

47

Maestri misconosciuti e dimenticati

Ugo Rossi

Julio Garnica
Ray Bromley
Ugo Rossi
Elisa Brusegan
Serena Acciai
Viola Bertini
Panayiota Pyla

Sette Maestri dimenticati. Nanus positus super humeros gigantis

Peter Harnden. Tra Guerra Fredda e tradizione mediterranea
Edward Durell Stone. Dallo Stile Internazionale allo stile personale
Bernard Rudofsky. $2+2=4$
William Wurster. Sguardo regionale e architettura come processo
Sedad Hakki Eldem. L'ambasciatore in incognito dell'architettura turca
Hassan Fathy. Le scimmie e le giraffe
Constantinos Doxiadis. La promessa di un'utopia moderata e di un
modernismo umanizzato

Enrico Prandi

Matteo D'Emilio
Umberto Minuta
Heleni Porfyriou
Antonio Nitti

Sulla misconoscenza degli architetti (e delle loro architetture)

Il futuro non (è) scritto
Quando l'urbano interseca il rurale
Östberg e il lascito del ben più vasto Norden
Pausilypon: i luoghi dell'archeologia come rinnovati 'capisaldi' delle città e
dei paesaggi mediterranei



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma

Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia

Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia

Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia

Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo

Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia

Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia

Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia

Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia

Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia

Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia

Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia

Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia

Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia

Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia

Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia

Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia

Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia

Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia

Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo

Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Roberta Amirante

Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Francisco Barata †

Universidade do Porto, Portogallo

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Piero Ostilio Rossi

Sapienza Università di Roma, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Andrea Sciascia

Università degli Studi di Palermo, Italia

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

ARTICLES SUMMARY TABLE

47 gennaio-marzo 2019.

Maestri misconosciuti e dimenticati

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation		Publication
1	222	lug-18	Short	Out of Topics	Peer (D)	No
2	229	nov-18	Long	Yes	Peer (A)	Yes
3	230	ott-18	Long	Yes	Peer (A)	Yes
4	231	nov-18	Long	Yes	Peer (B)	Yes
5	232	nov-18	Long	Yes	Peer (A)	Yes
6	233	ott-18	Long	Yes	Peer (B)	Yes
7	234	nov-18	Long	Yes	Peer (A)	Yes
8	235	nov-18	Long	Yes	Peer (A)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 48 aprile-giugno 2019. Luigi Vietti e il professionismo italiano

Il numero in uscita è la raccolta dei contributi svolti dal gruppo di ricerca coordinato da Enrico Prandi presso il CSAC di Parma sull'architetto Luigi Vietti. Nel corso del convegno "Lezioni italiane. Gardella, Menghi, Vietti", tenutosi al Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma il 15 e 16 marzo 2019 la ricerca ha presentato i primi esiti work in progress costituiti da diversi contributi critici nell'ordine alle varie tematiche individuate. Luigi Vietti è architetto tanto importante quanto misconosciuto il cui valore culturale è dato dall'esercizio del mestiere di architetto per oltre settant'anni dal 1928, data in cui si laurea alla Scuola di Architettura di Roma guidata da Giovannoni, fino al 1998.

47

Maestri misconosciuti e dimenticati

Ugo Rossi	Sette Maestri dimenticati. Nanus positus super humeros gigantis	8
Julio Garnica	Peter Harnden. Tra Guerra Fredda e tradizione mediterranea	12
Ray Bromley	Edward Durell Stone. Dallo Stile Internazionale allo stile personale	31
Ugo Rossi	Bernard Rudofsky. 2+2=4	44
Elisa Brusegan	William Wurster. Sguardo regionale e architettura come processo	57
Serena Acciai	Sedad Hakki Eldem. L'ambasciatore in incognito dell'architettura turca	71
Viola Bertini	Hassan Fathy. Le scimmie e le giraffe	83
Panayiota Pyla	Constantinos Doxiadis. La promessa di un'utopia moderata e di un modernismo umanizzato	96
Enrico Prandi	Sulla misconoscenza degli architetti (e delle loro architetture)	108
Matteo D'Emilio	Il futuro non (è) scritto	113
Umberto Minuta	Quando l'urbano interseca il rurale	116
Heleni Porfyriou	Östberg e il lascito del ben più vasto Norden	119
Antonio Nitti	Pausilypon: i luoghi dell'archeologia come rinnovati 'capisaldi' delle città e dei paesaggi mediterranei	121

Questo numero è stato ideato, in collaborazione con la Direzione, e curato da Ugo Rossi. Gli articoli sono stati sottoposti a procedura di Double Blind Peer Review (vedi tabella pag. 6).

Ugo Rossi

Sette maestri dimenticati. Nanus positus super humeros gigantis

Abstract

Sul finire degli anni Cinquanta Casabella, all'epoca diretta da Ernesto Nathan Rogers, pubblica una serie di articoli e di numeri monografici con l'intento di contribuire alla rivalutazione e alla riscoperta di alcuni autori che la storiografia e la critica avevano messo ai margini dell'ambito culturale dominante. L'obiettivo di Casabella era quello di rileggere la lezione di questi architetti, considerati al tempo proto razionalisti, proto moderni, se non addirittura antimoderni, fornendo un punto di vista operativo per conoscere il loro pensiero. Con le debite proporzioni il presente numero di FAM ha lo scopo di indagare l'opera di alcuni maestri dimenticati, esplorando le ragioni che stanno dietro ad alcuni dei tanti fenomeni di rimozione che hanno attraversato la storia dell'architettura Moderna, al fine di riconsiderare l'attualità della lezione di questi architetti.

Parole Chiave

Constantinos Doxiadis – Sedad Eldem – Hassan Fathy – Peter Harnden – Bernard Rudofsky – Edward Durrell Stone – William Wurster

Sul finire degli anni Cinquanta i giovani collaboratori di *Casabella*, ribattezzata Casabella-Continuità dall'allora direttore Ernesto Nathan Rogers, pubblicarono una serie di articoli e numeri monografici con l'intento di contribuire alla rivalutazione e alla riscoperta di alcuni maestri che la storiografia e la critica avevano messo ai margini, se non completamente ignorato, come Dudok, Loos, Berlage, Behrens, Perret (Canella 1957, Rossi 1959, Grassi 1961, Polesello, Rossi, Tentori 1960, Gregotti 1957).

L'obiettivo principale di Casabella era quello di rileggere la lezione e fornire un punto di vista operativo per conoscere il pensiero di questi architetti, considerati al tempo, proto razionalisti, proto moderni, se non addirittura antimoderni (Pevsner 1973).

Con le dovute proporzioni, in analogia a tale operazione culturale, questo numero di FAM nasce dalla volontà di indagare alcune figure di architetto che non hanno trovato giusta collocazione nella storia dell'architettura, non hanno riscosso l'interesse degli architetti e il cui contributo è poco conosciuto o è stato ignorato, per uno di quei fenomeni di rimozione che hanno attraversato la storia dell'architettura Moderna e in cui si sono lasciate molte vie considerate “anomale” rispetto al panorama di presunte certezze storiografiche, critiche e operative (Ferlenga 2015). Tra i molti maestri dimenticati, si è dovuta operare una scelta che lavora su analogie sia geografiche che tematiche, selezionando così figure come Bernard Rudofsky (Ugo Rossi), Peter Graham Harnden (Julio Garnica), Edward Durrell Stone (Ray Bromley), William Wurster (Elisa Brusegan), Sedad Hakki Eldem (Serena Acciai), Hassan Fathy (Viola Bertini), Constantinos Apostolou Doxiadis (Pyla Panayiota).

Ciò che accomuna questi architetti è prima di tutto l'aver rinunciato all'ar-

chitettura *International Style*, operando la difficile scelta verso “altre architetture”, come quelle regionali, vernacolari o tradizionali, architetture con delle origini culturali, piuttosto che quelle definite e stabilite dai congressi o dalle mostre del MoMA¹. Altro aspetto che accomuna questi architetti è quello di aver vissuto tutti una fase di grande prestigio professionale e di riconoscimento e l’essere stati protagonisti di occasioni emblematiche della storia dell’architettura del XX secolo, rivestendo ruoli istituzionali di portata internazionale: Rudofsky lavorò presso il MoMA di New York, curando importanti mostre, venne invitato dal governo degli Stati Uniti come responsabile delle US Cultural Exhibitions, in occasione della *Brussel’s World Fair* del 1958; Peter Harnden fu l’architetto degli Stati Uniti in Europa, impiegato dal 1949 al 1959 per organizzare e progettare le mostre itineranti e le Fiere internazionali allo scopo di diffondere la cultura e l’*American Way of Living* e promuovere l’opera di ricostruzione in Europa, divulgando le politiche del Piano Marshall; Edward Durell Stone fu l’architetto di Conger Goodyears e Nelson Rockefeller, autore del MoMA di New York e dell’ambasciata Statunitense a New Delhi, nonché dell’USA Pavilion alla Brussel’s World Fair; William Wurster, architetto, Dean e docente presso l’Università della California, di Berkeley e del MIT, in stretto legame con intellettuali e urbanisti quali Lewis Mumford, figura di spicco nell’ambito dell’architettura californiana e fondatore del Bay Region Style; Hassan Fathy fu l’architetto del governo Egiziano per New Ghourna e New Barys, lavorò per l’*Iraq National Housing Program*, partecipando ai piani urbani delle principali città irachene, Baghdad, Mosul, Basra, Kirkuk e Surstinar; Sedad Helder fu l’architetto della facoltà di Lettere di Istanbul e professore impegnato, con la sua opera, a dimostrare l’importanza della tradizione per la definizione di un linguaggio Moderno Nazionale; Constantinos Doxiadis fu tra i primi architetti a strutturare il proprio studio per occuparsi di pianificazione mondiale e fu soprattutto l’autore del piano e delle architetture istituzionali di Islamabad, una delle più importanti capitali della “modernità” insieme a Brasilia, Dacca e Chandigarh.

Ma l’interesse per l’opera di questi architetti, dopo un breve periodo di grande attenzione e favore di critica, è andato scemando e in alcuni casi la loro lezione è sembrata addirittura una minaccia per l’architettura moderna stessa. Il loro destino è stato quello di essere emarginati e dimenticati dalla storia e dagli architetti.

Questo numero di FAM cerca di indagare le ragioni per cui questi maestri sono stati messi ai margini dalla storiografia e dimenticati dagli architetti. Agli autori dei saggi, invitati in qualità di esperti conoscitori in virtù degli studi specifici compiuti sugli autori, sono state poste le seguenti domande come traccia di riferimento comune:

1 Quale è stato il contesto storico in cui l’architetto ha operato? Quale è stata la considerazione storico-critica del suo lavoro?

2 Quale è la sua lezione? Perché la sua lezione avrebbe dovuto – e ancora oggi dovrebbe – essere conosciuta e considerata?

3 Perché il suo lavoro è stato dimenticato? Quali sono le ragioni della sua “esclusione” dalla storia dell’architettura?

Pur nella molteplicità delle risposte ciò che accomuna l’interpretazione degli autori è che, prescindendo dalla ricostruzione storiografica, si è preferito fornire un ritratto che legge la messa ai margini di questi maestri come un fatto episodico, con la fiducia che la loro lezione si stia riaffermando.

Nel mio saggio su Bernard Rudofsky, da un lato affronto la questione dell'inevitabilità dell'esclusione, quasi autoimposta, della sua opera dal contesto storiografico e operativo, dall'altro introduco quanto oggi potremmo, e forse dovremmo, apprendere dalla sua lezione.

Julio Garnica presenta l'opera di Peter Harnden come una delle esperienze più emblematiche dell'architettura americana nel mondo, a prescindere dalla fortuna critica e storiografica incontrata dall'opera dell'architetto.

Ray Bromley affronta la parabola del riscontro ottenuto dall'opera di Edward Durell Stone seguendo una strategia originale, non associandola ai cambiamenti d'indirizzo culturale della critica e della cultura storiografica. Il declino di Stone, secondo Ray Bromley, ha motivazioni intrinseche, dovute a motivi strettamente personali e, innanzitutto, causate dal passaggio da una "personalissima" attività di architetto, all'anonimato del grande studio, questione che apre la discussione su altri interessanti aspetti (vedi: Hitchcock 1947, Saint 1983, Deamer 2014, Kubo 2014). Elisa Brusegan espone in modo convincente quanto la lezione di William Wurster vada ben oltre i confini locali e quanto ancora ci sia da imparare dal suo pensiero progettuale, sebbene l'opera di Wurster ben conosciuta negli Stati Uniti per il suo radicamento al contesto, non abbia mai incontrato terreno fertile per estendere il suo insegnamento oltre i limiti nazionali. Viola Bertini, dopo aver descritto il contesto culturale e la parabola storiografica di Hassan Fathy, fornisce un ritratto dell'architetto che sottolinea oltre al suo pensiero teorico e progettuale, l'incessante ricerca di un'architettura legata alle radici culturali e mostra come l'opera di Fathy sia ancora feconda per lo sviluppo di altre possibili ricerche per l'architettura.

Serena Acciai, trascendendo le parabole altalenanti della storiografia, presenta Sedad Eldem come il più grande interprete dell'architettura moderna in Turchia, come colui che pensò le prime architetture moderne in patria, un maestro capace di plasmare un'intera generazione di architetti turchi, facendo della questione identitaria il cardine della propria ricerca progettuale. Il saggio di Pyla Panayioti presenta una ricostruzione dettagliata non solo dell'opera ma anche dei principi adottati da Constantinos Doxiadis per rifondare la disciplina urbana e abitativa, come lo sviluppo economico in armonia con l'ambiente, la città, la geografia umana e urbana e la riflessione critica sulla versione funzionalista della città, che costituiscono l'aspetto più originale del lavoro di Doxiadis.

Questi saggi, oltre a riconsiderare l'opera e il pensiero di alcuni dei tanti architetti 'dimenticati', suggeriscono una riflessione storiografica più ampia, capace di riflettere sul pensiero di Bernardo di Chartres: *Nanus positus super humeros gigantis*², può osservare il mondo in modo diverso e vedere anche più lontano.

Note

¹ Mi riferisco in questo caso ai congressi CIAM e alla mostra del MoMA, *Modern Architecture: International Exhibition* [February 9-March 23, 1932]; al catalogo e al libro di HITCHCOCK H.R., JOHNSON P. (1932), in cui Alfred Barr nell'introduzione afferma che l'importanza del libro, sta nel fatto che: «[Johnson e Hitchcock] hanno dimostrato, credo, al di là di ogni ragionevole dubbio, che oggi esiste uno stile moderno altrettanto originale, logico, coerente e ampiamente diffuso quanto qualsiasi altro nel passato. Gli autori lo hanno battezzato Stile Internazionale». p. 25.

² [Trad.]: "Nano sulle spalle del gigante", Bernardo di Chartres (XII secolo), Cit. in Giovanni di Salisbury, *Metalogicon* (III, 4): «Diceva Bernardo di Chartres che noi siamo come nani sulle spalle di giganti, così che possiamo vedere più cose di loro e

più lontane».

Bibliografia

- CANELLA G. (1957) - “L’epopea borghese della Scuola di Amsterdam”. In Casabella-Continuità, 215, 77-91.
- DEAMER P. (2014) - Office Management. In GILABERT E., MILIJAČKI A., SCHAFER, A., KUBO, M. & REESER L.A. (2014) - *OfficeUS Agenda*. Lars Müller Publishers, Zürich, 52-63.
- FERLENGA A. (2015) - Architetti senza architettura. Architettura popolare e rifondazione culturale. In (a cura di) ROSSI U. (2015) - *Tradizione e modernità. L’influsso dell’architettura ordinaria nel moderno*, LetteraVentidue, Siracusa, 19-29.
- GILABERT E., MILIJAČKI A., SCHAFER, A., KUBO, M. & REESER L.A. (2014) - *OfficeUS Agenda*. Lars Müller Publishers, Zürich.
- GRASSI G. (1961) - “Immagine di Berlage”. In Casabella-Continuità, 249, 39-43.
- GREGOTTI V. (1957) - “Auguste Perret e la ricostruzione di Le Havre”. In Casabella-Continuità, 215, 49-61.
- HITCHCOCK H.R., JOHNSON P. (1932) - *The Architectural Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton & company, inc., New York.
- HITCHCOCK H.R. (1947) - “The Architecture of Bureaucracy and the Architecture of Genius”. In *The Architectural Review*, January, 3-6.
- KUBO M. (2014) - The Concept of the Architectural Corporation. In GILABERT E., MILIJAČKI A., SCHAFER, A., KUBO, M. & REESER L.A. (2014) - *OfficeUS Agenda*. Lars Müller Publishers, Zürich, 37-51.
- PEVSNER N. (1973) - *The Anti Rationalists*. The Architectural Press, London.
- POLESELLO G.U., ROSSI A., TENTORI F. (1960) - “Peter Behrens e il problema dell’abitazione moderna”. In Casabella-Continuità, 240, 31-35.
- ROSSI A. (1959) - “Adolf Loos, 1870-1933”. In Casabella-Continuità, 233, 5-12.
- SAINT A. (1983) - The Architect as a Businessman: the United States in the Nineteenth Century. In *The Image of the Architect*, Yale University Press, New Haven-London, 72-95.

Ugo Rossi ha studiato architettura a Venezia e Milano e conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola di dottorato dell’Università Iuav di Venezia con una tesi su Bernard Rudofsky. I suoi interessi teoretico-progettuali indagano le diverse accezioni del moderno e le intersezioni tra storia e cultura critica nella pratica dell’architettura moderna e contemporanea. È autore di articoli e saggi pubblicati in riviste e libri di settore, nazionali e internazionali. Ha curato il volume *Tradizione e Modernità, l’influsso dell’architettura ordinaria nel moderno* (LetteraVentidue, Macerata 2015); è autore di *Bernard Rudofsky Architect* (CLEAN, Napoli 2016).

Julio Garnica¹**Peter Harnden.****Tra Guerra Fredda e tradizione mediterranea***

* Traduzione di Ugo Rossi e Elena Chiarelli

Abstract

Dopo la seconda guerra mondiale, l'architetto americano Peter Harnden fu nominato direttore del Servizio informazioni degli Stati Uniti di Parigi, il cui incarico era quello di promuovere il piano Marshall in Europa, con l'obiettivo di aumentare la produzione europea e il commercio americano. Per promuovere gli obiettivi del Piano furono organizzate, e fatte circolare in tutta Europa, oltre 400 mostre. Dopo aver fondato lo studio di progettazione a Orgeval, Harnden e il suo team si trasferiscono a Barcellona nei primi anni '60. A Barcellona, la Harnden Associates progetta sofisticate abitazioni private sulla costa mediterranea che, mascherate da "regionalismo", sembrano anch'esse delle mostre espositive – con il loro esasperato senso del confort, gli spazi aperti e spaziosi, i mobili e i camini scultorei. In flanella grigia, con portamento diplomatico, o in espadrillas e una camicia sbottonata, davanti a un pubblico numeroso o in ambienti raffinati, la big band di Harnden eseguì per i vent'anni della sua carriera professionale, dal vivo, l'architettura Americana.

Parole Chiave

Harnden — Guerra Fredda — Mediterraneo

Peter Harnden è una figura sconosciuta nel panorama internazionale dell'architettura moderna del XX secolo, nonostante il fatto che la sua inusuale carriera, tanto sorprendente quanto unica, suscitò l'interesse e l'attenzione di tutti coloro – anche se pochi – che entrano in contatto con la storia della sua vita e il suo lavoro. Grazie alle note biografiche² dell'archivio congiunto Harnden-Bombelli e negli archivi dell'Associazione degli architetti della Catalogna, che sono stati riassunti nel necrologio pubblicato sul *New York Times* (1971) in occasione della sua prematura scomparsa a Cadaqués nel 1971 all'età di 58 anni, dopo una lunga malattia, possiamo rivedere i principali eventi di una biografia che altrimenti sarebbe stata molto difficile ricostruire.

Peter Graham Harnden nacque nel 1913 a Londra, dove suo padre era stato assegnato come membro del corpo diplomatico degli Stati Uniti, trascorse la sua infanzia in Spagna, Germania e Svizzera e iniziò i suoi studi di architettura a Losanna. Dopo il divorzio dei suoi genitori (*Nevada State Journal* 1929), fece ritorno negli Stati Uniti, dove continuò i suoi studi presso la Yale University e la Georgetown University, anche se senza mai conseguire "ufficialmente" una laurea in architettura. Nel 1933 si reca in Italia, nel 1936 si stabilisce in California, e trascorre il 1937 in Messico. Dopo la morte di sua madre lo stesso anno (*Oakland Tribune* 1937), Harnden entra in possesso di una grande eredità, che gli permette di continuare a viaggiare e di iniziare a collezionare una notevole raccolta di arte moderna. Nel 1938, rimodella una villa in stile coloniale a Los Angeles, trasformandola nel "Group Studio": un ufficio, laboratorio con spazio espositivo. L'edificio, apparso nella rivista *Architectural Forum* (1943) nel 1943, ospita una serie di mostre d'arte che includono tra l'altro opere di Kandinsky,

Moholy-Nagy, Calder e Man Ray. All'inizio del 1940 Harnden si trova di fronte a difficoltà finanziarie e quando gli Stati Uniti intervengono nel secondo conflitto mondiale, si arruola nel Corpo di "intelligence" militare dell'esercito statunitense (Blake 1996, pp. 72, 74), in concomitanza con Peter Blake, entrambi con destinazione Europea³ durante la fase finale della guerra, presso l'American Information Service di Monaco.

Dopo la fine della guerra, Harnden sposa Marie Vassiltchikov, un'aristocratica russa fuggita a Berlino e in seguito autrice dei *Berlin Diaries 1940-1945*, un'autobiografia pubblicata postuma che racconta le sue avventure con un gruppo anti-nazista coinvolto nel fallimentare attentato contro Hitler del 1944 (Vassiltchikov 1987). Dal 1946, Harnden è impegnato presso l'ufficio del governo militare nella Germania occupata dagli Stati Uniti (OMGUS), nella divisione di controllo delle informazioni a Monaco, Berlino e Norimberga. Nell'immediato dopoguerra è a capo di un "programma di mostre espositive" per divulgare al pubblico tedesco i diversi aspetti della vita culturale, sociale e scientifica degli Stati Uniti, con l'obiettivo di "penetrare" l'epicentro strategico del fragile ambiente della ricostruzione europea (Pizza 2003a, p. 20). Grazie a questa nuova posizione, ottenuta per la sua padronanza della lingua tedesca, per la sua conoscenza del contesto europeo e per la sua esperienza nell'organizzazione di mostre d'arte, Harnden è in regolare contatto con l'amministrazione americana a Washington e con figure come E. Saarinen, S. Chermayeff e A. Barr, così come con personalità europee come W. Gropius, M. Bill, S. Giedion e P. Schwarz. Le mostre da lui organizzate includono: *Exhibition of Housing, Architecture and City Planning*, *Exhibition of U.S. Architecture 1850-1945* and *US Architecture, Housing and Planning*.

Costruiamo un mondo migliore

«Si trattava in realtà di propaganda ... quello era il nostro lavoro. Il governo la chiamava "informazione" ... ma era chiaramente propaganda»⁴.

Il 5 giugno 1947, il generale George Marshall, Segretario di Stato degli Stati Uniti, tenne una conferenza all'Università di Harvard annunciando un programma per risolvere la crisi economica che aveva colpito l'Europa dalla fine della seconda guerra mondiale, in modo che il "Nuovo mondo" potesse salvare il "Vecchio mondo" (Marshall 1947). Alcuni mesi dopo, il 3 aprile 1948, il Congresso degli Stati Uniti approvò l'*European Recovery Program* (ERP, piano per la ripresa europea) (Foreign Assistance Act 1948): una serie di prestiti a tasso agevolato, sovvenzioni e accordi commerciali favorevoli del valore di circa 13 miliardi di dollari, offerti dagli Stati Uniti⁵ all'Europa attraverso la *Economic Cooperation Administration* (ECA) e coordinata dalla *Organization for European Economic Cooperation* (OEEC). Il piano Marshall, con la diffusione del programma, contribuì in modo decisivo allo sviluppo europeo, rispondendo anche ai bisogni dell'economia americana e, naturalmente, perseguendo l'obiettivo ideologico di contrastare la minaccia del comunismo. Quello stesso anno, il 1948, la *Visual Information Unit* della ECA venne istituita a Berlino, creata con l'obiettivo di diffondere informazioni sul Piano Marshall attraverso una varietà di formati di comunicazione, pubblicazioni e mostre. Peter Harnden venne chiamato a guidare questa nuova sezione. A seguito del blocco sovietico a Berlino del 1948, e il corrispondente "ponte aereo" Anglo-Americano (il primo episodio della Guerra Fredda), nel 1950 la sezione venne trasferita all'Ambasciata americana a Parigi.

Da Parigi, presso l'*Information Office* sotto il patrocinio degli Stati Uniti in



Fig. 1

Incontro presso la Visual Information Unit Dell ECA, Parigi, c. 1950.

Harnden al centro, Bombelli alla sua destra.

Fotografia: ECA, AHCOAC.

Europa (USSRE), Harnden, in qualità di capo della *Presentations Branch* (divisione delle esposizioni), un team internazionale di illustratori, designer e architetti, organizzò una serie di esposizioni.

Negli anni successivi, queste mostre attraverseranno l'Europa con lo scopo di promuovere il Piano Marshall e con l'obiettivo di aumentare la produzione europea, promuovere il commercio internazionale e infine, ma non meno importante, diffondere l'immagine degli Stati Uniti.

Inizialmente, Harnden cercò di completare il gruppo di progettazione con personaggi del calibro di Max Bill (Martín 2003a, pp. 119-121) e Peter Blake, ma per una ragione o per un'altra, questi rifiutarono l'offerta. Fu così che Lanfranco Bombelli, uno dei giovani collaboratori di Max Bill, entrò a far parte del gruppo. Fu questo l'inizio di una proficua relazione professionale e personale tra Harnden e Bombelli, che durò per più di due decenni, fino alla morte di Harnden (The New York Times 1971).

L'aprile del 1950 fu l'anno d'incarico per la Bombelli-Harnden della mostra itinerante *Europe Builds*, voluta dall'OEEC, in cui veniva presentata la storia del Piano Marshall e il suo decisivo ruolo nella ricostruzione europea. La mostra itinerante – costituita da tre furgoni, che insieme a una grande tenda circolare, fungevano da sale espositive – circola in Francia, Belgio, Olanda, Danimarca, Svezia, Germania e Italia.

Sebbene il Piano Marshall terminò tecnicamente il 31 dicembre 1951, il programma "informativo" fu mantenuto in vigore: la ECA divenne la MSA (*Mutual Security Agency*), e Peter Harnden continuò a guidare la stessa squadra presso l'*Information Office*, per divulgare le informazioni sui benefici del Piano Marshall. L'iniziale campagna di comunicazione passò così da una struttura "mobile" a una struttura stabile, con sede a Parigi.

Nel febbraio 1952 fu inaugurata a Napoli la mostra *Caravan of Peace*. Il suo obiettivo era quello di divulgare lo scopo dell'Organizzazione del Trattato Nord Atlantico (NATO) e l'alleanza militare anglo-americana che cementava il quadro della Guerra Fredda.

Anche questa mostra era ospitata in una tenda circolare da circo, sostenuta da una struttura metallica che permetteva di allestire l'immensa copertura di tela, decorata con bandiere, in poche ore. La tenda era affiancata da ca-



Fig. 2
Esibizione Caravan of Peace,
nella via per Atene, 1952.
Veduta
Fotografia: MSA, AHCOAC.

mioncini che fungevano da padiglioni secondari⁶. Dopo Napoli, la carovana della pace viaggiò attraverso Italia, Grecia, Turchia, Francia e nord Europa. Nell'aprile del 1952, un'altra produzione OEEC, il *Treno per l'Europa* (*Europa Zug*), un ex treno ospedale militare tedesco allestito come spazio espositivo, partì da Monaco. All'interno dei vagoni l'allestimento⁷ aveva lo scopo di fornire informazioni sui vantaggi della cooperazione tra i paesi europei, i collegamenti commerciali e culturali tra Europa e America e la necessità di aumentare la produttività. Questa mostra viaggiò per tutta l'Europa e accolse 5 milioni di visitatori tra cui, secondo i comunicati stampa dell'organizzazione, 830.000 visitatori solo a Berlino, "molti dei quali provenivano dalla zona rossa" (The Times 1952).

Productivity (produttività) era invece il tema principale di un'altra serie di mostre itineranti che inizia al Salone dell'automobile di Parigi nel 1952. Come nel caso della *Caravan of Peace*, anche questa mostra itinerante era costituita da camion che trasportavano i materiali espositivi⁸. In molti casi, erano previsti supporti audiovisivi aggiuntivi, montati su pannelli esterni e utilizzavano sistemi di proiezione esterni. In Olanda, il tema espositivo di *Productivity*, esposto nel 1952, utilizzava due chiatte adattate per l'occasione, una come spazio espositivo e l'altra come cinema, che percorsero i canali del paese (Art d'aujourd'hui 1952).

Nel complesso, tutte queste mostre erano ospitate all'interno di mezzi di trasporto, in gran parte di origine militare, che venivano utilizzati per trasportarle da una città all'altra. L'adattamento degli interni e la loro convertibilità permisero di proiettare su grandi pannelli grafici, statistiche, illustrazioni tridimensionali, modelli mobili, ecc. I materiali erano così esposti adottando un linguaggio didattico anziché sofisticato, basato su un'esposizione per immagini, chiara e diretta, piuttosto che su testi, allo scopo di evitare le traduzioni che sarebbero state necessarie nelle diverse lingue parlate nei paesi dell'itinerario. Dai camion e treni militari agli spazi espositivi; dalle uniformi ai vestiti civili; dalla guerra alla pace, il più velocemente possibile.

Al tempo, la stampa, non solo elogiò il successo del progetto in termini di numero di visitatori, ma anche la sorpresa suscitata dalla trasformazione inattesa – in poche ore, durante la notte – di un convoglio di camion in una

**Fig. 3**

Mostra *Wir bauen ein neues Leben*, OEEC, Marshall-Haus, Berlino, 1952.

Vista dalla passerella aerea.

Fotografia: OEEC, AHCOAC.

mostra spettacolare (The Architectural Review 1953).

C'era una chiara analogia di fondo con la strategia adottata dalla propaganda americana: i pionieri che colonizzarono il *Far West* durante il XIX secolo. Quel mito, delle radici che riconducono alla storia fondativa degli Stati Uniti, riemerge nell'occupazione militare, economica e culturale (in quell'ordine) del vecchio continente devastato, colonizzato a poco a poco dagli strumenti del XX secolo. La scelta migliore, per adempiere a questa "missione", fu quella di affidarla a un team di professionisti provenienti da diversi paesi che (Grecia, Francia, Inghilterra, Italia, Svizzera ...), – diretti dall'americano Harnden – collaborarono efficacemente, materializzando il messaggio nelle mostre⁹.

Questa strategia comprendeva anche diverse mostre "stabili", come *Wir bauen ein besseres Leben* (Costruiamo un mondo migliore), presentata alla Fiera industriale di Berlino nel 1952 (Steege 2008, Castillo 2005). La mostra consisteva nella riproduzione – all'interno della Marshall-Haus di Berlino – di una casa unifamiliare costruita con una struttura metallica e partizioni modulari in alluminio, vetro o legno e arredata (con l'aiuto del Museum of Modern Art) con prodotti di ben nove paesi (Domus 1954), esposti ai piedi dei visitatori, mentre l'edificio veniva visitato dall'alto, da una impalcatura all'altezza del suo ipotetico tetto. La mostra includeva anche le esposizioni di una "famiglia modello" che recitava le routine quotidiane, mentre un narratore descriveva i prodotti industriali che «grazie alla tecnologia, all'incremento della produttività, alla cooperazione economica e alla libera impresa erano disponibili nella civiltà occidentale» (Teerds 2014). I visitatori diventavano così non solo spettatori, ma anche *voyeurs*, assaggiando un universo di beni di consumo domestico che promette "una vita migliore". La mostra si inaugurò a Berlino, una scelta con un chiaro significato; di oltre mezzo milione di visitatori, il 40% proveniva dal settore orientale della città, come proclamato trionfalmente dalla *Mutual Security Agency*. La pace in Europa si cementò all'inizio della Guerra Fredda; in altri luoghi la mostra venne chiamata più semplicemente *Maison sans frontières* (Parigi) o *Casa senza frontiere* (Roma). Nel 1953, i compiti affidati alla MSA vennero trasferiti alla *Information Agency* degli Stati Uniti (USIA). Harnden e il suo team vennero coinvolti nella visita di mostre

esistenti al fine di prepararne di nuove, come quelle per l'energia atomica: la *Mostra atomica* (Roma) e l'*Exposition atomique* (Parigi), inaugurate nel 1954.

Nel 1955, il Dipartimento del Commercio degli Stati Uniti istituì a Parigi l'*Office of International Trade Fairs* (OITF), con lo scopo di promuovere la partecipazione diretta di aziende americane a fiere internazionali all'interno della pubblica amministrazione. Ciò segnò un cambio di direzione nella politica statunitense in Europa: dopo l'era del Piano Marshall, della Corte dei conti europea e della MSA, e di fronte a un budget ristretto della USIA, ci fu uno spostamento verso un'alleanza con il mondo degli affari per penetrare direttamente il Mercato europeo.

Il responsabile del programma per le fiere in Europa, ancora una volta, fu la squadra all'avanguardia: in altre parole, Peter Harnden – specializzato nello sviluppo di commissioni per l'amministrazione americana.

Questo “riconoscimento”, professionalmente parlando, influenzò indubbiamente la successiva mancanza di visibilità del suo lavoro e il lavoro del suo team, che venne riorganizzato in diverse sezioni (design, comunicazione e gestione) che includevano 30 professionisti con svariati ruoli e specialisti di varie discipline, dall'architettura al design, con assistenti e collaboratori, e gli amministrativi¹⁰. Il nuovo ciclo di mostre prevedeva un programma intenso quanto quello per il piano Marshall, un programma frenetico: ben 20 mostre da marzo a ottobre di quell'anno: da Londra a Zagabria, da Stoccolma a Barcellona ... Barcellona? Sì, perché in assenza delle vecchie limitazioni geografiche definite dal Piano Marshall, anche la Spagna (anche se era stata alla periferia dell'Europa ed era ancora emarginata) poté entrare a far parte dei potenziali nuovi mercati con gli Stati Uniti.

Fiere Internazionali

Nel giugno del 1955, il padiglione americano fu presentato alla Fiera di Barcellona. Il padiglione consisteva in una serie di pareti e pilastri metallici che sostenengono una tettoia leggera, sotto la quale vengono esposti i vari prodotti (automobili, macchine agricole, elettrodomestici), leggermente sollevati su piattaforme e illuminati direttamente. In contrasto con la semplicità e la sobrietà dei padiglioni locali, la mostra si distingue per l'astrazione della sua composizione e le sue riproduzioni fotografiche su larga scala. Un enorme pannello raffigurante la bandiera americana affiancato dalla Statua della Libertà presiede la mostra, incorniciata da immagini sovradimensionate di oggetti industriali e da una veduta aerea del Ponte di Brooklyn (Cuadernos de Arquitectura 1955a). La perfetta simbiosi tra commercio e propaganda, con la bandiera americana ovunque – la stessa, incidentalmente, che l'artista Jasper Johns aveva dipinto un anno prima nel suo quadro *Flag*, dando vita alla Pop Art, e dimostrando più impegno rispetto alla “fontana” (orinale) di Duchamp. In quello stesso anno, 1955, le autorità del Dipartimento del Commercio decidono di riorganizzare e trasferire l'OITF a Washington (*Interiors* 1955b). Tuttavia, con continui sforzi a Washington e New York, Harden riesce a garantire la continuità delle loro commissioni ufficiali «come appaltatori privati»¹¹. Alla fine del 1955 acquista e ristruttura una fatiscante casa a due piani a Orgeval, un piccolo villaggio alla periferia di Parigi. Lì, nel febbraio 1956, fonda lo studio che chiama Peter Graham Harnden Associates, «un ufficio internazionale di architetti e tecnici specializzati in pubblicità e disegno industriale»¹².

Le prime commissioni includono i padiglioni americani per le fiere inter-



Fig. 4
Padiglione statunitense,
Dipartimento del Commercio
Statunitense, Barcellona, Fiera
campionaria, 1955.
Veduta interna.
Fotografia: Català-Roca.



Fig. 5
Padiglione statunitense,
Dipartimento del Commercio
Statunitense, Barcellona, Fiera
campionaria, 1955.
Veduta interna.
Fotografia: Cuadernos de Arqui-
tectura.

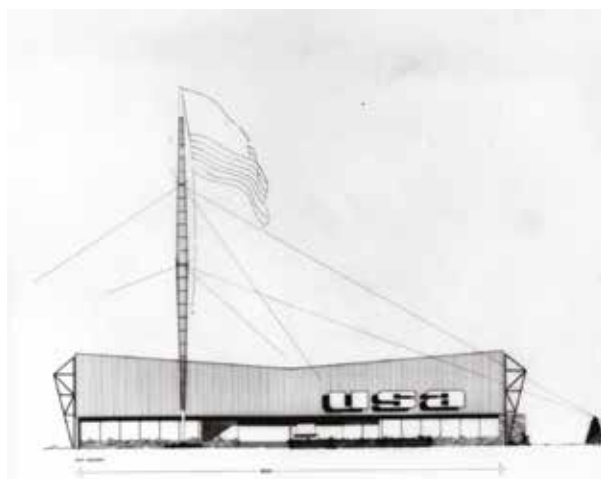


Fig. 6
Padiglione USA, Dipartimento dell'agricoltura, Fiera Internazionale di Barcellona, 1957. Vista prospettica della facciata. Fotografia: Harnden associates, AHCOAC.



Fig. 7
Padiglione USA, Dipartimento dell'agricoltura, Fiera Internazionale di Barcelona, 1956. Prospetto della facciata. Fotografia: Harnden associates, AHCOAC.

Fig. 8
Padiglione USA, Dipartimento dell'agricoltura, Fiera Internazionale Casa de Campo, Madrid, 1959. Vista prospettica. Fotografia: Harnden associates, AHCOAC.

nazionali del 1956 a Lione, Parigi, Milano, Roma, Marsiglia, Gand, Hannover e ancora Barcellona, con la richiesta del Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti di progettare un grande padiglione all'aperto (una versione del padiglione per la Fiera di Stoccolma nel 1955). Si tratta di un edificio rettangolare (40x20 m) costruito con una struttura "Meccano" in tubi con una copertura a due spioventi a sezione rovesciata, una facciata di doghe di legno e un involucro di vetro continuo che corre lungo la parte inferiore delle due facciate di accesso.

Ci sono le lettere a dimensione cubitale "USA" (in stile tipografico bauhaus), e la bandiera, issata in cima a una torre alta più di 30 metri, eretta vicino al padiglione, visibile da quasi tutta la fiera. All'interno del padiglione, il programma espositivo presenta le materie prime e, in particolare, le diverse procedure di manipolazione: c'è un impianto di produzione del latte e le famose "ciambelle" che sono prodotte e distribuite al pubblico, si espongono poi gli elettrodomestici per la cucina, si producono le sigarette di tabacco americano ... all'interno del padiglione sono organizzate persino sfilate di moda che si svolgono su passerelle rialzate. Tutto avviene in condizioni confortevoli grazie all'installazione dell'aria condizionata, pura magia nel clima di giugno di Barcellona, la stessa magia dell'infinita produzione dei beni di consumo.

Come nel caso degli anni del Piano Marshall, ogni esposizione dimostra la capacità organizzativa del team di professionisti incaricati, che sono inviati dagli architetti locali – e che hanno preso atto dei vantaggi della co-

struzione prefabbricata e a secco, dell'efficienza di assemblaggio in loco e dell'efficacia della pubblicità (Cuadernos de Arquitectura 1956). Attenzione particolare viene poi espressa dalle fonti ufficiali: una lettera indirizzata ad Harnden, dall'ambasciatore americano in Spagna recita come segue: «il design e la disposizione della mostra sono tra i più attraenti e di buon gusto. Ma ancora più spettacolare è il breve tempo che hai impiegato per ottenere questo ottimo lavoro»¹³.

Nel 1957 la squadra progetta i padiglioni americani per le fiere di Verona, Palermo, Barcellona e Colonia. Sebbene l'attenzione non sia più sulle grandi capitali (a causa della diversificazione), l'obiettivo è ancora la promozione degli scambi dei prodotti agricoli statunitensi. Il servizio, è "affidato a terzi", come diremmo oggi, ma non ci sono cambiamenti effettivi nell'elaborazione, dal momento che le condizioni ufficiali della gara¹⁴, scritte appositamente per la Harnden Associates, richiedono che i lavori da eseguire siano svolti da un team internazionale, di professionisti capaci di sviluppare «una costruzione basata su un sistema modulare, che una volta smontato, possa essere riutilizzato», il team è inoltre responsabile della selezione delle fotografie.

Anche Peter Harnden, che a Washington è considerato "uno dei nostri", viene invitato a partecipare alle "missioni speciali". Nell'aprile del 1957 gli viene commissionato, insieme all'architetto Bernard Rudofsky (Rossi 2015) (un altro architetto dimenticato), l'allestimento del padiglione degli Stati Uniti alla Bruxelles' World Fair del 1958, ospitata all'interno dell'edificio progettato da Ed Stone, con lo slogan "Costruire un mondo per l'uomo" (Scott 2003b). Harnden e Rudofsky¹⁵ progettano la distribuzione dell'enorme spazio interno (più di 100 metri di diametro e 25 metri di altezza dal laghetto centrale) utilizzando uno schema ortogonale per suddividerlo in diverse sezioni, frammentando così l'imponente spazio del padiglione. Le diverse sezioni sono destinate a fornire un'immagine del vero stile di vita americano. L'obiettivo è che i cittadini americani (che sono spesso ricordati o come soldati o come turisti) siano associati, in Europa e nel resto del mondo, al loro modo di vivere: nel loro ambiente naturale, con i loro gusti, le loro strade, i loro giornali, la loro architettura, le leggi, l'arte, la musica, ecc. Tutto viene concepito per aiutare le persone a conoscere veramente *The face of America* (il volto dell'America). Tra la grande quantità di progetti sviluppati nell'ufficio di Orgeval, la sezione *Islands for Living* (isole per vivere) è un esempio emblematico. Ancora una volta, qui a Brussel, si vuole descrivere la casa monofamiliare americana: un'"isola" autosufficiente, su piccola scala, piena di tutti i più desiderabili prodotti (Devos 2009).

Dopo la frenesia di Bruxelles¹⁶, lo studio di Harnden torna alla sua *routine*: nel 1959 il padiglione americano viene presentato alla Fiera *Casa de Campo di Madrid*. Una struttura metallica tridimensionale articolata attraverso la triangolazione (e ispirata al padiglione spagnolo all'Esposizione di Bruxelles progettata da J.A. Corrales e R. Vázquez Molezún)¹⁷. Il gruppo è anche responsabile della mostra "Medizin-USA", tenuta nell'edificio della Marshall-Haus di Berlino. Nel 1962 la Harnden Associates progetta altre mostre a Berlino, Dusseldorf, Monaco e Roma.

Nel 1963 progetta un padiglione in stile miesiano per l'OECD: una versione commerciale e funzionale della Farnsworth House che viaggiò in Europa per quattro anni. Parallelamente, il gruppo gestisce altre mostre organizzate per i centri commerciali degli Stati Uniti: una serie di centri di promozione commerciale e per l'esportazione, che hanno sede a Fran-

coforte, Parigi, Stoccolma e Milano. Nelle mani di Bombelli, la progettazione viene reindirizzata verso la grafica – con essa aveva iniziato la sua attività, sotto l’influenza di M. Bill. Così, i prodotti americani vengono esposti usando un’estetica Bauhaus, esplorando tutte le possibilità dell’arte concreta, un laboratorio per la produzione artistica, che Bombelli sviluppa ulteriormente a partire dagli anni ‘70.

Un padiglione ispirato ad Aalto, realizzato con doghe di legno o una griglia di rete metallica o una struttura tridimensionale sul tetto o una versione di una casa di Mies van der Rohe, ecc. nelle oltre 400 mostre, l’architettura moderna, nelle sue diverse versioni, diventa il veicolo dell’ideologia americana, che invade l’Europa usando tutti i mezzi a sua disposizione. Includendo anche i principi stabiliti soltanto due decenni prima nel vecchio continente, ma reinterpretandoli in chiave internazionale, a seconda della posizione, dell’orchestra e dell’occasione.

Molto simile a quello che era successo nella musica jazz, anche se la “big band” di Harnden e Bombelli improvvisa su una base ritmica chiaramente definita: una enorme collezione di oltre 8000 immagini, raccolte durante le loro collaborazioni con le varie amministrazioni e durante gli anni del Piano Marshall, per illustrare la realtà americana. La collezione viene classificata con precisione nelle sezioni più svariate, come “agricoltura”, “medicina”, “tessuti” e “architettura”, includendo una collezione di immagini a colori di vari edifici e grattacieli di New York, disegni di Wright, così come di dettagli degli edifici convenzionali.

Molte delle fotografie testimoniano i processi di costruzione e oggetti di design industriale (soprattutto dei prodotti esposti nelle mostre), insieme a immagini di mobili del XVIII e XIX secolo, molte delle quali tratte (non a caso) da *Mechanization Takes Command* di S. Giedion (Giedion 1948). Tra le tante altre categorie ci sono “persone”, “televisione”, “atomo” e “interno” (con immagini di casa Farnsworth di Mies van der Rohe, della Glass House di P. Johnson, così come della *Casa senza frontiere*). Nella strategia di disseminazione su larga scala, tipica del programma americano, non fu sufficiente, per l’élite di Harvard, di indicare la svolta radicale che era stata intrapresa nelle indagini di Giedion: il laboratorio americano dovette comunicare i suoi risultati al mondo, in sforzi tanto efficaci quanto ripetitivi (Greenberg 1979, Guilbaut 1983, Saunders 2001), tra fanteria, diplomazia e architettura. Faceva tutto parte di uno sforzo che comunque passò inosservato alla critica architettonica dell’epoca, molto più interessata ai grandi progetti e ai grandi maestri – e anche, in definitiva, vittima della stessa strategia culturale.

