



ANTONI BONET CASTELLANA

la misura per un'architettura mediterranea

Massimo Triches

Università IUAV di Venezia
Scuola di dottorato

Dottorato in Composizione Architettonica
XXVIII Ciclo

Relatori

Armando Dal Fabbro
Fernando Álvarez Prozorovich

Tutor

Cristiana Eusepi

a Marco, Marilena e Mauro

ringraziamenti

ai relatori Armando Dal Fabbro, Fernando Álvarez Prozorovich
e alla tutor Cristiana Eusepi per aver saputo indirizzare
questo lavoro di ricerca.

a tutti coloro che, in diversi modi, hanno reso possibile lo sviluppo
e la conclusione di questa tesi: Marco Ballarin, Chiara Davino,
Giulia Mela, Jordi Roig, Stefano Tornieri, Marco Triches,
Margherita Vanore, Montse Viu.

un particolare ringraziamento a Paqui, Pepe, e Maria
che mi hanno sempre appoggiato e sostenuto, le esperienze condivise
in questi anni ed il loro quotidiano esempio sono stati fondamentali per
il compimento di questo lavoro e, soprattutto, per la mia vita.

Archivi consultati

Fons Bonet Castellana, COAC

archivio Antoni Bonet Castellana, Barcellona.

Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, COAC

archivio storico dell'Ordine degli Architetti di Barcellona

AMCB - Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona

archivio comunale contemporaneo di Barcellona, Barcellona.

ANC - Arxiu Nacional de Catalunya

archivio nazionale di Catalogna, Barcellona.

Sigle utilizzate nella tesi

DDA Disegno a cura dell'autore della ricerca

ABC Antoni Bonet Castellana

OVRA *Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina* (gruppo di lavoro con A. Bonet, H. Caminos, R. Ribas, E. Sacriste, A. Williams, H. Zalba)

aABC Materiali concessi dall'archivio *Fons Bonet Castellana*

aANC Materiali concessi dall'archivio *Arxiu Nacional de Catalunya*

aFHA Materiali concessi dall'archivio *Ferrari Hardoy Archive*

Indice

p. 7 Struttura della tesi

p. 12 Premessa

parte prima

p. 19 La formazione di una teoria

p. 47 La costruzione di un manifesto

p. 77 L'idea di città

p. 151 COMPOSIZIONE VERTICALE

parte seconda

p. 183 Ortodossia / Originalità. Lo spirito moderno

p. 225 Modello / Realtà. La lettura del contesto

p. 271 La misura per un'architettura mediterranea

p. 299 Materiali d'archivio

Struttura della tesi

Il presente lavoro di ricerca riflette, per quanto possibile, l'instancabile impegno di Antoni Bonet Castellana nell'agire attraverso le distinte scale dell'abitare umano. Per questo motivo le questioni affrontate vengono presentate tramite il costante confronto e parallelismo tra diverse opere alla scala urbana e a quella dell'edificio.

La tesi si compone di due parti principali, la prima di carattere descrittivo la seconda interpretativo, precedute da una breve premessa che definisce le questioni trattate.

PRIMA PARTE

Questa sezione, costituita da tre capitoli, rappresenta la fase analitica del lavoro di ricerca e descrive la teoria e l'opera dell'architetto catalano individuandone all'interno i tre casi studio.

La formazione di una teoria

Il capitolo presenta la figura di Antoni Bonet attraverso il riferimento alle vicende biografiche relative agli anni di formazione e le prime esperienze lavorative, un periodo di riforma della disciplina architettonica. Vengono inoltre introdotte le tematiche che caratterizzeranno il suo pensiero teorico.

A conclusione viene presentata la traduzione del manifesto *Voluntad y Acción*, documento fondamentale per comprendere i principi che hanno guidato la sua opera successiva.

La costruzione di un manifesto

In questa parte viene descritto ed illustrato, attraverso il ridisegno completo dell'opera, il primo caso di studio trattato: la casa Paraguay-Suipacha a Buenos Aires, scelta per un duplice motivo. Da un lato costituisce il primo edificio realizzato da Bonet, dall'altro include molte delle tematiche sviluppate nell'opera successiva al punto da costituire il manifesto costruito tanto del gruppo *Austral* quanto dell'architetto catalano.

L'idea di città

Il capitolo tratta il tema della città e, specificatamente, delle città nelle quali l'autore ha prevalentemente lavorato: Buenos Aires e Barcellona. Attraverso immagini d'archivio e il ridisegno dei progetti vengono descritti i principali piani urbani proposti da Bonet che permettono di comprendere l'evoluzione del suo pensiero legato alla costruzione della città.

Il capitolo si conclude con la presentazione dei due casi studio: il *Plan Barrio Sur de Buenos Aires* e il *Plan de la Ribera de Barcelona*.

Entrambi i progetti, non realizzati, sono stati scelti come caso studio in quanto marcano il momento nel quale l'architetto, staccandosi dalla rigorosa applicazione dei principi dell'urbanistica moderna, affronta questioni più complesse legate alla costruzione della città. Si tratta dei temi relativi allo spazio pubblico e alla reinterpretazione delle tipologie archetipiche delle città mediterranee.

COMPOSIZIONE VERTICALE

Questo capitolo costituisce un ideale ponte di collegamento tra la fase analitica e quella critico-interpretativa; una riflessione silenziosa delineata da un ampio ridisegno interpretativo delle opere che destruttura e scompone i casi studio al fine di individuarne gli elementi di principale interesse che aprono alle considerazioni teoriche sviluppate nella seconda parte della ricerca.

PARTE SECONDA

Questa sezione, costituita da due capitoli, rappresenta la fase critico-interpretativa del lavoro di ricerca. Si tratta di un'analisi che stabilisce relazioni incrociate tra i casi studio e li confronta con altre opere, sia del Moderno, che dello stesso autore.

Ortodossia / Originalità. Lo spirito moderno

Il primo capitolo descrive le posizioni che Antoni Bonet Castellana assume rispetto al Movimento Moderno, i suoi maestri ed i loro successori. La lettura proposta evidenzia come l'autore introduca, sia negli edifici che nei piani urbani, il suo gesto personale che trova nel contesto Mediterraneo la propria origine.

Modello / Realtà. La lettura del contesto

Attraverso questo binomio viene affrontata la questione del rapporto con il contesto, inteso sia come habitat fisico-geografico che come ambito storico-culturale, proprio dei territori latini. La tesi descrive inoltre come l'autore reinterpreti e reinventi i modelli teorici assunti come riferimento progettuale.

La tesi si conclude con una sezione dedicata ai materiali d'archivio che comprende una selezione dei disegni originali dei progetti in analisi e la traduzione delle due principali conferenze dell'architetto: *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo* e *La modernización de arquitectura rioplatense*. La ricerca si è avvalsa di fonti dirette quali disegni e fotografie originali di progetto, testi e video delle conferenze e interviste dell'autore.

Il materiale raccolto ha permesso di organizzare l'analisi attraverso tre distinte tipologie di testo: un corpo principale, le didascalie argomentative e le traduzioni delle testimonianze dell'autore. Queste, in relazione alle immagini presenti, suggeriscono tre modalità di lettura parallele.

Stato dell'arte degli studi su Antoni Bonet Castellana

Antoni Bonet Castellana ha lasciato scarsi contributi teorici scritti che si limitano ad articoli pubblicati in riviste spagnole ed argentine, tra le quali *Austral* (Buenos Aires), *Cuadernos de Arquitectura* (Barcellona) e *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Barcellona), ed i testi di alcune conferenze come *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo* (Bergamo, 1949) e *La modernización de la arquitectura rioplatense* (Santiago de Compostela, 1975) che la tesi propone, in forma inedita e tradotta, nell'appendice conclusiva.

L'archivio personale dell'architetto (*Fons Bonet*), presso il Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) di Barcellona, conserva i testi delle conferenze citate, la corrispondenza con colleghi ed amici e la documentazione completa relativa alle opere di Bonet. La tesi si è servita inoltre del materiale conservato presso l'Arxiu Municipal Contemporani e l'Arxiu Nacional de Catalunya.

Nonostante la letteratura relativa ad Antoni Bonet sia relativamente ampia, questa si limita principalmente ad una serie di pubblicazioni monografiche e articoli che descrivono, spesso acriticamente, parte della sua opera.

Il primo a pubblicare a livello internazionale le opere dell'architetto catalano è Sigfried Giedion che, in *A decade of contemporary architecture* (Wittenborn, 1954), presenta, assieme ai progetti di altri architetti, la sedia BKF, la casa per artisti Paraguay-Suipacha e l'urbanizzazione di Punta Ballena.

Le principali pubblicazioni monografiche relative all'opera di Antoni Bonet si devono invece al prezioso lavoro di catalogazione e riorganizzazione dell'archivio personale dell'architetto ad opera del professor Fernando Álvarez. Si tratta di *Antonio Bonet y el Río de la Plata* (CRC, 1987), *Antoni Bonet Castellana 1913-1989* (COAC, 1996) e *Antoni Bonet Castellana* (Santa&Cole, 1999). Il primo testo citato nasce come catalogo dell'omonima esposizione celebrata nel 1987 presso la Galería de Arquitectura di Barcellona che segue di

quasi trent'anni la prima mostra personale dal titolo "Antonio Bonet" tenutasi al Museo de Arte Moderno de Barcelona nel 1960.

In precedenza sono state pubblicate in Argentina due monografie sull'autore: *La obra de Antonio Bonet* (Ed. Summa, 1978) e *Antonio Bonet Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España* (Espacio Editora, 1985).

Inoltre recenti pubblicazioni si sono occupate in maniera specifica di alcune opere puntuali come la casa La Ricarda (*La Ricarda. Antonio Bonet*, COAC, 1996), la casa per artisti Paraguay-Suipacha e il Canòdrom Meridiana (*A.B.C. casa de estudios para artistas, canòdrom*, ACM, 2010) e il Poblat Hifrensa (*Antonio Bonet: Poblat Hifrensa*, COAC, 2005).

Le principali opere di Bonet sono state altresì presentate da numerose riviste internazionali quali *Architectural Review* (Londra), *Architecture d'Aujourd'hui* (Parigi), *Arquitectura* (Madrid), *Bauen und Wohnen* (Zurigo), *Cuadernos de Arquitectura* (Barcellona), *Hogar y Arquitectura* (Madrid), *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Barcellona), *Nuestra Arquitectura* (Buenos Aires), *Revista de Arquitectura* (Buenos Aires), *Summa+* (Buenos Aires) e *Zodiac* (Milano).

Salvo rare eccezioni, individuabili in alcuni lavori di ricerca realizzati presso le università ETSAB di Barcellona e Rovira i Virgili di Reus, la letteratura descritta manca di riletture critiche approfondite riguardanti l'opera e il contributo teorico dell'architetto catalano.

Per indicazioni complete a riguardo si rimanda alla bibliografia.

Premessa

Le innaturali concentrazioni metropolitane non colmano alcun vuoto, anzi lo accentuano. L'uomo che vive in gabbie di cemento, in affollatissime arnie, in asfittiche caserme è un uomo condannato alla solitudine.

Eugenio Montale

Le città mostrano la necessità di un'architettura che sia tanto uno strumento, nel senso della trasformazione artificiale dell'ambiente fisico, quanto una struttura capace di reggere la vita della società.

Rafael Moneo

Il presente lavoro di ricerca vuole affrontare il tema del ruolo della disciplina e del progetto di architettura nella costruzione della città.

L'urbanistica moderna, discussa e teorizzata all'interno dei CIAM, ha fortemente denunciato e ampiamente analizzato le problematiche che caratterizzavano gran parte delle città in fase di espansione. Allo stesso tempo, mediante modelli teorici e proposte urbane specifiche, ha avanzato nuove soluzioni che intervenivano sul tessuto urbano esistente attraverso la sostituzione delle sue parti "malate" con nuovi brani di città conformi alle necessità dell'uomo moderno.

Come ricorda Oriol Bohigas questo approccio, caratterizzato da un eccesso tassonomico nel quale ogni funzione aveva un luogo e una forma precisi, nega qualsiasi interferenza tra gli elementi urbanistici fondanti la città distruggendone il concetto di identità dello spazio pubblico.¹

In questa direzione la tesi propone la particolare lettura di un autore poco noto ma fondamentale per il suo contributo alla denuncia e al superamento dell'ortodossia Moderna dall'interno del Movimento.

La ricerca analizza il contributo teorico e pratico dell'architetto catalano Antoni Bonet Castellana, di particolare interesse in quanto affronta il tema della costruzione della città attraverso un approccio multi-scalare che coinvolge sia i piani urbani che i singoli edifici.

Questa caratteristica dell'opera di Bonet si pone in continuità con le riflessioni di Moneo che descrivono le città come il luogo nel quale la disciplina architettonica è necessaria in quanto solamente i termini strettamente architettonici possono fornire le risposte ai problemi che le caratterizzano.²

Per questa ragione, e a causa degli scarsi contributi teorici dell'autore e dell'incompletezza di informazioni riguardanti i piani (proposte non realizzate che spesso si fermano a planimetrie, schemi e sezioni a scala urbana), per comprendere e descrivere in maniera completa il suo pensiero, l'analisi propone un costante parallelismo tra l'opera architettonica e i piani urbani individuando tre casi studio: la casa Paraguay-Suipacha e il *Plan Barrio Sur* a Buenos Aires, il *Plan de la Ribera* a Barcellona.

Parlando di scala è logico trattare il tema della misura. Quale approccio metodologico è proprio di Bonet nel "tenere assieme" la duplicità scalare dei progetti analizzati? È possibile affrontare, nella composizione architettonica e urbana, il concetto di misura di un luogo specifico?

La tesi applica un modello di lettura comparativa che relaziona i casi studio ad altre opere dello stesso autore e di altri architetti moderni. In questo modo è possibile individuarne differenze ed analogie che mettono in luce i caratteri specifici e originali della poetica di Antoni Bonet Castellana.

NOTE

1 Cfr. O. Bohigas, *Reconstrucció de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona, 1985, p. 83.

2 Cfr. R. Moneo, *La solitudine degli edifici ed altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro*, Allemandi, Torino, 2004, p. 144.



Casa para artistas Paraguay-Suipacha
Conjunto Urbanístico Casa Amarilla
Plan Bajo Belgrano
Plan Barrio Sur
BUENOS AIRES

Localizzazione dei principali progetti di
Antoni Bonet descritti dalla tesi
immagini: DDA



Edificio Mediterraneo
Plan de la Ribera
Plan de Montjuïc
BARCELONA

PARTE PRIMA

Insieme dobbiamo imporre il culto della bellezza, alla quale aspirano innumerevoli uomini liberi e liberati. Spetta a tutti noi l'onore di disegnare il volto dell'atteso Monumento Moderno. Questo è lo scopo dello sforzo collettivo.
Non dobbiamo dimenticare la lezione di questo viaggio.

Fernand Léger



Antonio Bonet Castellana nel suo studio di Buenos Aires, fonte: aABC

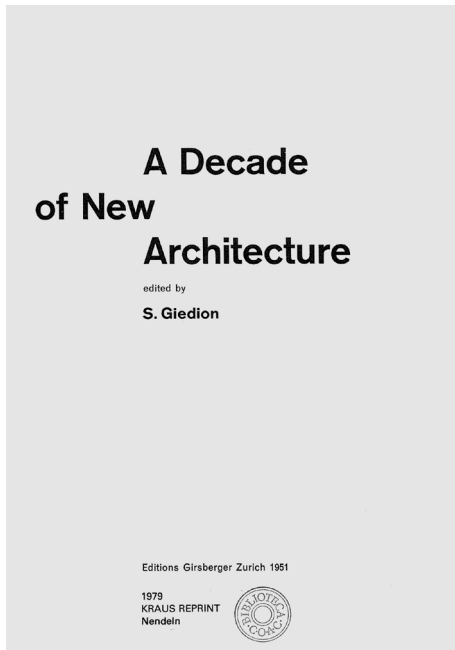
La formazione di una teoria

Per il contributo alla liberazione dall'eccessivo formalismo al quale era sottomessa l'architettura funzionale attraverso l'integrazione di una visione più umana, apportando all'Architettura quello spirito che il Surrealismo introdusse nella Pittura. Per la straordinaria capacità creatrice, che significò la decisiva trasformazione dell'architettura argentina e uruguaiana a partire dal 1938, e l'abilità nell'integrare l'architettura con il suo contesto.¹

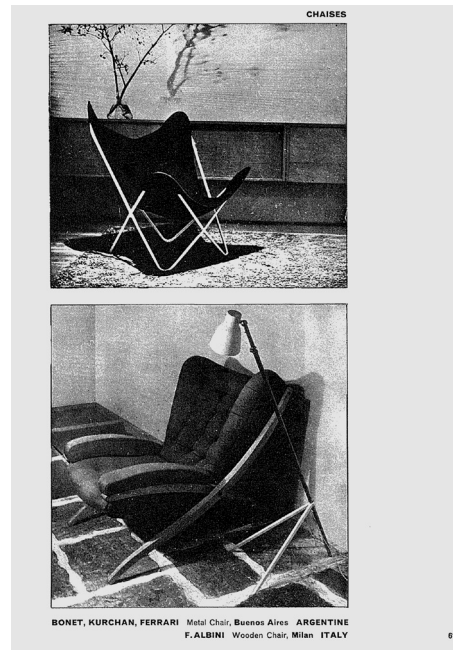
Con queste parole viene presentata la candidatura di Antoni Bonet Castellana alla prima edizione del premio Pritzker del 1979.

Una decade prima della sua morte viene così riconosciuto il fondamentale ruolo che l'architetto catalano ha avuto per lo sviluppo dell'architettura moderna latina sebbene sia stato inspiegabilmente dimenticato per anni e che tuttora rimanga una figura poco nota persino all'interno della scuola di Barcellona, sua città natale.

Inspiegabilmente dimenticato nonostante alla fine degli anni Quaranta, assieme ad Amancio Williams, era l'architetto "argentino" di maggior respiro internazionale e negli anni Sessanta il principale esponente del Movimento Moderno spagnolo² chiamato a rappresentare, con Sert e Candela, l'architettura dell'esilio spagnolo all'incontro organizzato dal Colegio de Arquitectos de Galicia nel maggio del 1975 a Compostela.³

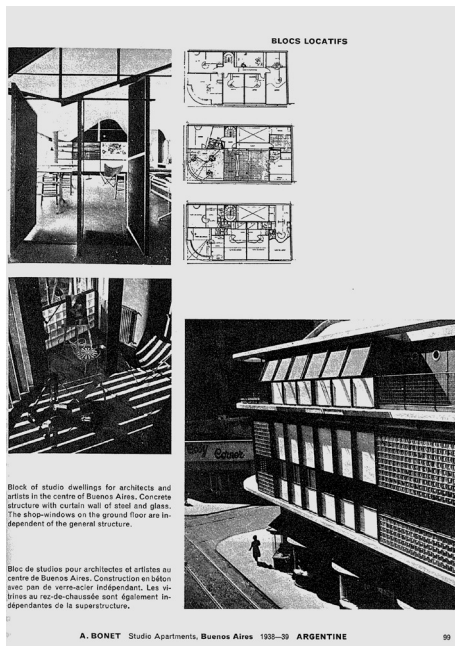


L'opera di Antoni Bonet Castellana coinvolge costantemente tutte le scale del progetto. *A decade of contemporary architecture* pubblicata da Sigfried Giedion nel 1951 ospita infatti, nelle sezioni dedicate rispettivamente all'arredo domestico, al progetto di residenze e alla pianificazione urbana, tre



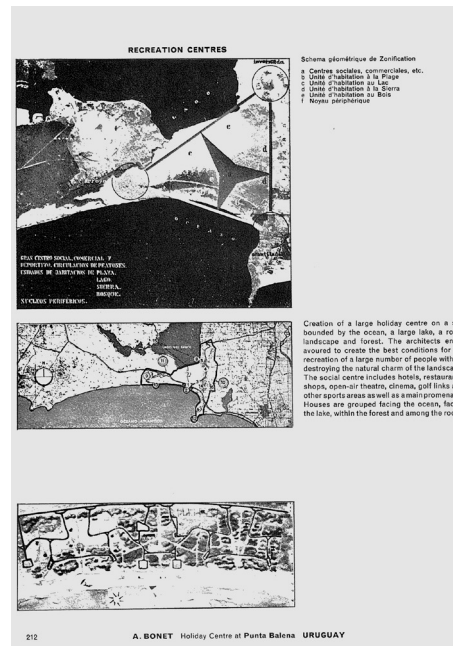
progetti dell'architetto catalano: la sedia BKF, l'edificio per artisti Paraguay-Suipacha ed il progetto per l'urbanizzazione di Punta Ballena in Uruguay.

immagini: S. Giedion, *A decade of new architecture*, Editions Girsberg, Zurich, 1951



Block of studio dwellings for architects and artists in the centre of Buenos Aires. Concrete structure with curtain wall of steel and glass. The shop-windows on the ground floor are independent of the general structure.

Bloc de studios pour architectes et artistes au centre de Buenos Aires. Construction en béton avec pan de verre-acier indépendant. Les vitrines au rez-de-chaussée sont également indépendantes de la superstructure.



Schema géométrique de Zonification

- 1 Centre social, commercial, etc.
- 2 Unité d'habitation à la Plage
- 3 Unité d'habitation à la Mer
- 4 Unité d'habitation à la Sierra
- 5 Zone d'habitation à Bate
- 6 Zone périphérique

Creation of a large holiday centre on a site bounded by the ocean, a large lagoon, a rocky landscape and forest. The architects endeavoured to create the best conditions for the recreation of a large number of people without destroying the natural charm of the landscape. The social centre includes hotels, restaurants, shops, open-air theatre, cinema, golf links and other sports areas as well as a main promenade. Houses are grouped facing the ocean, facing the lake, within the forest and among the rocks.

L'intera opera di Bonet riflette una costante preoccupazione sociale e tecnica che fa dell'uomo, inteso sia come individuo sia come società, sorgente generatrice e strumento di verifica del processo compositivo.⁴

In essa è evidente l'instancabile impegno nell'agire attraverso le distinte scale dell'abitare umano, per giungere ad una loro sintesi ed integrazione.

Questo interesse si manifesta fin dall'inizio della sua attività professionale tanto che, nel 1954, è uno dei pochi autori contemporaneamente menzionati da Sigfried Giedion nei tre capitoli di *A decade of contemporary architecture*, dedicati rispettivamente al disegno dell'arredo domestico, al progetto di residenze e alla pianificazione urbana.⁵

Inoltre è chiara la quasi compulsiva necessità dell'autore di sperimentare ed inventare costantemente nuove soluzioni, in un quotidiano dialogo tra invenzione e ripetizione fondato sul principio di originalità da intendersi, secondo le parole dello stesso architetto, come un "ritorno alle origini, e non, come molti credono, il contrario".⁶

La relazione fra l'originale e la replica è un processo complesso che costituisce una sorta di "catalogo mutante"⁷ che coinvolge molteplici elementi architettonici utilizzati a scale e dimensioni inedite a partire dalle prime opere sudamericane per terminare con le ultime realizzazioni in Catalogna.

Fin dalle sue origini l'architettura di Antoni Bonet Castellana è influenzata da una componente geografica e da una storica, ponendosi in costante dialogo con la tradizione umanista mediterranea e con il Movimento Moderno internazionale.

ABC, *El CIAM y la estancia en París*

in F. Álvarez, J. Roig, "Antonio Bonet y el Río de la Plata", CRC, Barcellona, 1987

Lavoravo come studente nello studio di Sert e Torres Clavé dal 1932.

[...] Con Sert e Torres Clavé fondammo MIDVA (Mobles i Decoració per la Vivenda Actual).

Nell'estate del 1933 si celebrò il Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM).

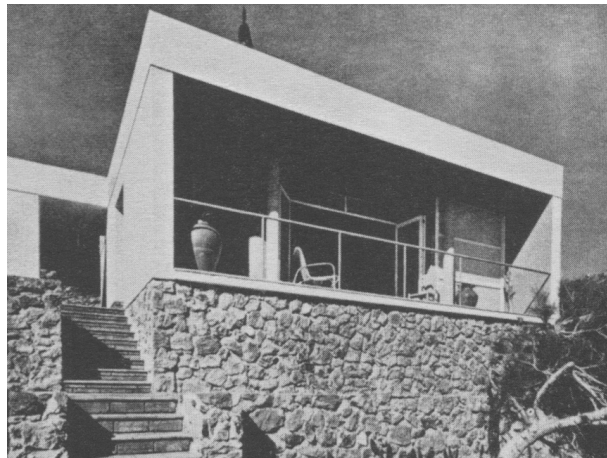
Questo congresso si svolse a bordo della nave Patris II, nel percorso Marsiglia-Atene e ritorno.

Il soggiorno in Grecia venne dedicato ad alcune conferenze e visite culturali per il paese.

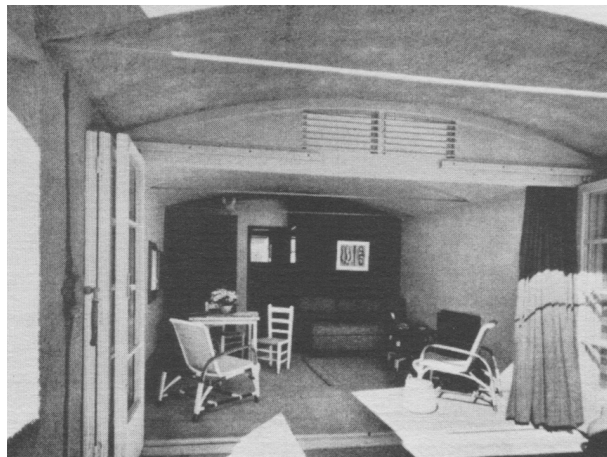
Durante questo periodo proposi a Le Corbusier di lavorare nel suo studio appena terminati gli studi, fatto che si concretizzò tre anni dopo. ►



a sinistra: Casa desmontable para playa, GATCPAC, Barcelona, 1932, fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°7, anno II, Barcelona, terzo trimestre 1932



a destra: Casas week-end Garraff, Sert e Torres Clavé, Barcelona, 1934, fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°19, anno V, Barcelona, terzo trimestre 1935



Il primo contatto di Bonet con le teorie dell'architettura razionalista avviene nello studio di Josep Lluís Sert e Josep Torres Clavé con i quali collabora tra il 1931 ed il 1936.

Inoltre, ancora studente, diventa socio del GATCPAC, gruppo di architetti e tecnici catalani per lo sviluppo ed il progresso dell'architettura contemporanea, diretto da Sert che lavora in contatto con gli altri gruppi spagnoli ed internazionali.

Durante gli anni universitari riceve una formazione proveniente da due fonti distinte ed in forte contrasto tra loro:⁸ da un lato l'insegnamento ufficiale accademico, dall'altro l'avvicinamento al razionalismo attraverso la collaborazione con Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé ed il *GATCPAC* (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progres de l'Arquitectura Contemporània*).⁹

Grazie a questa esperienza Bonet entra in contatto con le teorie del Movimento Moderno internazionale attraverso la diretta partecipazione a numerosi progetti di natura, carattere e scala differenti.¹⁰ Editare la rivista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*¹¹, prendere parte al *MIDVA* (*Mobles i Decoració per la Vivenda Actual*), disegnare le case nel Garraf, collaborare al *Plan de Urbanización para la Diagonal de Barcelona* permettono al giovane architetto di confrontarsi con i temi centrali della nuova architettura come le necessità dell'uomo moderno, il ruolo delle scuole di architettura, la pianificazione della città funzionale, il progetto della casa moderna, il lavoro dei gruppi internazionali, il rapporto tra l'Architettura e le arti.

Oltre a queste tematiche comuni del dibattito internazionale, il *GATCPAC* centrava il proprio interesse anche nell'opera dei grandi ingegneri del XIX secolo, considerati i precursori dei maestri del Moderno, e verso l'architettura popolare mediterranea, capace di interpretare, in maniera spontanea ed involontaria, molte delle questioni precedentemente elencate.¹²

Il passo definitivo verso l'architettura razionalista Bonet lo compie nel 1933 partecipando, ancora studente, al IV CIAM a bordo della *Patris II*.

È il suo primo contatto fisico con quella che considerava la vera architettura; sul ponte di quell'imbarcazione conosce alcuni tra i principali maestri del Movimento Moderno come Aalto, Giedion, Terragni e Le Corbusier e, primo chiaro esempio della sua lungimirante visione verso il futuro, prepara le basi per la successiva collaborazione con l'architetto svizzero presso il suo studio di Parigi.¹³

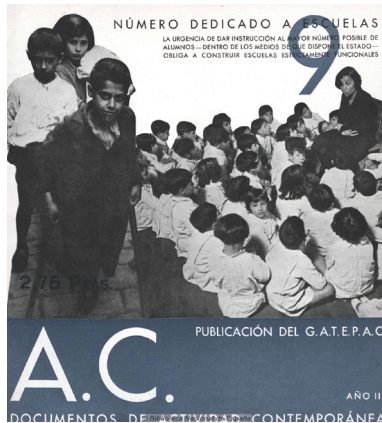


Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Cres, Paris, 1923

L'architetto catalano si considerava allievo di Le Corbusier i cui libri, vere e proprie lezioni di architettura, rappresentavano il primo incontro tra l'autore e le teorie dell'architettura Moderna. Le teorie e le opere realizzate dei maestri del Moderno hanno influenzato, fin dagli inizi, la formazione di Bonet, contrapponendosi agli insegnamenti ufficiali accademici, schiavi degli stili e distanti dalle necessità dell'uomo e delle città moderne.

Antonio Bonet a bordo della nave *Patris II* in compagnia di Alvar Aalto durante il IV CIAM del 1933, fonte: aABC





Durante gli anni in cui è stato socio del GATCPAC Bonet collabora anche alla redazione della rivista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* che venne pubblicata a Barcellona, Bilbao e Madrid dal 1931 al 1937 per un totale di 25 numeri.

Era lo strumento attraverso il quale il GATCPAC diffondeva le idee ed i principi dell'architettura moderna.

I numeri monografici, pubblicati a scadenza trimestrale, si occupavano di tematiche che abbracciano tutte le scale del progetto: dal disegno dell'arredo moderno alla città funzionale, dalle nuove unità residenziali agli edifici scolastici, da come l'architettura spagnola dovesse collaborare alla rivoluzione in corso al problema dell'insegnamento nelle accademie.

I numeri si completavano con una sezione che aggiornava gli architetti sulle tematiche e questioni discusse nei CIAM e proposte dagli altri gruppi internazionali.

Inoltre, nelle pagine finali, si dedicava ampio spazio alle altre arti, con la finalità di inseguire l'integrazione tra queste e l'architettura.

Antoni Bonet forma così il proprio spirito associazionista ed il proprio interesse per il lavoro collettivo, al punto che, nella successiva tappa argentina, fonderà il gruppo *Austral* e l'omonima rivista che, in gran parte, ricalcano l'esperienza catalana del GATCPAC.

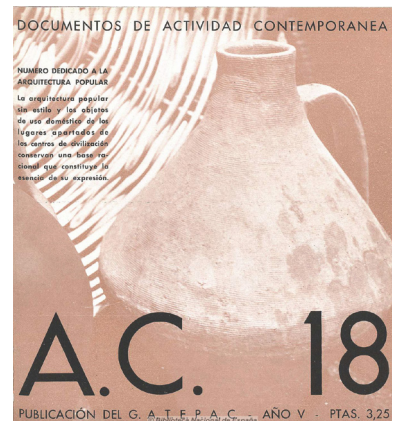
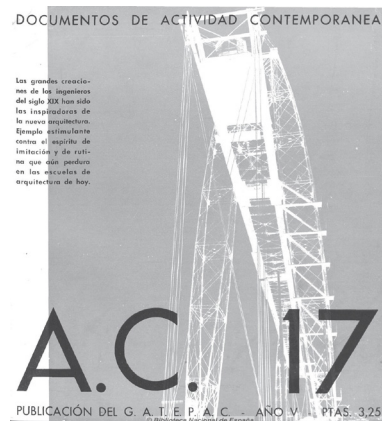
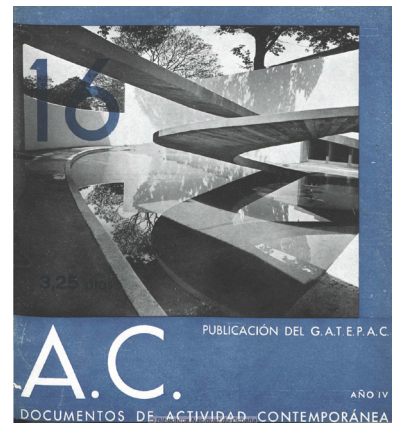
Il seguente elenco riporta, in ordine cronologico, i numeri pubblicati di A.C.

Documentos de Actividad Contemporánea e

lo specifico tema affrontato:

- 1 (1931) di carattere generale;
- 2 (1931) di carattere generale;
- 3 (1931) di carattere generale;
- 4 (1931) le scuole di Architettura;
- 5 (1932) la città funzionale;
- 6 (1932) l'abitazione minima;
- 7 (1932) il riposo delle masse;
- 8 (1932) la residenza;
- 9 (1933) gli edifici scolastici;
- 10 (1933) gli edifici scolastici;
- 11 (1933) la casa per le masse;
- 12 (1933) l'urbanistica;
- 13 (1934) il tempo libero ed il riposo;
- 14 (1934) la casa moderna;
- 15 (1934) la città moderna;
- 16 (1934) i lavori dei gruppi internazionali;
- 17 (1935) i precursori dell'architettura moderna;
- 18 (1935) l'architettura popolare;
- 19 (1935) l'arredo moderno;
- 20 (1935) la città funzionale;
- 21 (1936) l'architettura rurale;
- 22 (1936) l'evoluzione del bagno;
- 23 (1937) la residenza;
- 24 (1937) la residenza;
- 25 (1937) i problemi della rivoluzione.

immagini: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, Barcelona, 1931-1937



A bordo della *Patris II* assiste alla redazione della *Carta d'Atene*, documento fondamentale per la cultura architettonica del secolo scorso, nel quale vengono enunciate le funzioni dell'abitare, lavorare, riposare e circolare alla base dello sviluppo dell'urbanistica moderna e che a lungo ha rappresentato il modello di riferimento per i progetti urbani dell'architetto catalano.

Per Antoni Bonet Castellana il Mediterraneo è quindi, contemporaneamente, portatore di antiche tradizioni locali e di nuove teorie internazionali, in un dualismo che trova nella sua opera la sintesi definitiva.

Le parole che il poeta uruguayano Rafael Alberti dedica a Bonet descrivono meglio di ogni altra l'importante ruolo che il Mediterraneo ha esercitato nella formazione dell'architetto catalano.

Mediterraneo, culla sacra della luce, del preciso profilo, del colore, della plastica, dell'ordine e dell'armonia. Grazie ad esso la Grecia è arrivata fino alla roccia o alla sabbia delle coste catalane, portando con sé Roma, la spada di Marte e l'ulivo di Minerva, la mano degli scalpellini e dei costruttori che ha innalzato templi, archi di trionfo, terme, teatri, ponti, acquedotti e strade.

Per ricevere la lezione del Mediterraneo Bonet si è imbarcato sulla *Patris II*, da Marsiglia ad Atene. Sotto l'ala del Partenone si celebrava un atto trascendentale: il IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna. I suoi enunciati più importanti vennero discussi a bordo durante la traversata.

Come apice finale nasce la *Carta d'Atene*, firmata dai più illustri architetti del mondo: Le Corbusier, Roth, Alvar Aalto, Charreau, Sert, Van Esteren, Pollini.

Antonio Bonet ha assistito a questa riunione come studente.¹⁴

Anche Sert rivendica le radici mediterranee dell'architettura moderna: "l'architettura moderna, tecnicamente, è in gran parte una scoperta dei paesi del Nord, però spiritualmente è l'architettura senza stile quella che influenza la nuova architettura. L'architettura moderna è un ritorno alle forme pure, tradizionali, del Mediterraneo".¹⁵



Il Mediterraneo ha fortemente influenzato il pensiero dell'architetto catalano, operando sia come portatore delle moderne teorie internazionali che come testimone delle culture popolari locali.

in alto: immagini che raffigurano l'architettura popolare di Ibiza, fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°6, anno II, Barcelona, terzo trimestre 1932

in basso: il gruppo spagnolo del IV CIAM del 1933 (al centro Antonio Bonet), fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°11, anno III, Barcelona, terzo trimestre 1933



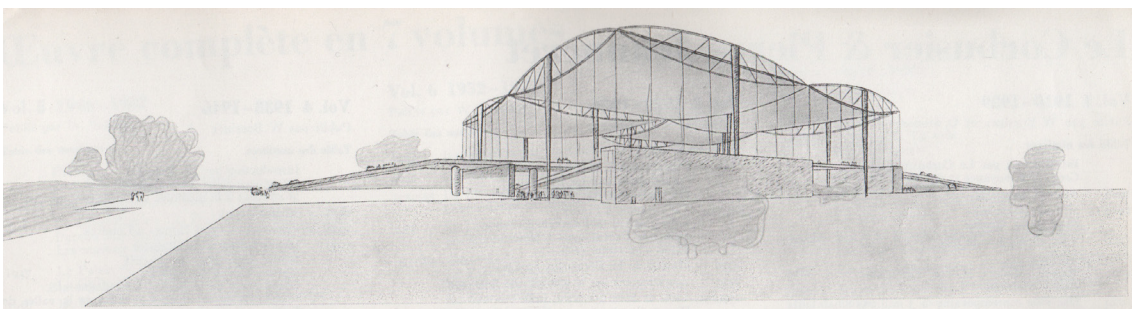
◀ Il primo periodo nello studio di Le Corbusier fu molto corto. Successivamente venne a Parigi Josep Lluís Sert al quale venne incaricato, assieme a Lacasa, il Padiglione Spagnolo per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937; partecipai alla sua realizzazione come architetto collaboratore. In quel periodo, e già da Barcellona, sentivo l'intensa influenza del Surrealismo nella Pittura, influenza che traslò all'Architettura. Questo argomento si manifestò in alcuni dialoghi con Le Corbusier al quale interessava molto. In quel momento aveva terminato il primo progetto preliminare della casa Jaoul, mi incaricò una seconda versione incorporando all'architettura razionalista la libertà creatrice propria del movimento surrealista.



in alto: Pabellón de la República Española, J. Sert, L. Lacasa, Esposizione Internazionale di Parigi, 1937;



L'esperienza parigina permette ad Antoni Bonet di lavorare direttamente a contatto con Le Corbusier dedicandosi alla progettazione di alcune piccole opere come la casa Jaoul o il padiglione dell'acqua a Liegi. Inoltre collabora con Sert e Lacasa alla realizzazione del Padiglione della Repubblica Spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937.



Nella successiva tappa parigina non solo consolida la sua crescita come architetto razionalista ma, proprio in questo breve periodo che va dal 1937 al 1938, sviluppa anche un forte interesse per i temi del Surrealismo attraverso un'intensa ricerca di una nuova espressività formale al margine dell'ortodossia razionalista.¹⁶

Questa sensibilità, ereditata dalla cultura umanistica catalana ed in particolare dall'opera di Gaudí, matura grazie alla collaborazione con Sert e Lacasa per la costruzione del Padiglione della Repubblica Spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 e soprattutto attraverso il quotidiano lavoro al fianco del pittore e architetto cileno Roberto Matta Echaurren.¹⁷

I due giovani architetti lavorano assieme ai progetti per la Maison Jaoul e per il Padiglione Centrale dell'Esposizione Internazionale di Liegi, sviluppando due proposte che, in contrapposizione con la rigidità del metodo razionalista, si caratterizzano per una forte libertà formale.¹⁸

A differenza di Echaurren che si dedicherà principalmente alla pittura vedendo nell'architettura un limite alle sue ricerche estetico-espressive finalizzate a sbloccare i meccanismi della coscienza umana, l'autore catalano spinge invece questi studi all'interno dell'ambito architettonico attraverso l'uso di forme basate su geometrie non euclidee poste in contrapposizione con la regolarità delle strutture sistematizzate. Questo contrasto tra forme irregolari inserite all'interno di uno schema ordinatore regolare provoca la necessaria reazione psicologica nell'individuo.

Nello studio di Rue de Sèvres Bonet conosce inoltre due giovani architetti argentini impegnati nel progetto del *Plan Director de Buenos Aires*, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan, che lo convincono a trasferirsi in Argentina dando così inizio alla lunga tappa della sua esperienza professionale in America Latina.¹⁹

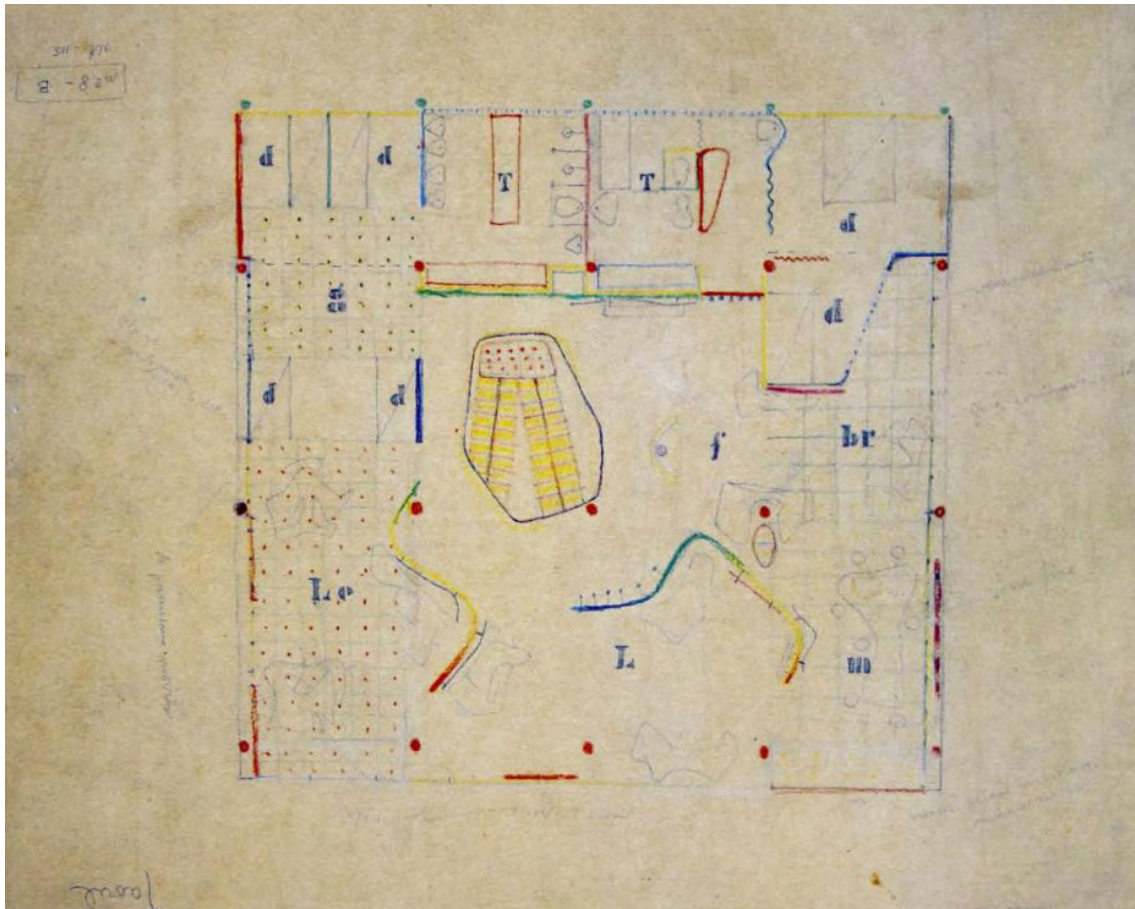


Wet sheets e Projet - maquette d'appartement, R. Matta, 1936/1937, fonte: L. Carranza, F. Luiz Lara, *Modern architecture in Latin America Art, Technology, and Utopia*, University of Texas P., Austin, 2015

ABC, Lettera a Torres Clavé, 1938
Fons Bonet (Archivo Histórico del COAC)

Caro amico Torres,
[...]

Da quando sei venuto a Parigi [...] la mia esperienza si è allargata in un senso più spirituale: è stato in questi ultimi tempi che ho lavorato ad un'architettura nel suo senso filosofico ed umano, ho lavorato ai grandi problemi dell'architettura. Da un lato nello studio di Le Corbusier, nel quale lavoro dalla fine di Novembre (naturalmente come studente!), dall'altro lavorando con un collega nella ricerca di nuove strade per il progresso dell'Architettura. ►



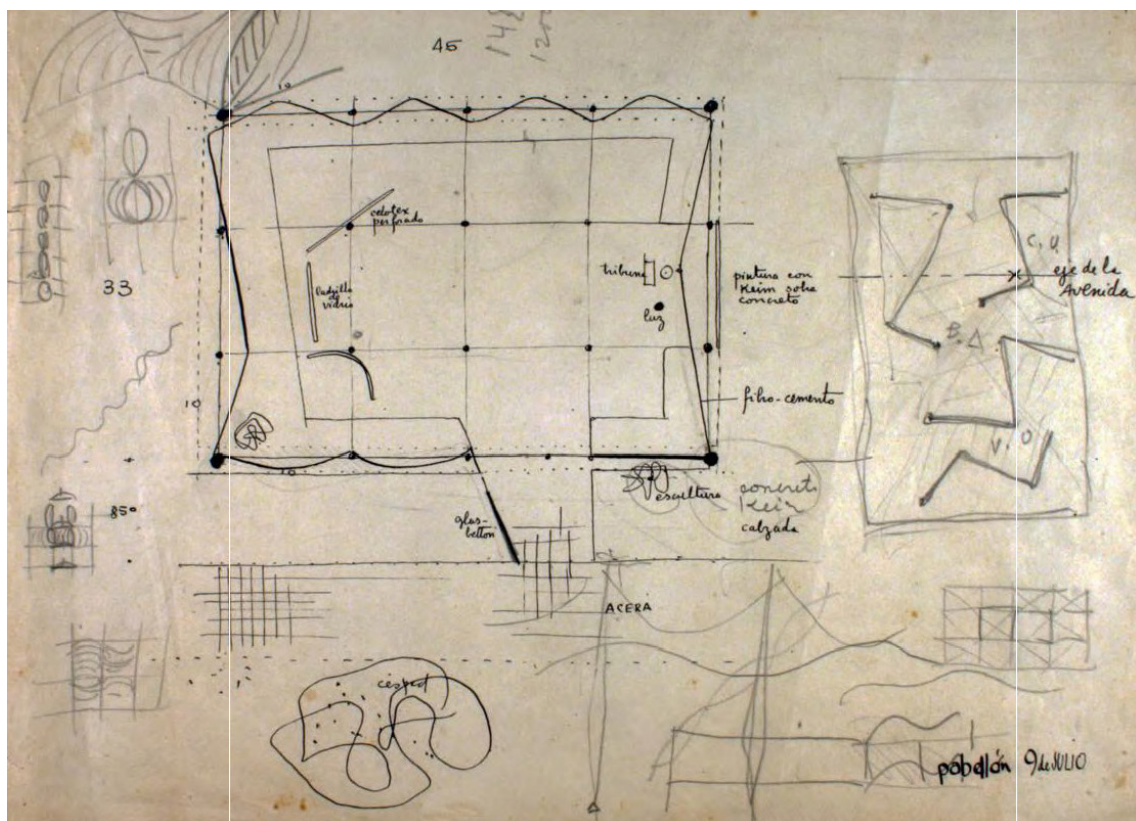
Maison week-end Jaoul, Le Corbusier, Parigi, 1937
pianta della seconda versione del progetto ad opera
di Antonio Bonet e Roberto Matta Echaurren,
fonte: aABC



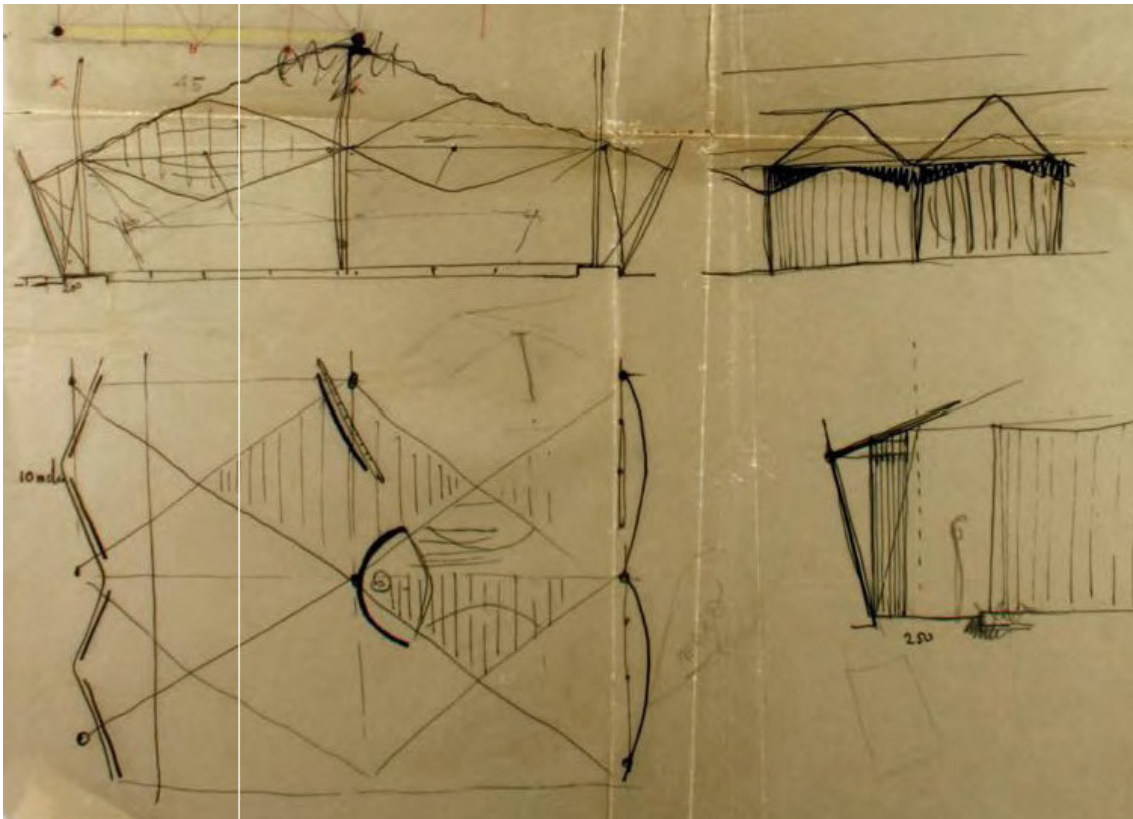
Maison week-end Jaoul, Le Corbusier, Parigi, 1937
prospetti della seconda versione del progetto ad opera
di Antonio Bonet e Roberto Matta Echaurren,
fonte: aABC

◀ Abbiamo preso come base quella che sempre abbiamo chiamato "Architettura Moderna", quindi "Le Corbusier". Da qui ci siamo spostati verso il campo psicologico (arrivando in un certo senso al Surrealismo). Questo può essere il senso filosofico della nostra architettura. Plasticamente vogliamo dare il massimo valore scultoreo alle forme architettoniche e diamo una importanza primordiale al colore.

Tutto ciò, spiegato in poche righe, potrebbe allarmarti e farti pensare che sono diventato pazzo [...] ma ne abbiamo parlato con Le Corbusier e [...] ci affidò un suo incarico, «perché applicassimo concretamente le nostre idee», quindi ti renderai conto che è una cosa seria. ▶

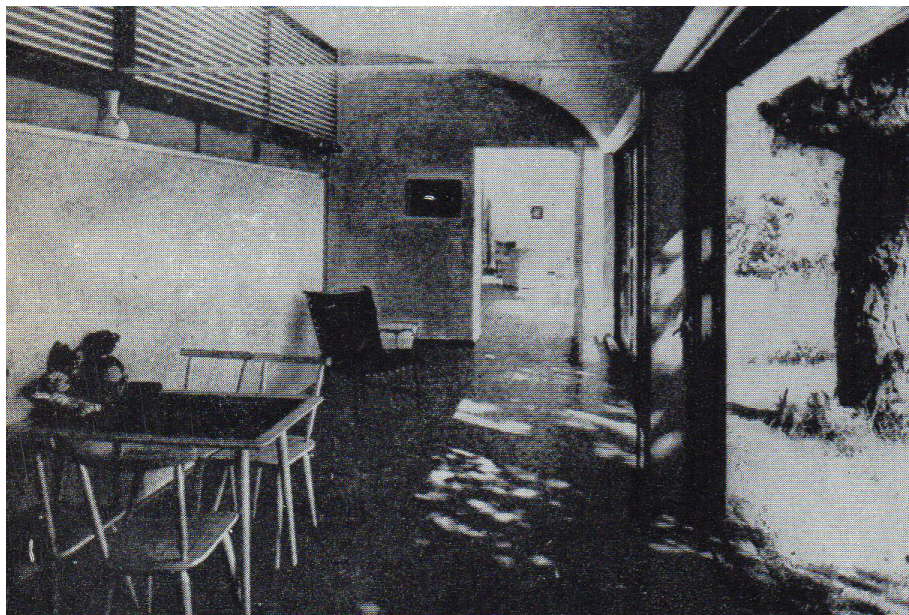


Pabellón 9 de Julio, Austral, Buenos Aires, 1938
 schizzi di studio dello schema planimetrico,
 fonte: aFHA



Pabellón 9 de Julio, *Austral*, Buenos Aires, 1938
schizzi di studio del sistema di copertura,
fonte: aFHA

◀ Ora, nonostante tutto, ci sono una serie di circostanze che mi hanno fatto decidere di andarmene da Parigi. Credo di essere sufficientemente preparato per iniziare una vita più stabile e qui, a Parigi, tu sai come tutto sia provvisorio e teorico. Come architetto voglio iniziare a costruire e tu già sai che qui non c'è nulla da fare. Per queste ragioni e alcune altre, ho deciso di andare a Buenos Aires. Lì ho famiglia ed amici. E, soprattutto, lì si costruisce. [...] Ho già alcuni amici tra i giovani architetti del posto e sono entusiasti come me. Credo che faremo grandi cose. Se faremo qualcosa come il GATCPAC, credo che lo faremo migliore, visto che conosco tutte le cose che non funzionavano a Barcellona e cercherò di evitarle.



Grupo de cuatro casas en Martínez,
A. Bonet, V. Peluffo, J. Vivanco,
Buenos Aires, 1942-1944,
fonte: aABC

Fermamente convinto che “un architetto è, prima di tutto, un costruttore” Antoni Bonet Castellana ha lasciato rare testimonianze scritte, soprattutto se comparate con la vasta opera progettuale, in gran parte lettere e testi di conferenze.

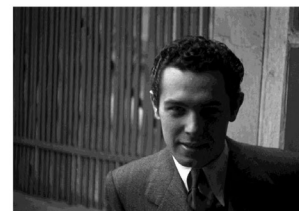
Per questa ragione è fondamentale analizzare i primi anni in America Latina nei quali, spinto da un forte spirito d’associazionismo, da una vocazione alla partecipazione sociale e da una ferma volontà a lottare per il progresso dell’architettura, fonda il *Gruppo Austral*,²⁰ così chiamato per descriverne la collocazione geografica, riproponendo in Argentina l’esperienza del *GATCPAC* bruscamente interrotta dalla Guerra Civile.²¹

Vi presero parte, oltre a Bonet, Ferrari Hardoy e Kurchan, molti giovani architetti argentini come Amancio Williams, Hilario Zalba, Simón Ungar, Alberto Le Pera, Abel López Chas, Alejandro Vera Barros ed altri.

Per gli *Austral* l’opera di architettura non è solamente un oggetto statico ben progettato e destinato a soddisfare determinate necessità, ma è anche parte di una ricerca più ampia che indaga i problemi architettonici ed in particolare la relazione tra l’Architettura, la Città e l’Uomo, inteso nella sua duplice natura individuale e collettiva.

L’interesse per questa duplice componente, che già faceva parte delle ricerche sviluppate da Le Corbusier in merito alla città funzionale presentate nella *Carta d’Atene* “la città deve garantire, spiritualmente e materialmente, la libertà individuale ed il beneficio dell’azione collettiva”,²² ha caratterizzato sia la breve esperienza *Austral* (1938-1944) che l’intera opera di Antoni Bonet, “l’attuale complessità del problema architettonico limita sempre più l’azione della maggior parte degli architetti, allontanandoli contemporaneamente dall’umano individuale e dal sociale collettivo”.²³

Inoltre, attraverso un lavoro di sintesi tra le soluzioni formali tradizionali e le innovazioni tecniche moderne, il gruppo cercava di adeguare i modelli universali, risposta delle necessità contemporanee, alla realtà specifica nella quale l’opera interviene, manifestando un forte interesse per le problematiche



I tre architetti fondatori del gruppo *Austral* nello studio di Le Corbusier in Rue des Sèvres nel 1937, dall’alto: Antonio Bonet Castellana; Juan Kurchan; Jorge Ferrari Hardoy, fonte: aABC

climatiche, lo stile di vita della gente, i materiali locali ed il carattere delle attività lavorative e di svago. La conoscenza delle diverse culture locali, per le sue forme, per l'uso e l'insegnamento delle tecniche costruttive tradizionali, rappresenta un ulteriore elemento di evidente similitudine tra lo spirito di *Austral* e quello del *GATCPAC*.

Il gruppo quindi era fedele testimone di quanto l'architetto catalano aveva appreso con Sert e Le Corbusier: l'espressione dell'avanguardismo e del lavoro collettivo, coerente nel tradurre in opere e progetti le proprie teorie ed animato da una viva partecipazione in campo urbanistico.

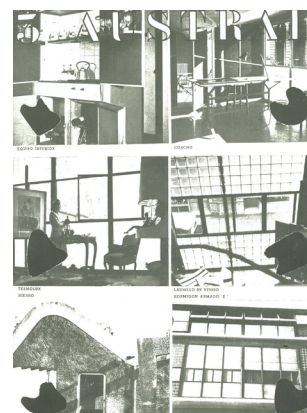
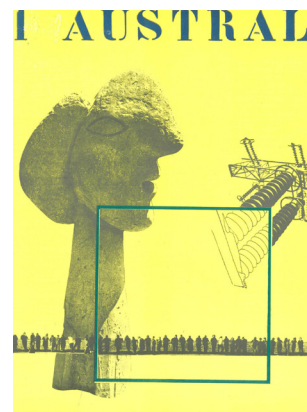
Inoltre *Austral* era spinto da una forte volontà propagandistica che trovava nell'omonima rivista lo strumento di espressione e divulgazione delle proprie teorie. Tra Giugno e Dicembre del 1939 vengono editati tre numeri della rivista che, per ragioni economiche, vengono pubblicati all'interno della più conosciuta *Nuestra Arquitectura*,²⁴ diretta da Walter Hilton Scott, che dal 1929 promuoveva ed appoggiava le idee dei gruppi d'avanguardia argentini.

Il primo numero, firmato solamente da Bonet, Ferrari Hardoy e Kurchan, presenta il gruppo e, attraverso il manifesto *Voluntad y Acción*, dichiara i suoi obiettivi e come operare per raggiungerli. Nel secondo si accenna ai piani regionali e all'urbanistica rurale proponendo quattro progetti residenziali, in diverse aree geografiche del paese, sulla base di fattori climatici ed ambientali. Infine, nell'ultimo numero, viene presentata la casa per artisti Paraguay-Suipacha, prima opera dell'architetto catalano, come manifesto costruito espressione del funzionalismo dell'edificio e punto di sintesi tra la città, l'architettura ed il disegno industriale.

Il manifesto del gruppo è il primo dei pochi contributi teorici scritti da Antoni Bonet Castellana. Con i suoi undici punti denuncia dall'interno del Movimento Moderno l'appropriazione e la banalizzazione delle sue premesse da parte della maggioranza degli architetti del periodo che, in questo modo, avevano creato un nuovo stile.

Il manifesto rivendica inoltre il razionalismo come l'unica e fondamentale conquista alla quale è giunta l'architettura post-accademica ma avverte del pericolo di un nuovo accademismo che assume in maniera acritica gli insegnamenti dei maestri generando un'architettura stereotipata;²⁵ combatte per l'integrazione dell'architettura con le altre arti plastiche guardando al contributo che il Surrealismo ha dato alla pittura denunciandone i dogmi e riflettendo sulle questioni psicologiche che l'architetto, "schiavo della sua formazione",²⁶ non è in grado di comprendere.

La tesi propone quindi una traduzione integrale del manifesto pubblicato nel 1939 che, anche se relativo ai primissimi anni della vita professionale di Antoni Bonet, è utile per inquadrare il pensiero teorico dell'architetto. Si rimanda inoltre alla sezione finale nella quale sono riportate le traduzioni complete delle conferenze *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*, tenuta dall'architetto nel 1949 a Bergamo in occasione del CIAM, e *La modernización de arquitectura rioplatense*, presentata dall'autore in vari contesti ed occasioni. Entrambi i documenti sono utili in quanto testimoniano il pensiero dell'architetto in due momenti fondamentali della sua carriera professionale: il primo, che coincide con il suo ritorno in patria, marca un prima e un dopo nel modo di pensare la città; il secondo, verso la fine della sua carriera professionale, permette all'autore di rileggere e descrivere le sue opere filtrandole attraverso la distanza temporale che ne permette una diversa (auto)critica.



Austral n°1, Buenos Aires, giu. 1939

Austral n°2, Buenos Aires, set. 1939

Austral n°3, Buenos Aires, dic. 1939

I tre numeri della rivista pubblicati e dedicati rispettivamente al manifesto del gruppo, all'urbanistica regionale e all'edificio per artisti Paraguay-Suipacha.

AUSTRAL, gruppo formato per lottare a favore del progresso dell'architettura, annuncia la sua costituzione e l'ingresso alla professione argentina. Composto da un nucleo iniziale di giovani architetti, si propone di studiare i problemi dell'urbanistica contemporanea e suggerire le soluzioni per i grandi problemi della nazione.

Il manifesto e l'estratto dello statuto che pubblichiamo nelle pagine seguenti informano con precisione la dottrina che ci guida e dei mezzi che metteremo al suo servizio. Perché crediamo che la salute e l'equilibrio, in qualsiasi attività umana, dipendano da un intelligente rinnovamento dentro una necessaria continuità, diamo un'accogliente e spontanea ospitalità a questi giovani idealisti, nella certezza che il loro sforzo disinteressato debba essere fecondo per il progresso dell'architettura argentina.

VOLONTÀ E AZIONE

- 1 - L'architettura attuale si trova, salvo che per il suo progresso tecnico, in un momento critico del suo sviluppo e sprovvista dello spirito dei suoi iniziatori.
- 2 - Il funzionalismo è la sola conquista raggiunta dall'architettura post-accademica.
- 3 - Senza dubbio il funzionalismo, schiavo della sua definizione, non ha risolto i problemi posti dai suoi grandi iniziatori.
- 4 - L'architetto, approfittando di facili temi dell'architettura moderna, ha originato "La nuova accademia", rifugio dei mediocri, dando inizio allo "stile moderno".
- 5 - Le attuali scuole di architettura, magazzini di stili e separate totalmente dalla realtà architettonica, hanno contribuito a creare lo stato di disorientamento esistente negli architetti.
- 6 - L'attuale complessità del problema architettonico limita sempre più l'azione della maggior parte degli architetti, allontanandoli contemporaneamente dall'umano individuale e dal sociale collettivo.
- 7 - L'architettura, finché è stata separata dall'urbanistica, non ha potuto risolvere i problemi delle città moderne. In Argentina questi non sono ancora stati posti.
- 8 - L'architetto, stanco di ricercare soluzioni tecniche, e privo di una vera concezione artistica, si è allontanato sempre più dalle altre arti plastiche, le cui libertà e inquietudini si sono tradotte in una serie di movimenti dei quali l'architettura è stata quasi sempre totalmente estranea.
- 9 - La completa libertà che ha permesso alla pittura di giungere al Surrealismo, denunciando verità stabilite e ponendo problemi psicologici, non è stata compresa dall'architetto schiavo della sua formazione.
- 10 - L'architettura funzionale con tutti i suoi pregiudizi estetici e la sua intransigenza, giunse, per incomprendimento dello spirito della frase "machine á habiter" e per la mancata coscienza relativa alla psicologia individuale, a soluzioni disumane.
- 11 - Il panorama attuale dell'architettura ci mostra l'adozione di norme e sistemi che sono l'antitesi dello spirito dei maestri come Wright, Gaudi, Eiffel, Le Corbusier...

