



a cura di ORSINA SIMONA PIERINI

I maestri dell'architettura moderna nella Spagna degli anni '60 sono pochi, sicuramente Alejandro de la Sota è uno di questi. Nato in Galizia, ha studiato e insegnato alla Scuola di Madrid, come testimonia il riconoscimento ancora vivo nella cultura architettonica contemporanea: la sua figura di maestro è infatti riconosciuta da almeno tre generazioni di architetti iberici.

Sota ci mostra un originale percorso di architetto: ad un primo periodo, negli anni cinquanta, legato alla ricerca sulla materia, di cui ricordiamo la casa Arce e il Gobierno Civil di Tarragona, si contrappone l'indagine sulla leggerezza, inaugurata con le grandi strutture tecniche come le officine Tabsa o la centrale del latte Clesa, e che trova nel *Gimnasio Maravillas* di Madrid una delle sue massime espressioni. Negli anni successivi l'essenzialità dei grandi vuoti interni, in sintonia con il minimalismo delle soluzioni tecniche, è sperimentata nel collegio César Carlos, ma anche nei progetti per l'università di Siviglia, per l'urbanizzazione di Alcludia o per la sede dell'Aviaco.

Il volume raccoglie le testimonianze di importanti architetti e critici spagnoli sull'opera dell'architetto madrileno, montate a formare un profilo che muove dall'edificio rappresentativo urbano, fino alla casa unifamiliare, passando attraverso i temi compositivi che maggiormente hanno caratterizzato il suo lavoro: materia, equilibrio, struttura e vuoto, ma anche materiali e dettagli, sono infatti gli strumenti interpretativi che il testo vuole mettere in evidenza.

Orsina Simona Pierini, Politecnico di Milano, è ricercatrice in Composizione architettonica e urbana presso il DPA. Laureata a Milano nel 1989, consegue il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso l'IUAV nel 1996. La sua attività di ricerca è fondata su un'idea della progettazione architettonica che interpreta l'architettura della città nella sua esperienza storica come materiale per il progetto contemporaneo. Autrice e curatrice di testi e mostre sulle opere di architetti contemporanei e sulla storia di Milano, ha recentemente pubblicato *Sulla facciata. Tra architettura e città*, 2008 e *Passaggio in Iberia, percorsi del moderno nell'architettura spagnola contemporanea*, 2008.

ISBN 978-88-387-4499-8



9 788838 744990

€ 22,00

DESIGN

ARCHITETTURA
INGEGNERIA
SCIENZE

politecnica

MAGGIOLI
EDITORE

edición con textos en castellano

ALEJANDRO DE LA SOTA - DALLA MATERIA ALL'ASTRAZIONE



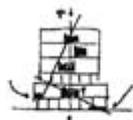


Traduzioni dallo spagnolo di
Bruno Melotto, Massimo Preziosi, Orsina Simona Pierini, Mauro Sullam

Redazione grafica
Caterina Marra

© dei testi: gli autori

© delle immagini: Fundación Alejandro de la Sota, José Hevia, gli autori



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

L'editore e l'autore sono a disposizione degli aventi diritto per le eventuali fonti iconografiche non individuate.

ALEJANDRO DE LA SOTA
DALLA MATERIA ALL'ASTRAZIONE

ISBN 978-88387-4499-8

© Copyright 2010 by Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2000

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622020

www.maggioli.it/servizioclienti
e-mail: servizio.clienti@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di novembre 2010
da DigitalPrint Service s.r.l. - Segrate (Milano)



a cura di ORSINA SIMONA PIERINI

ALEJANDRO DE LA SOTA DALLA MATERIA ALL'ASTRAZIONE

edición con textos en castellano

con scritti di

Juan Antonio Cortés

Josep Llinás

Juan Navarro Baldeweg

José Manuel López-Peláez

Moisés Puente


**MAGGIOLI
EDITORE**





INDICE

7	PROLOGO
13	MODERNO L'onore di essere grandi orfani e citazioni da altri scritti <i>Alejandro de la Sota</i>
21	MATERIA Dalla materia all'astrazione <i>Orsina Simona Pierini</i>
47	EQUILIBRIO Lezioni di equilibrio <i>Juan Antonio Cortés</i>
55	STRUTTURA Percorrendo Sota. Riflessioni sul <i>Gimnasio Maravillas José Manuel López-Peláez</i>
77	VUOTO Costruire, abitare <i>Juan Navarro Baldeweg</i>
85	CASA Paura di toccare terra <i>Moisés Puente</i>
95	Casa Varela - estratto da un testo di <i>Manuel Gallego</i>
103	MATERIALI Il postino - citazioni di <i>Alejandro de la Sota</i>
111	DETTAGLI Architettura senza fatica <i>Josep Llinás</i>
125	APPARATI Biografia, Bibliografia
126	Regesto delle opere principali
127	Origine dei testi e fonti delle illustrazioni

9	PRÓLOGO
17	MODERNO La grande y honrosa orfandad y citas de otros escritos <i>Alejandro de la Sota</i>
37	MATERIA De la materia a l'abstracción <i>Orsina Simona Pierini</i>
51	EQUILIBRIO Lecciones de equilibrio <i>Juan Antonio Cortés</i>
67	ESTRUCTURA Recorrer Sota. Reflexiones sobre el <i>Gimnasio Maravillas José Manuel López-Peláez</i>
81	VACÍO Construir, habitar <i>Juan Navarro Baldeweg</i>
91	HABITAR Miedo a tocar tierra <i>Moisés Puente</i>
99	Casa Varela - extracto de un texto de <i>Manuel Gallego</i>
107	MATERIALES El cartero - citas de <i>Alejandro de la Sota</i>
119	DETALLES Arquitectura sin trabajo <i>Josep Llinás</i>
125	REFERENCIAS Biografía, Bibliografía
126	Catálogo de las obras principales
127	Origen de los textos y fuentes de las imágenes



Alejandro de la Sota nel cantiere del Collegio Maravillas



PROLOGO

Alejandro de la Sota offre alla rilettura critica un percorso personale del tutto originale: nato in Galizia, nella terra del granito, sperimentò per tutta la vita le potenzialità dei materiali, nella loro pesantezza o nella loro leggerezza, nonché le tecniche del loro montaggio e nello stesso tempo della loro riconoscibilità.

Professore alla Scuola di Madrid, se ne allontanò dopo un discusso esito negativo di un concorso a cattedra, ma è da molti riconosciuto come il maestro di almeno tre generazioni di architetti spagnoli. Professionista attivo nella capitale spagnola, ha imposto alla sua attività professionale almeno due momenti di riflessione, "arresti domiciliari" li definì, pause dedicate alla comprensione del senso più profondo del mestiere, che gli hanno permesso di affinare lo sguardo e rinnovare la curiosità costruttiva.

Consapevole della lezione dei grandi maestri del Movimento Moderno, ne ha sempre riproposto una interpretazione personale, filtrata attraverso la logica, il contesto e il proprio tempo; affascinato, come molti iberici, da quella speciale interpretazione scandinava del Moderno che l'architettura di Asplund e Jacobsen così ben rappresenta, ha colto in tale esperienza una declinazione del razionalismo volta a una dimensione più attenta al paesaggio, all'uomo, alla spazialità, ma ne ha anche saputo mettere in evidenza le differenze con il contesto in cui operava.

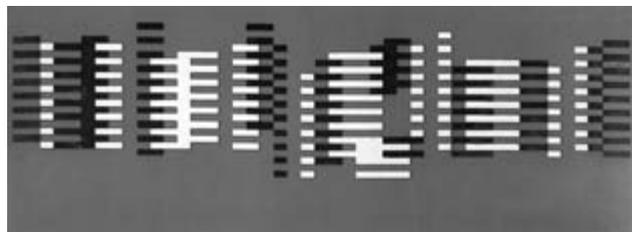
La sua opera riflette tutte queste inquietudini: ad un primo periodo, negli anni cinquanta, legato alla ricerca sulla materia, come nella casa Arce e nel Gobierno Civil di Tarragona, si contrappone l'indagine sulla leggerezza, inaugurata con le grandi strutture tecniche come le officine Tabsa o la centrale del latte Clesa, e che trova nel Collegio Maravillas una delle sue massime espressioni.

Negli anni successivi l'essenzialità dei grandi vuoti interni in sintonia con il minimalismo delle soluzioni tecniche è sperimentata nel collegio César Carlos, ma anche nei progetti per la sede dell'Aviaco, per l'università di Sevilla o per l'urbanizzazione di Alcudiva.

La sua opera espone un ventaglio compositivo che affronta, a partire dal monumento urbano, attraverso l'edificio collettivo fino alla sperimentazione sulla casa unifamiliare, gli strumenti del progetto - la scala, la costruzione, il dettaglio - trattandoli alla luce di specifiche dominanti che ricorrono nella sua opera.

Il tema dell'equilibrio, da lui stesso esplicitato nella relazione di progetto del Gobierno Civil e nelle citazioni dell'opera di Paul Klee, si può in realtà ritrovare in molti altri progetti sotto forma di compensazione, come nel contrasto, più volte analizzato, dei due corpi, uno alto e l'altro basso, che compongono ad esempio la splendida armonia del complesso del collegio César Carlos. Indagine sull'equilibrio è anche la necessità di una trabeazione conclusiva che Sota sperimenta in più situazioni, come nel Collegio Maravillas, dove questo strumento gli serve per riequilibrare tutti i movimenti cui aveva sottoposto la facciata; ne prosegue la sperimentazione in quel progetto, in qualche modo misterioso, che è il museo provinciale di Leon, un cubo vuoto, di vetro, che si incastra nel corpo dell'antico, in cui la consueta sequenza di *miradores* permette di ricomporre e riequilibrare il fronte verso la città.

Equilibrio potremmo nominare, ancora, i delicati segni orizzontali che definiscono la spazialità pacata degli schizzi per l'università di Granada; e possiamo, infine riconoscere una tensione in equilibrio nella sospensione delle grandi strutture di copertura, dalla centrale Clesa,



Josef Albers, Fuga

del Cenim, fino alle travi sperimentali del Maravillas, quasi a cercare una coincidenza con il significato stesso di struttura.

Lo spazio della casa, lo spazio della vita, ma anche il vuoto come spazio atto ad accogliere, ancora da definire, solo indicato con un esile tratto grafico in cui poche figure di muovono curiose, in attesa appunto, costituiscono un altro capitolo della ricerca lunga e precisa di de la Sota. Dai vuoti nascosti del Gobierno Civil, fino allo stupore della sezione del Maravillas, o alla novità del grande vuoto notturno, vetrato e colorato, del progetto per la sede dell'Aviaco.

Le case unifamiliari sembrano invece articolare un discorso primordiale, una declinazione attenta del rapporto con il suolo, con la sua antica storia di grotta, e, per contrasto, con il suo opposto: la leggerezza del prisma bianco che si appoggia sull'imprecisa volumetria del rosso mattone del piano interrato, come nella casa Dominguez; o ancora il gioco dei pieni e vuoti, che divengono, nella casa Guzmán, ridosso dal vento e possibilità di articolazione spaziale per l'abitare, in una ricerca di negazione del limite, di una forzosa definizione di un interno e di un esterno. Solo nell'essenzialità della casa Varela possiamo invece comprendere appieno la passione per i materiali e per il loro montaggio, nel tentativo di far risaltare attraverso l'uso le rispettive vocazioni: i pannelli di cemento prefabbricato che si appoggiano con tutta la loro durezza sulle travi a vista sono contrapposti al rivestimento interno della casa, loosiano nella sua accoglienza, realizzato con pannelli di legno che avvolgono le pareti e il soffitto.

Ogni giuntura, ogni montaggio, ogni particolare costruttivo era dedicato all'indagine della natura e della mi-

glior resa del singolo materiale. Materiali studiati sui depliant commerciali, materiali nuovi tutti da sperimentare, ma anche l'azzardo sui punti di forza dei materiali stessi, come l'esempio della Bauhaus gli aveva insegnato.

Materiali utilizzati nella loro essenzialità, ma tesi alla loro massima espressione dunque, come la famosa lampadina che Sota era solito proiettare in aula; ne è prova la curiosa ricerca sul tema del corrimano, che, come ben sa ogni architetto che abbia provato a disegnarne uno, si rivela come un vero banco di prova del mestiere. Passione per i nuovi materiali o materiali antichi usati in modo nuovo, come nella visione notturna della scatola di vetro luminosa per il progetto dell'Aviaco, che anticipa temi del progetto contemporaneo.

In tal senso, la continuità degli studi sull'architetto madrilenno, che in questo volume sono in parte presentati, conferma il valore di attualità dell'intera sua opera, del suo insegnamento e del suo pensiero.

RINGRAZIAMENTI

Si ringrazia Teresa Couceiro della Fundación Alejandro de la Sota per la preziosa collaborazione, il fotografo José Hevia e gli autori Juan Antonio Cortés, Josep Llinás, Juan Navarro Baldeweg, José Manuel López-Peláez e Moisés Puente per i materiali forniti e per avere concesso di pubblicare i loro lavori.

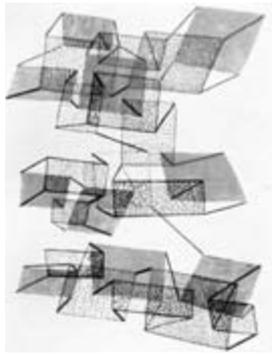
Ringrazio inoltre Massimo Fortis, Caterina Marra, Bruno Melotto, Massimo Preziosi e Mauro Sullam per l'aiuto e i consigli.

PRÓLOGO

En el análisis crítico de la obra de Alejandro de la Sota descubrimos un recorrido personal de profunda originalidad: nacido en Galicia, tierra de granito, investigó toda su vida sobre las potencialidades de los materiales, sobre su pesadez o ligereza, así como sobre las técnicas de su montaje y su distinción. Profesor en la Escuela de Madrid, se alejó de ella después del sonado éxito negativo de un concurso para una plaza de catedrático, aunque se le reconozca por parte de muchos como el maestro de al menos tres generaciones de arquitectos españoles. Profesional activo en la capital de España, impuso a su actividad profesional al menos dos momentos de reflexión - los definió "arrestos domiciliarios"- pausas dedicadas a la comprensión del sentido más profundo del oficio, que le permitieron afinar la mirada y renovar la curiosidad constructiva. Consciente de la lección de los grandes maestros del Movimiento Moderno, siempre propuso una reinterpretación de su obra, adaptada a la lógica, al contexto y a su propio tiempo; fascinado - como muchos españoles - por aquella especial visión escandinava de lo Moderno, tan bien representada por Asplund y Jacobsen, reconoció en estas experiencias una declinación del racionalismo caracterizada por una mayor atención al paisaje, al hombre, al espacio, subrayando al mismo tiempo las diferencias debidas al contexto en el cual actuaba. Su obra refleja todas estas inquietudes: a un primer periodo, en los cincuenta - ligó a la investigación sobre la materia, como pasa en la casa Arce y en el Gobierno Civil de Tarragona -, le sucede la búsqueda de la ligereza, estrenada en las grandes estructuras técnicas como los talleres Tabsa o la central lechera Clesa, y que tiene en el Colegio Maravillas una de sus máximas expresiones. En los años siguientes la esencial-

dad de los grandes vacíos interiores - contrapuesta al minimalismo de las soluciones técnicas - se experimenta en el colegio César Carlos, así como en los proyectos para Aviaco, la Universidad de Sevilla o la urbanización de Alcudia. Su obra presenta un abanico compositivo que se enfrenta, a partir del monumento urbano, a través del edificio colectivo hasta la experimentación en la vivienda unifamiliar, a los problemas del proyecto - de escala, de construcción, de detalle - tratándolos según específicos motivos dominantes, presentes en toda su producción. El tema del equilibrio, que de la Sota mismo expresa en la memoria del Gobierno Civil y en las citas de la obra de Paul Klee, puede en realidad encontrarse en muchos otros proyectos bajo la forma de compensación, como el contraste, a menudo analizado, entre dos cuerpos, uno alto y el otro bajo, que componen por ejemplo la espléndida armonía del complejo del colegio César Carlos. Investigación sobre el equilibrio es también la necesidad de un remate horizontal superior al que Sota recurre en más situaciones, como en el Colegio Maravillas, donde este instrumento le sirve para reequilibrar todos los movimientos a los cuales había sometido la fachada; o también la experimentación en el proyecto, de alguna forma misterioso, del Museo Provincial de León, un cubo vacío, de cristal, que se empotra en el volumen antiguo, donde la usual secuencia de *miradores* permite recomponer y reequilibrar el frente hacia la ciudad.

Equilibrio podríamos decirle también a los delicados signos horizontales de los croquis que definen el tranquilo espacio interior de la Universidad de Granada. Por último podemos reconocer una tensión en equilibrio en la suspensión de las grandes estructuras de cubierta, desde la central Clesa, pasando por el Cenim, hasta las cer-



Paul Klee, Case di vetro
La lampadina per de la Sota:
il massimo rendimento con il minor materiale

chas experimentales del Maravillas, que parecen buscar una coincidencia con el sentido mismo de estructura.

El espacio de la casa, el espacio de la vida, pero también el vacío como espacio capaz de acoger, todavía por definir, insinuado solo con un ligero apunte gráfico, por el cual pocas figuras se mueven curiosas, como si estuvieran a la espera, constituyen otro capítulo de la larga y precisa búsqueda de de la Sota. Desde los vacíos ocultos del Gobierno Civil, hasta el estupor de la sección del Maravillas, o la novedad del gran vacío nocturno, acristalado y coloreado, del proyecto para la sede de Aviaco.

Las viviendas unifamiliares parecen en cambio articular un discurso más primordial, una atenta declinación de la relación con el suelo, con su antigua historia de gruta, y, por contraste con su opuesto, la ligereza del prisma blanco que se apoya sobre la imprecisa volumetría de ladrillo rojo del plano enterrado, como en la casa Domínguez, o el juego de llenos y vacíos, que se convierten, en la casa Guzmán, en defensa del viento y posibilidad de articulación espacial para el habitar, en una búsqueda de negación del límite, de una forzosa definición de un interior y un exterior. Pero es solo en la esencialidad de la casa Varela donde podemos entender de lleno la pasión por los materiales, y por su montaje, en el intento de resaltar a través del uso, las respectivas vocaciones: los paneles de hormigón prefabricado que se apoyan con toda su dureza en las vigas vistas se contraponen al revestimiento interior de la casa, loosiano en su carácter acogedor, realizado con paneles de madera que envuelven las paredes y el techo.

Cada junta, cada montaje, cada detalle constructivo se dedicaba a la investigación de la naturaleza y al

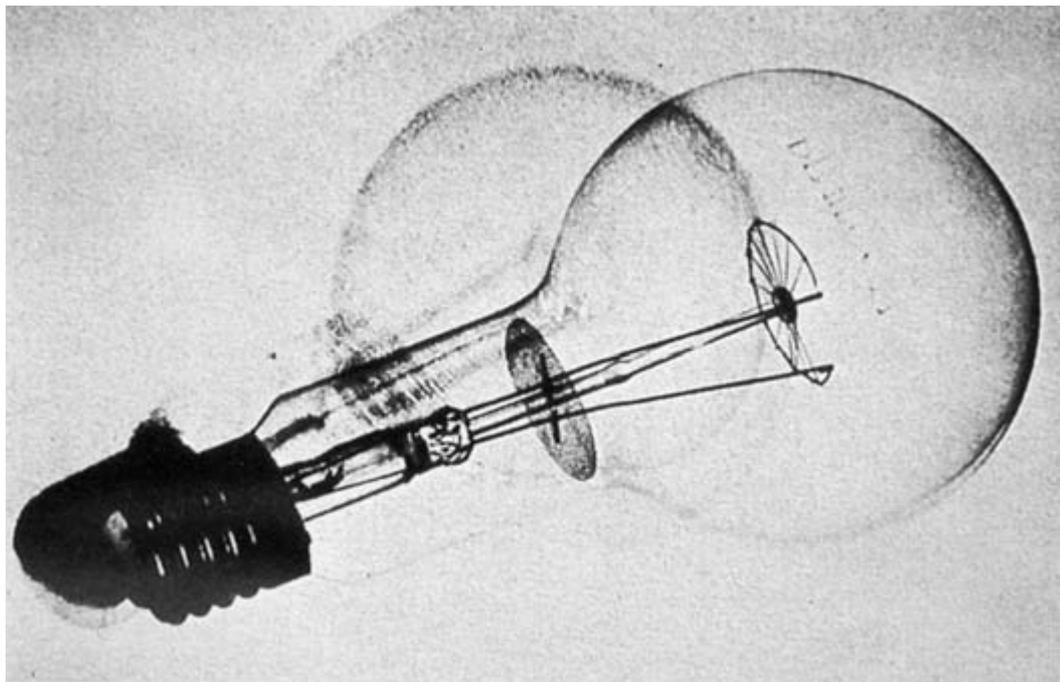
mejor rendimiento de cada material. Materiales estudiados en los folletos comerciales, materiales nuevos para experimentar, pero también el riesgo tomado utilizándolos según sus puntos de fuerza, como había aprendido del ejemplo del Bauhaus. Materiales por lo tanto utilizados en su máxima expresión, como la famosa bombilla que Sota solía proyectar en las clases, y al mismo tiempo en su máxima esencia, por ejemplo la curiosa investigación sobre el tema della barandilla que, como bien sabe cada arquitecto que haya probado a diseñar uno, es una auténtica prueba de oficio. Pasión por los nuevos materiales o los materiales antiguos usados de manera nueva, como en la visión nocturna de la caja de vidrio luminosa del proyecto para Aviaco, que anticipa temas todavía tan actuales en el proyecto contemporáneo.

La continuidad de los estudios sobre el arquitecto madrileño, en parte presentados en este volumen, no hace sino confirmar el carácter de actualidad de su obra, sus enseñanzas y su pensamiento.

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos van a Teresa Couceiro de la Fundación Alejandro de la Sota por su preciosa colaboración, al fotógrafo José Hevia y a los autores Juan Antonio Cortés, Josep Llinás, Juan Navarro Baldeweg, Manuel Gallego, José Manuel López-Peláez y Moisés Puente por los materiales cedidos y el permiso de publicar sus trabajos.

Agradezco además a Massimo Fortis, Caterina Marra, Bruno Melotto, Massimo Preziosi e Mauro Sullam su ayuda y sus consejos.





Marcel Breuer, Caesar Cottage, da Sun and Shadow



L'ONORE DI ESSERE GRANDI ORFANI

e citazioni da altri scritti

Alejandro de la Sota

Pochissimo tempo fa, parlavamo in classe dei cinque grandi; usavamo quest'espressione per intenderci, visto che probabilmente non erano cinque (erano di più, di meno?), ma questa è l'immagine canonica. E insistevamo parecchio.

Volendo riassumere, ci rendemmo conto che erano evidenti una serie di concetti, poiché i grandi erano riusciti a fare:

"Su scala umana", senza parlare di essa.

"Spazi architettonici", senza nominarli.

"Prefabbricazione", quando non era una futile moda.

Risolvere tantissimi problemi senza "problematica".

Architettura articolata, senza "articolazioni".

Inserire con attenzione i progetti nel tessuto urbano, senza "urban design".

"Brutalismo" con enorme delicatezza.

Creare modi di fare, stili, senza "stilistica".

Qualità materiche, senza "textures".

Lavorarono e questa fu la loro "protesta".

Immaginarono e compresero una "società giusta" e aristocratica, contro l'ordinario.

Lavorarono con metodo; non parlarono mai di "metodologia".

Risolsero la "crisi" del loro tempo.

Progettarono e non "disegnarono".

Furono "colti", creando, che è l'unico modo di esserlo.

Insegnarono secondo la pace, trascurando il "non insegnamento".

Usarono "nuove strutture", nuovissime, nelle loro opere e nelle loro vite.

Vinsero battaglie senza perdite.

Insomma, quanta letteratura! e quante poche opere!

MODERNO

Inventare un linguaggio per scoprire il nulla!

Imposero i loro metodi, le loro idee e i loro pensieri, perché fare ciò che i migliori indicano come positivo non è essere "allineati"; le loro realizzazioni e la loro filosofia furono ripetibili, perché bisogna "realizzarsi" solo attraverso i migliori maestri. È triste la mancanza di maestri!

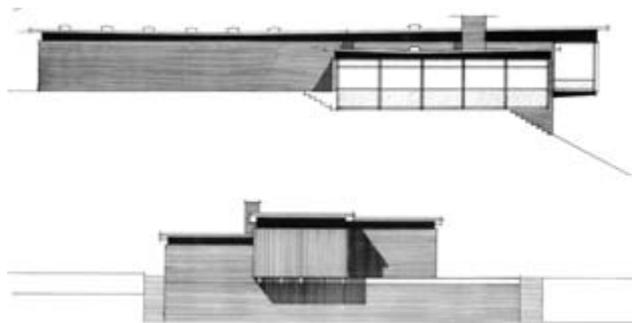
Oggi, consapevoli del fatto che Mies non insegnerà più, e neanche Wright, Gropius, Le Corbusier, dovremo pensare come, e non c'è nulla di negativo, continuare ad amministrare la loro eredità, poiché in realtà non abbiamo ancora sfruttato a fondo questo enorme capitale (Dite che sono superati...?).

Non fu compito dei loro contemporanei; è invece necessario per coloro che ora lavorano con serietà approfondire l'enorme ventaglio dei loro sforzi, anche piccoli e insignificanti, che ebbero però risultati così grandi; con buona pace di questi maestri e dei loro maestri, riflettiamo su questo punto, coscienti di essere, ricordandoli, dei nobili orfani pieni di opportunità; come loro seguaci, imitiamoli e lottiamo contro le nostre "crisi".

1969

Poco tempo fa, a Madrid, Richard Neutra rifletteva su come il paesaggio si estende dall'orizzonte verso di noi, assorbendoci: il paesaggio è l'aria che respiriamo. Nelle case di Neutra, il paesaggio, seguendo il suo percorso, penetra all'interno. Come glielo si potrebbe impedire? Con un muro? Appaiono nelle pareti le grandi vetrate, le grandi porte scorrevoli: bisogna godere del paesaggio, farlo penetrare.

da *Notizie su paesaggio e giardini*, 1954



Credette in una vita diversa, e la visse. Concepì un altro mondo, anche vivendo in questo, e creò un'architettura.

Fu un diverso poiché, come accade sempre, le opere son altro dall'uomo.

Come umile omaggio, ho copiato, ridisegnadole, alcune delle opere delle maestro, e, anche nel caso delle più famose, la sua personalità non finisce di sorprendermi. Consiglierei a tutti di ripetere questo mio omaggio.

I temi affrontati nelle sue opere furono molti, contrario com'era a ogni forma di monotonia.

Nei laboratori della S.C. Johnson & Son, dov'era importante la funzionalità, si dimenticò di angoli, spigoli e punte e tutto divenne rotondo, rotatorio, tutto si mise in moto in maniera meravigliosamente bella e armonica.

L'ispirazione a temi americani è ricorrente in molte sue opere. I suoi edifici più semplici potrebbero essere stati estratti da un qualsiasi villaggio indiano.

Introdusse il triangolo e l'esagono in architettura, aprendo, come in molti altri casi, futuri cammini di ricerca.

Si oppose al macchinismo e alla tecnica poiché gli interessava di più l'uomo. Lottò con tutte le sue forze contro i grattacieli. Poi, saggiamente rettificò e un giorno li accettò: allora li immaginò intensi e potenti come nessuno aveva ancora fatto; non vide realizzato quello alto un miglio, o, per meglio dire, lo realizzò, perché gli architetti giungono dove le loro opere non possono. Altre mille opere copiate, altre mille sorprese, mille ispirazioni, perché così è la poesia e così fu la sua architettura.

da È morto Frank Lloyd Wright, 1959

Ho sempre ammirato l'opera di Le Corbu, il suo essere "deshabillé", la perfezione all'interno, l'eleganza impossibile, tanto legata a quella imperfezione apparente. Lui fu sempre, per questa ragione, uno dei miei pochi maestri.

Mi è sempre parso che le mie povere opere potevano permettersi le imperfezioni in apparenza, contro le quali non ho mai lottato, invece della ripugnante perfezione che nasconde i molti difetti di fondo.

Grazie maestro! Mi impressionerà sempre la tua eleganza.

da Le Corbusier, 1965

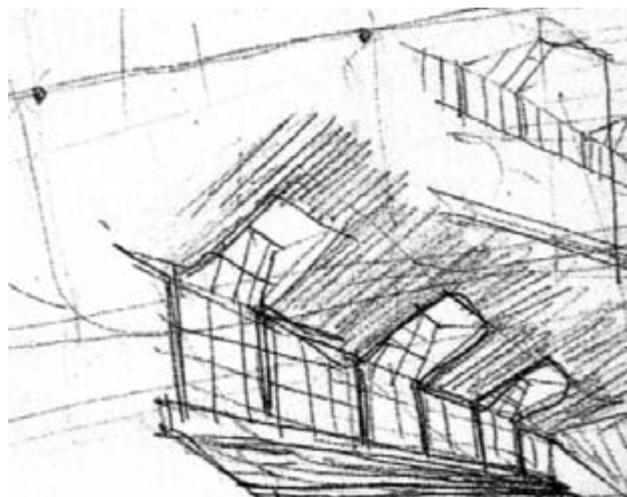
Uno inizia a distinguere e resta con i cinque (maestri) inamovibili, che non procedono per forme, bensì hanno una filosofia, un pensiero e quando si indaga in profondità si dimentica delle forme che ne conseguono, malgrado restino impresse nel pensiero. Com'è mai possibile passare dall'architettura di Wright a quella di Mies van der Rohe? Dall'esterno non si può.

Dall'interno, invece, sono perfettamente compatibili; occorre dunque fare una sintesi di tutti questi pensieri e da questa sintesi uscirà un'architettura.

da Conferenza a Pamplona, 1969

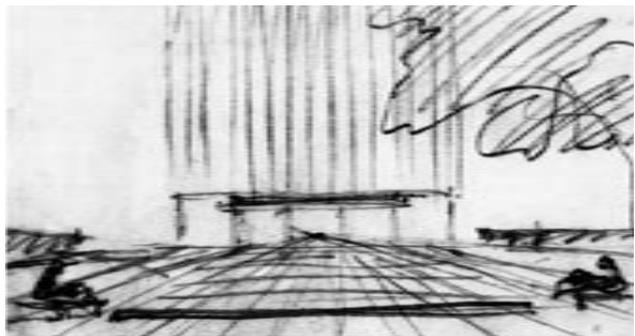
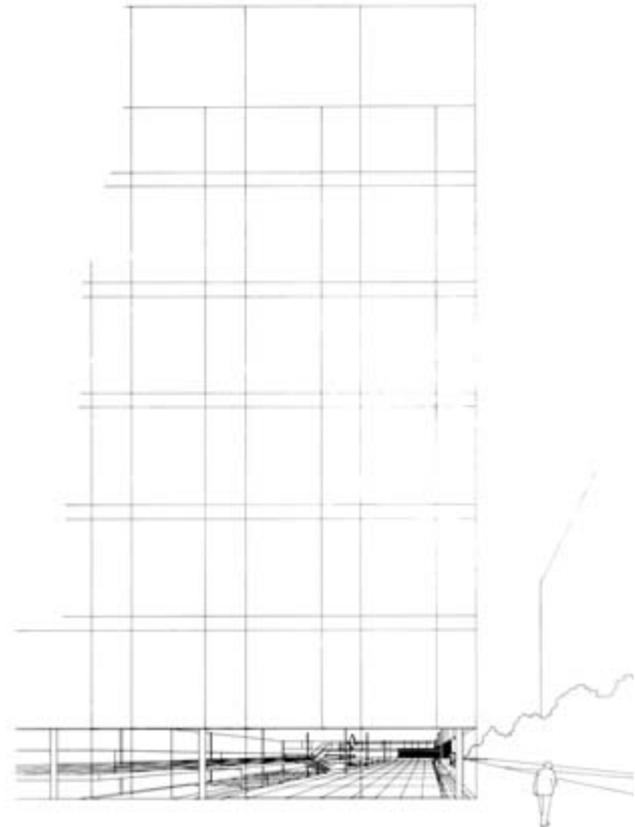
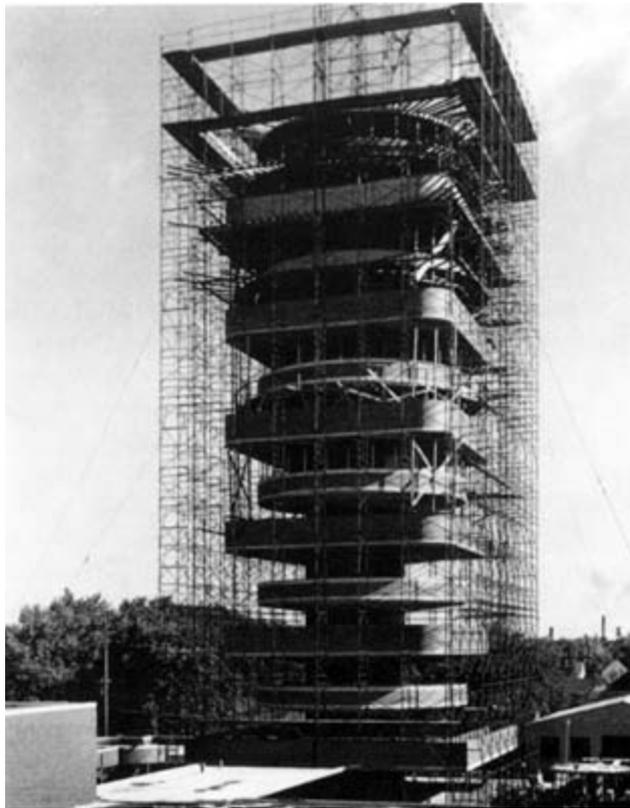
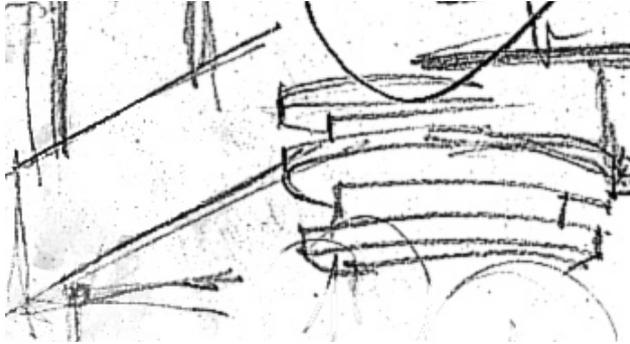


Arne Jacobsen, Casa Jensen
Collegio Maravillas, schizzo di studio
Arne Jacobsen, Hall della scuola di Harby
Gobierno Civil, le "scatole di vetro" delle logge
Arne Jacobsen, interno della Banca di Danimarca





Gobierno Civil, schizzo di studio
Frank Lloyd Wright, Torre Johnson
Prospettiva del progetto per la sede dell'Aviaco
Mies van der Rohe, Seagram Building



LA GRANDE Y HONROSA ORFANDAD

y citas de otros escritos

Alejandro de la Sota

Hace muy poco todavía, en clase, hablábamos de los cinco grandes; era un lenguaje para entendernos, ya que posiblemente no eran cinco, ¿más?, ¿menos?, pero sí su representación. Era grande nuestra insistencia.

Resulta, haciendo resumen, que nos salían fáciles una especie de conceptos, porque los cinco grandes habían hecho:

"Escala humana", sin hablar de ella.

"Espacios arquitectónicos", sin nombrarlos.

"Prefabricación", sin estar de tonta moda.

Arquitectura coyuntural, sin existir "coyuntura".

Resuelto muchísimos problemas, sin "problemática".

Cuidar los alrededores, introducirse en ellos, sin "diseño del entorno".

"Brutalismo", con la mayor delicadeza.

Creando maneras de hacer, estilos, sin "estilística".

Calidades, sin "texturas".

Trabajaron y ésta fue su "protesta".

Desearon y comprendieron una "sociedad justa" y aristocrática, lejos de la ordinariez.

Trabajaron con método; nada dijeron de "metodología".

Resolvieron la "crisis" de su tiempo.

Proyectaron y no "diseñaron".

Fueron "cultos", creando, única manera de serlo.

Enseñaron con paz y pasaron por alto la "no enseñanza".

Usaron "nuevas estructuras", novísimas, en sus obras y en sus vidas.

Vencieron batallas sin bajas.

En fin, ¡cuanta literatura!, ¡cuántas pocas obras!

¡Inventar un lenguaje para descubrir la nada!

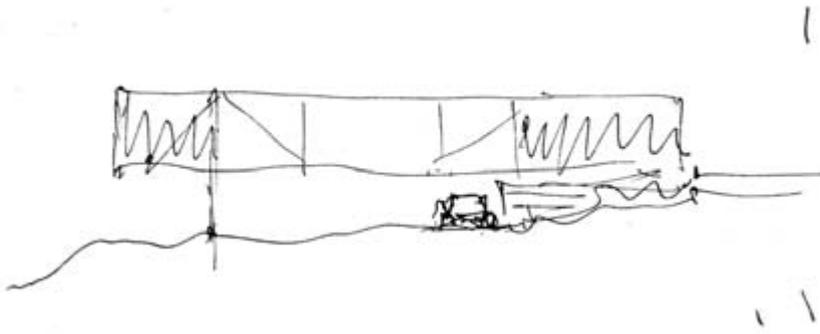
Impusieron sus métodos, ideas, pensamientos, porque no es estar "alineado" el hacer lo que los mejores señalan como bueno; sus realizaciones y su filosofía fue repetible, y es que cada uno no tiene que "realizarse" sino a través de los mejores que le guíen. ¡Cuando faltan guías!

Hoy, con la noticia de que Mies no va a seguir enseñando, como tampoco Wright, Gropius, Le Corbusier, tendremos que pensar verdaderamente en que tampoco está mal que sigamos administrando su herencia, pues realmente tampoco -en el campo de la arquitectura- le hemos sacado tanto interés a ese enorme capital. (¿Que están pasados...?)

No fue de su época y es de quines ahora trabajen en serio el profundizar en la terrible diversificación de esfuerzos pequeños y mezquinos con resultados tan grandes en mezquindad y pequeñez: con la paz de los maestros que fueron y que tuvieron, pensemos en ello, sabiéndonos honrosos huérfanos llenos de posibilidades con su recuerdo; como antes ellos, hoy los que sigan y con nuestras "crisis".

1969

Hablaba hace poco tiempo Richard Neutra en Madrid de cómo el paisaje se extiende desde el horizonte hasta nosotros mismos, nos incorpora a él: el paisaje es el aire que respiramos. En las casas de Neutra, el paisaje, siguiendo su camino, penetra en ellas. Como podría detenerse? Con un muro? Nacen las grandes cristalerías en las paredes, las grandes puertas deslizantes: hay que ver el paisaje, hay que dejarlo penetrar.
de Algo sobre paisajes y jardines, 1954



Mies van der Rohe, Resor House
Mies van der Rohe, la Crown Hall in costruzione

Creó en una vida distinta, y la vivió. Pensó en otro mundo, aún en éste, y creó una arquitectura. Fue distinto y es que, como siempre pasa, las obras son el exterior de los hombres.

En este humilde homenaje, al copiar, dibujando, alguna de las obras del maestro, por ellas, aún conocidas, asombra más su persona. Invitaría yo a que cada uno repitiese este homenaje y valga también el mío.

Los temas fueron muchos en sus obras: una lanza más en contra de la rutina.

En los laboratorios de la S. C. Johnson & Son, tema funcional, olvidó ángulos, aristas y picos y todo fue redondo, giratorio, todo en marcha y todo maravillosamente bello y armónico.

Su inspiración americana surge en tantas obras suyas. Sus obras más simples podían haber sido extraídas de algún poblado indio elemental.

Inventó el triángulo y el hexágono en la arquitectura y dejó éste y tantos otros caminos abiertos. Frenó el maquinismo y la técnica porque consideró en más al hombre.

Luchó con toda su fuerza contra los rascacielos. Con la rectificación de los sabios, un día los admitió y los imaginó entonces rotundos y potentes como nunca fueron; no llegó al de una milla de altura, mejor, él llegó porque los arquitectos llegan al fin antes que sus obras.

