

La collana dà forma e riconoscibilità ad alcune sezioni di ricerca del Dipartimento di Culture del Progetto dell’Università Iuav di Venezia. Le tematiche affrontate sono riconducibili a diversi gruppi di studio pluridisciplinari. Il progetto come ipotesi di trasformazione del mondo, attraverso lo sviluppo e l’approfondimento delle conoscenze verificate da pratiche sperimentali, è il terreno privilegiato di dibattito. I quaderni fanno riferimento a quattro parole-chiave che indicano possibili luoghi di confronto collettivo. Al Veneto, come ambito territoriale privilegiato, rimandano le prove su campo delle attività di sperimentazione progettuale. Al patrimonio, in rapporto alle sensibilità emergenti nel campo delle risorse non rinnovabili e del paesaggio in una visione ampia e problematica della patrimonializzazione. All’immaginario, riferito a quei processi di elaborazione del progetto che nel mobilitare necessariamente sedimentazioni di valori, figure, memorie, concrezioni visive e narrative, costituiscono “immaginari” plurali e sempre culturalmente situati. Ai territori altri, come dialogo, in una dimensione internazionale, di luoghi e situazioni esito di storie, concezioni antropologiche e culturali anche dissimili dalle nostre.



Benno Albrecht
Marco Ballarin
Edoardo Bernasconi
Viola Bertini
Jacopo Galli
Eliana Martinelli
Octavio Montestruque Bisso
Daniela Ruggeri
Massimo Triches

18,00 euro

Altre modernità. Energie etiche per il progetto

DCP / IUAV Mimesis

Altre modernità. Energie etiche per il progetto

a cura di Jacopo Galli

DCP / IUAV

Mimesis

In seconda di copertina: Fry & Drew, Ibadan College, Nigeria, 1948-1958

La messa in crisi del concetto di modernità, la fine delle grandi narrazioni progressiste che avevano caratterizzato il Novecento, ha aperto una nuova fase nella ricerca globale di soluzioni per un mondo che subisce fenomeni di urbanizzazione incontrollata, cambiamenti a scala geografica e sommovimenti geopolitici senza precedenti. La spinta propulsiva della modernità, la capacità di dare al presente una qualità specifica che lo differenzia dal passato e ne indirizza il futuro, sembra oggi venir meno. Rimane forte la visione della modernità come rottura della tradizione, caratterizzata da tutto ciò che rigetta l’eredità del passato; ma la modernità occidentale, accolta a scala globale come promessa di sviluppo, non rappresenta più una visione planetaria di un futuro migliore di cui tutti potranno beneficiare, quanto sempre più spesso l’imposizione di valori alieni e culturalmente specifici, per giunta presentati come universali. A partire dal secondo dopoguerra molti intellettuali in diversi campi del sapere hanno affrontato la necessità di individuare traiettorie di sviluppo alternative: non impossibili regressioni pre-moderne ma nuovi paradigmi del moderno: altre modernità.



Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.IDE
Carlo Magnani

Comitato scientifico PARD
Sara Marini (responsabile dello sviluppo del progetto), Angela Mengoni,
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione PARD
Giovanni Carli, Stefano Eger, Sissi Cesira Roselli, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collana
Benno Albrecht, Renato Bocchi, Malvina Borgherini, Massimo Bulgarelli,
Agostino Cappelli, Monica Centanni, Giuseppe D'Acunto, Fernanda
De Maio, Lorenzo Fabian, Paolo Garbolino, Carlo Magnani, Sara Marini,
Angela Mengoni, Alessandra Vaccari, Margherita Vanore

I edizione: dicembre 2018
©2018 – MIM EDIZIONI SRL
(Milano – Udine)
©2018 – Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia
©2018 – The authors

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-575-5449-5
ISBN DCP IUAV 978-88-321-8100-5
DOI 10.7413/1234-1234003

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.

Altre modernità. Energie etiche per il progetto

a cura di Jacopo Galli

Indice

I. Approcci

- 10 *Bunt ist meine Lieblingsfarbe*
Benno Albrecht
- 20 Altre modernità.
Architetture di resistenza
Jacopo Galli

II. Casi studio

- 34 Antoni Bonet Castellana: lo spirito moderno tra Río de la Plata e Mar Mediterraneo
Massimo Triches
- 50 Il Paese di Utopia.
Hassan Fathy e l'altra modernità, verso un sentimento arabo
Viola Bertini
- 66 Modernità post-coloniali.
Rabat, (la sorte di) un caso atipico *intra moenia*
Daniela Ruggeri
- 84 Un simbolo per un'altra modernità.
Ghana National Museum di Fry, Drew, Drake and Ladsun
Jacopo Galli
- 100 La tradizione della modernità in Turchia.
Da Sedad Eldem a Turgut Cansever
Eliana Martinelli
- 118 La (ri)costruzione dell'identità.
La città di Agadir e l'opera di Jean-François Zevaco
Edoardo Bernasconi

- 134 Memoria, città, tradizione e sincretismo.
La Scuola della Forza Aerea del Perù di Juvenal Baracco
Octavio Montestruque Bisso
- 152 Architettura paraguaiana contemporanea.
Un modo di essere universale
Marco Ballarin
- 171 **Crediti**

I. Approcci

Benno Albrecht

In questa pubblicazione sono raccolti scritti di giovani studiosi che hanno concluso i loro studi nella scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia. Il percorso intellettuale di tanti, noti e meno noti, progettisti e pensatori tratteggiato in questo libro è strettamente operativo. Infatti come diceva Gropius “tratta del bello e della sua incidenza nella società democratica”¹ perché il bello accresce la felicità e soprattutto genera nuove “energie etiche”².

La democrazia è per sua stessa natura imperfetta e tenta di ricavare quel tanto d'armonia che è possibile sfruttando le occasioni caso per caso. La sistemazione degli scenari urbani, la loro ricostruzione in senso ampio, se attratta in questo ambito deve procedere con moderazione, con delicatezza, con mitezza. Diventa, usando le parole di Gropius, una “questione di grado”. L'esperienza delle città storiche dimostra chiaramente che tutto ciò è possibile ed è compatibile con un alto grado qualitativo. È l'unico modo a noi conosciuto per conseguire ciò che designano con l'antica parola “bellezza”³.

Ho avuto acuta coscienza, sin dalla prima giovinezza, della caotica bruttezza dell'ambiente umano che l'età moderna ha modellato, in confronto alla coerenza, alla bellezza delle città antiche, nate prima dell'industrializzazione. Nel corso della mia vita mi sono convinto sempre di più che il sistema usuale degli architetti, di alleviare qua e là, con un edificio elegante, il disarticolato schema oggi dominante, è del tutto inadeguato, e che dobbiamo trovare in sua vece un ordine nuovo di valori, basato su fattori atti a generare un'espressione integrata del modo di pensare e di sentire proprio del nostro tempo.⁴

La difficoltà concettuale intrinseca è che questo atteggiamento mette in crisi un approccio tradizionale all'architettura ed al progetto dell'ambiente, fatto di vuota chiacchiera. Come dar torto a Gropius quando diceva che “Ho scoperto nel corso della mia vita che le parole in particolare le teorie non verificate dall'esperienza possono essere molto più nocive delle azioni”⁵?

La nostra è invece una specie di nuova *greening*, dove sono necessari lunghi tempi di gestazione e la crescita di una coscienza civica che sorregga tali sforzi. Il lavoro da fare ed il percorso da compiere è ancora molto ma le nuove sensibilità legate alla sostenibilità portano a dare adito alla possibilità di una coesistenza democratica, a scala planetaria, grazie ad una nuova “ecologia morale” che vede nella considerazione e conservazione dell’Altro e della Diversità, intesi in senso ampio, una condizione necessaria per la Custodia di se stessi. Il pensiero di Gropius sintetizza che la dissimiglianza è la sorgente stessa della vera democrazia. La comprensione della differenza apre l’opportunità alla convivenza, per questo anche per noi oggi *Bunt ist meine Lieblingsfarbe*⁶.

A dimostrazione di ciò è sempre attuale e sconcerta per la sua lucidità il passo finale di *Scope of Total Architecture*, “Il nostro ambiente naturale”⁷, dove un Walter Gropius anziano delinea le strategie di quella che potremmo a ragione definire un’architettura responsabile e sostenibile.

Ma io credo che la maggiore responsabilità dell’urbanista e dell’architetto sia la protezione e lo sviluppo del nostro ambiente naturale. L’uomo ha sviluppato un rapporto reciproco con la natura sulla terra, ma il suo potere di trasformarne la superficie è tanto spaventosamente cresciuto che può divenire una maledizione anziché una benedizione.

Questa è la constatazione alla base d’ogni attuale politica sostenibile e di precauzione nei confronti delle trasformazioni indotte sull’ambiente. Gropius prosegue con considerazioni che valgono ancor oggi:

Come possiamo tollerare di vedere un bel tratto dopo l’altro di aperta campagna calpestato e distrutto, spianato e svuotato, per amore della razionalità delle operazioni edilizie, e poi riempito da un pianificatore con centinaia di insipide, minuscole unità abitative, che non assurgeranno mai a comunità, e di vedere infiniti pali telegrafici drizzarsi in luogo degli alberi stolidamente abbattuti? La vegetazione nativa e le irregolarità naturali della topografia vengono distrutte dalla negligenza, dall’avidità e dalla mancanza di idee, perché il tipo medio di costruttore considera il suolo

anzitutto come una funzione commerciale, dalla quale si sente autorizzato a trarre il massimo profitto. Finché non ameremo e rispetteremo quasi religiosamente la terra, questo fatale deterioramento continuerà.⁸

Gropius afferma con orgoglio la responsabilità del progettista estesa nei termini esposti da Ruskin, Morris e Marsh: è la responsabilità dell’architettura per la sostenibilità e per la ricerca di una vera e propria “bellezza civile”⁹. Prosegue Gropius:

il paesaggio umano che ci circonda è un’ampia composizione spaziale, costituita di pieni e di vuoti. I volumi possono essere edifici, o ponti, o alberi, o colline. Ogni tratto visibile esistente, naturale o fatto dall’uomo, conta nell’effetto visivo di questa grande composizione. Perfino i problemi edilizi di carattere più utilitario, come la dislocazione di un’autostrada o il tipo di un ponte, sono importanti per l’equilibrio integrato dell’entità visibile che ci circonda. Chi, se non l’urbanista e l’architetto creativo, dovrebbe essere il primo responsabile custode del nostro possesso più prezioso, il nostro ambiente naturale, e della bellezza e adeguatezza del nostro spazio vitale, come fonte di soddisfazione sentimentale per un modo di vivere nuovo? Ciò di cui tutti sembriamo avere particolarmente bisogno in questa spasmodica corsa in cui abbiamo permesso che precipitasse la vita è che ovunque si abbia una sorgente di rigenerazione, la quale può essere soltanto la natura. Sotto gli alberi l’abitante della città può trovare, per la sua anima turbata, sollievo e la benedizione di una pausa creativa.¹⁰

È il testamento ed il compimento di un’esperienza, progettuale e didattica, impareggiabile e perciò dice: “Sono giunto alla conclusione che un architetto o un urbanista degni di questo nome debbano possedere una visione assai larga e comprensiva per raggiungere una vera sintesi di una comunità futura. Potremmo chiamare questo ‘architettura integrata’. Per questo lavoro totale, essi devono possedere l’ardente passione di chi ama e l’umile buona volontà di collaborare con gli altri, perché, per quanto grandi possano essere, non potranno fare da soli. Il raggiungimento di un’espressione architettonica regionale, che tanto desideriamo, dipenderà grandemente, io credo, dallo sviluppo

creativo del lavoro di gruppo. Abbandonando la morbosa caccia agli 'stili', abbiamo già cominciato a sviluppare insieme alcuni atteggiamenti e principi che riflettono il nuovo modo di vivere dell'uomo del ventesimo secolo. Abbiamo cominciato ad intendere che modellare il nostro ambiente fisico non significa applicarvi uno schema formale fisso, ma vale piuttosto un continuo, interno sviluppo, una convinzione che va continuamente ricreando il vero, al servizio dell'umanità"¹¹. È l'orizzonte di una politica come autodeterminazione e come arte della comunità, dirette dalla ragione progettante di tempo lungo.





Walter Gropius, TAC (The Architects' Collaborative) and Hisham A. Munir,
University of Baghdad Campus, Baghdad, Iraq, 1957



Walter Gropius, TAC (The Architects' Collaborative) and Hisham A. Munir,
University of Baghdad Campus, Baghdad, Iraq, 1957



Walter Gropius, TAC (The Architects' Collaborative) and Hisham A. Munir,
University of Baghdad Campus, Baghdad, Iraq, 1957

Note

1. W. Gropius, *Apollo in the democracy, The cultural obligation of the architect*, McGraw Hill Book, New York 1968; tr. it. di C. De Marchi, GIZMO (a cura di), *Apollo nella democrazia*, introduzione di M. Biraghi, Zandonai, Rovereto 2009, p. 9. Il discorso di Gropius, *Apollo in der Demokratie*, era stato tenuto in occasione del conferimento del Hansischer Goethe-Preis, ad Amburgo nel 1956 e pubblicato per la prima volta come *Apollo in der Demokratie, Gedenkschrift zur Verleihung des Hansischen Goethe-Preises 1956 der gemeinnützigen Stiftung F.V.S. zu Hamburg durch die Universität Hamburg an Walter Gropius*, Stiftung F.V.S., Hamburg 1957.

2. *Ibidem*.

3. Queste idee e il testo che ho preso a riferimento sono contenute in L. Benevolo, *Lo scenario fisico della città*, in L. Benevolo (a cura di), *Principii e forme della città*, Sheiwiller, Milano, 1993, pp. 45-92.

4. W. Gropius, *Architettura integrata*, Il saggiaiore, Milano 1994. Prefazione.

5. Ivi, p. 12.

6. *Bunt ist meine Lieblingsfarbe*, "Il mio colore preferito è il multicolore", è la frase di Gropius che riassume tutto il suo pensiero, Walter Gropius, *Ibidem*.

7. W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, Harper & Brothers, New York 1955.

8. W. Gropius, *Architettura integrata*, cit., p. 209.

9. G. B. Vico, *La scienza nuova*, introduzione e note di P. Rossi, Rizzoli, Milano 2004, p. 403. Citato anche nei numerosi testi di Franco Ferrarotti.

10. W. Gropius, *Architettura integrata*, cit., p. 210.

11. *Ibidem*.

Altre modernità. Architetture di resistenza

Jacopo Galli

La messa in crisi del concetto di modernità¹, la fine delle grandi narrazioni progressiste che avevano caratterizzato il Novecento, ha aperto una nuova fase nella ricerca globale di soluzioni per un mondo che subisce fenomeni di urbanizzazione incontrollata, cambiamenti a scala geografica e sommovimenti geopolitici senza precedenti. La spinta propulsiva della modernità, la capacità di dare al presente una qualità specifica che lo differenzia dal passato e ne indirizza il futuro, sembra oggi venir meno². Rimane forte la visione della modernità come rottura della tradizione, caratterizzata da tutto ciò che rigetta l'eredità del passato³. La modernità occidentale, accolta a scala globale come promessa di sviluppo, non rappresenta più una visione planetaria di un futuro migliore di cui tutti potranno beneficiare, quanto sempre più spesso l'imposizione di valori alieni e culturalmente specifici, per giunta presentati come universali. A partire dal secondo dopoguerra, con le violenze inaudite del conflitto mondiale a rappresentare un crinale insormontabile per il concetto stesso di modernità occidentale, molti intellettuali in diversi campi del sapere hanno affrontato la necessità di individuare traiettorie di sviluppo alternative: non impossibili regressioni pre-moderne ma nuovi paradigmi del moderno, altre modernità. Il tema della globalizzazione ha sostituito le grandi narrazioni novecentesche con una serie di studi finalizzati al dare risposta al quesito di *se e come* il pensiero globale dominante sarebbe stato capace di uniformare a scala planetaria comportamenti, stili di vita, modelli urbani, espressioni artistiche e culturali e sistemi di ragionamento⁴, cancellando di fatto ogni tipo di specificità locale. Questo cambio di paradigma è definito da Ulrich Beck come *seconda modernità*, focalizzata sui rischi, per tutte le forme di vita, le espressioni culturali e l'ambiente, create dal successo della modernità nell'affrontare e risolvere il problema della scarsità. Il sistema metodologico di comprensione di questa rinnovata forma di modernità è definito come *società cosmopolita*: un quadro di riferimento culturale che consente di superare ogni localismo per analizzare i nuovi conflitti globali, le dinamiche e le strutture emergenti all'interno del processo di globalizzazione⁵. Il nuovo paradigma è stato di volta in volta nominato in maniera differente e

con sottili ma sostanziali sfumature: postmodernità⁶, tarda modernità⁷, età globale⁸, modernizzazione riflessiva⁹, modernità in polvere¹⁰; ed analizzato in termini di una rinnovata forma etica¹¹, di governo¹² e di cultura¹³. In questo libro si intendono presentare i lavori di una serie di architetti che con la loro opera hanno rappresentato o addirittura predetto il cambio di paradigma in corso. Si tratta di singoli progetti o di traiettorie professionali caratterizzate dalla ricerca di sistemi di progetto innovativi capaci di coniugare la dimensione globale e locale. Altre modernità guidate da un pensiero tecnocratico di uso appropriato delle risorse, dei materiali e dei processi costruttivi, o da nuove ed emergenti richieste sociali, stili di vita ed esperienze comunitarie, o ancora dalla riconsiderazione del valore universale di culture diverse dalla *koinè* europea, consentono la declinazione e modifica dell'architettura moderna a partire da caratteri locali. Gli esempi presentati forniscono una prima risposta negativa alla presunta omologazione globale dovuta alla globalizzazione, hanno come unico carattere comune l'utilizzo delle specificità locali come punto di partenza e suggeriscono l'idea che la *società cosmopolita* sia in grado di tenere insieme universalismo e specificità, dimensione locale e aspirazioni globali.

Nell'ultimo capitolo de *La città nella storia*, Lewis Mumford traccia un resoconto finale del processo di modernizzazione affrontato dalla cultura urbana, in una visione della fine della storia teorizzata da Fukuyama¹⁴, “la megalopoli universale meccanizzata, standardizzata e completamente disumanizzata è considerata come la meta finale dell'evoluzione umana”¹⁵, la fine ultima del cammino umano verso la piena modernità. Si costruisce di fatto l'immagine di una dittatura della città a crescita illimitata, costituita da abomini energetici frutto di un'aderenza acritica ad un'estetica globale incapace di considerare specificità e condizioni locali, una città che “riduce al minimo la possibilità di una vita attiva, autonoma e veramente cosciente costruita da esperti tecnicamente preparatissimi ma umanamente sottosviluppati”¹⁶. La modernità, o la sua degenerazione ultima, è segnata dal passaggio da uno sviluppo controllato basato su modelli organici a un'espansione incontrollata legata ai modelli economico-finanziari, totalmente sfuggita ad ogni volontà progettuale di un uomo moderno che “ha domato ogni creatura al livello superiore del microbo e del batterio, eccetto se stesso”¹⁷. Mumford individua nell'accentramento delle decisioni e del potere un tratto tipico della modernità a cui diviene neces-

saria contrapporre una visione più organica del mondo, dello spazio urbano e dell'architettura in grado di “ricollocare al centro delle nostre esistenze le immagini, le forze e le finalità della vita”¹⁸.

Spesso inconsciamente le carriere professionali degli architetti raccontati in questo libro hanno provato a costruire una piccola soluzione locale agli enormi problemi globali preconizzati da Mumford: si tratta di una galassia disordinata che in contesti geografici e tempi differenti hanno sviluppato sistemi progettuali capaci di rappresentare una visione alternativa della modernità. Non vi è, né d'altronde potrebbe esserci, alcuna volontà universale né la ricerca di rapporti diretti tra i differenti autori, ma solo la volontà di rileggere avventure umane e professionali differenti alla luce di un comune orizzonte culturale. La geniale quanto imprecisa definizione di *regionalismo critico*, inventata da Kenneth Frampton¹⁹, fornisce alla storiografia architettonica un primo prestigioso gruppo di opere ed autori in grado di rappresentare una visione architettonica e urbana alternativa alla narrazione globale dominante. Assumiamo quindi il sottotitolo del saggio, *un'architettura di resistenza*, come obbiettivo comune degli esempi qui riportati.

Un obbiettivo che possiamo definire con le parole di Arjun Appadurai come *rimpatrio delle differenze*²⁰ della modernità: l'insieme di beni, segni, slogan, stili di vita, immagini e ideologie provenienti da varie parti del mondo e da persone o gruppi con differenti esperienze che creano dal nulla o rafforzano delle microidentità antagoniste che si oppongono ai regimi di omologazione globale.

Il *rimpatrio delle differenze* si pone come orizzonte progettuale opposto ad una visione semplificata e rudimentale del complesso fenomeno della globalizzazione che vede la città come uno dei tanti beni di lusso, o prodotti posizionali²¹, e l'architettura come marcatore di disuguaglianza standardizzata, indicatori globali di spontaneità inibita e omologazione²². La forma urbana delle megalopoli odierne mostra chiaramente questo processo di omologazione e progressiva privatizzazione²³: parametrizzazioni amorfe dalla firma prestigiosa, sedi di multinazionali dall'aspetto irrazionalmente esuberante e mastodontici centri commerciali dal clima costantemente controllato si assomigliano a tutte le latitudini²⁴. Questo modello di città, portato avanti da decenni da studi internazionali e corporations, trova in luoghi geograficamente distanti dai centri globali di potere, spazi fertili per la ricerca di soluzioni alternative. La libertà di sperimentazione deriva più dalle

specificità climatiche, sociali o culturali del luogo che dalla traiettoria umana e professionale dei progettisti che sono spesso esperti transnazionali educati alla modernità globale e poi spinti alla costruzione di ipotesi alternative da un'analisi disillusa delle diversità locali. L'Africa, il Sud America e il Medio Oriente diventano quindi luoghi vivaci e dinamici la cui secolare condizione di alterità appare un punto di vista privilegiato, in grado di consentire di affacciarsi alla modernità consci degli errori e dei limiti dello sviluppo altrui. Lo sfruttamento di questo *timelag*²⁵, di un ritardo che diviene vantaggio, consente un cambio di sguardo in cui assumono nuovi significati il rapporto tra azione antropica e ambiente entro cui si colloca e quello tra progettista e comunità intesa come tradizione resiliente, in grado di mettere in discussione il paradigma del moderno imposto dall'occidente. Il paradigma della sostenibilità, la cui applicazione in occidente appare complessa, trova nei territori altri terreno fertile. Luoghi dove diventa possibile immaginare un'architettura capace di rispondere alla sfida lanciata da Mumford unendo l'attenta analisi del clima e delle risorse alla capacità di rimettere al centro l'uomo, con le sue necessità e le sue debolezze, ma soprattutto la comunità come arte di vivere non con gli altri ma negli altri²⁶. Parafrasando le parole con cui Frantz Fanon conclude il capolavoro, *I dannati della terra*:

Il Terzo Mondo è oggi di fronte all'Europa come una massa colossale il cui intento deve essere quello di cercare di risolvere i problemi ai quali l'Europa non ha saputo recare soluzioni. Ma allora, importa di non parlare di rendimento, di non parlare d'intensificazione, di non parlare di ritmi. No, non si tratta di ritorno alla Natura. No, noi non vogliamo raggiungere nessuno. Ma vogliamo camminare sempre, notte e giorno, in compagnia dell'uomo, di tutti gli uomini. Si tratta, per il Terzo Mondo, di ricominciare una storia dell'uomo che tenga conto al tempo stesso delle tesi a volte prodigiose sostenute dall'Europa, ma anche dei delitti dell'Europa, di cui i più efferati saranno stati, alla scala immensa dell'umanità, l'odio razziale, la schiavitù, lo sfruttamento. Dunque, non paghiamo tributo all'Europa creando Stati, istituzioni e società che se ne ispirano. L'umanità aspetta altro da noi che quest'imitazione caricaturale e nell'insieme oscena. Ma se vogliamo che l'umanità avanzi d'un grado, se vogliamo portarla a un livello

diverso da quello in cui l'Europa l'ha manifestata, allora occorre inventare, occorre scoprire, per noi stessi e per l'umanità, bisogna rinnovarsi, sviluppare un pensiero nuovo, tentare di costruire un uomo nuovo.²⁷

Il processo di costruzione e ricostruzione di spazi, città e uomini nuovi, auspicato da Fanon, passa necessariamente da proposte di modernità capaci di ricostruire un rapporto positivo con la natura, la comunità umana e le specificità locali. I casi riportati in questo libro costruiscono un quadro parziale di resistenza all'omologazione della modernità occidentale e allo stesso tempo forniscono esempi di come siano oggi possibili declinazioni alternative della modernità. Un'impresa ardua ma realizzabile a partire da un patrimonio di conoscenze che necessariamente deve essere organizzato e sistematizzato per poter agire come forza propulsiva per nuove quanto necessarie forme di modernità.



Fry & Drew, Ibadan College, Nigeria, 1948-1958



Fry & Drew, Ibadan College, Nigeria, 1948-1958



Fry & Drew, Ibadan College, Nigeria, 1948-1958



Fry & Drew, Ibadan College, Nigeria, 1948-1958

1. D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993.

2. M. Bermann, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 2012.

3. H. Heynen, *Architecture and Modernity*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1999.

4. M. Albrow, *The Global Age: State and Society Beyond Modernity*, Stanford University Press, Palo Alto (CA) 1997. A. Giddens, *Oltre la destra e la sinistra*, Il Mulino, Bologna 1997.

5. U. Beck, *World Risk Society*, Polity Press, Cambridge 1999. U. Beck, *Cosmopolitan Vision*, Polity Press, Cambridge 2006. D. Held, *Cosmopolitanism: an agenda for a new world order*, Polity Press, Cambridge 1995.

6. J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1984.

7. A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Palo Alto (CA) 1991.

8. M. Albrow, *The Global Age: State and Society Beyond Modernity*, Stanford University Press, Palo Alto (CA) 1997.

9. U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social*

Order, Blackwell, Cambridge (MA) 1994.

10. A. Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1996.

11. K. A. Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, W. W. Norton & Company, New York (NY) 2010. P. Singer, *One World. The Ethics of Globalization*, Yale University Press, New Haven (CT) 2004.

12. D. Archibugi, *The Global Commonwealth of Citizens. Toward Cosmopolitan Democracy*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2008.

13. H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge Psychology Press, Londra 1994. A. Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1996.

14. F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.

15. L. Mumford, *La Città nella Storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 655.

16. Ivi, p. 656.

17. Ivi, p. 690.

18. Ivi, p. 699.

19. K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.

20. A. Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1996.

21. T. Veblen, *Theory of the Leisure Class*, MacMillan, New York 1899.

22. N. Elias, *Spontaneity and Self-consciousness*, in *The future of leisure*, talk, 1957.

23. B. Garrett, *Squares for Sale! Cash-ing Out on Public Space in The Right to the City: A Verso Report*, Verso Books, Londra 2017.

24. D. Spencer, *The Architecture of Neoliberalism. How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*, Bloomsbury, Londra 2016.

25. F. Ragette, *Traditional Domestic Architecture of the Arab Region*, Edition Axel Menges, Fellbach 2003.

26. J. Ki-Zerbo, *Punti Fermi sull'Africa*, Emi edizioni, Bologna 2011.

27. F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.

II. Casi studio

Antoni Bonet Castellana: lo spirito moderno tra Río de la Plata e Mar Mediterraneo

Massimo Triches

“Che cos’è la modernità?”¹ Nel 1999 in un breve articolo su “Casa-bella”, Octavio Paz espone alcune considerazioni legate al concetto di modernità cercando di dare risposta a questo interrogativo. Le riflessioni del poeta messicano, che descrivono le relazioni tra la società e il moderno, abbracciano diverse tematiche e si soffermano in maniera particolare sul significato del termine nel contesto latinoamericano. Un particolare passaggio del testo introduce una riflessione su un rapporto più intimo tra modernità e singolo individuo: “un giorno ho scoperto che non avanzavo bensì che ritornavo al punto di partenza: la ricerca della modernità era una discesa verso le origini. La modernità mi ha condotto al mio inizio, al mio passato”².

Queste parole sintetizzano perfettamente anche l’opera di Antoni Bonet Castellana (Barcellona 1913-1989) che si pone, fin dalle sue origini, in costante dialogo con il Movimento Moderno e con la tradizione umanista mediterranea. Già a partire dagli anni universitari l’architetto catalano si avvicina al razionalismo, prima attraverso la collaborazione con Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé ed il GATCPAC, e successivamente con la partecipazione al IV CIAM, a bordo della *Patris II*, e l’esperienza lavorativa presso lo studio parigino di Le Corbusier. La ricerca della modernità inizialmente allontana Bonet dalla sua terra natale e dai suoi modelli per sperimentare, in Argentina, la propria versione dell’architettura razionalista.

