blocchi, che ospitano al loro interno alcuni laboratori ed aule polivalenti, sono collegati tra loro da una spina

di distribuzione laterale che li connette all'elemento terminale della composizione, una struttura più alta che recupera la quota della linea di gronda dell'opera di Bohigas e Martorell. Questa, collocata al di fuori dei limiti dell'isolato, riprende la giacitura del *chaflán* del Plan Cerdà, assumendo, da una parte, il ruolo di elemento segnaletico per lo spazio pubblico e, dall'altra, quello di fondale urbano per i Giardini di Madre Teresa di Calcutta. L'angolo, oltre ad indicare una regola insediativa forte, diventa il frammento, il meccanismo che richiama alla memoria il progetto originario di Bohigas e Martorell. Esso costituisce la parte che, attraverso la sua chiara riconoscibilità, rimanda al tutto, alla figura intera.³

L'assetto compositivo trova un momento di rottura in corrispondenza del *camí* Antic de València, quando l'ultimo blocco basso si interrompe, si piega e si adatta al tracciato storico. La continuità tra la quota dei giardini a nord e quella dell'interno dell'isolato è garantita da un lungo piano inclinato che trova un'ansa costruita nella sequenza dei blocchi abitati, le cui coperture diventano una serie di terrazze urbane accessibili da *carrer* d'Espronceda e rivolte verso lo spazio pubblico.

Il limite ovest, in corrispondenza degli edifici preesistenti, non viene intaccato dal progetto, quasi a voler mettere in evidenza il contrasto tra regola insediativa del Plan Cerdà che, nonostante la sua rigidità, stabilisce una chiara gerarchia spaziale, e sviluppo disarticolato e confuso della città contemporanea.

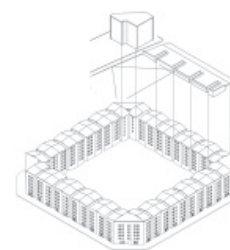


Fig.5: La sovrapposizione tra l'idea di isolato di Bohigas e Martorell e la seconda versione del progetto.

3. A questo proposito risulta doverosa la citazione di un passaggio di Aldo Rossi riguardo il tema del frammento e del procedimento analogico: «Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filarete e il vicolo del Duca e le povere case costruite su quello che doveva essere l'ambizioso palazzo del signore milanese. Osservo sempre questa colonna e il suo basamento, questa colonna che è un principio e una fine. Questo inserto o relitto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell'architettura divorata dalla vita che la circonda. Ho ritrovato la colonna del Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni.» ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, edizione consultata Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 27 – 29.

IPOTESI 3 (28/03/2011)

Il terzo momento della sperimentazione progettuale cerca di mettere in evidenza la ricerca del rapporto dialettico tra regola insediativa, sviluppo della città contemporanea e principi dell'opera. La composizione si articola essenzialmente in due parti: sul bordo est, come nell'ipotesi precedente, viene ripresa la tipologia urbana proposta da Bohigas e Martorell, mentre sul margine ovest si è cercato di intessere nuove relazioni a partire dal confronto con le preesistenze che insistono sull'isolato.

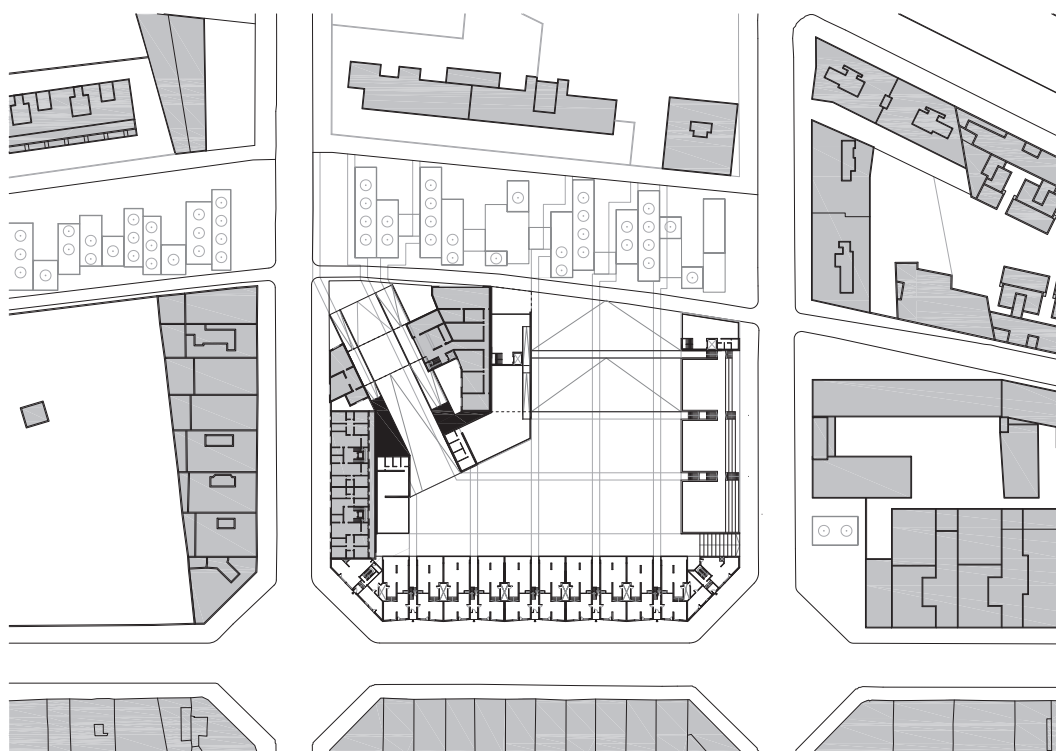
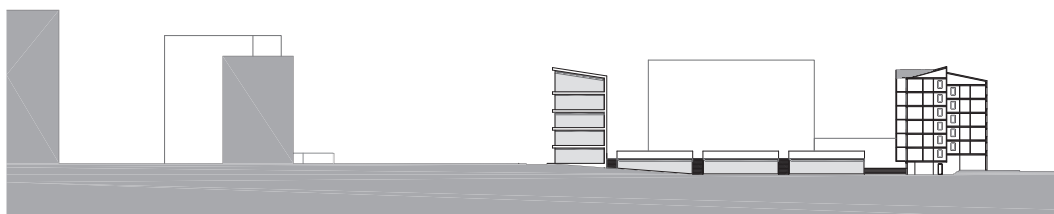


Fig.6: Pianta a piano terra della terza versione del progetto.

Per quanto riguarda la prima viene mantenuta la sequenza di corpi bassi abitati che riprendono la scansione della matrice generata dall'applicazione dei principi dell'opera.

In quest'ipotesi l'elemento terminale, la cui conformazione planimetrica deriva dalla sovrapposizione tra matrice e adattamento al tracciato storico, è contenuto all'interno dei

limiti della *manzana* e recupera la quota di gronda dell'edificio di Bohigas e Martorell. A livello figurativo emergono due fatti principali: la continuità tra superfici verticali e superficie orizzontale di copertura, che reinterpreta il principio *Continuità dei piani*, e la dichiarata esibizione dei solai intermedi, a richiamare la sezione interrotta sul fronte nord dell'edificio per abitazioni operaie.



Sul margine ovest, invece, l'articolazione planimetrica deriva, in parte, da un progressivo adattamento alle condizioni imposte dai manufatti preesistenti e dalle condizioni del terreno, ed in parte, dall'asse di penetrazione ottenuto dallo svuotamento della *hall* d'ingresso del centro poliambulatoriale. In questo modo è stato possibile mettere in relazione diretta, attraverso una serie di piani inclinati, il *camí* Antic de València con l'interno della piazza, articolando parallelamente un sistema di percorsi che conducono alle coperture praticabili delle nuove strutture collettive. Gli accessi ai diversi ambiti dell'intervento avviene principalmente dalla quota della piazza interna, nella logica di configurare un bordo abitato che costituisca una nuova centralità all'interno del complesso di attrezzature pubbliche che gravitano intorno all'area.

Fig.7: La sequenza delle terrazze urbane nella parte est e l'elemento più alto in corrispondenza del tracciato storico.



Fig.8: Alzato dal *camí* Antic de València.

IPOTESI 4 (07/06/2011)

Nella quarta tappa dell'iter progettuale trovano conferma diverse questioni già precedentemente affrontate: il fronte posteriore come fondale urbano, la proiezione verso la piazza degli esercizi commerciali dell'edificio per abitazioni operaie, la reinterpretazione dell'idea di isolato proposta dai due architetti catalani. Quest'ultimo tema è stato però articolato a partire dalla lettura critica di un riferimento progettuale, l'ipotesi per Ca' Venier dei Leoni (1985) presentata da Costantino Dardi per la Biennale di Venezia. «Il progetto della casa delle colonne e delle altane propone di far fiorire ancora una volta la storia. Moltiplicando e iterando quella figura, ripetendo e innalzando altre colonne, la cui misura restituisce le dimensioni del palazzo e dei suoi ordini interrotti.»⁴

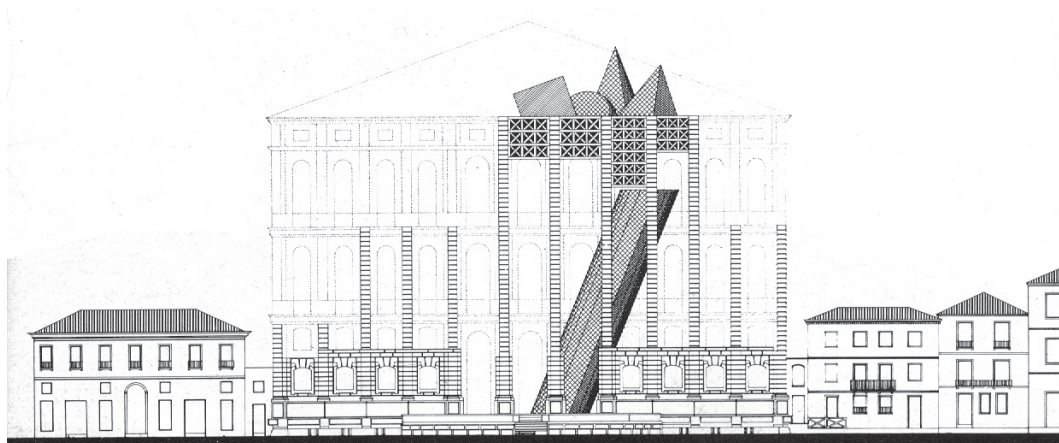
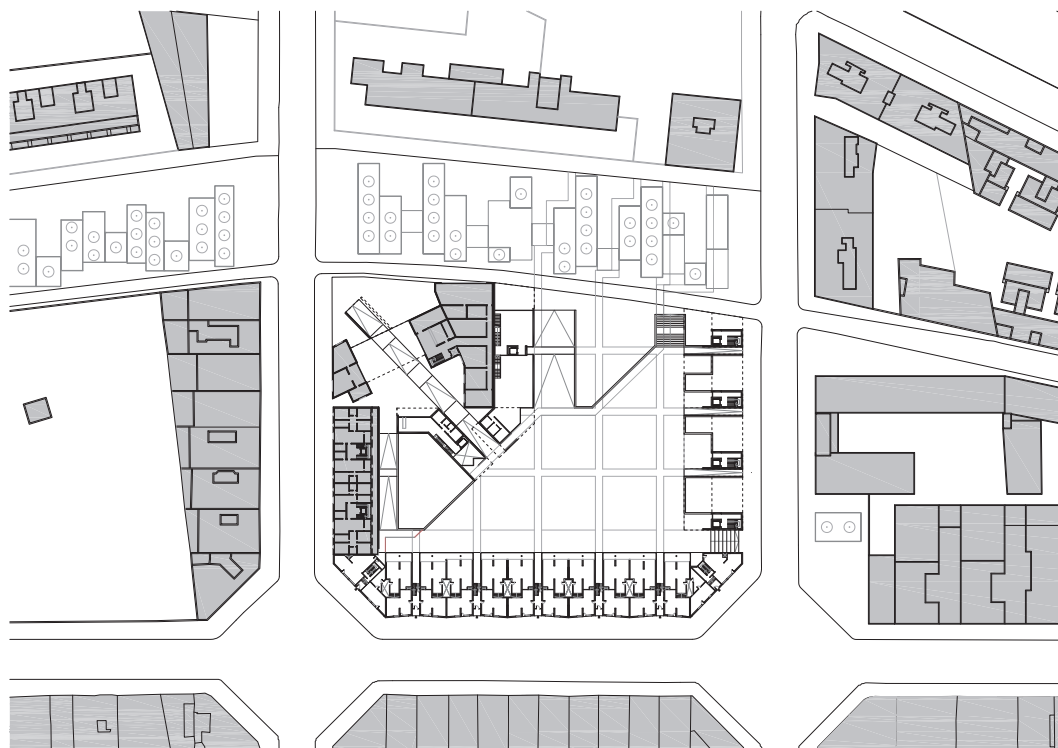


Fig.9: Costantino Dardi, Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Stefania Fiorentini, Tullio Francescangeli, Ugo Novelli, Daniela Scaminaci, Ca' Venier dei Leoni, Biennale di Venezia 1985. Prospetto sul Canal Grande

Partendo da queste considerazioni, è stata immaginata una sequenza di elementi alti, orientati verso la piazza e sollevati da terra che si radicano al suolo attraverso una serie di basamenti, attestandosi alla quota di gronda dell'edificio per abitazioni operaie per costituire un piano, una linea d'orizzonte ideale. L'ultimo elemento verso nord si interrompe e si piega, risentendo della giacitura del tracciato storico a terra e recuperando il tema della sezione interrotta.

4. COSTANTINO DARDI, *Semplice lineare complesso...*, op.cit. p.314.

L'assetto interno dell'isolato deriva essenzialmente dal disegno di suolo generato dalla matrice, cui si sovrappongono alcuni elementi che cercano di assorbire le incongruenze dello sviluppo della città contemporanea. È il caso, ad esempio, dell'asse diagonale che, perpendicolare rispetto ad un ipotetico *chaflán*, penetra all'interno dell'isolato riprendendo la regola dell'angolo del Plan Cerdà, negato dalla giacitura del centro poliambulatoriale posto nella parte nord ovest dell'isolato.



Su questo asse si attestano anche gli edifici di progetto con funzioni pubbliche che cercano di reinterpretare la condizione geomorfologica dell'isolato ricostituendo un nuovo bordo abitato. Questo margine si divide in due parti: la prima, costituita da una struttura a diretto contatto con centro poliambulatoriale, contiene uno spazio espositivo articolato su più livelli ed accompagna il piano inclinato che collega la piazza con i Giardini. La parte terminale di questo corpo si interrom-

Fig.10: Pianta piano terra della quarta versione del progetto.

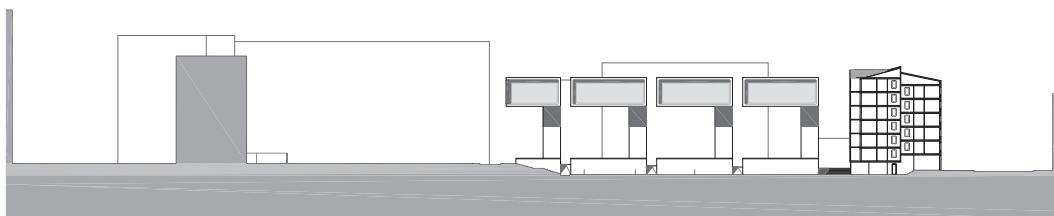


Fig.11: Gli elementi alti sul limite est dell'isolato.

pe in corrispondenza del passaggio dell'asse obliquo e contiene l'accesso principale dallo spazio pubblico. La seconda struttura, costituita da un corpo su due livelli per i servizi e l'accesso, e da una piastra bassa che ospita un piccolo auditorium a servizio del quartiere, trova le proprie ragioni planimetriche a partire dalla giacitura dell'asse di collegamento.

Fig.12: Alzato degli edifici di progetto che insistono sulla parte ovest dell'isolato.

Nella parte nord, la continuità dei segni a terra che, una volta superato il tracciato storico, si sovrappongono al disegno esistente, cerca una relazione tra i due spazi pubblici, individuando un sistema di risalite ed una terrazza urbana.

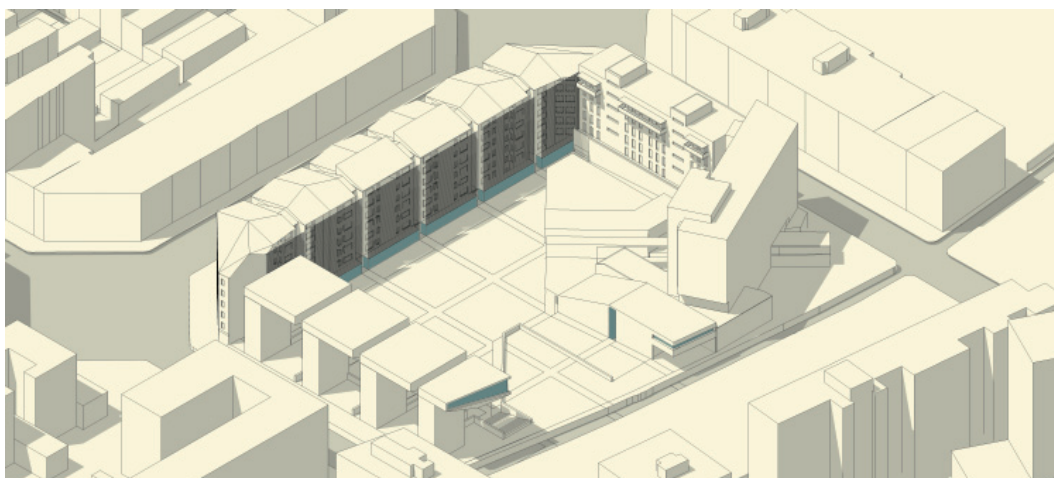


Fig.13: Vista dello spazio pubblico da nord est.

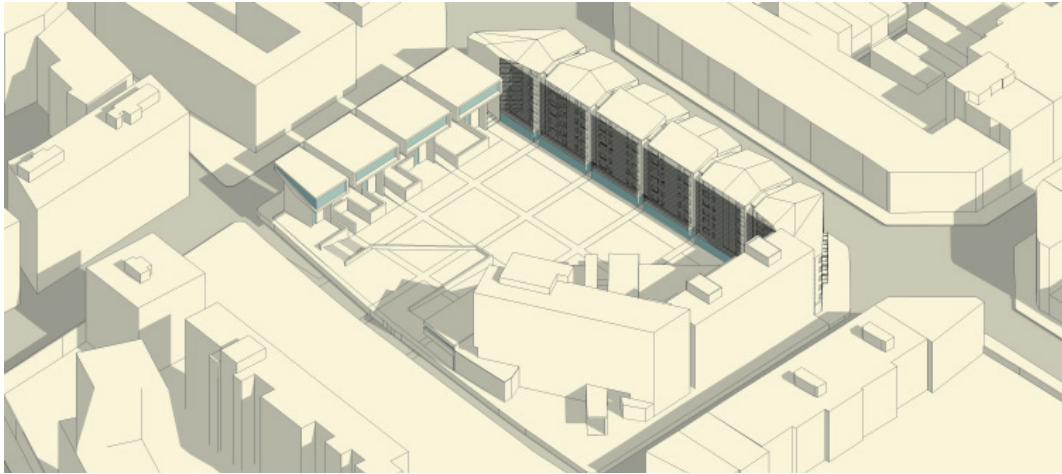


Fig.14: Vista dello spazio pubblico da nord ovest

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

Non si indicano immagini, fotografie o elaborati grafici prodotti espressamente per la ricerca.

CAPITOLO 1

Barcelona in Progrés, catalogo della mostra permanente, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2006: fig.5.

Arxiu Cerdà: fig.7.

BOHIGAS, ORIOL; MARTORELL, JOSEP MARIA, *Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961, pp.12 – 14: figg.1; 6.

REDAZIONE, *Edificio Hispano Olivetti, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.57, 1964, pp.20 – 26: fig.4.

CAPITOLO 2

Archivio progetti M.B.M. Arquitectes: figg.1; 2; 27.

ARMESTO, ANTONIO, *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951 – 1955*, José Antonio Coderch y Manuel Valls, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 1996: fig.18.

BOHIGAS, ORIOL; MARTORELL, JOSEP MARIA, *Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961, pp.12 – 14: figg.10; 21; 40.

BONET I FERRER, VICENÇ, *Casa de renta limitada en Ronda del Guinardó, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.62, 4°trimestre 1965, pp.5 – 6: figg.30; 44; 45.

CABRERO, RAFAEL RUIZ, *Spagna. Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano 1989: figg.17; 22; 23.

CASAMONTI, MARCO (a cura di), *Ignazio Gardella Architetto 1905 – 1999. Costruire la modernità*, Electa, Milano 2006: figg.19; 24.

FRAMPTON, KENNETH, *Bohigas, Martorell, Mackay. 30 anni di architettura 1954 – 1984*, a cura di Adolf Martinez, Electa, Milano 1984: figg.3; 4; 11; 14; 16; 26; 31; 33.

REDAZIONE, *Obras Recientes de Martorell, Bohigas y Mackay*, in «Hogar y Arquitectura» n.47, luglio – agosto 1963, pp.23 – 42: figg.35; 36; 37.

REDAZIONE, *Case per operai a Barcellona*, in «Domus» n.377 aprile 1961, pp.1 – 2: figg.39; 43.

Tra città reale e progetto incompiuto.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

ROGERS, ERNESTO NATHAN, *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milano 1958 (edizione consultata Skyra Editore, Milano 1997): fig.41.

CAPITOLO 3

BAGLIONE, CHIARA, *Casabella 1928 – 2008*, Electa, Milano 2008: fig.31.

BOHIGAS, ORIOL, *9 comentarios a la 9.^a «Triennale di Milano»*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.15 – 16 1953, pp.46 – 50: fig.19.

BOHIGAS, ORIOL, *Arquitectura española de la Segunda Republica*, Tusquets Editor, Barcelona 1970: fig.13.

BOHIGAS, ORIOL, *Barcelona entre el Pla Cerdà i el Barraquisme*, Edicions 62, Barcelona 1963: fig.9.

BOHIGAS, ORIOL, *El hospital de San Pablo*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, pp.46 – 60: fig.12.

BOHIGAS, ORIOL; FARGAS, JOSEP MARIA; PIÑÓN, HELIO, *Reposición de la polémica sobre el realismo*, in «Annals d'arquitectura» n.3 1983, pp.24 – 47: figg.8; 16; 17; 29; 33.

BOHIGAS, ORIOL, *Vida y obra de un arquitecto modernista*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, p.67 – 95: fig.10.

CABRERO, RAFAEL RUIZ, *Spagna. Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano 1989: 1; 2; 27.

CASAMONTI, MARCO (a cura di), *Ignazio Gardella Architetto 1905 – 1999. Costruire la modernità*, Electa, Milano 2006: figg.32, 34.

DE MORAGAS I GALLISSÀ, ANTONI, *Exposición g.R Industria y arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura y urbanismo» n.18, giugno 1954, pp.18 – 21: fig.7.

FRAMPTON, KENNETH; DIEZ BARREÑADA, RAFAEL; BOHIGAS, ORIOL; TORRES, ELÍAS, *José Antonio Coderch. Casas*, 2G Ediciones, Barcelona 2006: figg.23; 24.

MAFFIOLETTI, SERENA (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994: fig.28.

PIZZA, ANTONIO, *José Antonio Coderch o las coincidencias imposibles: reflexión sobre algunos ejemplos de arquitectura residencial*, in «Annals d'Arquitectura», n.3 1983, pp.97 – 116: figg.18; 26.

PIZZA, ANTONIO, *J.LL.Sert y el Mediterráneo*, catalogo della mostra, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1997: fig.14.

POLANO, SERGIO; MULAZZANI, MARCO, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 2005: figg.20; 21.

POZO, JOSÉ MANUEL, *Los Brillantes 50. 35 proyectos*, T6 Ediciones, Pamplona 2004: figg.5; 6.

REDAZIONE, *Edificio Hispano Olivetti, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.57, 1964, pp.20 – 26: fig.30.

REDAZIONE, *Residencia in Sitges (Barcelona)*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12, 1950, pp.56 – 57: fig.22.

ROVIRA, JOSEP MARIA, *José Lluís Sert 1901 – 1983*, Electa, Milano 2000: fig.15.

SARTORIS, ALBERTO, *Las fuentes de la nueva Arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12 1950, pp.38 – 47: fig.4.

SOSTRES MALUQUER, JOSEP MARIA. *Casa M.M.I. en "Ciudad Diagonal": J. M^a Sostres Maluquer, arquitecto*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.33 1958, pp.14 – 15: fig.3.

CAPITOLO 4

Arxiu Cerdà: fig.1.

Arxiu Històric del Poblenou: fig.5.

Barcelona in Progrèss, catalogo della mostra permanente, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2006: figg.7; 8.

BUSQUETS, JOAN, *Barcelona. La construcció urbanística de una ciudad compacta*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2004: fig.6.

DARDI, COSTANTINO, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, presentazione di Francesco Moschini, Edizioni Kappa, Roma 1987: fig.12.

FRAMPTON, KENNETH, *Bohigas, Martorell, Mackay. 30 anni di architettura 1954 – 1984*, a cura di Adolf Martinez, Electa, Milano 1984: figg.2; 4.

CAPITOLO 5

DARDI, COSTANTINO, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, presentazione di Francesco Moschini, Edizioni Kappa, Roma 1987: fig.9.

ROGERS, ERNESTO NATHAN, *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milano 1958 (edizione consultata Skyra Editore, Milano 1997): fig.1.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA E CRONOLOGICA

- 1946 REDAZIONE *Viviendas en el sector de las Forcas, de Sitges*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.6 1946, pp.36 – 42.
- 1950 SARTORIS, ALBERTO *Orientaciones de la Arquitectura contepránea*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12, 1950, pp.48 – 55.
- 1950 SARTORIS, ALBERTO *Las fuentes de la nueva Arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12 1950, pp.38 – 47.
- 1950 REDAZIONE, *Residencia en Sitges (Barcelona)*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12, 1950, pp.56 – 57
- 1953 BOHIGAS, ORIOL *9 comentarios a la 9.^a «Triennale di Milano»*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.15 – 16 1953, pp.46 – 50.
- 1954 DE MORAGAS I GALLISSÀ, ANTONI *Exposición g.R. Industria y arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura y urbanismo» n.18 giugno 1954, pp.18 – 21.
- 1954 PONTI, GIO *Quartiere all'italiana*, in «Domus» n.293 aprile 1954, pp.8 – 16.
- 1954 PONTI, GIO *Esistenza ambientale. Conservazione ambientale. Creazione ambientale*, in «Domus» n.378 maggio 1954, s.p.
- 1955 PONTI, GIO *Casa a Barcellona*, in «Domus» n.306 maggio 1955.
- 1955 PONTI, GIO *Invito a considerare tutta l'architettura come "spontanea"*, in «Domus» n.304 marzo 1955, p.1
- 1958 DE MORAGAS I GALLISSÀ, ANTONI *Exposición g.R. Industria y arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.32 1958, pp.18 – 21.
- 1958 REDAZIONE *¿Crisis o continuidad?*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.32, 1958, pp.2 – 4.
- 1959 REDAZIONE, *Urbanización en Torre Valentina: José A. Coderch de Sentmenat y Manuel Valls Vergés, arquitectos.*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.37 1959, pp.18 – 21.
- 1958 ROGERS, ERNESTO NATHAN *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milano 1958 (edizione consultata edita da Skyra Editore, Milano 1997).
- 1958 SOSTRES MALUQUER, JOSEP MARIA *Casa M.M.I. en "Ciudad Diagonal": J. M^a Sostres Maluquer, arquitecto*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.33 1958, pp.14 – 15.
- 1960 BOHIGAS, ORIOL *Homenaje al G.A.T.C.P.A.C.*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.40 1960, pp.43 – 45
- 1961 BOHIGAS, ORIOL; MARTORELL, JOSEP MARIA; *Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961 2^o trimestre, pp.12 – 14.
- 1961 BOHIGAS, ORIOL; *M.J. Raspall, Arquitecto*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961 2^o trimestre, pp.29 – 38.
- 1961 DE MORAGAS I GALLISSÀ, ANTONI *Als deu anys de Grup R d'Arquitectura*, in «Serra d'Or» n.11 – 12, novembre 1961, pp.67 – 70.
- 1961 CODERCH, JOSÉ ANTONIO *Non è di genii che abbiamo bisogno*, in «Domus» n.384 novembre 1961, s.p.

- 1961 REDAZIONE *Case per operai a Barcellona*, in «Domus» n.377 aprile 1961, pp.1 – 2.
- 1961 CODERCH, JOSÉ
ANTONIO; VALLS,
MANUEL *Casa a Cadaqués, in una strada interna*, in «Domus» n.384 novembre 1961, pp.47 – 50.
- 1961 CORREA, FEDERICO;
MILÁ, ALFONSO *Casa a Cadaqués, nel centro del paese*, in «Domus» n.384 novembre 1961, pp.43 – 46
- 1961 PONTI, GIO *Casa a Barcellona*, in «Domus» n.384 novembre 1961, pp.1 – 10.
- 1961 BOHIGAS, ORIOL *Rogers i “Casabella”, un nou camí de l’arquitectura?*, in «Serra d’Or 2ª època» n.9 settembre 1961, pp.25 – 27.
- 1962 BOHIGAS, ORIOL *Cap a una arquitectura realista*, in «Serra d’Or 2ª època» n.5 maggio 1962, pp.17 – 20.
- 1963 BOHIGAS, ORIOL *Barcelona entre el Pla Cerdà i el Barraquisme*, Edicions 62, Barcelona 1963.
- 1963 REDAZIONE, *Obras Recientes de Martorell, Bohigas y Mackay*, in «Hogar y Arquitectura» n.47, luglio – agosto 1963, pp.23 – 42.
- 1963 MARTORELL, JOSEP
MARIA *El café restaurante de la Exposición Universal*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, pp.17 – 25.
- 1963 BOHIGAS, ORIOL *Vida y obra de un arquitecto modernista*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, p.67 – 95.
- 1963 REDAZIONE *A San Feliu, Costa Brava, progetto per un club nautico*, in «Domus» n.405 agosto 1963, pp.3 – 5.
- 1963 CORREA, FEDERICO;
MILÁ, ALFONSO *Una casa sul colle, a Cadaqués, Costa Brava*, in «Domus» n.405 agosto 1963, pp.10 – 16.
- 1963 BOHIGAS, ORIOL *El hospital de San Pablo*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, pp.46 – 60.
- 1964 REDAZIONE, *Cuestionario*, in «Arquitectura» n.64 aprile 1964, pp.52 – 59.
- 1964 BOHIGAS, ORIOL *L’arquitectura Noucentisme i “Novecento”*, in «Serra d’Or 2ª època» n.8 agosto 1964, pp.15 – 18.
- 1964 REDAZIONE *Edificio Hispano Olivetti, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.57, 1964, pp.20 – 26.
- 1964 REDAZIONE, *Vivienda unifamiliar en Sant Feliu de Codines, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.56, 1964, pp.8 – 9.
- 1965 M.B.M. ARQUITECTES, *Grupo de viviendas en Avda. Meridiana, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.62, 4ºtrimestre 1965, pp.7 – 8.
- 1965 BONET I FERRER,
VICENÇ *Casa de renta limitada en Ronda del Guinardó, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.62, 4ºtrimestre 1965, pp.5 – 6.
- 1966 GREGOTTI, VITTORIO *Il territorio dell’architettura*, Feltrinelli, Milano 1966 (edizione consultata Feltrinelli, Milano 2008).
- 1966 REDAZIONE, *Dentro una antica struttura a Espolla, Catalogna*, in «Domus» n.445, dicembre 1966, pp.26 – 30.