L'analisi precedente riflette lo stato attuale dell'architettura in Argentina e nel mondo, frutto del falso contributo della maggior parte degli architetti moderni che ha paralizzato il movimento, e ci segnala il cammino che ci corrisponde come architetti integrati nella lotta.

L'esempio che la pittura dà alle altre arti plastiche, liberandosi da ogni pregiudizio morale, sociale ed estetico, deve essere seguito dagli architetti della nostra generazione contro i dogmi architettonici che sono giunti fino a noi.

Il Surrealismo ci mostra la profondità della vita individuale.

Imparando la sua lezione smetteremo di sottovalutare il protagonista della casa per realizzare la vera "machine à habiter". Questa conoscenza dell'individuo ci spinge a studiare i problemi collettivi non in funzione dell'unità ripetuta all'infinito, bensì della somma di elementi perfettamente compresi, unica maniera per giungere alla vera psicologia collettiva. In funzione di queste considerazioni arriveremo ad un nuovo e libero concetto di standard.

L'unione tra l'Urbanistica, l'Architettura e l'Architettura degli interni si completa definitivamente. L'impossibilità di separare uno qualsiasi di questi tre elementi rende inefficace il lavoro individuale. Ciò ha generato gruppi di lavoro nella maggior parte dei paesi. I CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) e il CIRPAC (Comité International pour la Résolution des problèmes de l'Architecture Contemporaine), comitato esecutore dei primi, costituiscono l'unità d'azione dei diversi gruppi nazionali e mostrano l'evidente necessità di cooperazione internazionale. Salutiamo i CIAM e il CIRPAC, aderendo al loro spirito di lotta.

Lo studio dell'architettura come espressione individuale e collettiva; la conoscenza profonda dell'uomo, con le sue virtù e i suoi difetti, come motore delle nostre realizzazioni; l'integrazione plastica con la pittura e la scultura, l'attenzione ai grandi problemi urbanistici della Repubblica: questo è il cammino tracciato per la nostra azione.

Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan

NOTE

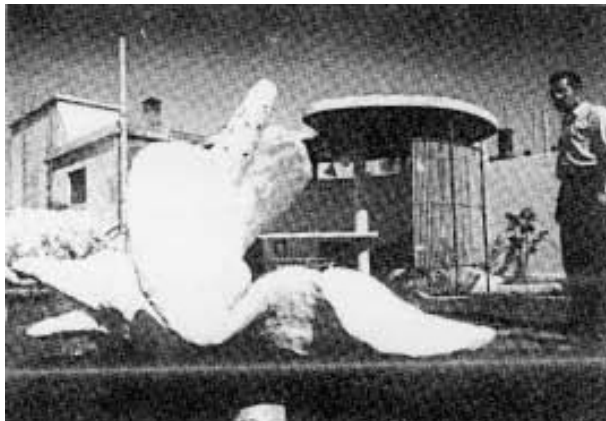
- 1 Estratto della lettera di motivazione (Nomination for 1979 International Architecture Prize) attraverso la quale veniva presentata la candidatura di Antoni Bonet Castellana per il premio Pritzker del 1979, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 2 Cfr. F. Álvarez, *Antonio Bonet. Sobre las relaciones entre arquitectura y mueble* in F. Álvarez, J. Roig, "Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño", Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999, pp. 13-23.
- 3 Cfr. M.A. Baldellou, *La experiencia del exilio. Un encuentro en Santiago. 1975* in "Arquitectura" n° 303, 1995, p. 21.
- 4 Nel corso degli anni, attraverso interviste e conferenze, Bonet ha più volte ricordato quello che per lui è il ruolo dell'architetto.
"Ho sempre creduto che l'architettura debba prestare servizio all'uomo e a lui debba essere realmente dedicata. Un'architettura che non è pensata per rendere felice l'uomo segue un percorso equivocado". J.C. Vollaro, *El arquitecto al servicio del hombre* in "El Clarín", Buenos Aires, 29 ottobre 1982, pp. 1-2.
"L'architetto, elemento ordinatore della vita dell'uomo, la cui attività si estende dal disegno di una sedia alla pianificazione di una città, deve mantenere il proprio spirito in allerta, liberandolo dai pregiudizi e dai dogmi plastici o tecnici. È obbligato a contemplare il problema nei suoi due aspetti: l'individuale e il collettivo". A. Bonet, *Nuevas precisiones sobre Arquitectura y Urbanismo*, (conferenza per il VII CIAM di Bergamo, 1949), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 5 Si faccia riferimento a S. Giedion, *A decade of contemporary architecture*, G. Wittenborn, New York, 1954, pp. 61, 99, 212.
- 6 O. De Montsant, *Exposición de un genio catalán* in "La Vanguardia", Barcelona, 21 giugno 1960, p.16.
- 7 J. Nudelman, A. Gonzales-Arno, *Texto sin citas. El diseño de Antoni Bonet. 1945-1948*, in F. Álvarez, J. Roig, *op. cit.*, pp.33-38.

- 8 Antoni Bonet ha avuto una duplice formazione derivante da un insegnamento ufficiale accademico e da uno, parallelo a questo, legato all'architettura moderna. L'autore si considera allievo di Le Corbusier e riconosce nei suoi testi il primo vero insegnamento d'architettura. Cfr. F. Álvarez, *Antonio Bonet... op. cit.*, pp. 13-23.
- 9 Il GATCPAC fu un gruppo polemico di avanguardia che sviluppò un'intensa attività teorica e realizzò, prima della Guerra Civile, alcuni grandi progetti principalmente nell'area metropolitana di Barcellona. Tra questi si ricordano il *Plan Macià* in collaborazione con Le Corbusier, la *Ciudad de Reposo* a Castelldefels, l'edificio residenziale Casa Bloc. Successivamente si formò in Spagna il GATEPAC, espressione nazionale del gruppo catalano che rimase comunque il motore principale per la diffusione e sviluppo dell'architettura moderna in Spagna. Si veda O. Bohigas, *Il GATCPAC tra avanguardia e rivoluzione* in "Casabella" n° 463/464, 1980, pp. 62-67.
- 10 *"Il GATCPAC si creò a Barcellona nel 1931. Vi entrò come studente nel 1932. Finché la guerra non mise fine a tutto io fui l'unico studente che ne fece parte. Nello stesso anno iniziai a lavorare con Sert che, in quel momento, era uno dei pochi architetti spagnoli guidati da idee di rinnovamento. Sert lavorò con Le Corbusier e, assieme ad altri tre o quattro architetti, fondò il GATCPAC".* Caballero, *Yo?...Yo?... Yo Arquitecto. Antonio Bonet* in "El Clarín", Buenos Aires, 16 maggio 1980.
"Perché Sert era, nella Barcellona del 1932, l'unico architetto non solamente proiettato verso la nuova architettura ma anche l'unico che la realizzava". R. Alberti, *Antoni Bonet Arquitecto* in F. Álvarez, J. Lahuerta, J. Nudelman, A. Pizza, J. Roig, "Antonio Bonet y el Río de La Plata: publicado con motivo de la exposición celebrada en mayo y junio del 1987 en Barcelona", C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1987, p.8.
- 11 Rivista ufficiale del GATEPAC edita a Barcellona, Bilbao e Madrid tra il 1931 e il 1937. Si compone di 25 numeri, pubblicati a scadenza trimestrale, attraverso i quali il gruppo avanzava le proprie denunce contro l'accademismo decadente e promuoveva le idee dei movimenti d'avanguardia di tutto il mondo. Si tratta di una tra la più importanti testimonianze della vitalità creatrice della Catalogna degli anni Trenta. Cfr. O. Bohigas, *Homenaje al GATCPAC* in "Cuadernos de Arquitectura" n° 40, Barcelona, 1960, pp. 43-45.

- 12 Cfr. A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n° 17, Barcelona, I trimestre 1935 e A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n° 18, Barcelona, II trimestre 1935.
- 13 *“Nel 1933 ero l'unico studente che partecipò al Congresso di Atene. La “Carta” fu il documento di urbanistica più importante del periodo precedente la Guerra. Il Congresso si realizzò a bordo della Patris II nel percorso Marsiglia-Atene-Marsiglia. I lavori del Congresso si svolsero sempre a bordo della nave mentre il soggiorno ad Atene servì per realizzare visite e conferenze. In quest'occasione conobbi Le Corbusier, Gropius, Aalto e tutti i grandi maestri del periodo. Avevo 19 anni. In quel momento dissi a Le Corbusier che sarei andato a lavorare presso il suo studio al termine dei miei studi universitari. Significò un cambio totale nella mia vita”.* Caballero, *op. cit.*
- 14 R. Alberti, *op. cit.*, p.9.
- 15 *Raíces Mediterráneas de la Arquitectura Moderna* in “A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*” n° 18, Barcelona, II trimestre 1935, p. 33.
- 16 *“Consideravo che al Surrealismo corrispondesse il compito di umanizzare ed individualizzare l'Architettura troppo tedesca che stava emergendo dai distinti gruppi europei”.* A. Bonet, *La modernización de la arquitectura rioplatense* (conferenza a Santiago de Compostela, 17 maggio 1975), Fons Bonet (Archivo Histórico del COAC).
- 17 Roberto Matta Echaurren (1911-2002), pittore e architetto cileno. Inizia a lavorare nello studio di Le Corbusier nel 1933 collaborando al progetto per la *Ville Radieuse*. Durante il suo soggiorno a Parigi grazie a Breton e Duchamp si avvicina al movimento Surrealista, diventandone un membro attivo nel 1937, e riconoscendo la pittura come unico mezzo di espressione libera. Matta cercava la forma per rappresentare la coscienza umana ritenendola indescrivibile attraverso lo spazio euclideo; per questa ragione, a differenza di Bonet, andrà progressivamente abbandonando l'architettura per dedicarsi alla pittura. Nel 1939 si trasferisce a New York assieme a Ives Tanguy e lo stesso Duchamp. Cfr. AA.VV., *Matta*, Centre Pompidou, Paris, 1985.

- 18 *“Introdussi lo spirito surrealista dentro l’architettura razionalista. Nello studio di Le Corbusier si lavorava con un’architettura funzionale e razionalista molto rigida. È chiaro che il funzionalismo stia ai margini dell’umano. [...] Il primo lavoro al quale mi dedicai fu una casa, la Maison Jaoul, della signora Du Mandrot. Le Corbusier aveva già realizzato un progetto molto funzionalista. La mia proposta si sviluppò a partire dalle idee architettoniche base di quel progetto però introdussi la curva e una maggior libertà creativa. Stiamo parlando del 1937. Il progetto interessò molto Le Corbusier ma la casa non venne realizzata. Mi incaricò quindi una proposta per il padiglione dell’acqua di Liegi. Feci un progetto che mi sembrò interessante. [...] Era una struttura modulata da dei pilastri verticali collocati nei vertici dei moduli quadrati. L’intero padiglione era percorribile attraverso una passerella di cemento a due metri d’altezza di modo che, da quella posizione, fosse possibile osservare l’intero sistema e scendere qualora si volesse vedere qualcosa in particolare”.*
Caballero, *op. cit.*
- 19 *“Ero in dubbio se andare a Cuba o venire in Argentina. Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy, che stavano lavorando al Piano di Buenos Aires nello studio di Le Corbusier, mi convinsero a venire qui. Umanamente fu molto importante per me. Quando arrivai non avevo ancora compiuto 25 anni. Nel porto mi aspettavano una prozia, uno zio e tre architetti: Simón Ungar, Le Pera, e Hilario Zalba con sua moglie”.* *Ibidem.*
- 20 *“A Parigi proposi a Ferrari e Kurchan di formare un gruppo basato sul GATCPAC. Lo chiamammo Austral”.* *Ibidem.*
- 21 *Il GATCPAC rimase in attività per la durata della Repubblica Spagnola, 1930-1936, e alla fine della Guerra Civile scomparve totalmente in quanto considerato dallo Stato un gruppo di sinistra espressione di un’architettura “poco spagnola” e quindi inaccettabile. Josep Torres Clavé muore nel 1939 al fronte durante la Guerra Civile spagnola, Josep Lluís Sert emigra negli Stati Uniti, e Antoni Bonet Castellana in Argentina.*
Cfr. O. Bohigas, Homenaje... op. cit., pp. 43-45.

- 22 Le Corbusier, *Charte d'Athènes. Urbanisme des C.I.A.M. avec un discours liminaire de Jean Girraudoux*, Plon, Parigi, 1938.
- 23 A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Kurchan, *Voluntad y Acción* in "Austral" n° 1, Buenos Aires, 1939, pp. 2-3.
- 24 Si tratta di una rivista fondata a Buenos Aires nel 1929 e diretta da Walter Hylotn Scott, attivo militante socialista e attento importatore delle più importanti pubblicazioni di architettura del periodo. *Nuestra Arquitectura*, con il fine di formare un nuovo tipo di professionista e di riformare la società, affronta la questione della casa economica e razionale promuovendo le soluzioni delle avanguardie europee e nordamericane.
Cfr. F. Álvarez, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991, p. 101.
- 25 "Senza dubbio siamo di fronte ad un fatto evidente: la gran parte dei nuovi architetti ha convertito l'Architettura Moderna in una semplice questione di forma.
È stato creato un nuovo linguaggio architettonico dalle forme moderne, che alcuni giovani architetti adoperano come se fossero elementi di un nuovo stile".
A. Bonet, *La modernización... op. cit.*
- 26 A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Kurchan, *op. cit.*, pp. 2-3.



Terrazas Del Sel,
A. Bonet, A. López Chas e A. Vera
Barros, Buenos Aires, 1938,
fonte: aABC

La costruzione di un manifesto

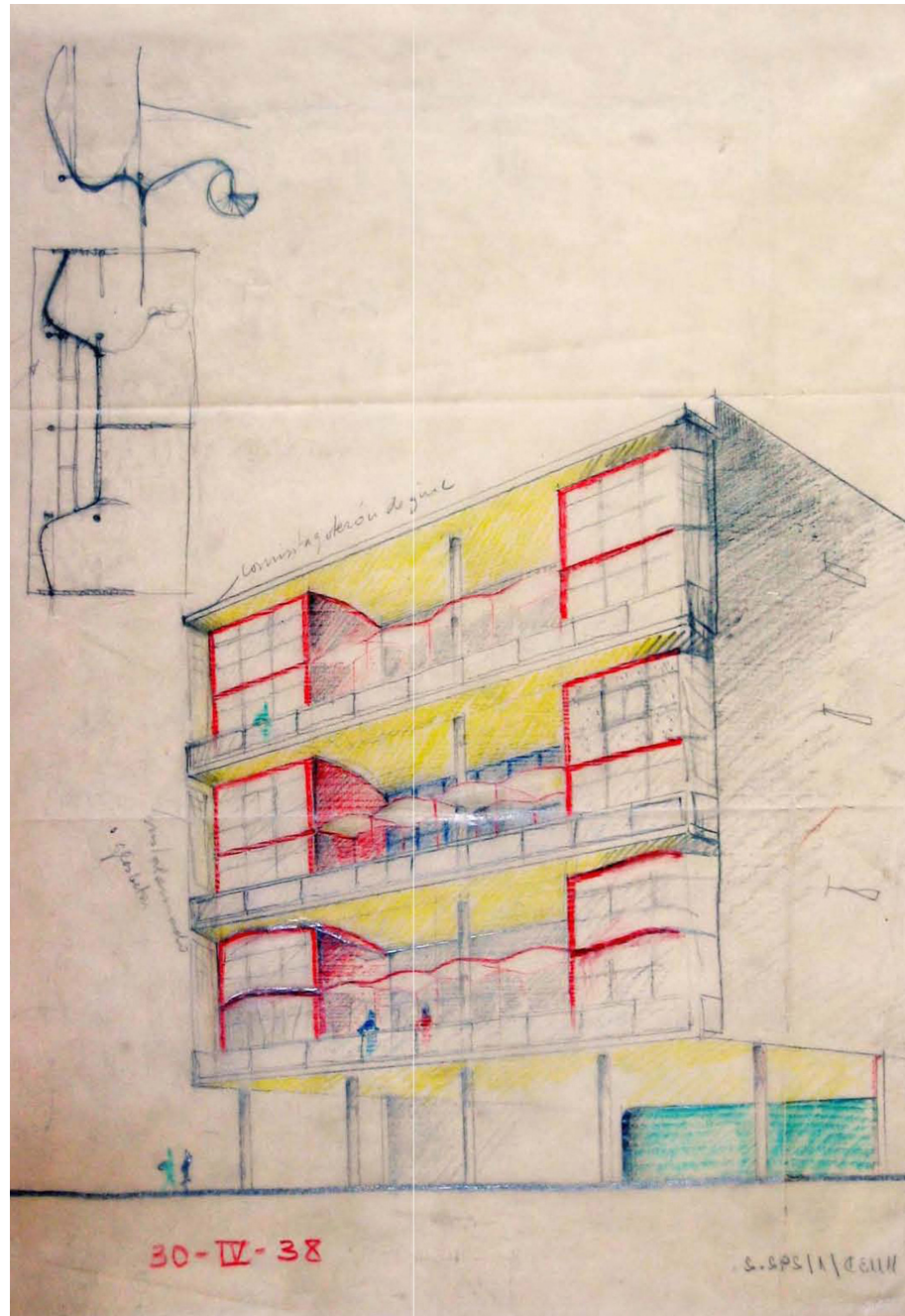
Dal suo arrivo a Buenos Aires nel 1938 Bonet, spinto da una pulsante necessità di costruire,¹ parallelamente all'attività all'interno del gruppo *Austral* forma una società assieme agli architetti argentini Vera Barros e López Chas, già membri del gruppo, dedicandosi alla progettazione di alcuni edifici residenziali e alla partecipazione a concorsi.²

Il piccolo intervento delle Terrazas Del Sel, che prevedeva la riconfigurazione della copertura di un edificio della city, è il primo atto di creazione pura dell'architetto catalano in Argentina. Il tetto giardino proposto, attraverso pochi elementi come il delicato solaio di copertura, le leggere pareti ondulate di legno o l'esile parapetto in tela tesa, introduce le figure surrealiste di Bonet, formule di liberazione dell'architettura che evocano le soluzioni adottate da Le Corbusier nell'Atique Beistegui.

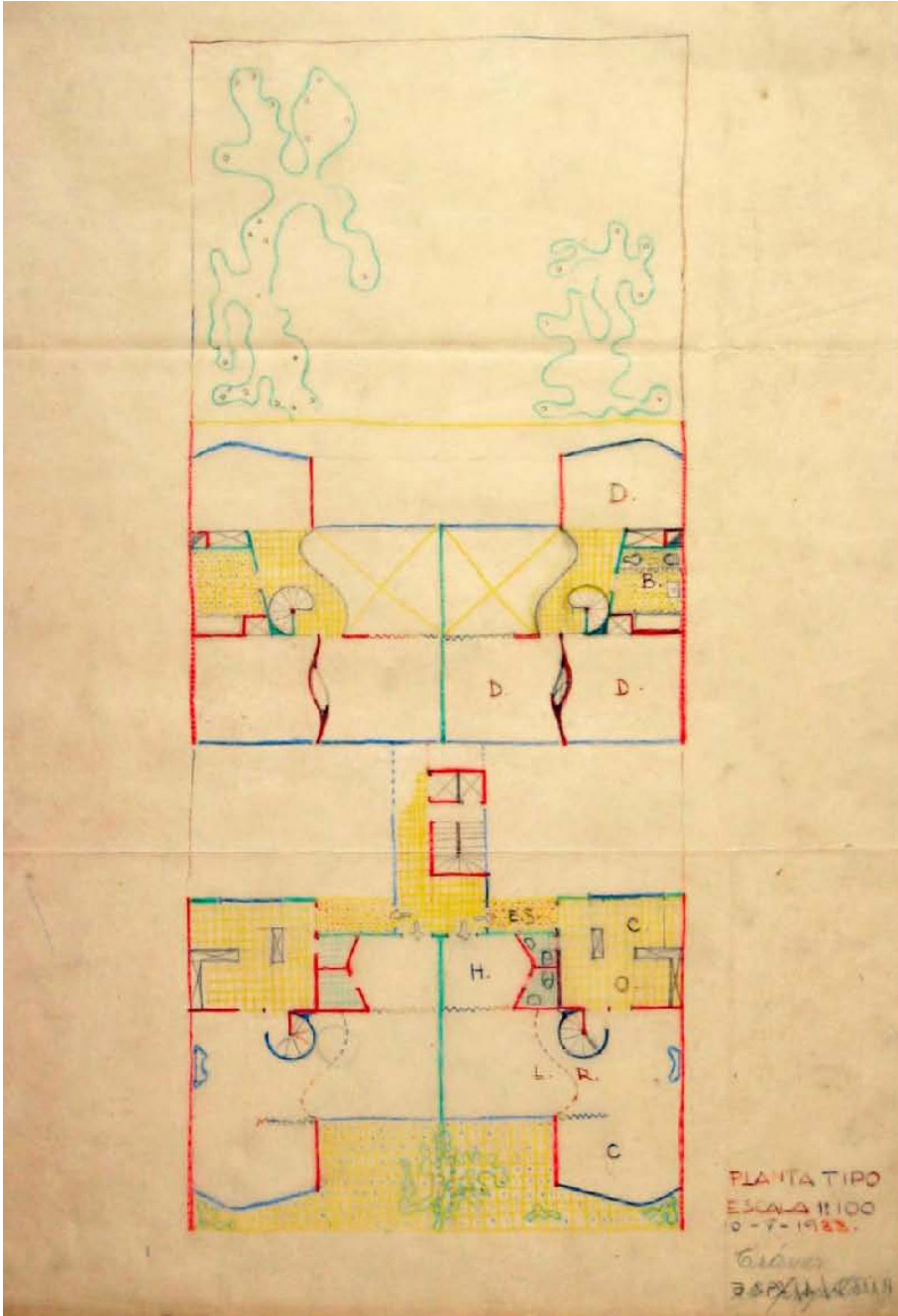
A differenza di questa prima opera, che si colloca ai margini di qualsiasi programma urbanistico, con il progetto non realizzato per l'edificio residenziale della calle Cramer a Belgrano l'architetto tenta di adattare la cellula del prototipo lecorbusieriano degli Inmuebles Villas alla trama reticolare di Buenos Aires. In questo scontro tra due ordini razionali, Le Corbusier e il *damero*³ bonaerense, Bonet introduce il proprio pensiero creativo: scale, coperture e pareti si curvano, in pianta o in sezione, piegandosi ad una volontà non riconducibile a ragioni funzionali.

La proposta prevede la divisione in due blocchi, con i fronti liberi rivolti all'esterno, uniti da un nucleo di circolazione collocato tra questi ed inserito in un ampio spazio aperto.

In quest'opera vengono quindi formulate le tematiche ed i termini del monologo bonetiano⁴ rispetto all'architettura moderna e all'idea di città, ma è grazie all'edificio Paraguay-Suipacha che i temi anticipati da questi progetti si manifestano come realtà costruita e specchio dei principi del gruppo *Austral*.



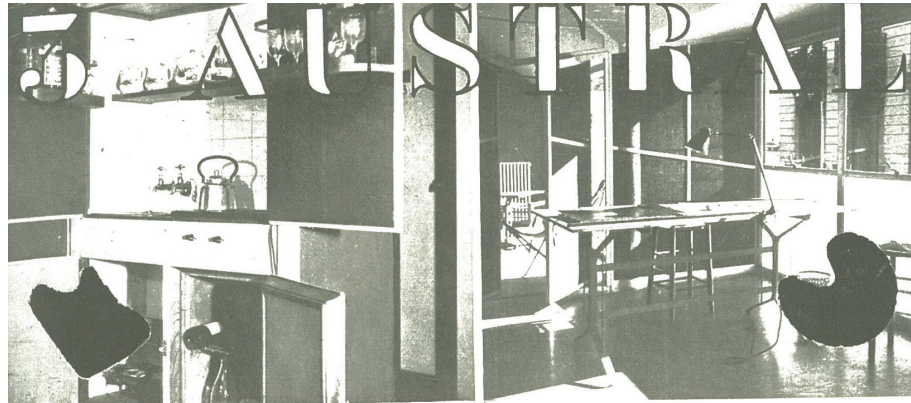
Casa Cramer, A. Bonet, A. López
Chas e A. Vera Barros, Buenos
Aires, 1938, vista prospettica,
fonte: aABC



Casa Cramer, A. Bonet, A. López Chas e A. Vera Barros, Buenos Aires, 1938, pianta tipo, fonte: aABC

ABC, *La modernización de la arquitectura rioplatense*,
conferenza Santiago de Compostela, 1975

*Iniziai la mia prima opera nel centro di Buenos Aires.
Fu la prima opera di carattere polemico del paese, andava contro tutti i regolamenti comunali.*



Il terzo numero della rivista *Austral*,
dedicato alla casa per artisti
Paraguay-Suipacha.

Austral n°3, dicembre 1939

Casa de estudio para artistas

Calle Paraguay/Suipacha, Buenos Aires, 1939

Antoni Bonet Castellana, Alejandro Vera Barros, Abel Lopez Chas

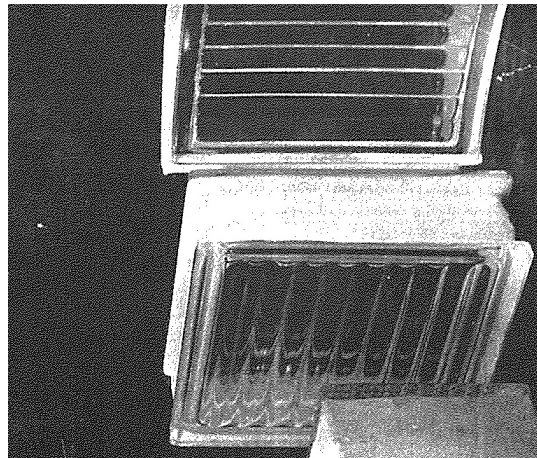
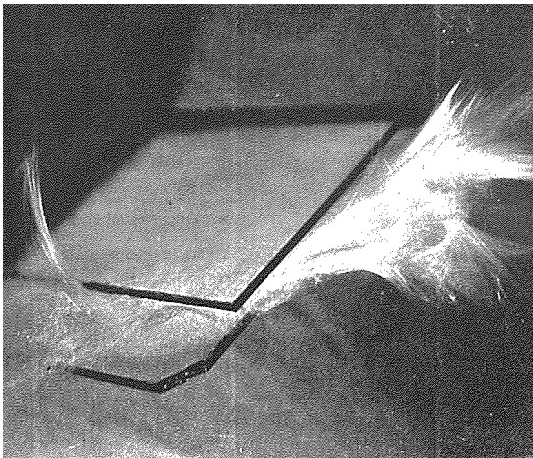
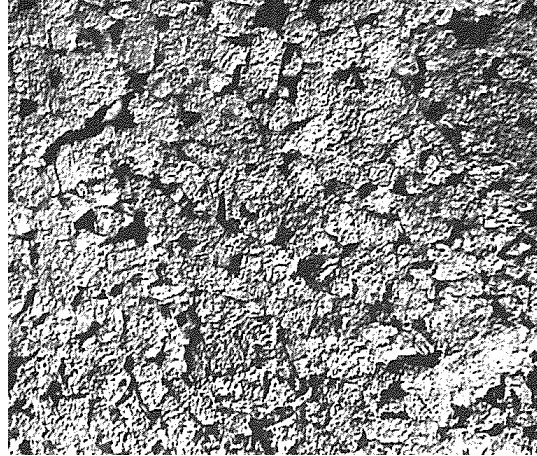
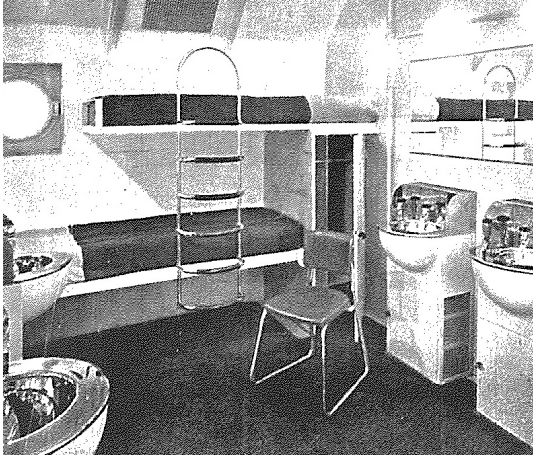
Come ricorda il poeta Rafael Alberti, è con la casa per artisti Paraguay-Suipacha che Bonet, a soli 26 anni, si presenta come architetto a Buenos Aires, introducendo i caratteri propri della sua architettura che verranno poi sviluppati e consolidati attraverso l'abbondante opera successiva.⁵

Viene pubblicata per la prima volta nel 1939 all'interno del terzo numero della rivista *Austral*, preceduta da un breve commento da parte di Walter Hilton Scott che spiega:

Questa casa, opera di tre giovani architetti del gruppo *Austral* possiede tutti i meriti di un esperimento realizzato con successo; esperimento che include una distribuzione libera, il ricorso ad una facciata montata quasi interamente a secco, l'utilizzo di materiali sintetici nuovi (materiali base delle architetture di Le Corbusier) e un ritmo delle altezze che, grazie alla disposizione dei volumi, ha permesso di aggirare i rigidi regolamenti municipali.

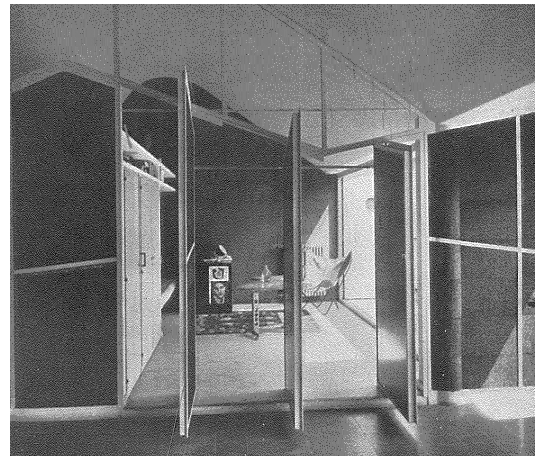
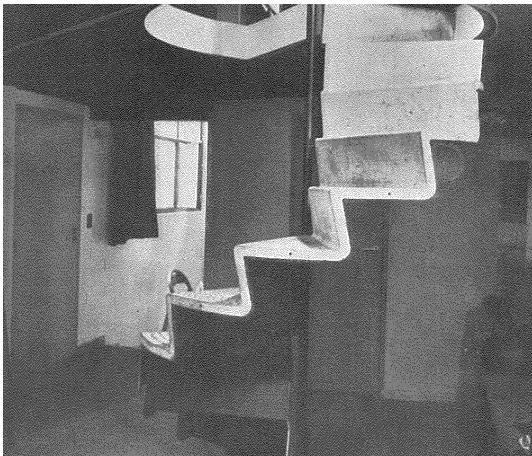
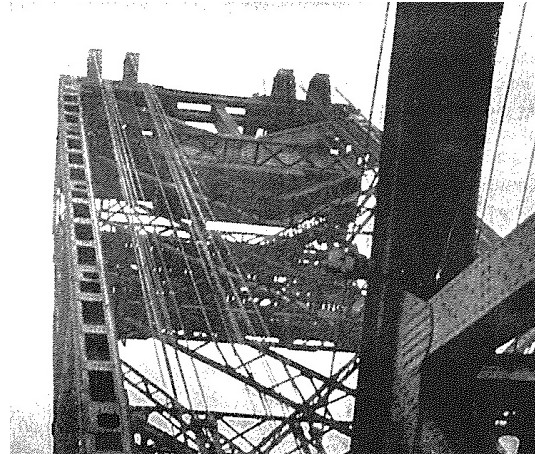
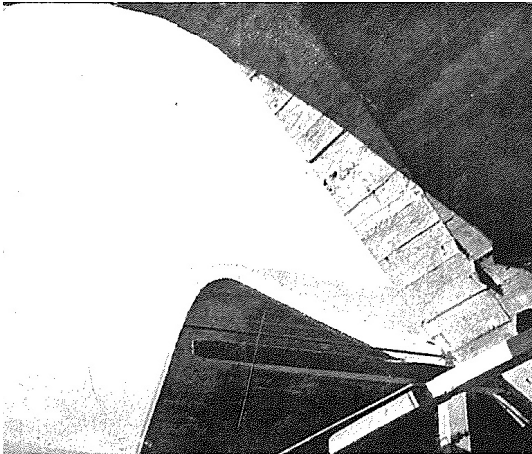
Nuova come tecnica e come estetica, questa casa susciterà commenti appassionati e contrastanti. Ma non è proprio questo fatto, all'interno dell'immobile ambiente della nostra architettura troppo legata a delle ricette, il miglior riconoscimento dei suoi meriti?⁶

Assieme ad una sintetica relazione di progetto vengono mostrate piante, sezioni e dettagli costruttivi corredati da una serie di fotografie che descrivono l'edificio non solo nel suo stato finale ma anche in fase di costruzione, secondo una modalità didattica nella presentazione delle opere che svela il processo costruttivo che le rende possibili.



Gli *Austral* consideravano l'opera di architettura come una sperimentazione costante rivolta a provare le soluzioni per i problemi dell'architettura moderna. Questo livello di lettura dei loro lavori fa sì che le loro opere non rappresentino solamente un oggetto statico ben disegnato, destinato a soddisfare le necessità dell'uomo e della comunità,

ma siano parte di uno studio a larga scala. Inoltre il loro lavoro non si fermava ad una ricerca e sperimentazione individuale ma affrontava anche la questione della diffusione e comunicazione dei risultati e dei processi alla base dei loro studi. Per queste ragioni molte delle loro opere venivano presentate



non solamente tramite disegni e foto dell'opera conclusa ma anche attraverso immagini che descrivevano i processi ed i sistemi costruttivi adottati, corredate da didascalie esplicative. Si tratta di una modalità didattica di comunicazione delle loro idee, con lo scopo di risaltare i temi e le questioni indagate specificatamente in ogni lavoro.

Le seguenti immagini testimoniano come, anche nel caso della casa per artisti Paraguay-Suipacha, l'architetto catalano abbia adottato questa modalità di presentazione della propria opera. Casa para artistas, immagini pubblicate all'interno della rivista *Austral* n°3 del dicembre 1939.
fonte: aABC

La famiglia di Vera Barros, proprietaria di un piccolo terreno di dimensioni ridotte ma con ampi fronti, voleva costruire un edificio per appartamenti in affitto prossimo alla city.

L'opera, realizzata tra il 1938 ed il 1939, si colloca nella zona Nord di Buenos Aires all'incrocio tra le calli Paraguay (direzione Est-Ovest) e Suipacha (Nord-Sud) ad una sola *manzana*⁷ dall'avenida 9 de Julio, spina dorsale della città che in quel periodo era in fase di costruzione.⁸

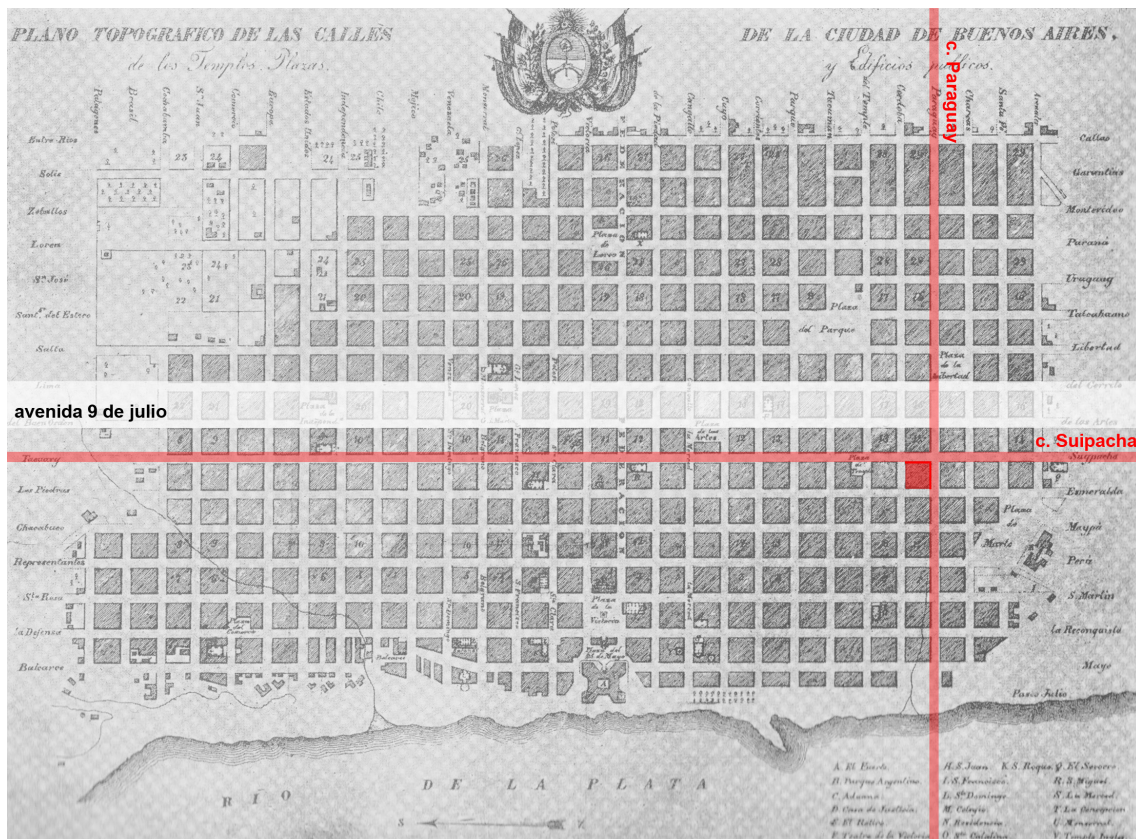
L'occupazione dell'area da parte della borghesia *porteña*⁹ a partire dal 1870 e la sua posizione favorevole, prossima al Río de la Plata e alla Plaza de Mayo, permisero un rapido sviluppo di questa parte di città che, a partire dagli anni Trenta, iniziò a riempirsi di nuovi edifici per appartamenti di dimensioni minime in risposta alla crescente domanda di alloggi nella capitale.¹⁰

La proposta di Bonet definisce un nuovo modello urbano, uno spazio a metà tra residenza e luogo di lavoro che possa essere rifugio per le persone che, a causa delle enormi distanze e del traffico congestionato, non hanno il tempo di rientrare nelle loro case fuori città.

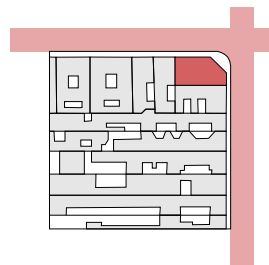
Escludendo il piano terra, che obbligatoriamente doveva essere interamente destinato ad attività commerciali, la committenza lasciò totale libertà agli architetti per formulare la loro proposta funzionale, stabilendo il tipo di utenza e l'uso dell'edificio che, dal principio, fu concepito come un insieme di case-atelier per artisti.

Inizialmente gli atelier sarebbero stati occupati dai vari membri del gruppo *Austral*, con la volontà di creare un vero e proprio centro delle relazioni che permettesse di assecondare l'individualità di ogni integrante all'interno della collettività.¹¹

Il manifesto *Voluntad y Acción* trova in quest'opera il suo eco costruito, espressione formale della complessa ricerca della coesistenza tra il mondo individuale, anarchico, informale e la sfera collettiva, dello sviluppo sociale e del progresso.

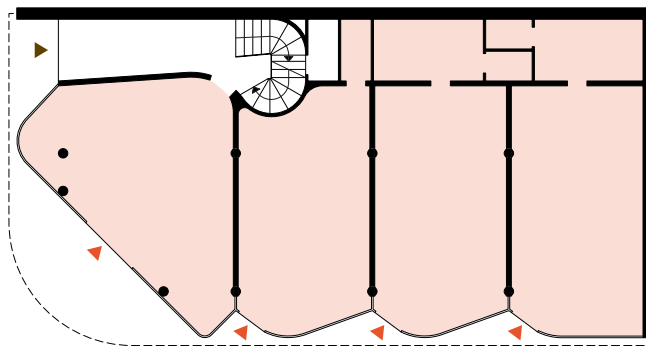


La casa per artisti Paraguay-Suipacha si colloca nella zona Nord della città di Buenos Aires, a poca distanza dal centro della city, la Plaza de Mayo, e dal Río de la Plata; è inoltre prossima alla avenida 9 de Julio, la grande arteria stradale che occupa la larghezza di una quadra dell'antico damero coloniale e che era in fase di realizzazione. Interviene nella zona d'angolo della manzana definita dalle calli Suipacha, che si sviluppa in direzione Nord-Sud, e Paraguay ortogonale alla precedente. immagini: DDA



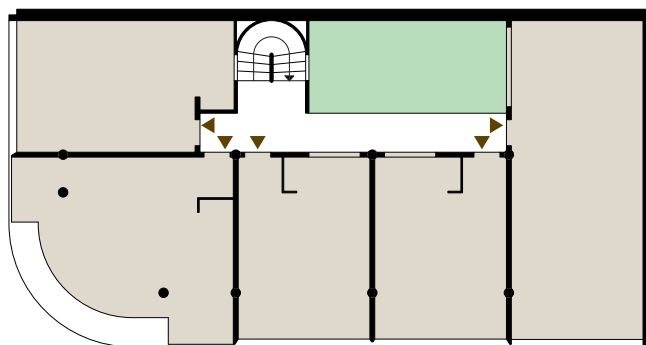
L'edificio si compone di 12 unità diverse l'una dall'altra per uso, tipologia e dimensioni.

Al piano terra trovano accesso dal fronte principale (calle Suipacha) quattro locali commerciali con i relativi spazi di servizio. Il negozio d'angolo, piegandosi sulla calle Paraguay, lascia lo spazio per l'ingresso ai piani superiori.



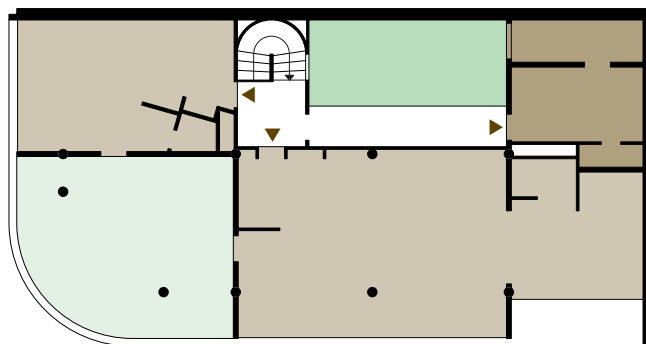
L0

Al primo piano si organizzano, attorno ad un patio centrale addossato alla *medianera*, cinque locali atelier in duplex. L'accesso alle unità avviene per mezzo di un corridoio di distribuzione centrale coperto che fiancheggia il piccolo patio. Gli atelier hanno forma e dimensioni diverse e si aprono direttamente verso i fronti esterni. Solamente quello più a destra, a causa della sua conformazione allungata, si affaccia anche verso il patio interno in modo da garantire gli standard di illuminazione necessari.



L1

L'ultimo livello presenta due atelier attico di dimensioni diverse ai quali si accede direttamente dalla zona delle scale. Entrambe le unità hanno accesso alla terrazza esterna d'angolo che le separa. Inoltre il ballatoio affacciato sul patio centrale permette l'ingresso al piccolo appartamento, sul retro dell'edificio, per il portiere.



L3

immagini: DDA

L'edificio, costituito da un piano interrato e quattro livelli fuori terra, si compone principalmente di quattro negozi e sette atelier di dimensioni e caratteristiche differenti.

Il piano terra ospita le attività commerciali che hanno accesso dalla calle Suipacha (fronte principale), al livello successivo si trovano cinque atelier a doppia altezza distribuiti attorno ad un patio centrale fiancheggiato da un ballatoio di distribuzione, infine l'ultimo piano accoglie due atelier (uno dei quali occupato dallo stesso Bonet fino al 1941) dai quali si accede alla tetto giardino scoperto collocato nell'angolo e diviso per garantire la privacy dei due locali. La zona posteriore di questo livello ospita l'abitazione del custode rivolta verso il patio interno.

L'accesso agli ambiti residenziali e al piano interrato, nel quale si trovano piccoli spazi di deposito e i locali tecnici, avviene dalla calle Paraguay.

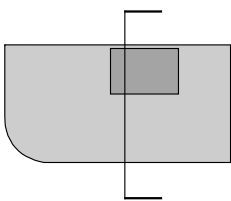
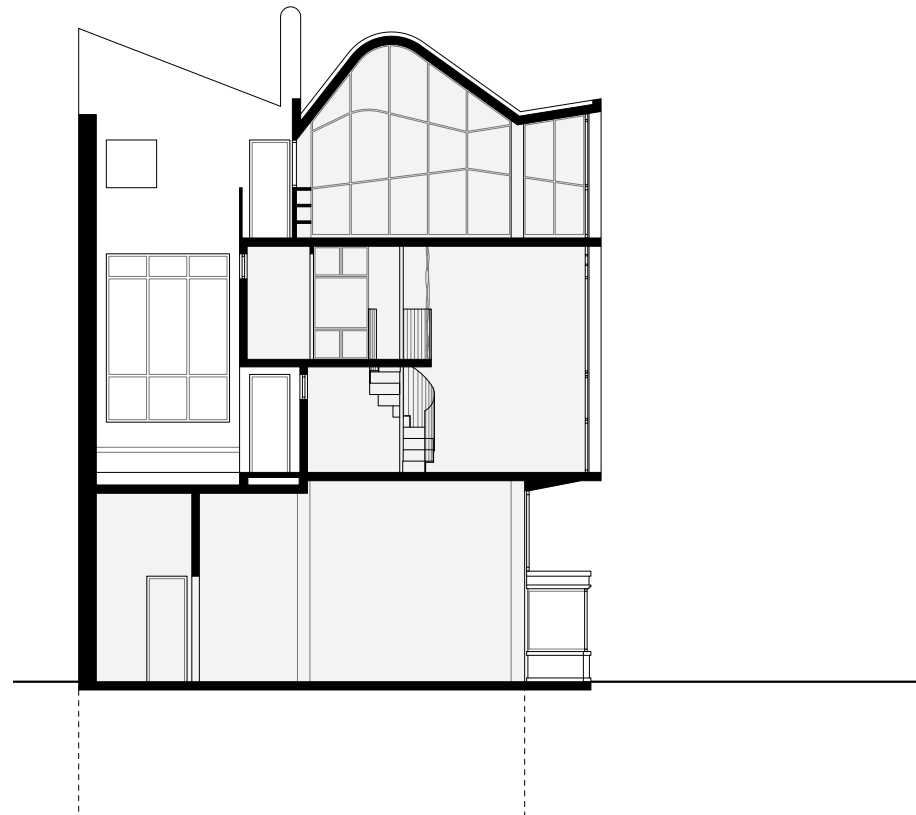
Le dodici unità che compongono l'edificio sono diverse l'una dall'altra, secondo la volontà degli *Austral* di fermare la perdita di individualità che la sistematizzazione e industrializzazione del processo costruttivo stava provocando.

ABC, *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*,
conferenza CIAM di Bergamo, 1949

*Senza dubbio, questa sottomissione volontaria all'onestà costruttiva deve evolvere e liberarsi
per non costituire una barriera al progresso della nuova architettura.*

Deve terminare l'idea che gli interni debbano essere semplicemente il riflesso della struttura.

*[...] Quanto più libera lasceremo la nostra fantasia o quella degli altri rispetto al superfluo di un
edificio evolvendo verso una libertà individuale reale, tanto maggiore sarà il rigore con il quale
potremmo concepirlo.*



0 1 2 5 m

Casa per artisti, sezione trasversale
immagini: DDA

L'opera si svela quasi interamente attraverso la sezione trasversale.

Questo elaborato permette di leggere una composizione sviluppata per strati orizzontali che definiscono chiaramente le relazioni funzionali e spaziali delle tre diverse parti dell'opera che formalmente individuano un basamento, un corpo centrale e un coronamento. Ogni livello è vincolato al precedente mantenendo però la propria consistenza formale e funzionale.

Lo strato inferiore, che si sviluppa fino al primo solaio (a 4 metri di altezza) definendo il piano terra, è percorso da una sequenza di vetrine ondulate.

Questo dispositivo si svincola sia dallo schema a scacchiera della città coloniale che dal sistema portante dell'edificio, accompagnando il passaggio dei pedoni lungo il marciapiede e marcando un ritmo dinamico in continuo mutamento, in un tentativo di destabilizzarne lo sguardo attraverso nuove e simultanee sensazioni.

In questo livello si trovano i quattro negozi con i rispettivi depositi e servizi. Nonostante la divisione tra i vari locali si adegui all'ordine definito dalla struttura portante dell'edificio, la presenza delle vetrine determina la percezione di spazi dinamici.

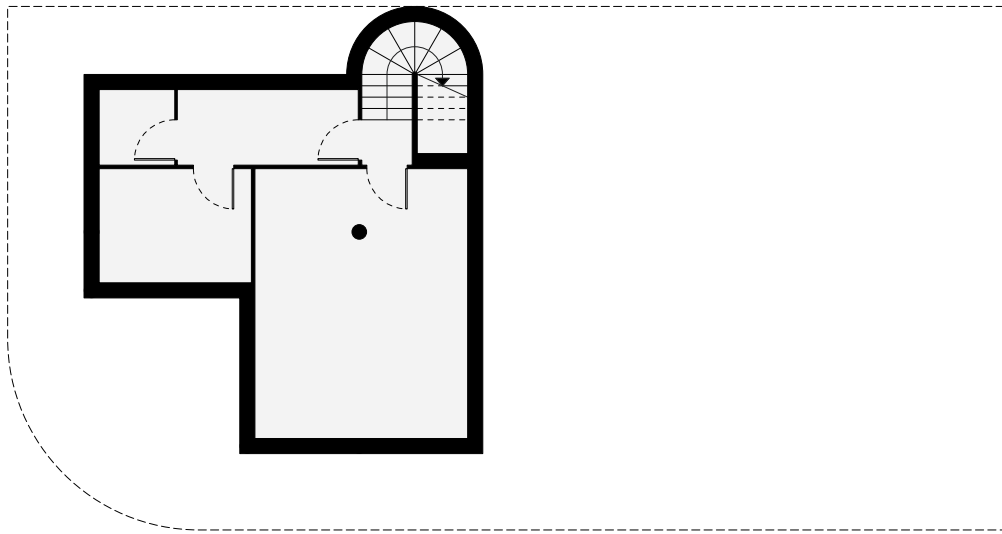
L'altezza dei negozi è variabile e passa dai 4 metri degli ambiti centrali ai 2,2 della zona di accesso delle vetrine.

Lo strato intermedio, sospeso sopra il piano della città, è incorniciato da due solai in cemento bianco che ne definiscono il limite inferiore e superiore, rispettivamente a 4 e 8,6 metri di altezza.

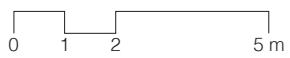
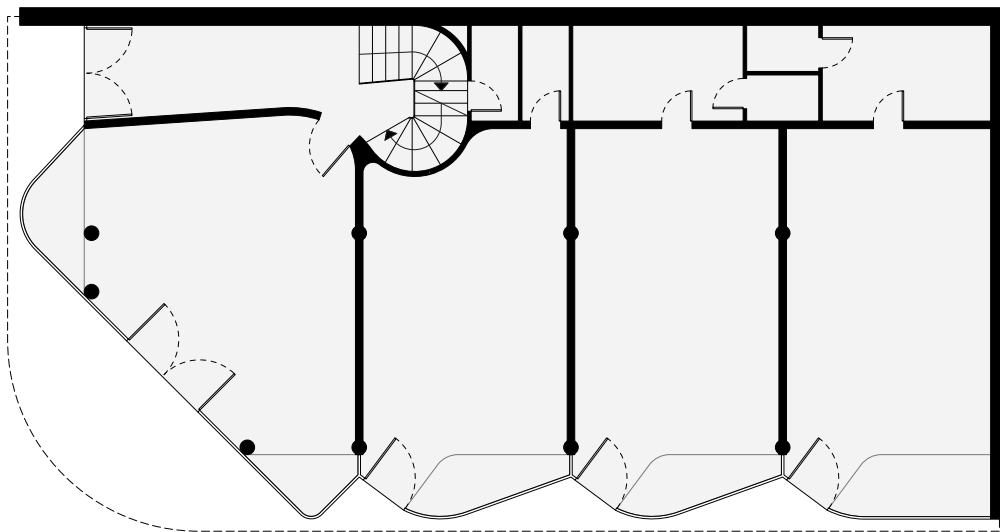
In questo spazio Bonet costruisce la sua *maison de verre*¹² caratterizzata da atelier in doppia altezza ai quali si accede a livello inferiore per mezzo di un ballatoio semicoperto vincolato a un patio trasversale a ridosso della *medianera*.¹³

Sono locali completamente liberi, flessibili e personalizzabili, senza spazi residui, nei quali l'unico arredo fisso è quello della cucina.

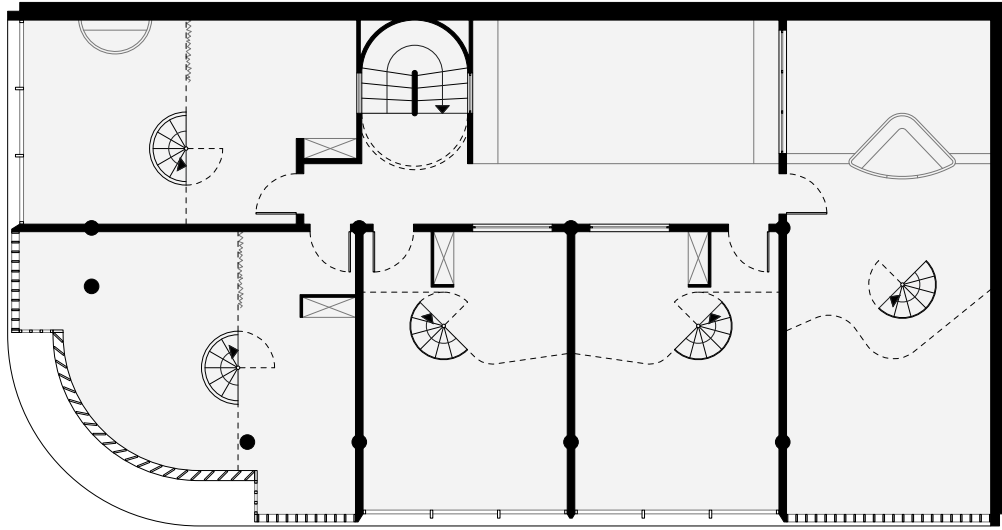
Livello -1



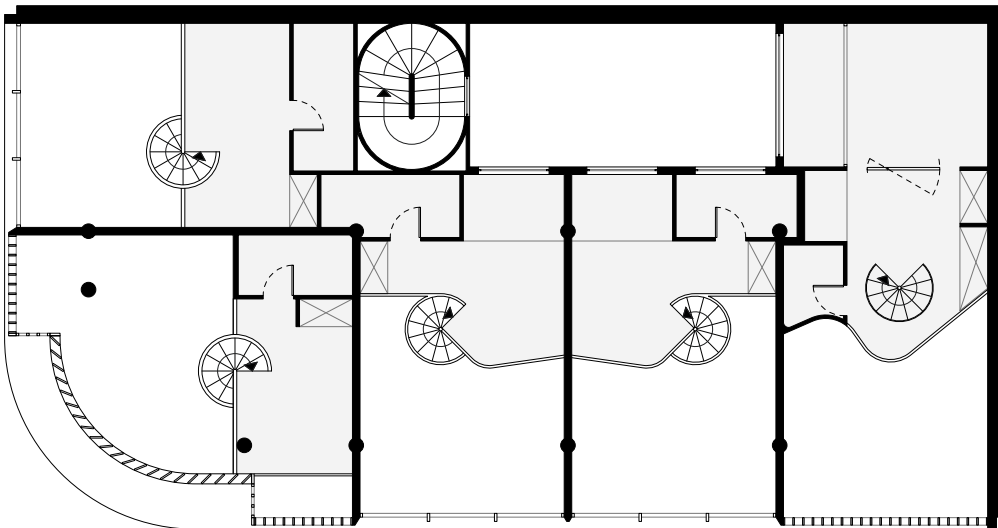
Livello 0



Casa per artisti, piante
immagini: DDA

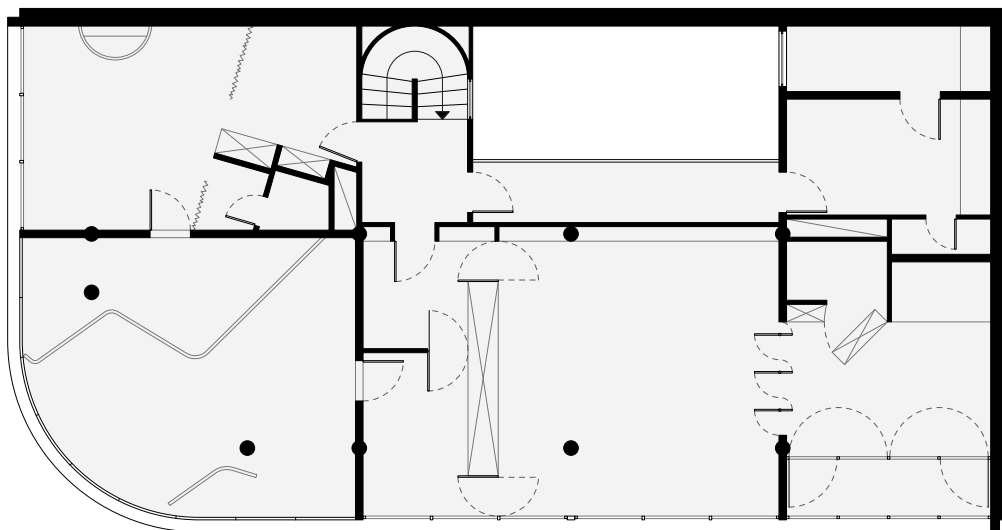


Livello 1

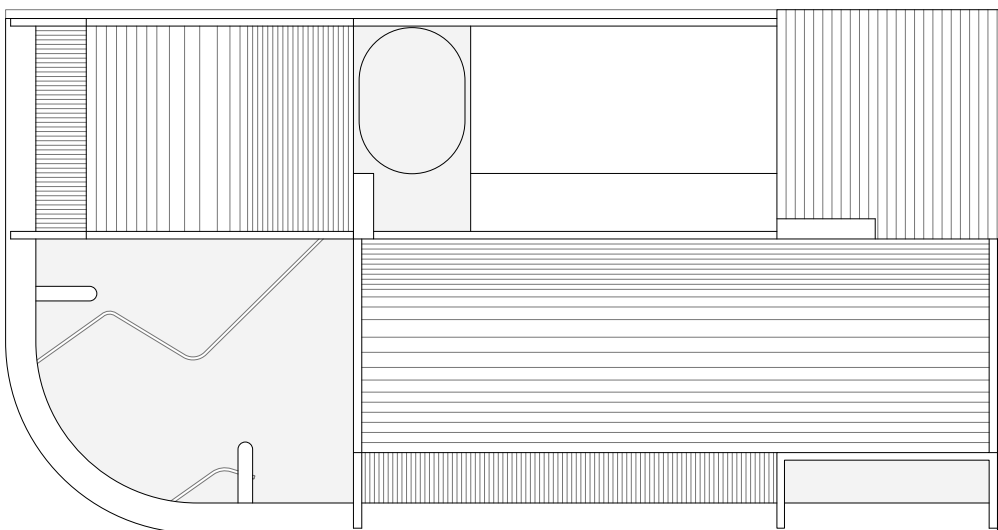


Livello 2

Livello 3



Livello copertura



0 1 2 5 m

Casa per artisti, piante
immagini: DDA

La questione della flessibilità e personalizzazione degli ambienti ha interessato l'architetto catalano già dai tempi del *GATCPAC*, infatti, in una nota scritta a margine di una pagina della rivista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, evidenzia che “l'interno delle case moderne, superato questo momento di rigido funzionalismo, può essere qualcosa di vivo, personale, intimo e allegro, contrariamente a ciò che è equivocamente lussuoso”.¹⁴

Alla quota inferiore si svolge l'attività principale dell'inquilino/artista; da questo piano, grazie ad una scala interna, si sale al livello superiore, dove si collocano i bagni e la zona notte, che definisce lo spazio in doppia altezza.

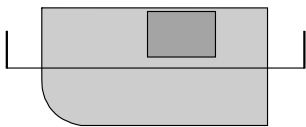
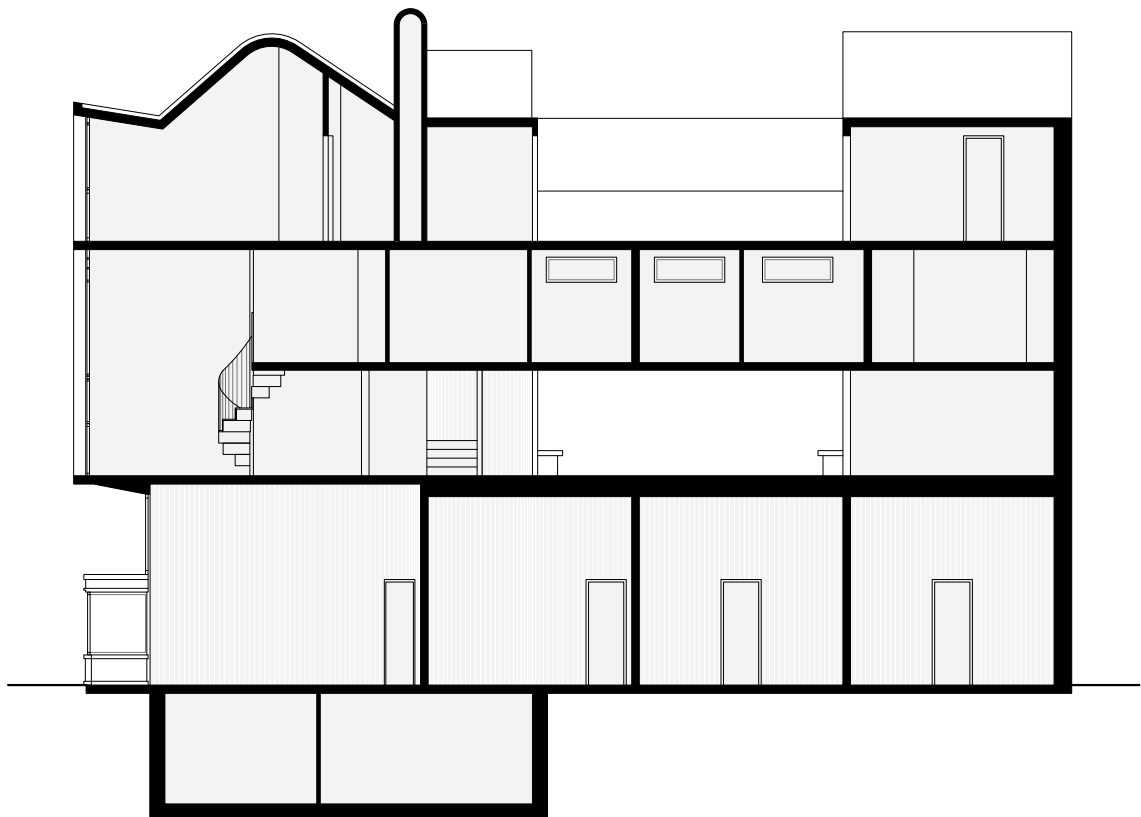
Gli atelier in duplex sono separati tra loro da pareti perpendicolari alla facciata che assecondano l'impianto strutturale.