A Buenos Aires fonda il *Gruppo Austral*, nel tentativo di riproporre nel contesto latinoamericano l’esperienza del GATCPAC bruscamente interrotta dalla Guerra Civile spagnola. La città bonaerense diviene il contesto ideale nel quale discutere, sperimentare e realizzare la propria idea di modernità. Fin da subito ciò rivela, come una bussola, la direzione dello sguardo di Bonet: egli guarda a Nord-Est, verso il Mediterraneo e Barcellona, riavvicinandosi progressivamente alle proprie origini. L’autore trova nel Mediterraneo, negli elementi che definiscono la sua città consolidata, nei sistemi costruttivi che organizzano le sue architetture, nelle teorie e poetiche dei suoi maestri, i modelli da reinterpretare e reinventare attraverso la propria opera ed il proprio gesto originale. I suoi progetti sembrano costruire quell’ideale ponte tra

modernità e tradizione che Octavio Paz ritiene necessario affinché la prima non si volatilizzi e la seconda non si pietrifichi: “l’una vivifica l’altra e l’altra le risponde donandole peso e gravità”³.

In questo senso Bonet rivendica lo spirito d’azione degli iniziatori del Moderno e, dall’interno del movimento, lotta a favore del progresso dell’architettura, attraverso il “rinnovamento dentro la necessaria continuità”⁴, contro i dogmi architettonici della vecchia e della nuova accademia. Un’azione che, soprattutto a partire dal CIAM di Bergamo, affronta tematiche e questioni affini a quelle sviluppate dai membri del *Team 10*; tuttavia, a differenza di questi – che giunsero ad una rottura con il Moderno – l’architetto catalano attuò la propria personale e solitaria lotta per il progresso dell’architettura in continuità con lo spirito dei Maestri.

Nella *Casa para artistas Paraguay-Suipacha* (Buenos Aires, 1939) Bonet introduce, all’interno di un impianto formale e strutturale rigorosamente razionale, i primi gesti originali, la sua personale invenzione che troverà molteplici declinazioni nella sua opera successiva. La copertura voltata che chiude l’edificio traduce nel linguaggio moderno del cemento armato il sistema costruttivo della volta catalana e, contemporaneamente, traspone nella pratica architettonica le questioni della percezione e della sensibilità individuale introdotte in Pittura dal Surrealismo. Altre figure “surrealiste” abitano l’edificio: le schermature verticali del tetto giardino, l’insieme dei soppalchi negli atelier a doppia altezza, il sistema di pareti mobili degli attici, gli elementi d’arredo e le vetrine dei negozi al piano terra sono dispositivi che si curvano e si piegano secondo una volontà non riconducibile a ragioni funzionali. L’obiettivo di Bonet è configurare degli spazi interni o esterni che avvolgano l’utente e che si relazionino contemporaneamente alla dimensione dell’uomo, al contesto urbano e all’impianto razionalista delle altre parti dell’edificio, nel contempo destabilizzando lo sguardo e la percezione del fruitore. Tali operazioni testimoniano l’influenza della figura di Antoni Gaudí e dell’esperienza parigina condivisa con il pittore Roberto Matta Echaurren.

La *casa para artistas* è altresì l’esempio di come Bonet, anche quando agisce attraverso piccoli interventi puntuali, non separi l’architettura dal progetto urbano. L’edificio costituisce, infatti, un piccolo frammento di città e instaura forti relazioni con il contesto urbano. Nonostante le facciate accompagnino lo sviluppo dell’impianto bonaerense,

l’attacco a terra dell’edificio, disegnato dalla sequenza ondulata delle vetrine dei negozi, si discosta dalla rigida geometria del *damero* coloniale. A questo livello si crea quindi una sequenza di spazi, esterni ma coperti, che appartengono tanto all’oggetto architettonico quanto all’ambito cittadino e che accompagnano il pedone inducendolo ad una percezione dinamica in continuo divenire. Inoltre, la posizione d’angolo rispetto alla *manzana*, permette all’architetto di sviluppare, ad ogni livello, diversi tipi di relazioni tra architettura-città, interno-esterno, spazi chiusi-spazi aperti, che verranno indagate e riformulate in altre opere successive quali l’Edificio Mediterraneo (1960) o la Torre Urquinaona (1968) a Barcellona.

Anche la costante attenzione di Bonet per la costruzione della città, declinata attraverso le numerose proposte urbane per Barcellona e Buenos Aires, trova una propria traduzione formale che ha forti radici nella cultura mediterranea. I principali interventi bonetiani marcano un ideale passaggio dalla *Ville Radieuse* al *Cuore della città* e trovano nella città latina e nelle proposte di Ildefonso Cerdà i propri riferimenti culturali⁵. Il *Conjunto Habitacional Casa Amarilla* (1943), il *Plan Bajo Belgrano* (1948), il *Plan del Barrio Sur* (1956), il *Plan del Montjuïc* (1948) e il *Plan de la Ribera* (1964), evidenziando come i differenti impianti proposti siano influenzati dallo strumento e dal metodo compositivo che li hanno generati. Gli edifici che definiscono i primi piani bonaerensi di Bonet, intimamente collegati alle teorie della città funzionale, si originano a partire da una visione complessiva dall’alto ed assumono una chiara valenza plastica. L’atto progettuale che si muove all’interno della sola scala urbana e che prevede l’osservazione del modello dall’esterno comporta il forte rischio di trascurare le reali necessità del luogo e dei suoi abitanti⁶.

Le immagini del documentario *La ciudad frente al río* (1949) sono l’emblema di questo approccio: una mano “divina” alza, muove, ruota, allinea e compatta i corpi edilizi secondo la propria volontà e si ferma nel momento in cui l’equilibrio tra vuoti e pieni, e le relazioni che tra questi si creano, soddisfano l’architetto. Il passaggio alla scala architettonica riguarda solamente gli edifici, la loro distribuzione ed il sistema di aggregazione delle diverse unità che li costituiscono. In questo modo non vengono definite le qualità spaziali dei diversi ambiti, in particolar modo quelli esterni, e quindi *la città in quanto tale scompare*⁷. I piani urbani moderni hanno sostituito le strade e le piazze con

ampie zone verdi alle quali delegavano la funzione sociale diventando sede di attività ricreative e comunitarie. Le strade vennero suddivise e specializzate per rispondere ad una nuova misura, quella dell'automobile, trasformandosi in canali monofunzionali di scorrimento; inoltre la rigida frammentazione della città in ambiti funzionali ha provocato l'eliminazione delle dinamiche e delle relazioni che si formano spontaneamente in un luogo caratterizzato da diverse attività. Diversamente gli antichi centri storici, in particolare quelli delle città mediterranee con il loro assetto e le loro dimensioni a misura d'uomo, radunavano gente e attività nelle strade e nelle piazze, incoraggiando la circolazione pedonale e le soste all'aperto⁸. Per questa ragione Bonet individua nello spazio collettivo l'origine della (ri)costruzione della città.

L'architetto propone il ritorno ad una misura umana della città che trova nell'individuo e nella società le sorgenti generatrici del processo compositivo e gli strumenti di verifica del progetto. Il *Plan Barrio Sur* (Buenos Aires) e il *Plan de la Ribera* (Barcellona), mostrano come la maggior attenzione rivolta agli spazi pubblici ed identitari della città comporti una loro progettazione in termini architettonici che genera molteplici scenari e visioni misurabili alla scala dell'uomo. A differenza dei primi progetti, rappresentati attraverso fotografie dei modelli dall'alto o vedute aeree a volo d'uccello, in quest'ultimi planimetrie, sezioni e modelli sono accompagnati da viste prospettiche ad altezza d'uomo. Senza rinnegare le idee alla base dell'urbanistica moderna e riproponendo molti elementi tipicamente lecorbusieriani quali la separazione e gerarchizzazione delle vie di traffico veicolare o l'utilizzo di edifici a *redent* e torri, in queste proposte Bonet riscopre e reinventa gli elementi archetipici della città antica: la strada e la piazza, che tornano ad essere i perni sui quali fondare lo spazio collettivo e di conseguenza la città.

Egli individua una nuova unità urbana, la *supermanzana*, un elemento complesso legato sia alla tradizione moderna, in quanto misurato secondo le necessità della vita del tempo, sia alla tradizione locale, poiché reinterpreta e riconfigura la *manzana* storica, sia alla città reale, in quanto intimamente connesso al tessuto urbano esistente. Inoltre concepisce ogni unità come un quartiere o una comunità vicinale caratterizzata da servizi sociali, culturali, sanitari, sportivi, commerciali, ecc. Sfruttando la topografia del luogo Bonet definisce un nuovo suolo urbano, esclusivamente pedonale, che permette il ritorno ad un sistema

spaziale edificio-porticato-strada-piazza e che si sovrappone alla rete viaria veicolare senza che i due flussi interferiscano tra loro. A questo livello la strada e la piazza tornano ad essere luoghi nei quali diversi usi e attività si sovrappongono, coabitano e sono in grado di dare forma all'identità specifica di ogni quartiere e generare la necessaria circolazione di persone tra i vari settori della città. L'autore descrive questo fenomeno attraverso il lessico della fisica, "forza centripeta e forza centrifuga", probabilmente per rafforzare la sua idea delle comunità di quartiere come entità semi-autonome ma intimamente legate le une alle altre e quindi al resto della città.

Inoltre il nuovo sistema di edifici ad altezza ridotta, introdotto per la prima volta a Buenos Aires con il nome di *vaca*, costituisce un fondamentale elemento di mediazione tra la scala dell'uomo e quella della città, rappresentata dalle grandi torri e dalle lunghe linee dei *redent* a greca. In questi corpi si distribuiscono le attività commerciali, direzionali e di servizio di ogni quartiere che occupano quindi tutta l'area rifiutando la suddivisione e specializzazione funzionale della città favorendo, viceversa, le relazioni che si creano tra i differenti usi, essenza stessa della vitalità e vivacità urbana. Paragonando la città ad un organismo vivente, l'architetto comprende che la sua costruzione è un processo in costante divenire e che la definizione di una delle sue parti non può prescindere dalla continuità tra queste ed il contesto urbano. Ad esempio il *Plan de la Ribera* definisce contemporaneamente il pezzo principale della nuova facciata di Barcellona sul Mediterraneo e un nuovo brano dell'*Ensanche*, dimostrando i caratteri di modernità del progetto di Cerdà e la continuità morfologica con i segni e gli spazi della città storica. Analogamente, il *Plan Barrio Sur* reinventa in chiave moderna il modello del *damero* coloniale. I due sistemi non definiscono delle aree isolate all'interno dell'urbe ma si collegano, senza soluzione di continuità, al tessuto urbano esistente.

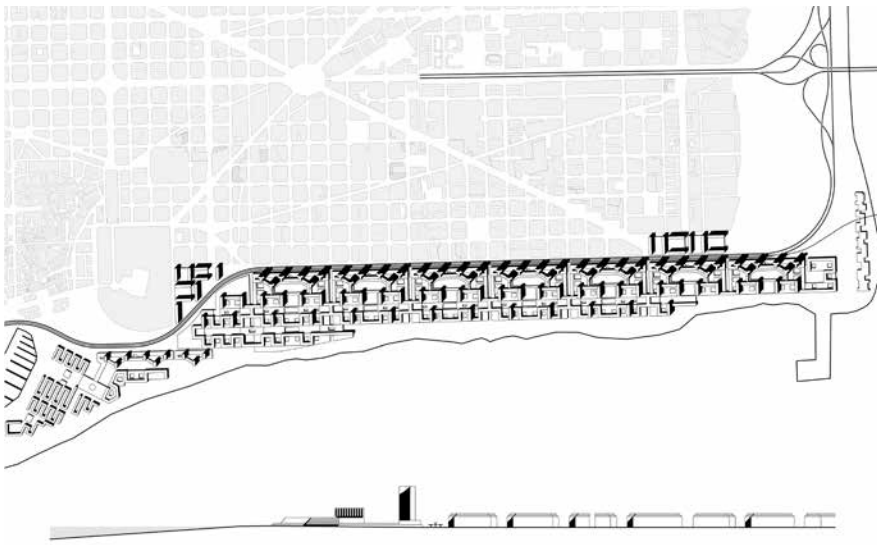
Octavio Paz riconosce la capacità del moderno di "permanere e cambiare nello stesso tempo" assumendo i caratteri della tradizione che ne hanno garantito la sua diversità: "ciascuna avventura poetica è differente e ogni poeta ha piantato un diverso albero in questa prodigiosa foresta parlante"⁹. In tal senso, con la sua opera, Bonet ha piantato il proprio personale albero, alimentato dallo spirito moderno e che fonda le proprie radici nella cultura e nella tradizione mediterranea.



Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940



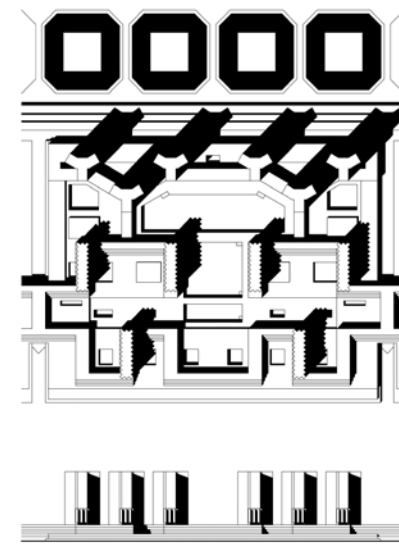
Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940



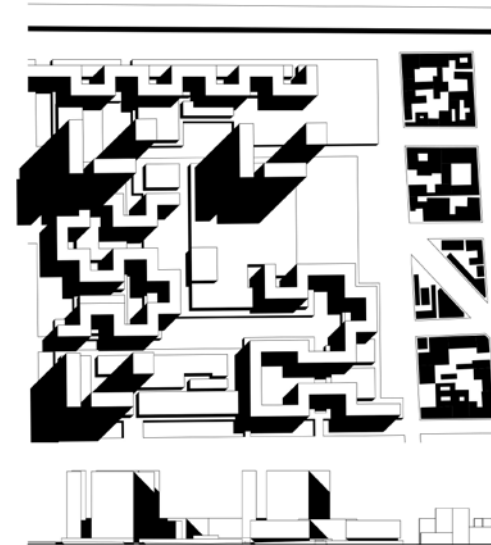
Barcellona, Plan de la Ribera, 1964, schema generale.



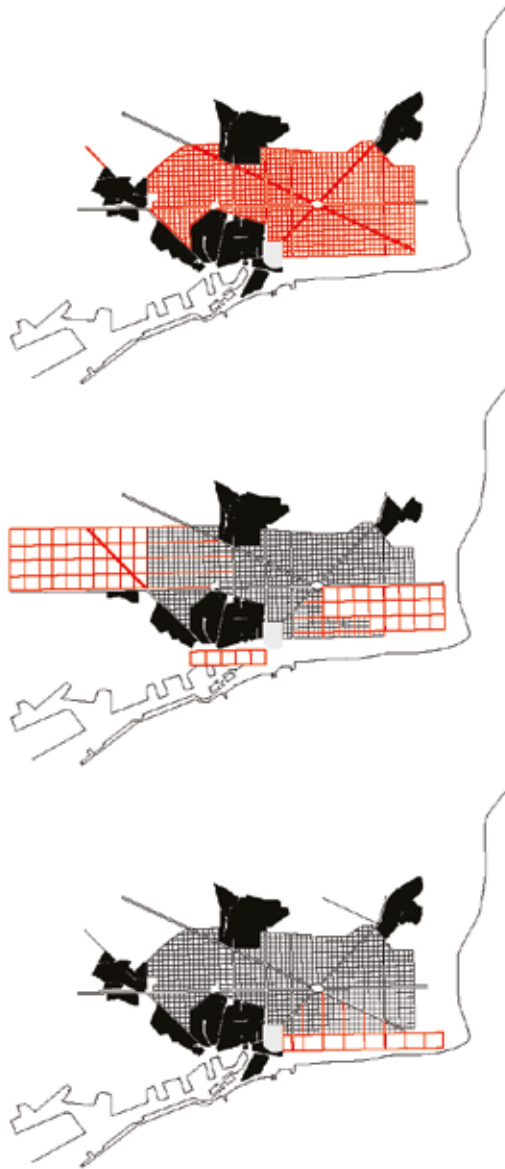
Buenos Aires, Plan Barrio Sur, 1956, schema generale.
Elaborazione grafica di M. Triches



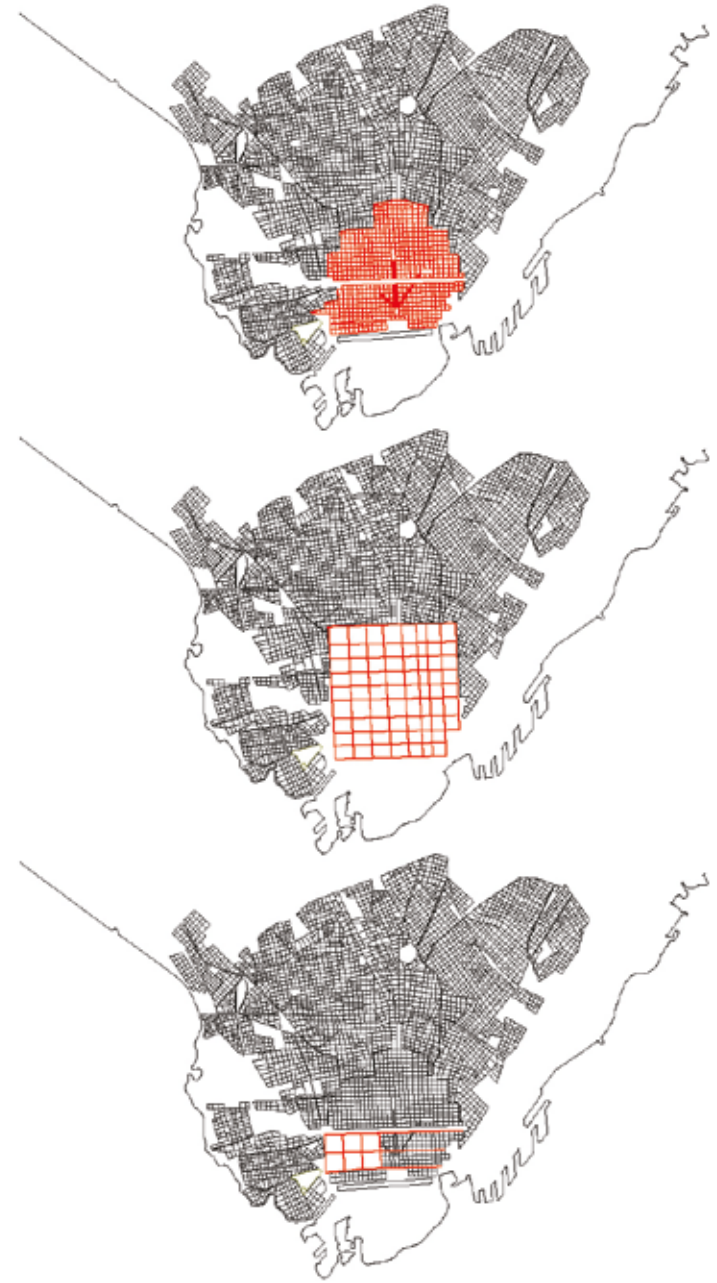
Barcellona, Plan de la Ribera, 1964, supermanzana.



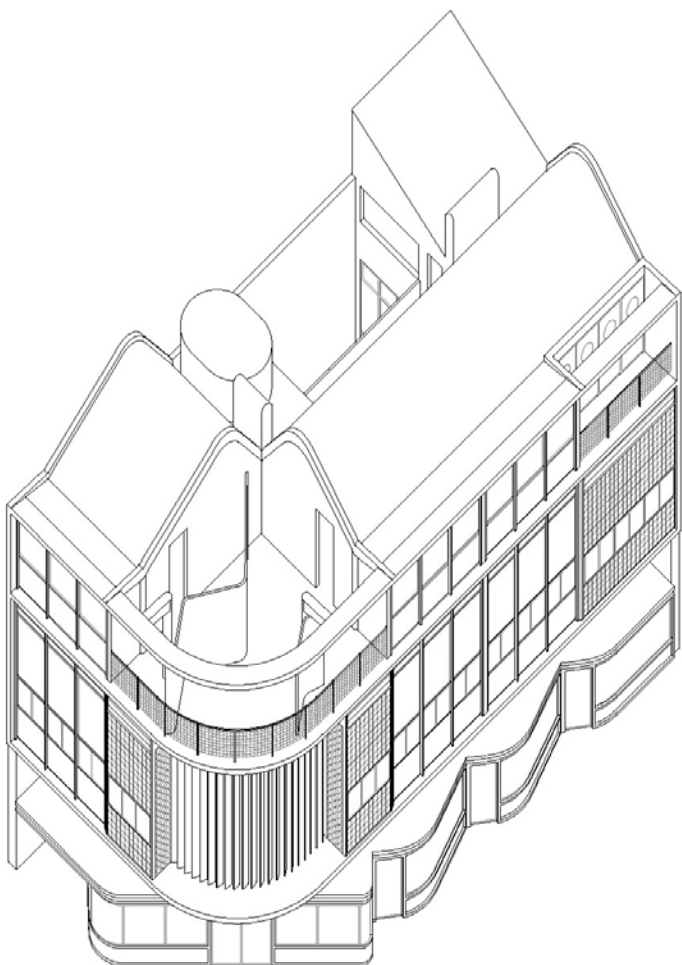
Buenos Aires, Plan Barrio Sur, 1956, supermanzana.
Elaborazione grafica di M. Triches



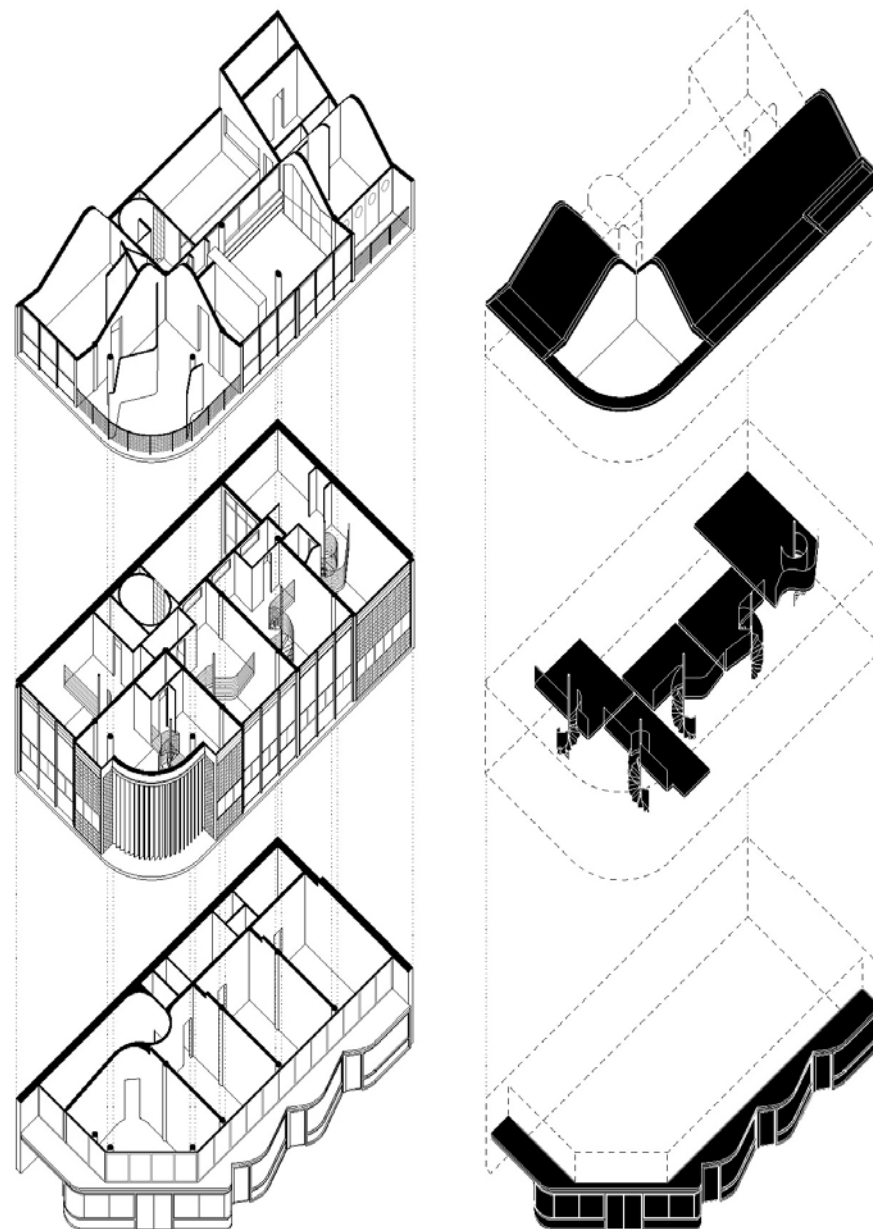
Barcellona, schema di funzionamento delle diverse manzanas.
Elaborazione grafica di M. Triches



Buenos Aires, schema di funzionamento delle diverse manzanas.
Elaborazione grafica di M. Triches



Buenos Aires, Casa para artistas Paraguay Suipacha, 1940, assonometria.
Elaborazione grafica di M. Triches



Buenos Aires, Casa para artistas Paraguay Suipacha, 1940, ridisegno interpretativo.
Elaborazione grafica di M. Triches



Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940

Note

1. O. Paz, *Che cos'è la modernità*, in "Casabella", n. 664, 1999, pp. 48-50.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. A. Bonet, J. Kurchan, J. Ferrari Har-doy, *Voluntad y Acción*, in "Austral", n. 1, 1939, pp. 2-3.
5. Si vedano: Le Corbusier, *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Éditions de L'architecture d'aujourd'hui, Boulogne 1933; E. N. Rogers, J. L. Sert, J. Tyrwhitt, *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, Lund Humphries, Londra 1952.
6. A. Dalsgaard, *The Human Scale*, documentario 83 min., Danmark, 2012, min. 68-70.
7. E. Gras, *La ciudad frente al río*, cortometraggio 10 min., Buenos Aires 1948.
8. J. Gehl, *Vita in Città: spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli, Rimini 1991, p. 53.
9. O. Paz, *op. cit.*

**Il Paese di Utopia.
Hassan Fathy e l'altra modernità,
verso un sentimento arabo**

Viola Bertini

O lettore che hai a che fare con questo libro, abbi cura, mentre ti avventuri con il sincero desiderio di raggiungere Utopia, di girare una pagina al giorno; su ciascuna pagina troverai il percorso da seguire quotidianamente, dall'alba al tramonto. Se osserverai tale regola, il libro ti condurrà nella terra dove la materia è tanto trasparente che, attraverso di essa, puoi vedere la verità; dove gli esseri umani sono così felici – lì c'è la terra di Utopia. Ma se tu dovessi disobbedire, se la tua curiosità dovesse indurti a girare più di una pagina al giorno, o se dovessi allontanarti dalla meta che deve essere raggiunta prima del tramonto, allora perderai la strada, per tale motivo con questo libro ha a che fare sia il tempo, che lo spazio.

Il Paese di Utopia è il titolo di una fiaba scritta dall'architetto egiziano Hassan Fathy e pubblicata per la prima volta in francese nel 1949¹. Si racconta della ricerca della terra di Utopia, dove la materia è tanto trasparente da potervi vedere attraverso la verità. Si narra di un viaggio per i paesi Bianchi – dove le città sono affollate di persone che, costantemente impegnate nel lavoro, vivono in piccoli e lussuosi appartamenti – i paesi Blu – dove le case sono le une identiche alle altre e per distinguerle è necessario numerarle – i paesi Gialli – dove le abitazioni tradizionali sono state demolite per far posto a costruzioni in cemento armato e senza alcun carattere architettonico – i paesi Rossi – dove vige la dittatura e si costruiscono grattacieli sul modello dei paesi Bianchi – e i paesi Verdi – un tempo ricoperti di pascoli e giardini e ora, a causa dell'estrazione di materiali di ogni tipo dal suolo, divenuti aridi e desolati. La fiaba, senza lieto fine, è una critica all'architettura e alla città del moderno, alla standardizzazione, all'industrializzazione del processo costruttivo e al colonialismo culturale. Sono questi temi che ricorrono frequentemente negli scritti teorici di Fathy e in antitesi ai quali prende corpo la sua opera.

