

Postfazione Carlos Martí Arís e la lezione di LC

Valeria Pezza

Nel maggio del 1999 Carlos Martí Arís tenne alla Facoltà di Architettura di Napoli un breve ciclo di lezioni, come studioso di chiara fama, su tre temi: *Gli elementi, i rapporti, il progetto*¹, in cui si proponeva di inquadrare la materia dell'architettura e le questioni decisive per la sua conoscenza e la sua trasformazione consapevole, secondo quella linea di riflessione che, col tempo, avrebbe continuato a sviluppare e precisare nei suoi scritti².

Con semplice determinazione dichiarava in premessa che, in queste lezioni, i ragionamenti si sarebbero svolti a partire dalle opere - «In architettura la teoria è importante quando è legata alle cose concrete» - e si sarebbero articolati utilizzando «Il tema [...] della casa e la dialettica tra le Corbusier e Mies van der Rohe [...] per spiegare la relazione tra il tipo e il progetto.»

Intanto, va rilevato subito, per svolgere i suoi ragionamenti CMA convocava LC, autore poco frequentato dagli studiosi dell'architettura razionale e dell'analisi tipologica, nonostante l'assoluto rilievo che Aldo Rossi gli aveva riservato in uno dei suoi più bei saggi: Introduzione a Boullée³. In quello scritto, vale la pena ricordarlo, Rossi ricorreva proprio a LC per spiegare un concetto chiave della sua riflessione, rimasto a lungo poco compreso, ignorato o equivocado tanto dai suoi detrattori quanto dai suoi epigoni: quello del *razionalismo esaltato*. Che non significa un razionalismo che rafforza il proprio carattere di obiettività, ma, al contrario, che interagisce, in modo consapevole, con il dato soggettivo; un razionalismo che investe il «rapporto tra la logica e l'arte» e che gli consentiva di leggere la figura di Boullée come «un razionalista, autobiografico e esaltato». Si chiedeva poi: «In cosa consiste questa esaltazione?» In qualcosa di molto «vicino a quanto Giedion dice dell'ossessione di Le Corbusier per cui "... solo il fanatismo e l'ossessione concedono di non

affondare nel mare della mediocrità», [...] Mediocrità da intendersi non tanto o solo in chiave umana quanto o anche in chiave teorica [per] l'insufficienza e la mediocrità che dei risultati ottenuti solo in chiave razionale, e quindi derivabili in modo continuo dai principi, possono offrire. E quindi l'istanza a rompere la costruzione razionale dal di dentro e porre una sorta di contraddizione continua tra l'insegnamento sistematico e la necessità autobiografica di espressione. [...] Il razionalismo convenzionale pretende di derivare tutto il processo dell'architettura dai principi, mentre questo razionalismo esaltato, di B. e di altri, presuppone una fiducia (o fede) che illumina il sistema ma ne è al di fuori, [...] da una parte massima chiarezza delle proposizioni, dall'altra la singolarità autobiografica dell'esperienza»⁴.

Non è dunque un caso che CMA sceglie di ricorrere alla figura di LC per impostare i suoi ragionamenti sull'architettura perché, in quella catena di *correspondences*⁵ che, a un livello superiore di metafora, lega in una unica *famiglia spirituale*⁶ figure di epoca, luoghi, lingue e mestieri diversi, quello che dice Rossi su Boullée, Giedion, Le Corbusier, o su concetti quali razionalismo o mestiere, entra in perfetta risonanza con quanto afferma qui e, col tempo scriverà CMA, anche lui non solo «artista preoccupato del problema della trasmissione dell'esperienza»⁷ ma anche architetto ragionevole preoccupato di non farsi travolgere né in un senso né in un altro dalla disciplina e dalla sua coerenza interna; e, per spiegarlo, CMA userà le parole di Octavio Paz «Alcuni vogliono cambiare il mondo, altri leggerlo, noi vogliamo parlare con lui».