Mil obras más copiadas, mil asombros más, mil inspiraciones, porque así es la poesía y fue su arquitectura.

de Ha muerto Frank Lloyd Wright, 1959

Admiré siempre la obra de le Corbu, su deshabilé, esa perfección de dentro, esa elegancia imposible, tan ligada a esa imperfección aparente. Él fue desde entonces, por esta razón, al lado de otras virtudes que posee, uno de mis escasos maestros.

Siempre me parece que de mis pobres obras pudieran admitirse las imperfecciones en Su apariencia. nunca contra las que he luchado. esa otra repugnante perfección encubridora de tantos defectos de fondo.

Gracias maestro! Me impresionará siempre tu elegancia.

de Le Corbusier, 1965

Entonces empieza uno a separar y se queda con los cinco inmovibles, que no hacen formas jamás, sino que tienen una filosofía, un pensamiento, y cuando uno penetra en ellos se olvida de las formas que consiguen, pero le queda grabado su pensamiento. ¿Cómo se puede pasar de la arquitectura de Frank Lloyd Wright a la de Mies van der Rohe?

Por fuera no se puede. Por dentro son compatibles perfectamente; cabe entonces.

la síntesis de todos estos pensamientos y de esa síntesis saldrá una arquitectura.

de Conferencia a Pamplona, 1969





La grande y honrosa orfandad 19





DALLA MATERIA ALL'ASTRAZIONE

Orsina Simona Pierini

MATERIA

Con l'analisi dell'edificio del Gobierno Civil di Tarragona di Alejandro de la Sota, mi interessa, attraverso l'espedito della lettura critica di un progetto costruito, approfondire in particolare una questione: il rapporto che l'architettura può stabilire con l'arte.

La tesi che qui si vuole sostenere è infatti quella secondo cui è possibile leggere il progetto di questo edificio attraverso l'individuazione di una serie di problemi usuali del progetto d'architettura come il rapporto con la città o la destinazione funzionale e il loro successivo confronto con operazioni tipiche delle arti figurative come l'astrazione o la materia, per arrivare al riconoscimento delle nuove soluzioni cui il progettista è pervenuto proprio dal proficuo confronto tra arte e architettura.

A questo scopo la lettura analitica dell'opera procederà secondo due ordini di questioni: da un lato la lettura formale dell'opera mediante l'individuazione di alcuni dei concetti che la ordinano; dall'altro la comprensione concreta delle modalità di trasferimento di un concetto artistico nel progetto d'architettura.

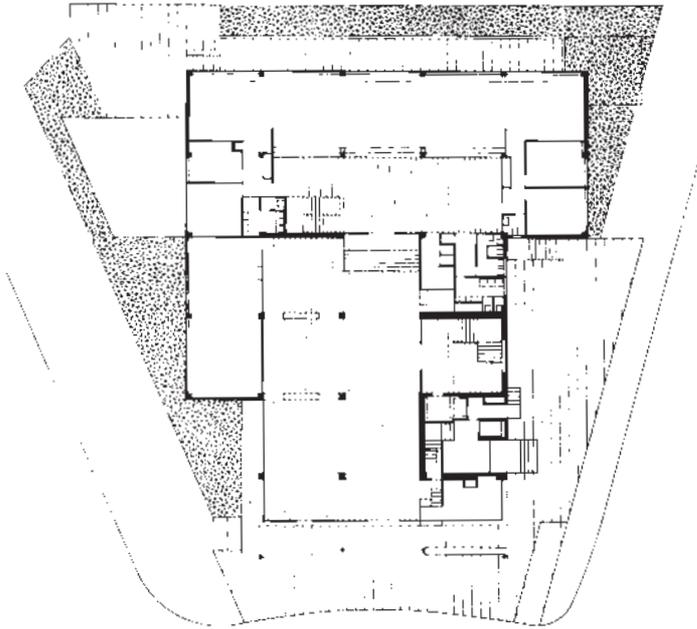
Per leggere l'edificio del Gobierno Civil di Tarragona di Alejandro de la Sota abbiamo a disposizione anche altri strumenti critici, a cominciare dalle numerose testimonianze che lo stesso Alejandro de la Sota ci ha lasciato sulla propria consapevolezza progettuale. Abbiamo infatti a disposizione i suoi scritti e le sue conferenze, ma anche gli articoli di quelli che con lui hanno lavorato: Juan Navarro Baldeweg, José Manuel López-Peláez, Pepe Llinás. De la Sota era solito accompagnare le sue lezioni con una serie di immagini di oggetti di diversa

natura a cui lui associava concetti d'architettura¹.

*"Fare architettura è un processo mentale, trovare una soluzione chiara per risolvere un problema posto. Ho spesso comparato il costruire una planimetria architettonica con il gioco degli scacchi ad occhi chiusi: non c'è possibilità. Se tocchi il pezzo, lo hai mosso. Noi siamo bendati, e tutti i dati che riceviamo devono essere elaborati dalla mente (che aggiunge sempre qualche cosa) mentre passiamo in rassegna tutte le possibili combinazioni che possono essere usate per trovare una soluzione corretta."*²

¹ "1. La lampadina. Il massimo rendimento con il minor materiale, con il meno possibile. Il vuoto realizzato con una pellicola finissima di vetro rivoluzionò il nostro mondo. 2. Paul Klee. Le trasparenze. Suggestive l'immateriale. Definire i limiti di un territorio. Delimitare. 3. Balenciaga. Il mondo della moda, eleganza, stravaganza. Si dice: "Il dettato della moda" e "la volontà di stile". 4. Mirò. Il colore, il vuoto, senza trucchi. La vibrazione interiore. 5. Gli aerei. La tecnologia più perfetta. Il più leggero è anche il più forte e resistente. Cos'è l'architettura di fronte a questo? 6. Il fascio di rotaie. Come molte cose nella vita per un istante tutto appare confuso, come una ragnatela di rotaie senza senso apparente. Ciononostante, i binari seguono le loro leggi: a coppie, con un raggio di curvatura preciso, combinato dall'incrocio di dimensioni e tangenze conosciute, con una precisa geometria, che alla fine manifesta il suo ordine nel mare di rotaie di una grande estensione. L'ordine essenziale. 7. Il canale. Bisogna osservare come l'ingegneria risolve i problemi. Se bisogna realizzare un'opera, si progetta la macchina che produce l'opera. Questo è il senso ultimo della prefabbricazione. 8. Cooperativa. Anche la luce nella Cooperativa de Haag, Buijs, e Lürsen. 9. Albers. L'ordine figurativo, l'essenza che sorge dal piano (pianta)." Tratto da Ismael Guarner, *Intorno ad alcune diapositive delle conferenze di Alejandro de la Sota*, in «Bau», n. 013. Trad.d.A.

² Alejandro de la Sota, *Memorie e esperienze*, in *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Madrid 1989, p. 17. Trad.d.A.



pag. prec. Facciata del Gobierno Civil
Pianta del piano terra
Planimetria e alzato dell'antica città di Tarragona
Palazzo del Pretorio a Tarragona

Lo stesso de la Sota parla della scelta di tutti gli elementi che possono trovarsi all'interno della mente nella fase del progetto; parla dei materiali e della loro unità: "tutti i dati rendono un'opera come inevitabile" spiega, ma poi aggiunge anche, con la metafora degli occhi bendati, come il percorso su cui si procede non possa essere razionale, logico e descrivibile nella sua interezza, come ci ricorda José Manuel López-Peláez nel suo articolo sulle caricature.³

In questo percorso si è cercato di seguire anche Pepe Llinás, che con Alejandro de la Sota ha lavorato al progetto di restauro dell'edificio del Gobierno Civil negli anni ottanta, quando dice, nell'introduzione ai testi di de la Sota, che "quello che mostrano questi scritti potrebbe esser stato l'origine dell'opera e, al contrario, che il pensiero che accompagna il progetto e l'opera può avere dato origine al testo."⁴ In altre parole, è lo stesso de la Sota a suggerire ai critici di procedere alla lettura del suo lavoro confrontando i problemi concreti del progetto con le riflessioni artistiche introdotte dagli scritti.

3 "Nell'archivio di don Alejandro sono conservate centinaia di queste caricature, alcune sono state pubblicate ed hanno raggiunto una certa popolarità. Non c'è dubbio che manifestino la facilità d'uso dei tratti grafici, non solo per mostrare le idee, quanto piuttosto come un vero strumento di dialogo tra attività mentale e la sua concretezza fisica. [...] non si tratta tanto di deformare la realtà, quanto di interrogarla con intelligenza e guardarla da un altro punto di vista, che possa risultare sorprendente." José Manuel López-Peláez, *Caricaturas*, in «Circo», n. 26, 1995. Trad.d.A.

4 Josep Llinás, *Introduzione*, in *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, a cura di Moisés Puente, Barcelona 2002, p. 11. Trad.d.A.



Se si pensa al carattere concettuale dell'arte moderna, al fatto che ogni opera richieda al suo pubblico non un sguardo passivo, ma un'interpretazione attiva tanto del processo di elaborazione quanto del significato finale dell'opera, diventa allora possibile seguire i percorsi di ricerca che l'analisi ci suggerisce attraverso l'individuazione di alcuni concetti chiave, e in particolare quelli di astrazione o di materia.

I PROBLEMI DEL PROGETTO

Il Palazzo del Gobierno Civil è un progetto di concorso vinto da de la Sota nel 1957 e successivamente realizzato nella parte nuova di Tarragona, antica città di origini romane. L'edificio si attesta su una piazza circolare di recente realizzazione, il cui disegno viene subito criticato dall'architetto. Successivamente, parlando della scelta della pietra di rivestimento, de la Sota introduce il forte legame con la città antica. Il confronto con la città si sdoppia quindi in un rifiuto del contesto reale a favore dell'antica città romana.

Anche la destinazione funzionale viene esplicitamente espressa dall'architetto come uno dei problemi del progetto. L'edificio è infatti la sede del Gobierno Civil, definiamolo pure il palazzo del Governatore, istituzione di massimo controllo sulla città, a maggior ragione nella Spagna franchista del 1957.

La sua funzione era duplice: da un lato ospitare gli uffici veri e propri del Gobierno Civil, dall'altro accogliere le residenze del governatore, del segretario e di eventuali ospiti. Per questo motivo il volume è stato spaccato in due fin dai primi studi, prima verticalmente e poi orizzontal-

mente. De la Sota esprime già nella relazione di progetto la lotta con l'ambiguità della destinazione d'uso.⁵

Tra gli schizzi di studio volumetrico dell'edificio si può notare il ridisegno della torre per uffici Johnson di Wright, dove la sezione si sviluppa intorno al vuoto creato dall'arretramento dei pilastri: de la Sota studia i maestri del moderno, ma li astrae attraverso un problema tecnico, fino a fargli perdere riconoscibilità. Il tema dell'arretramento dei solai infatti si trasforma da sezione in facciata principale.

La facciata è il luogo dove si concentrano e prendono forma i problemi che la città e la funzione pongono al

5 "Si è lottato con la grande difficoltà di comporre un blocco armonico, gerarchico e nobile, poiché entravano nella composizione, obbligatoriamente, uffici e sale di rappresentanza, insieme a case d'abitazione, tutto nelle stesse facciate. Si pensa di aver conseguito un insieme armonico grazie al modo di trattare le bucatore, le luci, le terrazze delle abitazioni che, senza nulla togliere dell'efficacia in quanto a luce e aria, risolve plasticamente il problema, facendo perdere alle residenze quell'aria da condominio che hanno di solito. Le logge della facciata principale, che corrispondono agli appartamenti, si sono mosse in modo tale da rompere quell'asse definito, che altrimenti avrebbero segnato con forza; questa rottura è giocata in modo tale che, introducendo altri elementi come scudo, bandiera, panca, etc. nella composizione, questa non si perda e che quest'equilibrio della facciata possa essere tale, ma che si possa anche dire dinamico o potenziale, non statico, con minore intenzione e emozione; si pensa che questo abbia un certo valore nella composizione.

Anche nelle facciate laterali si è giocato con una certa novità nelle bucatore, trattandoli con libertà in quanto ad assi e altezze, rompendo un'ulteriore lancia contro la schiavitù o tirannia delle finestre nella composizione degli edifici. Non si pensa di aver rovinato o perso la nobiltà dell'edificio, anzi di averla aumentata, ovviamente in quanto a sobrietà." in «R.N.A.», n. 185, maggio 1957.

progetto.

Questa ci appare spesso in una fotografia in bianco e nero, quasi un'astrazione dei suoi pieni e dei suoi vuoti, della loro semplificazione in quadrati neri e della loro composizione sul piano bianco. È una facciata dove il volume cubico in pietra si appoggia sul vuoto del piano terra, scandito da quattro pilastri in ferro disposti lungo l'impercettibile arco del cerchio della piazza, una facciata dove balconi e logge sono ridotti a tagli e scavi nella pietra. La linea nera orizzontale, corrispondente alla loggia del secondo piano, sembra appoggiarsi solo sul vuoto del balcone centrale. Nella parte superiore, le logge quadrate, sfalsate, si equilibrano nel disegno del fronte, senza esprimere nulla di ciò che trova posto al suo interno.

All'ultimo piano, una casa a patio centrale, appoggiata sul tetto, si rende quasi invisibile; si tratta di una piccola villa arretrata rispetto al volume cubico che riassume l'intero edificio.

ASTRAZIONE E MATERIA IN ARCHITETTURA

Possiamo ipotizzare che Alejandro de la Sota sperimenti e trovi in alcuni concetti dell'arte moderna la soluzione ai problemi del progetto?

Tra i suoi scritti e le sue conferenze è facile rintracciare una linea che si muove all'interno dell'arte astratta, da Paul Klee a Josef Albers, ai lavori della Bauhaus.

"Ispirazioni. Lo dico con tutta umiltà: cerco sempre ispirazioni architettoniche molto lontano da me, molto lontano dall'architetto. Non mi piacciono i libri d'architettura. Non mi piace mai pensare che è uscito qualcosa



Marcel Breuer, frontespizio di Sun and Shadow

d'importante, per me, di architettura, che non sia stato motivato da molto lontano. [...] cose che mi hanno mosso ad una comprensione, ad una vibrazione che è stata usata."⁶

Può risultare utile ricordare un aneddoto che de la Sota citava spesso:

*"Ho avuto una crisi dopo la laurea. Ho avuto la fortuna di avere la forza sufficiente di non lavorare. [...] la novità arrivò nel modo più semplice. Fu un libro di Marcel Breuer che si chiama Sun and Shadow. Quel libro parlava di come proteggere le finestre [...] gli uscivano sculture senza essere sculture."*⁷

De la Sota riconosce a Breuer il merito di aver espresso chiaramente nel testo, che accompagna le sue opere, quell'idea dell'unità dei contrasti che già il titolo annunciava. Ma c'è anche un filo diretto che lega Breuer, e il suo *Sun and Shadow* al fronte del palazzo di Tarragona e questo filo passa attraverso Semper e la sua idea della facciata come rivestimento, opera di arte tessile⁸.

⁶ Alejandro de la Sota, *Conferenza a Barcellona*, gennaio 1980, in *Alejandro de la Sota, Escritos...* cit, p. 178. Trad.d.A.

⁷ Alejandro de la Sota, *Conferenza a Barcellona*, gennaio 1980, in *Alejandro de la Sota, Escritos...* cit, p. 171. Trad.d.A.

⁸ "Breuer usa i materiali come la pietra o il cipresso, ma li lavora con principi senza stile, che comprende e approfondisce. Senza di questo i materiali sarebbero privi di significato, appartenerebbero alla natura e non alla cultura. [...] Nelle case di Breuer, la muratura in pietra solo in poche occasioni è caricata di peso, molte volte riveste un muro di cemento, altre semplicemente chiude; in ogni caso, questa tecnica è scelta in primo luogo per i suoi valori astratti, per la sua capacità di contrasto e relazione, come equivalente visivo dell'ombra. Un artigiano come Breuer sa alla perfezione che i termini duttilità e malleabilità non

De la Sota era anche solito citare Josef Albers. Ci sono diversi temi del lavoro di Albers che rintracciamo nella sperimentazione progettuale di de la Sota: l'arte tessile appunto, ma anche il lavoro sui materiali e il tema del quadrato, sottoposto in diversi modi al concetto di forma positiva e di forma negativa.

Uno dei massimi insegnamenti di Albers era proprio il riconoscimento e il conseguente uso corretto dei materiali: *"La forma dipende dal materiale con cui lavoriamo."*⁹

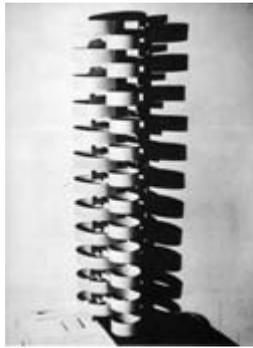
Il corrimano della scala principale del palazzo del Governatore, piegato per conferire maggior resistenza del materiale, sembra realizzato in un'aula dei laboratori della Bauhaus, dove Albers teneva il corso propedeutico.

"Ho visto con chiarezza come loro [Gropius e Breuer] usavano i nuovi materiali e come arrivarono ad un'architettura che io nominai FISICA, fisica intesa nel senso dell'unione di elementi differenti allo scopo di ottenere un terzo elemento che, senza perdere nessuna delle proprietà dei suoi elementi costituenti, contenga anche qualcosa

descrivono qualità materiali delle cose, bensì qualità formali delle materie: duttile è un materiale che può essere ridotto in fili, malleabile quello che può essere convertito in lamine; questo potrebbe essere il punto di contatto tra artigiani e artisti nella Bauhaus. Linee e piani sono elementi della costruzione assiomatica del mondo, comuni all'arte tessile, alla definizione semperiana della tettonica e alla ricerca delle ragioni formali della natura nell'opera di Klee e Kandinsky." Tratto da Antonio Armesto, *Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo doméstico como propósito experimental*, in «2G. Marcel Breuer», n. 17, giugno 2001, Trad.d.A.

⁹ "Josef Albers", in Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Colonia 1998, p. 141.





di più, qualcosa di nuovo.”¹⁰

Molti critici hanno sottolineato l'importanza dell'uso dei materiali nell'architettura di de la Sota, peraltro chiaro nelle sue stesse parole: “Mi immagino quanto ci farebbe bene stare seduti otto, dieci giorni sopra un blocco di granito che stiamo per usare per quell'opera; starcene quindici giorni contemplando il cemento dentro la betoniera, a vedere i chilometri di laminati di profili [...], piccoli esercizi spirituali.”¹¹

Non a caso parla del blocco di granito: de la Sota è originario della Galizia, dove tutto è costruito in granito. Il suo modo di lavorare non procede per questioni squisitamente compositive, ma per materiali.

Nella scelta dei materiali per il palazzo del Governatore emerge la volontà di rapportarsi all'antica città romana di Tarragona proprio usando la materialità della pietra. “La pietra è, con il legno, l'unico materiale che la natura ci fornisce prefabbricato, tutto il resto è 'chimico'...”¹² La città romana con cui de la Sota sceglie di confrontarsi è quella che permane nell'immagine della città. I riferimenti non sono tanto i bei monumenti, come ad esempio l'arena, quanto piuttosto le grandi costruzioni in pietra, l'acquedotto, la muraglia e il pretorio. Il

10 Alejandro de la Sota, *Memorie e esperienze*, in *Alejandro de la Sota...* cit, p. 16. Trad.d.A. Paul Klee l'aveva espresso con queste parole: “Gli elementi devono produrre le forme, ma senza sacrificarvi la loro integrità. Mantenendo la loro identità.” tratto da Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Berna 1956, p. 36.

11 Alejandro de la Sota, *Alumnos de Arquitectura*, in «Arquitectura», n. 9, settembre 1959, p. 3. Trad.d.A.

12 Alejandro de la Sota, *Palabras...*, in *Escritos...* cit, p. 80.

Lavoro in carta dal laboratorio propedeutico di Albers alla Bauhaus
Vista attuale dell'edificio

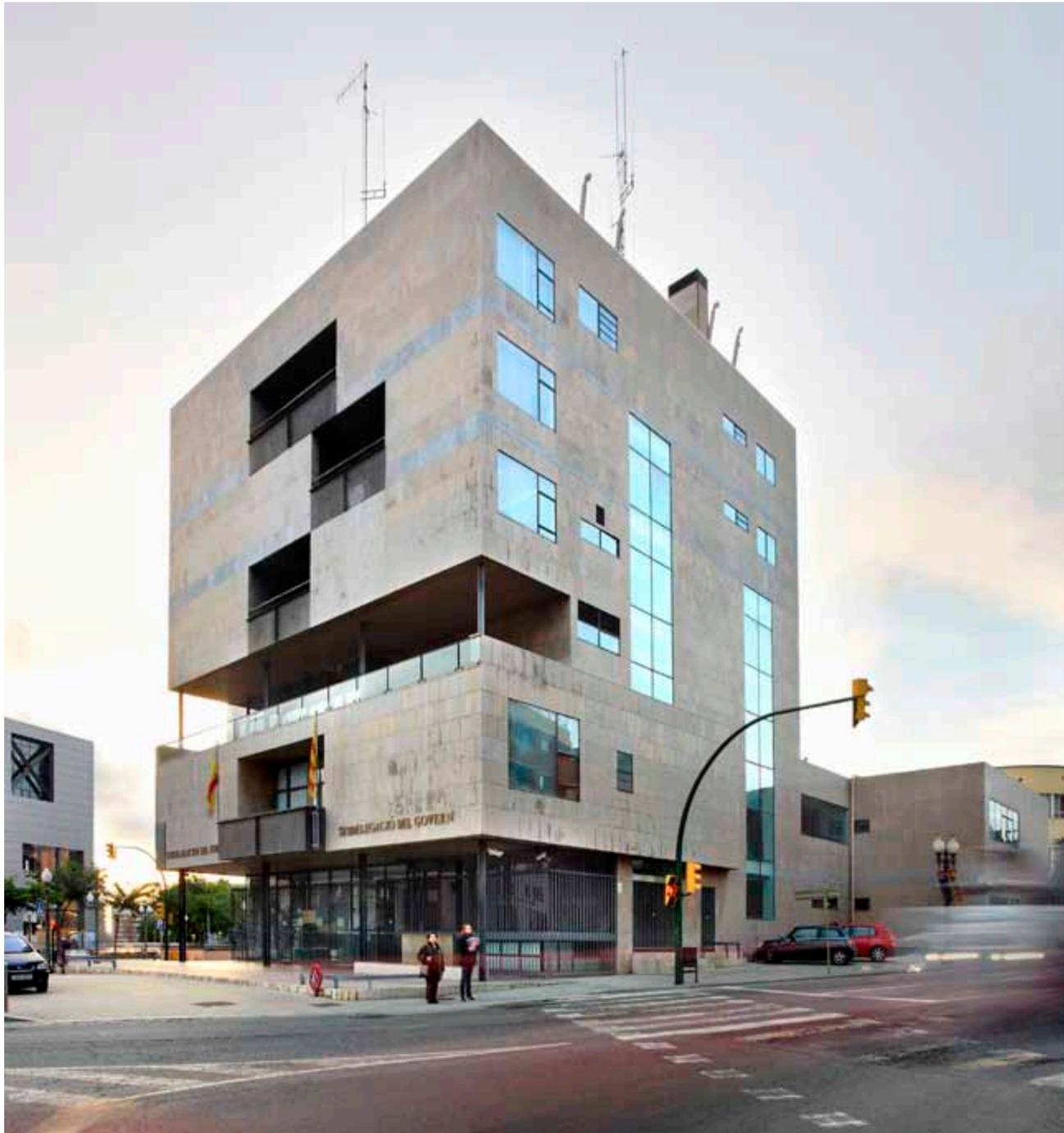
suo rapporto con la città romana è sovrastorico, del tutto materiale. La pietra, la materia dell'antica città romana, viene utilizzata per rafforzare le bucatore astratte della facciata del palazzo. Una facciata tridimensionale che si contrappone ai fronti laterali, dove invece vetri e lastre di marmo hanno entrambi uno spessore esiguo che rende esplicita la loro funzione di rivestimento: materia scavata e tridimensionale, a discapito della rappresentatività del piano/facciata tipica del palazzo.

Se nella facciata principale Alejandro de la Sota mette in dubbio il disegno bidimensionale della facciata classica, sui fronti laterali invece inizia un altro tipo di processo di astrazione che avrà grande sviluppo nella sua opera successiva. Possiamo quasi pensare che il rivestimento in marmo, così sottile, riesca solo in parte a coprire un tema tanto caro all'architetto: la scatola di vetro, qua ancora nascosta, si esprimerà poi in alcuni progetti importanti, come ad esempio quello per l'Aviaco.

Juan Navarro Baldeweg, pittore e architetto che ha disegnato lo scudo in bronzo¹³ usato da de la Sota per riequilibrare la composizione del fronte, ha scritto un articolo puntuale, come solo un artista che opera sa fare, sull'astrazione in Alejandro de la Sota¹⁴; in esso spiega

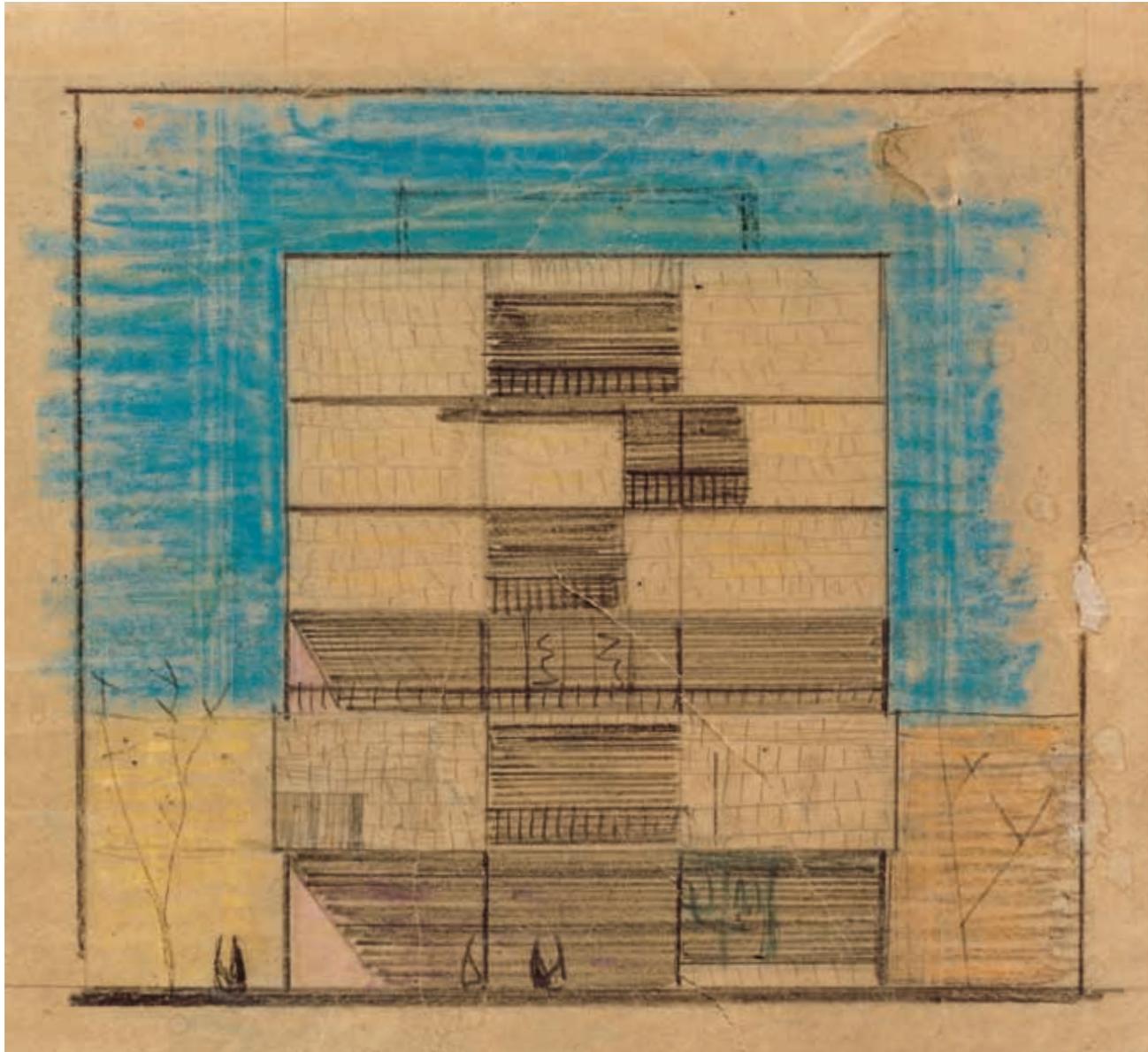
13 Ho avuto occasione di intervistare Juan Navarro Baldeweg sul periodo di apprendistato presso lo studio di de la Sota, avvenuto nel periodo di costruzione del Palazzo; Navarro Baldeweg ricordava che per de la Sota era molto importante che quel bronzo fosse come una vecchia moneta, dove i tratti non sono quasi più percepibili, se non al tatto.

14 “Una norma interna caratterizza fuor di misura ogni progetto. Vi è un procedere di ragionamento secondo un'esigente progressione riflessiva che si da quasi come manifesto già nel progetto per il Governo



Dalla materia all'astrazione 27





Schizzo di studio della facciata

la differenza tra l'astrattismo geometrico di un Terragni e quello immediato, materiale, riscontrabile invece nel Gobierno Civil, che Baldeweg riconduce a Malevic¹⁵.

Il progetto per il palazzo del Governatore viene presentato nel 1957, anno in cui lo scultore basco Jorge Oteiza decide di sospendere la sua opera di scultore e di interrompere il suo proposito sperimentale.

Alejandro de la Sota si era già interessato a Oteiza in un articolo sul progetto di Saenz de Oiza per una cappella sul cammino di Santiago:

"La pietra in forma infantile, e per questo chiamano Oteiza, quasi infantile nella sua persona, per la sua perfezione.

Civil di Tarragona. La volontà di astrazione porta le cose fino ad un punto in cui cessano di esserlo, trasformate in principio, convertite, attraverso un processo alchemico in scoglio puro. Ed è, certamente, un residuo già ripulito di ogni scoria, quello che possiamo mettere in parallelo all'anima dell'alzato del Gobierno Civil con la piazza nella quale è collocato. L'edificio potrebbe rimandarci a Terragni, però subito ci allontaniamo da questo grande ricordo.

Notare la differenza nell'uso dell'astrazione è, a volte, avvicinarsi alla comprensione della sua singolarità. Qua siamo lontani da una complessità astratta nata da una laboriosa genesi plastica. La semplicità dell'astrazione che presenta il Gobierno Civil è diretta, corrisponde ad un'immagine formulata in un sol colpo, è un'apparizione veloce più vicina a Malevic che a Mondrian. Incontreremo difficilmente nell'architettura contemporanea un oggetto tanto iconicamente precisato, tanto ipnotico. E' una figura di presenza come tre note di timpano suscitate dall'incontro spontaneo con il nostro guardare." tratto da Juan Navarro Baldeweg, *Una laboriosa abstracción*, in «Arquitectura Viva», n. 3, novembre 1988, p. 29-31.

¹⁵ "Il sentimento intuitivo ha trovato una nuova bellezza negli oggetti - l'energia delle dissonanze che risulta dall'incontro di due forme." Kazimir Malevic, *De Cezanne au suprematisme*, Losanna 1974, p. 41.

[...] è necessario pensare con i metalli, anche quando usiamo le pietre; le useremo in modo molto più puro, più nobile; contrasto tra massiccio, pesantezza e fragilità, leggerezza.

*La riuscita impressionante di questo progetto, per me, è il modo profondo in cui sono trattati idea e materiali [...]. La pietra, usata come bambini, il metallo, come ingegneri puri; il tutto unito, lo ripeto, da degli artisti."*¹⁶

Il proposito sperimentale dello scultore Oteiza era tutto incentrato sullo svuotamento della materia. Dis-occupazione del cubo, del cilindro, della sfera.

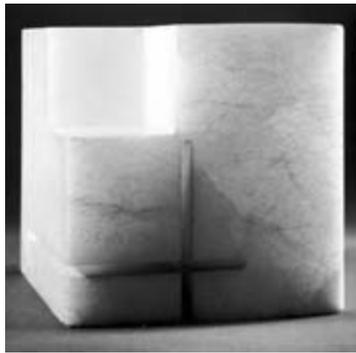
Il suo continuo riferimento all'arte astratta delle Avanguardie avviene tramite Malevic, con la creazione di una figura spaziale vuota, infinita, dentro una cornice. Tutte le sculture di Oteiza sullo svuotamento del cubo rappresentano la definizione dei confini di un possibile spazio, di un vuoto predisposto ad accogliere¹⁷, così come gli infiniti pezzi del *Laboratorio de Tizas* esprimono il tentativo di rappresentare volumetricamente questa spazialità.

Oteiza è anche scrittore, di poesie, di arte e di saggiistica in lingua basca. Nel suo libro teorico forse più famoso, *Quousque Tandem...!*, ci racconta della sua infanzia:

"Molto piccolo, a Orio, mio nonno mi portava a passeggiare sulla spiaggia. Io ero attratto da dei grandi buchi che si trovavano nella parte interna. Mi nascondevo lì dentro, sdraiato, guardando il grande spazio del cielo.

¹⁶ Alejandro de la Sota, *Una capilla en el camino de Santiago*, in «R.N.A.», n. 161, maggio 1955. Trad.d.A.

¹⁷ Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, a cura di Simona Pierini, Milano 2002, p. 105.



Jorge Oteiza, conclusione sperimentale per Mondrian
Vedute attuali dell'edificio

[...] Permettetemi un altro ricordo personale dell'infanzia, della cava dove giocavo con mio cugino. L'indimenticabile soddisfazione, che apparve nella cava, di perforare la pietra: scoprire l'altro estremo libero del foro. La mia attività consisteva nel fare buchi in tutte le pietre che potevo.

Solo ora posso associare e spiegarmi tutti questi ricordi. Mettere insieme la mia contemplazione del cielo lontano, dal fondo del mio buco nella sabbia della spiaggia, con il fabbricare il piccolo vuoto, spiritualmente respirabile e liberatore, del foro della pietra, lì a portata di mano. Se come scultore non avessi concluso la mia attività sperimentale in un solo e semplice spazio vuoto, avrei dimenticato questi ricordi.¹⁸

De la Sota guarda i grandi scavi nella materia della città romana dallo stesso punto di vista. De la Sota sembra interporre tra lui e la città lo svuotare di Oteiza. Prende a prestito da entrambi la capacità di astrarre le questioni, di lavorare per sottrazioni, come la proposta per un'estetica negativa che Oteiza aveva teorizzato: "una serie progressiva di eliminazioni fenomenologiche, riducendo tra parentesi tutto quello che dobbiamo eliminare per isolare l'oggetto vero."¹⁹ Ma l'analisi dell'opera scultorea di Oteiza ci fornisce altre indicazioni preziose: in occasione di una esposizione a San Paolo, Oteiza produce dei modelli in vetro dove sperimenta la luce filtrata attraverso la sovrapposizione di più piani trasparen-

ti, le pareti-luce. Anche nel caso della realizzazione del palazzo, la facciata diventa tridimensionale e le logge si trasformano in scatole di luce realizzate in vetro, scavate all'interno dell'appartamento.²⁰

Lo stesso de la Sota, ricordava José Manuel López-Peláez, discutendo del suo modo di progettare era solito parlare del togliere il peso.

De la Sota era solito citare Klee a dimostrazione dei suoi principi compositivi. In particolare, l'immagine più usata era il quadro *Case di vetro*²¹, così commentato: "Un'ispirazione favolosa, la cosa che non pesa, che non si sa come si allaccia, ma ha un suo ordine; è così. La vibrazione è permanente quando uno è impegnato nel fare qualcosa."²²

Ripartiamo quindi dal confronto tra un quadro di Klee e la facciata del Palazzo²³. L'analogia formale è immediata, ma possiamo individuare i principi che si ritrovano nel disegno del fronte del palazzo del Governatore an-

20 "Anche la luce, l'idea di illuminare in profondità, in sezione, è materia trattata da Jacobsen in modo molto affascinante." tratto da *Intervista sull'opera di Arne Jacobsen*, in *Alejandro de la Sota, Escritos...* cit, p. 121. Trad.d.A.

21 De la Sota ha usato questa stessa pittura anche per spiegare il suo progetto per il nuovo palazzo in vetro dell'Aviaco.

22 Alejandro de la Sota, *Conferenza a Barcellona*, gennaio 1980, in *Alejandro de la Sota, Escritos...* cit, p. 178. Trad.d.A.

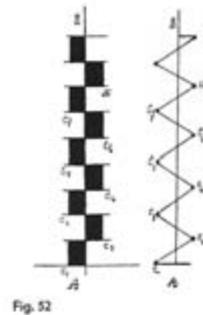
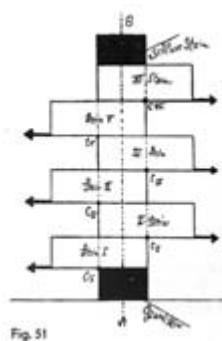
23 Juan Antonio Cortés, *Lecciones de equilibrio*, in «*Anales de Arquitectura*», n. 6, 1998, p. 180-183.

Successivamente alla prima stesura di questo mio testo, Cortés ha pubblicato un approfondito volume monografico sull'edificio; vedi Juan Antonio Cortés, *Gobierno Civil de Tarragona, 1957-1964*, Almería 2006.

18 Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretacion estetica del alma vasca*, Pamplona 1963, n. 75 (Oteiza non accetta la numerazione delle pagine). Trad.d.A.

19 *Ibidem*, n. 63





Paul Klee, pagina dagli Schizzi Pedagogici
Le logge scavate nel fronte principale
Vista del Pretorio
La muraglia dell'antica città romana

che tra le pagine scritte della *Teoria della Forma e della Figurazione* di Klee.

Nel secondo capitolo degli *Schizzi Pedagogici*, dopo aver definito il senso delle dimensioni, Klee affronta il tema dell'equilibrio, arrivando a esemplificarlo con una teoria di pietre sovrapposte a costituire una torre.

Analogamente, mettendo in equilibrio i due balconi, è come se de la Sota esprimesse il suo dubbio sul progetto e sulla sua destinazione funzionale, mettendo in mostra la loro crisi: introduce, sul fronte principale, prima l'equilibrio e il peso delle forme, ma poi il loro disassamento.

De la Sota nasconde le due diverse funzioni, ma anche l'impegnativa rappresentatività del palazzo, e nello stesso tempo dichiara la sua adesione all'architettura moderna, attraverso l'astrazione delle forme. I principi dell'arte moderna sono portati in facciata: linea e chiaro scuro sono infatti i mezzi plastici primordiali.²⁴

Ma un ulteriore concetto attraversa l'esperienza dell'arte moderna e le pagine del trattato di Klee: il movimento, che nella facciata del palazzo si realizza nel disequilibrio delle logge.

"Qualsiasi cosa in divenire riposa sul movimento. Nel Laocoonte, Lessing dà grande rilievo alla differenza tra arte del tempo e arte dello spazio. Ma anche lo spazio è una nozione temporale. Il fattore tempo interviene nel momento in cui un punto entra in movimento e diventa

*linea. Allo stesso modo, una linea muovendosi genererà una superficie; e così ancora per il movimento che conduce da superfici a spazi."*²⁵

IL VUOTO COME UNITA' DI CONTRASTI

Luce, equilibrio, gravità sono i temi fondamentali della composizione scultorea, pittorica e architettonica di Juan Navarro Baldeweg. Lasciamoci quindi guidare ancora dalle sue parole per sviluppare un ultimo aspetto del progetto del palazzo del Governatore. Navarro Baldeweg, nella descrizione di un altro progetto di de la Sota per Alcudia, riesce a individuare una questione fondamentale, quella che lega il vuoto all'unità dei contrasti.