A lungo, la critica, nel tentativo di collocare il lavoro di Hassan Fathy nel panorama dell'architettura del XX secolo, ha concentrato l'attenzione sulle scelte tecnologiche – l'uso di mattoni in terra cruda, volte catenarie e dispositivi climatici – associando spesso la figura del maestro egiziano al regionalismo, il neo-tradizionalismo, l'islamico o il vernacolare. Perlopiù assente è stata invece una lettura capace di contestualizzare la sua opera in un preciso momento della storia egiziana e di coglierne il carattere di profonda, seppur eterodossa, modernità. Fathy si laurea alla King Fouad University del Cairo nel 1926 dove in quel momento prevale un insegnamento di tipo *beaux-arts* traspunto nel contesto anglo-egiziano. Ne è testimonianza il suo primo progetto documentato, una scuola elementare per la cittadina di Talkha, disegnata con gusto eclettico e in stile classicista. Seguono, negli anni Trenta, una serie di progetti di abitazioni unifamiliari che si avvicinano all'*International Style*. Allo spazio centrale, strutturato intorno a uno o più vuoti, che connoterà i progetti successivi, si contrappone qui una multi-direzionalità che lavora assecondando diverse giaciture, sempre perpendicolari tra loro. Le coperture sono piane, porte e finestre architravate e gli edifici realizzati in cemento armato. Tuttavia, in un breve arco di tempo², Fathy modifica profondamente il suo linguaggio, mettendo a punto una nuova poetica. Non si tratta di un'operazione isolata, ma di una scelta radicata nel tempo e nel luogo geografico in cui è concepita, quando l'Egitto, dopo secoli di dominazione straniera, si scopre a dover reinventare la propria identità nazionale³. Simmetrico al lavoro di Fathy è quello dei primi artisti moderni egiziani⁴ che, a partire dagli anni Venti, intraprendono un cammino verso la definizione di un'arte capace di esprimere una rifondata identità culturale. In questo preciso momento e perseguendo lo stesso obiettivo Fathy avvia la sua ricerca architettonica, che, rifiutando l'uso di modelli occidentali e reinterpretando forme, materiali e tecniche tradizionali, è tesa alla costruzione di un'architettura autenticamente arabo-egiziana, ossia un'architettura appropriata rispetto al contesto climatico, simbolico e culturale di riferimento. Distaccarsi dalla formazione accademica e dalla tendenza europea dominante, per volgere lo sguardo alla tradizione e progettare a partire da essa, assume così un valore programmatico. La scelta compiuta da Fathy è distintamente articolata nei suoi scritti, che si configurano come una dichiarazione d'intenti, e diviene chiara

attraverso l'analisi della sua opera, che, come forma costruita di un pensiero, rivela non una mera operazione di *revival* degli elementi tradizionali, ma una sapiente riscrittura e reinvenzione della tradizione stessa⁵. È questa un'azione creativa che, a prescindere dagli esiti figurativi e formali, dimostra un approccio architettonico indiscutibilmente moderno, delineando un'altra possibile strada verso la modernità. Fathy è uno spettatore consapevole del dibattito architettonico occidentale, che tuttavia non condivide. Nella sua libreria personale⁶ sono presenti diversi volumi di Le Corbusier e Giedion. I testi sono sottolineati e corretti, continui sono i commenti e le note scritte ai margini delle pagine. La critica si rivolge principalmente all'omologazione linguistica del Moderno e all'idea di standardizzazione e di prefabbricazione, che conduce, nell'Egitto della prima metà del secolo, all'impiego di materiali non conformi, all'uso di tecniche e sistemi costruttivi impropri perché importati da contesti altri e alla costruzione di forme che, incapaci di interpretare il luogo, danno vita a spazi privi di riconoscibilità. Scrive Fathy⁷:

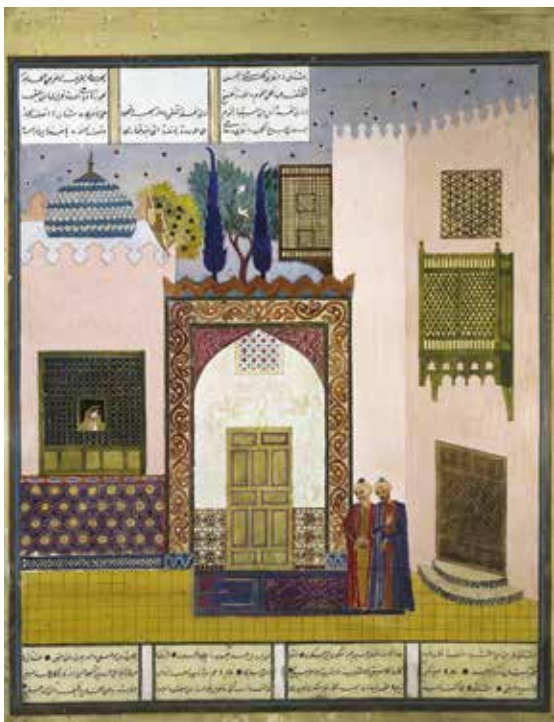
Con l'avvento della rivoluzione industriale le tecniche ereditate e la capacità di creare oggetti artigianalmente sono state spazzate via, sono andate perdute e sono ora dimenticate. [...] La produzione di bellezza, una volta prerogativa di milioni, è stata sostituita dall'industrializzazione – anche del pane – controllata da una minoranza di proprietari. Le conseguenze della rivoluzione industriale hanno danneggiato l'organizzazione naturale dell'umanità, così come concepita da Dio.

Il racconto della “caduta” dell'uomo, del suo passaggio da una condizione idilliaca a una in cui l'industrializzazione lo ha privato delle sue capacità e possibilità, ricorre ogni qual volta l'architetto, nei suoi scritti, affronti il tema della modernizzazione. L'apparente ingenuità che sta alla base della narrazione la riconduce a una dimensione fiabesca a carattere didascalico. Il problema che si vuole mettere in luce è, in realtà, quello dell'egemonia del pensiero occidentale, di un modello che non è considerato negativo a priori, ma criticato aspramente se introdotto in ambiti che non sono quello di origine e di appartenenza. La critica all'*International Style* procede di pari passo a quella indirizzata verso il revivalismo stilistico, ricorrente nel mondo arabo post-

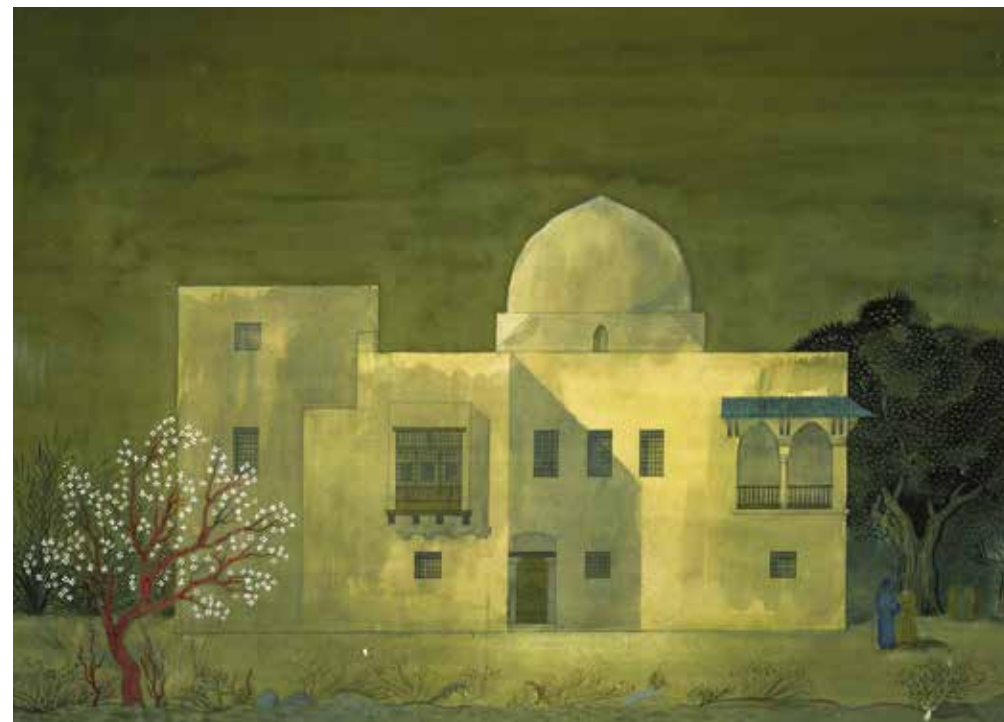
coloniale, che reinterpreta in chiave europea i canoni dell'architettura orientale, configurando edifici che sono la materializzazione del concetto di orientalismo, ossia dell'idea che l'Occidente ha dell'Oriente⁸. Da qui nasce la ricerca di un'architettura appropriata sia alla scala del singolo edificio, che a quella dell'intera città. Appropriato è per Fathy ciò che “ha a che fare con i bisogni socio-economici di una persona in un dato clima, ambiente, in una data cultura e tradizione spirituale”⁹, rappresentando “l'essenza stessa dell'aspirazione umana in un dato contesto”¹⁰. Un'architettura appropriata ha, *in primis*, una responsabilità e un valore civile, è fatta dall'uomo e per l'uomo, seguendo le leggi che governano la natura. In questo modo, il divino è trasposto sotto forma di simbolo nel progetto. Ciò implica una conformità al luogo, che è una realtà fisica, ma anche una dimensione sociale, culturale e spirituale. Esso fornisce i mezzi e i materiali e, allo stesso tempo, identifica il contesto nell'ambito del quale si è venuta a formare una data tradizione. Tradizione che è sempre il punto di partenza, perché appropriato è per Fathy ciò che si radica nella storia e cresce nel presente. Nella pratica progettuale questo si traduce nella costruzione di un nuovo linguaggio che attinge dal passato per dare voce a una diversa visione della modernità. Dal bacino della tradizione – egiziana o araba, aulica o vernacolare – Fathy estrapola elementi spaziali, tecnologici o costruttivi che, riscritti, trasposti nel presente¹¹ e ri-assemblati tra loro assecondando spesso un nuovo ordine, danno vita ad architetture dagli esiti figurativi e spaziali inediti e talvolta inattesi. Le architetture di Fathy aspirano non solo a dare una risposta alla funzione, all'utenza e al tema del progetto, ma a fondare un luogo che sia l'espressione della cultura e dello spirito del popolo per il quale è stato concepito. In una lezione tenuta all'università di Al-Azhar nel 1967¹² Fathy descrive la sua idea di città, chiarendo il fine ultimo del suo fare architettura:

Lo spazio che percepiamo tra le mura di una stanza, un cortile, una strada o una piazza è sempre l'indicazione di un'identità popolare. [...] Il senso dello spazio prodotto dall'uomo è considerato uno dei fattori basilari dell'espressione architettonica. Se uno spazio non comunica un sentimento arabo non possiamo accordargli nazionalità araba, non importa quali elementi decorativi siano usati.¹³

Obiettivo è costruire spazi capaci di esprimere un “sentimento arabo”. Ciò giustifica la scelta di guardare alla tradizione, verso cui Fathy assume però un approccio astratto e di tipo antistorico, che lo porta a recuperare con “disinvoltura forme storiche (sotto specie di citazione), non solo da un luogo all'altro, ma da altri paesi del mondo islamico”¹⁴. Così le architetture dell'antico Egitto, quelle spontanee, nubiane e rurali, quelle domestiche del Cairo e le strutture urbane della città araba assumono lo stesso valore e coesistono in una dimensione atemporale e priva di precise specificazioni geografiche. Le case progettate dall'architetto sono a corte perché è nell'idea di cuore che Fathy trova il senso più profondo dell'architettura araba. La corte è nella casa il posto di elezione del femminile, simbolo del Cosmo, dispositivo climatico ed elemento capace di trasmettere una sensazione di spiritualità. Spiritualità che è qualità pregnante dello spazio, fine e oggetto della ricerca progettuale. Pertanto, non solo nelle residenze, ma anche negli edifici pubblici e nella città, si dispongono le parti in modo da costruire un nucleo centrale che susciti quello stesso sentimento identitario. D'altra parte, le cupole, le volte e gli archi, le grate lignee e i *claustra* triangolari, i tetti a terrazza e le fontane, sono elementi che concorrono tutti a definire l'idea che l'architetto ha del luogo e a trasmetterla, sul piano percettivo, a coloro che lo abitano. I progetti di Fathy procedono attraverso “operazioni di memoria morfologica”¹⁵, per montaggi di citazioni, ibridazioni e riscritture di parti già definite. Nel loro essere antistorici, presuppongono una visione del tempo circolare, dove passato e presente convivono e i codici costruttivi e formali, una volta acquisiti, possono essere legittimamente traditi. In questo modo si delinea un'invenzione, che, attraverso la riscoperta di ciò che già esiste, diviene espressione di un'altra modernità.



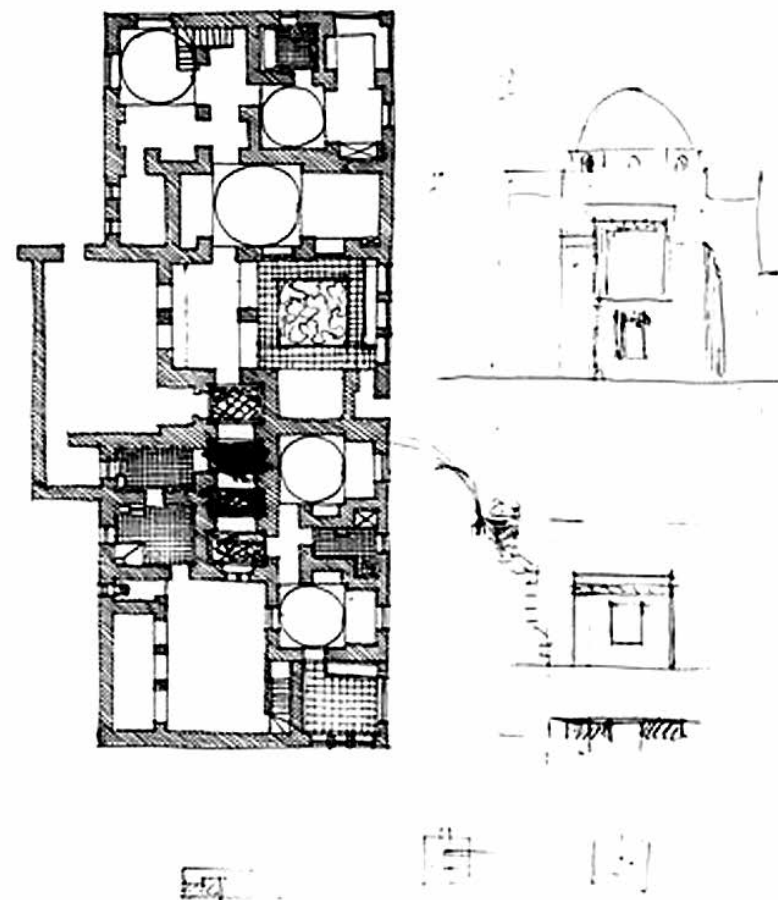
Hassan Fathy, dipinto per la scenografia della commedia in tre atti
The Story of al-Mashrabbiyah



Hassan Fathy, Hamid Seif al-Nasr Rest House, 1944



Hassan Fathy, pianta del villaggio di Harraniyya



Hassan Fathy, Stopplaere House, schizzo di studio



New Baris, tetto a terrazza in una villa per gli amministratori del villaggio.
Foto di V. Bertini, 2010



New Baris, portico nel centro di autocostruzione.
Foto di V. Bertini, 2010



Stopplaere House, il fronte d'ingresso.
Foto di V. Bertini, 2010



Casaroni House, sala di ricevimento per gli ospiti.
Foto di V. Bertini, 2010

1. H. Fathy, *Le Pays d'Utopie*, in "La Revue du Caire", n. 24, 1949. Il testo integrale della fiaba, in lingua inglese, è pubblicato in S. S. Damluji, V. Bertini, *Hassan Fathy. Earth & Utopia*, Laurence King Publishing, Londra 2018.
2. Nel 1937 Fathy realizza una serie di disegni che mostrano la sua concezione di architettura rurale egiziana, esposti in una mostra tenutasi prima a Mansura e poi al Cairo. Della mostra racconta lo stesso Fathy nel libro *Costruire con la gente, Storia di un villaggio d'Egitto: Gourna* (1969), mettendo in luce come, già a partire da questo momento, egli intraprenda una ricerca volta a lavorare criticamente sulle forme della tradizione per concepire, a partire da esse, un nuovo linguaggio.
3. Nel 1919 scoppiano in Egitto i primi moti rivoluzionari che si protraggono per tre settimane, aprendo la strada a una repubblica indipendente che sarà istituita nel luglio del 1953.
4. Convenzionalmente la nascita dell'arte moderna in Egitto è fatta risalire alla fondazione del Museo di Belle Arti di Alessandria (1904) e all'apertura dell'Accademia di Belle Arti del Cairo (1908). Il corpo docente della nuova scuola proviene quasi esclusivamente dall'Europa, dove, in questi anni, è diffusa una tendenza revivalista che, alimentata dalle scoperte archeologiche ottocentesche, volge lo sguardo a Oriente. È in particolare l'Egitto

ad essere luogo d'attenzione, oggetto di una sorta di "mania del gusto" che prende indirettamente corpo a partire dalla Spedizione Napoleonica (1798) e dalla pubblicazione della *Description de l'Égypte* (1809-1822) e che dall'Europa lentamente torna indietro. Così, i primi artisti moderni egiziani, la cui formazione include di norma viaggi di studio all'estero, riscoprono la propria millenaria cultura guardando ad essa con gli occhi dell'Occidente. La neonata arte mutua dal revival la propensione per il passato, quello faraonico posto all'origine della propria civiltà, reinterpretando temi antichi in chiave nazionalista e identitaria. È, in particolare, la questione nazionale a costituire l'asse portante sul quale si struttura la poetica sviluppata dalla generazione dei pionieri, *al-Ruwad*, che opera in Egitto al principio del XX secolo. Le tematiche cui tale generazione dà corpo sono strettamente connesse alla dimensione storico-politica che il Paese vive nei primi anni del 1900, quando il cammino verso la formazione di un moderno stato sovrano conosce una brusca accelerazione.

5. V. Bertini, *Analogie, trasposizioni, montaggi: la costruzione di un'identità*, in "Festival dell'Architettura Magazine", n. 36, 2016.
6. La libreria è conservata presso l'America University del Cairo, Rare Books and Special Collections Library, Hassan Fathy Architectural Archives.
7. H. Fathy, *Memorandum On The Creation Of The International Institute For Appropriate Technology*, 1978, p. 1. Il testo integrale, in lingua inglese, è pubblicato in S. S. Damluji, V. Bertini, *op. cit.*

8. E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

9. Ivi, p. 2.

10. *Ibidem*.

11. F. De Maio, *Hassan Fathy e l'architettura vernacolare: trasposizioni e variazioni*, in "Casabella", n. 680, 2000, pp. 48-50.

12. H. Fathy, *Cos'è una città, da una conferenza tenuta all'università di Al-Azhar nel 1967*, in "Casabella", n. 653, 1998, pp. 56-64.

13. Ivi, p. 59-60.

14. A. Petruccioli, *Riflessioni su di un maestro*, in "Casabella", n. 653, 1998, p. 52.

15. *Ibidem*.

Modernità post-coloniali. Rabat, (la sorte di) un caso atipico *intra moenia*

Daniela Ruggeri

L'assetto odierno delle principali città marocchine e le relative opere di infrastrutturazione sono stati fortemente determinati dalle politiche di pianificazione intraprese dal governo francese sotto il colonialismo. L'articolo di Bryan Brace Taylor del 1980, dal titolo eloquente *Contrasto Pianificato*, traccia in maniera dettagliata quei processi che a partire dall'inizio del XX secolo – sotto la reggenza del Maréchal Lyautey – condizioneranno tutta la programmazione urbanistica e architettonica del Paese fino e oltre il secondo dopoguerra. Processi che, schematizzando, possono essere riassunti in tre punti cruciali: la realizzazione di “un sistema dualistico urbano regionale nel quale le città della costa (preesistenti e di nuova formazione) ricevevano privilegi e sviluppi fisici a detrimento dei centri dell'interno”¹; l'istituzione di un nuovo servizio amministrativo, che si rivelerà un potente strumento di controllo territoriale, il *Service de l'Urbanisme du Maroc*, al capo del quale è nominato nel 1913 Henri Prost; il decreto del 1914 che vieta la nuova costruzione all'interno del centro storico delle città marocchine, la *medina*, che doveva essere “conservata allo stato tradizionale”, mentre la nuova città “all'europea”, la *ville nouvelle*, doveva essere costruita all'esterno della cinta muraria.

Il Marocco delle città imperiali – Marrakech, Meknes, Fes, con un unico sbocco al mare importante a Rabat-Salé – diventa il Marocco delle città atlantiche, con i suoi centri più importanti a Casablanca, Rabat e Agadir. Proprio lo spostamento delle polarità verso la costa è uno dei principali fattori che innesca consistenti migrazioni interne. Il rapido processo di inurbamento genera nelle principali città marocchine una condizione di emergenza. Il tema dell'*Habitat du plus grand nombre*², ovvero il rialloggio per le grandi masse di inurbati, diventa il *leitmotiv* dei dibattiti fra architetti e pianificatori a livello internazionale. Sullo sfondo altre tematiche con le quali i progettisti si confrontano: il rapporto tra nuovi interventi e le città storiche, i tessuti consolidati, l'architettura tradizionale e le questioni climatiche. Si tratta di temi ricorrenti ed estesi, la cui influenza perdura anche nel periodo postcoloniale. Se nell'immediato dopoguerra l'emergenza del grande numero è posta dal pressante aumento demografico, in seguito al terremoto del

1960 che distrugge la città di Agadir, l'emergenza è posta dalla necessità di ricostruzione, che assumerà il significato di ricostruzione identitaria, sempre più sentita all'indomani dell'Indipendenza.

Dopo la fine del Protettorato francese, superata l'“emergenza” di ri-alloggio del grande numero, le commesse di stato per la costruzione di opere pubbliche si moltiplicano. Gli incarichi sono spesso affidati a quel gruppo di architetti che aveva avuto modo di emergere sotto l'egida del *Service de l'Urbanisme* di Michel Ecochard – che nel 1946 era succeduto a Henri Prost – e afferente ai CIAM, conosciuto sotto l'acronimo GAMMA (*Groupe d'Architectes Modernes Marocains*). Tra questi Henri Tastemain (Parigi 1922-2012) e la moglie Eliane Castelnau, entrambi di formazione Beaux Arts e allievi di August Perret, ricopriranno un ruolo fondamentale all'interno del Movimento Moderno marocchino. Henri Tastemain giunge in Marocco nel 1948, per circa un anno lavora al *Service de l'Urbanisme*, dove si occupa dello sviluppo di un quartiere del tipo “*Habitat économique*” per la *bidonville* Yacoub El Mansour a Rabat, basato sulla trama 8X8 ideata da Ecochard³. Tastemain è uno dei primi architetti che, sotto l'influenza dello stesso Ecochard, non solo prende attivamente parte agli incontri del gruppo GAMMA, ma ne divulga le idee come corrispondente per la rivista di architettura “*L'Architecture d'Aujourd'hui*”⁴. Eliane Castelnau si trasferisce in Marocco nel 1951 e insieme al marito avvia uno studio di architettura a Rabat. Nel 1956 diventa Ispettore dell'urbanistica per le città di Rabat-Salé e Meknes, carica che ricopre fino al 1962⁵.

Attorno allo studio Castelnau-Tastemain, dove la coppia lavora in maniera autonoma l'uno dall'altra, ruotano altri protagonisti delle modernità marocchine afferenti al GAMMA, come Louis Riou, Elie Azagury e Jean-Francois Zevaco, con i quali i due architetti attivano numerose collaborazioni. Tra tutte, la ricostruzione di Agadir – in seguito al tragico evento sismico del 1960 – diventa l'occasione per concretizzare un'idea di architettura comune, che in seguito si diffonderà in tutto il Marocco, dotata di una forte componente di riconoscibilità. Sebbene il gruppo di architetti afferenti, direttamente o indirettamente, al gruppo GAMMA sia stato molto studiato, sia dal punto di vista degli esiti progettuali che teorici, le letture critiche esistenti ruotano principalmente attorno al tema dell'*Habitat du plus grand nombre*. Per quanto riguarda gli edifici pubblici postcoloniali, ad eccezione del caso di Agadir,

la maggior parte dei testi di riferimento, tra cui le riviste del settore dell'epoca, illustrano i progetti singolarmente senza ricollocarli nel contesto urbano; aspetto che invece emerge dagli scritti dei progettisti:

Una delle nostre preoccupazioni è stata, in effetti, la ricerca di una coerenza con il sito o con il contesto urbano [...] ci è sembrato più semplice trovare in Africa del nord, piuttosto che in Europa, un'armonia tra le costruzioni tradizionali il cui esterno è sempre molto sobrio (la ricchezza è riservata alle corti interne) e gli edifici contemporanei dall'architettura spesso asciutta e perfino a volte volontariamente brutale.⁶

Uno studio sistematico della costellazione degli edifici pubblici realizzati in Marocco dopo l'Indipendenza in relazione al contesto urbano, potrebbe fornire nuove letture paradigmatiche. Se è vero che nel secondo dopoguerra in Marocco, i progettisti impegnati nella “costruzione del Paese” hanno operato all'interno delle linee guida di città tracciate prima da Henri Prost e poi da Michel Ecochard è altrettanto vero che nel periodo postcoloniale esiste una rinnovata sensibilità sia verso il rapporto con i centri storici che con l'architettura tradizionale. Dal punto di vista prettamente architettonico e compositivo il rapporto con l'architettura tradizionale diventa sempre più concettuale, cedendo talvolta a un linguaggio *brutalista*, come afferma la stessa Castelnau⁷ descrivendo i suoi progetti. Dal punto di vista urbano è possibile riscontare dei tentativi di rottura dalle logiche *medina/ville nouvelle*, così come dalla “trama Ecochard” per i quartieri di espansione residenziale; sebbene la drammatica condizione di *tabula rasa* ad Agadir in un certo senso abbia fornito agli architetti impegnati nella ricostruzione l'occasione per rompere totalmente con gli schemi di pianificazione coloniale – la studiosa Aziza Chaoui attribuisce proprio al quartiere residenziale progettato da Tastemain e Castelnau per Agadir la totale rottura con la trama Ecochard⁸ – questa tuttavia non è da considerarsi l'unica.

In ultima analisi, il duo Tastemain-Castelnau, che lavora in tutto il Marocco tra gli anni Cinquanta e Novanta, realizza una quantità considerevole di progetti – dagli edifici residenziali, ai numerosi edifici pubblici alle infrastrutture – questi tuttavia non sono stati mai considerati all'interno della loro dimensione urbana e territoriale. Nonostante

il prestigio riconosciutogli prevalentemente in ambito franco-marocchino, le loro opere rischiano oggi di essere dimenticate, se non addirittura demolite, come è avvenuto all'*Office national du thé* (1960-62) di Casablanca, o ancora più eclatante, al *Centre d'hygiène* di Bab el Had (1967-68) a Rabat; sorte infelice che al giorno d'oggi accomuna molti edifici del Movimento Moderno di tutto il mondo e nella fattispecie quelli definiti *brutalisti*⁹.

Le trasformazioni urbane di Rabat-Salé – soprattutto nelle due decenni successive all'Indipendenza – si prestano a una lettura critica particolarmente interessante se si osservano, da un lato, il rapporto tra edifici e piani urbani, dall'altro, il rapporto di questi con l'architettura tradizionale marocchina. Rabat-Salé è di per sé un caso atipico di città maghrebina. Gli antichi insediamenti presenti sui rilievi rocciosi ai lati del fiume Bou Regreg hanno infatti qui dato origine a due *medine* distinte. Nel 1912 il generale Lyautey, per motivi strategici, vi trasferisce la capitale amministrativa del Protettorato. È allora che Prost programma una città giardino fuori dalle mura delle *medina*. A partire dal 1949 il *Service de l'Urbanisme* avvia l'espansione della città oltre la *ville nouvelle* coloniale con un piano che divide in zone i quartieri residenziali per europei, quelli per la popolazione di fede musulmana – al cui progetto partecipa per l'appunto Tastemain –, la zona industriale e i principali assi viari che si ricollegano a quelli della città giardino¹⁰. Nel periodo post-indipendenza prendono l'avvio i lavori per la costruzione di una serie di edifici pubblici in cui è impegnato il duo Tastemain-Castelnau. Tra questi, merita di essere citato il *Siège social de la B.N.D.E.* (1962)¹¹, realizzato da Jean-François Zevaco, in collaborazione con Tastemain, Abdeslem Faraoui e Patrick de Mezières. L'edificio sorge su un lotto d'angolo nel cuore della *ville nouvelle* progettata da Prost e caratterizzata da un disegno per isolati dal linguaggio eclettico, edificati a cortina. Gli architetti sperimentano qui una soluzione ibrida tra edificio in linea su *pilotis* e un volume trapezoidale, che permette di risolvere diversamente i prospetti a seconda delle condizioni che la città pone; tra questi si distingue il fronte d'accesso dai forti chiaroscuri dovuti alla profondità delle logge riparate da frangisole, che richiamano, ingigantita, l'immagine del tradizionale *musharabia*.

Sono a firma di Henri Tastemain anche alcuni edifici per l'istruzione

e la ricerca a tutt'oggi parte del vasto polo universitario di Rabat, tra cui l'*Institut National Agronomique*, con collegio annesso (1968) e l'*Institut supérieur de Journalisme* (1978)¹². Eliane Castelnau, autrice di un piano per il quartiere Yossoufia di Rabat (1958), si specializza via via nella realizzazione di strutture sanitarie, inclusi i centri di ricerca annessi. La maggior parte di questi interventi si trova nelle varie parti di *ville nouvelle*, ora in quella coloniale di Prost, ora in quelle postbelliche di Ecochard, eccetto uno. Il primo edificio delle strutture ospedaliere realizzate da Eliane Castelnau è il *Centre d'hygiène de Bab el Had* (1967-68), che rappresenta un caso atipico nella logica di urbanizzazione di matrice francese proprio in ragione del suo posizionamento. Costruito in un terreno ricco di vegetazione, l'edificio si presentava come vera e propria *enclave* moderna all'interno della *medina*¹³. Il *Centre d'hygiène*, composto da edifici dai volumi semplici – tre corpi di fabbrica principali più un *foyer* per il personale – si trovava a ridosso della cinta muraria: proprio per questo motivo era munito di tutta una serie di accorgimenti, anzitutto dimensionali, per giustapporsi correttamente al contesto. Gli edifici, dalle dimensioni contenute, non superavano mai l'altezza delle mura, come stabilito dal regolamento edilizio vigente, ed evocavano, soprattutto in pianta, i rapporti morfologici del costruito storico. Appena superato il varco dell'antica porta di Bab el Had, sulla sinistra, si trovava il dispensario, edificio a un livello, caratterizzato da aperture verticali strettissime dal cambio di ritmo progressivo. Il dispensario era lambito da una vasca d'acqua, la quale seguiva il viale che conduceva all'edificio principale – l'unico su due livelli – al cui interno si trovavano un deposito farmaci, a pian terreno, e gli uffici amministrativi, al piano superiore. L'accesso agli uffici avveniva attraverso una cordinata, *promenade architecturale*, sostenuta da esili pilastri.