Le correspondences non si limitano a queste: per chiarire nel trattare il tema posto: *Gli elementi, i rapporti, il progetto*, CMA usa le parole di Alejandro de la Sota Martinez, e la sua distinzione tra quella che chiamava architettura 'fisica' e architettura 'chimica': nell'architettura 'chi-

mica', sostiene, de la Sota, «gli elementi si amalgamano fra loro, modificandosi al punto da rendere iriconoscibili gli 'ingredienti' di partenza; nell'architettura 'fisica' tutti gli elementi presenti si rapportano fra loro, generando composizioni polifoniche nelle quali è, però, ancora riconoscibile la presenza individuale degli elementi di partenza, ognuno con il proprio ruolo, la propria caratterizzazione, la propria misura, nell'insieme della struttura». In modo diverso Rossi dice la stessa cosa quando afferma «la città e il territorio si costruiscono per fatti definiti: una casa, un ponte, una strada, un bosco... Ciascuno di questi fatti costituisce la città e il territorio. Ed esiste il disegno integrato di una serie di questi fatti».

CMA ci conferma che il modo con cui «chi fa», ragiona sugli esempi, sulle opere o sugli autori è diverso da quello che usano i critici, i commentatori, gli eruditi, o gli storici. «Chi fa» non si preoccupa di parlare con la voce degli altri, le parole degli altri, di chiunque si tratti, ovunque sia vissuto, qualunque arte praticasse. Viene un momento in cui dall'altro capo del mondo e da un qualunque mestiere, ben padroneggiato, può raggiungerti una voce che, con la propria opera, racconta il mondo e l'umanità che lo abita, in una maniera che tu senti familiare.

Dunque, la questione che CMA - architetto e «artista preoccupato del problema della trasmissione dell'esperienza» - si pone riguarda la individuazione e intellegibilità degli elementi, comprensione della loro identità formale e della ragione di quella forma, studio e ricerca delle relazioni possibili come teso alla comprensione di una dinamica sostanziale per il progetto; conoscere e padroneggiare gli elementi del mestiere, e la disciplina insieme al continuo richiamo alla responsabilità e alla sensibilità individuale e alla capacità di porsi in ascolto con il mondo.

Precisa nella premessa al Corso CMA: quelle parole, elementi, «*rapporti e pro-*

getto, «sottendono, in un certo senso, una parola fondamentale: struttura». Ma, per quanto «Parlando di elementi e di rapporti la parola struttura è esatta, la parola etimologica è tipo: il tipo è [...] il principio ordinatore con il quale si presentano o si scelgono gli elementi, in una precisa relazione che costituisce la struttura».

Per CMA nel riferimento all'etimo e all'etimologia si dischiude a pieno la potenzialità, troppo a lungo bloccata, racchiusa nei termini tipo e tipologia poiché, aveva già spiegato, «Mentre il fine della classificazione è descrivere i lineamenti differenziali e stabilire una catalogazione del diverso, la conoscenza tipologica tende a stabilire nessi all'interno di quanto apparentemente è dissimile, creando concatenamenti e provocando risonanze tra oggetti di specie diverse. Per questo suo aspetto, conviene assimilare l'analisi tipologica più all'etimologia che alla classificazione»⁸. Riconducendo il tipo all'etimo, inteso come nucleo generatore, comune a varie forme, in cui è fissata una relazione decisiva tra fatti elementari, costitutivi e irrinunciabili di quella forma e del suo senso, CMA conferma e nello stesso tempo corregge le deformazioni di quella linea di lavoro in architettura, fondata sull'analisi tipologica che «a partire dagli anni Ottanta» aveva cominciato a «perdersi in formule scolastiche e meccanicistiche»⁹ del tutto inadeguate a esplorare la materia dell'architettura, a comprenderne la natura; soprattutto, a rispondere al suo progetto e al compito di trasformare, avrebbe detto Baudelaire, in piena coscienza quella materia. Scriveva CMA, sempre nella premessa al Corso «il punto principale è il rapporto [...] tra tipo e progetto [...] che non è né immediato, né meccanico. Per arrivare a questo rapporto bisogna studiare questi temi perché per la cultura moderna il progetto non può essere inteso come la manifestazione di un'idea chiusa, precostituita; al contrario è la liberazione di molti