- 1966 ROSSI, ALDO *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966 (edizione consultata CittàStudi Edizioni, Torino 1995).
- 1967 SERRANO FREIXAS, ANGEL *La obra reciente de José Antonio Coderch*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.68 – 69 1967, pp.21 – 26.
- 1967 DE MENDOZA SANS, JUAN FERNANDO *El grupo BBPR en Milán : problemas de la integración arquitectónica. La Torre Velasca*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.67, 1967, pp.14 – 19.
- 1967 VIVAR, ALEJANDRO; VALLS, JUAN; ROVIRA, MARIA ANGELES; LARRAZ, FERNANDO *La iglesia de Ignazio Gardella en Sesto San Giovanni*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.67 1967, pp.29 – 31.
- 1968 BOHIGAS, ORIOL, *Una posible “Escuela de Barcelona”*, in «Arquitectura – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid» n.118 octubre 1968, pp.24 – 30, republicada in «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8 noviembre 2002, pp.11 – 19.
- 1968 ROGERS, ERNESTO NATHAN *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968 (edizione consultata prefazione di Angelo Torricelli; con una nota introduttiva di Silvia Micheli; a cura di Gabriella Lo Ricco e Mario Viganò, Emanuela Zandonai Editore, Rovereto (TN) 2009).
- 1969 BOHIGAS, ORIOL *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix i Barral, Barcelona 1969.
- 1969 MONEO, RAFAEL *La llamada “Escuela de Barcelona”*, in «Arquitectura – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid» n.121 gennaio 1969, pp.1 – 7, republicada in «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8 noviembre 2002, pp.21 – 27.
- 1969 BOHIGAS, ORIOL *Aspectos ya históricos en la obra de Vico Magistretti*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.72, 1969, pp.35 – 49.
- 1970 BOHIGAS, ORIOL *Arquitectura española de la Segunda Republica*, Tusquets Editor, Barcelona 1970.
- 1971 PICA, AGNOLDOMENICO *Imuri di Coderch. Una casa a Sitges*, in «Domus» n.503 dicembre 1971, pp.20 – 23.
- 1974 FULLAONDO, JUAN DANIEL *M.B.M. Arquitectura 1951 – 1972*, Ediciones Alfaguara, Madrid – Barcelona 1974.
- 1979 MARTORELL, JOSEP MARIA; BOHIGAS ORIOL; MACKAY, DAVID *Martorell – Bohigas – Mackay: arquitectura 1953 – 1978*, Xarait Ediciones, Madrid 1979.
- 1981 MATEO, JOSEP LLUÍS; RAVETLLAT, PERE JOAN *Recull de plantes de vivendes correspondents a l'experiència projectual espanyola contemporània, sobre la residència col. lectiva, triades per la seva claritat distributiva, ordenades en funció de les seves forms d'agrupació, indicant els seus coeficients dimensional I dibuixades totes a la mateixa escala. Càtedra de projectes III ETSAB, s.e., Barcelona 1981.*

- 1981 DONATO, EMILI *El jove Coderch*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.144 1981, pp.18 – 20.
- 1983 PIZZA, ANTONIO *José Antonio Coderch o las coincidencias imposibles: reflexión sobre algunos ejemplos de arquitectura residencial* in «Annals d'Arquitectura», n.3 1983, pp.97 – 116.
- 1983 BOHIGAS, ORIOL,
FARGAS, JOSEP MARIA,
PIÑÓN, HELIO *Reposición de la polémica sobre el realismo*, in «Annals d'arquitectura» n.3 1983, pp.24 – 47.
- 1984 FRAMPTHON, KENNETH *Bohigas, Martorell, Mackay. 30 anni di architettura 1954 – 1984*, a cura di Adolf Martinez, Electa, Milano 1984.
- 1987 EISENMAN, PETER *La fine del classico*, con un saggio di Franco Rella, a cura di Renato Rizzi, Cluva, Venezia 1987.
- 1987 DARDI, COSTANTINO *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, presentazione di Francesco Moschini, Edizioni Kappa, Roma 1987.
- 1987 CERVELLÓ, MARTA *Notas sobre Coderch y la Trienal de Milán*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.174, 1987, pp.44 – 45
- 1987 CATALÀ – ROCA,
FRANCESC *Coderch fotoógrafa*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.174, 1987, pp.46 – 51.
- 1989 RUIZ CABRERO,
RAFAEL *España. Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano 1989.
- 1990 JARDÍ, ENRIC *Eugeni d'Ors: obra i vida*, Cuaderns Crema, Barcelona 1990.
- 1990 ROSSI, ALDO *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990 (edizione consultata Il Saggiatore, Milano 2009).
- 1992 PEVSNER, NIKOLAUS;
FLEMING, JOHN;
HONOUR, HUGH *Dizionario di Architettura*, edizione italiana a cura di Renato Pedio, introduzione di Vittorio Gregotti, Giulio Einaudi editore, Torino 1992 (titolo originale *A dictionary of Architecture*, Penguin Books, London 1966).
- 1993 CIORRA, PIPPO *Peter Eisenman. Opere e progetti*, con un saggio di Giorgio Ciucci, Electa, Milano 1993.
- 1994 ARÍS, CARLOS MARTÍ *Le varizioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Torino 1994.
- 1994 MAFFIOLETTI, SERENA
(a cura di) *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994.
- 1994 SOLANA SUAREZ,
ENRIQUE *Granada 1953. El Manifiesto de la Alhambra*, in «Revista de Edificación» n.17, maggio 1994, pp.71 – 73.
- 1996 ARMESTO, ANTONIO *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951 – 1955, José Antonio Coderch y Manuel Valls*, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 1996.
- 1997 PIZZA ANTONIO, *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*, Electa, Milano 1997.
- 1997 PIZZA, ANTONIO (a
cura di) *J.LL.Sert y el Mediterráneo*, catalogo della mostra, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1997.

- 1997 CARBONARA, GIOVANNI *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997.
- 1998 ARÍS, CARLOS MARTÍ (a cura di) *Nulla die sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora*, in DPA n.14 dicembre 1998, pp.8 – 13.
- 1998 BOHIGAS, MARIA; MIGNONE, PIETRO; MAZZA, LUCIA (a cura di) *M.B.M. Martorell, Bohigas, Mackay. Opere, piani, progetti*, (catalogo della mostra tenutasi presso l'Antico Monastero Santa Chiara di S. Marino 18 ottobre 1997 – 18 gennaio 1998) Loggia de' Lanzi, Firenze 1998.
- 1998 PIZZA, ANTONIO *Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N.Rogers, O.Bohigas*, in JOSÉ MANUEL POZO (a cura di), *De roma a New York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Atti del Convegno Internazionale Pamplona 29 – 30 ottobre 1998, T6 Ediciones, Pamplona 1998, pp.99 – 112.
- 1999 CURTIS, WILLIAM J.R. *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- 1999 MELLUSO, VINCENZO *Scritti e commenti*, Edizioni Laboratorio di Architettura, Messina 1999
- 2000 MOLINARI, LUCA *Entre continuidad y crisis. Historia y proyecto en la cultura arquitectónica italiana de la posguerra*, in «2G» n.15 2000, pp.4 – 18.
- 2000 ROVIRA, JOSEP MARIA *José Lluis Sert 1901 – 1983*, Electa, Milano 2000.
- 2002 PIZZA, ANTONIO *I>SP. La penetrazione del realismo nel dibattito architettonico barcellonese del dopoguerra*, in «d'Architettura» n.19 novembre 2002, pp.148 – 154.
- 2002 GAUSA, MANUEL; CERVELLÓ, MARTA; PLA, MAURICI *Barcelona: a guide to its modern architecture 1860 – 2002*, Actar, Barcelona 2002.
- 2002 BOHIGAS, ORIOL *Barcellona: un'esperienza urbanistica. La Città Olimpica e il fronte mare*, in MAZZERI, CATIA (a cura di), *La città europea del XXI secolo*, Skira, Milano 2002, pp.71 – 96.
- 2003 BOHIGAS, ORIOL *Tra strada del dubbio e piazza della rivoluzione. Epistolario sulle arti, l'architettura e l'urbanistica*, edizione italiana a cura di Elena Miranda, Gangemi Editore, Roma – Reggio Calabria 2003.
- 2003 DIEZ BARREÑADA, RAFAEL *Coderch. Variaciones sobre una casa*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona 2003.
- 2003 GABRIELLI, BRUNO *L'urbanistica è il progetto*, in «Area» n.70 settembre – ottobre 2003, pp.8 – 17.
- 2003 *Bohigas/M.B.M. en libros y revistas*, documento edito dalla Biblioteca de arquitectura Universidad de Sevilla, Siviglia novembre 2003.
- 2003 RIEGL, ALOIS *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898 – 1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna 2003.

- 2004 BUSQUETS, JOAN *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2004.
- 2004 POZO, JOSÉ MANUEL; TRUEBA, IGNASI LÓPEZ (a cura di) *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, (atti preliminari del Congresso Internazionale Pamplona 25 – 26 marzo 2004), T6 Ediciones, Pamplona 2004.
- 2004 POZO, JOSÉ MANUEL *Los Brillantes 50. 35 proyectos*, T6 Ediciones, Pamplona 2004.
- 2005 BOHIGAS, ORIOL *Epistolario 1951 – 1994* Edición de Antonio Piza y Martha Torres, Traducción de Martha Torres y Rolando Del Guerra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2005.
- 2005 EISENMAN, PETER, *Contropiede*, a cura di Silvio Cassarà, Skira 2005.
- 2005 ARÍS, CARLOS MARTÍ *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005.
- 2005 POLANO, SERGIO; MULAZZANI, MARCO *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 2005 (prima edizione 1991)
- 2006 M.B.M. ARCHITECTS *M.B.M. 1993 – 2006. Obras y proyectos*, prologo Deyan Sudjic, Rba Libros, Barcelona 2006
- 2006 MONESTIROLI, ANTONIO *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma – Bari 2006 (I ed. 1997)
- 2006 CASAMONTI, MARCO (a cura di) *Ignazio Gardella Architetto 1905 – 1999. Costruire la modernità*, Electa, Milano 2006.
- 2006 *Barcelona in Progrés*, catalogo della mostra permanente, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2006.
- 2006 FRAMPTON, KENNETH; DIEZ BARREÑADA, RAFAEL; BOHIGAS, ORIOL; TORRES, ELÍAS *José Antonio Coderch. Casas*, 2G Ediciones, Barcelona 2006.
- 2006 PEGHIN, GIORGIO *Il restauro del Moderno*, in «Parametro» n.266 ottobre – novembre 2006, p.19.
- 2006 PIZZA, ANTONIO; ROVIRA, JOSEP MARIA *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per una nova ciutat 1928 1939* catalogo della mostra, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2006.
- 2006 CULOTTA, PASQUALE; FLORIO, RICCARDO; SCIASCIA, ANDREA *Il tempio – duomo di Pozzuoli. Lettura e progetto*, Officina Edizioni, Roma 2006.
- 2007 PALAZZOTTO, EMANUELE (a cura di) *Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in progettazione architettonica*, L'Epos, Palermo 2007.
- 2007 PIZZA, ANTONIO (a cura di) *Assistiamo ad una preponderanza neoliberale nell'organizzazione della città... Intervista a Oriol Bohigas a cura di Anotnio Piza*, in «Area» n.90, gennaio – febbraio 2007, pp.44 – 53.
- 2008 PISCOPO, CARMINE *Architettura il gioco della figura*, presentazione di Roberta Amirante, introduzione di Fabrizio Spirito, Cuen, Napoli 2008

- 2008 BAGLIONE, CHIARA *Casabella 1928 – 2008*, Electa, Milano 2008.
- 2009 COSTI, DARIO (a cura di) *Casa Pubblica e città. Esperienze europee, ricerche e sperimentazioni progettuali*, MUP Editore, Parma 2009.
- 2009 COSTI, DARIO *Problemi di una scuola d'architettura. Attualità didattica di Ernesto N. Rogers* in DE POLI, ALDO; VISENTIN, CHIARA (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, MUP Editore, Parma 2009, pp.89 – 95.
- 2009 SCARROCCHIA, SANDRO *Max Dvorak. Conservazione e Moderno in Austria (1905 – 1921)*, FrancoAngeli, Milano 2009
- 2009 GRUPO 2C *La Barcelona de Cerdà*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona 2009.
- 2009 MAFFIOLETTI, SERENA (a cura di) *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009.
- 2009 MONESTIROLI, ANTONIO *Una reflexión sobre la casa. Edificio residencial Borsalino en Alessandria (1948 – 1952)*, «DPA» n.25, ottobre 2009, pp.36 – 41.
- 2010 UNWIN, SIMON *Twenty buildings every architect should understand*, Routledge, London – New York 2010.
- 2011 COSTI, DARIO *Architettura come metodo continuamente proposto*, in MASSIMO FAGIOLI (a cura di), *Nuove tendenze in architettura. Amistadi// Mayr; MC2 Costi Melli, Massimo Ferrari, Raimondo Guidacci, Götz Lohmann, Tomaso Monestiroli, A+A Moro, Alessandro Tognon*, testo introduttivo di Ildebrando Clemente, Aión Edizioni, Firenze 2011, p.36.
- 2011 DI GIORGIO, GIORGIO *L'alloggio ai tempi dell'edilizia sociale. Dall'INA – Casa ai PEEP*, EdilStampa, Roma 2011.
- 2011 PALAZZOTTO, EMANUELE (a cura di) *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, FrancoAngeli, Milano 2011.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA E ALFABETICA PER AUTORE

- Bohigas/M.B.M. en libros y revistas*, documento edito dalla Biblioteca de arquitectura Universidad de Sevilla, Siviglia novembre 2003.
- Barcelona in Progrés*, catalogo della mostra permanente, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2006.
- ARÍS, CARLOS MARTÍ *Le varizioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Torino 1994.
- ARÍS, CARLOS MARTÍ *Nulla die sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora*, in DPA n.14 dicembre 1998, pp.8 – 13.
- ARÍS, CARLOS MARTÍ *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005.
- ARMESTO, ANTONIO *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951 – 1955*, José Antonio Coderch y Manuel Valls, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería 1996.
- BAGLIONE, CHIARA *Casabella 1928 – 2008*, Electa, Milano 2008.
- BOHIGAS, MARIA; MIGNONE, PIETRO; MAZZA, LUCIA (a cura di) *M.B.M. Martorell, Bohigas, Mackay. Opere, piani, progetti*, (catalogo della mostra tenutasi presso l'Antico Monastero Santa Chiara di S. Marino 18 ottobre 1997 – 18 gennaio 1998) Loggia de' Lanzi, Firenze 1998.
- BOHIGAS, ORIOL *9 comentarios a la 9.ª «Triennale di Milano»*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.15 – 16 1953, pp.46 – 50.
- BOHIGAS, ORIOL *Homenaje al G.A.T.C.P.A.C.*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.40 1960, pp.43 – 45.
- BOHIGAS, ORIOL *Rogers i “Casabella”, un nou camí de l'arquitectura?*, in «Serra d'Or 2ª època» n.9 settembre 1961, pp.25 – 27.
- BOHIGAS, ORIOL *Cap a una arquitectura realista*, in «Serra d'Or 2ª època» n.5 maggio 1962, pp.17 – 20.
- BOHIGAS, ORIOL *Barcelona entre el Pla Cerdà i el Barraquisme*, Edicions 62, Barcelona 1963.
- BOHIGAS, ORIOL *Vida y obra de un arquitecto modernista*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, p.67 – 95.
- BOHIGAS, ORIOL *El hospital de San Pablo*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, pp.46 – 60.
- BOHIGAS, ORIOL *L'arquitectura Noucentisme i “Novecento”*, in «Serra d'Or 2ª època» n.8 agosto 1964, pp.15 – 18.
- BOHIGAS, ORIOL *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix i Barral, Barcelona 1969.
- BOHIGAS, ORIOL *Aspectos ya históricos en la obra de Vico Magistretti*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.72, 1969, pp.35 – 49.
- BOHIGAS, ORIOL *Arquitectura española de la Segunda Republica*, Tusquets Editor, Barcelona 1970.
- BOHIGAS, ORIOL *Barcelona: un'esperienza urbanistica. La Città Olimpica e il fronte mare*, in MAZZERI, CATIA (a cura di), *La città europea del XXI secolo*, Skira, Milano 2002, pp.71 – 96.

- BOHIGAS, ORIOL *Tra strada del dubbio e piazza della rivoluzione. Epistolario sulle arti, l'architettura e l'urbanistica*, edizione italiana a cura di Elena Miranda, Gangemi Editore, Roma – Reggio Calabria 2003.
- BOHIGAS, ORIOL *Epistolario 1951 – 1994* Edición de Antonio Pizza y Martha Torres, Traducción de Martha Torres y Rolando Del Guerra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2005.
- BOHIGAS, ORIOL, *Una posible “Escuela de Barcelona”*, in «Arquitectura – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid» n.118 ottobre 1968, pp.24 – 30, ripubblicata in «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8 novembre 2002, pp.11 – 19.
- BOHIGAS, ORIOL,
FARGAS, JOSEP
MARIA, PIÑÓN, HELIO *Reposición de la polémica sobre el realismo*, in «Annals d'arquitectura» n.3 1983, pp.24 – 47.
- BOHIGAS, ORIOL; *M.J. Raspall, Arquitecto*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961 2° trimestre, pp.29 – 38.
- BOHIGAS, ORIOL;
MARTORELL, JOSEP
MARIA; *Grupo de viviendas para obreros de una factoría metalúrgica*, in «Cuadernos de Arquitectura», n.44 1961 2° trimestre, pp.12 – 14.
- BONET I FERRER,
VICENÇ *Casa de renta limitada en Ronda del Guinardó, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.62, 4°trimestre 1965, pp.5 – 6.
- BUSQUETS, JOAN *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2004.
- CARBONARA,
GIOVANNI *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997.
- CASAMONTI, MARCO
(a cura di) *Ignazio Gardella Architetto 1905 – 1999. Costruire la modernità*, Electa, Milano 2006.
- CATALÀ – ROCA,
FRANCESC *Coderch fotoógrafa*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.174, 1987, pp.46 – 51.
- CERVELLÓ, MARTA *Notas sobre Coderch y la Trienal de Milán*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.174, 1987, pp.44 – 45.
- CIORRA, PIPPO *Peter Eisenman. Opere e progetti*, con un saggio di Giorgio Ciucci, Electa, Milano 1993.
- CODERCH, JOSÉ
ANTONIO *Non è di genii che abbiamo bisogno*, in «Domus» n.384 novembre 1961, s.p.
- CODERCH, JOSÉ
ANTONIO; VALLS,
MANUEL *Casa a Cadaqués, in una strada interna*, in «Domus» n.384 novembre 1961, pp.47 – 50.
- CORREA, FEDERICO;
MILÁ, ALFONSO *Casa a Cadaqués, nel centro del paese*, in «Domus» n.384 novembre 1961, pp.43 – 46.
- CORREA, FEDERICO;
MILÁ, ALFONSO *Una casa sul colle, a Cadaqués, Costa Brava*, in «Domus» n.405 agosto 1963, pp.10 – 16.
- COSTI, DARIO (a cura di) *Casa Pubblica e città. Esperienze europee, ricerche e sperimentazioni progettuali*, MUP Editore, Parma 2009.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

- COSTI, DARIO *Problemi di una scuola d'architettura. Attualità didattica di Ernesto N. Rogers* in DE POLI, ALDO; VISENTIN, CHIARA (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, MUP Editore, Parma 2009, pp.89 – 95.
- COSTI, DARIO *Architettura come metodo continuamente proposto*, in MASSIMO FAGIOLI (a cura di), *Nuove tendenze in architettura. Amistadi//Mayr, MC2 Costi Melli, Massimo Ferrari, Raimondo Guidacci, Götz Lohmann, Tomaso Monestiroli, A+A Moro, Alessandro Tognon*, testo introduttivo di Ildebrando Clemente, Aión Edizioni, Firenze 2011, p.36.
- CULOTTA, PASQUALE;
FLORIO, RICCARDO;
SCIASCIA, ANDREA *Il tempio – duomo di Pozzuoli. Lettura e progetto*, Officina Edizioni, Roma 2006.
- CURTIS, WILLIAM J.R. *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- DARDI, COSTANTINO *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, presentazione di Francesco Moschini, Edizioni Kappa, Roma 1987.
- DE MENDOZA SANS,
JUAN FERNANDO *El grupo BBPR en Milán : problemas de la integración arquitectónica. La Torre Velasca*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.67, 1967, pp.14 – 19.
- DE MORAGAS I
GALLISSÀ, ANTONI *Exposició g.R Industria y arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura y urbanismo» n.18 giugno 1954, pp.18 – 21.
- DE MORAGAS I
GALLISSÀ, ANTONI *Exposició g.R. Industria y arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.32 1958, pp.18 – 21.
- DE MORAGAS I
GALLISSÀ, ANTONI *Als deu anys de Grup R d'Arquitectura*, in «Serra d'Or» n.11 – 12, novembre 1961, pp.67 – 70.
- DI GIORGIO, GIORGIO *L'alloggio ai tempi dell'edilizia sociale. Dall'INA – Casa ai PEEP*, EdilStampa, Roma 2011.
- DIEZ BARREÑADA,
RAFAEL *Coderch. Variaciones sobre una casa*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona 2003.
- DONATO, EMILI *El jove Coderch*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme» n.144 1981, pp.18 – 20.
- EISENMAN, PETER *La fine del classico*, con un saggio di Franco Rella, a cura di Renato Rizzi, Cluva, Venezia 1987.
- EISENMAN, PETER, *Contropiede*, a cura di Silvio Cassarà, Skira 2005.
- FRAMPTON,
KENNETH *Bohigas, Martorell, Mackay. 30 anni di architettura 1954 – 1984*, a cura di Adolf Martinez, Electa, Milano 1984.
- FRAMPTON, KENNETH;
DIEZ BARREÑADA,
RAFAEL; BOHIGAS,
ORIOI; TORRES, ELÍAS *José Antonio Coderch. Casas*, 2G Ediciones, Barcelona 2006.
- FULLAONDO, JUAN
DANIEL *M.B.M. Arquitectura 1951 – 1972*, Ediciones Alfaguara, Madrid – Barcelona 1974.
- GABRIELLI, BRUNO *L'urbanistica è il progetto*, in «Area» n.70 settembre – ottobre 2003, pp.8 – 17.

- GAUSA, MANUEL;
CERVELLÓ, MARTA;
PLA, MAURICI
GREGOTTI, VITTORIO
GRUPO 2C
JARDÍ, ENRIC
M.B.M.
ARQUITECTES,
M.B.M. ARQUITECTS
MAFFIOLETTI, SERENA
(a cura di)
MAFFIOLETTI, SERENA
(a cura di)
MARTORELL, JOSEP
MARIA; BOHIGAS
ORIOI; MACKAY,
DAVID
MARTORELL, JOSEP
MARIA
MATEO, JOSEP LLUÍS;
RAVETLLAT, PERE
JOAN
MELLUSO, VINCENZO
MOLINARI, LUCA
MONEO, RAFAEL
MONESTIROLI,
ANTONIO
MONESTIROLI,
ANTONIO
PALAZZOTTO,
EMANUELE (a cura di)
PALAZZOTTO,
EMANUELE (a cura di)
PEGHIN, GIORGIO
- Barcelona: a guide to its modern architecture 1860 – 2002*, Actar, Barcelona 2002.
- Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966 (edizione consultata Feltrinelli, Milano 2008).
- La Barcelona de Cerdà*, Flor del Viento Ediciones, Barcelona 2009.
- Eugeni d'Ors: obra i vida*, Cuderns Crema, Barcelona 1990.
- Grupo de viviendas en Avda. Meridiana, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.62, 4°trimestre 1965, pp.7 – 8.
- M.B.M. 1993 – 2006. Obras y proyectos*, prologo Deyan Sudjic, Rba Libros, Barcelona 2006.
- BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994.
- Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009.
- Martorell – Bohigas – Mackay: arquitectura 1953 – 1978*, Xarait Ediciones, Madrid 1979.
- El café restaurante de la Exposición Universal*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.52 – 53 1963, pp.17 – 25.
- Recull de plantes de vivendes correspondents a l'experiència projectual espanyola contemporània, sobre la residència col·lectiva, triades per la seva claridat distributiva, ordenades en funció de les seves forms d'agrupació, indicant els seus coeficients dimensional I dibuixades totes a la mateixa escala. Càtedra de projectes III ETSAB, s.e.*, Barcelona 1981.
- Scritti e commenti*, Edizioni Laboratorio di Architettura, Messina 1999.
- Entre continuidad y crisis. Historia y proyecto en la cultura arquitectónica italiana de la posguerra*, in «2G» n.15 2000, pp.4 – 18.
- La llamada “Escuela de Barcelona”*, in «Arquitectura – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid» n.121 gennaio 1969, pp.1 – 7, ripubblicata in «DC – Revista de crítica arquitectónica» n.8 novembre 2002, pp.21 – 27.
- L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma – Bari 2006 (prima edizione 1997).
- Una reflexión sobre la casa. Edificio residencial Borsalino en Alessandria (1948 – 1952)*, in «DPA» n.25, ottobre 2009, pp.36 – 41.
- Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di ricerca in progettazione architettonica*, L'Epos, Palermo 2007.
- Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Il restauro del Moderno*, in «Parametro» n.266 ottobre – novembre 2006, p.19.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

- PEVSNER, NIKOLAUS;
FLEMING, JOHN;
HONOUR, HUGH
Dizionario di Architettura, edizione italiana a cura di Renato Pedio, introduzione di Vittorio Gregotti, Giulio Einaudi editore, Torino 1992 (titolo originale *A dictionary of Architecture*, Penguin Books, London 1966).
- PICA,
AGNOLDOMENICO
I muri di Coderch. Una casa a Sitges, in «Domus» n.503 dicembre 1971, pp.20 – 23.
- PISCOPO, CARMINE
Architettura il gioco della figura, presentazione di Roberta Amirante, introduzione di Fabrizio Spirito, Cuen, Napoli 2008.
- PIZZA ANTONIO,
PIZZA, ANTONIO
Guía de la arquitectura del siglo XX. España, Electa, Milano 1997.
- PIZZA, ANTONIO
José Antonio Coderch o las coincidencias imposibles: reflexión sobre algunos ejemplos de arquitectura residencial in «Annals d'Arquitectura», n.3 1983, pp.97 – 116.
- PIZZA, ANTONIO
Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N.Rogers, O.Bohigas, in JOSÉ MANUEL POZO (a cura di), *De roma a New York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Atti del Convegno Internazionale Pamplona 29 – 30 ottobre 1998, T6 Ediciones, Pamplona 1998, pp.99 – 112.
- PIZZA, ANTONIO
I>SP. La penetrazione del realismo nel dibattito architettonico barcellonese del dopoguerra, in «d'Architettura» n.19 novembre 2002, pp.148 – 154.
- PIZZA, ANTONIO (a cura di)
J.LL.Sert y el Mediterráneo, catalogo della mostra, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1997.
- PIZZA, ANTONIO (a cura di)
Assistiamo ad una preponderanza neoliberale nell'organizzazione della città... Intervista a Oriol Bohigas a cura di Antonio Pizza, in «Area» n.90, gennaio – febbraio 2007, pp.44 – 53.
- PIZZA, ANTONIO;
ROVIRA, JOSEP MARIA
G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per una nova ciutat 1928 1939 catalogo della mostra, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2006.
- POLANO, SERGIO;
MULAZZANI, MARCO
Guida all'architettura italiana del Novecento, Electa, Milano 2005 (prima edizione 1991).
- PONTI, GIO
Quartiere all'italiana, in «Domus» n.293 aprile 1954, pp.8 – 16.
- PONTI, GIO
Esistenza ambientale. Conservazione ambientale. Creazione ambientale, in «Domus» n.378 maggio 1954, s.p.
- PONTI, GIO
Casa a Barcellona, in «Domus» n.306 maggio 1955.
- PONTI, GIO
Invito a considerare tutta l'architettura come "spontanea", in «Domus» n.304 marzo 1955, p.1
- PONTI, GIO
Casa a Barcellona, in «Domus» n.384 novembre 1961, pp.1 – 10.
- POZO, JOSÉ MANUEL
Los Brillantes 50. 35 proyectos, T6 Ediciones, Pamplona 2004.
- POZO, JOSÉ MANUEL;
TRUEBA, IGNASI
LÓPEZ (a cura di)
Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra, (atti preliminari del Congresso Internazionale Pamplona 25 – 26 marzo 2004), T6 Ediciones, Pamplona 2004.
- REDAZIONE
Viviendas en el sector de las Forcas, de Sitges, in «Cuadernos de Arquitectura» n.6 1946, pp.36 – 42.

- REDAZIONE *¿Crisis o continuidad?*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.32, 1958, pp.2 – 4.
- REDAZIONE *Case per operai a Barcellona*, in «Domus» n.377 aprile 1961, pp.1 – 2.
- REDAZIONE *A San Feliu, Costa Brava, progetto per un club nautico*, in «Domus» n.405 agosto 1963, pp.3 – 5.
- REDAZIONE *Edificio Hispano Olivetti, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.57, 1964, pp.20 – 26.
- REDAZIONE, *Residencia in Sitges (Barcelona)*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12, 1950, pp.56 – 57.
- REDAZIONE, *Urbanización en Torre Valentina: José A. Coderch de Sentmenat y Manuel Valls Vergés, arquitectos.*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.37 1959, pp.18 – 21.
- REDAZIONE, *Obras Recientes de Martorell, Bohigas y Mackay*, in «Hogar y Arquitectura» n.47, luglio – agosto 1963, pp.23 – 42.
- REDAZIONE, *Cuestionario*, in «Arquitectura» n.64 aprile 1964, pp.52 – 59.
- REDAZIONE, *Vivienda unifamiliar en Sant Feliu de Codines, Barcelona*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.56, 1964, pp.8 – 9.
- REDAZIONE, *Dentro una antica struttura a Espolla, Catalogna*, in «Domus» n.445, dicembre 1966, pp.26 – 30.
- RIEGL, ALOIS *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898 – 1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di Sandro Scarrocchia, Gedit, Bologna 2003.
- ROGERS, ERNESTO *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milano 1958
- NATHAN (edizione consultata Skyra Editore, Milano 1997).
- ROGERS, ERNESTO *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968 (edizione consultata
- NATHAN prefazione di Angelo Torricelli; con una nota introduttiva di Silvia Micheli; a cura di Gabriella Lo Ricco e Mario Viganò, Emanuela Zandonai Editore, Rovereto (TN) 2009).
- ROSSI, ALDO *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966 (edizione consultata CittàStudi Edizioni, Torino 1995).
- ROSSI, ALDO *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990 (edizione consultata Il Saggiatore, Milano 2009).
- ROVIRA, JOSEP MARIA *José Lluís Sert 1901 – 1983*, Electa, Milano 2000.
- RUIZ CABRERO, *Spagna. Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano 1989.
- RAFAEL
- SARTORIS, ALBERTO *Orientaciones de la Arquitectura contepránea*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12, 1950, pp.48 – 55.
- SARTORIS, ALBERTO *Las fuentes de la nueva Arquitectura*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.11 – 12 1950, pp.38 – 47.
- SCARROCCHIA, *Max Dvorak. Conservazione e Moderno in Austria (1905 – 1921)*, Franco
- SANDRO Angeli, Milano 2009.
- SERRANO FREIXAS, *La obra reciente de José Antonio Coderch*, in «Cuadernos de Arquitectura»
- ANGEL n.68 – 69 1967, pp.21 – 26.

Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell'isolato di Cerdà alle spalle dell'edificio di abitazioni operate in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcellona 1958 – 1959)

- SOLANA SUAREZ,
ENRIQUE, *Granada 1953. El Manifiesto de la Alhambra*, in «Revista de Edificación» n.17, maggio 1994, pp.71 – 73.
- SOSTRES MALUQUER,
JOSEP MARIA *Casa M.M.I. en "Ciudad Diagonal": J. M^a Sostres Maluquer, arquitecto*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.33 1958, pp.14 – 15.
- UNWIN, SIMON *Twenty buildings every architect should understand*, Routledge, London – New York 2010.
- VIVAR, ALEJANDRO;
VALLS, JUAN; ROVIRA,
MARIA ANGELES;
LARRAZ, FERNANDO *La iglesia de Ignazio Gardella en Sesto San Giovanni*, in «Cuadernos de Arquitectura» n.67 1967, pp.29 – 31.

APPARATI.

**01. INTERVISTA CON ORIOL BOHIGAS TENUTOSI PRESSO
LO STUDIO M.B.M. ARQUITECTES IN PLAÇA REAL N.2
(BARCELONA) NEL GIORNO 11 GENNAIO 2010**

Dario Costi:

Il Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica dell'Università degli Studi di Palermo si propone lo studio di alcuni esempi dell'architettura moderna per capirne i principi compositivi e proporre un'attualizzazione, assumendo il progetto architettonico come strumento conoscitivo.

I percorsi di ricerca intrapresi si propongono una rilettura dei principi alla base del progetto finalizzata all'individuazione di eventuali manomissioni o superfetazioni, l'inserimento dell'opera all'interno del contesto storico e culturale del periodo a cui appartiene ed eventuali riqualificazioni e complementamenti del manufatto e degli spazi pubblici ad esso connessi. I temi d'indagine in questo caso sono la scuola del Timbaler del Bruc del 1957 affrontata da Valerio Cannizzo e l'edificio per abitazioni operaie in *carrer* Pallars del 1958 affrontato da Eugenio Mangi.

Eugenio Mangi

Il complesso per abitazioni per operai di *carrer* Pallars, oltre ai temi legati al restauro dell'opera, introduce una serie di riflessioni che possono essere riferite ad una scala urbana: l'isolato su cui insiste l'edificio presenta una conformazione eccezionale rispetto alla struttura tipica del Plan Cerdà, dovuta alla presenza del tracciato del *camí* Antic de València che ne costituisce il limite nord e si inserisce all'interno delle trasformazioni che si stanno attuando nel quartiere di Poblenou attraverso il Plan 22@.