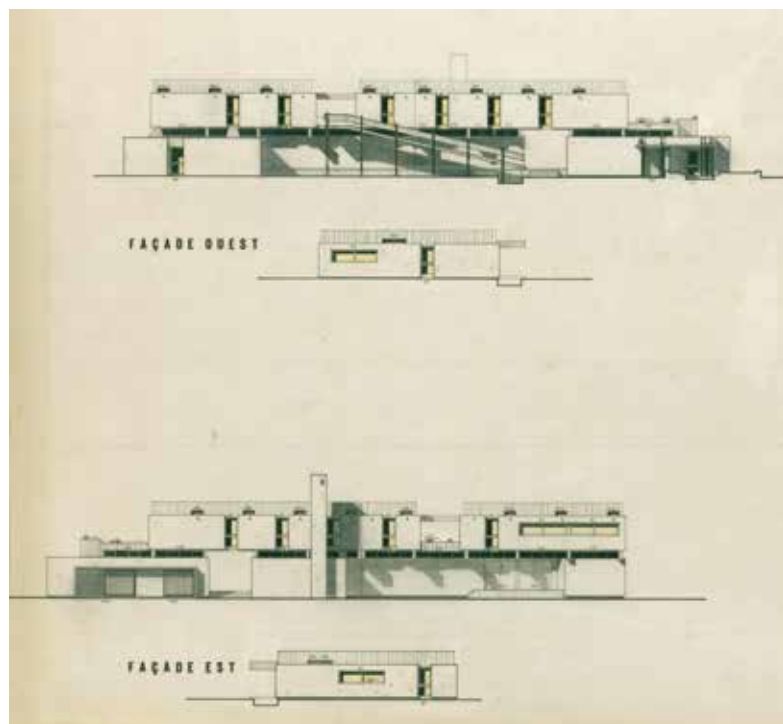
Il Centro d'igiene si contraddistingueva per l'utilizzo del cemento armato lasciato a vista negli elementi strutturali, e dell'intonaco bianco sulle parti non portanti, tratto peculiare di molte opere della Castelnau. Dal punto di vista formale si possono ritrovare alcuni elementi significativi del Movimento Moderno marocchino, come le teste di travi aggettanti in facciata, e forti i riferimenti lecorbuseriani, tra cui le finestre a nastro e i *cannon lumière*. Nella reinterpretazione del moderno, Eliane Castelnau non rinuncia al confronto con la tradizione marocchina. Questa, tuttavia, emerge maggiormente nella cura del progetto del

giardino. La distanza di rispetto dalla cinta muraria diventa un pretesto per la disposizione dei pieni e dei vuoti, creando diverse “stanze”; nella prima di accesso, l’elegante vasca d’acqua è un chiaro richiamo all’immagine dei *riad* marocchini.

Il *Centre d’hygiène* è la testimonianza perduta di un edificio moderno *intra moenia*. Non avendo avuto seguito alcuno, il centro rappresenta anche, e soprattutto, un’occasione mancata per il destino dei centri storici marocchini. Il divieto di costruzione all’interno delle *medine* promulgato all’inizio del XX secolo, ha determinato nelle epoche successive la totale assenza di linee guida, sia di conservazione che di sviluppo, per le *città murate* come dimostrano i documenti urbani marocchini tra gli anni Sessanta e il 1980¹⁴. Ciò ha inciso fortemente sul progressivo impoverimento delle *medine* e sul loro deterioramento, con forti ripercussioni fino allo stato attuale. Inoltre, la demolizione del *Centre d’hygiène* fa riflettere sul rapporto, o più propriamente la distanza, che intercorre tra la ricerca intellettuale del progettista, in questo caso proiettata verso una sintesi di tradizione e modernità, e l’effettiva ricaduta degli esiti progettuali sull’immaginario della società. Il *Centre d’hygiène* non è il primo caso di opera d’autore a cui non viene riconosciuto un valore tale da essere considerata patrimonio e quindi tutelata; il sentimento di noncuranza o negazione di un’architettura moderna non è un fenomeno circoscritto al territorio marocchino ma diffuso ormai a livello globale, tuttavia in Marocco la questione si intreccia con l’immagine identitaria di un Paese che ancora oggi fa i conti con il passato di colonizzazione. Solo di recente alcune associazioni culturali hanno dato l’avvio a diverse campagne di ricognizione dei numerosi edifici del Movimento Moderno presenti in tutto il Marocco, al fine di sensibilizzare l’opinione pubblica verso il riconoscimento di questi come parte del patrimonio marocchino¹⁵.



Immagini satellitari di Rabat sul Centre d’hygiène di Bab el Had, prima e dopo la demolizione.
A sinistra immagine risalente a luglio 2017, a destra situazione attuale (ottobre 2018).
Elaborati grafici D. Ruggeri



Eliane Castelnau, Centre d'hygiène di Bab el Had,
disegni delle facciate est e ovest, 1968



Eliane Castelnau, Centre d'hygiène de Bab el Had, 1967



Henri Tastemain, Elie Azagury, Office national du thé, 1960-62, Rabat.
Foto di Z. Andress Arraki, 2017



Henri Tastemain, Elie Azagury, Office national du thé, 1960-62, Rabat.
Foto di Z. Andress Arraki, 2017



Henri Tastemain, Institut supérieur de Journalisme, 1978



Henri Tastemain, Institut supérieur de Journalisme, 1978



Eliane Castelnau, Centre d'hygiène di Bab el Had, 1967-68.
Foto di C. Semenzin, 2015



Eliane Castelnau, Centre d'hygiène di Bab el Had, 1967-68.
Foto di C. Semenzin, 2015

1. B. Taylor, *Contrasto pianificato. Le moderne città coloniali in Marocco*, in *Architettura Ibrida*, "Lotus", n. 26, 1980, pp. 53-66.
2. Per approfondimenti si veda T. Avermaete, S. Karakayali, M. von Osten (a cura di), *Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, Black Dog, Londra 2010; T. Avermaete, *CIAM IX Aix-en-Provence 1953. Habitat du plus grand nombre, 1953. GAMMA*, in M. Risselada, D. van den Heuvel (a cura di), *Team 10: 1853-81. In search of a Utopia of the Present*, Nai Publishers, Rotterdam 2005, pp. 26-29.
3. La trama, che muove dalle misure delle dimensioni domestiche magrebine, è stata studiata da Ecochard principalmente per gli alloggi popolari e in seguito diviene in Marocco un vero e proprio strumento di razionalizzazione e infrastrutturazione territoriale. Per un approfondimento sulla trama Ecochard si veda: T. Avermaete, *Framing the Afropolis. Michel Ecochard and the African City for the Greatest Number*, in *L'Afrique c'est chic: Architectuur en planning in Afrika 1950-1970*, "OASE", n. 82, 2010, pp. 77-100; T. Avermaete, M. Casciato, M. Zardini, *Casablanca Chandigarh: A Report on Modernization*, Canadian Centre for Architecture, Montreal 2014.
4. Tastemain è autore dell'unica monografia attualmente esistente su Jean-François Zevaco: M. Ragon, H. Tastemain, *Zevaco*, Cercle d'art, Paris 1999.

5. Eliane Castelnau riceve di recente diversi premi e riconoscimenti tra cui il *Prix Français des Femmes Architectes* nel 2016.

6. E. Castelanu, H. Tastemain, *Architecture Marocaine contemporaine*, in "A+U", n. 3, 1965, p. 23.

7. Intervista a Eliane Castelnau, effettuata dall'autore, Parigi 2014.

8. A. Chaouni, *Depoliticizing Group GAMMA: contesting modernism in Morocco*, in D. Lu (a cura di), *Third World Modernism: Architecture, Development and Identity*, Routledge, Londra 2011, p. 79.

9. Caso emblematico è la recente demolizione del Robin Hood Gardens (1960-72) di Alison e Peter Smithson. Per un approfondimento sulla sorte di alcuni edifici del dopoguerra italiano si veda, G. Menzietti, *Amabili resti di architettura. Frammenti della tarda modernità italiana*, Quodlibet, Macerata 2017.

10. *Maroc*, numero monografico di "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 35, 1951.

11. *Siège social de la BNDE*, Sede sociale della Banca Nazionale per lo Sviluppo Economico.

12. Tastemain dal 1959 al 1960 diviene Architecte Conseil de la Mission Universitaire et Culturelle française au Maroc. Tra gli anni Settanta e Ottanta realizza una serie di edifici universitari nelle principali città marocchine, Fes, Marrakech, Rabat, Casablanca.

13. L'edificio è stato demolito dopo l'avvio nel 2017 dei lavori di sistemazione della piazza di Bab el Had e al suo posto è stato ricavato un parcheggio.

14. H. Radoine, *French Territoriality and Urbanism: General Layautey and Architect Prost in Morocco (1912-1925)*, in F. Demissie (a cura di), *Colonial Architecture and Urbanism in Africa: Intertwined and Contested Histories*, Ashgate, Farnham-Burlington 2012, p. 26.

15. Tra queste associazioni particolarmente attiva dal 2016 è MAMMA Group.

**Un simbolo per un'altra modernità.
Ghana National Museum di Fry, Drew,
Drake and Ladsun**

Jacopo Galli

All'arrivo di Edwin Maxwell Fry nella Gold Coast nel 1942 le condizioni politiche delle nazioni africane impegnate indirettamente nel conflitto mondiale erano in una fase di inarrestabile modifica: la decolonizzazione, che arriverà a parziale compimento nell'anno dell'Africa¹ 1960, era stata avviata in maniera disomogenea e scoordinata. L'esportazione dell'architettura modernista ai tropici², con modifiche di natura sperimentale, può essere letta come scelta politica di neutralità e di rottura con la tradizione coloniale, costruzione di una modernità alternativa in cui il rapporto tra africani ed europei si potesse evolvere in maniera pacifica.

Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta l'inevitabilità dell'indipendenza delle colonie era stata accettata nel Regno Unito patria sia dai conservatori che dai laburisti. William Hailey, l'autore del colossale *African Survey*, base teorica della decolonizzazione britannica, in un documento sottoposto al Colonial Office nel 1942 dirà: "ci sono forze sia in patria che nelle colonie che esercitano una pressione crescente per l'estensione delle istituzioni politiche che favoriscano l'autogoverno, e la piena presenza di africani al loro interno. La forza di questa pressione è molto probabilmente in aumento come risultato della guerra. A meno di non sviluppare una visione chiara della forma costituzionale in cui l'autogoverno deve essere espresso, la risposta a questa pressione sarà mal coordinata, e potrà portare all'adozione di misure che potremmo poi voler ritirare"³.

Il tema della decolonizzazione pianificata, o *planned decolonisation*, ha per lungo tempo diviso gli storici britannici: l'unico punto fermo identificabile è l'accettazione del fatto che, se i piani di decolonizzazione vennero messi in campo in maniera organizzata, essi non sortirono gli effetti desiderati⁴. Il piano inglese, a partire dal 1938, consisteva nella progressiva detribalizzazione dei paesi africani e nell'identificazione di una nuova classe dirigente all'interno della popolazione locale: una borghesia educata secondo principi occidentali e in grado di trascinare con sé le masse. La politica di decolonizzazione necessitava la realizzazione e l'implementazione di un sistema scola-

stico superiore e universitario in grado di dotare i domini coloniali di tale classe “illuminata”⁵. Erano inoltre necessari luoghi di incontro e condivisione come *civic centres* e musei, paradossalmente basati su modelli culturali totalmente alieni alle culture locali. I sentimenti dei politici inglesi, soprattutto quelli del partito laburista salito al potere dopo la guerra, furono contrastanti rispetto alla questione coloniale. Il primo ministro Clement Attlee parlava delle colonie dicendo che “sarebbe stato a nostro vantaggio liberarsi di quest’incubo” mentre il suo Cancelliere dello Scacchiere, Hugh Dalton scriveva nei suoi diari “una nuova società da costruire... esaltazione, gioia e speranza, determinazione e fiducia, ci sentivamo esaltati, impegnati, camminavamo come sospesi nell’aria, con il destino a fianco e dichiarava se solo si prendesse l’iniziativa e si sviluppasse l’Africa potremmo avere gli Stati Uniti in una posizione di dipendenza”⁶. Nel generale clima di incertezza, il Colonial Office agì in risposta e tentando di anticipare e direzionare le richieste dei nazionalisti africani⁷.

Il lavoro tecnico di Fry & Drew si inserì all’interno della politica di decolonizzazione inglese ed è interessante capire come la nascente classe dirigente locale lo accettò o criticò. Il grande progetto scolastico della Gold Coast, l’edificazione del campus di Ibadan⁸ e la realizzazione del Ghana National Museum ad Accra si inseriscono all’interno di un contesto coloniale, ma di un colonialismo che ha basi culturali diverse rispetto al significato originale del termine. Gli architetti si muovevano all’interno di un network finalizzato non più alla dominazione dei territori di oltremare ma allo sviluppo delle nascenti democrazie. Kwame Nkrumah, il primo presidente del neonato Ghana, fa notare nel suo *Africa Must Unite* che “sebbene gli inglesi amino farsi passare per idealisti sognatori che distrattamente hanno conquistato un impero, sono invece i più irriducibili dei pragmatici”⁹. È proprio questo pragmatismo a segnare lo storico cambio di direzione della politica inglese verso quello che si può definire colonialismo progressista. Nel dibattito tra l’idea che le colonie furono decolonizzate da un’Inghilterra illuminata e l’opposta idea che esse furono liberate dai combattenti per la libertà africana è impossibile schierarsi apertamente in una direzione. Il nazionalismo africano persuase l’Inghilterra a mettere in pratica le proprie proposte ad un ritmo più rapido di quello previsto e la politica inglese influenzò e stimolò i movimenti di liberazione¹⁰. I leader dei percorsi di indipendenza agirono in maniera discorde nei confronti

delle idee e dei comportamenti attuati dai colonizzatori progressisti. I rapporti tra la vecchia madrepatria ed i nuovi stati presentavano una serie di problemi legati al recente ricordo dei brutali trattamenti subiti. Se la volontà dei colonizzatori era quella di non cedere la sovranità prima di aver stabilito solide basi per future collaborazioni, quella degli africani non poteva che essere *la libertà prima di tutto*¹¹. Kwame Nkrumah nel libro *Africa Must Unite* descrive il lungo cammino che portò all’indipendenza del Ghana, la necessità di riscoprire un passato ancestrale in continuo confronto-scontro con le imprescindibili istanze modernizzatrici. È sintomatica la scelta stessa del nome della neonata repubblica del Ghana, che si rifà a quello di un impero terminato nell’XI secolo e geograficamente distante dall’odierna Nazione. Nkrumah descrive le tragiche condizioni durante le lotte di indipendenza e gli scarsi rimedi attuati dai colonizzatori: “è vero che in un clima tropicale gli alloggi costituiscono un problema meno urgente di quanto non lo siano in un clima rigido o temperato ed è vero anche che gli africani vivono in case improvvisate: questi, in definitiva, erano i termini della questione abitativa nella Gold Coast”¹². Nelle precarie condizioni di vita dei ghanesi, Nkrumah scorre lo spettro di nuove e più sottili dipendenze future ma si rese conto che il processo di modernizzazione non poteva che avvenire tramite una mediazione, “in particolare acquisendo conoscenze tecniche e personale esperto da paesi meglio attrezzati di noi, e questo processo continuerà finché non disporremo di un numero sufficiente di tecnici in patria”¹³. Il paradigma della modernizzazione pianificata supponeva che gli stati indipendenti avrebbero cercato di imitare i sistemi di *governance*, la crescita economica, ed i valori europei allo scopo di costruire stati nazionali dove fosse possibile la convivenza tra diverse etnie e gruppi religiosi¹⁴. I piani di decolonizzazione inglesi vennero messi in discussione dalle idee di Nkrumah. Il leader ghanese aveva individuato forti tensioni interne alla società africana, causate da una combinazione di arretratezza sociale ed educativa, e aveva la ferma credenza che questi problemi potessero essere risolti attraverso i metodi della razionalità, della tecnologia e dell’industrializzazione adattati al contesto africano¹⁵. Nkrumah auspicava una forma di organizzazione sociale che, guidata dai principi alla base del comunitarismo tradizionale africano, fosse in grado di adottare procedure rese necessarie dagli sviluppi demografici e tecnologici. Una diversa modernità o una via africana alla

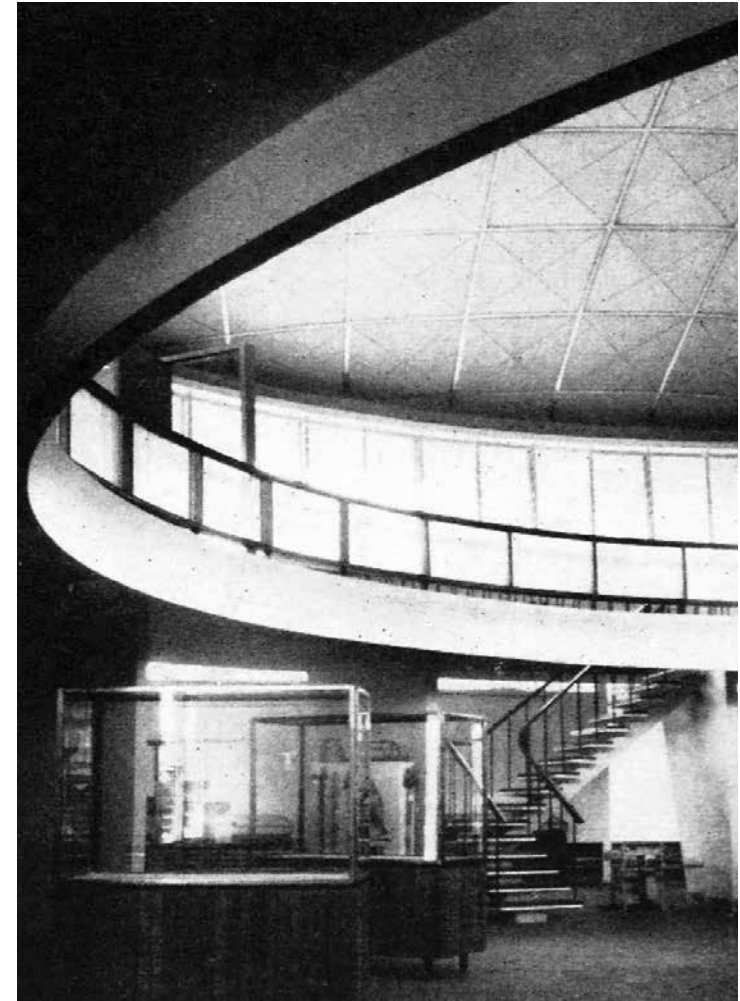
modernità, in un continente dove le strutture sociali ed economiche comunitarie sono più fresche e vivaci¹⁶ rispetto al resto del globo. Una volta ottenuto l'inevitabile distacco dal giogo coloniale, l'interesse si spostò immediatamente sul piano della modernizzazione. Sono numerosi i punti di contatto tra nuovi governi ed ex-colonizzatori ed emerge un quesito: come coniugare un concetto occidentale come quello di modernità con la necessità impellente di ricostruire un'identità specificatamente africana? Nella risposta a questa domanda risiedono gran parte delle dinamiche che influenzeranno l'architettura africana della seconda metà del XX secolo. L'approccio sperimentale e *climate-responsive* di Fry & Drew costituisce un importante contributo al dibattito e un caposaldo per le esperienze future. In questo contesto la *Tropical Architecture* si inserisce come linguaggio architettonico alternativo e come tentativo di de-politicizzazione del discorso architettonico attraverso un focus su questioni tecnologiche in grado di sorpassare e dimenticare le ingiustizie del periodo coloniale.

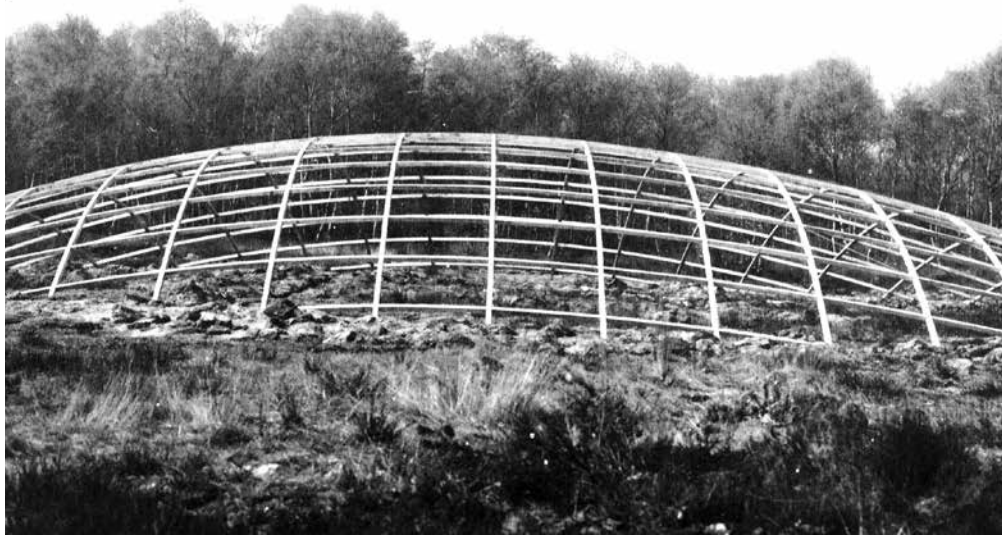
L'ultimo edificio lasciato in terra africana da Fry & Drew è il simbolo del cambio di atteggiamento nei confronti della modernità, un atteggiamento talvolta contraddittorio che acquista nuovi significati alla luce degli odierni sviluppi storici. Il Ghana National Museum di Accra fu realizzato da Fry & Drew, in collaborazione con i giovani associati Dennys Ladsun e Lindsay Drake¹⁷, come regalo britannico per l'indipendenza del Ghana del marzo 1957. In uno di quei colpi di scena ironici che a volte la storia pone in fronte ai nostri occhi l'occupazione britannica dell'ex Gold Coast, che era iniziata con il sacco della collezione del Palazzo di Prempeh a Kumasi¹⁸, finì con il dono di un Pantheon tropicale per una cultura inventata. L'ironia cresce se consideriamo fianco a fianco i due "musei": il Palazzo di Prempeh è costituito da una serie di piccoli edifici di fango accuratamente decorati e colorati con pigmenti luminosi coperti da ripidi tetti di paglia mentre l'edificio di Fry & Drew è una costruzione in cemento dominata da un'imponente cupola centrale realizzata in cemento prefabbricato. La base è intelligentemente studiata con pareti a zig-zag che garantiscono la ventilazione interna massimizzando lo spazio espositivo. L'illuminazione naturale è garantita dallo studio di sistemi di riflessione della luce che evitano l'irraggiamento diretto ma consentono ai raggi solari di rimbalzare sulla cupola dando un effetto di luce diffusa nell'intero spazio espositivo.

L'edificio storico è un manifesto per il localismo e la tradizione mentre quello moderno è un tentativo di costruire un'immagine per una Nazione che "aspirava a una rappresentazione trans-storica e transculturale dei valori modernisti dell'internazionalismo, dell'astrazione formale e dell'illuminazione razionale"¹⁹. I materiali esposti all'interno dei due edifici sono altrettanto interessanti: il Palazzo Ashanti "era un perfetto negozio di curiosità, libri in molte lingue, vetro di Boemia, orologi, lastre d'argento, tappeti persiani, tappeti Kidderminster"²⁰, mentre il museo nazionale conteneva un'accurata selezione di oggetti e documenti che miravano a mostrare la diversità culturale pre-coloniale del Ghana e allo stesso tempo appartenere a una comune identità panafricana sostenuta dal suo primo presidente Kwame Nkrumah. In un certo senso, il palazzo di Prempeh era una costruzione tradizionale che ospitava una collezione cosmopolita, mentre il National Museum era un edificio cosmopolita che ospitava un edificio identitario. Queste apparenti contraddizioni non sorprendono, negli anni del dopoguerra le rivendicazioni progressiste di una società globale cosmopolita con uguali diritti per tutti e la costruzione di nazionalismi postcoloniali si sovrappongono e confondono. L'architettura tropicale, essendo un'incarnazione fisica della modernità transnazionale, rappresenta tutte queste contraddizioni mentre propone la sua rete di conoscenze tecniche come alternativa che supera ogni distinzione tra culture locali e globali.

Il significato simbolico del Ghana National Museum estremizza una serie di concetti che sono alla base di tutte le architetture della *Tropical Architecture*. Una Nazione neonata, rompendo le catene del colonialismo, costruisce, o per ironia della sorte si fa costruire dai propri occupanti, un museo come atto fondativo. Il museo è per grande parte il prodotto di curatori e sistemi di esposizione coloniali ma intende costruire un'identità nazionale e Panafricana "incoraggiando lo sviluppo della coscienza storica tra i popoli della Gold Coast, una funzione essenziale e urgente a causa della recente crescita della coscienza nazionale"²¹. Il museo nazionale come simbolo di transizione che cancella il periodo coloniale ponendo in diretta continuità le culture pre-coloniali con la Nazione in divenire. La cupola centrale come elemento iconico di un nuovo pantheon nazionale, moderno e in grado di ospitare un'accurata selezione delle parti migliori della tradizione. L'emergere di un sentimento nazionalista, del tutto estraneo alla cultura africana,

è un tentativo da parte del presidente Nkrumah di negare la presunta inferiorità dei colonizzati, affermando che una regione sottosviluppata si può modernizzare conservando al contempo la propria identità. L'operazione avvicina, mai come prima, le aspirazioni dei colonizzatori progressisti con quelle delle élite locali, "presuppone un passato ma è riassunta nel presente da un fatto concreto, vale a dire, il consenso, espresso in modo tangibile, il desiderio di continuare una vita comune"²². La vita comune ignora ogni differenza linguistica, di razza, religione o geografica, è un'invenzione ed in quanto tale necessita di nuovi strumenti culturali e tecnologici: di un'altra modernità. La *Tropical Architecture* diviene quindi concretizzazione fisica dei sentimenti delle élite africane aspirando ad un mondo transculturale in cui i valori internazionalisti e progressisti del modernismo siano la guida verso un futuro comune, moderno e cosmopolita. Il Ghana National Museum è il simbolo di un'architettura che provò a coniugare la modernità con l'identità locale negando criticità, differenze e molteplicità; è un atto di dimenticanza volontaria (prima di tutto del colonialismo) che consente l'emergere di un'Africa possibile ma ancora solo immaginaria²³. Un'Africa in grado di fare emergere un'altra modernità capace di conciliare dimensione locale e globale, progresso e tradizione, tecnologia e umanità.