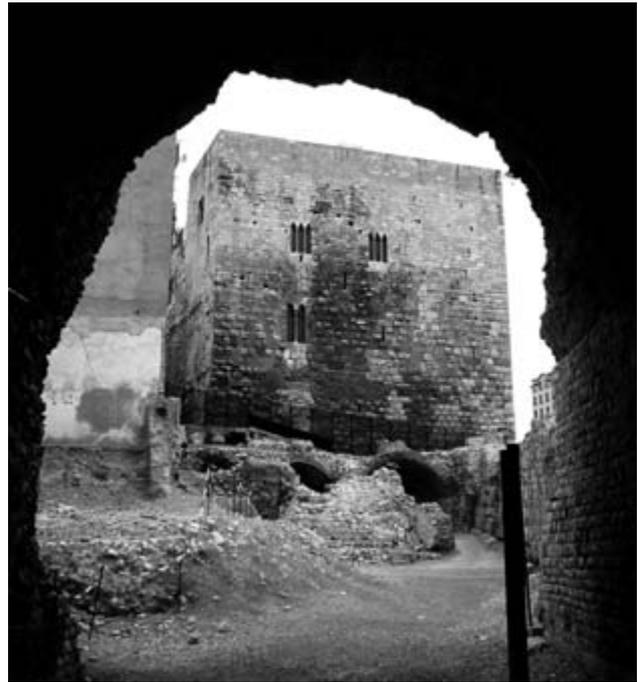
"I disegni mostrano una capacità artistica invidiabile di assemblare cose distanti in un unico impulso. Tutto sembra restar definito tra estremi, coprendo distanze in un'oscillazione di osservazioni [...]."

Questi disegni mostrano la schiva magia artistica dell'opera di Alejandro de la Sota. Tutto è trasparente e esplicito e, nonostante tutto, qui l'architettura si ritira, si occulta, si fa quasi opaca... Questa enigmatica espropriazione, questa paradossale trasparente opacità (...) si rinuncia alla ossessione della materialità per quasi non essere.

[...] Questa manifestazione della vita concreta è ben lungi dall'esser banale. I disegni emozionano per la capacità di fondere il necessario ed il contingente, il vicino e il lontano, quello che è immobile e quello che si muove

24 " Il primo di questi mezzi è la linea, questione di misura solamente. [...] Di altra natura sono le tonalità o valori del chiaro scuro: le numerose gradazioni tra bianco e nero. Questo secondo elemento concerne questioni di peso. [...] il disegno è l'arte d'eliminare." tratto da Paul Klee, *Théorie ...* cit, pp. 19-21. Trad.d.A.

25 Paul Klee, *Théorie ...* cit, p. 37. Trad.d.A.





Il lucernario al secondo piano
Lavoro in metallo dal laboratorio propedeutico di Albers alla Bauhaus
Corrimano della scala principale
Dettaglio della maniglia di una porta

*a differenti scale, situazioni e ritmi.*²⁶

Quell'unità di contrasti, che abbiamo visto affiorare qua e là come tema nel corso di questa analisi, è un riferimento esplicito a Breuer e una costante nella costruzione dell'edificio, dove la luce interna si contrappone ai buchi neri, dove le masse buie dell'esterno si trasformano in scatole di luce.

Possiamo individuare con precisione almeno tre soluzioni architettoniche di realizzazione di questo vuoto, oltre ai balconi già descritti. Intanto la villa a patio centrale che de la Sota realizza sulla copertura dell'edificio, con la sua planimetria introversa; il vuoto rappresentativo del secondo piano dove il soffitto si trasforma in una macchina di luce e tutti gli elementi che lo definiscono sembrano fluttuarvi, predisposti alla realizzazione di questo spazio.²⁷ Infine il vuoto dello spazio pubblico al piano terra, la vera piazza coperta che de la Sota contrappone alla banalità della piazza disegnata dalla speculazione, dove vengono collocati solo i pesanti elementi in marmo, il bancone del portiere e le panchine del nuovo spazio pubblico, che appaiono adagiati a terra con una modalità molto vicina ai lavori contemporanei dell'arte minima-

lista. E cosa sarà la successiva opera di Sota, se non la verifica strutturale, tecnica e spaziale di questo vuoto?

Di fatto possiamo vedere la sezione del Collegio Maravillas come il risultato di quel processo, ben sintetizzato nel Gobierno Civil, che parte dalla materia per giungere all'astrazione, sperimentando e confrontando il progetto d'architettura con le altre discipline artistiche.

Negli schizzi di studio possiamo anche osservare che l'immediatezza del gesto originario, quello che sintetizza l'idea del progetto nella sezione, si declina in un'indagine meticolosa sui dettagli e sull'uso dei materiali, ma soprattutto sulle relazioni tra le parti e le diverse soluzioni spaziali. Nel realizzare la continuazione del cortile superiore con la copertura della palestra contenente le aule, la struttura disegna il movimento della grande curva e nasconde l'asimmetria derivata dalle diverse situazioni, permettendo da una parte l'illuminazione diretta della sala e delle aule, e dall'altra, verso l'interno, la collocazione della tribuna e del sistema di aerazione della palestra.

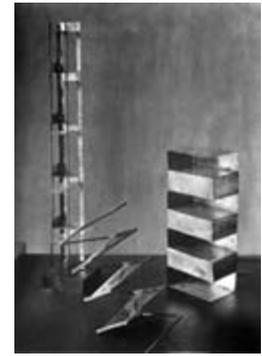
La complessità funzionale si risolve completamente nell'astrazione della sezione.

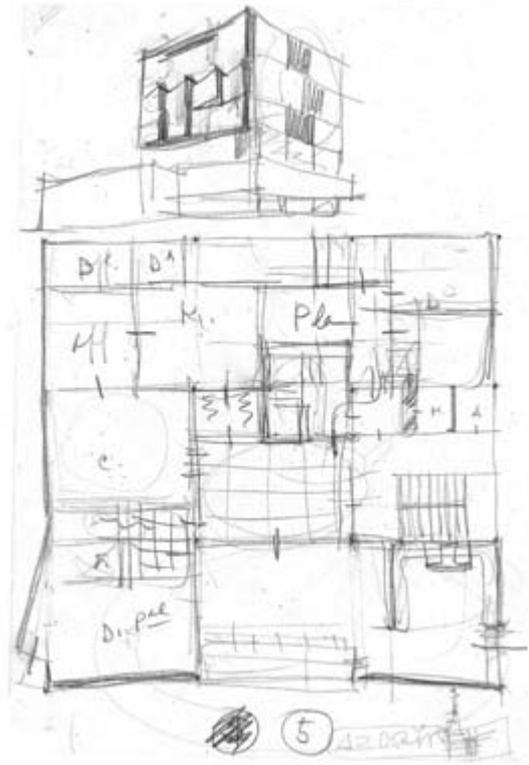
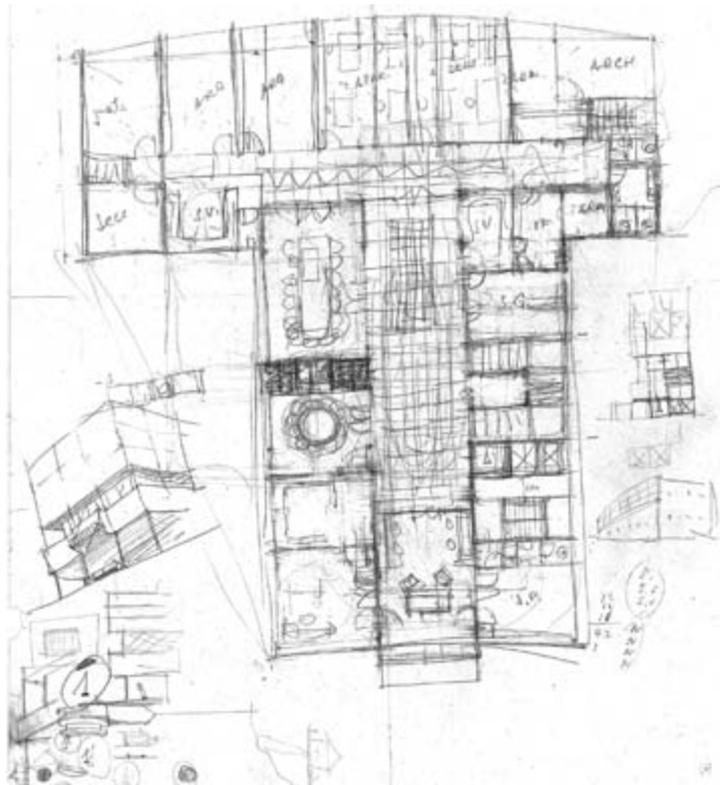
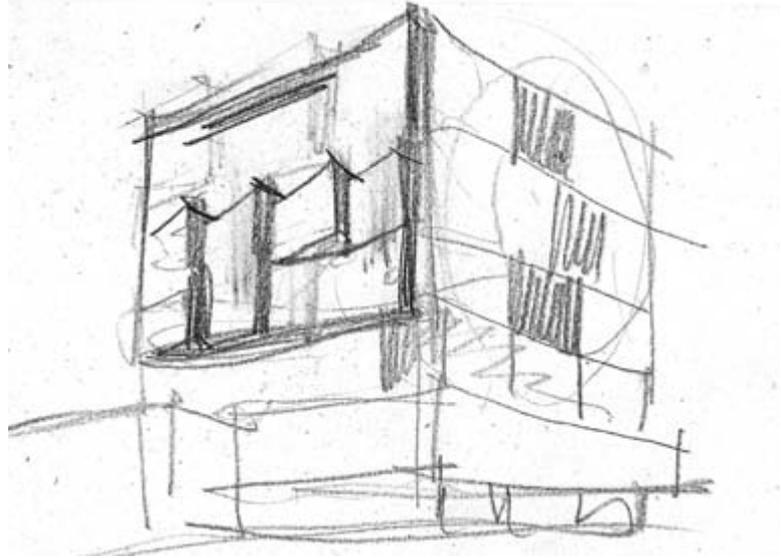
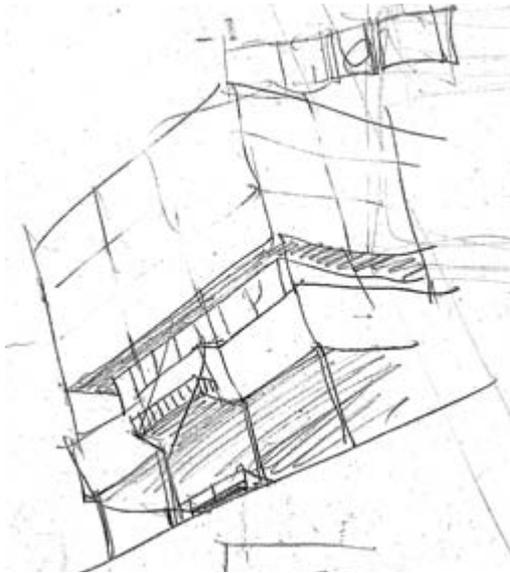
La ricerca della forma tecnica diventerà anche nei successivi progetti di Sota tratto caratteristico anticipando, come ad esempio nel progetto per l'Aviaco o per il concorso Bankuni6n, temi quali il minimalismo dei fronti, l'eccezionalità del vuoto centrale o la ricerca sui materiali trasparenti e leggeri, oggi di grande attualità.

Non è piú il momento di aprire altri confronti, ma di chiudere ricordando la consuetudine dell'architettura spagnola a ispirarsi all'architettura nordica.

26 Juan Navarro Baldeweg, *Construir y habitar*, in «AV monografias», n° 68, novembre-dicembre 1997, p. 30. Trad.d.A.

27 Pepe Llinás, parlando degli interni del Palazzo, ci fa notare che i tavolati non appoggiano a terra: "Le divisioni non sono soggette a nessun sistema formale. Ballano sulla superficie della pianta: non c'è zoccolo e, quindi, la base della parete non è stretta dalle rotaie che si sollevano dal pavimento. Le porte sono come pareti. Le porte, un volume (non un piano) dello stesso spessore delle pareti." in Josep Llinás, *El Gobierno Civil de Tarragona*, in *Saques de esquina*, Valencia 2002, p. 86. Trad.d.A.





DE LA MATERIA A L'ABSTRACCIÓN

Orsina Simona Pierini

Con el análisis del edificio del Gobierno Civil de Tarragona de Alejandro de la Sota, me interesa, mediante el recurso de la lectura crítica de un proyecto construido, profundizar en una cuestión: la relación que la arquitectura puede establecer con el arte.

La tesis que se propone es aquella según la cual es posible leer el proyecto de este edificio como la determinación de una serie de problemas típicos del proyecto de arquitectura (como la relación con la ciudad o la función), la confrontación de éstos con operaciones típicas de las artes figurativas (como por ejemplo la abstracción o la materia), para llegar a establecer nuevas soluciones arquitectónicas.

He intentado plantear dos órdenes de cuestiones para el análisis de la obra: por un lado una estructura útil para la lectura de la obra, indicando algunos conceptos que la ordenan, y por otro la comprensión concreta de las modalidades de traspaso de un concepto artístico a un proyecto de arquitectura.

Son muchas las pruebas sobre la conciencia proyectual de Alejandro de la Sota. Disponemos de sus escritos, y sus conferencias, pero también de los artículos de los que han trabajado con él, Juan Navarro Baldeweg, José Manuel López-Peláez, Pepe Llinàs.

A menudo, cuando de la Sota nos habla de cuestiones importantes sobre su idea de Arquitectura, lo hace hablando de otra cosa. De la Sota, maestro moderno formado en el Madrid de la posguerra, solía a menudo acompañar sus lecciones de arquitectura con una serie de diapositivas de objetos de diversa naturaleza que él

asociaba a conceptos útiles en arquitectura¹.

"El problema de hacer arquitectura es un proceso mental, una autentica resolución precisamente de ese problema.

*He comparado en ocasiones el hecho de proyectar con una partida de ajedrez a ciegas, no existe la posibilidad de "pieza tocada, pieza movida". Es nuestra cabeza, también a ciegas, la que plantea con todos los datos recibidos, y como ya se indicó los que uno mismo añade, la que ha de hacer todas las posibles combinaciones que han de dar solución a tantas posibilidades.."*²

El propio de la Sota, en el texto citado al inicio, habla del proyecto como de la selección de los elementos que pueden estar en la mente del proyectista en la fase de proyecto; habla de los materiales del proyecto y de su unidad, *"tutti i dati rendono un'opera come inevitabile"*, pero explica también, con la metáfora de los ojos vendados, como el recorrido no puede ser racional, lógico y enteramente describable, como nos recordará José Manuel López-Peláez en su artículo sobre las caricaturas.³

1 "1. La bombilla. el mayor rendimiento con el menor material. 2. Paul Klee. Las transparencias. Sugerir lo inmaterial, señalar estacas en un campo, Señalar. 3. Balenciaga. 4. Mirò: color, vacío. 5. Los aviones. la mas perfecta tecnología. 6. El haz de vías. confusos y con sus leyes 7. El canal. 8. La luz en la Cooperativa de Haag, Buijs, y Lürsen. 9. Albers. El orden figurativo, la esencia que surge del plano." Ismael Guarnier, *Sobre unas diapositivas de las conferencias de Alejandro de la Sota*, in *Bau*, n. 013.

2 Alejandro de la Sota, *Memorias*, in *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Madrid 1989, p. 17.

3 "No sólo para mostrar las ideas sino también como un verdadero instrumento de diálogo entre la actividad mental y su concreción física.



Se han recogido las palabras de Pepe Llinas, que trabajó con Alejandro de la Sota en la rehabilitación del edificio del Gobierno Civil en los '80, cuando dice, en la introducción a los textos de Sota, que *"pienso que aquello que manifiestan pudiera haber estado en el origen de la obra y, al revés, que el pensamiento que acompaña el proyecto y la obra pudiera haber originado el texto"*⁴. Y así, se han podido confrontar los problemas concretos del proyecto con las reflexiones artísticas introducidas por los textos. Si pensamos en el carácter conceptual del arte moderno, en el hecho de que cada obra requiere de su público no una mirada pasiva, sino una interpretación activa tanto del proceso de elaboración como del significado final de la obra, se puede seguir la investigación que el análisis nos sugiere, estableciendo algunos conceptos clave, como por ejemplo el de abstracción o materia.

LOS PROBLEMAS DEL PROYECTO

Se trata de un proyecto de concurso ganado en 1957 y realizado en la parte nueva de la antigua ciudad de Tarragona, de orígenes romanos. El edificio se sitúa sobre una plaza circular de reciente realización, cuyo diseño criticó enseguida el arquitecto.

(...) No se trata tanto de deformar la realidad como de cuestionarla con inteligencia y mirarla desde otro punto de vista que puede resultar sorprendente, y cuyo autor busca esa sorpresa y se divierte con ella." J.M. López-Peláez, *Caricaturas*, in *Circo*, n. 26, 1995.

⁴ Josep Llinás, *Introducción*, in Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*, (ed. M. Puente), Barcelona 2002, p. 11

pag. prec. Studi per le piante del secondo e quarto piano
Pepe Llinás in una visita al cantiere di restauro
Studio di Juan Navarro Baldeweg per lo scudo della facciata

Posteriormente, simplemente hablando de su opción por la piedra del revestimiento, Sota introduce la fuerte relación con la ciudad antigua. La relación con la ciudad se desdobra por tanto en un rechazo del contexto real a favor de la antigua ciudad romana.

También el destino funcional viene expresamente mencionado por el arquitecto como uno de los problemas del proyecto. El edificio es la sede del Gobierno Civil, es decir el edificio del Gobernador, institución de máximo control sobre la ciudad, y aún más en la España franquista de 1957.

Su función era, por un lado, albergar las oficinas del propio Gobierno Civil, y por otro acoger la vivienda del gobernador, del secretario y de posibles invitados.

Por este motivo, el volumen se rompe en dos desde los primeros estudios, primero verticalmente y luego horizontalmente. Sota expresa ya en la memoria de proyecto la lucha con la ambigüedad del uso.

Entre los escritos de estudio de las volumetrías del edificio debe señalarse el rediseño de la torre para oficinas Johnson de Wright, donde la sección gira alrededor del vacío creado al retranquear los forjados: de la Sota estudia los maestros del Movimiento Moderno, pero los abstrae, filtrándolos a través de un problema técnico, hasta hacerlos irreconocibles. El tema del retranqueo de los forjados, de hecho, se transforma de sección en fachada principal.

La fachada es el lugar en el que se concentran y se resuelven los problemas que la ciudad y la función plantean al proyecto.

Ésta se nos presenta a menudo en una fotografía en blanco y negro, casi como una abstracción de sus llenos



y vacíos, de su simplificación en cuadrados negros y de su composición sobre el plano blanco.

Es una fachada en la que el volumen cúbico de piedra se apoya sobre el vacío de la planta baja, donde solo se ven los cuatro pilares de hierro dispuestos a lo largo del imperceptible arco del círculo de la plaza, una fachada en la que los balcones y las galerías se reducen a cortes y vaciados de la piedra. La línea negra horizontal, correspondiente a la galería del segundo piso parece apoyarse solo sobre el vacío del balcón central. En la parte superior, las galerías cuadradas, decaladas, se equilibran en el proyecto de la fachada, sin expresar nada de lo que dentro encuentra lugar.

En el último piso, una casa de patio central, apoyada sobre la cubierta, casi no es visible; se trata de una pequeña villa retrasada respecto al volumen cúbico que el edificio quiere mostrar.

ABSTRACCIÓN Y MATERIA EN ARQUITECTURA

¿Puede plantearse la hipótesis de que Alejandro de la Sota experimente y encuentre en algunos conceptos del arte moderno la solución a los problemas del proyecto?

A través de los escritos y las conferencias de Alejandro de la Sota es fácil trazar una línea que se mueve dentro del arte abstracto, de Paul Klee, a Josef Albers y a los trabajos de la Bauhaus.

"Inspiraciones. Lo digo con toda humildad: siempre busco inspiraciones arquitectónicas muy lejos de mí, muy lejos del arquitecto. No me gustan los libros de arquitectura. Nunca quiero pensar que ha salido algo importante, para mí, de arquitectura que no haya sido

*motivado por algo muy lejano. (...) cosas que me han movido a un entendimiento, una vibración que ha sido aprovechada."*⁵

Es oportuno recordar en este punto una anécdota que Sota citaba a menudo:

"Tuve la suerte de tener la fuerza suficiente para no trabajar. (...) La buena nueva llegó de la manera más tonta. Recuerdo que fue un libro de Marcel Breuer que simplemente se llama Sol y sombra. Aquel libro hablaba de cómo protegía él las ventanas (...) le salían esculturas sin ser escultor".⁶

Sota reconoce de Breuer el mérito de haber expresado claramente en su tratado, que acompaña sus obras, aquel movimiento, aquella idea de la unidad de los contrastes que ya el título anunciaba. Pero hay también un hilo directo que vincula a Breuer, y su libro *Sol y sombra* con la fachada del edificio de Tarragona y este hilo pasa a través de Semper y su idea de la fachada como revestimiento, obra de arte textil.⁷

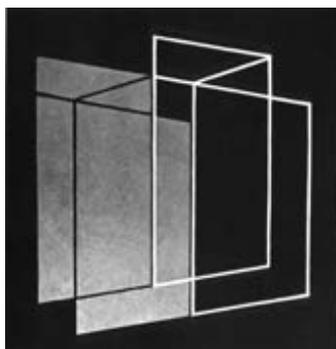
Sota solía citar también a Josef Albers. Hay diversos temas del trabajo de Albers que reencontramos en la experimentación proyectual de Sota: el arte textil justa-

5 Alejandro de la Sota, *Conferencia en Barcelona, 1980*, in Alejandro de la Sota, *Escritos...* cit, p. 178.

6 *ibidem*, p. 171.

7 "Lineas y planos son elementos de una construcción axiomática del mundo, común al arte textil, a la definición semperiana de la tectónica y a la búsqueda de las razones formales de la naturaleza en la obra de Klee e Kandinsky." Antonio Armesto, *Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del universo doméstico como propósito experimental*, in "2G. Marcel Breuer", n. 17, 2001.





Josef Albers, Graphic Tectonic
Particolare della scala della portineria

mente, pero también el trabajo sobre los materiales y el tema del cuadrado, superpuesto al concepto de forma positiva y de forma negativa.

Una de las máximas enseñanzas de Albers es justamente el reconocimiento y el consecuente uso correcto de los materiales: *"La forma depende del material con el que se trabaja"*.⁸

La barandilla de la escalera principal del edificio del Gobierno Civil, plegada para ofrecer la mayor resistencia del material, parece realizada en una aula de los laboratorios de la Bauhaus, donde Albers llevaba el curso propedeutico.

*"Me parece que en arquitectura hay dos maneras de hacer: la física y la química. Yo optè por la física, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que con unas pinzas, siempre puedas dar con toda la personalidad de cada elemento."*⁹

Muchos críticos han subrayado la importancia del uso de los materiales en la arquitectura de Sota, tan clara en sus propias palabras: *"Me imagino el bien que nos haría el sentarnos ocho, diez días sobre el bloque de granito que vamos a utilizar en aquella misma obra; estar quince años contemplando el hormigón dentro de la hormigonera, el ver kilómetros de laminado de perfiles..., pequeños*

*ejercicios espirituales."*¹⁰

No por casualidad Sota habla del bloque de granito. Sota es originario de Galicia, donde todo está construido en granito. Su modo de trabajar no procede por cuestiones compositivas, sino por materiales.

En la selección de los materiales del Gobierno Civil, escoge relacionarse con la antigua ciudad romana de Tarragona usando la materialidad de la piedra.

*"Realmente la piedra es, con la madera, el único material que la naturaleza nos da prefabricado, todo lo demás es, podría decirse, química"*¹¹

La ciudad romana con la que Sota escoge relacionarse es aquella que permanece en la imagen de la ciudad. Las referencias de Sota no son los bellos monumentos, sino más bien las grandes construcciones en piedra, el acueducto, la muralla y el pretorio. Su relación con la ciudad romana es suprahistórica, totalmente material.

La piedra, el material de la ciudad antigua se utiliza para construir los agujeros abstractos de la fachada del edificio.

Una fachada tridimensional que se contrapone a las fachadas laterales, donde en cambio el vidrio y las piezas de mármol tienen entre sí un espesor exiguo, explicitando la función de revestimiento. Materia excavada y tridimensional, en perjuicio de la representatividad del plano de fachada típico del edificio.

Si en la fachada principal Alejandro de la Sota pone

8 Josef Albers, in M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Bauhaus Archiv, Köln 1998, p. 141.

9 Alejandro de la Sota, *Memorias y experiencias*, in *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, p. 16.

Klee lo había expresado con estas palabras. "Los elementos deben producir la forma, pero sin sacrificar su integridad. Manteniendo su identidad." Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Bern 1956, p. 36.

10 Alejandro de la Sota, *Alumnos de Arquitectura*, in *Arquitectura*, n. 9, 1959, p. 3.

11 Alejandro de la Sota, *Palabras...*, in *Escritos, conversaciones, conferencias*, p. 80.



en duda el diseño bidimensional de la fachada clásica, en las laterales sin embargo aborda un tipo diferente de proceso de abstracción que desarrollará ampliamente en su siguiente obra. Casi podríamos pensar que el revestimiento de mármol, tan ligero, consigue ocultar sólo en parte un tema tan importante para el arquitecto como es la caja de vidrio: aún escondida en este proyecto, se manifestará después en algunos otros proyectos significativos, como por ejemplo el que realizará para Aviaco.

Juan Navarro Baldeweg, pintor y arquitecto que proyectó el escudo de bronce¹² utilizado por Sota para reequilibrar los pesos de la fachada, ha escrito un artículo muy preciso, como solo un artista que obra sabe hacer, sobre la abstracción en Alejandro de la Sota¹³, donde

12 He tenido ocasión de entrevistar a Juan Navarro Baldeweg acerca del periodo de aprendizaje que pasó en el estudio de Sota y que tuvo lugar durante la época en la que el edificio estaba en construcción; Baldeweg recordaba que para Sota era muy importante que aquel bronce fuese como una vieja moneda, en la que los trazos fuesen perceptibles casi sólo al tacto.

13 "Una pauta interna caracteriza de manera desmesurada a cada proyecto, un proceder mediante una exigente progresión reflexiva que se manifiesta paradigmáticamente en el temprano proyecto del Gobierno Civil de Tarragona. Como un proceso alquímico, la voluntad de abstracción llega al extremo de transmutar las cosas en pura corporeidad: el edificio se eleva sobre la plaza donde se asienta como un metal ya limpio de toda escoria. El Gobierno Civil puede hacernos pensar por un momento en Terragni. Pero pronto nos damos cuenta del diferente empleo de la abstracción, lo que nos ayuda a entender su singularidad. Estamos lejos aquí de una complejidad abstracta nacida de una laboriosa génesis plástica. La abstracción que presenta el edificio del Gobierno Civil es directa, corresponde a una imagen formulada de una sola vez: se trata de una aparición repentina, más

explica la diferencia entre la abstracción geométrica de un Terragni, y la inmediata, material, verificable en cambio del Gobierno Civil, que Baldeweg reconduce a Malevic¹⁴.

Materia excavada, Malevic.

El proyecto del Gobierno Civil se presenta en 1957, año en que el escultor vasco Jorge Oteiza decide suspender su obra escultórica, interrumpir su propósito experimental.

Alejandro de la Sota ya se había interesado por Oteiza en un artículo sobre el proyecto de Sáenz de Oiza para una capilla en el camino de Santiago:

*"La piedra en forma infantil, y para eso llaman a Oteiza, casi infantil en su persona, por su perfección (...) Es necesario pensar en metales aunque usemos de piedras; las usaremos de formas mucho más pura, más noble; contraste entre macizo, pesadez y fragilidad, ligereza. (...) La piedra, usada como niños; el metal, como puros ingenieros; y todo unido, repito, por artistas."*¹⁵

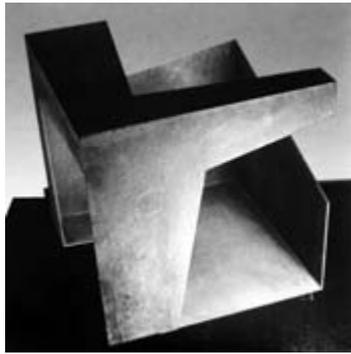
El propósito experimental del escultor Oteiza, se con-

próxima a Malevic que a Mondrian. Difícilmente encontraríamos en la arquitectura contemporánea un objeto tan icónicamente precisado, tan hipnótico. Es una figura de la presencia: como tres golpes de timbal que respondieran a la espontaneidad de nuestra mirada." Juan Navarro Baldeweg, *Una laboriosa abstracción*, in "Arquitectura Viva", n. 3, noviembre 1988, p. 29-31.

14 "El sentimiento intuitivo ha encontrado una nueva belleza en los objetos – la energía de las disonancias que resulta del encuentro de dos formas." Kazimir Malevic, *De Cezanne au suprematisme*, Lausanne 1974, p. 41.

15 Alejandro de la Sota, *Una capilla en el camino de Santiago*, in *RNA*, n. 161, mayo 1955.





Jorge Oteiza, dis-occupazione del cubo
 Jorge Oteiza, modelli di studio per le "pareti-luce"
 Le "scatole di vetro" delle logge

centraba en el vaciado de la materia. Desocupación del cubo, del cilindro, de la esfera.

Su continua referencia al arte abstracto de las vanguardias surge a través Malevic, con la creación de una figura espacial vacía, infinita, dentro de un marco. Todas las esculturas de Oteiza sobre el vaciado del cubo representan la definición de los límites de un posible espacio, de un vacío predispuesto a acoger¹⁶, tal como las infinitas piezas del *Laboratorio de Tizas* expresan la tentativa de representar volumétricamente esta espacialidad.

Oteiza es también escritor, de poesía, de arte y de ensayo, vasco. En su libro teórico quizás más famoso, *Quousque Tandem...!*, nos cuenta su infancia:

*"De muy niño, en Orio, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. (...) Me van a permitir otro recuerdo: la satisfacción inolvidable, que se me despertó en la cantera, fue perforar la piedra: descubrir el otro extremo libre del agujero. (...) Es ahora que puedo asociar estos dos recuerdos. Si de escultor no hubiera concluido mi actividad experimental en un solo y simple espacio vacío, yo hubiera olvidado seguramente estos recuerdos."*¹⁷

Sota mira las grandes excavaciones en la materia de

¹⁶ Carlos Martí Arís, *Silencios elocuentes*, Barcelona 1999, p. 105.

¹⁷ Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamplona 1963. n. 75. Oteiza no acepta la numeración de las páginas.

la ciudad romana desde el mismo punto de vista.

Sota parece interponer entre él y la ciudad el vaciado de Oteiza. Toma prestado de éstos la capacidad de arrastrar las cuestiones, de trabajar por sustracción, como la propuesta por una *estética negativa* que Oteiza había teorizado: *"actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre parentesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero que perseguimos."*¹⁸

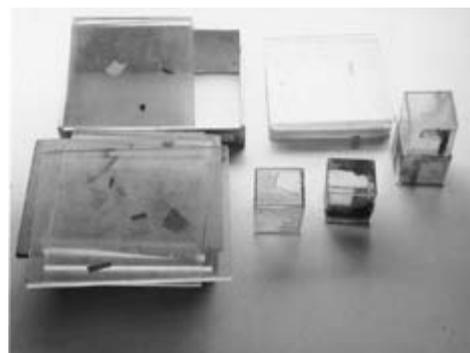
Pero el análisis de la obra escultórica de Oteiza nos da otras indicaciones preciosas: en ocasión de una exposición en Sao Paulo, Oteiza produce maquetas en vidrio, con las que experimenta con la luz filtrada a través de la superposición de más planos transparentes, las *paredes-luz*. También en el caso del edificio la fachada se vuelve tridimensional y las galerías se transforman en cajas de luz realizadas en vidrio, excavadas dentro de la vivienda.¹⁹

El propio Sota, recordaba J.M. López-Peláez, hablando de su modo de proyectar solía hablar de *quitarle peso*. Sota solía citar a Klee para demostrar sus principios compositivos, en particular, la imagen más usada era el cuadro *Casas de vidrio*²⁰, comentado de este modo:

¹⁸ Jorge Oteiza, *ibidem*, n. 63

¹⁹ "También la luz, la idea de iluminar en profundidad, en sección, es algo tratado por Jacobsen de manera muy atractiva." Alejandro de la Sota, *Entrevista sobre la obra de Arne Jacobsen*, in *Escritos...* cit, p. 121.

²⁰ Sota utilizó también el mismo cuadro para explicar su proyecto para el nuevo edificio de vidrio de Aviaco..



"Una inspiración fabulosa, la cosa que no pesa, que no se sabe como se enlaza, pero que hay un orden."²¹

Volvamos a confrontar un cuadro de Klee y la fachada del edificio.²² La analogía formal es inmediata, pero también entre las páginas escritas de *Das bildnerische Denken* de Klee podemos establecer los principios que se encuentran en el proyecto de la fachada del Gobierno Civil.

En el segundo capítulo de los *Croquis pedagógicos*, después de haber definido el sentido de las dimensiones, Klee se enfrenta al tema del equilibrio, llegando a ejemplificarlo con una teoría de piedras superpuestas que constituyen una torre.

Es como si Sota expresase sus dudas sobre el proyecto, su destino funcional, poniéndolo en crisis, introduciendo primero el equilibrio y el peso de las formas, y luego el movimiento del eje, explícito sobre el frente principal.

Sota esconde las dos funciones distintas, pero también la obligada representatividad del edificio, y al mismo tiempo declara su adhesión a la arquitectura moderna, a través de la abstracción de las formas. Los principios del arte moderno aparecen en fachada: líneas y claro oscuros son, de hecho, los medios plásticos primordiales.²³ Pero un ulterior concepto atraviesa la experiencia

del arte moderno y las páginas del tratado de Klee: el movimiento, que en la fachada del edificio se concreta en el desequilibrio de las galerías.

"Cualquier cosa en transformación descansa en el movimiento. En el *Laoconte*, Lessing concede mucha importancia a la diferencia entre el arte del tiempo y el arte del espacio. Pero el espacio es también un concepto temporal. El factor tiempo interviene en el momento en el que un punto entra en movimiento y se transforma en línea. Del mismo modo, una línea al moverse generará una superficie; y así ocurre también con el movimiento que conduce de superficies a espacios."²⁴

EL VACÍO COMO UNIDAD DE CONTRASTES

Luz, equilibrio, gravedad son los temas fundamentales de la composición escultórica, pictórica y arquitectónica de Juan Navarro Baldeweg. Dejémosnos guiar todavía por sus palabras para desarrollar un último aspecto de este proyecto. Navarro Baldeweg, en la descripción de otro proyecto de Sota para Alcudia, consigue destacar una cuestión fundamental, aquella que relaciona el vacío con la unidad de contrastes.

"Los dibujos muestran una capacidad artística envidiable para ensamblar cosas distantes en un único impulso. Todo parece quedar definido entre extremos, cubriendo distancias en un vaiven de observaciones..."

Esta manifestación del vivir concreto está lejos de ser banal. Los dibujos conmueven al fundir en todo momento

arte de eliminar." Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 19-21.

²⁴ *ibidem*, p. 37.

²¹ Alejandro de la Sota, *Conferencia*, in *Escritos...* cit, p. 178.

²² Juan Antonio Cortés, *Lecciones de equilibrio*, in "Anales de Arquitectura", n. 6, 1998, p. 180-183.

²³ "El primero de estos medios es la línea, cuestión de medida solamente (...). De otra naturaleza son las tonalidades o valores del claro-oscuro: las numerosas gradaciones entre blanco y negro. Este segundo elemento está relacionado con cuestiones de peso. (...) el diseño es el





lo necesario y el contingente, lo próximo y lo lejano, lo estático y lo móvil en diferentes escalas, situaciones y ritmos.”²⁵

La unidad de contrastes que hemos visto aparecer aquí y allí como tema a lo largo de este análisis es una referencia explícita a Breuer, y una referencia real en la construcción del edificio, donde la luz interna se contrapone a los agujeros negros, donde las masas oscuras del exterior se transforman en cajas de luz.

Podemos establecer con precisión al menos tres soluciones arquitectónicas de realizaciones de este vacío, más allá de los balcones ya descritos: la villa con patio central que Sota proyecta sobre la cubierta del edificio, con su planimetría introvertida; el vacío representativo de la segunda planta donde el techo se transforma en una máquina de luz y todos los elementos que lo definen parecen fluctuar, predisuestos a la realización de este espacio.²⁶

Y, por último, el vacío del espacio público en la planta baja, la verdadera plaza cubierta que Sota contrapone a la banalidad de la plaza proyectada por la especulación, donde se encuentran, articulados en la posición vertical y horizontal, solo los pesados elementos de mármol, la mesa del portero y los bancos del nuevo espacio

25 Juan Navarro Baldeweg, *Construir y habitar*, in *AV monografías*, n° 68, noviembre 1997, p. 30.

26 Pepe Llinàs, hablando de los interiores del Gobierno Civil, ha señalado que los tabiques no apoyan en el suelo: “Las divisiones no están sujetas a sistema formal alguno. Bailan en la superficie de la planta: no hay zocalo y, por tanto, los pies de la pared no están aprisionados entre dos carriles que se levantan del suelo”, Josep Llinàs, *Sagues de esquina*, Valencia 2002, p. 86.

Erik Gunnar Asplund, la corte di giustizia del Municipio di Göteborg

público, que aparecen dormiendo al suelo con una modalidad muy vecina a los trabajos contemporáneos del arte minimalista.

Y que es toda la obra posterior de Sota si no la comprobación estructural, técnica y espacial de este vacío?

De hecho, podemos ver la sección del colegio Maravillas como el resultado de aquel proceso que es, en realidad, todo el proyecto del Gobierno Civil, que parte de la materia para llegar a la abstracción, experimentando y confrontando el proyecto de arquitectura con otras disciplinas artísticas.

En los croquis de estudio del gimnasio madrileño podemos observar que la inmediatez del gesto ordinario, el que sintetiza la idea del proyecto en la sección, se declina en una investigación metódica de los detalles y del uso de los materiales, pero sobre todo de las relaciones entre las partes y las diferentes soluciones espaciales. Al continuar el patio superior con la cubierta del gimnasio que contiene las aulas, la estructura dibuja el movimiento de la gran curva y esconde la asimetría derivada de las diversas situaciones, permitiendo por una parte la iluminación directa de la sala y de las aulas y, por otra, hacia el interior, la colocación de la tribuna y del sistema de ventilación del gimnasio. La complejidad funcional se resuelve completamente en la abstracción de la sección.

La investigación de la forma técnica se convertirá en proyectos posteriores en rasgo característico de Sota, anticipando, como por ejemplo en el proyecto para Aviaco o en el concurso para Bankunió, temas como el minimalismo de las fachadas, la excepcionalidad del vacío central o la investigación sobre los materiales transparentes y ligeros, hoy de gran actualidad.



Non es este el momento de abrir otros frentes, sino de cerrarlos recordando la costumbre de la arquitectura española de observar la arquitectura nórdica, preguntándose que hay más allá del atrio de la biblioteca de Estocolmo o de la sala del Ayuntamiento de Goteborg de Asplund²⁷, o quizás el atrio de ingreso al National Bank de Jacobsen, si no la bellísima realización en la materia de este mismo vacío²⁸.

27 José Manuel López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Barcelona 2002.

28 Basta pensar en la biblioteca municipal de la ciudad de Bergman: el atrio de ingreso de la biblioteca de Asplund es negro, con un estuco finísimo, casi reflejando la luz que entra desde la inmensa ventana-portal del ingreso. Se suben unos peldaños y uno se encuentra en la sala circular de rollo blanco de la fábrica, opaco. El vacío del cilindro, como unidad de contrastes.



II. 25

25 Turmbau.

(Fig. 51): Auf dem Grundstein steht der Stein I. Dieser stört das Gleichgewicht nach links. Zum Ausgleich und zu neuer Störung nach rechts tritt der Stein II hinzu. In diesem Sinne folgt der Stein III, nach links ziehend, der Stein IV, wieder ausgleichend und nach rechts störend, usw., bis endlich der Schlußstein die Gleichgewichts-Verhältnisse definitiv Ordnung bringt.

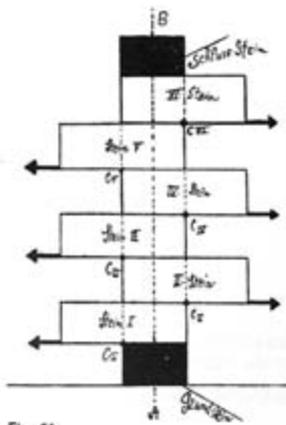
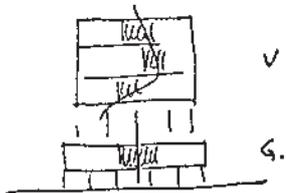
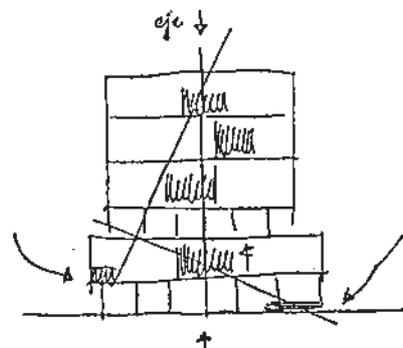


Fig. 51



Usamos eje en G.C. y se rompe en volúmenes de viviendas - cuestión de jerarquía en fachada -

Se busca el equilibrio de composición, eq. potencial, con menos elementos: escudos, banderas, balcones



este volumen no nos sirvió y es lastimosa.