Isole per vivere

«Cadaqués è un’isola: la sua storia, il suo modo di vivere può essere capito solo se lo si pensa come un’isola» (Pla J. 1985).

Intorno al 1959, Harnden e Bombelli si trovano di fronte alla necessità di spostare l’ufficio e di ridurre la grande squadra con cui avevano lavorato negli anni precedenti¹⁸, devono così valutare una serie di opzioni: l’“anglosassone” Harnden propone Napoli o Malaga, mentre il “latino” Bombelli, Milano o Zurigo (Pizza 2003, p. 25). Di ritorno da un viaggio in Spagna, su insistenza di Coderch, che avevano incontrato anni prima (Pizza 2000, nota 62), visitano la città di Cadaqués, dove sono ospitati dall’architetto Milà.

Affascinati dalla città, acquistano Villa Gloria e si accordano per trasferire il loro ufficio, che sarà pienamente funzionante nel 1962. Lo studio



Fig. 9
Harnden - Bombelli e associati
studio, in via Compositor Bach,
Barcellona, 1962. Vista dell'area
della reception.
Fotografia: Casali, AHCOAC.

si stabilisce negli anni '60 in questa città alla periferia del Mediterraneo, lontano dai grandi centri decisionali che Harnden aveva precedentemente frequentato, una decisione che non può fare a meno di riferirsi alla famosa "fede nel sud" di F. Nietzsche e alla "Mediterraneità" che "è acquisita, non ereditata" e che è "una decisione, non un privilegio" (Matvejevic 1999).

Nel nuovo ufficio, ridotto a una dozzina di collaboratori, le commissioni per l'American Trade Center (a Francoforte, Berlino, Stoccolma) – che in genere venivano affidate a Bombelli – si alternano a una varietà di altri progetti: uffici, spazi commerciali e soprattutto case unifamiliari. Molte di queste case situate proprio a Cadaqués sono progettate secondo un linguaggio architettonico molto diverso da quello sperimentato fino a quel momento. Questo linguaggio viene individuato dai critici specializzati (Arts-Architecture 1966), per il suo diverso approccio nei confronti all'ambiente circostante, la sua attenta lettura della tradizione popolare (codificato secondo i valori del moderno e mitigato dall'influenza californiana di Harnden e dall'impronta italianizzante di Bombelli, radicata nell'uso del filtro matematico dell'arte concreta), integrato poi con il realismo domestico di architetti locali come Coderch, Correa-Milà, Terradas, ecc.¹⁹

Il lavoro degli architetti è in questi anni, in sintonia con le condizioni locali, il clima, l'orientamento, il terreno. Senza dubbio, la loro consapevolezza di queste condizioni è dovuta al loro status di stranieri, basato su un adattamento quasi scientifico all'ambiente fisico. E non solo a Cadaqués. Quando nel 1959 progettano una casa unifamiliare per Ethel de Croisset nella città di El Alhaurín de la Torre a Malaga (Domus 1963a, Informes de la Construcción 1963b), il cortile diviene il leitmotiv del progetto, anche se non esattamente come lo era stato nel caso di Sert (per il quale Harnden, era una sorta di immagine simmetrica) (Rovira 2000, Rovira 2005); viene piuttosto utilizzato per il suo determinante aspetto tecnico e funzionale, come il raffreddamento naturale e il mantenimento dell'umidità. La prima casa per le vacanze costruita nella città aveva un cortile esterno e tre cortili interni, tutti con un laghetto e un pergolato, come la pergola ricoperta di viti della costruzione originale, che gli architetti avevano scoperto e fotografato ripetutamente durante la loro prima visita sul luogo²⁰.

Questa capacità di leggere l'ambiente funziona sotto in ogni direzione.



Fig. 10

Ristrutturazione di residenza in via Compositor Bach, Barcellona, 1962. Vista interna.
Fotografia: Casali, AHCOAC.

Quando progettano la casa Bordeaux-Groult nel 1961 (The Architectural Forum 1965a, 1965b), nella baia di Guillola, alla periferia di Cadaqués non ci sono altri edifici. Organizzano così un vasto programma (soggiorno, biblioteca, sette camere da letto, ecc.), attraverso una serie di volumi, tutti spioventi e ricoperti di tegole, sulla collina di fronte al mare e in canonico stile “regionalista”, che fu anche lo stile della casa di Salvador Dalí in una baia vicina a Portlligat (Lahuerta 1996, Granell 1996).

Nel 1930 l’artista aveva acquistato una cabina da una donna di Cadaqués, di nome Lydia (che si dice fosse stata di ispirazione per *La ben plantada* di Eugenio d’Ors), che aveva poi trasformato, con una fenêtre longueur in facciata e mobili in tubo d’acciaio. Durante gli anni ‘50, la proprietà crebbe in una serie di successive espansioni e acquisizioni per fungere da rifugio permanente dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti nel 1948 (un altro prodotto del piano Marshall?). Si erse così come modello per molte ristrutturazioni di architetti catalani “moderni”, che non sempre riconobbero il loro debito nei confronti del controverso artista.

Un tipo speciale di regionalismo quindi, che non è in contrasto con il concetto americano di “comfort”, incoraggiato nelle fiere e nelle mostre per così tanti anni. Villa Gloria (Domus 1961a), la casa che Harnden e Bombelli acquistano, ristrutturata tra il 1959 e il 1960, è uno dei primi esempi di un intervento che coinvolge una casa di pescatori di Cadaqués. Harnden e Bombelli preservano la struttura esistente costituita di spessi muri in pietra e nel rispetto dei materiali utilizzati dagli artigiani e costruttori di Cadaqués e delle aree circostanti: ardesia (con la sua materialità e il suo aspetto originale), intonaco sulle facciate (esaltando l’uso del bianco –imbiancando anche le pietre alla base delle facciate o all’interno delle case), le travi

Fig. 11
Villa Gloria, Cadaqués (Girona),
1959. Vista.
Fotografia: Pierre Berdoy,
AHCOAC.



Fig. 12
Casa Bombelli, Cadaqués (Girona),
1961. Vista.
Fotografia: Casali, AHCOAC.



**Fig. 13**

Casa Wyndham Goodden. Palafrugell (Girona), 1962. Vista.
Fotografia: Casali, AHCOAC.

di legno (talvolta con tronchi grossolanamente tagliati) e i ruvidi pavimenti in ceramica (dalla città di La Bisbal), ecc. Tuttavia, la distribuzione originale viene modificata: il soggiorno viene posto all'ultimo piano – in senso inverso rispetto alle case tradizionali dei pescatori – con ampie aperture, da pavimento a soffitto, per ammirare le viste sulla baia e sul paesaggio, di cui entrambe le famiglie poi godranno: nei primi anni, la casa infatti viene condivisa dalle famiglie di Harnden e Bombelli, che, durante le loro vacanze, fanno uso delle sei camere da letto e dei suoi cinque bagni (!).

La casa Staempfli (Domus 1961b), la casa Bombelli, la casa e lo studio per Mary Callery (Domus 1965c), la casa Fasquelle o la casa Apezteguía, tra le altre, tutte a Cadaqués, ma anche la casa Goodden a Mont-ras (Girona) (Sverbeyeff 1966, Domus 1965b), la casa dei Parson a Benissa (Alicante) (Fortune 1967) – una versione pop, di sorta, del progetto americano binucleare ma basato sul “riurau” –, la casa per il duca di Cadaval a Estoril (Portogallo), la casa per il principe Metternich a Zacatena (Ciudad Real), costruita nel 1970, ... sono solo delle diverse versioni adattate per soddisfare gli squisiti clienti che le avevano commissionate, sia che si trattasse di un artista riconosciuto, di un ex direttore del MoMA di New York o di un aristocratico europeo.

L'architettura per l'élite, proprio come l'architettura per l'uomo spagnolo che aspettava pazientemente il suo turno per visitare un padiglione espositivo era, in ogni caso, architettura moderna e architettura americana. Travestiti da “regionali”, artificialmente convenzionali e con il semplice obiettivo di passare inosservate, queste case, tuttavia, sono anche mostre: c'è un senso di comfort esasperato, spazi aperti e spaziosi che organizzano la distribuzione della casa nel suo insieme, e mobili fotogenici, proprio

Fig. 14

Casa Ethel De Croisset, El Alhaurín de la Torre (Málaga), 1959. Vista.

Fotografia: Casali, AHCOAC.

**Fig. 15**

Casa Bordeaux-Groult, Cadaqués (Girona), 1961. Vista.

Fotografia: Casali, AHCOAC.

come la “casa senza frontiere” che aveva lo scopo di aiutare a costruire un futuro migliore ... L’apparente contraddizione tra il vernacolo e il moderno si risolve con una naturalezza che forse può essere solo percepita nell’esperienza diretta di un visita di persona. Al centro di questi spazi veramente “democratici” ci sono i caminetti in metallo appositamente progettati dagli architetti²¹, a metà strada tra pezzi da esposizione e sculture – che forse significa stessa cosa? – affiancati da opere d’arte contemporanea appese alle pareti come promesse di arricchimento personale ... L’architettura è, in questo senso, il veicolo di un’ideologia espressa alle fiere internazionali nelle riproduzioni di case personalizzate, o in particolari case abitate da una parata di personaggi internazionali, la cui discrezione influì indubbiamente sulla limitata visibilità del lavoro di Harnden, riservato a specialisti, “iniziati” e “intenditori” ... In flanella grigia e con un tocco diplomatico, o in espadrillas e una camicia sbottonata, davanti a un vasto pubblico o in piccoli circoli eleganti, per più di 20 anni, nell’affascinante Europa della

metà del XX secolo, Harnden e Bombelli esibiscono l'Architettura (Americana?) dal vivo e di persona: vivere, vivere, vivere ... non è solo per i salotti. Come aggettivo è anche «l'atto, lo stato o la condizione di essere vivi» (Morris 1969, p. 764), un atteggiamento che merita indubbiamente di essere recuperato, mezzo secolo dopo, in modo che la storia, nell'interesse della vita, possa non solo essere di insegnamento, ma essere anche responsabile nello «stimolare ora [le nostre] attività» (Nietzsche 1995).

Note

¹ “Questa ricerca è stata possibile grazie al supporto dello Spanish Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2017-85205-P (MINECO/AIE/FEDER, UE), e del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)”.

² “Note biografiche”, AHCOAC HB C 1837 / 172.

³ File Unit: Electronic Army Serial Number Merged File, ca.1938-1946 (Enlistment Records), Army Serial number: 32981246.

⁴ Intervista di Julio Garnica e Albert Fuster con Lanfranco Bombelli, Cadaqués, 22.04.2007.

⁵ Austria, Belgio, Danimarca, Francia, Germania Occidentale, Gran Bretagna, Grecia, Irlanda, Islanda, Italia, Lussemburgo, Olanda, Portogallo, Norvegia, Svezia, Svizzera and Turchia.

⁶ Un padiglione introduttivo era situato in uno dei rimorchi, negli altri due padiglioni erano contenuti gli argomenti specifici della mostra della NATO, infine un rimorchio era dotato da una serie di telefoni in cui i visitatori potevano ascoltare le voci registrate di personalità famose che davano spiegazioni e risolvevano qualsiasi dubbio.

⁷ Il treno comprendeva sette carrozze: quattro di esse contenevano la mostra principale, un'altra era utilizzata come cinema, e la sesta conteneva attrezzature e impianti. L'ultima carrozza era destinata al personale del treno.

⁸ I veicoli erano trasformabili in una sala espositiva, dotati di totale apertura dei lati, una doppia scala, per un migliore accesso e una serie di lucernari nel tetto per fornire un'illuminazione naturale.

⁹ Gli architetti: L. Bombelli (Italian), R. Browning (English), A. Hadjopoulos (Greek) and P. Yates (English), as well as the other designers and artists: B. Pfriem (American), R. Pontabry (French), P. Boucher (French), A. Le Houerf (French), E. Scheidegger (Swiss), R. Strub (Swiss) and W. Goetz (English).

¹⁰ “Department of Commerce. European Trade Fair Program. 19 julio 1955”. AHCOAC HB.

¹¹ Lettera di P. Harnden a L. Bombelli, Washington, 27.10.1955, AHCOAC HB 169.

¹² Comunicato stampa e poster distribuiti in occasione dell'inaugurazione dell'ufficio nel febbraio 1956, AHCOAC HB.

¹³ Lettera di John Davis Lodge a P. Harnden, Madrid, 4.06.1956, AHCOAC HB C 1787/1.

¹⁴ “United States Department of Agriculture, Foreign Agricultural Services, European Trade Fair Contract”, 4.01.1957, AHCOAC HB C 1801/26.

¹⁵ Una strana associazione professionale. La corrispondenza tra Harnden e Bombelli nel 1957, 1958 e persino nel 1959 contiene un buon numero di brani dedicati a difficoltà, incomprensioni e discussioni tra Harnden e Rudofsky sull'organizzazione della mostra. AHCOAC HB 169.

¹⁶ Date le molte difficoltà dell'incarico, alla fine della mostra, i curatori hanno ringraziato Harnden per la sua professionalità e la sua pazienza. Lettera di James S. Plaut a P. Harnden, Washington, 9.05.1958. AHCOAC HB C 137.

¹⁷ Sulla base delle tabelle degli stipendi dell'ufficio di Harnden, sappiamo che nel 1957 il team era composto da ben 37 collaboratori, tra architetti, designer, personale amministrativo, etc. AHCOAC HB.

¹⁸ Sulla base delle tabelle degli stipendi dell'ufficio di Harnden, sappiamo che nel 1957 il team era composto da ben 37 collaboratori, tra architetti, designer, personale amministrativo, etc. AHCOAC HB.

¹⁹ Basti pensare che nel numero 384 del 1961 della rivista Domus si raggruppano i progetti di P. Harnden Associates, F. Correa e A. Milà e J.A. Coderch con il titolo

“A Cadaqués”. Nel commento di Ignasi Solà-Morales, parlando di Cadaqués, dice: «Ernst, Hamilton, Duchamp, Max Bill, insieme a Coderch, Terradas, Correa e Milà, o Peter Harnden, sono arrivati tutti insieme in questo isolato minerale, dal paesaggio severo, in una inarrestabile fuga da un mondo urbano da cui si erano allontanati. Ed è stato solo dopo un periodo, una deviazione, che sono tornati in quel mondo con il tentativo di nuova socievolezza attraverso l’architettura». SOLÀ-MORALES I., “José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea,” in: Autori Vari (1989) – *J.A.Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Gustavo Gili, Barcelona, 6-7. In: AA.VV. (1989) – *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Gustavo Gili, Barcellona. Sebbene non sembri, gli incontri cosmopoliti tenuti a Cadaqués nel 1960 (ad eccezione del codice di abbigliamento) erano meno cittadini di quelli che si sono svolti, con gli stessi partecipanti, a Parigi, Londra, Madrid o New York. Nemmeno Ava Gardner lo era per le riprese a Tossa de Mar. Vedi: ORDÓÑEZ M. (2004) - *Beberse la vida: Ava Gardner en España*. Santillana, Madrid.

²⁰ AHCOAC HB 19.

²¹ Come il camino della casa di Harnden a Orgeval, che J.A. Coderch, in una visita nei primi anni ‘50, sicuramente osservò con particolare attenzione. Vedi: MARTIN M. (2003).127.

Bibliografia

- “Consul divorced” (1929) - Nevada State Journal, 7.08.1929, 1.
- “Mrs Harnden dies abroad” (1937) - Oakland Tribune, 21.08.1937, 18.
- “Group Studio” (1943) - Architectural Forum (February), 56-57.
- “Foreign Assistance Act of 1948” (1948) - 80th Congress, 20 Session, Chapter 169, April 3, 1948.
- “Propaganda for West Europe” (1952a) - The Times, 30.12.1952.
- “Floating Exhibition” (1952b) - Art d’aujourd’hui.
- “Four mobile exhibitions” (1953) - The Architectural Review (April), 216-225.
- “Nuestros arquitectos en la XXIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona” (1955a) - Cuadernos de Arquitectura, 23, 73.
- “Conflict in the market place” (1955b) - *Interiors*.
- “Pabellón U.S.A. Arquitecto: Peter G. Harnden Associates” (1956) - Cuadernos de Arquitectura, 27, 18-23.
- “A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates” (1961a) - Domus, 384, (novembre), 27-34.
- “A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates” (1961b) - Domus, 384, (novembre), 35-41.
- “Una casa a Málaga” (1963a) - Domus, 385, (dicembre). 19-30.
- “Casa en Alhaurín. Málaga” (1963b) - Informes de la Construcción, 43-45.
- “Village house on a precipice” (1965a) - The Architectural Forum, (May), 28-31.
- “A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates” (1961a) - Domus, 384, (novembre), 27-34.
- “A Cadaqués, sul porto: Peter G. Harnden Associates” (1961b) - Domus, 384, (novembre), 35-41.
- “An Executive’s Castle in Spain” (1967) - Fortune, (April), 167-9.
- “Ancora a Cadaques” (1965c) - Domus, 422, (gennaio), 21-26.
- “Casa en Alhaurín. Málaga” (1963b) - Informes de la Construcción, 43-45.
- “Conflict in the market place” (1955b) - *Interiors*.
- “Consul divorced” (1929) - Nevada State Journal, 7.08.1929, 1.
- “Floating Exhibition” (1952b) - Art d’aujourd’hui.
- “Foreign Assistance Act of 1948 / Economic Cooperation Act of 1948” (1948) – 80th Congress, 20 Session, Chapter 169 / April 3, 1948.

- “Four mobile exhibitions” (1953) - *The Architectural Review* (April), 216-225.
- “Group Studio” (1943) - *Architectural Forum* (February), 56-57.
- “Harnden and Bombelli, architects” (1966) - *Arts-Architecture*, 75, 18-28.
- “La ‘casa senza frontiere’” (1954) - *Domus*, 298, (settembre), 20-23.
- “Mrs Harnden dies abroad” (1937) - *Oakland Tribune*, 21.08.1937, 18.
- “Nuestros arquitectos en la XXIII Feria Internacional de Muestras de Barcelona” (1955a) - *Cuadernos de Arquitectura*, 23, 73.
- “Pabellón U.S.A. Arquitecto: Petter G. Hazclen Associates” (1956) - *Cuadernos de Arquitectura*, 27, 18-23.
- “Peter Graham Harnden Dead; Architect and Designer Was 58” (1971)
The New York Times. 83. [online]
<<https://www.nytimes.com/1971/10/24/archives/peter-graham-harnden-dead-architect-and-designer-was-58.html>>
- “Propaganda for West Europe” (1952a) - *The Times*, 30.12.1952.
- “Una casa a Malaga” (1963a) - *Domus*, 385, (dicembre), 19-30.
- “Una casa per le vacanze sulla Costa Brava” (1965b) - *Domus*, 428, (luglio), 16-22.
- “Village house on a precipice” (1965a) - *The Architectural Forum*, (May), 28-31.
- AA.VV. (1996) - *Dalí Arquitectura*. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.
- AA.VV. (2003a) - *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*. COAC, Barcelona.
- AA.VV. (2003b) - *Architecture and the sciences: exchanging metaphors*. Princeton papers on Architecture, New York.
- AA.VV. (2014) - *DASH: Stijlkamers/Interiors on display*. NAI010 Uitgevers, Rotterdam.
- BLAKE P. (1996) - *No Place Like Utopia: Modern Architecture and the Company We Kept*. W.W. Norton&Company, INC, New York.
- CASTILLO G. (2005) - Domesticating the Cold War: Household consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany. In *Journal of Contemporary History*. Thousand Oaks, London, Vol. 40 (2), 261-288.
- DEVOS R. (2009) - “A cold war sketch: the visual antagonism of the USA vs. the USSR at Expo 58”. In *Revue belge de philologie et d’histoire*, 723-742.
- GIEDION S. (1948) - *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. Oxford University Press, New York.
- GRANELL E. (1996) - “En el ombligo de un mundo”. In AA.VV. (1996), 164-167.
- GREENBERG C. (1979) - *Arte y cultura*. Gustavo Gili, Barcelona.
- GUILBAUT S. (1983) - *How New York Stole the Idea of Modern Art*. The University of Chicago, Chicago.
- LAHUERTA J. J. (1996) - “Gaudí, Dalí: Las afinidades electivas”. In AA.VV. (1996), 50-59.
- MARSHALL G. (1947) - *Text of the Marshall Plan Speech*. State Department handout version from June 4, 1947.
- MARTÍN M. (2003) - “Entrevista de Miguel Martín a Lanfranco Bombelli”. In AA.VV. (2003), 119-121.
- MATVEJEVIC P. (1999) - *Mediterranean: A Cultural Landscape*. University of California Press, Oakland.
- MORRIS W. ed. (1969) - *The American Heritage Dictionary of the English Language*. American Heritage Publishing, New York.
- NIETZSCHE F. (1995) - “The Utility and Liability of History for Life”. In *Unfashionable Observations*. Stanford University Press, Stanford.
- PIZZA A. (2000) - “Raigambre y universalismo de un proyecto doméstico”. In ROVIRA J.M. & PIZZA A., *Coderch 1940-1964. En busca del hogar*. Col·legi Oficial d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
- PIZZA A. (2003) - “Dos extranjeros en la España de los años sesenta. El viaje de Harnden

- den y Bombelli desde París a Cadaqués”. In AA.Vv., *El Cadaqués de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli*. COAC, Barcelona.
- PIZZA A. (2003) - “Dos extranjeros en la España de los años sesenta”. In AA.Vv. (2003a), 17-30.
- PLA J. (1985) - *Cadaqués*. Destino, Barcelona, 8.
- ROSSI U. (2015) - “Per gli occhi e la mente. La teoria espositiva di Bernard Rudofsky”. In AIS/Design Storia e Ricerche, [e-journal] 6.
- ROVIRA J. M. (2000) - *José Luis Sert, 1901-1983*. Electa, Milano.
- ROVIRA J. M. (2005) - *Sert. 1928-1979. Obra completa. Medio siglo de arquitectura*. Fund Joan Miró, Barcelona.
- SAUNDERS F. S. (2001) - *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. The New Press, New York.
- SCOTT F. (2003) - “Encounters with the face of America”. In AA.Vv., *Architecture and the sciences: exchanging metaphors*. Princeton papers on Architecture, New York.
- STEGEE P. (2008) - *Black market, cold war. Every day in Berlin, 1946-49*. Cambridge University Press, Boston.
- SVERBEYEFF E. (1966) - “On the Costa Brava”. In House Beautiful.
- TEERDS H. (2014) - “Lebensraum”. In AA.Vv. (2014).
- VASSILTCHIKOV M. (1987) - *Berlin Diaries, 1940-1945*. Vintage Books, New York.

Julio Garnica González-Bárcena (Valencia, 1974) architetto, dal 2004 è professore associato presso il Dipartimento di Teoria e storia dell'architettura e delle tecniche di comunicazione ETSAB-UPC. Ha pubblicato diversi libri e scritto articoli sull'architettura spagnola del XX secolo su riviste nazionali e internazionali. È stato curatore di diverse mostre su architetti catalani della seconda metà del Ventesimo secolo (J.A. Coderch, F.J. Barba Corsini, R. Bofill) ed è stato docente di diversi corsi e programmi di architettura. Frequenta regolarmente conferenze e seminari internazionali dove si occupa di ricerca e critica storica in campi come il barocco romano e l'architettura moderna, la produzione architettonica durante la guerra fredda e sull'architettura turistica. Julio Garnica è stato nella redazione della rivista Papeles DC e gestisce la collezione Fragmentos. Colección de Historia y Crítica. È stato nominato dalla Fondazione Mies van der Rohe membro del Comitato tecnico del Do.co.mo.mo Ibérico. All'attività di insegnamento e ricerca, affianca quella professionale, che ha ricevuto speciali riconoscimenti.

Ray Bromley
Edward Durell Stone.
Dallo Stile Internazionale allo stile personale*

* Traduzione di Ugo Rossi e Elena Chiarelli

Abstract

Edward Durell Stone (1902-1978) fu un architetto che sviluppò, durante la fase centrale della sua carriera, tra il 1954 e il 1966, uno stile personale¹, rappresentativo di un “nuovo romanticismo”. La fama internazionale di ED Stone è principalmente dovuta al suo progetto per il Padiglione USA, alla Fiera mondiale di Bruxelles del 1958, ma purtroppo, i suoi migliori progetti sono diversamente disseminati per il mondo e nessuna opera significativa è a New York, dove aveva sede il suo studio d’architettura. La sua attuale assenza di notorietà è parzialmente dovuta dal suo carattere eccentrico e dal suo personalissimo stile, ma soprattutto è causata dal passaggio da una cifra stilistica riconoscibile e personale, all’anonimato della grande azienda di progettazione, soprattutto dall’abbandono dei principi del suo personale stile, dopo il naufragio del suo secondo matrimonio.

Parole Chiave

Modernismo — New Romanticism — Signature Style

Edward Durell Stone (EDS, 1902-1978) fu architetto modernista e post-modernista americano, che studiò arte e architettura presso l’Università dell’Arkansas, ad Harvard e al MIT, ma che non completò mai i suoi studi, non conseguendo alcuna laurea. Il più alto grado dei suoi studi è rappresentato dalla Rotch Fellowship, conseguita nel 1927-1929, che gli permise di visitare l’Europa. Qui egli si dedicò principalmente alla visita dei paesi del Mediterraneo disegnando principalmente architetture storiche. I suoi disegni dei viaggi europei per la Rotch Fellowship riflettono l’apprezzamento delle tradizioni Beaux Arts, ma anche un crescente interesse per l’architettura modernista e per gli ideali funzionalisti. Nato e cresciuto a Fayetteville, in Arkansas, dal 1929 in poi visse a New York City.

La carriera di Stone si sviluppa in tre fasi che coincidono pressapoco con i suoi tre matrimoni. Nei suoi primi anni di carriera, prima del 1954, egli aderì prima ai modelli Art Déco e successivamente allo Stile Internazionale. Stone progettò alcune case suburbane in stile internazionale per clienti facoltosi, le più note sono le case *Richard Mandel* e *Conger Goodyear*, in questo periodo progettò inoltre alcune case moderniste che comprendevano anche materiali vernacolari come legno e pietra, ad esempio la casa *Seymour Kimmel* (Ricciotti 1988). Collaborò alla progettazione di grandi opere come il *Museum of Modern Art*² e l’interno della *Radio City Music Hall* di New York, il *Fine Arts Center* presso l’Università dell’Arkansas, l’*Hospital del Seguro Social* a Lima, in Perù e l’*Hotel El Panamá* a Panama. Fu un pioniere e talentuoso professionista dello stile internazionale negli Stati Uniti e apportò alcune significative innovazioni nello sviluppo di idee per alloggi a basso prezzo, creando nuovi layout distributivi per case e alberghi turistici che riducevano al minimo i corridoi interni e inse-

rivano materiali “vernacolari” nella progettazione residenziale modernista. Stone ha inoltre dimostrato un grande interesse per l'*interior design* e la decorazione, e ha progettato alcuni sontuosi interni per i suoi progetti di hotel e teatri, in particolare al *Waldorf-Astoria Hotel* e al *Radio City Music Hall* di New York. Questi progetti avrebbero potuto costituire la base per una carriera promettente, ma il suo lavoro e la sua reputazione furono influenzati negativamente da problemi finanziari, da problemi di alcolismo e dalla rottura del suo primo matrimonio. In origine incontrò la sua prima moglie, Orlean Vandiver, in Europa, durante la sua Rotch Fellowship, e si sposarono a New York nel 1930.

Sebbene nei primi anni '50 egli fosse intensamente impegnato in molti lavori, molti dei quali importanti, con il naufragio del primo matrimonio, la sua vita privata, professionale e finanziaria versavano in uno stato di incertezza, tanto che diversi potenziali clienti preferirono non affidare le commissioni a Stone per coinvolgere altri architetti più affidabili.

1. Il secondo matrimonio, verso uno stile personale: 1954-1966

La grande opportunità di Stone di trasformare la sua vita e la sua carriera arrivò nel 1954 quando ebbe l'affidamento per progettare la nuova Ambasciata americana in India. Un progetto derivato dalle sue precedenti opere e dalla sua reputazione, ma soprattutto dalla sua amicizia con il senatore William Fulbright dell'Arkansas. Stone e Fulbright erano cresciuti a Fayetteville, in Arkansas, e Fulbright era particolarmente interessato alla politica estera e diplomatica degli Stati Uniti. Nei primi anni '50, il Dipartimento di Stato decise di progettare ambasciate che riflettessero la storia e la cultura della nazione ospitante, e ciò rifletteva anche che gli Stati Uniti erano sì una superpotenza globale, ma soprattutto un faro di libertà e democrazia per “il mondo libero”. L'India era la nazione più popolata in quel “mondo libero” e un paese che, sotto la guida di Jawaharlal Nehru, era neutrale nei confronti della Guerra Fredda tra Stati Uniti e l'Unione Sovietica.

L'incarico per l'ambasciata Americana di Nuova Delhi coincise con un drammatico cambiamento nella vita privata di Stone: il matrimonio con Maria Torch. Una giovane, straordinariamente bella, che Stone aveva incontrato in un volo da New York a Parigi nel luglio del 1953, ventitré anni più giovane di Stone e divorziata. Maria lavorava come *Travel Editor* per la rivista *Fashion and Travel*. Nata in Ohio era la figlia di immigrati italiani e era affascinata dalle tradizioni artistiche e architettoniche mediterranee. Benché, sia Maria che Stone, provenissero da umili origini e dalla provincia, Maria incoraggiò Stone nell'utilizzo della decorazione, la monumentalità e la grandezza, ideale che aveva espresso nei suoi disegni architettonici della Rotch Fellowship fin dalla fine del 1920. Inoltre, sebbene Maria condividesse le simpatie di Stone per uno stile di vita dissoluto, lei lo persuase a smettere di bere e probabilmente contribuì a rafforzare le sue capacità imprenditoriali e a risolvere i suoi problemi finanziari. Dopo aver concluso il divorzio da Orlean Vandiver, Stone raggiunse tre obiettivi principali nel 1954: portare Maria con sé a Beirut per lavorare con un gruppo di architetti libanesi al progetto del *Phoenicia Hotel* che si affaccia sul Mediterraneo; Sposare Maria a Beirut e poi portarla in luna di miele in India, mentre lavorava alla progettazione dell'ambasciata USA. La luna di miele comprendeva visite del Mughal e a famosi siti intorno Delhi - il Forte Rosso, la Tomba di Humayun, Fatehpur Sikri, il Taj Mahal, e probabilmente anche il Forte di Agra e la tomba di I'timad-ud-Daulah, noto

Fig. 1

The Phoenicia Hotel, Beirut, progettato nel 1954, fu inaugurato nel 1961. La parte posteriore a sinistra dell'edificio (non progettata da Stone), fu incendiato durante la guerra civile libanese nel 1975.

Foto di Ray Bromley, 2004.



come il “baby Taj”.

Lo splendore dei luoghi visitati furono di ispirazione per adottare alcune caratteristiche architettoniche Mughal e alcuni principi morfologici di quei siti. La loro combinazione con le caratteristiche strutturali e decorative, che aveva già usato nelle sue opere precedenti, si svilupparono in uno “stile personale” che userà nell’ambasciata USA e nella maggior parte delle sue opere architettoniche tra il 1954 e il 1966, periodo che coincide con la durata del suo secondo matrimonio.

Ironia della sorte, le tradizioni Mughal non corrispondevano alla principale religione Indiana, l’induismo, o allo stato repubblicano e laico dell’India, o alle tradizioni cristiane americane. Piuttosto celebravano le monarchie musulmane, che avevano governato gran parte del subcontinente indiano prima del controllo britannico, sottolineando i collegamenti architettonici con il Medio Oriente e i paesi del Mediterraneo.

Lo Stile personale di Stone include molte caratteristiche del Medio Oriente e dell’architettura islamica Mughal, ma era un obiettivo altamente originale perché Stone voleva utilizzare cemento, acciaio e vetro nella costruzione degli edifici, riducendo drasticamente la pietra da taglio. I suoi migliori lavori erano pieni di inventiva e erano sensibili al luogo, considerando la luce naturale, i flussi d’aria, i bacini idrici e il paesaggio, per creare edifici straordinariamente idilliaci ed efficienti dal punto di vista energetico. Stone adottò le caratteristiche dell’architettura Mughal che attenuano il calore, il clima secco e il sole intenso di molte parti del Medio Oriente e dell’Asia meridionale, prestando particolare attenzione alla disposizione degli edifici in relazione al sole, ai venti dominanti, e alla creazione di giardini interni ed esterni. Così, i suoi “personali” edifici saranno caratterizzati da tetti piani a baldacchino, colonne, archi, porticati e doppi porticati, da pareti schermo, griglie, cupole, piscine, fontane, e una varietà di torri, alcune tonde e sottili come minareti, altre voluminose e quadrate.

Ulteriori decorazioni includevano grandi lampadari pendenti all’interno degli edifici o nei tetti a baldacchino esterni, grandi fioriere quadrate o circolari disposte su piattaforme all’aperto e in piazze. Il suo fascino per i grandi oggetti circolari, sia appesi al soffitto che adagiati su piattaforme di cemento, evocavano l’immagine di “dischi volante” - memorabili e di-



Fig. 2

Dutch Quad, uno di quattro complessi residenziali, quasi identici, presso la State University di New York ad Albany, vista da est; progettato nel 1961, inaugurato nel 1965. Photo, Ray Bromley, 2011.

vertenti per il pubblico, ma anatema per la maggior parte dei critici d'architettura. Le planimetrie di Stone erano simmetriche, a volte con elementi minori di asimmetria per effetto artistico, il suo paesaggio preferito era di tipo formale, in modo che la piena raffinatezza dei suoi progetti fosse visto da un aeroplano o guardando in basso su un modello in scala. Quando era possibile, Stone teneva i veicoli lontani dai suoi edifici, assicurandomi che il parcheggio fosse fuori dalla vista, e dietro a schermi o agli alberi dei giardini. Il suoi progetti erano maggiormente apprezzabili quando circondati da parchi ben curati, che sottolineavano l'integrazione con la natura. L'edificio dell'ambasciata di Nuova Delhi, noto come il *Chancery*, era rettangolare con un doppio tetto piano a sbalzo, con una muratura perimetrale traforata (griglie) per mitigare il caldo estivo e il freddo invernale. L'edificio aveva un atrio interno a copertura rettangolare con fontane e una piscina riflettente, in modo da creare un cortile con giardino e un sistema di condizionamento e umidificazione per l'intero complesso. Era un laboratorio per la sostenibilità degli edifici e l'efficienza energetica, progettato molto prima che tali concetti diventassero un luogo comune. Le sue colonne di ottone color oro e il grande logo sopra l'ingresso principale, comunicavano un senso di benvenuto e prosperità, il suono continuo delle fontane, sia all'interno che all'esterno, aumentavano il senso di tranquillità.

Il successo dell'*Ambasciata di New Delhi*, inaugurata nel 1959, si basava sulle lodi che Frank Lloyd Wright aveva espresso sul progetto e sulle recensioni favorevoli di *Architectural Forum*³, e di altre riviste.

Stone ebbe un rapporto amichevole con Wright, che è stato senza dubbio l'architetto più famoso d'America. Fu Wright a soprannominare l'*Ambasciata di New Delhi* "il Taj Maria" a causa del significato assunto fin della

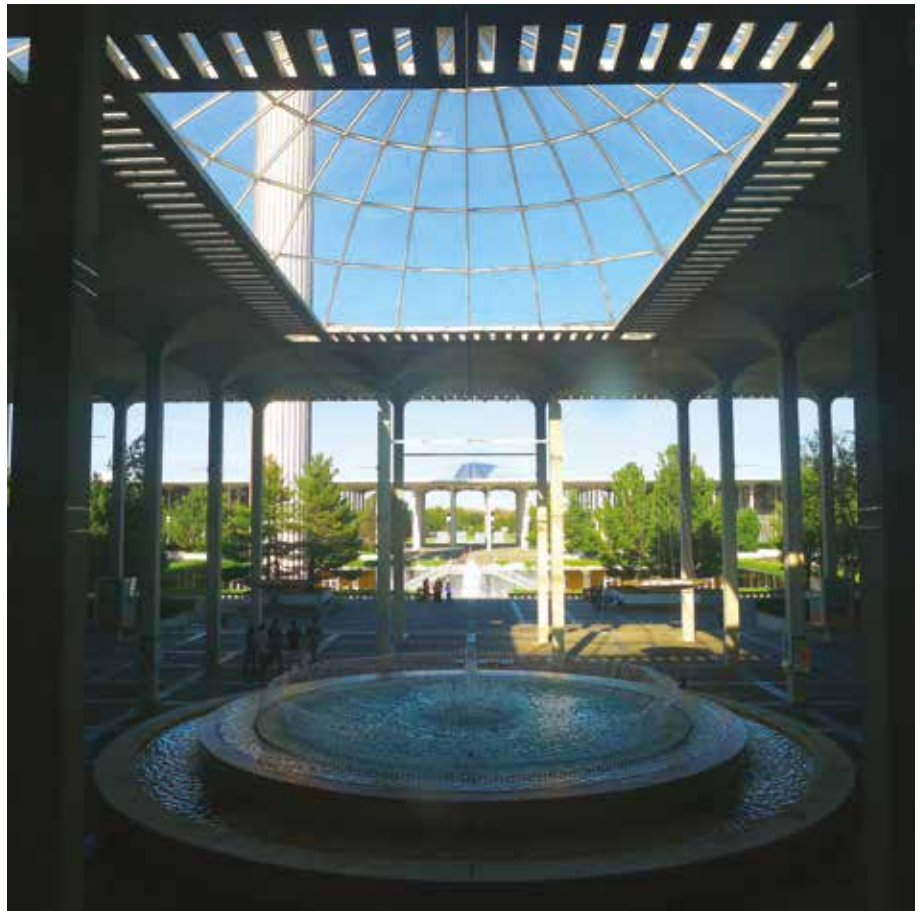


Fig. 3

Vista verso nord del Campus Center at the State University of New York, Albany. Emblematica dimostrazione delle caratteristiche del design di Stone. Il campus è stato ufficialmente inaugurato nel 1967.

Foto, Ray Bromley 2011.

luna di miele di Stone e Maria e dell'importante ruolo che Maria ebbe negli affari e nella reputazione di Stone tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60.

Maria aveva un eccezionale talento promozionale e le pubbliche relazioni e partecipava a tutto ciò in cui il marito era coinvolto come *Edward Durell Stone Inc.*, insistendo, per esempio, sull'uso del suo nome completo in tutti gli annunci pubblici e contribuendo sia al disuso dell'utilizzo del suo nome colloquiale "Ed", che dei nomi dei suoi assistenti e associati.

In seguito al progetto per l'ambasciata USA di New Delhi, Stone ricevette altre commesse. Iniziò a lavorare allo *Stanford Medical Center* nel 1954, al padiglione degli Stati Uniti per la *World's Fair* di Bruxelles del 1956, al *National Center for the Performing Arts* (ora John F. Kennedy Center) a Washington DC nel 1958, e alla *State University* di New York nel campus di Albany nel 1960. Nel 1958 Stone era nella copertina del *Time* di marzo e il Padiglione di Bruxelles fu un grande successo internazionale. La sua amicizia con il senatore Fulbright fu rafforzata, e il governatore dello Stato di New York Nelson Rockefeller, un amante dell'architettura moderna, approvò la sua selezione per progettare il campus di Albany.

Anche se il padiglione della Fiera di Bruxelles era temporaneo, progettato per durare solo per l'estate del 1958, sia per l'architettura che per i contenuti, il padiglione degli Stati Uniti, impressionò positivamente milioni di visitatori. Il padiglione era di forma circolare, con all'esterno uno schermo metallico forato che circondava l'edificio, con due edifici circolari collegati come piccoli e grandi teatri e con un tetto traslucido. Sia all'interno che all'esterno del padiglione c'erano fontane e una piscina riflettente, le mostre e le attività per i visitatori sottolineavano il consumismo e l'intrattenimento. Ogni aspetto del progetto di Stone contrastava nettamente con



Fig. 4

Fontana dell'interno del, Community Hospital del Monterey Peninsula (CHOMP), Monterey, California; Progettato nel 1960 fu inaugurato nel 1962. Photo, Ray Bromley, 2012.

il vasto e austero padiglione URSS, simile a una scatola, incentrato sulla scienza. L'Unione Sovietica aveva lanciato lo Sputnik⁴, ma il padiglione dell'America, la terra di Disney, Hollywood e del fast food, fu sicuramente il più divertente!

Mentre lavorava per il campus di Albany, Stone fu chiamata dal governo del Pakistan a progettare alcuni degli edifici più importanti per Islamabad, la nuova capitale, includendo il complesso del governo, il *Presidential Palace* e la *Moschea*, la nuova università ora nota come *Quaid-i-Azam* e l'*Istituto pakistano di scienza e tecnologia nucleare*. Stone ricevette molte importanti commissioni per Islamabad, più di qualsiasi altro architetto, riflettendo il suo status di architetto modernista di fama mondiale, che capì i principi della progettazione e pianificazione islamici e propri del luogo. Come altri esempi significativi nel mondo islamico, si possono citare il *Complesso governativo per Lahore*, la *Moschea di Karachi*, l'*Aeroporto di Jeddah* in Arabia Saudita e l'*International College* di Beirut.

2. Dal crescente successo, alla perdita della “Grazia”

Tra il 1957 e il 1964, l'impegno professionale di Stone crebbe: da pochi contratti e collaborazioni temporanee a una società in piena regola, la *Edward Durell Stone and Associates Inc.*, con uffici a New York e in California e con oltre duecento dipendenti. La sede Californiana divenne un distaccamento della *Edward Durell Stone Inc.*, con uffici a Palo Alto e a Los Angeles. Maria Stone fu attiva nella promozione aziendale fino al 1964, quando presentò la richiesta di divorzio che le fu concesso nel 1966, dopo una lunga e acerrima disputa pubblica con il marito (Stone 2011, pp. 245-251).

Durante il matrimonio con Maria, lo stile di Stone divenne un “marchio”, qualcosa che può essere applicato per scopi diversi e in luoghi diversi, con diversi livelli di costo e dimensioni, variando la scelta di componenti standard e adattandoli alle necessità del cliente. I principali progetti erano quadrati, rettangolari, circolari o ovali, collegati tra loro da tetti a baldacchino e organizzati in complessi di edifici incorniciati attorno a quadrangoli. A mano a mano che la società cresceva a dismisura, i progetti potevano essere sviluppati da personale junior, con il minimo coinvolgimento di Stone.

**Fig. 5**

Beckman Auditorium e California Institute of Technology, Pasadena, progettato nel 1960 inaugurato nel 1964.
Photo, Ray Bromley, 2012.

Il marchio di fabbrica della *Edward Durell Stone and Associates Inc.* facilitò la crescita della società, ma il suo uso portò alcuni critici a definirlo un cliché, “una scenografia” kitsch. La qualità del lavoro della *Edward Durell Stone and Associates Inc.* diminuì per il grande numero di progetti, per il minore entusiasmo e immaginazione in fase di progettazione e infine a causa dei clienti, sempre più orientati al contenimento del budget nella progettazione. Nel campus di Albany, ad esempio, l’austerità del settore pubblico e il superamento dei costi di costruzione portarono a drastici tagli nella decorazione degli interni, nel paesaggio, nella segnaletica e all’assenza di opere d’arte sia all’interno che all’aperto. I limiti del budget intensificavano i sentimenti di isolamento istituzionale e scoraggiavano gli estranei dal visitare il campus. Il governatore Nelson Rockefeller aveva cercato qualcosa di grandioso e monumentale, ma lo Stato di New York dovette minimizzare la spesa pubblica. Il risultato fu quello di costruire un guscio enorme, spettacolare da una vista aerea, ma povero, monotono e difficile da percorrere.

Una lunga successione di amministratori e di progetti cercarono, con un certo successo, di migliorare il campus da quando è stato formalmente aperto nel 1967, ma generazioni di visitatori continuarono a esprimere le stesse critiche su quanto fosse difficile orientarsi nel campus e su quanto gli interni degli edifici fossero insignificanti.

Negli anni ‘70, la struttura del Padiglione USA di Bruxelles era un lontano ricordo, Islamabad e altri siti in Pakistan avevano relativamente pochi visitatori e l’ambasciata USA a Delhi era nascosta alla vista dalla costruzione di alte mura e strutture di sicurezza per proteggersi dagli attentati. Il più famoso edificio di stile Stone è diventato e rimane il *John F. Kennedy Center for the Performing Arts* di Washington D.C., completato nel 1971. Il nome di Kennedy fu dato al centro dopo il suo attentato. Il progetto realizzato

Fig. 6

L'Aon Center, di Chicago, completato nel 1974 e precedentemente noto come Standard Oil Building con i suoi 83 piani per 346 metri di altezza, fu l'edificio rivestito in marmo il più alto del mondo, fino a quando non si è reso necessario rivestirlo in granito nel 1990-92. Foto, Ray Bromley, 2004.



fu molto meno elegante ed eccitante di quanto Stone aveva inizialmente proposto. La sua originale proposta consisteva in un edificio ovale, ma che, in fase di realizzazione, fu ridotta a un rettangolo per risparmiare, inoltre molte altre modifiche furono effettuate per rispettare i limiti di budget e soddisfare diversi gruppi di interesse. Il sito in cui sorgeva il progetto era angusto, pertanto non c'era un'ampia area esterna per enfatizzare il suo significato e creare viste memorabili. Sebbene l'edificio sia noto per l'eccellente acustica degli auditorium, molti critici criticarono le decorazioni degli interni, considerandola eccessivamente grandiosa e discordante con l'architettura dell'edificio.

Oltre il centro J.F.K., gli edifici più caratteristici di Stone sono diversamente disseminati: Delhi, Islamabad, California, Arkansas, Chicago e varie parti del Nord-Est degli Stati Uniti. Alcuni degli esempi più incredibili sono relativamente piccoli e lontani dalle grandi città, come la *Unity Church* di Schenectady, nello stato di New York, il *Community Hospital of the Monterey Peninsula* in California, il *Museo de Arte* a Ponce in Porto Rico, l'*Auditorium Beckman* al California Institute of Technology di Pasadena e allo *Stanford Medical Center*. Altre opere interessanti e idiosincratiche si trovano in luoghi poco visitati, come ad esempio il *Pine Bluff Civic Center* in Arkansas, il governo statale e lo *State Government and Civic Center*, nel Kentucky, lo *Stuhr Museum of the Prairie Pioneer* a Grand Island nel Nebraska.