L'ultimo strato è delineato da una sezione simile a quella già disegnata da Bonet nella *Maison Week-end Jaoul*.

I due atelier presentano uno spazio voltato che provoca una sensazione di equilibrio instabile, di tensione, definendo ambienti nei quali ogni punto ha un'altezza diversa. L'atelier più grande, organizzato secondo uno schema planimetrico a base rettangolare, è completamente trasformabile: il sistema delle aperture e le altezze contenute dei mobili permettono di percepire lo spazio nella sua totalità.

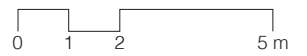
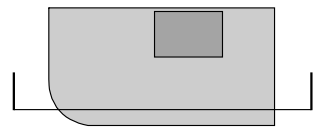
Le coperture voltate s'interrompono nell'angolo, consentendo la realizzazione di un tetto giardino accessibile da entrambi i locali.

Anche in questo spazio ritornano elementi dalle geometrie non euclidee che ricordano le *wet sheets* di Roberto Matta Echaurren: si tratta di due pareti ondulate in fibrocemento che garantiscono la separazione e quindi l'intimità delle due distinte porzioni di terrazza.

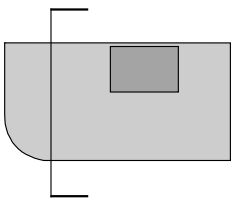
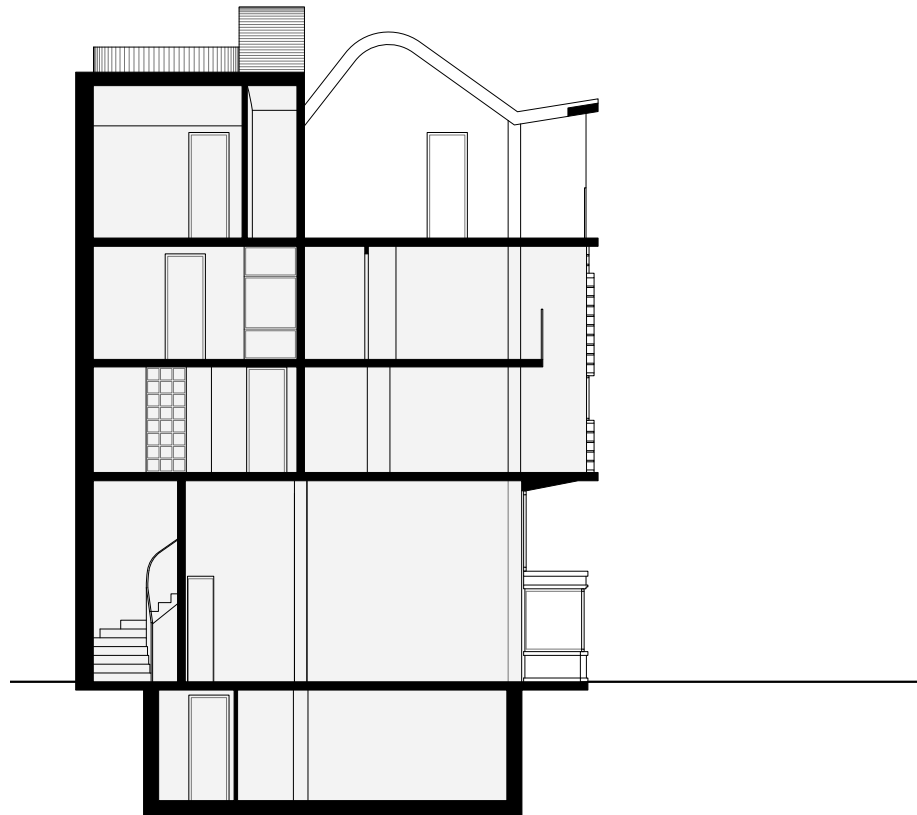


0 1 2 5 m

Casa per artisti, sezione longitudinale
immagini: DDA



Casa per artisti, sezione longitudinale
immagini: DDA



0 1 2 5 m

Casa per artisti, sezione trasversale
immagini: DDA

Il sistema portante, simile a quello già adottato da altri edifici moderni dell'epoca, è definito da uno scheletro in cemento armato con pilastri arretrati dal piano della facciata, che permettono lo sviluppo di figure libere in pianta e non interrompono i solai che, prolungandosi oltre il limite delle vetrate, costituiscono il principale elemento della composizione marcando i tre distinti episodi funzionali che caratterizzano i diversi livelli dell'edificio.

All'interno i piani soppalcati degli atelier in duplex si affacciano liberamente sulla doppia altezza agganciandosi al solaio superiore per mezzo di cavi da 20 millimetri di diametro, mentre la scala interna è separata dal resto della struttura.

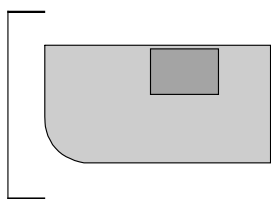
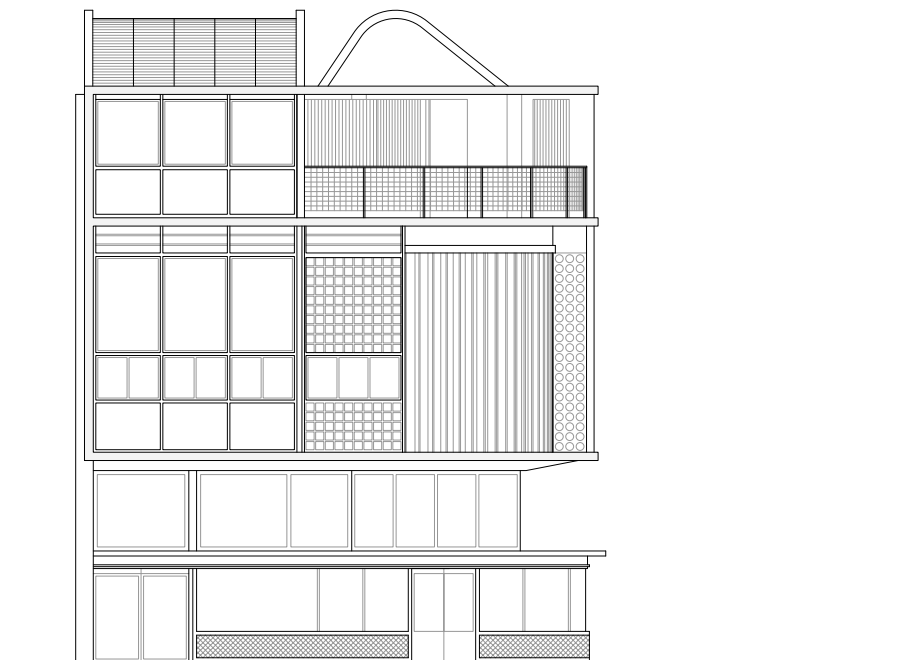
I due fronti verso la città sono concepiti come un'unica facciata, costituita da elementi vetrati montati a secco e contenuta da una cornice in cemento bianco, che ruota nell'angolo senza perdere la sua continuità.

Si tratta quindi di un "*dispositif du pan de verre*"¹⁵ che oppone la sua trasparenza e leggerezza alla massività e opacità delle altre facciate della città e, in particolare, delle *medianeras*, agendo come una membrana permeabile alle differenti condizioni climatiche e di uso.

I montanti trasversali metallici modulano l'edificio definendo un ritmo non omogeneo nel quale i tre tipi di vetro utilizzati, termolux (doppio vetro), mattoni di vetro e vetro di spessore triplo al normale, compongono la facciata definendo diversi gradi di permeabilità, privacy e trasparenza.

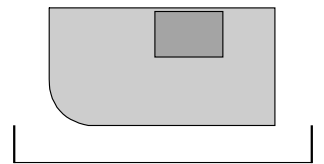
Nella visione notturna l'edificio si mostra come un grande dispositivo luminoso grazie al quale si percepisce il movimento pulsante dei suoi abitanti.

In angolo la facciata ruota e cambia natura diventando una membrana composta da lame orientabili a tutta altezza in acciaio e sughero. Attraverso questa soluzione Antoni Bonet mette in discussione il concetto univoco di interno-esterno, trasformando lo spazio dell'atelier, una volta azionato il meccanismo di apertura, in una sorta di terrazza coperta.



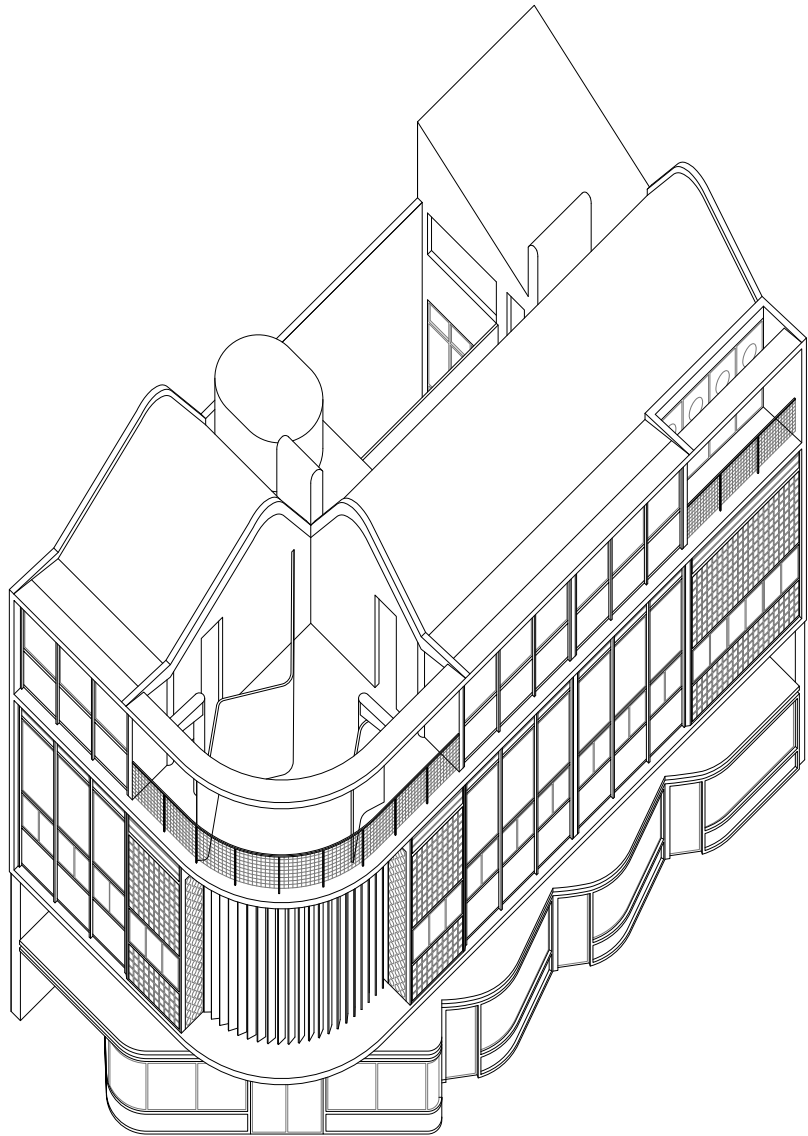
0 1 2 5 m

Casa per artisti, fronte calle Paraguay
immagini: DDA



0 1 2 5 m

Casa per artisti, fronte calle Suipacha
immagini: DDA



0 1 2 5 m

Casa per artisti, vista nell'angolo
Paraguay-Suipacha immagine: DDA

In contrasto con questo sistema ordinato e razionale esibito in facciata, il piano terra si converte in una profonda ombra, disegnata dallo sbalzo del primo solaio, che s'intreccia con la fluida onda delle vetrine dei negozi. Queste ultime, costituite da una struttura di vetro e metallo che si appoggia al piano del marciapiede, nascondono al proprio interno i pilastri evocando la presenza della pianta libera. La profonda ombra permette al resto dell'edificio di stanziare sospeso sopra il suolo della città.

Il carattere fondamentale di quest'opera sta nella contrapposizione tra la libertà dei volumi al piano terra e la semplice geometria del resto dell'edificio.¹⁶

Grazie alla doppia altezza e alla copertura voltata è stato possibile prescindere dalle altezze imposte dai regolamenti municipali che regolavano rigidamente i fronti di tutti gli edifici della città.¹⁷

Le proporzioni della facciata vennero quindi studiate liberamente in relazione agli edifici limitrofi. A differenza di questi, che legano la loro espressività a una concezione statica, la casa per artisti introduce un sistema percettivo dinamico che influenza tanto gli ambienti interni quanto le sue relazioni con la città, assumendo contemporaneamente carattere oggettuale ed urbano e trovando nell'incrocio tra le calli Suipacha e Paraguay il luogo di maggiore carica espressiva dell'edificio.

L'angolo, luogo significativo della struttura urbana di Buenos Aires, viene riformulato da Bonet: al piano terra diventa l'ambito di maggior profondità dello spazio del marciapiede, come ad accogliere e rallentare i passanti; nel livello intermedio il sistema di persiane orientabili produce costanti mutamenti nella relazione interno-esterno; infine, all'ultimo piano, il tetto giardino si relaziona direttamente con la città, non è solamente uno spazio di contemplazione ma diventa parte integrante di essa.

NOTE

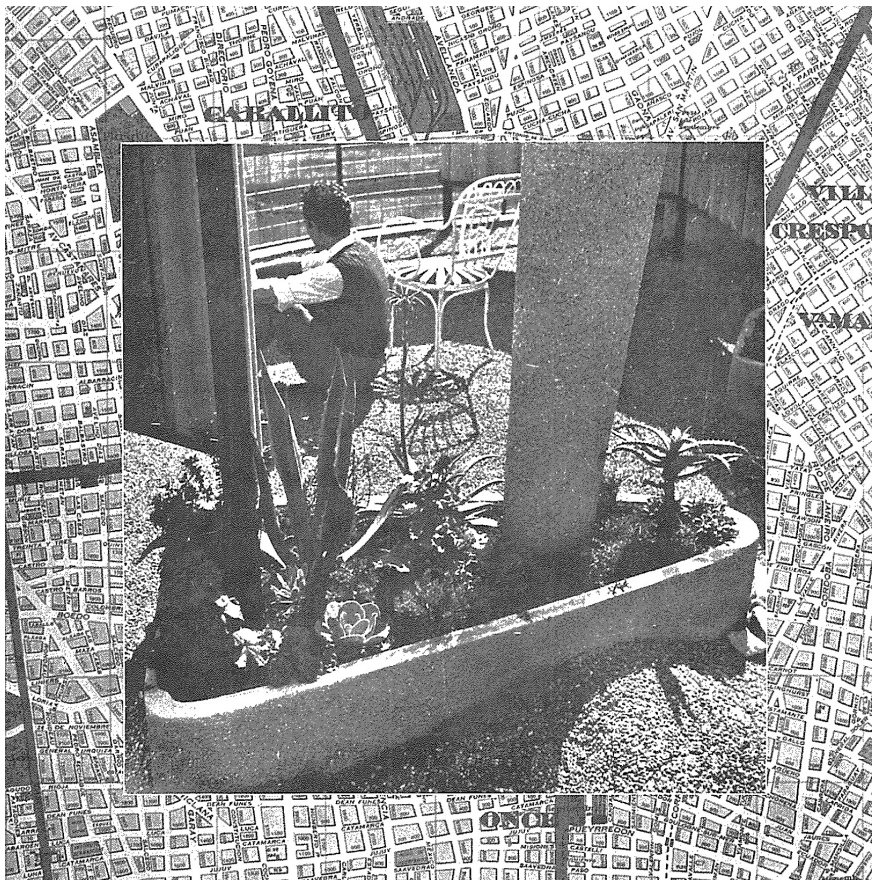
- 1 *“Come architetto voglio iniziare a costruire e tu sai già che qui non c’è nulla da fare. Per queste ragioni e alcune altre ho deciso di andare a Buenos Aires”*.
A. Bonet, lettera a Torres Clavé, Paris 11/02/1938, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 2 La piccola società venne formata dai tre membri del gruppo *Austral* nell’aprile del 1938, poco dopo l’arrivo di Bonet a Buenos Aires. Il gruppo permane attivo fino al 1940 e, in questo periodo realizza una serie di progetti ed opere che ricalcano lo spirito *Austral* come la Casa per artisti Paraguay-Suipacha, l’edificio della calle Cramer a Belgrano, il tetto-giardino Terrazas Del Sel, la casa della famiglia Vera-Barros e due proposte per il concorso del Palacio Legislativo de Catamarca. Cfr. F. Álvarez, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991, pp. 337-339.
- 3 La Real Academia Española descrive il *damero* come la *“pianta di una zona urbanizzata definita da quadrati o rettangoli”*. Il *damero*, o cuadrícula, sudamericano è un tracciato, regolare, ortogonale e bidimensionale, utilizzato per organizzare il suolo urbano delle città dell’America Latina a partire dal XV secolo. L’impianto, che si conserva tuttora, è definito da due elementi base: le strade e le *manzanas* o isolati. Cfr. F. Aliata, J.F. Liernur, *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. 2, AGEA, Buenos Aires, 2004, pp. 184-186.
- 4 Bonet descrive la casa di calle Cramer a Belgrano come un’opera *“fatta con il nostro spirito”*. Cfr. A. Bonet, lettera a Ferrari Hardoy e Kurchan, Buenos Aires 11/06/1938, Archivo Ferrari Hardoy.
- 5 *“Però scrivere, soprattutto per un architetto, non è realizzare. Bisogna realizzarsi costruendo, rubando allo spazio, all’aria e alla luce, imprigionandoli nel corpo di un’opera. Con la casa per negozi e atelier (incrocio Paraguay-Suipacha), esperimento totalmente riuscito, Bonet si presenta a Buenos Aires”*.
R. Alberti, *Antoni Bonet Arquitecto* in “Arquitectura” n° 303, 1995, p. 92.
- 6 W. Hilton Scott, *Casa de estudios para artistas en Buenos Aires* in “Austral” n° 3, Buenos Aires, 1939, p. 2.

- 7 La Real Academia Española descrive la *manzana* come uno “spazio urbano, edificato o destinato ad edificazione, generalmente quadrangolare, delimitato lungo tutti i lati da strade”. Le dimensioni delle *manzanas* variano tra le 100 e le 160 *varas castellan*as (1 *vara* equivale a 83,50 cm). Generalmente le *manzanas* sudamericane presentano lati di circa 100 metri (120 *varas*) e sono separate da strade di 10-12 *varas* di larghezza.
Cfr. F. Aliata, J.F. Liernur, *op. cit.*, pp. 184-186.
- 8 L’Avenida 9 de Julio è il viale più largo della città, circa 140 metri, realizzato attraverso la demolizione di un’intera linea di *manzanas* in direzione Nord-Sud collegando l’Avenida del Libertador (Nord) con la Plaza Constitución (Sud) dai quali prosegue diventando autostrada. I lavori di realizzazione dell’infrastruttura iniziarono nel 1936 e si completarono, in tappe successive, nel 1979 definendo la sua attuale configurazione.
Cfr. F. Álvarez, *op. cit.*, pp. 41-56.
- 9 La Real Academia Española definisce *porteño/na* il “nativo di alcuna delle città spagnole o americane nelle quali è presente un porto”. Nello specifico il termine è comunemente utilizzato per indicare “l’abitante o il nativo di Buenos Aires”.
- 10 A partire dal 1910 Buenos Aires è interessata da un processo di crescita urbana che ne produce un aumento della superficie del 92%, crescita che, dal 1935, si intensifica sensibilmente. Il tessuto della città presentava quindi un’enorme saturazione dovuta alla sempre maggiore occupazione di suolo ed alla frammentazione dei lotti con un conseguente aumento del valore di mercato delle aree centrali. La città richiedeva quindi nuovi e rinnovati modelli residenziali; in questo contesto nascono i primi edifici per appartamenti in affitto e le prime case collettive.
Cfr. F. Álvarez, *op. cit.*, pp. 187-209.
- 11 “Per quanto riguarda i piani alti, avendo gli architetti libertà di scelta, si pensò di realizzare (dato che a Buenos Aires mancavano) una serie di atelier per artisti con l’intenzione di creare un piccolo centro delle relazioni”.
A. Bonet, *Casa de estudios para artistas en Buenos Aires* in “Austral” n° 3, Buenos Aires, 1939, p. 5.

“Nella casa che costruiremo nella calle Paraguay ci saranno degli atelier come quelli di Parigi. Riserveremo per voi uno di questi. Un altro sarà per noi. Uno ancora per Ungar”.

A. Bonet, lettera a Ferrari Hardoy e Kurchan, Buenos Aires 11/06/1938, Archivo Ferrari Hardoy.

- 12 *“Abbiamo iniziato la demolizione della casa, nel cui terreno costruiremo la prima casa di vetro a Buenos Aires”.*
A. Bonet, lettera a Ferrari Hardoy non datata, Archivo Ferrari Hardoy.
- 13 La Real Academia Española definisce la *medianera* come *“una parete o un elemento divisorio comune a due edifici o proprietà contigue”.*
- 14 F. Álvarez, *Antonio Bonet. Sobre las relaciones entre arquitectura y mueble* in F. Álvarez, J. Roig, *“Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño”*, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999, p. 13.
- 15 J. Roig, *Paraguay y Suipacha. Un experimento renovadamente moderno* in F. Álvarez, J. Roig, *op. cit.*, p. 26.
- 16 A. Bonet, *Antonio Bonet* in *“Quaderns d’arquitectura i urbanisme”* n° 174, Barcelona, 1987, p.63.
- 17 *Cfr.* A. Petrina, *Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno* in *“Summa”* n° 188, Buenos Aires, 1983, pp. 19-22.



Contro copertina rivista *Austral* n°3, fonte: aABC

L'idea di città

Le precoci esperienze lavorative di Bonet, sviluppate a cavallo tra la fine degli studi universitari e l'inizio della vita professionale prima con Sert ed il gruppo *GATCPAC* e successivamente presso lo studio di Le Corbusier a Parigi, permisero all'allora giovane architetto di coltivare una formazione moderna razionalista in contrasto con gli insegnamenti accademici fondati sui modelli classici e regionalisti dell'epoca.

Sono questi gli anni dei grandi progetti urbani del maestro svizzero che concentra sul tema della costruzione della città gli sforzi del proprio studio di Rue de Sèvres e nei quali la città diventa il veicolo di trasmissione della nuova architettura.¹

Non è quindi un caso che, proprio durante queste collaborazioni, l'architetto catalano assista alla redazione dei piani urbanistici delle due città nelle quali eserciterà principalmente la propria attività professionale e sulle quali sperimenterà a fondo le proprie teorie sulla costruzione della città: il *Plan Maciá* per Barcellona redatto nel 1932 da Le Corbusier e il *GATCPAC* ed il *Plan Director de Buenos Aires* sviluppato nello studio del maestro svizzero assieme a Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan.

Sia la capitale catalana che quella argentina presentavano simili problematiche di gestione e pianificazione del proprio territorio ma anche una comune e vivace volontà di rinnovamento. Tra esse nel corso degli anni si sono instaurati invisibili rapporti di mutua influenza manifestatisi attraverso il pensiero teorico ed i progetti, in gran parte non realizzati, tanto di Le Corbusier che dello stesso Bonet.

BUENOS AIRES



0 1000 3000 6000 m

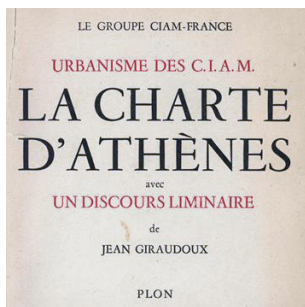
Buenos Aires, planimetria
immagini: DDA

BARCELONA



0 500 1500 3000 m

Barcelona, planimetria
immagini: DDA



Le Corbusier, *La charte d'Athènes avec un discours liminaire de Jean Girardoux suivi de entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Editions de minuit, Paris, 1957

Dagli anni Trenta Le Corbusier affronta il tema della città moderna, analizzandone le problematiche e le necessità, proponendo diversi studi teorici e modelli applicabili ai casi reali presentati in numerose pubblicazioni specifiche, tra i quali:

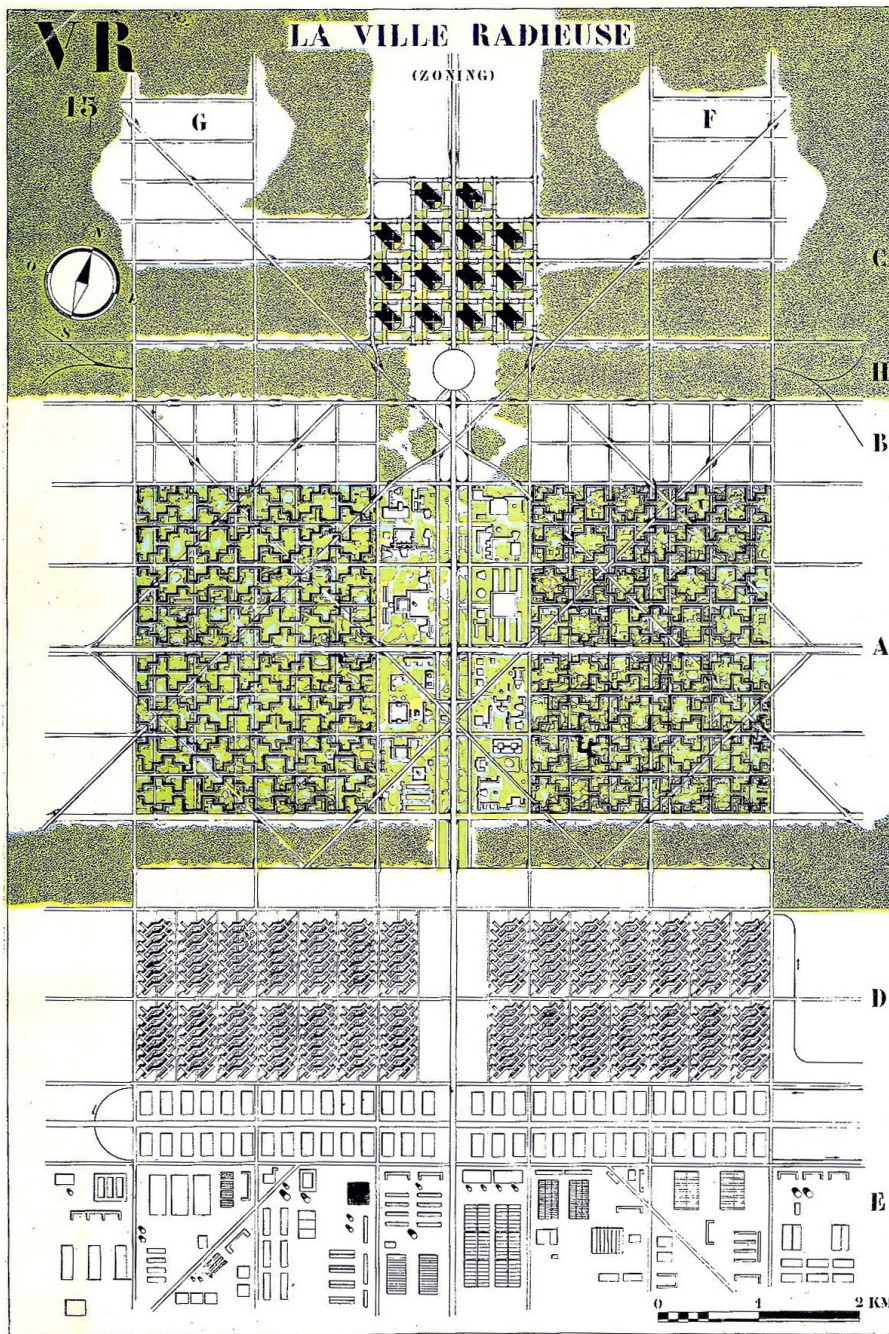
Urbanisme (Paris, 1924);
Précisions... (Paris, 1930);
La Ville Radieuse (Boulogne, 1933).

Entrambi i piani vengono presentati come applicazioni possibili della *Ville Radieuse*, principale modello urbanistico lecorbusieriano sviluppato sulla base delle esperienze legate al primo viaggio del maestro in America Latina nel 1929 (raccolte successivamente in *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanisme*). La *Ville Radieuse* affronta le questioni discusse all'interno dei CIAM, in maniera particolare quello del 1933 che produrrà la *Carta d'Atene* al quale Antoni Bonet, ancora studente, assiste personalmente.² Le tavole grafiche presentate nella pubblicazione del 1935 riassumono e tematizzano le questioni fondanti la nuova città moderna quali la zonizzazione, la circolazione, gli ambiti residenziali, lo studio del soleggiamento, ecc.

A differenza del precedente modello, *Ville Contemporaine pour Trois Millions d'Habitants* del 1922 del quale il *Plan Voisin* per il centro di Parigi è la diretta applicazione, viene abbandonato lo schematico dualismo centro-periferia in favore di un impianto lineare strutturato a partire dal centro economico di testata e una colonna vertebrale che collega le diverse zone della città.

Ai lati di quest'asse si sviluppano le aree residenziali costituite da edifici a *redent* disposti su una superficie verde senza soluzione di continuità, dotata di tutti i servizi necessari e scandita dal sistema viario di 400 metri di lato.

Come nel caso della città per tre milioni di abitanti, anche in questo studio vengono quindi definiti i principi fondamentali che costituiranno lo scheletro di un sistema applicabile a ogni caso specifico.



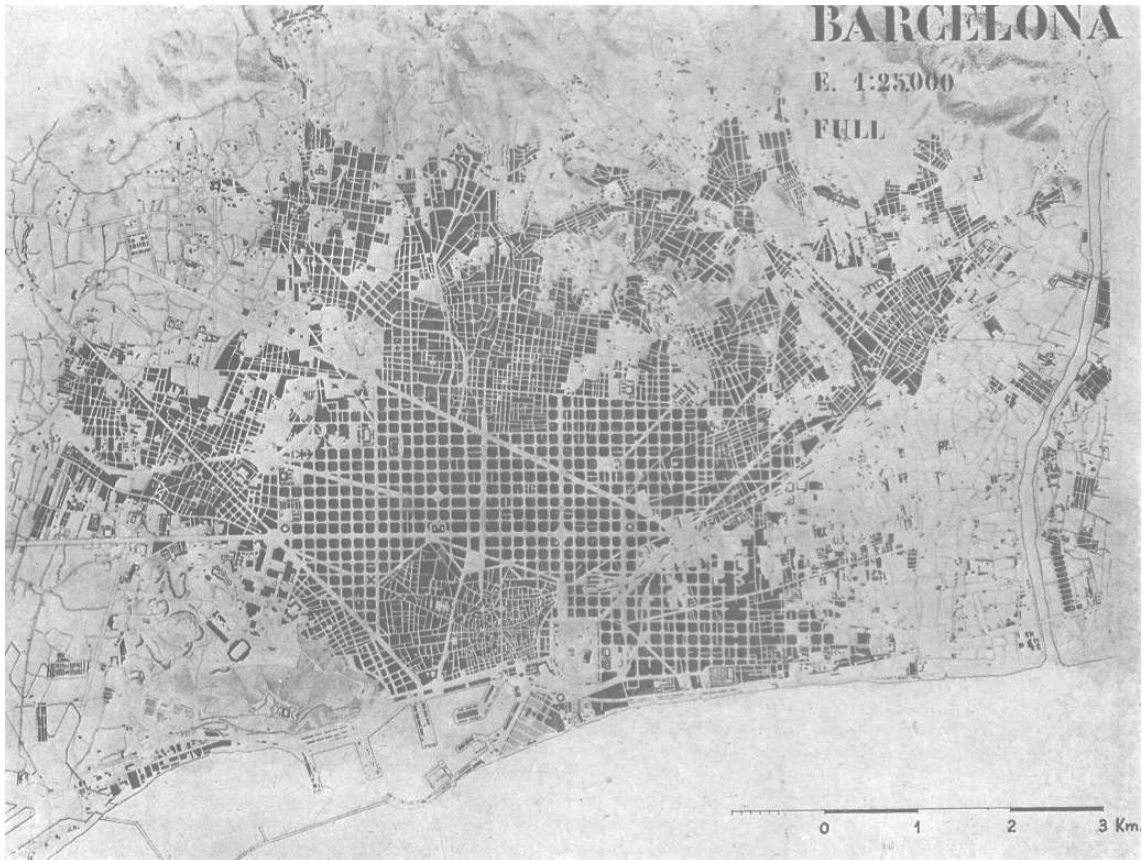
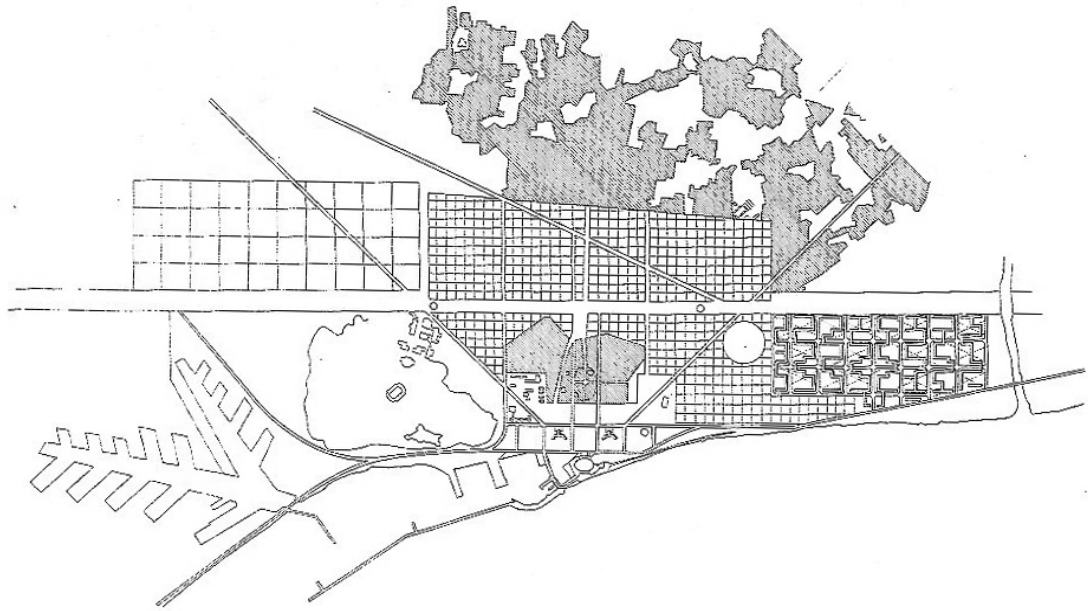
La tavola n°15 della *Ville Radieuse* mostra lo schema ortogonale organizzato secondo un modulo di 400 metri di lato che, a partire dalla zona residenziale a *redent*, si espande diradandosi verso le altre aree.

Il piano è diviso in zone funzionali specifiche collegate tra loro da viali a circolazione veloce.

La zonizzazione proposta divide il piano nelle seguenti aree:

- A zona residenziale;
- B ambasciate ed hotel;
- C polo direzionale *cit  d'affaires*;
- D fabbriche;
- E industrie pesanti;
- F quartiere satellite;
- G quartiere satellite;
- H stazione ferroviaria ed aeroporto.

immagini: Le Corbusier,
La Ville Radieuse:  l ments d'une doctrine pour l'équipement de la civilisation machiniste,
 Éditions de L'architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1933



Il piano per Barcellona, *Plan Maciá*, introducendo per la prima volta il concetto di *zoning*, divide la città secondo differenti ambiti funzionali come la zona degli affari, il centro civico, i quartieri residenziali esistenti, quelli futuri, il porto commerciale, quello turistico e l'area industriale.

Il sistema di circolazione in gran parte ricalca quello previsto nel *Plan Cerdá*, allargando i principali viali in direzione mare-montagna e quelli diagonali (Diagonal, Paral·lel, Meridiana) e rafforzando l'importanza di quella che oggi è la Gran Via de les Cortes Catalanes, ovvero la spina dorsale di Barcellona, che collega longitudinalmente i fiumi Llobregat e Besós.

Come avviene per il *Plan Voisin*, prevede la riconfigurazione di ampie parti del centro antico anche attraverso la demolizione del Barrio Chino,³ condizionato da enormi problemi di natura igienica e sociale, e la realizzazione di nuove residenze e di giardini pubblici.

Viene inoltre proposto un nuovo modulo urbanistico che adotta come modello la *manzana* esistente, adeguandola però ai ritmi e alle esigenze di trasporto moderne, e che identifica un nuovo tracciato ordinatore di 400 metri di lato da applicarsi prima a due settori della città e poi, gradualmente, a tutto il suo territorio.

Si tratta delle aree occupate dai nuovi quartieri residenziali, il Barrio del Puerto Franco e il Barrio del Besós, definiti rispettivamente da edifici bassi, due piani fuori terra, per gli operai e immigrati, e da grandi complessi residenziali previsti di servizi comunitari per la giovane società borghese.

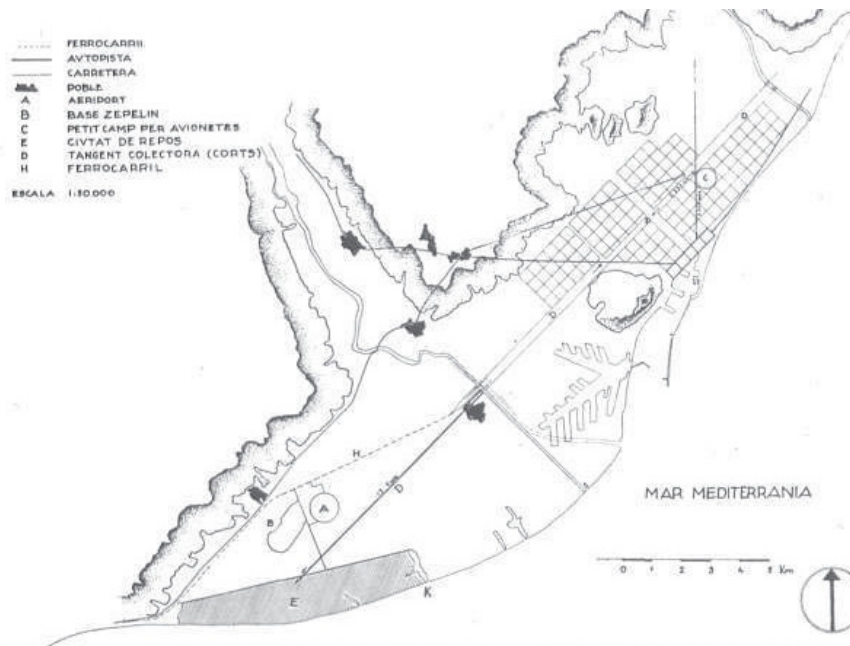
Nella pagina precedente si osserva la proposta del *Plan Maciá* (in alto) messa a confronto con la planimetria della città del 1930 (in basso). Risulta evidente come lo schema del *Plan Cerdá*, che struttura gran parte del suolo di Barcellona abbracciando e collegando i vari centri e paesi (ora quartieri) come il Born, Gracia, Sants, Poblenou, ecc., venga ripreso ed adeguato alle necessità della città moderna. Le Corbusier ed il GATCPAC propongono quindi una nuova unità urbanistica, la *supermanzana*, multiplo della *manzana* originaria (1 *supermanzana* = 9 *manzanas*) che identifica un nuovo tracciato viario di circa 400 metri di lato. Si nota inoltre come i principali viali previsti da Cerdá rimangono inalterati o addirittura, come nel caso della Gran Via de les Cortes Catalanes, vengano potenziati rafforzandone il ruolo di principali assi della città.

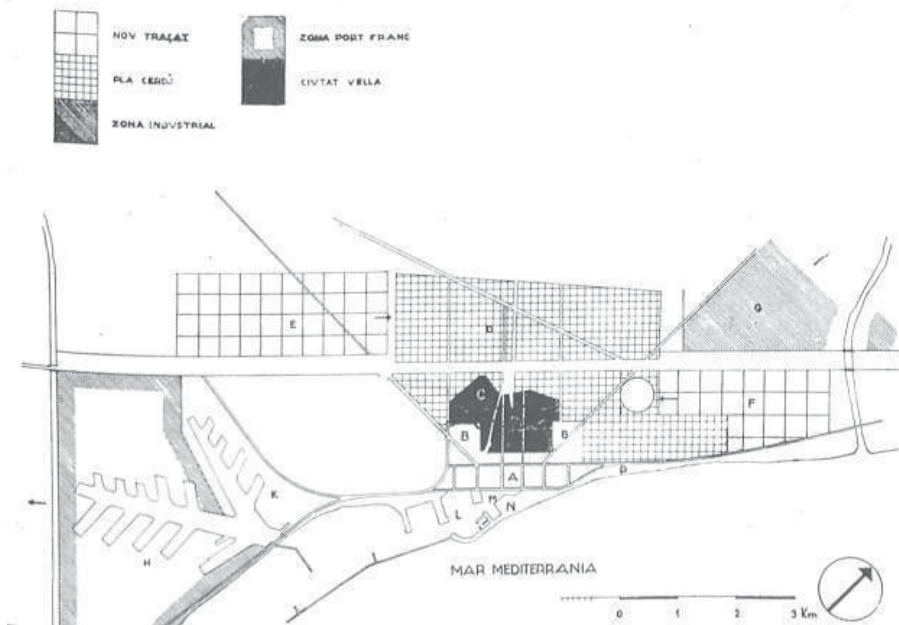
fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcelona, terzo trimestre 1933

Il piano non si limita a considerare la città di Barcellona, compresa tra i fiumi Besòs e Llobregat, ma include anche l'intera area limitrofa al capoluogo catalano.

La planimetria a lato descrive il sistema viario di accesso alla città (rappresentata in una sua visione futura nella quale l'intero tessuto urbano, compresa l'area del centro storico, è occupato dalle nuove *supermanzanas*) a partire da diversi luoghi di interesse nella regione come i paesi indicati in nero o il terminal aeroportuale (A-B).

Il piano prevede inoltre un collegamento diretto, reso possibile grazie all'estensione della Gran Via de les Cortes Catalanes (D), con la *Ciutat de Repòs*, un'area del Llobregat nella quale il GATCPAC stava realizzando una piccola città satellite dedicata al tempo libero e alle vacanze degli abitanti.





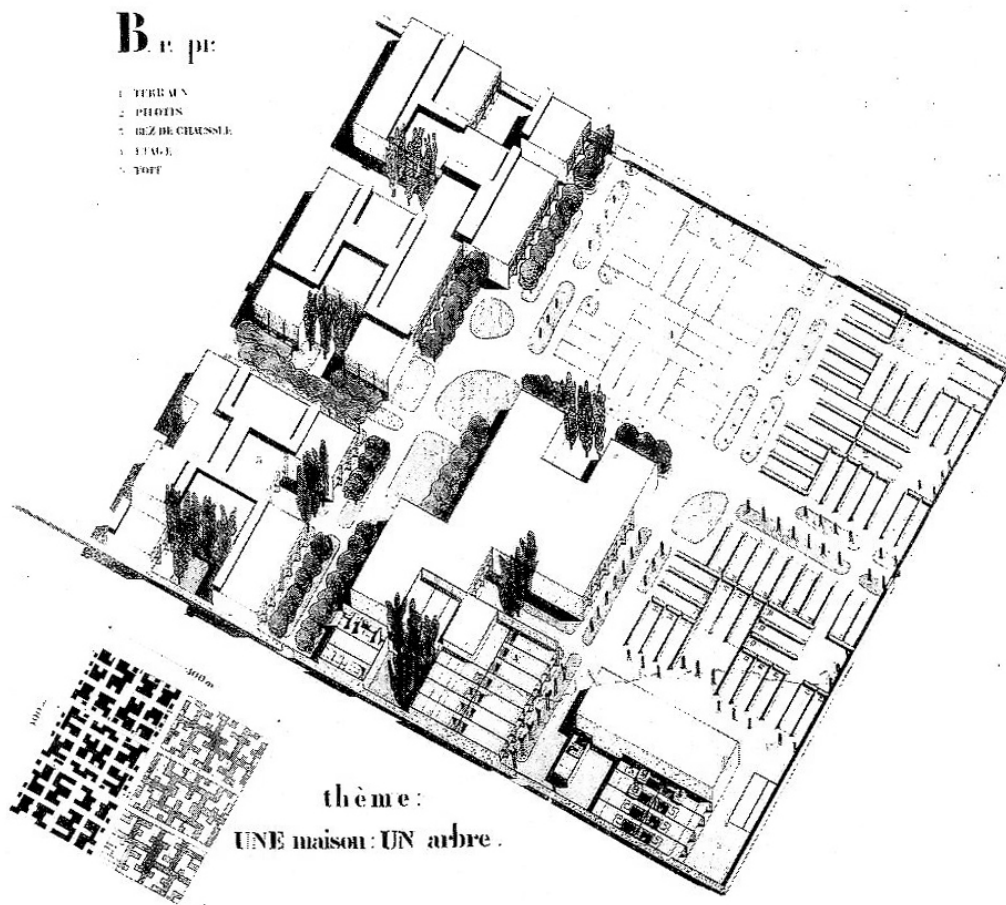
Come avviene nella *Ville Radieuse*, modello di riferimento del piano, la città viene divisa in diverse zone funzionali. Nella planimetria a lato: A zona direzionale; B centro civico; C centro storico; D *ensanche* del plan Cerdà; E quartiere residenziale P. Franco; F quartiere residenziale Besós; G zona industriale San Andrés; H porto industriale; K porto commerciale; L porto turistico; Il piano prevede il progressivo futuro adeguamento dell'*Ensanche* al nuovo modello e schema urbanistico (si vedano le frecce di espansione nelle zone E-F).

fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcelona, terzo trimestre 1933



B. r. p.:

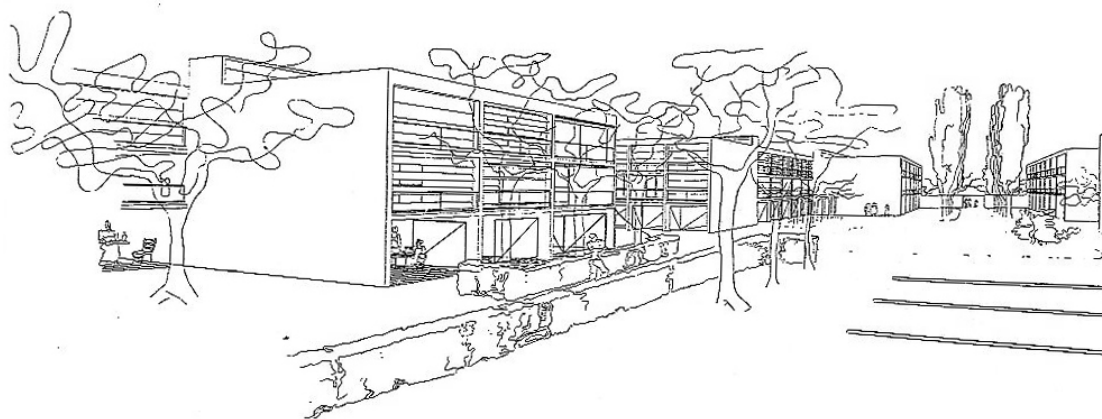
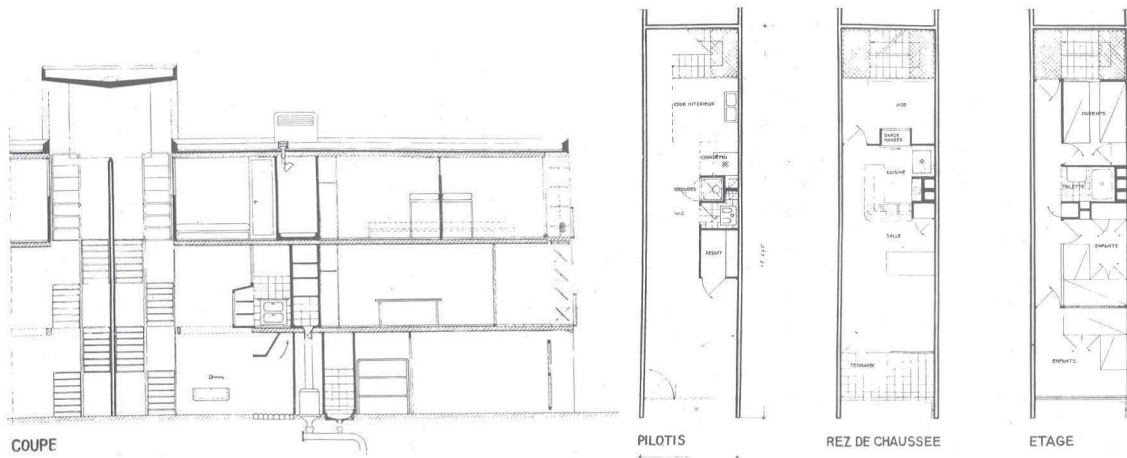
- 1 TERRAIN
- 2 PLOTS
- 3 REZ DE CHAUSSEE
- 4 ETAGE
- 5 TOIT



thème:
UNE maison: UN arbre.

Sert e gli altri membri del *GATCPAC* intuendo la difficoltà di applicare alla città di Barcellona (specialmente nei quartieri periferici abitati da una popolazione proveniente dai piccoli centri del resto della penisola) il modello lecorbusieriano dei blocchi residenziali a "greca" di grandi dimensioni, studiano assieme al maestro svizzero una nuova tipologia abitativa più idonea a questo tipo di utenza.

Si tratta di un modello di abitazioni minime ed economiche che possono raggrupparsi tra loro in modo che la densità non sia troppo bassa, evitando quindi gli svantaggi delle città-giardino. Questa tipologia forma un sistema adattabile al nuovo tracciato urbano di 400 metri di lato. La *supermanzana* da un lato viene divisa in due parti attraverso una strada d'accesso centrale, nel lato opposto viene attraversato da due piccole strade



dividendosi così in sei settori.
 Gli edifici non toccano direttamente le strade ma si dispongono in maniera tale da formare piccole piazzette e corti che garantiscono ad ogni abitazione di disporre di uno spazio esterno alberato.

La nuova tipologia si compone di tre livelli:
 un piano terra quasi interamente libero ed aperto, a contatto

con gli spazi esterni, fatta eccezione per la scala d'accesso ai livelli superiori collocata sul fondo; al primo piano la zona pranzo e una terrazza; infine, all'ultimo piano, le camere ed i servizi.

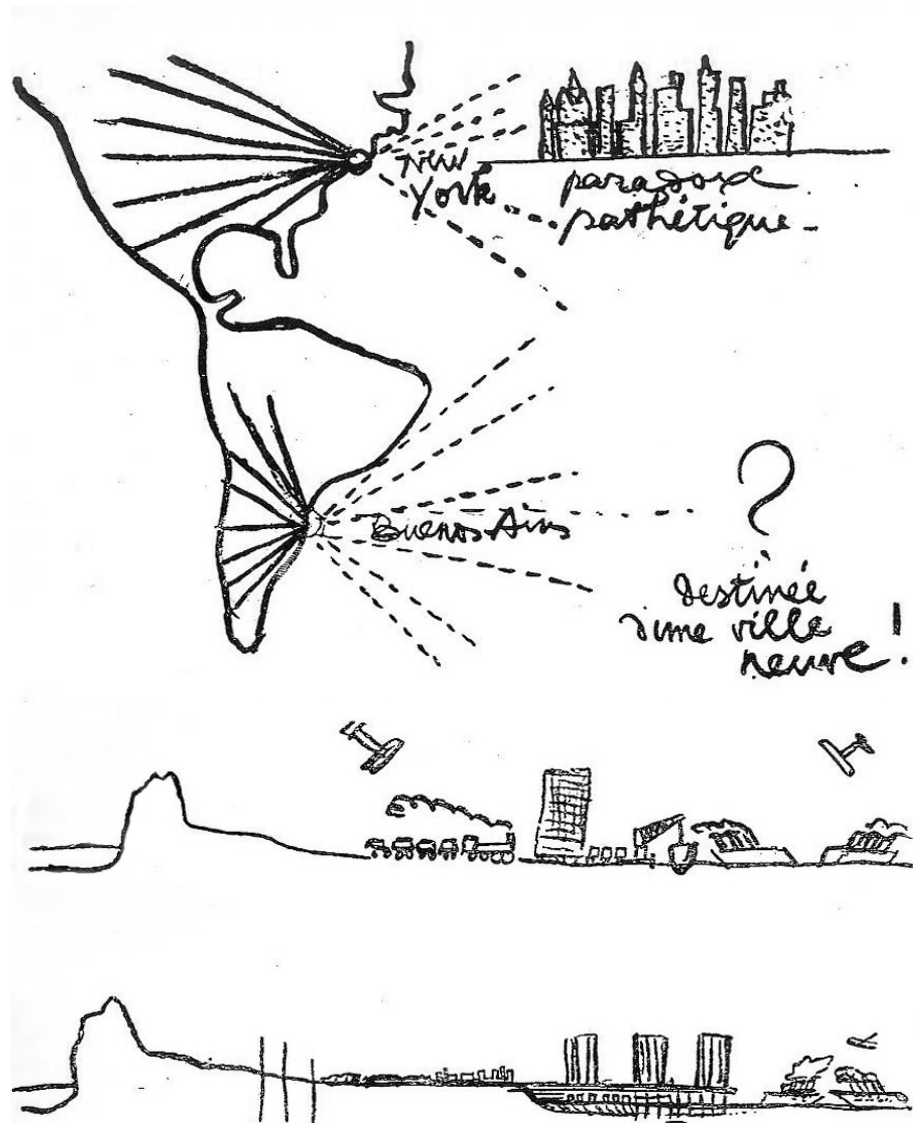
fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcelona, terzo trimestre 1933

ABC, *La modernización de la arquitectura rioplatense*,
conferenza Santiago de Compostela, 1975

Buenos Aires era una città che riuniva le funzioni della capitale della Repubblica:

- porto principale che dava la condizione di entrata al paese;
- centro ferroviario totale e speciale in quanto il tracciato realizzato dalle imprese colonizzatrici inglesi, che convergeva nella città, serviva più gli interessi britannici che quelli del resto del paese.

Buenos Aires era anche una grande città industriale, un centro finanziario a scala continentale, un immenso conglomerato urbano con un'estensione inimmaginabile ad una scala europea. ▶



Buenos Aires, schizzi di viaggio di
Le Corbusier relativi al suo primo
soggiorno in America Latina, 1929.

fonte: Le Corbusier, *Précisions sur
un état présent de l'architecture et
de l'urbanisme*, Crès, Parigi, 1930

Il *Plan Director de Buenos Aires* nasce a seguito del primo viaggio in Sud America di Le Corbusier e dall'esperienza diretta della visione del territorio dall'alto che permette la comprensione del contesto urbano nella sua totalità e complessità traducendo in immagine le parole con le quali l'architetto introduce la *Carta d'Atene*: "La città non è altro che una parte del sistema economico, sociale e politico che costituisce la regione".⁴

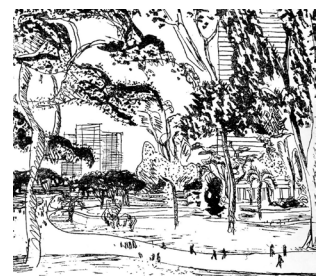
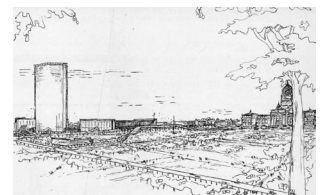
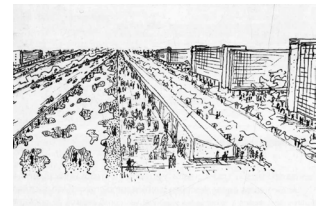
In questa direzione teorica il progetto innesca relazioni dirette tra la città e la regione circostante evidenziando la forte dipendenza dell'intero territorio nazionale rispetto al porto bonaerense, definito da una piattaforma che sfrutta il dislivello della *barranca*,⁵ e che costituisce il centro simbolico e funzionale di Buenos Aires e di tutta l'Argentina. Al porto convergono tutte le principali vie di comunicazione, che seguono i percorsi già definiti dagli antichi coloni.

A queste vie d'accesso alla città si sovrappone un sistema di circolazione costituito da strade sopraelevate affiancate da ampi spazi verdi che rendono il pedone padrone del suolo urbano. Questo è ordinato secondo il modello del *damero* coloniale, una griglia definita dai grandi viali disposti a circa 400 metri di distanza nelle due direzioni principali tra i quali emergono un cardo, avenida 9 de Julio, e un decumano, avenida Rivadavia.

La rete viaria è quindi l'elemento vitale della proposta e viene adattata ai bisogni contemporanei garantendo la separazione dei flussi pedonali e veicolari e quella tra i differenti livelli di circolazione: autostrade sopraelevate, grandi viali a traffico veloce, strade di distribuzione interna.

In questa griglia si inseriscono una serie di interventi a scala urbana e territoriale con lo scopo di concentrare la città in un'area ridotta contenendone l'espansione, regolandone la crescita e consolidando i nuclei satellite.⁶

Appare inoltre un settore di dimensioni contenute nel limite Sud della città, in prossimità del parco Lezama. Si tratta di un quartiere residenziale, caratterizzato da edifici a *redent* ad alta densità abitativa, nel quale alloggiano le persone che vivevano nelle case demolite per consentire la realizzazione delle autostrade centrali.



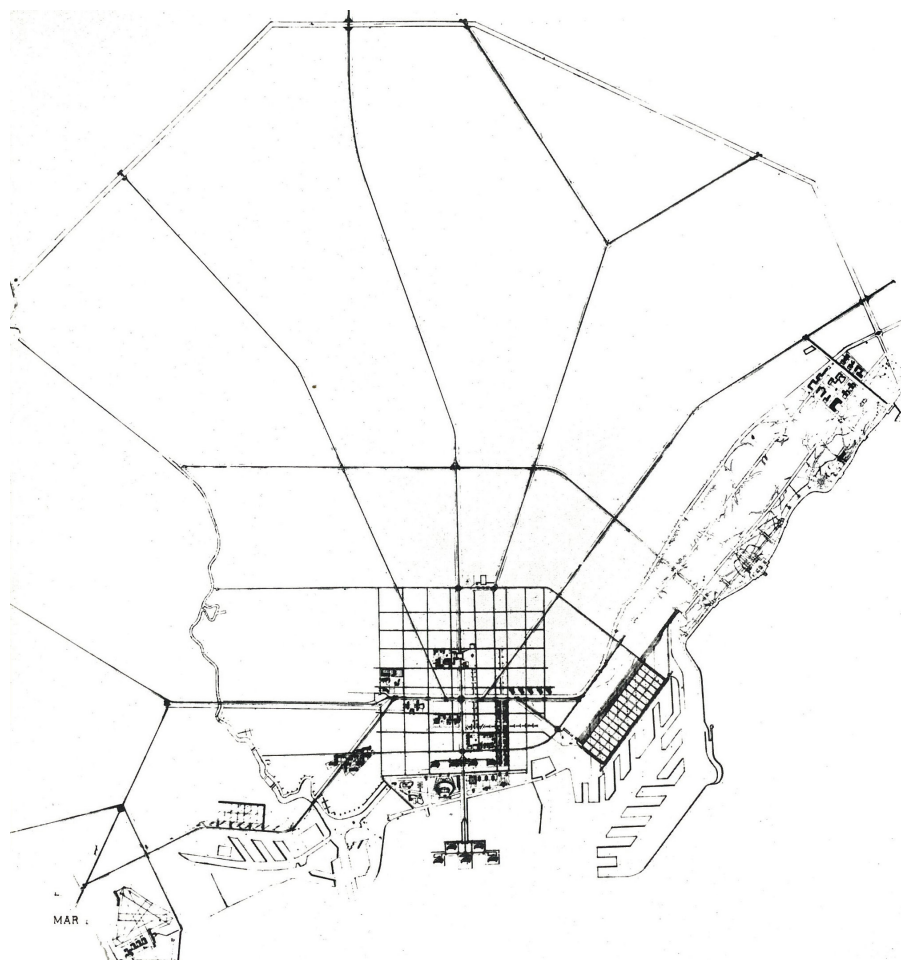
immagini: Le Corbusier,
*La Ville Radieuse: éléments d'une
doctrine pour l'équipement de la
civilisation machiniste*,
Éditions de L'architecture
d'aujourd'hui, Boulogne, 1933

◀ Non c'erano dubbi sul fatto che la pianificazione di Buenos Aires raggiungeva in molti aspetti l'orbita di un piano nazionale, soprattutto per ciò che concerne gli aspetti di decentramento portuario, ferroviario, industriale e la distribuzione degli aeroporti. Solo risolvendo questi problemi, e naturalmente stabilendo un controllo sul suolo urbano, si poteva limitare la disordinata crescita dell'enorme conglomerato bonaerense e pianificare il suo sviluppo, non come una città ed i suoi suburbi, bensì come un arcipelago di città armonicamente distribuite nella regione.

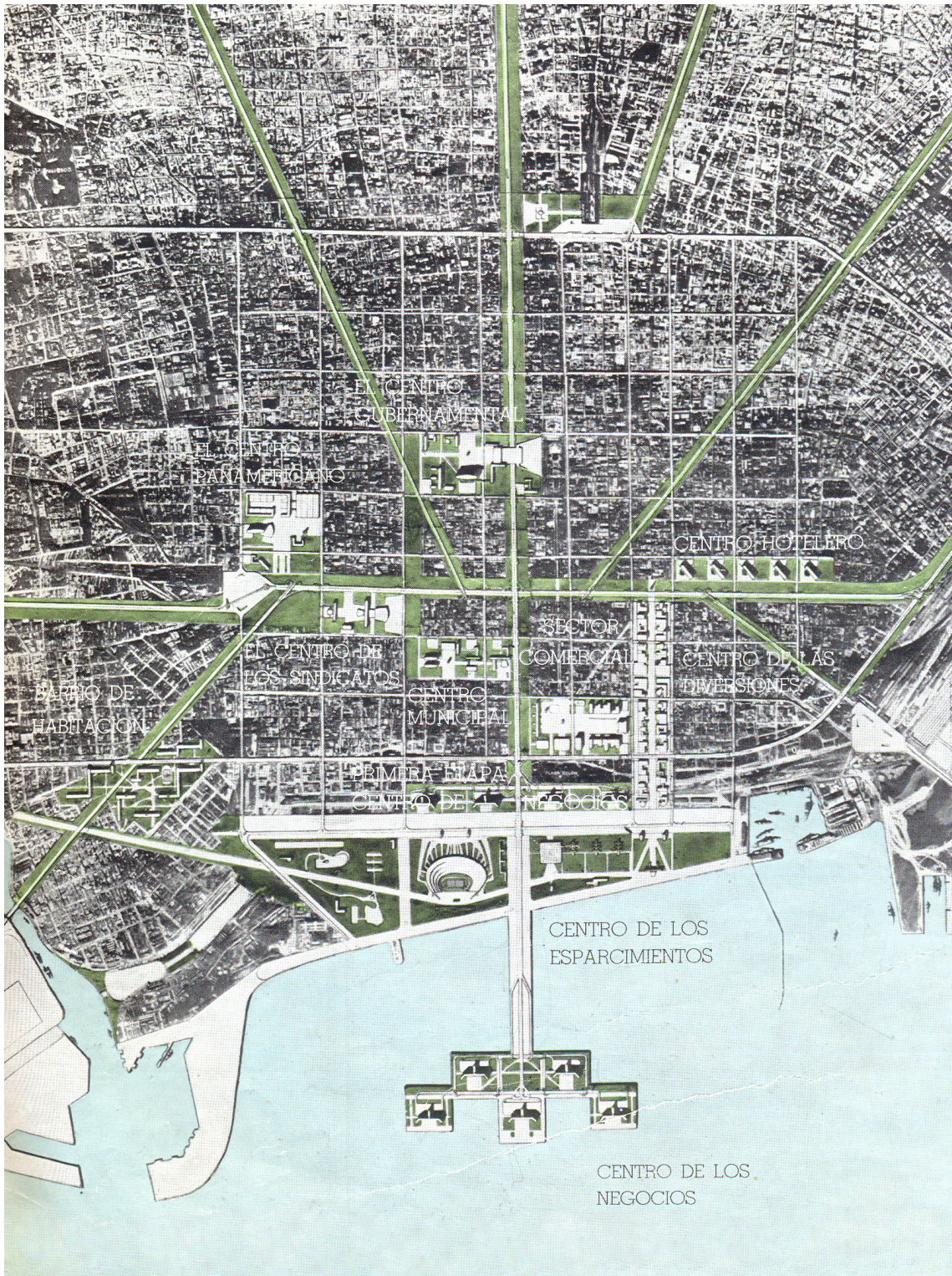
Lo schema a lato e la planimetria presentata nella pagina seguente descrivono l'importanza che il sistema viario ha per lo sviluppo del *Plan Director de Buenos Aires*. Sia la rete stradale che quella ferroviaria convergono in maniera decisa verso il centro della città ed il porto, espandendosi sul Río de la Plata nella zona dedicata alla zona direzionale degli affari. Il piano considera quindi non solo l'area direttamente interessata dalla città ma si estende a tutta la regione. Le principali vie di comunicazione per il traffico rapido, sospese sulla città, sono circondate da larghi spazi verdi che permettono al pedone di circolare liberamente e di riappropriarsi del suolo.