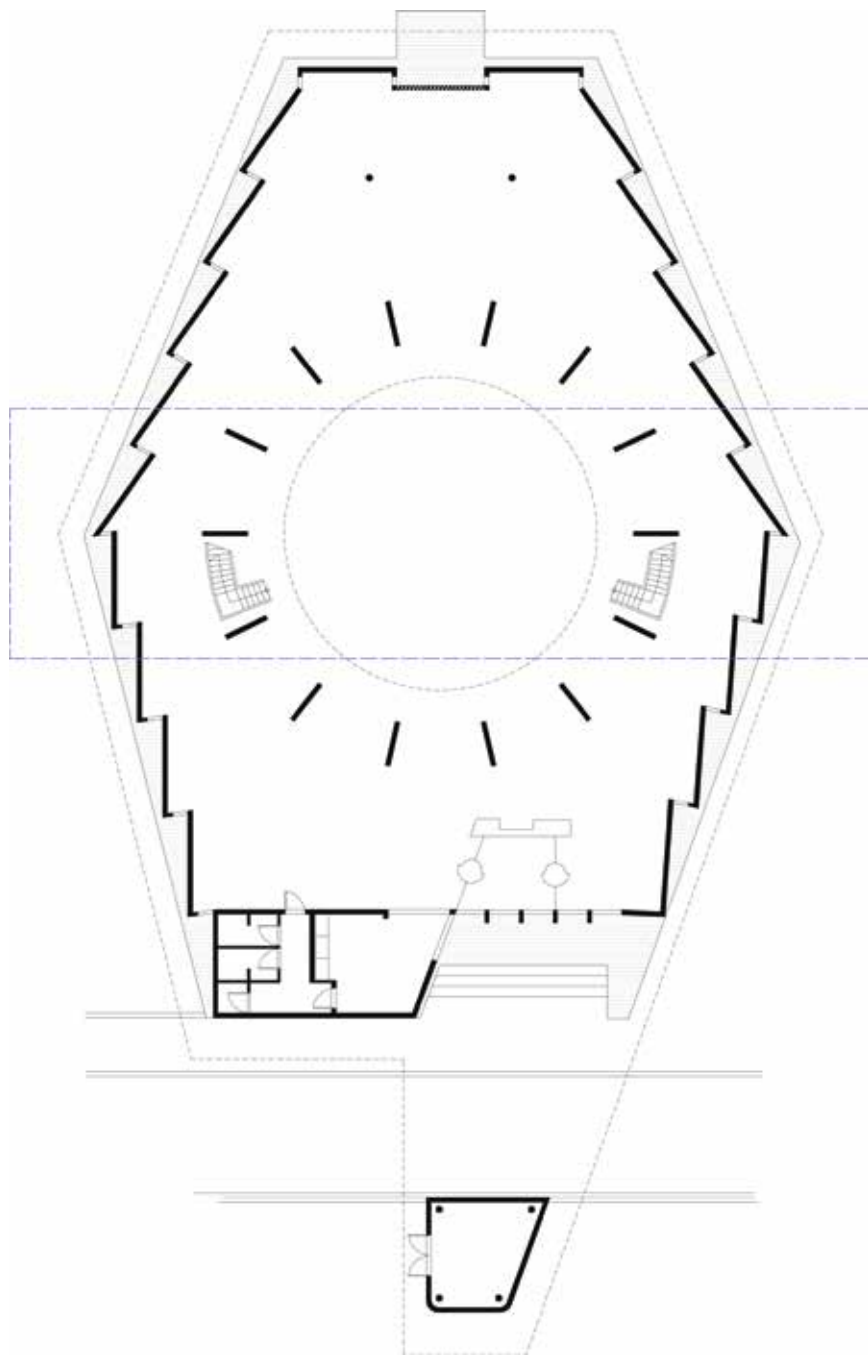




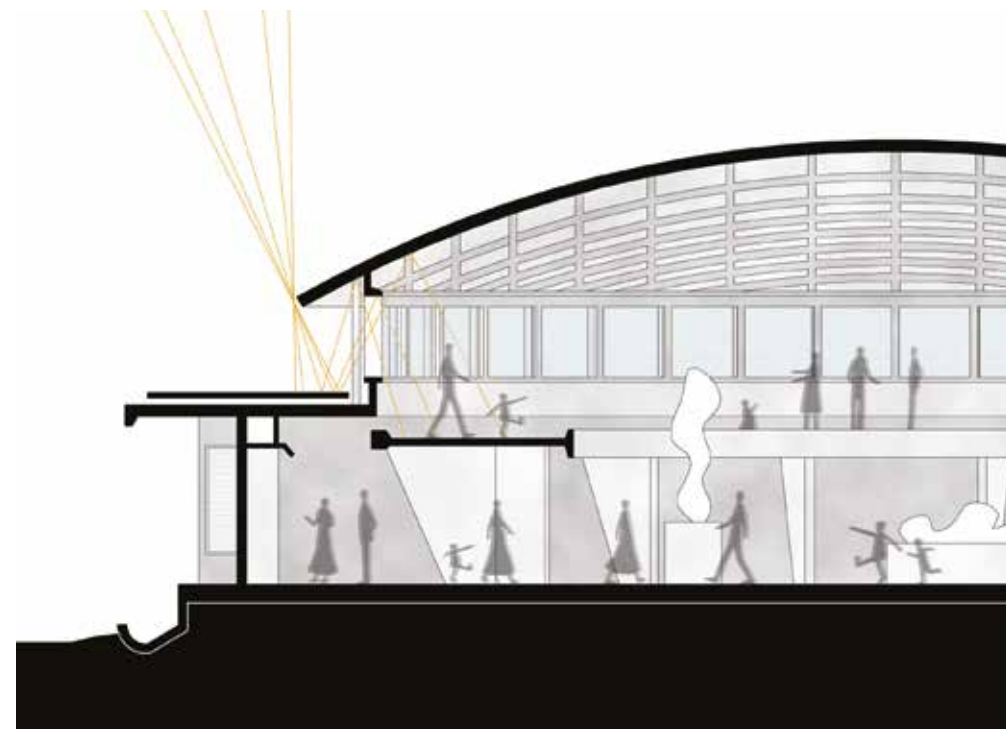
Fry & Drew, Ghana National Museum, Accra, 1957



Fry & Drew, Ghana National Museum, Accra, 1957



Ghana National Museum, pianta.
Elaborazione grafica di J. Galli



Ghana National Museum, sezione.
Elaborazione grafica di J. Galli

1. O. Enwezor, *The Short Century: Independence and Liberation movements in Africa 1945-1994*, Prestel Verlag, Monaco-Londra-New York 2001.

2. R. Liscombe, *Modernism in Late Imperial British West Africa: The Work of Maxwell Fry and Jane Drew*, 1946-56 in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. LXV, n. 2, 2006, pp. 188-215. I. Jackson, J. Holland, *The Architecture of Edwin Maxwell Fry and Jane Drew*, Studies in Architecture, Ashgate, Farnham 2014. H. Le Roux, *The networks of tropical architecture*, "The Journal of Architecture", vol. VIII, n. 3, 2003.

3. R. Louis, *The US and the end of British empire in Tropical Africa*, Gifford and Louis, Londra 1982.

4. J. Flint, *Planned decolonization and its failure in British Africa*, "African Affairs", vol. LXXXII, n. 328, 1983, p. 398.

5. Ivi, p. 403.

6. R. Pearce, *The turning point in Africa. British Colonial Policy. 1938-1948*, Frank Cass, Londra 1982, pp. 91-95.

7. J. Suret-Xanale, A. Boahen, *West Africa 1945-60 in General history of Africa*, Heineman-UNESCO, San Francisco (CA), vol. VIII, 1993, p. 172.

8. E. Ashby, *Universities, British, Indian and African: a study on the ecology of higher education*, Harvard

University Press, Cambridge (MA) 1966, pp. 211-212.

9. K. Nkrumah, *Africa Must Unite*, Heinemann, Londra 1962.

10. G. Ferrari Bravo, *La decolonizzazione in Africa nell'ottica di R. D. Pearce*, "Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente", anno 38, n. 1, Marzo 1983, pp. 128-133.

11. K. Nkrumah, *Africa Must Unite*, Heinemann, Londra 1962.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

14. P. Nugent, *Africa since independence, a comparative history*, Palgrave MacMillan, New York 2012.

15. A. Biney, *The Political and Social Thought of Kwame Nkrumah*, Palgrave MacMillan, New York 2011, p. 110.

16. J. Ki-Zerbo, *Reperes pur l'Afrique, Panafrika/Silex/Nouvelles*, Dakar 2008.

17. B. Calder, *Cohabitation or collaboration? Drake and Lasdun of Fry Drew Drake & Lasdun*, Liverpool School of Architecture, The Influence of Fry & Drew, 10 ottobre 2013.

18. R. Baden-Powell, *The downfall of Prempeh: a diary of life with the native levy in Ashanti, 1895-96*, Methuen & Co., Londra 1900.

19. M. Crinson, *Modern Architecture and the End of Empire*, Ashgate, Farnham 2003, p. 152.

20. I. Wilks, *Asante in the Nineteenth Century: The Structure and Evolution of a Political Order*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.

21. A. W. Lawrence, R. Merrifield, *The National Museum of Ghana*, "Museums Journal", July 1957, p. 88.

22. E. Renan, *What is a Nation?* in H. Bhabha (a cura di), *Nation and Narration*, Routledge, New York 1990, p. 19.

23. M. Crinson, *op. cit.*, p. 153.

La tradizione della modernità in Turchia. Da Sedad Eldem a Turgut Cansever

Eliana Martinelli

Le esperienze progettuali del Novecento in Turchia sono espressione di una crisi d'identità. Con "crisi" ci riferiamo all'etimologia del termine, e cioè al significato di "scelta". A seguito dei cambiamenti politici apportati dalla rivoluzione di Atatürk¹, viene intrapreso un dibattito sulla cultura della Turchia moderna che proseguirà per i decenni successivi, ponendo le basi per una continua rinascita identitaria. L'architettura diventerà espressione di questa "identità in movimento, sentita non come essenza ma come processo continuo di assimilazione, conservazione e rinnovamento"².

Protagonista indiscusso dell'architettura moderna in Turchia è Sedad Hakkı Eldem (1908-1988), che fonda nel 1932 all'Accademia di Belle Arti di Istanbul i Seminari sullo Stile Architettonico Nazionale. Essi rappresentano l'inizio di una nuova era per l'insegnamento dell'architettura in Turchia e in altre parti del mondo islamico, promuovendo un'alternativa a forme e stilemi mutuati dall'Occidente. L'aspetto più conosciuto dell'architettura di Eldem è il tema della "modernità della tradizione": secondo l'architetto, gli elementi moderni che possono entrare a far parte dello stile nazionale sono da ritrovare dentro la tradizione della casa turca. Alcune caratteristiche formali dell'architettura vernacolare turco-ottomana, come la disgregazione dei volumi, l'assenza di facciate rappresentative, la struttura intelaiata, le coperture aggettanti, le grandi aperture e gli sporti, sembrano infatti essere straordinariamente vicine alla sensibilità moderna³.

Eldem definisce la nuova architettura "nazionale" e non "regionale", poiché ritiene centrale la classificazione di un repertorio architettonico proprio di uno Stato, all'interno del quale si possano identificare identità regionali ben distinte tra loro. Per Eldem l'architettura locale, che si distingue nelle varie regioni dell'Anatolia, non è necessariamente nazionale; ma in essa ricorrono dei caratteri tali da renderla prodotto culturale della medesima Nazione⁴. Affinché un'architettura possa essere definita nazionale, devono sussistere delle precondizioni di natura materiale e tecnica, spirituale – giacché in essa si devono rispecchiare i valori di un popolo – e infine politica, poiché solo un potere e uno Stato forti sono in grado di uniformare culture diverse sotto una stes-

sa bandiera⁵. La scuola istituita da Eldem sulle basi di una ricercata modernità della tradizione, darà luogo nei decenni successivi a una “tradizione della modernità” in Turchia, intesa come trasmissione di alcuni valori del progetto, portata avanti dai suoi allievi, in particolare da Turgut Cansever (1921-2009).

Cansever ricerca i principi per una nuova architettura nella città ottomana, che a sua volta era stata fondata secondo alcuni precetti del misticismo islamico, andando a reinterpretare la città bizantina. L'Islam, che è dottrina dell'Unità, non contempla la distinzione tra sacro e profano. Anche in architettura, dunque, possiamo riscontrare un superamento del dualismo inteso come contrapposizione tra modernità e tradizione, o tra regionalismo e internazionalismo. Il superamento di categorie bipolari tra loro contrapposte può essere considerato il punto di partenza per comprendere una visione del mondo, e quindi dell'architettura, non legata alla logica cartesiana. L'Unità (*tawhid*) accoglie in sé la pluralità, sotto un'egida identitaria. Potremmo dire che Eldem si riferisce a un'identità nazionale, mentre Cansever più in generale a quella islamica, che ha influenzato la cultura anatolica per più di mille anni. Ma l'Islam di Cansever è molto più di una dottrina religiosa da celebrare mediante l'architettura; è piuttosto una visione del mondo da cui è possibile estrapolare una teoria del progetto capace di coniugare e di accogliere in sé la molteplicità. Con il progetto, Cansever dà un'interpretazione architettonica dell'Islam, cercando di adattare la cultura turca del passato al mondo contemporaneo⁶.

Secondo Sibel Bozdoğan, la retorica di Cansever sulla cosmologia islamica e sul ritorno alla tradizione, presente soprattutto nei suoi ultimi lavori, in realtà distoglie l'attenzione dal nucleo centrale del suo pensiero e non rende merito al vero oggetto della sua ricerca, orientata alla sensibilità nei confronti del luogo, della costruzione e della topografia, concetti chiave che sono stati spesso tralasciati anche dalla critica architettonica, in favore di etichettature più fortunate, come quella di “regionalismo critico”⁷.

Il dibattito sul regionalismo in Turchia comincia nel 1960, quando il colpo di Stato contro il governo di Menderes⁸ introduce un movimento riformista e nuove istituzioni democratiche. È in questo periodo che inizia a emergere l'Islam politico, che fa leva sulle popolazioni migranti dalle campagne ancora legate ai valori rurali e tradizionali, sulle quali il secolarismo radicale della repubblica kemalista non aveva mai

attecchito⁹. Con la Costituzione del 1961 viene ampliata la libertà di espressione e associazione, e ciò darà luogo a uno sviluppo del pluralismo anche in architettura.

In questi anni si diffondono i primi periodici di architettura: *Mimarlık* dal 1963 diviene la voce dell'Ordine degli Architetti, dedicata principalmente a questioni urbane e di pianificazione, mentre *Akademi* (1964) rappresenta l'Accademia di Belle Arti; *Mimarlık ve Sanat* (1961-64) viene promossa da alcuni giovani architetti che vogliono dare un apporto intellettuale alla professione, aprendo il dibattito sulla situazione dei movimenti artistici in rapporto alle condizioni politiche e sociali del mondo turco. Proprio su queste pagine Doğan Kuban e Bülent Özer propongono la teoria del “regionalismo reale”, in contrapposizione al *kopyacılık*, cioè alla “copia” delle forme occidentali¹⁰. Kuban definisce il nuovo regionalismo come una risposta alle “condizioni ambientali” e lo distingue da qualsiasi forma di storicismo, nazionalismo o formalismo¹¹. La discussione intrapresa in questi anni, darà luogo a esperienze progettuali improntate soprattutto ai temi della storia, della tecnologia locale e dell'identità culturale.

In questo contesto si inserisce il progetto di Cansever per piazza Beyazıt (1958-64), oggetto di un aspro dibattito sui giornali dell'epoca, per l'impegno politico dell'architetto contro lo smembramento della piazza, previsto dai piani vigenti. Cansever propone il recupero del luogo, che era stato *Forum Tauri* in epoca bizantina, e poi *küllüye*¹² del sultano Beyazıt II, attraverso la completa pedonalizzazione dell'area, estromettendo i veicoli grazie alla costruzione di un sottopassaggio. Il progetto rappresenta un esempio unico di ricostituzione moderna di uno spazio pubblico specificatamente turco, il *meydan*¹³, ed è emblematico di una “critica radicale alla modernizzazione in senso tecnocratico e all'occidentalizzazione culturale”¹⁴.

Del progetto di Cansever viene contestata, da un lato la mancanza di ordine e di una gerarchia ben identificabile, dall'altro una sorta di “tradimento” della tradizione, in favore di una visione ritenuta tendenziosa e artificiosa¹⁵. In realtà, analizzando attentamente il progetto, emerge uno studio approfondito del *meydan* tradizionale: viene introdotta una sequenza compositiva “per episodi”, fondata non su regole geometriche definite, ma sulla giustapposizione di elementi fisici o effimeri, che vanno a costituire nuove relazioni tra le parti della città. In effetti, il progetto di Cansever è “invenzione” del moderno, ma recupera con

l'artificio i principi propri della cultura insediativa ottomana, partendo da una lettura interpretativa dell'antico. Cansever va oltre la questione del dialogo con la preesistenza, lavorando alla costituzione di relazioni strutturali tra gli elementi compresenti nel luogo. Senza rinnegare la presenza dell'imponente portale in stile orientalista, costruito nella seconda metà del Novecento, l'architetto tenta di affievolire le opposizioni che si sono create nei secoli tra il sistema moschea-madrasa e quest'ultimo, affermando che con il progetto vorrebbe trasformare un errore storico in un contributo, affinché i posteri si chiedano: "cos'era presente prima di questo conflitto urbano?"¹⁶ Il monumento viene decentrato tramite dei gradualisti cambiamenti di quota che seguono le antiche tracce, restituendo alla moschea il ruolo di protagonista dello spazio urbano.

Nel progetto esistono dei fulcri compositivi, ma il sistema architettonico è aperto, cioè costruito in maniera da poter essere ampliato. Sono introdotti alcuni elementi puntuali – padiglioni e alberi – che si "addensano" attorno a determinate parti della pavimentazione, la cui tessitura rievoca, come un grande tappeto, le antiche soglie del *küllüye*. In questo modo si determina agli occhi del pedone una sequenza quasi "cinematografica", che evidenzia le relazioni fra i monumenti senza privilegiare un unico punto di vista. Cansever ritrova affinità tra il senso dello spazio turco-ottomano e i fondamenti dell'arte e dell'architettura moderne occidentali, riferendosi in particolare all'astrazione volumetrica di Mies van der Rohe, alla composizione geometrica senza gerarchie di Kandinsky, alla pluralità di punti di vista di alcuni progetti di Gropius¹⁷. Gli edifici del progetto, che ospitano funzioni ricreative e culturali, sono trasposizioni del tipo edilizio del *köşk*, un padiglione solitamente isolato, che qui viene talvolta assemblato. Proprio come in un insediamento ottomano, i volumi aggettano sul basamento, in maniera indipendente rispetto al fronte strada. La struttura in cemento armato degli edifici, mai realizzati, era già stata sperimentata nel primo museo archeologico all'aperto della Turchia, costruito da Cansever tra il 1957 e il 1961 a Karatepe, nei pressi di Adana. Il sistema di tetti in cemento armato a vista, sorretti da pochi pilastri, rappresenta una moderna astrazione dell'intelaiatura lignea della casa turca.

L'attenzione di Cansever all'aspetto costruttivo è legata alla concezione di architettura come "arte del costruire", che riprende a sua volta la *yapı sanatı* di Bruno Taut¹⁸. L'utilizzo dello standard, sia planimetrico che costruttivo, assume un ruolo centrale nel pensiero di Cansever,

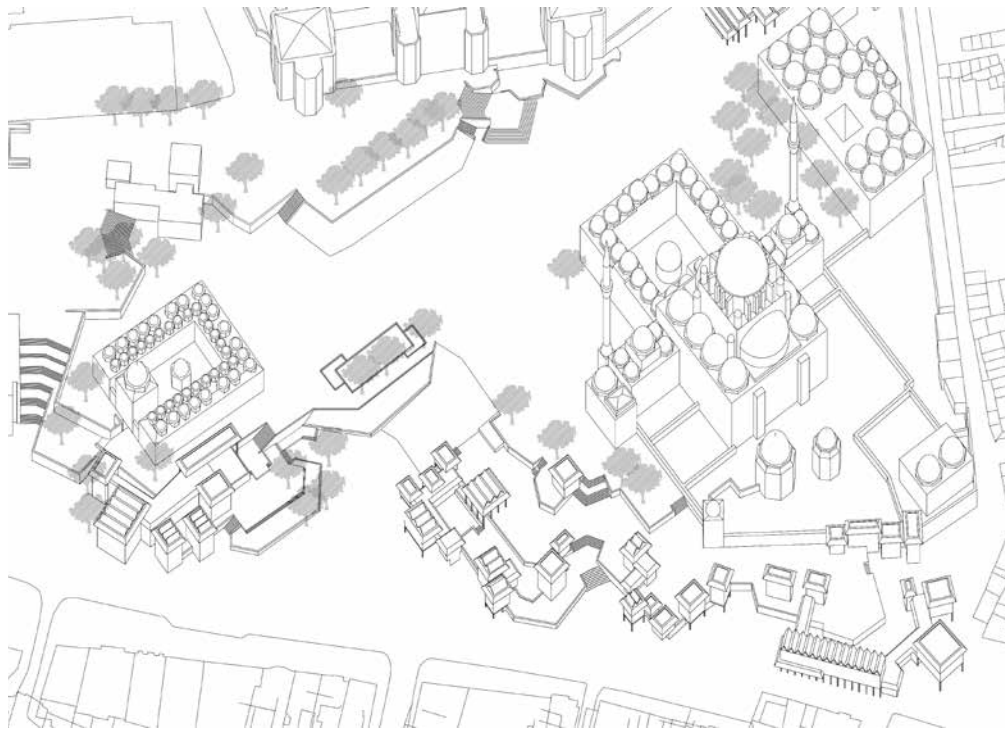
che pur si distanzia dalle posizioni del modernismo occidentale¹⁹. L'architetto ricorda come nel primo periodo repubblicano in Turchia furono introdotti standard urbanistici importati dall'Occidente, con la disastrosa conseguenza di annientare il carattere della città turca. La codificazione degli standard è invece importante nella misura in cui riesce a dare giusta risposta ai bisogni di una comunità, riflettendo un insieme di codici umani legati alla cultura del luogo²⁰. Lo standard è dunque lo strumento di espressione di un senso di appartenenza da tramandare alle future generazioni, sulla base di esigenze di natura funzionale, poiché legate a delle domande antropologiche sempre valide. Cansever è interessato al tema delle aperture, perché in esse si esplica il rapporto tra interno ed esterno dell'edificio²¹. Un elemento costruttivo dello *yalı*²² che Cansever inserisce in gran parte delle sue architetture è proprio la grande persiana che si apre sul mare e sul giardino, che nel caso dell'Hotel Anadolu a Büyükdada (1951-57) diventa addirittura preponderante in facciata. Le persiane assumono un nuovo significato quando si aprono sugli ambienti interni, trovando un riferimento nei *kafes*²³ ottomani, come accade nella corte coperta della sede della Società Storica Turca di Ankara (1962-67). In ogni progetto Cansever introduce una scelta strutturale e tecnologica innovativa, ma sempre legata alla tradizione locale: la razionalizzazione di una tecnica tradizionale, un metodo semi-industriale da costruire *in situ*, il rinnovato uso di un materiale locale²⁴.

Dopo aver perso gran parte del patrimonio architettonico tradizionale, oggi la Turchia vede scomparire sistematicamente anche quello moderno, a fronte delle nuove politiche di sviluppo urbano. Viene da domandarsi, in questo contesto, che fine abbia fatto la scuola di Sedat Eldem. Secondo Oktay Ekinici, l'insegnamento di Eldem, volto al riconoscimento di un'identità architettonica anatolica che accogliesse le diverse caratteristiche regionali degli insediamenti, è stato in parte reso vano proprio dal successivo processo di urbanizzazione, che ha cancellato sistematicamente gli edifici tradizionali²⁵. Molti architetti turchi hanno cercato di contrastare un falso concetto di modernità, grazie a proposte di nuove forme di legiferazione e tutela, ma anche attraverso un insegnamento di architettura che ritenesse centrale la storia. Attualmente la questione del *revival* neo-ottomano ricorre in ogni ambito culturale, e in architettura si manifesta con il ritorno a forme e stili completamente destoricizzati. La paura di perdere un'identità e un

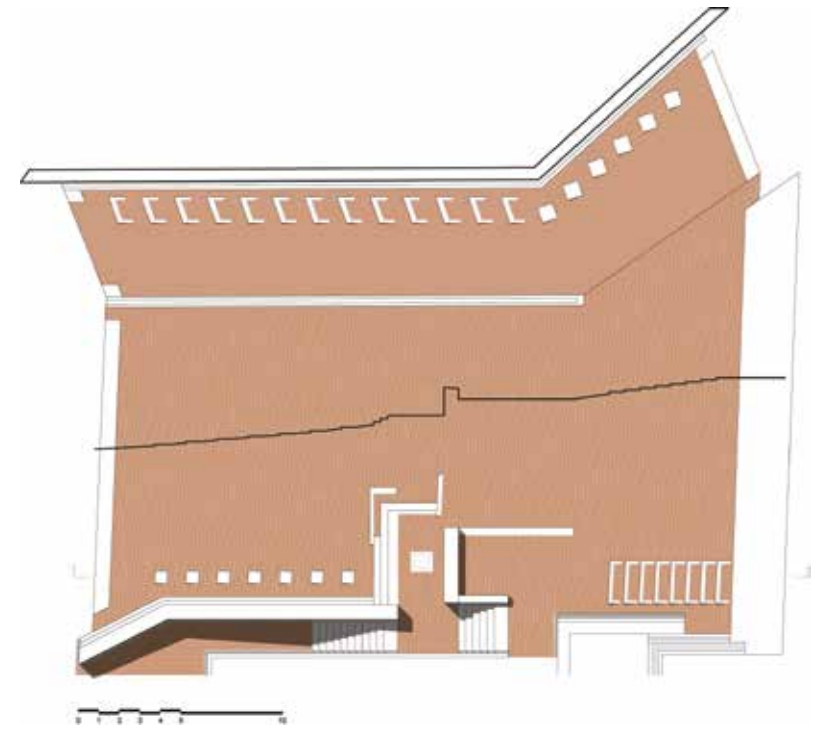
patrimonio culturale, che si è affacciata nel XIX secolo con l'apertura all'Occidente, ha prodotto in molti casi lo svuotamento degli stessi. Oggi più che mai è necessario indagare le istanze di un certo tipo di modernità, che è stata in grado di ritrovare nell'architettura minore, quella della casa vernacolare, la base fondante dell'identità architettonica di un intero Paese ed espressione di pluralismo e democrazia.



La piazza e la moschea di Beyazıt,
con il progetto del suolo realizzato da Turgut Cansever, 1961-64.
Foto S. Güner



Assonometria del progetto di T. Cansever per piazza Beyazıt, orientamento Nord-Sud.
Elaborazione grafica di E. Martinelli



Restituzione del progetto originale per la rampa di piazza Beyazıt collocata in prossimità
di uno degli antichi ingressi alla corte della preghiera.
Elaborazione grafica di E. Martinelli



Planimetria del progetto di T. Cansever per piazza Beyazıt.
Elaborazione grafica di E. Martinelli



Dettaglio di alcuni padiglioni del progetto di T. Cansever per piazza Beyazıt.
Elaborazione grafica di E. Martinelli



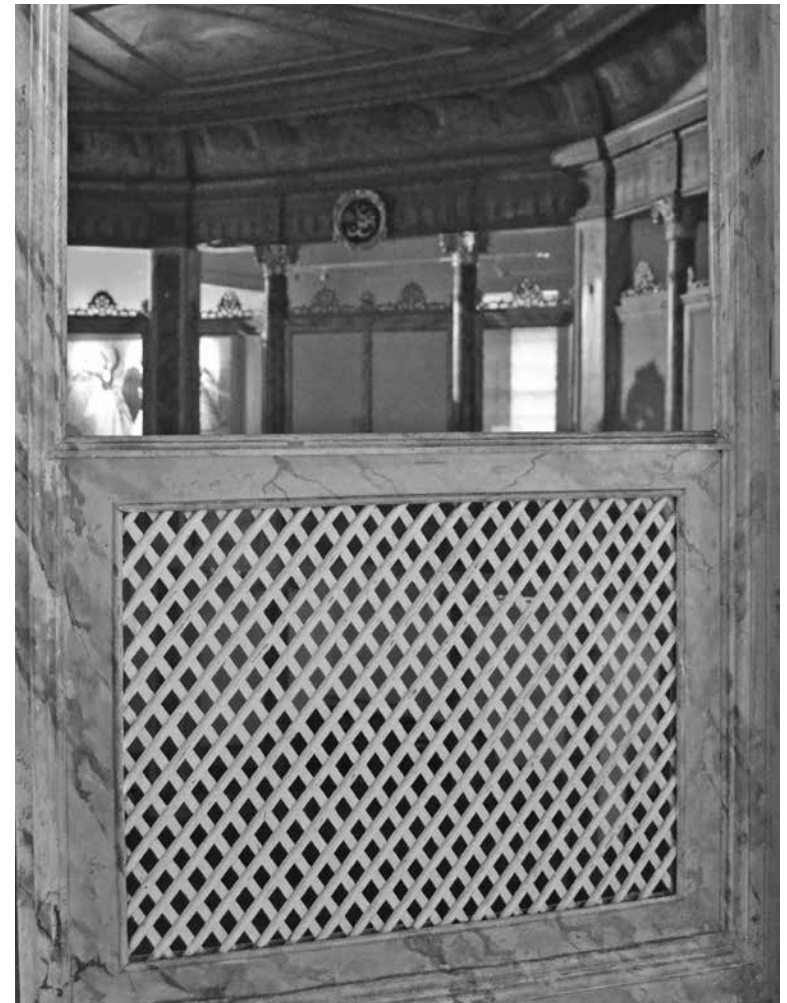
Turgut Cansever, Hotel Anadolu a Büyükkada, Istanbul, 1951-57



Turgut Cansever, Museo archeologico di Karatepe, Adana, 1957-61



Turgut Cansever, finestre interne della Società Storica Turca ad Ankara, 1962-67.
Foto di R. Günay



Gelosie della *tekke* (residenza dei dervisci) a Galata, Istanbul, 1491.
Foto di E. Martinelli, 2016

1. Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) è il padre fondatore della Turchia moderna. Istituì la Repubblica nel 1923 e negli anni successivi promulgò una serie di leggi volte a modernizzare e laicizzare il Paese.

2. P. Girardelli, *Ai confini del Mediterraneo. Radici storiche e tipologiche nei linguaggi architettonici contemporanei in Turchia*, in “Controspazio”, n. 5, 1999, p. 2.