Negli anni '70 era evidente che al curriculum di Stone mancasse un edificio di suo marchio a New York City. Il suo contributo alla città, dopo il 1954, fu di pochi edifici modesti, eccentrici o monotoni. Dal punto di vista degli edifici considerati eccentrici due progetti furono pesantemente criticati: l'edificio che aveva costruito nella Sessantaquattresima strada, l'edificio in arenaria nella Upper East Side dove Stone viveva con Maria; e, la *Huntington Hartford Gallery of Modern Art* nella Columbus Circle, soprannominata "l'edificio lecca-lecca" per la sua strana decorazione esterna attorno alla base. La *Hartford Gallery of Modern Art* al Columbus Circle, inaugurata nel 1964, suscitò una grande controversia alla fine degli anni '90, quando i proprietari decisero di rilanciarlo come *Museum of Arts and Design* e venne riprogettato da Brad Cloepfil of Allied Works Architecture. La trasformazione fu approvata e completata nel 2008 con grande costernazione di molti storici dell'architettura che volevano conservare l'opera di Stone (Hunting 2013, p. 148). Sul lato cieco c'era il primo grattacielo di Stone, il *General Motors Building*, di 50 piani nella 555 della fifth Avenue, inaugurato nel 1968. Aveva una straordinaria posizione strategica e splendidi panorami da Central Park, e nel 2009 fu venduto per 2,9 miliardi di dollari, rendendolo l'edificio per uffici più costoso degli Stati Uniti.

Stone scherzava sul fatto che "Ogni tassista di New York ti direbbe che è il suo edificio preferito", forse riconoscendo che la sua architettura attrae e ha più popolarità presso il pubblico "comune" piuttosto che quello dei critici e degli addetti ai lavori (Hunting 2013, p. 141).

3. Comprendere lo "stile personale" di EDS

Lo stile di Stone è stato variamente definito come Modernismo decorativo, Postmodernismo, New Romanticism e Populismo architettonico. Evidentemente Stone era un modernista che cercava di trasformare in qualche modo il modernismo. Aveva un forte interesse per l'interior design, ed era ansioso di trovare modi per decorare gli esterni e gli interni delle sue opere architettoniche. Era affascinato dagli effetti della luce solare sugli interni,

sia attraverso i soffitti e le pareti, che attraverso forature sul tetto, mattoni di vetro, pareti traforate o di rete come alternativa o complemento per le finestre. Stone fece un uso fantasioso di scale, aree sotterranee, fontane e piscine per aggiungere varietà e interesse alle aree esterne e interne. Così, ha decorato la sua architettura, e potrebbe essere considerato per questo come uno dei primi pionieri delle idee post-moderniste. Cercò di complicare la nuda semplicità del modernismo di stile internazionale e evitò ogni accenno di “brutalismo”, la forma più cruda del modernismo. Il brutalismo era spesso paragonato alla rudezza, il modernismo decorativo di Stone sembrava “romantico”, con un tocco amorevole, leggero e persino “femminile”.

Per diversi anni, dopo la *World's Fair di Bruxelles* del 1958, ritratto sulla copertina di Time, l'architettura di Stone e la sua persona attirarono l'attenzione e fu molto apprezzata dal pubblico. Verso la metà degli anni '60 tuttavia, i critici lo descrissero come “populista”, sottointendendo in qualche modo che la sua architettura mancava di purezza. Fu accusato di tradire la purezza del modernismo e di soddisfare gli interessi del pubblico, piuttosto che i gusti degli esperti. Molti di questi esperti hanno iniziato a criticare Stone per il suo frequente uso di elementi decorativi considerati ingannevoli, adottati più per affascinare le masse piuttosto che le élites istruite.

Durante la carriera di Stone, sono stati pubblicati solo due libri sulla sua architettura, *Edward Durell Stone: The Evolution of an Architect*, nel 1962 e *Edward Durell Stone: Architecture Recent e Future*, nel 1967. In entrambi i casi Stone è stato l'autore nominale, anche se la maggior parte dei contenuti consisteva in fotografie di modelli, schizzi di progetto e impressioni di artisti, su come sarebbero stati gli edifici. Alcuni erano progetti realizzati, ma la maggior parte erano progetti in preparazione o in costruzione, e altri che non sarebbero mai stati costruiti. Il libro del 1962 (Stone 1962) conteneva alcuni testi interessanti sulla carriera e le idee di Stone, il libro del 1967 (Stone 1967) era poco più di un gigantesco album di fotografie. La maggior parte del lavoro internazionale di Stone e tutti i suoi progetti dopo il 1966 sono superficialmente documentati, senza alcuna significativa spiegazione di Stone stesso. Più di 40 anni sono passati prima che venissero pubblicati altri due libri, che sono anche i primi libri che considerano seriamente la vita e il lavoro di Stone, in una prospettiva più ampia (Stone 2011, Hunting 2013).

Stone era un professionista piuttosto che un teorico, i suoi legami con le scuole di architettura e con i critici erano piuttosto insignificanti. Sebbene avesse tenuto dei corsi per diversi anni presso la New York University, prima della seconda guerra mondiale, e a Yale per alcuni anni dopo la seconda guerra mondiale, le sue origini relativamente umili, la sua mancanza di diplomi conseguiti e di scritti sulla storia architettonica, stili o teoria, limitava il suo fascino nel mondo accademico. Mentre il suo album di progetti cresceva in maniera evidente, durante gli anni '60, con il passaggio dalle piccole collaborazioni e da un gruppo di lavori di piccole dimensioni, l'originalità del suo lavoro diminuì quando si trasformò in un'importante azienda, con la maggior parte del lavoro svolto da personale relativamente inesperto, così che la sua reputazione negli ambienti universitari e dei critici diminuirono rapidamente.

Stone era considerato un individualista, ma non il fondatore di una nuova scuola di architettura. Aveva molti dipendenti nella sua azienda, ma non era il leader di un nuovo movimento. Molti suoi colleghi hanno affermato

che Stone avesse assunto troppe commesse e che molti dei suoi progetti erano caratterizzati da luoghi insignificanti, con clienti difficili, barriere normative e budget inadeguati. Tali condizioni hanno portato, quasi inevitabilmente, a esiti insoddisfacenti, consumando la reputazione di bellezza, innovazione e sensibilità ambientale, che solitamente era associata ai suoi lavori migliori.

4. *Oltre Maria: Eclettismo e crisi*

Dopo il divorzio con Maria nel 1966, le società con sede a New York e in California gradatamente abbandonarono l'identità stilistica di Stone e produssero un insieme di progetti sempre più eclettici. Molti furono progettati dallo staff con scarso contributo di EDS e così il marchio e l'identità dello studio iniziarono a venir meno. Dal 1971 Stone ebbe problemi di salute. Si sposò di nuovo nel 1972, con Violet Campbell Moffat, e si ritirò formalmente dalla direzione delle sue società nel 1974, vendendo le sue azioni, conservando comunque il ruolo di consulente.

Gli ultimi progetti che gli sono stati attribuiti formalmente risalgono al 1973. Molte di queste ultime opere sembrano tradire la sua identità stilistica, esse non espletano alcuna alternativa o innovazione significativa.

Il miglior esempio dell'ultima fase della carriera di Stone potrebbe essere il progetto della *Pepsico World Headquarters* a Purchase, New York, del 1967 e l'*Eisenhower Medical Center* a Rancho Mirage, in California, progettato nel 1968. Entrambi esemplificano lo straordinario senso di tranquillità e armonia con la natura associata ad alcuni dei migliori progetti di campus e ospedali di Stone. Il *Pepsico Headquarters* è un elegante complesso di uffici, semplice e altamente flessibile, circondato da un bellissimo parco e da un giardino con sculture. Nessuna auto è visibile dagli edifici e le pareti mobili hanno facilitato molti interventi di ridimensionamento e riorganizzazione aziendale. L'*Eisenhower Medical Center* segue alcuni dei principi dell'ospedale costruito sulla penisola di Monterey, progettato nel 1959 e sicuramente è una delle strutture mediche più quiete e belle che siano mai state create.

Nel complesso, tuttavia, la maggior parte della produzione di Stone dal 1967 al 1973 era eclettica e ripetitiva. La maggior parte degli ultimi progetti erano uffici corporativi, banche, grandi magazzini e piccoli edifici pubblici, che non avevano interesse, se non locale.

Un'eccezione fu il *Fort Worth City Hall* in Texas, del 1968. In parte progettato da un architetto locale, l'edificio tradiva lo stile dell'interno, progettato da Stone, con un esterno in stile brutalista. Molto più problematici e storicamente significativi furono i grandi progetti di grattacieli che seguirono il *General Motors Building* di Manhattan. Due erano davvero massicci: l'*Oil Standard of Indiana Building* di 83 piani, alto 346 metri, nel centro di Chicago, progettato nel 1970, completato nel 1973 e ora noto come *Aon Center*; e il *First Canadian Place Tower* di 72 piani, alto 298 metri posto nel centro di Toronto, progettato nel 1971 e completato nel 1975. In entrambi i casi la Edward Durell Stone Associates ha collaborato con altri studi per la progettazione di eleganti grattacieli in marmo, ma alcuni anni dopo il completamento degli edifici dovettero essere rivestiti in un altro materiale perché le lastre stavano cadendo.

Il ri-rivestimento costò ai proprietari tanto quanto avevano originariamente pagato per gli edifici e provocato un contenzioso che portò alla liquidazione della Edward Durell Stone Associates parecchi anni dopo la morte di Stone. Entrambe le torri erano da record: i più alti edifici rivestiti di marmo

del mondo, con lo *Standard Oil*, che per un breve periodo fu il quarto grattacielo più alto del mondo prima che altri venissero costruiti successivamente, ma comunque, è tuttora il grattacielo più alto del Canada.

Architettonicamente, tuttavia, nessuno dei due grattacieli ha ricevuto elogi, quello canadese è spesso criticato come ripetitivo e non contribuisce quasi per nulla allo skyline di Toronto.

Un'altra torre di Stone, la *Executive Office Building* di 22 piani nel complesso statale del *Campidoglio della Florida* a Tallahassee è stata progettata all'inizio degli anni '70, come una costruzione fallica che domina lo skyline di una piccola città. Con le sue camere legislative a cupola su entrambi i lati, schiaccia e oscura l'adiacente storico edificio dell'*Old State Capitol*. Il progetto originale era quello di demolire il vecchio Campidoglio, ma dopo una forte protesta, l'edificio storico fu restaurato come un'amata, delicata e dignitosa struttura con un gigantesco vicino. Il nuovo complesso del Campidoglio è generalmente considerato un pugno nell'occhio, tradendo tutti i principi di sensibilità contestuale e ambientale che hanno caratterizzato le migliori opere di Stone. Al momento della sua morte, nell'agosto del 1978, Stone stava gradualmente scomparendo dalla letteratura architettonica e dalla lista delle "star". Il suo lavoro sempre più viene condannato come stravagante, kitsch e populista, ripetitivo nello stile, nella distribuzione e negli elementi decorativi. Stone non apparteneva a nessuna "scuola di architettura" e non lasciò alcuna importante dichiarazione di teoria architettonica per illuminare studiosi e giovani praticanti. Sebbene ritirato nel 1974, la sua ditta californiana ha cessato le sue attività nel 1984 (Stone 2011, pp. 290-299), e la sua società di New York entrò in crisi per le cause legali per le lastre di marmo che cadevano dallo *Standard Oil Building* di Chicago e dal *First Canadian Place Tower*, che ebbero una tarda soluzione.

5. Un recente interessamento

Dopo più di tre decenni di relativa oscurità, due autori di New York hanno recentemente scritto importanti libri su Edward Durell Stone e la sua architettura: Benjamin Hicks Stone (2011), figlio di Edward e Maria, e architetto praticante, e da uno storico dell'architettura, Mary Anne Hunting (2013). Entrambi i libri forniscono una panoramica molto completa della vita e delle opere di Stone. Hicks Stone offre molti aneddoti personali sulla vita e il carattere del padre e dell'impatto che ebbe sul lavoro e l'immagine il matrimonio con Maria. Hicks Stone fornisce anche una lista completa di oltre 340 "grandi opere" che vanno dalle case singole ai complessi governativi, grandi ospedali, campus universitari, quartieri residenziali, e vari disegni e progetti completi (Stone 2011, pp. 321-325). Più della metà di queste "opere principali" sono state costruite o pubblicate, lasciando una cospicua eredità da rivalutare per i futuri storici e critici dell'architettura.

Il secondo matrimonio di Stone ha salvato la sua carriera ed è stato associato alle sue opere più famose e apprezzate, ma la crescita della sua società e del suo business lo hanno portato a progetti trascurati, all'utilizzo ripetitivo di elementi decorativi come dei cliché. I suoi progetti di grattacieli erano praticamente fallimentari, i suoi lavori migliori erano a livello del suolo e strettamente integrati con il paesaggio circostante. La sua separazione da Maria nel 1964 e il conseguente divorzio accentuarono i problemi della sua immagine e della sua società. Gran parte del lavoro svolto dalle sue imprese alla fine degli anni '60 e '70 era poco seguito, e poco documentato. Solo ora, con i libri di Hicks Stone e Mary Anne Hunting, disponiamo

di panoramiche che consentono un'indagine completa e una valutazione della sua carriera. Una piccola ventata di interesse per la vita, il lavoro e il pensiero di Stone, è il risultato di questi due recenti, eccellenti libri sulla sua architettura, ma per la maggior parte del pubblico del Ventunesimo secolo, Edward Durell Stone rimane un architetto poco conosciuto e difficile da definire.

Note

¹ Nel testo originale l'autore definisce lo stile di ED Stone come "Signature style," che in italiano avrebbe un significato simile a "stile autoreferenziale," ma, proprio per il senso che lo stesso Bromley ha dato all'opera di ED Stone nel saggio e per la personale scelta di Stone di "abbandonare" lo Stile Internazionale e di macchiarsi di "apostasia", – come racconta Tom Wolfe (1981) - *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus & Giroux, New York; [trad. it.]: *Maledetti Architetti* (Bompiani, Milano 1988) – si è ritenuto più idoneo tradurlo in "stile personale" [N.d.C.].

² Progettato con Philip Lippincott Goodwin [N.d.C.].

³ Architectural Forum (1959), "A new public architecture", (January). 84-89 [N.d.C.].

⁴ Lanciato in orbita il 4 ottobre del 1958, fu una delle maggiori attrazioni del padiglione URSS [N.d.C.].

Bibliografia

HUNTING, M.A. (2013) - *Edward Durell Stone: Modernism's Populist Architect*. W.W. Norton, New York.

RICCIOTTI D. (1988) - "Edward Durell Stone and the international style in America: Houses of the 1930s". In *American Art Journal*, 20 (3), 48-73.

STONE E.D. (1962) - *Edward Durell Stone: The Evolution of an Architect*. Horizon Press, New York.

STONE E.D. (1967) - *Edward Durell Stone: Recent and Future Architecture*. Horizon Press, New York.

STONE H. (2011) - *Edward Durell Stone: A Son's Untold Story of a Legendary Architect*. Rizzoli, New York.

Ray Bromley è parte della facoltà di Geografia e Pianificazione di Albany dal 1985 dove dal 2006 è vice rettore per l'istruzione internazionale. Nato e cresciuto in Inghilterra, ha conseguito la laurea e il dottorato presso l'Università di Cambridge con specializzazione in geografia sociale, sviluppo regionale e studi latino-americani. Prima di entrare a far parte della facoltà di Albany, ha insegnato pianificazione sociale e regionale per dieci anni presso la Swansea University in Galles, e ha lavorato per nove anni come ricercatore e consulente di pianificazione urbana in America Latina.

Bromley ha lavorato inoltre come consulente per progetti finanziati dalla Banca Mondiale, dalle Nazioni Unite, dall'UNICEF e dall'USAID, dal governo di Perù, Ecuador e Bolivia, e dallo Stato di New York e New York City. È stato Fulbright Fellow presso la National Engineering University in Perù nel 1997, è Visiting Professor in molte istituzioni di diversi paesi, tra cui il Bandung Institute of Technology, la Beirut Arab University e la London School of Economics.

Ugo Rossi
Bernard Rudofsky. 2+2=4

Abstract

L'architetto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988) tra gli anni '30 e '40 costruisce, prima in Italia e poi in Brasile, alcune case che la critica definisce tra le più belle costruzioni moderne in fatto di ville. Stabilitosi negli USA nel 1941, entra a far parte dell'organico del MoMA curando alcune celebri mostre tra cui *Architecture Without Architects*. In seguito, nel 1958 viene coinvolto dal governo americano nell'organizzazione delle Cultural Exhibitions alla Brussel's World Fair. Nonostante questi risultati prestigiosi, l'opera e il pensiero dell'architetto austriaco non sono contemplati nei testi di storia dell'architettura moderna. Scopo del saggio è illustrare le motivazioni di una condizione anomala che ha consegnato a un lungo oblio l'opera e il pensiero di Bernard Rudofsky.

Parole Chiave

Bernard Rudofsky — Eutopia — Critica dell'architettura

George Orwell nel 1948 pubblica *1984* (Orwell 1949). Ambientato in una utopia distopica, il romanzo ci conduce in un futuro prossimo, in una Londra lacerata da una guerra interminabile e ambigua, che tiene il continente europeo schiavo dell'incubo dell'organizzazione totale di una dittatura a regime poliziesco, «una proiezione nel futuro di un presente che conteneva lo stalinismo, e di un passato prossimo che aveva visto il fiorire del nazismo» (Huxley 1958). Lo scenario è quello di un conflitto perenne contro un nemico ignoto, i cui sviluppi sono trasmessi senza sosta grazie a tecnologie futuristiche al servizio del potere. Il protagonista, Winston Smith, è impiegato al *Ministero della Verità* e ha il compito di aggiornare continuamente – falsificare – avvenimenti, statistiche, dati, per non contraddire la propaganda adulterata del Partito: l'aumento della produzione, l'efficienza, il miglioramento della vita e del benessere, le vittorie belliche. Ma Winston è consapevole che il modo di vivere di quella società, dove paradossalmente *War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength*, risulta pur sempre e in ogni caso miserevole e che le informazioni, che lui stesso falsifica, sono pura invenzione, fantasie di propaganda, costituite di statistiche ripetute senza sosta da altoparlanti diffusi in ogni dove, che subissano la popolazione di dati inutili per soggiogarla. Ma le affermazioni del potere – del Partito – sono comunque sempre vere. Due più due non sempre fa quattro. Fa quattro solo se lo afferma il Partito!

Winston, contro ogni legge – anche se in questa dittatura dell'incertezza, leggi scritte non ce ne sono – sente la necessità di registrare in un diario la sua verità: «Libertà è la libertà di dire che due più due fa quattro. Garantito ciò, tutto il resto ne consegue naturalmente» (Orwell 1949).

Vi sono delle analogie con il periodo storico a cui facciamo riferimento

– gli anni compresi tra il primo e il secondo conflitto mondiale – e la situazione descritta da Orwell in *1984*. Gli avvenimenti dell'Europa di quegli anni sono infatti il riferimento da cui Orwell origina il romanzo. L'ascesa al potere dei nazionalismi, delle dittature e dei totalitarismi, in Russia, in Italia, in Germania e in Spagna, rappresentano lo scenario dell'imminente, inevitabile catastrofe atomica di Hiroshima e Nagasaki, che non determinerà solo il fallimento culturale dell'Occidente, ma anche e soprattutto il venir meno della promessa di felicità basata sullo sviluppo industriale, scientifico e tecnologico, che rappresenta il pilastro fondamentale dell'intera cultura occidentale. Come l'architetto austriaco Josef Frank, già nel 1914, scrive:

«Uno dei grandi eventi portati dalla guerra è stato la scoperta della macchina. Fino ad allora non era affatto chiaro, per quanto si apprezzassero questi strumenti per la produzione in serie, quale reale potere essi avessero, né era evidente il fatto che tutta la nostra scienza avesse anzitutto lo scopo di inventare macchine da guerra e che queste fossero i fondamenti della potenza europea, della nostra civiltà e della nostra cultura» (Frank 1931).

È proprio in questo contesto che si inseriscono gli scritti, i progetti, le pubblicazioni (d'ora in poi, l'opera) dell'architetto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988). La sua attività testimonia il disagio di coloro che avevano avvertito il pericolo della via intrapresa dalla civiltà Occidentale e Rudofsky, come il protagonista di *1984*, ha cercato di testimoniare la propria verità.

L'opera di Rudofsky è una critica alla cultura etnocentrica Occidentale (Rossi 2016). Egli esprime – molti anni prima che Peter Blake scrivesse il suo libro dedicato al fiasco dell'architettura moderna (Blake 1974) – il suo scetticismo non solo nei confronti della tecnica, della standardizzazione, dell'uniformità dell'architettura moderna, ma soprattutto della figura professionale e del ruolo dell'architetto, prevedendo i risultati che, a lungo termine, la civiltà e l'architettura moderna *mainstream* avrebbero prodotto. Proveniente da una famiglia di lingua tedesca di origine polacca, la Galizia, – a quel tempo appartenente all'Impero Austro-Ungarico – Rudofsky si forma presso la *Technische Hochschule* tra il 1923 e il 1929.

Egli risente dell'influenza culturale della Vienna *Fin de Siecle*. Una Vienna che conserva ancora il ruolo di centro culturale di ciò che fu un grande impero, capace di produrre un'architettura di avanguardia, “senza traumi”, rappresentata prima dalla *Wiener Werkstätte*, e dalla continuità storica dell'Ecclettismo, poi da Adolf Loos, Josef Frank, Oskar Strnad e Oskar Sobotka. A Vienna si coltiva una tradizione architettonica pluralista e poliglotta, come Rudofsky stesso testimonia:

«Il mio paese nativo [L'impero austro-ungarico] era un “pastiche” di una dozzina di nazioni, ognuna con un proprio linguaggio, e con un'architettura locale altrettanto diversificata. È così che ho avuto la possibilità di imparare in prima persona che c'è più di un solo modo per vivere felicemente» (Rudofsky 1975, pp. 2-3).

La formazione di Rudofsky presso la *Technische Hochschule* di Vienna non è dissimile da quella di ogni scuola politecnica d'Europa, qui gli studi si articolano in una serie di discipline che contribuiscono alla tradizionale preparazione scientifica, sul modello dell'*Ecole des Ponts et Chaussées*, integrata allo studio umanistico e artistico, sul modello della *École des Beaux-Arts* e anche alla *Hochschule* il *Gran Tour* è parte integrante e strumen-

to di formazione culturale. Ma Rudofsky, che certamente risente dell'influsso della *Wiener Schule der Kunstgeschichte*, viene affascinato dalla lezione dell'architettura anonima. I suoi viaggi di studio si distinguono da quelli dei suoi colleghi, tradizionalmente dedicati alla visita dei principali monumenti della storia dell'architettura occidentale europea. Nel 1925 non sceglie l'itinerario classico del *Gran Tour*, ma segue il Danubio fino a Istanbul, l'anno seguente si reca in Francia e Italia, ma la maggior parte dei suoi disegni testimoniano l'attenzione per le chiese, le architetture e i paesaggi di campagna. Si recherà anche in Svezia per visitare le recenti architetture di Asplund e Lewerentz e in Germania per studiare i progetti della *Neue Bauen*. Alla prima esposizione del Bauhaus di Weimar, nel 1923, ha modo di vedere la casa *Am Horn* di Georg Muehe e Adolf Meyer. Ma la sua ricerca del moderno alla prima *Bauhaus Ausstellung* lascia Rudofsky deluso. Di quell'esperienza scrive:

«Un'estate, la curiosità mi ha portato a Weimar [...]. Qui ho avuto il mio primo segno premonitore del vento maligno che avrebbe soffiato sul campo dell'architettura. Weimar, e poi Dessau, ho scoperto, avevano tutto il fascino di un riformatorio per minori» (Rudofsky 1981).

A quel viaggio di studio ne seguiranno molti altri, ma non più indirizzati alla ricerca di modelli nelle opere degli architetti moderni, o dei maestri, ma all'indagine dell'architettura anonima del passato. È così che Rudofsky sceglie per la sua tesi di dottorato – *Eine primitive Betonbauweise* – le case con volta a botte delle isole di Santorini. La ricerca è il punto di partenza di un percorso che affronta il concetto di architettura delle origini (Rudofsky 1938e, pp. 16-19), non assoggettata alla genealogia classica, o moderna, ma alla cultura delle costruzioni tradizionali e anonime.

Al termine degli studi, dopo i viaggi di formazione e il praticantato, nel 1932 Rudofsky si stabilisce nell'isola di Capri. La luce, il sole, la vita dell'isola, attraggono Rudofsky in un luogo dove sperimentare i modi di vivere proposti dalla *Lebensreform*, movimento con cui entra in contatto durante il suo apprendistato a Berlino, tra il 1928 e il 1930, e praticati da Berta Doctor, la musicologa conosciuta a Ischia nel 1934, che diventerà sua moglie. Bernard e Berta, nello spirito della *Lebensreform*, conducono a Capri una vita in armonia con la natura, alla ricerca del benessere fisico e psichico, affascinati dallo *Zurück zur Natur*, il ritorno alla natura, dalla *Naturgemäße Lebensweise*, il modo di vivere naturale, che sostiene il vegetarianismo, le cure naturali, l'attività fisica all'aperto, il nudismo e il fascino per l'attitudine seduttiva degli abiti.

A Capri, nel 1934, Rudofsky sviluppa il Progetto per una casa per Procida (Podestà 1937), in cui espone i contenuti teorici che saranno espressione di tutto il pensiero progettuale successivo. Ciò che distingue l'architettura di Rudofsky è la relazione che ogni stanza stabilisce con i modi di vivere e quali modi di vivere egli adotta per questa casa, una casa a corte, in cui il patio è una stanza senza copertura. Rifiutando i mobili convenzionali egli predilige una consuetudine domestica che impone l'assenza del letto, sostituito con un pavimento di materassi delimitato da una tenda come in Giappone; per lasciare libero il pavimento, a sedie e tavoli preferisce pochi tappeti colorati, alle posate preferisce le mani, così gli alimenti, preparati in cucina, saranno serviti in un rito collettivo e conviviale in un unico grande piatto, come in Turchia, nel Medio Oriente, nell'ultima cena, distesi sul pavimento o su un *triclinium*. Al bagno occidentale predilige quello giap-

**Fig. 1**

Luigi Cosenza e
Bernard Rudofsky,
Casa a Positano,
1936.
Archivio Cosenza Napoli.

ponese o dell'antica Roma, una tinozza o una vasca scavata nel pavimento; i sanitari poi devono essere posti in una stanza a parte, perché la vasca non è destinata alla pulizia ma al rito dell'immersione del corpo.

Questi elementi compositivi e le relazioni culturali connesse danno forma alla progettazione di case che diversamente una dall'altra, saranno l'evocazione del modo di vivere delle diverse civiltà del mediterraneo (Rossi, 2014a, Rossi 2017). Così, come a Procida il progetto per una *Casa a Positano* (1936, con Luigi Cosenza) è la metafora della costruzione dell'uomo moderno, immerso nella natura amica, dominatore del paesaggio, vestito di abiti semplici, a piedi nudi, in cui ambiente esterno e interno coincidono, tanto che le stanze chiuse sono ridotte alla sola camera da letto, al piano superiore, e a un piccolo servizio igienico al piano terra. La cucina è all'aperto, un semplice piano di appoggio di fronte al focolare. Il luogo per lavarsi è inserito in una nicchia esterna, o come suggerito nelle immagini della pubblicazione di *Domus*: il mare. *Zurück zur Natur!*

La *Casa Oro* a Posillipo (1934-37, con Luigi Cosenza) nasce dallo studio e dal profondo legame che Rudofsky e Cosenza instaurano con le case insulari, anonime e popolari dei pescatori di Procida. L'*Albergo San Michele*, nell'isola di Capri (1938, con Gio Ponti) è l'elaborazione delle case e dei modi di vivere conosciuti in Grecia, durante la sua ricerca di dottorato e



Fig. 2
Luigi Cosenza e
Bernard Rudofsky,
Casa Oro a Posillipo,
1935-37.
Archivio Cosenza Napoli.

proposta come albergo diffuso, in cui includere un diverso modo di vivere, immerso nell'ambiente caprese.

Ma se le opere di Rudofsky in Italia possono essere erroneamente interpretate come derivazione della corrente degli architetti italiani degli anni '30, in cui il mito del mediterraneo è funzionale all'affermazione di una architettura moderna italiana o come antidoto al classicismo accademico del regime, o ancora, come affermazione di originaria modernità, il suo lavoro è prova di una diversa visione: il Mediterraneo viene assunto per le sue caratteristiche eutopiche e come luogo di scambio culturale (Rossi 2017). L'attività di Rudofsky, indagando il lato culturale e quello mitico dell'architettura, mostra come la questione non sia quella di essere moderni, ma piuttosto quali siano le culture per una coerente modernità. Se da una parte egli mette in luce le aporie e le contraddizioni della modernità, e rivolge le sue critiche – pubblicate su *Domus* – all'abito, alle calzature, al modo di vivere occidentale, dall'altra elabora un vocabolario per superare l'uniformità delle soluzioni del modernismo meccanizzato e internazionalista (Rudofsky 1938 a,b,c,d,e,f,g,h,i,l).

I progetti di Rudofsky in questo periodo sono ideati e costruiti nel Mediterraneo: Procida, Positano, Napoli, Capri, ma la riflessione progettuale di Rudofsky non cambierà quando, nel 1938, abbandonerà l'Italia per riparare in America Latina prima – Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo (1939-41) – e stabilirsi in seguito a New York.

A São Paulo, Rudofsky costruisce due case, la Arnstein e la Frontini, dove la corte è elemento centrale ed espressivo del modo di abitare. Casa Arnstein (1939-41), è composta da stanze e spazi aperti delle medesime dimensioni, disposti in modo che ogni vano abbia un proprio giardino, replica a cielo aperto della stanza stessa, con oleandri, bambù, orchidee, camelie, garde-nie, piante rampicanti, felci e cactus. Costruita sul rapporto dialettico tra interno ed esterno, attraverso la gemmazione del principio stanza-giardino, l'auspicata continuità del giardino che entra nella casa trova compimento. Le costanti elementari del suo vocabolario sono da individuare nei muri, nei tralicci, nelle finestre, nelle nicchie, nei camini.

Qui la priorità del progetto sembra essere quella di declinare gli elementi per misurarsi con l'idea di casa come giardino, che Rudofsky definisce *Outdoor Conditioned Room*. Nella casa Frontini il patio centrale è iterazione del concetto a cui associa l'idea di casa. La corte è arredata come

**Fig. 3**

Gio Ponti e Bernard Rudofsky,
Progetto per l'albergo
San Michele a Capri, 1938.
© Gio Ponti Archives,
Milano/CSAC, Parma.

un soggiorno, con un tappeto, sedie basse e un tavolino da tè, disposti in prossimità del camino.

Ma l'esperienza in America Latina sarà breve, non essendo abilitato alla professione di architetto, Rudofsky nel 1941 decide di trasferirsi negli Stati Uniti, cogliendo l'occasione della premiazione di un suo progetto per l'*Organic Design in Home Furnishings Competition* organizzato dal Museum of Modern Art di New York.

Più difficile sarà per Rudofsky proporre il suo pensiero progettuale negli Stati Uniti, nazione mossa dalla fiducia positiva nel capitalismo e dalla possibilità di distribuzione del benessere, originato dai prodotti industriali e dalla diffusione delle merci.

Come scrive Lisa Licitra Ponti (Licitra 1988) l'idea di Mediterraneo di Rudofsky, fondata sul patio e sul muro, era l'esempio di una possibile architettura felice e il suo destino era quello di insegnare questa idea agli americani (Licitra 1988, p. 24); ma Rudofsky avrà solo poche occasioni: la sistemazione del giardino di *Casa Nivola* a Long Island (1949-50), la partecipazione alla *Brussels World Fair* (1958), la costruzione della *Casa-giardino Carmel* a Detroit (1962-64) e la mostra *Architecture Without Architects*, proposta da Rudofsky nel 1941, inizialmente rifiutata, che verrà inaugurata nel 1964 al MoMA di New York.

Rudofsky cerca di introdurre un modo di vivere alieno alla società statunitense. L'idea che il lusso di una casa non si esprima negli accessori e negli impianti di condizionamento – ma nell'intimità di un patio, nella possibilità di vivere con lo stesso agio sia in ambienti esterni che interni, come nelle case del mediterraneo – non corrisponde all'ideale americano.

Rudofsky concepisce per Tino Nivola e James Carmel vere e proprie case da vivere all'aperto, costituite da tralicci e pergolati, panche, muri, alberi. Nella casa-giardino Nivola (Rossi 2015b), quello che doveva essere una sistemazione del giardino, è invece una casa, con il suo focolare – il ca-

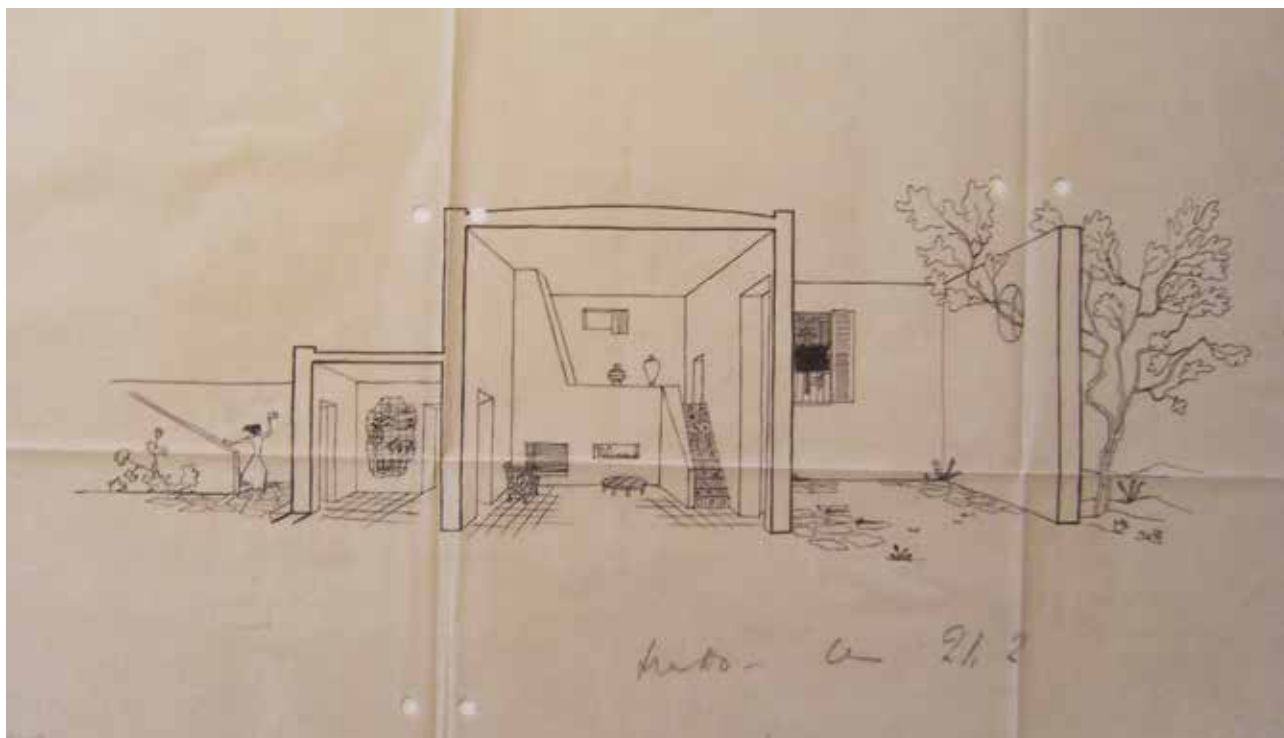
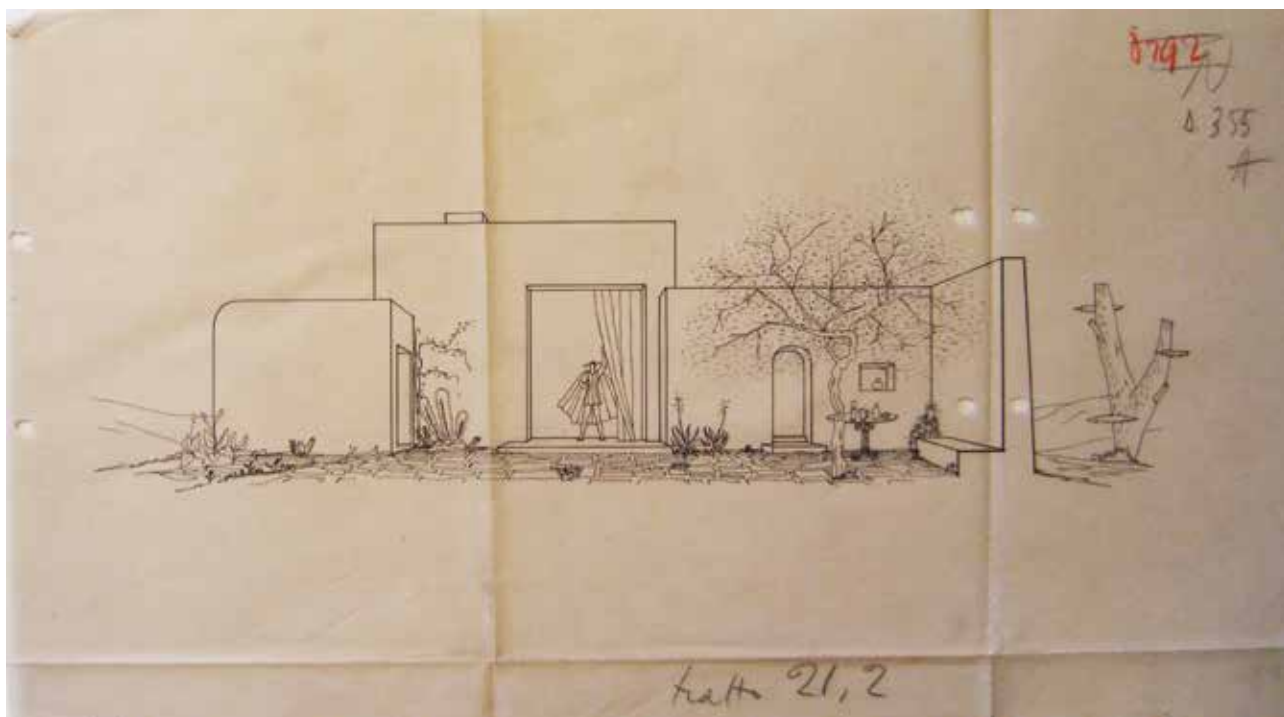


Fig. 4, 5

Gio Ponti e Bernard Rudofsky,
Progetto per l'albergo San Michele
a Capri, 1938.

© Gio Ponti Archives,
Milano/CSAC, Parma.



mino, che non è un *barbeque*, ma una cucina all'aperto – intorno al quale, nei week-end, i coniugi Nivola accolgono numerosi amici (Alastair 2001, pp. 53-55). La casa Nivola, come molti altri progetti di Rudofsky, non ha alcuna risonanza nel contesto culturale americano e sarà piuttosto in occasione del suo coinvolgimento per la progettazione delle *American Cultural Exhibitions* alla *Brussel's World Fair* del 1958 che si parlerà di Rudofsky, anche questa volta in modo negativo, anche in questa “occasione”, come in altre, Rudofsky dimostrerà di non voler accogliere le necessità politiche, economiche e culturali dell'affermazione della *American Way of Living*. Le mostre curate e allestite da Rudofsky al piano terra del padiglione americano, progettato da ED Stone, sono: *Face of America*, *Streetscape*, *City Scape* e *Islands of Living*.

Al di là dei singoli eventi espositivi, l'allestimento complessivo porta esempi di vita quotidiana e un ritratto antropologico dell'America ma, come registra il New York Times, la recriminazione più frequente dei visitatori statunitensi è che le mostre sono superficiali e consegnano un'immagine inadeguata o distorta dei caratteri americani (Waggoner 1958, p. 23). Al di là delle critiche alle singole mostre, sarà l'allestimento dedicato alla casa americana – *Islands of Living* – la vera pietra dello scandalo. Ricordando che non esisteva «nessuna casa del genere negli Stati Uniti» (Rudofsky 1958, p. 31), Rudofsky spiega che il suo intento era di allontanarsi dai cliché delle riviste e dei rotocalchi popolari e trasmettere agli europei l'aroma nazionale dell'America, anche se, si lamenterà in seguito Rudofsky, *Islands of Living* è stata poi trasformata in una mera esposizione commerciale, come se ci si trovasse in un grande magazzino: «La casa o ciò che ne resta, funzionò solo come sfondo per la merce» (Rudofsky 1958 p. 20). La casa americana allestita da Rudofsky, si sviluppa in soggiorno, cucina, bagno, camera da letto. Ma saranno proprio la cucina e il bagno a suscitare le ire degli americani.

La cucina che Rudofsky propone evita i più recenti elettrodomestici e quegli strumenti (gadget), che rendono la cucina americana tanto famosa. L'allestimento di questo luogo della casa, rimarrà memorabile per le critiche suscitate proprio dall'assenza di quei dispositivi domestici che tanto stanno a cuore agli americani. Il progetto prevedeva anche un bagno, o meglio uno spazio che accosta una stanza per lavarsi e una per i bisogni fisiologici, come aveva già ipotizzato nel 1934, nella casa per Procida.

Dal momento che Rudofsky non riusciva a trovare sanitari adatti a rappresentare questo luogo, progetta le attrezzature che realizza con modelli di gesso: una grande vasca, un lavabo che alludeva ai lavatesta dei parrucchieri, un wc fatto per una posizione accovacciata e infine un bidet.

All'inaugurazione, il vice commissario, raggelato dalla presenza del bidet «afferrò la cosa e la portò al sicuro [poi] qualcuno distrusse accidentalmente il lavabo e infine il W.C. scomparve in modo inspiegabile. Così le virtù della nazione sono state salvate» (Rudofsky 1958, p. 24).

Solo pochi giorni dopo, *Islands of Living* venne chiusa al pubblico e l'allestimento rivisto per offrire prove tangibili della vita nella tipica casa americana (Cullman 1958).

In occasione del servizio fotografico per *This is America – the official guide book* – la cucina viene completamente trasformata e saturata di desiderabili prodotti nazionali, indispensabili per rappresentare l'America. Così si sono aggiunti miscelatori, congelatori e lavastoviglie (Harlepp 1958, p. 43).

Il pubblico europeo apprezza le mostre di Rudofsky a Bruxelles, ma la

maggior parte degli americani le considera poco più che un episodio della guerra fredda. L'opinione pubblica e la stampa americana criticano gli allestimenti di Rudofsky e giudicano positivamente quelli russi, come attestano anche le parole del Presidente Eisenhower:

«L'esposizione dell'Unione Sovietica ha presentato tutte quelle cose che mi sarei aspettato di vedere nella nostra mostra americana – spettacolari murales che mostrano persone felici, che giocano e lavorano insieme, l'esposizione di aerei e automobili moderne» (Rudofsky 1958 p. 37).

Le critiche per l'allestimento in generale e in particolare per l'idea della casa americana nella sezione *Islands of Living*, scaturiscono dal fatto che Rudofsky propone un'interpretazione dell'America diversa: quella che poteva essere o diventare. Mette in mostra un modo di vivere e una casa ideali, forse quella di cui parla in *Behind The Picture Window* (Rudofsky 1955) e che qui prova a camuffare in esempio di casa americana, da mostrare agli europei ma anche agli americani, l'idea di casa costituita di stanze a cielo aperto in un giardino, senza dispositivi elettrici per adattarsi e acclimatarsi. La mostra *Architecture without Architects (AWA)* di Rudofsky deve attendere 23 anni prima che i tempi siano propizi per essere accettata. Tuttavia l'11 novembre 1964 viene inaugurata, ironia della sorte, proprio nel luogo propulsore e sostenitore dell'*International Style*, il MoMA di New York.

AWA ha un notevole successo di pubblico, tanto che le richieste dei numerosi musei, sia negli Stati Uniti che all'estero, inducono a produrre due versioni itineranti dell'allestimento. In undici anni le due edizioni sono state presentate in ottantaquattro tra musei e gallerie di sessantotto Paesi, dall'Australia fino a oltre la Cortina di Ferro (Rudofsky 1977, p. 368).

Con *AWA* Rudofsky intendeva estendere i confini della conoscenza e dell'interesse del mondo dell'architettura, sottolineando come fosse molto più vasto di quello tradizionalmente conosciuto, studiato e considerato dagli storici e dagli architetti stessi.

AWA riflette sull'osservazione che alcune delle migliori architetture contemporanee – e del passato – sono realizzate da *ignoranti*, privi di conoscenze e fondamenti teorici dell'architettura. Rudofsky più volte dichiara che, sebbene sia un architetto laureato, smette di *praticare* negli anni Quaranta, diventando una sorta di obiettore di coscienza, posizione assunta non rispetto all'architettura, ma alle modalità operative praticate dagli architetti professionisti.

Cosa individua Rudofsky, di così importante, nell'architettura vernacolare? La non omologazione. Per Rudofsky «Non è possibile confondere una città andalusa con una cittadina svizzera, o scambiare un villaggio giapponese per uno messicano [...] le grandi città [al contrario] sono dopo tutto degli stereotipi» (Rudofsky 1973 p. 3).

Questo punto di vista irrita Reyner Banham, *Progressive Architecture* e Josef Rykwert (Banham 1965, p. 24; Rykwert 2012, pp. 7-8), essi paventano il pericolo di deriva della professione verso il dilettantismo. Ma Rudofsky non indica queste costruzioni come modelli da imitare, piuttosto sostiene che, lungi dall'essere accidentale, l'architettura *senza pedigree* testimonia la possibilità di modi di vivere più umani e intelligenti. I cosiddetti edifici popolari sono spesso modelli di autentico funzionalismo e modernità. In altre parole, secondo Bernard Rudofsky, i costruttori *ignoranti* non subordinano la ricerca del benessere al profitto e al progresso, consapevoli che uno sviluppo disinteressato alle necessità umane è controproducente. Ru-

dofsky considera l'architettura moderna illogica, non conforme alla natura, alle abitudini e alla vita umana, e piuttosto influenzata, come la moda, da tendenze effimere.