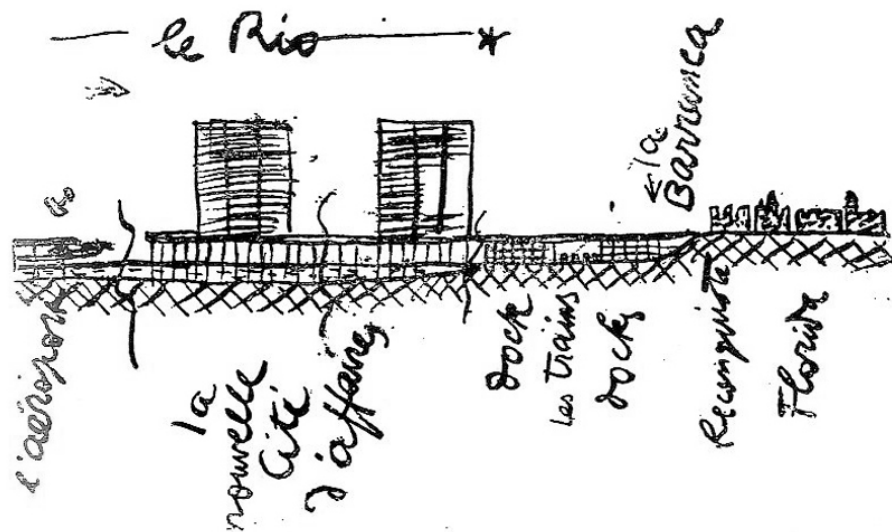
Come avviene nella *Ville Radieuse*, l'area urbana viene colonizzata da numerosi poli caratterizzati con specifiche destinazioni funzionali come il quartiere residenziale, il centro sindacale, il settore commerciale, il centro municipale, l'area alberghiera, la zona direzionale, ecc.

Inoltre viene adottata una nuova unità urbanistica, multiplo della *manzana* coloniale, definita da 12 unità originarie: 3 in direzione Est-Ovest e 4 in direzione Nord-Sud).



fonte: *Casabella* n°285,
Milano, 1964

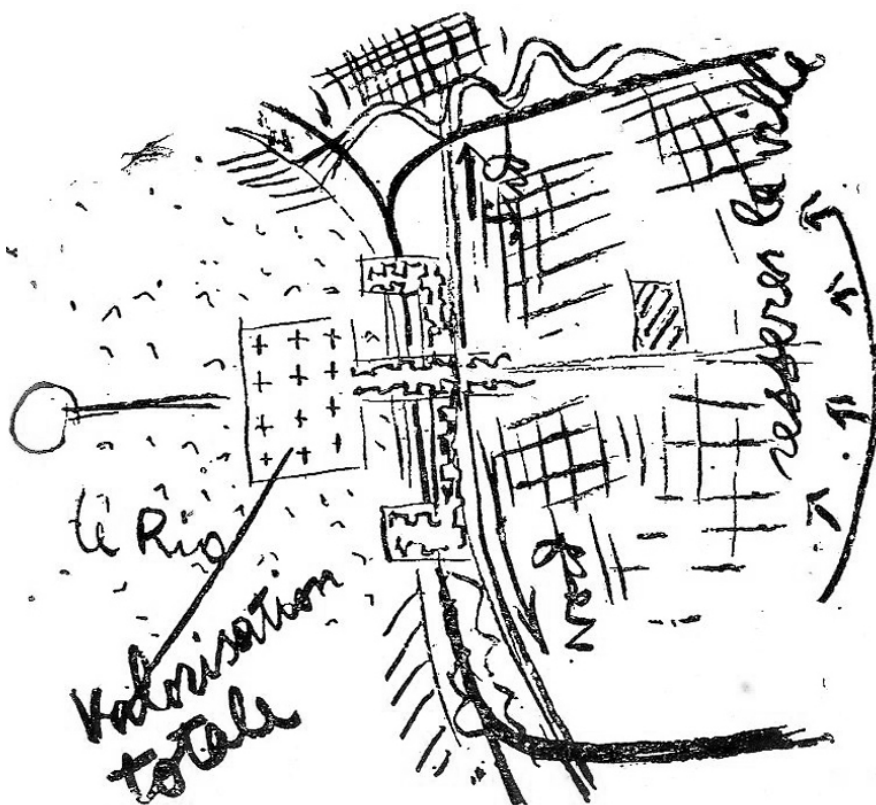




Il piano sfrutta la *barranca*, dislivello naturale tra la quota del suolo urbano e quella del livello del Río de la Plata, per costruire una piattaforma dedicata a centro per gli affari.

Al livello inferiore trova spazio il terminal viario verso il quale si dirigono le principali vie di comunicazione della regione.

Nella pagina seguente sono presentati gli schemi planimetrici di Le Corbusier dedicati alle due città. Risulta evidente la nuova unità urbanistica di grandi dimensioni (circa 400 metri di lato) e l'importanza che assume il sistema viario che, partendo dall'urbe, si dirama verso la regione circostante. Inoltre entrambi i piani sembrano trovare il loro naturale sbocco verso il mare, o fiume nel caso di Buenos Aires, luogo di maggior significato estetico e simbolico per le città dove viene collocato il centro direzionale *cité d'affaires*.



fonte: Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Parigi, 1930

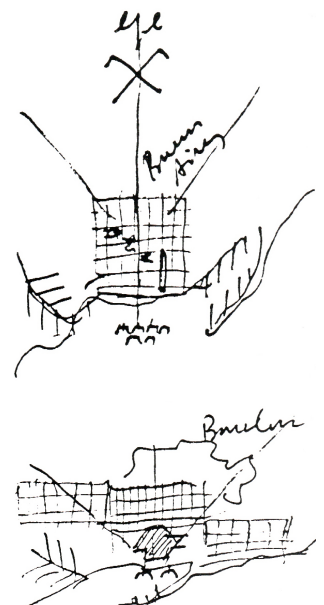
È interessante notare come, in entrambi i piani, modello e realtà siano figure intercambiabili ed è sufficiente analizzarne alcune parti, come la testata costituita dalla *cit  d'affaires* o la reinterpretazione del tema della griglia ordinatrice, per capire come questi si somiglino molto anche se, come ricorda Xavier Monteys, il *Plan Director de Buenos Aires*   quello che segue in maniera pi  fedele lo schema iniziale e che, in un certo senso, si pu  considerare come una versione della *Ville Radieuse* sul mare.⁷

le citt  di Antoni Bonet Castellana

Barcellona e Buenos Aires sono i contesti principali nei quali Antoni Bonet Castellana introduce e sperimenta le proprie idee di citt .

Nel 1942 Bonet partecipa alla costituzione di *OVRA (Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina)*, un progetto vincolato alla proposta di Le Corbusier, durante la stesura del *Plan de Buenos Aires*, di formare un comitato civico che includesse le persone pi  attive e favorevoli alle sue idee urbanistiche con lo scopo di fare pressione sulle autorit  locali e renderle cos  realizzabili.⁸

Se l'opera di urbanizzazione a Punta Ballena in Uruguay rappresenta il primo progetto urbanistico realizzato dall'architetto in America Latina, ma in un contesto extra-urbano,   grazie all'esperienza con il gruppo *OVRA* che l'autore ha la possibilit  di affrontare direttamente le questioni urbane legate alla citt  e alla sua costruzione.



LA BUENOS AIRES DI BONET



Buenos Aires, planimetria
immagini: DDA

LA BARCELONA DI BONET



Plan de la Ribera

Plan de Montjuïc



0 500 1500 3000 m

Barcelona, planimetria
immagini: DDA

OVRA, *Cuaderno n°1*, Buenos Aires, 1943

Ci proponiamo di raggiungere una nuova espressione per la vita dell'uomo [...] una vita che renda compatibili gli ideali individuali e collettivi.

[...] Dobbiamo porre le basi fondamentali affinché le nuove residenze permettano all'uomo di riscoprire il suolo: il contatto con la terra e la natura; che rappresenta il vivere felice, la libertà spaziale ed il godimento estetico dello spettacolo della nuova architettura. Otterremo il miracolo dei grandi spazi, la soppressione delle grandi distanze e dei suburbi. Ridurremo le città per mezzo di densità superiori a quelle attuali, occupando una minima parte del suolo urbano. La casa si concentrerà, sarà uno spazio interno e non un volume esterno.



Conjunto Urbanístico Casa Amarilla,
OVRA, Buenos Aires, 1943
planimetria, immagini: DDA

È quindi a partire dagli anni Quaranta che l'architetto sviluppa, prima a Buenos Aires e successivamente in Spagna, principalmente a Barcellona, una serie di progetti urbani in gran parte non realizzati,⁹ che vanno a definire quelle che possono essere individuate come le "città reali" di Antoni Bonet.

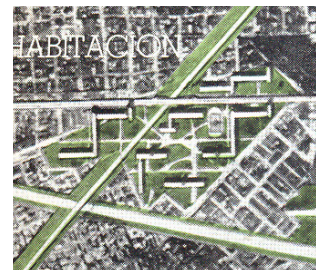
La proposta del *Conjunto Urbanístico Casa Amarilla*, unico lavoro pubblicato dal gruppo OVRA (al quale partecipano anche Amancio Williams, Hilario Zalba, Horacio Caminos, Eduardo Sacriste e Ricardo Ribas), si colloca nella zona Sud di Buenos Aires prossima al quartiere della Boca, in un'area precedentemente occupata da un'antica stazione ferroviaria e che corrisponde alla parte del *Plan de Buenos Aires* di Le Corbusier. In quest'area il maestro svizzero ipotizzava la realizzazione di alloggi per le circa 20.000 persone coinvolte nel piano di sgombero finalizzato a garantire la costruzione delle principali vie di traffico veloce previste.

Nonostante non tenga in considerazione la rete viaria proposta dal piano, Bonet reinterpreta il progetto lecorbusieriano che si configurava come l'innesto, nel tessuto urbano bonaerense, di un pezzo della *Ville Radieuse*. L'architetto dispone sul suolo urbano, inteso come un tappeto verde libero e totalmente a disposizione del pedone, quattro torri e tre blocchi residenziali di circa 55 metri d'altezza.

Questi corpi si sviluppano in lunghezza (il più grande raggiunge i 500 metri con una profondità di 18) e si collocano in relazione ai principali viali esistenti rafforzando, in un'area disegnata da tre tracciati orientati in maniera diversa tra loro, il ruolo della trama principale di Buenos Aires: quella del *damero* coloniale.

La sezione mostra i tre blocchi, sospesi tramite *pilotis* a 9 metri d'altezza, come una versione gigante dell'edificio Paraguay-Suipacha, un'immensa *cit  de verre* che galleggia sul verde.

È proprio nelle relazioni che si instaurano tra gli spazi aperti della città moderna e gli edifici che li definiscono che l'autore fonda le proprie idee di rinnovamento urbano, volto a delineare la Buenos Aires futura.¹⁰

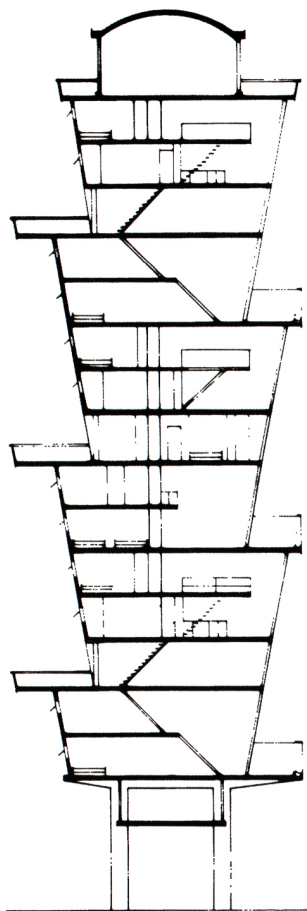


La proposta di Bonet per il *Conjunto Urbanístico Casa Amarilla* si confronta direttamente con il piano di Le Corbusier. L'architetto catalano reinterpreta la soluzione lecorbusieriana: libera il suolo urbano trasformandolo in un grande parco a disposizione dei pedoni e su questo colloca i nuovi edifici concepiti come blocchi isolati (a torre o in lunghezza) e non più a *redent*.

in alto:
Plan Director para Buenos Aires,
Le Corbusier, Buenos Aires, 1938
fonte: *Casabella* n°285, Milano, 1964

in basso:
Conjunto Urbanístico Casa Amarilla,
OVRA, Buenos Aires, 1943
fonte: aABC





Tale interesse anima la successiva esperienza dell'architetto catalano all'interno dell'*Oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires*, un gruppo eterogeneo costituito nel 1947 da architetti, ingegneri e avvocati, molti dei quali provenienti dall'esperienza *Austral*, ed integrato da figure internazionali tra le quali anche l'italiano Ernesto Nathan Rogers.

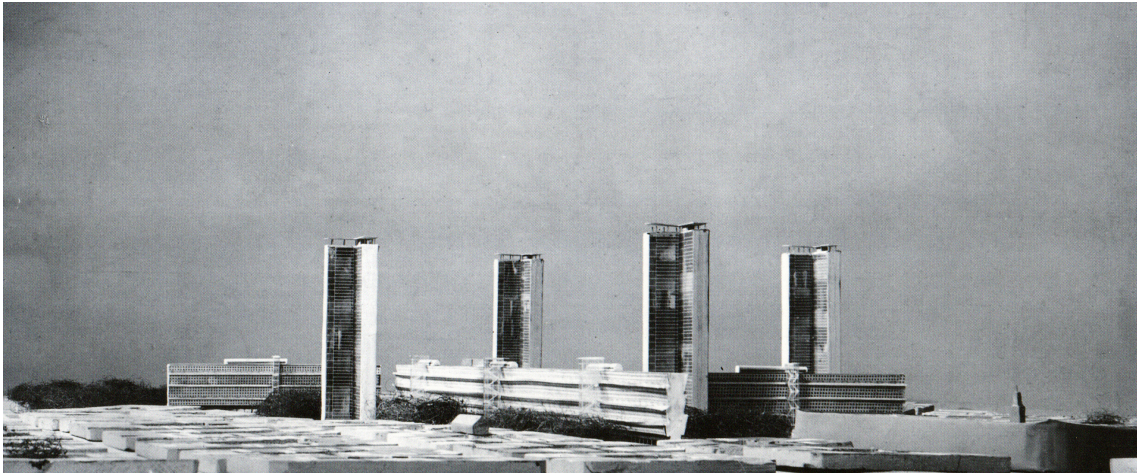
L'obiettivo finale consisteva nella redazione di un piano urbanistico totale definito sulla base dello studio delle esperienze precedenti dalle quali risultava chiaro che "le soluzioni a problemi isolati, a prescindere dal loro valore intrinseco, non sono sufficienti per risolvere il caos ed il disordine della città. Questa questione può essere risolta analizzando tutte le forze che agiscono sulla e dentro l'urbe e ponendole in relazione reciproca all'interno di un piano generale".¹¹

Il nuovo piano non sarà, quindi, una semplice riorganizzazione formale, statica e rigida, ma la conseguenza dello studio del naturale funzionamento e sviluppo della città, intesa come organismo vivente.

Inoltre, in aggiunta alle questioni che coinvolgono la redazione di un piano urbanistico in una città qualsiasi, vennero considerate anche le caratteristiche specifiche dell'area di Buenos Aires, relative principalmente alle differenti funzioni che questa assorbe e all'enorme estensione dei suoi limiti (amministrativi e soprattutto urbani).¹²

Per queste ragioni il *Plan de Buenos Aires* è il risultato di tre gruppi di studi fondamentali. Innanzitutto le analisi che considerano il piano a scala nazionale e che si riferiscono agli aspetti che superano i limiti locali; in questo modo il conglomerato bonaerense viene riorganizzato come un "arcipelago di città armonicamente distribuite in una regione".¹³ In secondo luogo lo studio della città e della regione che impone la precisa conoscenza della realtà urbana, sociale, economica ed umana di Buenos Aires e del suo territorio.

Infine l'analisi delle questioni di carattere urbanistico e architettonico che coinvolgono i diversi ambiti della vita cittadina: residenziale, lavorativo, scolastico, etc.



Gli edifici residenziali proposti da Antoni Bonet Castellana nel *Conjunto Urbanístico Casa Amarilla* si dividono chiaramente in due tipologie:

- 4 edifici a torre di 53 piani con tetto giardino;
- 3 blocchi che si sviluppano in lunghezza (il più lungo raggiunge i 500 metri, con una larghezza di 18 e un'altezza di circa 55).

Se i primi richiamano le torri a zampa d'oca lecorbusieriane, i secondi sono una chiara reinterpretazione delle Unité del maestro svizzero.

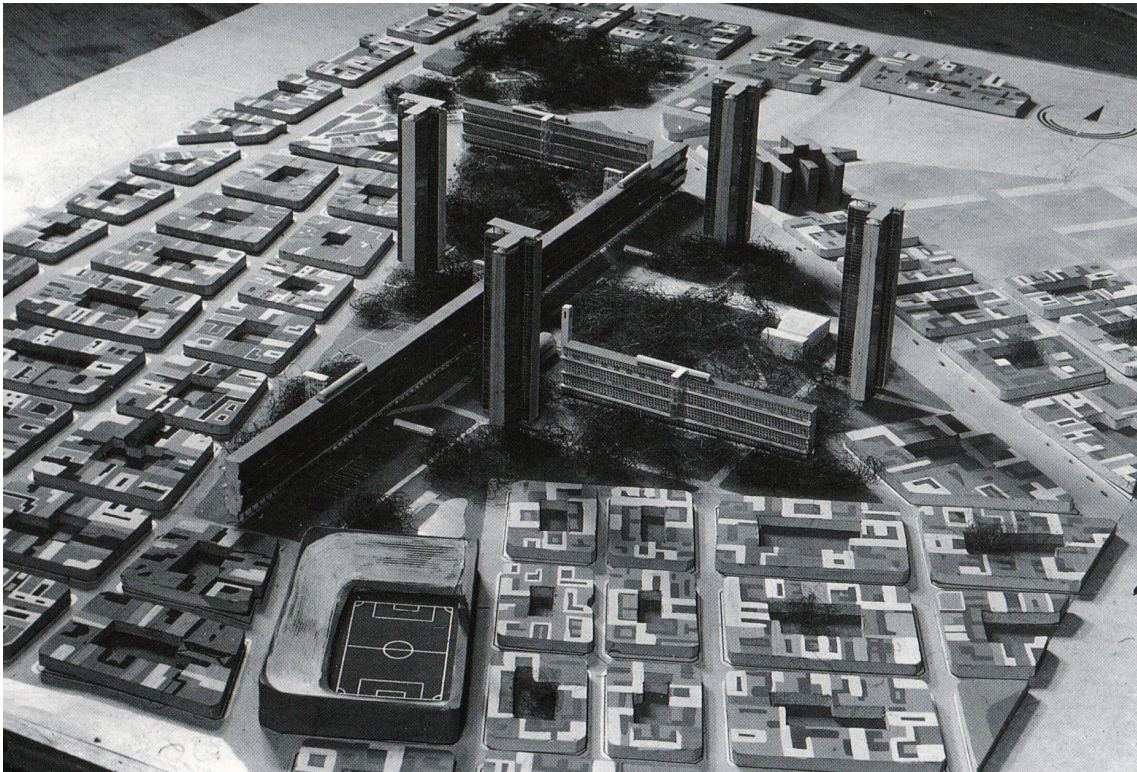
La sezione proposta nella pagina precedente descrive come questi blocchi si elevino su *pilotis* fino a raggiungere i 9 metri

d'altezza, liberando in questo modo il suolo urbano organizzato come un grande parco.

Da questa quota si impostano i diversi livelli residenziali, in gran parte duplex, raggiungibili tramite dei blocchi scale esterni. Un sistema di ballatoi alternati nei due fronti principali garantisce l'accesso alle diverse unità abitative.

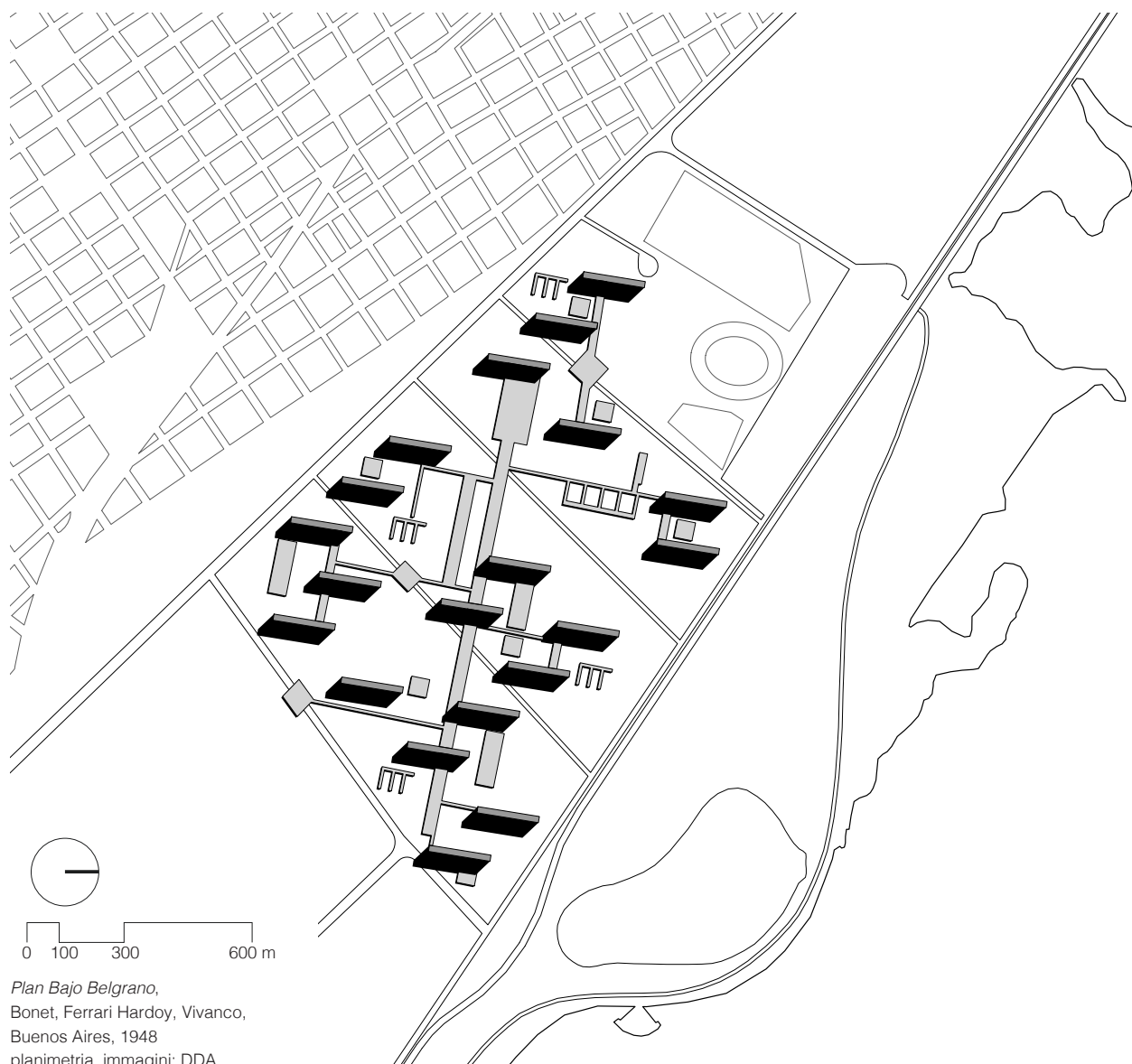
Gli edifici occupano il sito marcando alcune direttrici viarie principali come l'avenida Paseo Colón. In questo modo, in un luogo segnato dalla sovrapposizione di diversi tracciati urbani, Bonet vuole rafforzare il ruolo dello schema del *damero* coloniale di Buenos Aires.

fonte: aABC



ABC, *Urbanización del Bajo Belgrano*
in "Revista de Arquitectura" I-II, Buenos Aires, 1953

Lo studio del Plan de Buenos Aires propone il raggruppamento di unità residenziali nello spazio, formando volumi di grande ricchezza architettonica. Queste abitazioni avranno accesso da percorsi sopraelevati o da grandi hall aperte lateralmente e collegate tra di loro da ascensori o scale meccaniche. Questi grandi edifici, chiamati manzanas verticales, [...] permettono di concentrare grandi quantità di persone garantendo, in questo modo, la loro separazione e l'apertura di grandi spazi verdi. Il piano terra di questi edifici è definito solamente da elementi strutturali garantendo all'uomo di ritrovare il dominio sulla natura.



Questi studi, realizzati contemporaneamente all'interno di diversi dipartimenti,¹⁴ vennero tradotti in una proposta unitaria di sintesi: il *Plan de urbanización del Bajo Belgrano*.

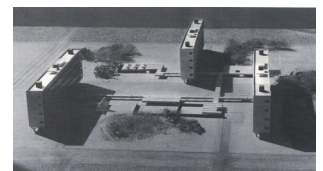
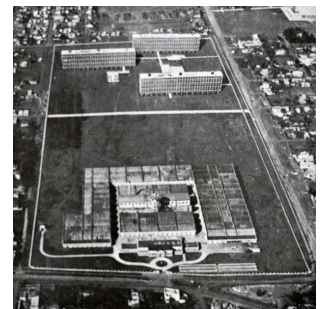
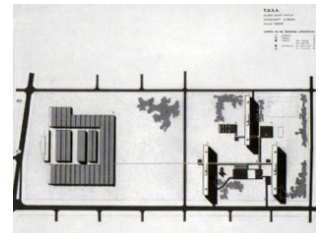
Il progetto prevedeva la realizzazione di alloggi per circa 50.000 abitanti, in un'area degradata della città prossima ai quartieri borghesi di Belgrano e Palermo, attraverso la realizzazione di 20 grandi edifici che ospitavano 2.500 persone ciascuna.

Questi blocchi (di 180 metri di lunghezza, 18 di profondità e 50 di altezza) erano chiamati “*manzanas verticales*”¹⁵ e rappresentavano il risultato degli studi sulle tipologie abitative del gruppo che li considerava il miglior modello residenziale atto a raggruppare cellule unifamiliari di diverse dimensioni. Vennero inoltre inclusi nel programma urbanistico anche tutti gli elementi indispensabili per una vita socialmente organizzata: centro sociale, sportivo, commerciale, asili, scuole ed ospedali.

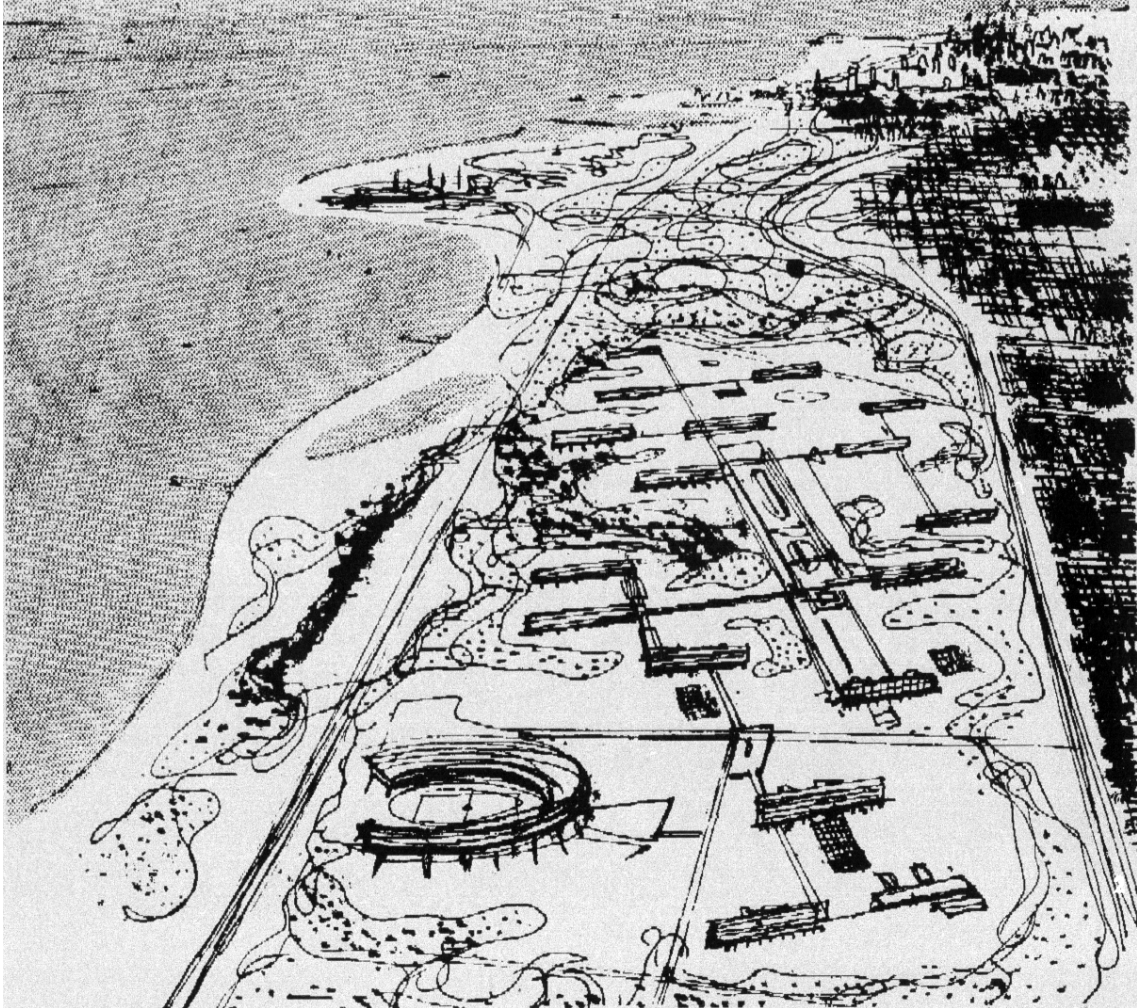
Il collegamento tra le diverse *manzanas verticales* e tra queste ed i vari centri avveniva attraverso dei percorsi coperti, o *ramblas*, che ospitavano negozi ed altre attività commerciali garantendo in questo modo la vitalità e la costante circolazione di pedoni.

Il progetto venne presentato da Bonet, in occasione del VII CIAM di Bergamo, attraverso la proiezione di immagini esemplificative della proposta integrate dal cortometraggio *La ciudad frente al río* curato dal *Departamento de Divulgación y Educación Urbana* e diretto dall'italiano Enrico Gras.

Il progetto per il *Conjunto Habitacional Textil Oeste S.A.* (1952), che prevedeva l'organizzazione di 5.000 persone in una comunità autosufficiente a San Justo, il piano regolatore *Necochea-Quequén* (1952) ed il *Plan de Urbanización y Remodelamiento Barrio Sur* (1956), che verrà descritto in maniera approfondita successivamente, completano la serie di interventi, realizzati dall'architetto negli anni Cinquanta, che insistono nella regione di Buenos Aires.



immagini: *Conjunto Habitacional Textil Oeste S.A.*, A. Bonet, San Justo, Buenos Aires, 1952
fonte: aABC



Plan de Urbanización Bajo Belgrano,
Bonet, Ferrari Hardoy, Vivanco, Buenos Aires, 1948,
schizzo di progetto, fonte: aABC



Plan de Urbanización Bajo Belgrano,
Bonet, Ferrari Hardoy, Vivanco, Buenos Aires, 1948,
modello di progetto, fonte: aABC

Il tema della costruzione della città è stato inoltre affrontato da Bonet anche durante la seconda parte della sua vita professionale in Spagna attraverso numerosi piani urbani a Madrid, Malaga e soprattutto Barcellona.

Negli anni Sessanta redige infatti tre proposte che si collocano lungo il litorale mediterraneo di Barcellona: il *Plan de la Ribera*, che la tesi descriverà successivamente, il *Plan Especial de Ordenación de Montjuïc*, realizzato in collaborazione con Bohigas e Martorell, e il *Plan de el Prat del Llobregat*.

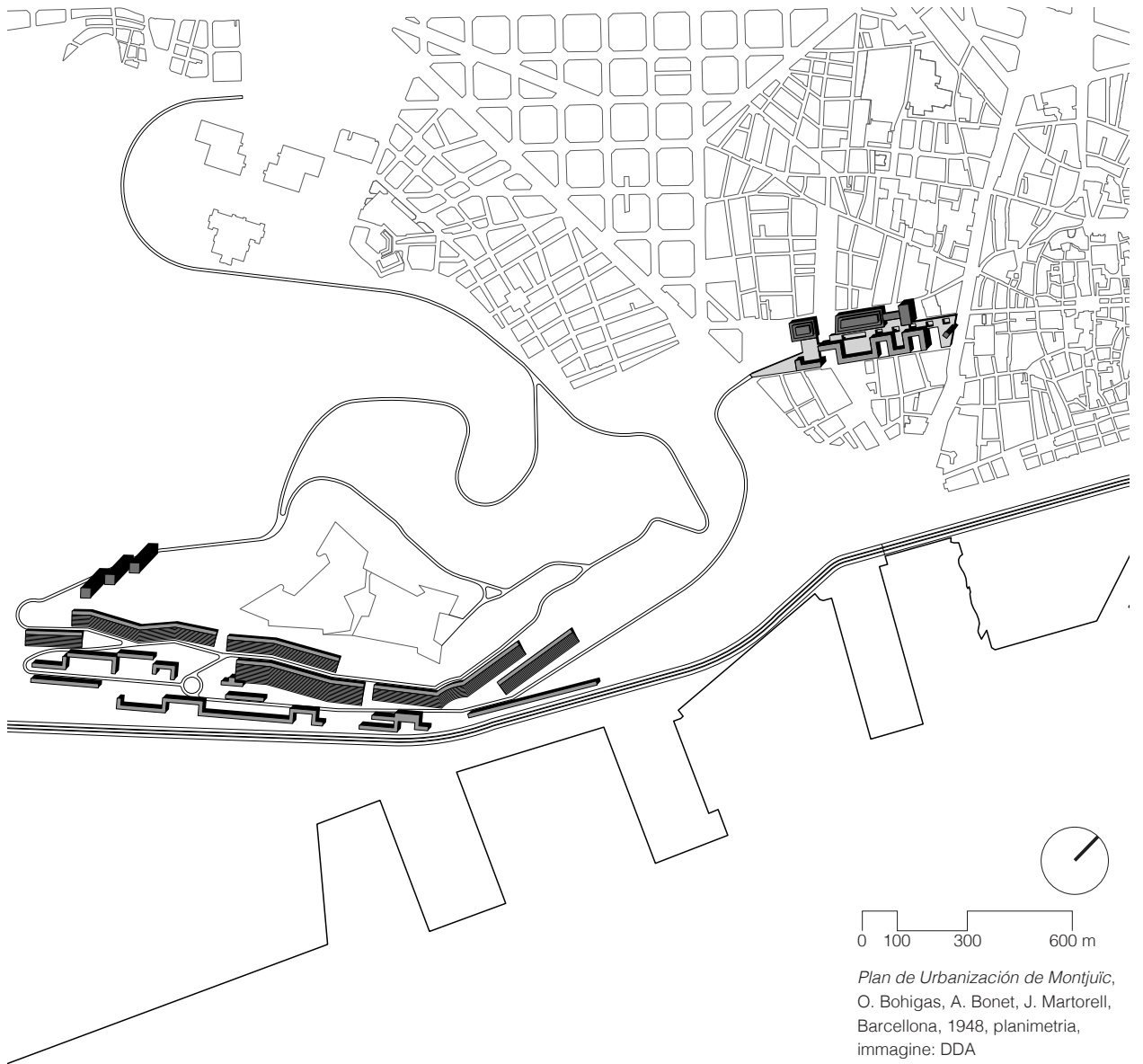
Congiuntamente questi piani ridisegnano l'intero fronte costiero barcellonese compreso tra i fiumi Besós e Llobregat, nel tentativo di risolvere le questioni che il *Plan Cerdá* lasciava aperte e che il rapido sviluppo urbano stava aggravando: la transizione tra il centro storico, l'*Ensanche*,¹⁶ i limiti del piano, e il rapporto tra la città ed il mare.¹⁷

In queste proposte Antoni Bonet non approfondisce dettagliatamente il tema delle tipologie residenziali ma tenta di rispondere al problema del completamento della città, dell'inserimento di un nuovo pezzo che possa trasformarla attraverso la creazione di spazi aperti che ritrovino il loro valore urbano.

La prima di queste operazioni è rappresentata dal *Plan Especial de Ordenación de Montjuïc*. Nonostante la prossimità con il centro storico della città la montagna del Montjuïc si trovava fisicamente molto distante da esso giacché i collegamenti tra questi due poli erano garantiti solamente dal tortuoso e lento sistema circolatorio della Plaza España e del Paseo de Colón.

Il piano, approfittando della presenza di alcuni elementi esistenti quali la fiera, la zona turistica del Pueblo Español e il grande parco centrale, aveva come obiettivo la rivitalizzazione e valorizzazione della montagna, trasformandola in motore per riattivare l'intero settore Sud della città al fine di riequilibrare la crescita urbana in direzione Nord-Ovest.

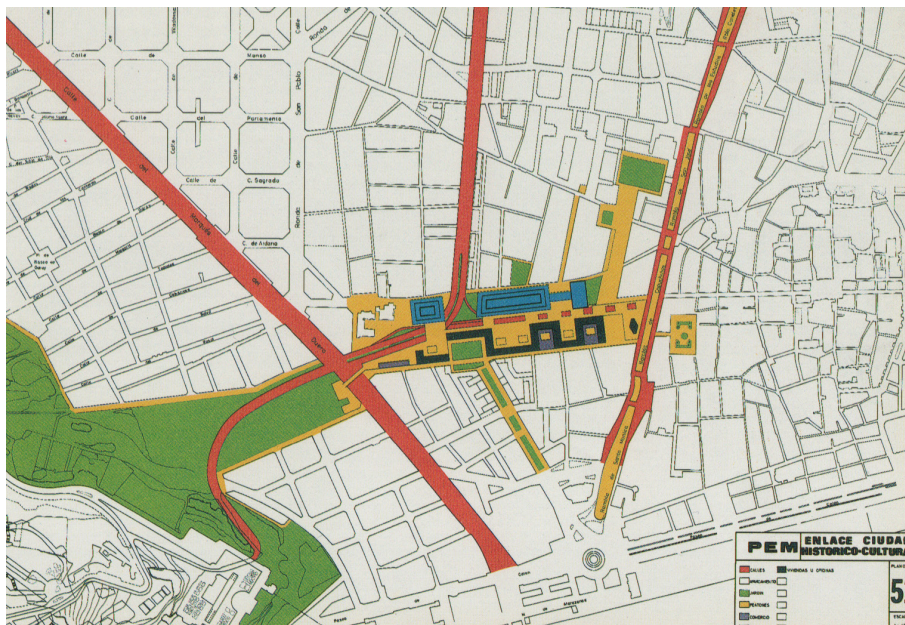
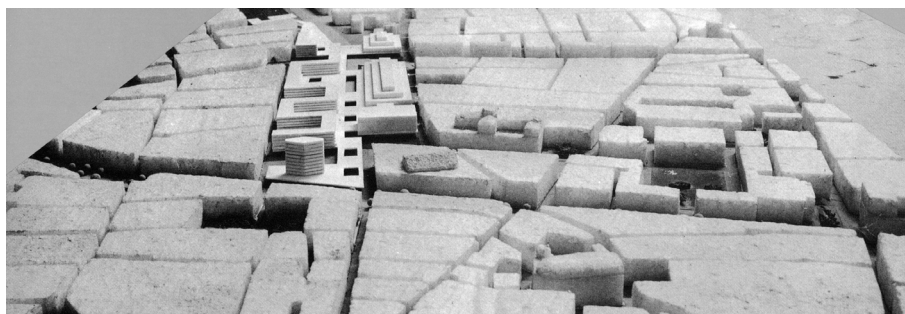
Gli architetti presentano nuove soluzioni di utilizzo dell'area con lo scopo sia di modificare la catastrofica zonizzazione della montagna sia di integrare Montjuïc al centro storico.



Attraverso la proposta per il *Plan Especial de Urbanización de Montjuïc*, Antoni Bonet intende non solamente recuperare un luogo caratterizzato da forte degrado e abbandono, ma vuole anche risolvere la questione del collegamento tra la montagna ed il centro storico.

Si tratta di un percorso prevalentemente pedonale nel quale, analogamente a quanto avviene in altre proposte, si collocano torri e blocchi a greca tenuti assieme da una piattaforma destinata ad attività commerciali. Questo sistema permette di collegare in maniera diretta la zona centrale della Rambla, della Plaza Reial e del mercato de la Boqueria, con la montagna del Montjuïc senza interferire con il traffico veicolare che si sviluppa ad una quota più bassa.

Plan de Urbanización de Montjuïc, O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell, Barcellona, 1948, collegamento con il centro storico in planimetria e modello, fonte: aABC



In questo modo il versante rivolto sulla città si converte in un grande parco pubblico mentre quello sul mare presenta un'ampia zona residenziale, divisa in tre quartieri da realizzare in fasi successive, che costituisce la terrazza di Barcellona sul Mediterraneo e garantisce l'utilizzo, e quindi la vita, dell'intero settore.

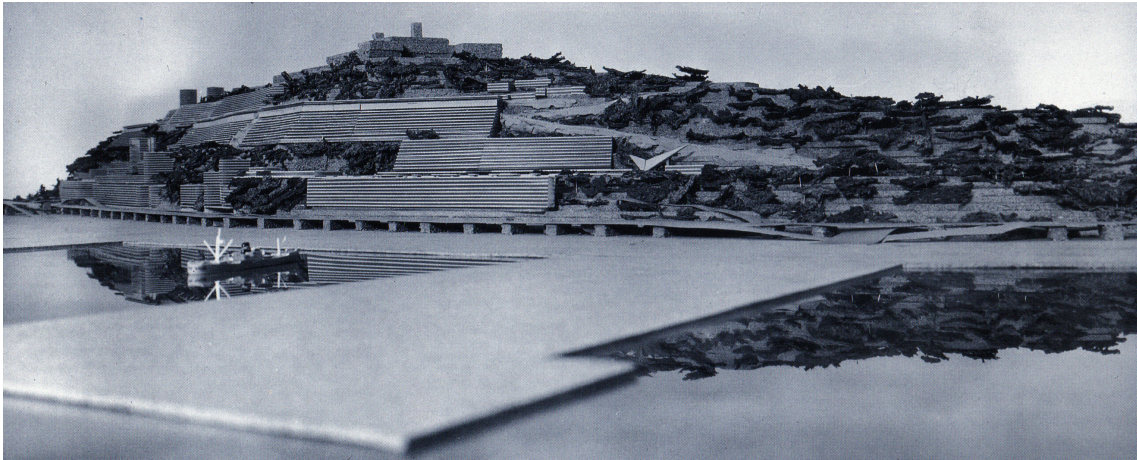
Il collegamento con il centro avviene attraverso un ampio asse, compreso tra la calle Nou de la Rambla e quella Sant Pau, che si aggancia perpendicolarmente alla Rambla e proietta in questo modo il centro verso la montagna.

A causa delle difficili condizioni topografiche che presentava l'area del Montjuïc, gli edifici residenziali proposti nel piano per garantire alloggio a 18.000 abitanti si dividono principalmente in due tipologie: blocchi terrazzati che si distribuiscono lungo la falda della montagna che, oltre a garantire alloggi con ottime condizioni di abitabilità, permettono anche di consolidare tutto il fronte a rischio frana, e torri nelle zone delle cave.

Entrambe le tipologie sono caratterizzate da appartamenti di medie dimensioni, circa 100 mq, distribuiti secondo le migliori condizioni di soleggiamento e di apertura sul paesaggio.

I blocchi terrazzati dispongono altresì di giardini privati e terrazze, inoltre, tanto in questi come in quelli lungo il Paseo de Colón, sono previsti due livelli commerciali.

Le strade si convertono così in assi commerciali che garantiscono quella positiva interferenza funzionale tra il commercio e la residenza necessaria affinché il quartiere viva e si integri alla tradizione urbana catalana. L'intero settore è servito da due strade principali che si uniscono nei due estremi Est ed Ovest dove si trovano le principali piazze del quartiere.



La prima, a quota 120 metri, consente l'accesso ai blocchi residenziali e forma un percorso che abbraccia il Castello, mentre la seconda corrisponde al Paseo de Colón migliorato ed allargato. Negli ultimi due livelli dei blocchi residenziali terrazzati che affiancano la strada a quota 120 metri, è ubicata la quasi totalità dei parcheggi coperti dell'area, ai quali si aggiungono quelli scoperti lungo la strada e attorno alle piazze pubbliche.

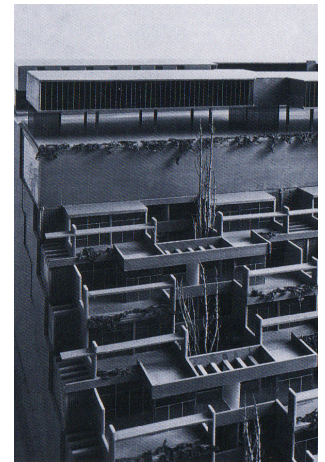
Anche i percorsi pedonali si collocano parallelamente a quote differenti.

Un primo livello, a quota 160 metri, si snoda attorno al Castello come un ampio sentiero tra i giardini; il secondo, a quota 120 metri all'altezza del piano dei garage, ha un carattere tipicamente urbano: ospita le terrazze dei bar e ristoranti, protegge i negozi mediante i suoi portici e si affaccia sul mare e sul porto aprendosi per garantirne la vista. L'asse circolatorio a questa quota ha una dimensione di circa 28 metri di larghezza disegnando un gran viale, sia pedonale che carrabile, in stretta relazione visuale con il paesaggio circostante. Infine il livello delle piazze, quello inferiore, anch'esse esclusivamente pedonali. Per garantire la circolazione tra questi diversi livelli sono disposte varie tipologie di connessioni verticali quali ascensori e scale meccaniche in prossimità delle piazze, e scale che si adattano alla topografia del terreno tra i vari blocchi residenziali.

Questo intervento, assieme al *Plan de la Ribera*, ridisegna il fronte marittimo di Barcellona ed è idealmente collegato al primo grazie alla proposta del *Plan para el Puerto* che Bonet realizza nel 1966.

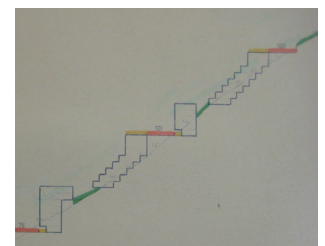
La tesi si propone di descrivere due casi studio ritenuti significativi in quanto non solo rispondono ai principi dell'urbanistica moderna ma, dialogando con l'idea di città mediterranea tradizionale, introducono anche questioni relative alla dimensione umana della città.

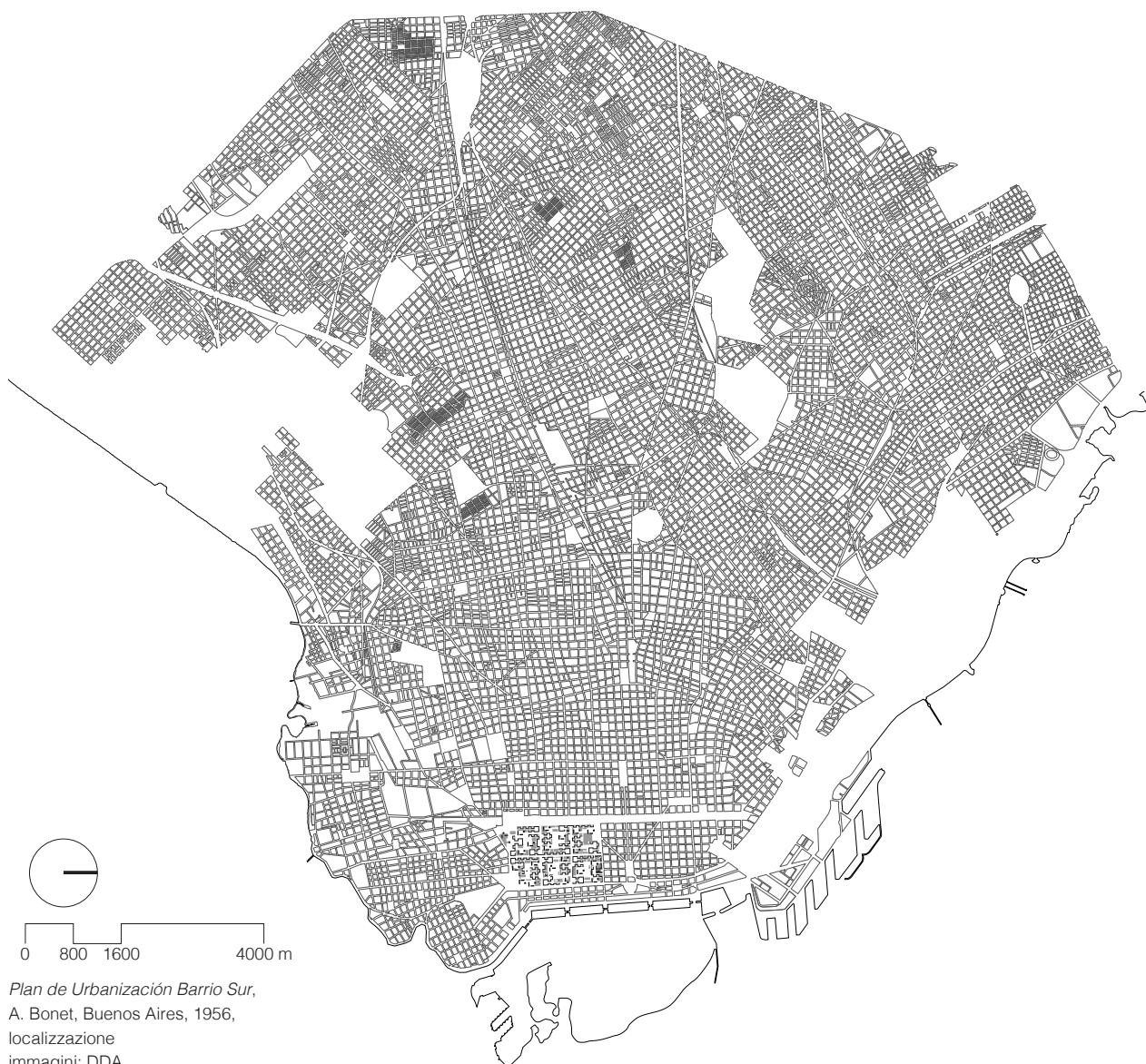
Si tratta del *Plan de Urbanización y Remodelamiento de la zona Sur de Buenos Aires (Plan Barrio Sur)* del 1956 e del *Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona (Plan de la Ribera)* del 1964-1969.



Il nuovo quartiere previsto dal piano è caratterizzato da blocchi residenziali terrazzati che garantiscono sia un affaccio diretto sul Mediterraneo sia la presenza di spazi aperti privati per ogni unità abitativa. Il sistema dei percorsi si imposta su tre livelli, a quote diverse, consolidando la falda della montagna e mantenendo la completa separazione tra i diversi flussi pedonali ed automobilistici.

immagini: aABC





Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956,
localizzazione
immagini: DDA

Plan de Urbanización y Remodelación de la zona Sur de Buenos Aires,

Barrio San Telmo e Barrio Montserrat, Buenos Aires, 1956

Antoni Bonet Castellana

Nel 1957, in seguito a una conferenza tenuta da Bonet presso la Facoltà di Filosofia di Buenos Aires, nella quale spiegava la necessità ed i vantaggi di ripensare molti quartieri anchilosati ma centrici della città, invece di preoccuparsi di estenderla all'infinito, il Banco Hipotecario Nacional (ente governativo che esercitava come Ministero della Casa e che all'epoca finanziava circa l'80% delle abitazioni) e la Municipalidad di Buenos Aires decisero di affidargli il progetto del più importante di questi quartieri, il Barrio Sur.

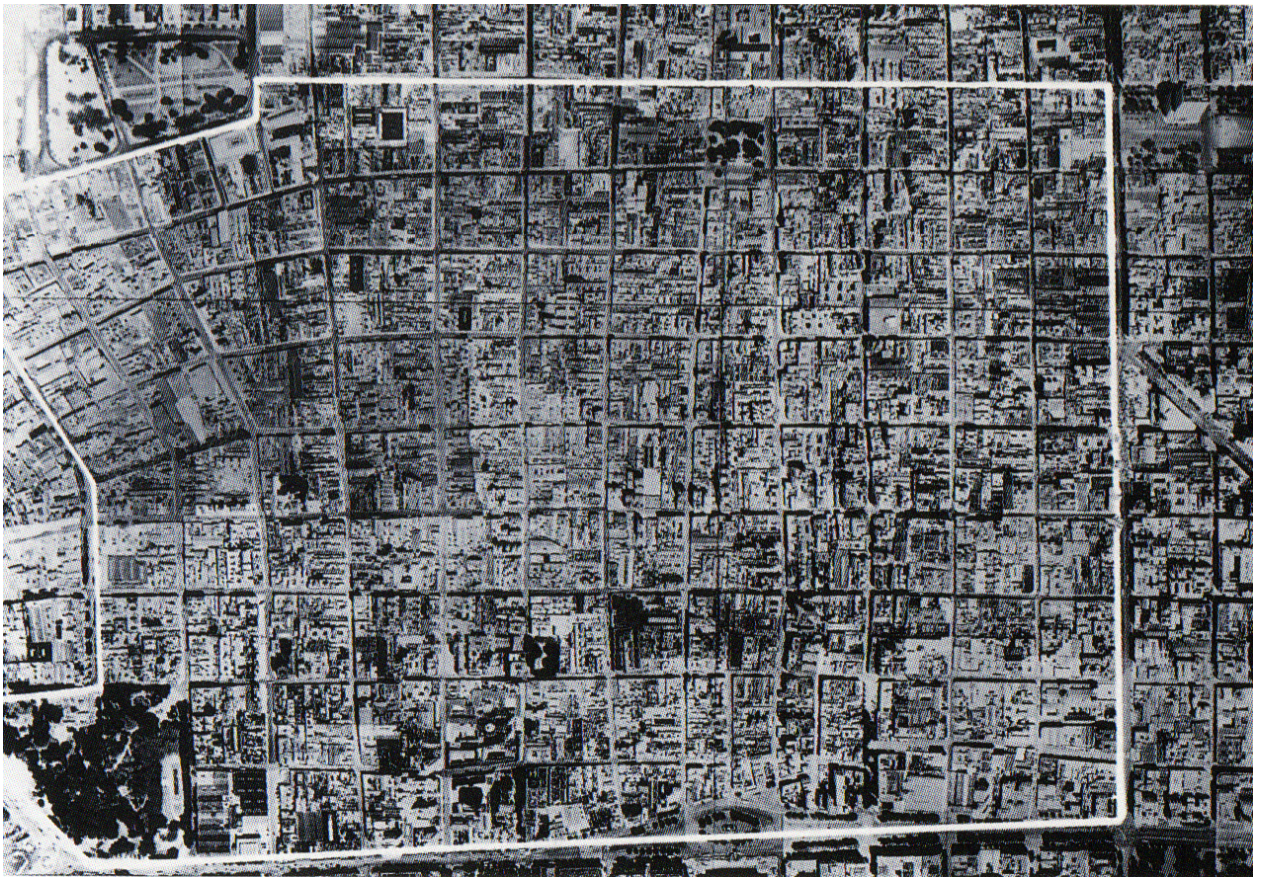
La zona, prossima alla Plaza de Mayo cuore di Buenos Aires, è stata abitata dalla borghesia fino al 1870, anno in cui una forte epidemia di febbre gialla ne costrinse l'abbandono da parte dei suoi abitanti originari, i quali, rifugiandosi nei quartieri della zona Nord della città, vennero rapidamente sostituiti da immigrati attratti dal vicino porto, che offriva abbondanti posti di lavoro, e dal basso costo degli affitti. In questo modo negli anni Cinquanta, quando Buenos Aires si avvicinava ai 5 milioni di abitanti, il Barrio Sur presentava tutte le problematiche di un centro antico: diminuzione della popolazione, deterioramento del patrimonio immobiliare, traffico congestionato, difficoltà di investimenti privati, alle quali si aggiunge un forte disequilibrio urbano tra la zona Nord, di pregio e in pieno sviluppo, e la zona Sud, ferma, per ragioni storiche e sociali, in uno stato di paralisi da oltre mezzo secolo.

La volontà del piano è quindi quella di ristabilire un equilibrio tra le due zone della "city" attraverso un'operazione, simile agli *urban renewals* americani dell'epoca, che prevedeva la riconversione di un'area di circa 200 ettari compresa tra i quartieri di San Telmo e Monserrat ed un aumento della popolazione fino a raggiungere i 450.000 abitanti.¹⁸

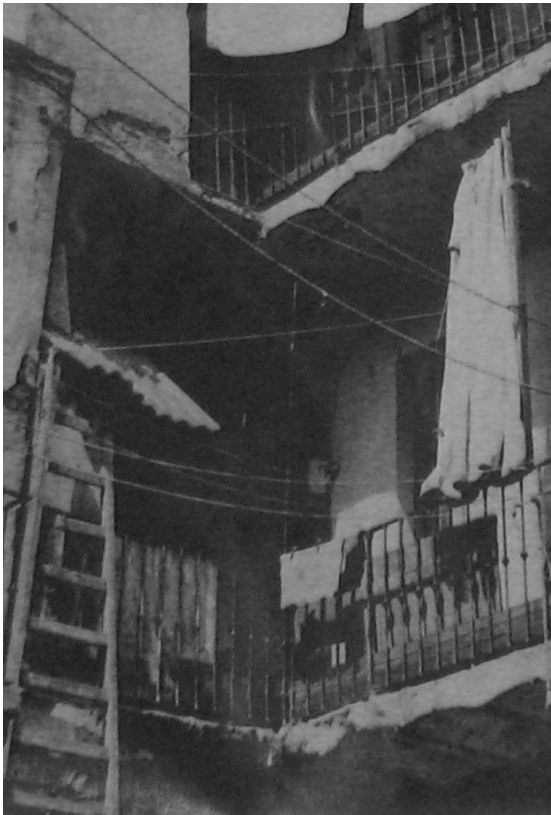
L'area di progetto si collega direttamente alla Plaza de Mayo attraverso la Diagonal Sur, oggi avenida Presidente Julio Roca, ed il suo perimetro è definito in direzione Nord-Sud dalle calli Belgrano e Caseros, in direzione Est-Ovest dal Paseo Colón e dall'avenida 9 de Julio, all'epoca in fase di realizzazione.¹⁹ Era strettamente legata al resto della città giacché attraversata da numerose strade in entrambe le direzioni, delle quali si evidenziano per importanza i viali San Juan e Independencia (Est-Ovest) e la calle Perú (Nord-Sud) che appartengono ad un sistema di viali che, nella proposta attraversa la città in entrambi i sensi ogni 400 metri. L'area comunica, a Sud, con il Parco Lezama, una grande area verde di forma trapezoidale già sede di numerosi piani urbanistici come il progetto *Casa Amarilla* dello stesso Bonet e il *Plan Director de Buenos Aires* di Le Corbusier. Inoltre il quartiere è servito da un efficace sistema di trasporto pubblico metropolitano che, facendo riferimento al vicino terminal di Plaza Constitución, permette veloci collegamenti con le altre parti della città.

Il Barrio Sur si trova quindi nelle vicinanze della maggior concentrazione di interessi cittadini, servito dai più efficaci mezzi di trasporto, fiancheggiato ed attraversato da importanti viali per il traffico veloce appartenenti al sistema viario principale della città.

Inoltre la topografia del luogo, straordinariamente ricca se comparata al resto della città, definita dalla caratteristica *barranca* a Sud-Est e dalle numerose tracce lasciate dagli antichi canali d'acqua, all'epoca interrati per garantire maggior agilità nella realizzazione degli edifici, venne riconosciuta da Bonet come un elemento fondamentale per risolvere problemi di circolazione ed accesso alle diverse parti del piano a livelli differenti.



Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956,
zona d'intervento, fonte: aABC



Il quartiere era caratterizzato quasi interamente da una certa omogeneità d'edificato: fabbricati su due livelli in pessimo stato di conservazione che originariamente ospitavano una famiglia per piano ma che successivamente erano stati divisi per accogliere i numerosi abitanti che condividevano gli spazi comuni principali. Nonostante i fabbricati non abbiano subito modifiche esteriori in facciata, i forti adattamenti degli spazi interni alle esigenze delle nuove utenze segnalano che quasi nessun edificio, salvo alcune chiese come Santo Domingo o San Telmo, si è mantenuto fedele all'originale o ha conservato il suo carattere coloniale. Non esistendo inoltre spazi aperti o piazze all'interno dell'area, potenziali punti di centralità per la vita comunitaria, il ruolo di elementi attrattori e di sviluppo della vita sociale e culturale era affidato al già citato parco Lezama, che ospita al suo interno il Museo Histórico Nacional e l'edificio della Biblioteca Nazionale.