En resumen: un G.C. hay es, en volúmenes, mas que un G.C. propiamente dicho, residencia jerárquica (casi palacio) con planta de oficinas oficiales. - en él tiene importancia el balcón del despacho del Sr. Gobernador. - - -

El obligar las ordenanzas de Terraloma al empleo de la piedra en fachadas nos lleva (a mi por lo menos) a unas formas como las del anteproyecto que recuerdan humildemente las de Gropius o Pöschel de hace años ... y es que la piedra pesa y sus formas son mas estables

LEZIONI D'EQUILIBRIO

Juan Antonio Cortés

EQUILIBRIO

I quadri di Paul Klee *Oggetto fluttuante*, del 1930, e *Funambolo*, del 1923, sono l'espressione dei due interessi fondamentali e complementari dell'artista: la fluttuazione - la sospensione di un oggetto - e l'equilibrio tra le forze - la concezione della gravità come equilibrio tra peso e contrappeso -. Quest'attenzione di Klee per la questione della gravità, nel suo duplice aspetto di peso e fluttuazione, accompagnò l'artista durante tutta la vita, da un preciso momento in poi: quando, nel luglio 1916, durante la Prima Guerra Mondiale, venne destinato a un'unità militare dell'aviazione tedesca¹.

Oltre che nelle sue opere grafiche e pittoriche, Klee trasmette le sue riflessioni sul tema nelle lezioni di teoria della forma agli alunni della Bauhaus, come quella impartita il 12 dicembre 1921, intitolata: "L'equilibrio delle forze. Peso e contrappeso. Quantità, qualità e loro relazione"². Con l'abituale procedimento di accostare brevi testi a schizzi espressivi e schematici, l'artista spiega l'equilibrio di masse e colori, che si compensano dinamicamente ai due lati di una linea verticale, come appunto mostrano gli schemi e il quadro *Segni su di un fondo*, del 1935.

All'architettura di Alejandro de la Sota si potrebbero applicare alcune delle riflessioni sulla gravità espresse

da Paul Klee. Se infatti è lo stesso architetto ad illustrare la pubblicazione del progetto della sede di Bankuni6n a Madrid con il quadro di Klee *Case di vetro*³, anche in altri progetti di de la Sota sembra evidente la coincidenza con gli interessi dell'artista svizzero-tedesco. La casa Domínguez a La Caeyra (Pontevedra), del 1976, la cui genesi è chiosata dall'autore mediante uno schema grafico basato su di un testo di Eero Saarinen⁴, è una chiara materializzazione del concetto binario di peso e fluttuazione, applicata alla divisione funzionale del programma residenziale: la casa è composta da due parti, una che penetra nella terra e corrisponde alle stanze per il riposo notturno, l'altra che si eleva nell'aria e alberga gli spazi dell'attività diurna.

La palestra della scuola Maravillas di Madrid, del 1961, è un esercizio magistrale di levitazione. Si tratta di un edificio nel quale la trave reticolare invertita fluttua, come un pallone aerostatico, nell'aria e nella luce che inondano lo spazio della palestra e della pista sportiva. Lo sforzo di compressione spaziale che la profondità dell'edificio sembra subire⁵, tra la facciata sulla strada e il muro di contenimento posteriore, si traduce qui in una spinta ascendente che fa levitare la trave reticolare. Separati da questo spazio di aria e luce, troviamo da un lato la zona interrata, con funzioni di servizio all'attività

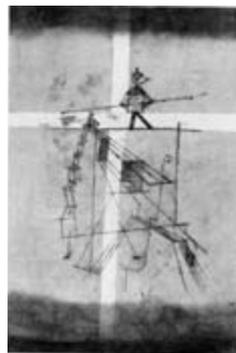
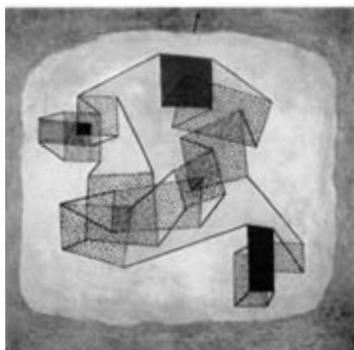
1 L'idea del titolo, i dati biografici e le illustrazioni delle opere di Paul Klee sono estratti da Ulrich Conrads: "Lektionen über das Gleichgewicht. Luftvergnügen um 1920", *Daidalos*, n° 37 (settembre 1990), pp. 72-77.

2 Paul Klee: *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller*, Basel/Stuttgart: Bruno Schwabe & Co., 1956. Trascritto con il titolo „Das Gewichtsempfindung als bildnerisches Element“, nello stesso numero di *Daidalos*, pp. 78-79.

3 Alejandro de la Sota. *Arquitecto*, Madrid 1989, p. 129.

4 Alejandro de la Sota. *Arquitecto*, cit, p. 165.

5 Cfr. José Manuel López-Peláez *Gimnasio de Maravillas*, pubblicato in *Anales de Arquitectura*, n° 6 (1995); e Juan Navarro Baldeweg: *Una laboriosa abstracción. Sobre Alejandro de la Sota*, in *Arquitectura Viva*, n° 3 (novembre 1988), pp. 29-31.



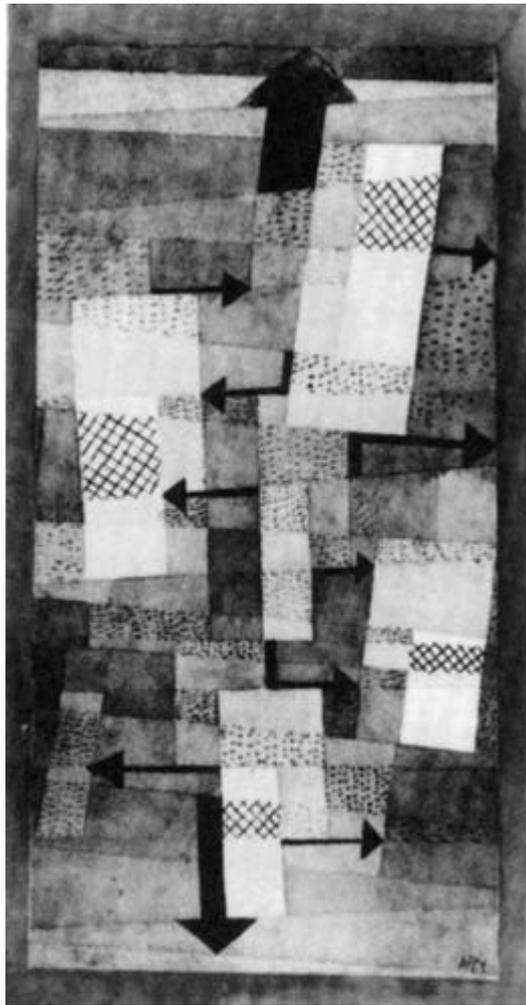
pag. prec. Paul Klee, pagina dagli Schizzi Pedagogici
 Schizzo esplicativo del procedimento progettuale del Gobierno Civil
 Paul Klee, Oggetto fluttuante
 Paul Klee, Funambulo
 Paul Klee, Equilibrio instabile
 Il Gobierno Civil

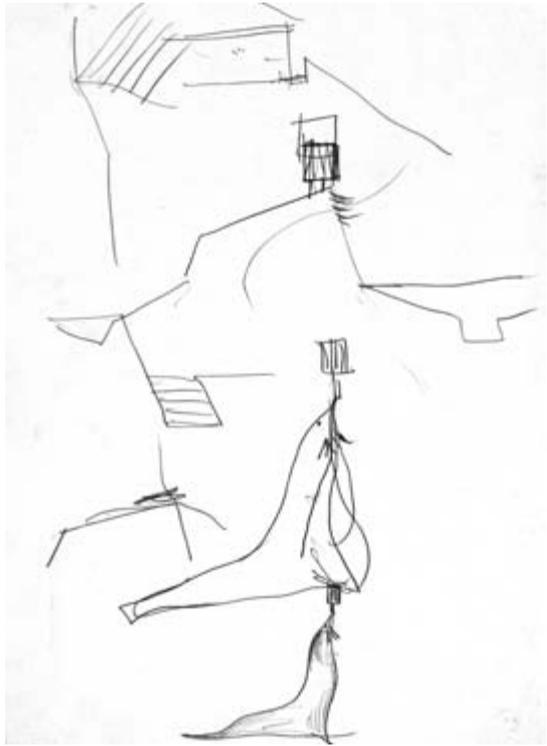
fisica (spogliatoi e pista d'allenamento), dall'altro gli spazi al di sopra della trave, destinati all'attività intellettuale (sale per conferenze, aule di lettura e di musica). Si tratta di un'organizzazione spaziale parallela a quella della casa Domínguez, anche se nel caso della palestra, che raggiunge un grado d'intensità superiore, gli spazi principali, la palestra coperta e la corte superiore all'aperto, sono i vuoti che rimangono tra il costruito, sono l'aria. È la materializzazione perfetta, senza sbavature, anche se apparentemente ottenuta senza sforzi, del concetto di peso-fluttuazione, terra-aria, che Klee esprime nelle sue opere, come ad esempio in *Globo rosso* del 1922.

In quest'ultimo appaiono, come espressione dell'elemento terrestre, dei volumi legati al suolo, una serie di rettangoli (elementi architettonici?) che si compensano ai due lati di una retta verticale, con un contatto minimo tra di essi: solo un punto. È la rappresentazione dell'altro tema caro a Klee riferito alla gravità, quello dell'equilibrio in tensione, ottenuto per compensazione alternata, spiegato nelle sue lezioni con l'aiuto degli schemi prima citati. Analizziamo un'altra opera di de la Sota: la sede del Governo Civile di Tarragona, in particolare la facciata. La coincidenza tra l'artista-architetto e l'artista-pittore si trasforma in questo caso in identità. La facciata del Governo Civile è, letteralmente, un Klee. Per chiudere queste note, riprendo un testo scritto per un'altra occasione: "[...] a dominare nella presenza della facciata è l'insieme di vuoti che si aprono in essa e che le conferiscono un aspetto emblematico, quasi totemico. La loro grande profondità, la gran dimensione, il taglio netto nella pietra e la loro individualità fanno della facciata il vero volto dell'edificio. La deviazione dell'asse di simmetria, poi

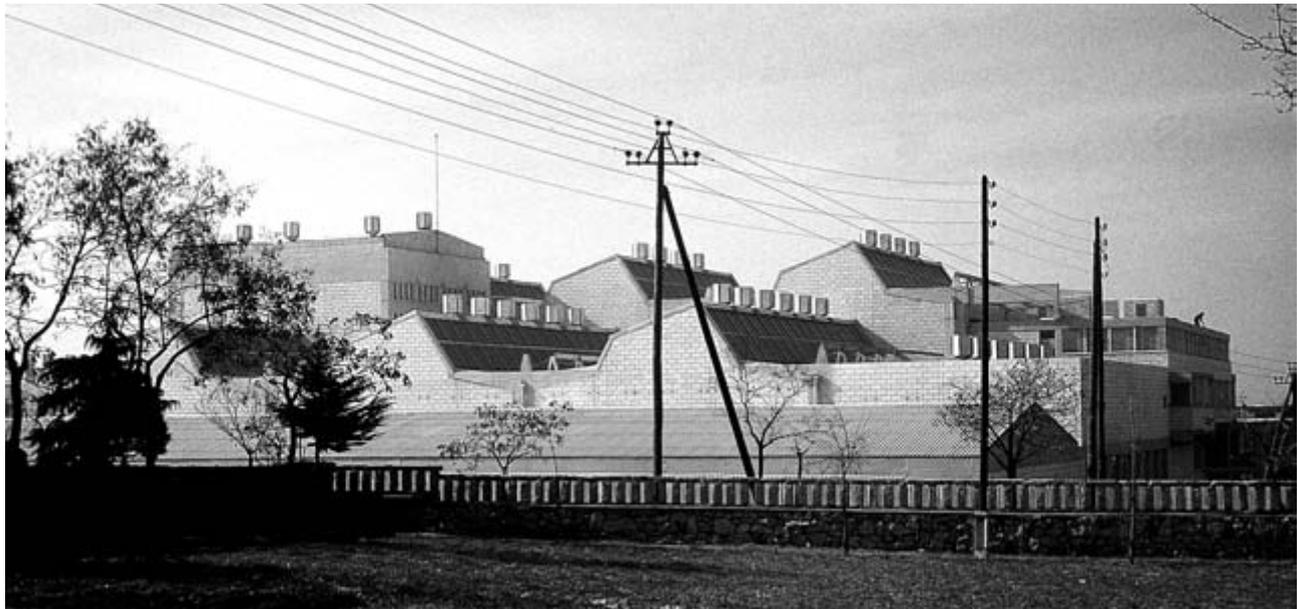
recuperato nell'apertura superiore e, soprattutto, l'incontro delle due finestre decentrate in un immaginario punto geometrico, fanno di de la Sota un prodigioso equilibrista dell'architettura. È il miracolo degli equilibristi, i quali, sostenendosi uno sull'altro, ma con i minimi punti di appoggio e deviandosi pericolosamente dalla verticale del peso, riescono a costruire, alla fine dell'esercizio, un risultato - una figura - in equilibrio anche se al limite della rottura. Si tratta dello stesso tipo di equilibrio in tensione e allo stesso tempo apparentemente casuale, volatile, di alcuni dei disegni di Paul Klee, nei quali, come nel Governo Civile, la leggerezza e la virtuale semplicità della figura ottenuta sono il risultato della complessa interazione di un sistema di forze"⁶.

⁶ Juan Antonio Cortés: "Autonomía artística o determinismo funcional: el dilema de la forma en la arquitectura moderna". Conferenza presentata al III Congreso Internacional del DOCOMOMO. Barcellona, dal 14 al 17 settembre 1994. Pubblicata col titolo "Artistic Autonomy or Functional Determinism: The Dilemma of Form in Modern Architecture". In *Conference Proceedings. Third International Conference*. Barcellona: Iberian Docomomo, Docomomo International, 1996, pp. 18-26.





Schizzo di studio per la copertura della Centrale Clesa a Madrid
Vista della Centrale Clesa a Madrid



LECCIONES DE EQUILIBRIO

Juan Antonio Cortés

Los cuadros de Paul Klee *Objeto flotante*, de 1930, y *Funámbulo*, de 1923, son una muestra de las dos preocupaciones fundamentales y complementarias del artista: la flotación - la situación ingravida de un objeto - y el equilibrio de fuerzas - la ponderación de la gravedad como equilibrio de peso y contrapeso -. Este interés de Klee por la cuestión de la gravedad, con su doble cara de peso y flotación, acompañó al artista durante toda su vida a partir de un determinado momento: el de su destino durante la Primera Guerra Mundial a un cuerpo de reemplazo de aviación en julio de 1916¹.

Además de en su obra gráfica y pictórica, Klee transmite sus reflexiones sobre el tema en sus clases de teoría de la forma a los alumnos de la Bauhaus, como la impartida el 12 de diciembre de 1921 y titulada "El equilibrio de fuerzas. Peso y contrapeso.

Cantidad, cualidad y su relatividad"². En ella explica, mediante su procedimiento habitual de textos breves junto a unos expresivos dibujos esquemáticos, el equilibrio de masas y colores, que se compensan dinámicamente a ambos lados de una vertical, como muestran los esquemas y el cuadro *Signos sobre un fondo*, de 1935. A la arquitectura de Alejandro de la Sota se le podrían

aplicar algunas de las reflexiones sobre la gravedad de las que se ocupó Paul Klee. Si la publicación de un proyecto como el de la sede de Bankuni3n en Madrid, de 1970, pudo ser ilustrada por el propio arquitecto con el cuadro de Klee *Casas de cristal*³, otros proyectos de De la Sota parecen también coincidir con las preocupaciones del artista suizo-alemán. La casa Domínguez en La Caeyra (Pontevedra), de 1976, cuya génesis explica el autor mediante un esquema gráfico basado en un texto de Eero Saarinen⁴, es una bella materialización de la doble idea de peso y flotación aplicada a la condición dual de un programa doméstico: la casa consta de dos partes, una que se hunde en la tierra y corresponde a las habitaciones para el descanso nocturno y otra que se eleva en el aire y alberga las habitaciones para la actividad diurna.

El gimnasio del colegio Maravillas de Madrid, de 1961, es un ejercicio magistral de levitación. Es un edificio en el que la cercha invertida flota - como un globo aerostático- en el aire y la luz que inundan el espacio del gimnasio y la pista de deportes. El esfuerzo de comprensión espacial en profundidad -entre la fachada a la calle y el muro de contención- que la construcción del edificio supone⁵ parece traducirse en un empuje ascendente que hace flotar la cercha. Separados por ese espacio de

1 La idea del título, los datos biográficos y las ilustraciones de obras de Paul Klee están tomados de Ulrich Conrads, *Lektionen über das Gleichgewicht. Luftvergnügen um 1920*, Daidalos, núm.37, septiembre 1990, págs. 72-77.

2 Paul Klee: *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller*, Basilea/Stuttgart: Bruno Schwabe & Co., 1956. Transcrita como *Das Gewichtsempfindung als bildnerisches Element*, en el mismo número de Daidalos, págs. 78-79.

3 Alejandro de la Sota. *Arquitecto*, Madrid 1989, pág. 129.

4 Alejandro de la Sota. *Arquitecto*, cit, pág. 165.

5 Véase José Manuel López-Peláez: *Gimnasio de Maravillas*, publicado en *Anales de Arquitectura*, núm. 6 (1995); y Juan Navarro Baldeveg, *Una laboriosa abstracción. Sobre Alejandro de la Sota*, *Arquitectura Viva*, núm. 3, noviembre 1988, págs. 29-31.



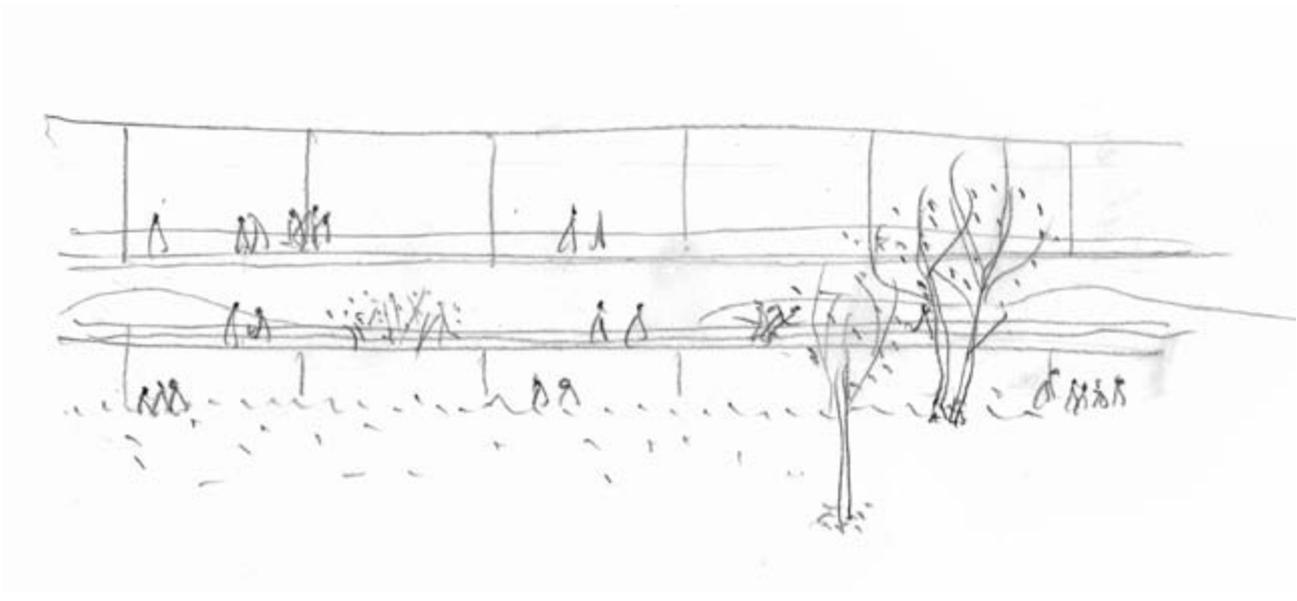
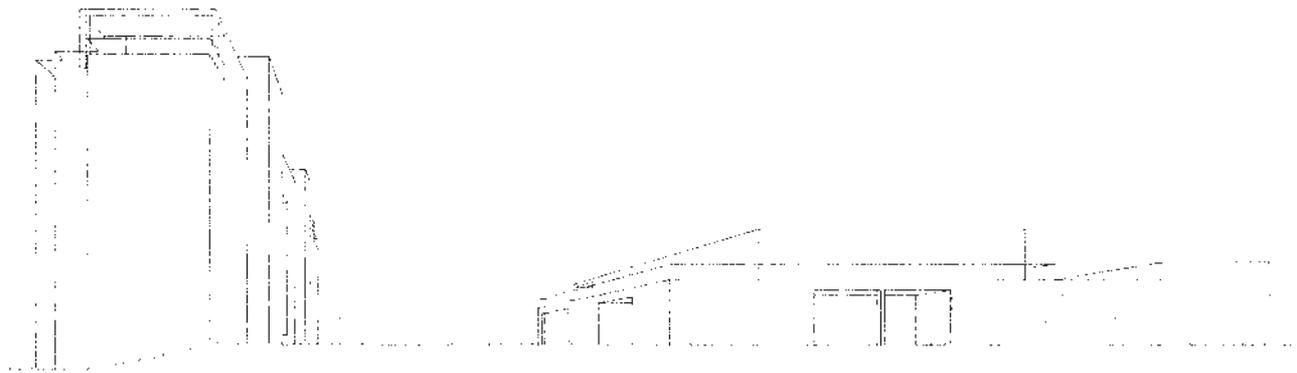
Prospettiva di studio per il Collegio César Carlos a Madrid
Schizzo di studio per la nuova sede dell'Università di Granada

aire y luz se encuentran el piso enterrado, con funciones corporales subordinadas (vestuarios y pista de entrenamiento), y las plantas elevadas en la cercha, destinadas al cultivo de la mente (salas de conferencias, de lectura, de música). Es una organización paralela a la de la casa Domínguez, aunque en el gimnasio, que alcanza un grado de intensidad superior, los espacios principales - el gimnasio cubierto y el patio superior abierto - son los vacíos que quedan entre lo construido, son el aire. Es la materialización ajustada, en la que todo encaja, aunque aparentemente esté conseguida sin esfuerzo, de la idea de peso/flotación, tierra/aire, una de las que Klee expresa en sus obras, como lo hace explícitamente en *Globo rojo*, de 1922. En el mismo cuadro aparecen, como parte de lo terrestre, de las construcciones ligadas al suelo, una serie de rectángulos (elementos arquitectónicos?) que se van compensando a ambos lados de una recta vertical, con un contacto entre sí mínimo: sólo un punto. Es la representación del otro tema de Klee en relación con la gravedad, el del equilibrio tenso, por compensación alternada, que tan didácticamente explica en sus lecciones mediante esquemas como los citados. Fijémonos en otra obra de de la Sota: la sede del Gobierno Civil de Tarragona, de 1957, y concretamente en su fachada. La coincidencia del artista-arquitecto con el artista pintor se convierte en este caso en identidad. La fachada del Gobierno Civil es, literalmente, un Klee. Podemos, para terminar estas notas, repetir algo escrito en otra ocasión: " [...] lo que domina en la presencia de la fachada es el conjunto de huecos que se abren en la misma y que le confieren una condición emblemática, casi totémica.

Su gran profundidad, su gran tamaño, su corte limpio y su individualidad dan a la fachada esa condición de rostro representativo del edificio. El quiebro del eje de simetría para volver a recuperarlo en el hueco superior y, sobre todo, el encuentro de las dos ventanas no centradas en un inmaterial punto geométrico hacen de de la Sota un prodigioso equilibrista de la arquitectura. Es el prodigio de los equilibristas que, apoyándose cada uno en el siguiente, pero con los mínimos puntos de apoyo y saliéndose peligrosamente de la vertical gravitatoria, alcanzan al final del ejercicio un resultado - una figura - en equilibrio aunque en el límite de su ruptura. Es también el equilibrio tenso y a la vez aparentemente azaroso, volátil, de algunos dibujos de Paul Klee, en los que, como en el Gobierno Civil, la ligereza y virtual sencillez de la figura conseguida son el resultado de la compleja interacción de un sistema de fuerzas"⁶.

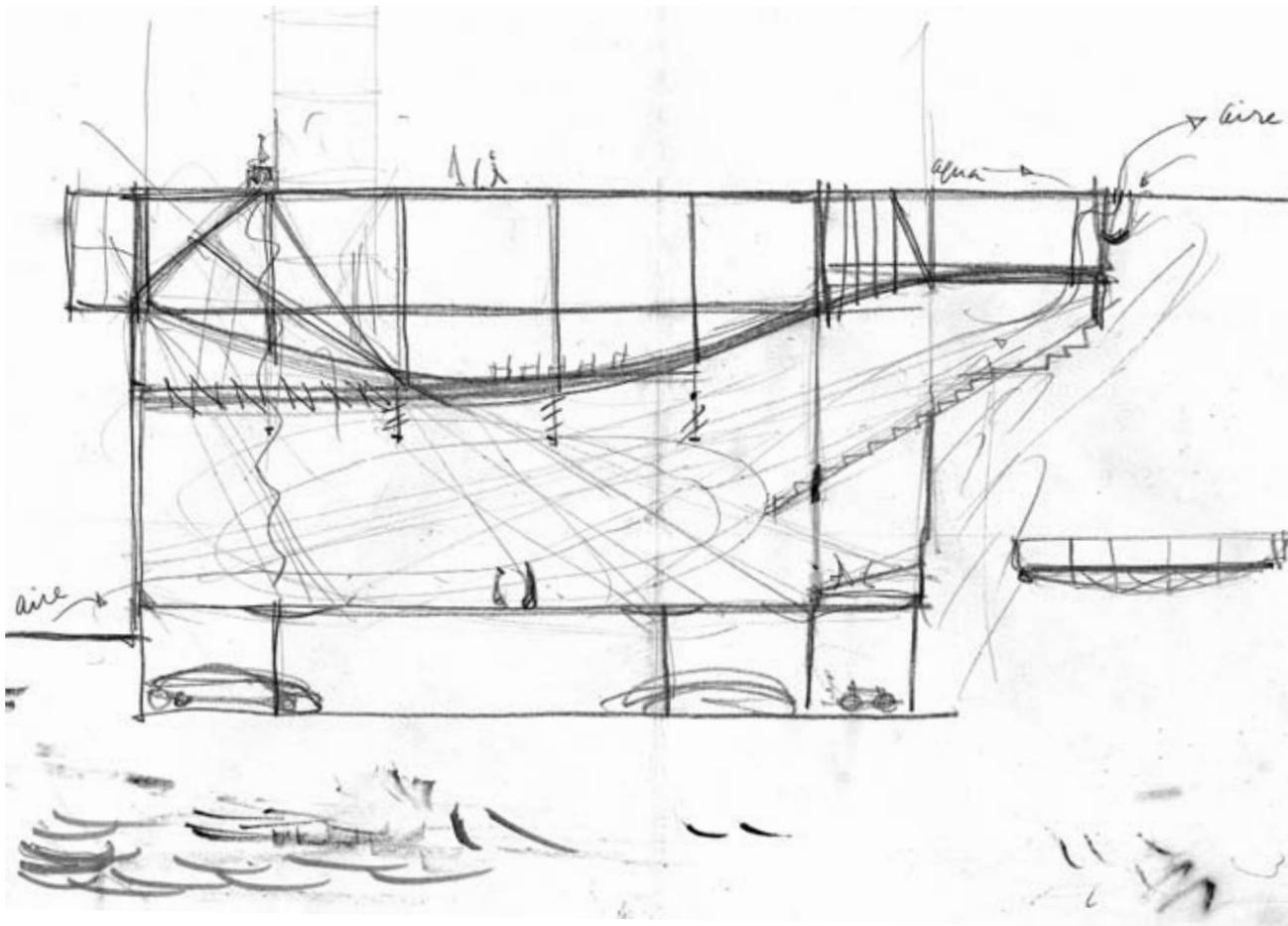
⁶ Juan Antonio Cortés: "Autonomía artística o determinismo funcional: el dilema de la forma en la arquitectura moderna". Conferencia pronunciada en el III Congreso Internacional de Docomomo. Barcelona, 14 al 17 de septiembre de 1994. Publicada como "Artistic Autonomy or Functional Determinism: The Dilemma of Form in Modern Architecture". En *Conference Proceedings. Third International Conference*. Barcelona: Iberian Docomomo, Docomomo International, 1996, págs. 18-26.







Schizzo di studio per la sezione della palestra



PERCORRENDO SOTA RIFLESSIONI SUL GIMNASIO MARAVILLAS

STRUTTURA

José Manuel López-Peláez

STORIA. AVVICINANDOSI ALL'INGRESSO

All'inizio degli anni settanta i religiosi di De La Salle, proprietari del Collegio "Nuestra Señora de las Maravillas" di Madrid, decisero di costruire un edificio polivalente sul terreno situato tra il campo giochi di fronte al collegio e la strada sul confine Sud dell'area.

L'incarico per il progetto della palestra del Collegio Maravillas arriva ad Alejandro de la Sota quando l'architetto, quarantasettenne, vanta già una ventina d'anni di attività professionale. Pochi mesi prima aveva terminato il Gobierno Civil a Tarragona, premiato al Concorso Nazionale del 1957. Questa breve cronologia è importante perché fa riferimento ad un momento storicamente significativo per l'architettura spagnola: il cambio di decade. L'Architettura Moderna, dopo un lento processo che durava ormai da vent'anni, ovvero dalla Guerra Civile, si stava finalmente affermando ed era nell'aria una generale inversione di tendenza. Si trattava di un momento importante anche per lo stesso Don Alejandro, i cui progetti erano nel frattempo maturati verso posizioni di maggior chiarezza e solidità.

La progettazione del Gimnasio avviene in un momento fortunato, in cui confluiscono positivamente luogo e programma, esperienza e tempo. Le *difficoltà* insite nel problema stesso che l'architetto è chiamato a risolvere sembrano convertirsi in stimoli utili a rafforzare le sue idee e ad affinare il suo approccio.

Non esistono molte notizie circa le relazioni iniziali tra Sota e la direzione del Collegio che spieghino le circostanze dell'assegnazione dell'incarico o che chiariscano esattamente le necessità della proprietà; sono però chiari i termini generali del problema cui il nuovo edificio avrebbe dovuto rispondere. Il Gimnasio si sarebbe dovuto co-

struire su un terreno caratterizzato da un'accentuata pendenza verso Sud-Est e localizzato di fronte ad un campo da gioco già esistente. Alcuni documenti dell'epoca ci mostrano l'aspetto del luogo: l'area, di pianta trapezoidale e profonda una trentina di metri, presentava un dislivello di dodici metri tra la quota del campo da gioco e la strada, che a sua volta scendeva in direzione Est-Ovest. Verso la strada il sito presentava un alto muro con nicchie: una *facciata* lunga 58 metri e alta quasi tre piani. L'edificio non poteva che rimanere incastrato tra il fondo dell'area e i due muri di confine laterali.

Il modo in cui l'edificio *si incastra* nel luogo è spiegato in maniera molto chiara nel famoso schizzo della sezione. Questo schizzo spiega il *principio generale*, che risolve contemporaneamente tutti gli aspetti del problema. L'intento iniziale di Sota è evidente: estendere il campo da giochi esistente. Nonostante l'operazione di far avanzare la piattaforma esistente al di sopra del terreno in pendenza appaia incomprensibile, poiché non fa che accentuare la differenza di altezza con la quota più bassa, è proprio questo espediente che consente di creare il luogo in cui andrà a collocarsi l'edificio. Questo *vuoto accogliente* viene riempito con il Gimnasio, che si estende nelle tre direzioni dello spazio arrivando ai limiti definiti dall'allineamento con la strada e dai confini laterali.

Tale idea può essere interpretata come una operazione di *completamento* dello spazio attraverso una serie di meccanismi che, a partire da una intelligente interpretazione del *programma*, attivano le specificità del luogo: il muro di contenimento, le travi e le aule al loro interno, i campi da gioco su piani diversi, i sistemi di ventilazione e soleggiamento, ecc., diventano soluzioni semplicemente logiche e non elementi forzosi impiegati per la



risoluzione di un problema. L'edificio è concepito come un *ponte di attività* che si radica nel sottosuolo e colma il dislivello tra la strada e il campo da gioco del Collegio, il cui ampliamento definisce appunto il tetto stesso del Gimnasio.

Fotografie dell'edificio in costruzione ci mostrano le grandi travi reticolari di venti metri che vengono innalzate tramite esili carrucole, o sequenze serrate di profili metallici come parte di uno spettacolare scheletro che sarebbe stato poi rivestito con materiali innovativi. Quelle immagini avranno senz'altro provocato la curiosità e lo stupore della gente che le osservava (si trattava peraltro del primo edificio con struttura totalmente metallica realizzato a Madrid).

Il contrasto tra la tecnica con cui venne realizzato il Gimnasio e i mezzi precari della nostra tecnologia a quell'epoca rende manifesti contemporaneamente sia l'*avventura costruttiva* che una tale opera rappresentò, sia l'ottimismo e la fiducia (Sota direbbe l'*incoscienza*) che le diedero vita. Diversamente avveniva fuori dalle frontiere spagnole, dove è possibile individuare progetti che appartengono con maggior coerenza al loro contesto storico e che è più facile leggere come frutto dei mezzi e delle capacità tecniche di un certo paese. Esempio di ciò potrebbe essere la Facoltà di Ingegneria di Leicester, di James Stirling, progettata nel 1960 e terminata un anno dopo il Gimnasio.

Il Gimnasio Maravillas venne inaugurato nel 1962, e le immagini del tempo, vecchie ormai di più di trenta anni, ci mostrano la sorprendente freschezza dell'edificio, forse a suo tempo poco apprezzato, ma divenuto col tempo un punto di riferimento, visita obbligatoria per generazioni di architetti.

Studiando le opere di Alejandro de la Sota è possibile

Fotografia del cantiere: la posa delle travi

scoprire come certi principi siano ricorrenti: l'importanza della disposizione *funzionale*, la chiarezza costruttiva, il valore attribuito ai materiali più innovativi, la *leggerezza*, ... In questo senso il Gimnasio diviene una sorta di crogiolo in cui tutti questi principi vengono raffinati. Tanto il movimento attraverso l'edificio quanto le relazioni tra le sue differenti parti avvengono in modo *inevitabile* rispetto alla logica del programma; ogni elemento trova una precisa collocazione come se si trattasse di un *puzzle* che mano a mano va completandosi.

Oggetto dell'incarico era solamente un campo polisportivo, ma la proposta include una ulteriore pista di hockey nel seminterrato (che più tardi verrà trasformata in piscina), le aule e i locali che trovano spazio tra le travi e l'ampliamento del campo da gioco all'aria aperta esistente. Il progetto non viene determinato dalle circostanze ma si propone come una risposta *naturale*, fatto questo che contribuisce alla credibilità del risultato. I *nuovi materiali* (lamiera metallica "Pegaso", pannelli in fibra di legno-cemento, "Viroterm", vetri di differenti classi, ecc.) non vengono solo impiegati come risposta obbligatoria allo "spirito del tempo" ma, soprattutto, perché permettono di indagare una nuova sensibilità grazie alla quale le loro qualità *industriali* possano essere trasformate dal modo specifico in cui vengono trattati e utilizzati. La giustapposizione *semplice*, i riflessi, l'attenzione ai dettagli, fanno sì che le parti formino un unico tessuto e si articolino con esattezza assoluta.

Arrivando al Gimnasio dalla strada si dovrà attraversare obliquamente il cancello, un ingresso creato quasi *per assenza*, ... e da questo luogo in penombra di dimensioni ridotte scendere alcuni gradini, lungo un percorso che, di nuovo in modo obliquo, conduce alla porta, la cui altezza è minima. A Don Alejandro piaceva l'idea







Schizzo di studio per la pianta

Dettaglio dello schizzo: studi per lo spazio interno della palestra

di rimpicciolire l'ingresso: "attraverso 1,90 m. passano quasi tutti". Poi viene la sorpresa dell'interno: uno spazio allo stesso tempo vasto e comprensibile in un solo sguardo, modellato dalla luce e dai riflessi, che lo fanno sembrare diverso di momento in momento. Sopra il piano interrato, che accoglie l'acqua della vasca della piscina, si mescolano tutti gli altri elementi: il fuoco della luce, la terra contenuta dal muro, l'aria in tutte le direzioni; tuttavia è la quinta sostanza, l'etere, quella fondamentale: si manifesta soprattutto in quell'atmosfera vaporosa che era già evidente nei primi schizzi di progetto e che ora, qui, può davvero essere percepita come esperienza reale.

L'intensità di questo spazio interno, il suo fascino, potrebbe sviare la nostra attenzione da altri temi importanti come, ad esempio, la sensibilità con cui l'edificio si inserisce nel luogo o l'idea di scala urbana su cui lavora. La facciata, il cui liscio basamento in mattoni segue precisamente l'allineamento stradale, è proporzionata in relazione all'altezza delle costruzioni adiacenti: la linea di gronda dell'edificio a Est viene prolungata, mentre la progressiva altezza che il Gimnasio acquisisce mano a mano che la strada scende viene compensata dalla frammentazione del volume con i miradores e dallo scarto delle superfici vetrate. Scala, figura e materiali determinano la condizione urbana dell'edificio. Mattoni e vetro creano una relazione di accordo e indipendenza rispetto al luogo; la linea di incontro tra i due materiali si situa all'incirca all'altezza del muro preesistente, come se si trattasse di raccordarsi ad una antica presenza.

L'edificio ha due facciate. Una virtuale verso il cielo, ovvero la copertura che fa da connessione con la parte antica del Collegio, con le grate per la ventilazione e la raccolta dell'acqua e i lucernari di vetrocemento. L'altra, che determina carattere e aspetto del Gimnasio, si

presenta come una sovrapposizione di bande orizzontali cucite l'una all'altra tramite sottili relazioni dimensionali e costruttive, attentamente impilate l'una sull'altra, in equilibrio sulla strada in pendenza. Evitando l'impatto smisurato che un polisportivo avrebbe potuto avere, l'edificio sembra possedere la giusta scala.

ANALISI. GIOCARE CON IL GIMNASIO

Nel Gimnasio del Collegio Maravillas si cristallizzano i principi fondamentali di Alejandro de la Sota; si potrebbe pensare che i motivi profondi di tutta la sua produzione vengano qui condensati. Per questo è interessante studiare questo edificio in modo obiettivo, decontestualizzato e sistematico, provando un metodo attraverso il quale questi principi vengano indagati e possano essere espressi.

Il procedimento che qui si propone consiste nell'immaginare che il Gimnasio possa essere collocato, al pari di una funzione geometrica, all'interno di un sistema di coordinate e nell'indagare cosa succeda su ciascuno dei tre assi, le tre direzioni dello spazio, stabilendo la semplificazione (accettabile in un *gioco scientifico*) di considerarle tra loro indipendenti.

Longitudinalmente (lungo l'asse x) poniamo il *principio di ripetizione*. L'edificio appoggia su una sequenza strutturale formata da travi di venti metri di luce, disposte ortogonalmente rispetto alla strada e che si ripetono ogni sei metri: un modulo questo che di per sé tenderebbe sia ad oltrepassare la dimensione del sito che a regolarizzarlo. Questo fatto è evidente nell'incontro tra le travi e il muro di confine sul lato Ovest, dove la struttura si mantiene parallela a se stessa senza risentire dell'obliquità dell'area.