Come Winston Smith – con la semplice asserzione, «due più due fa quattro» (Orwell 1949) – aveva minacciato l'intero sistema sociale di 1984, così Rudofsky affermando «non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere» (Rudofsky 1938), aveva criticato l'architettura e la società occidentale, negandone i principi fondamentali.

Rudofsky rappresenta una figura scomoda nel panorama architettonico coevo, fin dai suoi primi scritti e progetti. Erano infatti passati pochi anni da quando gli architetti moderni più importanti d'Europa si erano riuniti nel 1928 in Svizzera, nel castello di Madam de Mandrot a La Sarraz, per il primo Congresso dei CIAM e che le costruzioni dei quartieri modello della modernità – le *Siedlungen* – erano state completate e ancora, da quando Gropius aveva costruito le unità edilizie residenziali standardizzate a Dessau-Törten. Non stupisce che la “visione” di Rudofsky, a quei tempi, fosse marginale, o meglio, inaccettabile. In un periodo in cui andavano affermandosi l'*aufklärung* e la *Neue Sachlichkeit* e l'*Existenzminimum*, l'industrializzazione, la standardizzazione e la prefabbricazione era improbabile che si accettassero architetture generate dalle tradizioni culturali del Medio Oriente e del Mediterraneo, pregne di miti e leggende, abitate e affollate da dei e ninfe.

La sua opera riferita e dedicata all'architettura insolita e *non pedigreed*, rappresenta un esempio di ricerca di luoghi straordinari e una denuncia, rivolta al mondo, di un patrimonio che stava scomparendo, ma anche una denuncia delle presunte certezze che andavano consolidandosi nel panorama culturale e architettonico nel quale operava (Ferlenga 2015).

L'intransigente, iconoclasta, trasgressivo architetto Bernard Rudofsky ha dedicato tutta la vita «alla causa persa di come nobilitare i modi di vita dell'uomo occidentale» (Rudofsky 1980). Senza alcun riguardo per le abitudini consolidate e causate dai pregiudizi o dalla paura del confronto con l'esotico e lo sconosciuto, Rudofsky chiede costantemente di verificare i modi di vivere a cui siamo passivamente assoggettati. Incessantemente pone le domande del perché vestiamo in modo inadatto, perché indossiamo calzature che deformano il piede, perché dormiamo su un letto e stiamo seduti su sedie anziché sul pavimento, perché il rito del bagno è in commistione con la defecazione in uno squallido ambiente, perché non ha una posizione centrale nella casa e nell'intrattenimento sociale?

Certamente nella sua opera non troviamo le soluzioni per queste domande né le soluzioni per la società occidentale, modernizzata, meccanizzata e oggi globale; piuttosto le sue domande sono sollecitazioni per la ricerca. La sua opera è un incentivo alla curiosità, una fuga dalla noia dell'omologazione. Egli cerca anche nella progettazione, non solo sul piano dell'arte del vivere, di sfidare l'ortodossia del Movimento Moderno dei CIAM e dello Stile Internazionale di stampo americano, fin nel profondo del significato, manifestato nel suo ripensamento, espresso nella disillusione verso le architetture che si basano su tecniche costruttive industriali e che non hanno rapporto con eredità culturali e di luogo.

Rudofsky, attua un cambiamento radicale del punto di vista consueto, sostituisce alla storia ufficiale e dei maestri della civiltà occidentale, la lezione dell'architettura anonima; studia quali relazioni si instaurano tra le

civiltà, i luoghi e le diverse epoche, con l'obiettivo di individuare le leggi universali che accomunano le diverse culture, riconosce nell'architettura anonima il risultato di aspirazioni culturali comuni, non determinate dalla tecnica e dalla meccanizzazione.

Attraverso l'indagine antropologica Rudofsky conduce un'analisi comparata dei modi di abitare e di vivere di diverse civiltà per la definizione del progetto, individua un sistema di parametri diversi da quelli della tradizione occidentale; ridefinisce e amplia il concetto di progetto di architettura: tutte le questioni del vivere partecipano al progetto di architettura.

Rudofsky viaggia per conoscere altri modi di vivere e altre civiltà e così diviene testimone dei mutamenti dell'arte di viaggiare, a cui corrispondono cambiamenti sociali, culturali e del paesaggio umano e naturale (Rossi 2016b, Rossi 2018). Per Rudofsky il pericolo che la civiltà occidentale corre non consiste nel processo di modernizzazione e internazionalizzazione – oggi globalizzazione – ma, da sempre, nell'omologazione, standardizzazione e semplificazione dei modi di vivere conseguenti, nella prospettiva dell'uniforme semplificazione del paesaggio, nella costruzione di paesaggi equivalenti, globali, massificati, così come nell'assenza di particolarità, nella perdita del legame con il luogo. Nell'omologazione internazionalista Rudofsky legge l'inevitabile perdita di culture e civiltà uniche.

Le sue case, i suoi progetti, dalla Casa per Procida a Casa Oro fino a quella costruita per sé e Berta a Frigiliana in Andalusia (Rossi 2014b), condividono la stessa ricerca di rigore spartano ma anche di sibaritica felicità. Interessato alla straordinaria poesia della vita quotidiana cerca di goderne, di perfezionarla e di trasmetterla. Nelle sue case si potrebbe sperimentare la vita di tutti i giorni di Bernard e Berta, in queste case si potrebbero riconoscere le critiche al modo di vivere e costruire della civiltà occidentale, che ha perduto l'arte del vivere, dall'arredo al modo di cucinare, di mangiare, dormire e lavarsi.

Prodotte dalla sua concezione architettonica, costruite come risultato della situazione circostante, le case semplicemente si adattano al terreno, evitando la manomissione naturale del territorio e la vecchia usanza di tagliare gli alberi e livellare il terreno. Il suo atteggiamento giocoso, come si vede negli schizzi per le case delle coste del Mediterraneo, in Brasile e nel progetto per se stesso a Long Island, descrive il suo concetto di lusso: la gioia di vivere in un giardino in cui gli spazi esterni possono essere ambienti da vivere come quelli interni.

Per Rudofsky il lusso della casa non è determinato dalla tecnica e dalla tecnologia, da climatizzatori, idromassaggi, televisori, aspirapolvere, forni elettrici, frigoriferi, coltelli elettrici! ma consiste invece in una stanza all'aperto dove, come nel giardino dell'Eden, si possa essere in grado di lavorare e dormire, cucinare e mangiare, giocare e rilassarsi, un ambiente climatizzato naturalmente dagli alberi e dall'acqua e illuminato dal sole. Ma queste idee singolari non corrispondono a quanto era, e forse ancora oggi è, praticabile per il mondo dell'architettura.

Certo Rudofsky è stato a lungo ignorato tanto dagli architetti quanto dagli studi storiografici, ma in un rapporto di reciprocità, che trova conferma nella sua affermazione: «Se mai decidessimo di uscire dal pasticcio in cui la cosiddetta architettura moderna si trova, dovremmo ricominciare tutto da capo, dal principio» (Rudofsky 1975).

Note

¹ Per maggiori dettagli sulla ricerca dell'autore su Rudofsky vedi: Rossi (2014a), Rossi (2016a), Rossi (2018).

Bibliografia

- ALASTAIR G. (2001) - *Weekend Utopia. Modern Living in the Hamptons*, Princeton University Press, NY.
- BANHAM R. (1965) - "Nobly Savage Non-Architects", *New Society*, 2 September, 24.
- BLAKE P. (1974) - *Form Follow Fiasco, Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little, Brown and Company, Boston & Toronto.
- CULLMAN H. S., EISENHOWER D. D., et al. (1958) - *This is America*, The Office of the U.S. Commissioner General.
- FERLENGA A. (2015) - Architetti senza architettura. Architettura popolare e rifondazione culturale, in ROSSI U. (a cura di), *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, LetteraVentidue, Siracusa, 19-29.
- FRANK J. (1931) - "Entdeckung der Maschine 1914". In *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Verlag Anton Schroll & Co., Wien.
- HARLEPP J. (1958) - "U.S. Revises Home Show At Fair Site", in *New York Times*, May 6, 43.
- HUXLEY A. (1958) - *Brave New World Revisited*, Harper & Brothers, New York.
- LICITRA L. (1988) - "Bernard Rudofsky". In *Juliet*, 36 (aprile-maggio), 24-25.
- ORWELL G. (1949) - *1984*, Secker & Warburg, London.
- PODESTÀ A. (1937) - "Una casa a Procida dell'architetto Bernard Rudofsky". In *Casabella* (settembre), 12-17.
- ROSSI U. (2014a) - The Discovery of the Site. Bernard Rudofsky. Mediterranean Architectures. In MANTESE E. (a cura di) *House and Site*, Firenze University Press, Firenze, 53-113.
- ROSSI U. (2014b) - "Haus Rudofsky in Frigiliana. Bauen ohne zu zerstören". In *Denkmal*[i], n. 16, Wien 2014, 30-31.
- ROSSI U. (2015a) - *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, LetteraVentidue, Siracusa.
- ROSSI U. (2015b) - "Bernard Rudofsky, Tino Nivola: Building with a few bricks, some blocks of concrete and a few poles. Nivola Garden- House, Long Island, NY (1950) - In *Firenze Architettura*, 1, 189-90.
- ROSSI U. (2016a) - *Bernard Rudofsky Architect*, CLEAN, Napoli.
- ROSSI U. (2016b) - "Bernard Rudofsky. Learning from the 'other'". *FAMagazine* [e-journal] 37, 49-55.
- ROSSI U. (2017) - The Mediterranean is not a Myth. Bernard Rudofsky's Mediterranean Eutopias, in MAGLIO A., MANGONE F., PIZZA A. (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo*. Artstudiopaparo, Napoli, 197-204.
- ROSSI U. (2018) - "Bernard Rudofsky: paesaggi dal mondo". In *ANANKE*, 2018, 83, 133-136.
- RUDOFKY B. (1938a) - "Fine della città". In *Domus*, 124 (aprile), 20-21.
- RUDOFKY B. (1938b) - "La moda: abito disumano". In *Domus*, 124 (aprile), 10-13.
- RUDOFKY B. (1938c) - "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere". In *Domus*, 123 (marzo), 6-15.
- RUDOFKY B. (1938d) - "Origine dell'abitazione". In *Domus*, 123 (marzo), 16-19.
- RUDOFKY B. (1938e) - "Panorama negativo". In *Domus*, 124 (aprile), 2-3.
- RUDOFKY B. (1938f) - "Problema". In *Domus*, 123 (marzo), XXXIV.
- RUDOFKY B. (1938g) - "Quattro esempi di giardini". In *Domus*, 122 (febbraio), 12-13.
- RUDOFKY B. (1938h) - "Rapporti". In *Domus*, 122 (febbraio), 1-5.
- RUDOFKY B. (1938i) - "Scoperta di un'isola". In *Domus*, 123 (marzo), 2-5.
- RUDOFKY B. (1938l) - "Variazioni". In *Domus*, 124 (aprile), 14-15.

- RUDOFISKY B. (1955) - *Behind the Picture Window*, Oxford University Press, New York.
- RUDOFISKY B. (1958) - *On Exhibition Design*, unpublished conference, Tokyo (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1964) - *Architecture Without Architects*, Doubleday, MoMA, New York.
- RUDOFISKY B. (1973) - *Lecture in Provincetown* (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1975) - *Back to kindergarten*, Lectures Copenhagen (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1977) - *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London.
- RUDOFISKY B. (1980) - *Golden Eye Exhibition Announcement* (Rudofsky Papers, Getty).
- RUDOFISKY B. (1981) - Unpublished conference at Minneapolis Walker Art Center (The Bernard Rudofsky Estate Vienna).
- RYKWERT J. (2012) - “Adam at Forty”. In *Journal of Architectural Education*, 65.
- WAGGONER H. (1958) - “Guidebook to Aid U.S. Fair Exhibit”. In *New York Times*, Sunday, 11 May, 23.

Ugo Rossi ha studiato architettura a Venezia e Milano e conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola di dottorato dell'Università Luav di Venezia con una tesi su Bernard Rudofsky. I suoi interessi teoretico-progettuali indagano le diverse accezioni del moderno e le intersezioni tra storia e cultura critica nella pratica dell'architettura moderna e contemporanea. È autore di articoli e saggi pubblicati in riviste e libri di settore, nazionali e internazionali. Ha curato il volume *Tradizione e Modernità, l'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno* (LetraVentidue, Macerata 2015); è autore di *Bernard Rudofsky Architect* (CLEAN, Napoli 2016).

Elisa Brusegan
William Wurster.
Sguardo regionale e architettura come processo

Abstract

William Wurster (1885-1973) opera come architetto tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento. Frequenta gli ambienti accademici di Harvard, Yale, MIT e Berkeley, occupando importanti ruoli istituzionali. Il suo baricentro professionale è la California ma egli è noto in tutto il continente americano e in Europa come architetto e docente universitario. Stretti sono i suoi contatti con intellettuali e urbanisti quali Lewis Mumford e Catherine Bauer.

La critica contemporanea e postuma ha presentato la sua opera prevalentemente dal punto di vista storico e tipologico, senza indagare la matrice di pensiero che la sottende e che, se compresa all'interno del contesto roosveltiano in cui si è plasmata, testimonia la capacità di condurre il valore del progetto d'architettura al processo prima che alla forma.

Parole Chiave

William Wurster — Lewis Mumford — Regionalismo

Gli Stati Uniti tra regionalismo e dogma dello stile

Una trama storica fatta di tessere a contrasto e momenti di rottura caratterizza gli Stati Uniti tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento.

Dopo la depressione economica del 1929, sono minacciati nuovamente nel 1937. Stretti tra difficoltà economiche, disoccupazione e l'ombra della guerra, diventano sempre più nazionalisti. I provvedimenti politici e sociali del New Deal per il rilancio del paese corrispondono ad un approccio conservativo verso le risorse nell'interesse collettivo e nutrono una coscienza civica ambientale. Il *Civilian Conservation Corps* dà lavoro a oltre tre milioni di disoccupati per curare la manutenzione dei parchi e delle risorse naturali. La Tennessee Valley Authority pianifica la gestione del bacino idrico del Tennessee per la produzione di energia elettrica e usi ricreativi. Seguono gli anni del conflitto mondiale. Milioni di persone si trasferiscono nei centri produttivi principali per contribuire allo sforzo bellico e la California è uno di questi. Tra il 1940 e il 1947 la popolazione della costa occidentale aumenta di quasi il 40%, facendosi ancora più multi-etnica. La baia di San Francisco diventa un enorme cantiere navale. Lo sviluppo dell'industria bellica e aeronautica promuove anche il settore delle costruzioni, richiedendo non solo edifici per scopi militari e produttivi ma anche abitazioni temporanee e servizi per gli operai.

Il sentimento localista e ambientalista, proprio dell'America roosveltiana, si riflette anche nella cultura architettonica, facendosi spazio a fianco dell'International Style. I primi lavori del gruppo Bauhaus negli Stati Uniti sono stati realizzati, Walter Gropius insegna nelle università americane, lo studio di Frank Lloyd Wright è affollato, la New York World's Fair del 1939 mostra l'architettura scandinava. Crescono le testimonianze di un

**Fig. 1**

Civilian Conservation Corps
Planting Crew, Huron-Manistee
National Forests (Mich.), giugno
1939, Fonte: U.S. National
Archives and Records Admini-
stration.

nuovo orientamento culturale, interessato all'architettura anonima, all'identità americana dell'architettura e ai suoi caratteri regionali.

Il Museum of Modern Art di New York, importante centro di divulgazione culturale, è una carta di tornasole dei fenomeni architettonici in atto. Nel decennio 1937-1947, in un clima di diffuso nazionalismo, passa da un programma culturale legato all'International Style a uno sguardo regionale che mostra la crescita dell'architettura americana e la sua relazione con il contesto locale (Eggner 2008). Individua i suoi fulcri geografici nelle città di Boston, Chicago, New York, Philadelphia, Los Angeles, San Francisco con le rispettive scuole d'architettura. In particolare, è la California il territorio più ricco di esempi regionali contemporanei, soprattutto attorno alla baia di San Francisco.

Lo sguardo regionale divulgato dal MoMA in questo momento storico ha una base empirica e rifugge le teorie, non propone al pubblico la complessità del pensiero regionalista mumfordiano a cui fa riferimento. Dal 1948 la guida del Dipartimento di Architettura passa da Elizabeth Bauer Mock a Philip Johnson, che sposta l'interesse verso l'International Style, nonostante le simpatie regionaliste degli architetti al termine del conflitto.

La svolta corrisponde alle tendenze socio-economiche in atto nel dopoguerra, un periodo piuttosto conservatore, dominato dalla cultura del consumismo e dalla crescita dei suburbi. La regione rimane però un tema dibattuto nelle scuole d'architettura e all'interno dell'American Institute of Architects.

William Wurster, le origini di un approccio etico all'architettura

All'inizio degli anni Quaranta William Wurster (1895-1973) era un architetto ormai affermato a livello nazionale. I suoi progetti erano largamente pubblicati, venivano premiati ed esposti alle mostre. Ci si rivolgeva a lui come al fondatore di una scuola di architettura regionale contemporanea. Coetaneo di Lewis Mumford (1895-1990), Wurster era figlio di un banchiere di Stockton, una delle principali città della Central Valley californiana. Nel 1919, dopo un periodo in marina, si era laureato in architettura alla University of California di Berkeley, con un programma di studi al tempo impostato secondo il sistema Beaux Arts. Dopo qualche esperienza

di tirocinio, nel 1922 aveva visitato l'Europa. Con sé aveva dei libri sugli studi sociali, per indagare le ragioni sottese all'architettura.

Il viaggio è per lui finalizzato a comprendere il legame tra l'architettura e il sistema di forze che la dirigono. Nota le relazioni che gli artefatti umani instaurano con l'elemento naturale, lo colpiscono le garden cities inglesi, le opere del Rinascimento italiano, l'architettura rurale (Peters 1979, p. 37). Commenterà nel 1944: «Documentarsi su una regione e quindi vederla dal vivo mostra nel modo più diretto la dipendenza dell'architettura da forze altre. Gli aspetti geografici, sociali, economici e climatici diventano parte dell'architettura come la sua stessa facciata» (Wurster 1944b).

Tornato negli Stati Uniti, dopo un'esperienza a New York presso Delano & Aldrich, nel 1924 apre il suo studio a Berkeley (Peters 1979, p. 37). Le decine e decine di progetti per residenze, edifici produttivi e uffici che realizza nei primi quindici anni della sua carriera costituiscono una sorta di palestra, ma non presentano qualità architettoniche innovative o d'avanguardia. Denotano invece la sua fermezza nel resistere alle lusinghe del movimento moderno.

Innesti disciplinari: Lewis Mumford, Catherine Bauer, i Telesis

La maturità professionale di Wurster è determinata da una serie di fortunati incontri, che gli danno l'opportunità di nutrire uno sguardo trasversale rispetto all'oggetto architettonico. La capacità di fare questo scarto lo condurrà a svolgere ruoli di rilievo istituzionale, riempiendo di senso nuovo i suoi progetti della maturità. Dal 1944 al 1950 è Dean della School of Architecture and Planning al MIT di Cambridge, tra il 1948 e il 1950 è nominato da Truman Presidente della National Capitol Park and Planning Commission, dal 1950 fino al suo ritiro è Dean della School of Architecture alla University of California a Berkeley. Nel 1964 viene insignito di una Laurea Honoris Causa in Legge e nel 1969 della Gold Medal dell'AIA. Eero Saarinen lo pone allo stesso livello di maestri come Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Walter Gropius e Mies van der Rohe (Saarinen 1953, pp. 112-113).

Nel 1940 Wurster sposa Catherine Bauer (1905-1964). Frequentandola, comincia ad interessarsi di urbanistica, sociologia e di altre discipline che riconducono l'architettura a un quadro più ampio.

Attraverso Catherine Bauer, Wurster stringe contatto con Lewis Mumford¹, allora il più autorevole sociologo e critico statunitense. Mumford si interessava di architettura regionale da quasi vent'anni. Dalla fine degli anni Trenta il suo pensiero trova massima espressione attraverso i testi "The Culture of Cities" (1938), "Reflections on modern architecture" (1939), "The South in Architecture" (1941).

Più il ragionamento di Mumford sull'architettura regionale prende corpo, più la tradizione architettonica della Bay Area che Wurster rappresenta vi si fa strada per successive approssimazioni, segno che essa era sicuramente funzionale a rappresentarlo.

La più celebre e discussa esternazione del pensiero architettonico mumfordiano è rappresentata dai giudizi che esprime nel "The New Yorker" l'11 Ottobre 1947. Egli denuncia le insufficienze dell'International Style accusandolo di aver dato un'interpretazione troppo rigida del funzionalismo. Ad esso contrappone la tradizione architettonica della Bay Area e l'opera di Wurster, che definisce come "Bay Region Style" e a cui attribuisce il significato di modernismo evoluto, spontaneo e autoctono, che ha superato la fase di immatura rigidità, coniugando forme moderne e coerenza alle

"IS THIS THE BEST WE CAN DO?"



Fig. 2

Grafica in occasione della mostra dei Telesis nel 1940 presso il SF MoMA, Estratto da California Arts and Architecture, settembre 1940.

qualità regionali del luogo. È plausibile che Wurster sia citato non solo per il valore esemplificativo dei suoi progetti nel quadro del ragionamento che sta argomentando e per l'amicizia personale che lo lega a lui, ma anche per il prestigio e la notorietà internazionale di cui ormai gode.

Oltre a Bauer e Mumford, anche i Telesis costituiscono un interlocutore indicativo della maturazione culturale di Wurster. Si tratta di un collettivo di giovani architetti, paesaggisti, urbanisti della Bay Area, che si ispirano a Lewis Mumford, discutendo un approccio olistico alla pianificazione, definito "environmental design" e orientato a integrare l'uomo all'ambiente. Fondato da Thomas J. Kent (1917-1998), il gruppo si incontra a partire dal 1939 e nel 1940 organizza al Museum of Modern Art di San Francisco la mostra "A Space for Living" dedicata al rinnovamento degli slums, alla preservazione di una greenbelt e alla promozione della pianificazione regionale. L'esposizione guadagna il plauso di Gropius, Breuer, Mies van der Rohe, Goodwin e del Museum of Modern Art di New York.

Sguardo regionale e adattamento dell'architettura

Sempre più coinvolto dai ragionamenti a scala territoriale, nel 1943, dopo aver portato a termine 5000 unità residenziali a Vallejo per i lavoratori impiegati nello sforzo bellico, Wurster si sposta nella East Coast. Qui segue degli studi specialistici di progettazione architettonica e urbana. Nel febbraio del 1943 comincia a studiare al dipartimento di Regional Planning di Harvard, dove rimane per quattro mesi. Nel luglio dello stesso anno frequenta contemporaneamente l'università di Yale, come critico di architettura, e il MIT, dove studia City Planning. Così, in meno di un anno, fa esperienza di ben tre università, oltre a quelle che aveva conosciuto da ragazzo durante il viaggio in Europa (Violich 1998, pp. 20-24). Pur non avendo esperienza nell'insegnamento, il contatto in età adulta con l'ambiente universitario lo conduce verso la carriera accademica: l'anno seguente diventa Assistant Professor di progettazione architettonica alla Yale School of the Fine Arts e poi Decano al MIT e all'Università della California di Berkeley.

L'incremento dei suoi scritti, dovuto ai ruoli istituzionali che ricopre in questi anni, testimonia la sua maturazione culturale e ne sistematizza il pensiero, consentendoci di comprenderlo ex-post. Appunti, articoli, interviste rivelano una crescente comprensione del territorio come entità regionale e come risorsa. Scrive nel 1944: «Troppo spesso in passato l'architettura è stata concepita come il singolo edificio, con poca considerazione per il suo posto nella comunità, in termini funzionali ed economici. L'architettura ha ampliato la sua base, come la scienza, ed il problema non è solo l'appropriato progetto dell'edificio ma l'esame di tutte le ragioni che ne sono alla base» (Wurster 1944a, 1945).

L'architetto estende il suo sguardo alla ricerca di un "ambiente totale",

**Fig. 3**

Sezione territoriale di studio del Green Camp di William Wurster, Mount Diablo CA, 1938, elaborazione dell'autore.

concetto che Wurster introduce alla Convention dell'American Institute of Architects di Boston del 1954: «Molte trasformazioni sono successe in architettura e nelle scuole che educano alla professione nel periodo tra il 1919 e il 1954. Il cambiamento maggiore è la consapevolezza dell'ambiente totale comparato all'attenzione profusa in precedenza verso la singola struttura, senza riguardo per gli edifici che la circondano. [...] Tra tutti gli aspetti che escono dalla nostra esperienza, mi sembra che l'ambiente totale sia quello che tocca l'architettura con il più profondo interrogativo e la maggiore sfida» (Wurster 1954, pp. 182-183).

Nel 1948, mentre è Dean of Architecture al MIT, il San Francisco Museum of Modern Art ospita la prima mostra di architettura del paesaggio degli Stati Uniti. Nel catalogo, Wurster è autore di un saggio in cui scrive: «Ancora una volta l'architettura è considerata come parte di un intero più vasto, la regione, per cui diventa naturale considerarla per le relazioni che attiva nel contesto fisico in cui si inserisce» (Wurster 1948, p. 7).

L'apertura agli studi urbani conduce l'interesse di Wurster non sull'esito formale del progetto ma sul processo che lo sottende. Lo porta a stabilire il valore dell'architettura nelle relazioni che instaura in virtù del processo di adattamento al sito, al clima, alle regole della società che abita il luogo. Sono in particolare gli aspetti sociali e climatici ad influenzare maggiormente l'architettura (Wurster 1941, 1947, 1952, 1953). "Land and sunlight" non è solo il titolo di una conferenza del 1947 ma rimanda alle componenti fondamentali che per Wurster influiscono sul progetto.

I caratteri regionali dell'architettura

La riflessione sull'integrazione e sull'adattamento dell'architettura nella regione, che Wurster approfondisce nei suoi scritti degli anni Quaranta, è in realtà matura a livello progettuale già nella decade precedente e si manifesta attraverso precise strategie formali e tipologiche, nelle quali trova declinazione il suo linguaggio architettonico.

Emerge un contributo tipologico che è locale o "topico", poiché trae dal contesto materiali morfologici, e nel contempo presenta caratteri di essenzialità e semplicità, che ricordano la log cabin dei pionieri. Nel progetto vige la regola dell'economia espressiva, le sue parti sono necessarie e sembrano inevitabili. Alcuni materiali formali sono tratti dall'International Style: regolarità delle proporzioni, assenza di simmetria assiale e di decorazione applicata, composizione focalizzata ai volumi e non alla massa. Tuttavia, la ricerca di un approccio etico, quello regionale, consente di non cadere né nello stile, né nella maniera o nella caricatura. Tenzionalmente

**Fig. 4**

La outdoor room del Green Camp di William Wurster, Mount Diablo CA, 1938, Foto dell'autore dagli Environmental Design Archives della University of California Berkeley.

Wurster semplifica la composizione per padiglioni di Bernard Maybeck e lavora per dislocazione e aggruppamento. Ricorre a volumi parallelepipedi profondi come un'unica stanza, articolati per slittamento, rotazione o progressione lineare. Il loro collocamento segue il naturale profilo orografico del sito e, congiuntamente alla variazione della loro altezza interna, consente la distinzione di gerarchie funzionali. Le parti edificate hanno una dimensione modesta e discontinua, che modifica lo skyline per punti discreti, col risultato di smorzare la percezione del manufatto. Il basamento e la copertura si assottigliano, ma si distinguono chiaramente dal volume principale, dichiarando consapevolmente l'esilità dei limiti superiore e inferiore dell'architettura. La copertura si modella con aggetti più o meno pronunciati in funzione della geometria solare.

Accanto a tale chiarezza geometrica convive talvolta l'irregolarità nell'impaginato dei prospetti, che manifestano un principio non chiaramente identificabile, rimandando quasi ad una casualità vernacolare.

Wurster privilegia due tipi residenziali specifici in grado di massimizzare il contatto con gli spazi esterni: composizioni lineari aperte oppure impostate attorno ad una corte o patio. La profondità ridotta dei volumi costruiti rende sempre possibile aperture su due o tre lati. Il rapporto fisico e visivo con gli esterni non è concentrato in pochi punti ma coinvolge tutto l'edificio, compatibilmente con gli ambiti funzionali. L'architettura diventa un diaframma permeabile e passante.

Il paradigma del linguaggio architettonico di Wurster è costituito dalla stanza esterna (Brusegan 2013), uno spazio aperto il cui limite fisico tra l'interno e l'esterno è progettato come temporaneo, permeabile allo sguardo, o del tutto assente. A seconda del suo collocamento e dell'intensità di tale limite, essa può diventare una corte, una terrazza, un portico o uno spazio multiuso. In genere è preposta alla sosta, ma può anche essere un luogo di passaggio. Riveste un ruolo sostanziale nel fatto architettonico, di cui costituisce il fulcro compositivo.

Il portico è una diffusa declinazione della stanza esterna. L'utilizzo che Wurster ne fa costituisce un contributo interessante alla tradizione dell'"american porch" (Brusegan 2013). Nei progetti degli esordi si afferma

**Fig. 5**

Il Green Camp di William Wurster, Mount Diablo CA, 1938 (Robert Green 3, Wurster_WBE Collection, Environmental Design Archives, University of California, Berkeley).

per la sua autonomia funzionale: come soggiorno, percorso distributivo, o addirittura per il riposo notturno. Con il passare del tempo acquista una consapevole valenza climatica, esprimendo più chiaramente l'adattamento alle condizioni fisiche del sito in cui si inserisce.

L'architettura non è solo un frammento del territorio, ma è anche un dispositivo che permette al fruitore di rapportarsi a diverse scale con la regione a cui appartiene. I vuoti sono la strategia per recuperare il rapporto tra la scala paesistica e quella architettonica. La regione partecipa alla progettazione.

L'insegnamento dell'architettura come sintesi

Uno dei contributi fondamentali di Wurster riguarda la trasformazione del MIT e della University of California di Berkeley da atenei di stampo Beaux Arts verso istituti moderni capaci di mettere in sinergia discipline diverse (Peters 1979, p. 36). L'architettura amplia la base anche nei programmi accademici.

Mentre Harvard aveva posto un mentore come Walter Gropius a capo della Graduate School of Design, il MIT attua una strategia diversa, basata sulla scelta di un facilitatore. Una figura che non intendeva diffondere una visione dogmatica ma favorire lo scambio delle conoscenze. Rientra in questo approccio il rifiuto di Wurster verso un corpo docente con la medesima mentalità, a favore di un gruppo di personalità con punti di vista contrastanti, capaci di indurre un "disordine controllato". Alvar Aalto, Henry Russell Hitchcock, Kevin Lynch, Gyorgy Kepes, ma anche l'italiano Ernesto Nathan Rogers sono alcuni di loro. Scrive Wurster: «non pretendo di essere un grande insegnante, ma conosco il buon insegnamento quando lo vedo e cerco disperatamente di costruire un ambiente adatto ai buoni insegnanti, in modo che possano svolgere facilmente il loro lavoro» (Peters 1979, p. 36).

Wurster modifica i programmi accademici sostituendo un tipo di insegnamento distaccato, elitario e basato sull'esercizio grafico con uno multidisciplinare e vicino allo studente. Al MIT trasforma i laboratori (fino ad allora valutati per corrispondenza) in percorsi collettivi di sviluppo del

Fig. 6

La outdoor room di Casa Pope di William Wurster, Orinda CA, 1940 (Saxton Pope slide 1, Wurster WBE Collection, Environmental Design Archives, University of California, Berkeley).



progetto. All'ateneo di Berkeley, accanto a nuovi corsi sulla percezione dello spazio ne introduce altri relativi alle discipline che si interfacciano con l'architettura, spostando il centro di interesse dal disegno alla conoscenza dei processi sottesi al progetto. Nel 1959 porta a compimento la fusione dei tre dipartimenti di Architecture, City and Regional Planning e Landscape Architecture in un'unica entità amministrativa, il College of Environmental Design, del quale diventa il primo Dean.

L'insegnamento dell'architettura si rivolge a discipline trasversali, aprendo delle prospettive verso altri ambiti del sapere. «Oggi l'architetto deve nutrirsi dell'intero campo dell'ambiente umano e dell'intero processo che lo precede. Altrimenti morirà di fame» scrive Wurster nel 1944 (Wurster 1944b).

Racchiudere l'ambiente costruito in tutti i suoi aspetti è la trasposizione del concetto di prevalenza del processo sulla forma che egli adottava nei progetti (Wurster 1944b). L'architettura è insegnata come un'arte, la cui componente etica include le scienze sociali, l'economia, la finanza, la geografia e le scienze politiche. Attraverso tutto ciò l'architetto raggiunge la consapevolezza delle regole che governano la vita e dei processi per modificarle. Interfacendosi ad ambiti non usuali, egli può dare il suo contributo in modo diretto, promuovendo il pensiero progettuale e il design anonimo anche nelle situazioni più comuni (Wurster 1949, pp. 1-4).

William Wurster in prospettiva: le interpretazioni della storia

Alla luce di questa disamina, la sintesi di Marc Treib sul lascito di Wurster appare pertinente: «Vorrei suggerire che l'eredità di William Wurster – oltre al suo contributo accademico a Berkeley e al MIT – non riguarda lo stile o la composizione dei suoi alloggi. Egli ha tramandato la prospettiva che l'architettura è parte di un ambiente progettato più ampio e ha lasciato un lessico di elementi architettonici che sono stati assorbiti nella residenza californiana di oggi» (Treib 1995, p. 74).

La critica alterna la popolarità dell'opera di Wurster a posizioni di disapprovazione o scetticismo, nei confronti di un'architettura che non presenta distinti radicalismi formali, né un impegno culturale particolarmente d'avanguardia.

La tradizione architettonica californiana è considerata uno dei movimenti

più interessanti nel panorama dell'architettura contemporanea. Chi lo sostiene, come Talbot Hamlin, non è interessato alla forma di per sé e chi lo osteggia, come Henry-Russell Hitchcock, ne evidenzia le contraddizioni formali.

Il valore della tradizione architettonica della Bay Area e dell'opera di Wurster è stato chiaramente descritto da studiosi locali postumi come John Beach, secondo cui essa non rappresenta uno stile, ma un processo di sintesi e trasformazione, o Paolo Polledri, che la descrive come un approccio di interazione tra paesaggio e gesto antropico, la cui estetica puritana si è formata sulla scia della grande crisi degli anni Trenta e dello spirito efficientista della seconda guerra mondiale.

Il più ardente difensore del Bay Region Style è Wayne Andrews. Egli divulga i progetti di Wurster dei primi anni Quaranta per residenze e uffici. Evidenzia l'assenza di dogmatismi formali, la capacità di integrare spazi interni ed esterni e di rivelare la ricchezza materica del legno locale.

Altri considerano il contributo di Wurster ma non gli dedicano particolare approfondimento. William Jr Curtis definisce il Bay Region Style un'isola di regionalismo guidata da Wurster e Kenneth Frampton include il Bay Region Style nel repertorio del regionalismo critico, senza esaminarlo a fondo (Frampton 1982).

Infine, alcune trattazioni storiche considerano il Bay Region Style un'esperienza minore, alternando un rifiuto ideologico ad un limitato approfondimento, che non fornisce al lettore adeguate giustificazioni, né divulga i progetti più significativi di Wurster. Ad esempio, fino agli anni Cinquanta Sigfried Giedion tralascia la tradizione architettonica della Bay Area come tutto il regionalismo², Vincent Scully manifesta invece sdegno. Per lui il Bay Region Style è solo una forma embrionale di architettura che, in virtù di un proprio ermetismo e di difficili situazioni contingenti, quali la depressione economica e la guerra, non riuscirà mai ad aprirsi a programmi sociali di più vasto respiro (Scully 1967, 1969).

L'eco di William Wurster in Europa

William Wurster è pubblicato in Europa a partire dal 1937 (anno del suo incontro con Alvar Aalto), quando le sue opere vengono incluse all'interno di riviste d'architettura svedesi e francesi. Raggiungerà il pubblico italiano alla fine del secondo conflitto mondiale, specialmente per merito di Bruno Zevi (1918-2000) e di Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) ed Enrico Peressutti (1908-1976).

Zevi frequenta gli Stati Uniti in un momento storico di eccezionale fervore e riscoperta dell'architettura regionale. Instaura uno stretto rapporto di amicizia con Lewis Mumford (Mazzoleni 1998, p. 22) e diverrà uno dei principali interpreti del suo pensiero. Nella prima edizione di "Verso un'architettura organica" del 1945 egli spiega che il cuore della vita artistica statunitense si sviluppa lungo la costa pacifica, nella regione centrale dei Grandi Laghi e nel Sud (Mazzoleni 1998, p. 124). In particolare, in California è presente un movimento che va oltre la produzione di un vasto numero di buoni edifici e costituisce la base di una nuova autentica cultura architettonica (Mazzoleni 1998, p. 135, Zevi 1975, p. 354, Zevi 1950). La prima edizione italiana del libro è pubblicata senza illustrazioni e nelle tavole cronologiche Wurster è citato solo per il war housing del 1941.

Nella prima versione inglese del 1950 il tema viene trattato in modo abbastanza completo nell'economia del volume. Il legame al pensiero mumfordiano è evidente, ma emerge anche un'interpretazione personale. Il Bay

Fig. 7

Casa Pope di William Wurster, Orinda CA, 1940 (Pope House, Wurster_WBE Collection, Environmental Design Archives, University of California, Berkeley).



Region Style viene definito un vernacolo e il più significativo precedente della tendenza organica. È il movimento architettonico americano più significativo degli anni Trenta e Quaranta e converge con l'empirismo svedese nella risposta alla polemica internazionale per il superamento del razionalismo. William Wurster è descritto come schivo, modesto, una figura a lungo nell'ombra che acquista sicurezza dalla metà degli anni Trenta grazie all'amicizia con Alvar Aalto e al matrimonio con Catherine Bauer (Zevi 1975, p. 354).

Il merito principale della tradizione californiana consiste per Zevi nell'avver svincolato l'America dal giogo culturale europeo, permettendo lo sviluppo di un'autonoma ricerca espressiva, complemento evasivo di una società capitalista imperniata sull'accumulo delle metropoli (Zevi 1975, pp. 361-362).

Nell'articolo che scrive in occasione dell'attribuzione della Gold Medal a Wurster, Zevi interpreta la predilezione di Mumford nei confronti di Wurster come la possibilità di sbloccare una situazione architettonica irretita nel dilemma Wright-Le Corbusier: «Wright era un gigante solitario, di impeto creativo così travolgente da incutere paura. Non se ne poteva trasmettere il messaggio bilanciando l'influenza dei razionalisti. Occorreva superare l'empasse» (Zevi 1971, p. 771).

Il Bay Region Style è stato trattato anche da altri storici italiani. Leonardo Benevolo cita Wurster nella «Storia dell'architettura moderna», a proposito dei villaggi operai costruiti durante la guerra. Lo definisce un formalista senza approfondirne il motivo (Benevolo 1960).

Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co hanno brevemente trattato il fenomeno architettonico della Bay Area nella «Storia dell'Architettura Contemporanea». Innanzitutto circoscrivono il Bay Region Style al decennio 1945-55; quindi lo inseriscono all'interno di un quadro più ampio, che esprime il rifiuto verso tutte le ideologie identificate con gli orrori della Guerra, e a cui approdano anche le New Towns inglesi, il movimento neoempirista scandinavo e il movimento organico italiano.

Gli slogan del dopoguerra si spostano verso l'umanizzazione, l'attenzione ai fattori psicologici, l'uso espressivo dei materiali, l'interesse per le tradizioni locali, l'integrazione all'ambiente, l'aderenza al sito.

L'artificiosa riscoperta della natura rientra in un mito neoumanistico tran-

quillizzante, in contrasto con l'alienazione metropolitana associata ai conflitti bellici. Scrivono gli autori: "Si tratta di un appello ad un rituale tranquillizzante, ricco di qualità consolatorie, non compromesso con le ideologie delle avanguardie messe all'indice; e, principalmente, di un mito antitecnologico e neoumanistico, antiretorico, e quindi volto a realizzare un rapporto positivo con il pubblico, sulla base di linguaggi empirici e confidenziali (Tafari, Dal Co 1976).

Elementi del lascito di William Wurster

Diversi fattori concorrono a limitare la divulgazione dell'approccio di Wurster all'architettura e all'insegnamento.

La pragmaticità e la modestia del suo approccio – uniti ad un precoce ritiro dalle scene nel 1963 per l'alzheimer cui fa seguito la perdita della moglie nel 1964 – rendono il suo pensiero difficilmente accessibile.

La sua figura anticonformista appare inoltre scomoda a chi ragiona sulla mera forma, senza indagare la matrice culturale che la sottende. In un articolo su Casabella Continuità dell'aprile 1960, Wurster descrive la sua un'architettura popolare, non particolarmente drammatica o rivoluzionaria. Al contrario, non rappresenta teorie intellettualistiche ma reca i segni della realtà in cui è calata ed è considerata come una risposta architettonica efficace e riconoscibile dalle persone. Egli fa riferimento a un "linguaggio regionale" che nasce dalla risposta a bisogni umani legati alla cultura della società ed è condizionato dalle risorse disponibili e dal clima. Se esaminata nella sua oggettualità, la sua opera non presenta particolari tensioni spaziali. È più interessante guardarla invece in relazione a ciò che la circonda e al processo che ne ha influenzato lo sviluppo. Scrive Wurster: «Dal punto di vista del design, forse potrà deludere. Ma se in una società democratica, l'architettura è intesa come arte sociale, le si potrà riconoscere una certa validità» (Wurster 1960, p. 13).

Se pur molto divulgate, le opere di Wurster sono state presentate spesso in veste semplificata e avulsa dal suo approccio culturale, che egli palesa peraltro solo dopo diversi anni e che risulta quindi posteriore a molti progetti. Lo stesso Lewis Mumford, a cui Wurster deve molto del suo pensiero e che contribuisce alla sua notorietà, utilizza la sua figura in modo strumentale, contribuendo a spostare il fulcro della sua divulgazione verso aspetti marginali. Egli non motiva i suoi giudizi e la stessa definizione di "Bay Region Style" ha un sapore incompiuto, che dà adito ad interpretazioni puramente ideologiche. La sua assunzione a modello di regionalismo dimostra l'esistenza di imprecisioni nella definizione del concetto, nell'uso del termine "stile", nell'individuazione di manufatti cui riferirsi. Forse tali criticità indicano gli limiti connaturati al tema del regionalismo, che è scivoloso e sfuggente anche per un intellettuale come Mumford.

Le principali interpretazioni avanzate dagli intellettuali italiani nei confronti del Bay Region Style risentono della distanza culturale e temporale e sono altresì influenzate dai personali approcci all'architettura. L'esperienza architettonica della Bay Area oscilla così tra la derivazione wrightiana (nel caso di Zevi) e l'eredità dello Shingle Style (nel caso di Tafari-Dal Co).

In definitiva, giudicare le opere di Wurster dal punto di vista compositivo è di parziale utilità. Il suo contributo al progetto e all'insegnamento dell'architettura è invece lo spostamento del valore dell'architettura verso le relazioni che instaura nel contesto in virtù del processo che l'ha generata. Un insegnamento di carattere universale e valido anche oggi, un momento

storico in cui la responsabilità nell'uso delle risorse è tornata centrale nel dibattito culturale.

«Sono un regionalista nella misura in cui credo che tutti gli edifici siano in un sito specifico, soggetti alle consuetudini e alle norme di quel sito» (Riess 1973). Così si descrive Wurster, riconducendo ancora una volta l'architettura a un problema di relazione con il luogo.

Note

¹ Si veda a tal riguardo la corrispondenza tra Mumford e Catherine Bauer (dal 1938) e tra Mumford e Wurster (dal 1942) conservata alla University of Pennsylvania, Annenberg Rare book & manuscript Library, Lewis Mumford Papers, ca. 1905-1987 e la corrispondenza tra Mumford e Wurster (dal 1946) conservata alla University of California, Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean Collection, Box 7.

² In "Spazio, Tempo, Architettura" del 1941 Giedion dedica un breve paragrafo all'architettura americana degli anni Trenta senza menzionare il Bay Region Style, né Wurster. Il testo del 1951 "A decade of new architecture" presenta una selezione di progetti in tutto il mondo, dal 1939 al 1945. Wurster, il cui approccio regionale in questo arco temporale raggiunge l'apice, è menzionato per lo Stern Dormitory della University of California – Berkeley, del 1940, del quale si loda l'integrazione nell'orografia. Nel 1958 in "Architecture, you and me" (conosciuto in Italia come "Breviario di architettura") Giedion teorizza un "nuovo regionalismo", affine nei contenuti alle idee mumfordiane.

Bibliografia

- BAGLIONE C. (2008) - Casabella 1928-2008, Electa, Milano.
- BENEVOLO L. (1960) - *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari.
- BRUSEGAN E. (2012) - "Myth and method. The lesson of Bay Region Style and William Wurster in California". In *Traditional Dwellings and Settlements Working Paper Series*, Vol. 240.
- BRUSEGAN E. (2013) - *L'architettura regionale. Lewis Mumford, William Wurster e la tradizione della Bay Area*, Ph.D. Thesis, Università IUAV di Venezia.
- BRUSEGAN E. (2015) - "Modern is regional. Il dibattito culturale statunitense sull'architettura regionale, 1937-1947", in ROSSI U. (a cura di), *Tradizione e modernità, L'infusso dell'architettura ordinaria nel moderno*, LetteraVentidue, Siracusa, pp. 78-93.
- EGGENER K. L. (2008) - "John McAndrew, the Museum of Modern Art, and the 'Naturalization' of Modern Architecture in America, ca 1940", in HERRLE P., WEGERHOFF E. (2008), *Architecture and Identity*, LIT Verlag Münster, pp. 235 – 242.
- FRAMPTON K. (1982) - *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna.
- FRAMPTON K. (1983) - "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance".
- FRANCIS V. (1998) - "Grassroots Origins of the Department of City and Regional Planning". In *Berkeley Planning Journal*, n.12.
- GEBHARD D., VON BRETON H. (1968) - *Architecture in California, 1868-1968: an exhibition*, Standard Printing, Santa Barbara.
- GIEDION S. (1941) - *Space, Time and Architecture – The Growth of A New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge.
- HILLE T. R. (1996) - *Inside the Large Small House. The Residential Design Legacy of William W. Wurster*, Princeton Architectural Press, New York.
- LEFAIVRE L., TZONIS A. (1991) - "Lewis Mumford's Regionalism". In *Design Book Review*, Issue 19, winter, pp. 20-25.
- LEFAIVRE L., TZONIS A. (2003) - *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a globalized world*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York.
- LEFAIVRE L., TZONIS A. (2012) - *Architecture of Regionalism in the age of globaliza-*

tion: *Peaks and Valleys in the Flat World*, Routledge, Oxon.