Il tracciato della città, a forma di scacchiera e definito chiaramente nel codice per la fondazione delle città coloniali *Leyes de Indias*,²⁰ basato sul modulo urbanistico della *manzana* tradizionale di circa 130 metri di lato, aveva il pregio di stabilire un ordine, determinato dalla sua ortogonalità e continuità, e la possibilità di ripetizione ininterrotta del modulo che garantisce alla città la capacità di crescita in ogni direzione. Tuttavia, allo stesso tempo non era adeguato ai sempre più drammatici problemi di circolazione e coabitazione dei flussi veicolari e pedonali.²¹



L'area di intervento del piano, a causa del lungo periodo di abbandono da parte della borghesia bonaerense, era caratterizzata da un forte degrado sociale ed igienico. Gli antichi edifici coloniali vennero progressivamente occupati e divisi in tante piccole unità da una popolazione crescente di immigrati che viveva in piccole stanze condividendo gli spazi comuni tra più famiglie. Inoltre le ampie corti che separavano i vari edifici vennero gradualmente occupate da baracche ed abitazioni di bassa qualità, sia dal punto di vista architettonico sia per le condizioni igienico-sanitarie.

immagini: aABC

ABC, intervista non datata
Fons Bonet (Archivo Histórico del COAC)

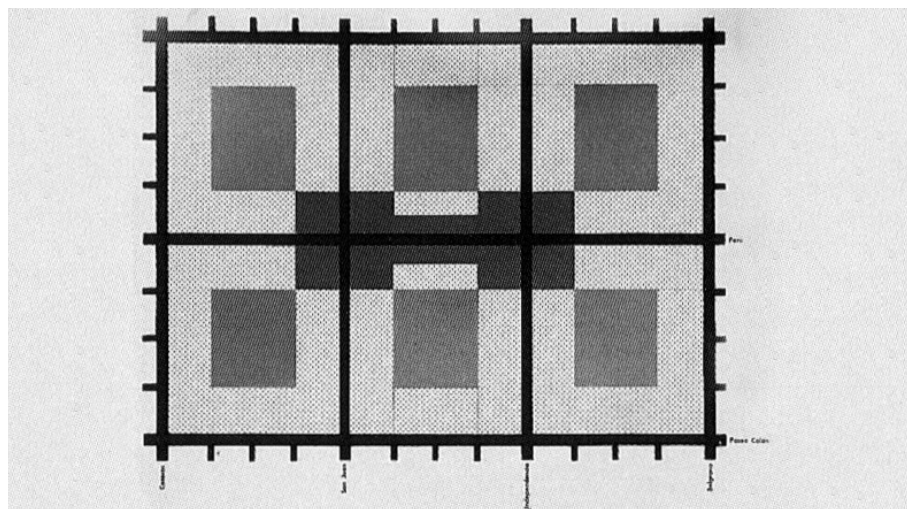
Nel Barrio Sur [...] non lavorai con blocchi isolati ma mantenni la griglia ed il ritmo di quattro manzanas, ogni manzana accompagna un viale.

Ogni settore disponeva di un centro comunale, sportivo, una zona verde, aree commerciali, ambiti culturali e sanitari, ecc. I lati coincidevano con altre strade della griglia tradizionale, cioè ogni quattro strade esistenti si collocava un viale mentre le altre trovavano comunque una diretta corrispondenza attraverso la quale si entrava in ogni settore.

Nonostante la demolizione quasi totale il tracciato si conservava, adattandolo. ▶

Lo schema a lato spiega la strategia fondativa della proposta di Bonet che prevede la divisione dell'area in sei parti che costituiscono la nuova unità urbanistica di 400 metri di lato (1 *supermanzana* = 16 *manzanas*). Ogni settore è delimitato da viali a traffico veloce liberando lo spazio interno per i pedoni.

Gli edifici residenziali si distribuiscono lungo il perimetro definendo un ampio spazio centrale verde nel quale si collocano i servizi comunitari (autonomi per ogni settore) come scuole, centri sportivi e culturali, ecc. L'area commerciale si colloca lungo i viali principali in modo da rafforzare la connessione tra le varie unità.



La planimetria a lato sovrappone lo schema teorico allo stato di fatto. Le sei unità costituiscono quartieri (Constitución, Lezama, Independencia, San Telmo, Barrio de la Biblioteca e Santo Domingo) che si organizzano come parti di città autonome ma in forte connessione tra loro e con il resto della città.

È chiaro come lo schema iniziale si adatti alla conformazione della città reale, segno che l'architetto assume il contesto (sistema viario, topografia ed edifici di particolare interesse) come uno degli elementi fondamentali attorno al quale modellare la propria idea di città.



Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
fonte: aABC

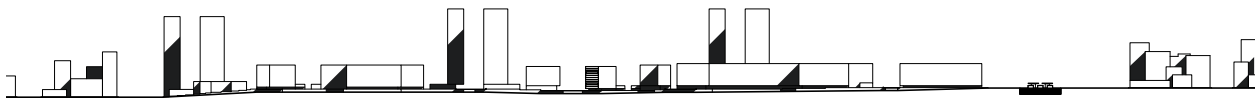
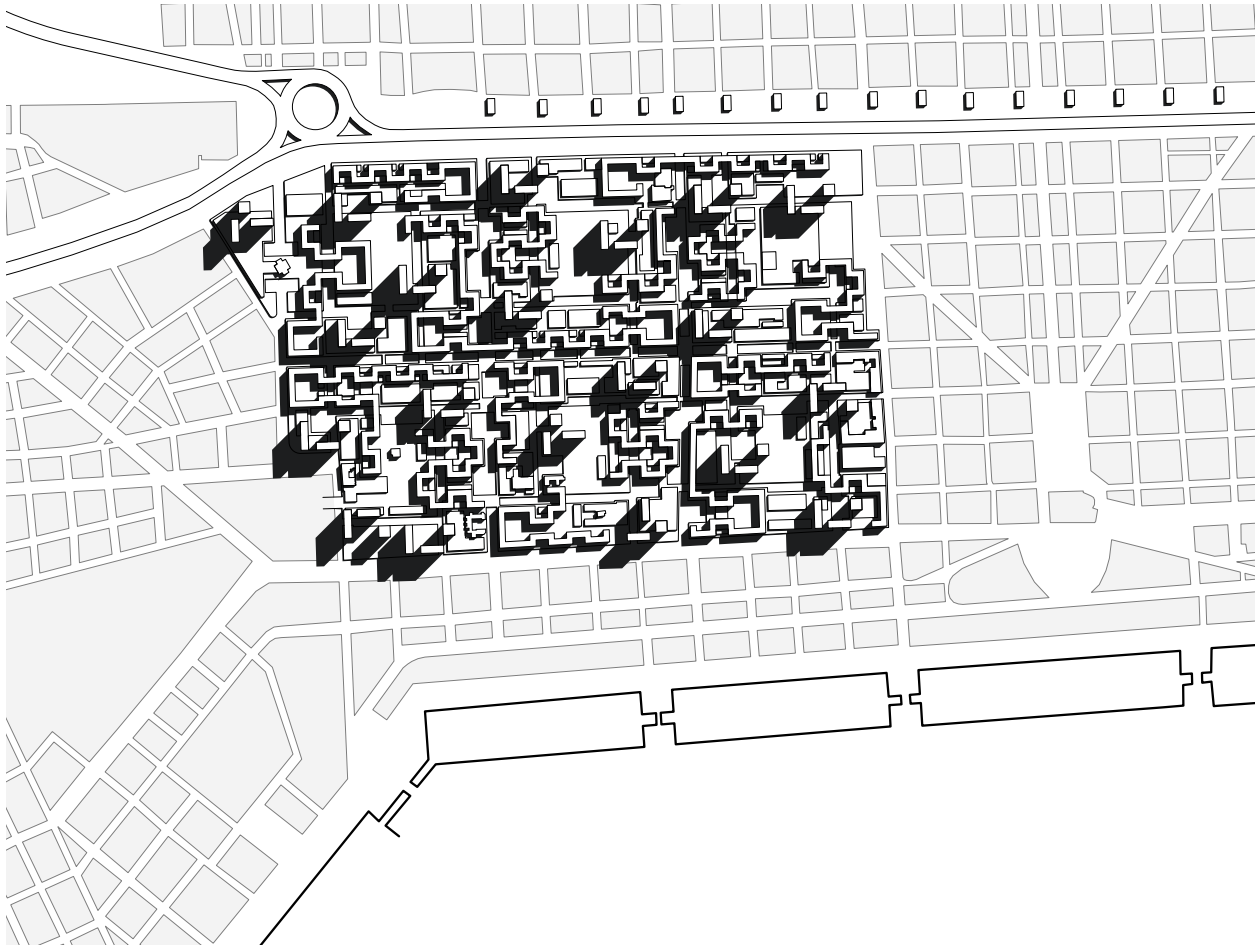
La proposta prevede la divisione della zona in sei settori seguendo le principali penetrazioni viarie costituite dal sistema primario di transito di Buenos Aires, i viali a traffico veloce, attraverso il quale l'area viene collegata al resto della città conservando le caratteristiche di ordine e di continuità delle *manzanas*. Questi settori costituiscono il nuovo modulo urbanistico, sostituendo la *manzana* tradizionale con una *supermanzana* di circa 500 metri di lato, definita dal raggruppamento di 16 *manzanas*. In questo modo cambia la scala fisica e funzionale del tracciato ottenendo un miglior adattamento alle esigenze di traffico e divisione dei flussi che la città moderna richiedeva.

Ogni settore ospita 75.000 abitanti, la stessa densità dei principali quartieri della "city" come la Boca, Belgrano o San Isidro, ed occupa un'area di circa 16 ettari che, assieme alle dimensioni contenute dello stesso, permette di organizzare un ordine urbanistico basato sul pedone.

Per dimensioni e densità abitativa le sei *supermanzanas* così definite costituiscono un elemento urbano autonomo nel quale si svolgono tutte le attività basiche dell'uomo e della comunità. Gli edifici residenziali perimetrano i vari settori ed abbracciano i centri amministrativi, culturali e gli spazi verdi, mentre la maggior concentrazione dei locali commerciali trova collocazione negli ambiti periferici fungendo da elemento di continuità e cerniera tra settori attigui. Quindi, come descrive Bonet nella relazione di progetto, "esiste un elemento centripeto che dona al quartiere le sue caratteristiche proprie ed il meccanismo delle sue relazioni vitali, ed un elemento centrifugo che costituisce una forza unificatrice con la città".²²

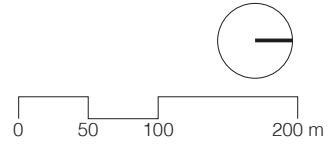
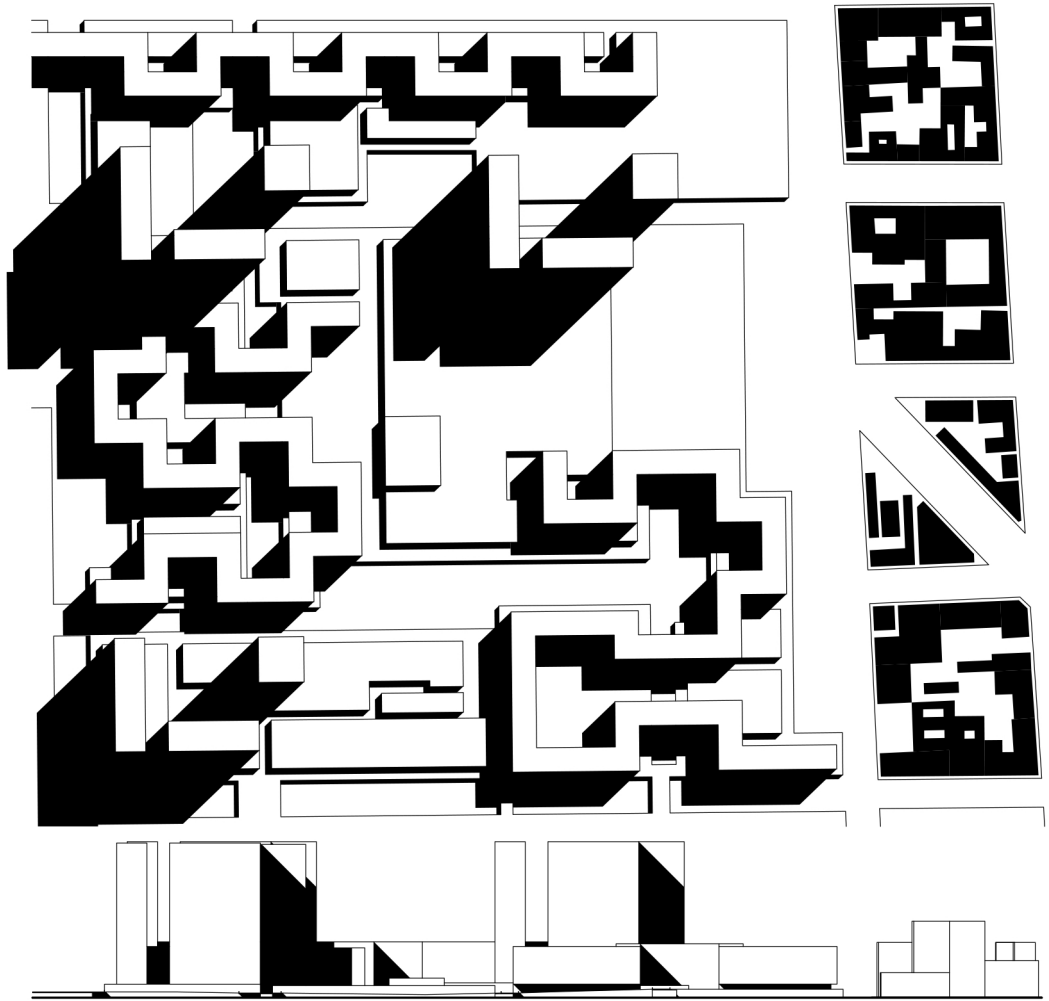
Ogni unità è quindi organizzata attorno ad uno spazio aperto, definito dagli edifici residenziali costantemente in contatto, da un lato con il sistema viario di accesso, e dall'altro con un'area verde centrale nella quale si sviluppano le attività commerciali legate alla vita del quartiere.

Si tratta di una piattaforma impostata ad una quota superiore rispetto al sistema viario, che segue il naturale andamento del terreno e che garantisce la separazione tra i diversi flussi e la continuità della circolazione pedonale.



0 200 500 1000 m Planimetria
0 100 250 500 m Sezione

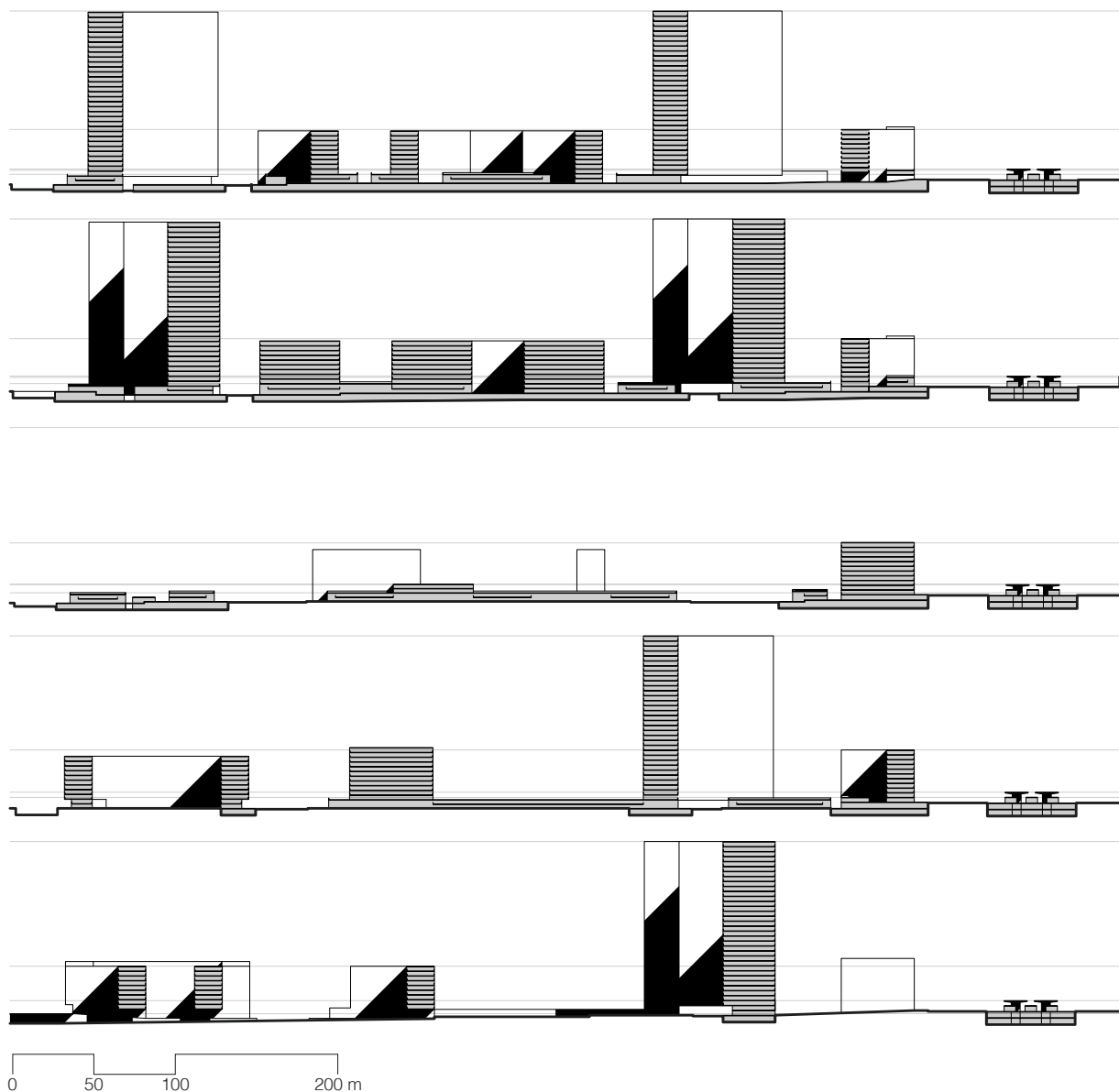
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
immagini: DDA



Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
supermanzana tipo imagini: DDA

◀ Proposi tre tipi di edifici: la torre, gli edifici di circa 5 piani (greca) e quelli di due piani dedicati ai servizi (vaca). Insistetti molto nel dare importanza a quest'ultimo tipo di edifici che mi permisero di formare calli pedonali, quasi di paese, che si aprivano spazio tra i locali commerciali, le scuole, le biblioteche, ecc.

Per prima cosa disegnammo le torri, poi la greca ed infine la vaca che è andata progressivamente allargandosi. Qualcuno osservò "si sta mangiando l'erba" e per questa ragione la chiamammo vaca. Non volevo creare spazi verdi eccessivi, l'opposto di quanto facemmo precedentemente in Bajo Belgrano. ▶



Le intersezioni tra i viali costituiscono i punti di maggior contatto tra le unità-quartiere, dove appare una scala distinta, la scala della città.

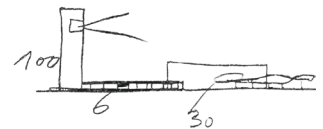
Sono luoghi di particolare interesse, caratterizzati da ponti abitati che garantiscono contemporaneamente l'attraversamento della rete viaria ad alta velocità e la presenza di locali commerciali che si sviluppano lungo il viale Perú e si espandono ortogonalmente lungo i viali Independencia e San Juan. Questi spazi, assieme a quelli presenti all'interno di ogni quartiere, permettono di ottenere un'area commerciale senza soluzione di continuità che servirà non solo i singoli settori, ma l'intera città.

Le tipologie edilizie proposte da Bonet rispettano gli edifici storici presenti nell'area e si differenziano principalmente per tre diverse altezze, le quali si adattano alle differenti percezioni dell'uomo e figurativamente rappresentano la scala dell'uomo, dell'albero e del cielo:

- edifici bassi, di 6 metri d'altezza (2 livelli) che consentono il contatto con la vita della città e nei quali troveranno sede i centri amministrativi, le scuole, i club sportivi e sociali, i locali commerciali, etc.;
- il sistema a greca, di 30 metri d'altezza (11 livelli), riprende la tipologia dell'epoca delle case per appartamenti e permette una certa indipendenza e privacy pur conservando la sua relazione con il suolo;
- le torri, di 100 metri d'altezza (35 livelli), garantiscono l'isolamento quasi totale e la percezione di uno spazio puro, ponendo l'uomo in stretto contatto con il territorio ed il paesaggio urbano.

Attraverso l'utilizzo di tre differenti altezze quindi si creano valori spaziali ricchi e cangianti, in forte contrasto rispetto a quelli che si otterrebbero utilizzando, pur mantenendo la stessa densità abitativa, edifici con un'unica altezza intermedia.

Il tessuto urbano proposto stabilisce inoltre un ritmo percepibile da ogni punto della città, definito dai gruppi di torri e dalla cinta perimetrale dei *redent* a greca.



Lo schema in alto descrive in modo chiaro le tipologie architettoniche utilizzate da Antoni Bonet per il *Plan de Urbanización Barrio Sur*.

Si tratta di tre elementi che si differenziano in altezza e che interpretano tre distinte scale di riferimento.

I primi sono gli edifici bassi di 6 metri d'altezza (2 livelli), alla scala dell'uomo, che permettono di mediare il rapporto tra le dimensioni dei grandi blocchi residenziali e l'uomo.

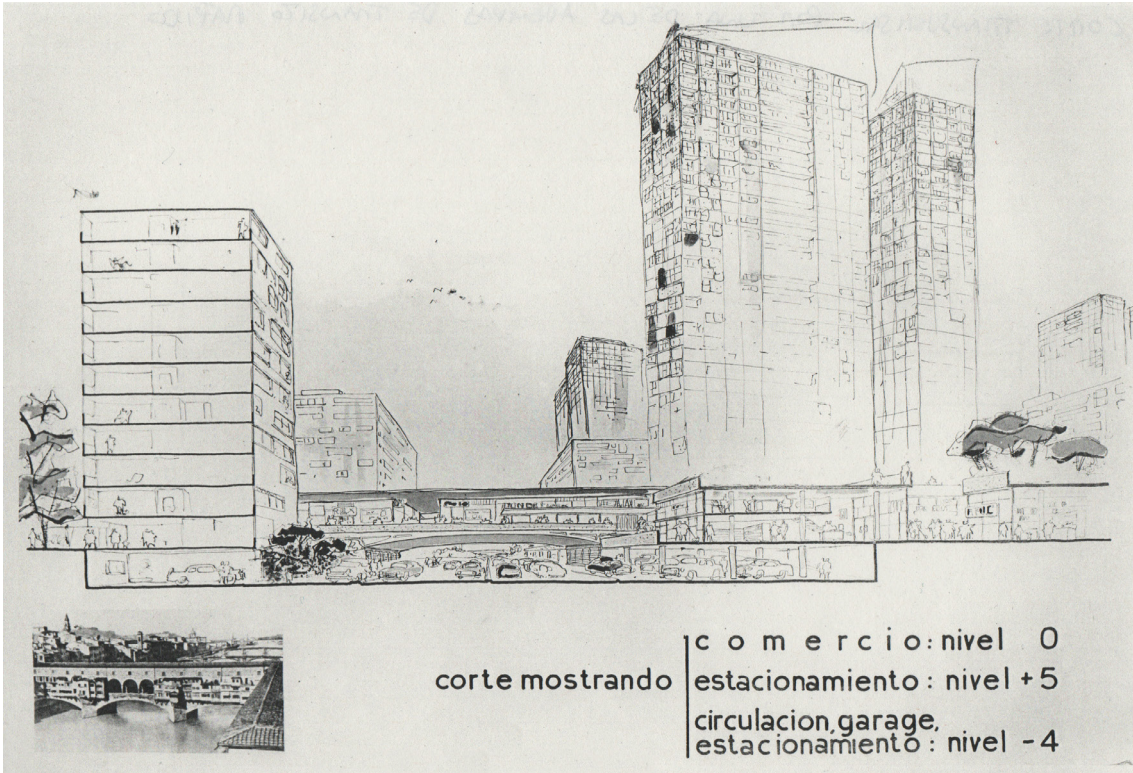
Questi elementi ospitano i servizi comunitari, le scuole, i centri sportivi e quelli amministrativi di ogni quartiere.

I secondi sono i *redent* a greca di circa 30 metri d'altezza (11 livelli), alla scala dell'albero, destinati a residenze.

Infine le torri di 100 metri d'altezza (35 livelli), alla scala del cielo, destinate a residenze ed uffici sono i punti di riferimento del piano.

Le tre tipologie si distribuiscono e mescolano all'interno dell'area di progetto conformando spazi aperti di diverse dimensioni e generando un ritmo cangiante tra pieni e vuoti.

nella pagina precedente:
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
sezioni trasversali,
immagini: DDA

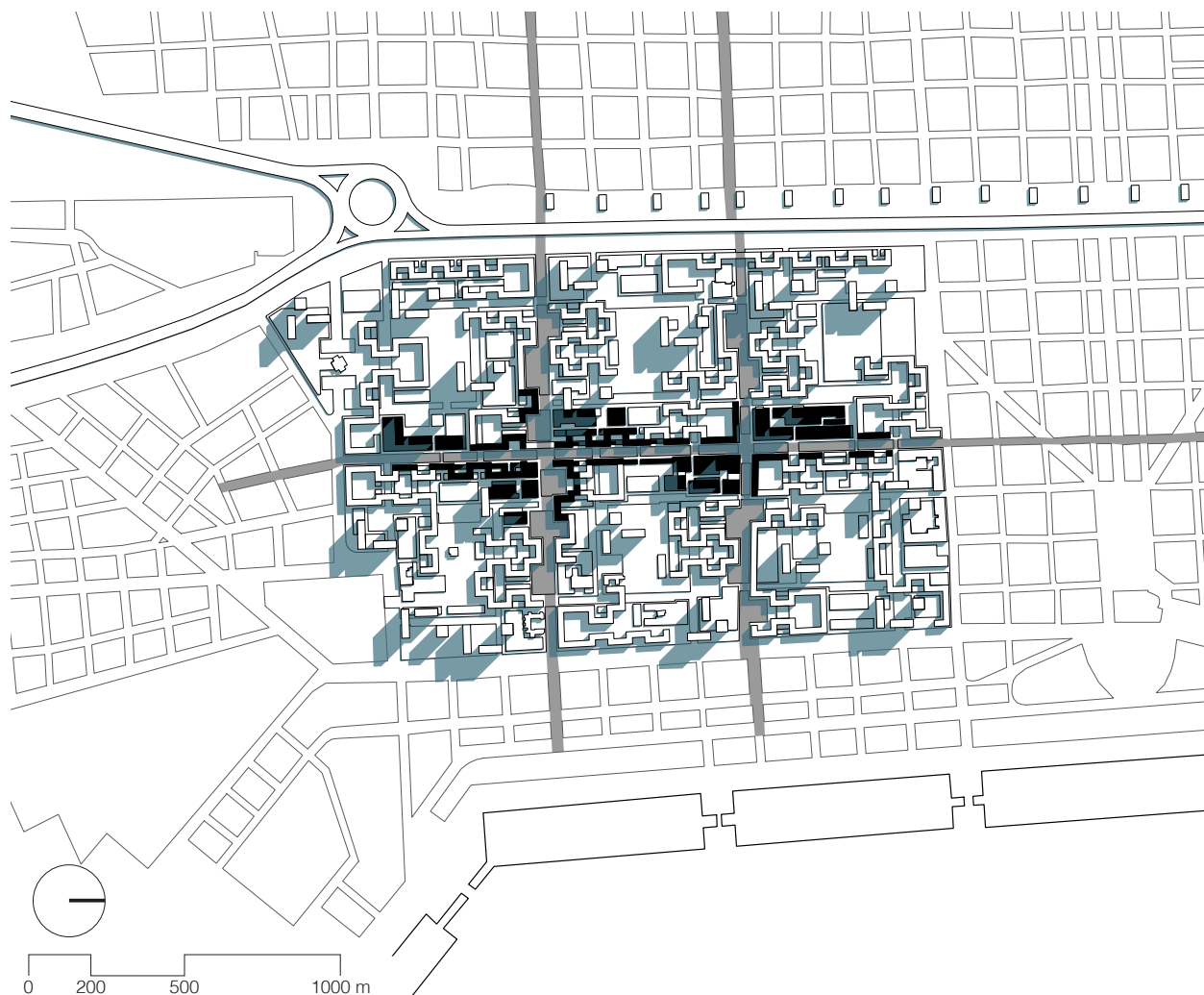


Plan de Urbanización Barrio Sur, A. Bonet, Buenos Aires, 1956
sezione trasversale, fonte: aABC



Plan de Urbanización Barrio Sur, A. Bonet, Buenos Aires, 1956
modello di progetto, fonte: aABC

◀ *Proposi un viale a circolazione veloce ogni 400 metri, invece dei 100 attuali.
Per me la presenza dell'automobile, con la quale l'uomo ha imparato a convivere, è sbagliata.
L'essere umano deve adattarsi.
Utilizzai gli ambiti commerciali come elemento di unione tra i vari quartieri evitando così
la formazione di ghetti. È grazie al commercio che la gente si incontra spontaneamente e si
relaziona quotidianamente.
Gli spazi commerciali vennero quindi collocati ai lati delle supermanzanas.*



*Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956,
viali a traffico veloce e distribuzione
dei principali ambiti commerciali
immagini: DDA*

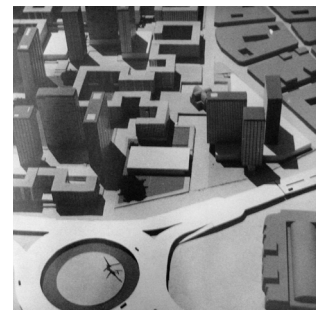
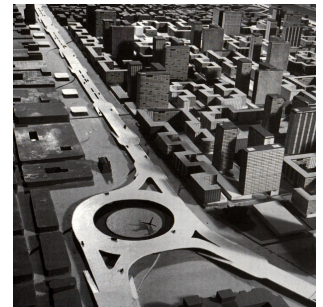
In questo sistema gli edifici bassi, chiamati da Bonet e dai suoi collaboratori *vaca*,²³ si inseriscono in perenne contrasto a questo ritmo di fondo permettendo di valorizzarlo e liberarlo dal suo carattere astratto. In questo modo si ottiene una grande varietà degli spazi aperti, caratterizzati da differenti valori identitari e usi.

La grande area centrale, sia per ubicazione sia per dimensioni, non rappresenta solamente un parco urbano, ma è definita da una polifunzionalità che ne determina un'intensa attività quotidiana da parte della comunità.

Inoltre il progetto prevede un complesso sistema di aree all'aperto, dalle più piccole e raccolte, come le antiche piazzette precedenti la comparsa dell'automobile, a quelle di dimensioni maggiori che permettono larghe visuali tra gli elementi architettonici, il tutto collegato da una altrettanto articolata rete di percorsi pedonali che comprende larghi viali, strette calli e numerosi portici.

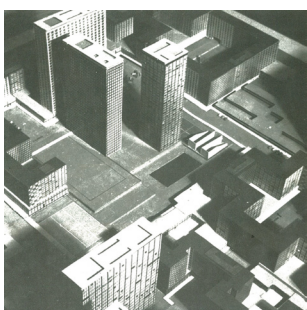
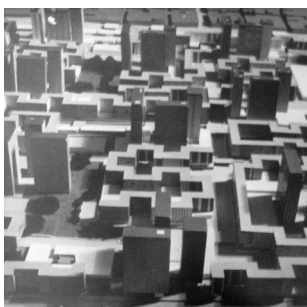
Ogni quartiere inoltre dispone di un'area nella quale è previsto lo sviluppo della vita civica, uno spazio a gradoni di dimensioni variabili che funge da nodo tra la parte edificata e la zona verde verso la quale penetra, che copre la zona di parcheggio a livello inferiore. Gli edifici amministrativi, i centri civici, le scuole, le aree sportive e gli altri locali a funzione pubblica sono rivolti verso questo spazio o sono disposti in stretta relazione con esso.

Ad Ovest del Barrio Sur si sviluppa l'avenida 9 de Julio, un elemento significativo per il progetto in quanto concentra gran parte del traffico di accesso alla città, e che ne costituisce un asse fondamentale. In maniera conforme alle precedenti proposte del gruppo composto da Le Corbusier, Ferrari-Hardoy e Kurchan e successivamente sviluppate dagli architetti Cazenave, Bianchetti e de Mattos, Bonet propone una strada sopraelevata spostata rispetto all'asse dell'attuale avenida sotto la quale si sviluppano longitudinalmente spazi commerciali che si affacciano su una zona pedonale che unisce le due parti di città apparentemente separate dalla 9 de Julio.



Dalle immagini del plastico si nota come l'intervento si relazioni all'avenida 9 de Julio, principale infrastruttura della città che ne organizza il traffico in entrata ed uscita. La rete di circolazione principale del piano è costituita da viali a traffico veloce ogni 400 metri che collegano direttamente l'area alle altre parti di città. Come si osserva nella planimetria della pagina precedente, ad essi si associano i principali ambiti commerciali che favoriscono i flussi e le relazioni tra questi.

Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
fonte: aABC



All'interno delle *supermanzanas* definite dai viali a circolazione veloce si sviluppa, ad anello, un sistema di circolazione a traffico lento che trova nuovamente riferimento nel tessuto urbano del *damero* coloniale. Il resto della superficie, caratterizzata da spazi aperti di diverse dimensioni e carattere, è quindi a disposizione esclusiva del pedone che, grazie ai dislivelli presenti e ad un sistema di ponti abitati, può muoversi liberamente senza interferenze da parte della circolazione veicolare.

Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
fonte: aABC

Lo schema generale del transito nell'area prevede un passaggio graduale da strade a transito veloce, periferiche, a quelle a bassa velocità prossime al centro di ogni settore nel quale sono previste le aree di parcheggio coperte.

I viali Perú, Independencia e San Juan, ad alta velocità, fiancheggiano e dividono i sei settori ai quali si accede attraverso un sistema di strade a traffico lento a forma di anello. Entrambe le reti di circolazione coincidono con il sistema viario presente nell'area e ne recuperano le direttrici principali.

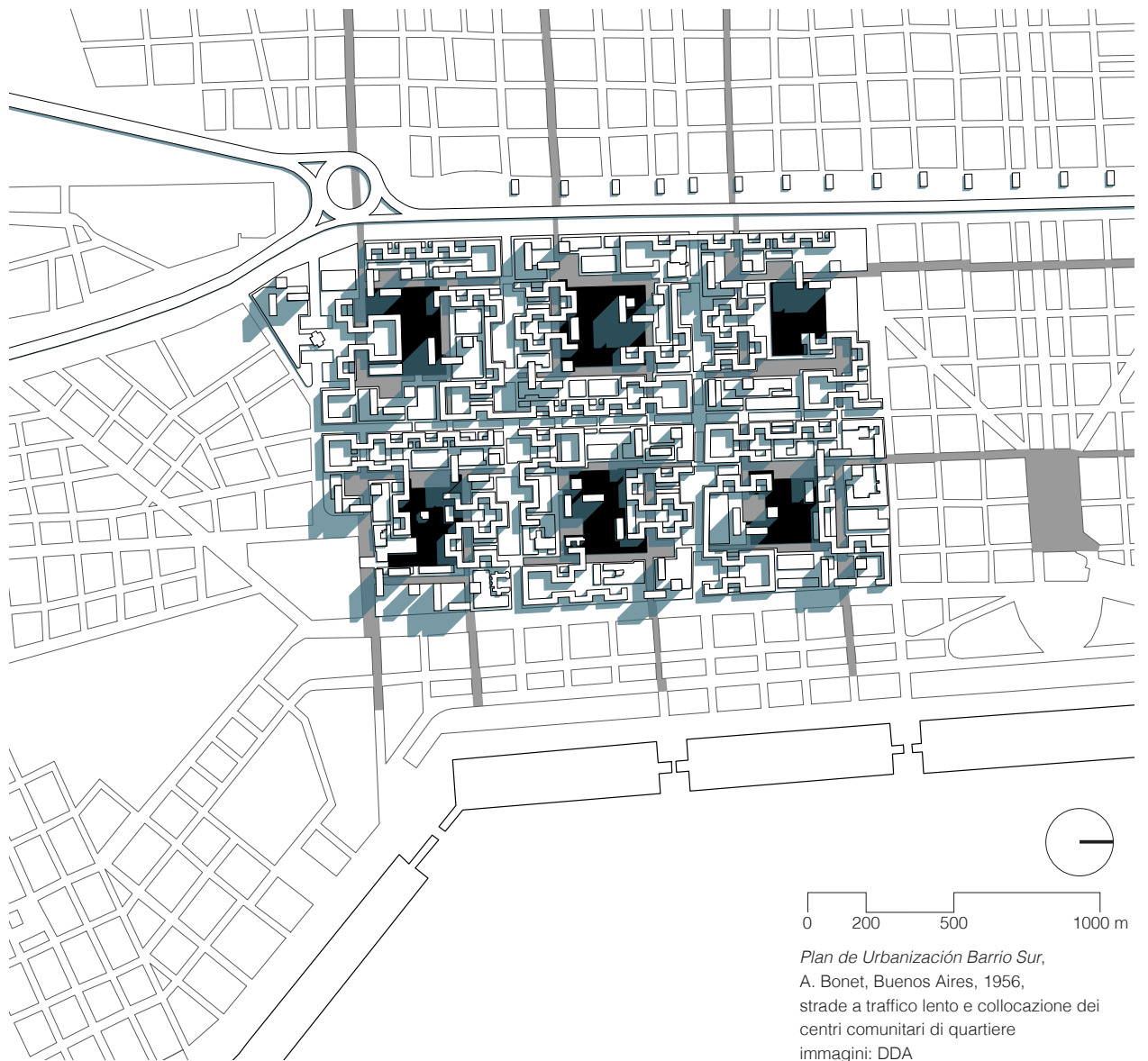
Nonostante la rete carrabile ed i percorsi pedonali si adattino ai dislivelli del terreno, la quota dei camminamenti è sempre più elevata di quella delle automobili, consentendo in ogni punto la separazione e l'indipendenza tra i flussi.

La rete pedonale (di dimensioni variabili tra i 3,5 e gli 8,5 metri di larghezza) segue gli assi ortogonali del *damero* bonaerense con incroci tra le due direzioni a distanza massima di 100 metri che permettono la comunicazione tra i vari quartieri attraverso un sistema di ponti, in alcuni casi abitati che ospitano installazioni commerciali. Quando si inserisce tra gli edifici il marciapiede assume dimensioni maggiori e spesso viene accolto da un sistema porticato che permette una notevole diversità d'uso a qualsiasi condizione climatica.

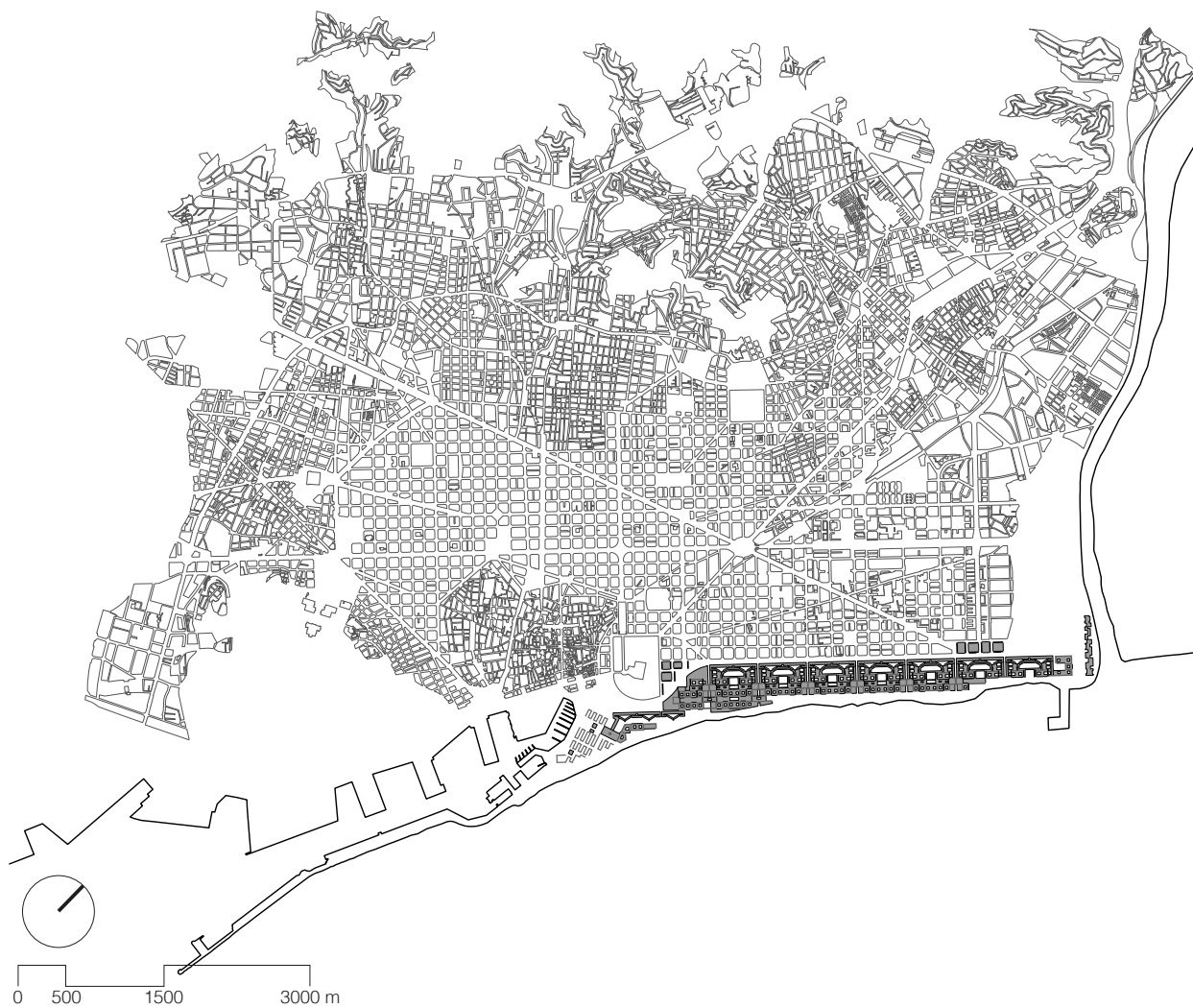
Antoni Bonet descrive questo progetto come il suo "contributo più importante all'urbanistica rioplatense"²⁴ nel quale è riuscito a sintetizzare i principi dell'urbanistica della *Carta d'Atene* e le riflessioni sulla città tradizionale a scala umana.

Riuscì ad incorporare quasi tutti i principi per i quali stavamo lottando:

- differenziazione delle vie di circolazione e separazione dei flussi;
- consolidamento del concetto di unità urbana;
- introduzione di uno spazio per riunioni civiche e culturali;
- varietà degli spazi aperti;
- intima relazione del nuovo tracciato con la città attuale;
- conservazione dell'ordine offerto dal *damero* coloniale.²⁵



Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956,
strade a traffico lento e collocazione dei
centri comunitari di quartiere
immagini: DDA



Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969,
localizzazione
immagini: DDA

Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona,

Poble Nou e Barceloneta, Barcelona, 1964-1969

Antoni Bonet Castellana

La capacità della città di modificarsi e trasformarsi adeguandosi alle necessità e ai tempi contemporanei è sempre stato un tema di forte interesse per Antoni Bonet e, riferito a Barcellona, si manifesta in una lettera da lui scritta al direttore della rivista *Cuadernos de Arquitectura* Assís Vildevall nel 1958.

In quest'occasione elogia apertamente il *Plan Cerdá*, che in quell'anno celebrava il suo centenario, proponendolo come fondamentale riferimento attorno al quale costruire un programma di rinnovamento urbano della città ed in particolare del settore dell'*Ensanche*, attraverso il lavoro e le idee dei giovani architetti catalani.²⁶

Il *Plan de la Ribera*, sviluppato a partire dal 1964, permette a Bonet di verificare e sperimentare direttamente le tesi anticipate in questa lettera, ed ha come principale obiettivo quello di adeguare il *Plan Cerdá* ad una Barcellona in forte crescita, risolvendo i conflitti e la transizione tra le sue parti principali (la Ciutat Vella, l'*Ensanche* ed i paesi, oggi quartieri, che la circondano) e le relazioni delle stesse con i nuovi limiti dell'area urbana.

Il progetto nasce dalla necessità di restituire alla capitale catalana e ai suoi abitanti un'area fortemente degradata e che, per diversi motivi, si trovava separata dalla città costituendo una barriera fisica invalicabile fra essa ed il mare.²⁷

Si prevede la riconversione totale di un'area di 300 ettari corrispondenti alla linea di costa di circa 6 km, dalla Barceloneta all'estuario del fiume Besòs, occupata da grandi complessi industriali e dalle infrastrutture ferroviarie della R.E.N.F.E. (Red Nacional de Ferrocarriles Españoles).



Barcelona, centri storici
immagini: DDA



Planimetrie di analisi dell'area di progetto per il *Plan de la Ribera*. In alto si osserva come l'area d'intervento occupi l'intera linea di costa che va dal fiume Besòs al porto; gli elementi d'interesse sono i limiti con il mar Mediterraneo e con il tessuto urbano esistente. In basso si osserva la divisione funzionale dell'area al momento dell'intervento.

L'area ferroviaria RENFE (in rosso), quella industriale (marrone) e quella occupata da residenze precarie (giallo) assorbono quasi interamente la superficie di progetto.
immagini: *Plan de Ordenación de la Ribera*, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969, planimetrie di analisi dello stati di fatto, fonte: aABC



Le imprese che occupavano la zona, all'interno di un più ampio progetto di riconversione industriale che prevedeva l'abbandono di questi terreni ed uno spostamento verso luoghi periferici della città, si unirono e costituirono, congiuntamente con la stessa R.E.N.F.E., l'ente privato La Ribera S.A., promotore del piano.²⁸

Nonostante la committenza privata, l'intervento, a causa delle sue dimensioni e del ruolo che svolge all'interno del tessuto urbano, ha un forte interesse pubblico ed opera alla scala della città.



Nello stabilire i limiti del *Plan de la Ribera* Bonet voleva ottenere un fronte completamente aperto sul Mediterraneo, motivo per cui l'area risulta definita a Sud-Est dalla linea di costa, a Sud-Ovest dal porto e dal parco della Ciutadella, a Nord-Ovest dalla calle Enna, infine a Nord-Est dal fiume Besós.

Si conforma quindi un ambito di circa 6 chilometri di lunghezza per 500 metri di larghezza, un'area allungata che si affaccia direttamente sul mare con una profondità minima ma sufficiente allo sviluppo delle nuove unità urbane.



In questa zona, corrispondente ad un tratto a lungo dimenticato della Diagonal, la città sembra scomparsa e sostituita da grandi industrie e dal relativo sistema infrastrutturale che hanno completamente modificato questi luoghi. Le industrie, e tutte le strutture complementari a tali attività, avendo infatti bisogno di grandi superfici, spesso superiori a quelle dalla *manzana* tipo del *Plan Cerdà*, avevano generato isolati di dimensioni maggiori che non avevano relazione alcuna con la struttura urbana proposta dal piano ottocentesco.

immagini: stato di fatto dell'area d'intervento, fonte: aABC

Grandi estensioni di terreno sono coperte da baracche e case che non rispettano i minimi requisiti igienico-sanitari e che, avendo bisogno di superfici ridotte, hanno conservato vecchi cammini rurali e passaggi interni, provocando l'apparizione di una serie di *sub-manzanas*, frazioni dalla *manzana* tipo.

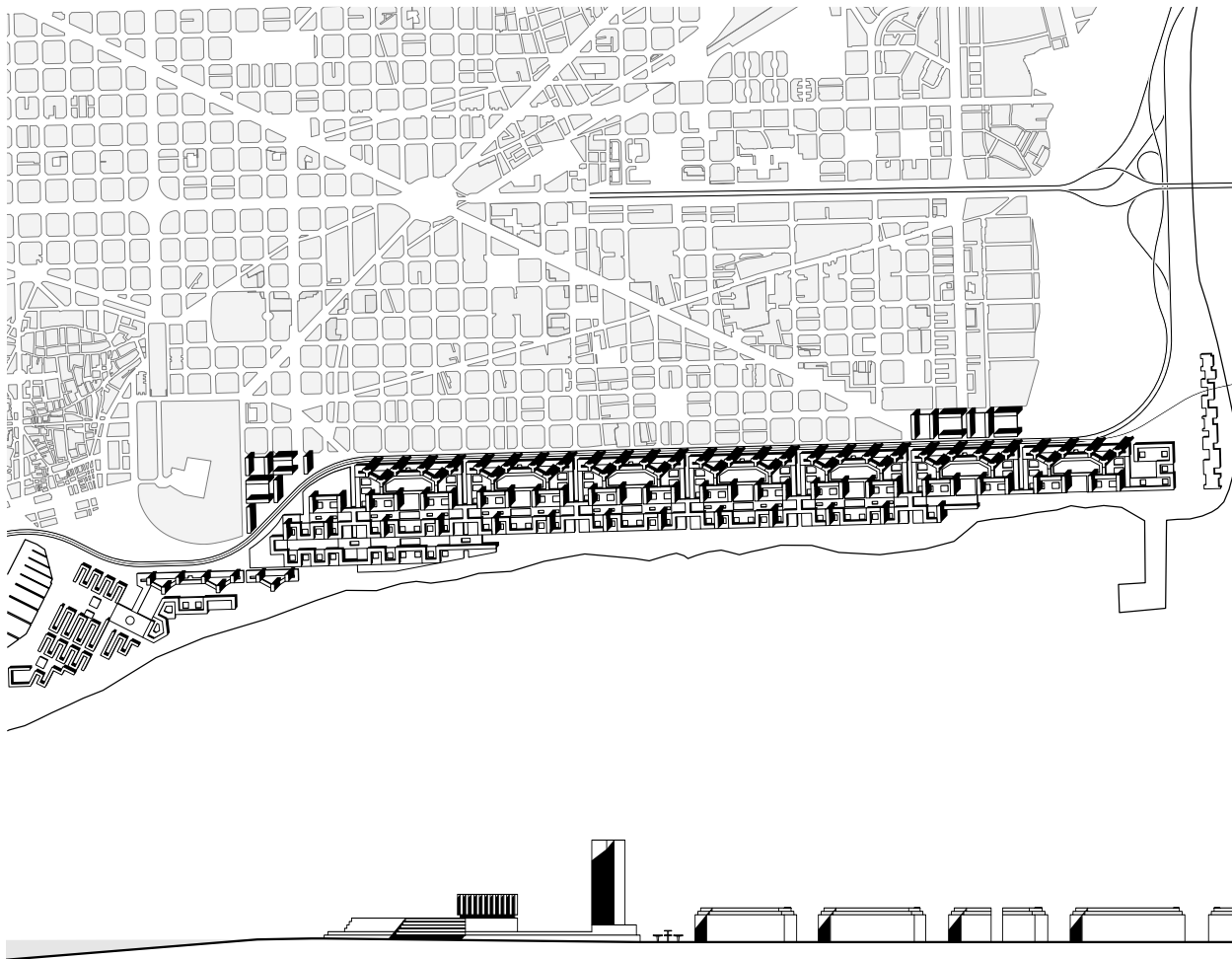
A queste abitazioni si contrappone la zona residenziale del Poble Nou che segue uno sviluppo longitudinale perpendicolare al mare, il cui asse principale è la Rambla del Poble Nou dal quale si ramificano i diversi quartieri periferici. Inoltre la vicina Estació de França, tra il parco della Ciutadella ed il quartiere della Barceloneta, segna questi luoghi con i suoi binari di collegamento tra la capitale catalana e la Francia, e in generale l'Europa.²⁹

L'area quindi è marginale rispetto al resto della città e completamente isolata, in essa la struttura urbana va progressivamente scomparendo.

Bonet riconosce la presenza di alcuni elementi urbani fondamentali per stabilire le relazioni formali, funzionali e sociali del piano rispetto al resto della città. Si tratta del Paseo de Colón, affacciato sul porto, che concentra una gran quantità di negozi ed uffici dedicati soprattutto alle attività portuali; del Parco della Ciutadella, grande area verde marginale alla città e inaccessibile ad essa nei suoi fronti Nord-Est e Sud-Ovest; il Paseo Marítimo che marca il limite della Barceloneta con il mare; l'autostrada del Litoral in fase di progettazione che preoccupava Bonet in quanto possibile ulteriore barriera tra la città ed il mare; il sistema Gran Via de les Cortès Catalans-Diagonal, principali arterie circolatorie di Barcellona.

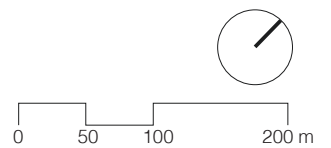
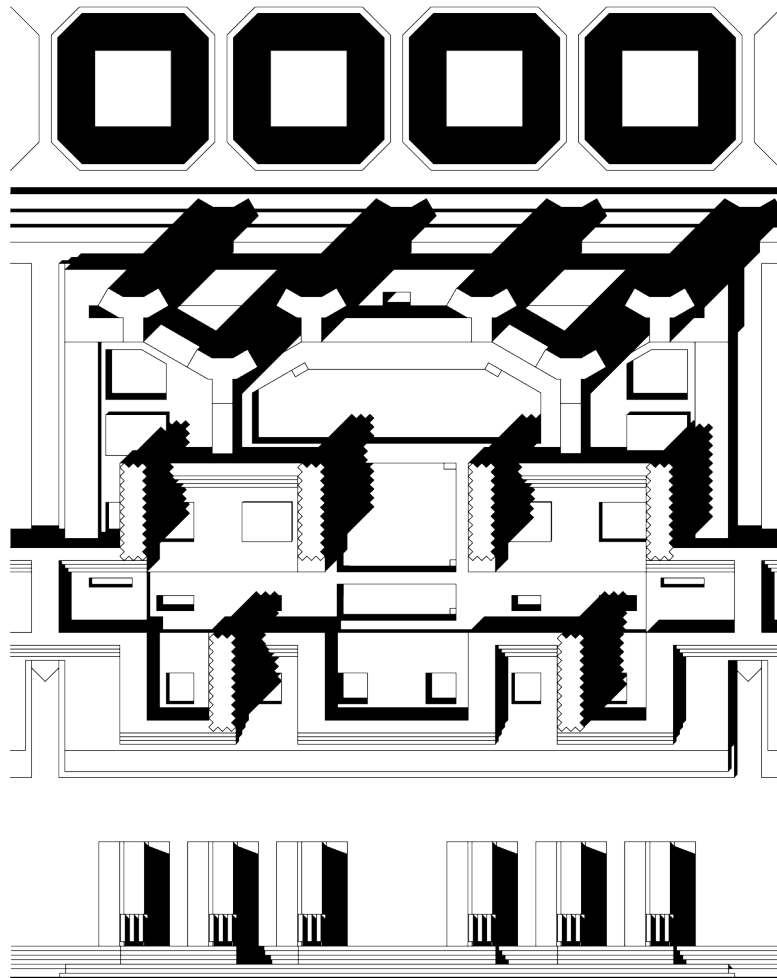


Le immagini proposte in questa pagina e in quella precedente sono le stesse utilizzate da Bonet per descrivere le condizioni e le problematiche dell'area nel quale il progetto doveva intervenire.
fonte: aABC



0 500 1000 2000 m Planimetria
0 100 200 400 m Sezione

Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
immagini: DDA



Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
supermanzana tipo imagini: DDA

Il limite Nord-Ovest del piano corrispondente al limite Sud-Est del *Plan Cerdá* chiarifica la stretta relazione che intercorre tra le due soluzioni.

Il *Plan Cerdá*, infatti, costituisce il modello sul quale lavorare apportando le modifiche necessarie a soddisfare le esigenze della Barcellona contemporanea, non una città ideale bensì la città reale.³⁰

Su questa base viene definita l'unità urbana, o *supermanzana*, di circa 500 metri di lato che trasversalmente occupa tutta la profondità disponibile dell'area e longitudinalmente raggruppa quattro *manzanas* dell'*Ensanche*. Grazie al fatto che la nuova unità urbana è un multiplo della *manzana* tipo, è stato possibile orientare il nuovo sistema esattamente come la griglia prevista da Cerdá stabilendo in questo modo una perfetta continuità tra il sistema viario dei due piani.

Ogni unità sarà quindi definita dalla calle Enna (luogo di passaggio dal *Plan Cerdá* al *Plan de la Ribera*), dal mare e da due strade che la collegheranno al resto della città e che permettono l'accesso diretto alle zone di parcheggio e alle spiagge.

Nello sviluppo del piano si osservano anche delle unità non perfettamente organizzate secondo quanto descritto: *supermanzanas* che perdono la purezza concettuale e compositiva del tracciato originario a causa della forte influenza del *Plan de Levante Sur* del 1966 che aveva come oggetto la zona Sud-Est di Barcellona e che in quel momento era in pieno sviluppo.

Bonet quindi dimostra una forte volontà di integrazione della sua proposta con la città reale al di sopra di ogni altra operazione compositiva.

Si parla di città reale e non di città esistente in quanto l'architetto considera non solo Barcellona per come la si poteva osservare al momento del progetto, ma analizza anche tutte le esperienze passate ed in fase di compimento che stavano producendo la Barcellona del futuro nella quale si sarebbe poi inserito il *Plan de la Ribera*.

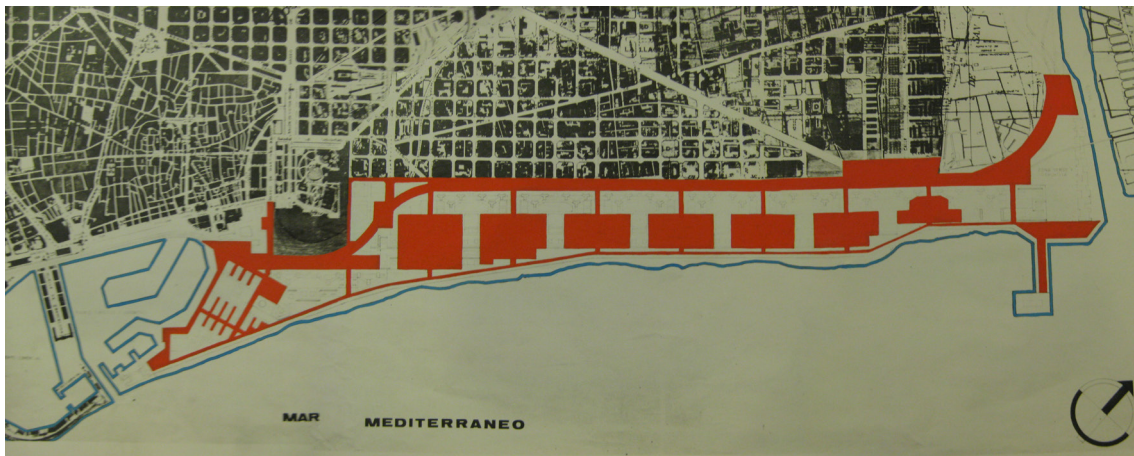


Dalla vista a volo d'uccello del piano risulta chiaro il rapporto tra le nuove parti di città, il tessuto urbano esistente e la linea di costa del Mediterraneo.

Plan de Ordenación de la Ribera, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
vista aerea,
fonte: aABC

ABC, *La modernización de la arquitectura rioplatense*,
conferenza Santiago de Compostela, 1975

Voglio chiarire che la mia attività si è sempre sviluppata dal mobile alla città; considero fondamentale che l'architetto mantenga il senso preciso della scala umana, anche quando sta progettando grandi edifici o intere parti di città.



Nella planimetria in alto Bonet evidenzia in rosso gli ambiti destinati al flusso automobilistico. Questi definiscono il perimetro di ogni *supermanzana* e centralmente, attraversando il piano in direzione mare-montagna, gli ambiti di parcheggio. In basso invece sono indicate le aree pedonali (in giallo) e gli ambiti commerciali (marrone).

È evidente che le due planimetrie si impostano su livelli diversi (la prima alla quota del terreno esistente, la seconda a quota superiore) per garantire la loro organizzazione senza interferenze reciproche.

immagini: *Plan de Ordenación de la Ribera*, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969, planimetrie di progetto, fonte: aABC



Le *supermanzanas* si generano da un suolo artificiale sei metri più in alto rispetto alla calle Enna, garantendo così la massima libertà di movimento pedonale senza interferenze di transito veicolare, secondo le stesse parole di Bonet: “disponiamo di una città per i pedoni che giace sopra un mare di automobili”.³¹ Su questa piattaforma, che costituisce il livello zero o pianta principale del progetto, si sviluppa quindi il vero ambito cittadino disegnato dalle piccole piazze e dalle calli a scala umana, elementi archetipici delle città mediterranee che Barcellona è andata progressivamente perdendo.

Questo sistema di spazi aperti ospita i principali ambiti commerciali e sociali del quartiere e non si interrompe al limite di ogni unità bensì, attraverso ponti abitati, scavalca le strade trasversali in quota, garantendo la totale separazione dei flussi.

Le attività commerciali esercitano una forza centrifuga e di collegamento che permette ad ogni singola *supermanzana* di non chiudersi isolandosi così in se stessa. Il livello zero inoltre si collega alle zone di parcheggio attraverso ampie scalinate e permette l'accesso agli edifici residenziali e direzionali.

Parte di questo suolo artificiale, al centro di ogni unità o barrio, viene soppresso per lasciare spazio ad un piccolo parco centrale proprio di ogni settore e che ne costituisce il cuore. Quest'area si sviluppa a quota zero (livello -2) e permette che gli spazi verdi presenti nel piano di Cerdá, mai realizzati, tornino ad essere protagonisti confrontandosi con la nuova scala, quella della *supermanzana*. Inoltre, sono presenti numerosi servizi comunitari, quali centri scolastici, sportivi, religiosi, uffici pubblici, capaci di esercitare una forza centripeta necessaria allo sviluppo della comunità in ogni settore.

Il piano riconfigura il Parco della Ciutadella in un vero parco urbano centrale, aprendolo alla città lungo tutti i suoi lati e prolungandone l'estensione fino a raggiungere il mare in modo tale che i pedoni possano percorrerlo, senza incrociare automobili, fino al Paseo Marítimo, incorporato dal piano ed esteso lungo tutta la linea di costa.