principi tipologici che possono creare tra loro un gioco di complessità e, in questa prospettiva, di complessità progressiva [...] e l'interesse del nostro lavoro per le trasformazioni può portarci da un'architettura a molte altre [...]». Ed è proprio ciò che LC gli consente di fare; CMA individua nei due tipi della maison Citrohan e della maison Domino studiati da LC, i due fondamentali modi di impostare sul piano spaziale la composizione: nel primo, ad una pianta bloccata corrisponde una sezione libera; nel secondo ad una pianta libera, corrisponde una sezione bloccata. Poi osserva il modo con cui nella sua sperimentazione progettuale LC cerca di forzare o di fare interagire tra loro questi caratteri, con l'obiettivo di alleggerire la densità e la compattezza della città industriale, attraverso l'introduzione di vuoti, che come alveoli consentissero agli edifici, e ai suoi abitanti, di respirare, di fare entrare quelle che LC «definiva le gioie essenziali: il sole, la luce, la natura». Certo, anche Loos lavora per un'articolazione diversificata e significativa di spazi vuoti, di dimensione diversa; ma LC immette i suoi *alveoli* negli edifici per fare entrare negli edifici la natura esterna, mentre Loos agisce sulla diversa articolazione dei vuoti all'interno della casa per ridare forma e misura sulle liturgie interne all'abitare e alle forme della casa, per richiamare l'uomo moderno alle sue responsabilità ed elevare a consapevolezza la qualità di vita che, rispetto al passato, la straordinaria dotazione di mezzi della modernità gli consente. Comunque, e Loos e LC, a differenza di molti altri, lavorano sullo spazio, in tre dimensioni, e non sull'aggiornamento delle partiture di superficie o degli standard abitativi; ossessionati dallo sforzo e dal compito di sottrarre l'architettura moderna all'imperante riduzionismo linguistico, tecnologico o puramente quantitativo. CMA percorre i progetti e gli studi di LC con una visione assolutamente laica e

non dottrina, una visione sostenuta dall'ammirazione, non certo dall'erudizione, con la tipica tensione del progettista interessato a «dominare i termini pratici, per arrivare a essere direttamente implicato nell'oggetto della sua riflessione»¹⁰ e, di fronte alla ricchezza di sperimentazioni e di soluzioni ammette: «Le Corbusier, malgrado le antipatie che può suscitare, è un architetto al quale si può sempre tornare quando si vuole imparare architettura; perché è straordinariamente didattico e perché non si preoccupa di esserlo, lo esibisce anzi; lo esibisce perché sa che ciò che fa, ha la complessità sufficiente perché questa didattica non diventi schematismo.»

¹ Il programma del CORSO EN LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI NAPOLI. (MAYO DE 1998)
PROFESOR: CARLOS MARTÍ ARÍS
TITOLO: GLI ELEMENTI, I RAPPORTI, IL PROGETTO
PRIMA PARTE: GLI ELEMENTI
Lezione 1: La campata come elemento basico dell'architettura della casa.
Lezione 2: Il patio e la casa nell'architettura moderna: ricorrenze e trasgressioni.
SECONDA PARTE : I RAPPORTI
Lezione 3: Il concetto di trasformazione in architettura.
Lezione 4: La villa Ricarda di Antonio Bonet e la casa Moratí di Josep M. Sostres: due esempi di trasformazione.
TERZA PARTE : IL PROGETTO
Lezione 5: Le Corbusier e il principio alveolare; la casa Currutchet e la villa Shodan.
Lezione 6: La strategia del luogo in Mies van der Rohe: il Padiglione di Barcellona e la casa Farnsworth

² Mi riferisco non solo ai testi di CMA più diffusi in Italia, come *Silenzi eloquenti* e *La centina e l'arco*, rispettivamente del 2002 e del 2007, ma anche allo scritto *Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna*, in *dearquitectura* 02. 05/08 o la più recente raccolta *Cabos sueltos*, del 2012.

³ Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, in *Etienne Louis Boullée, Architettura Saggio sull'Arte*, Marsilio Editori, Padova, 1967

⁴ A. Rossi, *ibidem*, pp. 8-9.

⁵ A. Rossi, *ibidem*, p. 9.

⁶ Henry Focillon, *La vita delle forme*,

⁷ A. Rossi, *ibidem*, p. 8.

⁸ In CMA, *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*, clup, di CittàStudi, Milano, 1990, p. 49; cfr. Igor Strawinskij, *Poetica della musica*,

⁹ CMA, *La centina e l'arco*, CHRISTIAN MARINOTTI EDIZIONI, Milano 2007, p. 33,

¹⁰ CMA, *La centina e l'arco*, op. cit. p. 15

Afterword - Carlos Martí Arís and the lecture of LC

In May 1999 Carlos Martí Arís taught a series of lessons at the Department of Architecture in Naples, as a renowned scholar, about three themes: the elements, the relations and the design¹.

In the introduction he announced that in these lessons the reasoning would develop starting from works - «*In architecture theory is important when it is linked to real things*»- and would be structured by using «*The theme [...] of housing and the dialectic between Le Corbusier and Mies van der Rohe [...] to explain the relation between type and design*». Therefore, for his reasoning he would draw upon LC, an author who is rarely visited by the scholars of rational architecture and of typological analysis, despite the absolute importance that Aldo Rossi had acknowledged to him in one of his most beautiful essays: Introduction to Boullée². Here Rossi referred to LC to explain a key concept of his reflection, for a long time misunderstood both by his detractors and by his followers: the concept of *exalted rationalism*. This does not mean a rationalism that strengthens its own character of objectivity but, on the contrary, that interacts consciously with the subjective factor; a rationalism that enters into the «relation between logic and art» and that allowed him to interpret the figure of Boullée as «a rationalist, autobiographic and exalted.» Then he wondered: «What does this exaltation consist of? [...] of the need to break the rational construction from the inside, because of the inadequacy and mediocrity offered by the results that have been achieved only in a rational way and therefore continuously derivable from principles. And so, it sets a sort of continuous contradiction between systemic teaching and the autobiographic necessity of expression. [...] Conventional rationalism pretends to derive the whole process of architecture from principles, whereas this exalted rationalism that belongs to B. and others, presumes the confidence (or faith) that lights up the system but it is outside of it, [...] on the one side the best clarity of propositions, on the other side the autobiographic singularity of experience»³.

CMA draws upon LC because in that chain of *correspondences*⁴ that ties figures of different ages, places, languages and crafts in a single *spiritual family*⁵ what Rossi says about Boullée, Giedion, Le Corbusier, or about concepts such as rationalism or craft matches perfectly what he states here and CMA will write later.

In the introduction to the Course CMA points out: the words elements, relations and design, «*imply, in a certain way, an essential word: structure*». However, if «*When talking about elements and relations the word structure is correct, the etymology is type: the type is [...] the ordering principle with which elements appear or are chosen in a correct relation that forms the structure*».

According to CMA, the reference to the etym and the etymology discloses completely the potentiality contained in the terms type and typology and blocked for too long: «*While the aim of classification is describing the different features and cataloguing what is different, the typological knowledge tends to establish connections between what is apparently dissimilar, by creating concatenations and arousing resonances among objects of different species. For this aspect of its own, it is convenient to assimilate the typological analysis to etymology rather than classification*»⁶. By bringing back the type to the etym, meaning a generating nucleus common to several forms where there is a crucial relation among elementary, constitutive and undeniable facts of a specific form and its sense, CMA confirms and in the same time corrects the distortions of that way of working in architecture that is based on the typological analysis that «*from the 80s*» had been starting «*to get lost in scholastic and mechanistic formulas*»⁷, completely inadequate to explore the subject of architecture, to understand its nature and above all to respond to its design and to the task of transforming the subject with full understanding, as Baudelaire would say.