MAZZOLENI C. (1998) - "Lewis Mumford nella cultura urbanistica e architettonica italiana". In CRU 9-10.

MICHELSON A. (1993) - *Towards a Regional Synthesis: The Suburban And Country Residences Of William Wilson Wurster, 1922-1964*, Ph.D. Thesis, Stanford University.

MOCK E. (1944) - *Built in USA: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York

MUMFORD L. (1920 ca.) - Lecture notes on architecture – not clearly separated or identified, Unpublished text, University of Pennsylvania, Lewis Mumford Papers, box 182.8069.

MUMFORD L. (1926) - *Architecture*, American Library Association, Chicago.

MUMFORD L. (1938) - *The Culture of Cities*, Harcourt Brace & Co., New York.

MUMFORD L. (1939) - "Reflections on modern Architecture". In *Twice a year*, II, Spring-Summer.

MUMFORD L. (1941) - *The South in Architecture*, Harcourt Brace & Co., New York.

MUMFORD L. (1947) - "The skyline: the status quo". In *The New Yorker*, 11 October 1947, pp.106-109.

PETERS R. (1979) - "W.W.Wurster". In *Journal of Architectural Education*, n.238, Volume 33, n. 2, November, p. 37

POLLEDRI P. (1994) - "La cosa più vicina a un vernacolo contemporaneo: la tradizione architettonica della Bay Area vista in prospettiva". In *Zodiac*, n.11, pp.12-43.

RIESS S. B. (1973) - *William Wilson Wurster, 1895-1973* (d. Sept. 19, 1973): College of Environmental Design, University of California, campus planning, and architectural practice, Berkeley: University of California. General Library, Berkeley, Regional Cultural History Project, 1964.

SAARINEN, E. (1953) - "Six Broad Currents of Modern Architecture". In "Architectural Forum", n. 99, July.

SCULLY V. (1967) - "Modern Architecture" George Braziller, New York.

SCULLY V. (1969) - "American architecture and urbanism" Praeger, New York.

TAFURI M, DAL CO F. (1976) - *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano.

TREIB M. (1995) - *An everyday modernism. The houses of William Wurster*, University of California Press, Hong Kong.

WOODBIDGE S. B. (1988) - *Bay Area Houses*, Gibbs Smith Publisher, Salt Lake City.

WURSTER W. (1941) - "Our climate and living habits have made architecture fluid and informal". In *San Francisco Chronicle*, 28 April, 1941, p.16;

WURSTER W. (1944a) - "Unknown title", speech held on October 11, 1944, M.I.T. Corporation Luncheon, p. 2, kept at University of California, Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean's records, Speeches box;

WURSTER W. (1944b) - "Education for Architecture", speech held in February 17, 1944, kept in University of California Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean's records, Speeches box.

WURSTER W. (1945) - "Design in practice", speech held on February 3, 1945, Ann Arbor Conference, University of California, Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean's records, Speeches box.

WURSTER W. (1947) - "Land and sunlight", speech held on February 18, 1947, Worcester Art Museum, University of California, Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean's records, Speeches box.

WURSTER W. (1948) - "The unity of architecture and landscape architecture". In *Landscape design*, San Francisco Museum of Art, San Francisco.

WURSTER W. (1949) - "New directions in architecture education". In *Journal of Architectural Education*, winter.

WURSTER W. (1952) - "Northern California Architecture", speech held on July 23, 1952, Rotary Club meeting, Stockton, University of California, Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean's records, Speeches box.

WURSTER W. (1953) - "The basis for the architectural leadership of California with

particular reference to the Bay Area”, speech held on May 7, 1953, Meeting of the Society of California Pioneers, Stockton, University of California, Berkeley, Environmental Design Archives, Wurster Dean’s records, Speeches box.

WURSTER W. (1954) - “The changing philosophy of architecture – Speeches made at the A.I.A. Convention, Boston, Mass.” In *Architectural Record*, August.

WURSTER W. (1960) - “L’architettura moderna in California”. In *Casabella* n. 238, aprile.

Zevi B. (1945) - *Verso un’architettura organica*, Einaudi, Torino.

Zevi B. (1950, 1975) - *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Torino.

Zevi B. (1971) - “Premiata la frontiera californiana”. In *Cronache di Architettura*, vol. 14, Laterza, Roma-Bari.

Elisa Brusegan, Architetto e Ph.D., si è formata allo IUAV di Venezia con Benno Albrecht. Ha svolto attività di ricerca legate alla valutazione della sostenibilità e qualità dell’architettura. Nel 2013 ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia, con un periodo di studio svolto presso la University of California – Berkeley. Scrive per riviste di settore e partecipa a Laboratori e Concorsi Internazionali, affrontando progetti e installazioni riguardanti l’architettura sostenibile e il paesaggio a diverse scale. Tra tutti, il recente prototipo per l’accessibilità del parco archeologico UNESCO in Valcamonica, realizzato con Babau Bureau, ha ottenuto la nomina all’EU Mies van der Rohe Award 2019. I suoi interessi di ricerca sono l’architettura regionalista e la pianificazione sostenibile.

Serena Acciai
Sedad Hakki Eldem.
L'ambasciatore in incognito dell'architettura turca

Abstract

Sedad Hakki Eldem è stato spesso definito come l'Architetto di Stato per molte ragioni, ma in realtà, il suo riferirsi all'architettura vernacolare fu guidato da una raffinata cultura anche di carattere transnazionale. L'analisi della sua corrispondenza dimostra come egli fu un intellettuale di livello internazionale che attraverso il suo lavoro si fece 'ambasciatore' di quella cultura che già la sua famiglia aveva promosso. Eldem è una figura minore per l'Occidente, probabilmente perché troppo legata agli eventi culturali turchi per essere considerato come Pikionis o Pouillon. Scopo di questo saggio è portare alla luce aspetti sconosciuti dell'esperienza di Eldem, che con la loro assenza, hanno contribuito alla cristallizzazione di un, talvolta, fuorviante ritratto di quest'architetto.

Parole Chiave

Architettura vernacolare — Ambasciatore — Architetto di Stato

«Il suo interesse in questioni riguardanti la Turchia è una ricompensa sufficiente per me.» Così scrive Sedad Eldem in una lettera del 1967 e indirizzata a Mr. E.R. Gallagher del California Palace of the *Legion of Honor di San Francisco*. Questa frase da sola sintetizza l'essenza della personalità di quest'architetto. A distanza di alcuni anni da quando ho iniziato a studiare l'opera di Sedad Hakki Eldem mi accorgo che per cogliere in pieno il valore del suo lavoro, teorico e costruito, e per avere un ritratto non stereotipato della sua figura, occorre leggere la sua corrispondenza.

Nato a Istanbul nel 1908 Sedad Hakki Eldem apparteneva ad una famiglia dell'élite ottomana: egli discendeva per parte di madre da Ibrahim Edhem Pasha¹ e da Osman Hamdi Bey² che era lo zio di sua madre. Sedad ricevette, per sua stessa dichiarazione, un'educazione accademica tradizionale³, ma allo stesso tempo fortemente legata alla tradizione anatolica e ottomana e ai principi cosmopoliti dell'impero. Dopo un'infanzia e un'adolescenza trascorse in Europa, il giovane Eldem, tornò in Turchia proprio alla vigilia della proclamazione della Repubblica di Atatürk. Nel 1924 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Istanbul e nonostante l'impostazione accademica fosse nell'ottica del "First National Style", rivolse fin da subito la sua attenzione all'architettura vernacolare. Lo studio dell'architettura del Palazzo Topkapi ed alla scala più minuta quello della dimora ottomana rivelano già in quegli anni la sua più profonda passione: la tipologia abitativa turco-ottomana.

Eldem era destinato ad essere il più grande interprete dell'architettura moderna in Turchia. Chi se non lui che aveva dialogato con i maestri del moderno europeo e americano e che era figlio dell'aristocrazia ottomana poteva aprire la via turca del movimento moderno? Con il suo *background* familiare e le infinite possibilità che gli si aprirono al ritorno in Turchia dal viaggio in



Fig. 1

Ritratto di Sedad Hakki Eldem, documenti di S. H. Eldem, © Archivio Rahmi M. Koç, copie digitali SALT Research.

Occidente, fu capace, non solo di creare le prime architetture del moderno in patria, ma di plasmare un'intera generazione di architetti turchi facendo della questione identitaria il cardine della propria ricerca progettuale. Lontano dagli stereotipi degli architetti occidentali trapiantati in Turchia, Eldem offriva di volta in volta la sua versione dei fatti. Soluzioni eloquenti legate ai luoghi, saldamente radicate in un filone tipologico riconoscibile, tracciabile, classificabile.

Il tema più importante del lavoro di Sedad Eldem fu lo studio della casa turco-ottomana e la sua reinterpretazione in chiave moderna attraverso una rilettura del suo sistema tecnologico aggiornato con l'uso di materiali moderni. In particolare l'antico sistema a telaio in legno delle case ottomane venne riproposto da Eldem attraverso l'uso del sistema a telaio in cemento armato.

Nessun altro architetto fu così devoto, produttivo e determinato nel "riportare in vita" la tradizionale casa turco-ottomana attraverso la propria esperienza architettonica. Le caratteristiche essenziali di questo tipo di edificio e le sue possibili variazioni a seconda del sito, rappresentano il cuore del lavoro di Sedad Eldem e anche il suo lascito più importante.

Riguardo al generale *misunderstanding* sulla figura di Sedad Eldem tanto ha giocato sia lo *Zeitgeist* del suo tempo sia la situazione socio-politica in cui l'architetto si è trovato ad operare. Riuscire a costruire in maniera così eloquente nel cuore di Istanbul, farlo con architetture/monumenti così rappresentativi, promuovere lo studio dell'architettura vernacolare (nel 1932 tale esperienza non poteva che avere un'accezione nazionale, come avveniva in molti paesi del Mediterraneo) e ancora trovarsi sempre in una posizione privilegiata dovuta all'influenza culturale della sua famiglia ha contribuito alla creazione di un'immagine a tratti fuorviante di Sedad Eldem e della sua ricerca progettuale. Arrivando in Turchia all'inizio del mio percorso di Dottorato (Acciai 2012) ho trovato che intorno alla sua figura, sebbene molto studiata, aleggiava una cristallizzata opinione generale: l'Architetto di Stato (Gallo 1991), il maggiore archivista dell'architettura ottomana (Pamuk 2008), l'architetto nemico degli ebrei⁴, l'architetto poco attendibile dal punto di vista storico, quando le sue ricostruzioni progettuali venivano scambiate

**Fig. 2**

Güzel Sanatlar Akademisi
(Università Mimar Sinan) dopo
i lavori di ricostruzione 1953,
documenti di S. H. Eldem ©
Archivio Rahmi M. Koç, copie
digitali SALT Research.

per semplici rilievi e non ne veniva compresa la valenza compositiva di carattere sovrastorico. All'analisi delle sua opera costruita, dei suoi scritti, e soprattutto della sua inesplorata e vastissima corrispondenza, la mia ricerca non trovava e non trova riscontro in queste definizioni dell'esperienza di Sedad Eldem.

L'opera di Sedad Eldem è un corpus a tutto tondo dove è difficile scindere le varie componenti del suo lavoro: insegnamento, ricerca e lavori professionali si fondono in quello che è stato senza dubbio il più fecondo e alto apporto all'architettura e alla costituzione di una coscienza architettonica della Turchia moderna.

Sedad Eldem ebbe il merito di trasmigrare metodi, insegnamenti e linguaggi e applicarli al contesto dell'architettura turca dove nessun architetto "indigeno" prima di lui aveva mai attraversato tali campi di applicazione. La Turchia infatti fino agli anni '30 del '900 era stata prima "investita" dal "First International Style" e poi dal "Cubic Style" o "Ankara Cubic". Il primo di questi movimenti riproponeva architetture ottomane secondo un nuovo ricercato stile orientalista, mentre con il secondo la Turchia era stata un vero e proprio terreno di prova (Eldem 1980) per gli architetti stranieri. Quest'ultimo tipo di architettura, principalmente massiva e retorica, era il risultato dell'applicazione di quel classicismo monumentale ben accolto dai regimi totalitari e contrastata in primis da Eldem con forme fieramente moderne ma radicate nella cultura turco-ottomana.

Secondo Eldem negli anni '30 la Turchia doveva trovare il proprio linguaggio architettonico sia per superare le tendenze Neo-Ottomane, portatrici di stilemi imperialisti, sia per superare ingerenze internazionali che implicavano principi colonialisti (Akcan 2012).

La nuova architettura per Sedad avrebbe dovuto essere moderna e quindi nazionale e viceversa (Bozdoğan 2001, Bozdoğan & Resat 1997). Egli affermava che la Turchia non doveva essere una copia orientalizzata dell'architettura Europea e che un paese moderno doveva avere i propri architetti nazionali⁵.

Così il giovane Sedad scelse di basare il cuore della sua ricerca progettuale sulla casa turca, entità che fino agli anni '30 non era stata presa in esame. In

Turchia infatti, l'analisi dell'architettura tradizionale era stata fino ad allora confinata allo studio dei monumenti e degli edifici pubblici (Eldem 1934). Nonostante questo fosse il vero intento di Eldem, la sua adesione alle forme dell'architettura vernacolare fu vista come l'espressione di una propaganda nazionalista, basata sul tentativo di definire i caratteri essenziali dell'identità dell'architettura turca.

Eldem è stato spesso tacciato di nazionalismo o definito come l'Architetto di Stato per i molti incarichi governativi, perché ebbe la possibilità di lavorare durante l'era Kemalista e perché in alcune occasioni, come nel progetto dell'edificio della Facoltà di Scienze e Lettere naturali, il linguaggio architettonico non poteva che insistere su una cadenza monumentale (Gallo 1991). Dall'analisi della corrispondenza di Eldem emerge infatti come egli fosse un intellettuale che aveva connessioni con molti studiosi in buona parte del mondo e fosse ricercato da prestigiose università estere e istituzioni culturali. La corrispondenza di Sedat Eldem può essere suddivisa in vari ambiti: esistono una serie di lettere indirizzate a più corrispondenti, riguardanti la ricerca che l'architetto conduceva per proprio conto sulla diffusione del tipo edilizio della casa turco-ottomana (Acciai 2017a) in quello che era stato il territorio dell'impero ottomano.

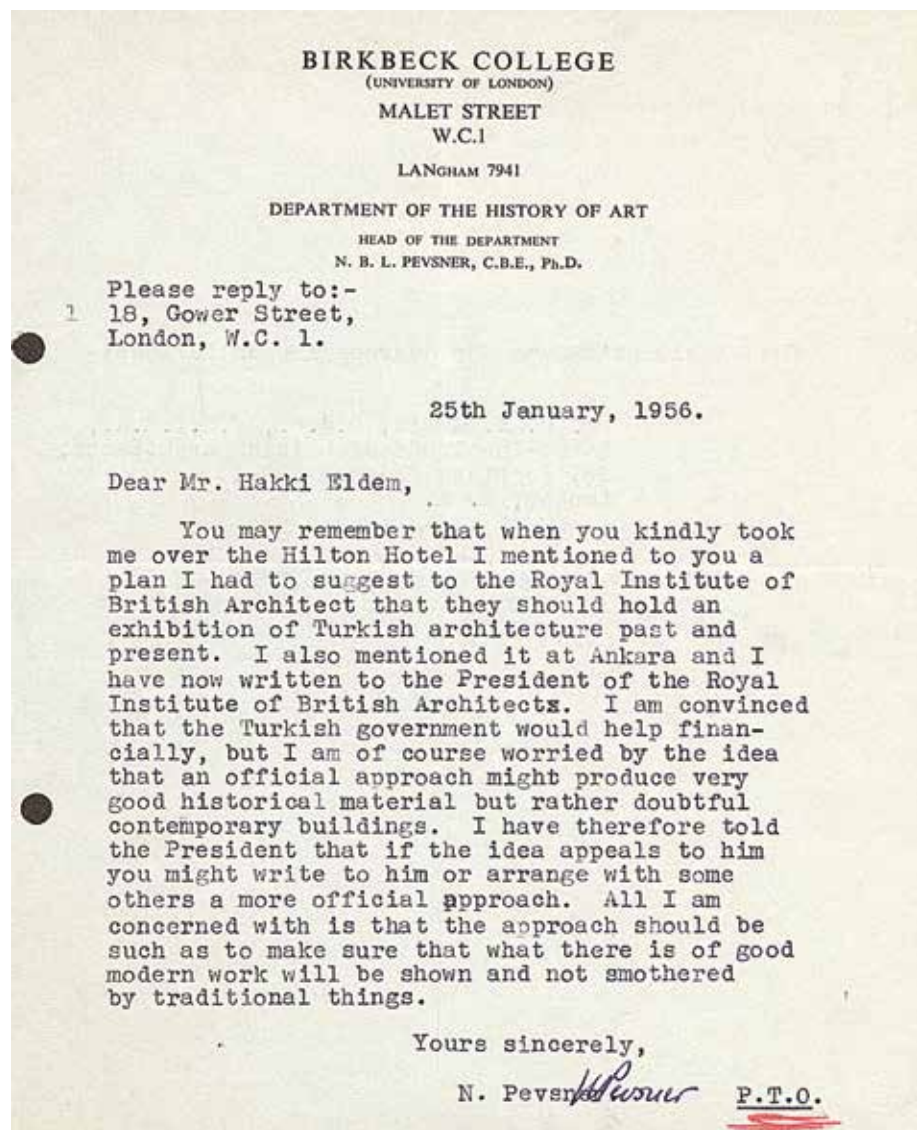
I corrispondenti di Eldem erano ricercatori altamente qualificati e intellettuali che studiavano l'architettura vernacolare e le varie forme e modificazioni del tipo della casa ottomana. Le lettere mostrano che Eldem stava analizzando la casa turca fuori dalla Turchia attraverso due diversi metodi di studio. Da un lato, era interessato all'architettura tradizionale dei paesi che avevano vissuto la dominazione ottomana, che studiava attraverso le pubblicazioni di altri intellettuali e architetti, come Lézine, Moutsopoulos, Revault e Kojić; dall'altra, stava cercando ciò che restava dopo la dissoluzione dell'impero ottomano, di specifici esempi di cui già conosceva l'esistenza, specialmente case e palazzi.

Oltre ad essere una figura carismatica dell'architettura moderna in Turchia, Sedat Hakkı Eldem era profondamente interessato a ricostruire l'esistenza di quei "frammenti" di architettura ottomana che conosceva essere sparsi per l'ex mondo ottomano.

Questa ricerca, condotta grazie a connessioni personali, emerge solo dalle carte di Eldem e rappresenta l'aspetto "privato" del tema che è stato il cuore dell'analisi progettuale di Sedat Eldem: la casa turco-ottomana. L'ambito "pubblico" di questo stesso soggetto è sicuramente rappresentato dall'istituzione da parte di Eldem ed Ernst Egli dei "Seminari di Architettura Nazionale"⁶ presso l'Accademia di Belle Arti di Findikli, Istanbul dove entrambi insegnavano.

Questa doppia valenza dell'approccio di Eldem allo studio della casa ottomana – privata e pubblica – unita al fatto che i Seminari di Architettura Nazionale ebbero una forte eco, mentre lo studio di carattere transnazionale sul tema della casa ottomana rimase sepolto tra i suoi materiali privati, ha senza dubbio contribuito alla messa in luce, nella storiografia, di uno solo di questi aspetti: quello della ricerca e della valorizzazione dell'identità architettonica turca.

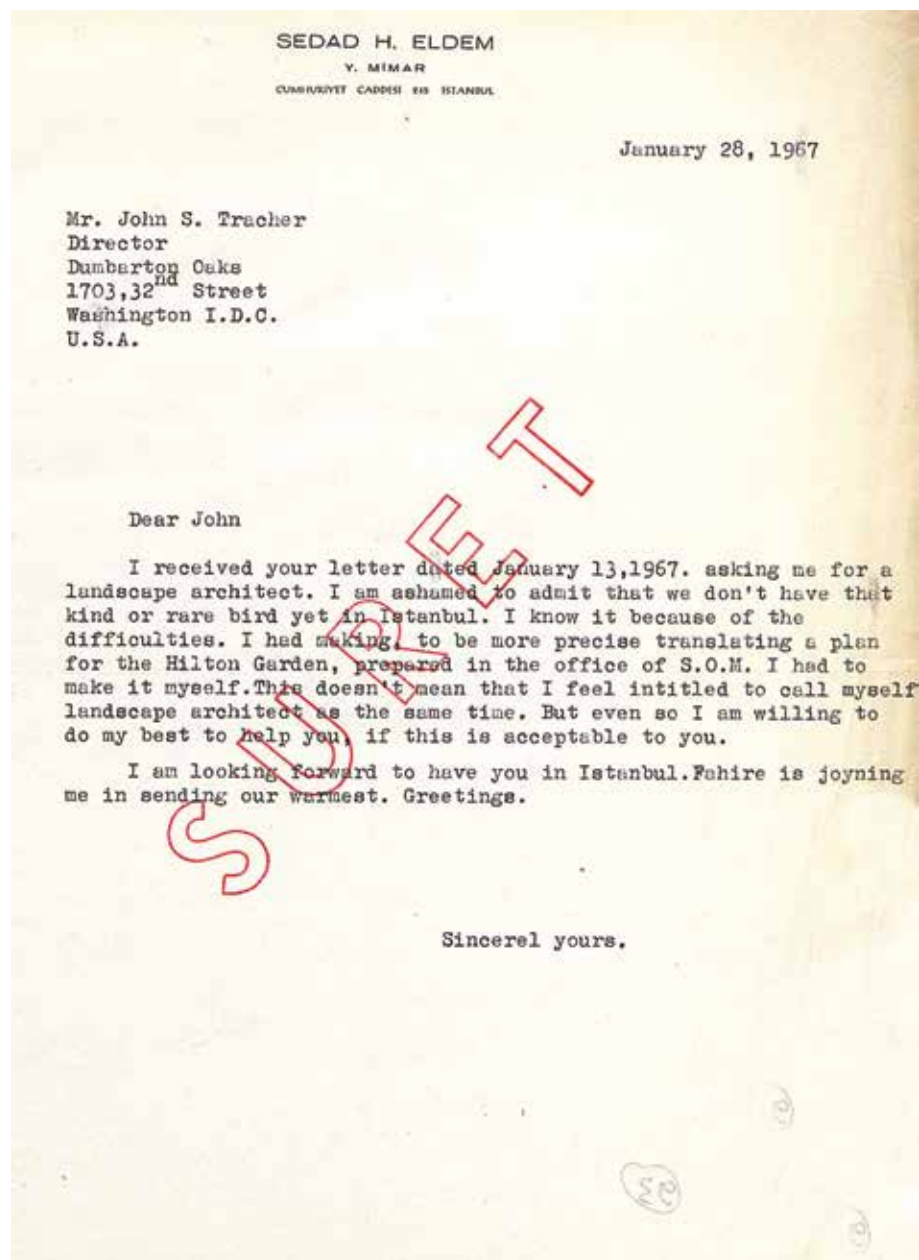
Tra le sue carte inoltre si trovano lettere in inglese, francese e tedesco, con Hans Poelzig⁷, Giulio Mongeri⁸, Philipp Holzmann, Paul Bonatz⁹, Adolphe Thiers, Robert Mantran, S.O.M., Gordon Bunshaft, Harrison Barnes & Hubbard¹⁰, Henri Prost, Paul Smarandescu¹¹, Rowland Mainstone, John Seymour Thacher il quale ad esempio si affida a lui per una consulenza di architettura del paesaggio per il sito archeologico¹² di Sarachane in Istanbul.

**Fig. 3**

Lettera di Nikolaus Pevsner a Sedad Eldem datata 25 Gennaio 1956, documenti di S. H. Eldem © Archivio Rahmi M. Koç, copie digitali SALT Research.

Allargando il nostro campo di analisi e cercando di capire la fortuna critica della figura di Eldem in ambito Occidentale ci troviamo ancora di fronte allo stesso problema: quei documenti, che gettano nuova luce sul ritratto di un personaggio senz'altro affascinante ma controverso, sono rimasti fino ad adesso sconosciuti ai più. Così è avvenuto ad esempio con le straordinarie lettere¹³ in cui Eldem non si stancava di diffondere il proprio lavoro teorico, inviando e regalando i suoi libri¹⁴ per divulgare il valore dell'architettura vernacolare turca quale tipologia, già in sé moderna, dell'abitare.

Risultano allo stesso modo inedite le molte "conversazioni" che egli aveva con esponenti di spicco della comunità scientifica americana, inglese, francese e tedesca, quali S.O.M.¹⁵, *Dumbarton Oaks*, *The Architects Collaborative* (TAC, in particolare con Robert Sensman McMillan) il Prof. Karl Bittel, Philip L. Goodwin, e molti altri. Nikolaus Pevsner ad esempio, scriveva nel 1956 ad Eldem circa la possibilità di organizzare una mostra sull'architettura turca presso il Royal Institute of British Architects e chiedeva un suo aiuto perché, nell'impostazione della mostra, gli esempi moderni non fossero soffocati dalla tradizione. Nel 1958 invece, Jacques Laurent all'epoca Architetto capo dell'*Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, scrive ad Eldem per discutere con lui della costituzione dell'*Etablissements Culturel Français d'Istanbul*. E ancora Wilhelm Viggo von Moltke¹⁶ in una lettera del 13 Febbraio 1956 ringrazia Eldem per essere riuscito ad organizzare delle

**Fig. 4**

Lettera di Sedad Eldem del 28 Gennaio 1967 indirizzata a John Seymour Thacher, documenti di S. H. Eldem © Archivio Rahmi M. Koç, copie digitali SALT Research.

conferenze in Turchia per Mr. Wachsmann.

In particolare con alcuni di questi personaggi il sodalizio intellettuale e di amicizia fu estremamente lungo e sentito. Personaggi come Davis B. Allen¹⁷, architetto d'interni presso lo studio S.O.M., Robert Van Nice¹⁸ del *Dumbarton Oaks*, o Robert Mantran sono presenze fisse nelle missive di Eldem per molti anni.

Analizzando questa immensa mole di lettere, cartoline, brevi messaggi ci si accorge come piano piano, il ritratto di quest'architetto che si considerava ormai consolidato, inizia a cambiare i suoi contorni.

I temi di queste conversazioni riguardavano principalmente lo scambio di articoli, l'apparire di nuove pubblicazioni, ed i suoi interlocutori, spesso amici che Eldem non mancava mai di invitare nella sua casa sul Bosforo a Yeniköy, sostenevano i suoi sforzi, per dare all'architettura moderna un carattere vernacolare.

Eldem attraverso le lettere faceva conoscere al mondo le sue pubblicazioni volte ad una diffusione della conoscenza della cultura architettonica turca. E.R. Gallagher ad esempio, grazie al sodalizio intellettuale con Eldem ha potuto creare presso il *California Palace of the Legion of Honor* un nutrito

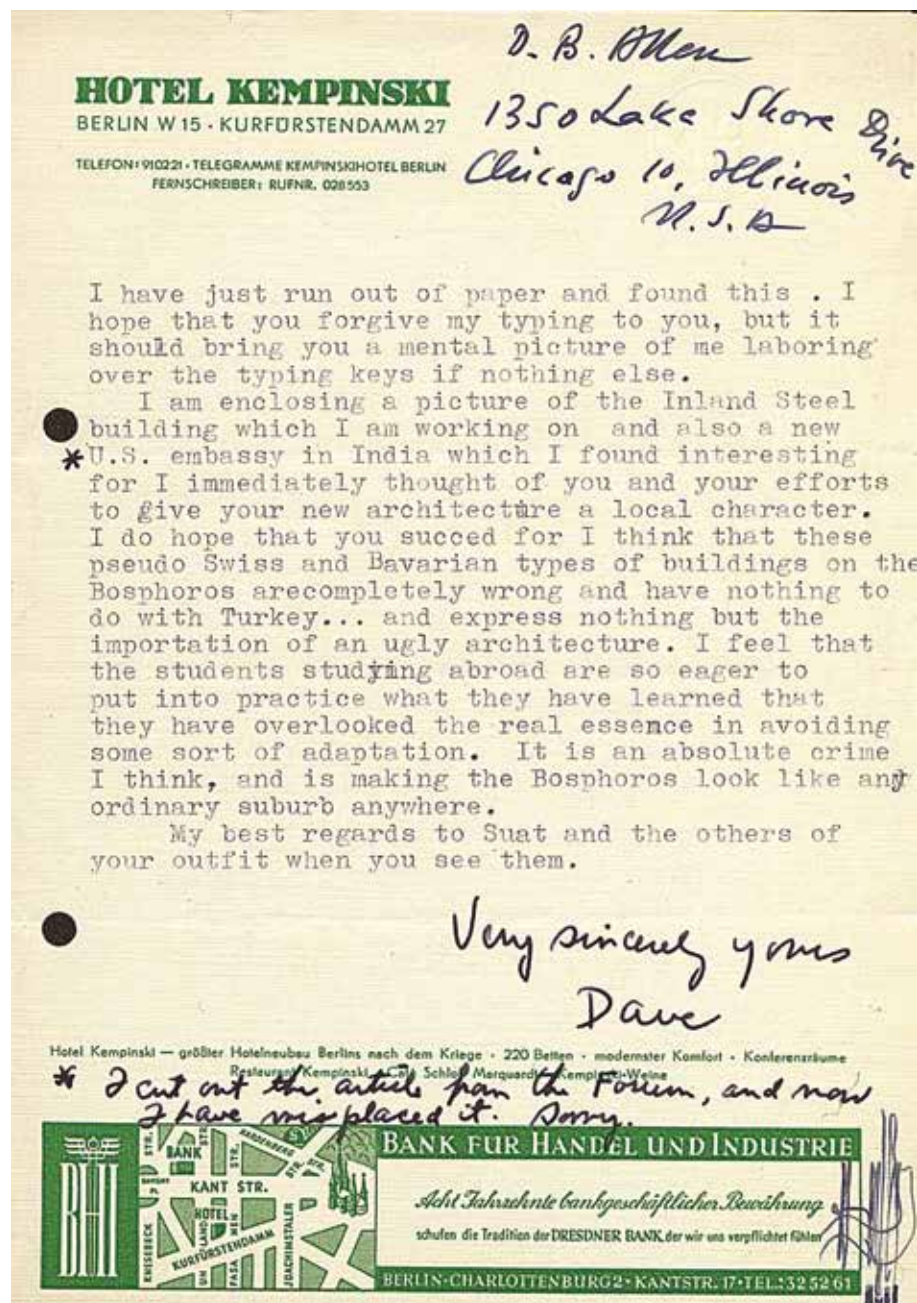


Fig. 5

Lettera di Davis B. Allen indirizzata a Sedad Eldem (non data), documenti di S. H. Eldem © Archivio Rahmi M. Koç, copie digitali SALT Research.

fondo bibliotecario sull'architettura turca, cosa che negli anni '60 del secolo scorso non era così di facile realizzazione: basti pensare al lungo e difficile viaggio che ogni missiva o piego di libri doveva compiere da Istanbul alla California¹⁹.

Al tempo stesso Eldem chiedeva ai suoi corrispondenti americani se potevano fornirgli ad esempio le ultime pubblicazioni di Rudofsky, quali *Architecture without Architects* o *The Kimono Mind*²⁰. Eldem amava infatti tenersi sempre aggiornato²¹ e nel 1962-63 chiese e ottenne dal governo francese il visto ed una borsa di studio per recarsi in Francia per vedere gli esiti della ricostruzione a Le Havre e nelle città più colpite dalla Seconda Guerra Mondiale.

Troviamo ancora tra le sue carte inviti a conferenze e lezioni, richieste di pareri su insegnamenti, o temi di ricerca architettonica, ma anche lettere di semplici architetti che erano interessati al mondo turco, alla città di Istanbul, e trovavano in Sedad²² e nel suo lavoro²³, il referente ideale a cui rivolgersi. Per tornare alla fortuna critica di Eldem soprattutto per quanto riguarda la storiografia occidentale è chiaro che l'assenza di tutto questo mondo di re-

lazioni che Eldem coltivava con estrema dedizione abbinata all'immagine dell'uomo-forte – rappresentativo della Moderna Architettura Turca – ha determinato nella coscienza collettiva il formarsi di un'immagine molto diversa da quella di un Pikionis od un Pouillon.

La Turchia agli occhi dell'Occidente non è la Grecia, culla idealizzata della nostra civiltà. La Turchia ha sempre rappresentato qualcosa di *altro* per l'Occidente: è stata prima, durante la lunga decadenza dell'impero ottomano oggetto dei sogni orientalisti di buona parte dell'Europa e dopo con Atatürk e con gli anni dei tumultuosi colpi di stato un luogo difficile con cui approcciarsi.

Del resto anche Pikionis con i suoi allievi²⁴ svolse campagne di rilievo volte allo studio dei caratteri identitari dell'architettura vernacolare²⁵ greca, ma quest'esperienza ebbe una eco diversa sull'immagine storiografica di Pikionis rispetto a quanto successe per Eldem.

La lezione di Sedad Eldem e della sua Scuola (Martinelli 2017) è quella di aver spiegato a generazioni di architetti il valore antropologico, architettonico e culturale di un tipo edilizio – la casa turco-ottomana – fondamentale per la costruzione della cultura abitativa tra Europa e Asia.

Sedad ha indagato i confini storici e geografici di questo modo di abitare, ne ha seguito le declinazioni in quei territori che (oramai nazioni autonome) erano state parte dell'Impero Ottomano. Infine ha utilizzato tutto questo bagaglio, derivato dal più vasto e articolato studio sul tipo che sia mai stato fatto, per dar nuova linfa vitale all'architettura turca rendendo moderno ciò che da sempre apparteneva all'evoluzione storica (fatta anche di contaminazioni) di quest'affascinante territorio.

Se analizziamo infatti quello che è forse il più rappresentativo dei suoi progetti, ovvero la Facoltà di Lettere e Scienze naturali dell'Università di Istanbul, troviamo come al suo interno ci sia l'utilizzo e la reinterpretazione di quegli elementi caratteristici della casa turco-ottomana.

In questo edificio, come in molti altri di Eldem, troviamo una moderna re-interpretazione del *sofa*, l'elemento connettivo per eccellenza delle tradizionali dimore turco-ottomane. Eldem ha qui riletto il *sofa* nella sua declinazione a piano terra (*taslık*), quando cioè il *sofa* è pavimentato in pietra, è esteso per tutta l'ampiezza del corpo di fabbrica ed è strumento connettivo tra interno e esterno. Così il percorso che dalla grande *hall* della Facoltà di Scienze e Lettere conduce, passando attraverso i corridoi voltati, ai diversi nuclei del complesso, non è altro che un susseguirsi di spazi in cui il concetto di soglia viene reiterato nel tempo e nello spazio. A Istanbul infatti si è spesso su una soglia. Lo stesso tipo di contaminazione avviene per l'edificio di Eldem: è come se l'architetto avesse fuso insieme temi architettonici che di solito si riferiscono ad ambiti differenti, ossia avesse combinato insieme elementi che si trovano nelle strade con particolari che stanno negli interni. Le gallerie porticate che distribuiscono gli ambienti sui tre piani e si affacciano sui grandi corridoi a piano terra della Facoltà derivano ancora dal *sofa*, colto nella sua accezione più antica: l'*hayat* (Eldem 1984, p. 61) ovvero il *sofa* situato all'esterno rispetto alla casa e alle camere e rintracciabile nelle case della regione di Edirne e nel distretto di Meriç (Eldem 1984, p. 61).

Anche nella Facoltà, come nelle case tradizionali, dal *sofa* (*hayat*) si ha accesso alle stanze (aule) che sono distribuite attraverso questo straordinario mezzo compositivo. Eldem ha poi utilizzato questo particolare elemento anche alla scala più monumentale riproponendo il peristilio sul padiglione situato sul grande portale che si affaccia sulla corte. Le origini di questa figura porticata sono da ricercarsi nuovamente nell'architettura tradizionale:

**Fig. 6**

Facoltà di Lettere e Scienze
Naturali, Istanbul.
Fotografia di Serena Acciai
(2012).

ancora il *sofa* esterno (*hayat*), terminato con un pergolato in legno (*çardak*)²⁶ e presente in molte dimore ottomane ma anche nei chioschi e nei padiglioni. Ma qui sta la genialità di Eldem, ossia l'aver utilizzato questo tipo di spazio ponendolo non solo all'esterno ma anche all'interno come avviene nell'*ha-rem* del Palazzo *Topkapi* (Bozdoğan, Özkan, Yenal 1987) e come solo questo particolare strumento compositivo permette di fare. Il *sofa*, infatti, secondo Eldem: «è il regno pubblico, la strada, la piazza entro la casa» (Akcan 2012, p. 233).

La figura che emerge da quest'architettura racchiude l'essenza della casa turco-ottomana: un basamento, che sostiene la parte residenziale aggettante (spesso a struttura in legno) e indipendente dalla linea della strada e un tetto, estrema propaggine di questo crescendo compositivo.

Nella Facoltà l'idea della casa turco-ottomana è però sintetizzata in maniera moderna, e infatti non c'è oggetto in facciata.

Quello che però è stato messo più in evidenza non sono questi aspetti compositivi dettati da una raffinata cultura, ma gli aspetti stilistici e linguistici: la cadenza monumentale, il rigore della pietra, l'enfasi rappresentativa di un'Architettura di Stato quando il concetto stesso del fare di un edificio universitario un monumento la dice lunga sulle idee di Eldem per la nuova Turchia moderna.

La lezione di Sedad Eldem dovrebbe essere studiata nelle scuole di architettura non solo in Turchia perché la sua opera è un inusuale esempio di pensiero architettonico dove il moderno si intreccia con l'antico e nel caso della Turchia con la sua forte valenza interculturale: l'antica tradizione vernacolare civile ottomana (con tutte le sfumature che quest'ultimo termine racchiude) per Eldem era già moderna.

Sedad infatti, sia che stesse progettando edifici pubblici sia civili abitazioni, strutturava il suo lavoro a partire dal modulo base della finestra (di proporzioni 1:2 tra altezza e larghezza) e di dimensioni comprese tra 120 e 150 cm. Questa misura era per Eldem il più importante elemento di standardizzazione degli edifici civili turco-ottomani: le finestre²⁷ nell'architettura tradizionale fissavano con il loro numero le dimensioni della camera e questa conseguentemente definiva la casa stessa a seconda dell'articolazione tra le varie camere e lo spazio distributivo (*sofa*).

Alla luce dei nuovi materiali emersi si rende necessaria, a nostro modo di vedere, una revisione del ritratto di Sedad Hakki Eldem che fino ad oggi la storiografia ci ha consegnato; per rendere piena verità a quest'architetto che va annoverato tra i Maestri del Moderno, e che è stato il vero ambasciatore dell'architettura turca nel mondo.

Discendente da una famiglia di diplomatici Eldem è riuscito ad adattare il suo mestiere a quel milieu intellettuale ed al sistema di relazioni culturali all'interno del quale era cresciuto.

Note

¹ Ibrahim Edhem Pasha: uomo di stato e intellettuale dell'impero ottomano che promosse l'opera: De Launay M. (1873) – *L'architecture ottomane, ouvrage autorisé par iradé impérial et publié sous le patronage de Son Excellence Edhem Pacha = Die Osmanische Baukunst, Durch Kaiserliches Iradé Genehmigtes Werk; Herausgegeben Unter Dem Schutze Sr Excellenz Edhem Pacha*, Imprimerie et Lithographie Centrales, Constantinople. <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/21039/?offset=#page=5&viewer=picture>> [Ultimo accesso 4 Marzo 2018].

² Osman Hamdi Bey: figlio di Ibrahim Edhem Pasha, pittore, intellettuale, archeologo, fondatore dell'Accademia di Belle Arti e del Museo Archeologico di Istanbul. Cfr. Eldem E. (2010) – *Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871*, Actes sud, (Sinbad. La bibliothèque turque), Arles.

³ Scritto inedito datato 08 Giugno 1968 di S. H. Eldem, p.1. Traduzione di S. Acciai e C. Paluszek.

⁴ Così Nora Şeni, direttrice dell'IFEA (Institut Français d'Études Anatoliennes) dal 2008 al 2012, definì Sedad Eldem al mio arrivo presso l'Istituzione francese a Istanbul (2010).

⁵ Eldem S. H. (1939) – *Millî Mimarî Meselesi (Il problema dell'Architettura Nazionale)*, Arkitekt 9-10, 220-223, [online] Disponibile in: <<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/104/1147.pdf>> [Ultimo accesso 10 febbraio 2018].

⁶ Tali seminari avevano per scopo lo studio dell'architettura civile turca che fino ad allora non era stata presa in considerazione; Eldem sosteneva infatti che a causa della mancanza di attenzione e cura, questi edifici stavano per scomparire, e per ciò "lo studio dell'architettura civile turca era diventato una questione di massima urgenza". Eldem S. H. (1934) "Eski bir Türk evi [An ancient Turkish house]," cit.

⁷ Tra le carte di Eldem è emersa una lettera datata 16 Agosto 1930 in cui Hans Poelzig presenta e raccomanda Sedad Eldem ad un collega spiegandogli che il giovane Âlisanzade (nome usato da Sedad Eldem in anni giovanili) ha frequentato il suo corso di Progettazione Edilizia presso la *Technischen Hochschule* di Berlino per un anno con ottimi risultati e lo prega di dare la possibilità ad Eldem di mostrargli i suoi progetti.

⁸ Giulio Mongeri (1873 – 1951) architetto italiano, fu docente di Sedad Eldem, presso l'Università Mimar Sinan.

⁹ Paul Bonatz: architetto tedesco (Solgne, presso Metz, 1877 - Stoccarda 1956), prima assistente, poi successore di Theodor Fischer al Politecnico di Stoccarda (1907-43). Stabilitosi poi in Turchia ebbe un proficuo sodalizio professionale con Sedad Eldem.

¹⁰ Harrison Barnes & Hubbard, firma architettonica inglese autori tra l'altro del Nuffield College di Oxford: dalla nutrita corrispondenza con Eldem si evince la lunga amicizia con l'architetto turco e la condivisione di alcune tematiche comuni. Il gruppo inglese infatti aveva una sede anche a Cipro e si occupava anche del recupero di konak (dimore tradizionali).

¹¹ Paul Smărandescu (1881-1945), diplomato in architettura in Francia, ha cercato con la sua opera di definire uno stile neo-rumeno attraverso la riconfigurazione moderna di elementi tradizionali.

¹² John Seymour Thacher (1904-1982) fu il primo direttore del Dumbarton Oaks (1946–1969) dopo che Robert e Mildred Bliss donarono la loro proprietà alla Harvard University nel 1940. In particolare la lettera a cui si fa riferimento è datata 13 Gennaio 1967. Il sito di Sarachane fu studiato da *Dumbarton Oaks* in collaborazione con il Museo Archeologico di Istanbul. Vedi: Harrison R. M. (2014) *Excavations at Sarachane in Istanbul*, Princeton University Press, Princeton NJ.

¹³ Ne è un esempio la lettera del 6 Maggio 1970 indirizzata ad Eldem da Rowland Mainstone in cui egli ringrazia l'architetto per il suo affascinante libro sui chioschi turchi e si dispiace che durante il suo tempo in Turchia non abbia mai avuto tempo da dedicare all'architettura selgiuchide e ottomana.

¹⁴ Sedad Eldem studiò il tipo edilizio della casa turco-ottomana per tutta la vita che portò al multi-volume enciclopedico sulla casa turca: Eldem, S. H. (1984, 1986, 1987) – *Türk Evi Osmanlı Dönemi / Case Turche, Periodo Ottomano I, II, III*, Taç Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, Istanbul.

¹⁵ Skidmore, Owings and Merrill è uno dei più grandi studi di Ingegneria, Architettura e Pianificazione Urbanistica Statunitense. Fu fondato a Chicago nel 1936 da Louis Skidmore e Nathaniel Owings a cui si aggiunse nel 1939 l'ingegnere John Merrill. Sedad Eldem divenne loro partner per il progetto dell'Hilton Hotel a Taksim, Istanbul. (1951-1955). In questo progetto realizzato con la supervisione di Gordon Bunshaft, Eldem curò alcuni aspetti caratterizzanti l'architettura di questo edificio di impostazione occidentale a Istanbul. A questo proposito vedi: Acciai S. (2018) – *Sedad Hakkı Eldem, an Aristocratic Architect and More*, FUP Firenze University Press, Firenze. ¹⁶ Wilhelm Viggo von Moltke (1911-1987) influente urbanista negli Stati Uniti, e capo progettista per molti progetti a Philadelphia e al (MIT). Insegnante presso la Harvard Graduate School of Design. Nato a Kreisau, Germania, nel 1911 e aveva conseguito la laurea in architettura presso la Technische Hochschule di Berlino. Si può ipotizzare che lo Eldem abbia conosciuto proprio a Berlino quando frequentava il corso di Hans Poelzig nel 1929-30. Negli anni '40 V. von Moltke si rifugiò negli USA dopo aver lasciato il paese nel 1937 per la sua opposizione al regime Nazista. <http://www.transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=27>.

¹⁷ Davis B. Allen (1916-1999) è stato un interior designer e designer di mobili americano. Pioniere nella progettazione di interni aziendali ha lavorato per quarant'anni presso Skidmore, Owings & Merrill (S.O.M.) Ha anche progettato la sedia Andover. Nel 1985, è stato inserito nella rivista di interior design Hall Of Fame.