In questa ottica ci siamo interrogati sulla vocazione di spazio pubblico che potrebbe assumere questo vuoto urbano, motiva-

ta anche dalla presenza di altri spazi pubblici, come i giardini di Teresa di Calcutta che si conformano seguendo il *camí Antic de València* sul lato nord o il Parc del Centre de Poblenou dell'architetto Jean Nouvel a nord della Diagonal, e di strutture collettive, come il centro poliambulatoriale di *carrer de Lope de Vega* o la residenza per anziani e il centro civico Sant Martí su *carrer d'Espronceda*.

Oriol Bohigas:

Questa prefigurazione di spazio pubblico interno è assimilabile a quella che avevamo elaborato quando immaginammo l'isolato nella sua completezza, anche se sin dall'inizio eravamo consapevoli del fatto che la proprietà dei promotori si limitava alla fascia su *carrer Pallars*.

Con questo edificio volevamo dimostrare che, modificando i parametri edificatori, si sarebbe introdotto un utilizzo dell'isolato completamente differente e più coerente con gli strumenti di pianificazione del Plan Cerdà. La differenza fondamentale tra quello che si stava costruendo nel resto dell'*Eixample* e le abitazioni di *carrer Pallars* è la profondità del corpo di fabbrica, che risultava essere la metà rispetto a quella generalmente adottata; l'altro elemento di variazione era lo spazio pubblico che occupava la parte centrale dell'isolato. Introducendo solo questi due elementi, la ridotta edificabilità e lo spazio interno libero, si conseguirono una tipologia ed una forma di vita urbana completamente differenti rispetto al resto dell'*Eixample*, in cui normalmente la profondità dei corpi di fabbrica è maggiore e l'interno occupato da un volume costruito che conta un piano terra più un primo piano.

Volevamo elaborare un nuovo strumento per lo sfruttamento del terreno e una nuova forma urbana attraverso accorgimenti molto semplici che non modificassero il carattere della città.

E.M.:

La parte centrale dell'isolato aveva quindi una vocazione pubblica a servizio degli abitanti dell'edificio?

O.B.:

Sì, pubblica o semi – pubblica. Io sono convinto del fatto che, anche oggi, l'utilizzo migliore di questi spazi vuoti interni agli isolati sarebbe quello di uno *square* chiuso, non totalmente pubblico, ma semi – pubblico, per gli abitanti dell'isolato stesso.

E.M.:

Un altro interrogativo che è emerso analizzando l'edificio nelle sue parti è la differenziazione degli alzati. Nell'idea di progetto prefigurata dall'assonometria si nota che il trattamento dei fronti era omogeneo sia per l'interno che per l'esterno, mentre al momento della redazione del progetto e della sua realizzazione si è optato per una superficie intonacata sul retro, e per una in mattoni faccia a vista per il fronte principale. Questa scelta è stata motivata dalla volontà di conferire un carattere più urbano al fronte rivolto verso la città e uno più domestico a quello rivolto verso lo spazio interno?

O.B.:

In realtà le ragioni del cambiamento di carattere tra i due fronti furono solamente di tipo economico. Questo edificio per abitazioni costituì un record, a livello locale, per le limitate risorse finanziarie con cui si costruì. A tal proposito si utilizzarono solo tecnologie tradizionali e i materiali locali più economici presenti sul mercato. Inoltre si compirono grandi sforzi per migliorare la facciata rivolta verso la città, poiché, sapendo sin dall'inizio che l'isolato non sarebbe stato completato, volevamo conferire un valore rappresentativo alla strada, principio

abbastanza importante per noi in quel periodo, piuttosto che investire risorse per le finiture degli interni dei singoli alloggi.

E.M.:

Un'altra questione che ci è apparsa necessaria per capire a fondo il progetto sono i riferimenti culturali a cui guardavate in quel periodo. Si potrebbe affermare che, ad esempio, Ignazio Gardella e la scuola milanese possono essere considerati i vostri riferimenti?

O.B.:

Direi proprio di sì. In quel periodo eravamo molto influenzati dal gruppo italiano rappresentato da Gardella e dalla sua "scuola" e dal gruppo di «Casabella – Continuità» di Ernesto Nathan Rogers. Ci colpiva profondamente l'aspetto fortemente plastico dei progetti pubblicati sulla rivista. E questo fatto non riguardava solo noi, ma tutta la mia generazione, includendo anche quelle personalità che affermavano il contrario, presumendo un'autonomia intellettuale molto forte. Sono convinto, ad esempio, che José Antonio Coderch, nonostante si ostinasse a sostenere che i suoi riferimenti figurativi fossero quelli della tradizione catalana, era molto affascinato ed attratto dall'ambiente culturale italiano.

E.M.:

Come accade per esempio nel complesso per le abitazioni a basso costo della *Maquinista* nella Barceloneta?

O.B.:

Sì, certamente, penso che avesse analizzato e studiato a fondo l'opera di Gardella per quell'intervento.

Antonio Pizza:

Il caso di Coderch è molto singolare e contraddittorio perché

egli stesso affermava di non guardare mai le riviste d'architettura; successivamente, però, venne alla luce che era corrispondente per la Spagna sia di «Domus» che de «L'architecture d'aujourd'hui».

E.M.:

Dal punto di vista progettuale, la prefigurazione che stiamo elaborando per quest'area dovrebbe abbracciare cinque scale d'intervento: la scala urbana, mediante un'interpretazione della morfologia tipica della struttura del Plan Cerdà e come questa si adatti rispetto alle differenti specificità del territorio; la scala del quartiere, attraverso l'individuazione, da un lato, dei fenomeni di trasformazione in atto nel quartiere di Poblenou, e dall'altro delle permanenze storiche nel tessuto urbano, con particolare attenzione agli elementi caratterizzanti l'area in cui si trova l'isolato; la scala dell'edificio che mira ad un recupero dei caratteri originari del progetto; la scala dell'alloggio mediante un adeguamento dimensionale e distributivo delle unità abitative; la scala del dettaglio architettonico con l'individuazione e la valorizzazione di quegli elementi caratteristici dell'epoca, oltre che un necessario adeguamento tecnologico. Attraverso queste chiavi di lettura sono già emersi alcuni elementi di carattere progettuale, come la prefigurazione del vuoto urbano interno all'isolato come spazio pubblico, motivato anche dalla presenza del percorso pedonale del *camí Antic de València* e dei giardini di Teresa di Calcutta. Dall'altro lato vorremmo rapportarci con la sezione tronca costituita dalla *medianera* dell'edificio su *carrer d'Espronceda* mediante un completamento che includa il tema dell'edilizia pubblica sociale; un altro tema che è emerso è la necessità di ristabilire la relazione tra il piano terra e il vuoto urbano, oggi completamente negata dal muro di confine degli spazi di servizio delle attività commerciali e già prevista dal vostro progetto dell'in-

tero isolato.

O.B.:

L'ipotesi progettuale mi sembra pertinente e coerente con le premesse del nostro progetto, soprattutto per la volontà di dare un respiro a scala urbana a tutto l'intervento e voler affrontare il tema della residenza sociale, tema che in Spagna è stato dimenticato per diverso tempo, ma che, in questo momento di crisi sta diventando di stringente attualità.

Penso inoltre che il tema di ricerca di questo dottorato sia particolarmente interessante: la volontà di ripristinare i caratteri originari di esempi di architettura moderna mi sembra ottima per una tesi di dottorato, individuando anche quali siano le possibilità che questo manufatto ha di essere in qualche modo reso attuale oggi.

D.C.:

Riguardo all'idea di casa in questo edificio c'è una suddivisione del blocco, rispetto agli allineamenti dettati dal Plan Cerdà, in unità che sembrano riprendere una dimensione domestica. Da cosa nasce questa scansione?

O.B.:

In quel periodo c'era la volontà di rifiutare la configurazione uniforme e lineare tipica dell'*Eixample* per conferire un nuovo ritmo al fronte sulla strada. Di certo è un ritmo contraddittorio perché i blocchi di cui sembra essere composto l'edificio non sono tali, ma la somma di due metà unità.

Dal punto di vista distributivo la singola unità ha una scala centrale che disimpegna quattro alloggi. Però, siccome la scala produce questa rottura così forte in facciata e il blocco appare così unito grazie alla saldatura tra i due piani inclinati, ciò che ebbe maggior rilevanza espressiva fu la somma delle due

metà. In questo modo, se non si conosce la pianta, si pensa che l'edificio sia composto da elementi con la scala centrale; in realtà sono le due metà del blocco ad essere distribuite dalla scala.

Non mi è ancora del tutto chiaro se questo aspetto sia una qualità o un difetto. Dal punto di vista della ortodossia tipologica è sicuramente un difetto, poiché dovrebbe emergere maggiormente il legame tra spazio servito e spazio servente, piuttosto che la sua plasticità. A me però sembra che questa contraddizione, che venne accettata sin dall'inizio del progetto, gli conferisca una vibrazione un po' anomala che è anche una delle caratteristiche del manufatto: non è possibile definirlo con chiarezza, non sono case svincolate, ma sono "mezze" case, per cui continuità e ritmo si sovrappongono tra loro e l'inclinazione dei piani aiuta a unificare le due metà. La fessura che si genera in facciata e che ospita la scala e gli spazi di servizio delle cucine è legata soprattutto ad una necessità di carattere funzionale e distributiva, più che ad una volontà figurativa.

D.C.:

Nella proposta degli anni cinquanta c'era un'idea di isolato continuo che palesa la speranza di una città compiuta, dove l'individuazione dell'alloggio avviene mediante una sequenza, con la previsione di una città fatta di parti comuni. Evidentemente oggi questa concezione si è rivelata utopica, là dove gli isolati di Cerdà sono stati reinterpretati e attualizzati in chiavi molto diverse tra loro. La questione su cui ci stiamo interrogando diventa allora come intervenire su questi blocchi interrotti, come mettere in relazione la vostra lettura degli anni cinquanta con un intervento attuale.

O.B.:

Personalmente sono un sostenitore della capacità di progettare

quartieri coerenti e definiti in se stessi. Non credo che la variabilità morfologica e tipologica sia una condizione totalmente ineludibile della città moderna.

Credo che si possano distinguere elementi molto diversi: il problema della formalizzazione dello spazio pubblico e in particolar modo della strada da un lato e la configurazione più libera, meno progettata e disegnata dello spazio interno all'isolato dall'altro. Quello che abbiamo cercato di dimostrare nella Città Olimpica è che è possibile concepire un'architettura abbastanza libera salvaguardando l'uniformità e la continuità dello spazio pubblico e in particolar modo della strada.

Anche l'esperienza del Plan 22@ si sta dimostrando, a mio avviso, un'esperienza molto interessante: si sta realizzando un *Eixample* quasi incosciente, in cui si coniugano la struttura rigida del Plan Cerdà e un'architettura caratterizzata da una libertà compositiva nuova. Mi sembra che sia possibile continuare l'unità espressiva della forma della città con un'architettura innovativa dal punto di vista tipologico e morfologico, che non ricalchi quella ottocentesca di Cerdà.

Nella Città Olimpica questa volontà è molto chiara: realizzare progetti con vocazioni stilistiche molto diverse, all'interno però di uno spazio pubblico chiaramente definito dalle strade e dalla continuità della struttura dell'*Eixample*.

È lo spazio pubblico che determina il limite entro il quale si può assorbire un certo grado di informalità di un progetto meno dogmatico dal punto di vista formale.

Già nel blocco di *carrer Pallars* cercammo di dimostrare questo: la strada è sufficientemente forte per assorbire la varietà formale dell'architettura, entro però un determinato limite. Lo spazio pubblico conferisce ordine alla scala urbana, mentre l'architettura offre un grado di variazione ad una scala inferiore.

[...]

D.C.:

La scuola del *Timbaler del Bruc* e l'edificio di *carrer Pallars*, vicine dal punto di vista cronologico, adottano però due linguaggi diversi tra loro: la prima è legata ai riferimenti nordici e razionalisti, mentre la seconda è decisamente più influenzata dal *realismo*. Da dove nasce questa forte diversità?

O.B.:

Io credo che è sia una diversità più stilistica che sostanziale. La scuola ha un aspetto molto strutturale, ma in fondo è una costruzione tradizionale, interamente fatta di mattoni. Vedo molte più differenze con l'asilo circolare, dove, con poca abilità, si cerca di progettare un'architettura legata ad un aspetto strutturale, mentre nella scuola è la forma tipologica l'elemento di novità.

D.C.:

Sembra quasi che ci sia una soglia tra una fase razionalista e una realista, due modi differenti di pensare l'architettura. Questo passaggio tra le due epoche ci interessa particolarmente perché costituisce un nodo storico/critico decisivo.

A.P.:

Io penso che a cambiare siano i riferimenti stilistici: *carrer Pallars* forse guarda più al Tiburtino, all'Italia, al mondo I.N.A. Casa, mentre la scuola al contesto olandese e scandinavo.

O.B.:

Nella scuola c'era la forte volontà di aggiornare la tipologia e la morfologia, per cui il risultato è un'architettura con meno

riferimenti locali.

A.P.:

Un altro elemento di questa diversità è che nel caso dell'edificio per abitazioni viene sottolineato molto il valore percettivo e plastico, mentre la scuola è di fatto un saggio tipologico chiuso in se stesso. Il caso di *Pallars* è molto più riconoscibile come architettura realista perché ha tutta una serie di caratteri immediatamente percepibili e riconoscibili.

O.B.:

La scuola ha un carattere più programmatico, con una propria autonomia espressiva e proprio per questo non considerammo l'intorno al momento del progetto, perché non c'era alcuna preesistenza rilevante in quell'epoca.

02. LE DUE FASI DEL PROGETTO PER ABITAZIONI NEI DISEGNI D'ARCHIVIO DELLO STUDIO M.B.M. ARQUITECTES

CARTELLA MPR 68 – PRIMO PROGETTO (1956).

- MPR-68 s.n.** Inquadramento, scala 1/1000; Barcellona settembre 1956
Dimensioni 21x29,9 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 2** Pianta delle fondazioni e delle reti idrauliche, scala 1/100; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 134x32 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 3** Pianta piano terra, scala 1/100; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 134x32 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 4** Pianta piano tipo scala 1/100; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 134x32 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 5** Pianta attico, scala 1/100; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 134x32 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 6** Alzato verso la strada, scala 1/100; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 154x36 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 7** Alzato posteriore e sezioni, scala 1/100; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 160x36 cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-68 8** Pianta abitazione tipo "A", scala 1/50; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 49x42,5 cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-68 9** Pianta abitazioni tipo "B" e "C", scala 1/50; Barcellona settembre 1956.
Dimensioni 65,8x59,5 cm; Tecnica: china e mattia su lucido
- MPR-68 10** Pianta abitazioni tipo "D", "E", "F", scala 1/50; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 72x67,8 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 11** Pianta abitazioni attico tipo "G", scala 1/50; Barcellona settembre 1956.
Dimensioni 67,8x59cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 12** Pianta abitazioni attico tipo "H", scala 1/50; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 54x42cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 13** Pianta abitazioni attico tipo "I", scala 1/50; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 76x64,9cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 14** Dettaglio del fronte, scala 1/50; Barcellona agosto 1956.
Dimensioni 78x30,7cm; Tecnica: china su lucido
- MPR-68 s.n.** Ampliamento esercizi commerciali tipo "A", scala 1/50; Barcellona gennaio 1958.
Dimensioni 49,1x42cm; Tecnica: china su lucido

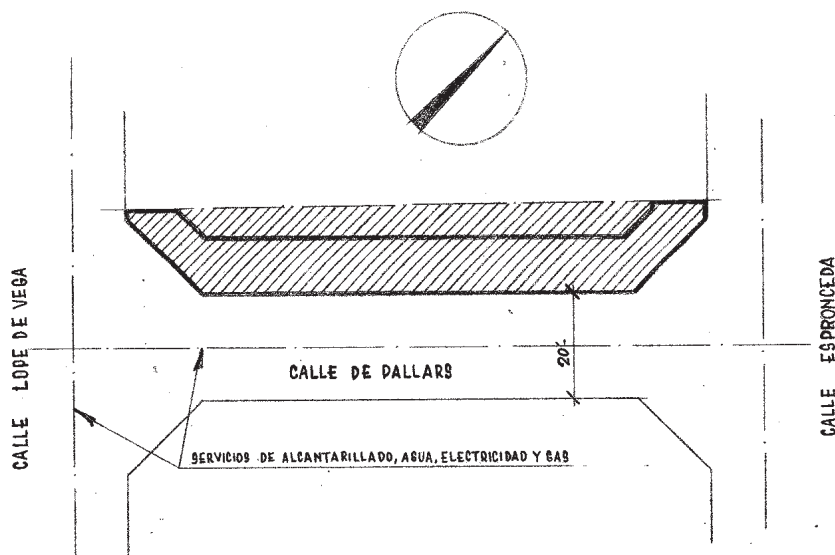
MPR-68

PROYECTO DE UN GRUPO DE 118 VIVIENDAS DE RENTA
LIMITADA PARA METALES Y PLATERIA RIBERA S.A. EN
LA CALLE PALLARS ENTRE ESPRONCEDA Y LOPE DE
VEGA DE BARCELONA

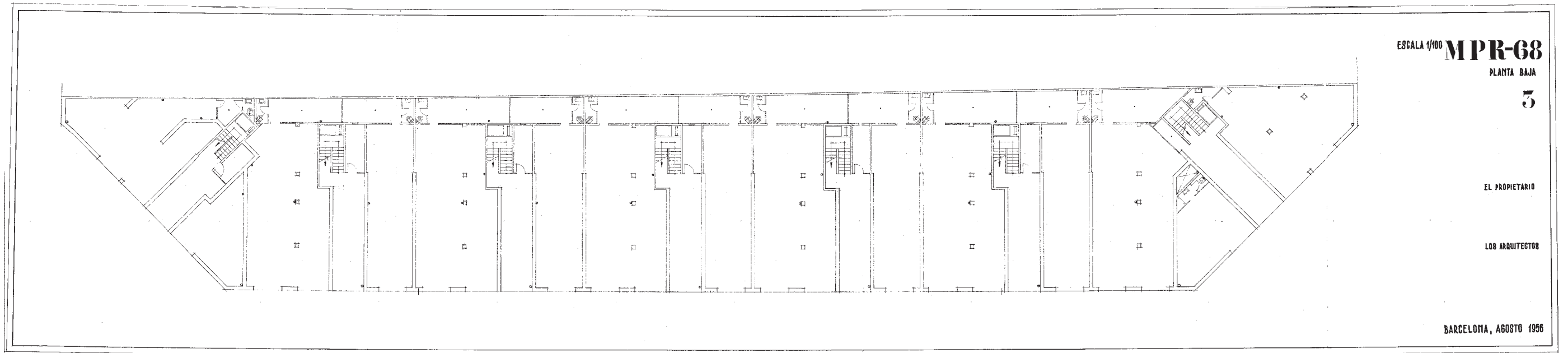
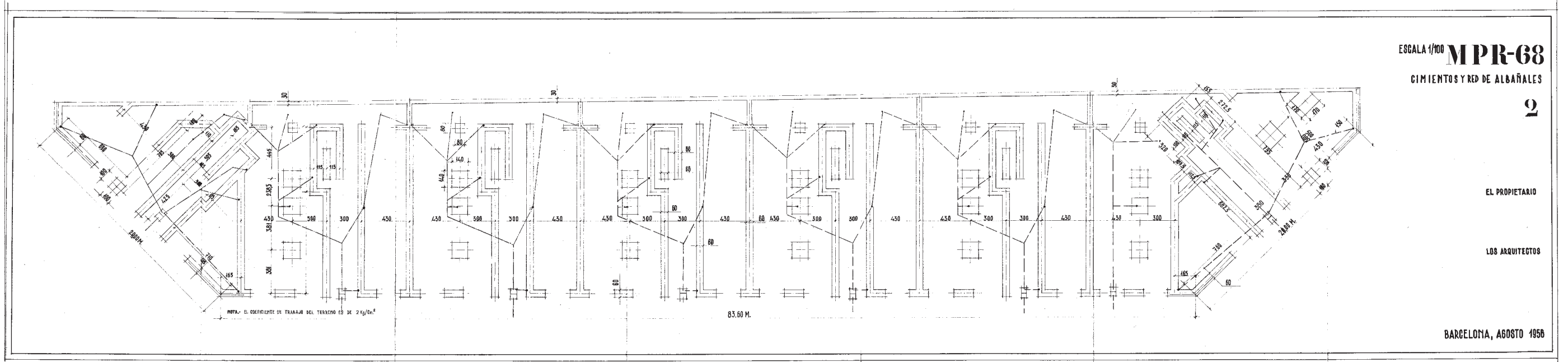
BARCELONA SEPTIEMBRE 1956

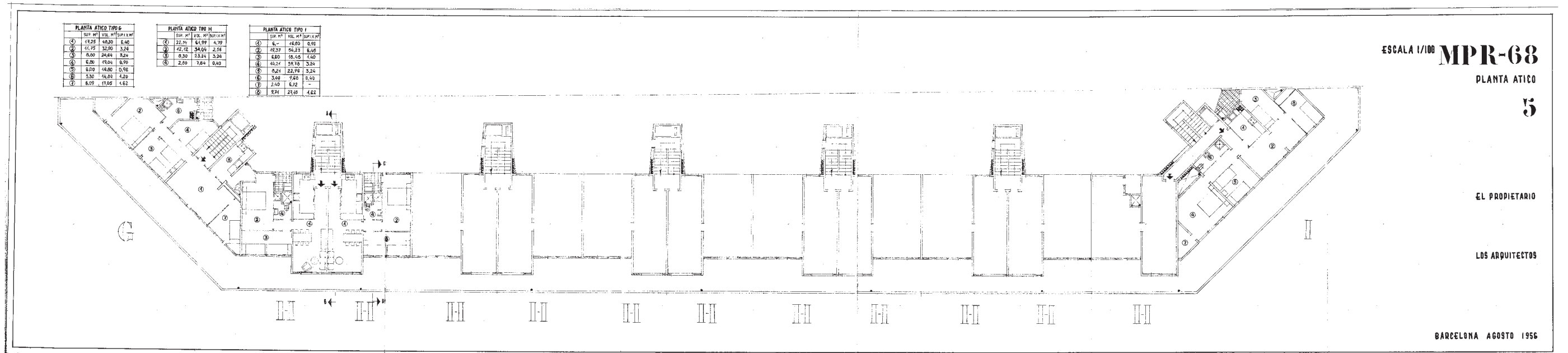
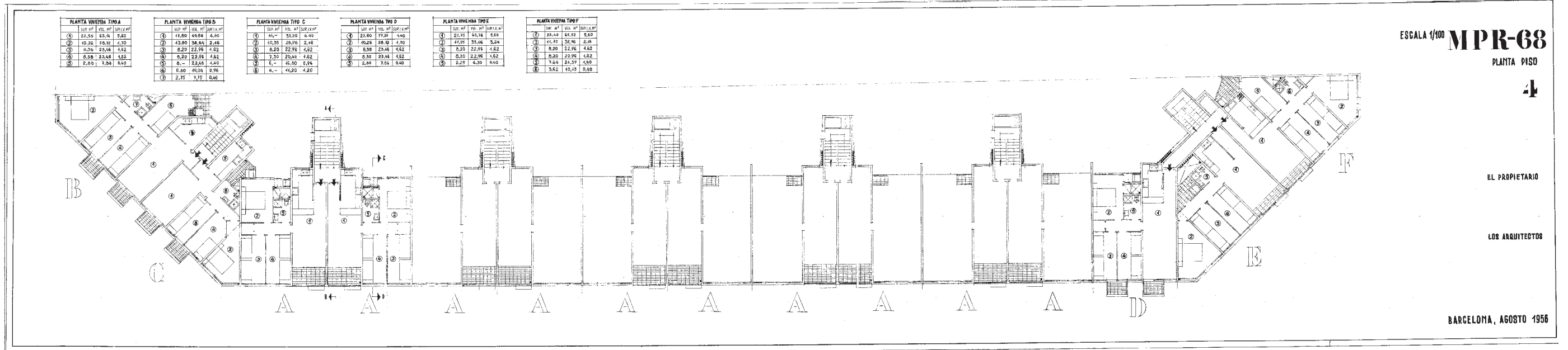
EL PROPIETARIO

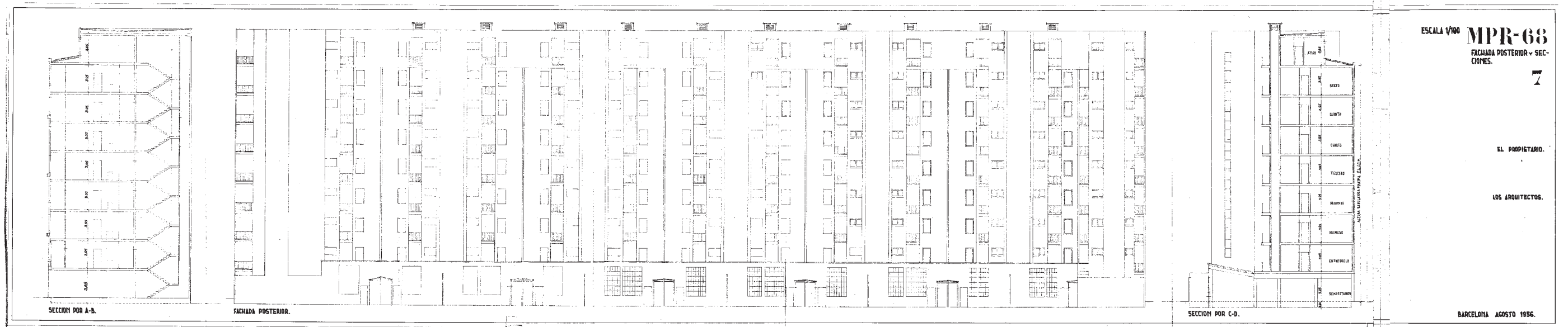
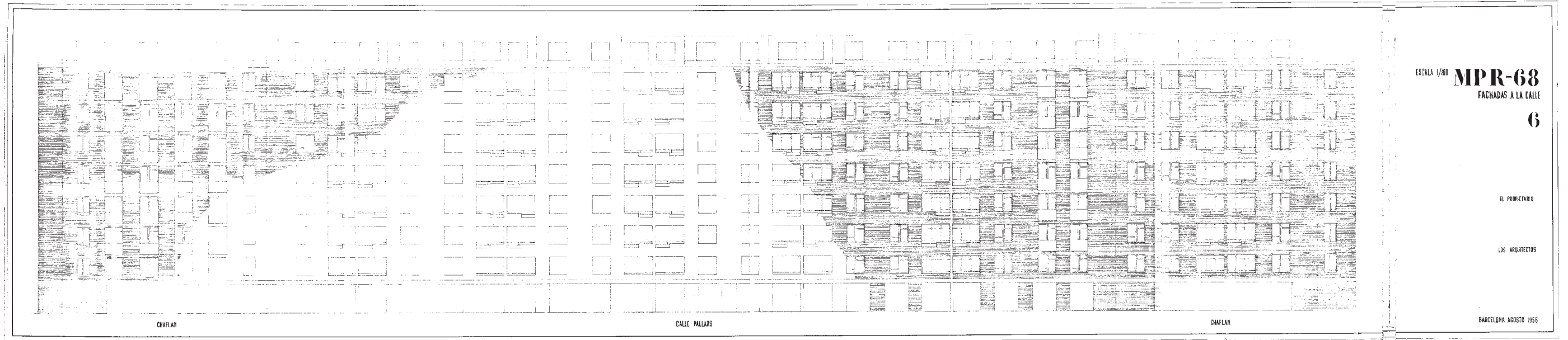
LOS ARQUITECTOS

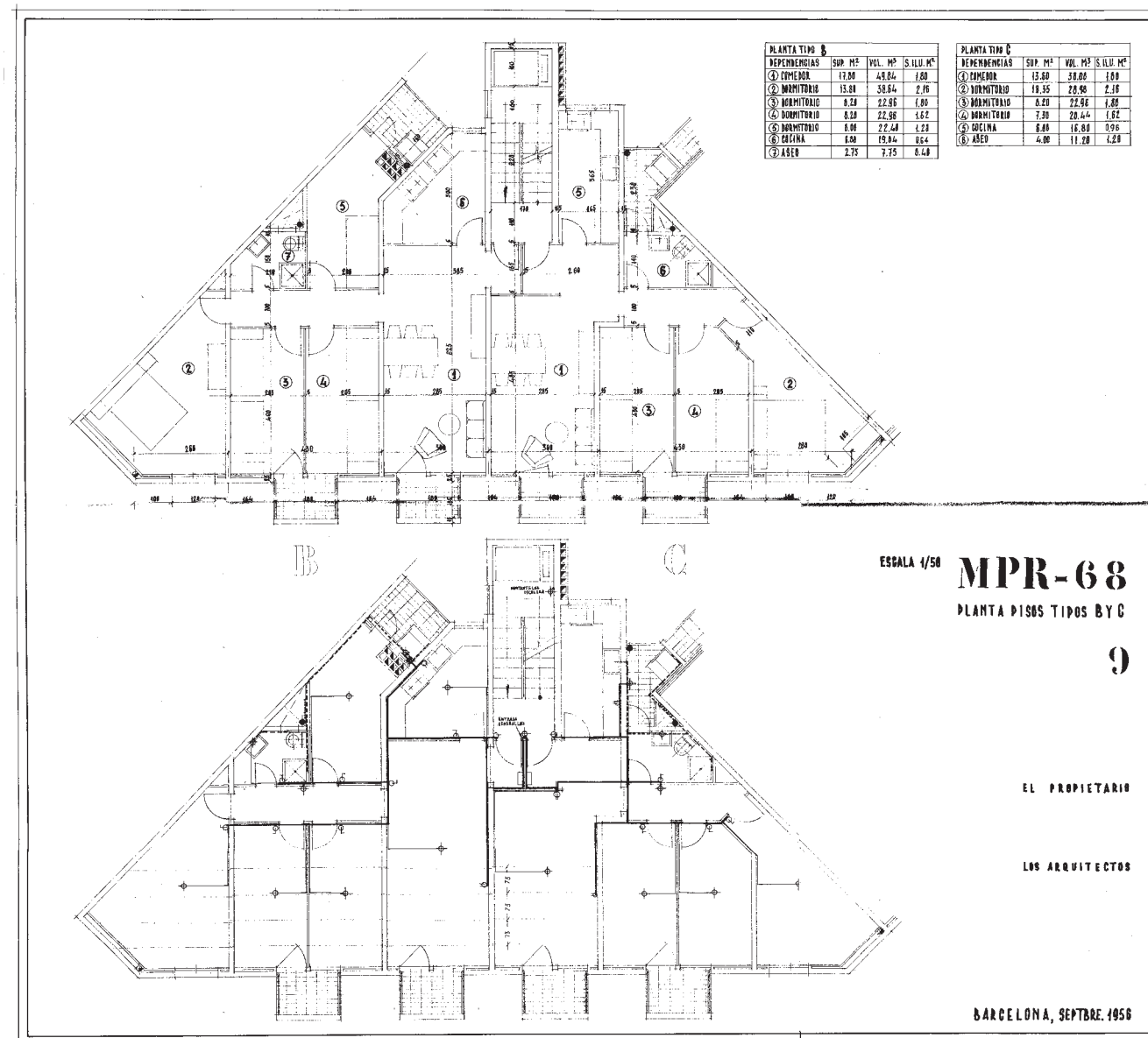
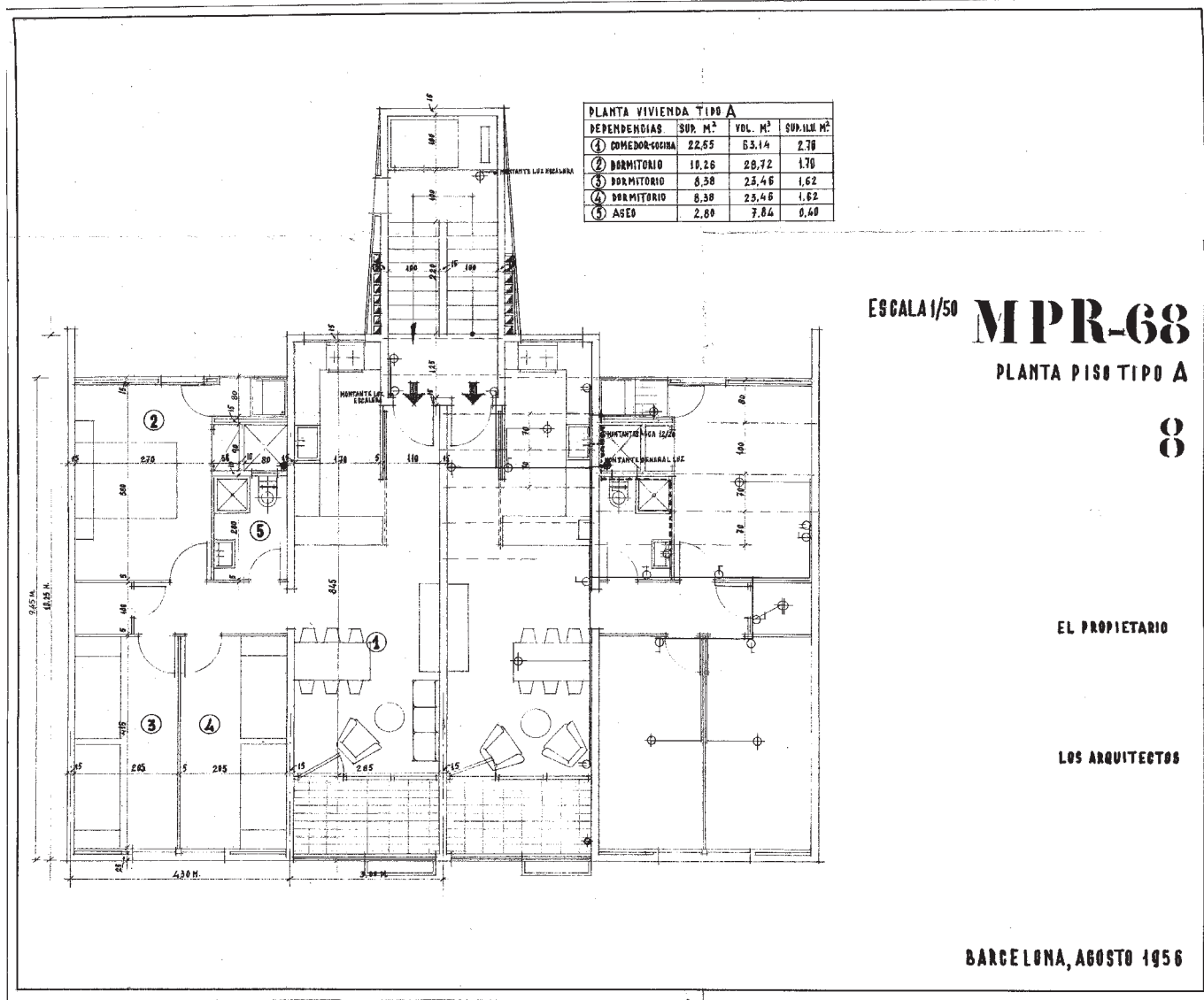