3. P. Girardelli, *Modernità della tradizione: Sedat Hakkı Eldem (1908-1988)*, in “Controspazio”, n. 5, 1999, p. 31.

4. S. H. Eldem, *Türk Evi*, in *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, p. 16, citato in S. Bozdoğan, *Modernism and nation building. Turkish architectural culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Singapore 2001, p. 271.

5. S. H. Eldem, *Yerli Mimariye Doğru*, in “Arkitekt” n. 3-4, 1940, p. 69 citato in S. Bozdoğan, *Politics of Vernacular: the “Turkish house”, Nationalism and Postmodernity*, in T. Deines (a cura di), *83rd ACSA Annual Meeting Proceedings. History/Theory/Criticism*, Seattle 1995, p. 173.

6. I. Aksulu, D. Irkli Eryildiz, *Local culture and historic experience for sustainable design*, in “Open house international”, vol. XXVIII, n. 2, 2003, pp. 67-68.

7. S. Bozdoğan, R. Kasaba, *Rethinking modernity and national identity in Tur-*

key, University of Washington Press, USA 1997, p. 146.

8. Adnan Menderes fondò il Partito Democratico nel 1945 e fu primo ministro dal 1950 al 1960, anno in cui venne deposto dal golpe militare.

9. S. Bozdoğan, E. Akcan, *Turkey. Modern architectures in history*, Reaktion Books, Londra 2012, p. 217.

10. Ivi, pp. 185-186.

11. Ivi, pp. 186-187.

12. Termine che designa un insieme di edifici (mensa, libreria, scuola, bazar, bagno turco, locanda) costruiti intorno a una moschea.

13. “Il termine persiano *maidan* indica una piazza che può avere precisa forma architettonica; il turco *maydan* può essere tradotto solo con i termini piazzale, spiazzo: una vasta area libera da edificazioni. Nella città ottomana, tali grandi spiazzi sono quasi sempre casuali e privi di specifiche funzioni”. Da Maurice Cerasi, *Le città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli ottomani nei secoli XVIII-XIX*, Jaca Book, Milano 1988, p. 209.

14. P. Girardelli, *Ai confini del Mediterraneo. Radici storiche e tipologiche nei linguaggi architettonici contemporanei in Turchia*, cit., p. 8.

15. Z. Sayar, *Beyazıt (hürriyet) meydanı!*, in “Arkitekt”, n. 302, 1961, p. 3.

16. T. Cansever, *Beyazıt Maidan pedestrianization project*, scritto inedito dall’archivio della famiglia Cansever.

17. P. Girardelli, *Ai confini del Mediterraneo. Radici storiche e tipologiche nei linguaggi architettonici contemporanei in Turchia*, cit., p. 8. L’articolo si basa su un’intervista fatta da P. Girardelli a T. Cansever.

18. Nel 1936 Bruno Taut viene chiamato alla direzione del Dipartimento di Architettura dell’Accademia di Belle Arti di Istanbul e attua una vera e propria riforma della didattica. Taut parla, anziché di *International Style*, di *yapı sanatı*, cioè di “arte della costruzione”, che, pur avendo un’accezione globale, prende forma, misura e proporzione solo da un’attenta considerazione dei caratteri nazionali dell’architettura. Cfr. B. Taut, *Mimarî Bilgisi*, Güzel Sanatlar Akademisi, Istanbul 1938, p. 54, citato in S. Bozdoğan, *Modernism and nation building. Turkish architectural culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Singapore 2001, p. 259.

19. Uno dei progetti che meglio affronta il tema della standardizzazione planimetrica e costruttiva è quello per il villaggio Demir a Bodrum, progettato in una prima variante nel 1971-72 e completato nel 1987.

20. T. Cansever, *Kubbeyi Yere koymamak*, Timaş, Istanbul 2012, p. 21.

21. Ivi, p. 18.

22. Casa di medie o grandi dimensioni costruita lungo il Bosforo.

23. Gelosie dietro alle quali erano tenuti sotto stretta sorveglianza i successori al trono del sultano.

24. A. Yücel, *Contemporary Turkish architecture. A thematic overview*

through the work of Eldem, Cansever and Cinici, in “Mimar. Architecture in development”, n. 10, ott.-dic. 1983, pp. 63-64.

25. P. Girardelli, *Gli architetti in un paese di frontiera. Intervista con Oktay Ekinci*, in “Controspazio”, n. 5, 1999, pp. 27-28.

La (ri)costruzione dell'identità. La città di Agadir e l'opera di Jean-François Zevaco

Edoardo Bernasconi

Durante l'epoca coloniale, il Marocco è stato teatro di prova di alcune tra le più innovative teorie dell'architettura e dell'urbanistica moderne, nonché il campo di addestramento per molti giovani architetti europei¹. L'afflato sperimentale di questo periodo ha costituito il sottofondo sul quale si è poi sviluppato il pensiero architettonico che ha caratterizzato la breve stagione del Movimento Moderno marocchino e del GAMMA². Questa fase, tuttavia, si interrompe solo pochi anni dopo la fine del colonialismo; la ricerca di un'identità culturale e architettonica propriamente marocchina – tema connaturato a tutte le opere realizzate in tale frangente storico – passa, entro breve, dall'essere il mezzo con cui giungere al conseguimento di un linguaggio artistico nuovo, all'essere il fine. Ciò si traduce in ciò che – anche attualmente – è una generale tendenza al *revival* del vernacolo: tegole verdi, archi acuti, cupole³. Ciò nonostante, poco prima di questa brusca interruzione, il pensiero architettonico moderno marocchino ha modo di concretizzarsi pienamente un'ultima volta, nella realizzazione della nuova città di Agadir.

Agadir è una località costiera del Marocco meridionale. Sebbene sia priva delle caratteristiche suggestive che, più di altro, attirano i visitatori verso questo Paese, oggi è una gradita destinazione di villeggiatura, soprattutto da quella fascia di turismo che preferisce il comfort degli alberghi e delle spiagge attrezzate. La città si trova all'imbocco del solo passaggio naturale alla fertile valle del Souss, altrimenti protetta su tutti i lati dai monti dell'Atlante. Preistoricamente, le tribù indigene ritennero tali caratteristiche ideali per costruirvi un granaio collettivo fortificato: *agadir*, appunto, in lingua Amazigh. Nel XVI secolo, l'area è occupata da un presidio militare portoghese e in pochi decenni diviene il porto principale del Marocco meridionale. Lo resterà per circa due secoli, ovvero finché il sultano Mohammed III, inquietato dalla bellicosità delle popolazioni locali, non decreterà di dirottare i traffici sul porto di Mogador⁴.

Nel 1913 ciò che ormai era un semplice villaggio di pescatori – il Founti – e il promontorio su cui sorgeva la casba vengono presi dall'esercito francese e, nel 1923, il Maresciallo Layutey ordina allo studio

di Henri Prost di progettare la nuova città⁵. Il piano dell'ingegnere Jean Raymond segue uno schema consolidato in Marocco, che prevede un ampliamento urbano per addizioni di quartieri autosufficienti, fortemente connotati sul piano formale e divisi per etnia. Il progetto, dunque, non mette mano alla Casba e al Founti, e colloca a est, ai piedi del promontorio, il nuovo quartiere indigeno – il Talbordj – e, a distanza di circa un chilometro, un quartiere di tipo europeo a forma di ferro di cavallo. Nel 1951, il governo coloniale vuole che Agadir diventi il nuovo centro produttivo del Sud e, a tal scopo, incarica il *Service de l'Urbanisme*, diretto da Michel Écochard, di formulare un nuovo piano di sviluppo⁶. Il progetto si integra all'impianto di Raymond proponendo una suddivisione della città in zone, individuate in base alla loro funzione e gerarchicamente interconnesse. La città viene dotata di un porto commerciale e di un quartiere industriale, completo di unità abitative minime per alloggiare dignitosamente gli operai. Infine, Écochard prevede di "ricucire" i due quartieri esistenti frapponendo tra loro una zona amministrativa.

Quattro anni dopo l'indipendenza del Marocco, il 29 febbraio del 1960, un terremoto rade al suolo la città⁷. La catastrofe scuote profondamente il Paese che, tuttavia, mosso da un fervente spirito nazionalistico, reagisce mobilitandosi su tutti i fronti e concentrando gli impegni nella realizzazione di una grande opera di ricostruzione urbana e architettonica corale. Uno degli aspetti più significativi del piano messo a punto dal gruppo di progettisti locali consiste nell'essere frutto della cooperazione tra urbanisti, paesaggisti, architetti e amministratori⁸. L'annichilimento della città non è assunto come facile occasione per ripartire dalla *tabula rasa*. Le tracce lasciate dalle rovine sono lette come permanenze archeologiche sulle quali rifondare il nuovo impianto. Il progetto mette in pratica i principi della *Carta di Atene*, ma nella sua configurazione dimostra una lettura profonda degli usi insediativi locali. Essi non sono però imitati per il loro carattere figurativo, ma interpretati con l'obiettivo di comprendere la natura profonda delle dinamiche abitative tradizionali. Tali dinamiche sono il risultato del rapporto bidirezionale tra essere umano e gli aspetti fisici e simbolici del paesaggio che da sempre esiste in Marocco.

Il nuovo piano suddivide la città in cinque zone autosufficienti, caratterizzate da altrettante conformazioni dello spazio urbano, allo scopo di incentivare l'identificazione tra gli abitanti e il loro habitat.

Le tre zone residenziali – il quartiere industriale, il nuovo Talbordj e il quartiere di case unifamiliari – e la zona turistica, lungo la costa, sono poste in relazione diretta con il nuovo Centro urbano. Oltre alla rete stradale, che evita prospettive monumentali – estranee alla città marocchina – per favorire la percorrenza lenta e la viabilità pedonale, il progetto si fonda sull'utilizzo delle qualità del paesaggio come elemento unificatore. Il disegno della città non è generato da tracciati prestabiliti, ma si adatta al suolo e sottostà ai limiti posti dagli elementi naturali. In particolare, la presenza di tre corsi d'acqua stagionali che secano trasversalmente il territorio è sfruttata nella configurazione di un progetto di verde unitario, la cui articolazione, simile ad una mano aperta, costituisce l'ossatura dell'intera città rimarcando i confini di ciascun quartiere senza impedirne la connessione.

Data la necessità di affidare la progettazione dei singoli edifici a soggetti diversi, l'amministrazione delinea alcune norme per uniformare il carattere della città. Esse prevedono l'uso esclusivo di materiali quali il calcestruzzo a vista, l'intonaco bianco, il ferro verniciato e il legno locale, e l'adozione di uno stile moderno, per volumi puri. Inoltre, sono imposte norme anti-sismiche molto rigide che, obbligando specifiche caratteristiche strutturali, determinano grandemente il risultato formale delle architetture. Il risultato più alto di questo "lavoro di squadra" è il centro urbano. Qui, la qualità dello spazio, connotato della sua natura civile, è procurata dalla disposizione degli edifici destinati a ospitare le istituzioni pubbliche cittadine. Ciascuna di queste architetture ha la capacità di esprimere, allo stesso tempo, sia il punto di vista del proprio autore, sia le idee comuni al piano. Si tratta di opere volumetricamente e concettualmente indipendenti che traggono la propria ragion d'essere dal sistema di cui sono parte.

Gli edifici che compongono il centro urbano sono disposti lungo un rettilineo delimitato, alle estremità, dalla moschea del venerdì e dalla caserma dei pompieri di Jean-François Zevaco. La preminenza di questi elementi sul resto del tessuto è sottolineata dall'eccezionalità del loro orientamento e della loro geometria. Entrambi declinano il tema architettonico del "recinto": da un canto, però, la caserma circolare dichiara la propria appartenenza alla tradizione del Movimento Moderno orientandosi secondo gli assi cardinali, dall'altro la moschea, quadrangolare, in accordo con la liturgia islamica, rompe la regola dispositiva del sistema urbano e si rivolge verso la Mecca. Nel paesaggio

cittadino, i due edifici sono i soli a essere caratterizzati dalla presenza di una torre: da una parte il minareto, dal quale il muezzin richiama i fedeli alla preghiera cinque volte al giorno, scandendo il tempo della giornata tradizionale, dall'altra la scultorea torre d'esercizio, coronata sui quattro lati da grandi orologi illuminati, imposta il ritmo della città moderna.

Il complesso della caserma di Zevaco risulta dalla tensione spaziale tra volumi puri e formalmente indipendenti: il recinto abitato, la cui sezione "a scarpa" delimita il perimetro anulare del complesso e su cui grava la massa stereometrica del corpo degli alloggi, la torre d'esercizio che si erge sola sulla spianata circolare della corte di manovra alla quale, a sua volta, si accede grazie al grande trapezio della rampa di accesso, delimitato su un lato da una lunga trave-parete in calcestruzzo sulla quale si attesta il lato corto della piscina. Il risultato complessivo dimostra come, nella concezione di Zevaco, le questioni tipologiche e figurative siano inseparabili da quelle fattive: per esempio, si può intuire che la scelta di dare all'edificio la forma di un anello origini da un requisito tipologico, ovvero quello di definire un volume in grado di raccogliere in una sola figura tutte le attività richieste dal programma funzionale, ma che, nella mente e nella mano dell'architetto, tale requisito si faccia immediatamente architettura costruita, dettagliata nell'uso dei materiali e nella tecnica di realizzazione. Nel pensarlo, al volume viene impressa quella capacità, propria dell'opera d'arte, di evocare nella mente di chi guarda, corrispondenze e analogie. E così, l'inerzia del calcestruzzo a vista e l'inclinazione del muro a scarpa richiamano, senza citarli, gli archetipi delle piramidi egizie e sudamericane, o i *kerak* dei crociati in Terra Santa o gli *ksour* magrebini, fatti della stessa materia del suolo da cui emergono.

Se, nel caso della caserma, l'insegnamento della tradizione è usato da Zevaco per ottenere un risultato espressivo aulico, tendente al monumentale, tale lirismo scompare del tutto nella formazione del progetto del complesso per funzionari, realizzato, quasi simbolicamente, al capo opposto del centro urbano, nei pressi della moschea del venerdì⁹. In questa occasione, l'architetto franco-marocchino interpreta il tema della casa unifamiliare inserendosi nel solco di una lunga tradizione moderna che parte dalla riscoperta della casa a patio – e di come questa costituisca la cellula base del tessuto urbano della città araba – avvenuta in epoca coloniale¹⁰, dapprima con la realizzazione dei primi

quartieri indigeni a Casablanca e, in seguito, con l'invenzione della cellula abitativa 8 x 8 di Michel Ecochard¹¹. Anche in questo caso, Zevaco risponde a una necessità programmatica con una soluzione poetica, costruendo, assieme alle case, volute dalla committenza, un brano di tessuto urbano. Esternamente, i due isolati realizzati mettono in scena il tema dell'introversione dello spazio domestico mostrandosi come semplici recinti bianchi, intervallati da sporadici varchi d'accesso. Solo dall'alto è possibile percepire il gioco di pieni e vuoti generato dalla ripetizione e alla combinazione dei moduli abitativi che formano il sistema.

Per la messa a punto del modulo, Zevaco avanza una reinvenzione tipologica della casa a patio: al fine di elaborare uno spazio appropriato alla graduale distensione delle dinamiche e delle gerarchie della famiglia marocchina, gli spazi della casa non sono più organizzati attorno a un solo spazio aperto, ma la corte si frammenta e si moltiplica all'interno della composizione così da poter servire ciascun ambiente domestico singolarmente. L'osservazione incrociata di questi due progetti mette in luce, con uno sguardo, un'interpretazione coerente dei due estremi del fenomeno architettonico urbano: l'emergenza e il tessuto. Sebbene, come è ovvio, l'arcipelago delle opere realizzate ad Agadir sia molto più esteso e complesso, le opere prese in esame, a confronto con i principi generali che hanno guidato l'ideazione del piano, hanno la capacità di sollevare e dare risposte a questioni quali il rapporto tra modernità e tradizione, e tra globalità e identità. Ciò che traspare da questo studio è l'intuizione che la parola "identità" debba essere letta al plurale, e che la "tradizione" non sia un bene che si eredita, ma una strada che si sceglie e si continua a scegliere.



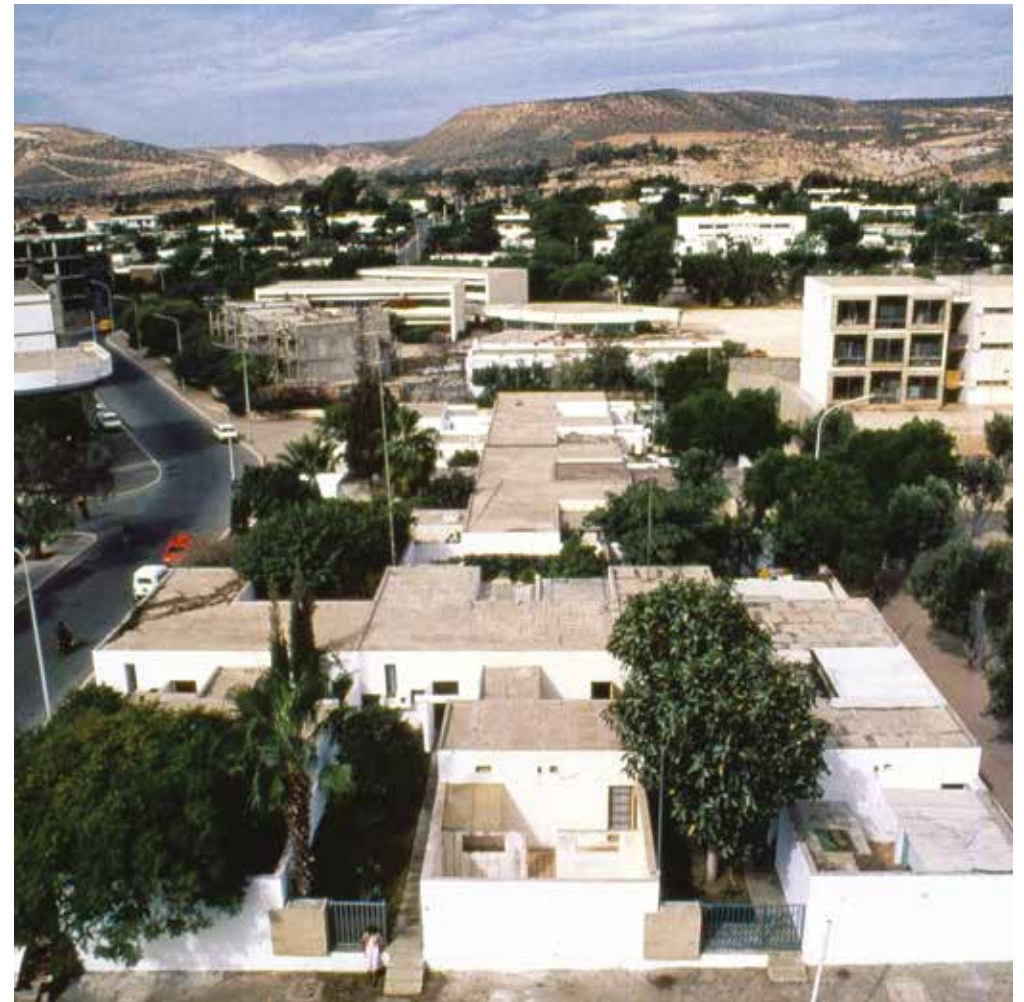
Planimetria della città di Agadir alla vigilia del terremoto.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi



Il piano di sviluppo per la Nuova Agadir.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi



Veduta aerea della caserma dei pompieri da nord-ovest



Veduta aerea del complesso residenziale per funzionari da sud-est



Assonometria della caserma.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi



Assonometria del complesso residenziale.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi



Prospetto ovest della caserma.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi



Sezione della caserma.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi



Gli elementi del centro urbano di Agadir.
Elaborazione grafica di E. Bernasconi

Note

1. J.-L. Cohen, *Il Gruppo degli Architetti Marocchini e "L'Habitat du plus grand nombre"*, in "Rassegna", n. 52, 1992, pp. 58-67.
2. A. Chaouni, *Depoliticizing Group GAMMA: contesting modernism in Morocco*, in Dunfang Lu (a cura di), *Third World Modernism*, Routledge, Londra 2011, pp. 57-84.
3. M. Chebbak, *Élie Azagury: le modernisme à fleur de peau*, in "AM - Architecture du Maroc", n. 25, dicembre 2005, pp. 50-56.
4. Per una dettagliata storia di Agadir si rimanda a M. F. Dartois, *Agadir et le Sud marocain. À la recherche du temps passé. Des origines au tremblement de terre du 29 février 1960*, Courcelles Publishing, Parigi 2008.
5. Sull'opera di H. Prost in Marocco si veda di J.-L. Cohen, M. Eleb, *Casablanca: mythes et figures d'une aventure urbaine*, Hazan, Parigi 2004.
6. M. Ecochard, *Les quartiers industriels des villes du Maroc*, in "Urbanisme", n. 11-12, 1951, pp. 26-39.
7. Per un resoconto più dettagliato delle conseguenze del terremoto si rimanda a B. Falconer, *Agadir, Morocco, Reconstruction Work Six Years After the Earthquake of February 1960*, in "New Zealand Society for Earthquake Engineering Quarterly Bulletin", n. 1, vol. II, 1966, pp. 72-91.

8. T. Nadau, *La reconstruction d'Agadir ou le destin de l'architecture moderne au Maroc*, in M. Culot, J. M. Thiveaud (a cura di), *Architectures françaises outre-mer*, Mardaga, Liegi 1992, pp. 147-175.

9. Realizzata dallo studio tedesco Lenz Architekten + Ingenieure e, con il tempo, fortemente trasformata.

10. J.-L. Cohen, M. Eleb, *op. cit.*

11. M. Ecochard, *Casablanca le roman d'une ville*, Éditions de Paris, Parigi 1955.

**Memoria, città, tradizione e sincretismo.
La Scuola della Forza Aerea del Perù
di Juvenal Baracco**

Octavio Montestruque Bisso

Incontrare l'architetto Juvenal Baracco nel suo studio significa recarsi a Chorrillos, distretto tradizionale di Lima, trovarsi di fronte una riproduzione della Nike di Samotracia all'ingresso e comprendere immediatamente di essere davanti ad una persona per la quale la cultura appartiene solo a coloro che la sanno sfruttare. Questa è l'essenza di Juvenal Baracco, progettista e professore peruviano il cui destino, come lui stesso dice, è stato deciso dall'architettura. Per comprendere la complessità del lavoro di Baracco è necessario fare una premessa sulla cultura in cui opera e, quindi, tornare indietro nella storia di qualche secolo.

La cultura peruviana, sin dalle sue origini, è stata caratterizzata da diverse influenze e ciò che ne ha garantito la sopravvivenza fino ai giorni nostri è stata la sua capacità di combinare, nelle varie fasi della storia che ha attraversato, la propria cultura con quelle esterne. La storia del Perù si può quindi descrivere come un continuo processo di adattamento delle culture autoctone. È importante ricordare che lo sviluppo delle civiltà preispaniche ha avuto inizio proprio nel territorio che attualmente corrisponde al Perù, e che il suo momento di maggior sviluppo nella struttura sociale si è avuto nel XIII secolo con l'Impero Inca o *Tahuantinsuyo*¹, che aveva come capitale la città di Cusco. A seguito dell'invasione spagnola, nel XVI secolo, gli indigeni hanno iniziato ad adattare la loro cosmovisione ai precetti che venivano imposti dagli invasori, dando origine ad un'espressione ibrida frutto di un fenomeno che gli studiosi della religione andina hanno denominato "sincretismo"².

L'interesse per il mondo andino si è acceso in Perù nella seconda metà del XX secolo ed è stato analizzato, arrivando a comprendere che nella cultura sincretica è possibile distinguere gli elementi di un'espressione dall'altra poiché, nonostante questi si combinino in una nuova manifestazione, non viene nascosta l'influenza originaria. Questo fenomeno si è verificato nella cultura così come nella spiritualità e nell'arte, come dimostrano i dipinti della scuola di Cusco, una scuola di pittura nata a metà del XVI secolo con l'arrivo del pittore marchigiano Bernardo Bitti. Il suo valore risiede nella convergenza della tradizione

artistica occidentale con la volontà dei pittori locali di esprimere la loro realtà e le loro tradizioni. Una delle caratteristiche, che tutt'oggi continua ad essere presente nelle arti andine, più note di questa scuola è l'immagine della Vergine rappresentata con tratti occidentali mentre tiene in braccio il bambino. La peculiarità di questa immagine è la sua struttura triangolare, che fa riferimento alla montagna, o *Apu* in lingua *quechua*, e mette in relazione la figura cristiana della Vergine con l'immaginario andino della *Pachamama*, o Madre Terra. In questo caso il processo di sincretismo è dimostrato dalla presenza di simboli che fanno riferimento ad usi e costumi andini nascosti all'interno di immagini cristiane.

Questo è il contesto culturale in cui si inserisce Juvenal Baracco, che ricerca queste forme di adattamento all'interno della città e ripropone la stessa azione di sincretismo quando cerca di reinterpretarla nel progetto della Scuola della Forza Aerea del Perù. Il suo lavoro si svolge a Lima, città della costa centrale, situata di fronte all'Oceano Pacifico. La città è passata dall'essere un luogo desertico cosperso di insediamenti preispanici ad essere fondata nel 1535 dal Vicereame spagnolo che per quasi trecento anni l'ha avuta come capitale. Ad oggi in città è ancora possibile osservare i resti degli oltre quattrocento complessi preispanici fatti di adobe, le *huacas*, che componevano il paesaggio del territorio prima dell'arrivo degli spagnoli. Quando nel XVI secolo viene fondata la capitale, la città inizia a crescere secondo la struttura romana del cardo e decumano a partire dal primo insediamento situato sulle sponde del fiume Rímac, che attraversa tutta la valle centrale del territorio limegno. Questa parte storica della città era divisa in tre settori: il Damero di Pizarro, centro politico e amministrativo costituito di isolati, o *manzanas*, di cento metri per cento, divisi in quattro lotti, o *solares*, destinati alle rappresentanze spagnole del Vicereame; il distretto del Rímac, zona di ricreazione dall'altra parte del fiume dove si sono stabiliti gli spagnoli dopo la conquista; il Cercado di Lima, piccola urbanizzazione in stile rinascimentale in cui sono stati reclusi gli schiavi africani e i lavoratori indigeni che servivano il Vicereame. La città ha continuato ad espandersi e le trame urbane dei tre settori funzionali si sono così unite dando origine a luoghi di commistione sociale e culturale come Barrios Altos³, dove convivevano spagnoli, *mestizos*⁴ e indigeni. Nel 1821 viene dichiarata l'indipendenza e fondata la Repubblica del Perù. Durante questo secolo iniziano le

prime migrazioni dalle zone più rurali del Paese verso la capitale e il fenomeno si intensifica esponenzialmente nel XX secolo dando luogo ad una repentina espansione urbana⁵ alla quale però non segue una pianificazione urbanistica di sostegno da parte dello Stato. Lima si va così autocostruendo per opera dei nuovi abitanti che riflettono usi e i costumi delle proprie origini nei loro insediamenti e la città si converte in uno spazio eterogeneo tanto nella trama urbana quanto nell'architettura e nella struttura sociale. Nel 1961, un anno prima che Baracco intraprenda gli studi in architettura, il 60% della popolazione di Lima è costituita da immigrati⁶ e si registra una crescita esplosiva in cui la città passa da avere 50.000 abitanti nel 1940 a 7 milioni e mezzo di abitanti alla fine del Novecento⁷. Baracco, che è alla ricerca della vera essenza della sua cultura⁸, ritiene di poter trovare nelle stratificazioni della città, nelle sue forme originarie e nei successivi adattamenti le caratteristiche della tradizione⁹, che definisce come:

prodotto culturale di un processo sociale che ha lavorato storicamente dando forma al mezzo che è la città, percepita come un testo letto e fatto proprio dai suoi abitanti, a partire dall'applicazione di differenti codici ideologici nel tempo e nello spazio. La città assume la condizione di "rovina abitata" dove si analizzano le forme di appropriazione e adattamento degli abitanti nel loro impegno urbano, i miti che hanno creato i monumenti, il modo in cui la città si è trasformata, si è modificata o si è cancellata, riscattando i codici spaziali e architettonici e analizzando la loro trasposizione a codici culturali, prodotto dell'evoluzione della città.¹⁰

Esattamente come Colin Rowe e Fred Koetter¹¹ alcuni anni prima, Baracco afferma che l'architettura, tralasciando i suoi limiti fisici, può costituire il riflesso della città e ricompone così la tradizione architettonica. Questo è l'obiettivo che si pone quando nel 1981 la Forza Aerea del Perù gli commissiona il progetto per la scuola di addestramento dei nuovi cadetti all'interno dell'esistente base aerea di Las Palmas a Lima. Del progetto, che prevedeva la costruzione di una piazza sulla quale dovevano affacciarsi l'edificio delle residenze degli studenti, l'edificio per la mensa, la cappella, l'edificio amministrativo e di rappresentanza di accesso alla piazza, sono stati realizzati solo i primi due edifici citati e un auditorium interrato che funziona anche

da collegamento interno. Il processo di sincretismo di cui l'architetto si avvale per ricostruire l'idea della città nel suo progetto prevede il riferimento a forme tipiche appartenenti all'architettura preispanica e coloniale presente in città e la reinterpretazione di questi modelli in funzione dell'influenza che il linguaggio internazionale tardo-moderno esercita in Perù.