¹⁸ Robert L. Van Nice (1910-1994) fu insieme a Rowland Mainstone uno dei più importanti studiosi di Santa Sofia, sulla quale compì molte campagne di rilievo.

¹⁹ Ne è un esempio la lettera del 25 Agosto 1966 in cui E.R. Gallagher ringrazia Eldem per il suo affascinante libro sulla planimetrie delle case turche che finalmente dopo un cospicuo lasso di tempo era arrivato il perfette condizioni a San Francisco.

²⁰ Riguardo alla lettera dalla quale si evince che Sedad Eldem era interessato ai libri di Bernard Rudofsky vedi: Acciai S. (2017) – “*Wright, Rudofsky, Eldem: meeting with the Japanese house*”, Firenze Architettura, 2, 126-133.

²¹ La lettera in cui Sedad Eldem chiede, al Governo francese il visto per recarsi in Francia è datata 8 Marzo 1961.

²² Ne è un esempio la lettera datata 23 Aprile 1967 di Gisle Jakhelln, architetto norvegese che si rivolgeva a Sedad Eldem perché durante quell'anno voleva recarsi in Turchia per lavorare e conoscere il paese.

²³ Da una lettera datata 4 Luglio 1960, dell'architetto inglese H. J. Spiwak si evince che quest'ultimo aveva contattato Eldem per porgli delle domande a proposito dell'operazione progettuale dell'Hilton Hotel e degli standard qualitativi delle camere d'albergo.

²⁴ Nel 1936 Dimitris Pikionis, all'epoca professore presso la *National Technical University* di Atene e supervisore del progetto che si occupava dello studio delle architetture e delle arti decorative delle abitazioni greche, affidò il completamento di quel progetto a un gruppo di giovani architetti: Dimitris Moretis, Giorgos Giannoulis e Alexandra Paschalidou. Questo fu il team che studiò e illustrò, per la prima volta in Grecia, l'architettura civile tradizionale.

²⁵ Nei territori della Penisola Balcanica (ma non solo) a partire dagli anni '30 del '900 nelle scuole di architettura si svilupparono attività volte allo studio tipologico dell'architettura civile. In questo contesto, l'eredità della casa ottomana fu rivendicata e utilizzata da altre nazioni nel momento in cui esse stavano definendo la loro identità anche attraverso la costruzione del concetto di “casa nazionale”. Vedi Acciai S. (2017) – *The Ottoman-Turkish House According to Architect Sedad Hakkı Eldem: A Refined Domestic Culture Suspended Between Europe and Asia*, cit.

²⁶ «La maison turque», testo inedito preparato da Eldem nel 1948 per la rivista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 4.

²⁷ «La maison turque», cit. 9. Trascrizione e traduzione di S. Acciai e C. Paluszek. Cfr.

Bibliografia

- ACCIAI S. (2012) - *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul, per frammenti di grandi idee: il caso studio di Sedad Hakki Eldem*, Ph.D. Thesis, UNIFI, Firenze.
- ACCIAI S. (2012a) - *La casa ottomana e il savoir vivre, introduzione a Sedad Hakki Eldem*. In *Firenze Architettura* 1, 94-101.
- ACCIAI S. (2017) - "Wright, Rudofsky, Eldem: meeting with the Japanese house". In *Firenze Architettura*, 2, 126-133.
- ACCIAI S. (2017a) - "The Ottoman-Turkish House according to Sedad Hakki Eldem, A refined domestic culture suspended between Europe and Asia". In *ABE Journal*, [Online], 11.
- ACCIAI S. (2018) - *Sedad Hakki Eldem, an Aristocratic Architect and More*, FUP Firenze University Press, Firenze.
- AKCAN E. (2012) - *Architecture in Translation, Germany, Turkey, and the Modern House*, Duke University Press, Durham & London.
- AKCAN E., BOZDOĞAN S. (2012) - *Turkey: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London.
- BOZDOĞAN S., & RESAT K. (1997) - *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Seattle, WA & London.
- BOZDOĞAN S. (1987) - *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Concept Media, Singapour & New York.
- BOZDOĞAN S. (2001) - *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Seattle & London, 255.
- BOZDOĞAN S., ÖZKAN S., YENAL E. (1987) - *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Concept Media, Singapour; New York, 168.
- ELDEM S. H. (1934) - *Eski bir Türk evi*. In *Mimar*, 3, 80-81.
- ELDEM S. H. (1939) - *Millî Mimarî Meselesi*. In *Arkitekt* 9-10, 220-223.
- ELDEM S. H. (1980) - "Toward a Local Idiom: A Summary History of Contemporary Architecture in Turkey". In HOLOD R. (a cura di), *Conservation as Cultural Survival*, Aga Khan Award for Architecture, Philadelphia.
- ELDEM S. H. (1984, 1986, 1987) - *Türk Evi, Osmanlı Dönemi, (Turkish Houses Ottoman, Period I, II, III)*, Taç Vakfı yayını, Istanbul.
- ELDEM S. H. (1993-1994) - *Bogaziçi Yalıları, Rumeli yakası - Anadolu yakası, (The yalis of the Bosphorus - European side and Anatolian side)*, Vehbi Koç Vakfı, Istanbul.
- ELDEM S. H. (1967) - Lettera di Eldem datata 28 Gennaio e indirizzata a E.R. Gallagher presso il "Palace of the Legion of Honor".
- GALLO A. (1991) - *Un architetto aristocratico*. In *Phalaris* 16, 12-15.
- MARTINELLI E. (2017) - *Turgut Cansever e la Scuola di Sedad Eldem*, Ph.D. Thesis, IUAV, Venice.
- PAMUK O. (2008) - *Istanbul*, Einaudi, Torino 2008.

Serena Acciai è architetto e Dottore di ricerca in Composizione Architettonica e Urbana con esperienza di insegnamento e ricerca sul patrimonio multiculturale del Mediterraneo. Ha completato il Dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi Firenze con una Tesi su 'Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul per frammenti di grandi idee. Il caso studio di Sedad Hakki Eldem' e poi proseguito questa linea di ricerca presso l'INHA (Institut National Histoire de l'Art) di Parigi. Come relatrice ha preso parte a conferenze nazionali e internazionali, ha tenuto lezioni in molte Università. Nel 2018 ha pubblicato la prima monografia apparsa in Italia su Sedad Hakki Eldem. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi Firenze e docente a contratto presso il Politecnico di Milano.

Viola Bertini
Hassan Fathy. Le scimmie e le giraffe

Abstract

Nel 1980 Hassan Fathy è insignito del primo Aga Khan Chairman Award, un premio appositamente creato come riconoscimento al valore della sua carriera. Sino a quel momento pochissimi sono i testi pubblicati sul suo lavoro, i primi dei quali sono datati all'inizio degli anni 70. È solo sul finire della sua lunga carriera che l'opera dell'architetto egiziano inizia ad essere conosciuta e riconosciuta a livello internazionale.

L'articolo contestualizza il lavoro di Hassan Fathy, discute le ragioni per le quali è stato dimenticato quando egli era ancora in vita, la sua ricoperta negli anni 80 e il più recente interesse dimostrato dalla comunità scientifica. L'accento è posto sull'attualità del suo pensiero, costantemente volto alla ricerca di un'architettura tecnicamente e culturalmente appropriata.

Parole Chiave

Tradizione — Modernità — Appropriatezza

Le scimmie e le giraffe (Fathy s.d.) è il titolo di un aneddoto scritto da Hassan Fathy in cui l'architetto egiziano affronta con ironia il tema del colonialismo. La breve storia, ambientata in uno scenario dove l'inquinamento e la guerra nucleare hanno portato all'estinzione del genere umano, racconta dell'oppressione esercitata dalle scimmie nei confronti delle giraffe notabili, convinte ad accorciare la lunghezza del proprio collo per apparire più attraenti. La mutazione delle giraffe, oltre a privarle della loro originaria eleganza, le trasforma in creature deboli e frivole, non più capaci di raggiungere il fogliame sugli alberi per nutrirsi e dunque costrette a dipendere da altri per la propria sopravvivenza. L'amore di una principessa giraffa nei confronti di un popolano la persuade a rifiutare l'intervento di chirurgia estetica per conservare la propria altezza e poter così baciare il suo amato. L'episodio spinge le altre giraffe notabili a riflettere sulla loro misera condizione di vita, causata dalla perdita di identità, muovendole a una rivolta e alla liberazione dalla tirannia delle scimmie.

La parabola rappresenta una riflessione di Fathy sullo stato e sul valore della cultura nelle società postcoloniali, alludendo alla società egiziana di cui egli è parte e che frequentemente critica con asprezza nei propri scritti (Fathy 2008, pp. 53-56). È in antitesi alla dominazione culturale straniera e all'importazione di modelli architettonici di matrice occidentale, in particolare europea, che l'architetto concepisce e struttura la sua opera.

Il lavoro teorico e progettuale compiuto da Fathy, già a partire dagli anni Trenta, si configura come una costante ricerca tesa a delineare un'architettura appropriata rispetto al contesto culturale di riferimento che, secondo la visione dell'architetto, è il mondo della *koinè* arabo-islamica nella sua

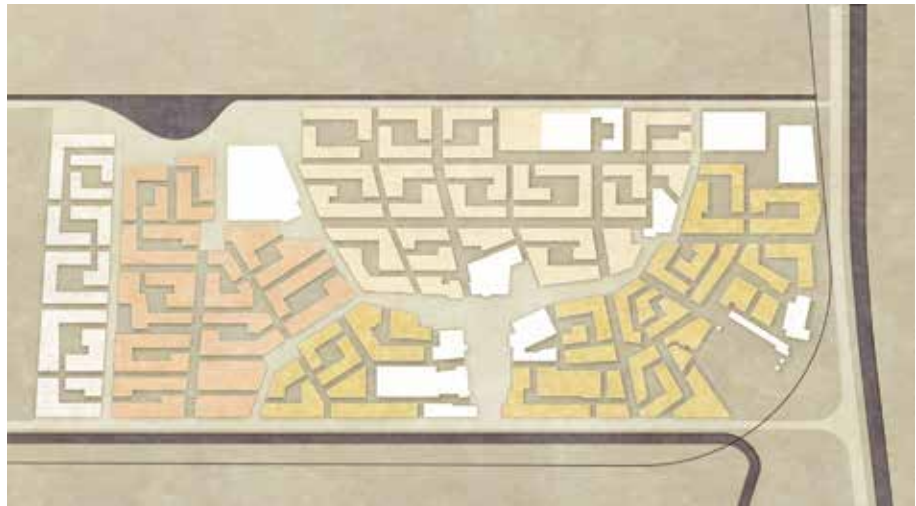


Fig. 1

Planimetria del villaggio di New Gurna, Luxor, 1946. Disegno dell'autore. Il disegno mostra le parti di cui il villaggio si compone e, in bianco, gli edifici pubblici.

totalità. Nella pratica architettonica tale ricerca si traduce nella scelta di guardare al passato e selezionare dal bacino della tradizione un repertorio di elementi formali, figurativi e tecnici che, poiché ritenuti ancora validi nel presente, possano essere trasposti nella contemporaneità. Sono elementi della tradizione vernacolare o aulica, egiziana o araba, alcuni ancora vivi ed altri andati perduti, i materiali compositivi che Fathy sceglie come sintagmi del proprio linguaggio e che, trasposti nel presente e ri-assemblati tra loro secondo nuovi ordini e significati, configurano un'architettura nuova, ma fatta di figure note richiamate alla memoria.

La scelta compiuta da Fathy di inserirsi nella catena genealogica della forma e di porsi in continuità con essa rappresenta un'operazione intellettuale che, se da una parte si colloca in un preciso periodo della storia egiziana, dall'altra avvicina Fathy ad alcune delle figure del Novecento architettonico, ascrivibili all'ambito dell'altra modernità (Semerani 2000).

Hassan Fathy nasce nel 1900 ad Alessandria d'Egitto e si laurea al Cairo nel 1926. Nella capitale egiziana opera per ampia parte della sua longeva carriera, sino al 1989, anno della sua morte. Il ragionamento che egli compie in ambito architettonico, volto a reinventare le parole della lingua architettonica egiziana e più in generale araba, trova un proprio simmetrico nell'operazione che gli intellettuali alessandrini e cairoti mettono in essere nell'Egitto di inizio secolo. Nella prima metà del Novecento l'Egitto è in cammino verso la formazione di uno stato autonomo e l'istituzione di una repubblica indipendente chiama alla definizione di una rifondata identità nazionale. Così gli artisti e gli intellettuali egiziani, svincolandosi dal pensiero europeo dominante, iniziano a guardare al principio della propria cultura e al mondo rurale, fondando sull'età faraonica un mito e trovando nel vernacolo l'espressione di un carattere originario. È principalmente a partire da queste due idee che pittori, scultori e letterati iniziano a liberarsi dal passato coloniale e a scoprire, reinventando, l'identità della Nazione egiziana. Lo stesso fa Hassan Fathy in ambito architettonico. Relazionarsi con la tradizione è una presa di posizione, ha un valore programmatico ed è funzionale alla definizione di un linguaggio che abbia un carattere nazionale e identitario. Difficilmente la sua opera può essere compresa se si prescinde da tale contesto e si trascura lo stretto legame che sussiste tra essa e il momento culturale in cui è stata concepita. È in questo nesso che si trova forse una tra le ragioni più profonde del suo lavoro e una sua possibile collocazione nelle storie dell'architettura del secolo scorso, dove il nome di Fathy difficilmente compare.

**Fig. 2**

La moschea di New Gurna,
Luxor, 1946.

Foto dell'autore (2010).

L'architetto egiziano è stato per molto tempo dimenticato; escluso, a causa della sua interpretazione eterodossa della modernità, dalla ricostruzione delle vicende che hanno interessato la teoria e la pratica architettonica del Novecento. Non è forse un caso che Fathy fosse amico e apprezzasse il lavoro di Dimitris Pikionis¹, conosciuto negli anni trascorsi in Grecia collaborando con Constantinos Doxiadis². Fathy, Pikionis e Doxiadis, e con loro Jože Plečnik, Louis Barragan e molti altri (Ferlenga 2018) sono tutti parte di quella vasta ed eterogenea famiglia di architetti che, situandosi ai margini del pensiero del moderno, è stata a lungo ignorata. Apprezzati nei propri rispettivi paesi, ma spesso riconosciuti solo postumi o sul finire della loro carriera a livello internazionale, ciascuno di questi architetti ha affrontato a proprio modo il tema del rapporto tra architettura e specificità del luogo, facendo del luogo il principale materiale del progetto e provando a traghettare, reinventando, le forme del passato nella contemporaneità. È questo il caso di Hassan Fathy che nel 1980 è insignito del primo *Aga Khan Chairman Award*, un premio appositamente creato come riconoscimento al valore della sua opera³. Sino a quel momento pochi sono i testi sul suo lavoro, i primi dei quali sono datati all'inizio degli anni 70⁴. I saggi seguono la pubblicazione del libro di Fathy *Gurna: A Tale of Two villages* (Fathy 1969), ripubblicato nel 1973 con il titolo *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt* (Fathy 1973). Il libro, articolato in quattro parti seguendo la struttura di un'opera musicale, racconta le vicende che ruotano intorno alla costruzione del villaggio di New Gurna, nei pressi di Luxor. La narrazione e l'epilogo, in parte fallimentare, della costruzione del villaggio sono il pretesto per introdurre alcune delle questioni che Fathy pone alla base del suo fare architettura. L'architetto tratta temi quali il rapporto con la tradizione e il suo significato nel presente, il ruolo di architetto, proprietario e artigiano nel processo di realizzazione di un edificio e l'uso di sistemi costruttivi tecnologicamente appropriati in relazione al contesto geografico e culturale di riferimento.

L'esperimento di progettazione partecipata *ante tempore* che con New Gurna Hassan Fathy mette in essere ottiene una certa attenzione da parte della stampa europea (Mortimer 1947, 1947a, 1956). È però solo in seguito alla pubblicazione del suo libro, poi tradotto in diverse lingue, che



Fig. 3

Il portico del khan nel villaggio di New Gourna, Luxor, 1946. Foto dell'autore (2010).

la comunità scientifica inizia a conoscere e riconoscere il lavoro del maestro egiziano a livello internazionale. Come sottolineato da Pyla Panayiota (Panayiota 2009, pp. 715-730), l'alternativa offerta da Fathy al pensiero razionalista e la sua messa in valore della cultura locale trova un fertile terreno nel contesto degli anni Settanta, quando il funzionalismo e l'internazionalismo del moderno iniziano ad essere messi in discussione, in particolare nell'ambito di un più ampio ragionamento sulle città del mondo postcoloniale e dei paesi in via di sviluppo. Inoltre, alcune delle idee proposte da Fathy trovano un antecedente nella pubblicazione dei libri *Architecture Without Architects* di Bernard Rudofsky (Rudofsky 1964) e *Shelter and Society* di Paul Oliver (Oliver 1969), entrambi incentrati sul valore dell'architettura locale anonima, non progettata ma, usando le parole dell'architetto egiziano, «cresciuta nel paesaggio come gli alberi della zona» (Fathy 2008, p. 81).

A poco più di un decennio di distanza dalla prima pubblicazione di *Architecture for the Poor*, emblematica appare la scelta di incentrare la seconda

**Fig. 4**

Vista del khan di New Gourna,
Luxor, 1946.

Foto dell'autore (2010).

Mostra Internazionale di Architettura di Venezia (1982) sull'*Architettura nei Paesi Islamici*. L'esposizione, curata da Paolo Portoghesi, presenta tra gli altri il lavoro di Hassan Fathy, al quale nel catalogo della mostra è dedicato un omaggio (AA.VV. 1982). Il testo è scritto da Attilio Petruccioli che sceglie di raccontare il lavoro del maestro egiziano attraverso una serie di brani, estratti dai suoi scritti e articolati in alcuni nuclei tematici: architettura, tradizione architettonica, tecnologie appropriate, cliente – artigiano – architetto, significato del luogo e architettura islamica. I temi sono quelli che Petruccioli identifica come cari a Fathy, chiarendo, al principio del testo, come la sua produzione architettonica, «piuttosto articolata e non del tutto unitaria», non sia ancora stata oggetto di studi sistematici. Pertanto, scrive ancora Petruccioli, «Difficile è una valutazione critica dell'opera che superando l'adesione entusiasta per la figura profetica del maestro e il ruolo di portabandiera delle tecnologie povere, sappia collocare la figura di Hassan Fathy nel contesto attuale dell'architettura contemporanea» (Petruccioli 1982, p. 45).

Il saggio pubblicato nel catalogo della Biennale è tra i primi a porsi il problema della ricerca di una possibile collocazione di Fathy nel panorama della storia del Novecento architettonico. Gli articoli pubblicati in questi anni sull'architetto pongono l'accento sulle sue scelte tecnologiche – l'uso di mattoni crudi, volte catenarie e dispositivi climatici tradizionali – e frequentemente tendono ad associare la sua figura all'idea di architetto del vernacolo. Spesso assente è il tentativo di indagare a fondo il lavoro di Fathy, contestualizzarlo, comprenderne le ragioni e coglierne, a prescindere dagli esiti stilistici e formali, il valore intellettuale, ossia il suo carattere di modernità. Parallelamente si inizia ad ascrivere il lavoro di Fathy a una precisa categoria, quella del regionalismo critico, che Kenneth Frampton descrive come: «una condizione ipotetica e ideale nella quale una cultura critica topica d'architettura si è consapevolmente evoluta in una opposizione dichiarata al dominio del potere egemonico. In teoria è una cultura del costruire che, mentre accetta il ruolo potenzialmente liberativo della modernizzazione, nondimeno resiste all'essere totalmente assorbita dagli imperativi globali della produzione e del consumo» (Frampton 1986, p. 17). Sono, in particolare, Suha Özkan nell'introduzione al libro *Regionalism in Architecture* (Özkan 1985), William J. R. Curtis nel saggio *Towards*

**Fig. 5**

Hassan Fathy, planimetria del villaggio di Harranya, anni 40.
© Aga Khan Trust for Culture.

an Authentic Regionalism (Curtis 1986, pp. 24-31) e James Steele nel saggio *The New Traditionalists* (Steele 1991, pp. 40-47) i primi a compiere un tentativo di classificazione dell'opera di Fathy all'interno di una corrente architettonica. È dunque tra la metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, in seguito all'attribuzione del premio Aga Khan e alla Seconda Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, che il lavoro dell'architetto egiziano inizia ad essere discusso nel più ampio panorama dell'architettura del XX secolo e affiancato a quello di altri architetti che hanno compiuto un ragionamento analogo sul rapporto tra tradizione e modernità. La carriera di Fathy si è ormai conclusa con l'ultimo grande progetto a carattere urbano, il villaggio di Dar Al-Islam ad Abiquiu, in New Mexico (1981). L'architetto è chiamato a progettare la moschea e la madrasa per la comunità islamica di Dar Al-Islam, negli Stati Uniti, insegnando alla popolazione locale come costruire volte nubiane e cupole in mattoni di terra cruda. Il progetto è emblematico sia perché testimonia il riconoscimento della figura di Fathy al di fuori dei confini egiziani, sia perché esplicita con chiarezza l'atteggiamento dell'architetto nei confronti della tradizione, portando a compimento una ricerca teorica e progettuale inizia-

**Fig. 6**

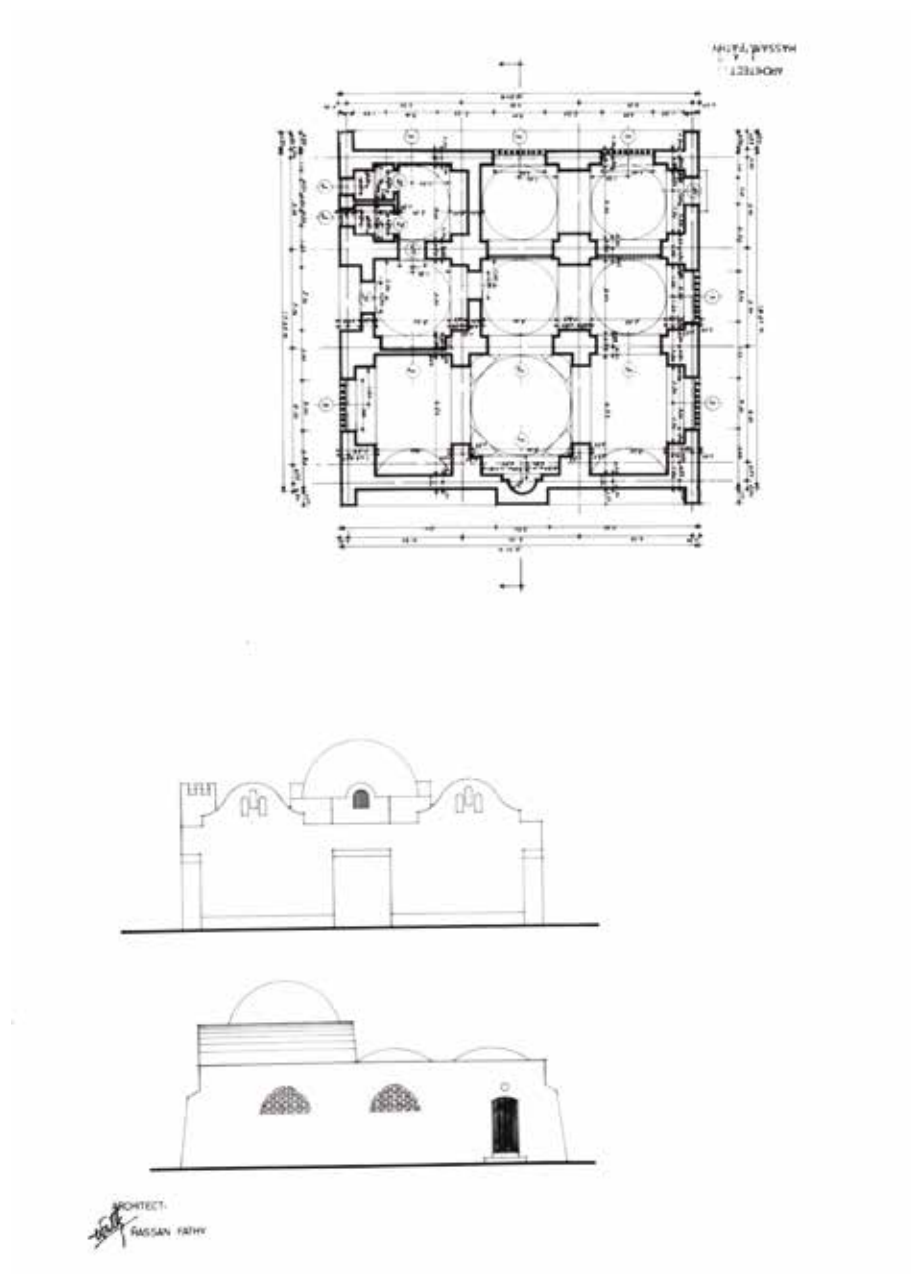
Vista della moschea e della madrasa del villaggio di Dar Al-Islam, Abiquiu, New Mexico (USA), 1981.

© Aga Khan Trust for Culture, foto di Said Zulficar.

ta circa cinquant'anni prima. Sebbene il luogo del progetto non sia parte di quella regione che abbraccia il mondo della *koinè* arabo-islamica a cui Fathy guarda nel tentativo di delineare la propria tradizione di riferimento, la sua architettura resta sostanzialmente invariata. Se in parte ciò è dovuto alla codificazione di un linguaggio che ormai rappresenta la cifra stilistica dell'architetto, in parte si giustifica nel tentativo che Fathy compie di costruire spazi capaci di esprimere ciò che egli chiama *sentimento arabo* (Fathy 1998, p. 60). L'insediamento di Dar Al-Islam si trova in un ambiente desertico ed è concepito per una comunità musulmana. Questi dati di partenza del progetto, il luogo e il tema, spiegano le scelte compiute: «Non stiamo impiegando dettagli decorativi estrapolati dall'architettura islamica, stiamo impiegando i principi progettuali. [...] Come potevamo costruire una moschea in America? Era una vera sfida per l'architetto: come avremmo fatto a costruire una moschea che fosse in armonia [con il suo intorno]. L'unico modo ... per costruire una moschea ed essere sicuri si non farsi tagliare la testa come i missionari in Cina, era guardare ai principi basilari dell'architettura islamica, l'architettura della moschea. L'architettura della moschea ha un aspetto simbolico ... e un aspetto ornamentale e un aspetto stilistico e così via. La cosa più importante dell'architettura religiosa è che si caratterizza per la buona fede: verso la dottrina, verso l'ambiente, come abbiamo detto, e verso la civiltà, la cultura e le tradizioni. Dunque, [questa buona fede consiste] nei principi progettuali che stanno a fondamento dell'edificio moschea, non negli ornamenti e nei dettagli stilistici. Ciascuna di queste cose ci ha aiutato in ciò che stavamo facendo. Volevamo essere sicuri che la moschea di Santa Fe fosse appropriata rispetto all'ambiente: abbiamo usato materiali locali, non abbiamo spostato nulla di un millimetro, tutto proveniva dall'ambiente circostante. Materiali come il fango, il limo, definivano la forma [che l'edificio avrebbe assunto], pertanto il risultato era destinato ad essere naturale ... principalmente in termini di consistenza e colore. È lo stesso fango, lo stesso colore che caratterizza l'ambiente, questo è un aspetto di buona fede ... E grazie a Dio, dopo aver eliminato l'architettura di stile, intendo [un'architettura fatta di] elementi decorativi, siamo tornati ai principi progettuali, al loro linguaggio simbolico e l'edificio si è rivelato» (Damluji 2018, pp. 263-264). Le parole di Fathy chiariscono come l'uso della terra cruda e l'impiego di forme e

Fig. 7

Hassan Fathy, Pianta e prospetti
della moschea di Dar Al-Islam,
Abiquiu, New Mexico (USA).
© Aga Khan Trust for Culture.



**Fig. 8**

Casaroni house, sala di ricevimento per gli ospiti, Shabramant, 1980.

Foto dell'autore (2010).

strutture spaziali derivate dalla trazione rispondano alla necessità di costruire un'architettura appropriata rispetto a un contesto climatico, simbolico e culturale e capace di innescare un meccanismo di riconoscimento da parte del singolo e della collettività nella forma costruita. Eppure tale operazione è stata spesso fraintesa.

Gli edifici pubblici e il centinaio di abitazioni costruite a New Gournà (1946) sono rimasti a lungo inutilizzati. Gli abitanti dell'antico villaggio per molti anni hanno rifiutato l'idea di abbandonare le loro vecchie case e vivere nella piccola città progettata da Hassan Fathy. Un rifiuto in parte dovuto alla ferma opposizione nei confronti della decisione del Governo di trasferire per intero l'antico villaggio al di fuori del recinto archeologico della Valle dei Re e delle Regine, ma anche alla riluttanza nei confronti dell'idea di dover tornare a forme e modi di vita tradizionali (Panayiotà 2009). Il mito del moderno e l'agognata occidentalizzazione da parte degli abitanti difficilmente avrebbero potuto accogliere con entusiasmo il paesaggio arcadico proposto da Hassan Fathy. La sua idea di *sentimento arabo* poco è piaciuta agli egiziani perché lontana da una concezione di progresso assimilata a modelli di vita occidentale. E ancor meno è stata apprezzata da coloro ai quali l'opera di Fathy era specificamente indirizzata, poiché questi, inseguendo il benessere, hanno dimostrato scarso interesse nel suo valore culturale. Così, paradossalmente, l'architetto che per tutta la vita si è dedicato alla ricerca di un'architettura tecnologicamente e culturalmente appropriata, rivolgendosi principalmente alle classi meno abbienti, è stato maggiormente compreso e stimato nel contesto borghese e nobiliare. Se il villaggio di New Gournà è rimasto a lungo disabitato e poi modificato dagli abitanti, che hanno sostituito con coperture in cemento armato le volte e le cupole in terra cruda, e il villaggio di New Baris (1965) è rimasto del tutto incompiuto, molte sono invece le ville per l'alta borghesia e i palazzi per principi e sovrani che Fathy ha costruito. Ciò ha portato a un ulteriore fraintendimento della sua opera e al suo svuotamento semantico.

Sull'eredità culturale di Hassan Fathy la critica degli anni Novanta ha iniziato a ragionare, provando a capire come, in parte con cognizione di causa, insegnando, scrivendo e costruendo, e, in parte inconsapevolmente, l'architetto egiziano abbia dato vita a una scuola. Una significativa distinzione deve però essere compiuta tra coloro che ne hanno effettivamente assimilato il pensiero e coloro che, al contrario, hanno fatto della sua archi-

**Fig. 9**

Tetti a terrazza nelle ville per gli amministratori del villaggio di New Baris, Oasi di Kharga, 1965.

Foto dell'autore (2010).

tettura uno stile. Tra i primi James Steele, parlando di *nuovi tradizionalisti* (Steele 1991), annovera Abdel Wahed El Wakil, Rasem Badran e Omar El-Farouk, ciascuno dei quali ha sviluppato un proprio modo personale di lavorare con la tradizione: Wakil relazionandosi con gli aspetti simbolici e geometrici delle strutture tradizionali, Badran guardando ai processi di trasformazione delle matrici tipologiche e El-Farouk lavorando sul linguaggio. Per quanto riguarda i secondi, Hassan-Uddin Khan parla di un processo di *Disneyficazione* che costituisce una «denaturazione dei segni e dei simboli usati da Fathy» (Kahn 1999, pp. 56-57). In proposito, Khaled Asfour tratta della nascita in Egitto di una prassi che «riduce l'architettura di Fathy a poche immagini da riciclare con facilità nei progetti contemporanei» (Asfour 1991, pp. 54-59). E, ancora, Curtis scrive: «Senza alcuna colpa di Fathy, le sue idee – o forse le sue immagini – sono diventate una sorta di kit per l'identità islamica istantanea; un pezzo di costume socialmente accettato, atto a mostrare che si sta facendo la cosa giusta. Tale parodia della sua posizione critica, travisata in un populismo di facile consumo, ricorda uno dei modi con cui le attuali ideologie fondamentaliste si diletta nel ridurre la tipologia della moschea in un'interpretazione stereotipata [...]; il punto ancora una volta è la distinzione tra segni che non hanno una base espressiva e la genuina rigenerazione del simbolo» (Curtis 1986, pp. 24-31).

Ciò che di fatto è accaduto è che il modo di fare architettura di Fathy, nelle sue intenzioni principalmente rivolto alla gente comune e poco capito nel suo paese quando era ancora in vita, è oggi diventato in Egitto una sorta di *status symbol* per il ceto benestante. Identificato impropriamente con il vernacolo e con l'islamico, il linguaggio dell'architetto egiziano ha perso le sue qualità, il suo carattere di ricerca e dunque il suo significato. Ma è nel significato che sta il valore più profondo della lezione di Fathy e la sua attualità. Poco è cambiato nel panorama architettonico arabo da quando egli ha condotto la sua personale battaglia contro l'importazione di modelli architettonici stranieri, del tutto avulsi dal contesto culturale. Attuale due volte poiché al processo di occidentalizzazione si è affiancata una tendenza a riproporre schematicamente e senza alcun pensiero fondante gli stilemi dell'architettura tradizionale e questo, spesso, proprio facendo riferimento alla sua figura come espediente di legittimazione del proprio operato. Alla luce di tali considerazioni, significativo appare l'interesse che il di-

Fig. 10

Il villaggio di New Baris, ormai
sommerso dalla sabbia, Oasi di
Kharga, 1965.

Foto dell'autore (2010).



battito architettonico internazionale ha mostrato nei confronti di Fathy nel corso dell'ultimo decennio. L'architetto egiziano è divenuto oggetto di una rinnovata attenzione da parte di numerosi studiosi e architetti, principalmente occidentali. È paradossalmente in Europa, e non nel mondo postcoloniale a cui la sua opera era indirizzata, che l'eredità culturale del pensiero di Hassan Fathy ha iniziato ed essere compresa e assimilata. Solo oggi, a quasi trent'anni di distanza dalla sua scomparsa, il lavoro di Fathy, «a lungo presentato erroneamente come un curioso caso di vernacolo-post-moderno» (Ferlenga 2015, p. 60) è stato riletto come l'espressione di un'altra modernità. Molto, forse troppo, tempo è stato necessario perché si arrivasse a capire la validità della sua lezione, che oggi appare quanto mai attuale. A prescindere dagli esiti figurativi, la ricerca di un'architettura capace di costruire una relazione con il luogo, costruita per l'uomo interrogando il passato e instaurando un dialogo con il presente, fondata rispetto al contesto geografico e appropriata non solo dal punto di vista climatico, ma anche e soprattutto culturale, sono temi su cui la cultura architettonica contemporanea ha iniziato a interrogarsi, dimostrando come la lezione del maestro egiziano abbia ancora molto da insegnare.

«Qui è tutto l'uomo, la sua collaborazione intelligente con l'universo, la sua lotta contro di esso, e la disfatta finale ove lo spirito e la materia che gli fa da sostegno periscono pressappoco insieme. Il suo disegno si afferma sin in fondo nella rovina delle cose» (Yourcenar 1983, p. 52).

Note

¹ Nel febbraio 1958 Dimitri Pikionis regala all'amico Hassan Fathy una raccolta di poesie del greco Kavafis. Il libro è conservato presso la Rare Book and Special Collection Library dell'American University del Cairo, dove si trova la biblioteca personale di Hassan Fathy. La dedica recita «To my dear Hassan Fathy, D. Pikionis and Imo, 20-2-1958» e testimonia della conoscenza e dell'amicizia tra i due. Un breve testo di apprezzamento da parte di Fathy nei confronti del lavoro di Pikionis è pubblicato in Ferlenga A. (1999) – *Pikionis 1887-1968*. Electa, Milano, 304.

² A seguito dell'epilogo in parte fallimentare del progetto del villaggio di New Gourn, rimasto incompiuto, Fathy accetta l'invito dell'architetto greco Constantinos Doxiadis ad andare a lavorare presso il suo studio ateniese. Fathy collabora con Doxiadis tra il 1957 e il 1960, partecipando attivamente a parte dei progetti nei quali lo studio è allora impegnato: l'*Iraq National Housing Program* (1955-1960), nell'ambito del quale sono studiati i bisogni abitativi delle principali città irachene (Baghdad, Mosul, Basra, Kirkuk e Surstinar) e delle regioni rurali del paese; il piano di sviluppo per l'area della *Greater Mussayib*, a sud di Baghdad (1958), dove è elaborato il progetto di un complesso di comunità agricole e delle relative possibili soluzioni residenziali; il disegno della città satellite di Korangi in Pakistan (1958) e il programma di ricerca *City of the Future*.

³ L'*Aga Khan Chairman Award* è parte dell'*Aga Khan Award for Architecture*. Il premio è conferito come riconoscimento al valore dell'opera di architetti e studiosi il cui lavoro è ritenuto particolarmente significativo nel contesto della cultura islamica. Oltre ad Hassan Fathy (1980), il premio è stato assegnato a: l'architetto ed educatore iracheno Rifat Chadirji (1986); l'architetto cingalese Geoffrey Bawa (2001) e lo storico dell'arte e dell'architettura islamica Oleg Grabar (2010).

⁴ Tra i testi pubblicati su Fathy nei primi anni Settanta si segnalano: El-Araby, K. M. G. (1972) – “Fathy Hassan: Gourn: a Tale of Two Villages”. *Journal of the American Institute of Planners*, 38, 191-192; Arida, M. (1972) “Hassan Fathy ‘Architecture Égyptienne du Peuple’”. *L'Illustre du Proche-Orient*, 15, 54-55; Ibrahim, A. (1971) – “Hassan Fathy ... on Balance”. *Alam al-Bina*, 71, 3; Khatr, N. (1972) – “Hassan Fathy”. *Al-Nahar*, 4, 7-8; Richards, J. M. (1970) – “Gourn, a Lesson in Basic Architecture”. In *Architectural Review*, 147, 109-112.

Bibliografia

- AA.VV. (1982) - *Architettura nei paesi islamici*. Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia.
- AA.VV. (1985) - *Exploring Architecture in Islamic Countries 2. Regionalism in Architecture, Proceedings of the Regional Seminar in the series Exploring Architecture in the Islamic Countries*, The Aga Khan Award for Architecture, Concept Media Ltd, Singapore.
- ASFOUR K. (1991) - "Bitter Lakes Villa, Egypt: a Dialogue with Hassan Fathy", *Mimar: Architecture in Development*, 39 (giugno).
- CURTIS W. (1986) - "Towards an Authentic Regionalism", *Mimar: Architecture Development*, 19 (gennaio-marzo).
- DAMLUJI S. S. e BERTINI V. (2018) - *Hassan Fathy. Earth & Utopia*, Laurence King, Londra.
- DAMLUJI S. S. (2018) - "On Abuquiu in Santa Fe. An interview with Hassan Fathy, 1983". In DAMLUJI S.S. & BERTINI V., (2018), 263-264.
- FATHY H. (1969) - *Gourna: A Tale of Two Villages*. Ministry of Culture, Cairo.
- FATHY H. (1973) - *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt*, University of Chicago Press.
- FATHY H. (1998) - "Che cos'è una città?", lezione tenuta all'Università di Al-Azhar nel 1967. In Casabella, 653 (febbraio).
- FATHY H. (s.d.) - *The Monkeys and the Giraffes*. Salma Samar Damluji Own Archive.
- FERLENGA A. (2015) - *Città e Memoria come strumenti del progetto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- FERLENGA A. (2018) - "Preface". In Damluji, Bertini (2018).
- FRAMPTON K. (1984) - "Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico", *Casabella*, 500 (marzo).
- FRAMPTON K. (1986) - "Luogo, forma, identità culturale". In *Domus*, 673 (giugno).
- KHAN H. U. (1999) - "Inventing Tradition and the Paradox of Continuity". In *Aramco World*, 50, 4, (luglio-agosto).
- MORTIMER R. (1947) - "A Model Village in Upper Egypt". In *Architectural Review*, September, 97-99.
- MORTIMER R. (1947a) - "Le Nouveau Village de Gournah". In *L'Architecture Française*, 8, 78-82.
- MORTIMER R. (1956) - "Gourna". In *Atlantic Monthly*, 198, 156-57.
- OLIVER P. (1969) - *Shelter and Society*, F.A. Praeger, New York.
- ÖZCAN S. (1985) - "Regionalism within Modernism". In AA.VV. (1985)
- PANAYIOTA P. (2009) - "The many lives of New Gourna: alternative histories of a model community and their current significance". In *The Journal of Architecture*, 4, 16 (novembre).
- PETRUCCIOLI A. (1982) - "Hassan Fathy". In AA. VV. (1982).
- RUDOLFSKY B. (1964) - *Architecture Without Architects*, MoMA, New York.
- SEMERANI L. (2000) - *L'altro moderno*. Umberto Allemandi, Torino.
- STEELE J. (1991) - "The New Traditionalists", *Mimar: Architecture in Development*, 40 (settembre).
- YOURCENAR M. (1983) - *That Mighty Sculptor, Time*. Farrar Straus and Giroux, New York.

Viola Bertini, architetto, è dottore di ricerca in Composizione architettonica presso lo IUAV di Venezia con la tesi "Hassan Fathy, l'invenzione della trazione. Studio del progetto per il villaggio di New Baris". Nella stessa università svolge attività di ricerca e collaborazione alla didattica ed è stata docente a contratto presso il Politecnico di Milano. Partecipa a convegni, workshop internazionali e concorsi di progettazione. Tra i suoi temi di ricerca il rapporto tra tradizione e modernità, i paesaggi culturali e la relazione tra architettura e turismo in aree marginali. Nel 2016 è stata visiting researcher presso l'Universidade de Evora. Ha inoltre collaborato, in qualità di consultant researcher, con l'American University di Beirut.

Panayiota Pyla

Constantinos Doxiadis. La promessa di un'utopia moderata e di un modernismo umanizzato*

* Traduzione di Ugo Rossi e Elena Chiarelli

Abstract

Questo saggio riassume la storia e la strategia della visione urbana di Constantinos Doxiadis, fiorita a livello internazionale dopo la seconda guerra mondiale, che reinventava l'architetto pianificatore come scienziato, tecnocrate e esperto dello sviluppo, pur rimettendo in discussione il razionalismo e l'individualismo del modernismo. Concentrandosi su "entopia", la visione di Doxiadis di un tessuto urbano ideale, il saggio espone le ambizioni sociali e formali della teoria Echistica di Doxiadis e analizza l'allineamento della Doxiadis Associates con le nuove problematiche, sorte nel periodo postbellico, dello sviluppo socioeconomico internazionale e della gestione ambientale. Entopia fornisce la base per una riflessione critica sulla versione modernista di Doxiadis, con la sua enfasi per la multidisciplinarietà, con la sua elaborazione per una "armonia" globale, aspetti tutti in linea con le attuali situazioni socio-politiche, urbane e ambientali.

Parole Chiave

Doxiadis — Entopia — Sviluppo

Constantinos Doxiadis (1913-1975) espone la propria visione architettonica e progettuale a metà degli anni '50, collaborando con istituzioni finanziarie internazionali e con governi nazionali, per progettare complessi residenziali, piani urbanistici e grandi infrastrutture in tutto il mondo¹. Alla fine degli anni '60, la Doxiadis Associates con sede ad Atene apre filiali negli Stati Uniti, in Africa e nel Medio Oriente, e diviene famosa per le sue imprese meticolosamente organizzate. Lo stesso Doxiadis veniva presentato in famose pubblicazioni – come Life Magazine e The New Yorker – come un "impegnato ristrutturatore del mondo" o come un "progettista del mondo", che avrebbe cambiato la vita di milioni di persone (Life 1966, Rand 1963). Una fotografia scattata verso la fine della sua vita è emblematica dell'atteggiamento di Doxiadis nei confronti dell'architettura e dell'urbanistica moderna. La fotografia ritrae Doxiadis che indica un disegno raffigurante una ideale "Metropoli del Mediterraneo" per il XXII secolo, in cui, in atteggiamento didattico, offre un'immagine di sé come di un eroe modernista che delinea le soluzioni alle situazioni urbane del tempo. Molto simile ai predecessori modernisti, Doxiadis assunse con orgoglio una distanza oggettiva, ma l'immagine allude anche alla particolarità dell'ambizione di Doxiadis: avendo incominciato a praticare negli anni '50 e '60, quando il modernismo era già stato esaminato, Doxiadis proietta un diverso ethos visionario. A differenza dei primi eroi modernisti come Le Corbusier o Ludwig Hilberseimer, che guardavano alle città da altitudini simili a quelle di un Dio, Doxiadis è "più vicino alla terra", sia letteralmente (in termini di punto di vista della foto) che metaforicamente.

Questo saggio analizza i modi in cui Doxiadis perseguì una strategia modernista alternativa, nel periodo che seguì la seconda guerra mondia-

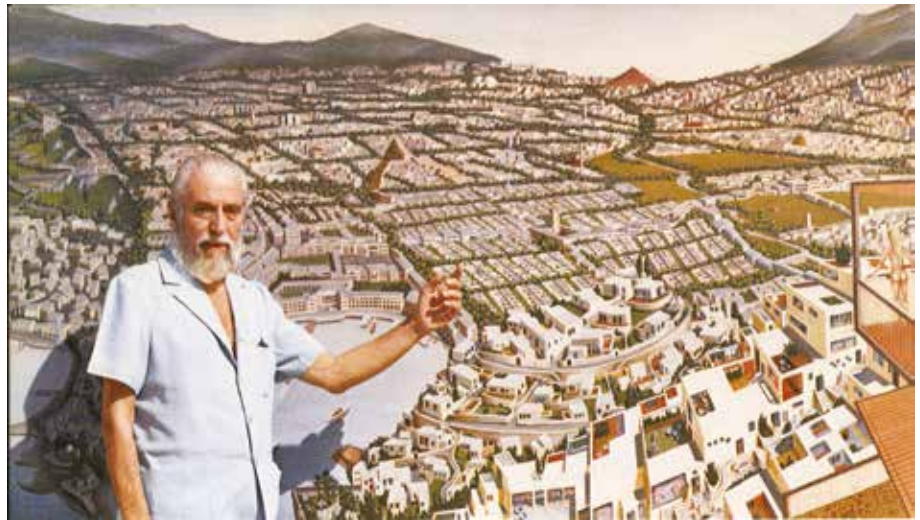
**Fig. 1**

Foto di Doxiadis davanti a
“entopia”.