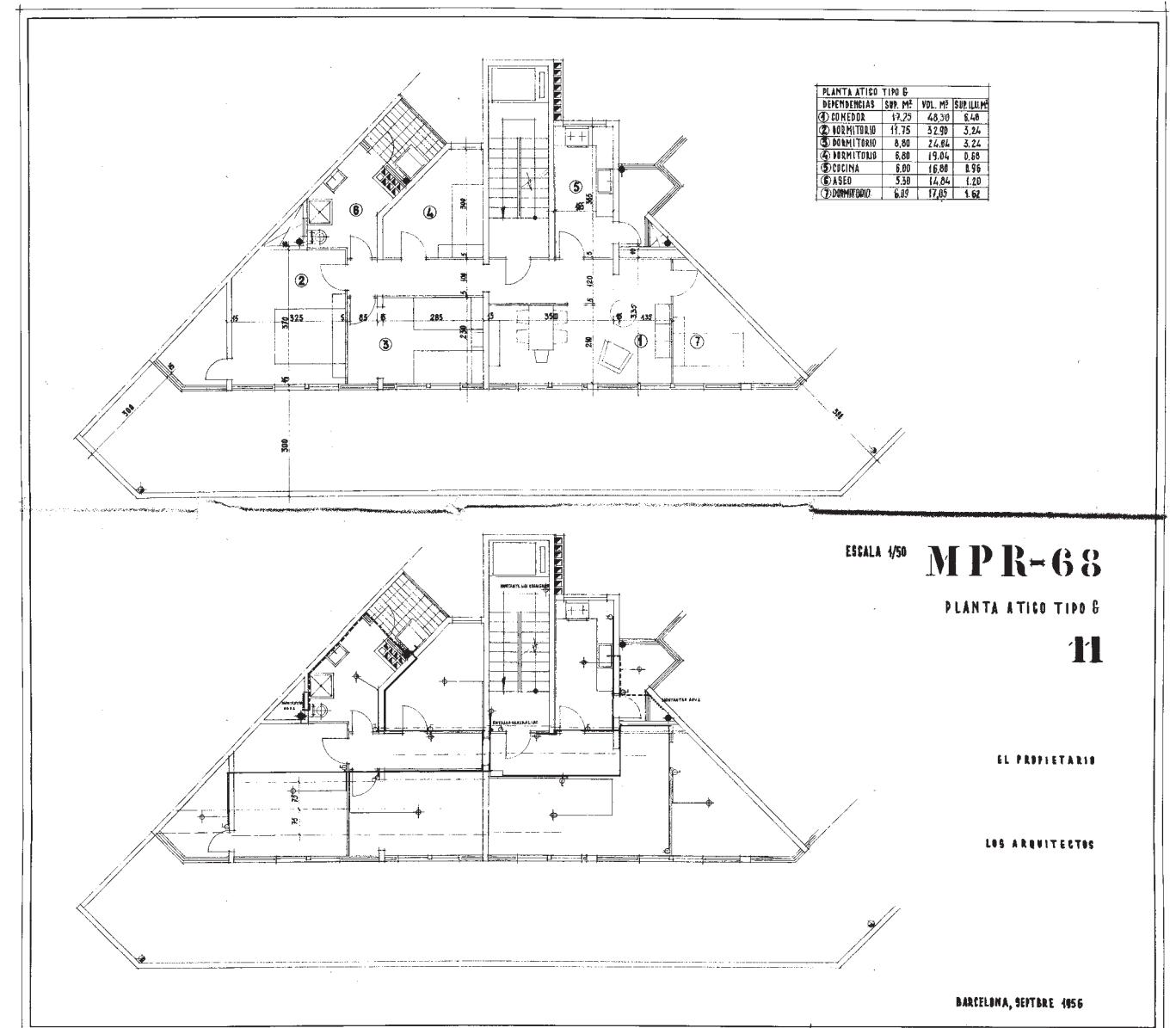
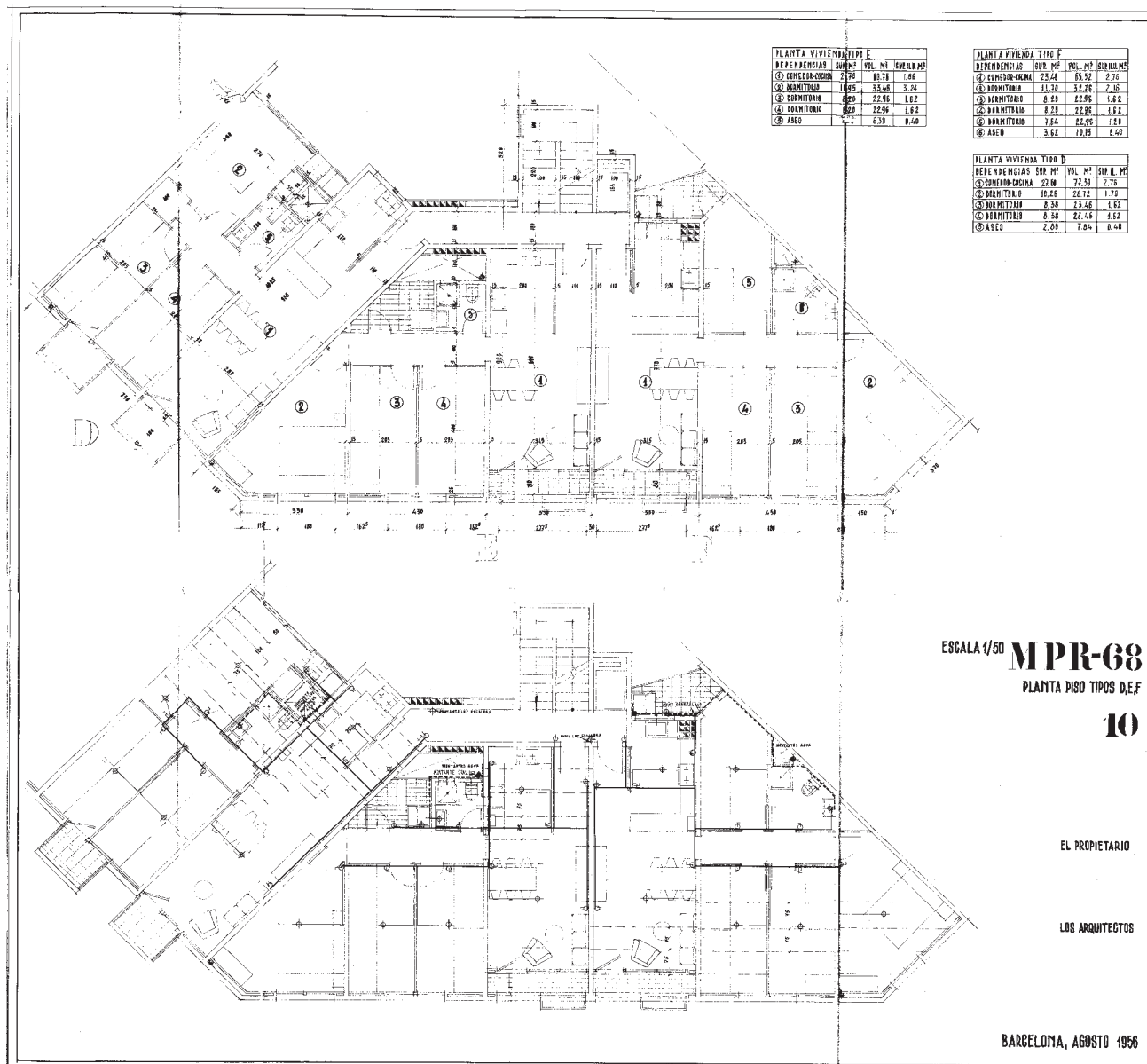
EMPLAZAMIENTO E. 1/1000

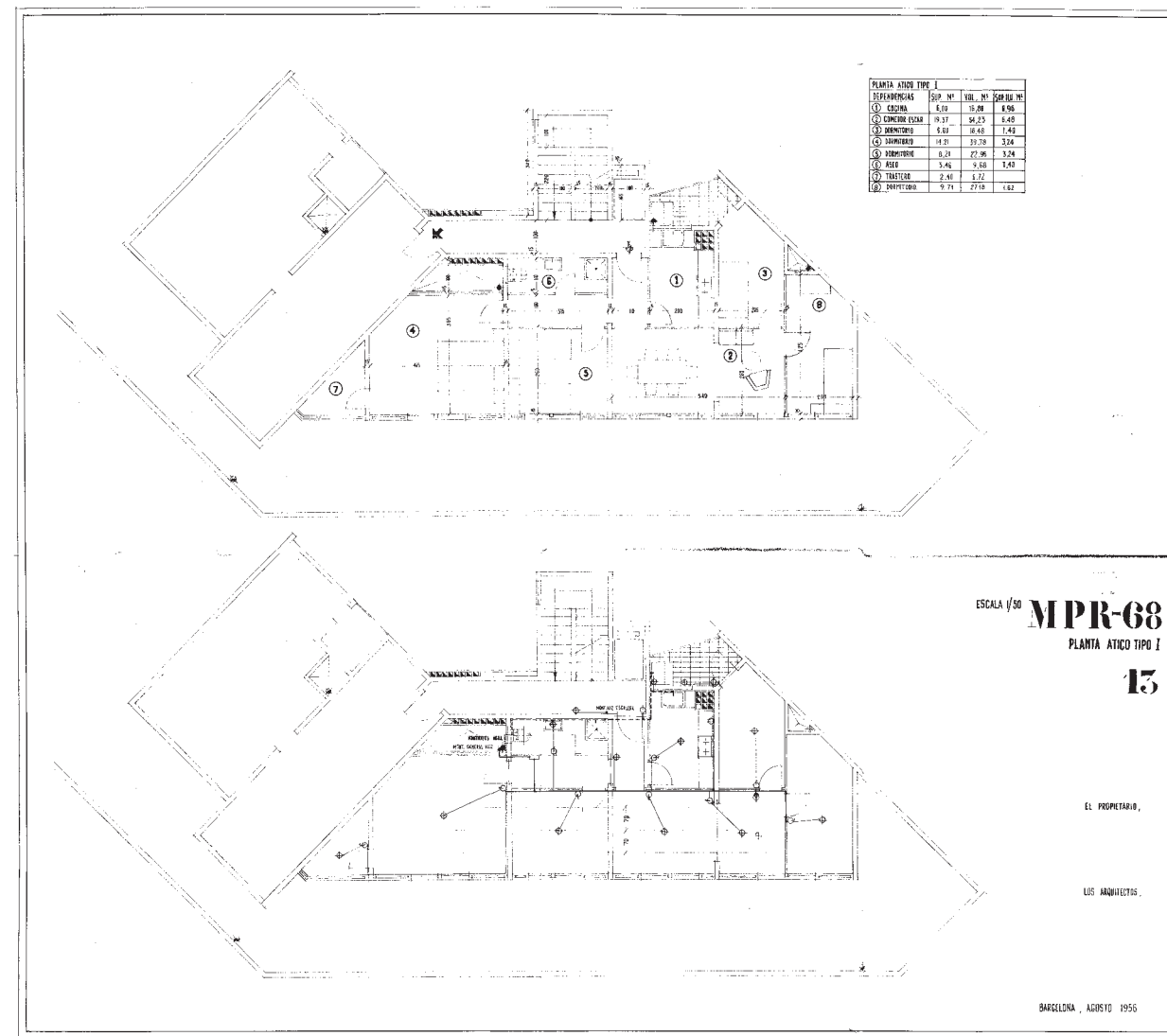
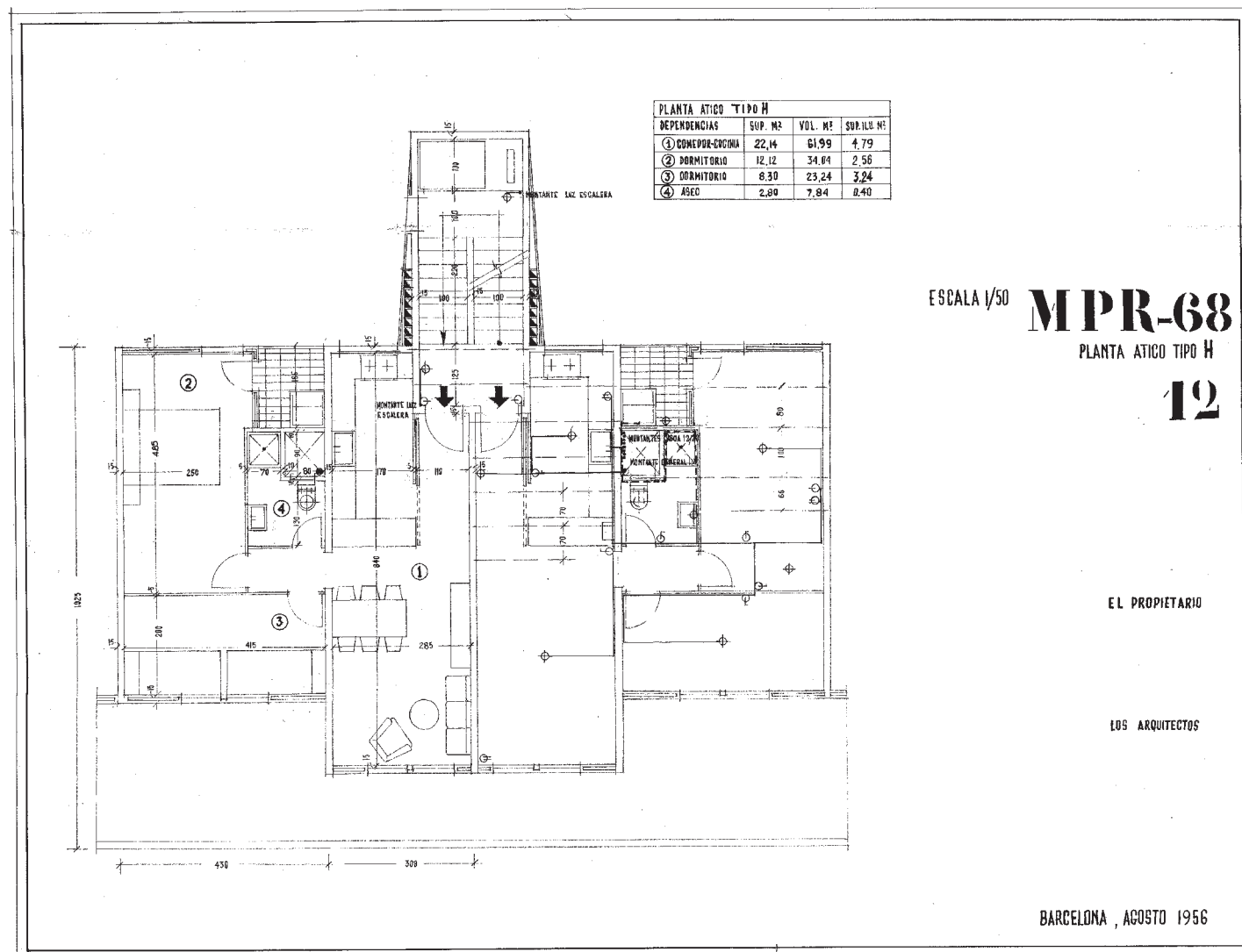












ALZADO

SECCION C-D

ESCALA 1/50 **MPR-68**
DETALLE FACHADA

14

EL PROPIETARIO

LOS ARQUITECTOS

BARCELONA , AGOSTO 1956

Detailed description: This architectural drawing set for 'MPR-68' includes three views. The top view is an elevation ('ALZADO') of a brick building facade with a grid of windows and section lines A-B, C, and D. The middle view is a section ('SECCION C-D') showing the internal structure of a window or balcony with dimensions 120, 280, and 120. The bottom view is a plan ('PLANTA POR A-B') showing the layout of the building's footprint. Text on the right side identifies the project as 'MPR-68' at a scale of 1/50, a 'DETALLE FACHADA' (facade detail), and includes the number '14', the owner 'EL PROPIETARIO', the architects 'LOS ARQUITECTOS', and the date 'BARCELONA , AGOSTO 1956'.

ESCALA 1/50 **MPR-68**
AMPLIACION GALERIA TIPO A

EL PROPIETARIO,

LOS ARQUITECTOS,

BARCELONA , ENERO 1958

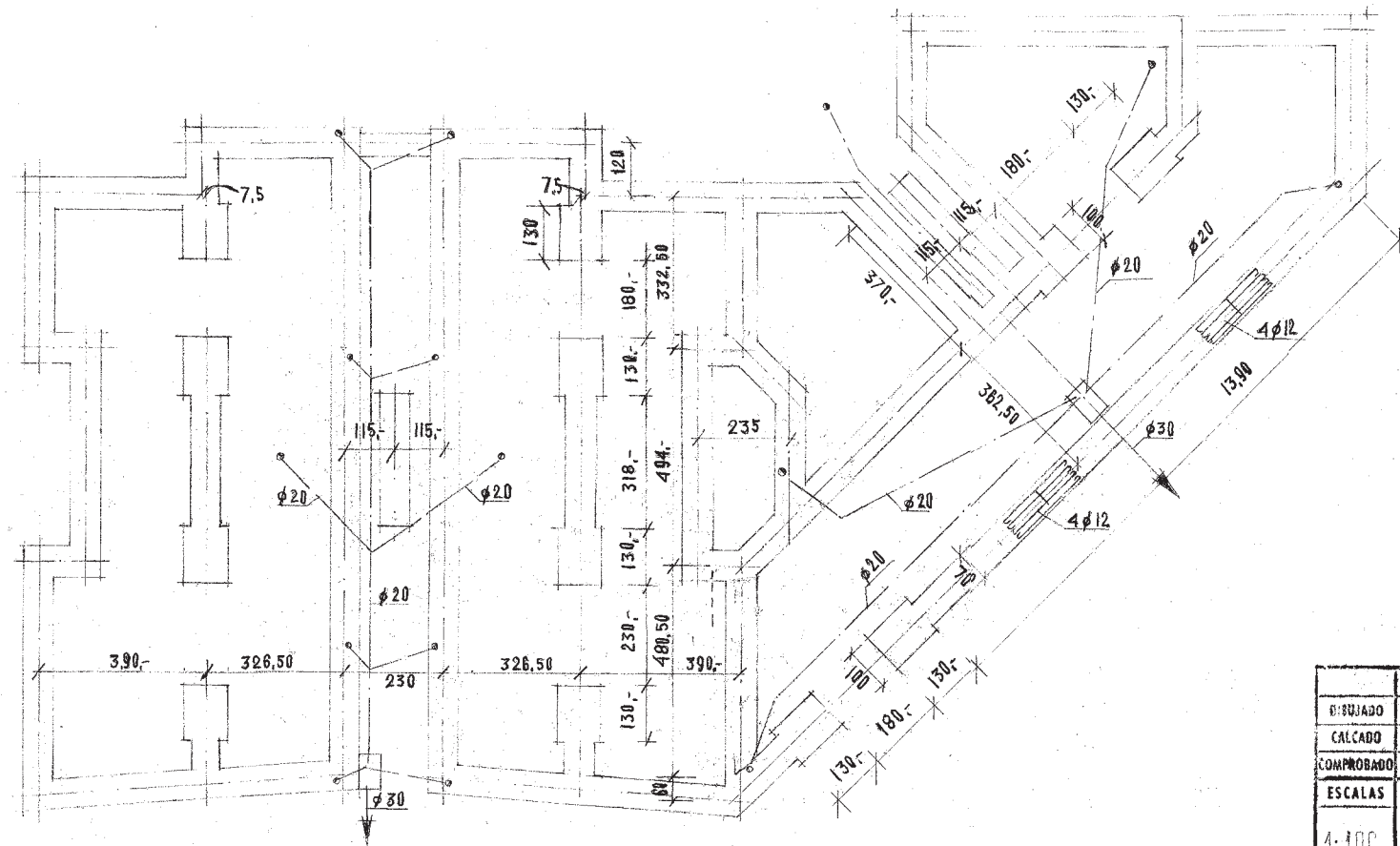
Detailed description: This architectural drawing shows a floor plan ('AMPLIACION GALERIA TIPO A') for 'MPR-68' at a scale of 1/50. The plan depicts a rectangular room with a central vertical corridor and a smaller room at the top. Section lines A-B and C-D are indicated. Text on the right side identifies the project as 'MPR-68' at a scale of 1/50, 'AMPLIACION GALERIA TIPO A', and includes the owner 'EL PROPIETARIO,' the architects 'LOS ARQUITECTOS,' and the date 'BARCELONA , ENERO 1958'.

CARTELLA MPR 151 – PROGETTO REALIZZATO (1958 – 1959) PER I BLOCCHI 317 – 319.

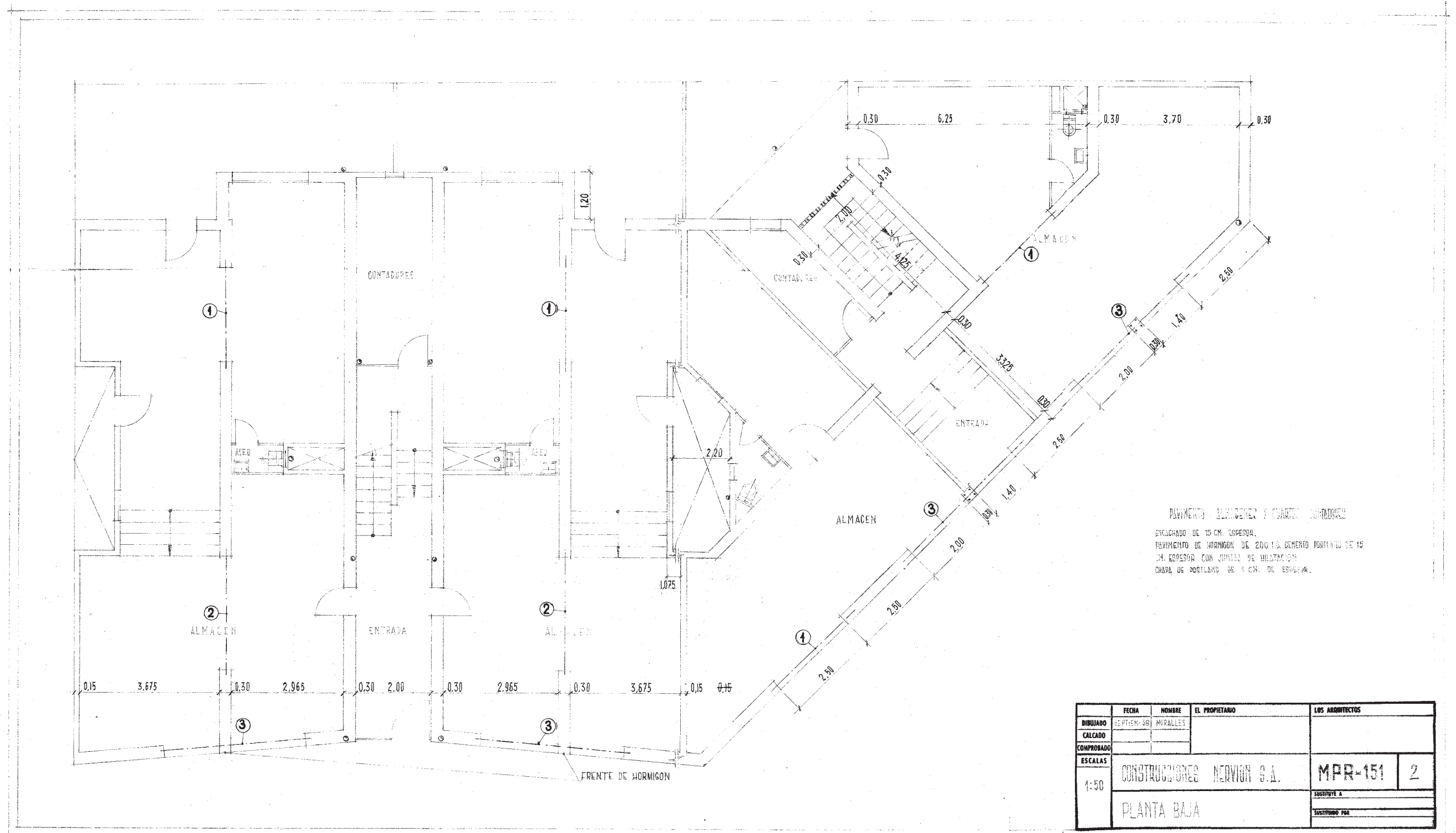
- MPR–151 1** Pianta fondazioni e reti idrauliche , scala 1/100; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 60,42 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 2** Pianta piano terra, scala 1/50; Barcellona settembre 1958
Dimensioni 79x45,1 cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR–151 3** Pianta, scala 1/100; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 58,1x42 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 3'** Pianta, scala 1/500; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 86,1x45,8 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 4** Alzato principale, scala 1/100; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 65x32,3 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 4'** Alzato e sezione, scala 1/50; Barcellona giugno 1958.
Dimensioni 133,4x57,1 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 5** Alzato posteriore e sezione, scala 1/100; Barcellona settembre 1958. *Dimensioni 64x42 cm; Tecnica: china su lucido*
- MPR–151 6** Pianta abitazione tipo, scala 1/20; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 98x98,5 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 7** Pianta abitazioni tipo “D”, scala 1/20; Barcellona settembre 1958. *Dimensioni 83,1x59,4 cm; Tecnica: china su lucido*
- MPR–151 8** Cucine e bagni abitazioni tipo “A”, “B”, scala 1/20; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 83,1x59,4 cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 9** Cucina abitazione tipo “D”, scala 1/20; Barcellona settembre 1958. *Dimensioni 44x31,8cm; Tecnica: china su lucido*
- MPR–151 10** Serramenti, scala 1/20 – 1/1; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 54x42cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR–151 11** Entrata e scala, scala 1/20; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 84,1x59,4cm; Tecnica: china su lucido
- MPR–151 12** Struttura pianta piano terra, scala 1/20; Barcellona settembre 1958. *Dimensioni 40x60,22cm; Tecnica: china e matita su lucido*
- MPR–151 13** Pianta fondazioni e reti idrauliche, scala 1/100; Barcellona dicembre 1958.
Dimensioni 49,1x42cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR–150 16** Alzato principale, scala 1/100; Barcellona dicembre 1958.
Dimensioni 55x32,3cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR–151 s.n.** Inquadramento scala 317, scala 1/500; Barcellona settembre 1958. *Dimensioni 40x33,3cm; Tecnica: china e matita su lucido*

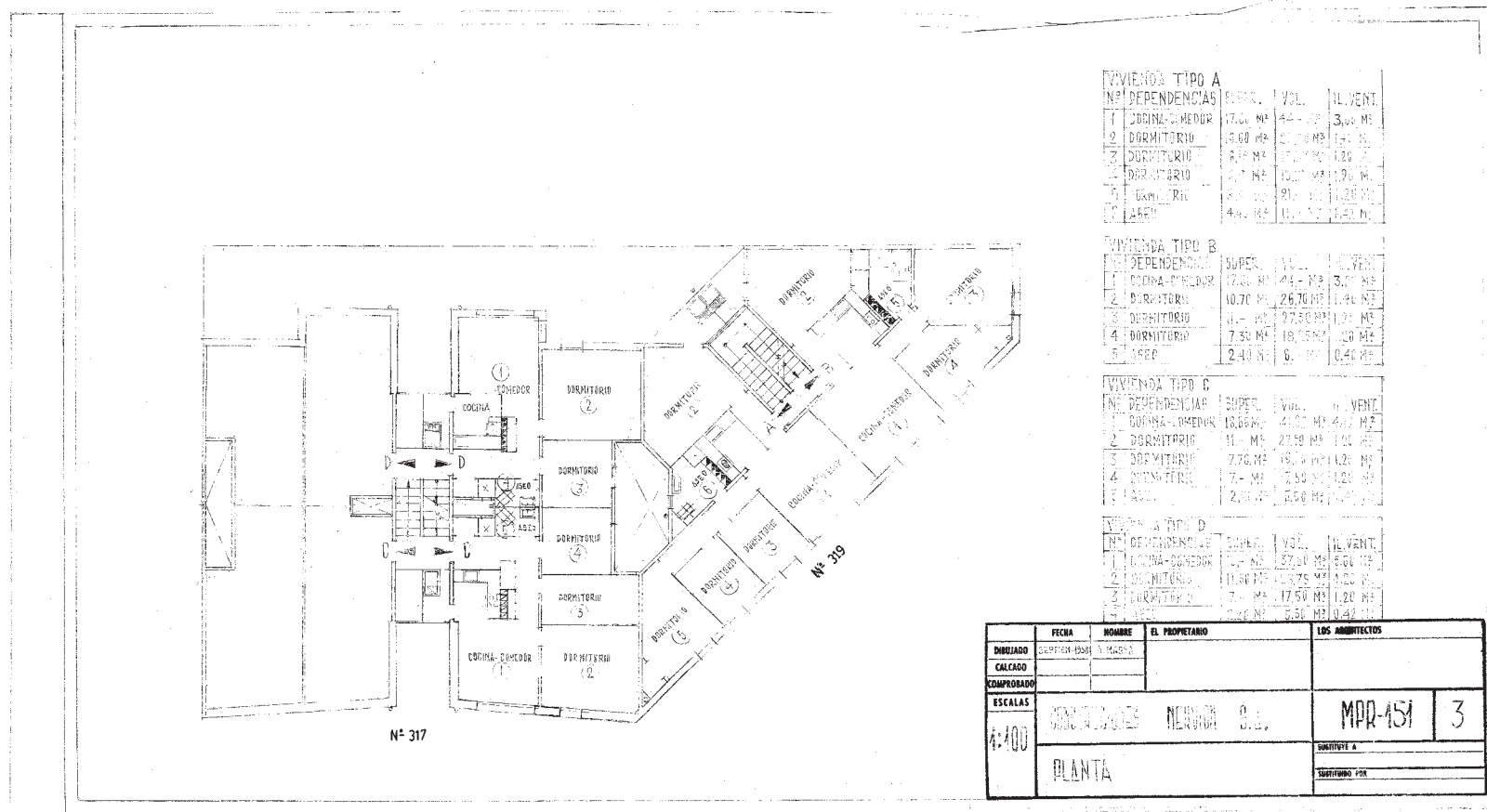
- MPR-151 s.n.** Pati interni, scala 1/100; Barcellona gennaio 1959.
Dimensioni 44,1x30,7cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151 s.n.** Inquadramento scala 319, scala 1/500; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 40x33,2cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151 s.n.** Inquadramento, scala 1/500; Barcellona settembre 1958.
Dimensioni 40x31,9cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151 s.n.** Situazione del lotto, scala 1/2000; Barcellona febbraio 1960.
Dimensioni 60,1x42cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151 s.n.** Pianta piano terra, scala 1/100; Barcellona ottobre 1959.
Dimensioni 60,1x42cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151 s.n.** Dettaglio fronte (?), scala 1/50; Barcellona gennaio 1959.
Dimensioni 45,1x44,5cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151*** Allaccio alla rete fognaria, scala 1/50; Barcellona marzo 1959.
Dimensioni 55x32,2cm; Tecnica: china e matita su lucido
- MPR-151**** Piante e sezioni con superfici abitazioni (?), s.s., s.d.
Dimensioni 76,2x31,3; Tecnica: china su lucido

Gli ultimi due elaborati catalogati, contrassegnati rispettivamente con * e ** non riportano il codice di riferimento MPR-151, riferito alle altre tavole. Il secondo, probabilmente di studio, non riporta neppure nome della tavole, scala di rappresentazione e data.