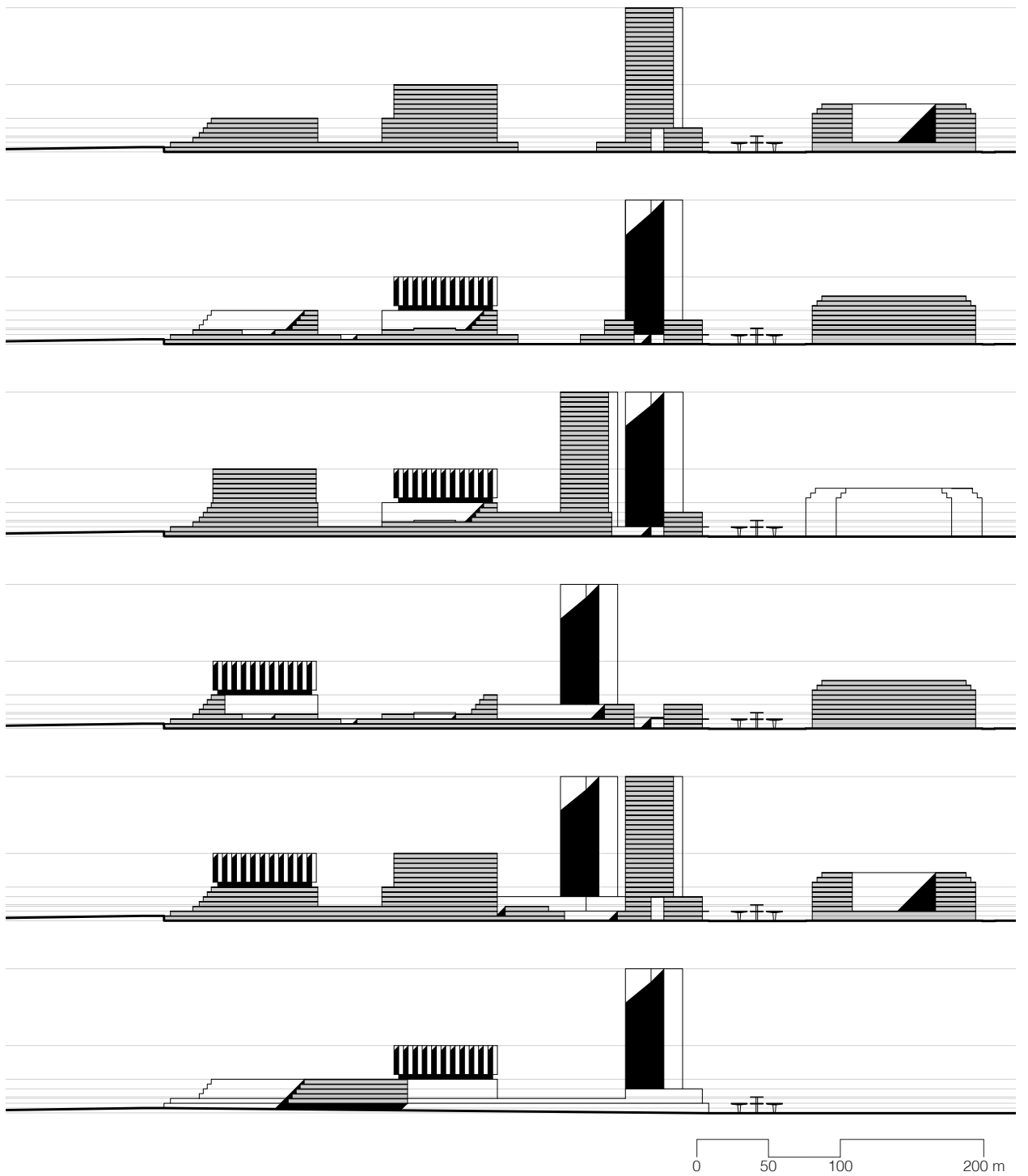
Come avviene nel *Plan de Urbanización Barrio Sur*, Antoni Bonet ricorre a diverse tipologie di edifici ad altezza variabile. Le *supermanzanas* sono quasi interamente coperte da una piattaforma organizzata su due livelli. Al suo interno si trovano gli ambiti di parcheggio per i residenti, i depositi dei locali commerciali e le attività di servizio. Questo sistema permette di organizzare un nuovo suolo urbano, a quota +6 metri rispetto alla calle Enna che, forato in più punti, conforma i diversi spazi aperti pubblici del piano quali piazze ed aree verdi. Su questo nuovo suolo si dispongono i grandi blocchi residenziali, che assumono diverse caratteristiche nelle varie versioni del progetto, ma che si dividono essenzialmente in tre tipologie: i *redent* a greca destinati a residenze di circa 15 metri d'altezza che occupano l'intero fronte marino e che collegano longitudinalmente le diverse *supermanzanas*; le torri residenziali, di 21 metri d'altezza, che si collocano a gruppi di tre sopra il piano di copertura dei *redent*; le torri direzionali, di 100 metri d'altezza, che si distribuiscono a gruppi di tre lungo la calle Enna. Si definisce quindi una gerarchia decrescente delle altezze costruite verso il mare. nella pagina seguente: *Plan de Ordenación de la Ribera*, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969 sezioni trasversali fonte: aABC

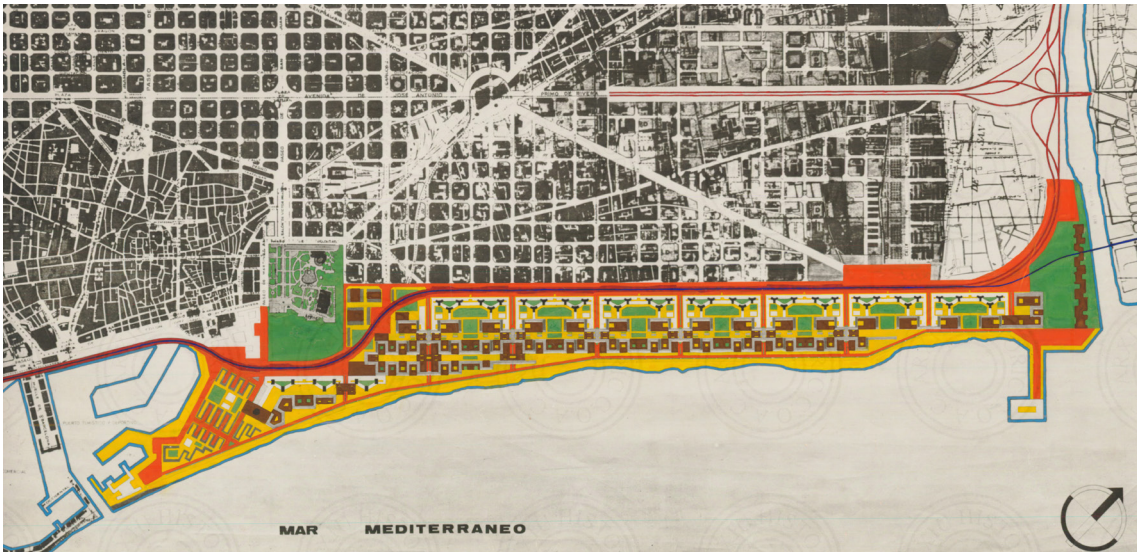
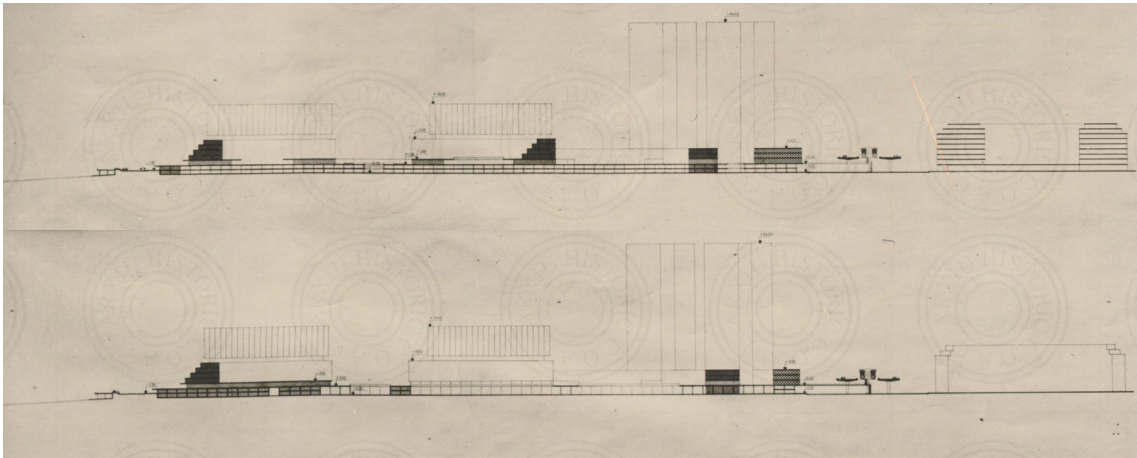
La costruzione di una grande via per il traffico veloce lungo il limite Nord-Ovest del piano permette che il Paseo Marítimo non si converta in un'ulteriore arteria di circolazione veicolare ma che si trasformi in un viale a traffico lento dal quale si accede direttamente alle aree di parcheggio previste per i non residenti. In questo modo rende possibile l'utilizzo delle spiagge e del paseo stesso a tutti gli abitanti di Barcellona.

Come già descritto gli edifici residenziali e direzionali trovano accesso a livello della piattaforma e da questa si elevano differenziandosi essenzialmente in quattro tipologie:

- edifici a forma di greca, rivolti verso le piazze e il mare, costituiti da 5 livelli (piano terra, tre piani intermedi e un attico) che si sovrappongono generando delle terrazze a Sud-Est ed evitando così problemi di ostruzione delle viste e del soleggiamento. Tutti i livelli di questo sistema sono occupati da residenze, a parte il piano terra destinato ad attività commerciali, inoltre la greca non si interrompe al limite della *supermanzana* ma genera i ponti abitati che permettono di collegare tra loro le diverse unità che compongono il piano;
- edifici residenziali a forma di piramide che garantiscono a tutti gli appartamenti delle zone esterne un buon soleggiamento e viste verso il Mediterraneo. Al loro interno, nelle zone dove non è garantita l'illuminazione e la ventilazione naturale, si trovano i locali per gli spettacoli o i magazzini;
- torri residenziali disposte nel piano a gruppi di tre e collocate sopra il sistema della greca;
- torri direzionali affacciate sulla calle Enna a gruppi di tre, sono gli elementi architettonici che marcano la transizione tra la città ed il quartiere della Ribera.

Le attività commerciali principali si trovano a livello zero attorno alle piazze e lungo le calli pedonali e sono idealmente destinate agli abitanti di ogni singolo settore. Diversamente, ai livelli -1 e -2 si sviluppano le attività commerciali legate alla calle Enna, al Paseo Marítimo e al mare allargando l'utenza agli abitanti di tutta la città.





Stabilito l'obiettivo di ricollegare la città al mare e quello di garantire la totale separazione tra la circolazione pedonale e quella veicolare, è stato necessario ripensare la localizzazione dell'autostrada del Litoral e dei binari ferroviari prevedendo la realizzazione di un percorso sopraelevato che permetta alla città di conservare la piena disponibilità del suolo.

Questo percorso, di 80 metri di larghezza e che serve il traffico verso il centro della città, si colloca sopra la calle Enna, lasciando libere ampie zone verdi e di parcheggio e consentendo al Parco della Ciutadella di raggiungere il mare senza interferenze.

La circolazione locale invece scorre principalmente lungo la calle Enna e il Paseo Marítimo per poi immettersi nelle strade trasversali che dividono le varie *supermanzanas* e che danno accesso alle zone di parcheggio per i residenti ai livelli -2 e -1 (considerando come livello zero, o pianta principale, quello della piattaforma pedonale). L'accesso alle zone di parcheggio per gli altri abitanti della città avviene direttamente dal viale lungo la costa mediterranea.

La calle Enna inoltre ospita le fermate della metropolitana e degli autobus che garantiscono l'accesso al mare a tutti gli abitanti di Barcellona per mezzo di ampi percorsi pedonali e che, attraversando la zona verde di ogni unità e passando sotto il Paseo Marítimo, conducono direttamente alla zona di costa. Il Paseo de Colón, luogo urbano nel quale si concentrano numerose attività commerciali e direzionali legate al porto, diventa l'elemento attraverso il quale si collega il nuovo quartiere della Ribera al centro storico della città.

In conclusione il prolungamento della Diagonal fino al fiume Besós, oltre che assicurare un accesso diretto al nuovo quartiere, permette alla stessa di assumere finalmente il ruolo di principale asse viario di attraversamento della città e di trovare il suo termine naturale verso Est, trasformando (come voleva Cerdá) la Plaça de les Glories in un nuovo centro, o cuore, per Barcellona.³²

Gli elaborati grafici della pagina precedente mostrano come il *Plan de la Ribera* sia fiancheggiato da due importanti infrastrutture.

La prima è costituita dal Paseo Marítimo che, scorrendo lungo la linea di costa, garantisce il collegamento longitudinale tra le varie unità e con le altre parti di Barcellona.

Questa arteria raccoglie inoltre il traffico proveniente dalle calli che, trasversalmente, collegano la montagna con il mare attraversando l'intera città.

La seconda, sulla calle Enna, assorbe i grandi flussi di traffico in entrata e in uscita da Barcellona, nonché il traffico locale.

Per questa ragione, come si osserva nelle sezioni della pagina precedente, questa è concepita come un'infrastruttura complessa organizzata su più livelli.

A livello del suolo urbano collega longitudinalmente le nuove *supermanzanas* distribuendo il traffico locale, ai livelli superiori si organizzano invece strade ad alta velocità che gestiscono il flusso in entrata ed uscita dalla città.

A questo livello trova altresì sede la rete ferroviaria e le relative stazioni.

nella pagina precedente:

Plan de Ordenación de la Ribera, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
in alto: sezioni trasversali
in basso: planimetria di progetto
fonte: aABC

NOTE

- 1 *“Da oggi in poi non parlerò più della rivoluzione architettonica che si è compiuta. Inizia l’era dei grandi lavori, l’urbanistica si converte nella preoccupazione dominante”.* Le Corbusier, *Introduction par Le Corbusier* in W. Boesiger, “Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1929-1934”, Edition Girsberger, Zurich, 1967, p.11.
- 2 *“Nel 1933 sono stato l’unico studente ad assistere al Congresso di Atene. La Carta è stata il documento più importante sull’urbanistica prima della Guerra. Il Congresso si realizzò a bordo della Patris II nel percorso Marsiglia-Atene-Marsiglia. I lavori si svolsero sempre a bordo mentre il soggiorno ad Atene permise visite e conferenze. In questa occasione ho conosciuto Le Corbusier, Gropius, Aalto, e tutti i grandi maestri dell’epoca. Avevo 19 anni. In quel momento dissi a Le Corbusier che terminati gli studi sarei andato nel suo studio. Fu un cambio totale nella mia vita”.*
A. Bonet, intervista non datata, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 3 Il quartiere Barrio Chino, oggi del Raval, è uno dei quattro distretti (Distrito V) del centro storico di Barcellona. Si è sviluppato a partire dal XIV secolo grazie all’ampliamento delle mura medievali della città. Si tratta storicamente di uno dei quartieri più densamente popolati di Barcellona e, proprio per questa ragione, oggetto delle analisi urbanistiche del GATCPAC. Si veda *El Barrio Chino de Barcelona (Distrito V)* in “A.C. Documentos de Actividad Contemporánea n° 6, Barcelona, II trimestre 1932, pp. 31-33.
- 4 Le Corbusier, *Charte d’Athènes. Urbanisme des C.I.A.M. avec un discours liminaire de Jean Girraudoux*, Plon, Parigi, 1938.
- 5 La Real Academia Española descrive il *barranco/a* come la “una rupe o precipizio; bordo in pendenza di un terreno”. Aggiunge inoltre “solco prodotto dalle correnti o dalle inondazioni”. Con questo termine si intende generalmente il dislivello del terreno in prossimità delle rive fluviali, in particolare del Río de la Plata.
- 6 *“Uno dei punti più importanti del nostro progetto consiste nel fissare il limite della città, creare una cintura verde e organizzare il resto in città satellite”.* Le Corbusier, *Plan Director para Buenos Aires* in “La arquitectura de hoy” n° 4, Buenos Aires, 1947, p. 25.

- 7 Cfr. X. Monteys, *Le Corbusier: obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 126.
- 8 Cfr. F. Álvarez, *Antonio Bonet desde sus ciudades* in F. Álvarez, J. Roig, "Antoni Bonet Castellana 1913-1989", COAC, Barcelona, 1996, p. 28.
- 9 Antoni Bonet Castellana ha realizzato numerosi progetti di carattere urbano. La seguente lista individua quelli relativi le città di Buenos Aires e Barcellona:
 Conjunto urbanístico Casa Amarilla (Buenos Aires, 1943);
 Conjunto habitacional Bajo Belgrano (Buenos Aires, 1949);
 Conjunto habitacional TOSA (San Justo, provincia de Buenos Aires, 1952);
 Remodelación del Barrio Sur (Buenos Aires, 1956-57);
 Plan de ordenación para Tranvías de Barcelona a Sarrià (Barcelona, 1964-65);
 Plan urbanístico de Montjuïc (Barcelona, 1964-69);
 Plan de la Ribera (Barcelona, 1964-69);
 Plan del Prat-I e Plan del Prat-II (El Prat de Llobregat, Barcelona, 1966-67);
 Poblado SOS (Sant Feliu de Codines, Barcelona, 1967);
 Plan del Prat-III (El Prat de Llobregat, Barcelona, 1967).
 Cfr. F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, COAC, Barcelona, 1996.
- 10 Cfr. F. Álvarez, *Antonio Bonet desde... op. cit., p.30.*
- 11 AA.VV., *Estudio del Plan de Buenos Aires* in "Exposición de Urbanismo. IV Congreso Histórico-Municipal Interamericano", Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1949, p. 9
- 12 La sua formulazione per Buenos Aires implica la considerazione di una serie di questioni che si aggiungono a quelle che normalmente coinvolgono la redazione di un piano per una città qualsiasi. Sono il risultato della necessità di affrontare i suoi problemi urbanistici rispetto alle diverse funzioni che compie (Capitale della Repubblica, porto principale e porta di entrata alla stessa, città industriale, centro finanziario, centro culturale, conglomerato urbano con il maggior numero di abitanti, ecc.) e di altre caratteristiche peculiari come la sua enorme estensione e l'esistenza di una zona suburbana che politicamente non gli appartiene ma che urbanisticamente forma un tutt'uno con la urbe. Cfr. AA.VV., *op. cit.*, pp. 10-11.

- 13 *Ibidem.*
- 14 Gli studi vengono realizzati dai tecnici divisi nei seguenti dipartimenti: Cartografía, Evolución y Análisis de la ciudad, Transporte y Abastecimiento, Industrias, Zonas residenciales, Divulgación y Educación Urbana, Económico Financiero, Asesoría Jurídica. *Ivi.*, p. 37
- 15 Il quartiere del Bajo Belgrano era composto da 20 blocchi residenziali, o *manzanas verticales* (isolato verticale), con una capacità di 2.300 abitanti ciascuna. *Ivi.*, p. 24.
- 16 *L'Ensanche*, o *Eixample*, di Barcellona è il secondo distretto della città originato, nel 1860, dall'operazione di demolizione delle mura storiche ed il suo conseguente ampliamento. Con lo stesso termine si intende anche lo schema fondativo del piano realizzato da Cerdà definito dalla *manzana*, o *illa*, tipo. Si tratta di unità urbanistiche a pianta quadrata, 113 metri di lato, separate tra loro da strade di 20 metri di larghezza (ogni 5 si colloca un viale più largo). Cinque *manzanas* hanno la stessa larghezza del centro storico di Barcellona.
Cfr. M. Solà-Morales, *El Pla Cerdà: el naixement d'una disciplina* in R. Pié, "Aportacions catalanes en el camp de la urbanística i de l'ordenació del territori, des de Cerdà als nostres dies", Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana d'Ordenació del Territori, Barcelona, 2007, pp. 35-52.
- 17 *Cfr.* F. Álvarez, *Antonio Bonet desde... op. cit.*, p. 36.
- 18 *Ivi.*, p. 34.
- 19 *Cfr.* F. Álvarez, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991, pp. 41-56.
- 20 Viene così definito l'insieme di norme, ordinanze, istruzioni, leggi, ecc. promulgate dalla Corona di Spagna, o dagli organismi di governo coloniale in America, per essere applicate nel territorio ispanoamericano.
Cfr. F. Aliata, J.F. Liernur, *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. 4, AGEA, Buenos Aires, 2004, pp. 85-86.

- 21 *“La manzana e la strada che la fiancheggia [...] permettono alla città di crescere in ogni direzione. [...] In questo senso il modulo urbano consente la sua ripetizione all’infinito e propone in ogni punto della città la presenza di un ordine e continuità che sono indubbiamente dei vantaggi. [...] Le strade si sono convertite oggi in semplici canali di transito nei quali l’uomo circola spaesato e confuso”.*
A. Bonet, *Plan de Remodelación de la zona Sudeste de la capital Federal. Estudio urbanístico, legal y financiero*, Buenos Aires, 1957, p. 4, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
Si veda inoltre A. Bonet, *La nueva ciudad versus la vieja ciudad* (conferenza Universidad Internacional M. Pelayo, Santander 2 agosto 1982), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 22 A. Bonet, *Plan de Remodelación... op. cit.*, p. 5.
- 23 *“Proposi tre tipi di edifici: la torre, gli edifici di circa 5 piani (che chiamammo greca) e quelli di due piani dedicati ai servizi (che chiamammo vaca). [...] Qualcuno osservò “si sta mangiando l’erba” e per questa ragione la chiamammo vaca”.*
A. Bonet, intervista non datata, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 24 A. Bonet, *La modernización de la arquitectura rioplatense* (conferenza a Santiago de Compostela, 17 maggio 1975), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 25 *Ibidem.*
- 26 *Cfr.* A. Bonet, *Carta abierta al director* in “Cuadernos de Arquitectura” n.º 33, Barcelona, 1958, pp. 3-5.
- 27 *Cfr.* A. Bonet, *Plan parcial de Ordenación de La Ribera de Barcelona*, (relazione di progetto), Barcelona, 1966, pp. 11-12, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 28 *“Si costituì il 18 marzo 1966, l’impresa “La Ribera S.A.” [...] composta dalle seguenti società: Catalana de Gas y Electricidad S.A., Motor Ibérica S.A., Maquinista Terrestre y Marítima S.A., Foret S.A., Crédito y Docks S.A., Hijo de E.F. Escofet S.A., Material y Construcciones S.A., Hidroeléctrica de Cataluña S.A”.* *Ivi.*, pp. 6-7.

29 *Ivi.*, pp. 16-18.

30 *“Il Plan Cerdá rappresenta il contributo urbanistico più importante che Barcellona ha ricevuto in tutta la sua storia. [...] Nel redigere il Plan de la Ribera questo è stato organizzato, dove possibile, secondo il Plan Cerdá, adottando i cambi di scala necessari alle contemporanee necessità della città.*

Si passa quindi dalla manzana (elemento urbanistico base del Plan Cerdá) alla supermanzana (elemento urbanistico base del Plan de la Ribera). A queste supermanzanas è stata data una larghezza multiplo di quella della manzana del Plan Cerdá”.

Ivi., pp. 23-24.

31 A. Bonet, *Plan de La Ribera*, (relazione di progetto), Barcelona, 1966, p. 3, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).

32 *“È necessario sopraelevare la linea ferroviaria, convertire il Parco della Ciutadella in un parco centrale, prolungare la Diagonal e creare un vero interesse attorno ad essa, deve quindi arrivare in un luogo che urbanisticamente abbia un senso”.* *Ivi.*, p.2.

Composizione verticale

Il seguente capitolo della tesi costituisce un ideale ponte di collegamento tra la fase analitica e quella critico-interpretativa attraverso il ridisegno che consente l'interpretazione dei tre casi studio presentati.

L'opera di Antoni Bonet Castellana è caratterizzata da una costante strategia compositiva basata su strati verticali sovrapposti e distinti tra loro per natura, funzionalità o rapporto con il contesto ma al contempo reciprocamente connessi. Questa condizione è evidente nei tre casi studio presentati e permette di analizzarne alcuni elementi significativi a partire dalla loro scomposizione per livelli.

La prima parte analizza la casa para artistas Paraguay-Suipacha attraverso la scomposizione dei suoi livelli principali: basamento, corpo centrale e coronamento. In ognuno di questi strati vengono mostrati gli elementi che definiscono il gesto singolare dell'architetto.

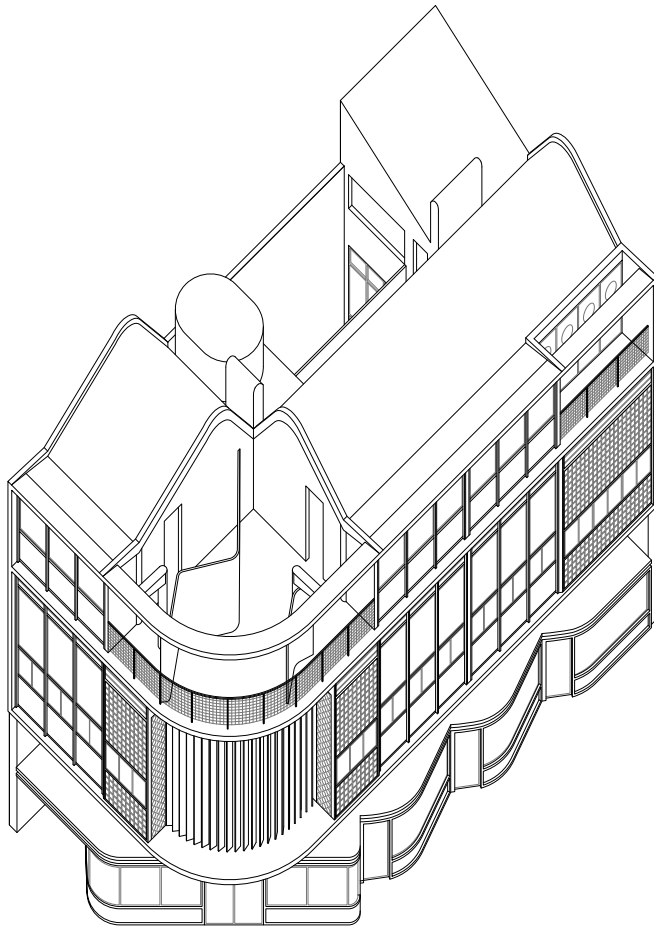
La seconda parte studia la struttura e la composizione delle *manzanas* tipo che definiscono il *Plan de Urbanización y Remodelación de la zona Sur de Buenos Aires* e del *Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona*.

Questa analisi viene affrontata mediante una costante lettura in parallelo dei due casi studio (*Plan Barrio Sur* nella pagina sinistra, *Plan de la Ribera*, nella pagina destra) al fine di individuarne analogie e differenze.

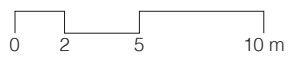
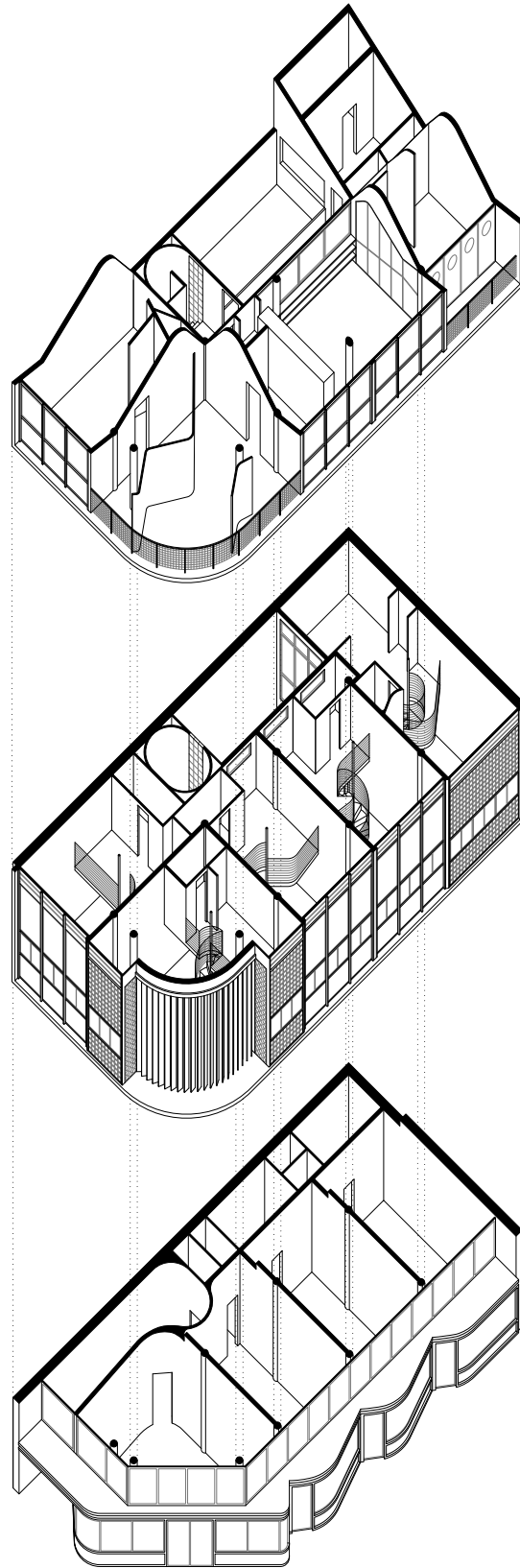
Casa de estudio para artistas

Calle Paraguay/Suipacha, Buenos Aires, 1939

Antoni Bonet Castellana, Alejandro Vera Barros, Abel Lopez Chas

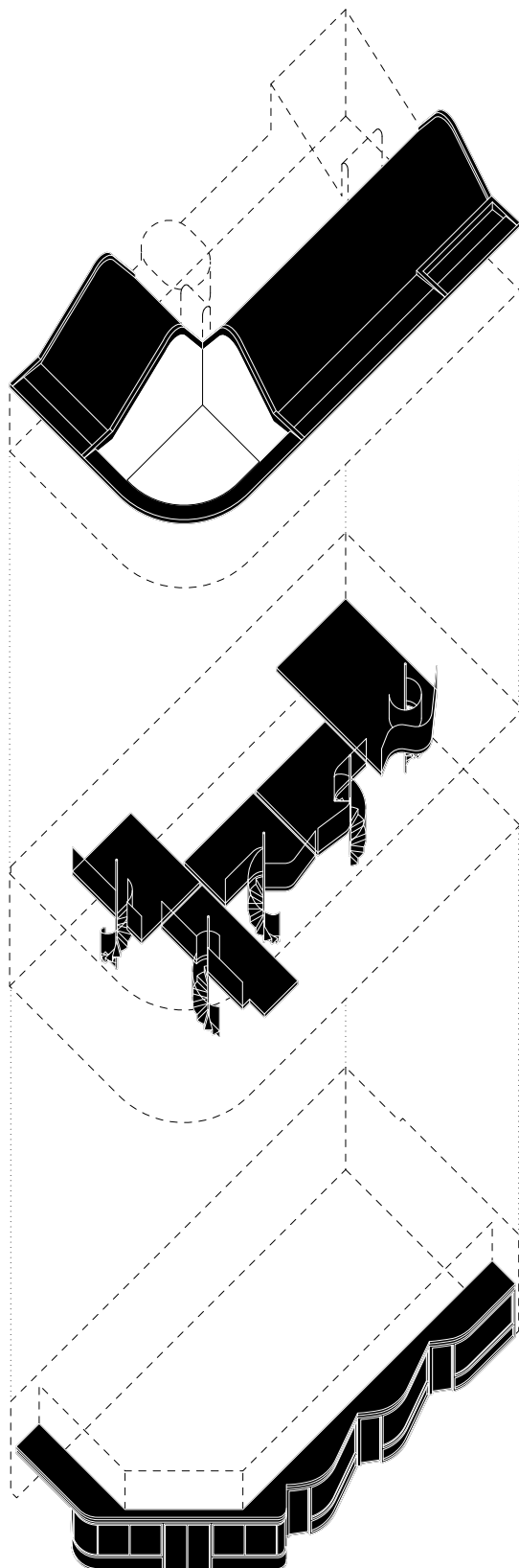


COMPOSIZIONE VERTICALE



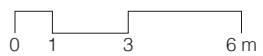
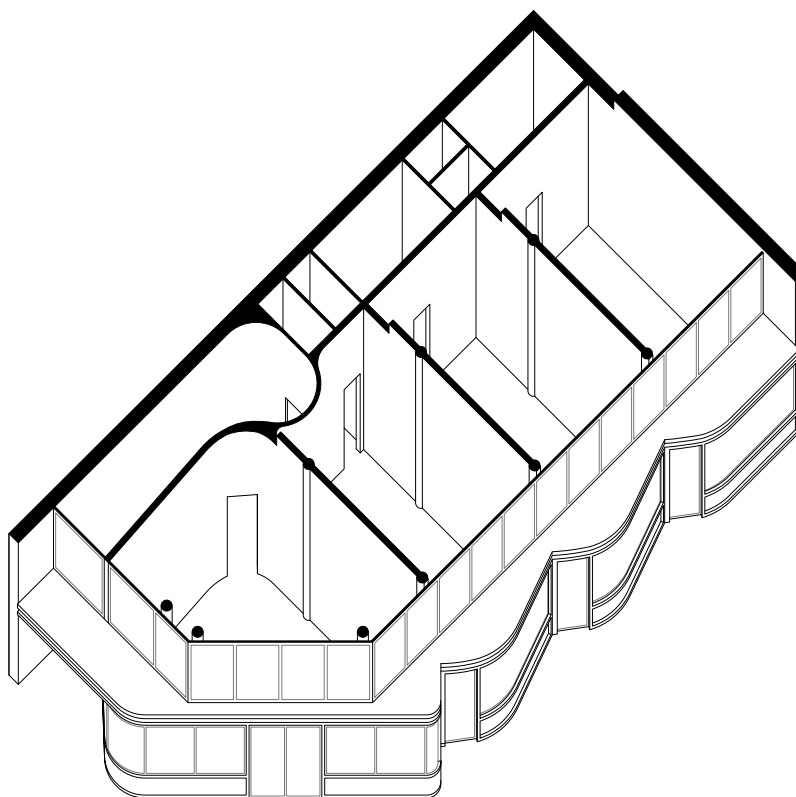
casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, livelli verticali
immagini: DDA

GLI ELEMENTI ORIGINALI

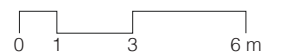
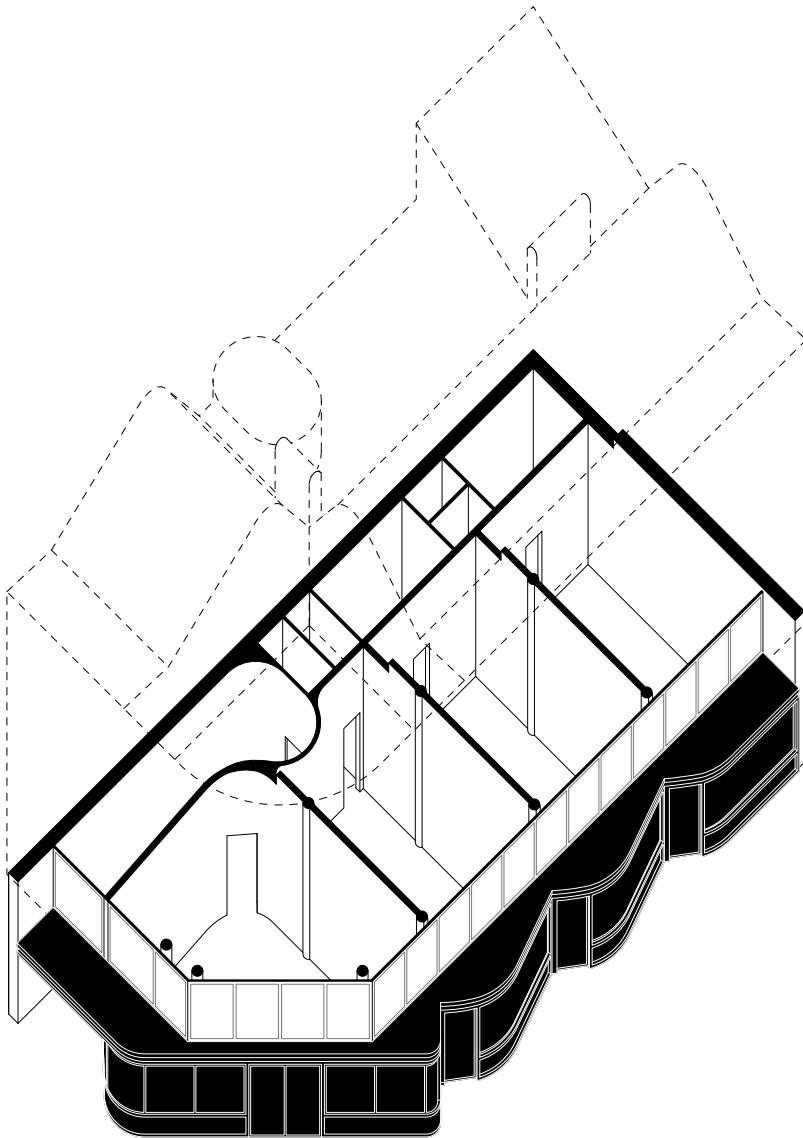


casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, livelli verticali
immagini: DDA

BASAMENTO Negozi

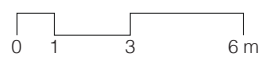
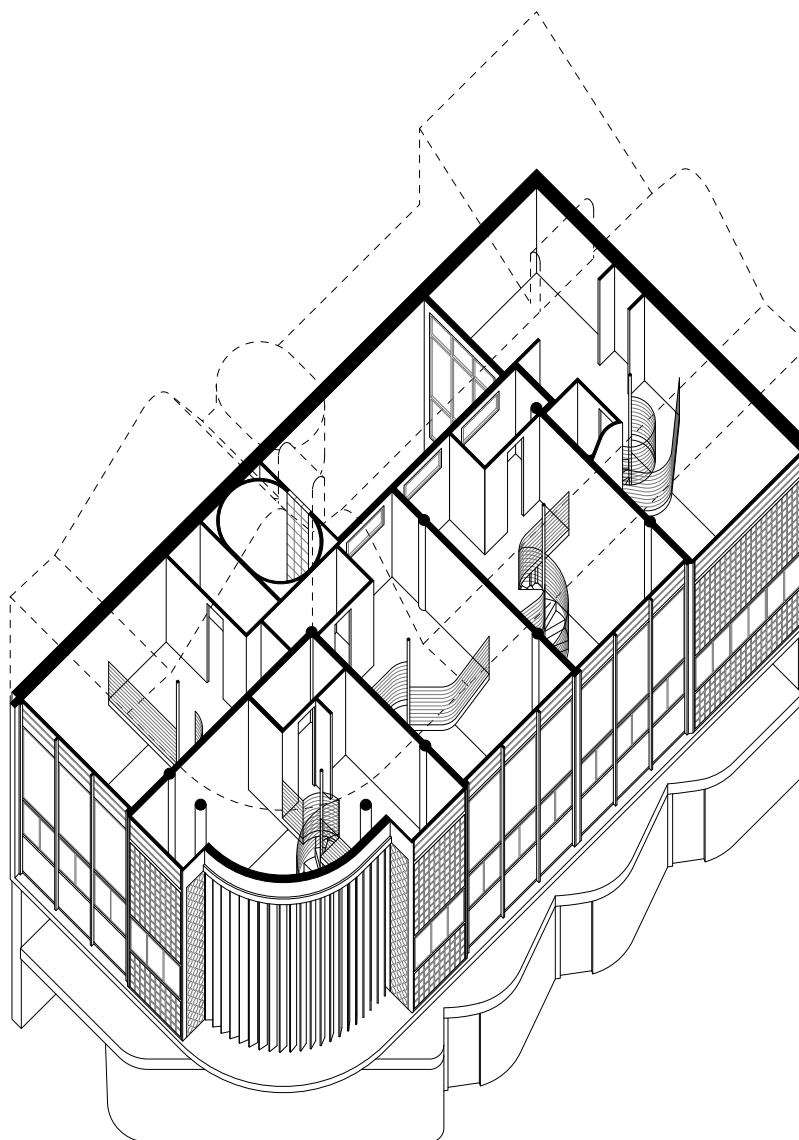


casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, basamento
immagini: DDA

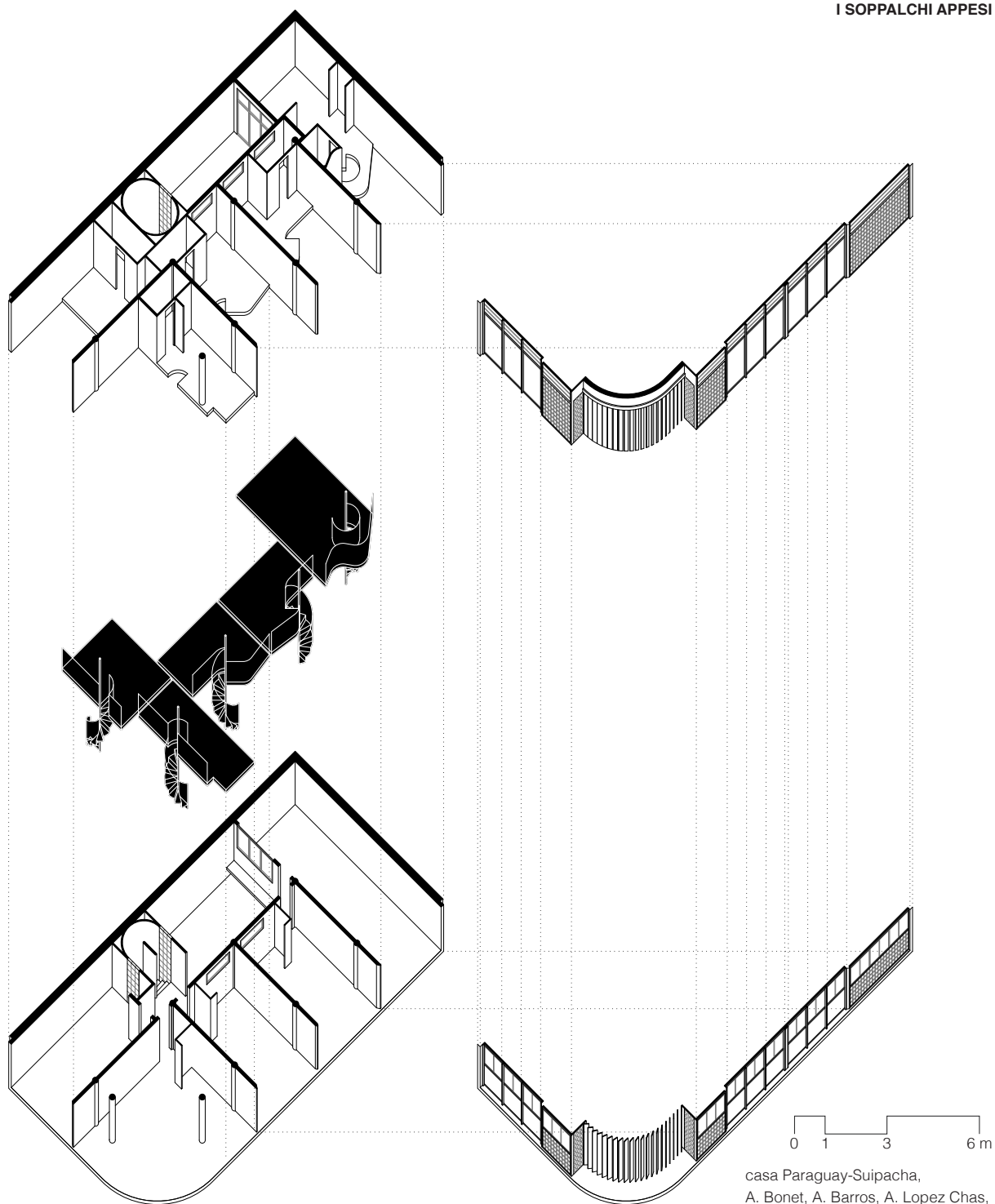


casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, basamento
immagini: DDA

CORPO CENTRALE Atelier duplex

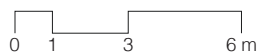
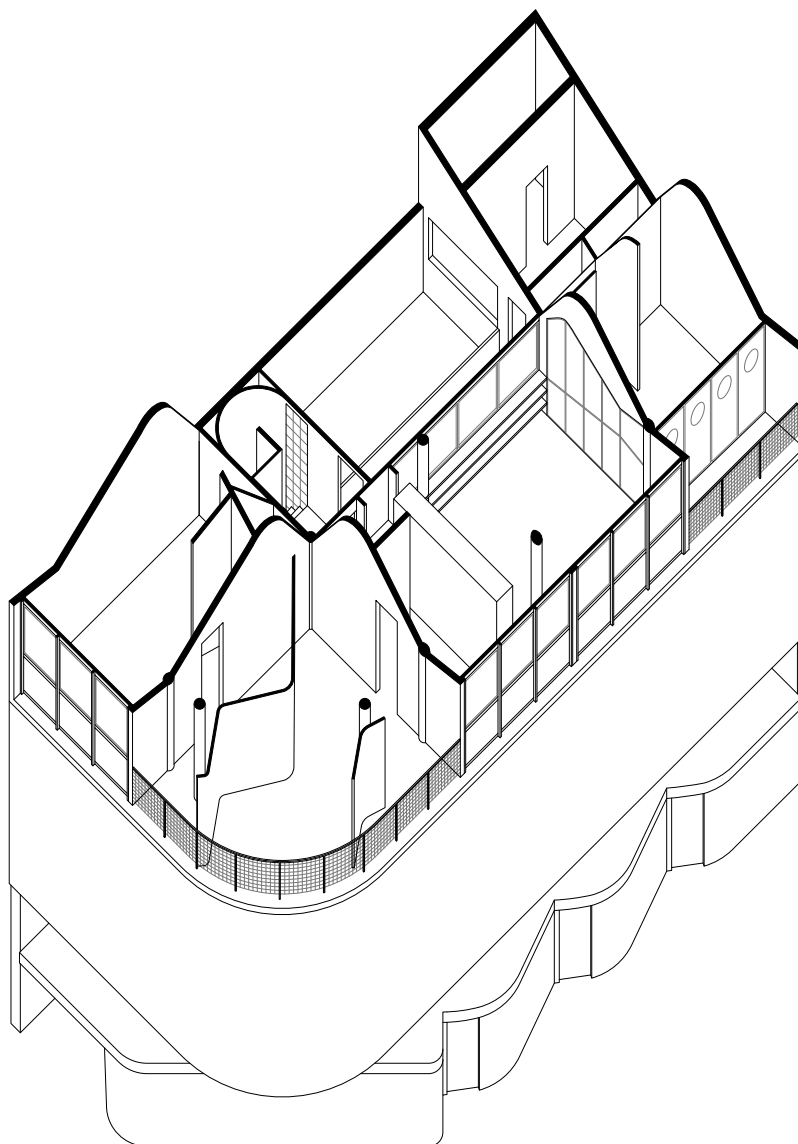


casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, corpo centrale
immagini: DDA



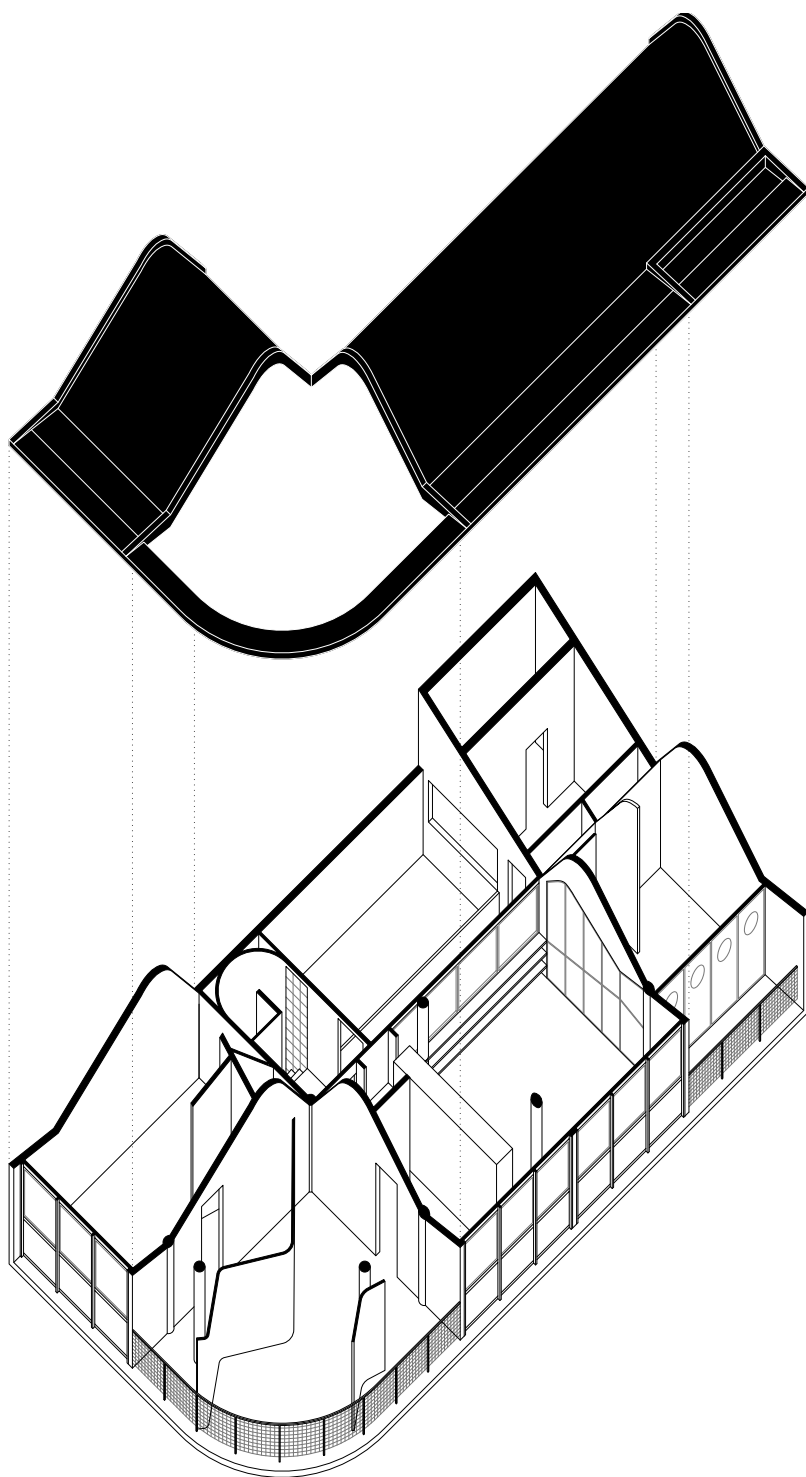
0 1 3 6 m
casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, corpo centrale
immagini: DDA

CORONAMENTO Atelier attico



casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, coronamento
immagini: DDA

LE VOLTE DI COPERTURA



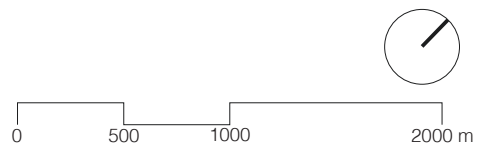
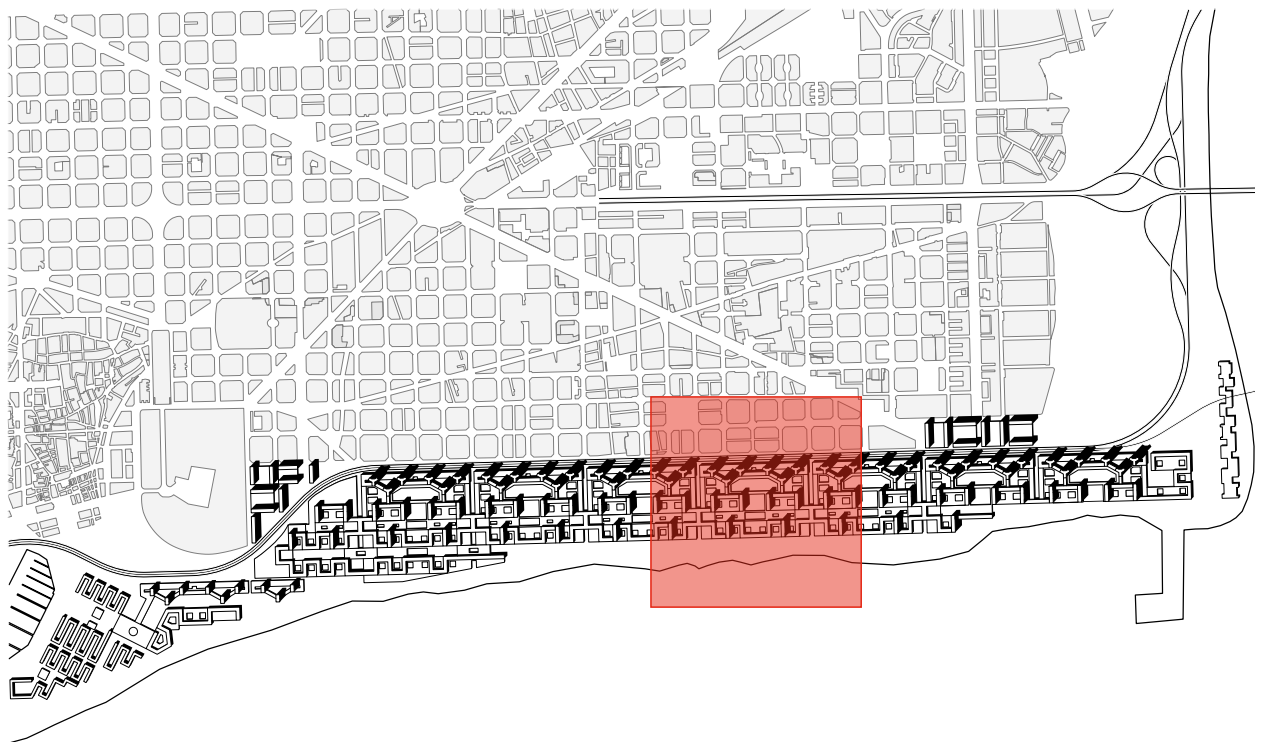
casa Paraguay-Suipacha,
A. Bonet, A. Barros, A. Lopez Chas,
Buenos Aires, 1939, coronamento
immagini: DDA

Plan de Urbanización de la zona Sur de Buenos Aires,
Barrio San Telmo e Barrio Montserrat, Buenos Aires, 1956
Antoni Bonet Castellana

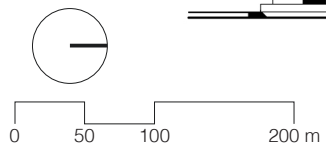
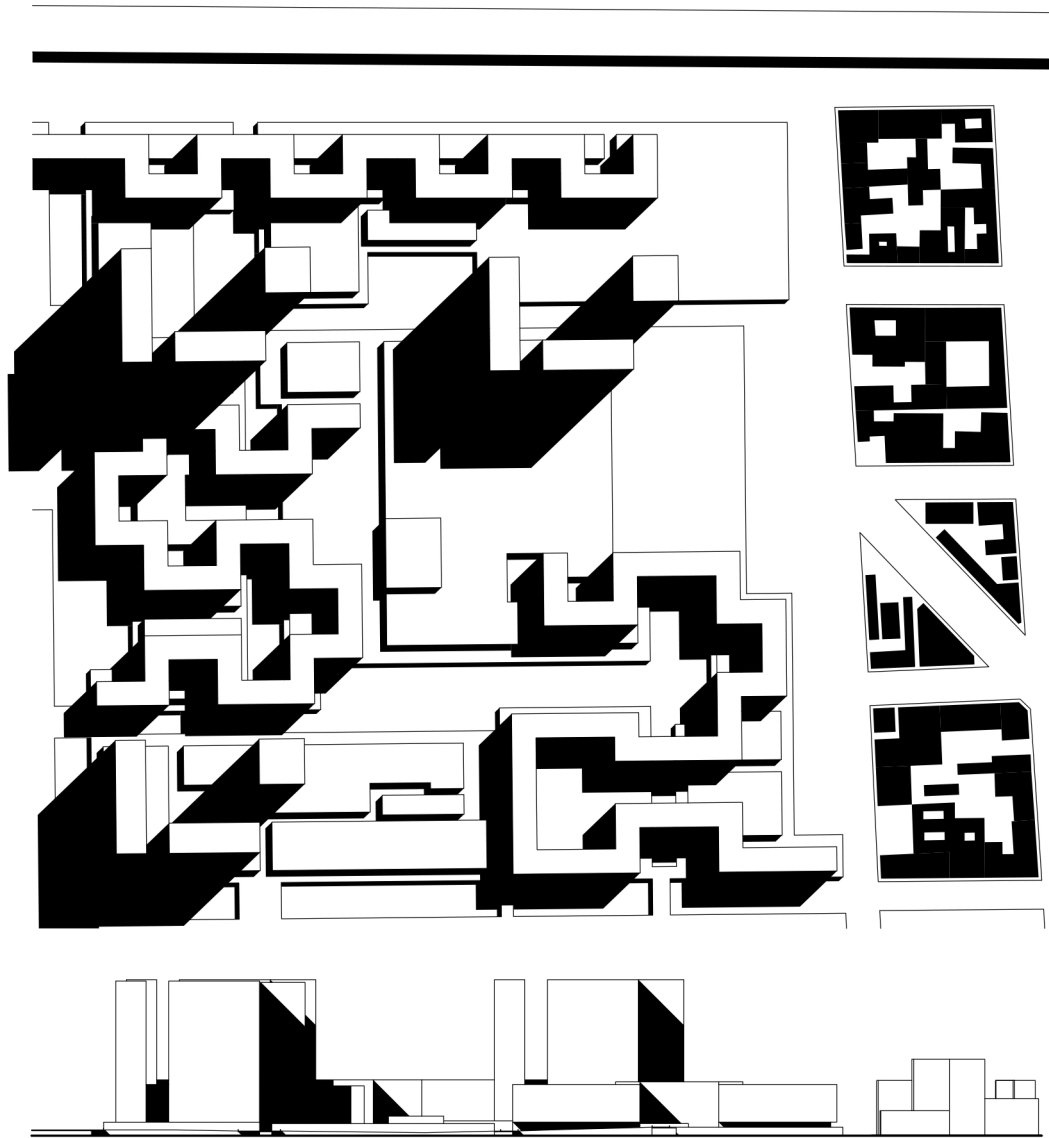


0 200 500 1000 m

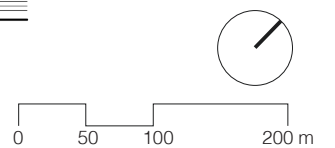
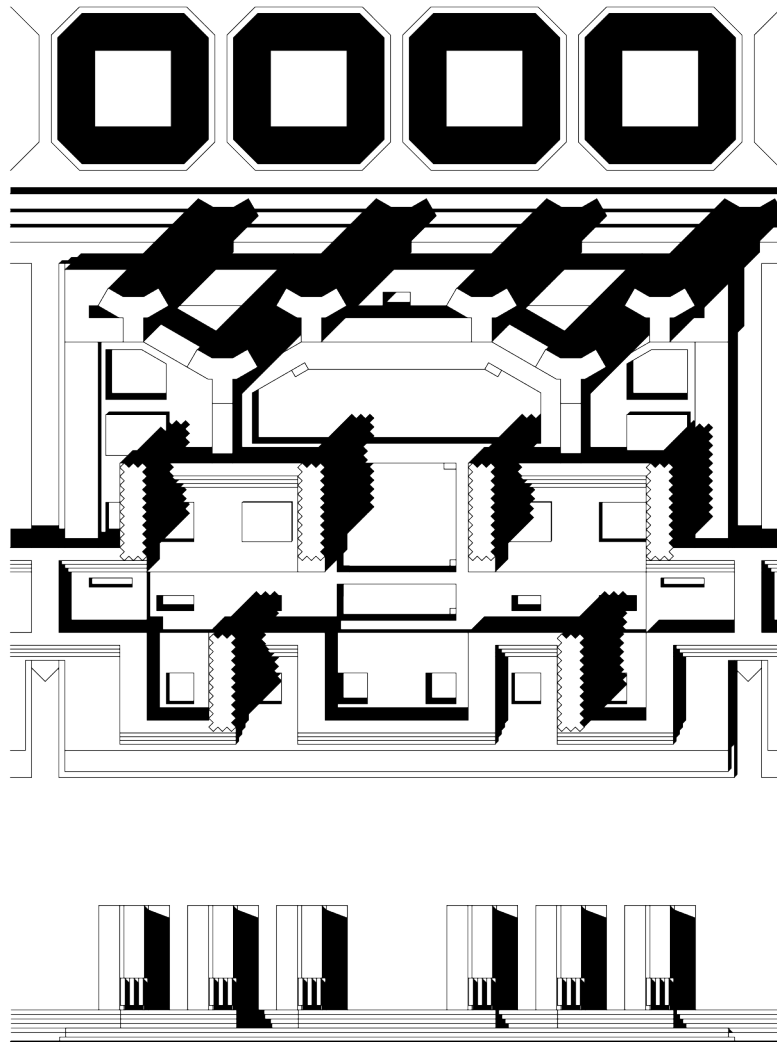
Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona,
Poble Nou e Barceloneta, Barcelona, 1964-1969
Antoni Bonet Castellana



PLAN BARRIO SUR



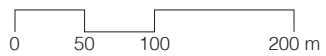
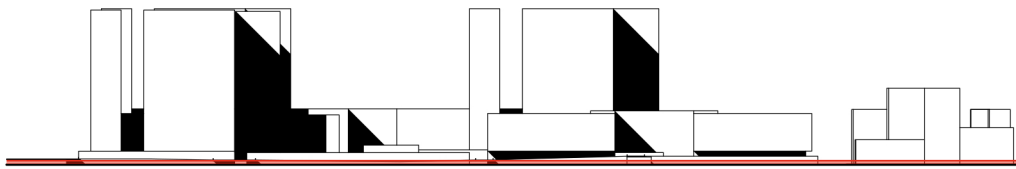
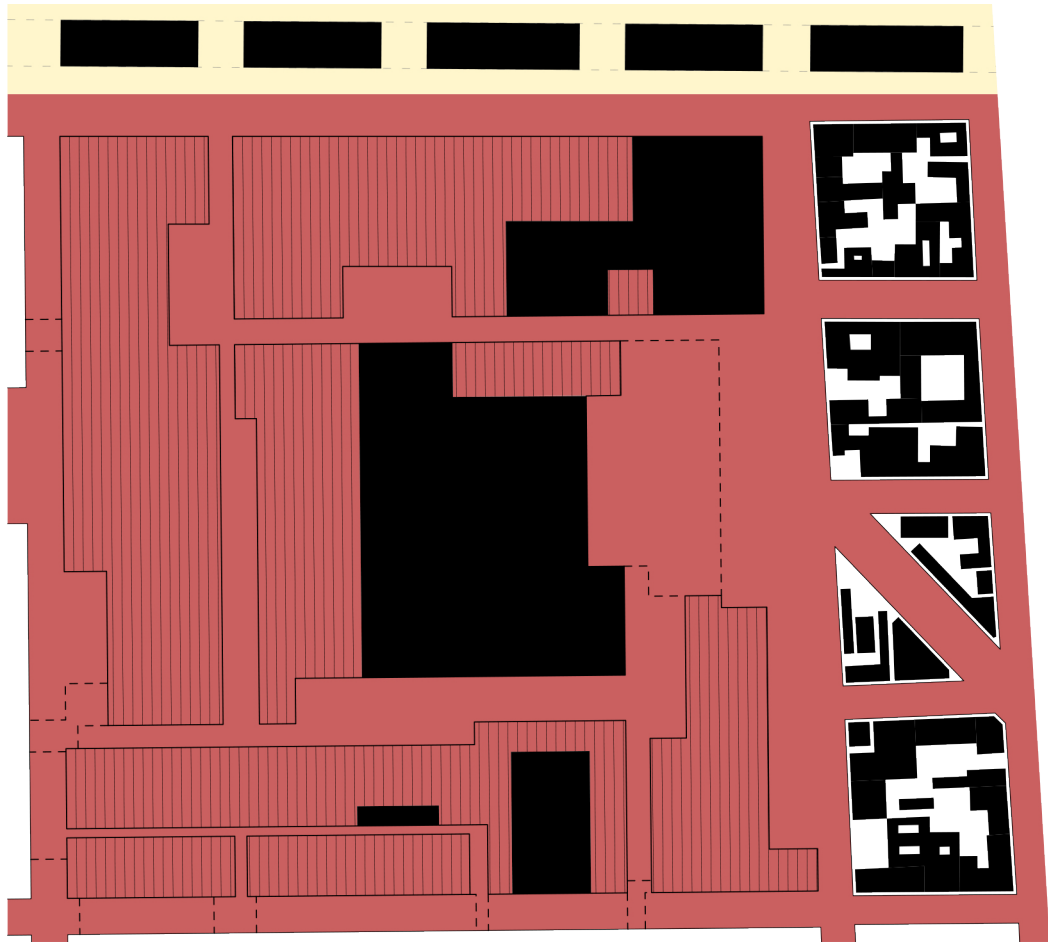
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
supermanzana tipo imaginari: DDA



Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
supermanzana tipo imagini: DDA