In questo senso possiamo dire che Sota avrebbe pre-



ferito lavorare su un'area di forma rettangolare, e di fatto tentò, senza riuscirci, di far permutare l'estremità Ovest del terreno. Il piccolo palco situato in questo punto non solo crea lo spazio necessario, al di sotto, per un accesso diretto dalla strada al seminterrato, ma contribuisce anche a mascherare l'irregolarità dello spazio interno.

Quando Sota commenta questo punto è solito far riferimento a quell'approccio progettuale opposto che si nutre dalle complicazioni geometriche; parla con ironia della (inutile) necessità di utilizzare forme ricercate e scherza sull'"ispirazione" che certi architetti avrebbero trovato in questa stessa linea obliqua che qui, a lui, veniva imposta.

Nel Gimnasio il *principio di ripetizione* si manifesta principalmente nelle relazioni tra pianta e alzato, dove il modulo viene impiegato come criterio ordinatore. Grazie ad esso, ogni singolarità diviene variazione rispetto alla norma data, fatto questo che contribuisce a accentuarne il carattere puntuale.

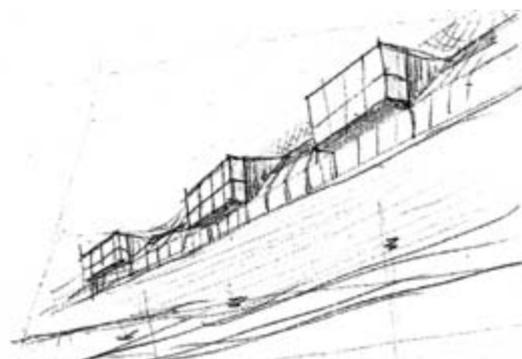
Con il principio di *ripetizione* hanno a che vedere i principi di *semplicità* e di *unità* spaziale, molto importanti per Alejandro de la Sota: "il mondo è una scacchiera". Ciò implica l'impiego di un ridotto numero di elementi, la cui intensità è rafforzata proprio dalla loro esiguità numerica, e spiega le sottili connessioni che mettono in relazione le varie parti, come succede nella facciata, dove la suddivisione del modulo principale in sottomoduli dimensiona i serramenti, i miradores o la distanza tra i pali di sostegno della rete metallica che coronano l'edificio. È lo stesso Sota ad affermare questa necessità di autodisciplina nel momento in cui parla della linea che divide le due diverse textures di mattoni del basamento come della "unica linea capricciosa del Gimnasio", aggiungendo inoltre che la loro vibrazione viene prodotta

come "in una partitura di Bach".

In relazione alla *ripetizione* sono anche i principi di *modularità* e *regolarità*, strumenti necessari per conseguire chiarezza costruttiva e funzionale; da questo approccio *moderno* derivano anche serialità e industrializzazione che, fondate sulla precisione, consentono di tenere sotto controllo eventuali casualità e di fabbricare le parti in officina e montarle poi in cantiere: si tratta di un'architettura *fisica*, fatta di elementi giustapposti, riconoscibili e smontabili, in opposizione ad una architettura *chimica*, formata da elementi che *fanno reazione* e perdono le loro entità individuali.

Questo sguardo sull'asse longitudinale del Gimnasio mette in luce inoltre un significato cinetico, anch'esso in relazione con il *principio di ripetizione*: così l'ingresso non è frontale, ma avviene con uno scarto rispetto all'andamento lineare della strada; e così pure tutti i flussi di movimento interni all'edificio seguono questa stessa direzione. Lo stesso Sota, dovendo scegliere quali fotografie mostrare dell'esterno del Gimnasio, preferisce le viste oblique, oppure, in qualche immagine frontale, fa entrare nell'inquadratura le automobili che, macchie sulla facciata, letteralmente riproducono il movimento interno, da un estremo all'altro del campo di gioco.

Per continuare, guardiamo ora il Gimnasio dal punto di vista del suo asse trasversale (l'asse y): ovvero nel senso della profondità del corpo di fabbrica. Per far ciò osserviamo le piante e le sezioni trasversali, dove con più chiarezza è resa manifesta la decisione di "costringere" lo spazio tra il piano definito dalla strada e, sul lato opposto, il muro di contenimento. Ciò determina una sorta di *compressione* spaziale che si trasmette a tutte le parti dell'edificio; nella stessa materia che lo costruisce è possibile individuare questo effetto di *schacciamento*.



Dettaglio dello schizzo: studio del fronte su strada

Conseguenza di tale azione è la *planarità*, in base alla quale i materiali vengono presentati con il minimo spessore possibile, alla ricerca di un'apparente *levigatezza*, e secondo la quale è come se ogni parte tendesse a costruire un piano ideale. Se si osserva una sezione trasversale, lo "spanciamento" delle travi potrebbe essere letto non tanto come la figura generata dall'applicazione dei carichi, quanto come l'effetto della deformazione prodotta dalla compressione orizzontale applicata sui suoi estremi. Possiamo immaginare che sia stata questa stessa pressione ad aver generato la pendenza esagerata della gradonata, piegandola gradualmente verso il muro di contenimento, la cui parte superiore vibra per lasciar uscire l'"aria" prodotta da tale sforzo. È quella stessa "aria" che compare disegnata nello schizzo iniziale, che mostra la respirazione trasversale dell'edificio e che, nella sua forma più eterea, impregna lo spazio interno del Gimnasio, dove si percepisce un'"atmosfera" paradossalmente evanescente e palpabile allo stesso tempo.

Osservando la pianta del Gimnasio da questo punto di vista si potrebbe immaginare che l'area in origine non fosse stata trapezoidale ma rettangolare, e che la forma obliqua sia stata prodotta dallo stesso effetto di compressione laterale, nel momento in cui le diverse linee ideali di questo piano si sono trovate a slittare l'una sull'altra. Come conseguenza di ciò, i muri laterali presenterebbero una progressivo andamento diagonale e, per tanto, la facciata e il muro di contenimento risulterebbero come più vicini. Il principio di *planarità* è connesso al tipo di *finitura* con cui Sota lavora materiali e dettagli, e si esprime tanto nel suo modo di disegnare che di costruire. I profili metallici diventano linee di divisione che frammentano le superfici (per esempio nel tetto del campo polisportivo o nelle divisioni in campi minori che disegnano). Anche le

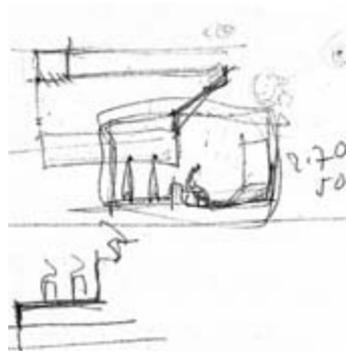
superfici letteralmente si smaterializzano, come succede con le protezioni in rete metallica a coronamento dell'edificio, o si configurano come piani virtuali, come avviene nella sequenza dei sostegni obliqui che reggono la linea superiore del lucernario.

È importante capire quanto questa *pressione* laterale ponga in vibrazione una serie di elementi senza che questi raggiungano una posizione di equilibrio. Per esempio, le pieghe della lamiera dei miradores, l'inclinazione del lucernario o gli arretramenti delle mensole che sostengono le reti metalliche, rivelano la presenza di un piano ideale, immateriale, su cui si condensa l'insieme della facciata del Gimnasio. Osservando attentamente le due textures di mattoni che disegnano il basamento si nota come la parte inferiore, rugosa, sporga leggermente rispetto a quella superiore, più liscia, fatto questo che manifesta lo "sforzo" per configurare un piano, "impossibile", che di nuovo si manifesta per assenza. Questa tensione perderebbe di interesse se la *planarità*, venisse invece prodotta in modo letterale.

La riduzione dello spessore materiale è anche in relazione con il principio di *leggerezza*, nonostante tale principio raggiunga il suo significato più forte lungo l'asse verticale del Gimnasio: l'asse z. Fare in modo che l'edificio pesi il meno possibile implica un preciso atteggiamento verso la forza di gravità apprezzabile, soprattutto, nell'alzato e nelle sezioni del Gimnasio. È famosa la domanda di Sota "*quanto pesa un edificio?*", come pure l'affermazione "*Non so fare un edificio pesante*". In entrambe si scorge la sicurezza che la materia sottile sia più potente di quella densa.

Nel Gimnasio la conquista della *leggerezza* passa attraverso l'impiego di materiali appunto leggeri, come profili metallici, lamiera piegata, vetro, legno, ecc. ma





Dettaglio dello schizzo: la gradonata della palestra
Vista della palestra dalla gradonata
Una delle aule inserite nella copertura della palestra





anche attraverso la loro disposizione. Le grandi travi sembrano appoggiare sul vetro, sembrano essere "sorrette" dalla luce e dai riflessi, altri elementi fondamentali della materia leggera. Lo stesso mattone, di per sé un materiale denso, è impiegato come se fosse privo di peso. Osservando la facciata dal basso in alto è possibile verificare come il basamento di mattoni non arrivi a toccare il suolo ma "appoggi" sull'aria. Più su, il piano di mattoni diventa di vetro, e il vetro si piega indietro per sfumare in una sorta di alone (costruito dai sostegni, dalle protezioni e dalle tele metalliche) che dissolve l'edificio nell'aria.

Se nuovamente ricordiamo il modo in cui si entra nel Gimnasio dalla strada, verifichiamo che l'effetto di compressione verticale in prossimità dell'ingresso contrasta con l'esperienza di espansione dello spazio interno, e ambedue sono azioni sull'asse z. Possiamo ora capire in modo diverso l'aria ascendente che Sota disegna in quel primo schizzo e sentirla come se si trattasse di una forza capace di far galleggiare la copertura. Questa pressione si manifesta nell'aria tersa che inonda tutto lo spazio interno.

Il salire all'interno dell'edificio ci porta lungo un percorso che vince la forza di gravità mano a mano che sale verso l'aria aperta dell'altro campo da gioco. Lo stesso percorso può anche essere fatto in senso opposto, dalla quota più alta verso l'esterno della strada, attraverso questa sorta di ponte aria-aria che il Gimnasio configura. In entrambe le direzioni l'aria ascendente e la gravità sono forze contrapposte che mirano ad equilibrare la sensazione della salita.

EPILOGO. PROVISORIO, DOPO UNA VISITA

I principi di cui abbiamo parlato possono essere utili a chiarire alcune questioni che riguardano sia in modo specifico il Gimnasio, che altri edifici di Alejandro de la Sota.

Il primo ha a che vedere con la categoria della perfezione. L'opera di Sota è in relazione costante con quella di Mies van der Rohe, personalità certamente molto importante per Don Alejandro; tuttavia l'idea di perfezione propria di Mies è molto diversa da quella espressa, ad esempio, nel Gimnasio. La perfezione qui è riscontrabile nei concetti di *finitura*, *regolarità* e *modularità* di cui abbiamo parlato, e tuttavia Sota crede che l'architettura non debba arrivare ad essere finita ma solo raggiungere quel punto che le infonde vitalità; è necessario capire fino a dove lavorare con i dettagli affinché l'energia in atto nel processo non svanisca. Don Alejandro dice che l'architettura deve essere in un certo qual senso *in deshabillé*, affermazione questa che lo allontana con forza dal mondo *high-tech* e stabilisce invece una relazione, magari in principio non evidente, con Le Corbusier.

Una seconda questione è in relazione con il contenuto stesso del Gimnasio: il *gioco*, non nel senso di ciò che riguarda il *carattere* dell'edificio ma in relazione con il processo stesso che origina la proposta. È stato detto che il Gimnasio rappresenta un momento di ottimismo nel lavoro di Sota: tale slancio positivo nasce dal suo atteggiamento nei confronti del problema da risolvere. Il rigore dell'architetto rispetto al programma non annulla il suo *sense of humor*, grazie al quale è capace di capovolgere lo stato delle cose e proporre soluzioni che, a prima vista, potrebbero sembrare strampalate. Nel momento in cui questa allegria viene trasferita alle opere si trasforma





Vista dell'interno della palestra

in freschezza, e forse è in essa che risiede gran parte del loro fascino. Fatto questo che può diventare uno spunto di riflessione per tutti quegli studenti di architettura che soffrono sul progetto. Don Alejandro afferma: *"non rido mai tanto quanto sul tavolo da disegno"*; questa risata è destinata a trasformarsi poi in un sorriso impercettibile davanti all'espressione stupita dell'interlocutore.

L'ultima questione riguarda il rapporto con il *tempo*, non nel senso storico di cui già si è parlato, quanto per ciò che riguarda la *durata* degli edifici. Sota afferma che il lascito dell'Architettura Moderna non saranno *tracce fisiche* ma *idee*. All'Architettura Moderna, particolarmente sensibile all'incuria e al disinteresse della società, non è consentito di invecchiare *onorevolmente*, come a quella costruita in pietra; tuttavia, se ben mantenuta o restaurata, ha la capacità di recuperare facilmente quella *freschezza* e quella *giovinezza* iniziali. Il Gimnasio è stato usato intensamente e a lungo, ma resiste alla vecchiaia meglio di altre opere Moderne, nonostante abbia subito trasformazioni e parte della sua materia si sia deteriorata (dice Sota. *"i corpi si deteriorano, rassegnati Greta Garbo!"*).

Don Alejandro, in occasione di una mostra di suoi disegni che si inaugurò a Barcellona nel Maggio del 1985, poco prima che la facciata dell'edificio venisse restaurata per la prima volta, parlò dell'antichità del Gimnasio. Per questa occasione preparò uno scritto che diceva: *"Il Gimnasio Maravillas ha ventidue anni. Non so perché nel 1960 lo pensai così, ma so che non mi dispiace averlo fatto. Credo che il non fare Architettura sia un modo per farla, e tutti noi che non la facciamo avremo fatto per lei più di quelli che, una volta imparata, la continuano a fare. In quel momento venne risolto un problema e oggi l'edificio continua a funzionare, sembra*

*che a nessuno manchi l'architettura che non ha."*¹

Oggi, 9 Settembre, ho visitato nuovamente il Gimnasio con Alejandro de la Sota e altri amici. Don Alejandro, quasi ottantenne, si muove su una leggera sedia a rotelle. L'edificio, sotto la sua supervisione, è nuovamente in restauro: i lavori comprendono sia la facciata che gli spazi interni. Alcuni pezzi sono smontati (*Architettura fisica*) e rivelano in parte la nuda struttura, nervi tesi che ricordano quel momento, all'inizio degli anni Sessanta, quando il Gimnasio si stava costruendo.

Le parti metalliche vengono sostituite con altre nuove, di disegno più preciso, il ferro viene sostituito con alluminio laccato, e i giunti tra i vari pezzi, originariamente realizzati in maniera artigianale, utilizzano oggi la tecnologia attuale.

L'edificio non è più *in deshabillé*, ha acquisito un'immagine tecnicamente più finita. Nuovi intonaci e concezioni di colori configurano la sua rinnovata presenza.

Don Alejandro commenta: *"Il Gimnasio resiste"*. Probabilmente resiste anche la sua *perfezione*.

¹ Questo testo fu preparato da Alejandro de la Sota per l'esposizione dei suoi disegni alla galleria C.R.C. di Barcellona nel Maggio 1985. Durante l'inaugurazione de la Sota appese alla parete lo scritto, vicino ai disegni del Gimnasio.







RECORRER SOTA REFLEXIONES EN EL GIMNASIO MARAVILLAS

José Manuel López-Peláez

HISTORIA. UNA APROXIMACIÓN A LA ENTRADA

A principios de los años sesenta los religiosos de La Salle, propietarios del Colegio "Nuestra Señora de las Maravillas" de Madrid, habían decidido construir un edificio polideportivo en los terrenos situados entre el campo de juegos que se extendía delante del colegio y la calle tangente en el lindero sur.

El encargo de proyectar un Gimnasio para el Colegio Maravillas llegó a Alejandro de la Sota cuando tenía 47 años y llevaba aproximadamente 20 de trabajo profesional. Pocos meses antes habían finalizado las obras del Gobierno Civil de Tarragona, un proyecto premiado en el Concurso Nacional del año 1957. Esta cronología tiene importancia porque se refiere a un momento históricamente significativo para la arquitectura española: el cambio de década. La Arquitectura Moderna parecía ya afianzada después de un lento proceso de veinte años (tras la Guerra Civil) y se adivinaba un cambio general de tendencia. También era un momento esencial para Don Alejandro cuyos planteamientos se habían decantado hacia una posición de mayor claridad y firmeza.

Por ello, el proyecto del Gimnasio se produce en una ocasión afortunada donde inciden favorablemente lugar, demanda, experiencia y tiempo. Incluso las *dificultades* del problema parecen convertirse en estímulos que sirven para reforzar las ideas y afianzar la actitud del arquitecto.

No existen muchos datos que se refieran a las relaciones iniciales entre Sota y la dirección del Colegio, que expliquen la definición concreta del encargo o lo que la propiedad exactamente quería, pero en términos generales los problemas que debía resolver el edificio sí están claros. El Gimnasio se construiría en un terreno

con fuerte pendiente hacia el S.E. situado delante del campo de juegos que ya existía. Algún documento de la época nos muestra el aspecto de aquel lugar: el solar, de planta trapezoidal con treinta metros de anchura, tenía un desnivel de doce metros entre la cota del campo de juegos y la calle, la cual también descendía en dirección Este-Oeste. El solar estaba cerrado hacia la calle mediante un gran muro con hornacinas: una *fachada* de 58 metros de longitud y casi tres plantas de altura. Por tanto, el edificio quedaría encerrado entre el fondo y las dos medianeras laterales.

La forma de *encajar* el edificio en el lugar queda expresada por completo en el conocido croquis de su sección. Este dibujo explica la *idea global* que resuelve todos los problemas al mismo tiempo. La actuación que Sota propone es inicialmente muy sencilla: extender el campo de juegos que ya existe. Esa acción de avanzar la plataforma horizontal sobre el terreno inclinado parece incomprensible por cuanto acentúa la diferencia de altura con respecto a la cota más baja, pero ello se aprovecha para crear el lugar donde va a instalarse el edificio. Este *vacío capaz* se llena con el Gimnasio que se extiende en las tres direcciones del espacio llegando hasta los límites definidos por la alineación de la calle y las medianeras.

La propuesta puede entenderse como una operación de *completamiento* del espacio mediante una serie de mecanismos que, desde la comprensión inteligente del *programa*, activan las condiciones del lugar: el muro de contención, las cerchas peraltadas con aulas en su interior, los distintos planos de juegos, los sistemas de ventilación y soleamiento, etc. Los cuales no son elementos forzados por la resolución de problemas, sino soluciones simples y lógicas. El edificio se concibe como un *punte de*



pag. prec. Vista del fronte su strada: Oiza e Sota sulla Castellana
 La biblioteca al piano superiore
 Vista della sequenza delle aule del piano superiore

actividades que se hunde (arraiga) en el subsuelo y salva el desnivel entre la cota más baja de la calle y el campo de juegos del Colegio cuya ampliación define el techo del Gimnasio.

Fotografías del edificio en construcción nos muestran las grandes cerchas tubulares de veinte metros elevándose mediante sencillos polipastos, o secuencias muy precisas de perfiles metálicos como parte de un esqueleto espectacular que comenzaba a envolverse con materiales novedosos. Esas imágenes provocaban, seguramente, curiosidad y asombro en la gente que las observaba (era el primer edificio con estructura totalmente metálica que se realizaba en Madrid).

El contraste entre la forma de realizar el Gimnasio y los medios precarios de nuestra tecnología en aquella época manifiesta la *aventura constructiva* que suponía esta obra y también el enorme optimismo y confianza (Sota diría *inconsciencia*) que animaban tal acción. Incluso cuando buscamos intereses similares fuera de nuestras fronteras nos encontramos con propuestas que se encajan con mayor coherencia en sus propias circunstancias históricas y se entenderían más directamente relacionadas con los medios y la capacidad técnica de un país. Ejemplo de ello puede ser el edificio para la Facultad de Ingeniería de Leicester, de James Stirling, que también se proyectó en 1960, aunque se terminó un año después que el Gimnasio.

El Gimnasio Maravillas se inauguró en el año 1962 y las imágenes de aquel momento, con más de treinta años de antigüedad, nos muestran esa pieza de sorprendente frescura, quizá menos valorada en su momento, que se convirtió después en punto de referencia y motivo de visita obligada para las generaciones siguientes.

Al estudiar las obras de Alejandro de la Sota es posible

descubrir ciertas ideas a las que se hace referencia constante: la importancia de la disposición *funcional*, la claridad constructiva, el valor de los nuevos materiales, la *ligereza*,... En este sentido el Gimnasio se convierte en un crisol donde todas esas ideas son refinadas. Tanto el movimiento por el edificio como las relaciones entre las diferentes partes se producen de manera *inevitable* desde la lógica del programa; cada elemento está encajado en su lugar preciso como si se tratara de un *puzzle* que fuera completándose con cada acción.

El encargo pedía al arquitecto solamente una pista polideportiva, pero la propuesta incluye además otra pista de jockey en el semisótano (que posteriormente se transformó en piscina), las aulas y locales entre las cerchas además de la ampliación del campo de juegos al aire libre. El proyecto no se concibe como una situación forzada por las circunstancias sino que es una respuesta *natural*, lo que contribuye a la credibilidad del resultado. Los *nuevos materiales* (chapa metálica "Pegaso", virutas de madera prensadas con cemento, "Viroterm", vidrios de diversas clases, etc.) no sólo se emplean por una obligación con el "espíritu del tiempo" sino, sobre todo, porque permiten indagar en una sensibilidad nueva desde la que su cualidad *industrial* puede transformarse por la manera concreta de ser tratados y utilizados. Las yuxtaposiciones *simples*, los reflejos, la atención a cada fragmento, consiguen que las partes formen un tejido único y se articulen entre sí con exactitud absoluta.

Quien llegue al Gimnasio desde la calle deberá atravesar oblicuamente su verja, una entrada situada casi *por ausencia*,... y desde este umbral de dimensión ajustada descender unos peldaños recorriendo el camino que, otra vez de forma sesgada, conduce a la puerta cuya altura



está ajustada al máximo. A Don Alejandro le gusta esa medida estricta de la entrada: “por 1,90 m. pasan casi todos”. Después se producirá la sorpresa del interior: un espacio al mismo tiempo extenso y abarcable, matizado por luz y reflejos que lo hacen parecer distinto en cada momento. Sobre el sótano, que contiene el agua de la piscina, se mezclan los elementos restantes: fuego de luz, tierra contenida por el muro y aire en todas direcciones, pero la quinta sustancia, el *éter*, es la fundamental y se manifiesta sobre todo en la atmósfera *vaporosa* ya dibujada por Sota en aquellos primeros croquis del proyecto y que puede percibirse ahora como experiencia real.

La intensidad de este interior, la atracción que produce, pudiera desviar nuestra atención de otros temas importantes como, por ejemplo, la sensibilidad con que el edificio se sitúa en el lugar y la idea de escala urbana que se plantea. La fachada, cuyo zócalo terso de ladrillo sigue estrictamente la alineación de la calle, establece con las construcciones colindantes una proporcionada relación de alturas: se prolonga la línea de cornisa del edificio situado en el lado Este, pero la progresiva altura que adquiere el Gimnasio al descender la calle se compensa mediante la fragmentación del volumen con los miradores y el quiebro de los planos de vidrio. Escala, silueta y materiales confieren a la propuesta su condición urbana. El ladrillo y el vidrio crean una relación de alianza e independencia con respecto al lugar, e incluso la línea de encuentro entre ambos materiales se sitúa aproximadamente a la altura del muro que ya existía antes de construir el Gimnasio, como si tratara de recordarse una antigua presencia.

El edificio tiene dos fachadas. Una virtual hacia el cielo que es la cubierta con la conexión desde el antiguo colegio, las rejillas para ventilar y recoger agua y los lucernarios de

hormigón translúcido. La otra, que configura el carácter y aspecto del Gimnasio, se presenta como superposición de bandas horizontales cosidas mediante sutiles relaciones métricas y constructivas y cuidadosamente apiladas en equilibrio estable sobre la calle en pendiente. El edificio se percibe con la escala justa evitando la presencia desmesurada que un “polideportivo” pudiera producir.

ANÁLISIS. JUGAR CON EL GIMNASIO

En el Gimnasio del Colegio Maravillas se cristalizan las ideas fundamentales de Alejandro de la Sota; podría pensarse que los motivos profundos de toda su obra están aquí condensados. Se trata ahora de entender este edificio de una manera objetiva, descontextualizada y sistemática, probando un método mediante el cual esas ideas se activen y puedan ser expresadas.

El procedimiento que se propone consiste en suponer que el Gimnasio pudiera situarse en un sistema de coordenadas (como si se tratara de una función geométrica) e investigar lo que sucede en cada uno de los tres ejes, las tres direcciones del espacio, estableciendo la simplificación (aceptable en un juego *científico*) de considerarlas independientes entre sí.

En el sentido longitudinal (el *eje x*) puede apreciarse la *idea de repetición*. La propuesta se apoya en una secuencia estructural formada por cerchas de veinte metros de luz, ortogonales a la calle, que se repiten cada seis metros: este módulo tendería a sobrepasar la dimensión del solar y también a hacerlo regular. Ello es evidente en el encuentro de las cerchas con la medianera del lado Oeste, donde la estructura se mantiene paralela a sí misma sin acusar la oblicuidad del lindero.

En este sentido, Sota hubiera preferido que el solar





Particolare dei lucernari che illuminano palestra e aule

trapezoidal fuera rectangular, y de hecho intentó negociar la permuta de una franja de terreno en el lado Oeste, que finalmente no se consiguió. Así, el pequeño estrado que se dispone en este mismo extremo no sólo tiene la finalidad de permitir una entrada directa desde la calle al semisótano, sino también la de matizar esa irregularidad del espacio interior.

Cuando Sota comenta este punto se suele referir a la actitud contraria que tanto se apoyaría en la complicación geométrica; habla con ironía de la necesidad (inútil) de emplear formas rebuscadas y bromea sobre la "inspiración" que algunos arquitectos habrían encontrado en la línea oblicua que a él, aquí, le venía impuesta.

En el Gimnasio esta idea de *repetición* se aprecia fundamentalmente en las relaciones planta-alzado, donde el módulo se emplea como un mecanismo de orden, de disciplina espacial. De esta manera, cualquier singularidad se va a producir como alteración de la norma, lo que contribuirá a reforzar su carácter puntual.

Con la idea de *repetición* tienen que ver las de *simplicidad* y *unidad* espacial, muy importantes para Alejandro de la Sota: "El mundo en una retícula". Ello implica el empleo de pocos elementos que adquieren intensidad en su escasez; o la presencia de ese hilo de conexión que relaciona unas partes con otras, como ocurre en la fachada donde la partición repetida del módulo dimensiona las carpinterías, los miradores o las cerchas equidistantes que coronan el edificio. Sota habla de esa necesidad de autodisciplina al referirse a la línea que divide las dos texturas del zócalo de ladrillo como "la única línea caprichosa del Gimnasio", y dice que su vibración se produce como "en una partita de Bach".

También relacionadas con la *repetición* aparecen las

ideas de *modulación* y *regularidad* como instrumentos necesarios para conseguir la claridad constructiva y funcional; de esa actitud *moderna* también procede la voluntad de seriación e industrialización. La coordinación métrica supone controlar lo casual y se apoya en la precisión, en la posibilidad de fabricar las partes en taller y ajustarlas en obra: arquitectura *física* de piezas yuxtapuestas, reconocibles y desmontables en oposición a la arquitectura *química*, formada por elementos que "reaccionan" entre sí y pierden su entidad individual.

Esta mirada sobre el eje longitudinal del Gimnasio descubre un sentido cinético que, en definitiva, tiene que ver con la *repetición*. Así, la entrada no es frontal sino que se produce como una desviación del recorrido lineal desde la calle; y todo el sistema principal de movimientos por el edificio sigue esta misma línea. Incluso cuando Sota muestra fotografías exteriores del Gimnasio prefiere las visiones oblicuas o, en alguna imagen frontal, incluye los coches como manchas delante de la fachada que reproducen literalmente el movimiento en el interior del campo de juegos, de un extremo a otro, entre las metas de una competición.

Se propone a continuación mirar el Gimnasio desde el eje transversal (el eje y): en el sentido de su profundidad. Se pueden observar para ello las plantas y la secciones transversales, donde se manifiesta con más claridad la decisión de "sujetar" el espacio entre el plano que define la calle y el muro de contención, al fondo. Esta actuación implica un esfuerzo de *compresión* espacial que, en el límite, llegaría a transmitirse hacia todas las partes del edificio, incluso hasta la misma materia que lo construye, donde también se detecta ese efecto de *aplastamiento*.

La consecuencia de tal acción es la *planitud*. Según esta

idea se desearía presentar los materiales con el mínimo espesor posible, buscando la apariencia de *tersura*, así como a concebir cada una de las partes como si tendieran a construir un plano ideal.

Si se observa una sección transversal, el "abombamiento" de las cerchas podría entenderse no tanto como el dibujo del funicular de las cargas, sino como un efecto de "pandeo" producido por el esfuerzo de presión horizontal en sus extremos. Esta misma presión habría llevado la grada hasta su pendiente exagerada, plegándola gradualmente hacia el muro de contención cuya parte superior vibra para dejar escapar el "aire" producto de este esfuerzo. Es el mismo "aire" que aparece dibujado en el croquis inicial, el cual muestra la respiración transversal del edificio y que, en su forma más etérea, impregna el espacio interior del Gimnasio donde se percibe esa "atmósfera" paradójicamente evanescente y palpable al mismo tiempo.

Al observar la planta del Gimnasio desde este punto de vista pudiera pensarse que quizá el solar no fuera en principio trapezoidal, sino rectangular, y que la forma oblicua fue producida por el mismo efecto de compresión lateral al "resbalar" entre sí las distintas líneas ideales de este plano. Como consecuencia de ello, las medianeras presentarían una progresiva oblicuidad y, por tanto, se iría produciendo una mayor aproximación entre la fachada y el muro de contención.

La idea de *planitud* se relaciona con la *finura* con que Sota trata los materiales y los detalles, y se expresa tanto en su forma de dibujar como de construir. Los perfiles metálicos se convierten en líneas divisorias que fragmentan superficies (por ejemplo en el techo de la pista polideportiva o en las sucesivas particiones de las carpinterías). También

las superficies se desmaterializan literalmente, como ocurre con las protecciones de tela metálica en la coronación del edificio, o se configuran como planos virtuales tal como sucede en la secuencia de tornapuntas que sostienen la línea superior del lucernario.

Pero es importante entender cuánto esta *presión lateral* pone en vibración una serie de elementos, sin permitir que se establezcan en una posición de equilibrio. Por ejemplo, los plegamientos de la chapa en los miradores, la inclinación del lucernario o los retranqueos de las ménsulas que sujetan las telas metálicas, revelan la presencia de un plano ideal, inmaterial, donde se condensa el conjunto de la fachada del Gimnasio. Al observar con detalle las dos texturas que forman el zócalo de ladrillo se aprecia que la parte inferior, rugosa, avanza ligeramente con respecto a la superior, más tersa, lo que manifiesta el "esfuerzo" por configurar un plano, todavía "imposible", que aún se manifiesta por ausencia. Esta tensión perdería su interés en cuanto la *planitud*, sólo posible en el límite, se produjera de forma literal.

Relacionada con el ajuste del espesor material está la idea de *ligereza*, aunque esa idea cobra su principal sentido en el eje vertical del Gimnasio: el *eje z*. Tratar de que el edificio pese lo menos posible supone una actitud ante la fuerza de gravedad que se aprecia, sobre todo, en el alzado y secciones del Gimnasio. Es conocida la pregunta que hace Sota: "¿Cuanto pesa un edificio?". También afirma: "Un edificio pesado, yo no se hacerlo...". En ambas se adivina la seguridad de que la materia sutil es más potente que la densa.

En el Gimnasio se plantea la conquista del objeto *liviano* no sólo por el empleo de materiales ligeros: perfiles metálicos, chapa plegada, vidrios, madera, etc. sino



Marcel Breuer, Caesar Cottage
Particolari dell'ingresso
Dettaglio del rivestimento in mattoni

también por la forma de disponerlos. Las grandes cerchas parecen sustentarse en el vidrio, se "sostienen" en la luz y los reflejos, también elementos importantes de la materia liviana. Incluso el ladrillo, un material denso, se emplea como si no pesara. Al observar la fachada en sentido ascendente se comprueba que el zócalo de ladrillo no llega a tocar el suelo: esta "apoyado" sobre aire. Más arriba el plano de ladrillo se hace de vidrio, el cual se pliega hacia atrás para prolongarse en un halo (construido por las cerchas, las protecciones y las telas metálicas) que disuelve el edificio en aire.

Si recordamos de nuevo la forma de entrar al Gimnasio desde la calle se comprueba que el efecto de compresión vertical en el acceso contrasta con la experiencia de expansión en el espacio interior y ambas son acciones sobre el eje z. Ahora puede sentirse de otra forma el aire ascendente que Sota dibujaba en el primer esquema y sentirlo como si se tratase de una fuerza capaz de mantener el techo flotando. Esa presión se manifiesta en el aire sutil que inunda todo este espacio interior.

La secuencia del tránsito ascendente por el interior del edificio nos lleva en un recorrido que vence lo gravitatorio hacia la salida en la cubierta, el aire libre del otro campo de juegos. El camino también puede hacerse a la inversa, desde la cota más alta hasta el exterior de la calle, por ese puente aire-aire que el Gimnasio configura. En ambas direcciones este aire ascendente y la gravedad son fuerzas contrapuestas que tienden a equilibrar la sensación del tránsito.

EPÍLOGO. PROVISIONAL, DESPUÉS DE UNA VISITA

Las ideas que se han expuesto ayudan a iluminar algunas cuestiones que surgen al estudiar el Gimnasio y también otros edificios de Alejandro de la Sota.

La primera tiene que ver con la categoría de perfección. La obra de Sota se relacionó en algún momento con la de Mies van der Rohe, y sin duda este arquitecto es muy importante para Don Alejandro. Pero la idea de perfección propia de Mies es muy distinta a la del Gimnasio. La perfección está presente en las ideas de finura, regularidad y modulación, que ya se comentaron, pero Sota piensa que la arquitectura no debe estar completamente acabada, sino encontrar ese punto que la dota de vitalidad; hay que saber hasta donde ajustar los detalles para que esa energía de lo que está en formación no se esfume. Don Alejandro dice que la arquitectura debe tener cierta desabillé. Esta proposición le aleja del High-Tech y, sin embargo, establece una relación con Le Corbusier, en principio menos evidente.

Una segunda cuestión se relaciona con el contenido mismo del Gimnasio: el juego, no en lo que se refiere a las consideraciones sobre el carácter del edificio sino a su relación con el proceso mismo que impulsa la propuesta. Se ha dicho que el Gimnasio representa un momento optimista en el trabajo de Sota, pero esa alegría surge de la actitud del arquitecto ante el problema. El rigor del arquitecto ante un programa no anula su sentido del humor, mediante el cual es capaz de dar la vuelta a las cosas y presentar ideas que pudieran parecer descabelladas a primera vista. Esa alegría llevada a las obras se transforma en frescura y quizá aquí radica una gran parte de su atractivo. También se convierte en un interesante punto de contraste para los





L'illuminazione della palestra

alumnos de arquitectura que actualmente sufren con el trabajo de proyectos. Don Alejandro afirma: "*Nunca me río más que delante del tablero de dibujo*"; esa risa se transformará después en una sonrisa imperceptible ante la expresión asombrada de su interlocutor.

La última cuestión se refiere a la consideración de lo *temporal*, no en su sentido histórico, que ya se trató, sino en lo que se refiere a la *duración* de los edificios. Sota dice que la Arquitectura Moderna no puede llegar al futuro *huellas* sino *ideas*, y también que es especialmente sensible a la desidia de la sociedad. Afirma, asimismo, que esta Arquitectura no puede envejecer con *heridas honrosas*, como la construida con piedras, pero cuando e limpia y restaura vuelve, muy fácilmente, a recobrar su *juventud* y su *frescura*. El Gimnasio se utilizó intensamente durante muchos años y resistió la *vejez* mejor que otras obras Modernas, aunque sufrió transformaciones y parte de su materia también se deterioró. (Sota dice: "*Los cuerpos se deterioran; ¡fíjate Greta Garbo!*").

Don Alejandro se refirió a la *antigüedad* del Gimnasio en una exposición de sus dibujos que se inauguró en Barcelona durante el mes de Mayo de 1985, muy poco tiempo antes de que la fachada del edificio fuera restaurada por primera vez. Para esta ocasión elaboró un escrito que dice así:

"El Gimnasio de Maravillas tiene ya veintidós años. No sé porqué en el año sesenta lo hice así, pero lo que si sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el no hacer Arquitectura es un camino para hacerla, y todos cuantos no la hagamos habremos hecho más por ella que los que aprendida la siguen haciendo. Entonces se resolvió un problema y hoy sigue funcionando, y me parece que

nadie echa en falta la arquitectura que no tiene"¹

Hoy, 9 de septiembre, he visitado, de nuevo, el Gimnasio con Alejandro de la Sota y otros amigos. Don Alejandro, a punto de cumplir ochenta y un años, se mueve en una liviana silla de ruedas. El edificio se está restaurando de nuevo, bajo su control, y las obras se extienden desde la fachada hasta zonas del interior. Algunas piezas están desmontadas (*Arquitectura física*) y se muestra en parte la estructura desnuda, nervios intensos, que otra vez recuerdan aquel momento, a principios de los sesenta, cuando el Gimnasio se construyó.

Las carpinterías metálicas se sustituyen por otras modernas de diseño muy preciso, el hierro deja paso al aluminio lacado y los encuentros entre piezas, contruidos artesanalmente en la propuesta primitiva, se transforman ahora en detalles de tecnología actual.

El edificio ha perdido algo de esa "desabillé" para adquirir una imagen técnicamente más asequible. Nuevas pinturas y concepciones de color distintas van a configurar su renovada presencia.

Don Alejandro me ha comentado: "*El Gimnasio resiste mucho*". Es probable que resista incluso la *perfección*.

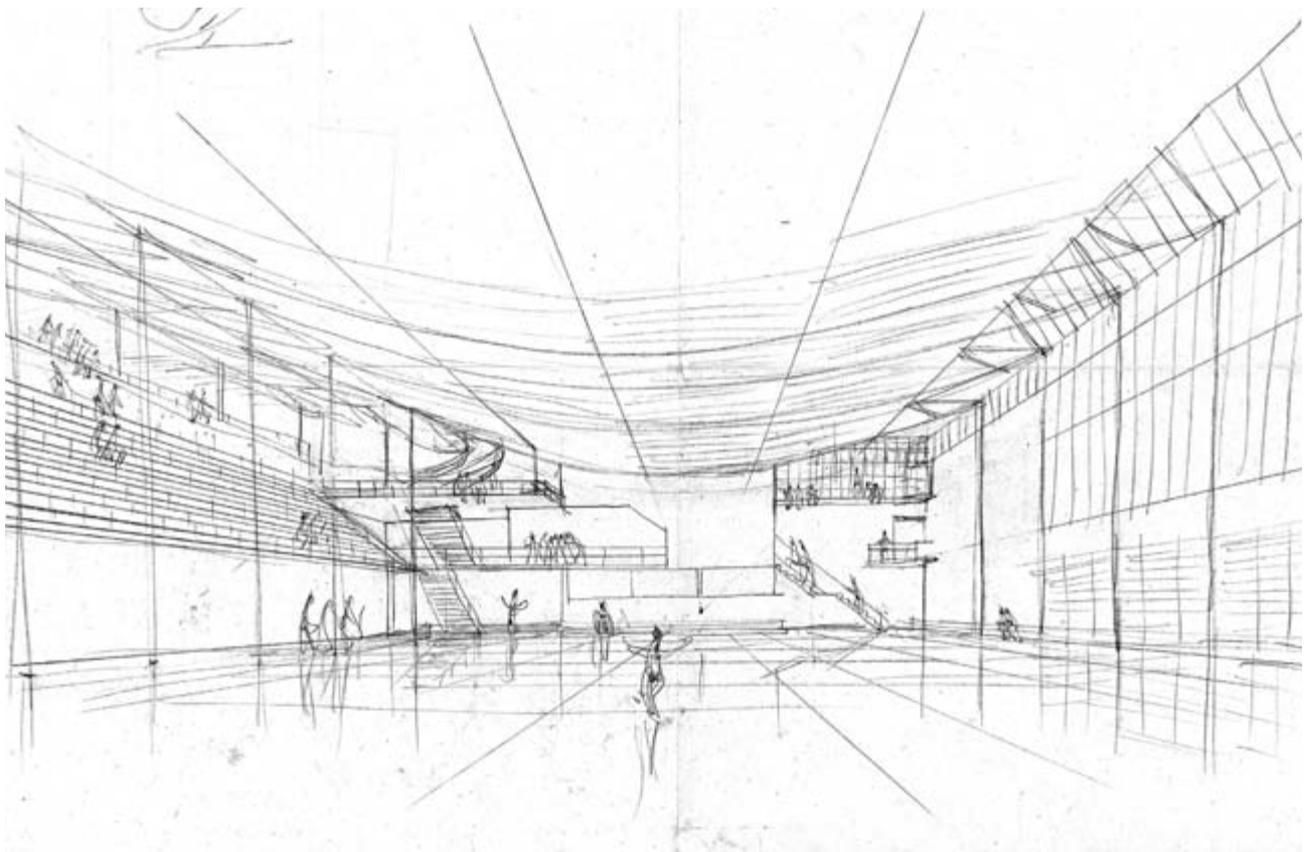
¹ Este texto fue elaborado por Alejandro de la Sota con motivo de la exposición de sus dibujos que tuvo lugar en la galería C.R.C. De Barcelona en mayo de 1985. Durante la inauguración Sota colocó en la pared el escrito junto a uno de los dibujos del Gimnasio.