	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS	
DISEÑADO	SEPTIEM-58	MIRALLES			
CALCADO					
COMPROBADO					
ESCALAS	CONSTRUCCIONES SERVION S.A.			MPR-151	1
1:100	PLANTA CIMENTOS Y ALBAÑALES			SUSTITUYE A	
				SUSTITUIDO POR	
				PLANO Nº 13	





VIVIENDA TIPO A			
Nº DEPENDENCIA	SUPER.	VOL.	IL. VENT.
1	17.00 M²	44.00 M³	3.00 M²
2	13.00 M²	32.50 M³	1.80 M²
3	8.10 M²	20.25 M³	1.20 M²
4	8.10 M²	20.25 M³	1.20 M²
5	8.10 M²	20.25 M³	1.20 M²
6	4.40 M²	11.00 M³	0.42 M²

VIVIENDA TIPO B			
Nº DEPENDENCIA	SUPER.	VOL.	IL. VENT.
1	17.00 M²	44.00 M³	3.00 M²
2	10.70 M²	26.75 M³	1.40 M²
3	8.10 M²	20.25 M³	1.20 M²
4	7.30 M²	18.25 M³	1.00 M²
5	2.40 M²	6.00 M³	0.40 M²

VIVIENDA TIPO C			
Nº DEPENDENCIA	SUPER.	VOL.	IL. VENT.
1	10.66 M²	26.65 M³	1.40 M²
2	11.00 M²	27.50 M³	1.50 M²
3	7.76 M²	19.40 M³	1.20 M²
4	7.00 M²	17.50 M³	1.00 M²
5	2.40 M²	6.00 M³	0.40 M²

VIVIENDA TIPO D			
Nº DEPENDENCIA	SUPER.	VOL.	IL. VENT.
1	17.00 M²	44.00 M³	3.00 M²
2	11.00 M²	27.50 M³	1.50 M²
3	7.00 M²	17.50 M³	1.00 M²
4	2.40 M²	6.00 M³	0.40 M²

DIRECCION	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
CONSTRUCIONES NERVION S.A. <td>1 MARZO</td> <td></td> <td></td> <td></td>	1 MARZO			
ESCALAS	4:400	CONSTRUCIONES NERVION S.A.	MPR-151	3
PLANTA				



VIVIENDA TIPO A			
DEPENDENCIA	SUPER.	VOLUM.	IL. VENT.
1	17.00	44.00	3.00
2	13.00	32.50	1.80
3	8.10	20.25	1.20
4	8.10	20.25	1.20
5	8.10	20.25	1.20
6	4.40	11.00	0.42

VIVIENDA TIPO B			
DEPENDENCIA	SUPER.	VOLUM.	IL. VENT.
1	17.00	44.00	3.00
2	10.70	26.75	1.40
3	8.10	20.25	1.20
4	7.30	18.25	1.00
5	2.40	6.00	0.40

VIVIENDA TIPO C			
DEPENDENCIA	SUPER.	VOLUM.	IL. VENT.
1	10.66	26.65	1.40
2	11.00	27.50	1.50
3	7.76	19.40	1.20
4	7.00	17.50	1.00
5	2.40	6.00	0.42

VIVIENDA TIPO D			
DEPENDENCIA	SUPER.	VOLUM.	IL. VENT.
1	17.00	44.00	3.00
2	11.00	27.50	1.50
3	7.00	17.50	1.00
4	2.40	6.00	0.42

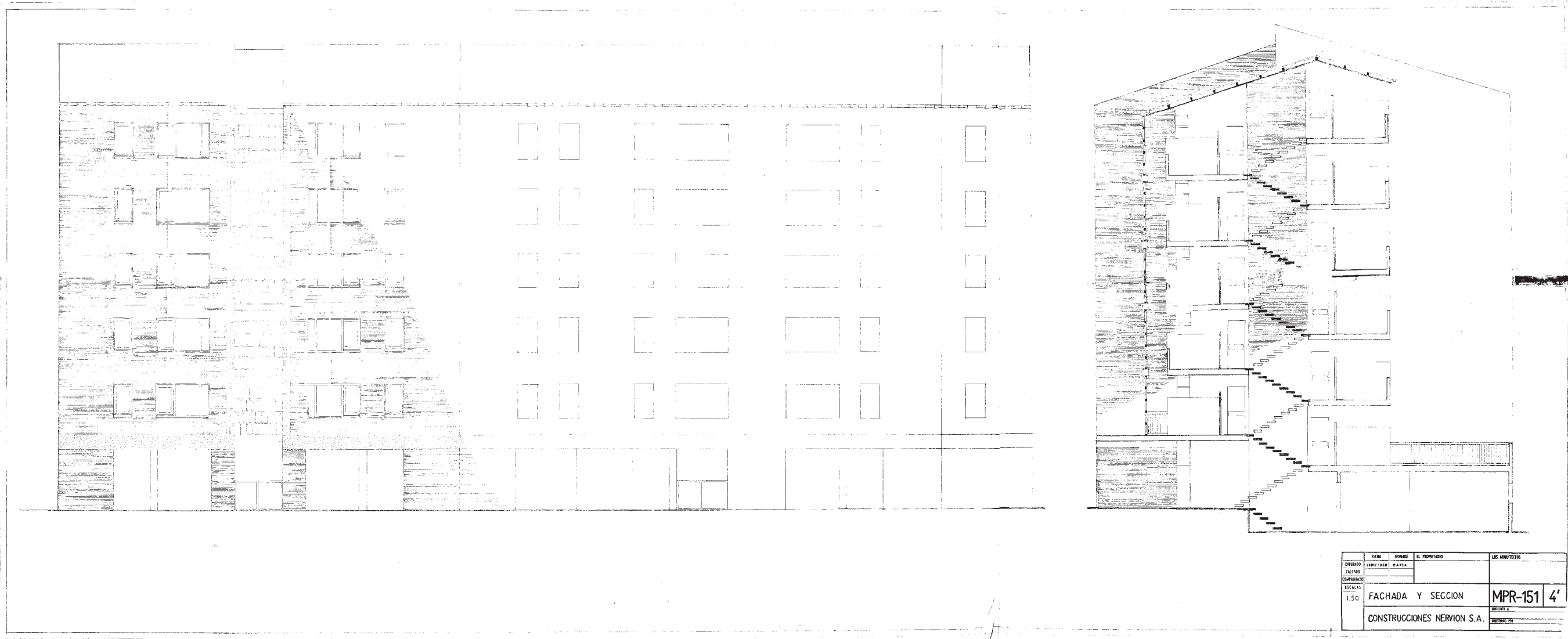
DIRECCION	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
CONSTRUCIONES NERVION S.A. <td>1 MARZO</td> <td></td> <td></td> <td></td>	1 MARZO			
ESCALAS	1:50	CONSTRUCIONES NERVION S.A.	MPR-151	3'
PLANTA				



N° 317

N° 319

	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
DIBUJADO	SEPTRE 58	SNZ		
CALCADO				
COMPROBADO				
ESCALAS	CONSTRUCCIONES NERVION S.A.			MPR-151 4
1:100	FACHADA PRINCIPAL			
				SUSTITUTO A
				SUSTITUTO POR

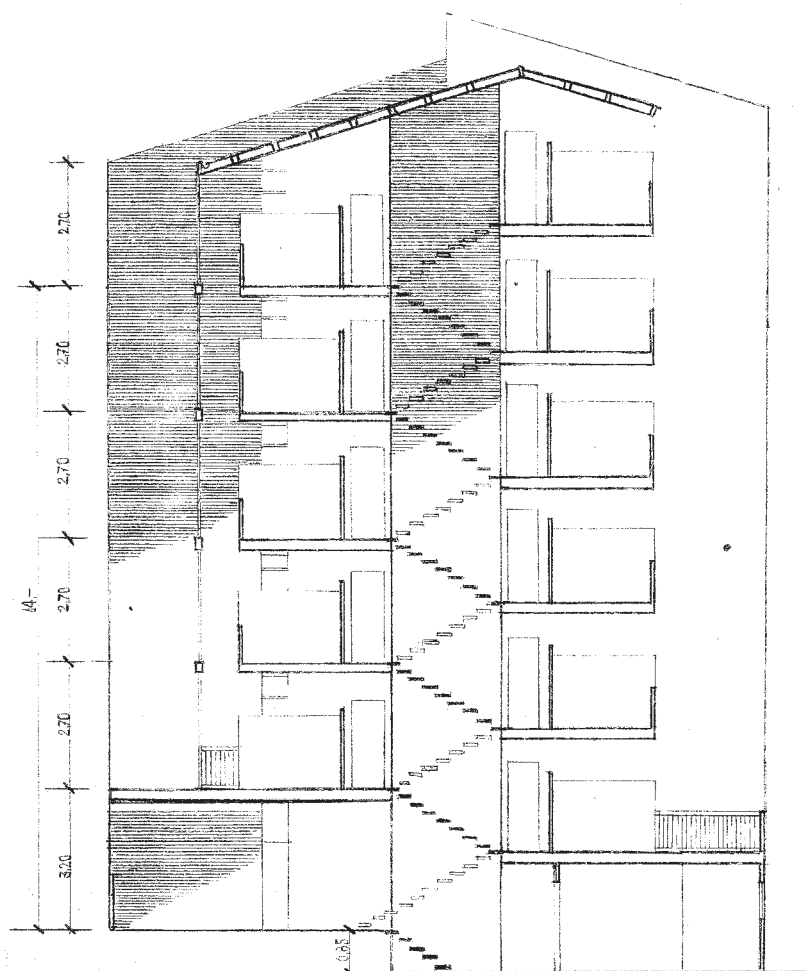


FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
1958	MARIA		
COMPROBADO			
ESCALAS	FACHADA Y SECCION	MPR-151	4'
1.50	CONSTRUCCIONES NERVION S.A.		



FACHADA POSTERIOR

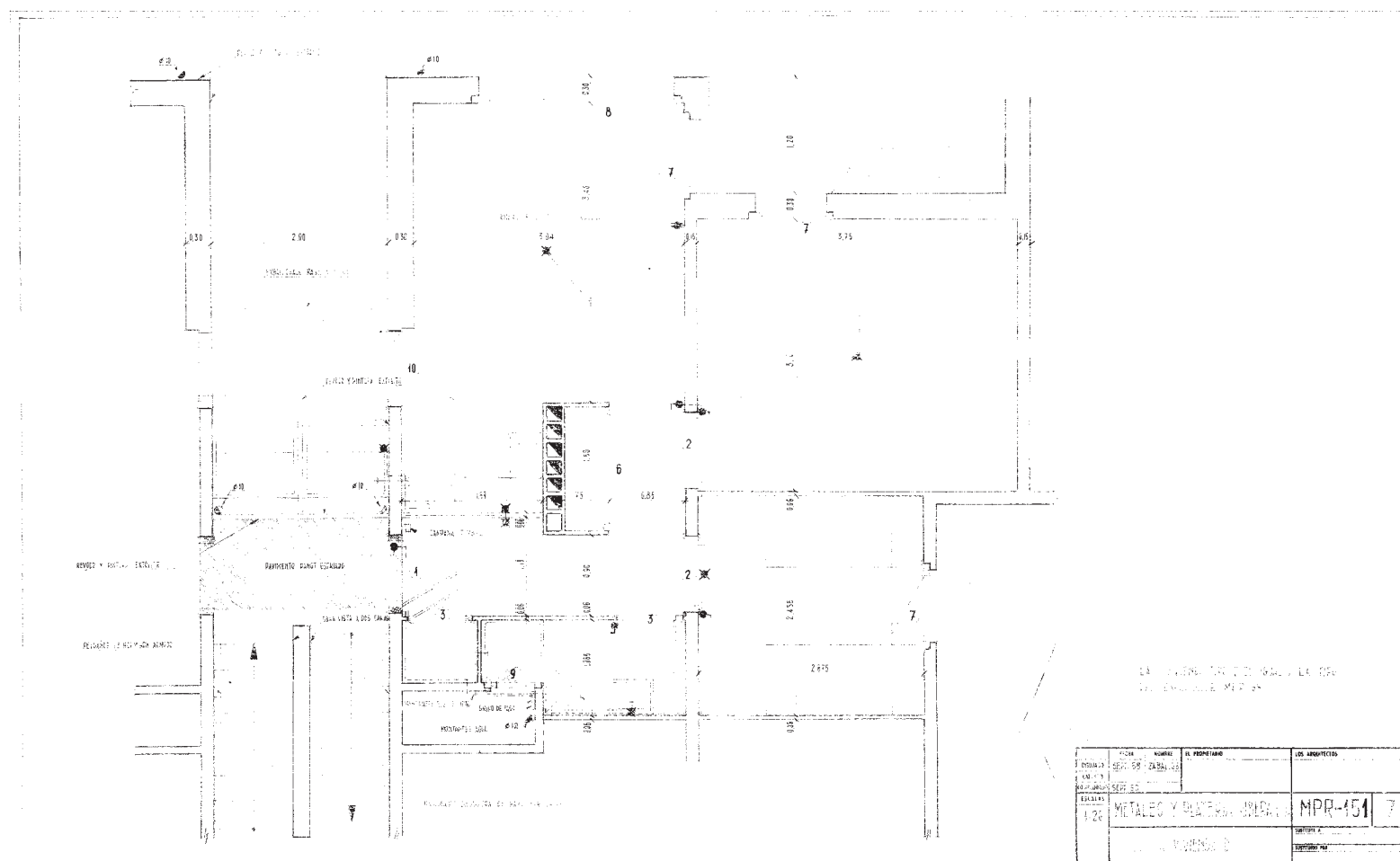
REVOCO Y PINTURA "EXTOLITE"

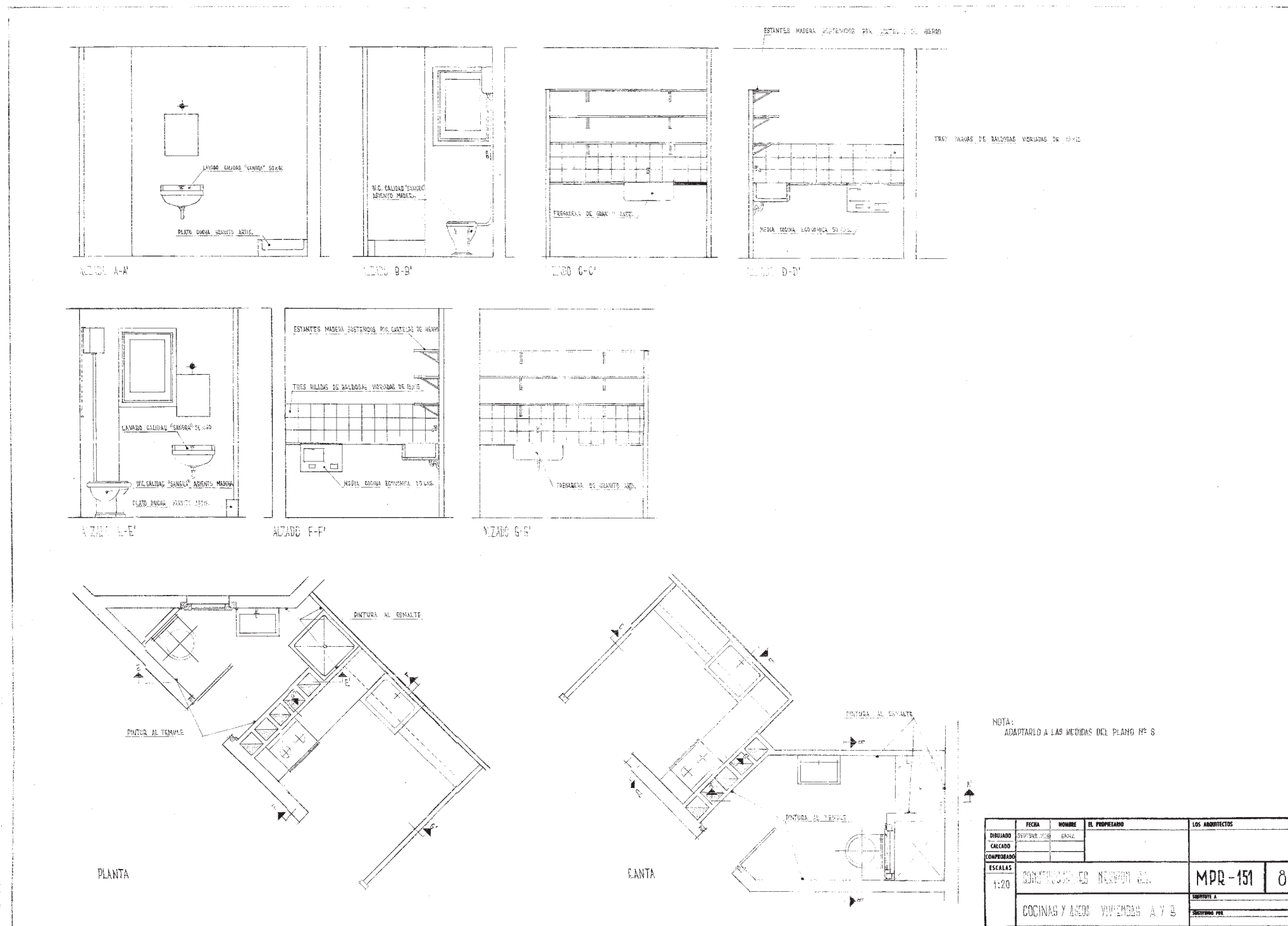


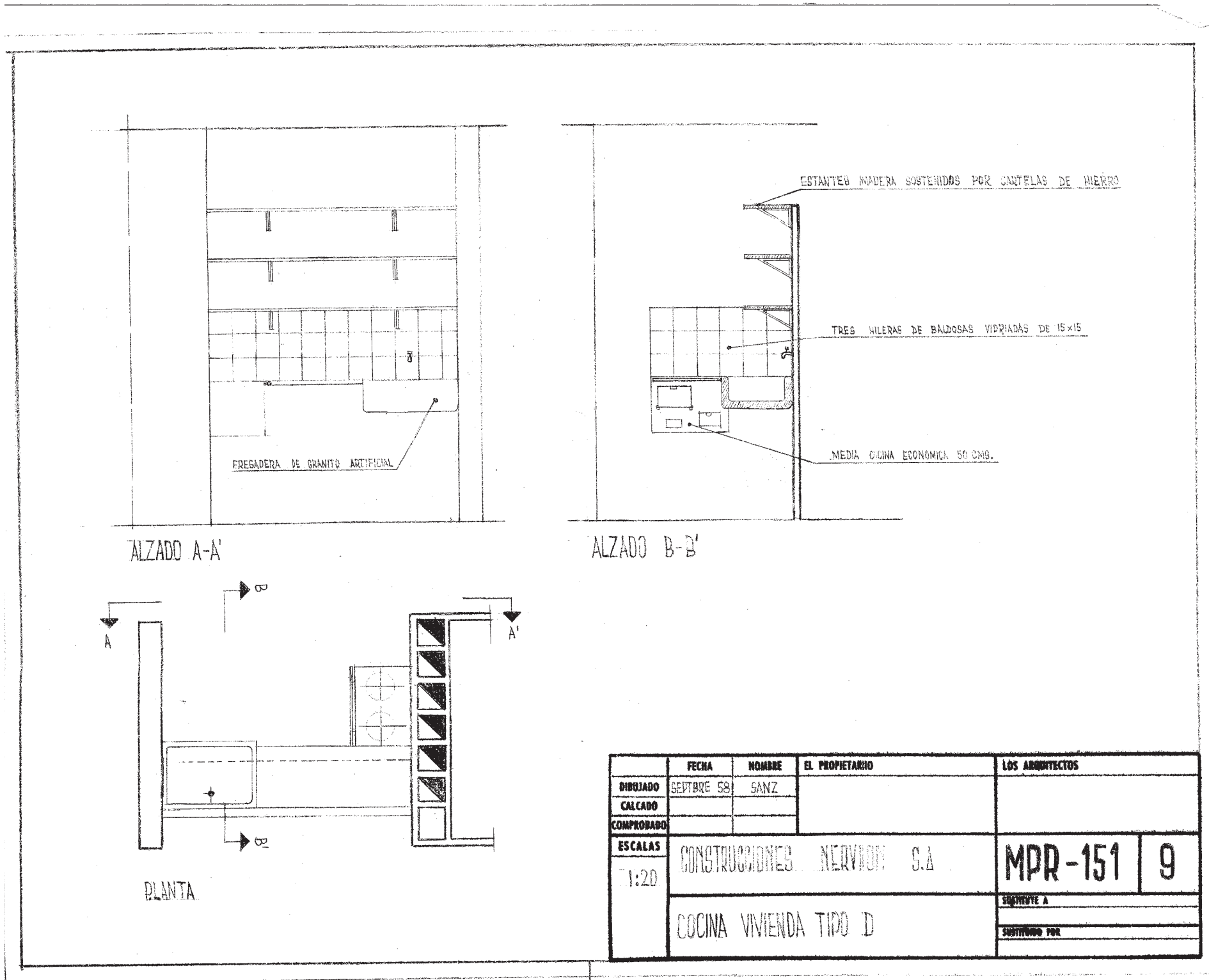
SECCION

REVOCO Y PINTURA "EXTOLITE"

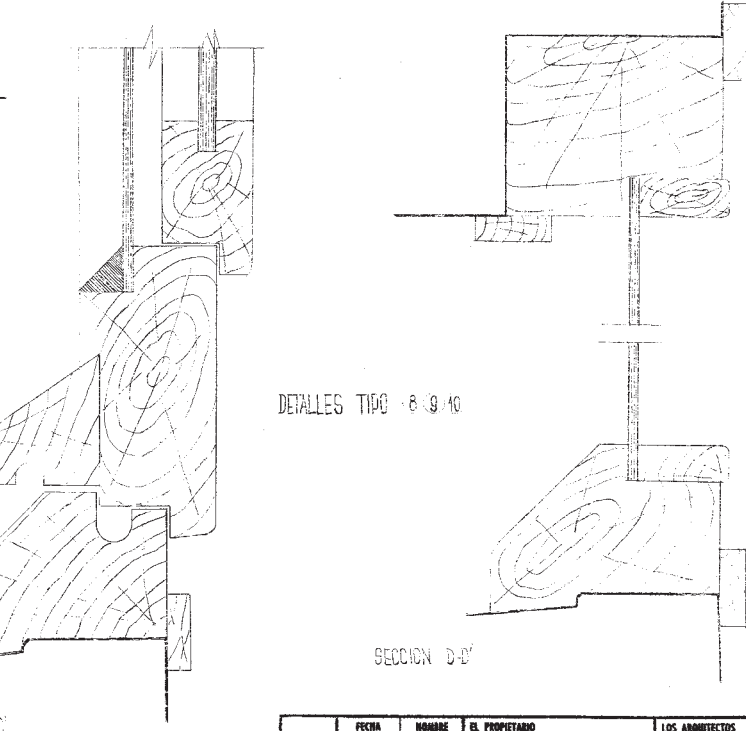
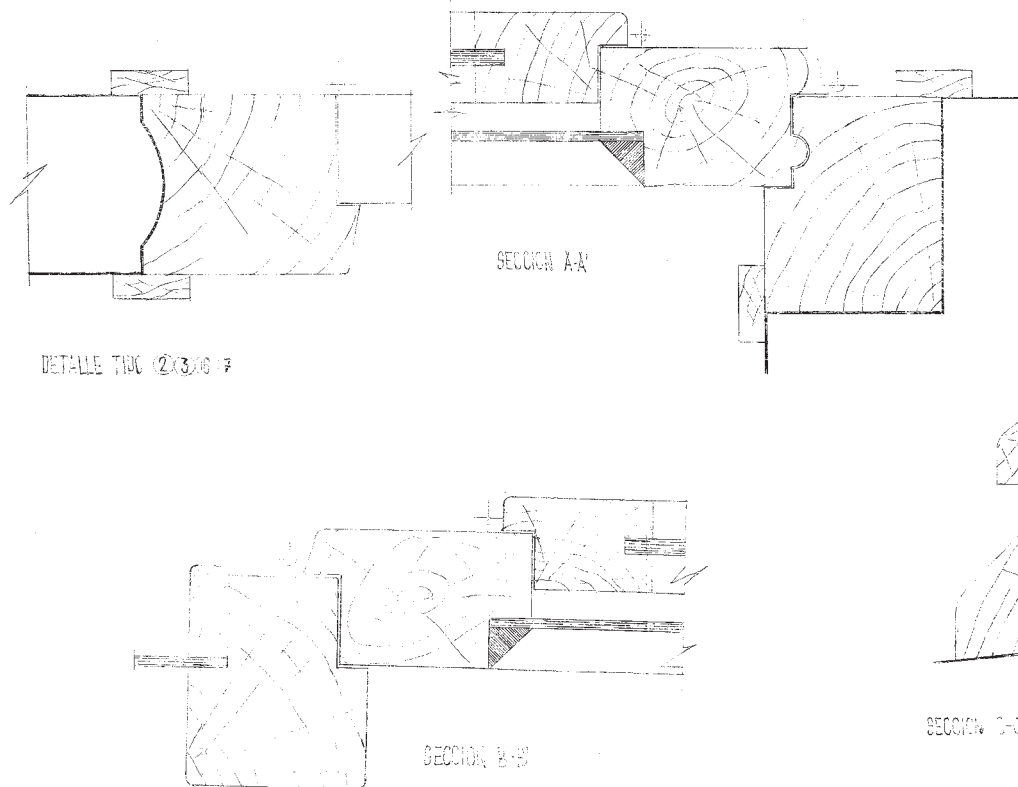
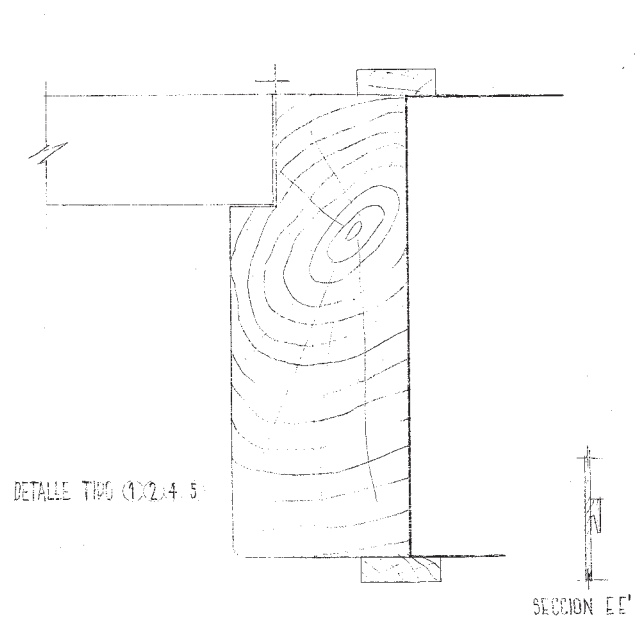
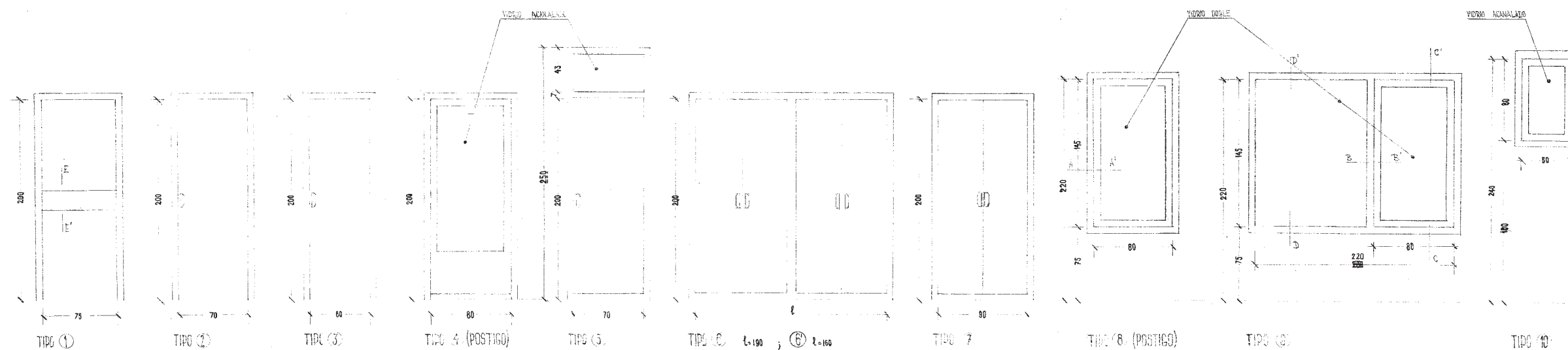
	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
DISUJADO	SEPTIEMBRE 58	SANZ		
CALCADO				
COMPROBADO				
ESCALAS	CONSTRUCCIONES NERVION S.A.			MPR-151 5
1:100	FACHADA POSTERIOR Y SECCION			SUBIUNTO A
				SUBIUNTO POR