La prima percezione che si ha osservando gli edifici dall'esterno è quella di due grandi volumi massicci, ermetici e simmetrici. Attraversando le soglie di ingresso si scopre invece di trovarsi in un luogo costituito da una sequenza di spazi, spesso di dimensioni monumentali, molto variegati, soprattutto in termini di altezza, che non rispettano la simmetria dell'esterno. Questo dinamismo dello spazio, oltre che dalla luce zenitale proveniente da diverse direzioni, è dovuto alla struttura degli edifici, costituita dall'incastro tra muri continui in cemento armato, i quali vanno a formare inoltre una serie di facciate anche interne in successione. A unire tutti questi spazi è un complesso sistema di collegamenti che l'architetto progetta nei minimi dettagli così da definire non solo dei percorsi precisi per raggiungere gli ambienti ma anche una serie di viste prospettiche che vanno a succedersi come in un montaggio cinematografico. Questo sistema di movimenti e il passaggio tra gli ambienti costituisce il riferimento più sofisticato alle forme della tradizione concepita da Baracco, come ricostruzione della memoria della città¹². Infatti gli studi urbanistici che l'architetto porta avanti con gli studenti del suo laboratorio di progettazione¹³ evidenziano che la città, costituita da isolati, o *manzanas*, apparentemente chiusi e impenetrabili, è in realtà composta da un articolato sistema di *patios* che caratterizza le strutture tradizionali, o *casonas*, al loro interno. Come la Scuola della Forza Aerea, anche la *manzana* appare dall'esterno come un volume chiuso da facciate continue, ma attraversando lo spazio ristretto dell'atrio di ingresso, il *zaguán* presente in ogni *casona*, si accede ad uno spazio ampio e aperto, il *patio*, che distribuisce le varie stanze della casa. Questo continuo passaggio da uno spazio stretto ad uno più ampio e il contrasto tra l'ermetismo esterno e il vuoto interno caratterizzano non solo le abitazioni coloniali ma anche gli insediamenti preispanici presenti sul territorio. Inoltre i nuovi abitanti provenienti dalle zone rurali hanno spontaneamente, secondo un processo di memoria collettiva¹⁴, continuato a costruire abitazioni, o adattato quelle preesistenti, con le stesse sequenze spaziali presenti

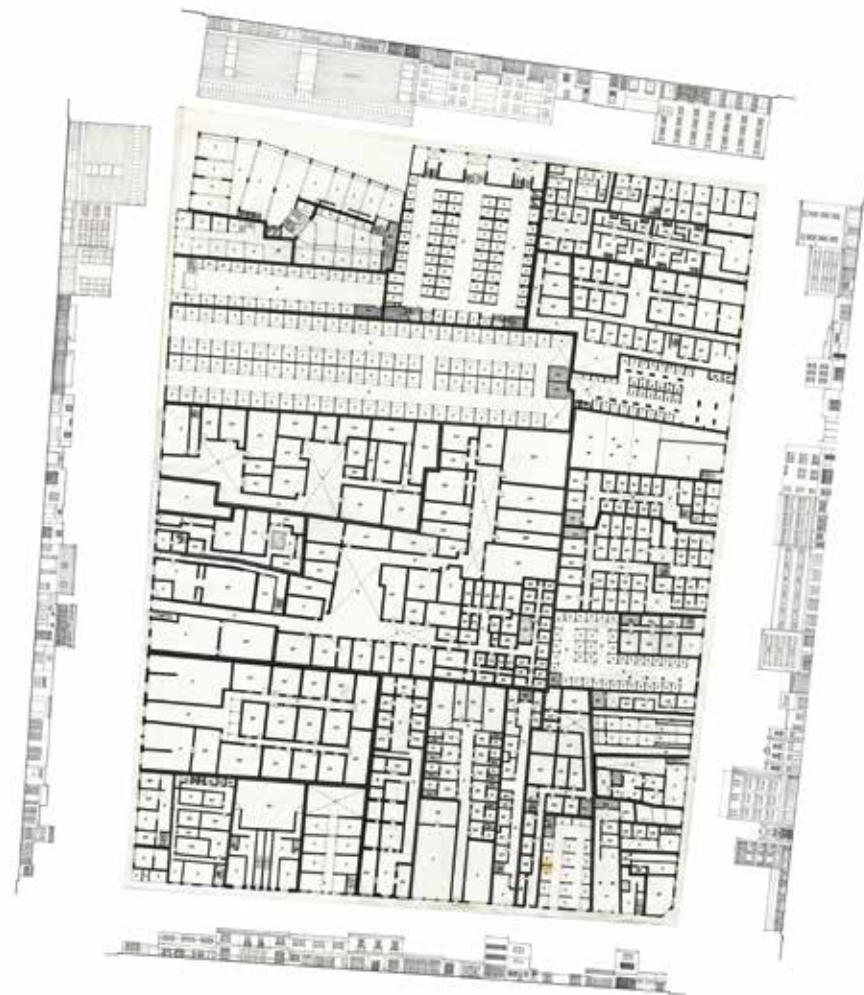
nella città. È proprio per questi codici spaziali che sono sopravvissuti nel tempo che Baracco arriva ad affermare che la tradizione si trova nella forma della città.

In questa struttura spaziale il tema fondamentale è la gestione delle transizioni e dei ritmi spaziali che creano i percorsi, in cui lo spettatore ha la sensazione di penetrare nel solido per scoprire poi che è un vuoto. Si ha la percezione, provocata dal movimento, di stare allo stesso tempo dentro e fuori. La scoperta di questo modo di fare tradizionale mi ha stupito e ho subito capito che non era solo un modo di entrare a far parte della tradizione architettonica del mio Paese, ma anche un modo straordinario di lavorare con lo spazio.¹⁵

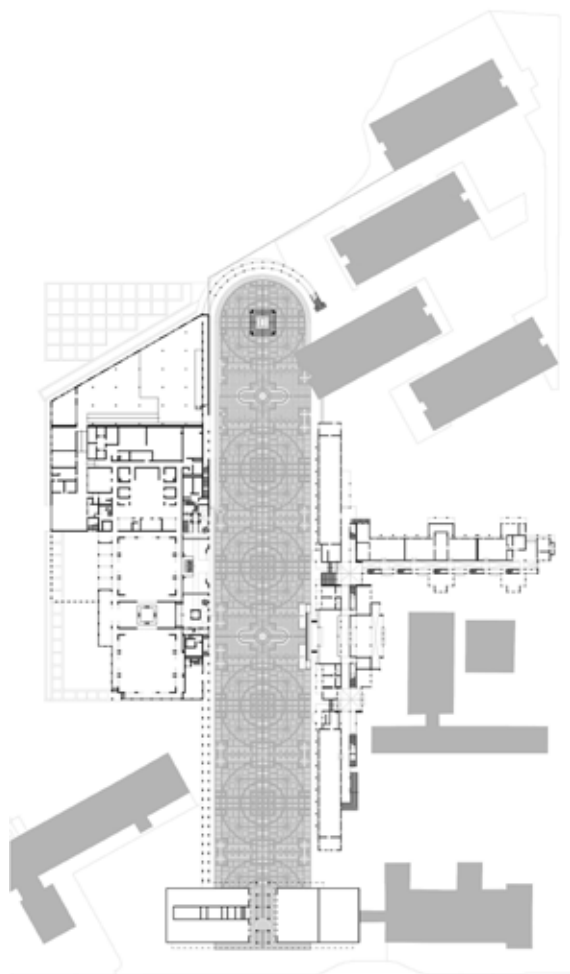
Il processo sincretico di Baracco per il progetto della Scuola della Forza Aerea parte dunque dall'interpretazione della memoria collettiva, quindi da ciò che lui considera come tradizione architettonica peruviana, sintesi di tutte le influenze che compongono la tradizione, e si unisce alle forme del linguaggio architettonico contemporaneo. In *Funes, o della memoria*¹⁶ Borges sostiene che la memoria del protagonista non trasmette un valore perché è soltanto una forma complessa di organizzare le informazioni, i ricordi. Scopre la mancanza di intelligenza del suo personaggio quando comprende la sua incapacità di pensare, cioè dimenticare le differenze, generalizzare, astrarre. Invece la Scuola della Forza Aerea di Baracco utilizza la memoria come pretesto per provocare il pensiero, per dimenticare le differenze anche se le riconosce, per generalizzare i riferimenti anche se li esplicita, per comprendere la tradizione, astrarre la cultura, reinterpretarla e convertirla in architettura.



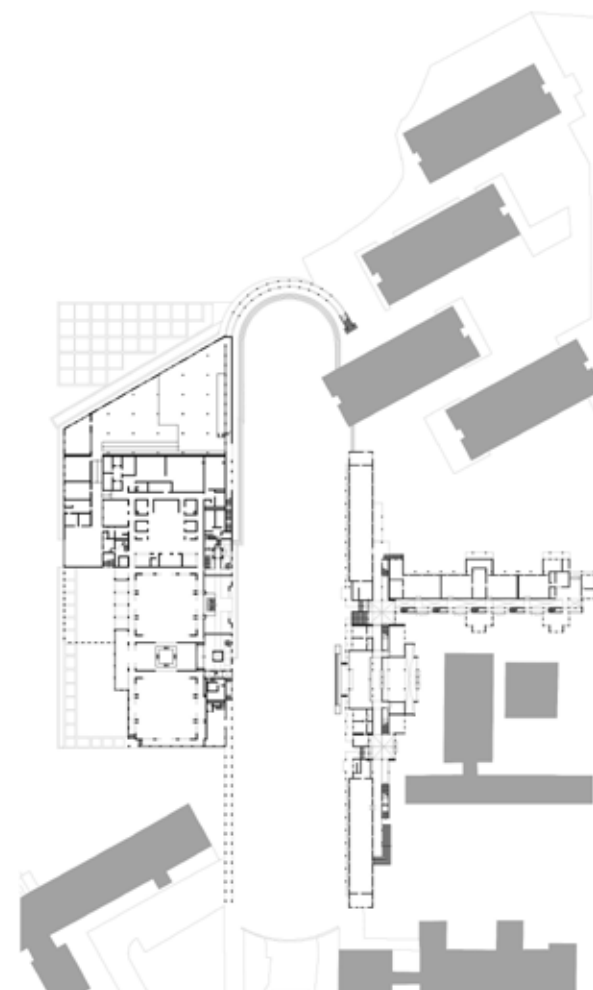
Rappresentazione della Vergine.
Dipinto appartenente alla Escuela Cusqueña



Pianta e prospetti di una manzana tipica nel quartiere di Barrios Altos.
Elaborazione grafica di O. Montestruque Bisso



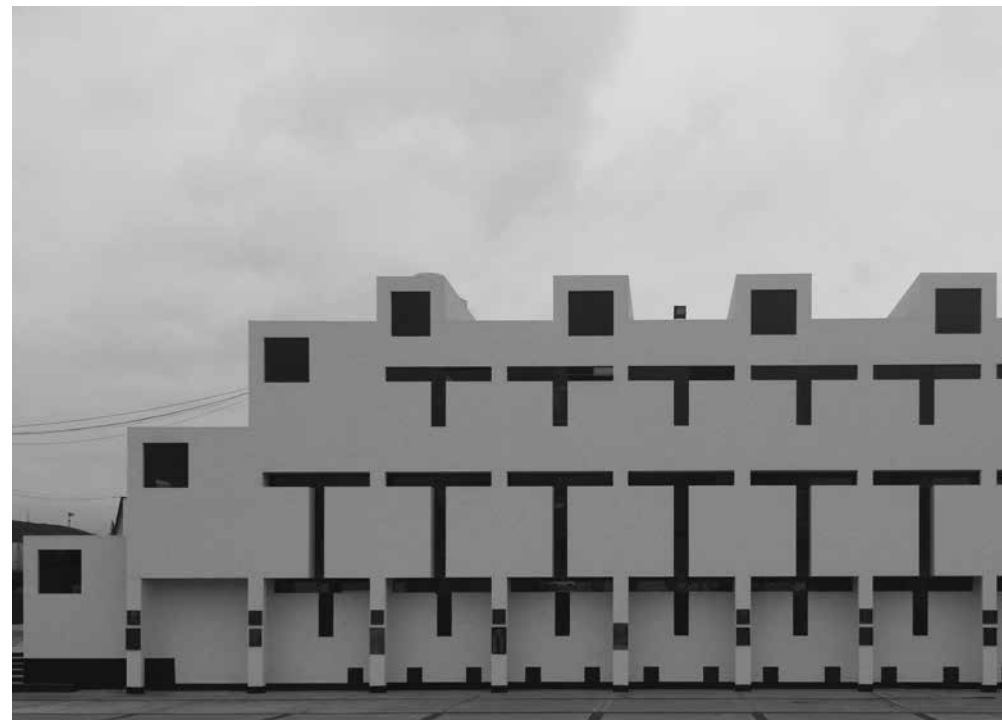
Pianta del progetto.
Elaborazione grafica di O. Montestruque Bisso



Pianta del progetto.
Elaborazione grafica di O. Montestruque Bisso



Facciata della mensa.
Foto di M. Fabbri



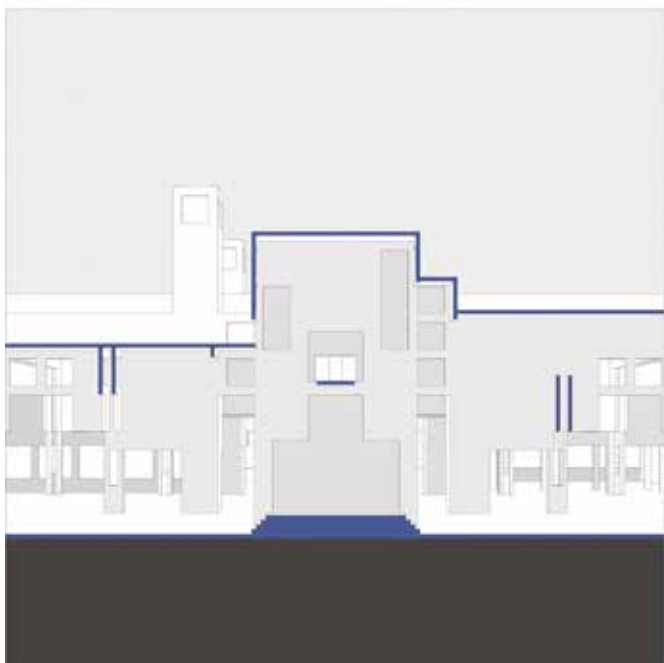
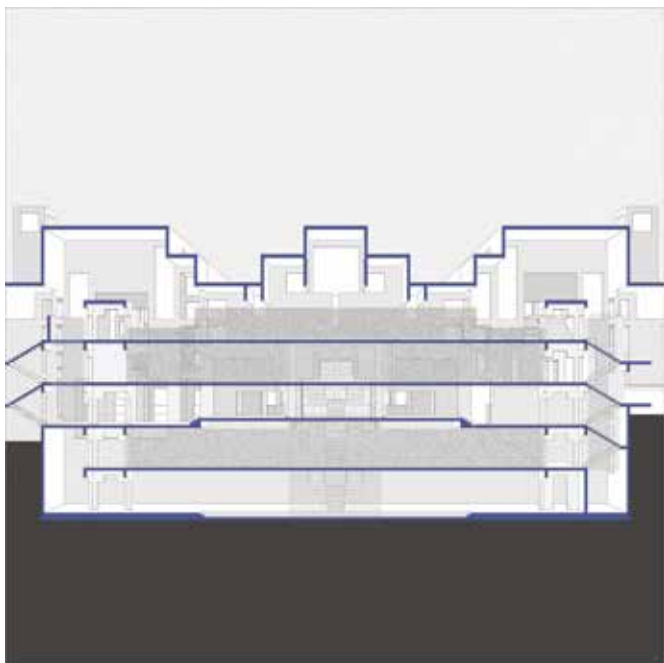
Porzione di facciata della residenza.
Foto di O. Montestruque Bisso



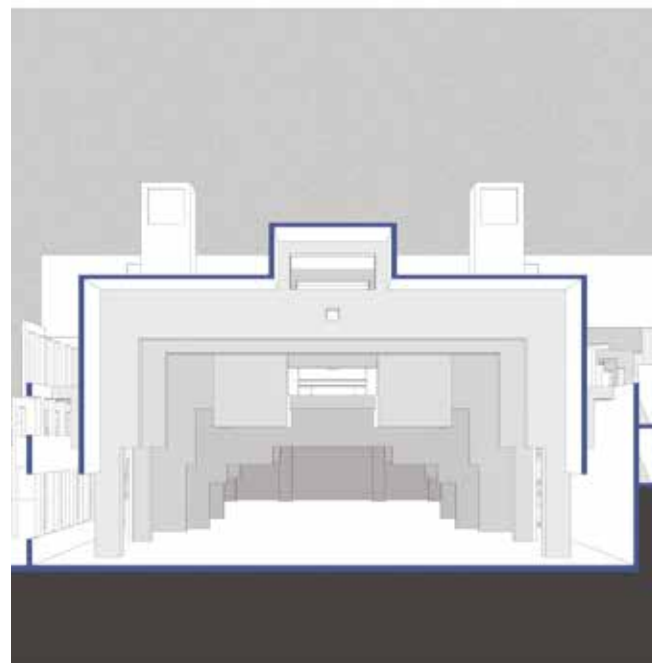
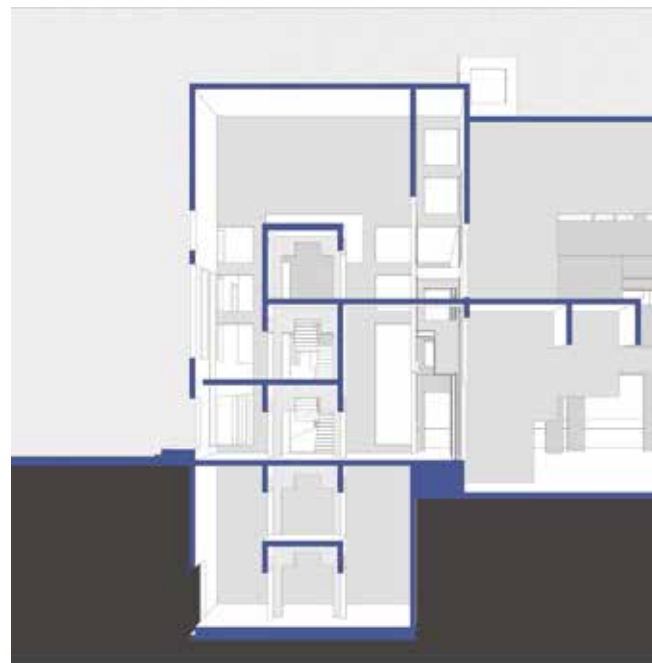
Interni della mensa.
Foto di M. Fabbri



Ingresso della residenza.
Foto di M. J. Barbosa



Sezioni prospettiche della mensa.
Elaborazione grafica di O. Montestruque Bisso



Sezioni prospettiche della mensa.
Elaborazione grafica di O. Montestruque Bisso

1. Il *Tahuantinsuyo* è il nome con il quale viene chiamato l'Impero Inca. Prima dell'arrivo degli spagnoli la sua estensione territoriale comprendeva gran parte dell'America meridionale, tra cui i territori che ora appartengono ad Argentina, Bolivia, Cile, Ecuador e Perù. La capitale dell'impero era Cusco.

2. M. Marzal, *Religiones andinas*, Trotta, Madrid 2005.

3. Agli inizi del Duemila, l'oggetto di studio del *taller vertical* di Baracco si sposta su Barrios Altos, una zona di incontro tra la città di fondazione spagnola e l'antico quartiere operaio di Lima. I disegni delle piante e dei prospetti di questo studio sono serviti come riferimenti per lo sviluppo di questa tesi.

4. Il termine *mestizo* si riferisce ad una categoria di classe e di razza alla quale appartengono le persone nate in Perù dall'unione di un genitore spagnolo e un genitore indigeno.

5. J. Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1980.

6. H. Dobnys, M. Vásquez, *La migración e integración en el Perú*, Editorial de Estudios Andinos, Lima 1963, pp. 37-38.

7. J. Protzel, *Continuidades, hibridaciones y rupturas. Un ensayo sobre*

la interculturalidad en el Perú, in "América Latina Hoy", n. 28, 2001, pp. 149-169, 156.

8. J. Baracco, *La recomposición de la ciudad perdida*, in R. Gutiérrez (a cura di), *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*, Buenos Aires 1988.

9. E. Hobsbawm, T. Ranger, *The invention of the tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

10. J. Baracco, *Espacio sin límites*, Art Lautrec, Lima 1990, p. 14.

11. C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1978.

12. A. Ferlenga, *Città e memoria come strumenti del progetto*, Christian Marinotti, Milano 2015.

13. Dal 1974 Baracco dirige all'Universidad Ricardo Palma il laboratorio chiamato *taller vertical* che comprende tutti i cinque anni di formazione degli studenti. Questa particolare struttura permette ai professori di sviluppare un'offerta didattica integrale in cui ogni laboratorio rappresenta una scuola all'interno della scuola. Il *taller vertical* diretto da Baracco si articola in cinque unità accademiche: il livello *Básico*, in cui si esegue una simulazione del processo che porta dall'idea del progetto alla sua costruzione; il livello *Casona/Huaca*, in cui tramite il rilievo e la scomposizione degli elementi si studia l'architettura preispanica o quella coloniale; il livello *Manzana*, in cui la città viene analizzata a partire dallo studio delle sue tipologie e dell'unità urbana di insediamento, cosiddetta appunto *manzana*; il livello *Metáfora*,

in cui si ricercano l'ideazione e la costruzione concettuale dell'architettura; il livello *Vertical*, in cui si sviluppano progetti di grande scala, in genere di edifici pubblici, all'interno della città.

14. A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

15. P. Belaúnde, *Juvenal Baracco. Un universo en casa*, Escala, Bogotá 1988, p. 112.

16. J. L. Borges, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1944.

Architettura paraguaiana contemporanea.

Un modo di essere universale

Marco Ballarin

Quando gli spagnoli si addentrarono nella “terra ultra incognita”¹, verso l’odierno Paraguay, alla ricerca di “el Dorado” trovarono esclusivamente acqua, esuberante vegetazione e popolazioni indigene. La prima Asunción, oggi capitale di questo Paese, venne fondata come un piccolo avamposto per le successive spedizioni che avrebbero risalito il fiume Paraguay alla ricerca di un accesso acqueo alla “Sierra de la Plata”², ma divenne presto l’estrema periferia di un centro, il Perù, dove furono trovate le desiderate ricchezze. La storia del centro della precoce periferia paraguaiana si contraddistingue per le continue crisi che minavano la sua struttura urbana e architettonica: l’acqua fu infatti origine di Asunción ma anche la sua rovina. Il fiume, con le sue periodiche variazioni altimetriche, distruggeva le sue sponde, mentre le piogge erodevano la “struttura individualista e dispersa [...] che si esprime nell’isolato-isola”³. La condizione geografica costituiva la ragione delle “continue trasformazioni e rovine di una città che dovette combattere tenacemente contro le avversità di un ambiente difficile”⁴, ma anche il persistere nei secoli di una condizione promiscua, in cui i limiti tra il contesto urbano e quello rurale erano difficilmente identificabili⁵: all’interno dell’isolato-isola lo spazio abitato e quello destinato all’agricoltura e all’allevamento erano infatti parti dell’unità residenziale. Tale promiscuità è strettamente legata a un’altra, quella tra i conquistatori-colonizzatori e gli autoctoni-indigeni che hanno permesso la sopravvivenza degli estranei favorendo lo sviluppo di forme dell’abitare adatte al luogo specifico.

A ricordarci questo fondamentale momento nel processo di definizione di una cultura paraguaiana ci sono i resti dell’esperimento gesuita: le Missioni. Queste costituiscono i pochi monumenti parzialmente sopravvissuti alle dure condizioni della periferia paraguaiana e l’unica architettura preottocentesca ad aver ricevuto le attenzioni della storiografia internazionale⁶. Questi monumenti ci ricordano che la preservazione di alcune lingue indigene è avvenuta attraverso la difesa della popolazione parlante⁷, ma anche dell’indigenizzazione linguistica del conquistatore spagnolo⁸. Questo ha posto le basi per la fondazione della Nazione bilingue che oggi è il Paraguay, ma è anche una prima

manifestazione della complessità culturale dello specifico paraguaiano. L'esperienza gesuitico-indigena, come la storia della continua rifondazione dell'Asunción, rafforzano l'idea di un Paraguay come di un territorio ambiguo, cioè aperto a più possibilità interpretative a seconda del filtro culturale utilizzato per comprenderlo: sia esso quello indigeno, quello del colonizzatore spagnolo, poi nordamericano, o dei migranti che ripopolarono queste terre riscrivendo continuamente le alleanze con la popolazione autoctona. La realtà linguistica del Paese è, di fatto, l'ambito in cui il permanere di due macro-condizioni del linguaggio è più esplicito.

In piena mondializzazione, mentre ogni giorno muoiono lingue e alcune culture lasciano spazio a quelle dominanti, la popolazione indigena paraguaiana cresce, [la lingua] guaraní approda su internet [...] e le sue differenti sfere culturali si retroalimentano e rinforzano. Nelle prime immagini della città [Asunción] si palesa che quella cultura europea, arrivata nel XV secolo, si è mescolata con i popoli nativi generando come risultato un processo di modernizzazione molto diverso dai paesi limitrofi.⁹

È in questo contesto che si situa l'opera di Javier Corvalán, uno dei principali interpreti¹⁰ di un gruppo di architetti che si è distinto nel panorama della contemporaneità paraguaiana per una particolare ricerca sullo spazio e sugli elementi strutturali necessari alla sua definizione alimentando nel tempo un crescente interesse internazionale. Dall'indagine di alcuni dei suoi primi progetti emerge come l'architetto si sia formato in un ambiente culturale pienamente coinvolto nella riscoperta di un essere paraguaiano e americano, cominciando dalla comprensione del proprio patrimonio urbano ed edilizio¹¹. Tale atteggiamento è dovuto al debito contratto durante la sua formazione universitaria¹² con l'approccio teorico sostenuto da alcuni professori pienamente compromessi nella ricerca di una propria identità¹³, vicini ai promotori dei "Seminarios de arquitectura latinoamericana" (SAL) dove queste teorie venivano argomentate¹⁴. La collaborazione alla redazione del libro *Asunción. 450 años*¹⁵ per il quale l'architetto realizza molti disegni e alcune fotografie è l'occasione per comprendere la sua realtà territoriale come una complessa sovrapposizione di strati. È suo l'unico disegno pubblicato in cui viene palesata la stratificazione asun-

cena: quando l'amorfa città della Provincia spagnola prende le forme coloniali del *damero* in seguito alla sua indipendenza¹⁶. L'evoluzione urbana e architettonica di Asunción comincia così ad apparire come la manifestazione del complesso crogiuolo prodotto dalle forme di dipendenza culturale che hanno attraversato questo Paese. L'immagine che ne risulta è la conferma che l'identità di questo territorio non può essere ritrovata in un'immagine statica ma nell'interpolazione degli strati. Tra questi strati non si può non considerare il secolare apporto culturale prodotto dalle popolazioni indigene mediato dell'educazione "linguistica" ricevuta dalla madre¹⁷. Nello specifico paraguaiano infatti la fondamentale convivenza con gli indigeni ha permesso la preservazione e valorizzazione della realtà multiculturale e dei suoi diversi linguaggi espressivi.