Schizzo di studio per il vuoto del Collegio Maravillas



COSTRUIRE, ABITARE

I disegni di Alejandro de la Sota per l'urbanizzazione di Alcudia

Juan Navarro Baldeweg

Come variazioni di una serie, questi disegni possono considerarsi avvicinati progressivi a un'esperienza creativa che in essi difficilmente si conclude: in questo modo si chiarisce la posizione di Alejandro de la Sota rispetto all'architettura. Gli schizzi spontanei, a mano, per l'urbanizzazione di Alcudia, costituiscono un esercizio intenso di immaginazione creatrice. Si tratta di una serie che identifica e definisce uno spazio immaginario consacrato non solo alle forme, ma anche alla vita nella sua totalità: agli elementi costruttivi che generano e rendono possibile un'esistenza che in essi si intreccia. Il disegno presta un'attenzione inusuale a fattori non strettamente architettonici. Anzi, in questi schizzi è l'architettura che sembra occultarsi, svanire e diluirsi nella dimensione dell'aneddoto: è qui che l'attenzione deve scoprirla come sfondo quasi invisibile. Conviene dunque abbandonare ogni aspettativa e dimenticarsi dello scopo che di solito si attribuisce a questo tipo di espressione grafica: esplorare e sondare le forme e gli artefatti. In questi disegni l'architettura è un elemento residuale: una cristallizzazione in pieno flusso vitale.

I disegni rivelano un'invidiabile capacità artistica nell'assemblare elementi diversi in un unico slancio. Tutto pare risolversi in un andirivieni di osservazioni che coprono le distanze che li separano. Le case si definiscono in uno spazio geografico esteso, dettagliato e al tempo stesso intimo. Nell'insieme ci sono vedute da lontano, come a volo d'uccello, e altre ravvicinate, molto dettagliate, miopi. Viene rappresentata una sezione territoriale: ecco la collina, con le pendici bagnate dal mare; ma anche, dall'altra parte, l'erba del giardino, i fiori e gli alberi che circondano le case con rami e foglie. Lungo un itinerario aereo, si concatenano un primo piano, un piano medio ed uno lontano.

VUOTO

E il progetto, di conseguenza, registra la trama di queste osservazioni, che a loro volta in esso si incorporano: è l'intrecciarsi e il sovrapporsi simultaneo di tutte queste distinte "ripreses". Così, la piscina d'acqua di mare è disegnata in continuità e come estensione del mare stesso. O ancora, i due soggiorni sovrapposti (quello coperto e il *mirador-solarium* che lo corona) si orientano dai rispettivi strati verso un orizzonte intimo e vicino e verso un altro, vasto e lontano. La piscina, il mare e i due soggiorni, pertanto, "si riflettono" e "risuonano" gli uni negli altri. La casa è di limiti che non si possono dire certi, e si prolunga fino ai confini del lotto e, oltre, fino al mare e alla montagna.

Allo stesso modo, si riconoscono altri due poli di vitalità, rispettivamente rappresentati dall'ardente animazione delle piante che crescono attorno alle case e dall'inclusione del limite estremo (statico, lineare e calmo) dell'orizzonte mediterraneo. Una geometria molto precisa e semplice fissa le coordinate costruttive latenti nelle circostanze, massimamente casuali, della narrativa esposta attraverso il disegno. Si tratta semplicemente di un coagulo, di una sedimentazione nel flusso dell'abitare.

Quello che così resta catturato è un modo di vivere. I disegni acquisiscono l'aria e la portata di un'utopia in cui le persone compongono un delizioso ritratto di vita mondana: contemplazione, leggerezza estiva. Vicino all'auto sportiva, due silhouettes chiacchierano appoggiate al cancello mentre, sulla linea dell'orizzonte, una barca suggerisce che la scena si svolge su un'isola, con le corrispondenti connotazioni di evasione. Tutto appare affabile, spensierato: un giorno è come un altro, la famiglia e gli amici, in un'impossibile, quanto anelata, estate permanente. Questa manifestazione del vivere concreto è lungi dall'essere banale. I disegni ci impressionano per

come riescono sempre a coniugare in modo mirabile il necessario e il contingente, il vicino e il lontano, lo statico e il mobile, a scale, ritmi e situazioni diverse. La routine quotidiana si sviluppa su uno sfondo che non risulta mai costrittivo: nel clima dolce del litorale mediterraneo. Il suo carattere libero, senza insistenze e senza ostruzioni, la sua trasparenza, si rinforzano nel gioco di continuità, opposizioni, riflessi e simmetrie del progetto, nella disposizione dei suoi elementi costruttivi.

Alcuni di questi effetti sono già stati segnalati: esaurirli sarebbe un compito interminabile. Così, per esempio, si dà continuità fra la vita rappresentata e il costruito: tutto cresce come le piante, compresa la stessa casa, perchè nemmeno questa, l'unico elemento che avrebbe potuto essere fisso e radicato, rimane tale: il pavimento, le pareti e la copertura sono in pannelli metallici fabbricati in officina e portati fino a lì, come semi sospesi nell'aria; il tendone e l'edera poggiano – e crescono – sullo stesso filo, linea di fusione fra l'animato e l'inanimato; in un effetto di simmetria, i tendoni prolungano lo spazio coperto sui due affacci esterni (verso l'apertura sul mare e verso quella sulla piscina). E perfino i punti neri, corrispondenti agli occhiali da sole di un abitante, appaiono lì per prolungarsi e chiamare a sé lo spazio soleggiato.

L'architettura si profila così come cristallizzazione di estremi: la casa si fa spazio tra i muri del lotto, accumulando materia entro i suoi limiti. L'organizzazione di ciò che è domestico (lo spazio del soggiorno si situa fra quello dedicato alla cucina e quello per il riposo) trova una corrispondenza nel modo in cui si distribuisce ciò che è libero e ciò che è determinato: si avverte una chiara opposizione fra la fissità delle scatole che ospitano cucine e camere da letto e la mobilità delle porte-finestre del soggiorno. Nella sua manifestazione fisica, sta l'equilibrio

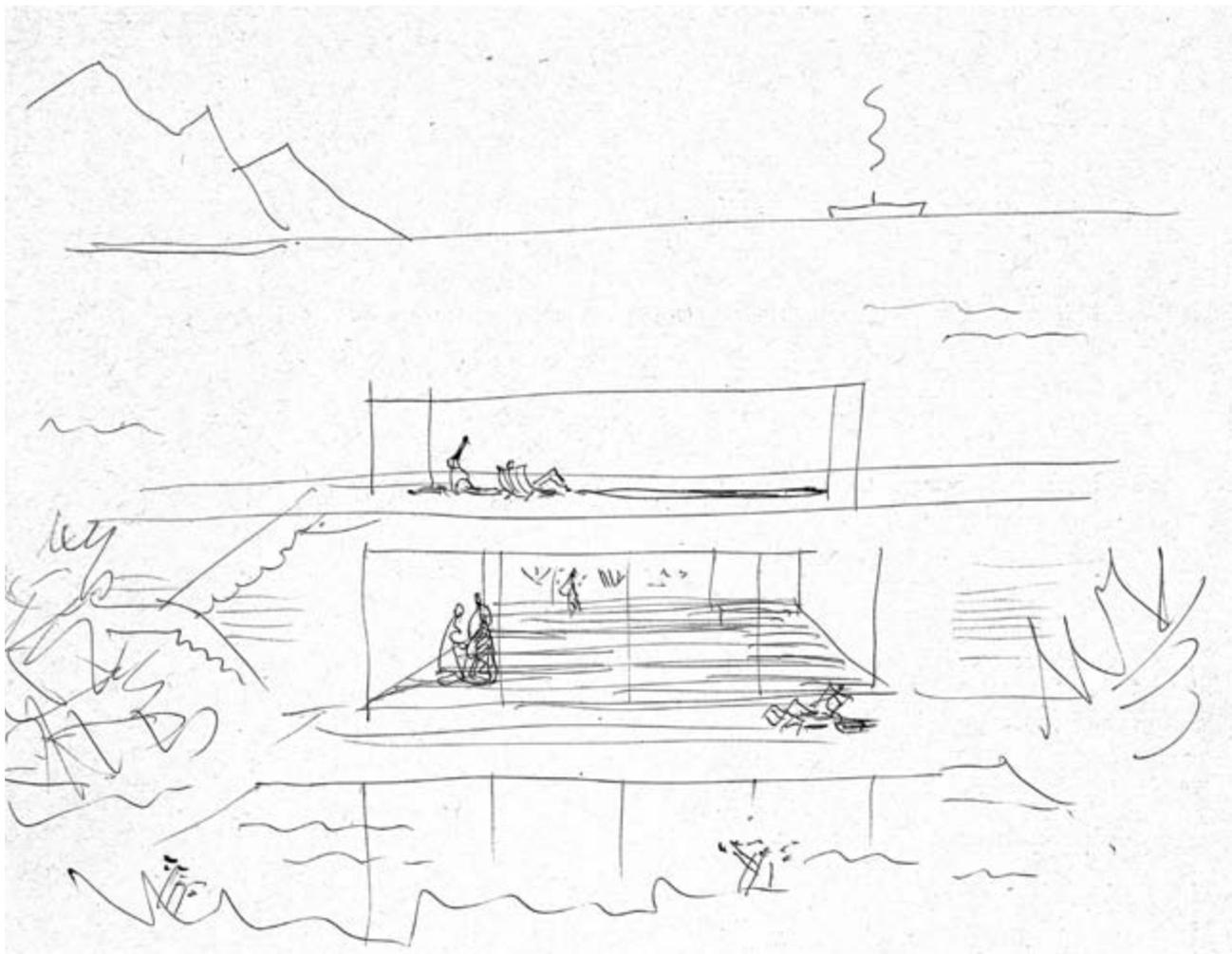
fra le variabili che consideriamo essenziali e quanto si lascia all'arbitrio del tempo libero.

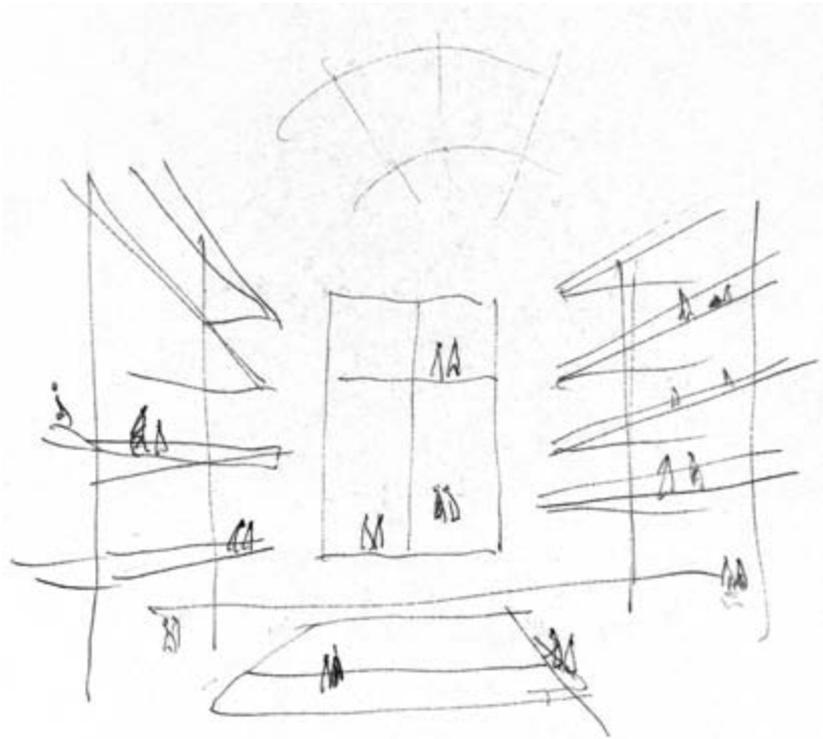
L'architettura si produce dall'intreccio di funzioni e processi: diventa il riflesso di un dispiegarsi di tempi e ritmi vitali. E' per questo che non si può separare il contenuto dal contenitore: tutto deve trovare il proprio posto nel progetto. L'architettura tende a smaterializzarsi: è incorporea, come l'aria marina, come la luce senza nubi e come i corpi traslucidi, fantasmatici, dei disegni. Questi progetti, dunque, sono irriducibili alla nozione di "edificio": in essi si esprime chiaramente (con una grande precisione visuale pregevole di stile e senso dell'umore) che l'architettura non è un semplice artefatto, ma implica l'essenziale superamento dell'edificio in quanto tale.

In questi disegni si apprezza la magia elusiva dell'opera di Alejandro de la Sota. Tutto è trasparente ed esplicito e, ciononostante, l'architettura si ritira, si occulta, diventa quasi impercettibile. I disegni mostrano mirabilmente ciò che questo complesso di Alcudia avrebbe potuto essere, se lo si fosse costruito. Inoltre, però, illustrano l'idea di un'architettura che, con attitudine nobile, austera, è capace, in grande misura, di negarsi a se stessa: è l'enigmatica privazione, la paradossale "trasparente opacità" che caratterizza l'arte autentica. In un momento nel quale l'architettura, concepita come oggetto, tende a trasformarsi in un prodotto di spettacolo, questo modo di distanziarsi, di disinteressarsi dell'edificio in quanto tale, diventa esemplare. Perchè risponde a un ideale più alto e generoso: smettere di ossessionarsi per la materialità ostentata, e spostarsi su ciò che meno appare. Costruire e abitare giungono a identificarsi nell'equilibrare le proprie esigenze, nello scambiare le rispettive posizioni. Si costruisce per dare più apertura a una realtà viva e per mostrare la verità semplice dell'abitare.

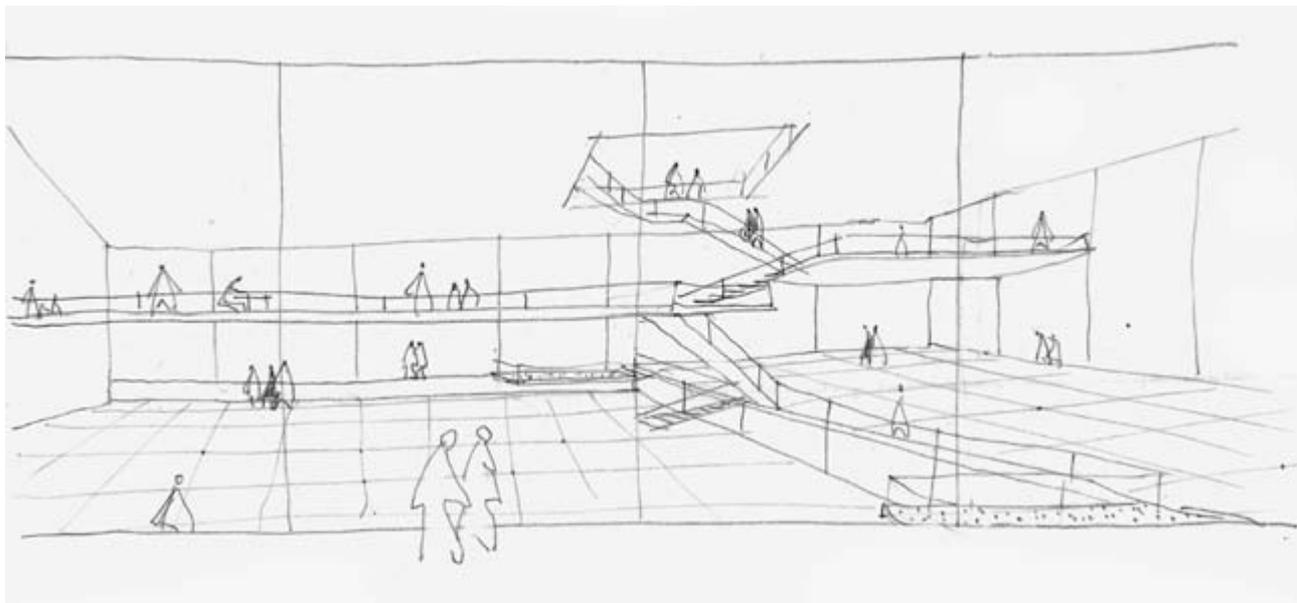


Schizzo di studio per l'urbanizzazione di Alcudia





Schizzo di studio per il museo di Léon
Schizzo di studio per l'atrio della sede Aviaco



CONSTRUIR, HABITAR

Los dibujos de Alejandro de la Sota para la urbanización de Alcudia

Juan Navarro Baldeweg

En cuanto variaciones de una serie, estos dibujos pueden considerarse sucesivos abordajes a una experiencia creativa que difícilmente se agota en ellos, aclarando así la posición de Alejandro de la Sota frente a la arquitectura. Los espontáneos croquis a mano para la urbanización de Alcudia constituyen un intenso ejercicio de imaginación creadora. Se trata de una serie que identifica y define un espacio imaginario dedicado no sólo a las formas, sino a la vida en su totalidad: a los elementos constructivos en cuanto que generan y posibilitan una vida que se entreteje en ellos. El dibujo presta una atención inusitada a factores no estrictamente arquitectónicos. Antes bien, en estos croquis es la arquitectura la que parece ocultarse, desvanecerse y diluirse en lo anecdótico: la atención tiene que descubrirla como un fondo casi invisible de la anécdota. Por eso conviene dejar a un lado todas las expectativas y olvidarse del objetivo habitualmente encomendado a este tipo de expresión gráfica: la exploración y el tanteo de formas y artefactos. En estos dibujos la arquitectura es un elemento restante: una cristalización en pleno flujo vital.

Los dibujos revelan una envidiable capacidad artística para ensamblar elementos dispares en un impulso único. Todo parece resolverse en un vaivén de observaciones que cubren las distancias que los separan.

Las casas se definen en un extenso espacio geográfico, detallado e íntimo a la vez. En su conjunto hay vistas de lejos, como de ave que sobrevuela, y vistas de cerca, muy detalladas, miopes. Se representa una sección del territorio: la colina, cuyo pie baña el mar; pero también, por otra parte, todas las hierbas del jardín, las flores y los árboles que rodean las casas con sus ramas y hojas. Un itinerario aéreo engarza un primer plano, un plano medio y un plano lejano.

Y el proyecto, por consiguiente, registra la trama de estas observaciones, que quedan incorporadas a él: el entrecruzarse e imbricarse simultáneo de todas estas distintas «tomas». Así, la piscina de agua de mar se dibuja en continuidad y como una extensión del mar mismo. O bien, los dos cuartos de estar superpuestos (el cuarto de estar cubierto y el mirador-solarium que lo corona) se orientan desde sus respectivos estratos hacia un horizonte cercano e íntimo y hacia un horizonte lejano y vasto. Piscina y mar y ambos cuartos de estar, por tanto, se «reflejan» y «resuenan» los unos en los otros. La casa, en rigor, es de límites inciertos y se prolonga hasta la parcela y, después, en el mar y en el monte.

Del mismo modo se reconocen otros dos polos de vitalidad, respectivamente representados por la bullente animación del crecimiento vegetal en torno a las casas y por la incorporación del límite último (estático, lineal y calmo) del horizonte mediterráneo. Una geometría muy estricta y sencilla fija las coordenadas constructivas latentes en las circunstancias, máximamente casuales, de la narrativa expuesta por medio del dibujo. Se trata simplemente de un coágulo, de una sedimentación en el flujo del habitar. Lo que queda así captado es un modo de vivir. Los dibujos adquieren el aire y el alcance de una utopía en la que las personas componen un delicioso retrato de vida mundana: contemplación, ligereza estival. Junto al coche deportivo, dos figuras charlan en la cancela, mientras que, en la línea del horizonte, un barco sugiere que la escena sucede en una isla, con sus correspondientes connotaciones de evasión. Todo tiene una apariencia sociable y despreocupada: un día igual a otro, amigos y familia, de un imposible, pero anhelado, verano permanente. Esta manifestación del vivir concreto está lejos de ser banal. Los dibujos impresionan



Prospettiva di studio per l'atrio della sede per l'Aviaco
Interno delle spazio collettivo del Collegio César Carlos

al conjugar en todo momento lo necesario y lo contingente, lo próximo y lo lejano, lo estático y lo móvil, en diferentes escalas, situaciones y ritmos. La rutina diaria se desarrolla sobre un fondo difícilmente constrictivo: en el clima dulce del litoral mediterráneo. Su carácter libre, sin insistencias, sin obstrucciones: su transparencia, se refuerza en el juego de continuidades, oposiciones, reflejos y simetrías del proyecto, en la disposición de sus elementos constructivos.

Algunos de estos efectos ya se han señalado; agotarlos sería tarea interminable. Así, por ejemplo, se da una continuidad entre la vida representada y lo construido: todo crece como las plantas, incluyendo la casa misma, porque la casa, lo único que podía hallarse fijo o enraizado, tampoco lo está: el suelo, las paredes y el techo son de paneles metálicos fabricados en taller y llevados hasta allí, como semillas, en volandas; el toldo y la yedra se apoyan y crecen en el mismo hilo, línea de fusión entre lo animado y lo inanimado; en un efecto de simetría, los toldos prolongan el espacio cubierto hacia los dos lados del exterior (hacia lo abierto sobre el mar y hacia lo abierto sobre la piscina). Y hasta los puntos negros correspondientes a las gafas de sol de un habitante aparecen allí para prolongarse y convocar el espacio soleado. Se perfila así la arquitectura como una cristalización de extremos: la casa se hace un sitio entre los muros de la parcela, al acumular materia en sus límites. La organización de lo doméstico (el espacio de estar se sitúa entre el destinado a cocinar y el dedicado al reposo) se corresponde con el modo de distribución de lo determinado y lo libre: se advierte una clara oposición entre la fijeza de las cajas que albergan cocinas o dormitorios y la movilidad de las puertas-ventanas del cuarto de estar. En su manifestación física, se da un equilibrio

entre lo que consideramos variables esenciales y lo que se deja libre para el pasatiempo.

La arquitectura se produce por un entretrejerse de funciones y procesos: viene a ser el reflejo de un despliegue de tiempos y ritmos vitales. De ahí que no pueda separarse el contenido del continente: todo debe tener cabida en el proyecto. La arquitectura tiende a desmaterializarse es incorpórea, como el aire marino, como la luz sin nubes y como los cuerpos translúcidos, fantasmales, de los dibujos. Por eso estos proyectos son irreductibles a la noción de «obra»: en ellos se expresa claramente (con una gran precisión visual impregnada de estilo y humor) que la arquitectura no es un simple artefacto, sino que implica la esencial superación de la obra en cuanto tal.

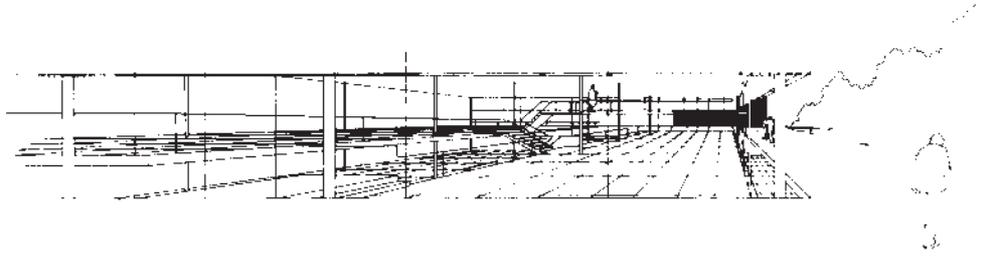
En estos dibujos se aprecia la elusiva magia de la obra de Alejandro de la Sota. Todo es transparente y explícito y, sin embargo, la arquitectura se retira, se oculta, se vuelve casi imperceptible. Los dibujos muestran admirablemente lo que hubiera sido este conjunto de Alcuía, de haberse construido. Pero, además, ilustran la idea de una arquitectura que, en actitud desprendida, austera, es capaz de negarse a sí misma en gran medida: esa enigmática desposesión, esa paradójica «transparenteopacidad» que caracteriza al arte auténtico.

En un momento en que la arquitectura, concebida como objeto, tiende a convertirse en un producto espectacular, esta manera de distanciarse, de desinteresarse por la obra en cuanto tal, resulta modélica. Pues responde a un ideal más alto y generoso: dejar de obsesionarse por la aparatosa materialidad en favor de lo menos aparente. Construir y habitar llegan a identificarse al equilibrar sus demandas, al intercambiar sus respectivas posiciones. Se construye para que gane en apertura una realidad viva y para mostrar la verdad sencilla del habitar.





1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32





Casa Domínguez, veduta verso strada



PAURA DI TOCCARE TERRA

Moisés Puente

CASA

All'età di sessant'anni, Alejandro de la Sota inizia il progetto della casa Domínguez in A Caeira (1973-1978), una zona residenziale situata di fronte a Pontevedra, sulla sponda opposta dell'estuario. Architetto poco prolifico nel campo degli alloggi unifamiliari, questa casa costituirà l'ultimo e migliore esempio di architettura domestica realizzato. La casa Domínguez rappresenta un episodio isolato nella carriera dell'architetto, un'«idea felice» che sembra non avere precedenti né sviluppi posteriori. Sono infatti pochi i tratti riconducibili ad opere anteriori, limitandosi quasi esclusivamente all'uso di materiali già noti e sperimentati: struttura metallica e materiali di rivestimento di facciata come la piastrella e la lamiera metallica Aceroid, quest'ultima utilizzata pochi anni prima nel centro di calcolo della Cassa Postale, a Madrid. Per spiegare la genesi del progetto, de la Sota insiste sulla natura quasi casuale dell'idea, riferendosi ad uno schizzo ispirato da un testo di Saarinen: «È parecchi anni fa che avevo fatto questo disegno, che mi aveva interessato, ma era rimasto lì, nell'archivio. Avevo intenzione di vendere quest'idea a qualcuno [...]. Poi apparve una mia cugina, che ci credette, e andammo avanti»¹. La spiegazione data, nella descrizione del progetto, a questa sequenza di disegni assume un carattere quasi biologico; al contrario però di quanto succede negli schemi didattici di mitosi cellulare, ai quali assomiglia tanto questo schizzo, dove le cellule si dividono in due, distribuendo in forma uguale il materiale genetico, in questo caso la distribuzio-

ne è poco paritaria: il programma funzionale della casa viene suddiviso nelle zone classiche di notte e di giorno, ma la loro ubicazione è inversa allo schema tipico, che a prima vista potrebbe anche sembrare il più logico. La zona che rimane interrata sarà quella dedicata al riposo, all'inattività, mentre quella elevata, che rimane sospesa sul terreno, alla vita attiva; una distinzione chiara tra due quote astratte, dedicate a delle attività che de la Sota stesso avrà cura di definire in modo astratto: «riposo, inattività, recupero delle forze e del pensiero» per la zona inferiore; e, nel caso del volume superiore, «dove l'uomo svolge la sua attività, dove sviluppa ciò che ha pensato», «la stanza-azione», «l'attenzione dell'uomo attivo».

Elevare un volume puro, un prisma bianco e leggero che contiene la zona giorno: soggiorno/pranzo e cucina, potrebbe ricordarci sia le prime ville su *pilotis* di Le Corbusier che il volume sospeso della casa Farnsworth di Mies van der Rohe. In quest'ultima Mies riduce il programma al minimo, circostanza che gli permette di risolvere il progetto mediante un unico piano astratto, sospeso sul terreno boscoso inondabile del fiume Fox. La casa si posa, quasi senza toccarla, sulla riva del fiume e la scala sfiora appena il piano abitabile, evitando il contatto mondano con la terra, per far circolare l'aria e ventilare tutte le facce del prisma. La casa si trasforma in un padiglione da giardino, un mero spazio di contemplazione di ciò che avviene fuori. Alejandro de la Sota, con lo sguardo attento all'opera di Mies, fa suoi alcuni di questi meccanismi progettuali per sussumerli in un sistema meno rigido di costruzione per piani. Gli spazi definiti in forma astratta non vengono cristallizzati in piani astratti, come succede nella casa Farnsworth, ma si distribuisco-

¹ Alejandro de la Sota, *Conferenza a Barcellona*, 1980, raccolta in Puente, Moisés (ed.). Alejandro de la Sota. *Escritos, conversaciones, conferencias*, Barcellona 2002, pag. 185.



Casa Domínguez, spaccato assonometrico
Casa Domínguez, veduta dal giardino

no su più livelli. Il volume elevato non è più uno spazio per la contemplazione; diventa invece un piano reale, più concreto e domestico, al quale si accede attraverso una convenzionale scala a doppia rampa, rivestita di moquette (una moquette oggi scomparsa). Se ci risulta facile immaginare la signora Farnsworth camminare sui suoi tacchi, elegantissima, deambulando sull'opaco pavimento di travertino della sua casa, possiamo immaginarci l'indaffarata famiglia Domínguez (una coppia con otto figli) spostarsi in questo spazio, tutti vestiti con comodi abiti da casa, nel domestico frastuono quotidiano. Tutto il programma funzionale che sembrava sempre infastidire Mies nei suoi progetti residenziali, tutto ciò che tentava di evitare od occultare nei progetti di case a corte, e che riuscì a minimizzare nella Farnsworth, tutto ciò serve a de la Sota per articolare il programma residenziale mediante due meccanismi: raggruppamento delle unità funzionali e separazione in verticale di questi insieme.

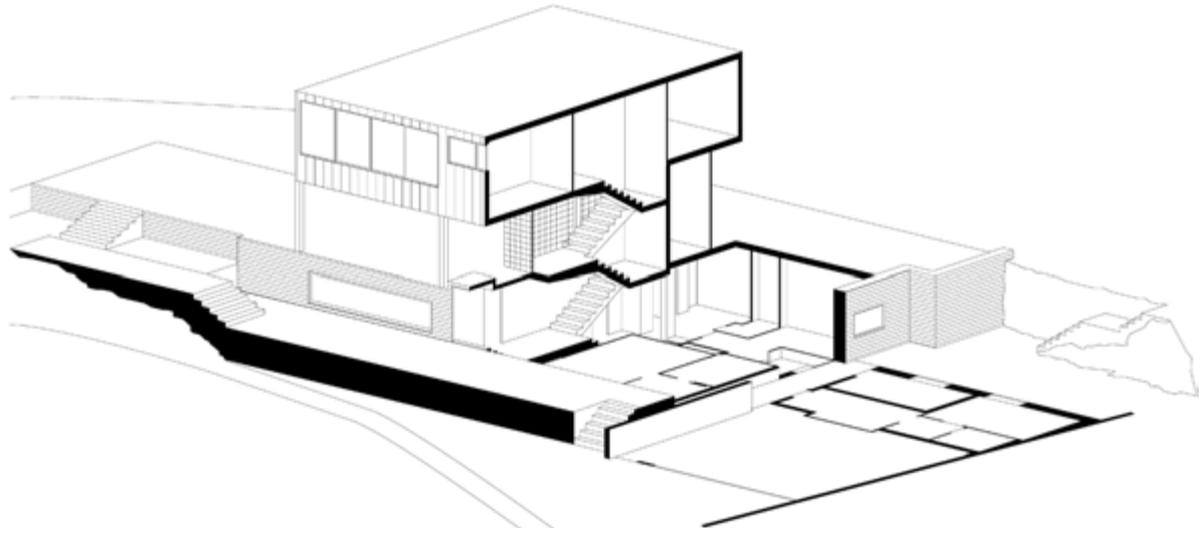
Ma, oltre a queste due zone definite, ci sono altri due piani ai quali non si presta tanta attenzione nella descrizione del progetto: il livello superiore della copertura e quello intermedio dell'accesso. La copertura piana fa le veci di belvedere, di spazio di contemplazione, dal quale, situati ad una quota sufficientemente alta da poter astrarsi dal noioso e insignificante intorno di villini della zona, si può ammirare il paesaggio della riva dell'estuario di Pontevedra. Il livello d'accesso a piano terra funge invece da elemento di mediazione tra il mondo sotterraneo, costruito con materiali terrei (rivestimenti in grés color rosso vaso) e il volume sospeso superiore, rifinito con una superficie metallica bianca: l'unico spazio chiuso, realizzato in vetrocemento, serve da ingresso e punto di

biforcazione delle circolazioni tra i due mondi. Questo piano intermedio presenta due quote distinte: una superiore, pavimentata con grés, che funge da zona di passaggio tra l'ingresso e il giardino, e una seconda nella parte posteriore, meno utilizzata, con pavimento vegetale; se nella prima zona ci muoviamo tra vasi di gerani e ortensie, scansando sedie a sdraio e mobili vari, nella seconda, al di sotto del balcone della facciata sud, ci immergiamo in un'esplosione di verde quasi tropicale.

Al di sotto dell'oggetto del balcone, tra bambù e altre piante, si fa strada il tronco di un albero, in uno spazio angusto, tra l'angolo del balcone, il muro perimetrale di pietra preesistente e la corte interrata che dà luce a due stanze da letto del piano inferiore. Questa quercia, che era lì da prima che si costruisse la casa, non appare neanche negli studi preliminari e nelle piante della prima versione della casa². Quasi in contatto con la recinzione in muratura esistente, l'albero serve da elemento d'ombra naturale per il balcone del piano superiore, mentre il suo tronco, che si sviluppa in forma inverosimilmente contorta, si incarica di dare la misura del precipizio che esiste tra i due volumi, l'abisso tra i due mondi, l'aereo e il sotterraneo, che risulta difficile captare dalle fotografie. Questi spazi (piano terra, balcone intermedio e terrazzo di copertura), appena citati da de la Sota nella descrizione del progetto, sono piani materici, malleabili, concreti, popolati da vasi pieni di piante, sedie e sedie a sdraio; se dovessimo definirli, li chiameremmo spazi del riposo,

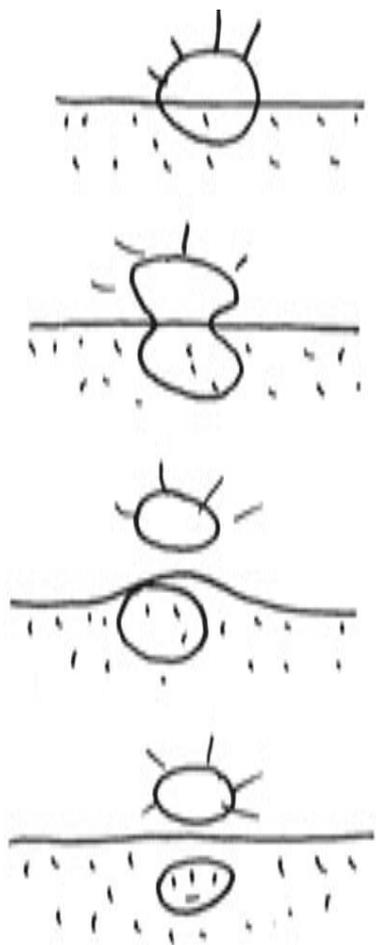
² Curiosamente, questo albero è disegnato con la stessa grafia utilizzata da Mies van de Rohe nel ridisegno della pianta con alberi della casa Farnsworth.

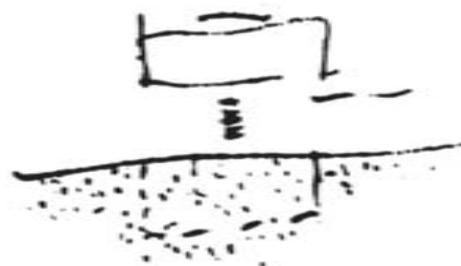




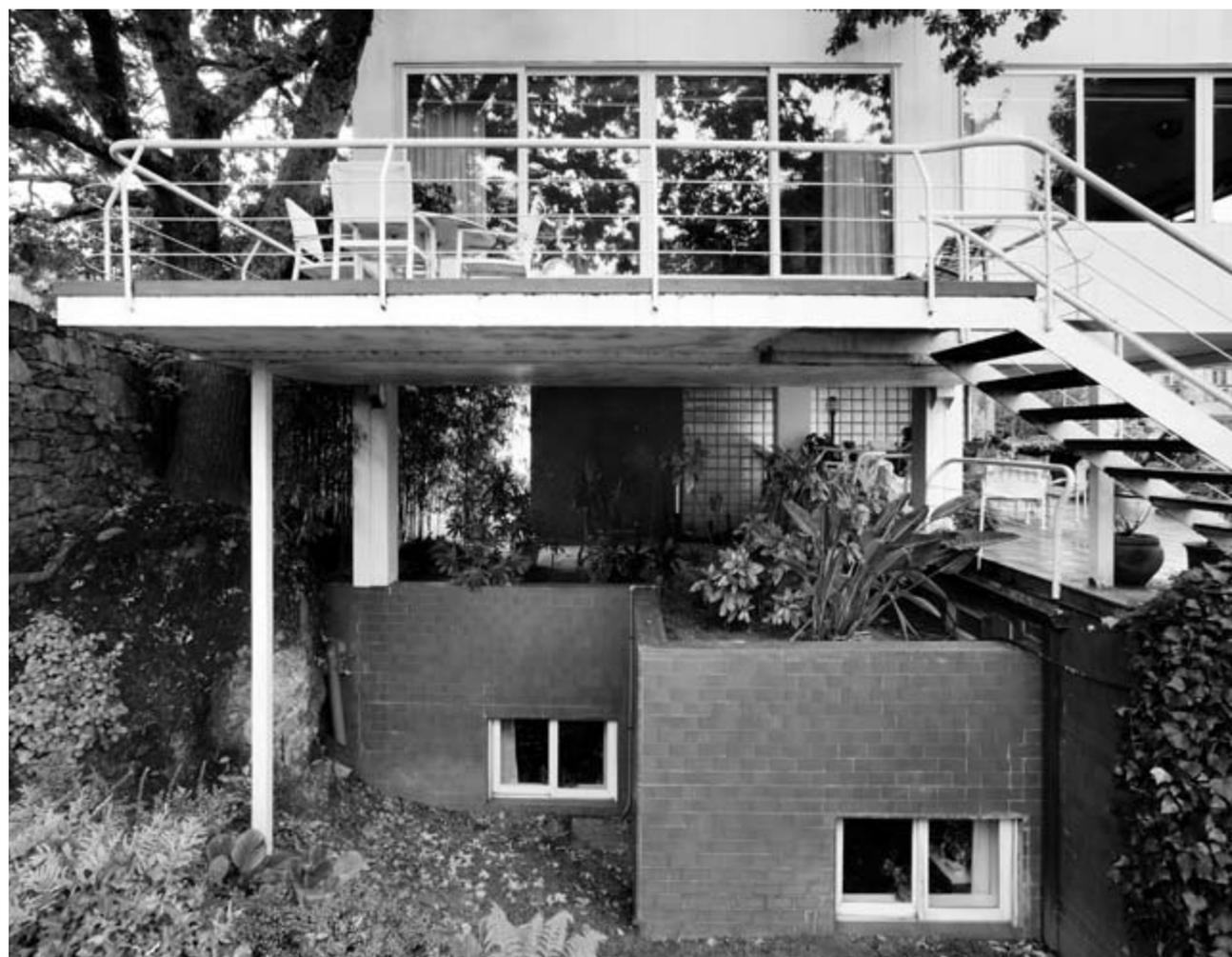


del godimento dell'aria aperta, spazi ludici di contatto con la natura galiziana. Il piano terra potrebbe simbo- lizzare l'atavica paura galiziana di stabilire un contatto diretto con la terra, una terra umida, che rende questo spazio carico di un'aria densa, di contenuti e funzioni, di «un'aria carica di odori, di saggezza, un'aria trasfor- mata proprio dall'Architettura», come direbbe lo stesso Alejandro de la Sota.