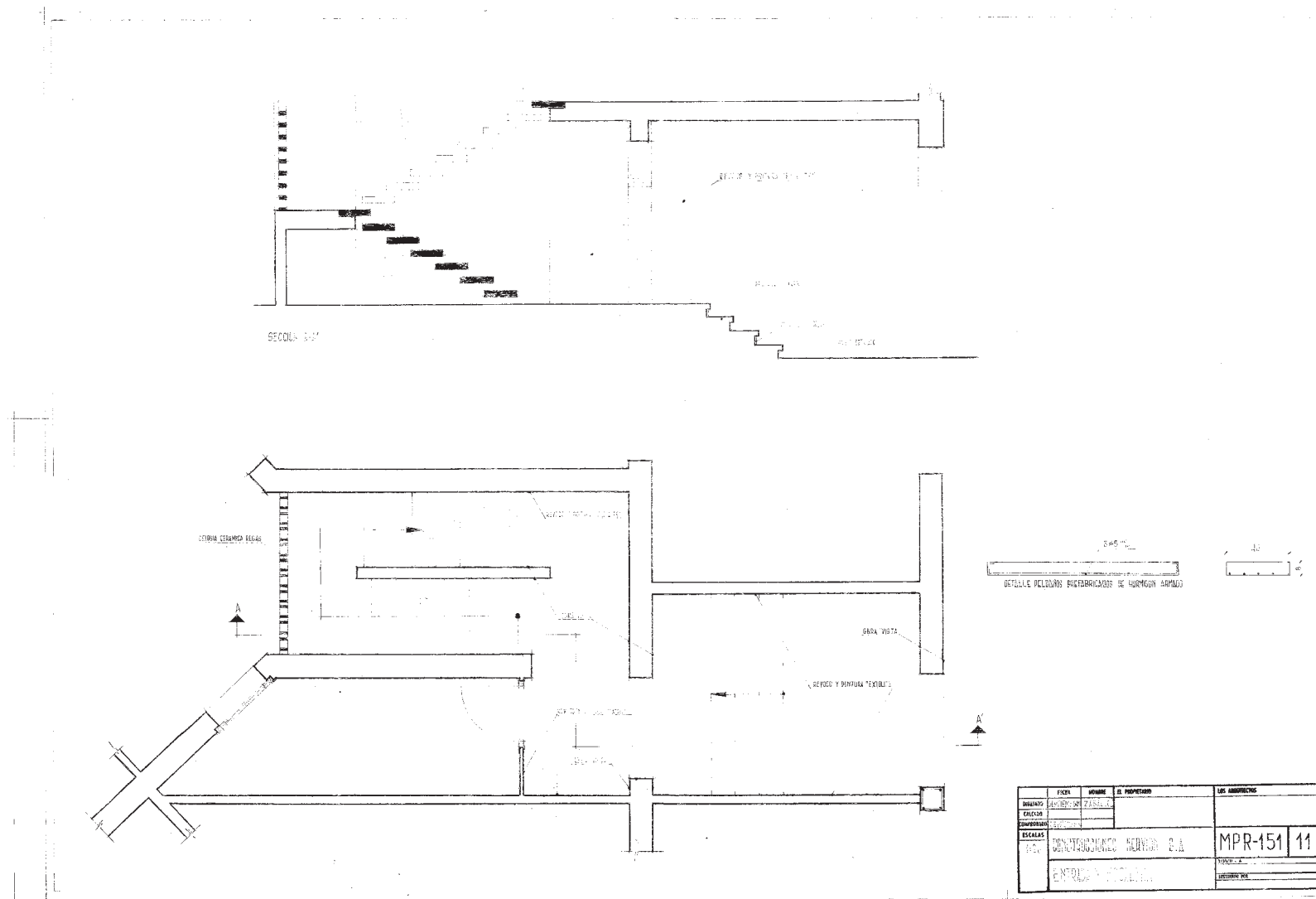




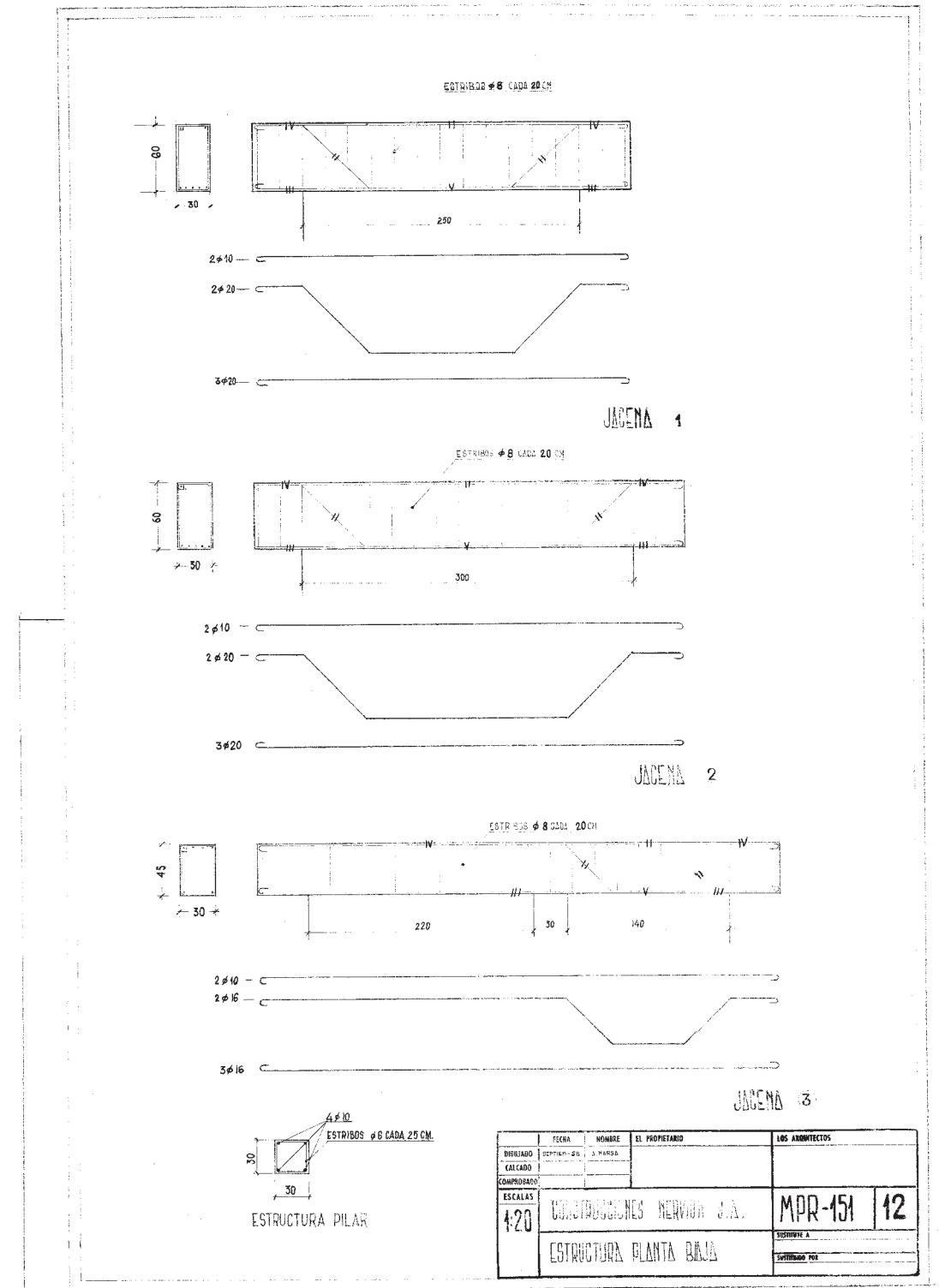
	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS	
DIBUJADO	SEPTIEMBRE 58	SANZ			
CALCADO					
COMPROBADO					
ESCALAS	CONSTRUCCIONES NERVION S.A.			MPR-151	9
1:20	COCINA VIVIENDA TIPO D			SIGUIENTE A	
				SUSTITUIDO POR	



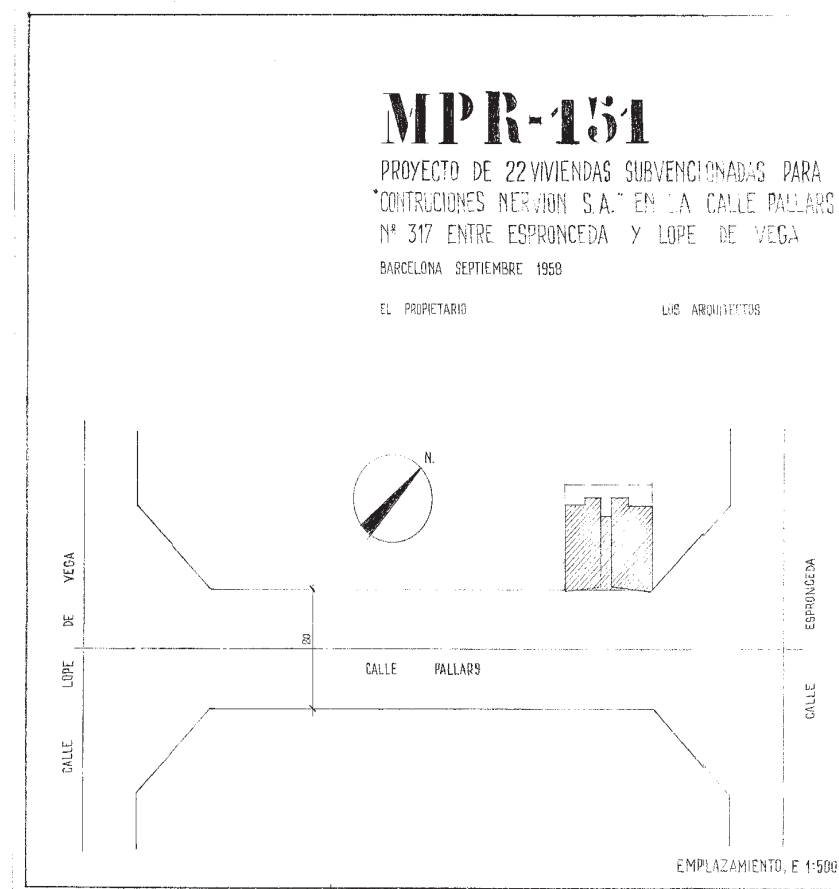
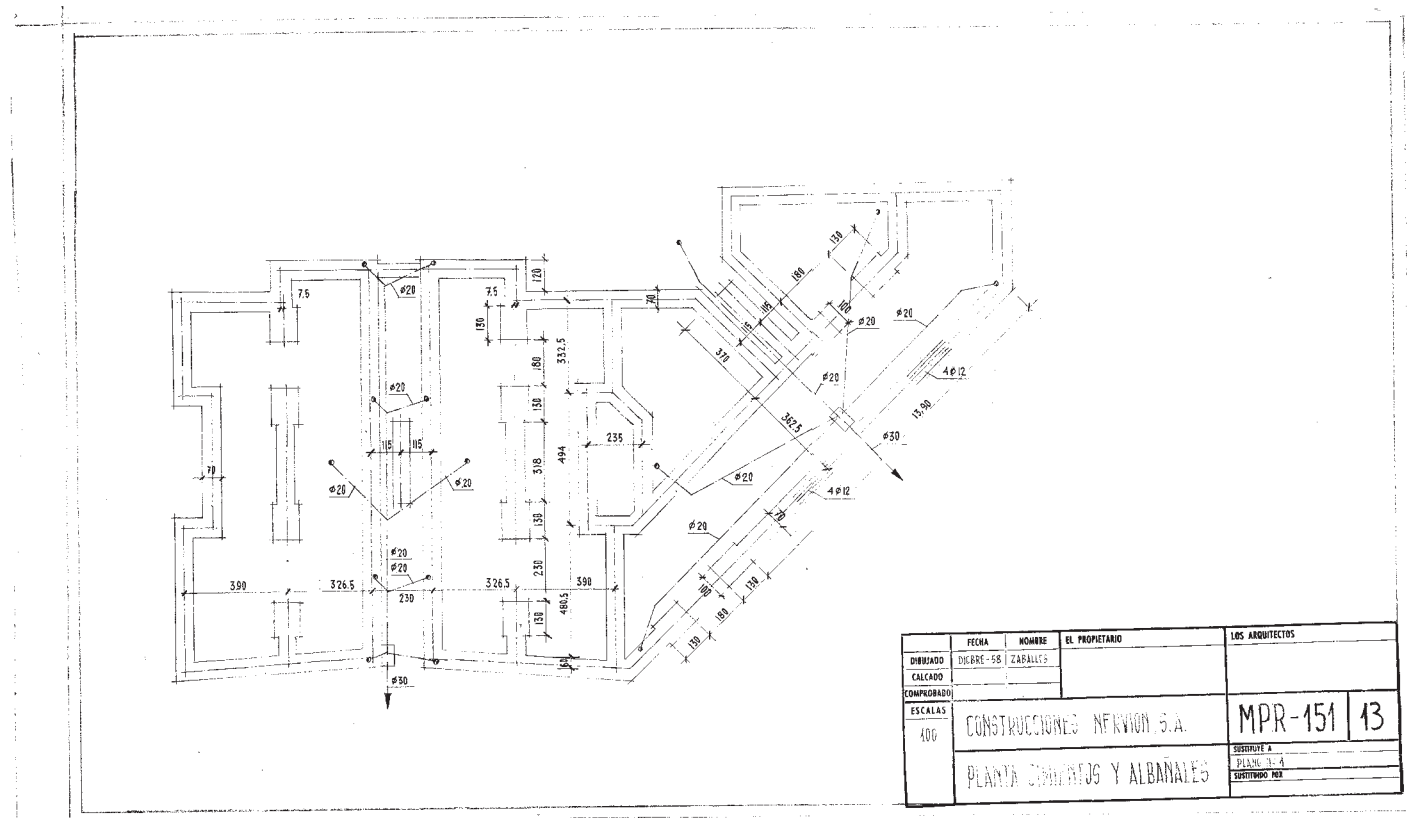
	FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
DIBUJADO	SEPTIEMBRE 58	SANZ		
CALCADO				
COMPROBADO				
ESCALAS	CONSTRUCCIONES NEORION S.A.			MPR-151 10
1:20	CARPINTERIA			SUBIENRE A.
1:1				SUBIENRE DIA.



FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
1971-03-20	CONSTRUCIONES NERVIÓN S.A.	MPR-151	11
ESTRUCTURA PLANTA BAJA			11



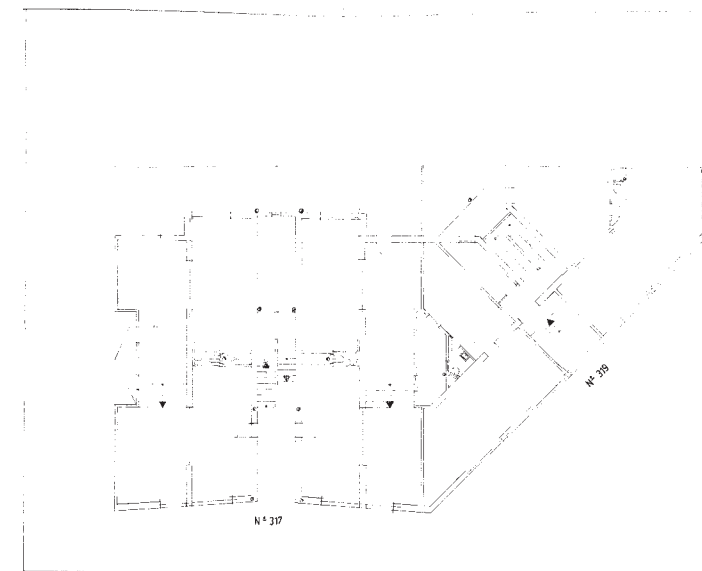
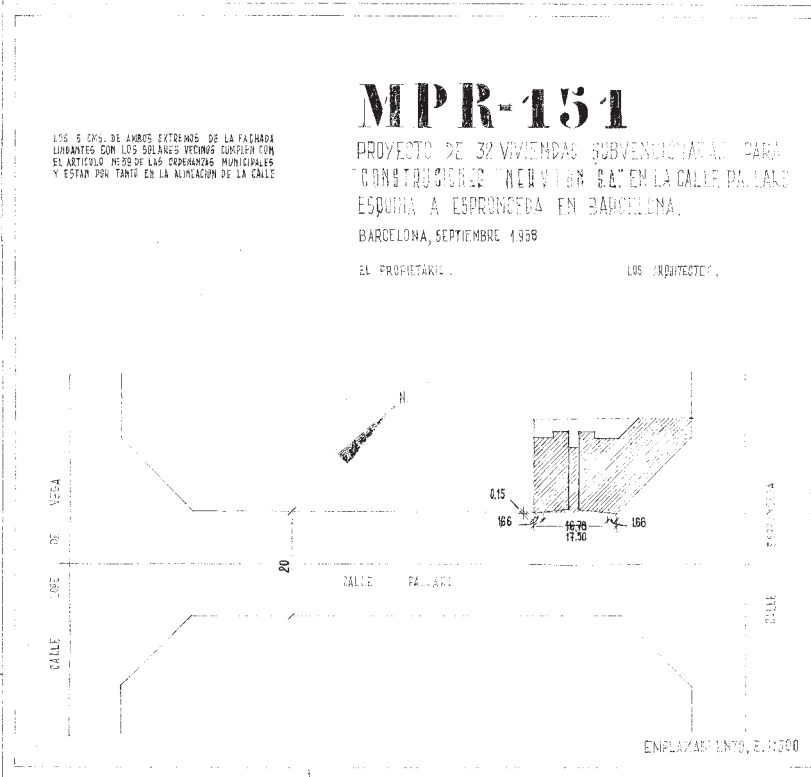
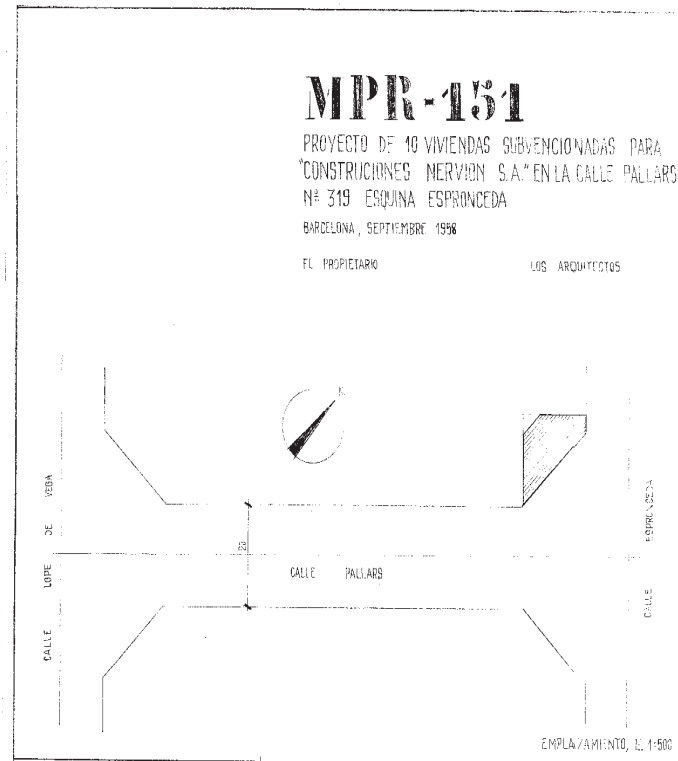
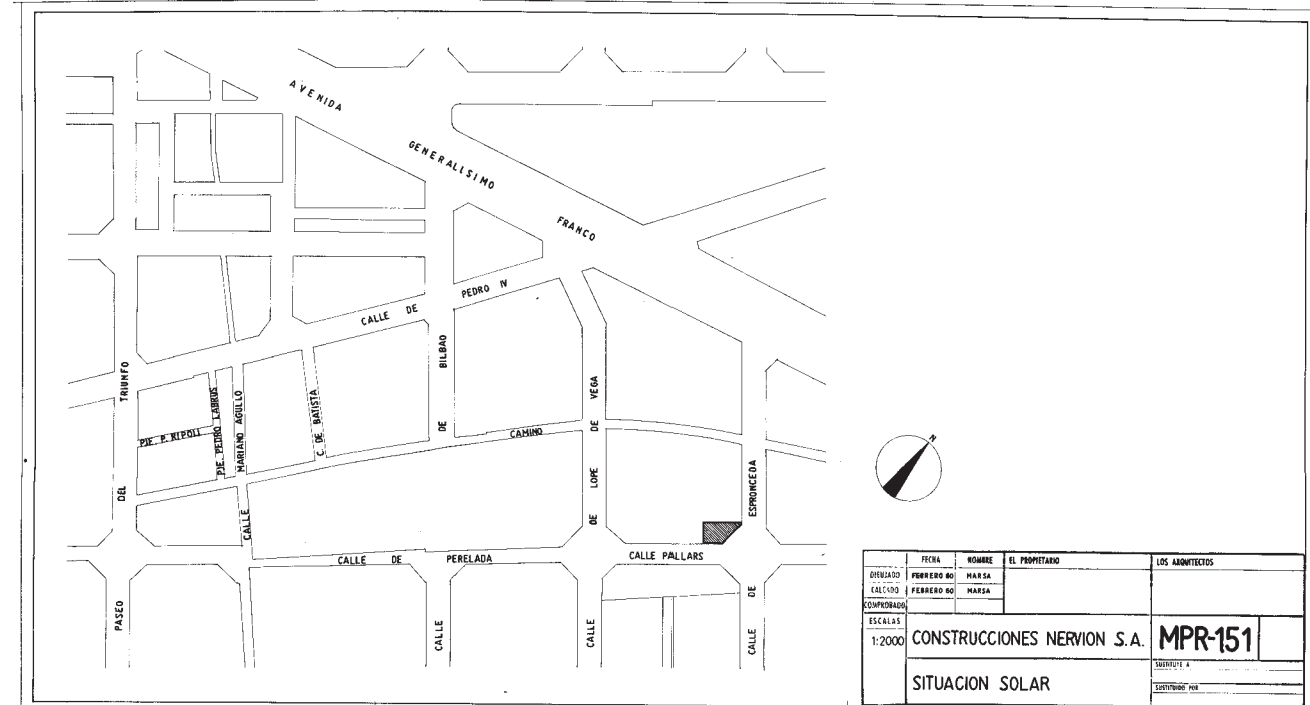
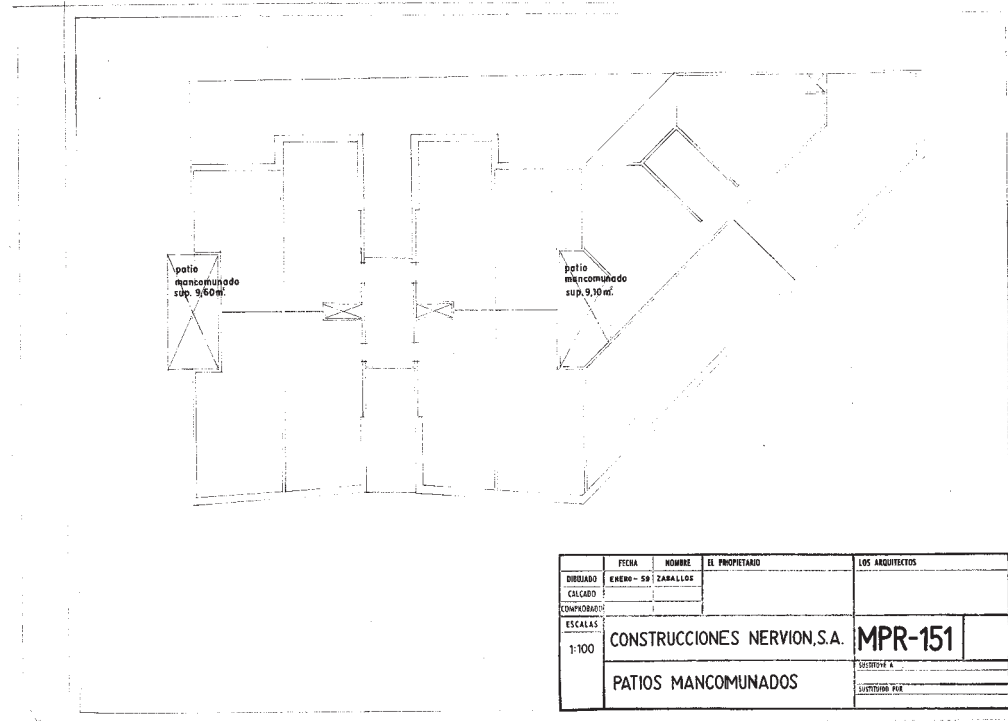
FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
1971-03-20	CONSTRUCIONES NERVIÓN S.A.	MPR-151	12
ESTRUCTURA PLANTA BAJA			12



Nº 299

Nº 301

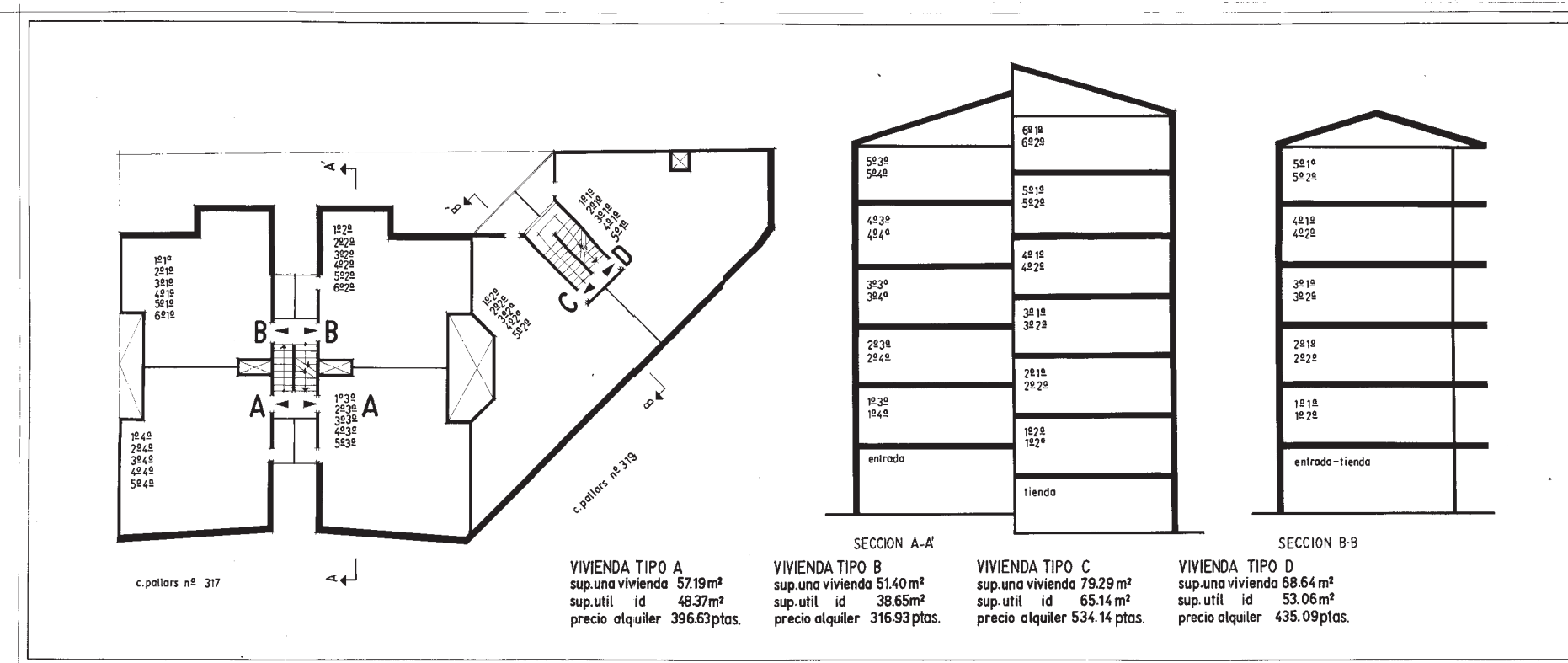
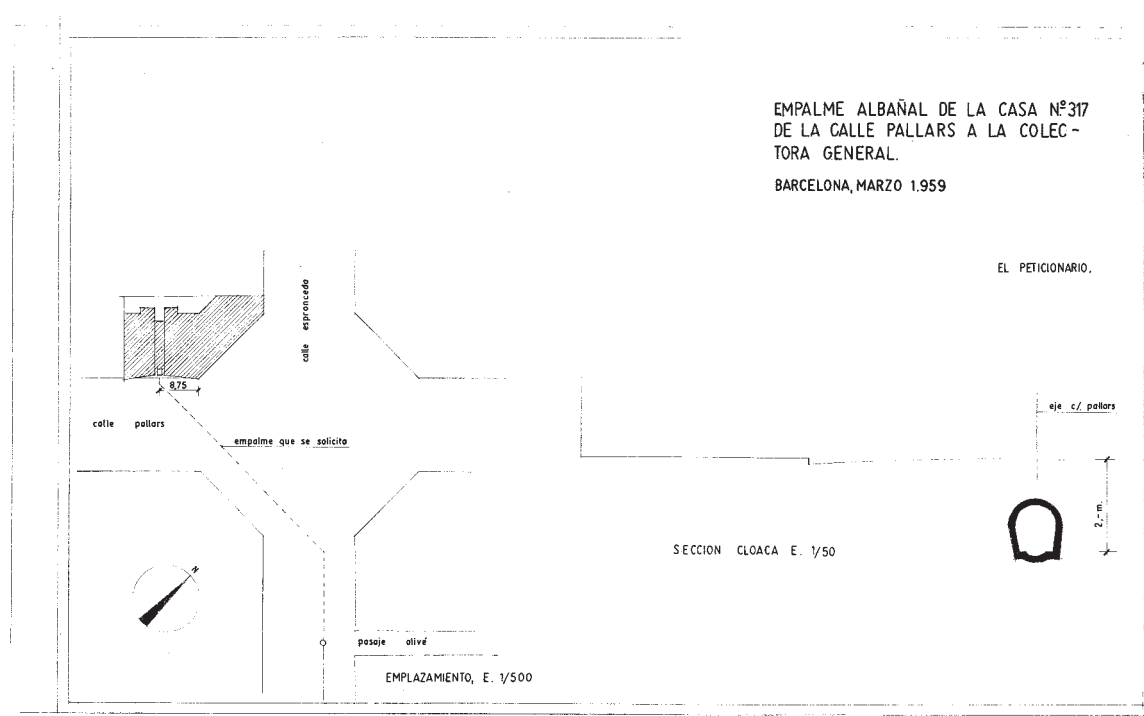
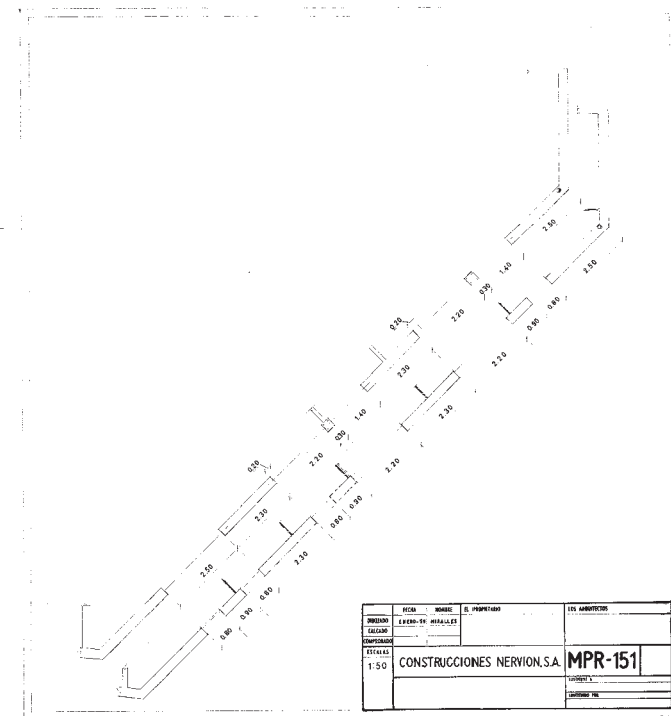
FECHA	NOMBRE	EL PROPIETARIO	LOS ARQUITECTOS
DIBUJADO DICIEMBRE-58	ZABALETA		
CALCADO			
CONSTRUIDO			
ESCALAS	METALES Y PLATERIA RIBERA S.A.		MPR-150 16
1:50G	FACILIDAD PRINCIPAL		SUBDIRECCION PLANO N-4 SEPTIEMBRE 1958