PLAN BARRIO SUR Livello +0.00

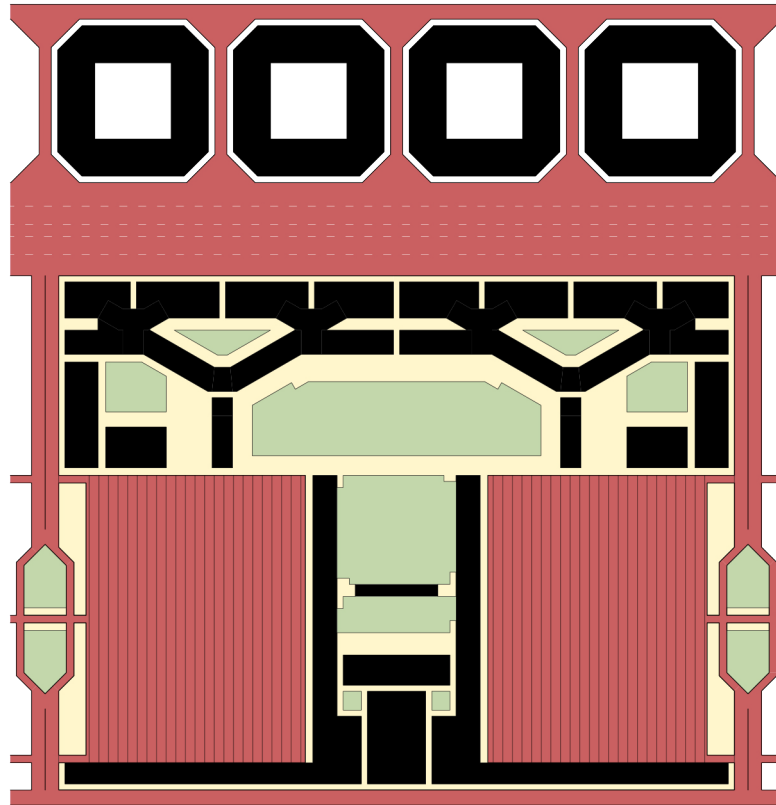
- ambito carrabile
- ambito pedonale
- zone verdi



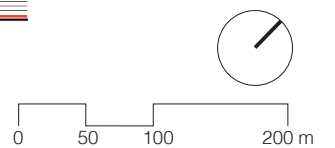
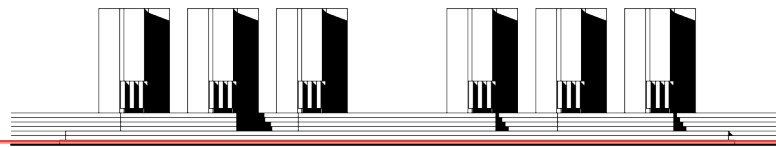
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
supermanzana tipo immagini: DDA

PLAN DE LA RIBERA Livello -6.00

- ambito carrabile ●
- ambito pedonale ●
- zone verdi ●



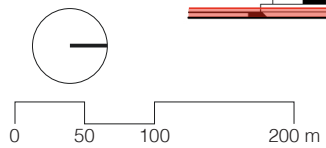
L -6.00



Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
supermanzana tipo immagini: DDA

PLAN BARRIO SUR Livello +3.00

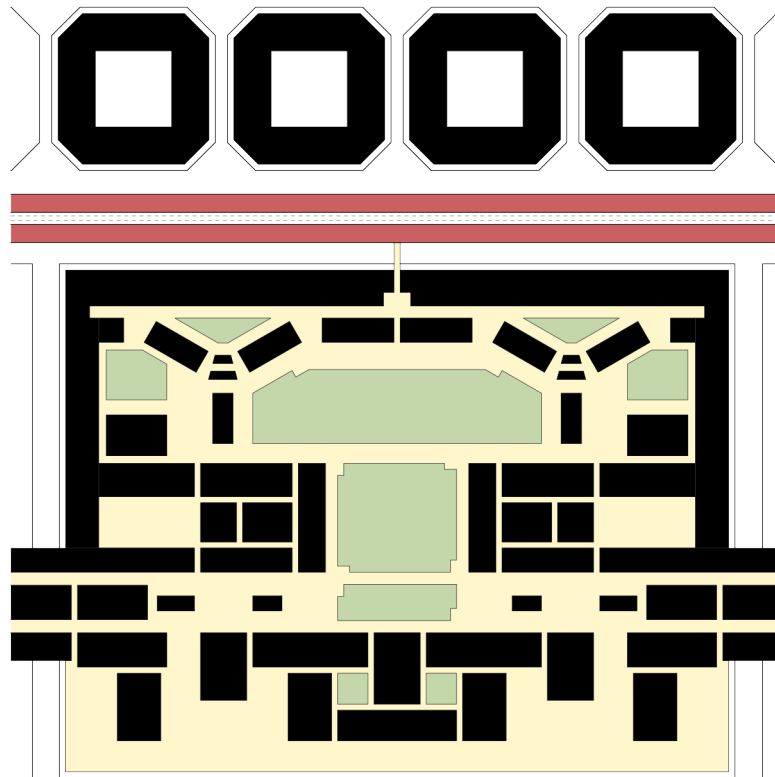
- ambito carrabile
- ambito pedonale
- zone verdi



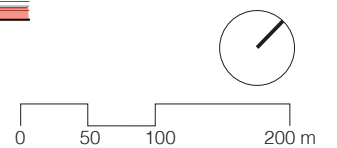
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
supermanzana tipo *imagini*: DDA

PLAN DE LA RIBERA Livello +0.00

- ambito carrabile ●
- ambito pedonale ●
- zone verdi ●



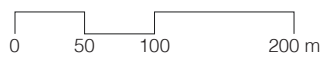
L +0.00



Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
supermanzana tipo immagini: DDA

PLAN BARRIO SUR Livello +6.00

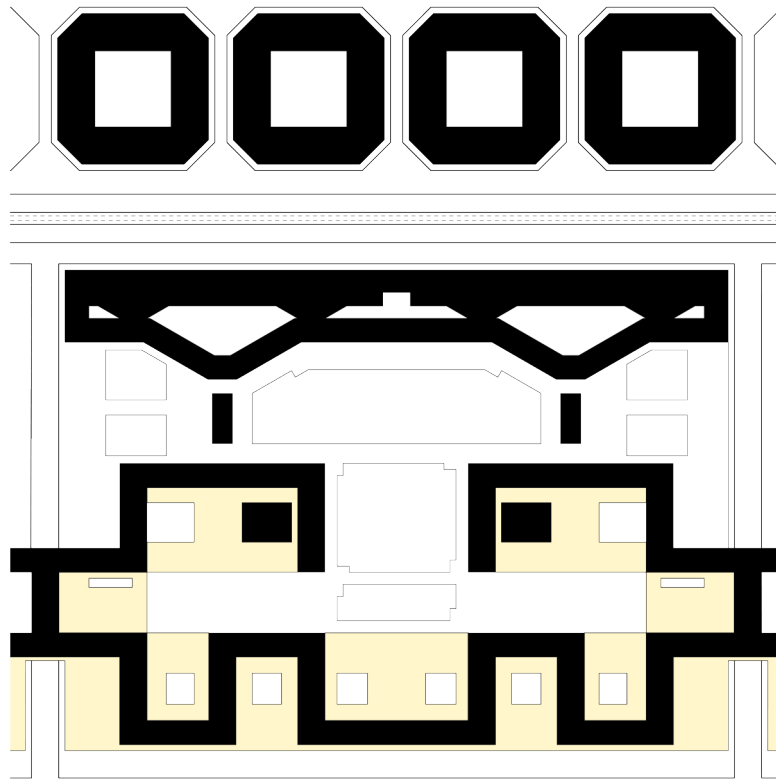
- ambito carrabile
- ambito pedonale
- zone verdi



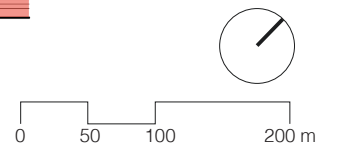
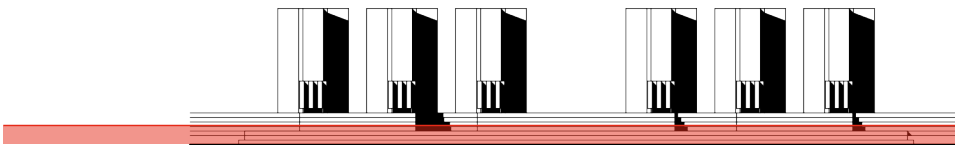
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
supermanzana tipo *imagini*: DDA

PLAN DE LA RIBERA Livello +3.00

- ambito carrabile ●
- ambito pedonale ●
- zone verdi ●



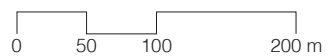
L +3.00



Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
supermanzana tipo immagini: DDA

PLAN BARRIO SUR Livello +36.00

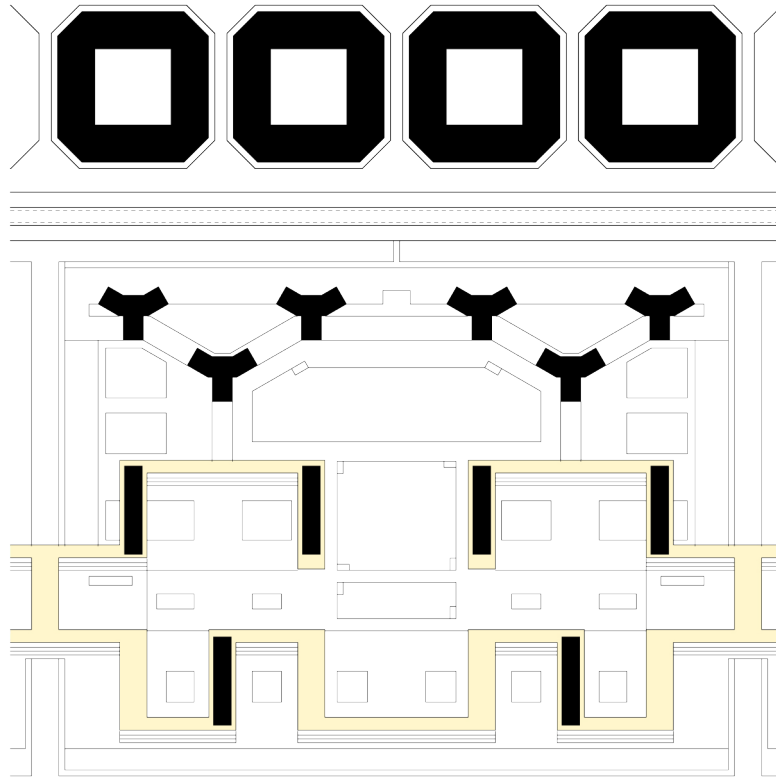
- ambito carrabile
- ambito pedonale
- zone verdi



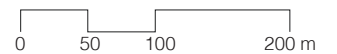
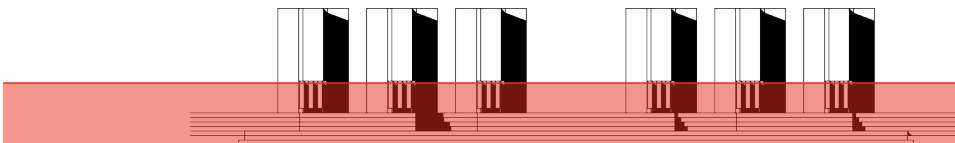
Plan de Urbanización Barrio Sur,
A. Bonet, Buenos Aires, 1956
supermanzana tipo immagini: DDA

PLAN DE LA RIBERA Livello +30.00

- ambito carrabile ●
- ambito pedonale ●
- zone verdi ●

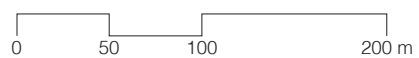
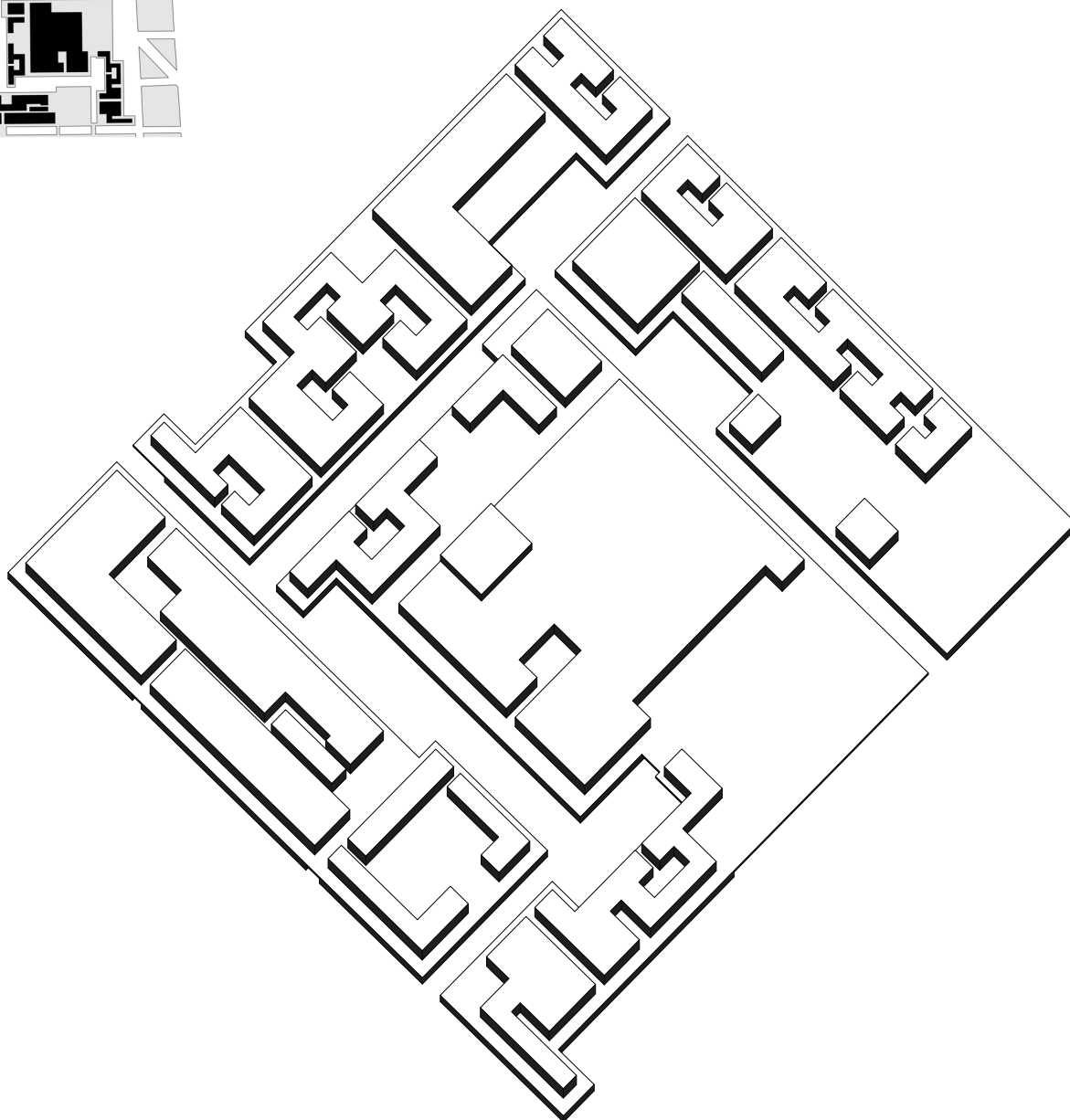
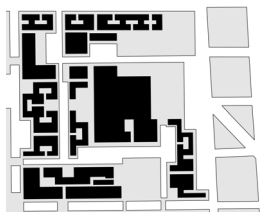


L +30.00



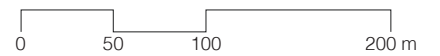
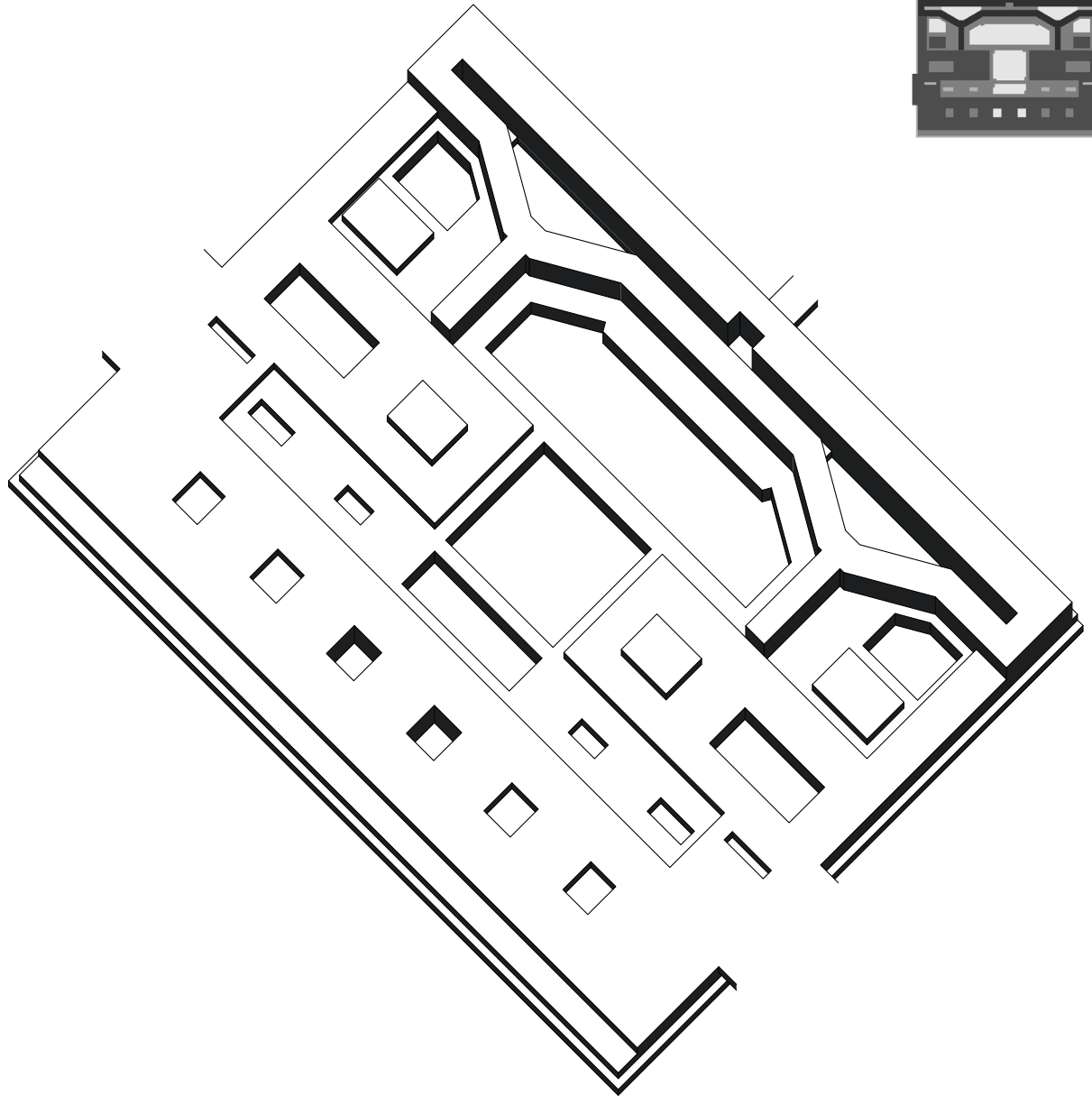
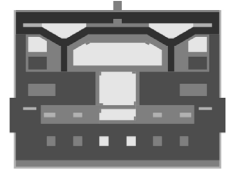
Plan de Ordenación de la Ribera,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
supermanzana tipo imagini: DDA

PLAN BARRIO SUR la "vaca"



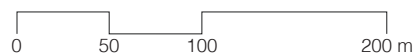
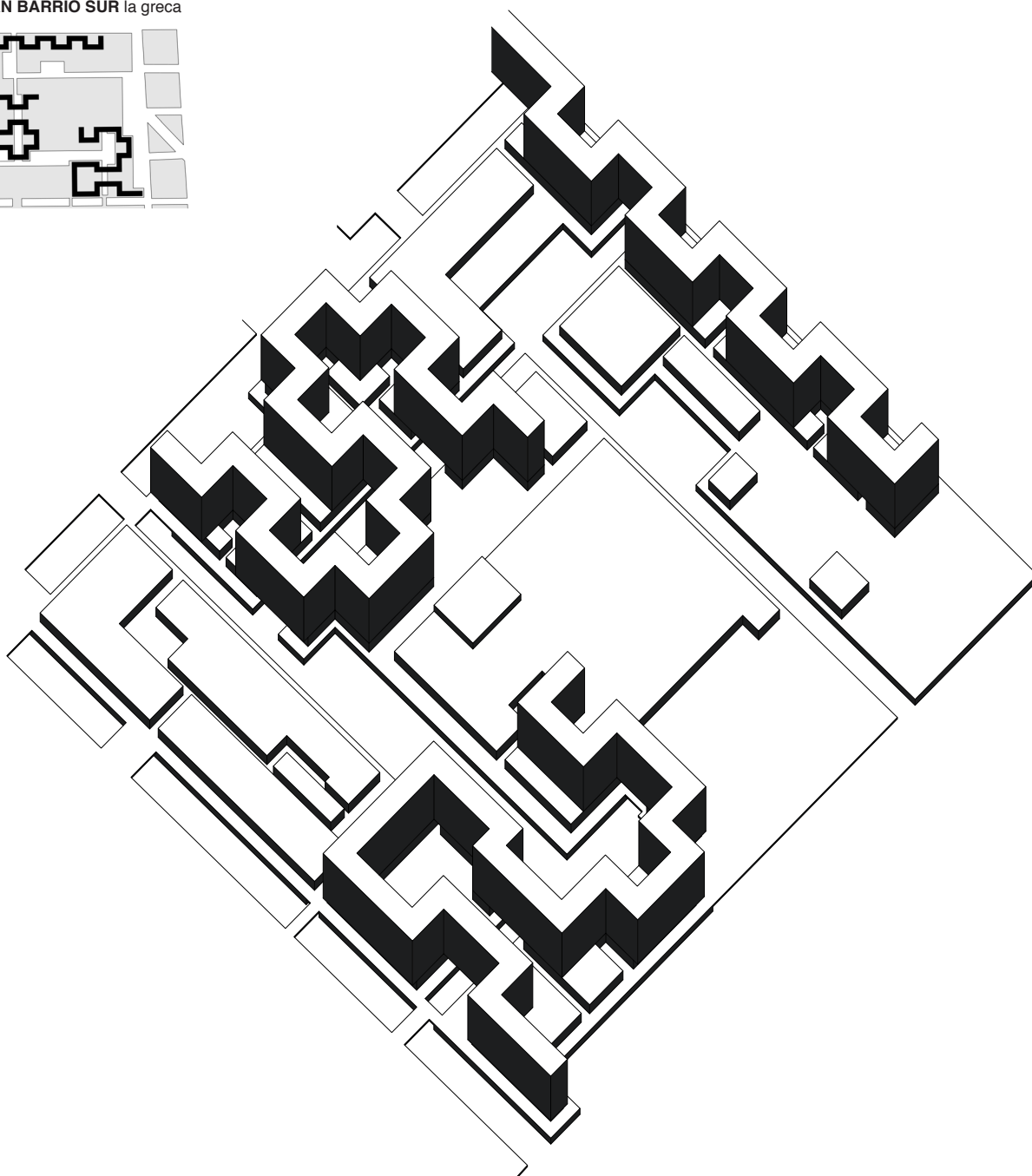
*Plan de Urbanización Barrio Sur, A. Bonet,
Buenos Aires, 1956, supermanzana tipo
immagini: DDA*

PLAN DE LA RIBERA la piattaforma



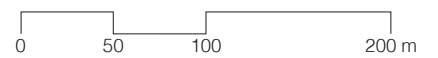
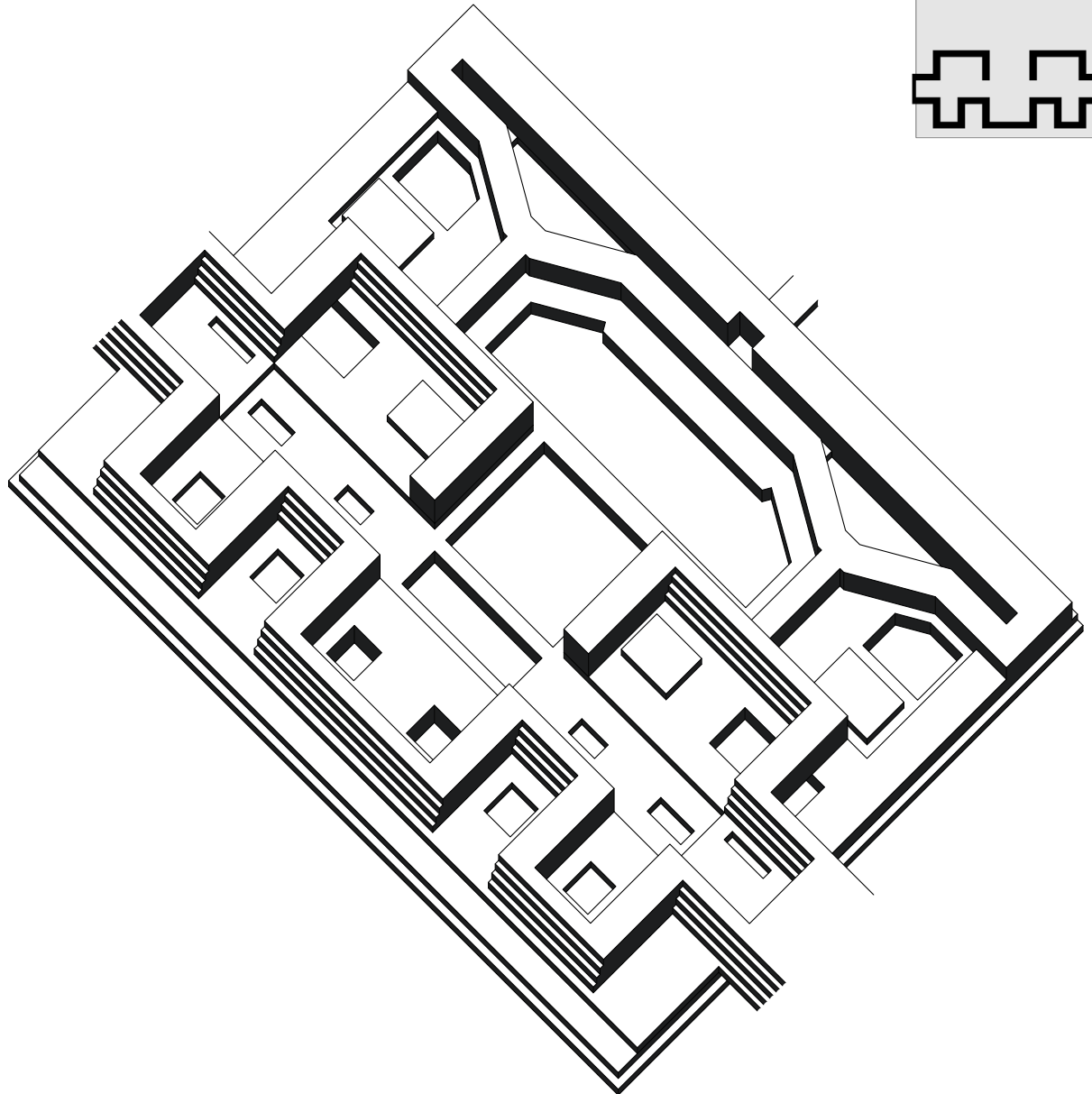
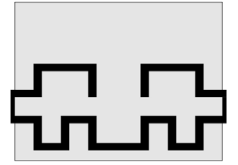
*Plan de Ordenación de la Ribera, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969, supermanzana tipo
immagini: DDA*

PLAN BARRIO SUR la greca



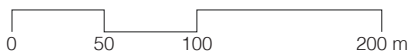
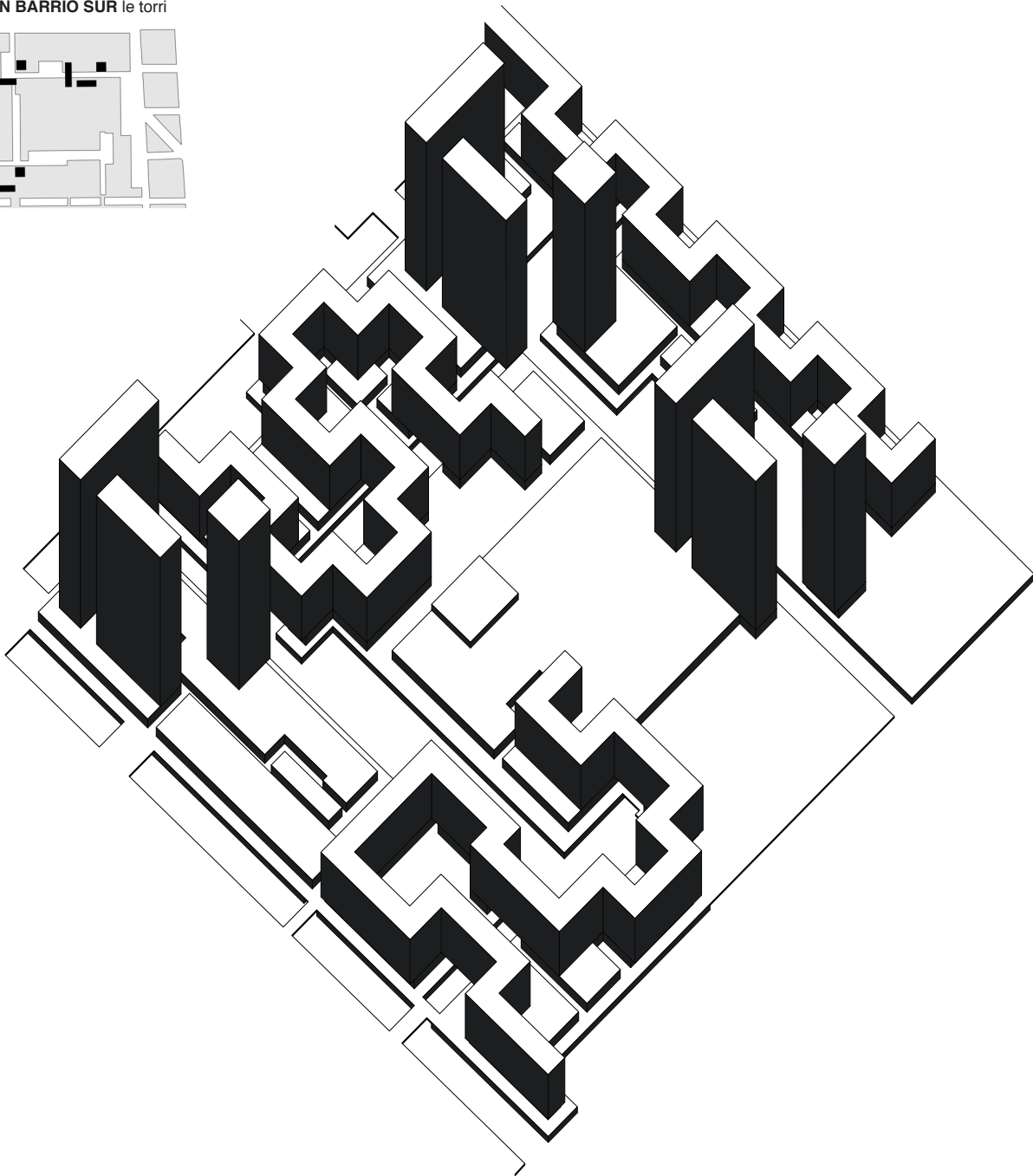
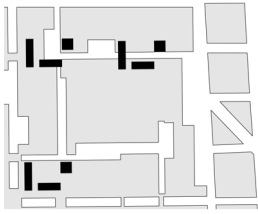
*Plan de Urbanización Barrio Sur, A. Bonet,
Buenos Aires, 1956, supermanzana tipo
immagini: DDA*

PLAN DE LA RIBERA la greca



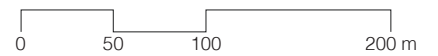
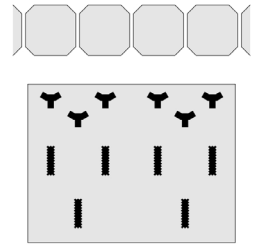
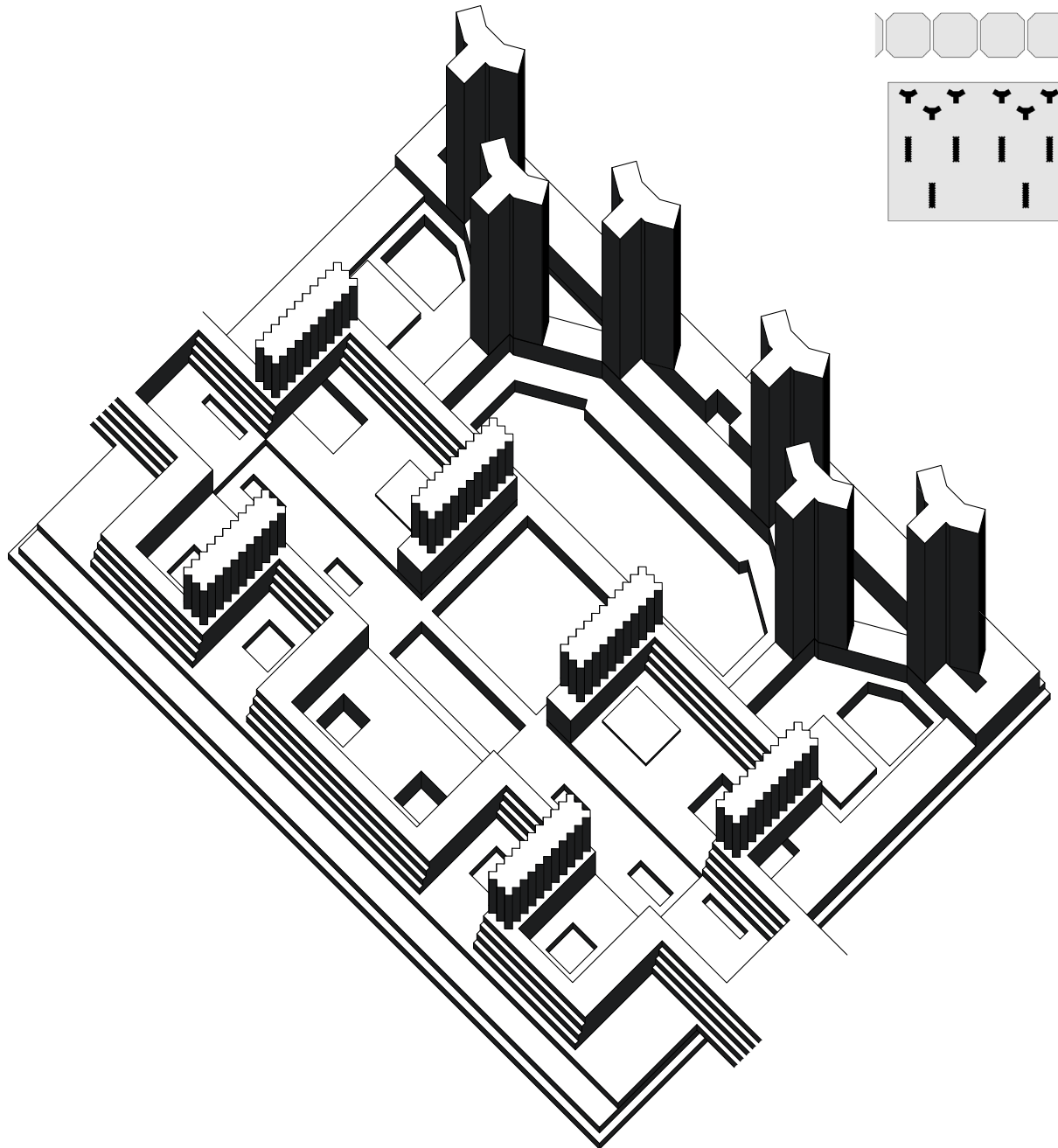
Plan de Ordenación de la Ribera, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969, supermanzana tipo
immagini: DDA

PLAN BARRIO SUR le torri



*Plan de Urbanización Barrio Sur, A. Bonet,
Buenos Aires, 1956, supermanzana tipo
immagini: DDA*

PLAN DE LA RIBERA le torri



Plan de Ordenación de la Ribera, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969, supermanzana tipo
immagini: DDA

PARTE SECONDA

Se le opere sono differenti e i cammini separati, che cosa hanno in comune i poeti? Non un'estetica ma una ricerca. Io non ho seguito una chimera, ma la mia è stata una ricerca, anche se l'idea di modernità è un miraggio, un fascio di riflessi.

Un giorno ho scoperto che non avanzavo bensì che ritornavo al punto di partenza: la ricerca della modernità era una discesa verso le origini. La modernità mi ha condotto al mio inizio, al mio passato. La rottura si è trasformata in riconciliazione. Così ho imparato che il poeta è un fremito nello scorrere delle generazioni.

Octavio Paz



Antoni Bonet, al centro, con Le Corbusier a destra e Sert a sinistra in occasione del CIAM di Bergamo, 1949, fonte: aABC

Ortodossia / Originalità

Lo spirito moderno

Sigfried Giedion, fedele al concetto di continuità evolutiva dell'architettura a partire dalla rivoluzione del Movimento Moderno, distingue tre diverse generazioni di architetti a cavallo tra il XIX e il XX secolo: la prima comprende i nati tra il 1880 e il 1895, la seconda tra il 1895 e il 1910, la terza tra il 1910 e il 1925.

Abbiamo davanti a noi il lavoro di tre generazioni di uomini che hanno partecipato all'edificazione dell'architettura di questo secolo. Ci sono differenze tra queste tre generazioni, ma è significativo il fatto che, pur rimanendo fedele a se stessa, nessuna ha reputato necessario rinunciare ai suoi predecessori; così ciascuna è riuscita a portare avanti ciò che la generazione precedente aveva cominciato. Negli anni '50 entrò in scena la terza generazione di architetti.¹

Giedion individua inoltre anche i caratteri specifici della poetica degli architetti della terza generazione come l'incorporazione del traffico quale elemento della progettazione urbanistica; una maggiore attenzione al contesto esistente; l'uso architettonico di piani orizzontali e livelli differenti; un forte rapporto con il passato; ecc.²

Pur sapendo, come ricorda Guido Canella riferendosi proprio all'articolo dello storico, che "ogni tentativo di generalizzazione non può non lasciare ampi margini all'eccezione"³ e che "i caratteri colti prospetticamente da Giedion non vanno assunti come costanti, ma come valenze volta a volta e più o meno saturate nell'evolversi di ogni personalità",⁴ all'interno di questa

ABC, intervista Yo?...Yo?... Yo Arquitecto. Antonio Bonet
in "El Clarín" del 16 maggio 1980

Ci troviamo in un momento nel quale dopo aver sepolto l'architettura accademica, che durò fino agli anni Trenta nei paesi sviluppati e agli anni Cinquanta negli altri, è evidente che l'architettura che avevamo promosso si è trasformata a sua volta in accademica. [...] L'architettura è andata perfezionandosi tecnologicamente ma, allo stesso tempo, morendo creativamente.

Ci devono essere costantemente nuove generazioni che lottino per la creatività, i giovani non si devono conformare, devono sfruttare al massimo la tecnologia per rompere con la stasi dell'architettura.



La forte relazione tra Antoni Bonet e Le Corbusier risulta evidente dal titolo della conferenza presentata dal catalano al CIAM di Bergamo del 1949: *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*.

in alto: Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Grès, Paris, 1930.

in basso: VII CIAM, in seconda fila Bakema, Bonet e Sert, fonte: aABC

schematizzazione si possono facilmente riconoscere molte caratteristiche proprie dell'architettura di Bonet anche se, nonostante anagraficamente ricada nella terza generazione, le sue precoci esperienze progettuali in America Latina negli anni Quaranta lo rendono un architetto di difficile collocazione.

Il Sud America ha rappresentato il sogno di un nuovo mondo nel quale poter sperimentare le teorie dell'architettura moderna. Gli architetti latinoamericani di seconda generazione (come Barragán e Candela in Messico, Villanueva in Venezuela, Costa e Niemeyer in Brasile, Amancio Williams in Argentina) vennero influenzati prevalentemente dalla poetica lecorbusieriana, traducendola però a livello locale e adeguandola alle diverse condizioni ambientali, alla cultura e alle tradizioni specifiche di ogni paese.⁵

In Argentina il gruppo *Austral*, anticipando la critica interna al Movimento Moderno mossa dagli architetti della terza generazione, denunciò attraverso il manifesto *Voluntad y Acción* l'appropriazione e banalizzazione delle premesse dell'architettura moderna da parte di molti architetti dell'epoca che, non comprendendo lo spirito dei suoi maestri, diedero vita ad un nuovo stile. Bonet quindi desiderava separarsi dal rigido e rigoroso funzionalismo attraverso la ricerca, l'invenzione e la sperimentazione di nuove soluzioni.⁶ Indubbiamente la relazione tra l'architetto catalano e Le Corbusier non è stata un rapporto unidirezionale nel quale il discepolo apprende dal maestro. Le idee dello svizzero, più che essere adottate come dogmi rigidi da rispettare e tradurre in progetto, sembrano moltiplicarsi in nuovi interrogativi fondanti i caratteri propri dell'architettura di Antoni Bonet.

In una lettera destinata all'amico e architetto Torres Clavé, nella quale racconta la sua esperienza presso lo studio di Le Corbusier, descrive infatti come "negli ultimi tempi ho lavorato l'architettura nel suo senso filosofico e umano, affrontandone i grandi problemi".⁷

Quindi già durante la collaborazione presso lo studio dell'architetto svizzero Bonet introduce i primi segni originali che definiranno la sua opera posteriore.⁸

Il progetto per la Maison Week-end Jaoul, redatto in quegli anni dai due architetti, è la testimonianza diretta di questa relazione.

La prima proposta di Le Corbusier, del 1937, si proponeva di sviluppare la tipologia pura della Ville Savoye di Poissy giungendo alla totale standardizzazione degli elementi costruttivi.⁹ Il progetto è definito da una copertura a due falde inclinate verso l'interno, separate da un lungo elemento di raccolta delle acque, che termina l'edificio in continuità di linguaggio con il resto delle sue parti.

La successiva versione di Bonet e Matta Echaurren sostituisce questa copertura con una superficie ondulata risolta attraverso la combinazione di una sequenza di volte troncoconiche. Si tratta di una figura surrealista che chiude plasticamente l'edificio attraverso un gesto che non risponde ad alcuna geometria euclidea.

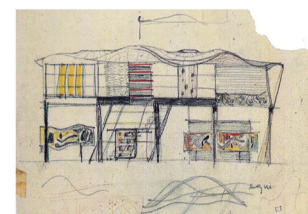
Inoltre i due giovani architetti introducono, all'interno del rigido schema ortogonale della maglia strutturale sulla quale si collocano venti *pilotis* che sostengono il piano intermedio e la copertura, mobili sinuosi e partizioni verticali curve che, analogamente alle *wet sheets* disegnate dal pittore cileno, conformano liberamente lo spazio interno garantendo una maggiore flessibilità d'uso e di percezione degli ambienti.

La materia nei disegni della Maison de week-end Jaoul è in permanente agitazione, come la materia dei sogni.

Ciò che dovrebbe essere rigido, ondeggia: il tetto e le pareti.

Ciò che dovrebbe ondeggiare si pietrifica: la tenda attorno la scala.¹⁰

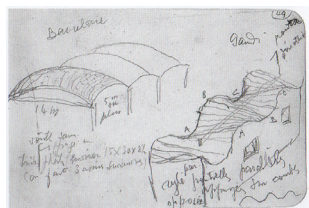
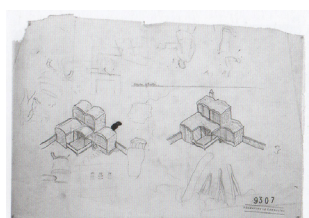
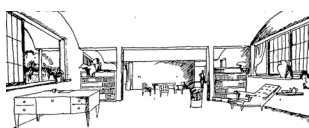
Nonostante la proposta venga inizialmente respinta, la bontà delle sue soluzioni è testimoniata dal fatto che nel progetto definitivo, redatto più di quindici anni dopo, la copertura a due falde viene sostituita da una voltata e vengono mantenuti solamente pochi elementi del primo progetto lecorbusieriano.¹¹



immagini: Maison week-end Jaoul
dall'alto: progetto preliminare,
Le Corbusier, Parigi, 1937
fonte: M. Bill, *Le Corbusier et Pierre
Jeanneret: oeuvre complete 1934-
1938*, Birkhäuser, Basel, 1999

seconda versione, A. Bonet,
R. Matta Echaurren, Parigi, 1938
fonte: aABC

progetto realizzato,
Le Corbusier, Parigi, 1955
fonte: W. Boesiger, *Le Corbusier et
son atelier rue de Sèvres 35: oeuvre
complete 1952-1957*, Birkhäuser,
Basel, 1999



La volta è un elemento architettonico proposto, in diversi momenti, nell'opera di Le Corbusier.

in alto: Maison Monol,
Le Corbusier, Parigi, 1920
fonte: W. Boesiger, O. Stonorov,
*Le Corbusier et Pierre Jeanneret:
oeuvre complete 1910-1929*,
Birkhäuser Publishers, Basel, 1999

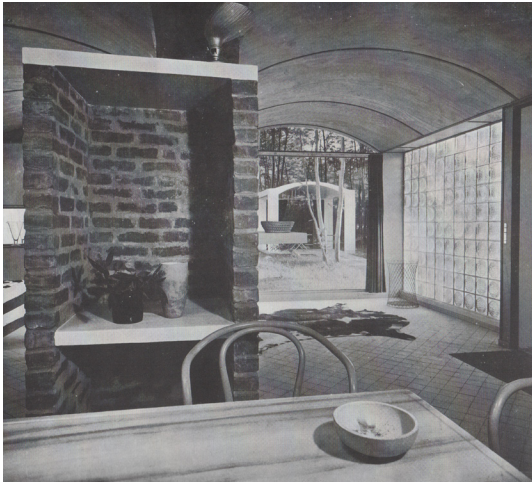
in basso: schizzi di Le Corbusier
durante il soggiorno a Barcellona
del 1928 riportati nel carnet C11
fonte: J.J. Lahuerta, *Le Corbusier e
la Spagna*, Electa, Milano, 2006.

La volta catalana è altresì un elemento che si ritrova nell'opera di Le Corbusier anche precedentemente la collaborazione con Bonet. Già nel 1919, infatti, propone per la casa Monol uno schema impostato sulla serializzazione di spazi voltati all'interno di una matrice geometrica secondo l'esempio dei magazzini Wallut di Auguste Perret (Casablanca, 1914-1916).

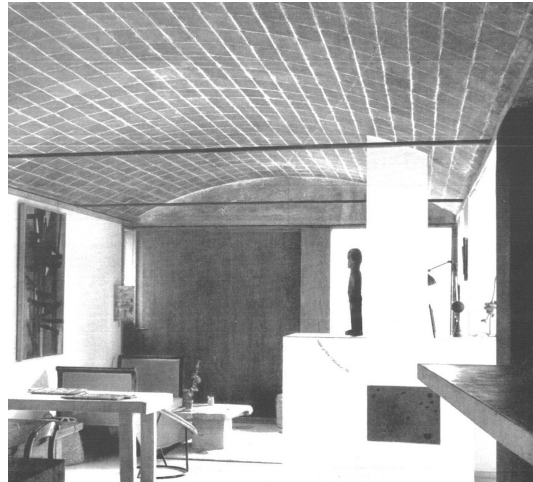
Il ricorso lecorbusieriano al sistema voltato trova però le sue radici nel viaggio che il maestro svizzero fece in Spagna nel 1928 quando, assieme a Sert, visitò la Sagrada Familia di Gaudí riportando nel suo carnet di viaggio (nello specifico il C11) una serie di schizzi che rappresentano efficacemente i caratteri degli elementi che lo interessarono maggiormente. Nella pagina 49 del taccuino, assieme a molte note analitico-descrittive, è disegnata la copertura ondulata della Escuelas para los hijos de operarios, caratterizzata da una sequenza di volte troncoconiche alternate. Inoltre, nella stessa pagina, Le Corbusier riporta anche un esempio di sistema voltato anonimo che testimonia l'interesse dell'architetto rivolto non tanto all'opera specifica di Gaudí, bensì alla tradizione costruttiva della volta catalana, della quale apprezza la semplicità costruttiva e la straordinaria capacità espressiva, che farà da riferimento a molti progetti successivi come la casa La Celle-Saint Cloud (1935), Maison Week-end Jaoul (1955), o la Maison du Péon a Chandigarh (1951-1965).¹²

la poetica surrealista

La modellazione dello spazio attraverso coperture voltate è una costante nell'opera di Antoni Bonet. Questa si esprime attraverso due modalità compositive differenti: da un lato rappresenta l'elemento di singolarità dell'edificio (come nel caso della proposta per la Maison Jaoul o di numerosi interventi posteriori quali la casa Paraguay-Suipacha a Buenos Aires o la casa Cruylles a Girona), dall'altro la volta, attraverso la sua ripetizione in sequenza, diventa l'elemento generatore dell'opera costituendone contemporaneamente la soluzione strutturale e formale.



in alto: Maison de week-end en banlieue de Paris,
Le Corbusier, Parigi, 1935
fonte: M. Bill, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1934-1938*, Birkhäuser Publishers, Basel, 1999
in basso: Casa Raventós, A. Bonet,
Calella de Palafrugell (Girona), 1973-1974, fonte: aABC



in alto: Maison week-end Jaoul,
Le Corbusier, Parigi, 1955
fonte: W. Boesiger, *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35: oeuvre complete 1952-1957*, Birkhäuser, Basel, 1999
in basso: Casa Cruyllles, A. Bonet,
Aigua Blava (Girona), 1967-1968, fonte: aABC



ABC, intervista *El lenguaje de bóvedas y cúpulas*
in "El Clarín" del 16 maggio 1980

Un ulteriore elemento che ho usato molto per raggiungere nei miei progetti sono stati i differenti tipi di copertura voltata, che uso per creare spazi interni scultorei e ambiti di carattere umano. Credo che il cerchio avvolga meglio l'essere umano rispetto al rettangolo, poiché il rettangolo non ha nulla a che fare con l'uomo.

[...] Il tema della volta è stato una costante nella mia opera.

[...] È evidente che sotto un elemento come la volta l'utente si sente più protetto rispetto ad un parallelepipedo normale.

La volta è un sistema costruttivo che accompagna negli anni tutta l'opera di Antoni Bonet Castellana. La copertura voltata che trova origine nella tradizione costruttiva catalana viene reinventata dall'autore secondo due diverse modalità compositive: da un lato rappresenta l'elemento di singolarità dell'edificio, dall'altro attraverso la sua ripetizione in sequenza, diventa l'elemento generatore dell'opera. Le immagini a lato propongono alcuni esempi relativi al secondo caso. Si tratta di una delle serie bonetiane nelle quali la volta definisce un modulo spaziale che moltiplicato ed aggregato ad altri identici conforma l'oggetto architettonico. Il modulo voltato è quindi l'origine dell'atto progettuale. Pur tuttavia l'architetto catalano, guidato da una forte volontà di ricerca e invenzione, rifiuta la mera ripetizione dedicandosi, in ogni progetto, ad una costante sperimentazione al fine di mostrare nuove opportunità e soluzioni.

immagini dall'alto:

casas Martínez,
A. Bonet, V. Peluffo, J. Vivanco,
Buenos Aires, 1942

casa Berlingieri,
A. Bonet, Punta Ballena, 1947

La Ricarda,
A. Bonet, Barcelona, 1949-1962
fonte: aABC

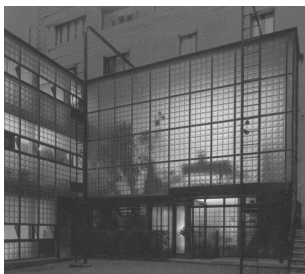


È questo il caso di progetti come le case Martínez a Buenos Aires, la casa Berlingieri a Punta Ballena in Uruguay o La Ricarda a Barcellona interventi che, nonostante la grande distanza fisica e temporale che li separa, agiscono in contesti paesaggistici simili contrassegnati dalla presenza di un bosco e, negli ultimi due casi, della vicinanza al mare. Il sistema modulare voltato definisce quindi l'unità base del progetto che, ripetuta in sequenza, struttura l'opera nel tentativo di integrarla al paesaggio esistente e, contemporaneamente, includere il contesto naturale all'interno degli spazi domestici.

La copertura voltata è l'elemento architettonico di maggiore carica espressiva in questi progetti ed è interessante osservare come la questione architettonica principale affrontata dall'architetto catalano sia lo studio di un'adeguata transizione tra le diverse unità, tema in costante evoluzione e declinato secondo diverse soluzioni.¹³

Nel primo caso le abitazioni voltate sono collegate attraverso pesanti blocchi che includono le funzioni di servizio, generando una sequenza alternata di volumi voltati e piani. La soluzione però non convince l'architetto che, nei progetti successivi, cerca progressivamente di eliminare queste zone di passaggio. Nella casa Berlingieri, progetto nel quale collabora con Eladio Dieste,¹⁴ il modulo voltato che definisce gli ambienti delle camere da letto assume una larghezza doppia rispetto a quella delle zone di servizio (a copertura piana) che li separano. L'edificio è quindi definito da un ritmo A-B-A-B in cui i diversi elementi mantengono la loro autonomia all'interno di un brano nel quale la volta è la nota principale e gli ambiti di collegamento sono la pausa.

Infine, nel caso catalano, gli spazi di transizione risultano già completamente integrati nella composizione planimetrica dando origine ad una volumetria nella quale le volte si affiancano le une alle altre senza soluzione di continuità. In questi progetti quindi "mentre le coperture voltate suggeriscono un gesto formale, le piante parlano della modulazione dei diversi spazi, distribuiti secondo diversi gradi di privacy che, a volte, si separano e sono collegati da ulteriori volumi con una modulazione differente".¹⁵



in questa pagina: Maison de Verre,
P. Chareau e B. Bijvoet, Parigi, 1932
fonte: Y. Futagawa, *La Maison de Verre*, A.D.A. Edita, Tokio, 1988

nella pagina seguente a sinistra:
Immeuble locatif a la Porte Molitor,
Le Corbusier, Parigi, 1933
fonte: W. Boesiger, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1929-1934*, Birkhäuser, Basel, 1999

nella pagina seguente a destra:
casa per artisti, A. Bonet,
Buenos Aires, 1939
fonte: aABC

Nonostante il processo e le soluzioni finali adottate da Bonet e da Le Corbusier nei progetti citati sembrano analoghi e “sembra difficile credere che le loro traiettorie si siano incrociate solo negli anni Trenta”,¹⁶ l’attenzione dei due architetti verso l’elemento architettonico voltato ha due origini distinte.

Se la volta catalana lecorbusieriana definisce un elemento generatore del progetto e soffre un continuo processo di adattamento nel tentativo di incorporare le innovazioni strutturali offerte dal cemento armato alla qualità espressiva dell’elemento costruttivo tradizionale, il ricorso bonetiano ad uno spazio voltato singolare che caratterizzi gli ambienti interni è legato alla sua precoce adesione al Surrealismo.

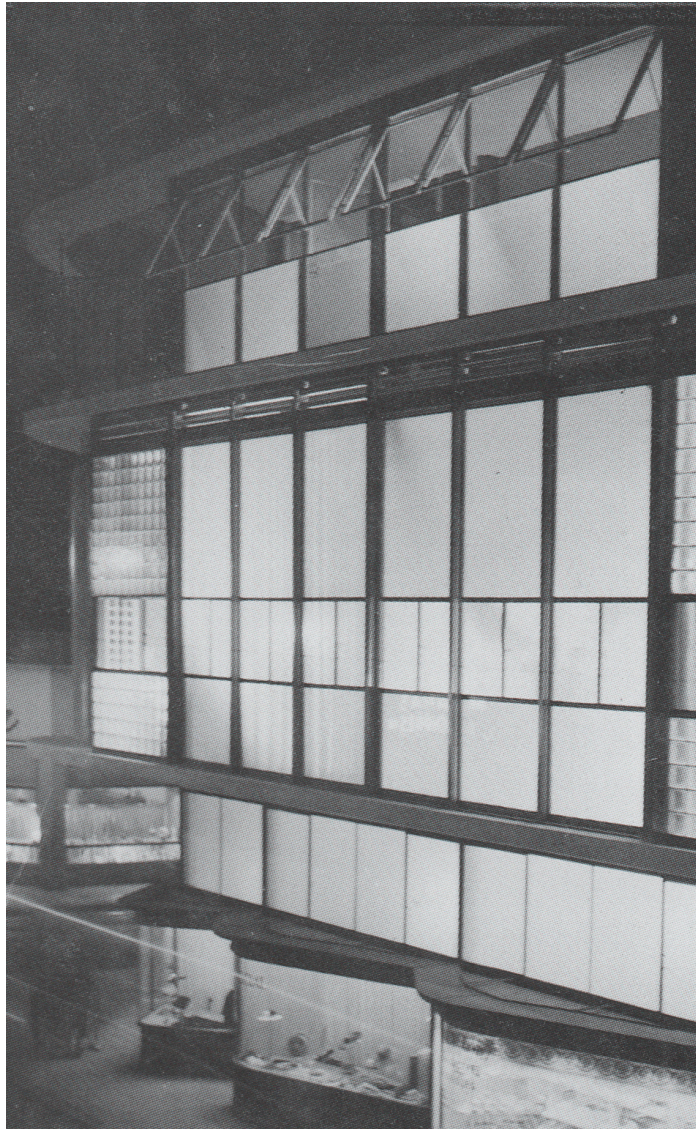
La casa per artisti Paraguay-Suipacha a Buenos Aires è, in questo senso, la diretta conseguenza dell’esperienza maturata, assieme a Roberto Matta Echaurren, a Parigi.

In essa sono evidenti chiari riferimenti a Le Corbusier e all’architettura moderna. Lo schema strutturale, salvo le pareti che definiscono le due *medianeras* a contatto con gli edifici circostanti, fa ricorso ad una griglia geometrica sulla quale si impostano i 9 *pilotis* che reggono i solai di ciascun livello e di copertura. I *pilotis* arretrati di circa 1,5 metri dalla facciata permettono lo sviluppo di una libera composizione e distribuzione planimetrica così come degli elementi che definiscono i prospetti esterni.

Il riferimento è nuovamente la Ville Savoye infatti analogamente a questa, che giace sospesa sopra il terreno naturale, l’edificio bonaerense galleggia sul suolo urbano di Buenos Aires.

Anche gli elementi che definiscono l’articolato dispositivo di facciata sono simili a quelli adottati dal maestro svizzero nell’Immeuble locatif a la Porte Molitor (1933) o alla coeva Maison de Verre di Chareau e Bijvoet (1932).

Bonet infatti ricorre alla combinazione di tre diverse tipologie di vetro montate a secco per comporre una facciata vibrante, caratterizzata da ambiti più o meno trasparenti e quindi più o meno permeabili dagli sguardi e dalla luce.



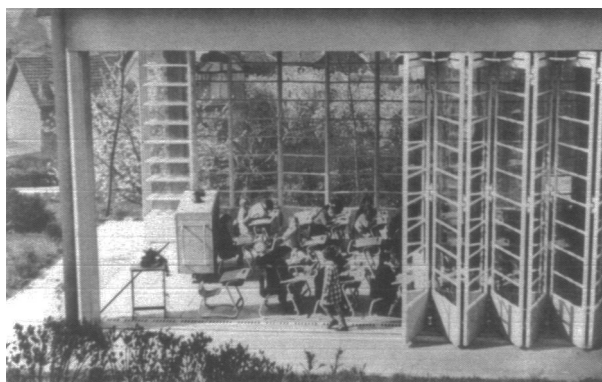
ABC, *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*, conferenza CIAM di Bergamo, 1949

D'altra parte il Surrealismo è l'arte soggettiva per eccellenza. Nessuno prima d'ora aveva provato a spingersi così a fondo nella propria ricerca interiore come l'artista surrealista. È l'affermazione violenta dell'esistenza individuale, dell'IO sconosciuto e differenziato contro la sistematizzazione, anch'essa violenta, alla quale l'uomo non può sottrarsi se vuole raggiungere la nuova civiltà. Il Surrealismo è l'anarchia, il disordine, il fantastico, l'immaginativo, quindi l'espressione dell'inesperto nell'uomo.



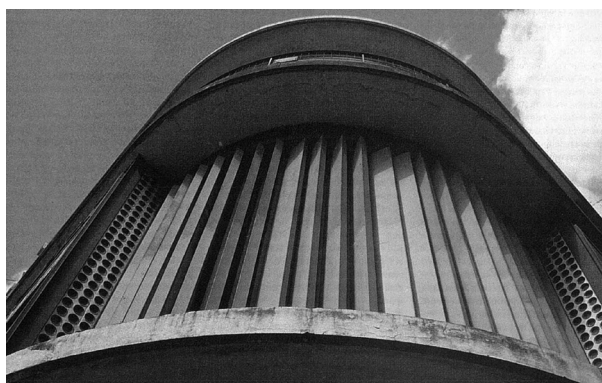
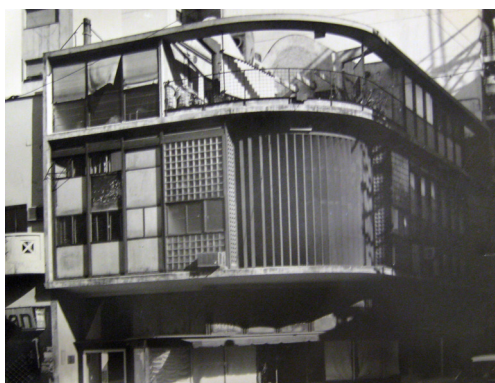
La facciata della casa per artisti si propone come un elemento continuo che segue parallelamente lo sviluppo della strada sulla quale affaccia per poi ruotare in angolo. In questo modo, come avviene nella Gioielleria Roca di Sert, l'opera si presenta come un oggetto architettonico privo di un fronte principale ed uno secondario.

in altro: Joyería Roca, J.L. Sert, Barcellona, 1934
fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°14, anno IV, Barcelona, secondo trimestre 1934
in basso: casa per artisti, A. Bonet, Buenos Aires, 1939, fonte: aABC



Il sistema di facciata presenta un dispositivo concettualmente analogo a quello proposto da Eugène Beaudouin e Marcel Lods nella École de plein air de Suresnes. Attraverso la rotazione di venti lame verticali in acciaio e sughero Bonet consente di regolare la chiusura o apertura dello spazio interno dell'attico d'angolo rispetto all'ambiente esterno.

in altro: École de plein air de Suresnes, E.Beaudouin e M. Lods, Suresnes, 1932-1935
fonte: P.V. Dell'Aira, *Eugene Beaudouin, Marcel Lods École de plein air*, Alinea, Firenze, 1992
in basso: casa per artisti, A. Bonet, Buenos Aires, 1939, fonte: aABC



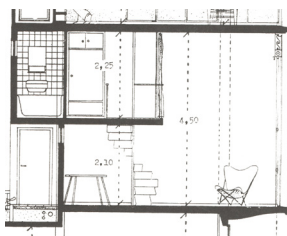
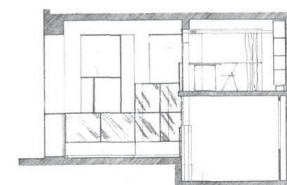
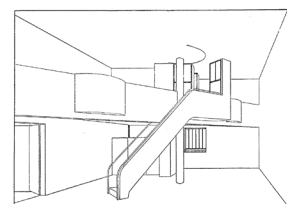
Nonostante questo dispositivo si affacci su due strade tra loro ortogonali, è concepito come un elemento continuo che ruota nell'angolo in maniera analoga a quanto avviene nella gioielleria Roca di Sert a Barcellona, senza quindi dichiarare esplicitamente la presenza di un fronte principale e di uno secondario. In questo luogo il sistema cambia la sua natura, sostituendo gli elementi vetrati con una serie di lame verticali rotanti, in metallo e sughero, che permettono di regolare il grado di compenetrazione tra interno ed esterno similmente a quanto avviene nella *École de plein air* de Suresnes di Eudène Beaudouin e Marcel Lods.