Casa Domínguez, schizzo di studio
Casa Domínguez, interpretazione della citazione di Eero Saarinen
Casa Domínguez, il tema del progetto: terra e cielo
Casa Domínguez, l'attacco a terra





Casa Domínguez,
il leggero prisma bianco in
lamiera appoggia con pochi
pilastri sul pieno del basamento
in mattoni



MIEDO A TOCAR TIERRA

Moisés Puente

A sus sesenta años de edad, Alejandro de la Sota inicia el proyecto de la casa Domínguez en A Caeira (1973-1978), una zona residencial situada enfrente de Pontevedra, al otro lado de la ría. Poco prolífico en materia de viviendas unifamiliares, esta casa constituiría su último y mejor ensayo doméstico construido. La casa Domínguez aparece como un episodio aislado en la carrera del arquitecto, una «idea feliz» que parece no tener precedentes ni desarrollos posteriores. Pocos son los rasgos que pueden rastrearse de obras suyas anteriores y casi se limitan al uso de materiales conocidos y probados: estructura metálica y materiales de recubrimiento de fachada como la rasilla cerámica y la chapa metálica Aceroid, esta última utilizada pocos años atrás en el centro de cálculo de la Caja Postal, en Madrid. De la Sota insiste en la idea casi de ocurrencia y se apoya en un boceto inspirado en un texto de Saarinen para explicar la génesis del proyecto: «Hace bastantes años que tenía este dibujo, y que me preocupó, y ahí quedó, en el archivo. Yo quería vendérselo a alguien [...]. Apareció una prima mía que tenía su fe, y adelante».¹ La explicación que da a esa secuencia de dibujos en su memoria contiene cierto componente biológico; al contrario de lo que sucede en los esquemas didácticos de mitosis celulares -a los que tanto se parece este boceto-, donde las células se dividen en dos repartiendo equitativamente el material genético, en este caso el reparto es muy poco igualitario ya que escinde el programa doméstico en las zonas clásicas de noche y de día e invierte el uso más extendido que po-

¹ Alejandro de la Sota, *Conferencia en Barcelona*, 1980, in Puente, Moisés (ed.). Alejandro de la Sota. *Escritos, conversaciones, conferencias*, Barcelona 2002, pag. 185.

dría parecer más lógico. La parte que queda enterrada se dedicará al descanso, a la inactividad, y la elevada, que queda flotando sobre el terreno, a la vida activa; una clara distinción de dos cotas abstractas dedicadas a unas actividades que de la Sota se encargará también de definir de una manera abstracta: «descanso, inactividad, reposición de fuerzas y del pensamiento, para la zona inferior; y, en el caso del volumen superior, «donde el hombre desarrolla su actividad, donde desarrolla lo pensado», «la estancia-acción», «la atención al hombre activo». Elevar un volumen prístino, una caja blanca y ligera - que contiene la zona de día: sala de estar/comedor y la cocina -, podría recordarnos tanto las primeras villas sobre *pilotis* de Le Corbusier como el volumen flotante de la casa Farnsworth de Mies van der Rohe. En esta última, Mies reduce el programa al mínimo, permitiéndole establecer un único plano flotante y abstracto sobre el soto inundable del río Fox. La casa se posa casi sin tocar el emplazamiento ribereño y la escalera de acceso apenas toca el plano habitable, que rehúye el contacto mundano con la tierra para, aire de por medio, ventilar todas las caras del prisma. La casa se convierte en un pabellón de jardín, un mero espacio de contemplación de lo que ocurre fuera. Alejandro de la Sota, con una mirada atenta a la obra de Mies, se apropia de algunos de sus mecanismos para incorporarlos en un sistema de construcción de planos más laxo. Las cotas abstractas definidas no acaban de cristalizar en planos abstractos, como sucedía en la casa Farnsworth, sino que se recortan en niveles. El volumen elevado ya no es un espacio de contemplación; pasa a ser un plano blando, concreto y hogareño, al que se accede por una escalera de dos tramos convencional enmoquetada (una moqueta hoy desaparecida). Si nos



Casa Guzmán, detalle della finestra
Casa Guzmán, il fronte Sud, verso il giardino

resulta fácil imaginarnos a la señora Farnsworth caminando con tacones, perfectamente trajeada, moviéndose por el opaco pavimento de travertino de la casa, podemos imaginarnos a la ajetreada familia Domínguez (un matrimonio con ocho hijos) andando en zapatillas y ropa de estar por casa entre multitud de ruidos domésticos. Todo el programa funcional que tanto parecía molestarle a Mies en sus casas, todo aquello que pretendía obviar u ocultar en sus proyectos de casas patio y que consiguió minimizar en la Farnsworth, a de la Sota le sirve para articular el programa mediante dos mecanismos: agrupación de las piezas funcionales y la separación en vertical de dichos paquetes. Pero además de las dos zonas definidas, existen otros dos planos que no reciben tanta atención en la memoria descriptiva: el plano superior de la cubierta y el de acceso. El plano superior de cubierta haría las veces de atalaya, de espacio de contemplación desde el que, situados a una cota suficientemente alta como para abstraerse del anodino e incómodo entorno de chalés de la zona, poder ver el paisaje ribereño de la ría de Pontevedra. Por otro lado, el plano de acceso media entre este mundo subterráneo construido con materiales de la tierra (plaqueta cerámica y gres de color rojo tiesto) y el volumen aéreo superior de chapa metálica blanca; el único espacio cerrado con pavés sirve de acceso y de punto de bifurcación de circulaciones hacia ambos mundos. Este plano intermedio tiene dos cotas: una superior pavimentada con gres que sirve de paso entre el acceso y el jardín, y una segunda en la parte posterior, menos transitada y con cubierta vegetal; si en la primera nos movemos entre tiestos con geranios y hortensias, sorteando sillas y tumbonas, en la segunda, bajo el balcón de la fachada Sur, se produce una explosión de un verdor casi tropical. Bajo

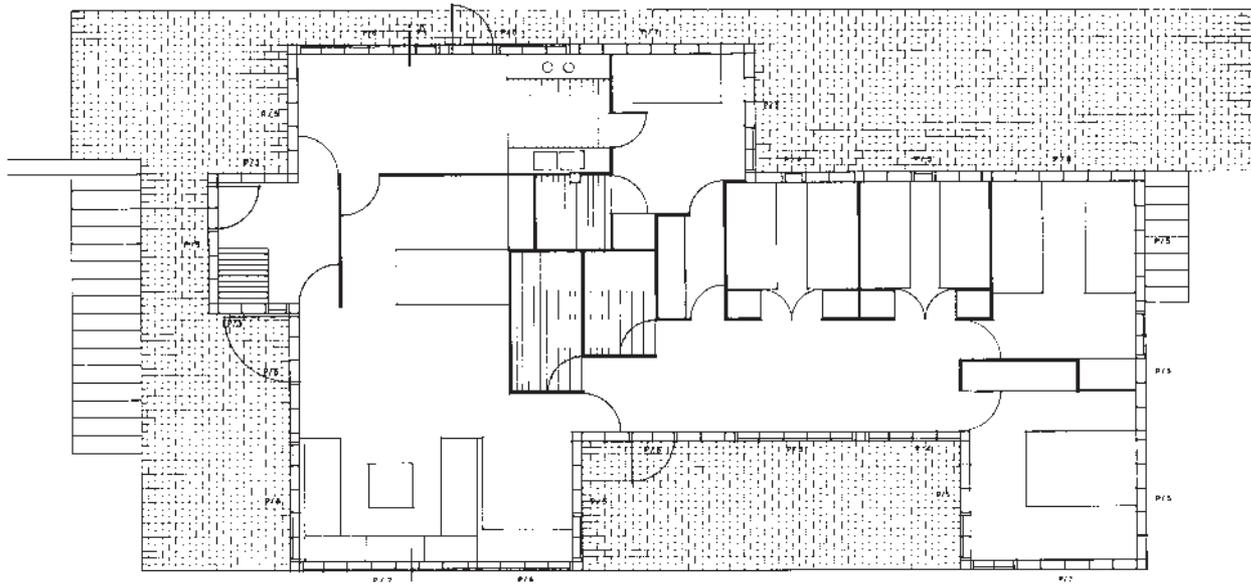
la estructura del balcón, entre bambú y otras plantas, se abre paso el tronco de un árbol en un espacio constreñido, encajado entre la esquina del balcón, el muro perimetral de piedra preexistente y el patio inglés que ilumina dos dormitorios inferiores. Este roble, que ya estaba allí antes de que se construyera la casa, ni siquiera aparece en los estudios preliminares y en los planos de la primera versión de la casa². Pegado a la tapia de mampostería existente, el árbol sirve de sombrilla natural al balcón de la planta elevada, al mismo tiempo que el tronco, que discurre por lugares imposibles, se encarga de medir el precipicio que existe entre los dos volúmenes, el abismo entre los dos mundos, el aéreo y el subterráneo, que resulta difícil de captar en las fotografías. Estos planos que apenas nombra de la Sota en su memoria (plano de la planta baja, balcón intermedio y terraza superior), unos planos blandos, moldeables, concretos, están poblados de macetas con plantas, de tumbonas y sillas; si hubiera que definirlos, hablaríamos de planos de evasión, de disfrute del aire libre, espacios lúdicos de contacto con el verdor gallego. Se trata también de un plano que resuelve el miedo atávico gallego a tomar contacto con tierra, una tierra húmeda que hace que ese plano intermedio se cargue de un aire espeso en contenidos y funciones, de «un aire cargado de olores, de sabiduría, un aire transformado por eso mismo, por la Arquitectura», como diría el mismo Alejandro de la Sota.

² Curiosamente, este árbol está dibujado con la misma grafía utilizada por Mies van de Rohe en el redibujo de la planta con árboles de la casa Farnsworth.





Casa Varela, modulazione dei pannelli interni
Casa Varela, pianta del piano abitato



CASA VARELA

Estratto da un testo di
Manuel Gallego

Ricordo che mi chiese delle fotografie di costruzioni anonime e popolari della Galiza, e ora, ricordando questo episodio delle fotografie, credo di poter interpretare il suo interesse come un riflesso di qualcosa di più profondo e occulto della sua cultura, che però affiora sottilmente. Mi riferisco al richiamo alla sua terra. Sota intendeva per cultura la sensibilità educata. La cultura arricchita dalle diverse esperienze vissute durante la sua vita. In una dei suoi scarni testi dice: "Gli elementi del paesaggio della Galizia ricordano le forme di colonizzazione del territorio della mia terra". Quando, in realtà, ciò che appariva nelle fotografie, non aveva nulla a che vedere con le sue opere. Nei suoi edifici assistiamo a questo strano travaso di riferimenti, di idee, di ricordi, di immagini che diventano il germe del progetto o che affiorano come delicate risonanze. Presenze complesse, quasi occulte, che alla fine finiscono per sorprenderci. Credo che gli interessasse anche sorprendere. [...]

Sota incorporava al pannello ciò che voleva. Negli infissi, la cornice più esterna è di cemento. I primi elementi di protezione dall'acqua sono di lamiera piegata incorporata. Le porte hanno la dimensione che spettano loro; ognuna di esse, secondo le diverse esigenze, presenta delle dimensioni maggiori o minori. Le porte sono come dei pannelli che hanno quasi lo stesso spessore del tramezzo. Esse, come tutti gli elementi costruttivi, sono zeppe di domande. Perché sono così? come devono essere? Appare quest'idea di pensare a come attraversare una parete continua, ecco che la porta ridiventa tramezzo una volta chiusa. O la porta in montagna, a mille metri di altezza. Come garantirne la tenuta? Le porte

esterne vennero realizzate con dei pannelli di legno che Sota rivestiva con il materiale con il quale si rivestivano le cabine degli ascensori, lamiera d'acciaio plastificato *Skinplate*. Le rende dure, isolanti sul lato esterno, calde verso l'interno; sono di legno e tutti gli elementi metallici accessori sono inventati o prodotti industriali. Nel Colegio Residenza per la Cassa di Risparmio Provinciale di Orense (1967) ripete questo intervento. Per risolvere il problema usa tutti gli elementi industriali che trova sul mercato.

Attualmente la casa è, come ho detto, molto ben conservata. Il proprietario aveva rispettato tutti gli elementi. Le porte originali, con le cornici di legno o acciaio galvanizzato. La botola di discesa al garage, con la scala, che era già presente nel progetto, e che si apre mediante un contrappeso che permette di mantenerla in qualsiasi posizione. Dappertutto sono visibili piccole invenzioni del genere. Alcune porte schiettamente industriali, con degli enormi perni di fissaggio e un saliscendi per chiuderle, altre estremamente leggere, di legno compensato di 20 mm di spessore.

Quando costruisce usa la sovrapposizione di materiali come se si trattasse di un montaggio a secco. Appare la volontà di trasformare questa costruzione dura, arida e impersonale in un nido. Nelle sue lezioni parlava de: "La casa come elemento accogliente quanto un nido". Per riuscirvi, riveste l'interno della casa. Cercò un colore caldo per il pavimento "di color cuoio", che era di linoleum. Doveva essere di linoleum, che è un elemento vivo, organico. Le pareti vennero coperte con un elemento che era come un materassino da campeggio. Si trattava di un elemento industriale assolutamente disprezzato per un



Jean Prouvé, padiglione 8x8m
Casa Varela, contrasto tra esterno e interno

uso del genere: il *Termotex*, o il *Tablex*. Il *Termotex* era una specie di cartone che si disintegrava. Per renderlo resistente lo inceravamo con molte passate. Diventava resistente poiché lo si impregnava di cera. Assumeva un colore più scuro, un colore miele scuro, tostato. Si applicava cera anche al pavimento, che era di color cuoio. Le porte erano di castagno. Bisognava sostenere tutto il rivestimento di questo nido foderato e protetto. Utilizzò dei profilati di ottone piegato che progettai io stesso allo studio. Il sistema venne concepito in modo che, con una sezione omega ed una zeta, collocate in due o tre posizioni differenti, si riuscisse a fissare tutti i pannelli.

Lo strato isolante di maggior spessore era di *Termotex* di 17 cm. In altri casi, divideva questo spessore in due strati, uno di 12 cm, l'altro di 5 cm. Lo strato di 12 cm era di *Termotex*, quello di 5 cm poteva essere risolto con materiali diversi; a volte era un *Tablex*, che però si collocava al contrario, per non farlo brillare, il verso aveva un bell'aspetto, era rugoso; o era un *Fibromarmol*, un materiale davvero poco attraente, che aveva delle venature che imitavano il marmo, e che Sota usava in modo splendido. Lo difendeva, "è un materiale fantastico", lo usava in genere nelle cucine. Usava *Tablex* o *Fibromarmol* e altrimenti, un pannello che si chiamava *Novopanel*, un agglomerato rivestito di castagno di bassa qualità, di cui si rompevano facilmente gli spigoli. E, risolte tutte queste difficoltà, appariva l'espressione, l'architettura. Ed era solito farlo con ciò che aveva a disposizione. E iniziava a costruire e allora appariva quel Sota che realizza letteralmente la casa, del quale io credo si parla poco e che sprigionava una straordinaria allegria.

Le serrature delle porte sembrano serrature di camion,

davvero sorprendenti per la loro dimensione. Costruiva sempre con bulloni passanti perché i materiali che usava non potevano essere solo avvitati, si disintegravano. Usava un dado e un bullone passante per sostenere gli elementi. E questo è un chiaro esempio della sua mancanza di pregiudizi. È un'estetica sorprendente, con il divertimento e l'allegria nel fare le cose. Le sue case non hanno battiscopa, non hanno maniglie, le porte sono diverse, le finestre sorprendono... Credo che si trattasse di un sovvertimento fatto con buon senso. Per questo credo che Alejandro de la Sota ha un fascino ipnotico, che fa di lui un vero illusionista.



Casa Varela 97





Casa Varela, il soggiorno



CASA VARELA

Extracto de un texto de Manuel Gallego

Recuerdo que me pidió unas fotos de unas construcciones anónimas y populares de Galicia y, al recordar la situación y las fotos, creo entender su interés como un reflejo de algo más profundo y oculto de su cultura pero que aflora sutilmente. Me refiero a la referencia a su tierra. Sota entendía por cultura la sensibilidad educada. La cultura enriquecida por múltiples caminos a lo largo de su vida. En una de sus memorias sucintas dice: "Aquello que hay en Galicia tiene recuerdos de formas de implantación de algunas cosas de mi tierra". Cuando, en realidad, lo que aparece en las fotos nada tiene que ver con la obra. En su obra hay este extraño trasvase de referencias, de ideas, de recuerdos, de imágenes que son germen del proyecto o que aparecen como resonancias sutiles. Complejas presencias casi ocultas que finalmente nos sorprenden a todos. Creo que su interés también residía en sorprender. [...]

Sota incorporaba al panel lo que podía. En las carpinterías, el primer cerco es de hormigón. Los primeros elementos de protección del agua son de chapa plegada incorporada. Las puertas tienen el tamaño que deben tener, cada una, según las necesidades, va abriéndose con mayor o menor tamaño. Las puertas son como paneles que tienen casi el ancho de un tabique. Ellas, como toda la construcción, están llenas de preguntas. ¿Por qué son así?, ¿como deben ser? Aparece esta idea de pensar en cómo traspasar un cerramiento continuo, así, la puerta vuelve a ser tabique al cerrarse... La puerta en plena sierra, a mil metros de altura, ¿Cómo puedo hacerla estanca? Las puertas exteriores se hicieron con unos paneles de madera que Sota forraba con el material con

el que se forraban los ascensores, chapa de acero plastificado *Skinplate*. Las hace duras, las hace protectoras por fuera y cálidas por dentro; son de madera y todos los herrajes, todos los elementos, son inventados o de la industria. En el Colegio Residencia para la Caja de Ahorros Provincial de Orense (1967) repite esta operación. Para resolver el problema se vale de todos los elementos industriales, cerrajería, utensilios que encuentra en los mercados.

En la actualidad la casa está, como ya he dicho, muy bien conservada. El propietario conservó todos los elementos. Las puertas con la tabla, con los cercos de madera o de acero galvanizado. La trampilla de bajada al garaje, con una escalera, que ya estaba en el proyecto, y que se abre mediante un contrapeso que permite mantenerla en cualquier posición. Por todos lados pueden verse pequeños inventos. Unas puertas absolutamente industriales, con unos tremendos pernos de anclaje y un resbalón para cerrar y otras extremadamente ligeras, de panel aglomerado de 20 mm de espesor.

En la construcción utiliza la superposición de materiales como si fuese un montaje en seco. Aparece el deseo de transformar esta construcción dura, árida e impersonal en un nido. En sus clases hablaba de: "La casa como algo acogedor como un nido". Para conseguirlo, forra el interior de la casa. Buscó un color cálido para el suelo "de color cuero", que era de linóleo. Debía ser de linóleo, que es un elemento vivo, orgánico. Las paredes se cubrieron de un elemento que era como un colchón. Ese colchón era un elemento industrial absolutamente desprestigiado para estos usos: el *Termotex*, o el *Tablex*. El *Termotex* era una especie de cartón que se deshacía.



Casa Guzmán, frente Nord
Casa Guzmán, lo spazio ampliabile verso il giardino

Para darle consistencia lo encerábamos con muchas manos. Llegaba a hacerse consistente porque se impregnaba de cera. Adquiría un color más oscuro, como de miel oscura, tostada. También se daba cera al suelo, que era de color cuero. Las puertas eran de castaño. Había que sostener todo este nido envuelto y protegido. Empleó una perfilería de latón plegado que dibujé yo mismo en el estudio. Se diseñó para que, dos o tres posiciones, una sección omega, una sección zeta, y poco más, anclara todo el sistema.

El aislamiento grueso era de *Termotex* de 17 cm. Cubría también, a la par, con gruesos de 12 y 5 cm. El de 12 cm era otro *Termotex* y el de 5 cm podían ser varias cosas; o era un *Tablex* al que dábamos la vuelta para que no tuviera brillo, el revés era muy bonito, era como rugoso; o era *Fibromármol*, un material nada atractivo que tenía una veta que imitaba al mármol y que Sota utilizaba de forma espléndida. Él lo defendía, "es un material estupendo", lo utilizaba en la cocina. Así lo que empleaba era *Tablex* e *Fibromármol* o si no, un panel que se llamaba *Novopanel*, un aglomerado acabado en castaño de mala calidad que se deshacía en los cantos. Con todas estas dificultades resueltas aparecía una expresión y aparecía una arquitectura. Solía hacerlo con lo que tuviera a su disposición. Y empezaba a construir y entonces aparecía este Sota que produce la casa, del que yo creo que se habla poco y que tiene una extraordinaria alegría.

Los cierres de la puerta son como cierres de camión, con su presencia tan potentes son sorprendentes. Siempre construye con tornillos pasantes porque estos materiales no se podían atornillar, se deshacían. Metía la tuerca

y un tornillo pasante para sujetar las cosas. Son ejemplos claros de su faltas de prejuicios. Aparece esta estética sorprendente, con este divertimento y esta alegría en el ir haciendo las cosas. Sus casas con tienen rodapiés, no tienen manillas, las puertas son diferentes, las ventanas sorprenden... Yo creo que todo era un subversión con sentido común. Por esto creo que Alejandro de la Sota tiene este atractivo ipnótico que hace de él el gran ilusionista.







IL POSTINO

Citazioni di Alejandro de la Sota

Leggere libri o riviste d'architettura è una cosa veramente noiosa. Per contro, conversare con artisti di altre discipline ti arricchisce dentro.

Il miglior maestro d'architettura è il postino, quel modesto postino che arriva con la pubblicità (oggi fenomenale) fatta sul serio per orientarti. In molti casi si tratta di uno studio approfondito. Dunque arriva il postino, ti suona alla porta e ti passa uno di questi foglietti e poi scopri che quel foglietto è così pieno di possibilità, e questo rende la giornata una buona giornata di architettura.
da Conferenza a Pamplona, 1969

Io leggo e rileggo, ripasso e studio profondamente tutti i depliant pubblicitari sui nuovi materiali che arrivano in studio... coibentazioni... solai. Poi è l'architettura a raccogliarli. I concetti emergono da soli... "un'architettura senza rumore". Credo maggiormente in un'architettura pensata che in quella disegnata. I disegni sono solo per i guardoni, tranne i disegni costruttivi.
da Arquitecturas Bis, 1974

Come vedete mi piacciono molto i tubi e quello che si può fare di un corrimano.
da Conferenza a Barcellona, 1980

La bellezza delle nostre opere è più occulta e remota; è quasi negazione, bontà dei concetti con forma trasparente; quante volte nasce dal semplice fatto di vivere profondamente un materiale, e mi immagino quanto ci farebbe bene stare seduti otto, dieci giorni sopra un blocco di granito che stiamo per usare per quell'opera; starcene quindici giorni contemplando il cemento dentro

MATERIALI

la betoniera, a vedere i chilometri di laminati di profili..., piccoli esercizi spirituali.
da Alunni di architettura, 1959

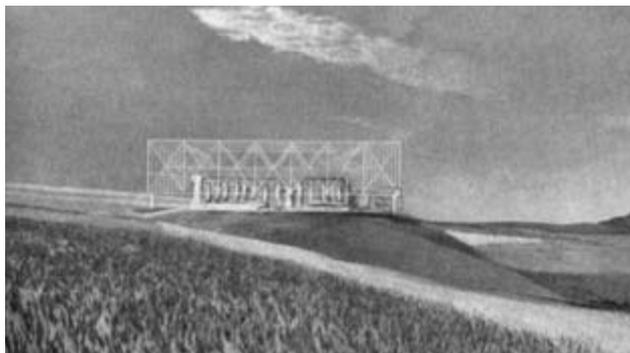
Si potrebbe parlare dei materiali nobili, sul perché l'architettura e la scultura hanno sempre preferito i materiali pesanti. Il costruttivista russo El Lissitzky si interrogava sul perché il peso è sempre così legato alla nobiltà, alla durata, all'eternità, così come le arti che aspirano ad esse. Tuttavia oggi i materiali pesanti devono lottare contro quelli leggeri. Gli artisti degli anni Venti e Trenta... scultori e architetti, appresero l'uso di quelli leggeri per le loro nuove opere e concezioni, credendo che l'arte poteva raggiungersi anche con lamiere e cavi. E la musica?

Realmente la pietra è, insieme al legno, l'unico materiale che la natura ci fornisce prefabbricato, tutto il resto è, possiamo dire, "chimica".

Per essere "moderno" mi allontanai dalla pietra, era necessario, e, guarda un po', attualmente sto realizzando degli importanti edifici "di pietra". Il cerchio si chiude. La pietra è sempre antica e attuale. Il valore che contiene in sé è così grande, che spesso supera gli interventi che realizziamo con essa. Un signore colto, di città, di fronte a delle grandi rocce, parla con un contadino galiziano: " - Non c'è alcun dubbio: si tratta di un monumento megalitico.

- Qui, nel paese, le chiamiamo pietre" (Cousas, A. R. Castelao).

La pietra "al di sotto della terra che calpestanto i buoi" continuerà a concedersi sempre a coloro che la sentono, a coloro che ne hanno davvero bisogno.
da Parole per il premio Pietra Pinat, 1988



pag. prec. Casa in calle Arce
Sáenz de Oiza, Oteiza, Cappella sul cammino di Santiago
I materiali di de la Sota: vetro, legno, pietra e mattoni
Gobierno Civil, Casa Varela e Collegio Maravillas

È un piacere imbattersi in un progetto come quello di Romani e Sáenz de Oiza. La depurazione formale giunge qui a un livello squisito. Usano materiali eterni: la pietra; e usano materiali nuovi: il duralluminio. La pietra in modo infantile, e per questo chiamano Oteiza, che, per la sua perfezione, è quasi un bambino; il duralluminio in maniera architettonicamente spensierata, almeno in apparenza. Questa lega metallica viene impiegata con la purezza con la quale potrebbe usarla un ingegnere che non fa architettura, ed è proprio in questi casi quando l'architettura, a volte quella attuale, del nostro secolo, risulta così pura. È interessante questo tema dell'età dei metalli in architettura; l'età dei metalli al loro interno, esprimendosi in linguaggio spirituale. È necessario pensare al metallo anche se usiamo la pietra: l'useremo in modo molto più puro, più nobile: contrasto tra la massa, il peso e la fragilità, la leggerezza. Per me, la soluzione più interessante di questo progetto sta nel modo profondo di trattare l'idea e i materiali. E sono davvero contento ora di leggere ciò che gli autori dicono del loro edificio; contento di essere d'accordo. In questo progetto essi dimostrano con successo di saper usare la pietra e le strutture metalliche standardizzate nell'unica forma nella quale le si può usare, oggi, in Spagna: e precisamente applicandole ad un tema di natura religiosa, con grande delicatezza e sensibilità; accostano questi due materiali come sanno farlo solo degli artisti eccelsi: la pietra, usata come fossero bambini: il metallo, come puri ingegneri; e dal loro accostamento, ripeto, nasce l'arte. Cosa si può chiedere di più? La presentazione del progetto è squisita, come squisiti sono i suoi autori (per comprendere in modo completo i progetti, è indispensabile che la presen-

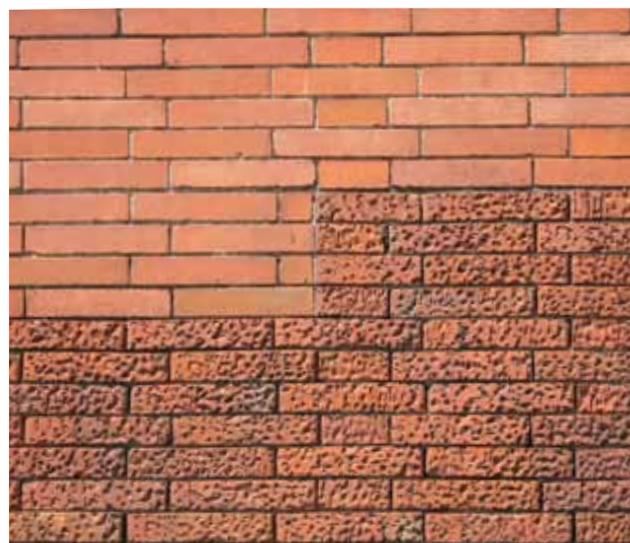
tazione dei lavori ai concorsi sia libera). Se dipendesse da me, direi con tutto il cuore: si costruisca!

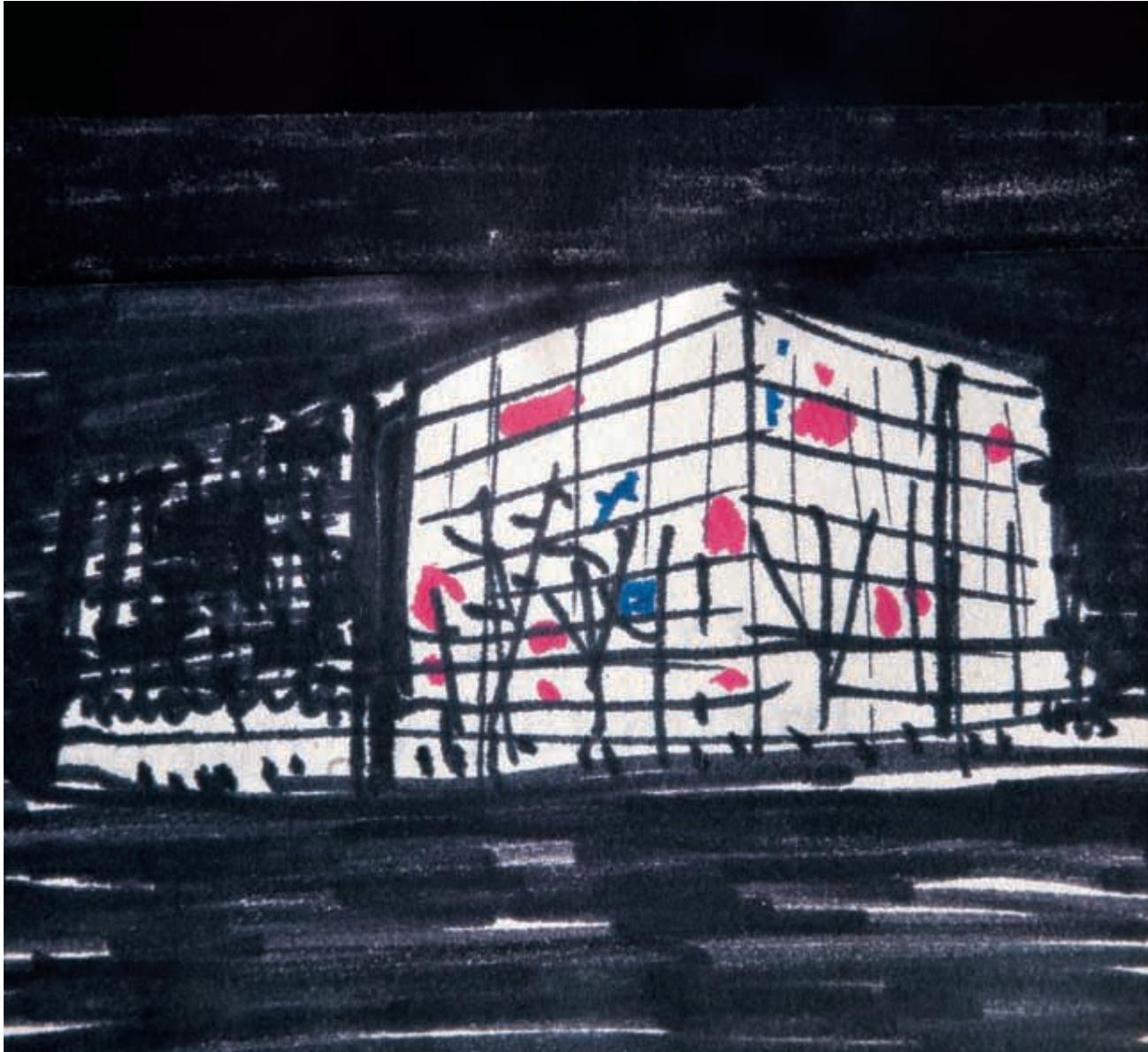
da *Una cappella sul cammino di Santiago*, 1955

Prefabbricare, fare prima, è una questione preliminare. Prefabbricazione di idee, un problema e lo sforzo fatto per definirlo. Se le cose possono realizzarsi solo in un modo, è in questo punto che possiamo prenderle in considerazione seriamente, sia per quanto riguarda il tempo, che la maniera, la materia e il soggetto.

Pertanto, il problema è univoco, senza analogie evidenti: ogni forma ripetuta vale poco.

Prefabbricazione, nel nostro fare, è un modo di pensare, come dicono i politici e i poeti, uno stile di vita.
da *Sentimento architettonico della prefabbricazione*, 1968





EL CARTERO

Citas de Alejandro de la Sota

Leer libros o revistas de arquitectura es una cosa realmente aburrida. En cambio, tener conversaciones con gente de otra naturaleza le enriquece a uno por dentro.

El mejor maestro de arquitectura es el cartero, ese carterito que llega con propaganda (hoy fenomenal) orientativa de verdad y bastante seria. En muchos casos es un estudio profundo. Entonces llega ese cartero, llama a la puerta y le da a uno un folletito de esos y resulta que aquel folletito está tan lleno de posibilidades que hace que sea un buen día arquitectura.

de Conferencia a Pamplona, 1969

Yo leo y releo, repaso y estudio en profundidad todos cuantos fascículos de propaganda sobre nuevos materiales llegan al estudio ... los aislamientos ... los suelos Después la arquitectura los recoge. Los conceptos van surgiendo: ... una arquitectura sin ruidos ..., etc. Creo más en la arquitectura pensada que en la dibujada. La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son sólo para los "mirones".

de Arquitecturas Bis, 1974

Como veis gusto mucho de los tubos y de lo que se puede hacer de barandillas.

de Conferencia a Barcelona, 1980

La belleza de nuestra obras es más oculta y remota; es casi negación, bondad de conceptos con trasparente forma; nace, cuántas veces, del simple hecho de vivir profundamente un material y me imagino el bien que nos haría el sentarnos ocho, diez días sobre el bloque de granito que vamos a utilizar en aquella misma obra;

estar quince años contemplando el hormigón dentro de la hormigonera, el ver kilómetros de laminado de perfiles..., pequeños ejercicios espirituales.

de Alumnos de arquitectura, 1959

Se podría hablar de los materiales nobles, el porqué la arquitectura y la escultura siempre han preferido los materiales pesados. El constructivista ruso El Lissitzky se preguntaba por qué el peso está siempre tan ligado a la nobleza, duración, eternidad y así las artes que aspiran a ella. Sin embargo hoy tienen que luchar los pesados con los más ligeros. Los artistas de los años veinte, treinta... escultores y arquitectos, han aprendido el uso de los ligeros para sus nuevas obras, concepciones y creen que el arte puede conseguirse también con chapas y cables.

¿Y la música?

Realmente la piedra es, con la madera, el único material que la naturaleza nos da prefabricado, todo lo demás, es, podría decirse, "química".

Por "moderno" me fui de la piedra, era necesario, y por donde, ahora en estos momentos, trabajo en unos edificios importantes "de piedra". Se cierra el ciclo. La piedra es siempre vieja y actual. Su valor en sí misma es tan grande que supera incluso nuestras actuaciones con ella.

Un señor culto, de ciudad, habla a su paisano gallego ante unos grandes peñascos:

" – No cabe la menor duda: es un monumento megalítico.

– Eiqué, n'aldea chamámoslles pedras" (*Cousas*, Alfonso R. Castelao).



La piedra "debaixo da terra que pisan os bois" siempre seguirá dándose a quienes la sienten, a quienes verdaderamente la necesiten.
de Palabras Premio Pinat, 1988

Agrada encontrar un proyecto como el de Romaní y Sáenz de Oíza. Una depuración tan exquisita es aquí fuera de serie. Usan de eternos materiales: la piedra; y usan de materiales nuevos: el duraluminio. La piedra en forma infantil, y para eso llaman a Oteiza, casi infantil en su persona, por su perfección; el dural en forma aparentemente despreocupada, arquitectónicamente hablando. Este dural se emplea con la pureza que pudiera usarlo un ingeniero que no hace arquitectura, que es cuando sale tan pura la arquitectura, tal vez la actual, la de nuestro siglo. Preocupa este tema de la edad de los metales en arquitectura; edad de los metales por dentro, hablando en lenguaje espiritual. Es necesario pensar en metales aunque usemos de piedras: las usaremos de forma mucho más pura, más noble: contraste entre macizo, pesadez y fragilidad, ligereza. El acierto tremendo de este proyecto, para mí, es el modo profundo de tratar idea y materiales. Me sentí ahora contento al leer lo que los autores dicen de su obra; contento por haber coincidido. Hay en esta obra el tremendo acierto de usar la piedra de la única forma que hoy la podemos usar; de usar en España estructuras regladas: y precisamente este uso hecho en tema religioso, con una gran fragilidad y sensibilidad; unidos estos dos materiales como sólo artistas elevados saben hacerlo: la piedra, usada como niños, el metal, como puros ingenieros: y todo unido, repito, por artistas. ¿No es esto sobrado? Presentado exquisitamente,

exponente también de la exquisitez de sus autores (es indispensable la libre presentación de los trabajos en los concursos para conocimiento cabal de los autores). Si pudiera, diría de todo corazón: ¡Hágase!
de Una capilla en el camino de Santiago, 1955

Prefabricar, hacer antes, es cuestión previa. Prefabricación de ideas, un problema y con su esfuerzo en su planteamiento. Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manera, a la materia, al sujeto.

Por lo tanto, el problema es único, sin analogismo evidente: cualquier forma repetida es poco.

Prefabricación, en nuestra acción, es una manera de pensar; como dicen los políticos y los poetas, un estilo de vida.

de Sentimiento arquitectónico de la prefabricación, 1968

pag. prec. Studio per l'illuminazione notturna
del progetto per la Sede dell'Aviaco
I materiali del fronte del Collegio Maravillas







Casa Domínguez, la scala alla quota della terrazza intermedia



ARCHITETTURA SENZA FATICA

Josep Llinás

DETTAGLI

PREMESSA

Le riflessioni qui esposte sono strettamente legate al campo della conoscenza empirica. Si tratta di conclusioni personali e limitate alla mia esperienza professionale, che a sua volta è intimamente vincolata al luogo geografico nel quale si sviluppa - Barcellona - e alle circostanze economiche e sociali nelle quali lavoriamo noi architetti.

Prendendo spunto dalle opere di Alejandro de la Sota, mi propongo di riflettere su quelle particolari relazioni di potere o sottomissione che esistono tra architettura e modo costruttivo.

È in definitiva il risultato di una lunga dedizione all'architettura, se per architettura si intende ciò di cui vivono gli architetti, so bene che essa è un'attività leggera, nello svanire della fatica nelle fasi iniziali del progetto (più o meno fino a quando conclude il progetto di massima), è il progetto come passatempo o «tempo sospeso», e che si riempie di gravità e responsabilità man mano che avanza verso la sua conclusione come oggetto finito. [...]

Il modo di costruire sotiano è stato il segno d'identità della sua architettura. Tra i suoi seguaci, conoscerne l'architettura era conoscerne i materiali, che spesso provenivano da altre applicazioni tecniche (i pannelli in legno migliorato si utilizzavano per i pavimenti degli autobus) o che, modificandone l'uso comune, lasciava a vista (come i pannelli isolanti in fibra di legno usati direttamente come controsoffitto).

Questo vocabolario, che si fonda sulla convinzione che bisogna fare architettura con i materiali e i sistemi più

avanzati e innovativi, è, allo stesso tempo, uno strumento di resistenza: non farò dell'architettura un problema estetico che mi conduca alle acque paludose della rappresentazione; per capirci, non farò dell'architettura uno strumento di adulazione servile. Col passare degli anni, tutto ciò si fonde in un'architettura che lo stesso de la Sota definì «fisica» (in contrapposizione a quella «chimica», nella quale i materiali vengono composti e codificati come linguaggio: la costruzione diventa architettura); i materiali rimangono intatti nell'edificio concluso, senza perdere nessuno dei loro attributi originali, senza essere influenzati da parte di altri aspetti accessori. Potrebbe interpretarsi come sistema costruttivo senza composizione, o, per certi versi, un «guidare senza mani», ignorando il luogo verso il quale ci dirigiamo (l'edificio visto dagli altri).