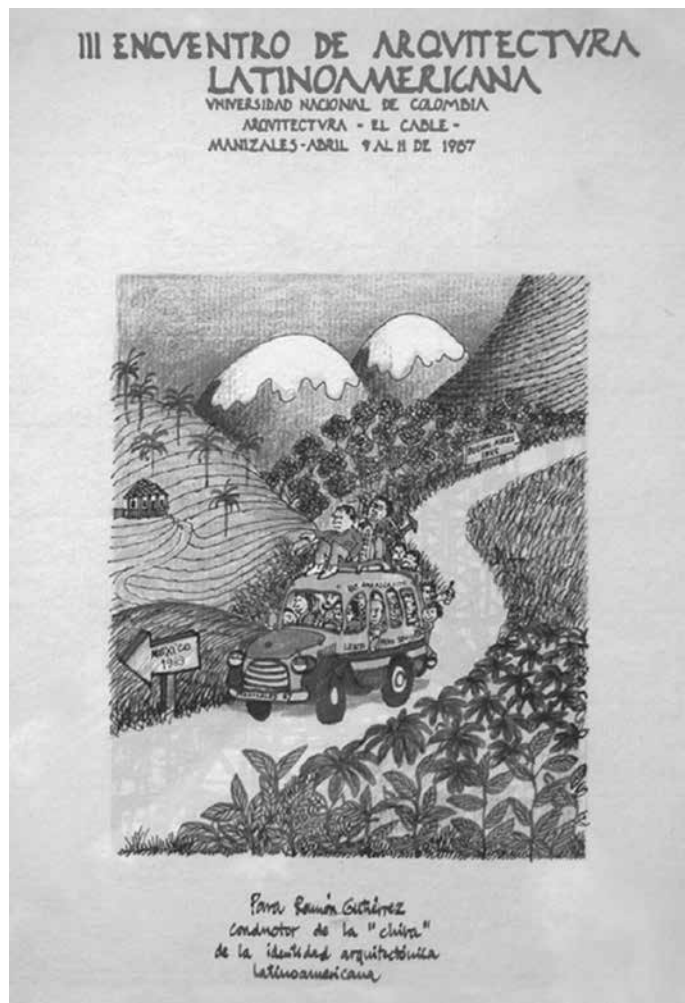
La storia di Asunción diviene così la manifestazione di una condizione rurale e indigena che va riscoperta come quella più duratura, sebbene la permanenza dei caratteri rurali tenda ad essere nascosta dalla veloce quanto aggressiva espansione condizionata dalle nuove forme di occupazione del suolo. Di fronte a questa realtà si evince come sia la stessa concezione di urbano a dover cambiare, poiché in America la costruzione del territorio antropizzato non può sottrarsi alla compresenza dell'esuberante "eterno paesaggio"¹⁸ come già aveva osservato Le Corbusier durante il suo primo viaggio in America nel 1929. L'altro mondo, quello occidentale, non può che riformulare il suo concetto di urbanità al confrontarsi con un progetto americano, poiché è dall'ambiente rurale che si genera il processo di occupazione densa di un territorio per molto tempo ai confini del mondo¹⁹. Corvalán descrive questo processo come centripeto²⁰, che spinge l'ambiente rurale all'interno di quello più urbanizzato, come conseguenza del frequente susseguirsi di processi espansivi e riduttivi che hanno caratterizzato il Paese. Il differente sviluppo del Paraguay, riflesso nelle forme della sua capitale che ancora oggi conserva questa diversità rispetto alle altre capitali latinoamericane, consente di leggere questa ambiguità in modo molto più chiaro che in altri contesti. Il disinteresse coloniale che ha condizionato la lenta crescita del Paese permette oggi di ritrovare nelle estese periferie della sua capitale – frutto di una rapida crescita basata su un'idea di progresso, privato di cultura e votato all'esclusiva monetizzazione del prodotto – quel rapporto tra spazio abitato, finito, che contraddistingue la forma urbana europea, e

lo “spazio americano”²¹ percepito come infinito, caratterizzato da una vegetazione sempre pronta a prevaricare sui manufatti antropici. Per comprendere il progetto paraguaiano è dunque necessario ricalibrare la nozione di urbano, poiché la costruzione dello spazio abitato, sia esso denso o più rarefatto, segue logiche diverse da quelle caratterizzanti la storia urbana europea, in cui città e intorno rurale sono sempre state due chiare identità separate e interdipendenti. L’analisi delle forme architettoniche rivela il persistere nel tempo della dimensione indigena e rurale nel discorso tipologico paraguaiano. Il riscontro dei tipi rurali nella strutturazione del linguaggio architettonico contemporaneo paraguaiano conferma l’ampiezza del processo culturale di questa condizione eterogena. La formazione universitaria non prepara esclusivamente l’architetto alla comprensione della storia dell’architettura attraverso la lettura delle figure ordinanti la sua espressione, i tipi edilizi, ma consente di valorizzare e filtrare in chiave contemporanea quelli del Paraguay. Il riconoscimento di una propria identità in alcune strutture formali legate alla cultura rurale emerge come un aspetto fondamentale se considerata in relazione alla constatazione del fatto che le forme dell’abitare paraguaiano si radicano nella storia rurale del Paese. Il discorso tipologico paraguaiano è valido solo in funzione di una “natura rurale” dello spazio abitato ed è avvalorato dalla continentale riscoperta dei modelli locali promossa da R. Gutiérrez e M. Waisman. I tipi paraguaiani danno continuità alla figura dello spazio intermedio manifestando ad un tempo una specifica condizione dell’abitare in Paraguay e l’evolversi di un prolungato rapporto tra l’architettura e l’ambiente rurale.

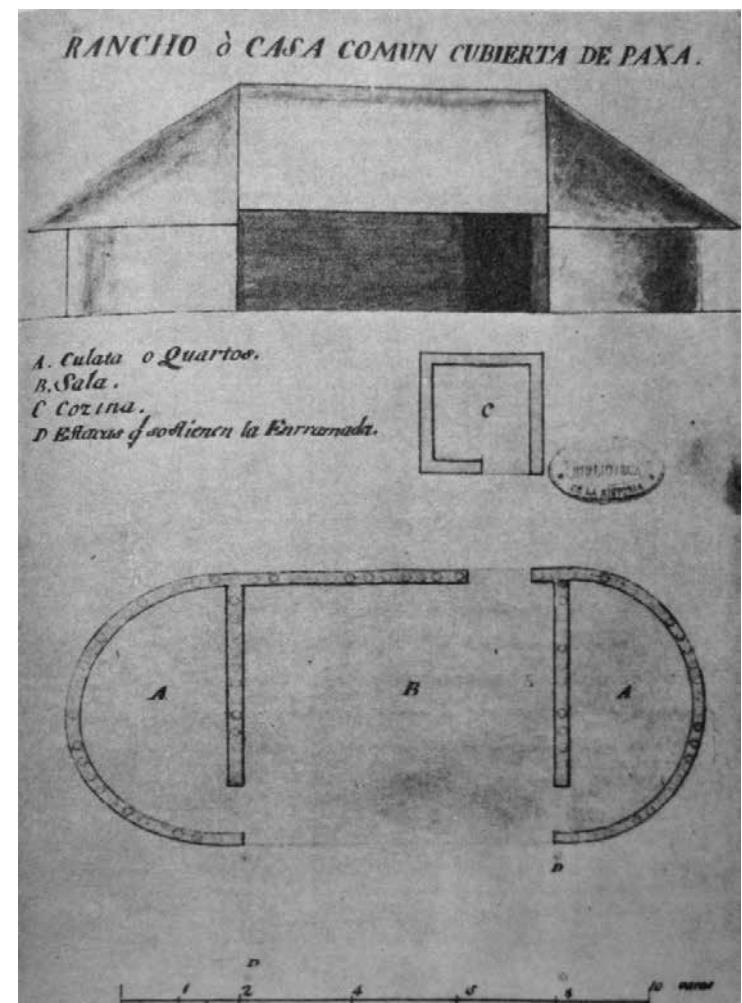
Il processo di riscoperta della propria identità porta dunque all’inevitabile incontro con diverse culture – europee, americane e indigene – e alla consapevolezza della natura eterogenea del Paraguay. Questa natura accomuna il Paraguay ad una condizione latinoamericana della cultura, poiché comuni sono i problemi che l’hanno generata²²: luoghi che hanno trovato una loro particolare declinazione culturale nella relazione tra storie locali quanto americane e nuove sovrapposizioni esogene. Il crogiolo culturale che caratterizza l’America è il risultato di questo processo di continua ridefinizione di una cultura particolare in seguito a nuovi tentativi di appropriazione²³. Le culture locali e nazionali diventano così lo strumento per comprendere le diverse declinazioni e l’incidenza specifica dei problemi continentali. L’architettura,

di conseguenza, si colloca come un testimone vivo, perché nelle sue “pietre” è possibile leggere il sistema di relazioni che esse reggono. Il luogo specifico invece è capace di restituire all’opera un carattere sempre nuovo dovendosi confrontare con le condizioni geografiche, culturali e contingenti di uno specifico progetto. Quest’ultimo opera quindi come un processo di sintesi capace di organizzare quella serie di “strati assai complessi ed integrati che costituiscono”²⁴ la realtà territoriale intesa non solo come supporto geografico, ma anche come cartografia di molte e diverse dipendenze culturali. Opera e luogo orientano dunque la comprensione del sistema di dipendenze che hanno contribuito alla sua particolare definizione, così come una sezione stratigrafica dà percezione del rapporto tra gli strati.

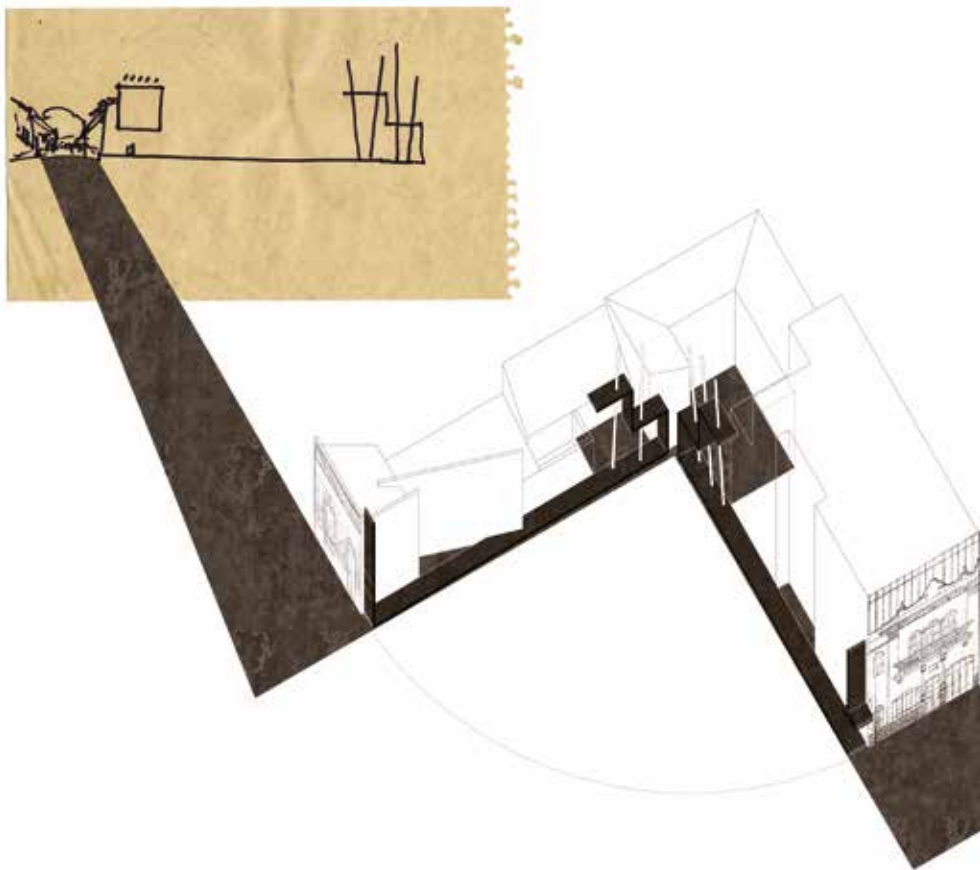
L’analisi formale diventa il principio d’ordine capace di spiegare il complesso crogiolo culturale, riscattando l’identità di ogni frammento nel tentativo di ricostruire l’immagine iniziale. La ricerca su alcune opere di Corvalán mette in risalto questi principi e sembra cambiare il verso dell’idea di “globale”, che assume nuovo senso se compreso attraverso il sistema di relazioni tessute dal luogo specifico. Ne risulta un’idea di America come una condizione pre-globale, dovuta alla continuità con cui nel tempo si sono imposti progetti appartenenti ad altri mondi, a fenomeni esogeni a quella realtà. L’opera paraguaiana è un modello utilizzato per la verifica dei modi in cui un’esperienza locale manifesta il suo modo di essere universale. In alcune di queste opere le forme eterogenee della cultura non vengono direttamente espresse, ma l’architetto sembra nutrirsi di queste per cercare una sintesi che diviene precisa espressione nel mondo paraguaiano, poiché il progetto viene inteso come processo attraverso il quale controllare la complessità dei suoi elementi. Le forme di sintesi che Corvalán mette in atto ci trasmettono la necessità di non intendere più il locale come una forma di resistenza a una condizione globale, ma che il senso di appartenenza ad un luogo favorisce l’espressione di un modo di essere universale di un’esperienza specifica, nella complessità delle dinamiche culturali con le quali sempre più la cultura e l’architettura dovranno confrontarsi.



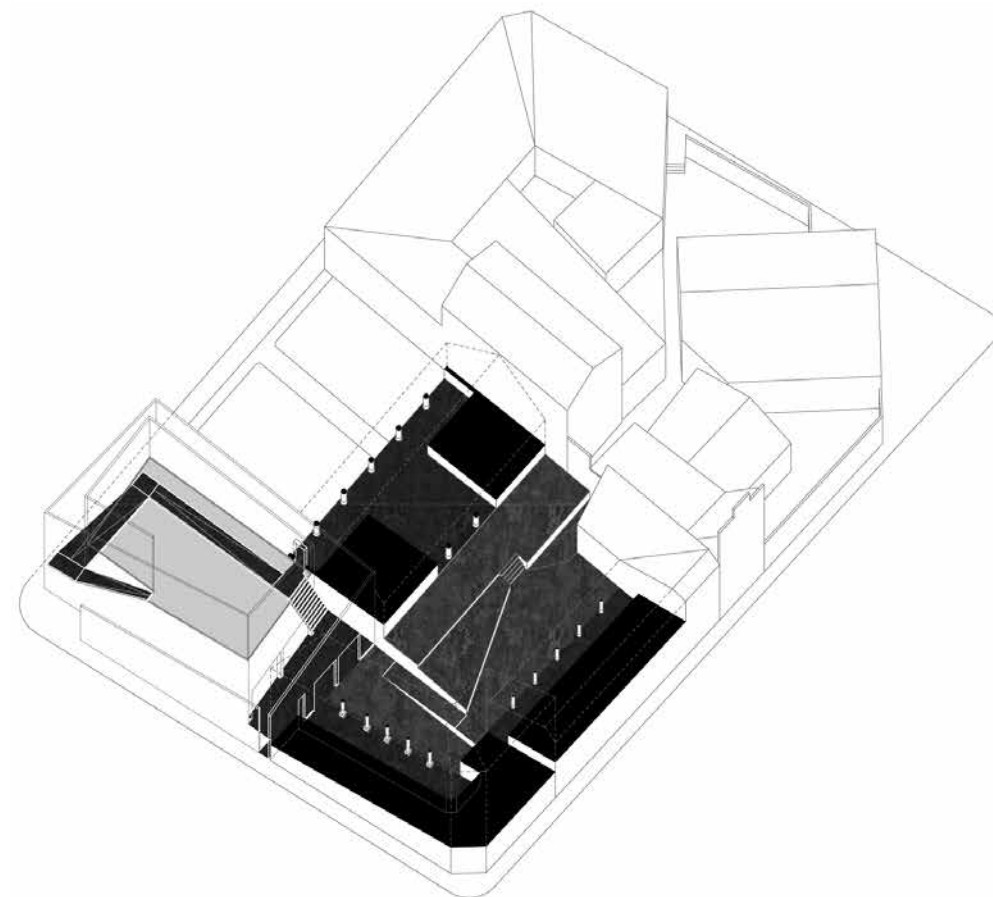
Humberto Eliash, III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana, 1987



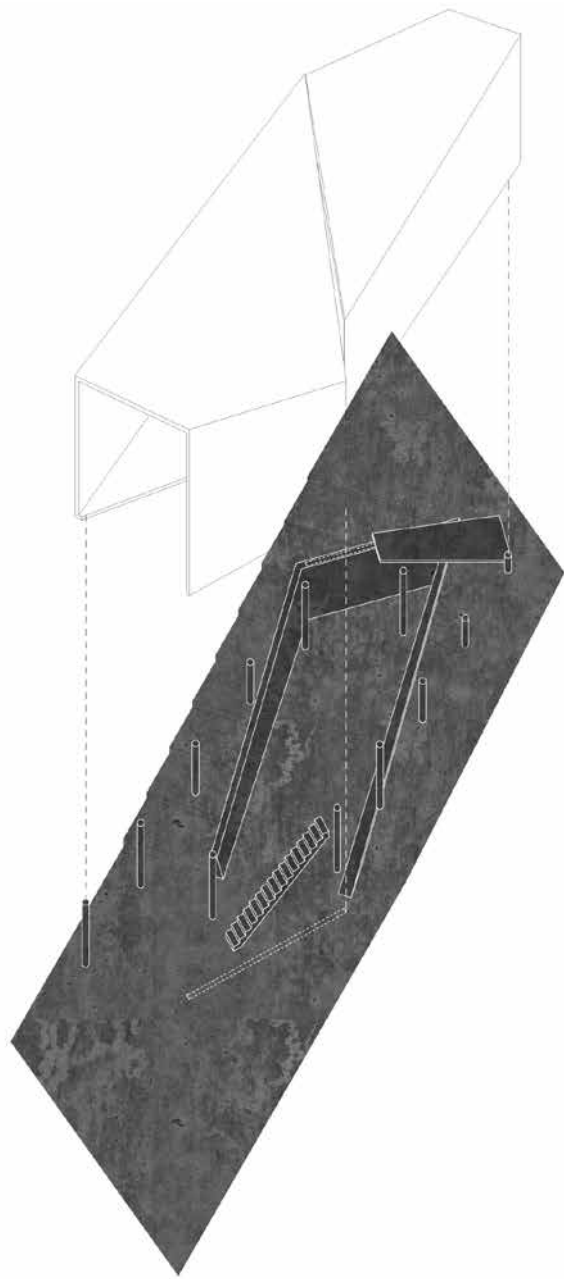
Felix De Azara, La culata yovai, 1792



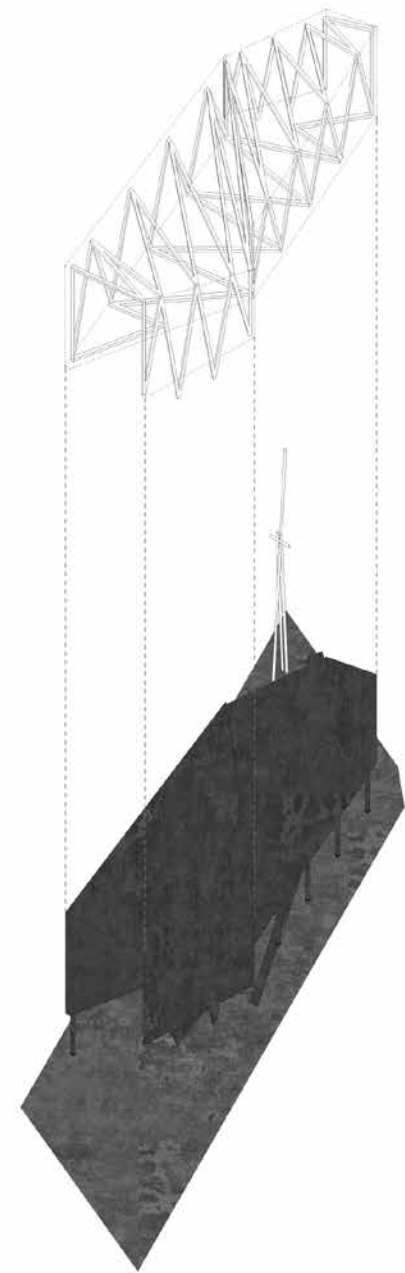
Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, la continuità dello spazio urbano.
Asunción, Paraguay.
Elaborazione grafica di M. Ballarin



Teatro Experimental Manzana de la Rivera, la continuità dello spazio intermedio.
Asunción, Paraguay.
Elaborazione grafica di M. Ballarin



Capilla San Miguel Arcángel, lo spazio infinito. Asunción, Paraguay.
Elaborazione grafica di M. Ballarin



Capilla San Miguel Arcángel, la struttura infinita. Asunción, Paraguay.
Elaborazione grafica di M. Ballarin



Vivienda Osypyte e Laboratorio de Arquitectura. Bovini al pascolo.
Foto di A. Parisi, 2010



Casa Hamaca in costruzione. Bovini al pascolo.
Foto di A. Parisi, 2010

1. La dicitura appare nel foglio 2, p. 15 della carta prodotta dal cosmografo Martin Waldseemüller a Saint-Dié nel 1507, allegata al trattato *Cosmographiae introductio*. Nel foglio sottostante, il numero 3, p. 17, appare invece la scritta “America”.

2. J. Giuria, *La arquitectura en el Paraguay*, Universidad de Buenos Aires – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 1950, p. 22, p. 68.

3. R. Gutiérrez, *Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay 1537-1911*, Ediciones “Comuneros”, Resistencia 1983, p. 187.

4. Ivi, p. 185.

5. Ivi, p. 186.

6. R. Gutiérrez, *Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay 1537-1911* è l'unico libro che descrive l'architettura del Paraguay nel suo complesso, pochi sono i testi sull'architettura di Asunción mentre molto più estesa è la bibliografia sulle Missioni Gesuitiche.

7. G. Corvalán, *Que es el bilingüismo en el Paraguay?*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), Asunción 1998.

8. E. Cardozo, *Breve historia del Paraguay*, Servilibro, Asunción 2009, p. 39.

9. F. Rodríguez, *Singularmente univer-*

sales. Algunas casas paraguayas, in “Summa”, n. 80, 2006, p. 82.

10. Il valore dell'opera di Corvalán è testimoniata a livello internazionale dalla partecipazione a diversi premi ed esposizioni e dal numero di pubblicazioni. Di uguale importanza è l'opera di Solano Benitez con il quale Corvalán, nel 2008, organizza un laboratorio di progettazione quinquennale all'interno della “Facultad de Arquitectura y Diseño” della “Universidad Nacional de Asunción”, il Taller E. Questo corso formalizza l'esistenza di una ricerca condivisa tra un gruppo di progettisti, gran parte dei quali, intervistata nel 2015 da Eduardo Verri Lopes, assegna a Javier Corvalán un ruolo fondamentale nella promozione di un'idea alternativa di architettura e di insegnamento della disciplina in Paraguay. E. V. Lopes, *Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea*, Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Marigá 2016, pp. 39-44.

11. R. Gutiérrez, J. Moscato, *Architettura latinoamericana del Novecento*, Jaca Book, Milano 1995, pp. 59-84.

12. Javier Corvalán frequenta il nuovo corso di laurea in architettura all'Universidad Católica de Asunción dal 1981 al 1987.

13. Luis Alberto Boh, Silvio Ríos Cabrera, Pablo Capelletti e Jorge Patiño, furono docenti di Corvalán alla facoltà di Scienze e Tecnologia dell'Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”. Tutti questi docenti erano molto legati alla teorie di Gutiérrez, con il quale alcuni di loro avevano

collaborato per la redazione del libro *Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay 1537-1911*.

14. Ramón Gutiérrez (Buenos Aires 1939) e Marina Waisman (Buenos Aires 1920 – Rio Cuarto 1997) sono gli ideatori degli incontri tra architetti latinoamericani (SAL) e i principali teorici di una ricerca sull'architettura latino-americana promossa dall'interno. Questo movimento nasce in seguito alla “década pérdida” – il periodo di crisi economica che ha coinvolto molti paesi dell'America Latina a causa del forte indebitamento estero che li colpì in seguito al cambiamento del modello economico globale – che libera questo territorio da imposizioni e culture esterne ad esso. Per una breve sintesi su questo argomento si veda M. Ballarín, *Un'altra America*, in M. Marzo, V. P. Mosco (a cura di), *Territori altri*, Mimesis, Milano 2016, pp. 31-35.

15. M. Causarano, B. Chase, *Asunción. 450 años. Análisis Histórico Ambiental de su imagen Urbana. Álbum Gráfico*, El Lector, Asunción 1987.

16. José Gaspar Rodríguez de Francia (Asunción 1766-1840) venne nominato dittatore nel 1814, poi dittatore perpetuo (1816-1840). A lui si deve la firma della dichiarazione d'indipendenza del 1811 ma anche i lavori di rettificazione del centro urbano di Asunción cominciati nel 1921 che portarono la capitale di una Nazione indipendente ad assumere le forme di una città coloniale.

17. Graziella Corvalán è una linguista paraguaiana impegnata nella descrizione della realtà plurilinguistica del Paraguay e delle sue implicazioni sociali, fece parte del Consiglio Direttivo

del “Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos”, la cui sede è stata progettata dal figlio che conserva molti delle sue pubblicazioni nella biblioteca dello studio.

18. Nel *Prologo americano* si susseguono le descrizioni di luoghi e fenomeni naturali che “salvo che per la terra di questo posto, molto rossa [Asunción], e per le palme, si è dappertutto, nel medesimo eterno paesaggio”. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930; F. Tentori (a cura di), *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica. Con un prologo americano, un corollario brasiliano, seguiti da una temperatura parigina e da una atmosfera moscovita*, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 24.

19. J. Corvalán, *Asunción, Paraguay*, in B. Hoidn (a cura di), *Center 16: Latitudes. Architecture in the Americas*, The University of Texas Press, Austin 2012, vol. I, p. 247.

20. J. Corvalán, *op. cit.*, pp. 246-247.

21. R. Caillois, *Spazio Americano*, Città Aperta, Troina 2004.

22. C. Restrepo, *Ambigüedad y paradoja. Una contradictoria y optimista visión de la arquitectura en Latinoamérica hoy*, in “Plot”, n. 24, 2015, p. 179. Si veda anche R. Gutiérrez, J. Moscato, *op. cit.*; A. Rounquié, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Éditions du Seuil, Paris 1987; tr. it. *L'America Latina. Introduzione all'estremo occidente*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 20-52.

23. Qui con America si intende il primo territorio così nominato nella già citata carta di Waldesmueller. Per un approfondimento sul senso di questo termine e le implicazioni culturali si veda M. Ballarin, *Un'altra America*, in M. Marzo, V. P. Mosco (a cura di), *Territori altri*, Mimesis, Milano 2016, pp. 16-37.

24. V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 79-80.

Crediti

p. 40

Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940.

Fonte: F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño*, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999.

p. 41

Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940.

Fonte: F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño*, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999.

p. 48

Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940.

Fonte: F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño*, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999.

p. 56

Hassan Fathy, dipinto per la scenografia della commedia in tre atti *The Story of al-Mashrabbiyah*.

Fonte: F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño*, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999.

p. 57

Hassan Fathy, *Hamid Seif al-Nasr Rest House*, acquerello, 50.6 x 71 cm, 1944. Courtesy of the Aga Khan Trust for Culture.

p. 58

Hassan Fathy, pianta del villaggio di Harraniyya. Courtesy of the Aga Khan Trust for Culture.

p. 59

H. Fathy, *Stopplaere House*, schizzo di studio. Courtesy of the Aga Khan Trust for Culture.

p. 74

Eliane Castelnau, Centre d'hygiène di Bab el Had, disegni di alcune facciate del 1968. Dal fondo Castelanau, Cité de L'Architecture et du Patrimoine - Centre D'Archives d'Architecture du XXe siècle, Paris.

p. 75

Eliane Castelnau, Centre d'hygiène de Bab el Had, 1967, fotografie provenienti dall'archivio privato di Eliane Castelnau.

p. 78

Henri Tastemain, Institut superieur de Journalisme, 1978. Fotografia proveniente dall'archivio privato di Eliane Castelnau.

p. 79

Henri Tastemain, Institut superieur de Journalisme, 1978. Fotografia proveniente dall'archivio privato di Eliane Castelnau.

p. 91

Fry & Drew, Ghana National Museum, Accra, 1957. In *Work in the Tropics by Drake & Lasdun*, "Architectural Design", February 1957, pp. 78-79; *Museum at Accra*, "Architectural Review", June 1957, pp. 440-444.

p. 92

Fry & Drew, Ghana National Museum, Accra, 1957. In *Work in the Tropics by Drake & Lasdun*, "Architectural Design", February 1957, pp. 78-79; *Museum at Accra*, "Architectural Review", June 1957, pp. 440-444.

p. 93

Fry & Drew, Ghana National Museum, Accra, 1957. In *Work in the Tropics by Drake & Lasdun*, "Architectural Design", February 1957, pp. 78-79; *Museum at Accra*, "Architectural Review", June 1957, pp. 440-444.

p. 94

Fry & Drew, Ghana National Museum, Accra, 1957. In *Work in the Tropics by Drake & Lasdun*, "Architectural Design", February 1957, pp. 78-79; *Museum at Accra*, "Architectural Review", June 1957, pp. 440-444.

p. 107

La piazza e la moschea di Beyazit, con il progetto del suolo realizzato da Turgut Cansever, 1961-64. Foto S. Güner. Archivio Deutsches Archäologisches Institut Istanbul.

p. 112

Turgut Cansever, Hotel Anadolu a Büyükağa, Istanbul, 1951-57. SALT Research Center Istanbul, Archivio famiglia Cansever.

p. 113

Turgut Cansever, Museo archeologico di Karatepe, Adana, 1957-61. SALT Research Center Istanbul, Archivio famiglia Cansever.

p. 114

Turgut Cansever, finestre interne della Società Storica Turca ad Ankara, 1962-67. Foto R. Günay. SALT Research Center Istanbul, Archivio famiglia Cansever.

p. 158

Humberto Eliash, *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*, 1987. Archivio del "Centro Documentación Arquitectura Latinoamericana", CE-DODAL. Manifesto illustrativo degli argomenti del terzo "Seminario de Arquitectura Latinoamericana" tenutosi a Manizales, Colombia, dal 9 al 11 aprile del 1987. La "chiva" de la identidad arquitectónica latinoamericana sul camioncino che porta verso la valle dell'identità, si legge "meglio tardi che mai".

p. 159

Felix De Azara, *La culata yovai*, 1792. Felix De Azara, in R. Gutiérrez, *Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay 1537- 1911*, Ediciones "Comuneros", Resistencia 1983, p. 165.