ESCALA 1:500 **MPR-151**
PLANTA BAJA

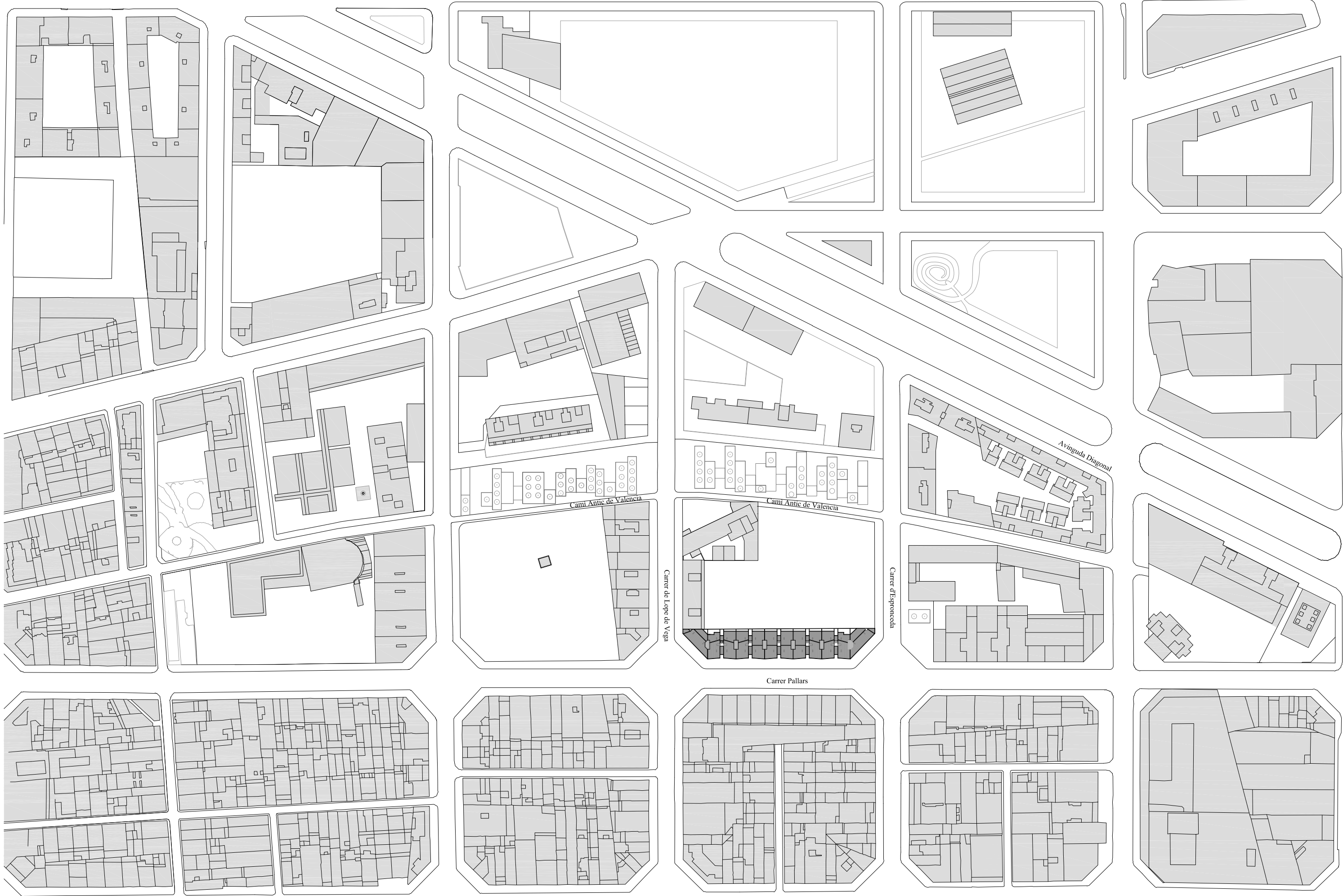
EL PROPIETARIO

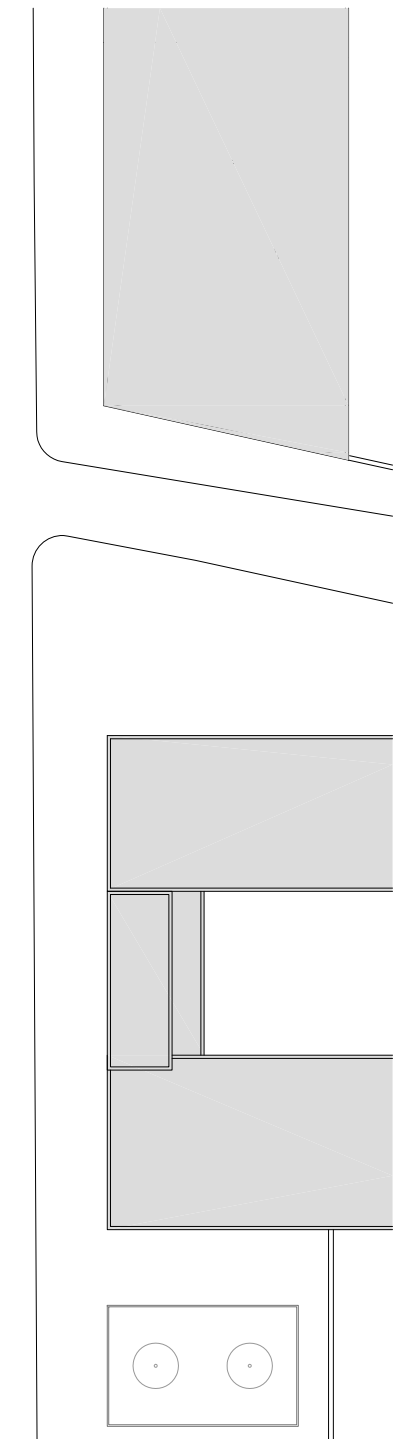
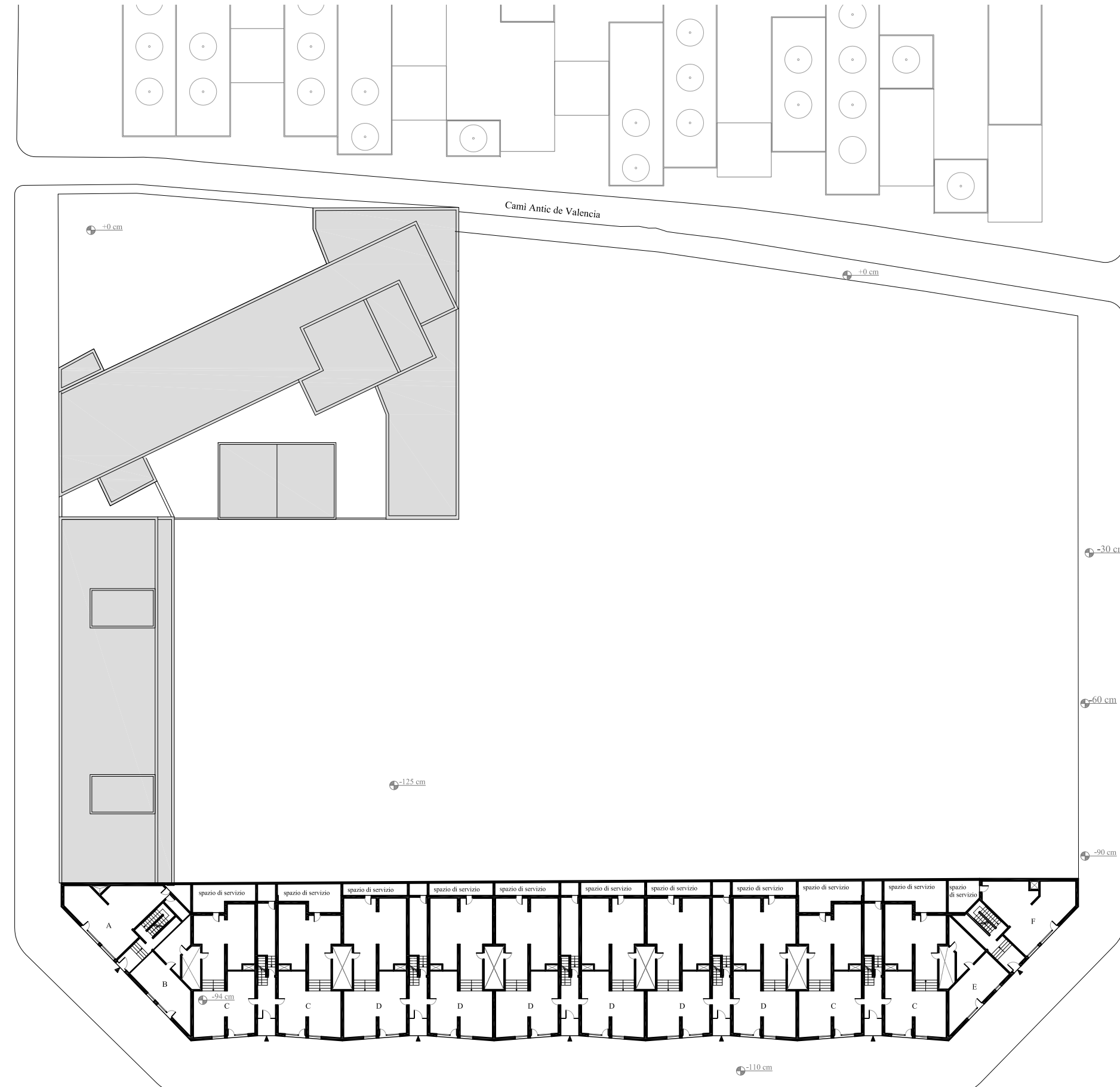
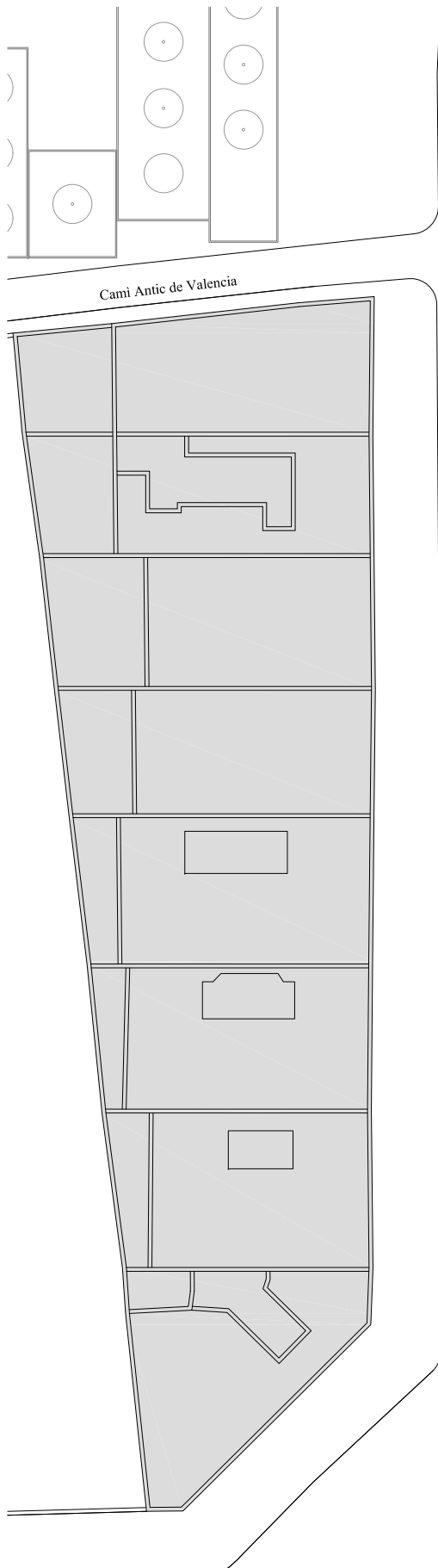
SEPTIEMBRE 1958



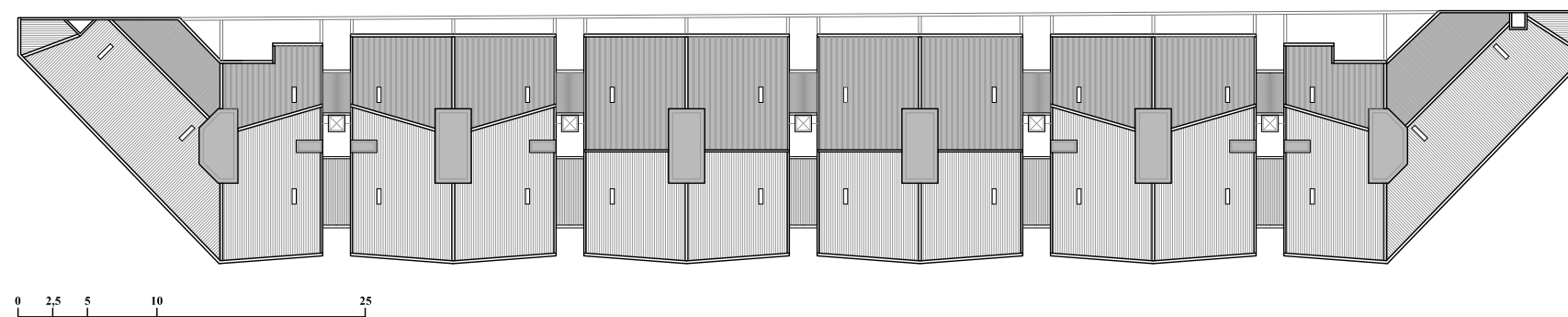
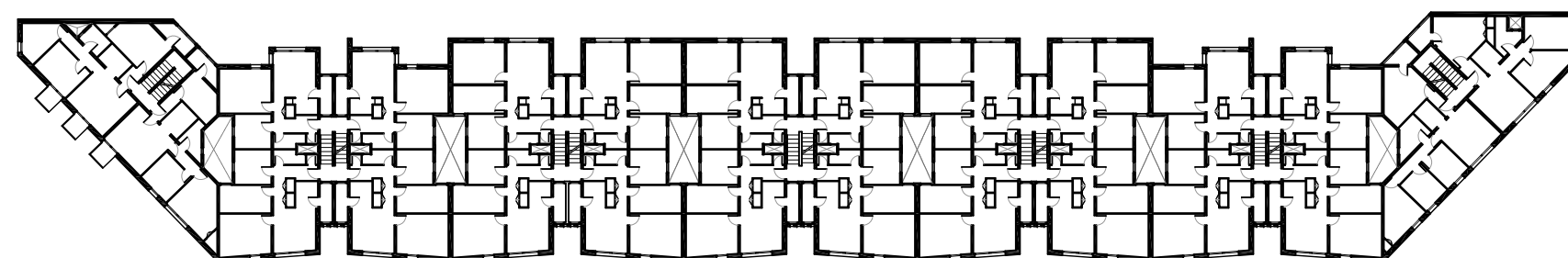
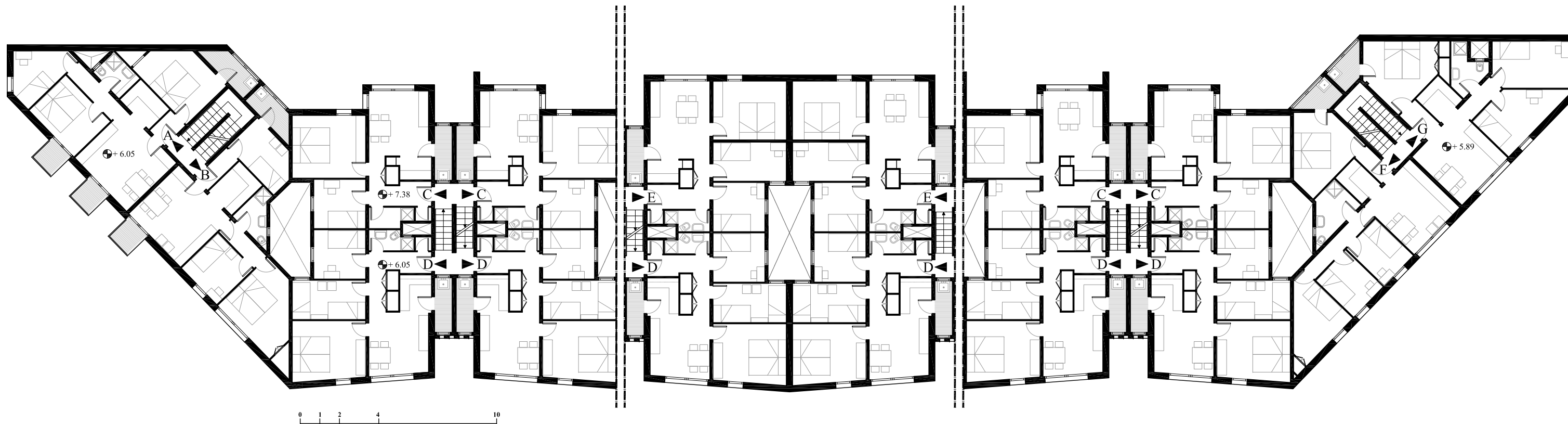
03. ELABORATI DI RILIEVO

- R01** Inquadramento urbano scala 1/2000
- R02** Pianta piano terra scala 1/500
- R03** Pianta piano tipo; pianta copertura scala 1/500
Dettaglio alloggi scala 1/200
- R04** Alzati scala 1/500
- R05** Sezioni urbane scala 1/500



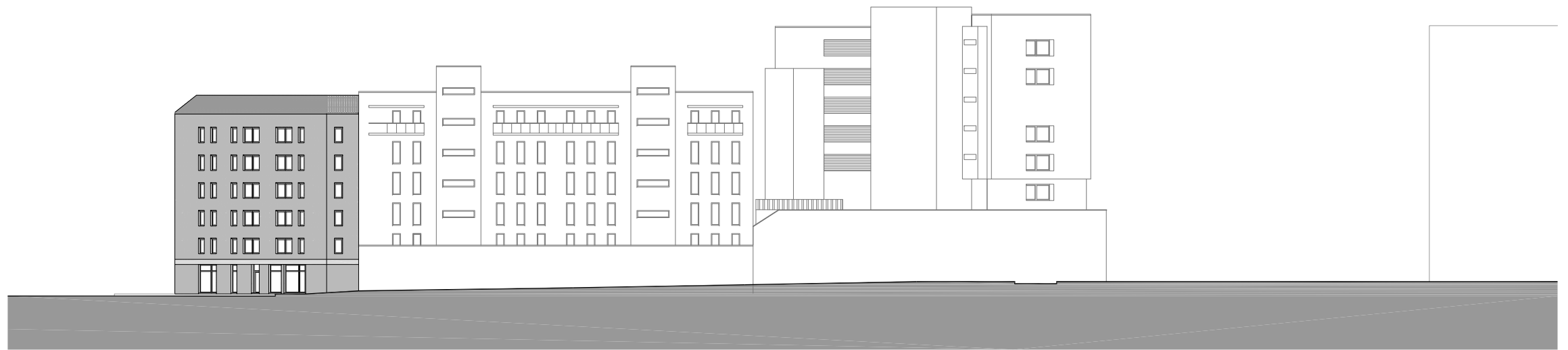
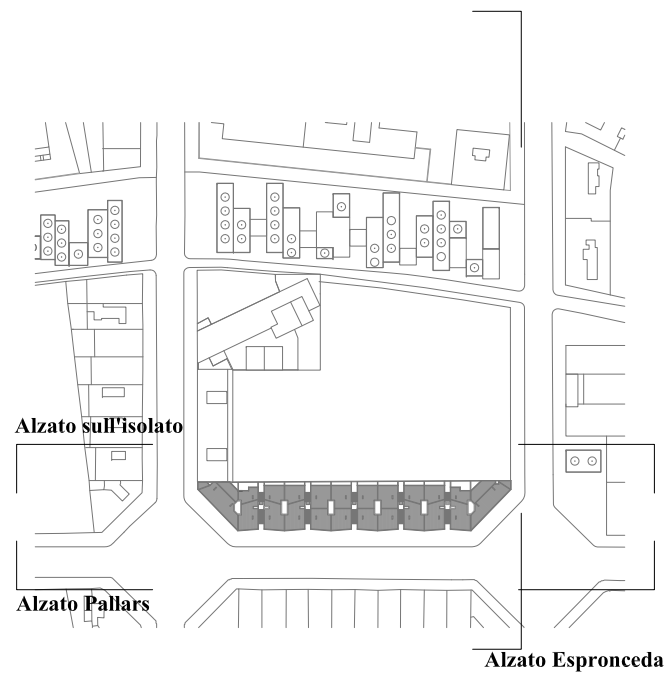


- Superfici**
- Spazio commerciale Tipo A: superficie 55.80 mq
 - Spazio commerciale Tipo B: superficie 40.05 mq
 - Spazio commerciale Tipo C: superficie 98.54 mq (n. 4 unità)
 - Spazio commerciale Tipo D: superficie 115.11 mq (n. 6 unità)
 - Spazio commerciale Tipo E: superficie 51.11 mq
 - Spazio commerciale Tipo F: superficie 62.12 mq



Superfici:

- Unità abitativa Tipo A:
superficie totale 48.50 mq
- Unità abitativa Tipo B:
superficie totale 48.75 mq
- Unità abitativa Tipo C:
superficie totale 38.00 mq (n. 4 unità)
- Unità abitativa Tipo D:
superficie totale 45.20 mq (n. 10 unità)
- Unità abitativa Tipo E:
superficie totale 48.00 mq (n. 6 unità)
- Unità abitativa Tipo F:
superficie totale 53.20 mq
- Unità abitativa Tipo G:
superficie totale 50.10 mq



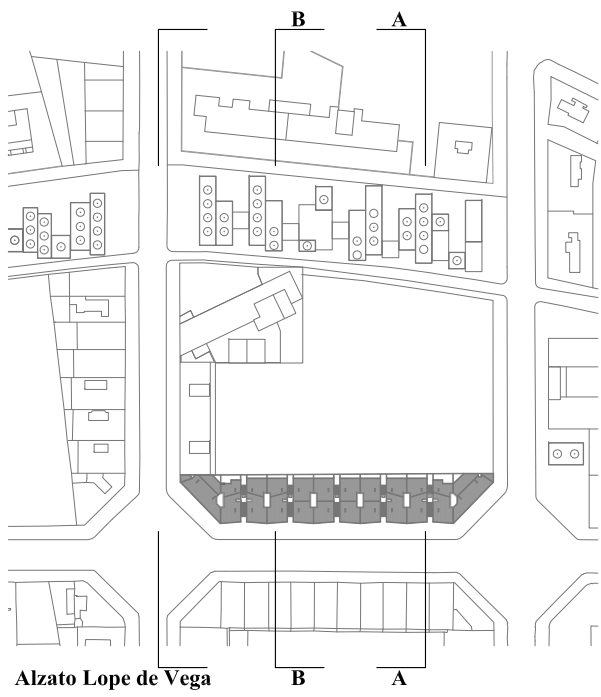
Alzato su carrer Espronceda



Alzato su carrer Pallars



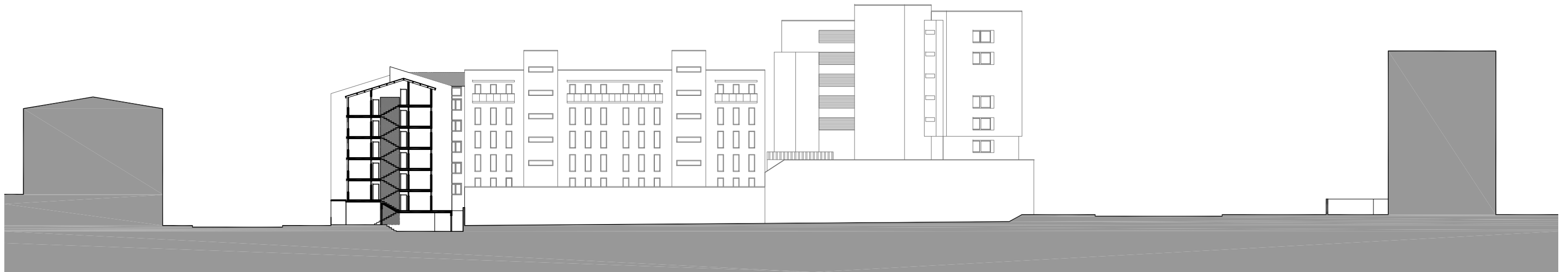
Alzato sull'isolato



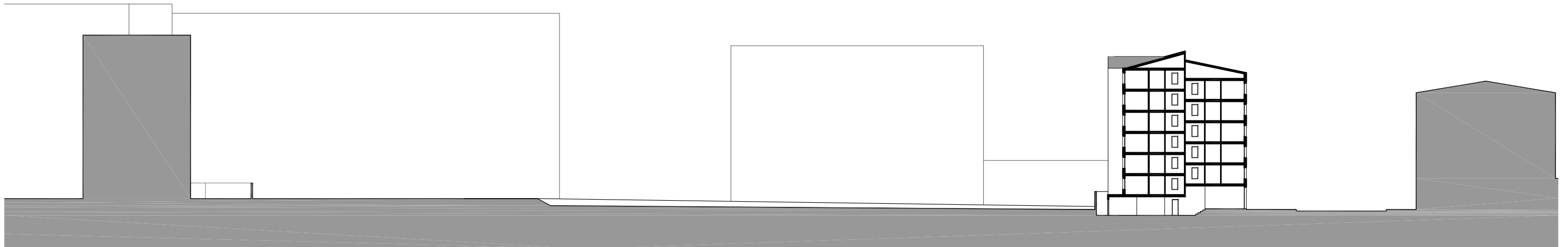
Alzato Lope de Vega



Alzato su carrer de Lope de Vega



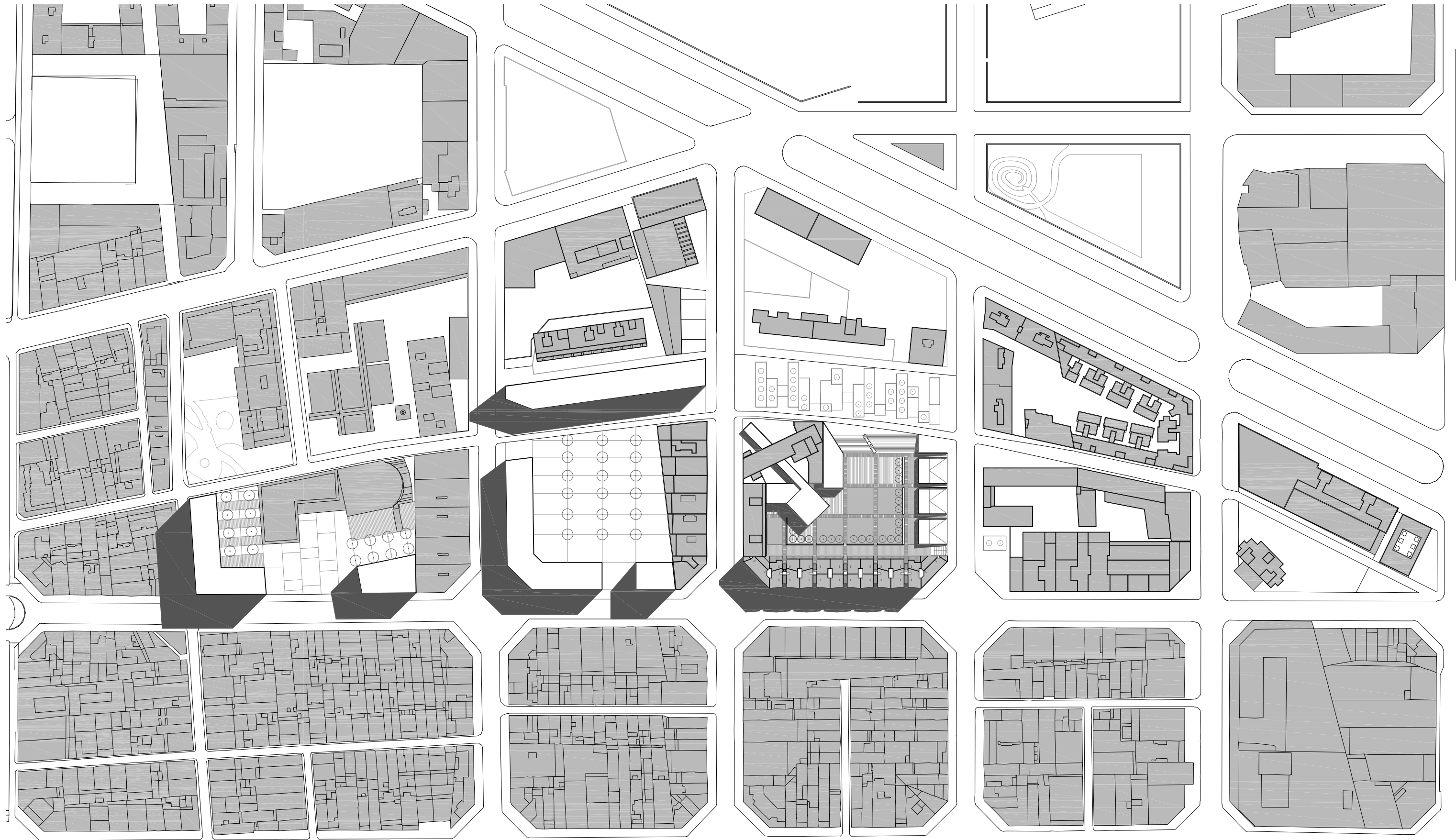
Sezione A-A



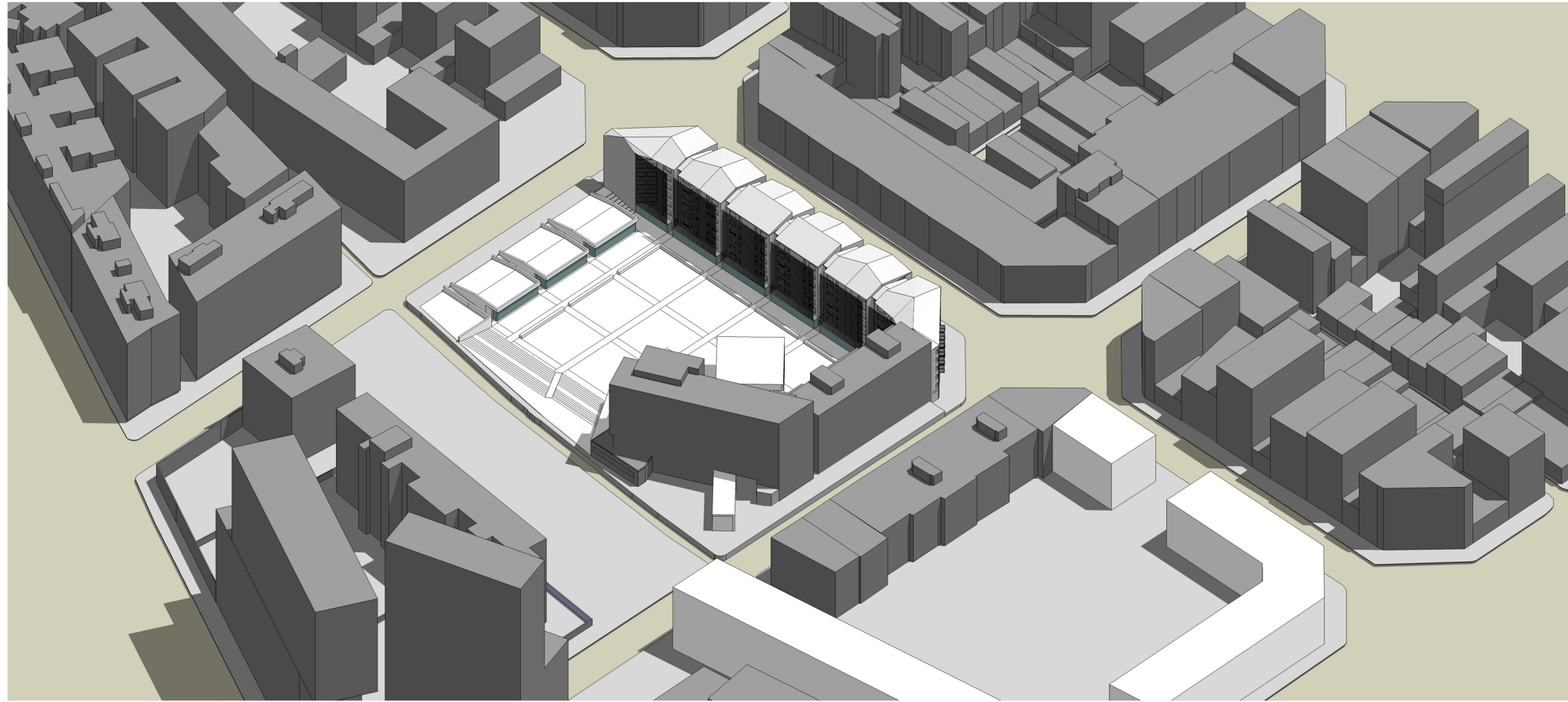
Sezione B-B

04. ELABORATI DI PROGETTO

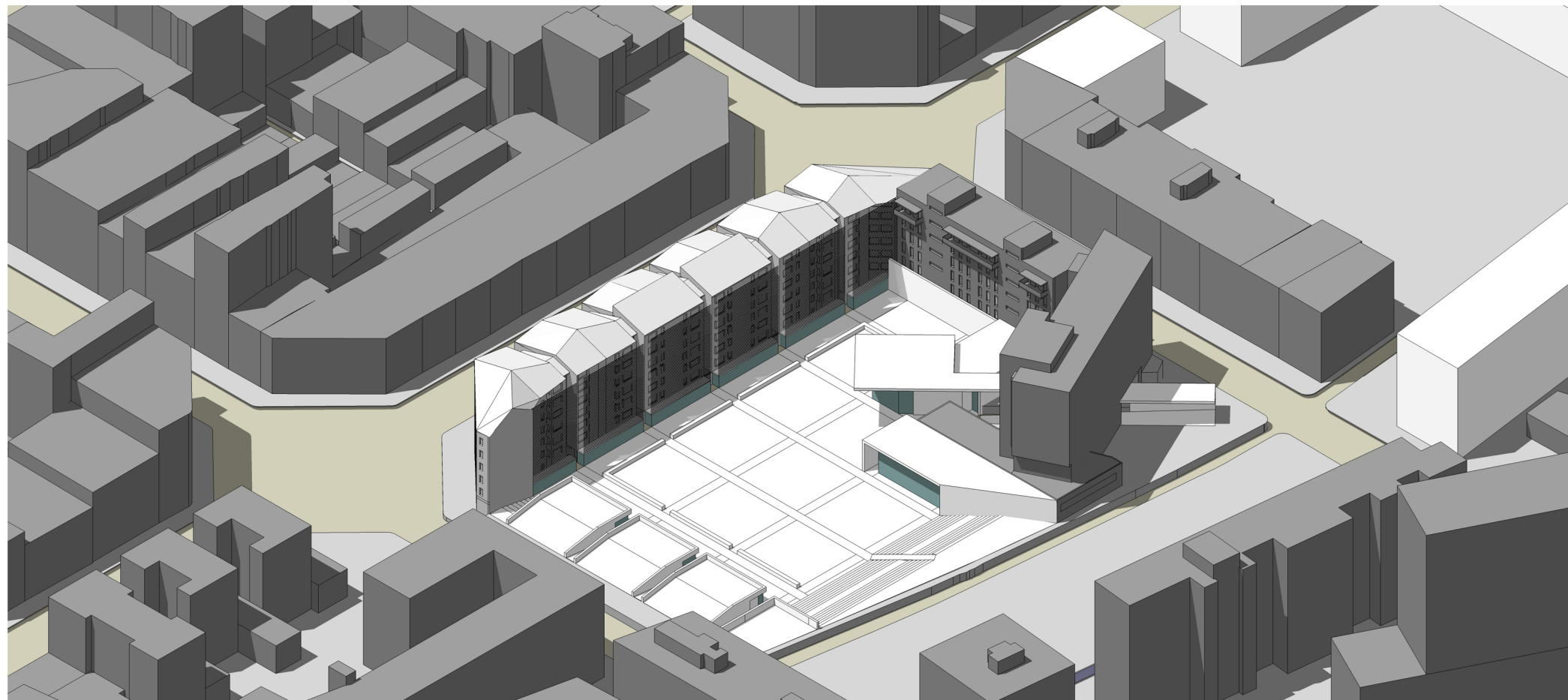
La gerarchia degli spazi pubblici e il nuovo assetto insediativo del distretto di Poblenou