© Constantinos and Emma
Doxiadis Foundation.

le, avanzando una visione urbana che sottolineava l'importanza dell'architetto e del pianificatore come agente di riforma globale, rimettendo in discussione gli eccessi dell'individualismo e del razionalismo. Le pagine seguenti analizzano l'enfasi di Doxiadis sulle considerazioni multidisciplinari del processo di progettazione e l'impatto globale delle problematiche urbane che avrebbero consentito all'architetto di sfidare l'individualismo e l'imprevedibilità delle firme di progettazione e di connettere l'architettura con nuove e coraggiose cause globali emerse nel dopoguerra: vale a dire, il progresso tecnico-scientifico, la modernizzazione socioeconomica e, poco dopo, la tutela ambientale.

Architetti ridefiniti

Le proposte architettoniche e progettuali di Doxiadis, per un futuro migliore, erano invariabilmente in contrasto con i problemi urbani del secondo dopoguerra, cosa che egli sottolineava nei suoi scritti e discorsi. Scrittore prolifico e relatore carismatico, analizzò le situazioni urbane agli incontri delle Nazioni Unite e della Banca Mondiale, presso prestigiose università americane ed europee, durante programmi radiofonici in diversi paesi, su riviste specializzate e riviste popolari, avvertendo il problema dell' incontrollata espansione delle città e dell'imminente distruzione dell'habitat umano. Egli individuò due cause principali per questa crisi urbana globale. Da un lato, una causa era condizionata dallo sviluppo del secondo dopoguerra, soprattutto dagli enti internazionali e dalle organizzazioni governative che, abbracciando la spinta dello sviluppo socioeconomico, professavano la necessità di integrare il mondo non industrializzato, del sud, nella struttura economica e politica dei paesi del nord, per porre poi l'accento sui criteri economici piuttosto che sull'ambiente fisico. Dall'altro, Doxiadis accusò architetti e pianificatori per non aver risposto ai crescenti compiti della ricostruzione postbellica e dello sviluppo internazionale (Doxiadis 1945, Doxiadis 1963). Ciò che era necessario, sosteneva Doxiadis, era che gli architetti riconcettualizzassero la professione dell'architetto e si reinventassero globalmente come pianificatori ed esperti di sviluppo, guidando così lo sforzo di modernizzazione planetaria (Muzaffar 2012, Pyla 2013b). Il suo primo libro (Doxiadis 1963), *Architecture in Transition*, sosteneva proprio questo punto. Il nuovo architetto esperto dei processi per lo sviluppo, immaginato da Doxiadis, doveva essere allo stesso tempo più ambizioso e più realistico. Ambizioso, nel senso di pensare in grande, per trasportare le questioni architettoniche su scala planetaria, per considerare

le questioni interdisciplinari e per progettare soluzioni a lungo termine. Realistico, per evitare visioni utopistiche, rifiutando l'individualismo e l'espressione artistica personale per riconoscere l'inevitabilità delle tendenze socioeconomiche globali contemporanee.

Esaminiamo più dettagliatamente le ridefinizioni dell'architetto da parte di Doxiadis, a partire dalla sua intenzione per ampliare lo scopo della professione.

Doxiadis si afferma come protagonista nella scena internazionale per le consulenze riguardanti lo sviluppo, dopo essere stato coordinatore dell'assistenza del Piano Marshall in Grecia, egli inoltre partecipa alle missioni di assistenza tecnica delle Nazioni Unite e della Banca mondiale, diventando consulente di diversi stati nazionali di nuova costituzione come quelli delle ex colonie. Doxiadis propone che l'architetto collabori in modo più esteso e sistematico con scienziati, tecnici, con i poteri statali e istituzioni internazionali per lo sviluppo. Questa proposta riecheggiava l'ethos taylorista della Carta di Atene, il manifesto dell'urbanesimo modernista del 1933 che sosteneva l'urbanizzazione razionale ed efficiente, che doveva essere sviluppata da un potere statale centrale sotto la guida di esperti pianificatori². In quell'occasione Doxiadis abbracciò l'ottimismo sociale di quel modello tecnocratico che apparve ancora più allettante dopo la seconda guerra mondiale, quando i compiti della ricostruzione, risistemazione e urbanizzazione in molte parti del globo aumentarono la necessità di oggettivare, tracciare e analizzare bisogni, risorse, e relazioni sociali.

Doxiadis fu anche critico nei confronti delle precedenti definizioni moderniste dell'architetto per molti altri aspetti. Molto simile a Sigfried Giedion che, nel 1941, aveva espresso l'esigenza di rimarginare la separazione tra "pensare e sentire" (Giedion 1941), Doxiadis criticò inoltre la concezione meccanicistica del funzionalismo prebellico dei CIAM, parlando della necessità di soddisfare "la totalità dei bisogni umani" (Doxiadis 1963, p. 24). Gli sforzi di Doxiadis, per trascendere il funzionalismo, non seguirono quelle tendenze post belliche che si trasformarono in rappresentazioni simboliche o estetiche (ad esempio, Utzon), e non rigettò la professionalizzazione dell'architettura e della pianificazione a favore del vernacolare (come per esempio Rudofsky). Doxiadis si unì invece, presso quegli architetti che nel dopoguerra cercarono di umanizzare il modernismo, stabilendo nuovi allineamenti con il quadro concettuale della disciplina. A tal fine, Doxiadis sviluppò una sua scienza completamente nuova. La chiamò "Ekistic" e questa si caratterizzò come "la" Scienza degli insediamenti umani "che mirava a coordinare le analisi di economia, geografia, sociologia, antropologia e altre discipline, al fine di affrontare al meglio i problemi extra-tecnologici e non-funzionalisti e le preoccupazioni legate alla progettazione e alla costruzione dell'ambiente fisico. In un periodo in cui le scienze sociali stavano fiorendo, Ekistic cercò di sistematizzare le connessioni tra l'architettura e la progettazione con la psicologia, la sociologia e l'antropologia, alla ricerca di indizi su come conciliare il funzionalismo con le preoccupazioni umanistiche e su come modificare la razionalizzazione della produzione architettonica.

L'ethos multidisciplinare di Ekistica venne catturato in un diagramma che diventò un marchio di fabbrica per Doxiadis Associates. Intitolato "Ekistica e le scienze che contribuiscono direttamente allo stesso", il diagramma rappresentava l'Ekistica come una scienza a sé stante, a cui contribuiscono insieme "economia", "scienze sociali", "scienze politiche e amministrative", "discipline tecniche" e "discipline culturali". L'idea di incorporare

**Fig. 2**

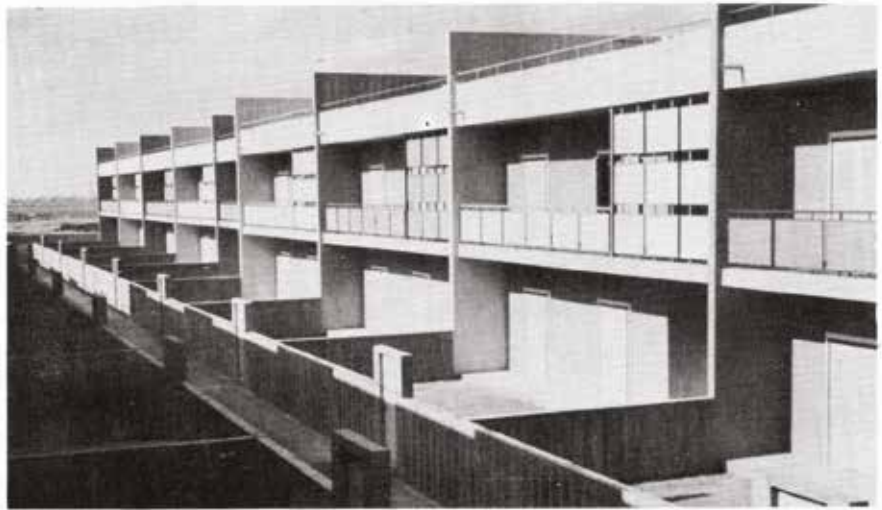
Il diagramma di Doxiadis, che illustra l'ethos interdisciplinare di 'Ekistics' (Archive Files 33840). © Constantinos and Emma Doxiadis Foundation.

**Fig. 3**

Foto del primo 'Symposium' di Delos nel 1963, con Doxiadis e Buckminster Fuller (Photographs 31253). © Constantinos and Emma Doxiadis Foundation.

le scienze sociali per aumentare la strumentalità sociale dell'architettura non era certo sconosciuta nel discorso architettonico postbellico. Gli stessi sociologi avevano iniziato tali collaborazioni nello sforzo di cogliere l'impatto dell'ambiente fisico sul comportamento umano e sui modelli sociali. L'Echistica, tuttavia, aspirava a portare queste collaborazioni interdisciplinari al dominio della pianificazione fisica. L'obiettivo finale era lo "Sviluppo", il cerchio più grande che poteva circoscrivere tutti i processi, senza permettere che nulla cadesse al di fuori della sua logica. Nel frattempo, le relazioni statico-simmetriche del diagramma avrebbero potuto ignorare le complicate incommensurabilità tra le discipline, tuttavia Doxiadis affrontò questi problemi sostenendo un dialogo tra le diverse discipline attraverso l'organizzazione dei Symposi di Delos: eventi annuali di una settimana (1963-75), inizialmente modellati come gli incontri CIAM, per quanto i partecipanti invitati avessero i più diversi background in termini di geografie e discipline. Questi incontri si muovevano parallelamente al lavoro dello studio Doxiadis e della sua associazione in generale, non avendo necessariamente una corrispondenza immediata con le teorie e i metodi di Echistica, o con l'attività della Doxiadis Associates (Wigley 2001, Richards 2012, Pyla 2015, Shoshkes 2013).

A prescindere dalle affermazioni dell'autorità scientifica, ciò che rese particolarmente gradite alle istituzioni internazionali e ai governi nazionali le argomentazioni di Echistica e di Doxiadis sull'architettura e lo sviluppo, fu la promessa che l'Echistica avrebbe potuto rendere gli interventi costruiti più attraente e convincente per le culture locali. Anche se si riteneva che l'Echistica incarnasse le verità scientifiche con applicabilità transnazionale, Doxiadis sosteneva parimenti, la necessità di rispondere ai bisogni e alle condizioni di ogni situazione locale. A tal fine, le operazioni della Doxiadis Associates (DA), nei diversi paesi, furono accompagnate da ricerche sul campo e da indagini sulle condizioni climatiche e locali dei metodi costruttivi, sulla distribuzione demografica, sulle scelte e sui costi dei materiali o sui benefici termici degli elementi costruttivi. Molto spesso, i membri della Doxiadis Associates la luce o dei dettagli della costruzione. Ciononostante, queste manifestazioni locali dovevano conciliarsi con

**Fig. 4**

Progetto di edilizia abitativa dello studio Doxiadis Associates, Baghdad, 1958 (Archive Files 35839).
© Constantinos and Emma Doxiadis Foundation.

una preferenza generale per la regolarità formale e l'economia dei mezzi, per non parlare del disprezzo della DA per la stravaganza monumentale e scultorea³. Questa tensione tra la particolarità del locale e quella dell'ordinare in modo razionale attraversò l'intero lavoro della DA in tutto il mondo. Il successo di Doxiadis nell'assicurare commissioni in così tanti contesti diversi spesso derivò dal modo in cui questa tensione era stata affinata, attraverso la sua retorica visionaria, ma anche attraverso le sue abilità interpersonali e la sua stessa identità quasi-occidentale⁴. Gli studi attuali hanno talvolta visto questi processi di adattamento al locale con il sospetto di strategie orientalizzanti (Pyla 2008, Daechsel 2015). Tuttavia, si possono ancora scoprire una varietà di sfumature negli interventi della DA che si confrontano favorevolmente con il procedere dal generale al particolare, nell'intervento della costruzione delle nazioni e della modernizzazione della seconda metà del XX secolo (Pyla 2013c).

Città ri-ordinate

Doxiadis trasmigrava comodamente in diversi contesti, quello che sembra averlo distinto da molti altri "esperti" fu la sua enfasi sulla dimensione spaziale e fisica dello sviluppo socioeconomico, ovvero l'urbanizzazione e la trasformazione generale dell'ambiente fisico. Influenzato dalle tendenze postbelliche nella pianificazione regionale, che collegavano l'industrializzazione urbana alla crescita economica, Doxiadis considerò l'espansione delle città come irreversibile, ma riconobbe il potenziale dello sviluppo rurale e dell'ambiente fisico come mezzo per la modernizzazione, piuttosto che quello dell'industrializzazione (Phokaides 2018). Il suo concetto di "dynapolis" – una città che cresceva in modo dinamico, con il passare del tempo – era uno dei molti neologismi che miravano a riconcettualizzare la crescita urbana. Allo stesso modo, i suoi piani regionali (ad esempio la strutturazione del Triangolo del Fiume Volta), o le sue linee guida per lo sviluppo rurale in Africa, miravano a guidare una trasformazione razionale e ordinata dell'ambiente fisico (Phokaides 2018, 2013, Provoost 2015, Pyla and Papadopoulos 2014). Tutte queste strategie di pianificazione erano basate sui principi dell'Echistica, sull'intreccio di edifici e comunità con reti di trasporto e comunicazione, modelli sociali e paesaggi naturali. Inoltre, proprio come venne esaminata la tradizione locale, evidenziando la sensibilità per le unicità, la DA sosteneva anche la ricerca macroscopica delle regioni più vaste, anche in assenza di commissioni ufficiali o finan-



Fig. 5

Copertina di Ekistics Magazine, che mostra i cinque elementi costitutivi della definizione di insediamento umano.

© Constantinos and Emma Doxiadis Foundation.

ziamenti esterni, al fine di evidenziare la preoccupazione dell'Echistica per grandi conglomerati urbani. Doxiadis parlava di Echistica come di una scienza degli “insediamenti umani”, non di architettura o di pianificazione, proprio per comprendere la molteplicità dei livelli dell’ambiente costruito. La pianificazione per la ristrutturazione di Baghdad del 1958 fu lanciata nel contesto di un programma nazionale di edilizia abitativa residenziale per l’Iraq. Il “progetto dell’area di Detroit” fu inserito nel quadro più ampio delle “megapolis nell’area dei grandi laghi”. Ancora, nel 1961, la progettazione della nuova capitale pakistana di Islamabad, venne inserita nella rete globale di “ecumenopolis”, una rete coordinata di città (e aree naturali) che lo stesso Doxiadis si immaginava ricoprire l’intero globo terrestre entro la fine del XXI secolo (Pyla 2009, Katsikis 2013). Tutti questi progetti avevano in un certo senso anticipato la visione sociale e formale della “entopia”, come verrà spiegato di seguito.

Nella retorica di Doxiadis, la ristrutturazione degli insediamenti umani era una questione di interpretazione realistica delle tendenze dominanti del dopoguerra. La sfida quindi, per l’architetto/pianificatore, non era quella di fermare lo sviluppo metropolitano, ma di gestire la crescita in modo da mitigare gli effetti dell’urbanizzazione e l’impatto della modernizzazione (Doxiadis, Douglass 1965). Naturalmente, la conformità “realistica” di Doxiadis alle tendenze socioeconomiche dominanti implicava preferenze politiche specifiche. Anche se Doxiadis avrebbe inquadrato la sua impresa in senso apolitico e tecnocratico, i suoi progetti miravano a facilitare l’integrazione dei cosiddetti paesi “sottosviluppati” nella struttura economica e politica del dopoguerra, favorita dal governo degli Stati Uniti, dalle Nazioni Unite e da altri enti preposti allo sviluppo. Allo stesso modo, la sua retorica sul ruolo dell’architetto (discussa sopra) e la logica complessiva della “crescita” nelle analisi dell’Echistica alludevano all’espansione capitalista. Tutto ciò era naturalmente intrecciato con gli antagonismi geopolitici della guerra fredda, anche se mantennero comunque le loro sfumature, come vedremo in seguito.

Un caso esemplificativo per mostrare l’estensione dell’allineamento di Doxiadis con il discorso sullo sviluppo internazionale negli anni ‘60, è il carattere a lungo termine dei suoi piani, che miravano a tempistiche secolari e all’interno di un futuro lontano. I programmi di sviluppo a breve termine dei decenni precedenti agli anni ‘50 avevano già dimostrato di non riuscire a ridurre il divario “Nord-Sud”. A differenza dei paesi dell’Europa devastati dalla conflitto, che erano stati in grado di raggiungere un impressionante slancio di crescita nel mezzo decennio dopo la guerra, i paesi in via di sviluppo, negli anni ‘60, necessitavano di una pianificazione a lungo termine e gli esperti dello sviluppo stavano spostando sempre più l’attenzione su ciò che Barbara Ward (nota economista britannica e una delle amiche e più strette collaboratrici di Doxiadis, che aveva frequentato i Simposi di Delos) aveva considerato “più saggio pensare a mezzo secolo” (Ward 1966). La convalida della pianificazione a lungo termine nei programmi di ricerca dell’Echistica rafforzò così la tendenza ad estendere il periodo di sviluppo.

L’idea di una plausibile “Metropoli del Mediterraneo”, a cui Doxiadis stava puntando nella foto menzionata all’inizio del saggio, era la manifestazione di una “entopia” – termine coniato da Doxiadis – per distanziare la sua visione dagli aspetti irrealizzabili dell’utopia, mantenendone comunque gli ideali visionari. Doxiadis aveva inteso le utopie urbane e moderniste descrivendole “non come obiettivi da conseguire ma come obiettivi da

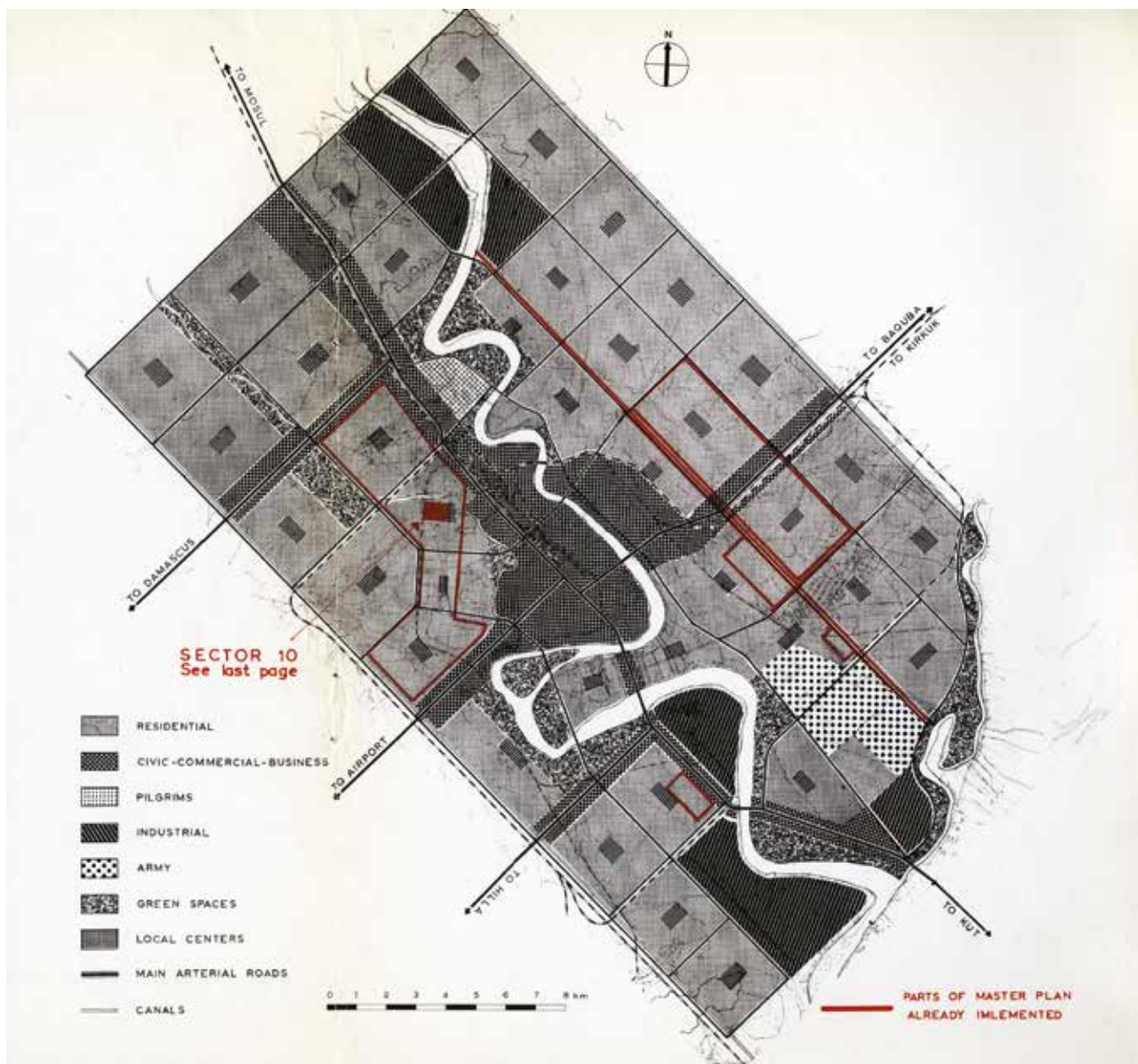


Fig. 6

Progetto/pianificazione per Baghdad (DA Monthly Bulletin, n. 9, January 1960).

© Constantinos and Emma Doxiadis Foundation.

sognare” (Doxiadis 1968a, p. 56), e, con un gioco di parole sull’etimologia dell’utopia (ou-topos significa “nessun luogo”), Doxiadis aveva creato il neologismo “entopia” che, come aveva spiegato, significava “in atto” proprio perché la sua visione urbana creava un equilibrio tra aspirazione e realismo. A differenza di Radiant City o Broadacre city, che erano, nelle sue parole, “utopie che non possono o non dovrebbero essere implementate per vari motivi”, la sua proposizione combinava “la ragione con il sogno”. Nella sua mente, la proposta “Metropoli del Mediterraneo” organizzava il tessuto urbano secondo una sua estetica prediletta, accennando agli allineamenti che voleva fare in termini di visioni socio-economiche, anche se non rientrava nella loro logica.

La nozione di “entopia” riassume infatti i principi di progettazione e pianificazione sostenuti da Doxiadis. Questo rendering fu prodotto da Doxiadis Associates e rappresentava un “ambiente fisico armonioso” che tentava di mitigare gli effetti dell’industrializzazione e della modernizzazione e di preservare i valori umani nelle città. Cosa significava “armonia”? Proprio come i piani per Baghdad, Islamabad e altrove nel mondo, un ambiente urbano armonioso, per Doxiadis, significava enfatizzare le basse densità, evitare edifici alti e, nel complesso, assumere un atteggiamento piuttosto

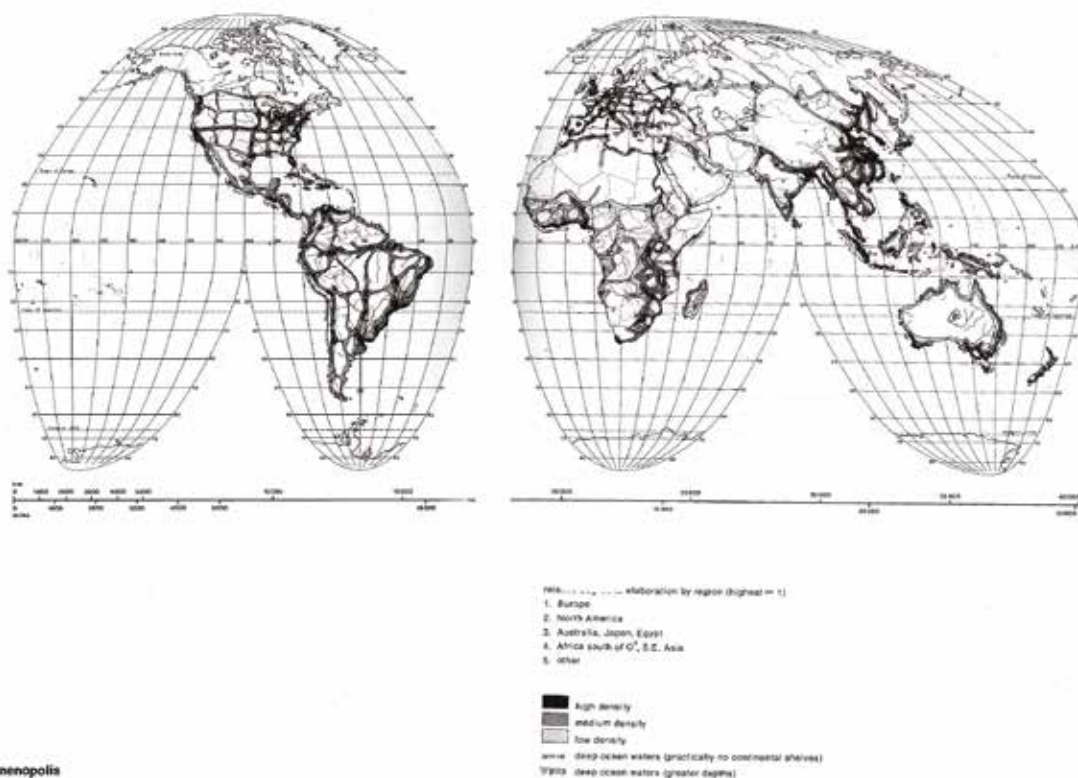
sto antiurbano, favorendo una metropoli di conurbazioni. Questa estetica dell'ordine diede risalto alla leggibilità del piano e venne spinta ai suoi limiti nella futura Metropoli del Mediterraneo, nella disposizione sotterranea dei mezzi di trasporto moderni (le autostrade sostituite da quelle che Doxiadis chiamava "strade profonde"). Anche le fabbriche dovevano essere ipogee, al di sotto di installazioni pubbliche o spazi verdi aperti. Come se l'armonia fosse ottenuta mettendo tutte le intrusioni della meccanizzazione fuori dalla vista! Apparentemente le fabbriche erano intese come elementi puramente utilitaristici, e non come luoghi abitati da innumerevoli lavoratori, e questo risultò ironico, in quanto riecheggiava la rigida logica di zonizzazione della Carta di Atene, che non aveva riconosciuto la molteplicità degli usi negli spazi di "lavoro" o della "circolazione". Un'altra ironia della metropoli mediterranea di Doxiadis era l'immenso costo dell'energia che sarebbe stata necessaria per tenere lontane le intrusioni della meccanizzazione e trasferire strade e sistemi meccanici ingombranti: era un prezzo equo da pagare per creare città visivamente ordinate? (Doxiadis 1968b).

Una società armonizzata

Si può confutare la suddetta critica proponendo che, nonostante le proclamazioni di Doxiadis di tenere lontane le precedenti utopie moderniste, la sua "entopia" non era intesa per essere presa alla lettera, ma piuttosto serviva agli scopi di un manifesto radicale, ad una critica del presente e a spingere le persone ad agire. Anche se si accetta l'entopia come uno strumento concettuale, tuttavia, ci si interroga sulla sua estetica sull'ordine e sui modi in cui questa estetica fu trasferita anche alla logica dell'ordine

Fig. 7

DA Pianificazione per Ecumenopolis (C. A. Doxiadis, 1975), *Building Entopia*, p. 234, fig. 236.
© Constantinos and Emma Doxiadis Foundation.



sociale: il rendering mostra una metropoli conurbata organizzata come una miscela di comunità obbedienti alle comuni leggi di zonizzazione. Alcune comunità, come quella sulla collina a sinistra, erano vecchie comunità che sarebbero state preservate, apparentemente per rispetto dei tradizionali modelli di vita. Altre zone erano composte da nuovi edifici, apparentemente con intenti economici e di efficienza. La maggior parte delle comunità era aperta a tutti i gruppi religiosi, mentre alcune erano religiosamente omogenee, si presume per soddisfare esigenze religiose distinte. Questa strategia inclusiva non sofisticata è forse meglio esemplificata dall'incorporazione di una comunità nudista (a destra) al fine di soddisfare anche quegli interessi particolari. Tutto sommato l'ordine sociale dell'entopia avanzava una versione semplice del pluralismo che presupponeva una risoluzione delle tensioni sociali, e anche se ogni comunità avesse avuto "il proprio carattere speciale", ogni cosa sarebbe stata "integrata in un tutto armonioso" (Doxiadis, 1966, Doxiadis 1974). In definitiva, "Entopia" era l'epitomo dell'ottimismo di Doxiadis per un futuro egualitario e pacifico in cui le lotte etniche, razziali e di genere sarebbero state percepite attraverso il prisma di un idealismo cosmopolita che rendeva la politica obsoleta.

Un ambiente equilibrato

L'estetica dell'ordine di Entopia, insieme alla retorica della serenità e dell'armonia che accompagnava la descrizione di Doxiadis, accennava anche alla sua visione ambientale. Poiché le preoccupazioni ambientali si stavano diffondendo alla fine degli anni '60, Doxiadis iniziò anche a riconcettualizzare il suo impegno di lunga data per contenere e gestire l'urbanizzazione e l'industrializzazione, in termini di esigenze ambientali. Alla luce dei problemi ambientali, l'entopia prometteva di ripristinare "l'equilibrio dell'ambiente umano" e di recuperare le qualità fisiche degli insediamenti passati. La retorica sull'equilibrio tra natura e società, avanzata da Doxiadis, specialmente nel suo ultimo libro, *Ecology and Ekistics*, era piuttosto indicativa del modo in cui percepiva i problemi ambientali del tempo e la loro soluzione.

Nella visione urbana di Doxiadis, l'esigenza ecologica non veniva affrontata con tecnologie sofisticate (come quelle suggerite da Buckminster Fuller per quanto riguardava la chiusura delle città in cupole o la proliferazione di progetti geografici), piuttosto, ciò che costituiva il compito ecologico dei costruttori, era il recupero selettivo delle qualità fisiche perdute, la loro riorganizzazione illuminata e la loro diffusione su larga scala (Martin 1997). Come i problemi sociali, le preoccupazioni ambientali sarebbero state affrontate attraverso una gestione scientifica avanzata, e non necessariamente con tecnologia avanzata. In effetti, l'immagine di un insediamento urbano "equilibrato" era altrettanto attraente per bilanciare l'architettura stessa, come per distaccarla dagli eccessi formali del modernismo – edifici stravaganti, progetti di firma narcisistica e utopie tecnofile. Naturalmente, la proposta di Doxiadis comportava anche interventi tecnologici radicali, atti al rimescolamento delle reti di popolazione e quelle di trasporto e la creazione di enormi strutture sotterranee. Tuttavia, l'insediamento risultante (entopia) ebbe una familiarità apparentemente "low-tech", coerente con le affermazioni di Doxiadis relative alla prudenza e al pragmatismo.

Conclusione

Il rendering di entopia era una rara modalità di rappresentazione per Doxiadis, insolito per un approccio che prediligeva grafici e diagrammi per

comunicare le sue idee. Eppure questo disegno riuscì a riassumere il ruolo di Doxiadis come un campione di soluzioni intermedie: in un periodo in cui il modernismo era sotto esame, Doxiadis cercò di riformare il razionalismo, piuttosto che rifiutarne l'ethos e i principi. Inoltre, al tempo in cui il discorso sullo sviluppo era fiorente, Doxiadis cercò di moderare il suo impatto sociale, spaziale e ambientale, piuttosto che sfidarne il paradigma economico. Nonostante la sua enfasi sulle soluzioni intermedie, tuttavia, Doxiadis sembrava coinvolto con grande zelo dalle buone possibilità della gestione centralizzata, abbracciando, forse troppo rapidamente, l'assunto che quel tipo di modernizzazione e sviluppo avrebbe superato gli ineguali contorni sociali delle comunità locali o delle dinamiche geopolitiche. Nonostante i limiti delle sue dichiarazioni apolitiche, la visione di Doxiadis era incentrata sul tentativo di combinare il "meglio dei due mondi": la messa in discussione delle prime pratiche moderniste e la considerazione delle potenzialità della razionalità scientifica, la promozione dello sviluppo socio-economico e la tutela della giustizia sociale e della protezione ambientale, la considerazione delle particolarità locali e l'adozione di preoccupazioni sovranazionali. Forse ancora più importante fu la forte attenzione dell'Echistica sull'ambiente fisico come base per la contemplazione delle tensioni tra uno sviluppo globale e le culture locali, in modo da resistere alle opinioni dominanti sulla globalizzazione e sulla sostenibilità. Ecco perché la ricerca di Doxiadis per un approccio sfumato sulle situazioni globali merita un nuovo sguardo: la storia dell'Echistica può offrire una critica alle attuali valutazioni sulla globalizzazione come una monocultura globale di reti di mercato e di informazione. Simultaneamente, il pensiero di Doxiadis sfida quelle tendenze di sviluppo sostenibile che resuscitano inequivocabilmente la razionalità tecnoscientifica come soluzione definitiva alle esigenze ambientali, perché, nonostante le sue insidie, Doxiadis era piuttosto astuto nell'individuare il significato dello spazio fisico e per sfidare le visioni economicistiche dello sviluppo e dell'ambiente.

Note

¹ Questa presentazione sull'Entopia di Doxiadis scritta per il numero di FAMagazine fornisce una panoramica generale sulla pratica di Doxiadis. Per maggiori dettagli sulla ricerca dell'autore su Doxiadis vedi: PYLA (2009), p. 6-35; PYLA (2013), pp. 167-189.

² La Carta di Atene aveva attinto i principi della gestione scientifica di Frederic Taylor (1911) che risalgono alle proposte di Saint-Simon per una vita sociale ingegnerizzata e razionale; in quanto tale, la Carta di Atene ha catturato le fazioni tecnocratiche dei membri CIAM negli anni '30.

³ Per un'analisi dettagliata dell'Echistica tradotta in progetto vedi: Pyla (2007), Pyla (2008).

⁴ Come osservò perspicacemente il *New Yorker*, la nazionalità greca di Doxiadis lo liberò dallo stigma coloniale e potrebbe aver contribuito al suo appello per i clienti nel Sud del mondo. Per il ruolo cruciale giocato da Doxiadis, vedi anche il libro (in Greco) di Philipides, Φιλίππιδης, Δ. (2015).

Bibliografia

"Busy Remodeler of the World" (1966) - Life. October 7.

DAECHSEL M. (2015) - *Islamabad and the politics of International development in Pakistan*. Cambridge University Press, Cambridge.

DOXIADIS C. (1945) - "To Architects and All Who Are Interested in the Physical Environment at the United Nations". In Athens 12 October.

- DOXIADIS C. (1963) - *Architecture in Transition*. Oxford, London.
- DOXIADIS C. (1966) - *Between Dystopia and Utopia*. Trinity College Press, Hartford.
- DOXIADIS C. (1968a) - *Ekistics: An Introduction to the Science of Human Settlements*, Oxford University Press, New York.
- DOXIADIS C. (1968b) - “Energy and Human Settlements”, Lecture delivered at the Edison Electric Institute, New York, Jan 31.
- DOXIADIS C. (1974) - “Entopia”; a short description that accompanies a rendering of entopia printed on DA’s greeting cards.
- DOXIADIS C., DOUGLASS T. B. (1965) - “The New World of Urban Man”. United Church Press, Philadelphia-Boston.
- GIEDION S. (1941) - *Space, Time and Architecture*. Harvard University Press, Cambridge. 2-28.
- KATSIKIS N. (2013) - Two approaches to “World Management”: R. B. Fuller and C. A. Doxiadis. In BRENNER N. (ed.). *Implosions/Explosions: Towards a study of Planetary Urbanization*. Jovis verlag, Berlin. 480.
- MARTIN R. (1997) - “Crystal Balls”. In Any 17.
- MCLEOD M. (1983) - “Architecture or Revolution; Taylorism, Technocracy and Social Change”. In Art Journal, Summer 1983. 132-147.
- MUZAFFAR I. (2012) - “Boundary Games: Ecochard, Doxiadis, and the Refugee Housing Projects under Military Rule in Pakistan, 1953–1959.” In *Governing by design: architecture, economy and politics in the twentieth century*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh. 389-452.
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Δ. (2015) - Κωνσταντίνος Α. Δοξιάδης (1913-1975): αναφορά στον *Ιππόδαμο*. Αθήνα: Μέλισσα.
- PHOKAIDES P. (2013) - De-tropicalizing Africa: architecture, planning and climate in the 1950s and the 1960s. In Docomomo Journal, no.48, pp. 76-82;
- PHOKAIDES P. (2018) - “Rural networks and planned communities: Doxiadis Associates’ plans for rural settlements in post-independence Zambia”. In *The Journal of Architecture*.
- PROVOOST M. (2015) - Exporting new towns: the welfare city in Africa. In: SWENARTON M., AVERMAETE T., van den HEUVEL D. (a cura di) *Architecture and the Welfare State*. Routledge New York. 277-298;
- PYLA P. (2007) - “Hassan Fathy revisited: postwar discourses on science, development, and vernacular architecture”. In Journal of Architectural Education, 3. 28-39.
- PYLA P. (2008) - “Baghdad’s urban restructuring, 1958”. In ISENSTADT S., RIZVI K., *Modernism and the Middle East: Architecture and Politics in the Twentieth Century*. University of Washington Press, Washington.
- PYLA P. (2009) - “Planetary Home and Garden: Ekistics and Environmental - Developmental Politics”. In Grey Room 36. 6-35.
- PYLA P. (2013) - “Architects as development experts: model communities in Iraq and Syria.” In PYLA P. (a cura di) *Landscapes of development: the impact of modernization discourses on the physical environment of the Eastern Mediterranean*. Harvard University, Cambridge. 167-189.
- PYLA P. (2013b) - “Architects as development experts”. In PYLA P. (a cura di) *Landscapes of Development: The Impact of Modernization Discourses on the Physical Environment of the Eastern Mediterranean*, Harvard University, Cambridge. 166-189.
- PYLA P. (2013c) - “Gossip on the Doxiadis ‘Gossip Square’: unpacking the histories of an unglamorous public space.” *Architectural Histories*, 1 (1). [online] <<http://dx.doi.org/10.5334/ah.bb>>.
- PYLA P. (2015) - “Delos Symposia: Leaving Earth to save it.” In BORASI G. (a cura di), *The Other Architect*, Center for Canadian Architecture and Spector Books. 270-273.
- PYLA P., PAPADOPOULOS G. (2014) - Doxiadis’s one big Pan-Africa. In ALBRECHT B., (ed.), *Africa: Big Change, Big Chance*. Editrice Compositori, Bologna. 67-70.
- RAND C. (1963) - “The Ekistic World”. In The New Yorker May 11. 49-87.
- RICHARDS S. (2012) - “Halfway Between the Electron and the Universe: Doxiadis and

the Delos Symposia.” In: ADLER G., BRITAIN-Catlin T. and FONTANA-Giusti G. (a cura di) *Scale: Imagination, Perception and Practice in Architecture*. Routledge. London. 170-181.

SHOSHKES E. (2013) - *Jaqueline Tyrwhitt: a Transnational Life in Urban Planning and Design*. Surrey. Ashgate Pub. Limited. Farnham.

WARD B. (1966) - “The decade of Development; A study in Frustration” in *Two Views On Aid To Developing Countries*. Institute of Economic Affairs, London. 14.

WIGLEY M. (2001) - “Network fever”. In *Grey Room*, 4, (summer) 2001. 82-122.

Panayiota I. Pyla ha conseguito il dottorato di ricerca in Architettura (2002) e il Master of Science in Architectural Studies presso il Massachusetts Institute of Technology, dove è stata insignita del premio Outstanding Graduating Student Award (1994). Ha conseguito inoltre la laurea in Architettura presso Rensselaer, dove ha ricevuto il primo premio per la tesi di progettazione, insieme alla AIA School Medal (1991). Nel 2002 è Assistant Professor all'Università dell'Illinois presso l'Urbana-Champaign per i corsi di progettazione architettonica e di teoria dell'architettura e dell'urbanistica moderna. Dal 2006 ad oggi è parte del Dipartimento di Architettura dell'Università di Cipro. Suoi saggi e articoli sono pubblicati in diversi volumi e riviste accademiche, tra cui il *Journal of Architectural Education*, il *Journal of Planning History* e il *DoCoMoMo*.

Enrico Prandi

Sulla misconoscenza degli architetti (e delle loro architetture)**Abstract**

Il saggio si pone come postfazione ragionata al numero 47/2019 della rivista. Intende riflettere sull'azione culturale insita nell'operazione di scoperta (o riscoperta) di alcune figure campione dell'architettura del Novecento internazionale utilizzando il paradigma della dimenticanza o misconoscenza. L'intento non è quello di farne necessariamente dei protagonisti assoluti ma di recuperare Maestri che hanno operato nel solco di un contestualismo o regionalismo in antagonismo al Moderno ufficiale. Per questo possono essere definiti come appartenenti ad un Altro moderno così come definito da Luciano Semerani. L'articolo riflette inoltre sul ruolo della critica di architettura nel progetto del moderno e contemporaneo.

Parole Chiave

Dimenticanza — Misconoscenza — Critica — Altro moderno — Baudelaire

**Fig. 1**

Copertina di Casabella
continuità n. 276 1963 dedicato
a Progetti di architetti italiani

Ogni qualvolta progettiamo un numero della rivista – sottolineo il termine progettare in analogia alla presa di campo culturale della rivista, mentre il plurale è dato dal continuo confrontarsi e condividere il pensiero all'interno della Direzione e della Redazione – non possiamo fare a meno di riflettere sul ruolo che FAMagazine ha nel panorama delle riviste di ricerca e sul senso del nostro operato nei confronti degli obiettivi di diffusione, divulgazione e trasmissione del sapere scientifico disciplinare ai nostri lettori. In pratica ci chiediamo se il nostro sforzo di pubblicazione serva alla comunità scientifica disciplinare a dare spunti, innescare processi di approfondimento, rafforzare linee di ricerca o, perché no, a generarne di nuove, inedite.

Così è stato anche per questo numero 47 del 2019 curato da Ugo Rossi, un nostro giovane corrispondente che alcuni mesi fa ci ha proposto come tema quello della presenza nel Novecento di alcune figure di architetti poco note o male conosciute. Tema che ha a che fare con la questione della fortuna critica degli architetti e delle loro opere: su alcuni, l'azione di studio e ricollocazione rispetto alla mappa geografico-culturale è già iniziata, su altre il lavoro è ancora da impostare.

Come spesso facciamo, abbiamo iniziato un'interlocuzione con il curatore direzionando (è questo infatti uno dei compiti della Direzione) il focus del numero verso un interesse generale disciplinare. In definitiva si è trattato di trovare la chiave interpretativa che legasse insieme figure appartenenti a mondi diversi in un'unica azione critica culturale. È emerso, quindi, un titolo di braquiana memoria¹ che poneva l'accento sulla “misconoscenza” di queste figure ossia sulla loro gravitazione, nella galassia storiografica di architettura, in orbite del tutto particolari. Il tema ha ovviamente a che

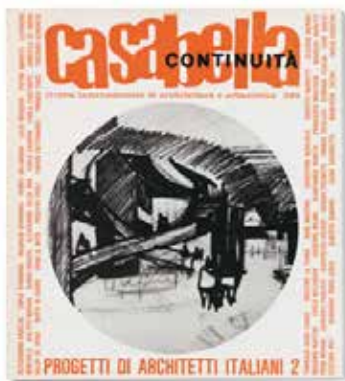


Fig. 2

Copertina di Casabella
continuità n. 276 1963 dedicato
a Progetti di architetti italiani 2

fare con le singole esperienze e fortune critiche ma anche con il punto di vista dal quale guardiamo al problema ossia dall'assetto critico-storiografico italiano. Infatti, lungi da noi la convinzione che dette figure siano in assoluto poco o male conosciute: le orbite in questo senso si avvicinano e si allontanano maggiormente da certi Paesi e da certi Continenti e sono derivate dalla naturale impostazione storiografica. Appare lapalissiano che un architetto di un determinato Paese, in cui vi ha operato magari costantemente per tutta la vita professionale, sia conosciuto, studiato e citato in Patria mentre non è affatto scontata la sua conoscenza al di là dei confini. Se, in linea di massima ciò è vero, spesso può verificarsi anche il contrario ossia il caso in cui *nemo propheta acceptus est in patria sua*. Per svariati motivi, infatti, gli storici militanti, come ad esempio Zevi e Tafuri, sono portati ad una critica storica di tipo baudelairiano, non tanto del Baudelaire che si riferiva all'analisi dei pubblici degli artisti² – anche se un'analisi dei diversi pubblici degli architetti potrebbe essere interessante³ – quanto del Baudelaire che esortava la critica (leggasi il critico) ad essere «parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti»⁴.

È indubbio infatti che le migliori storie siano quelle che prendono le distanze dalla critica «fredda e algebrica che, col pretesto di tutto spiegare, non sente né odio né amore, e deliberatamente si spoglia di qualsiasi traccia di passione»⁵.

Ne è scaturito a nostro avviso un fascicolo originale nel porsi la problematica di come queste figure, che vanno considerate come un mero campione (ad ogni lettore il compito di individuare le proprie figure secondo la specifica conoscenza dei contesti), abbiano attraversato il Novecento rimanendo ai margini della ribalta. Il margine in questo senso non è da intendere in maniera né negativa né positiva ma come una condizione che ha contribuito al determinarsi della misconoscenza.

Nel titolo, poi, aleggia un altro termine come “dimenticanza”. C'è una sostanziale differenza tra dimenticanza e misconoscenza: la prima, infatti, presuppone la casualità la seconda invece una deliberata inerzia o resistenza nel prendere in considerazione tale figura. Se la dimenticanza può scaturire dall'eventualità, la misconoscenza è sempre frutto di una precisa decisione del critico che dovendo fare delle scelte (necessarie alla presa di posizione che auspicava Baudelaire) decide di trascurare alcune figure a vantaggio di altre più consoni all'operazione culturale.

Il campionario di figure che abbiamo scelto appartiene ad un vasto ambito geografico tra Europa e America (senza necessariamente avere a che fare con l'Italia) e a un ambito temporale del Novecento ossia coincidente a nostro avviso con la “giusta distanza storica” (né troppo vicino, né troppo lontano) con la quale si è soliti guardare ai fenomeni storico-culturali: sono nati attorno alla prima decade del Novecento (una sola figura è nata a fine Ottocento, ed una sola negli anni Dieci del Novecento) e l'hanno attraversato per gran parte fino agli anni Settanta-Ottanta. Sono *Bernard Rudofsky* (1905-1988), *Peter Graham Harnden* (1913-1971), *Edward Durrell Stone* (1902-1978), *William Wurster* (1895-1973), *Sedad Hakki Eldem* (1908-1988), *Hassan Fathy* (1900-1989), *Constantinos Apostolou Doxiadis* (1913-1975).