In the introduction to the Course, CMA wrote also «*the main issue is the relation [...] between type and design [...], which is not immediate, nor mechanic. To get to this relation, we need to study these themes because in modern culture, the design can't be the expression of a closed, pre-constituted idea; on the contrary, it is the emancipation of many typological principles that can create a play of complexity among themselves and, from this point of view, of progressive complexity [...] and the interest of our work in transformations can lead us from an architecture to many others [...]*». This is exactly what LC enables us to do; CMA identifies in the two types Maison Citrohan and Maison Domino that LC studied, the two fundamental ways to sketch out the composition at the level of space: in the first one, a free section matches a closed plan; in the second one, a free plan matches a closed section. Then, he observes the way LC makes the features interact in his design experimentation where he aims at lightening the density and the compactness of the industrial city by means of empty spaces, that like cells enable buildings and their inhabitants to breathe and let come in what LC defined «the essential joys: sun, light, nature».

Loos also works for a differentiated articulation of empty spaces of different dimensions; however LC introduces his *cells* in the buildings to let outer nature come in, whereas Loos works on the different articulation of empty spaces within the house to give form and measure back to the liturgies typical of housing, to call modern individuals back to their responsibilities and elevate to awareness the quality of life that the extraordinary means of modernity allow, compared to the past. Unlike many others, Loos and LC work on space in three dimensions rather than on the update of surface partitioning or housing standards; both obsessed by the effort and the task of preserving modern architecture from the prevailing linguistic, technological or purely quantitative reductionism.

CMA goes through LC's designs and studies with an absolutely laic and not doctrinaire point of view, a view based on admiration rather than erudition, with the tension typical of a designer interested in «*controlling practical goals, in order to be directly involved in the object of his reflection*»⁸ and at the end of his lesson, considering the richness in experimentations and solutions, he acknowledges: «despite the aversions he may arouse, Le Corbusier is an architect you can always refer to when you want to learn architecture; as he is extraordinarily didactic and because he doesn't care to be, he just shows it. He shows it because he knows what he does and has the sufficient complexity to avoid that the didactic becomes schematism».

¹ CORSO EN LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI NAPOLI. (MAYO DE 1998)

PROFESOR: CARLOS MARTI ARIS

TITLE: THE ELEMENTS, THE RELATIONS, THE DESIGN

FIRST PART: THE ELEMENTS

Lesson 1: The span as the basic element of the residential architecture.

Lesson 2: The patio e the house in modern architecture: recurrences and transgressions.

SECOND PART : THE RELATIONS

Lesson 3: The concept of transformation in architecture.

Lesson 4: Antonio Bonet's Villa Ricarda and Josep M. Sostres' House Moratiel: two examples of trasformation.

THIRD PART : THE DESIGN

Lesson 5: Le Corbusier and the principle of cells; House Curutchet and Villa Shodan.

Lesson 6: The strategy of place in Mies van der Rohe: Barcellona Pavilion and Farnsworth House.

² Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, in Etienne Louis Boullée, *Architettura Saggio sull'Arte*, Marsilio Editori, Padova, 1967.

³ A. Rossi, *ibid.*, pp. 8-9.

⁴ A. Rossi, *ibid.*, p. 9.

⁵ Henry Focillon, *The life of forms*,

⁶ In CMA, *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*, clup, di CittàStudi, Milano, 1990, p49; cfr. Igor Strawinskij, *Poetica della musica*,

⁷ CMA, *La centina e l'arco*, CHRISTIAN MARINOTTI EDIZIONI, Milano 2007, p. 33,

⁸ CMA, *La centina e l'arco*, op cit., p. 15.

*Le Corbusier, Villa Shodhan, Ahmedabad,
India, 1951. Prospetto
foto © Arnout Fonck*