Inserimento della configurazione progettuale all'interno del tessuto urbano del distretto di Poblenou

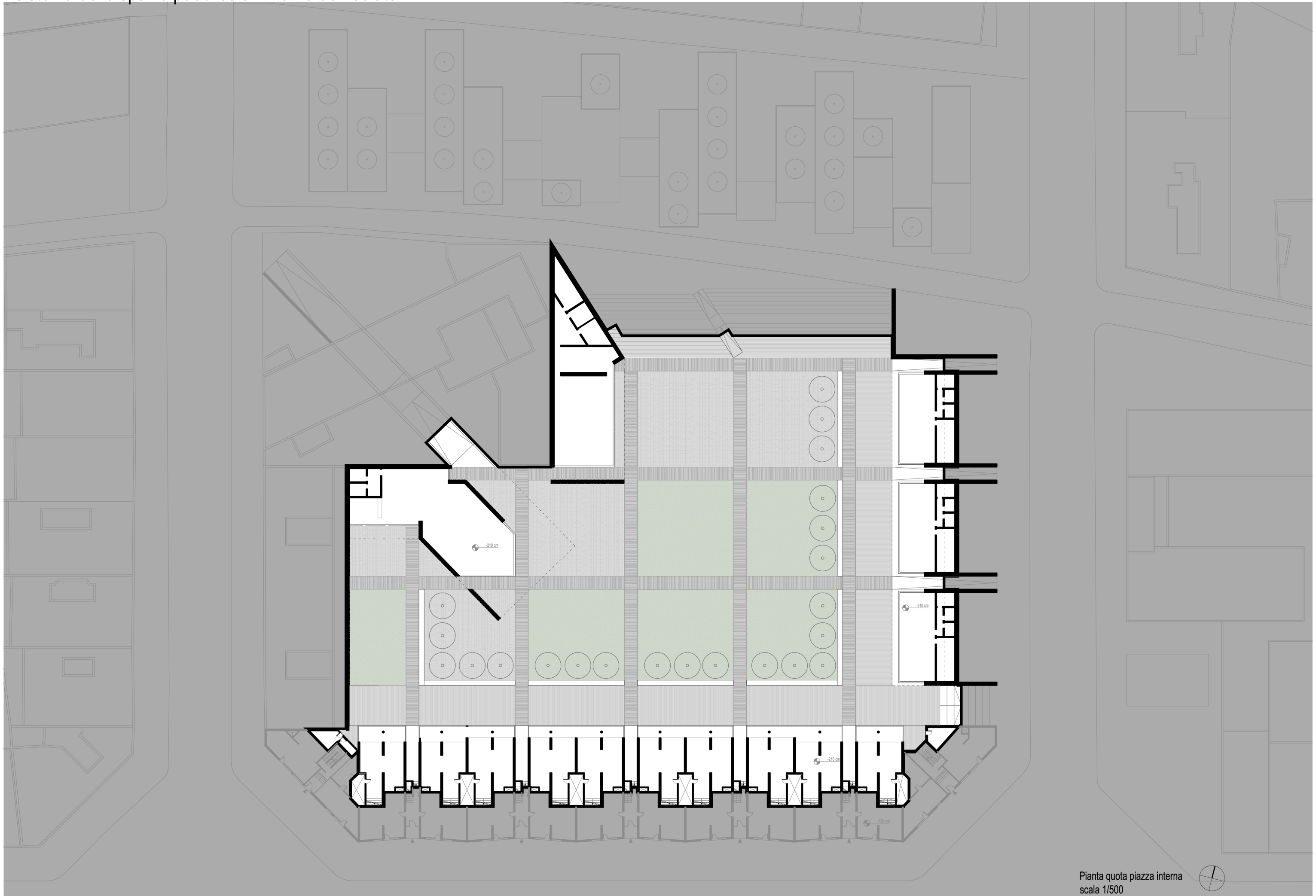


Vista dell'isolato da nord-ovest

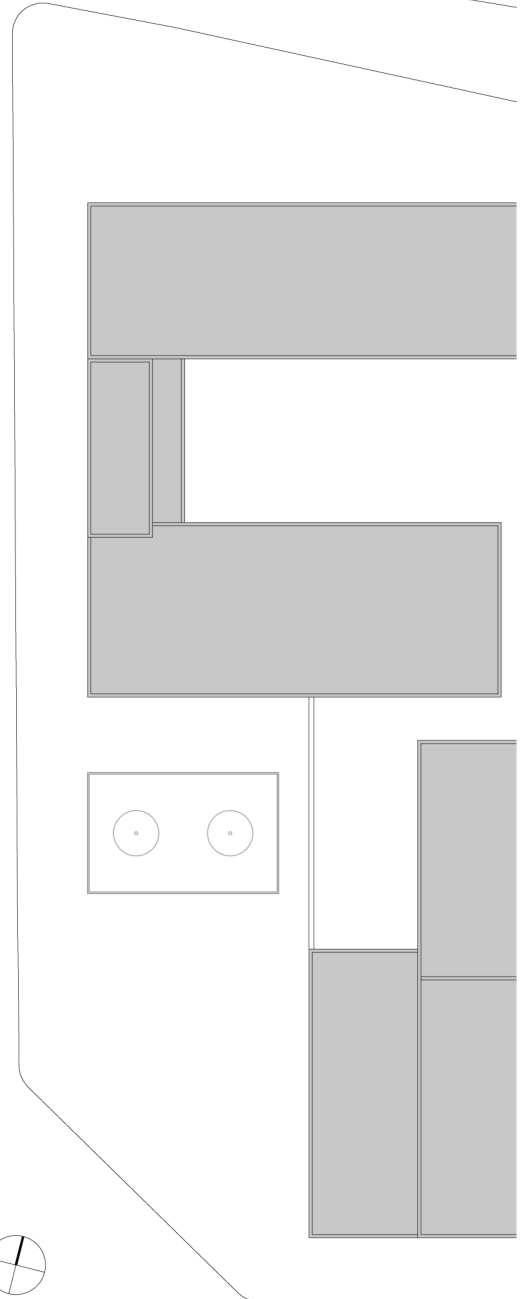
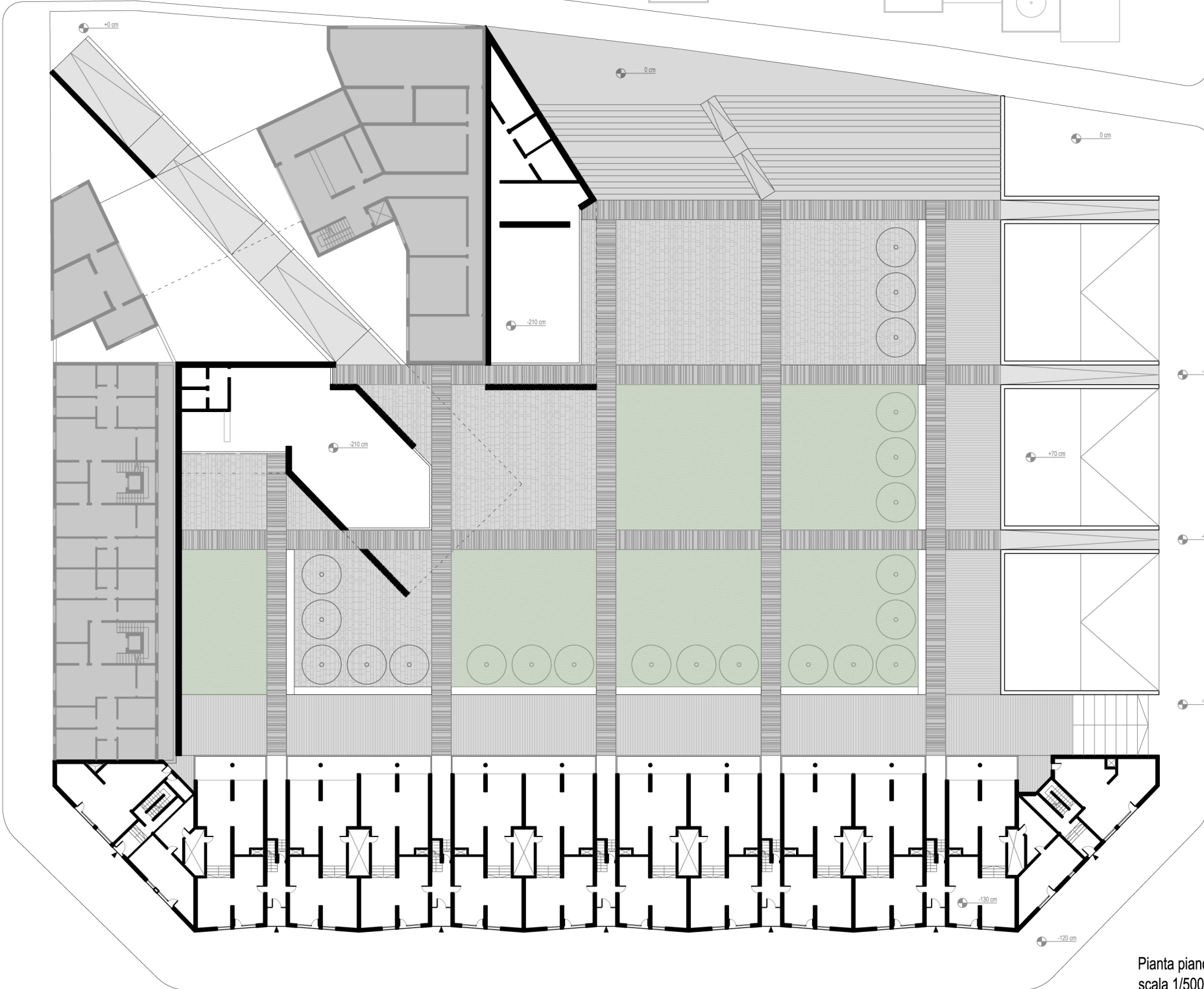
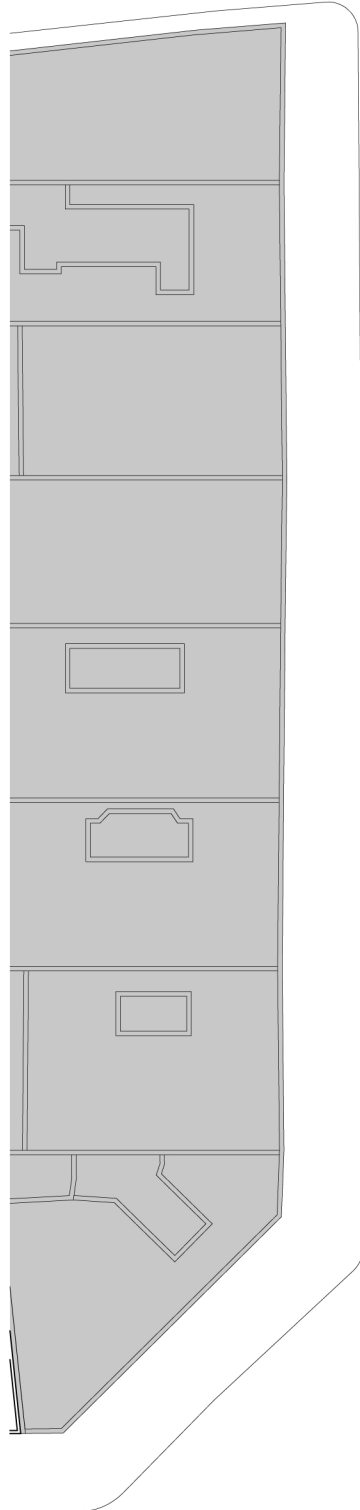
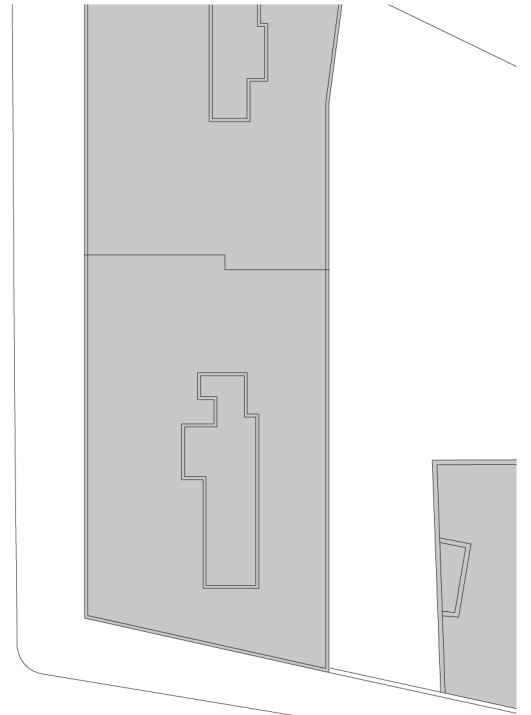
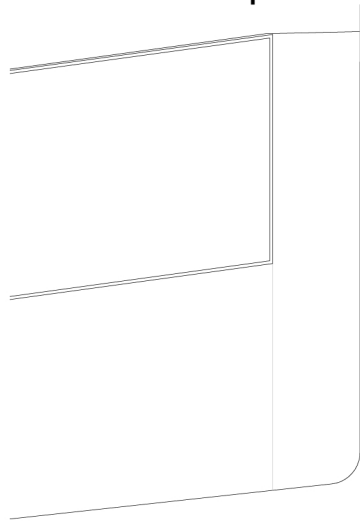


Vista dell'isolato da nord-est

Il sistema dello spazio pubblico all'interno dell'isolato

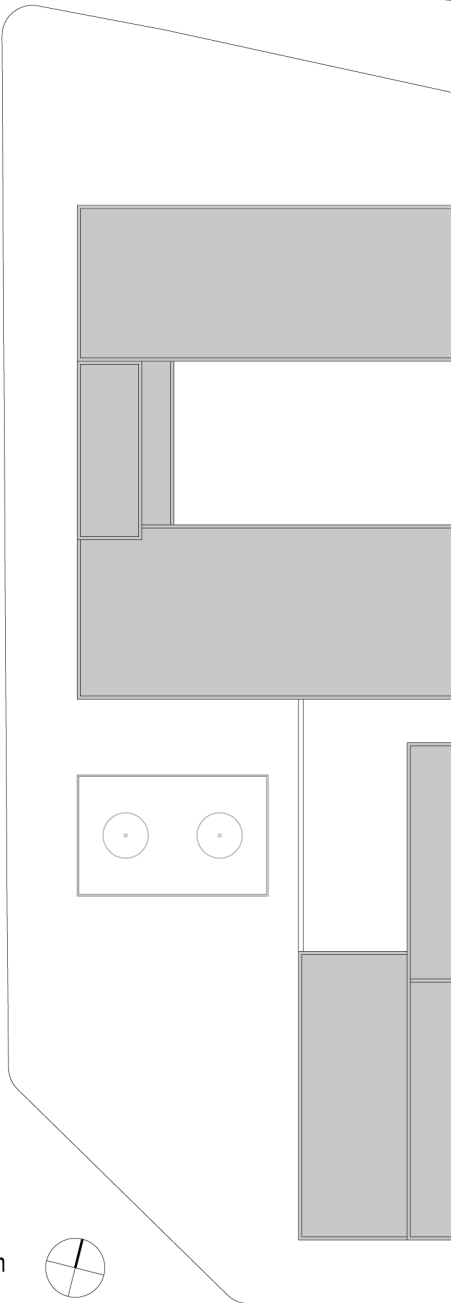
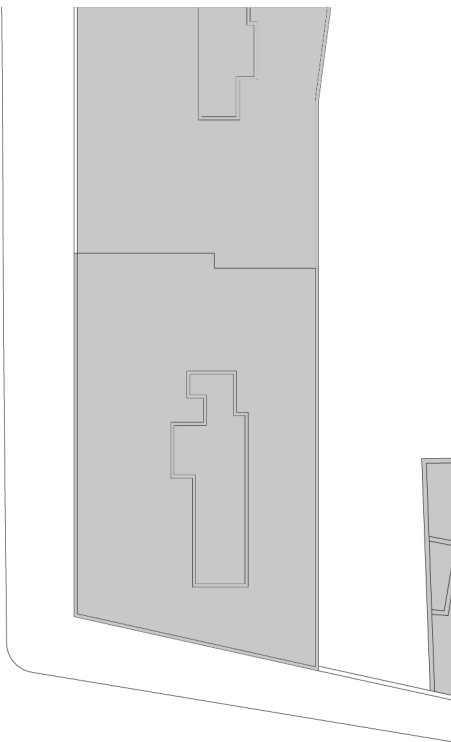
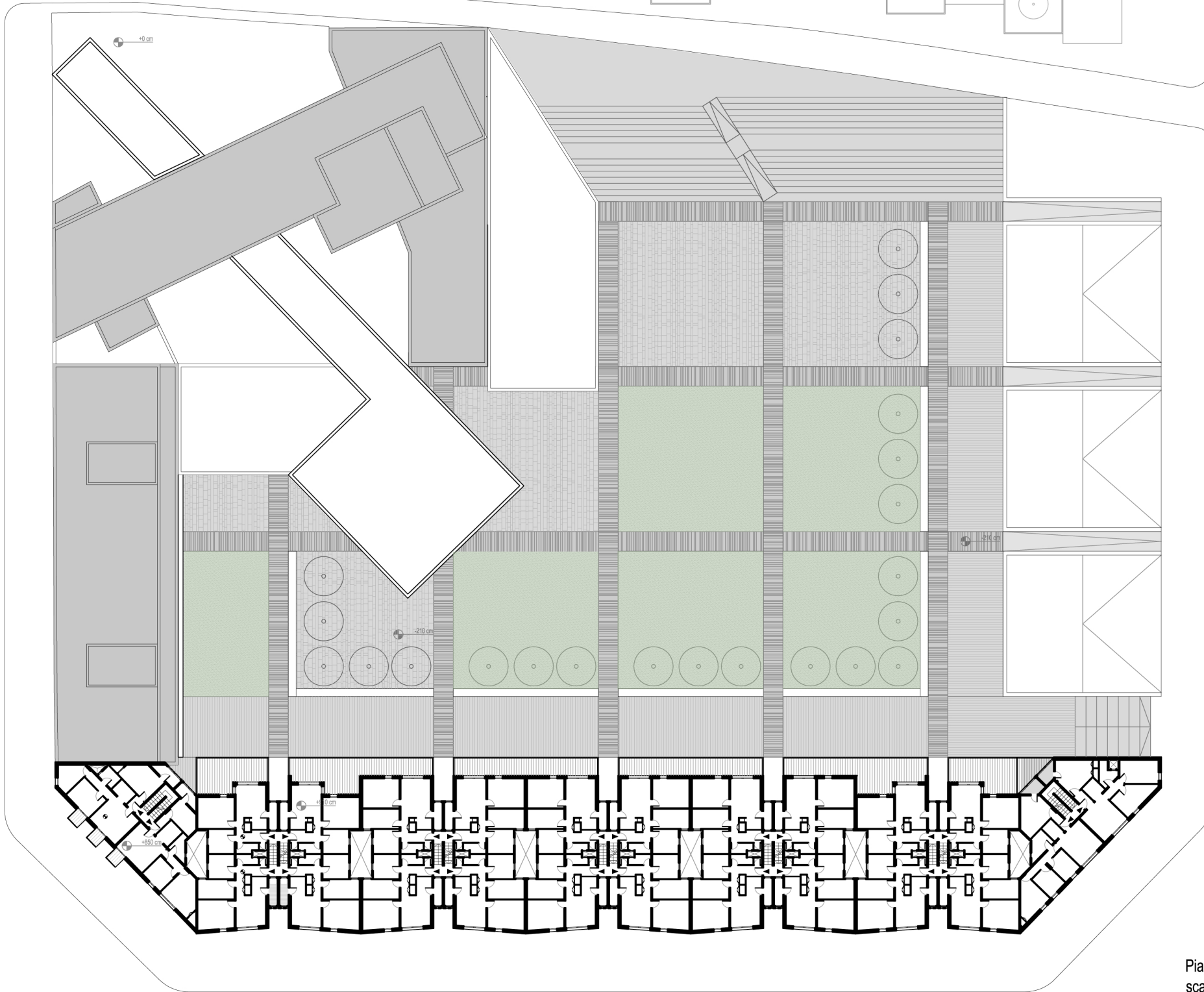
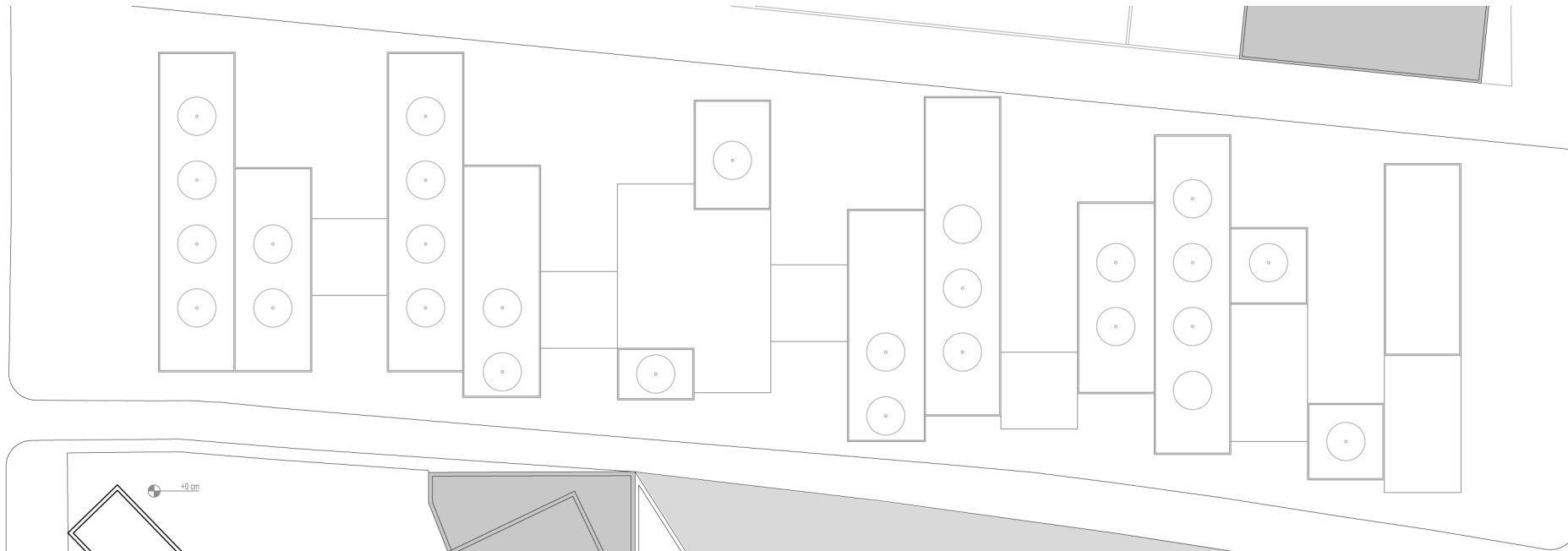
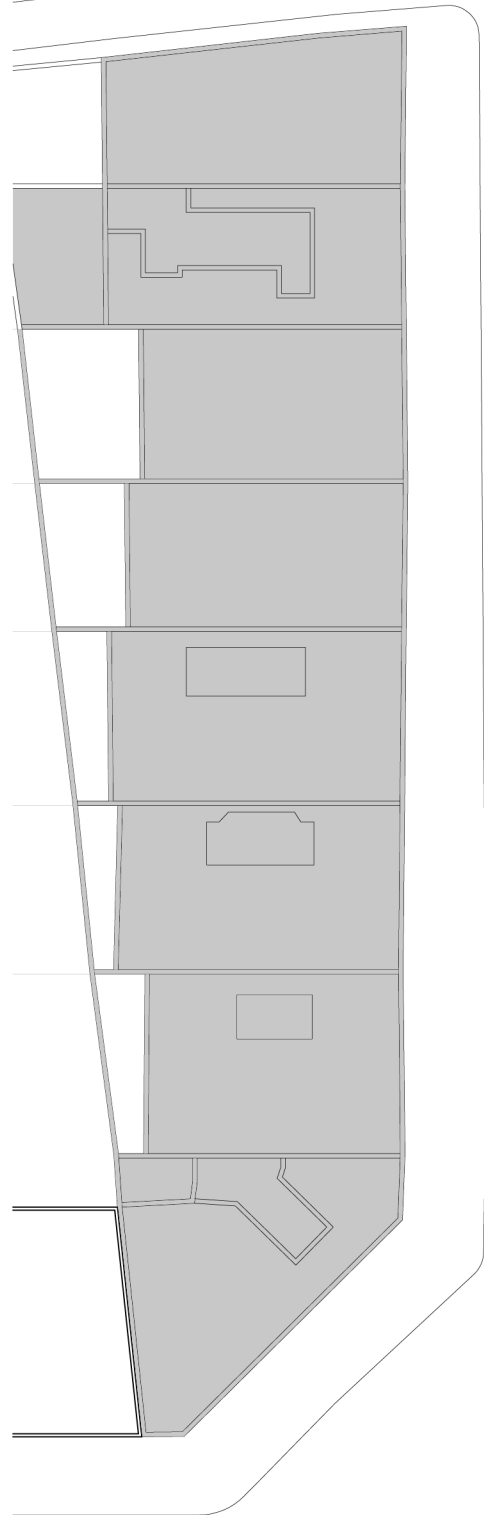
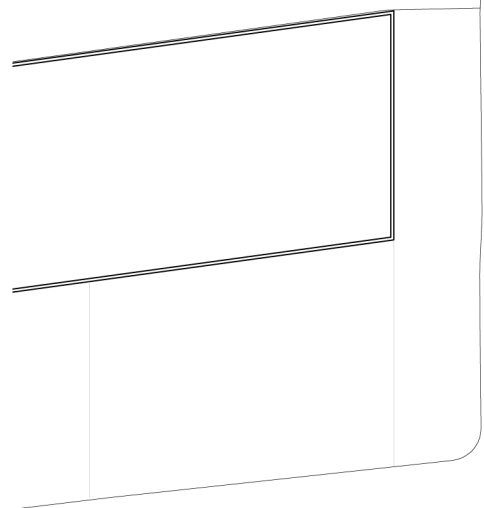


Il sistema dei percorsi come occasione per la ricucitura dei diversi ambiti dell'isolato



Possibile configurazione progettuale

Il sistema delle coperture



Pianta quota +850 cm
scala 1/500



Possibile configurazione progettuale

Sezioni urbane



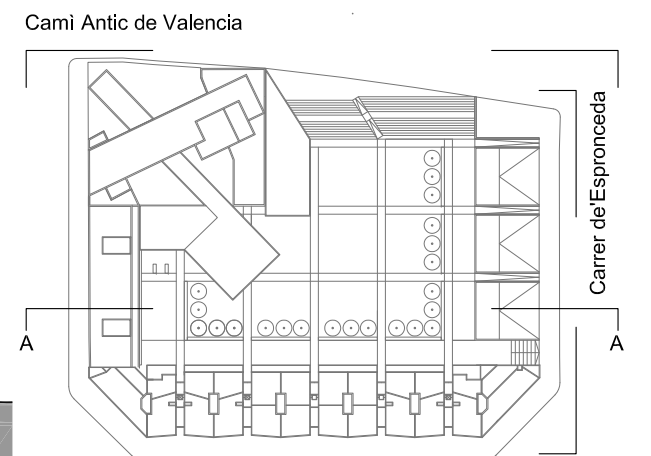
Prospetto su *Cami Antic de Valencia*
scala 1/500



Prospetto su *Carrer d'Espronceda*
scala 1/500

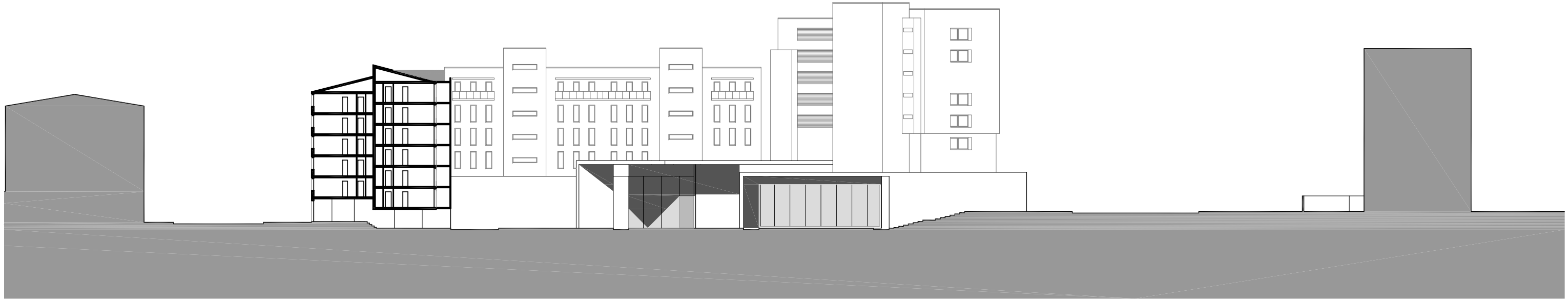


Sezione AA
scala 1/500

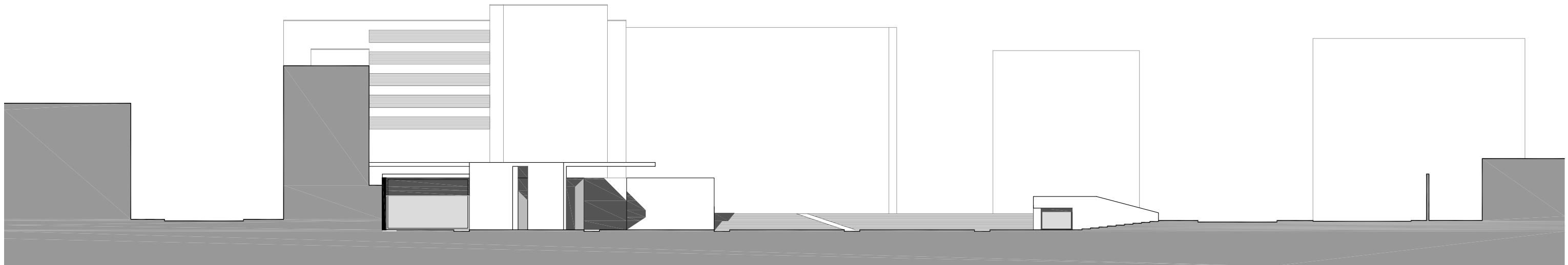


Possibile configurazione progettuale

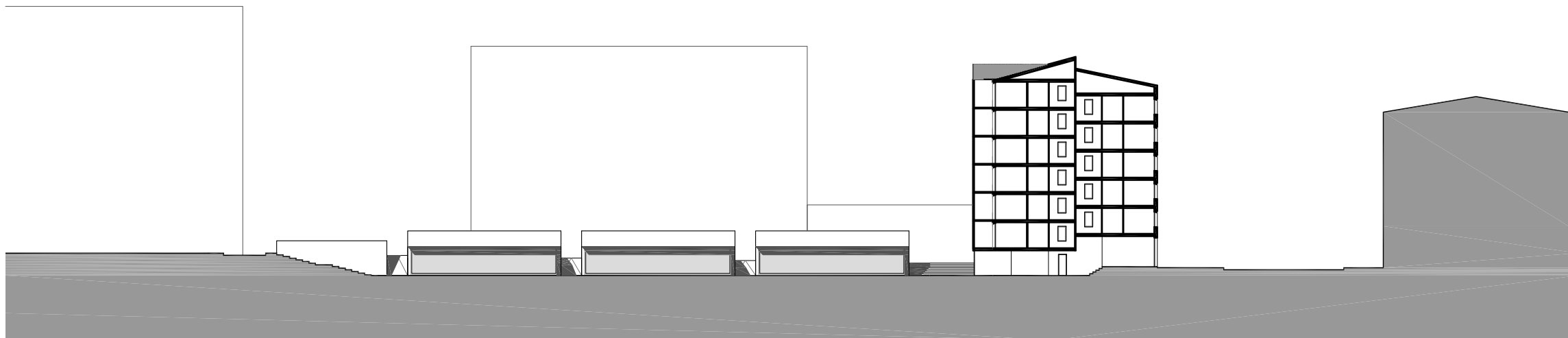
Sezioni urbane



Sezione BB
scala 1/500



Sezione CC
scala 1/500



Sezione DD
scala 1/500