Bernard Rudofsky, è stato un architetto austriaco errante per il mondo e frequentatore dell'Italia è già stato oggetto di un approfondimento critico a partire dagli anni Duemila che ha portato alla pubblicazione di alcune monografie. *Peter Graham Harnden* è stato un architetto americano for-

matosi in Europa, a Parigi e poi a Barcellona particolarmente influenzato dall'opera di Richard Neutra. Fu direttore delle informazioni visive del piano Marshall in Europa nel quale ha fondato, con l'architetto Lanfranco Bombelli, lo studio Harnden & Bombelli. *Edward Durell Stone* è stato un architetto americano, nato in Arkansas, formatosi a Boston, ad Harvard e al MIT, proseguendo la sua formazione in Europa attraverso due anni di Travelling Fellowship e una carriera da professionista affermato soprattutto in America. *William Wurster* è californiano, architetto ma anche docente e Dean al MIT e a Berkley dove contribuì alla riunione sotto il nome di UC Berkeley College of Environmental Design delle tre scuole di Architettura, Urbanistica e Paesaggio, alterna all'attività didattica l'attività progettuale costruendo soprattutto case nella Bay Area californiana. *Sedad Hakki Eldem*, architetto e insegnante turco artefice del Modernismo in Turchia, Paese in cui ha essenzialmente progettato, cercando di sperimentare una personale interpretazione del modernismo. Premiato con l'Aga Khan Award for Architecture nel 1986, Eldem è stato oggetto di studi in Italia con la pubblicazione di una recente monografia. *Hassan Fathy*, architetto e urbanista egiziano, docente all'Università del Cairo, noto soprattutto per la reinterpretazione in chiave moderna delle tipologie tradizionali egiziane e per l'impegno nei confronti delle popolazioni povere per le quali progetta edifici adottando tecniche costruttive tradizionali. *Constantinos Apostolou Doxiadis*, architetto e urbanista greco, noto per aver progettato la città di Islamabad, la nuova capitale del Pakistan, e per aver diffuso il suo pensiero attraverso numerosi saggi e testi.

Un campione diversificato che comprende sia professionisti puri che figure che hanno anche transitato nelle Università (in alcuni casi occupando ruoli di vertice) e prodotto, forse in virtù di ciò, libri e saggi che hanno sicuramente contribuito alla diffusione del loro pensiero. Figure che possono assumere il ruolo di "Maestri" proprio nel costituirsi come *exempla* di un modo di operare che direttamente o indirettamente si propone come guida di un approccio corretto ai temi e ai problemi di progettazione.

L'azione culturale che tentiamo in questo numero ci è stata tramandata dall'esperienza storica in analogia a quella condotta da Ernesto Rogers attraverso la mano e il pensiero dei suoi collaboratori (perché in sintesi è stato questo uno dei pregi di Rogers e di Casabella-Continuità) che aveva il fine di rendere operativa la riflessione critica su alcune figure del moderno che avevano deliberatamente scelto di non adeguarsi pedissequamente al linguaggio comune dell'International Style. Il recupero della Tradizione e della Storia, il radicamento contestuale del progetto e le altre tematiche che fondavano il pensiero rogersiano (che i giovani allievi della redazione condividevano) necessitavano di un'azione culturale di critica ad alcuni principi teorico progettuali correnti e di legittimazione di approcci diversi dall'adozione dei semplici canoni dello Stile Internazionale. Azione che non fu capita dai più a livello internazionale e che diede vita alla celebre querelle tra Rogers e Banham⁶. In più l'azione critica, ossia il recupero di figure come Dudok, Loos, Behrens, e via dicendo serviva a mostrare non tanto un "linguaggio da replicare" ma una "via da percorrere" verso "Altri moderni" come più oltre li battezzerà un altro componente di quella redazione, Luciano Semerani⁷, amico e concittadino di Rogers. Uno "Stile Moderno Italiano" che inizia a costruirsi in Italia in antitesi alla diffusione dello Stile Internazionale e che contrappone per esempio la Torre Velasca al Grattacielo Pirelli e che vedrà tante declinazioni interessanti quante erano le rivendicazioni poetiche singolari ma che si basavano su un'autentici-

tà che era – ed è – il vero portato dell’Architettura italiana del Dopoguerra: emblema da tutti riconosciuto è la Bottega d’Erasmus (215 del 1957) a cui seguirà la Torre Velasca (232 del 1959), ma soprattutto le opere racchiuse nei fascicoli 276 del 1963, 289 e 291 del 1964, dedicati alle architetture dei giovani architetti italiani e che forniscono ancor ‘oggi un quadro-manifesto di estremo interesse.

Nonostante i molti cambiamenti che sono intercorsi tra gli anni Cinquanta e il nostro contesto storico-culturale, il fine di questa nostra operazione intende avvicinarsi a quella rogersiana nello scoprire figure (lo sottolineiamo ancora una volta non tutte e non le uniche) con le quali ampliare la conoscenza storica architettonica mettendo in relazione contesto culturale ed approcci progettuali. A differenza dell’operazione rogersiana, per noi il fine non è direttamente quello di legittimare un nuovo modo di progettare (anche se il pericolo sempre imminente nella progettazione, ora come allora, è quello del conformarsi a “nuovi e correnti International Style” negando le ragioni storiche o contestuali), quanto piuttosto fornire esempi di “altri moderni” praticati da figure che hanno popolano non tanto i centri dei linguaggi quanto le periferie degli stessi. Non dev’essere equivocado quindi né l’uso del termine “Maestri” (i nostri non lo sono alla stregua per esempio dei tre indicati da Peter Blake) né confusa l’operazione culturale che non è quella di voler portare necessariamente alla ribalta figure secondarie della storia dell’architettura e della città.

Quanti di voi abbiano incontrato nel corso della formazione testi di storia dell’architettura internazionale pur sempre parziali e frutto di impostazioni storiografiche diverse volutamente inclusive od esclusive ne ricordano soprattutto la densità. Così che per esempio l’*Architettura contemporanea* di Tafuri e Dal Co (1976), nelle sue oltre quattrocentoventi pagine di grande formato cita a malapena Wurster in una veloce elencazione di esponenti della Bay Regional Style. Per trovare traccia ben più marcata di alcune delle figure da noi prese ad esempio dobbiamo passare a Zevi la cui *Storia dell’Architettura Moderna* (1950) è ben più incline al considerare le attività americane. Vi trovano posto infatti Wurster, descritto da Zevi come il maggior esponente del Bay Regional Style ed Edward D. Stone mentre Rudofsky è ricordato per la collaborazione a fianco di Cosenza in alcune opere napoletane. Nulla, invece, di ciò che stava ad Oriente di Zevi che, come noto, aveva lo sguardo rivolto verso l’Atlantico.

In conclusione, quindi, auspichiamo che la nostra idea di presentare alcune figure dell’architettura del Novecento (dimenticate o misconosciute) oltre a partecipare all’arricchimento della conoscenza storica, possa servire da stimolo al panorama generale con il contributo critico “parziale, appassionato, politico, condotto (ovviamente) dal nostro punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti”. Un invito a fare altrettanto nella convinzione che l’esercizio della critica possa contribuire a ricollocare il progetto dell’architettura e della città nel corretto ruolo che gli compete nella storia della civiltà.

Note

¹ George Braque, che insieme a Pablo Picasso diede vita al Cubismo, scrisse nei Cahiers 1917/47, che spesso “l’artista non è compreso, è misconosciuto”. G. Braque (1948), *Cahier de Georges Braque 1917-1947*, Maeght, Paris.

² «Un metodo semplice per conoscere la misura di un artista sta nell’esaminare il suo pubblico». C. Baudelaire, *Di Ary Scheffer e delle scimmie del sentimento*, in *Salon del*

1846, ora in Id., *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1981.

³ Con le debite proporzioni tra il contesto storico di Baudelaire e il nostro, ossia con la differenza delle motivazioni che spingono oggi il pubblico a visitare le mostre d'arte e d'architettura, che rientra nel campo più ampio della promozione degli eventi artistici e architettonici effettuata dai media sulla base di vere e proprie strategie di marketing, potremmo verificare che pubblico attrae una mostra su Aldo Rossi a differenza di una su Frank Gehry. La citazione di Baudelaire è questa: «Un metodo semplice per conoscere la misura di un artista sta nell'esaminare il suo pubblico. E. Delacroix può contare sui pittori e i poeti; Decamps, sui pittori; Horace Vernet sui militari delle caserme (...)».

⁴ Charles Baudelaire, *A che serve la critica?* In *Salon del 1846*, ripubblicato in Id., *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1981, p. 57.

⁵ Id.

⁶ Ci si riferisce allo scambio di articoli che Banham e Rogers scrissero dalle riviste che dirigevano (*Architectural Review* per Banham e *Casabella-Continuità* per Rogers). Si vedano R. Banham (1959) "Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture", in *Architectural Review*, n. 747, aprile; E. N. Rogers (1959), "L'evoluzione dell'architettura (Risposta al custode dei frigidaires)", in *Casabella-continuità*, n. 228, giugno.

⁷ Vedi L. Semerani (2000), *L'Altro Moderno*, Allemandi, Torino.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso l'IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma e Direttore di FAMagazine. Tra le sue pubblicazioni: *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); Mantova. Saggio sull'architettura (FAEdizioni, Parma 2005).

Curatori: *Paolo Carlotti, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini*
 Titolo: *L'ampliamento della Camera dei Deputati. Letture e prospettive per il progetto.*
 Collana: *Lettura e progetto. Nuova Serie FrancoAngeli*
 Lingua: *italiano*
 Editore: *FrancoAngeli*
 Caratteristiche: *formato 14x21,5 cm, brossura, b/n*
 ISBN: *9788891751027*
 Anno: *2018*



a cura di Paolo Carlotti, Anna Irene Del Monaco,
Dina Nencini

L'AMPLIAMENTO DELLA CAMERA DEI DEPUTATI

Letture e prospettive per il progetto



Letture e Progetto

Numero 47 di Architetture 1980/2018

«Quando qualcuno, in un prossimo o lontano futuro, tracerà la storia dei concorsi di architettura italiani, dal '45 in poi, non avrà, crediamo, molte difficoltà a leggersi una vicenda costante, caratterizzata dal naufragio delle proposte culturalmente preminenti, da risultati che vedono accomunate nei carrozzoni dei premi ex-aequo le più distanti soluzioni, e dallo sfociare, il più delle volte, in un nulla di fatto finale.»¹ Con queste parole si apriva *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*; da allora non molti testi, o articoli di natura accademica, si sono occupati in maniera programmatica ed estensiva del concorso per l'ampliamento della Camera dei Deputati del 1967. Una vicenda nota e al contempo dimenticata, consumata – forse completamente – nell'atto stesso della sua conclusione. Una vicenda della quale sappiamo molto e che rileggiamo comunque, continuamente, attraverso gli stessi sguardi. È lo sguardo della critica politica, lo sguardo di chi vuole denunciare quella incolmabile distanza tra potere e architettura nella cultura italiana, lo sguardo di Manfredo Tafuri, biografo per elezione della vicenda del concorso – la foto aerea di Roma che, non credo casualmente, campeggia quale prima immagine nell'introduzione dei curatori è la stessa, bellissima, con cui lo storico romano aprì il suo volume sugli esiti del concorso agli inizi del '68. *L'ampliamento della Camera dei Deputati. Letture e prospettive per il progetto* fa parte di quella limitata selezione e cerca di allontanarsi e affrancarsi, solo in parte ad essere onesti, da questo solco comune sino ad ora descritto.

Ma, per comprendere la natura e soprattutto l'interesse esercitato da questo testo, è necessario porsi una domanda. Quale significato riveste per noi, oggi, questa vicenda? Nello scorrere le pagine che compongono il volume non ho potuto fare a meno di domandarmelo, e credo vi siano due risposte a questa domanda, o almeno due sono le risposte che il testo ci suggerisce. Una prima risposta è esplicita, presente già nelle pagine della prefazione come in quelle dell'introduzione degli stessi curatori. Riflettere sugli strumenti propri della trasformazione della città storica attraverso un caso studio, a cinquant'anni di distanza, e tentare di trarre delle conclusioni positive sul progetto del nuovo nell'antico. Non è quindi la stesura di un bilancio critico definitivo, termine che caratterizzava il sottotitolo del volume di Tafuri, a muovere le riflessioni di ricercatori e dottorandi, bensì la ricerca

di principi e valori che consentano di affrontare il progetto, delle nuove prospettive. Una seconda domanda si fa, però, allora strada. Perché riflettere sul progetto contemporaneo all'interno della città storica attraverso una vicenda che si è configurata – forse fin dall'inizio, dalla stesura stessa del bando, seguendo una traccia condivisa all'interno dello stesso volume – come una rinuncia? Perché soffermarsi su di un caso tanto controverso quando si potrebbero rintracciare, quali casi studio, progetti contemporanei di pregio all'interno di città storiche come Parigi o Vienna? Quando gli stessi progetti del concorso, anche volendoci limitare ai 18 vincitori ex aequo, si è riconosciuto all'interno del volume, non erano allo stesso livello delle coeve sperimentazioni internazionali? Di certo il nodo – termine da intendersi nella sua duplice accezione di luogo e di evento – costituito dal palazzo del potere e dal concorso del '67 rappresenta un evento di particolare rilievo nella storia italiana, ma non è solamente questo. Nel secondo volume, degli unici quattro pubblicati, delle sue *Considerazioni Inattuali*, Friedrich Nietzsche riconosceva l'utilità della storia unicamente nell'idea di una storia quale forza creatrice, in opposizione all'idea di una storia quale forza paralizzante, di una storia quale danno per la vita dell'uomo. E per quanto il dibattito sull'utilità della storia si riaffacci ciclicamente, anche nell'architettura, credo ci si possa ritenere equanimente concordi sulla fondatezza di tale assunto. La storia quale forza creatrice. In tale assunto si situa la seconda risposta, probabilmente meno esplicita e denunciata ma che emerge con forza, che ci viene fornita dal testo.

Esito corposo di tre differenti seminari di ricerca condotti all'interno del Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione, il volume risente di tale genesi didascalica e si organizza in tre parti, la cui natura è chiaramente denunciata dai nomi delle sezioni stesse: una prima rassegna di saggi critici, i contributi, ad opera di studiosi e ricercatori che riflettono su alcuni nodi teorici e metodologici, ed una seconda e terza parte, letture e schede, i cui nomi rimandano con grande agilità alla natura quasi strumentale di tali sezioni e che rappresentano i risultati sensibili dei seminari di ricerca e propongono una riflessione incentrata sul progetto. Ogni sezione del volume presenta una propria autonomia, le cui parti risultano nel loro insieme e al loro interno, in una certa misura, slegate nel testo ma tenute assieme dalle intenzioni. E per quanto una tale, frammentaria, natura potrebbe far pensare ad una netta suddivisione delle tesi (tra i capitoli), così non è; risulta arduo, e forse controproducente, tentare di associare ad una data sezione del testo una singola tesi.

I contributi e le schede rappresentano, nel loro insieme quella raccolta di riflessioni che possono condurre ad una conoscenza positiva sul progetto nella città storica. E lì dove la prima sezione affronta quasi per salti, attraverso l'intervento di studiosi e ricercatori, questioni relative alla cultura architettonica degli anni '60 e all'intervento nel contesto storico così come alla lettura morfologica della città storica e agli strumenti del progetto, la terza ed ultima sezione del volume si compone di studi e schede originali elaborati per successivi raffronti, letture comparative e analisi rigorose – probabilmente la parte più rigorosa e forse scientifica dell'intero volume che acquista, in alcune sue espressioni, una natura quasi tecnico-amministrativa – e che tenta di rispondere ad alcune, strumentali, domande. Quale idea di palazzo del potere? Quali gli esempi più convincenti sviluppati negli ultimi anni? Come valutarli? Come scrivere un bando oggi? A queste domande viene data una risposta che è, in parte, già progetto.

Se i contributi e le schede si compongono quindi come i risultati più solidi

del testo, è nelle letture, invece, che si può ritrovare, accettando alcune innegabili ingenuità, la sezione più interessante del volume. Non perché i testi redatti dai dottorandi inaugurino filoni di ricerca nuovi sui singoli progettisti protagonisti del concorso, o per l'uso di fonti inedite che possano consentire interpretazioni originali, bensì perché, pur nella loro, riconosciuta, disomogeneità, i brevi scritti che compongono questa seconda parte del volume, se afferrati nel loro complesso, alternando resoconto e narrazione, racchiudono in nuce la scrittura di una storia possibile. Indagando ciò che non è avvenuto si fa strada, quasi autonomamente, una riflessione su ciò che sarebbe potuto accadere, su quali altri progetti si sarebbero potuti sviluppare. Una, forse implicita, apertura al futuro, una storia possibile quasi in contrapposizione ad una storia che non è avvenuta, legata ad un periodo in cui tutto, o quasi, sembrava possibile.

Nel suo complesso, tutta la ricerca che soggiace alla scrittura de *L'Ampliamento della Camera dei Deputati* è una ricerca tesa al futuro e in ciò risiede, mi sento di poter asserire, il pregio di tali letture, contributi e schede. Una ricerca che vorrebbe smuovere, sovrastimando forse – ma non è per forza un male – gli effetti che l'operato della comunità scientifica riesce a generare in Italia su quella politica, una situazione di immobilità a causa della quale, lì dove giace quel «relitto urbano compreso tra Via di Campo Marzio e Via della Missione», tutto quello che oggi vediamo è un triste, alto recinto al di là del quale dimora un parcheggio metallico; tutto farebbe pensare ad una struttura temporanea, così non è.

Ma, citando un documentario di circa dieci anni fa, il futuro non è scritto.²

Note

¹ Tafuri M., *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni universitarie italiane, Venezia 1968, p. 9.

² Il documentario cui si fa riferimento è un documentario del 2008 dal titolo *Il futuro non è scritto - Joe Strummer*, diretto da Julien Temple. Un documentario corale sulla vita del chitarrista Joe Strummer.

Autore: *Luciana Macaluso*

Titolo: *Rural-urban intersections.*

Collana: *Manuali di architettura*

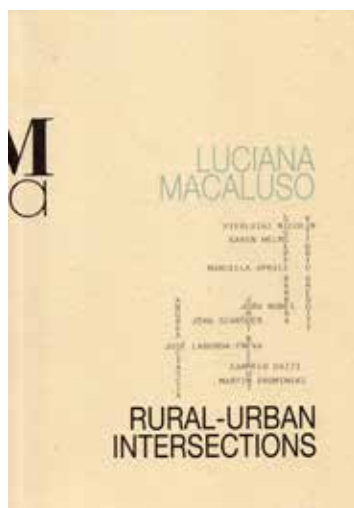
Lingua: *italiano*

Editore: *MUP*

Caratteristiche: *formato 14x21,5 cm, brossura, b/n*

ISBN: *9788878474840*

Anno: *2016*



1. La struttura del libro

Il volume di Luciana Macaluso assume la forma dell'intervista. Le domande poste agli intervistati derivano dalle questioni maturate nel corso di varie ricerche dell'ambito compositivo svolte dall'autore nel contesto di Palermo. Il metodo di studio peculiare secondo la Scuola di Palermo si fonda sulla sperimentazione progettuale come strumento di conoscenza ed è l'elemento che contraddistingue buona parte delle ricerche citate nel volume. L'attività di progetto, come punto di sintesi tra la condizione attuale dei luoghi le esigenze dell'abitare contemporaneo, mette in luce quali strumenti utilizzare per la trasformazione di un territorio. I risultati delle indagini condotte sono sintetizzati ed ordinati attraverso le tesi che emergono durante le interviste. Obiettivo dell'autore risulta, oltre a favorire un confronto tra posizioni diverse, affinare le visioni di temi cari agli intervistati. Le intersezioni che costituiscono la struttura del volume derivano dai temi delle ricerche svolte cominciando con lo studio della città di fondazione (Gibellina Nuova) come campo di sperimentazione della riflessione quaroniana del progetto urbano, arrivando alla relazione tra architettura e geografia oltre al valore interscalare della forma come strumento principe in un insediamento privato del passato. Un secondo tema deriva dall'approfondimento di nuclei residenziali pubblici (Borgo Ulivia e Zen di Palermo) e in particolare della relazione tra periferie e città contemporanea. Un terzo tema riguarda la relazione tra urbano e rurale attraverso le indagini condotte nel territorio tra Isola delle Femmine e Partinico, includendo nella riflessione progettuale scale e dimensioni diverse tra loro. Un ultimo tema è quello delle visioni agro-urbane, affrontato attraverso l'analisi del contesto di Steingur in Germania, nei pressi di Amburgo, sulla scia delle visioni dei maestri (in primis Samonà) sul tema dibattuto della città in estensione.

Oltre all'autorevolezza scientifica delle figure coinvolte scopo del volume è stato quello di rivelare il legame tra i docenti intervistati e le ricerche sviluppate nella scuole di Palermo tra il 2007 e il 2013, tra cui due Prin, uno studio di dottorato e uno studio sul territorio di Steinburg nella Germania Settentrionale condotto dall'autore. Le interviste mettono a fuoco in una forma ordinata, le intersezioni delle esperienze di studio facendo emergere temi a cui l'architettura è stata chiamata a rispondere: Il pro-

getto degli spazi aperti, le relazioni tra principi insediativi e geografia, le visioni del paesaggio e la relazione con il suolo. Le caratteristiche morfologiche, tipologiche del territorio siciliano oltre il sistema di relazioni sociali impongono un diverso approccio di studio, rispetto al resto del paese. Le aree di indagine palermitane assumono caratteristiche di ambiti inediti, spesso inaccessibili dove le soluzioni di continuità offuscano il valore delle preesistenze. Nel caso tedesco, invece, che assume connotati ambientali diversi, il territorio agricolo ed il suo paesaggio subiscono un profondo cambiamento derivato dall'abbandono sociale e dall'avvento di nuove infrastrutture viarie.

2. I temi

Tra i temi trattati di rilievo risulta essere la definizione di spazio intermedio nel caso di Gibellina in cui, secondo Gregotti, non si è riusciti a compiere un fatto urbano complessivo. Il tessuto urbano denso di qualità di architetture messe insieme non genera un'idea urbana convincente e unitaria. L'attenzione si rivolge pertanto agli spazi intermedi tra il costruito, in modo che il progetto lo renda fruibile e di senso. Pierluigi Nicolin nell'intervista parla di "Magnetite dello spazio aperto", in cui al contrario dell'intervento polarizzante di Quaroni, oggi serve far emergere il paesaggio come carattere dominante nell'architettura. A riguardo l'autore fa emergere tracce di studi sulle cerniere urbane che aiutano Pierluigi Nicolin ad attribuire un nuovo protagonismo urbano alla distanza tra le architetture. Secondo l'originaria concezione del dibattito degli anni Settanta il progetto dello spazio aperto esplicita la preminenza dell'architettura sul territorio. Nel caso delle periferie di Palermo (Zen e Borgo Ulivia), la conoscenza di aree libere e i principi architettonici del quartiere, orientano le trasformazioni proposte. Gli agrumeti residui diventano protagonisti, la piccola tessera di campagna nel tessuto urbano svela la vecchia condizione diffusa di un paesaggio alterato. Secondo Joao Nunes la permanenza della vegetazione, assume caratteri stabili spesso maggiore delle architetture di impianto.

Nell'intersezione che approfondisce la relazione tra principio insediativo e geografia, secondo Jordi Bellmunt, tra l'ordine della campagna e del costruito esiste una regola come per ogni progetto di architettura. I tessuti urbani rarefatti, in relazione ai nuclei urbani compatti, offrono oggi una gamma di principi insediativi sul progetto del nuovo. Spesso gli architetti hanno dimostrato l'incapacità di scorgere nella geografia le tracce generatrici di un'opera. In Francia e in Germania, la figura del paesaggista si è fatta spazio tra l'architettura e il territorio, un vuoto che aveva contribuito a creare le Banlieue senza memoria e senza identità in cui gli scontri sociali, avevano fatto tabula rasa. Il disegno a grande scala del suolo è il prodotto dalle pratiche agricole svolte su di esso. Proseguendo nelle interviste José Laborda-Yneva precisa che la lettura del territorio parte dalla ripartizione delle forme geometriche riconoscibili. Tale forma dipende sia dall'orografia ma anche da fattori funzionali. L'agricoltura modifica i rilievi della crosta terrestre meno che una urbanizzazione di conseguenza, come afferma Joao Nunes, la conoscenza delle forme e delle forze in atto sui luoghi, permette di imprimere segni permanenti, attraverso il progetto in relazione tra luogo e artificio. Secondo la visione di Vittorio Gregotti le forme che durano sono quelle dotate di autorità riconoscitiva dalla collettività, mentre Pierluigi Nicolin sostiene la forma come mera verità, Per Jorg Schroder, invece, la stabilità della forma è contrapposta alla mutevolezza

degli usi contribuendo ad un processo di pianificazione in cui il piano prevede destinazioni temporanee.

Nell'intersezione successiva che studia il paesaggio visto dagli architetti, l'autore parte dall'esperienza di Giuseppe Samonà, siciliano e docente a Venezia, attraverso il suo scritto *La città in estensione* che codifica i ragionamenti sulla storia come lezione del presente e sulla unità tra architettura e urbanistica, con la classificazione tipo-morfologica. L'autore sottolinea l'influenza del maestro sulle ricerche condotte a Palermo tradotta nell'assunzione di ipotesi generali di intervento come pezzi di un'idea di paesaggio complessiva. Lo studio delle aree periurbane, oltre le tesi di Samonà, verificheranno i temi della continuità del suolo e la permeabilità basamentale rendendo urgente stabilire una dialettica tra le parti di territorio condiviso. Confermando l'importanza della scia della riflessione di Samonà per potenziare le identità tra città e campagna, si sono studiate possibili relazioni per l'accesso alle aree agricole, trattando la campagna come "ortus explosus", volta a qualificare aree agricole per nuovi paesaggi.

3. La riflessione operativa

Le interviste condotte dall'autore hanno un fondale comune, individuabile nella necessità di interazione tra discipline e società a fronte delle sfide attuali. Gli approcci disciplinari cambiano da paese a paese rendendo il dialogo tutt'altro che scontato. Ma da qui il ruolo intercettore dell'architetto, definito da Marcella Aprile con la capacità di progettare in sostanziale continuità tra la scala territoriale e di dettaglio a seconda degli scopi che il progetto dovrà raggiungere. Joao Nunes sollecita ad una trasversalità culturale e lamenta il problema legato all'individualità degli ambiti disciplinari. Dalle interviste, l'autore si rifà spesso ai concetti del Movimento Moderno in cui la città della modernità contrapposta alla città murata e compatta, ha imposto una coscienza nuova nella relazione tra architettura e natura. Nella prima metà del XX secolo le architetture sorsero in periferie poco popolate e in territori del tutto aperti. Per natura, ognuno dei maestri però intese un concetto affine alla propria cultura e ai propri contesti. L'esaltazione geografica ed il rispetto della natura in ogni caso pervadono il Movimento Moderno, costituendo una eredità difficile nel dibattito della contemporaneità. Il progetto di paesaggio contemporaneo diventa supporto per valorizzare la città contemporanea dove, sulla scia della modernità, si aprono gli spazi liberi. La città secondo i principi insediativi del movimento moderno si apre verso la geografia, da cui trae la progressiva sensibilizzazione contemporanea verso la natura dei luoghi anche nella grande dimensione. Per l'autore il volume traccia un'orbita sulla quale non c'è un ragionamento univoco ma proprio per la formula usata con interviste, si registra la spontaneità riferita all'esperienza dell'incontro stesso. I dialoghi ritenuti dall'autore strumenti per una riflessione aperta, orientata sulla scia di ricerche condotte, inducono a rafforzare la riflessione attorno alla disciplina e dare visibilità ai nuovi interessi transdisciplinari che influenzano e determinano il progetto di architettura ed il ruolo sociale dell'architettura stessa. Obiettivo dell'autore è di prendere il passato e metterlo in prospettiva al futuro, una questione di fondo e imprescindibile su cui l'autore stesso ci trascina. La ricerca di identità tra storia e progetto, ma anche equilibrio tra tipologia e morfologia urbana, appaiono indispensabili e necessari nel quadro contemporaneo, per suggerire nuove chiavi di lettura per il progetto dei nuovi paesaggi urbani, a fronte di degrado sociale, dispersione e mancanza di identità.

Heleni Porfyriou
Östberg e il lascito del ben più vasto 'Norden'

Autore: Chiara Monterumisi

Prefazione: Luca Ortelli

Titolo: *Ragnar Östberg*

Sottotitolo: *Villa Geber una casa nell'arcipelago*

Lingua del testo: Italiano (con riassunti in inglese e svedese)

Editore: *Obliquae Imagines in Edibus*

Caratteristiche: 21x27 orizzontale, 180 pagine, broccatura, colori

ISBN: 978-88-97221-51-7

Anno: luglio 2017



«Non ho più un'anima, l'ho lasciata in quell'edificio che sorge laggiù»¹ così disse Ragnar Östberg al giovane allievo Cyrillus Johansson guardando il Municipio di Stoccolma da lontano, anni dopo la sua inaugurazione nel 1923. L'offuscamento della cospicua attività architettonica di Östberg non è dovuta, dunque, solo alla storiografia critica, ma anche all'unicità che ha rivestito per il suo stesso autore la costruzione del *Stockholm Stadshuset* (1909-1923).

A colmare questa lacuna, presentandoci Östberg in tutte le sue sfaccettature, viene il libro di Chiara Monterumisi, unico testo dopo quello dello storico dell'architettura Elias Cornell (1965) dedicato al pluripremiato architetto (*Gold Medal* del RIBA nel 1926 e dell'*American Institute of Architects* nel 1932) nonché fondatore del romanticismo nazionale svedese.

Scegliendo la poco conosciuta, ma molto ammirata, Villa Geber (1911-1913) come contrappunto del monumentale capolavoro di Östberg, Monterumisi ci introduce implicitamente all'opera completa e al personaggio dell'architetto, partendo nel suo libro da un'indagine e da un contestualizzazione su scala ampia del movimento nazional romantico e del suo capostipite, proseguendo con un'analisi della concezione nordica dell'abitare e dei concetti di "casa" e "terra natale" per approdare alla fine all'esame compositivo della Villa Geber, unico esempio di casa a corte nel panorama Nordico² e alla scoperta nel suo cuore del «giardino pietrificato»³.

Villa Geber, una casa nell'arcipelago, come si legge nel sottotitolo, occupa solo un terzo del volume e la ragione di questa struttura del libro e di una analisi, per così dire, "ad imbuto" sta nella volontà di «fornire le opportune chiavi di lettura e comprensione»⁴ dell'opera di Östberg e di Villa Geber come «una casa in forma di città»⁵.

«Come il Municipio è debitore del Palazzo Ducale per molti aspetti, così Villa Geber presenta considerevoli analogie con le dimore palaziali veneziane. [...] Östberg interpreta simultaneamente e quasi pittorescamente quelle caratteristiche delle ville italiane con le tradizioni rurali e medioevali, riuscendo così a dare voce al nuovo spirito della villa inserita nel piano suburbano»⁶. Così scrive Cornell nel 1965. Avvalendosi delle «analogie epidermiche»⁷ di Cornell fra Stoccolma e Venezia, Monterumisi va oltre con un'analisi comparative, di natura compositiva e tipologica, fra i due paesi/città evidenziando la sapiente capacità di Östberg di superare la cieca storicizzazione acca-

demica (propria del suo tempo) e di interpretare la tipologia della casa a patio – di chiara origine mediterranea – per accomodarla a necessità e sensibilità contestuali, ma anche “mitologiche”, del *Norden*, mescolando «gli elementi presi in prestito con tale accortezza e incorporando così sapientemente [...] la migliore qualità di esecuzione edilizia, che il pubblico si convinse che non vi fosse, in ciò, alcuna “ripresa” del passato»⁸.

È questa la grande lezione, utile ancora oggi, che Östberg ci offre e il libro di Monterumisi con maestria ci illustra identificando temi e forme condivise fra la Villa Geber e il Municipio di Stoccolma; come per esempio il tema di una sintassi asimmetrica che può governare la generale composizione, mantenendo «un alto grado di eccezionalità e dignità»⁹, o la forma della corte come cuore e cortina, dispositivo per l'organizzazione spaziale e sociale tanto nell'edificio residenziale quanto in quello pubblico.

Lo studio del passato, la reinterpretazione della tradizione locale e del *genius loci* e l'attenzione «che l'arte del costruire non divenga esclusiva pratica meccanica con l'utilità come unico scopo»¹⁰ come scrive Östberg nel 1928 sono i cardini che guidano le scelte degli architetti e urbanisti nordici del primo quarto del secolo – che tanto hanno affascinato i loro colleghi italiani (Persico, Pagano, Muratori e altri, come il libro mette in evidenza) – e che rimangono tutt'oggi di grande validità.

Note

¹ E. Cornell, *Ragnar Östberg Svensk arkitekt*, Byggmästaren Förlag, Stockholm, 1965, p. 31

² Cfr. C. Monterumisi, *Ragnar Östberg. Villa Geber una casa nell'arcipelago*, Obliquae Imagines in Edibus, Vicenza, 2017, p. 126.

³ Ibidem, p. 23.

⁴ Ibidem, p. 23.

⁵ Ibidem, p. 87.

⁶ E. Cornell, cit., p. 174.

⁷ C. Monterumisi, cit., p. 129.

⁸ Ibidem, p. 19.

⁹ Ibidem, p. 113.

¹⁰ Östberg R., *Ny riktlinje*, in *En arkitekt anteckningar. Bilder och verk av författaren*, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm, 1928, p. 167.



8. La villa urbana che guarda da un'altura la città. Il dipinto *Ricksdagshuset i Stockholm* (1896) dell'artista svedese Eugène Jansson (1862-1913) posto come sfondo aiuta a far emergere la particolarità del paesaggio nordico in cui si inserisce il progetto.

7. L'altra faccia dell'abitare nelle "terre notturne". Cartolina del *Diplomatsiden* dove villa Geber è la seconda, inverno 1927.

Antonio Nitti

Pausilypon: I luoghi dell'archeologia come rinnovati 'capisaldi' delle città e dei paesaggi mediterranei

Autori: Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti (a cura di)

Titolo: *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*

Lingua del testo: italiano

Editore: AION

Collana: *Città e paesaggi meridiani*

Caratteristiche: formato 16x24 cm, 128 pagine, broccura, b/n

ISBN: 978-88-98262-73-1

Anno: dicembre 2018



Pausilypon

Architettura e paesaggio archeologico
a cura di
Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti

AION

«Tutto è nell'infanzia, anche il fascino che sarà avvenire».

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*

Con la pubblicazione di *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Renato Capozzi, Gaetano Fusco e Federica Visconti offrono gli esiti di due workshop internazionali di progettazione organizzati dal DiARC – Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli, nell'ambito del Master "Architettura e Museografia per l'Archeologia. Progettazione Strategica e Gestione Innovativa del Patrimonio Archeologico" dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia¹.

Come dichiarato dal titolo del volume, oggetto di questo lavoro collettivo è il Parco Archeologico e Ambientale del Pausilypon, destinatario di una serie di progetti elaborati da studenti italiani e stranieri per gli edifici componenti la villa imperiale, lì costruita da Publio Vedio Pollione in ragione della bellezza di un luogo capace di offrire sollievo – *παῦσις* – dagli affanni della vita quotidiana – *λύπων* –, e per il parco che la accoglie.

Sono progetti 'difficili', quelli che vengono presentati tra le pagine del volume, per diverse ragioni, in primis perché la straordinaria bellezza del luogo, e forse anche la sua stessa unicità, rischierebbero di collocarli all'interno di una condizione del tutto particolare e forse irripetibilmente proiettata sui suoi caratteri propri e concreti. Il presente lavoro, tuttavia, fuga questo rischio manifestando costantemente nelle riflessioni, nei progetti e nei contributi che lo compongono un'evidente tensione alla generalità, riscontrabile fin dal suo stesso incipit nella consapevole interpretazione dell'oggetto di studio come un paradigma dei molteplici luoghi dell'archeologia che costellano le città e i paesaggi del sud Italia e più in generale del bacino Mediterraneo.

Nella villa di Pausilypon, infatti, gli autori di questo lavoro sembrano riconoscere una condizione per certi versi consueta, in cui l'esistenza di luoghi connotati dalla presenza di rovine archeologiche mette in evidenza un conflitto, esteso su più livelli e spesso irrisolto, tra questi stessi luoghi e la città contemporanea, originatosi dalle trasformazioni che in anni recenti ne hanno interessato i paesaggi.

Concepita originariamente come villa d'otium, edificata in un'intima relazione formale e semantica con gli elementi naturali del luogo che la ac-

coglie, e capace per questo di far risplendere la sua più autentica bellezza, questa complessa architettura ci perviene ora nelle forme di sontuose vestigia e di un parco collocato all'interno della realtà metropolitana di Napoli. Nonostante le offese che questa architettura e il suo paesaggio hanno subito dalle più recenti edificazioni, come riconoscono Capozzi, Fusco e Visconti, il fascino che questa ancora esercita non è legato solo all'imponenza delle rovine e al loro rapporto col paesaggio, quanto anche alla propria duplice condizione di costruzioni appartenute a un'epoca passata e di edifici che potrebbero potenzialmente appartenere, già almeno in virtù della loro prossimità fisica, alla città contemporanea.

Il riconoscimento di questa duplice condizione costituisce un passaggio particolarmente significativo, poiché chiarisce come gli obiettivi di questo lavoro non siano tanto individuabili nella 'musealizzazione' dell'area archeologica e nella determinazione del limite fisico tra le permanenze antiche e il corpo vivo della città, quanto piuttosto nella possibilità di individuare con maggiore pienezza il senso della loro presenza all'interno della città contemporanea e di mettere in valore la loro appartenenza ad essa, attraverso la ridefinizione delle relazioni formali e semantiche 'delle cose' e 'tra le cose'.

Chiaramente, il perseguimento di questo obiettivo implica un radicale cambio di paradigma del pensiero – preannunciato da Capozzi, Fusco e Visconti già nel sottotitolo del presente lavoro: *Architettura e paesaggio archeologico* – che afferma la necessità di guardare al patrimonio archeologico da un punto di vista preciso, quello dell'Architettura, di conferire alle vestigia dell'antico una dignità di forma, e di operare su di esse attraverso l'unico strumento di cui la disciplina dispone affinché queste siano forme 'vive': il progetto di architettura. Architettura e Archeologia, come afferma Capozzi, «si confrontano nello studio e nella trasformazione possibile del monumento architettonico che è luogo e tramite di questo rapporto e ridiviene il centro di un sistema urbano in cui si iscrive attraverso un sistema di relazioni squisitamente architettonico»².

Sono progetti 'colti', quelli che vengono presentati tra le pagine del presente volume, poiché la loro sperimentazione non solo ha fondamento nella conoscenza profonda dei luoghi e degli edifici, ma presuppone anche un'autentica educazione alla conoscenza e una consapevolezza degli strumenti necessari a perseguirla.

Come sottolinea Visconti, «un progetto che “mette in questione l'antico” deve innanzitutto con profondità conoscere il monumento [...]. Questo è possibile solo utilizzando lo strumento specifico del disegno, del rilievo, che non è solo attività tecnica ma diviene immediatamente 'riscrittura critica' e reinterpretazione selettiva. Nel misurare le antiche pietre, nel comprendere le metriche sottese, i rapporti geometrici e spaziali da disvelare, in quest'attività conoscitiva – come ben sapevano gli architetti del Rinascimento – vi è già il primo atto ideativo»³.

Solo attraverso questo esercizio di riscrittura è dunque possibile pervenire a quella conoscenza profonda, capace di disvelare le ragioni che spiegano l'esistenza stessa di queste architetture, le relazioni di senso stabilite con gli elementi della realtà cui ancora appartengono, i loro più intimi nessi sintattici e i loro stessi principi compositivi.

È dunque l'ineludibilità di questi passaggi e la necessità di conquistare questa profondità della lettura quanto viene messo in evidenza dall'esercizio progettuale di Manuela Antoniciello, che significativamente apre la serie dei progetti elaborati dagli studenti, e che vede la ricomposizione di

una 'Pausilypon analoga' attraverso l'inserimento nel sito di una serie di architetture amate, provenienti da altri tempi e da altri luoghi, ma appartenenti a un medesimo mondo culturale; architetture capaci di comprendere e restituire con rinnovato vigore le ragioni più profonde del luogo e di stabilire con le vestigia della villa un dialogo attraverso cui rinnovarne il senso⁴.

I progetti che seguono questo montaggio analogico lavorano ciascuno su un elemento della villa, ma si qualificano tutti, invariabilmente, con una comune tensione alla definizione di categorie metodologiche per il progetto d'architettura nei luoghi dell'archeologia. Come sottolinea Fusco, infatti, «lavorare sul singolo complesso architettonico significa non solo misurarsi con la storia, con la forma, con il sistema costruttivo degli edifici, ma anche entrare nel merito delle relazioni con il contesto paesaggistico e urbano per individuare una dimensione conforme che nel mutamento esprime la concreta valorizzazione dell'architettura archeologica»⁵.

Con acume, i progetti presentati riconoscono un principio di forma già nella scelta localizzativa della villa, distesa su uno sperone tufaceo che, dividendo l'area dei Campi Flegrei dalla città di Napoli e rivolgendosi verso un orizzonte coronato da isole e penisole, mostra la natura 'monumentale' del paesaggio mediterraneo. Riconoscono, ancora, il rapporto intenso tra le forme e lo «spazio di natura e il sistema dell'organizzazione formale e spaziale della struttura architettonica»⁶ della villa, composta per parti – una *pars publica*, una *pars privata* e una *pars maritima* –, e queste a loro volta di elementi distinti – il teatro, l'*odeion*, la grotta di Seiano, la "Sala di marmo", la "Casa rossa", il Parco sommerso della Gaiola, le terme –, posti e conformati in rapporto alla forma del suolo, e in consonanza con le diverse esigenze di luce, ventilazione, affaccio. Riconoscono, infine, il senso autentico degli edifici costituenti la villa, la cui ricomposizione, quando necessaria alla loro comprensione e alla ridefinizione delle giuste relazioni formali e spaziali tra gli elementi, si avvale, come sottolinea Capozzi, «di tecniche e procedure compositive come l'analogia e il contrappunto per introdurre delle forme riconoscibili e adeguate/rispondenti a quelle che preesistono»⁷.

Al di là delle differenti tecniche adoperate da ciascuno dei loro autori, questi progetti sono accomunati, infine, dal riferimento a un comune orizzonte problematico, che si determina con l'obiettivo di «reimmettere 'memorie' nel corpo vivo della città e del territorio, evitando di ridurre l'intervento a una semplice perimetrazione e isolamento di resti archeologici ma lavorando, a partire da essi, per ritrovare ancora i possibili luoghi di rappresentazione della collettività, ordinati secondo gerarchie differenti, ciascuno con il suo proprio ruolo, eppur capaci di recuperare ognuno il proprio valore di elementi necessari alla comprensione dell'insieme»⁸.

Il valore ultimo di questi progetti risiede dunque nella possibilità di dimostrare come i resti archeologici della villa di Pausilypon possano assumere un ruolo rinnovato nella definizione della forma della città contemporanea. Attraverso di essi, infatti, questi possono ristabilire una 'metrica' della città estesa tra l'area dei Campi Flegrei e il centro di Napoli, capace di riconquistare la conoscenza di un'ulteriore metrica, ad essa soggiacente, dettata dalla conformazione geografica. Attraverso di essi, ancora, gli spazi della villa possono riproporsi come un autentico spazio urbano, pienamente parte dell'insieme civile, pubblico e collettivo della città.

Per questi motivi, quindi, la villa di Publio Vedio Pollione, nonostante la sua straordinarietà, sembra voler costituire il pretesto, o meglio l'occasio-

ne concreta su cui misurare istanze provenienti da un più ampio mondo mediterraneo e verificare il portato generalizzabile di un nuovo pensiero. Grazie ad esso, infatti, il parco di Pausilypon costituisce il campo su cui Capozzi, Fusco, Visconti e tutti coloro che si sono misurati coi progetti, perseguono un obiettivo più alto: dare forma a un'idea di città peculiarmente mediterranea, in cui le vestigia dell'antico, restituite a una nuova vita, le consentano di riconquistare quell'archè verso il quale convergono e dal quale si dipartono architettura e archeologia – la prima per descriverne l'origine, la seconda per costruirne il destino – e si pongano come rinnovati 'capisaldi' della sua forma, in cui riconoscere, «nella loro stratificazione e complessità, ancora la 'scena fissa' della vita degli uomini»⁹.

Note

¹ I due workshop si sono tenuti rispettivamente dal 04 al 09 ottobre 2015 e dall'08 al 13 maggio 2016 presso il complesso dello Spirito Santo a Napoli.

² Capozzi, R., "Il progetto per l'archeologia", in Capozzi, R., Fusco, G. e Visconti, F., (a cura di): *Pausilypon: Architettura e Paesaggio archeologico*, AION, Firenze 2018, p. 26.

³ Visconti, F., "Archeologia, Paesaggio e Architettura del sito di Pausilypon", in *Pausilypon*, op. cit., p. 35.

⁴ Antoniciello, M., "L'acropoli sul mare. Un esercizio di montaggio analogico", in *Pausilypon*, op. cit., pp. 38-43.

⁵ Fusco, G., "Archeologia Autentica Antica Architettura", in *Pausilypon*, op. cit., p. 23.

⁶ Ibidem.

⁷ Capozzi, R., "Il progetto per l'archeologia", in *Pausilypon*, op. cit., p. 26.

⁸ Visconti, F., "Archeologia, Paesaggio e Architettura del sito di Pausilypon", in *Pausilypon*, op. cit., p. 33.

⁹ Visconti, F., "Archeologia, Paesaggio e Architettura del sito di Pausilypon", in *Pausilypon*, op. cit., p. 36.