L'edificio delle Poste e Telecomunicazioni di León, che de la Sota realizza negli anni della maturità, dopo un periodo professionale di scarsa attività, è l'opera nella quale si decantano con grande chiarezza questi principi. Da un lato, la sua posizione ideologica (le idee si forgiavano nello studio: il tempo sospeso); dall'altro, le soluzioni costruttive all'avanguardia come servizio per la società, la logica del mercato e della committenza che richiede (come sempre) senso e pregnanza ai materiali. Da un lato, il sistema costruttivo a secco come veicolo dell'architettura del futuro; dall'altro, una tecnica diffusa, quella del sistema tradizionale umido, basata sull'uso dell'acqua per comporre tra di essi i materiali e applicarli in cantiere. Da un lato, si utilizzano pannelli preformati di acciaio per la facciata, sul cui lato interno è visibile la struttura



tubolare che li sostiene e che ne mette in evidenza il linguaggio industriale, con i conseguenti attacchi d'ansia da parte di utenti e committenti; dall'altro, si dispongono questi pannelli in modo eterodosso, con il lato di maggiore lunghezza in orizzontale (in una posizione fino ad allora non collaudata dal produttore), in modo da poter essere letti come grandi blocchi di pietra; questa lettura viene accentuata dalla posizione degli infissi, collocati a 60 cm verso l'interno rispetto al piano di facciata, per la qual cosa quest'ultima viene percepita con uno spessore in genere tipico delle facciate in muratura portante. La lamiera usata come pietra (anteriormente, nell'edificio del Governo Civile di Tarragona, aveva usato la pietra come lamiera).

POSIZIONE IDEOLOGICA: SISTEMA COSTRUTTIVO A SECCO

Posizione di resistenza: lamiera metallica utilizzata secondo le regole del sistema costruttivo tradizionale umido per dare all'edificio il carattere rappresentativo che ci si aspetta per la sua funzione e la sua ubicazione. Il risultato di questo confronto, che sprigiona scintille, è una delle migliori e più commoventi tra tutte le opere di Alejandro de la Sota: uno straordinario giocattolo di latta, un vestito di lamiera tagliato con le forbici di un sarto tradizionale.

Le scintille sono particolarmente evidenti al piano terra della facciata laterale ovest: la struttura, dalle dimensioni fuori dal comune, viene esibita a pochi centimetri al di là del vetro, come un animale esotico in un giardino zoolo-

Collegio César Carlos, parapetto della scala dello spazio collettivo
Gobierno Civil, dettagli del corrimano e della balaustra

gico. In questo frammento spaziale (visibile dall'esterno attraverso il vetro), la scala, le porte, la struttura, i solai, i serramenti, i pavimenti e le lampade convivono senza stabilire alcuna relazione tra di essi; nessun elemento ha perso i propri attributi materiali (la dimensione della struttura, l'iterazione dei pannelli, la continuità del pavimento in linoleum, etc.), in modo che i vincoli che si stabiliscono all'interno di questa ridotta superficie sono di compagnia (fisici), non di comunicazione (chimici).

È difficile che oggi qualcuno possa costruire con questa volontà arcadica, esemplare, che consideri il sistema costruttivo come uno strumento tecnico che va perfezionato progressivamente per risolvere non solo i problemi concreti di ogni caso particolare, ma anche i problemi generici che favoriscano il progresso nella soluzione di problemi universali. È difficile farlo, almeno all'interno della cultura e dei modi di fare oggi imperanti. Sembra quasi che il funzionamento del mercato non abbia come finalità la produzione di ciò di cui ha realmente bisogno la popolazione, ma piuttosto di ciò che genera il massimo beneficio economico. E si finisce anche per avere l'impressione che l'uso di lamiere, ecc., sia più ideologico che razionale.

Anzi, l'architettura contemporanea più divulgata si limita alla proposta di oggetti (non di idee architettoniche) con una scala unica (cappelli, proiettili, navi), nei quali il merito ricade esclusivamente sul costruttore-committente capace di inventare sistemi tecnici o costruttivi esclusivi e inapplicabili a qualsiasi altro edificio. L'oggetto diventa edificio per la sua dimensione fuori dal comune e il merito è del costruttore che dai cappelli fa edifici.







Collegio Maravillas, lamiera e legno nel portale d'ingresso
Gobierno Civil, "porte come tavolati"

In questi casi, il costruttore-committente si trasforma in una metastasi oscena, che occupa lo scenario da un lato all'altro, da sopra a sotto, lascia al buio l'architettura e lo spettatore con la bocca aperta (il passatempo, il tempo sospeso, «la buona architettura che fa sorridere» come diceva de la Sota, viene eclissato da kilowatt, tonnellate, metri cubi).

D'altro canto, è impossibile dissociare i materiali e i sistemi costruttivi dalla lettura che ne fa la società. È impossibile separare la pietra dall'idea di lunga durata, di peso, di nobiltà e di denaro. O la tegola dall'idea di cultura popolare e da tutte le tradizioni più o meno rancide, o l'acciaio dalle costruzioni industriali, i rivestimenti metallici dalla tecnologia e la malta dal sistema costruttivo tradizionale (arcaico?), etc. I materiali vengono caricati di senso, e, collocandosi in cantiere, si caricano di lavoro. Mostrare questo senso e questo lavoro è il desiderio logico della committenza, che attraverso essi esibisce i propri attributi, il suo status.

Se l'architettura destinata all'alloggio turistico si identifica con la tegola e gli intonaci, quella che alberga uffici con il vetro, la lamiera metallica e la tecnologia avanzata. I materiali sono passati dalle mani dell'architetto a quelle della committenza, indipendentemente dal fatto che si tratti di tegole o tecnologie sofisticate.

Addirittura, in determinati casi, la committenza giunge a un grado di perfezione tale, come succede in certe architetture centroeuropee, da sottomettere lo spettatore all'esibizione dei sistemi tecnici, riflesso a loro volta di preventivi smisurati ed esibizionisti. Il peso della committenza nell'architettura contemporanea è sempre maggio-

re, la sua importanza si è estesa a scapito dell'importanza dell'architettura, e il tempo «sospeso» è spazzato via dal tempo del lavoro biblico. Persino l'attività della costruzione, personificata dal costruttore tradizionale, a cui piace costruire, vale a dire una persona con la vocazione di bricoleur su grande scala, è esplosa, raggiungendo la scala della nave spaziale, del «culturismo» tecnologico. Dalla cura del corpo (edificio) al delirio dell'esibizione di muscoli, tendini e grasso.

Immaginiamo che si voglia conservare la cultura del passatempo, del tempo sospeso, lo spazio intimo dello studio che produce architettura, il gioco, la compagnia. «La buona architettura fa sorridere», come diceva de la Sota, proprio per far sì che quest'atteggiamento si preservi, intatto, nell'edificio concluso.

L'unica soluzione è neutralizzare il senso dei materiali e il lavoro biblico dell'esecuzione in cantiere: applicare chemioterapia al sistema costruttivo metastatico.

Nel Governo Civile di Tarragona, un edificio che rappresentava lo Stato nella provincia, era obbligatorio l'uso della pietra per il rivestimento di facciata, una pietra che, indubbiamente, chi la imponeva se la immaginava di grande spessore e con un aspetto materico definito, esibendo cioè i suoi attributi naturali. De la Sota utilizzò una pietra di due centimetri di spessore, levigata, di colore e texture neutri. Levigare la pietra significa ridurla a una superficie, lasciando in secondo piano lo spessore e, eliminate le rugosità, le sue qualità specifiche come materiale. Colloca la pietra in modo inverso a ciò che stabilisce la logica della gravità (spigolo di maggiore lunghezza in posizione orizzontale), in modo che il rive-



stimento viene percepito non più vincolato al suo peso, come succede con i rivestimenti in pannelli metallici o come potrebbe succedere con la carta.

PIETRA COME LAMINA

Le finestre sono letteralmente moduli del rivestimento di pietra sostituiti con vetro (perfettamente complanari), la cui dimensione totale (sempre multiplo della lastra di pietra di 40x60 cm) dipende dall'importanza dell'ambiente interno che deve illuminare.

In determinati punti, il vetro si mette in movimento per far passare l'aria, trasformandosi in lamelle mobili, utilizzando un sistema, il Gravent (fino ad allora relegato alla ventilazione delle cucine dei cavedii degli edifici industriali), addirittura nelle facciate del Governo Civile.

Questa soluzione non produce nessun senso, non ha niente a che vedere con quelle finestre che trasformano la pelle di un edificio in una facciata: né l'ordine, né la dimensione, né la profondità, né la regolarità suggeriscono facciata, costruzione, composizione.

FINESTRE COME VETRI, VETRI COME PIETRE, PIETRE COME LAMINE

Le porte degli interni hanno lo stesso spessore (8 cm circa) dei tramezzi nei quali sono inscritte, in modo da essere percepite come una parte della parete, di cui è stato cambiato il materiale per alleggerirla e poterla muovere.

Essendo il legno col quale sono realizzate queste porte

di origini diverse, esse vennero trattate con acqua ossigenata, decolorandole leggermente, in modo da unificarne l'aspetto. In realtà, più che un piano bidimensionale, queste porte sono un volume di 100x200x8 cm, la cui materia e il cui significato (venature, colore, superficie, lavoro manuale, tradizione) svaniscono e vengono neutralizzati da questo trattamento.

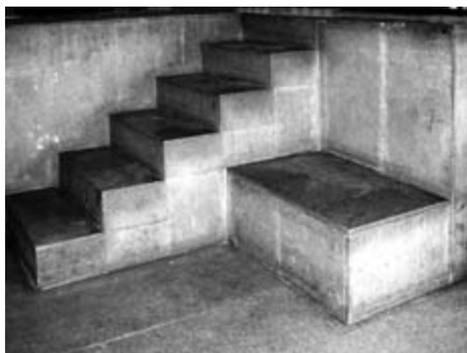
La loro posizione è indifferente (visto che non influisce sul concetto generale) rispetto al piano del tramezzo nel quale vengono collocate (come succedeva invece con il vetro-finestra in relazione alla pietra); anzi, i resti dell'ordine costruttivo che potevano esprimere le dimensioni geometriche modulari (200x100 cm) sono spazzati via dalla variazione arbitraria di queste misure, essendo ogni porta leggermente differente dall'altra, di pochi centimetri, tanto in altezza come in larghezza. Con questi stessi pannelli si realizzano i parapetti delle scale e il rivestimento interno della cabina dell'ascensore.

PARAPETTI COME PORTE, PORTE COME PARETI, FINESTRE COME VETRI, VETRI COME PIETRE, PIETRE COME LAMINE

Nel Governo Civile altri parametri obbligatori erano la concentrazione del volume edificabile e l'uso di tutta l'altezza massima permessa per la facciata prospiciente la piazza, per le stesse ragioni per le quali era obbligatorio l'uso della pietra.

L'accumulazione volumetrica nella facciata principale - di nuovo, la committenza vuole rendersi visibile - violenta la disposizione logica degli usi dell'edificio: in primo pia-





Gobierno Civil, il blocco in pietra della scala della portineria
Gobierno Civil, la pietra a lamina sul fronte laterale

no l'uso pubblico, in secondo piano quello domestico (il programma dell'edificio prevedeva 5 alloggi, tra i quali quello del governatore), e obbliga a collocare le abitazioni al di sopra dell'edificio amministrativo, l'uso privato al di sopra del pubblico.

La soluzione di Alejandro de la Sota è negare la condizione domestica della parte alta dell'edificio, neutralizzandone la condizione costruttiva: risolvendo cioè le terrazze come vuoti astratti non abitabili che stabiliscono tra di essi relazioni non condizionate né dalla logica costruttiva né da quella della gravità. Al contrario, esprimono una logica sfocata (corrisponde forse all'operazione di cancellarle dal disegno muovendo la mano in senso orizzontale?). Come dicevamo: chiarezza nelle idee, foschia nell'esecuzione.

Tutto ciò fa che la parte superiore dell'edificio sia un enigma indecifrabile che non ha nulla a che vedere con la logica costruttiva.

Non si tratta, quindi, di un passatempo irrisolvibile che è giunto intatto dalle quattro pareti dello studio di Alejandro de la Sota a questo edificio della piazza Imperial Tarraco?

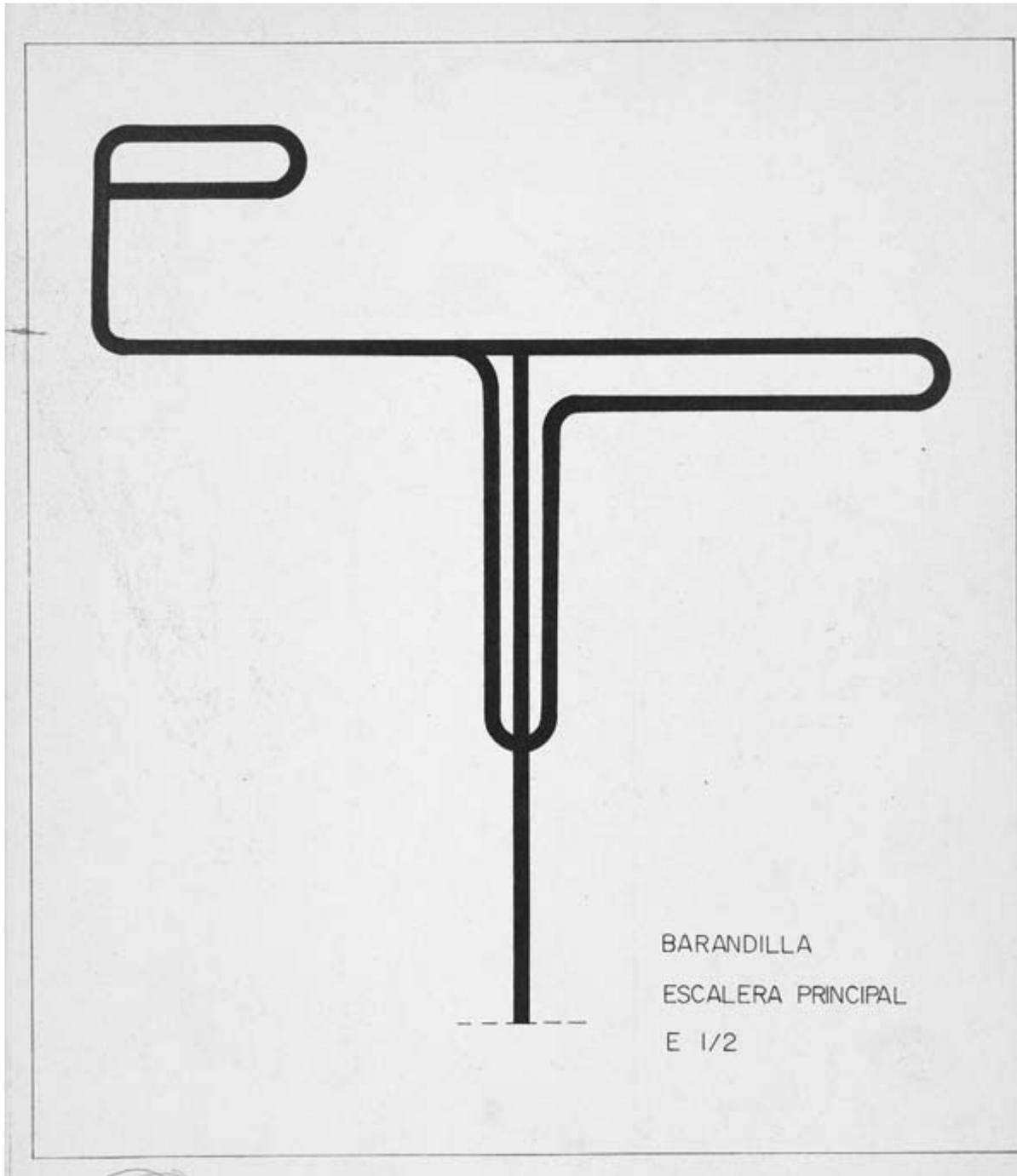
Parapetti come porte, porte come pareti, finestre come vetri, vetri come pietre, pietre come lamina. Il sistema costruttivo imbavagliato non trasmette alcun significato e solo l'architettura viene percepita come un passatempo indecifrabile: giunge intatta dal «tempo sospeso» del suo studio. Il governatore, perplesso, non sa bene cos'ha tra le mani.

Se è così, l'architettura del Governo Civile è il risultato di attività non produttive, risultato di un tempo sospeso,

molto più nel riposo che non nel lavoro, prodotto di capacità e strumenti che de la Sota ha esercitato dalla residenza fortificata tra le quattro pareti del suo studio, dalle quali derivano sensazioni di gioco, distrazione, compagnia, solidarietà.

Come l'architettura senza facciate di Coderch, o la sostituzione del lavoro con la grazia nel caso del per me indispensabile Josep Maria Jujol (del resto uno dei maestri di riferimento per Coderch), si tratta di architetture che ignorano con atteggiamento olimpico la sottomissione alla realtà, il lavoro biblico come castigo remunerato. Destinate per tanto a sparire, ma che non spariscono.





ARQUITECTURA SIN TRABAJO

Josep Llinás

PREMISA

Las reflexiones que a continuación se presentan están estrictamente acotadas en el campo del conocimiento empírico. Son el resultado único y limitado de mi propia experiencia profesional, que a su vez está muy vinculada al lugar geográfico donde se centra - Barcelona - y las circunstancias económicas y sociales en las que trabajamos ahora los arquitectos.

A partir de la obra de Alejandro de la Sota me propongo reflexionar sobre estas particulares relaciones de poder o sumisión entre arquitectura y construcción.

Resultado de esa larga dedicación a la arquitectura, si por arquitectura se entiende aquello de lo que viven los arquitectos, sé que ésta se torna ligera y casi desaparece como trabajo en las fases iniciales del proyecto (más o menos hasta que concluye el proyecto básico) el proyecto como pasatiempo o «tiempo suspendido», y que se carga de gravedad y responsabilidades a medida que avanza hasta su conclusión en una obra acabada. [...]

La construcción sotiana ha sido el signo de identidad de su propia arquitectura. Entre sus seguidores, conocer su arquitectura era conocer sus materiales, que procedían de otras aplicaciones técnicas (los paneles Prodema se utilizaban para los suelos de autobuses) o que, en contra de la práctica habitual, dejaba vistos (como el aislamiento térmico de virutas como cielo raso acabado).

Ese vocabulario que se funda en el convencimiento de que se debe hacer arquitectura con los materiales y sistemas más avanzados e innovadores es, al mismo tiempo, un instrumento de resistencia: no haré de la arquitectura

un problema estético que me lleve a las aguas pantanosas de la representación; para entendernos, no haré de la arquitectura un instrumento de adulación servil. Con los años, todo ello se funde en una arquitectura que el mismo de la Sota calificó de «física» (en contraposición a la «química», en la que los materiales se componen y codifican como lenguaje: la construcción deviene arquitectura); los materiales permanecen intactos en la obra acabada, sin perder ninguno de sus atributos originales, sin afectación alguna por aquellos otros que los acompañan. Podría interpretarse como construcción sin composición, o, en cierta manera, «conducir sin manos» haciendo caso omiso del lugar al que nos dirigimos (el edificio visto por los otros).

El edificio de Correos y Telecomunicaciones de León, que De la Sota realiza en plena madurez, tras años de muy escasa actividad profesional, es la obra en que se precipitan con toda claridad estos principios. Por una parte, el posicionamiento ideológico (las ideas vienen del despacho: el tiempo suspendido); por otra, la construcción avanzada como servicio a la sociedad, la lógica del mercado y de la propiedad que demanda (como siempre) sentido y representatividad a los materiales. Por un lado, la construcción en seco como vehículo de la arquitectura del futuro; por otro, una práctica generalizada en empresas, la construcción húmeda, arraigada en el uso del agua para componer materiales y aplicarlos en la obra. Por una parte, se utilizan paneles preformados de acero como fachada, en cuya cara interior es visible la estructura de tubo que los soporta y que pone en evidencia el lenguaje industrial con los consiguientes ataques de ansiedad de usuarios y propietarios; por otra, coloca



pag. prec. Gobierno Civil, disegno esecutivo del corrimano
 Gobierno Civil, apertura del serramento esterno
 Gobierno Civil, la maniglia delle porte in vetro

dichos paneles heterodoxamente, con la junta de mayor longitud en horizontal (en una disposición no ensayada hasta entonces por el fabricante), de manera que pueden leerse como grandes sillares de piedra; esta lectura se ve reforzada por la situación de las ventanas, retrasadas 60 cm respecto al plano de fachada, por lo que ésta se percibe como si tuviera un espesor asociado a fachadas de mampostería o de gruesos muros de obra. La chapa como piedra (anteriormente, en el Gobierno Civil de Taragona, había colocado la piedra como chapa).

POSICIONAMIENTO IDEOLÓGICO: CONSTRUCCIÓN EN SECO

Posicionamiento desde la resistencia: chapa colocada con las reglas de la construcción tradicional húmeda para dar al edificio la representatividad que se espera de su uso y situación. El resultado de esta confrontación, de la que saltan chispas, es una de las mejores y la más conmovedora de todas la obras de Alejandro de la Sota: un extraordinario juguete de hojalata, un traje de chapa cortado con las tijeras de un sastre tradicional.

La chispas son especialmente manifiestas en la planta baja de la fachada lateral oeste: la estructura, descomunal, se exhibe a pocos centímetros detrás del vidrio, como un animal exótico en el parque zoológico. En este fragmento (visible desde el exterior a través del vidrio), la escalera, las puertas, la estructura, los forjados, los cerramientos, los suelos y las lámparas conviven sin entrar en relación entre sí; ningún elemento ha perdido sus atributos materiales (el tamaño en la estructura, la repetición en el panelado, la continuidad en el linóleo del suelo,

etc.), de manera que los vínculos que se establecen al interior de esa reducida superficie son de compañía (físicos) y no de comunicación (químicos).

Es difícil que hoy alguien pueda construir desde esa perspectiva arcádica, ejemplar, que considera la construcción un instrumento técnico que debe perfeccionarse progresivamente para resolver, no tan sólo los problemas concretos del caso en cuestión, sino los problemas genéricos que ayuden a avanzar en la solución de problemas masivos. Es difícil hacerlo, al menos desde la cultura y los modos de hacer dominantes del mundo occidental. Uno tiene la impresión de que el funcionamiento del mercado no busca la producción de aquello que necesita la población, sino más bien de aquello que genera el máximo beneficio. También tiene uno la impresión de que el uso de chapas, etc., es más ideológico que racional.

Es más, la arquitectura contemporánea más divulgada se limita a la proposición de objetos (no de ideas de arquitectura) con una escala única (sombreros, proyectiles, naves), donde el mérito recae exclusivamente en el constructor-propietario capaz de inventar sistemas técnicos o constructivos, exclusivos e inaplicables a cualquier otro edificio. El objeto se vuelve edificio por el tamaño descomunal y el mérito es del constructor que hace edificios de los sombreros.

En estos casos, la construcción-propiedad se torna una metástasis obscena que ocupa el escenario de lado a lado y de arriba abajo, deja a oscuras la arquitectura y al espectador con la boca abierta (el pasatiempo, el tiempo suspendido, «la buena arquitectura hace sonreír», que decía De la Sota, eclipsado por kilovatios, toneladas, metros cúbicos).



Por otra parte, es imposible dissociar materiales y sistemas constructivos de la lectura que de ellos hace la sociedad. Es imposible dissociar la piedra de la idea de perdurabilidad, de peso, de nobleza y de dinero. O la teja árabe de la cultura popular y de las tradiciones más o menos rancias, o el acero de la construcción industrial, las chapas de la tecnología y los morteros de la construcción tradicional (arcaica?), etcétera. Los materiales se cargan de sentido y, al disponerse en obra, se cargan de trabajo. Mostrar ese sentido y ese trabajo es el deseo lógico de la propiedad, que a través de ellos exhibe sus atributos, su estatus social.

Si la arquitectura para alojar el turismo se identifica con la teja y los revocos, la que alberga a las corporaciones lo hace con el vidrio, las chapas y la tecnología. Los materiales han pasado de las manos del arquitecto a las de la propiedad, independientemente de que se trate de tejas árabes o de tecnologías sofisticadas.

Incluso, en algunos casos, la construcción-propiedad llega a tal grado de perfección, como sucede en ciertas arquitecturas centroeuropeas, que se somete al espectador a la exhibición de medios técnicos, reflejo a su vez de presupuestos desmesurados y exhibicionistas. La carga de la propiedad en la arquitectura contemporánea es cada vez mayor, su campo se ha extendido en detrimento del campo de la arquitectura, y el tiempo «suspendido» se ve arrollado por el tiempo de trabajo bíblico. Incluso la actividad de construir, encarnada en el constructor tradicional, a quien le gusta construir - es decir, una persona con vocación de bricoleur a gran escala -, ha explotado hacia la escala de la nave espacial y del «culturismo» tecnológico. Del cuidado del

cuerpo (edificio) al delirio de la exhibición de músculos, tendones y grasa.

Supongamos que se quiere preservar la cultura del pa-satiempo, el tiempo suspendido, el campo cerrado del despacho que produce arquitectura, el juego, la compañía. «La buena arquitectura hace sonreír», que decía de la Sota, de manera que esta actitud se presente, intacta, en la obra acabada .

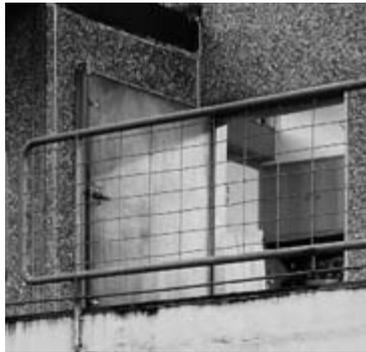
No hay más remedio que neutralizar el sentido de los materiales y el trabajo bíblico de su puesta en obra: aplicar quimioterapia a la construcción metastizada.

En el Gobierno Civil de Tarragona, un edificio que representa o representaba al Estado en la provincia, era obligado el uso de piedra para el revestimiento de la fachada, una piedra que, sin duda, quien la imponía se la imaginaba gruesa y con textura, exhibiendo sus atributos naturales. De la Sota utilizó una piedra de dos centímetros de espesor, pulida, neutra de color y de textura. Pulir la cara exterior de la piedra significa reducirla a una superficie, dejando en un segundo plano el grosor y, debido al brillo, también las cualidades específicas como material. Coloca la piedra en el orden inverso al que marca la lógica gravitatoria (arista de más longitud en posición horizontal), de modo que el revestimiento se percibe sin sometimiento a su peso, como pasa con los aplacados de chapa o como podía pasar con el papel.

PIEDRA COMO CHAPA

Las ventanas son literalmente piedras del aplacado de piedra sustituidas por vidrio (sin cambio de plano), cuya





Casa Varela, la porta ritagliata nel muro

dimensión total (múltiplo de 40 x 60 cm de la pieza de piedra) está en función de la importancia de la dependencia que tiene que iluminar.

Puntualmente, el vidrio se pone en movimiento para dejar pasar el aire y se transforma en lamas practicables, utilizando un sistema, el Gravent (hasta entonces confinado a las cocinas de los patios interiores en edificios industriales), en las fachadas del Gobierno Civil.

Las ventanas que resultan no producen sentido alguno, no tienen nada que ver con aquellas que convierten un límite de edificación en fachada: ni orden, ni tamaño, ni profundidad, ni regularidad indican fachada, construcción, composición.

VENTANAS COMO VIDRIOS; VIDRIOS COMO PIEDRAS, PIEDRAS COMO CHAPA

Las puertas interiores tienen el espesor (unos 8 cm) de las paredes donde están inscritas, de modo que se perciben como una parte de la pared a la que se le ha cambiado el material para aligerarla y poder moverla.

La madera con la que están construidas estas puertas es de diferentes procedencias y, con el fin de unificarlas, se las trató con agua oxigenada, decolorándolas ligeramente e igualándolas. Más que un plano, las puertas son un volumen de 100 x 200 x 8 cm cuya materialidad y significado (aguas, color, textura, manualidad, tradición) desaparece y se neutraliza con el tratamiento.

Su colocación es indiferente (dado que no afecta conceptualmente) respecto al plano de la pared sobre la que se dispone (como sucedía con el vidrio-ventana en relación con la piedra); y, aún más, los restos del orden

constructivo que podía manifestar la geometría (de 200 x 100 cm) son barridos al modificar arbitrariamente estas medidas. según la puerta, que, en general, se reducen unos centímetros de altura y se enganchan otros tantos en anchura. Con estas mismas unidades se construye la barandilla de las escaleras y el revestimiento interior del ascensor.

BARANDILLAS COMO PUERTAS, PUERTAS COMO PAREDES, VENTANAS COMO VIDRIOS, VIDRIOS COMO PIEDRAS, PIEDRAS COMO CHAPA

En el Gobierno Civil era igualmente obligatorio concentrar todo el volumen, agotar la altura en la fachada que da a la plaza, por las mismas razones es por las que se hacía obligatorio el uso de la piedra.

La acumulación de volumen en la fachada principal - de nuevo, la propiedad quiere hacerse visible - violenta la disposición lógica de los usos del edificio: en primer plano el uso público, en segundo plano el doméstico (el programa del edificio incluía cinco viviendas, empezando por la del gobernador), y obliga a poner las viviendas sobre el edificio administrativo, el uso privado sobre el público.

La solución de Alejandro de la Sota es negar la condición doméstica de la parte alta del edificio, neutralizando su condición constructiva: haciendo de las terrazas huecos abstractos no habitables que mantienen relaciones entre sí no mediadas ni por la lógica constructiva ni por la gravitatoria. Al contrario, poseen una lógica borsosa (viene e de la operación de borrarlas del papel moviendo la mano en el sentido horizontal?). Como decía:



claridad en las ideas, brumas en la ejecución.

Todo ello hace de la parte superior del edificio un enigma indescifrable que nada tiene que ver con la lógica constructiva.

¿No es, pues, un pasatiempo irresoluble que ha llegado intacto desde las cuatro paredes del estudio de Alejandro de la Sota a este edificio de la plaza Imperial Tarraco?

Barandillas como puertas, puertas como paredes, ventanas como vidrios, vidrios como piedras, piedras como chapa. La construcción amordazada no transmite significado alguno y tan sólo la arquitectura se percibe como un pasatiempo indescifrable; llega intacta desde el «tiempo suspendido» de su despacho.

El gobernador, perplejo, no sabe lo que tiene entre manos.

Si es así, la arquitectura del Gobierno Civil es el resultado de actividades no productivas, resultado de un tiempo - suspendido -, mucho más en el descanso que en el trabajo, producto de habilidades e instrumentos que De la Sota ha ejercitado desde la resistencia fortificada entre las cuatro paredes de su estudio, de la que derivan sensaciones de juego, distracción, compañía, solidaridad.

Como la arquitectura sin fachadas de Coderch, la sustitución del trabajo por la gracia en el caso de mi irrenunciable Josep Maria Jujol (por cierto, uno de los maestros de referencia de Coderch), son arquitecturas que ignoran olímpicamente el sometimiento a la realidad, el trabajo bíblico como castigo remunerado. Destinadas a desaparecer, por tanto, pero que no desaparecen.





Alejandro de la Sota nello studio
di calle Breton de los Herreros a Madrid



APPARATI

BIOGRAFIA

Alejandro de la Sota nasce a Pontevedra, in Galizia nel 1913. Si laurea in architettura a Madrid nel 1941, dove prende il dottorato nel 1965. Dal 1956 al 1972 insegna alla ETSAM fino alla rinuncia all'insegnamento dopo la sconfitta in un concorso a cattedra. E' stato l'architetto dell'Istituto Nacional de Colonización, della Dirección General de Correos, di Aviaco e di Iberia. Ha tenuto conferenze e lezioni in numerose facoltà di architettura in Spagna e all'estero, tra cui ricordiamo la Architectural Association London, la Technische Universität München e Harvard. Attualmente le sue opere, di cui il Gobierno Civil di Tarragona del 1957 e il Gimnasio Maravillas del 1961 sono gli edifici più emblematici, e la sua figura di maestro di tre generazioni di architetti, sono considerate tra la più influenti nella seconda metà del XX secolo in Spagna, continuando a stupire architetti, storici e critici di tutto il mondo.

BIOGRAFÍA

Alejandro de la Sota, Pontevedra 1913 - Madrid 1996, es considerado uno de los grandes maestros de la arquitectura española del siglo XX. Fue profesor durante 16 años en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ha sido arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, Dirección General de Correos, Aviaco e Iberia. Ha dictado conferencias y clases en numerosas Escuelas de España y el extranjero, destacando Architectural Association London, Technische Universität München y Harvard University. El Gimnasio Maravillas (1961) y el Gobierno Civil de Tarragona (1957) son los edificios más emblemáticos del arquitecto. Son dos de las obras más representativas de la arquitectura moderna española que, después de más de cuarenta años, siguen asombrando a arquitectos, historiadores y críticos de todo el mundo.

BIBLIOGRAFIA

- Monográfico Alejandro de la Sota, *Nueva Forma*, n° 107, 1974
Monográfico Alejandro de la Sota, *Hogar y Arquitectura*, n° 115, 1974
Lahuerta, J.J./ Pizza, A., *Alejandro de la Sota Arquitecto*, C.R.C. Galería de Arquitectura, 1985
Moneo, R. (ed.), *Alejandro de la Sota*, Harvard University Graduate School of Design, 1987
De la Sota, A., *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Editorial Pronaos, 1989
AA.W., *Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota*, Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1996
Mostafavi, M. (ed.), *Alejandro de la Sota. 1913-1996. The Architecture of imperfection*, Architectural Association London, 1997
Monográfico Alejandro de la Sota, *AV monografias*, n° 68, 1997
Baldellou, M.A., *Gimnasio Maravillas*, Madrid, 1960-1962, Colegio de Arquitectos de Almería, 1997
De la Sota, A./ Puente, M. (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conferencias, discursos*, Editorial Gustavo Gili, 2002
Cortés, J.A., *Gobierno Civil de Tarragona. 1957-1964*. Alejandro de la Sota, Colegio de Arquitectos de Almería, 2006
López-Peláez, J.M., *Maestros cercanos*, Fundación Caja de Arquitectos, 2007
Couceiro, T. (ed.), *Alejandro de la Sota. Colegio mayor César Carlos*, Fundación Alejandro de la Sota, 2008
Couceiro, T. (ed.), *Alejandro de la Sota. Gimnasio del Colegio Maravillas*, Fundación Alejandro de la Sota, 2008
AA.W., *Alejandro de la Sota. Seis Testimonios*, COAC. Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2008
Abalos, I./ Llinás, J./ Puente, M., *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, 2009

REGESTO DELLE OPERE PRINCIPALI

1952-55

Quartiere di nuova espansione a Esquivel
Quartiere di nuova espansione a Fuencarral B
Casa unifamiliare in calle Doctor Arce a Madrid

1957

Gobierno Civil a Tarragona
Colonia estiva a Miraflores de la Sierra
Laboratori Aereonautici Tabsa a Madrid

1961

Gimnasio del Colegio Maravillas a Madrid

1963

Edifici per il Colegio César Carlos a Madrid
Centro Nazionale di ricerca Cenim a Madrid

1964

Casa unifamiliare per il Sig. Varela

1965

Palazzetto dello sport a Pontevedra

1970

Concorso per la Sede di Bankuni3n a Madrid

1972

Aula e laboratori per l'Universit3 di Siviglia
Casa unifamiliare per il Sig. Guzm3n

1973

Casa unifamiliare per il Sig. Dom3nguez

1975

Concorso per la Sede dell'Aviaco a Madrid

1981

Edificio Poste e Comunicazioni a Le3n

1984

Museo Provinciale di Le3n
Urbanizzazione ad Alcudia, Mallorca

126

CAT3LOGO DE LAS OBRAS PRINCIPALES

1952-55

Urbanizaci3n y Poblado, Pueblo de Esquivel
Urbanizaci3n y Poblado de Absorci3n de Fuencarral B
Vivienda Unifamiliar en la calle Doctor Arce en Madrid

1957

Gobierno Civil de Tarragona
Residencia Infantil de Verano en Miraflores de la Sierra
Talleres Aeron3uticos Tabsa en Madrid

1961

Gimnasio del Colegio Maravillas en Madrid

1963

Edificios para el Colegio Mayor C3sar Carlos Madrid
Centro Nacional de Investigaciones (Cenim) Madrid

1964

Vivienda Unifamiliar para el Sr. Varela

1965

Edificio Pabell3n Polideportivo Municipal en Pontevedra

1970

Concurso Sede de Bankuni3n de Madrid

1972

Aulas y Seminarios Universidad de Sevilla
Vivienda Unifamiliar para el Sr. Guzm3n

1973

Vivienda Unifamiliar para el Sr. Dom3nguez

1975

Concurso Sede Aviaco de Madrid

1981

Edificio Correos y Comunicaciones de Le3n

1984

Museo Provincial de Le3n
Urbanizaci3n en Alcudia, Mallorca

ORIGINE DEI TESTI

Le citazioni di Alejandro de la Sota sono estratte dai testi pubblicati in Alejandro de la Sota, Moisés Puente (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002, tranne la *Conversación con Alejandro de la Sota desde su propio arresto domiciliario*, di Mariano Bayón, pubblicata in *Arquitecturas Bis*, n° 1, maggio 1974

Il testo di Juan Antonio Cortés, *Lecciones de equilibrio*, è pubblicato in Juan Antonio Cortés, *Lecciones de equilibrio*, Fundación Caja de Arquitectos, Colección "La Cimbra" n° 2, Barcelona 2006

Il testo di José Manuel López-Peláez, *Recorrer Sota. Reflexiones en el Gimnasio*, è pubblicato in José Manuel López-Peláez, *Maestros cercanos*, Fundación Caja de Arquitectos, Colección "La Cimbra" n° 4, Barcelona 2007

Il testo di Juan Navarro Baldeweg, *Construir, Habitar*, è pubblicato in Juan Navarro Baldeweg, *La habitación vacante*, Editorial Pre-textos, Girona 1999

Il testo di Moisés Puente, *Miedo a tocar tierra*, è pubblicato in Inaki Abalos, Josep Llinás, Moisés Puente, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2009

La citazione di Manuel Gallego su Casa Varela è estratta dal testo pubblicato in AA.VV., *Alejandro de la Sota. Seis Testimonios*, COAC. Col·legi de Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2008

Il testo di Josep Llinás, *Arquitectura sin trabajo*, è un estratto dell'omonimo saggio pubblicato in Inaki Abalos, Josep Llinás, Moisés Puente, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2009

FONTI DELLE IMMAGINI

Il copyright delle immagini alle pagine 15, 16, 22, 28, 36, 46, 50, 53, 54, 57, 59, 65, 66, 76, 79, 80, 83, 84, 90, 92, 94c, 101a, 102, 106, 110, 118 è della Fundación Alejandro de la Sota, C/ Breton de los Herreros, 66, bajo C - 28003 Madrid.

Il copyright delle fotografie alle pagine 27, 31, 87, 89, 93, 94ab, 97, 98, 101b, 105b, 113a, 122 è di José Hevia Fotografia, C/valència 218,1,2 dcha, 08011 Barcelona.

Lo spaccato assonometrico della casa Domínguez di pag. 87 è stato redatto con l'aiuto di G.B. Paterlini, studente del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura 1 presso il Politecnico di Milano.

Le immagini dei riferimenti sono estratte da: Josef Albers, *Despite Straight Lines*, Cambridge 1977
Marcel Breuer, *Sun and shadow, the philosophy of an architect*, editing and notes by Peter Blake, New York 1955

Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, Köln 1991
Ulrich Conrads: *Lektionen über das Gleichgewicht. Luftvergnügen um 1920, Daidalos*, n° 37, settembre 1990
Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1947

Jorge Oteiza, *Propósito Experimental*, Madrid 1988
Jorge Oteiza, Susana Solano, *De Varia Commensuration*, Madrid 1988

Felix Solaguren-Beascoa de Corral, *Arne Jacobsen*, Barcelona, 1989

David Spaeth, *Mies van der Rohe*, New York 1985