Infine, anche la distribuzione planimetrica degli atelier in duplex del secondo livello, organizzata attorno ad un grande spazio inferiore e un soppalco sospeso che ospita gli ambiti privati, fa riferimento ad opere moderne come il locale del *GATCPAC* di Sert (1931) o le *Maisons en série pour artisans* di Le Corbusier (1924).

Nonostante questi continui rimandi all'architettura moderna ed in particolare all'opera di Le Corbusier, il lavoro di Bonet rappresenta una risposta attenta agli stimoli del maestro tradotti in un prodotto architettonico che ha profondamente influenzato la sua opera posteriore.¹⁷

Nella lettera citata in precedenza l'architetto catalano continua "abbiamo preso come base quella che sempre abbiamo chiamato Architettura Moderna, quindi Le Corbusier. Da questo punto di partenza ci siamo diretti verso il campo psicologico, arrivando in un certo senso al Surrealismo. Questo può essere il senso filosofico della nostra architettura".¹⁸

Bonet, come gli altri membri del gruppo *Austral*, riconosceva quindi l'opera del maestro svizzero come l'origine di una riflessione critica sull'architettura moderna vista come una disciplina dinamica che doveva progredire quotidianamente per uscire dal momento di stasi che, soprattutto in America Latina, stava attraversando.



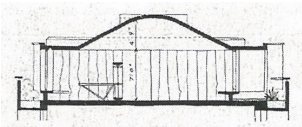
dall' alto: *Maisons en série pour artisans*, Le Corbusier, Parigi, 1924
 fonte: W. Boesiger, O. Stonorov, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1910-1929*, Birkhäuser Publishers, Basel, 1999

Local del *GATCPAC*, J.L. Sert, Barcellona, 1931,
 fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°2, anno I, Barcelona, secondo trimestre 1931

casa per artisti, A. Bonet, Buenos Aires, 1939, fonte: aABC

ABC, intervista Yo?...Yo?... Yo Arquitecto. Antonio Bonet
in "El Clarín" del 16 maggio 1980

*Per me lo spazio fin dalla sua origine ha un ruolo di rifugio dell'essere umano.
Quando si sviluppa, assume un carattere scultoreo molto importante; una scultura che invece di
essere vista da fuori è vista dal suo interno.*



È possibile individuare un parallelo tra l'attico di Highpoint 2 a Londra e quello della casa per artisti di Buenos Aires. Nel progetto londinese Lubetkin ricorre ad una copertura voltata come terminazione di un ambiente a pianta regolare. La volta, simmetrica, definisce una "navata" centrale alla quale si aggrappano due ali laterali a copertura piana.

immagini: Penthouse Highpoint 2, Lubetkin & Tecton, Londra, 1937-38
sezione trasversale e interni
fonte: J. Allan, *Berthold Lubetkin Architecture and the tradition of progress*, Riba Publications, London, 1992

Si tratta di un ritorno al senso originale dello spirito moderno, nel quale la straordinaria libertà e capacità creativa dei suoi maestri e precursori, come Gaudí, definiscono gli elementi di rottura rispetto all'ortodossia dell'architettura moderna realizzata dalla maggior parte degli architetti a loro contemporanei. La libertà e capacità creativa rappresentano il personale contributo di Bonet all'architettura moderna e trovano la loro prima concretizzazione proprio nella casa per artisti di Buenos Aires.

La distribuzione dei locali dell'edificio bonaerense riproduce parzialmente la pianta della Maison Jaoul: lo sviluppo curvilineo delle vetrine al piano terra così come le due partizioni presenti nella terrazza dell'ultimo livello conformano gli spazi, interni ed esterni, analogamente a quanto avviene nell'intervento parigino. Questi elementi, separando gli ambiti interni ed esterni dell'edificio, diventano quindi dispositivi di mediazione tra l'oggetto architettonico ed il contesto urbano e provocano, tanto nell'inquilino quanto nel passante entrambi sottoposti ad una percezione dinamica degli spazi, continue destabilizzazioni sensoriali. In questa direzione anche i sinuosi movimenti dei sopralci negli atelier in duplex hanno lo scopo di conformare gli ambienti in doppia altezza legati ad una percezione dinamica che affida alla scala di collegamento tra i due livelli il ruolo di protagonista di uno spazio flessibile e completamente adattabile ai differenti stili di vita degli inquilini. Inoltre gli atelier nell'attico incorporano la volta come elemento di definizione dello spazio interno attraverso la trasposizione della copertura proposta dal maestro svizzero nell'atelier dell'Immeuble locatif a la Porte Molitor.

Bonet, recuperando lo stesso gesto proposto per la Maison Jaoul, reinterpreta le volte catalane di Gaudí e le coperture lecorbusieriane, dando origine ad uno spazio voltato a pianta regolare che si sviluppa in lunghezza.

Fernando Álvarez, avanzando un parallelismo tra la figura di Bonet e quella di Lubetkin (architetti in terra straniera ed entrambi fondatori di un gruppo che si proponeva di lavorare per il progresso dell'architettura: *Austral* e *Tecton*), confronta questa soluzione con la coeva architettura voltata del georgiano.¹⁹

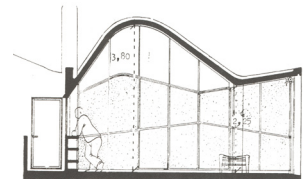
Si tratta dell'attico di Highpoint 2 a Londra (1938) che, come nella casa per artisti, è conformato secondo uno spazio voltato a pianta regolare. La differenza tra le due soluzioni è che, mentre nel caso inglese si configura uno spazio simmetrico, sia nella zona centrale voltata che nelle sue parti laterali a copertura piana, nell'intervento argentino la volta è deformata, asimmetrica, e origina un volume interno nel quale ogni punto ha un'altezza differente.

La volta sembra quindi la trasposizione sul piano orizzontale delle partizioni verticali della terrazza o delle vetrine dei negozi e, come questi dispositivi, costringe l'utente ad una percezione dinamica.

Di fronte ai dogmi ufficiali razionalisti Bonet recupera il gesto singolare e le tecniche costruttive tradizionali attraverso il ricorso alla volta, segno primordiale che avvolge tutto, frutto di sapienti e continue sperimentazioni mirate alla ricerca di nuovi stimoli psicologici.²⁰

Si può quindi leggere nell'opera un distacco tra gli elementi costruttivi standardizzati e il loro rigido impianto, appartenenti al mondo collettivo, sociale e del progresso tecnico, e le figure surrealiste bonetiane, che fanno riferimento ad una sfera individuale, anarchica e soggettiva. L'opera si converte così in un edificio-manifesto che proclama nuovi e rinnovati postulati della modernità con la chiara intenzione di diventare uno strumento didattico per trasmettere al pubblico una nuova forma di vita e nuovi stimoli psicologici.²¹ Gaudí è la fonte d'ispirazione di Bonet che ricorre alle volte e al particolare disegno delle partizioni verticali curve per configurare e generare uno spazio associato alla scala umana introducendo il verso libero surrealista al linguaggio dell'architettura moderna.²²

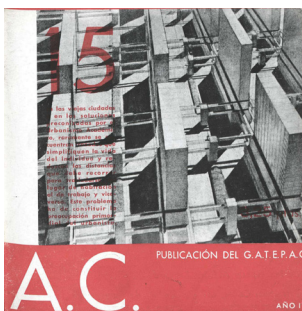
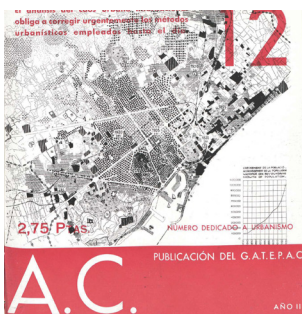
Le parole spese da Moneo per elogiare il lavoro di Gabetti e Isola possono essere rivolte, considerando la debita differenza, anche all'opera di Bonet: "il fatto che architetti così giovani [...] osino non solo mettere in dubbio l'ortodossia dominante, ma anche proporre alternative stilistiche e linguistiche, è sorprendente e al tempo stesso ammirevole. E, soprattutto, è indizio di una capacità critica non comune in persone di così giovane età".²³



Diversamente da quanto avviene nella coeva Penthouse di Lubetkin, l'attico della casa per artisti Paraguay-Suipacha non presenta due fronti omogenei: uno si affaccia sul patio interno mentre l'altro è rivolto sulla città. Bonet quindi deforma la volta che definisce lo spazio interno asimmetricamente. Analogamente al progetto londinese presenta un'ala laterale a copertura piana in rapporto diretto con la città.

immagini: casa per artisti, A. Bonet, Buenos Aires, 1939
in alto: dettaglio della sezione trasversale
in basso: interno dell'attico atelier
fonte: aABC

il progetto urbano: la città funzionale



immagini: alcuni numeri della rivista A.C. Documentos de Actividad Contemporánea dedicati alla città.

A partire dalla fondazione del gruppo *Austral* quindi, Bonet lavora in un'intensa ricerca della convivenza tra l'individuale, anarchico e informale, e le idee del collettivo, dello sviluppo sociale e del progresso, che si manifesta nella sua compulsiva necessità d'inventare e di sperimentare nuove soluzioni a tutte le scale del progetto, dal mobile alla città.

Indubbiamente i primi piani urbani di Bonet si mantennero sostanzialmente fedeli agli ideali dei CIAM, specialmente per quanto riguarda i postulati della *Carta d'Atene*, documento pubblicato da Le Corbusier nel 1946 ma frutto dei lavori avviati durante il IV CIAM al quale l'architetto catalano partecipò come socio del GATCPAC. Sono proposte che, salvo alcune timide operazioni, non si scostano dall'ortodossia dell'urbanistica moderna e che risentono dell'influenza della *Ville Radieuse*, specialmente nelle sue declinazioni argentine (*Plan Director*) e catalane (*Plan Macià*).

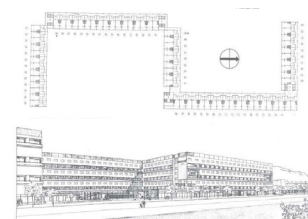
In modo particolare il secondo progetto rappresenta uno dei principali modelli per l'urbanistica moderna, poiché proprio nel centro spagnolo dovevano materializzarsi le idee, elaborate durante i congressi, relative alla città funzionale. "Le Corbusier pensava che quelle proposte che rimanevano sempre lettera morta, che non riuscivano a superare la fase dei sogni sofisticati e che non avevano possibilità di concretizzarsi, potevano ancora diventare realtà a Barcellona"²⁴ in quanto, perlomeno inizialmente, le particolari condizioni socio-politiche della capitale catalana propiziavano l'incontro tra la volontà intellettuale dei membri del GATCPAC (autori del piano) e l'atteggiamento favorevole delle autorità (realizzatori del piano).

Josep Maria Rovira descrive le diverse fasi di redazione del *Plan Macià* in relazione agli avvenimenti legati al IV e V CIAM e attraverso l'analisi dei numeri di A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* pubblicati in quel periodo, evidenziando inoltre come Barcellona divenne il centro dell'attenzione dell'avanguardia architettonica europea.²⁵

Il primo numero della rivista introduce, già nel 1931, la questione della “urbanizzazione della Barcellona del futuro”²⁶ elencando le problematiche relative allo sviluppo incontrollato della città e denunciando lo stato di degrado, le scadenti condizioni igieniche ed il sovraffollamento del suo centro storico.²⁷ “Ciò che affermiamo vale per tutte le città ad alta densità di popolazione che si sono sviluppate senza un piano d’insieme, lontane da ogni idea funzionale”.²⁸ Le prime versioni del piano disegnavano una città funzionale espressione dei contenuti delle riunioni preparatorie del quarto CIAM: “la città moderna deve essere, in quanto ente dotato di vita, un insieme di organi ordinati secondo la loro funzione. Le zone destinate ad abitazione, lavoro e riposo, con la circolazione quale elemento di collegamento, determinano le forme di agglomerato urbano. Le funzioni di queste zone devono essere perfettamente definite”.²⁹ I quattro punti così individuati divennero la base delle analisi relative alle trentatré città oggetto di studio del IV CIAM sviluppate dai diversi gruppi nazionali attraverso criteri e grafici uniformi.

Le conclusioni del Congresso, pubblicate inizialmente in *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°12, raccolgono gli esiti di questi studi e le soluzioni per migliorare ed ottimizzare ciascuna delle quattro funzioni, formulando così la dottrina della Città Funzionale.³⁰

Il GATCPAC presenta inoltre una serie di studi e proposte sviluppate parallelamente e indipendentemente dal piano che appaiono come le sue possibili declinazioni e approfondimenti. Si tratta del *Proyecto de Urbanización de la Diagonal de Barcelona*³¹ (studio introduttivo per la nuova urbanizzazione della città), della *Ciudad de Reposo de Barcelona*³² (che sviluppa la questione delle zone di riposo nella città funzionale), della Casa Bloc³³ (progetto di edificio a *redent* destinato a residenze per operai) e del Dispensario antitubercolare (primo intervento che si inseriva nel centro storico al fine di riqualificarlo e migliorare le condizioni dei suoi abitanti).



Gli architetti del GATCPAC, parallelamente al *Plan Macià* si dedicano ad altri progetti di chiara valenza urbana.

in alto: *Proyecto de Urbanización de la Diagonal de Barcelona*, GATCPAC, Barcellona, 1931
 fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°4, anno I, Barcellona, quarto trimestre 1931

in basso: Casa Bloc, GATCPAC, Barcellona, 1932-1936
 fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°11, anno III, Barcellona, terzo trimestre 1933

ABC, *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*, conferenza CIAM di Bergamo, 1949

In Urbanistica, la conquista teorica più importante che ha ottenuto Le Corbusier, è stata rivendicare l'indipendenza dell'abitazione rispetto alle vie di transito.

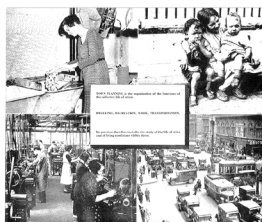
Questo principio ci porta alla scomparsa della strada nella sua forma tradizionale, tuttavia le nostre città continuano ad ingrandirsi sulla base di questo anacronistico elemento urbanistico.



La definizione del piano procede quindi ispirandosi ai citati saggi architettonici sperimentali e alle costanti verifiche in relazione alla dottrina dei CIAM, traducendosi finalmente nel *Plan Macià* pubblicato nel 1934.³⁴

La sintesi programmatica e teorica del piano può essere riassunta in cinque grandi linee d'intervento:

- risanamento del centro storico;
- determinazione di un nuovo tracciato adatto alle esigenze attuali;
- classificazione della città in zone che corrispondano alle diverse funzioni urbane: abitare, lavorare, riposare;
- collegamento della città con la spiaggia della piana del Llobregat;
- modifica delle ordinanze municipali.

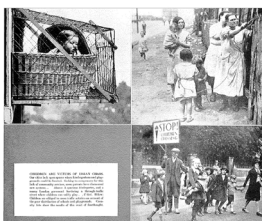


Il metodo di analisi e le soluzioni individuate per il piano di Barcellona e nei CIAM sono applicabili indistintamente a tutti i grandi nuclei urbani e vengono rigorosamente descritte da Sert in *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*.³⁵

Il testo, pubblicato dalla Harvard University Press nel 1942, si riferisce alle questioni urbanistiche americane ma contiene numerosi riferimenti alle esperienze sviluppate dall'autore in Europa.

“Quanto sperimentato a Barcellona risultava essere il problema di ogni città del mondo e i quartieri degradati si trovavano dappertutto. Quanto discusso ad Atene rappresentava una diagnosi internazionale delle disastrose condizioni di vita di determinate aree delle città”.³⁶

La città funzionale e la *Carta d'Atene*, la *Ville Radieuse* e *Can Our Cities Survive?* sono i riferimenti che Bonet, Amancio Williams e gli altri membri di O.V.R.A. reinterpretano nel *Conjunto Urbanístico Casa Amarilla*.



Il testo pubblicato nel 1942 da Sert è frutto dei lavori e delle discussioni dei CIAM in merito al tema della città. Propone un rigoroso metodo di analisi che individua i problemi della città contemporanea come il sovraffollamento, il traffico e le drammatiche condizioni igieniche.

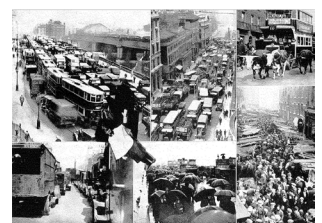
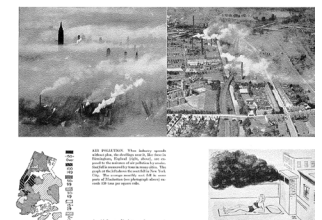
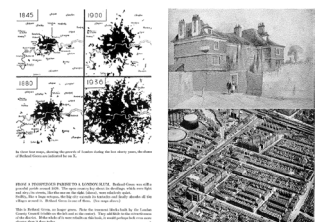
Il progetto, nonostante presenti delle sostanziali variazioni rispetto alle proposte del *Plan Director* di Le Corbusier per la stessa area, per molti aspetti appare come l'innesto nel tessuto urbano bonaerense di un pezzo della *Ville Radieuse*.

La separazione del flusso pedonale dalla circolazione automobilistica, la riconquista del suolo urbano (trasformato in un tappeto verde) da parte del pedone, il ricorso a tipologie residenziali a *redent* e torri che configurano una *manzana abierta*, la collocazione degli ambiti ricreativi e di servizio in prossimità delle abitazioni sono la rigorosa trasposizione delle teorie del maestro svizzero sul suolo porteño.

Gli stessi elementi architettonici ricordano l'opera di Le Corbusier: le torri alludono a quelle "a zampa d'oca" presenti in molti piani lecorbusieriani così come i blocchi a *redent*, sospesi su *pilotis*, trovano nelle Unité d'Habitation il modello di riferimento per l'organizzazione funzionale dei nuclei d'abitazione. Sembra quindi che questa fedele traduzione non lasci spazio all'invenzione personale dell'architetto catalano.

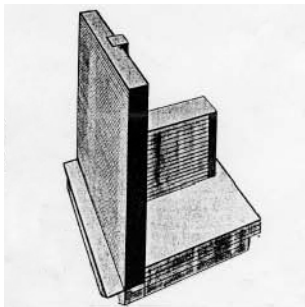
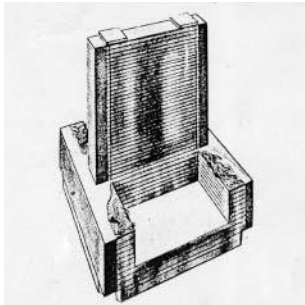
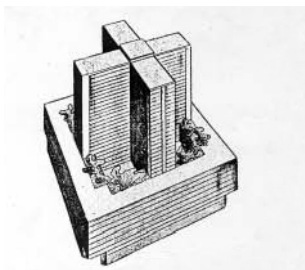
Solamente nella sezione dei blocchi residenziali, appare il gesto originale bonetiano: la copertura voltata dell'attico allude alla soluzione adottata nella casa per artisti Paraguay-Suipacha ed inoltre il dispositivo di facciata, che collega alternativamente cinque livelli, piega verso l'esterno definendo un perimetro interno-esterno in costante mutamento.

La posizione e l'orientamento dei blocchi a *redent* segnalano alla scala urbana il tentativo di instaurare un dialogo con la trama del tessuto coloniale, quindi la volontà d'integrare il progetto con il contesto e non quella di lavorare su una "tabula rasa".



Alcune pagine rappresentative dello studio urbano proposto da Sert.

immagini: J.L. Sert, *Can our cities survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*, Harvard University Press, New York, 1942



Il *City Block*, delle dimensioni di una *manzana* tradizionale, proposto da Acosta nelle tre differenti versioni definite da un basamento polifunzionale e da un elemento a torre destinato a residenze.

Contemporaneamente agli studi europei sulla città funzionale, in Argentina Vladímir Acosta si dedica alla formulazione delle idee di città che intendono “trovare un sistema di transizione attraverso il quale una città cresciuta arbitrariamente si trasformi in una urbe scientificamente organizzata”.³⁷

L’architetto di origine ucraina dedica le sue ricerche, iniziate a Berlino e sviluppate successivamente a Buenos Aires, al tema della luce e della natura. Al contrario di Wright, che considera la natura come un territorio sul quale progettare le proprie opere, Acosta analizza questo concetto nella sua declinazione più astratta: il clima, origine di un’architettura “senza stile, senza tempo, eterna come la natura”.³⁸

Gli studi climatici, la ricerca di una costante standardizzazione del progetto e l’analisi delle patologie della grande città sono i materiali fondanti le teorie che porteranno la formulazione del *City Block*,³⁹ pubblicato nel 1931, e della *Ciudad Lineal* del 1933.

Acosta struttura una nuova unità urbana, il *city block*, trasformando la *manzana* coloniale: le dimensioni delle *cuadras*⁴⁰ si riducono da 130 a 100 metri di lato e le strade che le perimetrano si allargano passando da 10 a 40 metri. Inoltre, mediante l’apertura di due passaggi che attraversano la *manzana* diagonalmente, viene introdotto un secondo sistema di percorrenza pedonale, ortogonale come quello coloniale ma ruotato di 45 gradi.

Inizialmente l’organizzazione funzionale di ogni *city block* si struttura su due livelli. Il primo, che definisce il basamento a pianta quadrata, si eleva fino al 7° piano ed è destinato ad uffici; il secondo, che conforma la torre cruciforme di 29 piani, ospita le residenze.

Viene inoltre proposto un ulteriore collegamento pedonale che si imposta a livello delle terrazze del basamento e che si diffonde ortogonalmente in tutte le direzioni senza soluzione di continuità.

Fernando Álvarez descrive la proposta come “la combinazione dell’idea di città funzionale avanzata da Hilberseimer nella Groszstadt Architektur e dei suggerimenti formali dei grattacieli per uffici presenti nelle viste aeree della Ville Radieuse di Le Corbusier”.⁴¹

Il progetto manca di uno studio sulle tipologie residenziali da applicare ai grandi edifici proposti e, soprattutto, di una planimetria generale che individui i diversi ambiti funzionali della città e che ne esprima le relazioni d’interdipendenza.

Questi rapporti sono percepibili solamente alla scala del blocco, o della *manzana*, e sono rappresentati attraverso degli schemi che riguardano il sistema commercio-uffici-residenze.

Acosta, applicando i risultati delle sue ricerche su orientamento e ventilazione, propone possibili varianti dell’unità di base.

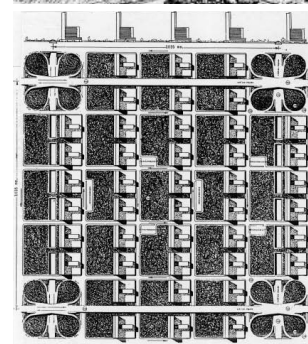
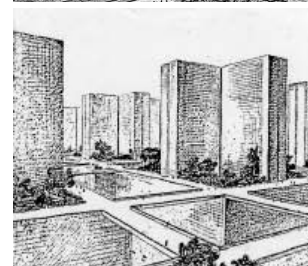
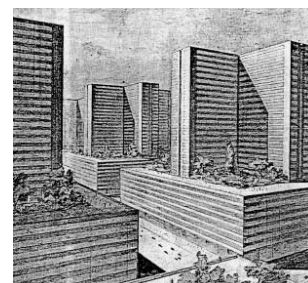
La prima prevede l’accorpamento di quattro *cuadras* a formare una *supermanzana* nella quale vengono collocati due blocchi, liberando il resto del suolo per spazi verdi ed ambiti di servizio.

La seconda mantiene invece le proporzioni della *manzana* e la maglia di circolazione pedonale sostituisce la torre cruciforme a favore prima di un impianto ad “H”, nel quale gli uffici formano le ali più basse (direzione Est-Ovest) e le residenze il corpo centrale più alto (Nord-Sud), poi di una torre a “T”, nella quale le residenze occupano la testata.

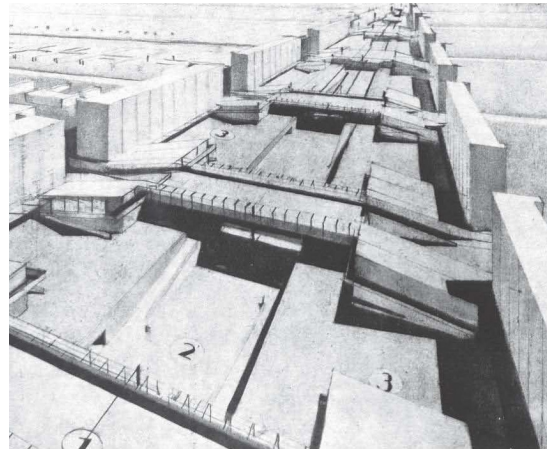
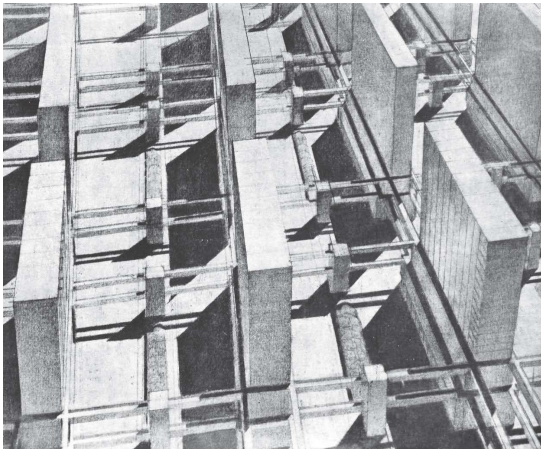
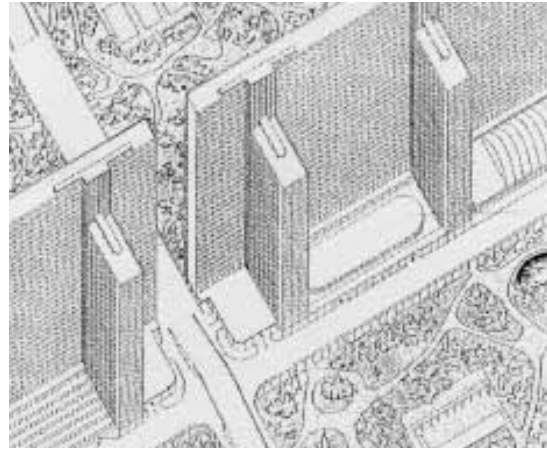
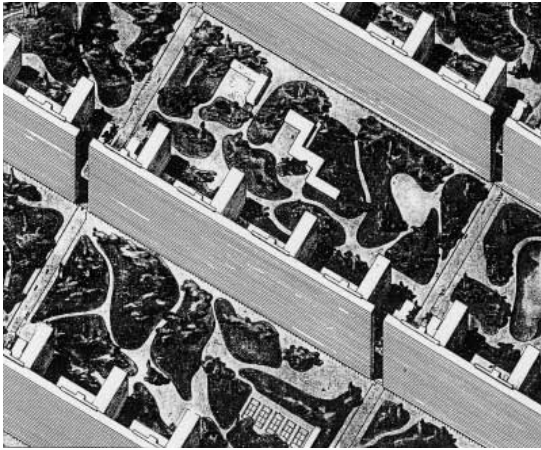
Per mantenere le densità proposte dallo schema iniziale, entrambe le varianti prevedono un progressivo aumento delle altezze edificate, mettendo in crisi la struttura urbana originaria.

A questo punto è quindi la forma dell’edificio a dettare la forma della città.

Il nome stesso della nuova proposta, *Ciudad Lineal*, allude alla sua configurazione spaziale.



Viste aeree dei *City Block* (1931) e planimetria della *Ciudad Lineal* (1933), Acosta, Buenos Aires. fonte: F. Álvarez, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991



La *Ciudad Lineal* pensata da Vladimir Acosta per Buenos Aires e la *Rush City Reformed* di Richard Neutra propongono dei blocchi residenziali con proporzioni simili a quelle adottate da Antoni Bonet in molti progetti sudamericani. In particolare modo, come si osserva nelle viste aeree dei progetti, si possono individuare molte omologie tra queste e le *manzanas verticales* proposte dall'architetto catalano nel *Plan Bajo Belgrano*.

in alto: *Ciudad Lineal*, V. Acosta, Buenos Aires 1933
 fonte: F. Álvarez, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991

in basso: *Rush City Reformed*, R. Neutra, Stati Uniti, 1924
 fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°15, anno IV, Barcelona, terzo trimestre 1934

La struttura urbana, come una rete, appare formata da una serie di linee parallele, generate dall'unione dei blocchi residenziali (lunghi 390 metri e divisi in 33 piani), che s'incrociano ortogonalmente con altre, più basse (12 piani nella prima versione e 25 nella seconda) e corte, costituite dagli edifici direzionali e di servizio. Tra i corpi per uffici si sviluppa su un solo livello una frangia commerciale parallela alle residenze. La circolazione, differenziata per tipologia e livelli di traffico, si divide in viali a scorrimento veloce perpendicolari ai blocchi residenziali e strade d'accesso a percorrenza lenta, tra le abitazioni e gli ambiti commerciali.

Si tratta di una città caratterizzata da una struttura omogenea nella quale non c'è spazio né per il centro né per la periferia. Urbe e natura si abbracciano, la città lineare aumenta al massimo il perimetro di contatto tra le due, eliminandone le differenze.⁴²

L'impianto è simile a quello della *Rush City Reformed* proposta dal gruppo americano dei CIAM e descritta da Neutra in *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°15, del 1934.

In questo progetto, che elabora l'idea di piano regionale, è stata "rifiutata l'idea di creare un centro della città, come elemento che in pratica è giustificato solo dal desiderio di ostentazione e creazione di una zona monumentale".⁴³

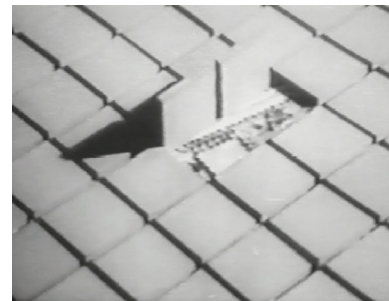
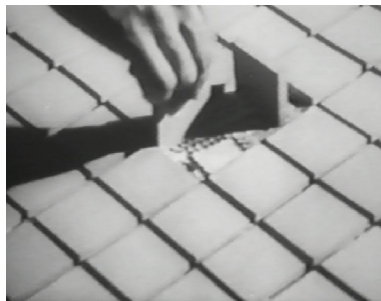
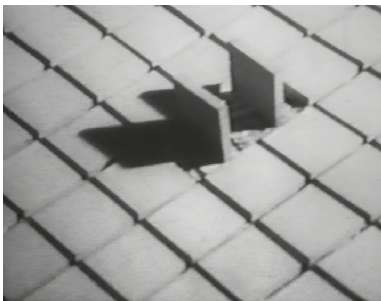
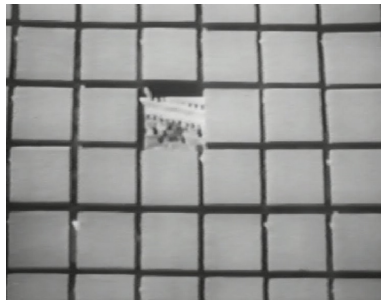
Il progetto *Rush City Reformed* separa le zone residenziali, a seconda dell'età dei figli, in diversi settori caratterizzati dalla presenza di differenti tipologie abitative e di servizi a queste collegati.

Il piano prevede grandi viali ogni 1000 metri, con autostrada a livello inferiore, che consentono incroci a diverse quote con vie perpendicolari e percorsi pedonali che collegano le zone residenziali con le aree verdi. I viali sono costeggiati da blocchi di 12 piani d'altezza nei quali si collocano i servizi comunitari ed amministrativi.

Inoltre il traffico interno si organizza secondo le due direzioni principali, evitando incroci a raso causa di congestione veicolare.

ABC, *La nueva ciudad versus la vieja ciudad*,
conferenza Universidad Internacional M. Pelayo Santander, 1982

Il progetto seguiva le indicazioni dei CIAM, della Carta d'Atene e della Ville Radieuse di Le Corbusier. Le idee che guidavano il progetto erano la liberazione del suolo reso indipendente dagli edifici, l'applicazione delle nuove tecniche strutturali e la conseguente creazione di grandi spazi verdi che avevano caratteristiche fisiche e psicologiche completamente diverse rispetto ai medesimi spazi europei.



Nel *Plan Bajo Belgrano* Bonet propone venti blocchi residenziali chiamati *manzanas verticales*. Le immagini di questa pagina, tratte dal cortometraggio *La ciudad frente al Río*, descrivono la loro origine teorica.

La *manzana* tradizionale viene ruotata verticalmente per garantire la stessa densità abitativa con una minore occupazione del suolo. Successivamente i blocchi vengono raggruppati e collocati sul piano in modo tale

da garantire a ciascuno le migliori condizioni di soleggiamento e ventilazione.

immagini: *La ciudad frente al río*, cortometraggio, Buenos Aires, 1949

Nel *Plan de Urbanización del Bajo Belgrano* Bonet struttura il nuovo quartiere residenziale attraverso blocchi, o *manzanas verticales*, di 50 metri d'altezza orientati a Nord (quindi consentendo il doppio affaccio di ogni abitazione ad Est e ad Ovest) e distribuiti nell'area in maniera da garantire a ciascuna unità adeguate condizioni di soleggiamento e di ventilazione.

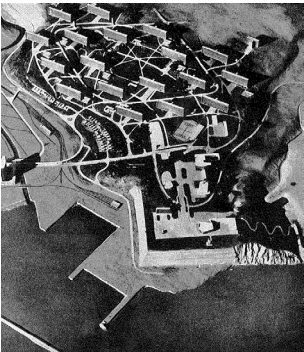
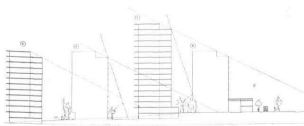
La genesi di questa decisione viene esplicitata nel film *La ciudad frente al río*⁴⁴ che accompagna la presentazione della proposta al CIAM di Bergamo del 1949. Come descritto dalle immagini nella pagina precedente, a partire dalla condizione della città preesistente, nella quale ogni *manzana* coloniale è ugualmente edificata nella quasi totalità della sua superficie, Bonet applica una rotazione lungo l'asse z dell'unità urbana. Il risultato è la comparsa delle *manzanas verticales* che permettono di mantenere la stessa densità abitativa liberando allo stesso tempo la maggior parte del suolo per la creazione di ampie zone verdi. L'operazione successiva consiste nell'allineare i blocchi residenziali per evitare le interferenze reciproche e consentire agli stessi di godere delle migliori condizioni di soleggiamento e ventilazione.

Si conforma così un tessuto urbano analogo a quello proposto da Acosta nella *Ciudad Lineal* (o nella *Rush City Reformed*) caratterizzato da un'alternanza tra fasce edificate e fasce verdi. A questo punto l'architetto catalano, per liberare ulteriore spazio a favore della città riportandola ad una scala umana, comprime tra loro le *manzanas verticales* generando un piano verde *continuum* nel quale si dispongono alternativamente i blocchi residenziali.

Per ridare la salute alla città è necessario che il cittadino riconquisti il verde della pampa che dorme sotto il cemento sollevando verticalmente le *manzanas*. È necessario conquistare il sole per tutte le facciate e tutte le finestre, orientando gli edifici conformemente alla traiettoria del sole. È necessario conquistare lo spazio contraendo la città a una scala più umana sul bordo del suo storico fiume. Nasce così la città verde, residenza naturale dell'uomo, creata per vivere e non solamente per abitare.⁴⁵



immagini: *Plan Bajo Belgrano*, A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Vivanco, Buenos Aires, 1948
fonte: *La ciudad frente al río*, cortometraggio, Buenos Aires, 1949



I corpi architettonici dei primi piani moderni erano progettati e collocati rispondendo a necessità di ventilazione e soleggiamento, solo più tardi la questione dello spazio pubblico collettivo è stata introdotta nella definizione delle nuove città.

in alto: *Urbanización de la Diagonal*, GATCPAC, Barcelona, 1931

fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°4, anno I, Barcelona, quarto trimestre 1931

in basso: *Urbanisation de la ville de Nemours*, Le Corbusier, 1934

fonte: M. Bill, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complete 1934-1938*, Birkhäuser, Basel, 1999

nella pagina a lato: immagini tratte dalla pubblicazione *The Heart of the City* che analizzano l'evoluzione formale della *manzana* o isolato.

Si può quindi individuare una forte continuità con le proposte dell'architetto ucraino; gli stessi blocchi residenziali assumono proporzioni simili, però, come evidenzia Fernando Álvarez, "il rinnovamento urbano di Bonet non passa, come per Acosta, per lo studio paziente degli standard, della relazione quantitativa e qualitativa tra residenza e aree di servizio bensì dalla relazione tra l'edificio e la natura della città moderna".⁴⁶

Il piano quindi risponde chiaramente ai postulati dell'urbanistica moderna e specificatamente della *Carta d'Atene*.⁴⁷

Inoltre analogamente a proposte come l'*Urbanisation de la ville de Nemours* del 1934 o come il *Plan de Urbanización de la Diagonal de Barcelona* del 1931, assume le condizioni locali, topografia e clima, come guide del piano.⁴⁸

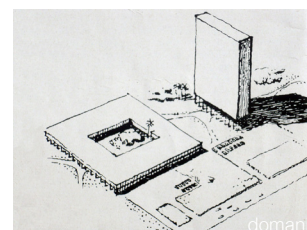
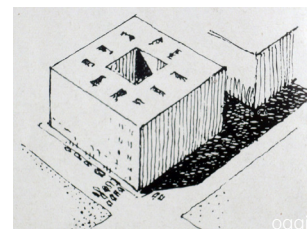
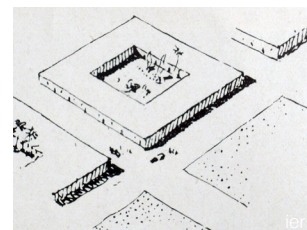
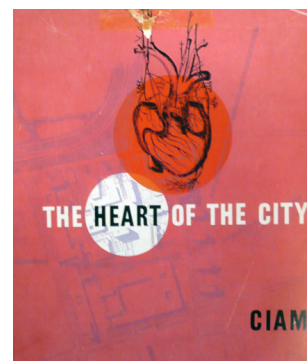
Oltre al disegno della rete viaria, che nel progetto algerino è maggiormente vincolato dalle particolari condizioni topografiche dell'area, sono le dimensioni ed il posizionamento degli edifici a testimoniare questa condizione.

Le 18 unità residenziali del piano di Nemours, orientate secondo l'asse Nord-Sud, hanno proporzioni analoghe a quelle delle *manzanas verticales* di Bonet e, come queste, si dispongono nell'area in modo da non interferire l'una con l'altra. Questo rapporto tra i diversi corpi architettonici e le loro dimensioni, dettato primariamente da necessità di soleggiamento e ventilazione, è esplicitato chiaramente attraverso la sezione trasversale del progetto del GATCPAC per la Diagonal di Barcellona.⁴⁹

La novità introdotta da Bonet nel piano *Bajo Belgrano* è un sistema di percorrenza pedonale coperto, nel quale si alternano le attività commerciali e gli ambiti di servizio al quartiere, che collega, attraverso una maglia ortogonale, i diversi blocchi residenziali. Questo dispositivo, di un unico livello di altezza, è il primo timido tentativo dell'architetto catalano di introdurre un elemento di mediazione tra la grande dimensione degli edifici e la scala dell'uomo, operazione che sarà declinata con maggior successo in proposte posteriori.

il progetto urbano: il cuore della città

In qualità di rappresentante uruguayo-argentino, Bonet presenta il progetto al CIAM di Bergamo del 1949 ma descrive che “la maggior parte degli architetti europei rimasero sorpresi delle dimensioni degli spazi verdi, quindi dell’interpretazione americana della Carta d’Atene”.⁵⁰ L’architetto si rende conto che la proposta del suo gruppo era guidata da una forte ossessione per il verde ed il sole e che i loro sforzi, tesi verso una composizione plastica dei volumi, mancavano di ciò che nei paesi latini si intende per città; “la città come tale è scomparsa”.⁵¹ A partire da questo Congresso i piani urbani di Bonet rivelano una serie di elementi e interessi, rivendicati anche dal *Team 10*, in relazione a valori di ordine psicologico, alla lettura del contesto (sia urbano che naturale, sia geografico che climatico), ai temi del controllo della scala e del rapporto tra spazi pubblici e privati. Al CIAM di Bergamo Bonet assiste alla presentazione dei piani sudamericani formulati dal *TPA (Town Planning Associates)* di Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener. Si tratta della *Cidade dos Motores* (Brasile, 1945-46), il *Plan Regulador de Chimbote* (Perù, 1946-48), ed i successivi piani per le città colombiane di Tumaco, Medellín, Cali e Bogotá (1948-53). In queste proposte Sert sviluppa il concetto di unità vicinale di varietà tipologica e di raggruppamento dei nuclei residenziali. Inoltre indaga il tema del centro civico come “cuore della città”, trovando nella città medievale il modello di riferimento. In essa si distinguevano chiaramente uno o più centri civici (politico, religioso, culturale e ricreativo), altresì occupava un’area limitata, priva di periferie, le cui distanze potevano essere facilmente percorse a piedi.⁵² Questi temi e progetti vengono presentati dall’architetto catalano, assieme a Jaqueline Tyrwhitt e Ernesto Nathan Rogers, nella pubblicazione *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*⁵³ nella quale segnalano il forte bisogno di ri-centralizzazione della città per combattere la sua continua e quotidiana disgregazione, causa della cancellazione dell’identità di molti luoghi rappresentativi di valori collettivi.⁵⁴





Immagini tratte dal libro *The Heart of the City* rappresentative dell'uso collettivo e sociale degli spazi pubblici delle città. Il tema del centro civico e del cuore della città si opponeva alla monotonia e alla perdita d'identità degli spazi aperti della città moderna.

fonte: E.N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt, *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, Lund Humphries, London, 1952

Eric Mumford mette in luce come l'esperienza del Congresso italiano sia un momento chiave nella definizione della teoria urbanistica di Bonet. In una lettera all'amico Jorge Ferrari Hardoy, pubblicata da Mumford in *Defining Urban Design*, l'architetto catalano spiega come le questioni introdotte dai piani di Sert denunciino come le loro basi fossero equivocate.⁵⁵

Inoltre ritrova nei valori e nei caratteri fondativi del tessuto urbano della città antica quegli elementi che, reinterpretati secondo le necessità della città contemporanea, possono definire una città futura alla scala dell'uomo.

Sono stato a Venezia. È la più grande lezione di urbanistica. Piazza San Marco è fantastica. Dovremmo portare avanti le ricerche per il centro del nostro barriero. Dovremmo proporre la costruzione di uno di questi centri in ogni quartiere del piano".⁵⁶

Bonet rettifica quindi la sua posizione dedicando una maggiore attenzione al trattamento dello spazio pubblico attraverso la reinvenzione di quelli che sono gli elementi urbanistici che definiscono la città mediterranea tradizionale. Nel *Plan de Urbanización Barrio Sur* propone il recupero dell'impianto della città latina.

Si tratta del ripensare la città latina con l'essere umano come protagonista; strade pedonali e piazze porticate per lo sviluppo del commercio, con la separazione della circolazione veicolare, comunità semiautonome con percorsi a piedi di 15 minuti massimo e servizi culturali ai piedi delle residenze, spianate civiche e spazi verdi autonomi al centro della vita di ogni quartiere e parcheggi sotterranei sufficienti a liberare il suolo della città. Tutto ciò cercando di non rompere il tracciato della città esistente alla quale si devono incorporare e separando gli incroci veicolari troppo frequenti nel tracciato originale.⁵⁷



FIG.5: The Piazzetta, Venice.

Il modello proposto da Sert per la progettazione degli spazi pubblici è quello delle piazze città antiche.

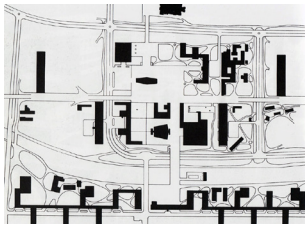
immagine: E.N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt, *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, Lund Humphries, London, 1952

ABC, intervista in *El País* del 10 agosto 1982

Ci sono due possibilità per fare la nuova città: il primo (Bajo Belgrano) proponeva un tipo di città nel quale l'importante era il verde ed il sole. Gli edifici si sviluppavano in altezza, con grandi spazi verdi tra loro, e comunicavano attraverso lunghi percorsi pedonali fiancheggiati da servizi e locali commerciali. Si dimentica completamente quello che in occidente s'intende per città.

Il secondo modello (Barrio Sur) si avvicina maggiormente a questo concetto: il protagonista non è il verde ma l'essere umano. Si tratta di rimodellare una parte di città già costruita, attraverso strade pedonali, piazzette e porticati per lo sviluppo del commercio, la separazione della circolazione automobilistica e comunità semi-autonome.

Attraverso gli schemi proposti a lato risulta evidente come nel piano *Barrio Sur* l'introduzione degli edifici di uno o due livelli di altezza (*vaca*) produca una sostanziale alterazione nella conformazione del tessuto urbano. Si passa da una *manzana abierta* nella quale torri e *redent* sono gli oggetti protagonisti a una *manzana cerrada* in cui gli spazi aperti assumono il ruolo principale.



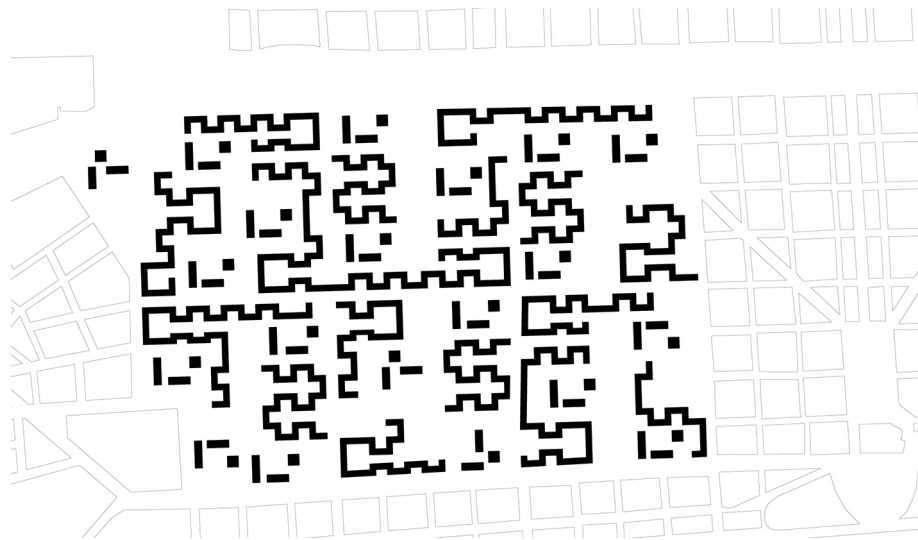
città per oggetti - *manzana abierta*

città per spazi - *manzana cerrada*

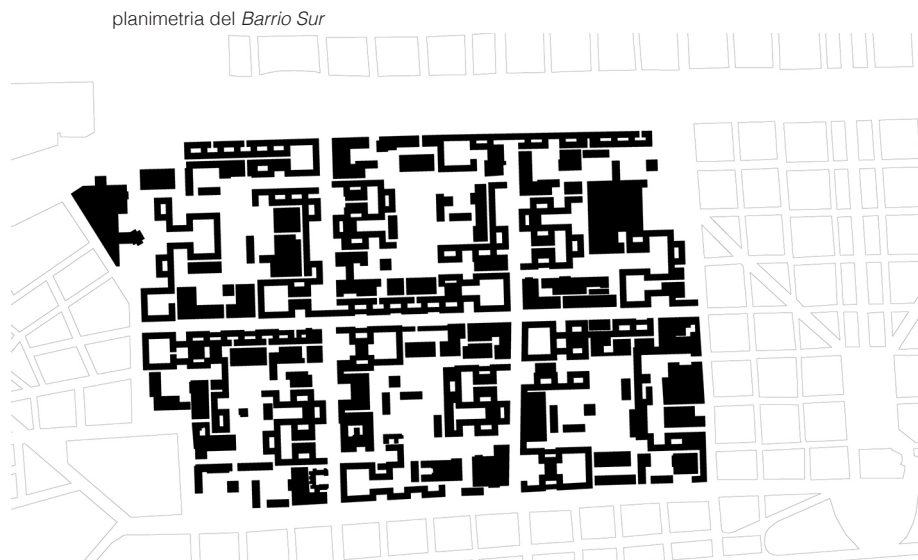


a sinistra: analisi comparativa del piano di Le Corbusier per Saint-Dié e del centro di Parma proposta da Rowe e Koetter, fonte: F. Koetter, C. Rowe, *Collage City*, MIT Press, Cambridge, 1983

a destra: schemi planimetrici del *Plan de Urbanización Barrio Sur*, A. Bonet, Buenos Aires, 1956
immagini: DDA



planimetria del *Barrio Sur* senza l'inserimento degli edifici alla scala dell'uomo (*vaca*)



planimetria del *Barrio Sur*

È interessante analizzare il progetto attraverso una lettura analoga a quella, relativa alla struttura urbana della città funzionale, che Colin Rowe e Fred Koetter propongono in *Collage City*.⁵⁸ Il libro critica il rifiuto del contesto storico e della memoria del luogo evidenti nell'urbanistica moderna e, in particolare, nella *Ville Radieuse*, causa di ambiguità e contraddizioni generatrici di piani senza identità e distanti dalla scala dell'uomo.

I due architetti realizzano un'analisi formale, centrata nella relazione tra *figura* e *sfondo*, che identifica due diversi modelli urbani: quello della città antica che produce *spazi* e quello della città moderna che produce *oggetti*.⁵⁹

Accettando la complessità e le contraddizioni della realtà propongono di trovare il giusto equilibrio tra costruito e non-costruito, evitando "il caos della città medievale o l'alienante e despotic order della città dei CIAM".⁶⁰

Nel progetto per il *Barrio Sur* Bonet introduce un elemento originale, la *vaca*, che, secondo la terminologia utilizzata da Rowe e Koetter, genera una *città di spazi*. Si tratta di un sistema di edifici, destinati ad attività commerciali, culturali, educative, ecc., che si sviluppano su uno o due livelli d'altezza occupando gran parte del suolo lasciato libero dalle torri e dai *redent* a greca. "All'inizio tracciammo le torri, poi le greche e successivamente iniziammo ad allargarci".⁶¹

Il processo compositivo che si determina asseconda quindi la gerarchia degli edifici rispetto alle loro altezze o secondo le diverse scale di riferimento descritte da Bonet: le torri (scala del cielo), le greche (scala degli alberi) ed infine la *vaca* (scala dell'uomo). In questo modo, come si nota dagli schemi a lato, le unità urbanistiche passano dal configurare una *manzana abierta*, o secondo la terminologia di *Collage City* una *città di oggetti*, fino a disegnare la *manzana cerrada*, o *città di spazi*. Gli spazi che si determinano sono analoghi a quelli delle città mediterranee tradizionali, come piazze di diverse dimensioni, strade pedonali di diversa larghezza ed ambiti porticati, e consentono lo sviluppo spontaneo di attività che generano ed alimentano la vita delle diverse comunità vicinali e di tutta la città.

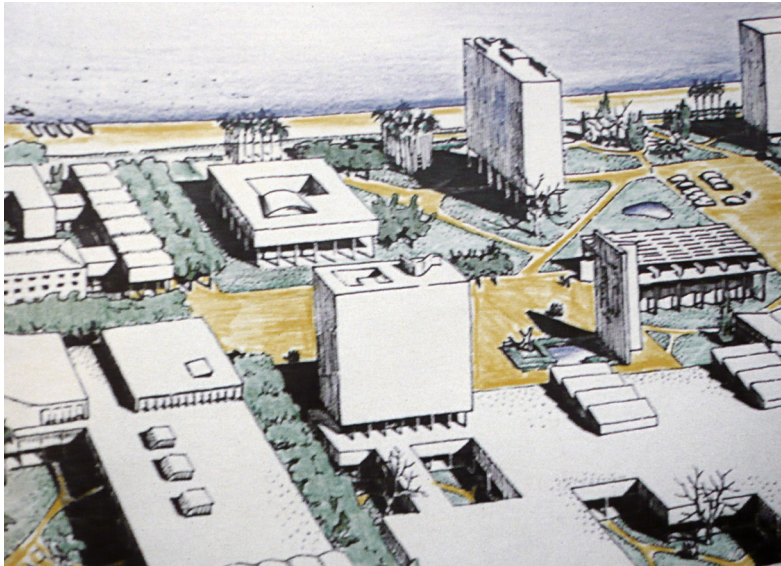
Jorge Francisco Liernur individua nella *vaca* l'elemento originale rispetto ai progetti urbani precedenti e un cambio di direzione in quanto alle proposte di Le Corbusier e Lucio Costa a Brasilia.

Bonet conseguì un progetto coerente e armonico nella disposizione edilizia, che in molti aspetti differisce dalla proposta del *Plan Director*. Nel Barrio Sur sono meno importanti le torri e la greca è più articolata, inoltre propone un nuovo elemento, la *vaca*, che consiste in un'edificazione bassa pensata per ogni tipo d'uso. La *vaca*, occupando il 50% della superficie totale, raggiungeva l'obiettivo di adeguare alla misura dell'uomo i grandi spazi verdi dei settori urbani.⁶²

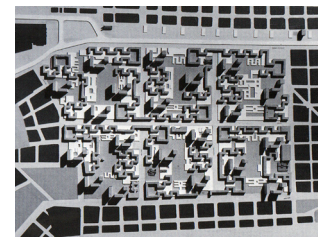
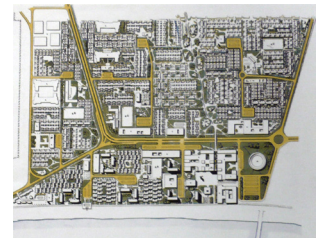
Quindi, per risolvere il problema della perdita d'identità dei quartieri e delle disumane dimensioni degli spazi generati dalle proposte dei primi moderni, l'architetto catalano recupera le tipologie urbane della città mediterranea così come le sue misure e la sua frammentazione di scala, assegnando al pedone, analogamente agli studi di Gordon Cullen, il ruolo di protagonista.⁶³

Inoltre pone particolare attenzione al tracciato urbano esistente che, come descritto nel capitolo successivo, diventa il modello generatore dell'impianto della nuova città, tema rivendicato durante il IX CIAM di Aix-en-Provence.⁶⁴

Diversamente dai piani sudamericani del *TPA*, che organizzano un centro civico fiancheggiato da quartieri prettamente residenziali, Bonet struttura interamente le nuove unità urbane attorno al concetto di comunità vicinali e di "cuore della città". Ogni *supermanzana*, infatti, costituisce un quartiere specifico configurato attorno al proprio centro comunitario capace di attrarre e sviluppare l'attività cittadina locale in quanto vi sono inserite le attività commerciali di quartiere ed i servizi. Per bilanciare questa forza centripeta, l'architetto colloca le attività commerciali d'interesse cittadino lungo i principali viali, luoghi d'incontro e connessione tra le diverse unità, che esercitano una forza centrifuga atta a favorire lo scambio e la comunicazione tra le distinte parti della città.



A differenza dei piani sudamericani di Sert e Wiener, che introducono il tema del centro civico ma lo concentrano in specifici settori di città, nel *Plan Barrio Sur* e nei successivi progetti urbani Bonet si occupa della questione dello spazio collettivo estendendola però a tutta la superficie su cui questi intervengono, ottenendo un sistema di ambiti pubblici di carattere diverso.



in alto: *Plan Piloto para la Ciudad de Chimbote*, Town Planning Associated, Perù, 1946-1948, vista aerea del centro civico e planimetria di progetto
 fonte: J.M. Rovira, *José Luis Sert 1901-1983*, Electa, Milano, 2000

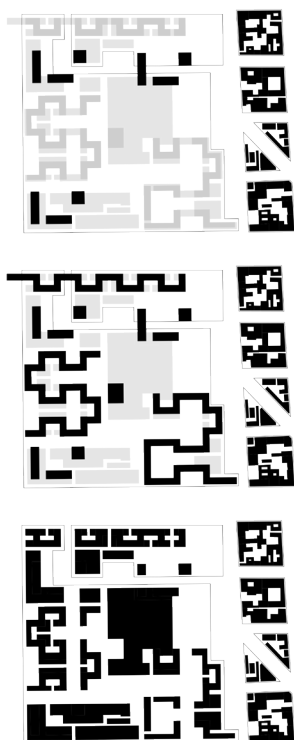
in basso: *Plan de Urbanización Barrio Sur*, A. Bonet, Buenos Aires, 1956, modello
 fonte: aABC

ABC, intervista *La clau de la Rambla*, 1982
Fons Bonet (Archivo Histórico del COAC)

Le persone che, come me, hanno viaggiato per il mondo possono affermare che la Rambla di Barcellona è una delle migliori strade che esistono. L'intensità della vita, la forma urbana del viale, l'enorme varietà umana, ecc., la convertono in una delle zone urbane con più carattere cittadino e umano del mondo.

A Roma c'è via Veneto, a Madrid la Gran Vía, a Palma di Maiorca il Passeig del Born, a Buenos Aires la calle Corrientes, però niente raggiunge il livello della Rambla.

La Rambla è cambiata però ha sempre mantenuto la sua vitalità.



schemi planimetrici relativi alla genesi compositiva delle *supermanzanas* nei piani di Bonet: sopra *Plan Barrio Sur* Buenos Aires, nella pagina a lato *Plan de la Ribera* di Barcellona.

immagini: DDA

L'obiettivo di recuperare la scala della città mediterranea guida anche il progetto catalano del *Plan de la Ribera* nel quale Bonet, analogamente a quanto proposto nel *Plan Barrio Sur*, ordina una successione di unità vicinali integrate in *supermanzanas* adattate alla trama dell'*Ensanche* di Cerdà.

Il piano si sviluppa a sei metri di altezza e si convertirà in una città di pedoni con piccole strade e piazze commerciali alla scala umana, elementi che la nostra città ha perso.

Tornerà quindi a recuperare la città del Mediterraneo persa dall'invasione dell'automobile.⁶⁵

L'elemento della *vaca* è sostituito da un sistema di piattaforme che si sviluppano e sovrappongono su diversi livelli generando spazi aperti di differenti dimensioni e componendo un suolo urbano a quote diverse.

Nonostante in entrambe le proposte questi corpi siano destinati ad attività commerciali e servizi comunitari, concettualmente sono generati da un processo opposto.

Nel caso argentino la *vaca* è un elemento pieno che, dilatandosi ed espandendosi, ingloba e configura gli spazi aperti del piano originando sei unità urbane diverse le une dalle altre.

Diversamente le *supermanzanas* principali del piano catalano sono identiche ed inoltre le piattaforme sono concepite come un pieno, che copre l'intera superficie dell'unità, sul quale si applicano delle operazioni di svuotamento che consentono la formazione di spazi aperti di diverso carattere. Le piattaforme diventano la base sulla quale si appoggiano le torri ed i *redent*.

Non solo, come descritto nel capitolo successivo, i due impianti sono strettamente collegati tra loro, altresì Bonet organizza i nuovi isolati sul concetto di comunità vicinali, proposto nel 1860 dall'urbanista catalano, adeguandolo alla nuova scala urbana di Barcellona.

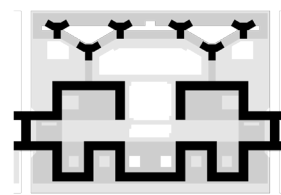
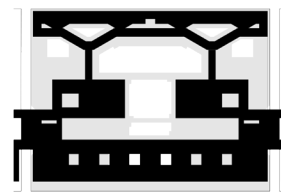
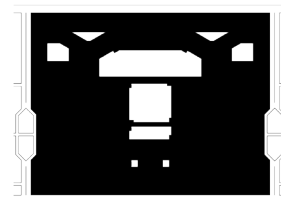
Bonet rivendica quindi la *manzana cerrada* riportando la vita nelle strade e nelle piazze, essenza stessa della città mediterranea. I grandi corpi architettonici, articolati alle distinte scale dell'uomo, dell'albero e del cielo, mantengono le migliori condizioni di vivibilità e funzionalità ma, dietro il loro rigoroso impianto, appaiono gli elementi urbani della città antica.

Inoltre la circolazione veicolare viene spostata all'esterno delle *supermanzanas* permettendo di sviluppare al loro interno una totale ed articolata rete di percorsi pedonali, spesso porticati, che si dilatano in piazze e corti di diverse dimensioni, i veri centri di una vita comunitaria viva e densa.

Queste opere assumono quindi una nuova sensibilità ed una visione più complessa della città, legata a temi come l'identità, la percezione, la preesistenza ed il contesto storico e paesaggistico.

In un articolo per il catalogo della mostra *Antonio Bonet arquitectura*, organizzata nel 1960 dall'Ayuntamiento de Barcelona presso il Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Oriol Bohigas si riferisce alla "nuova città latina di Antonio Bonet" descrivendo come questa rivendichi i valori "delle piazze nelle quali la gente sgomita, del mercato dove la gente convive momentaneamente, agorà nelle quali appare la vera anima della città".⁶⁶

Bohigas individua nelle proposte di Antoni Bonet il primo passo verso un fecondo rinnovamento dell'urbanistica centrata nella tradizione delle città latine.⁶⁷





In conclusione Bonet, pur rimanendo sempre fedele agli ideali dell'architettura e dell'urbanistica moderna, ne rifiuta quindi l'ortodossia.

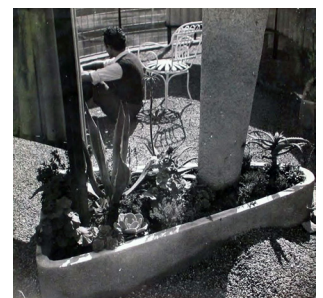
Nell'intervista rilasciata assieme ad Aldo Rossi al *Clarín* descrive infatti come "il Movimento Moderno sia stato una necessità, in quanto l'architettura era anchilosata. [...] L'architettura moderna non è stata una reazione contro quello che si faceva, è stata un'azione, un progresso".⁶⁸

Riconoscendo questo spirito d'azione proprio dei precursori e dei maestri del movimento e lottando contro l'applicazione acritica delle loro teorie, l'architetto catalano lavora quotidianamente per il progresso dell'architettura moderna attraverso la costante sperimentazione ed invenzione di nuove soluzioni, attraverso il suo gesto individuale e originale.

Antoni Bonet Castellana definisce il concetto di originalità come un "ritorno alle origini".⁶⁹

L'origine è guardare ad oriente;⁷⁰ per un catalano cresciuto professionalmente in Argentina ritornare alle origini significa quindi guardare a Barcellona, dove in Gaudí e nella tradizione della tecnica costruttiva della volta catalana trova il riferimento per le sue figure surrealiste ed i suoi spazi dinamici. Dove in Cerdà e nel suo piano trova il modello concettuale per le unità vicinali e per la razionale pianificazione urbana.

Significa inoltre guardare al Mediterraneo e alle sue città nelle quali riscopre il valore degli spazi pubblici che danno forma alla città latina del futuro.



Per Bonet l'architettura è l'elemento mediatore tra la scala dell'uomo e quella della città.

immagini in alto e nella pagina precedente: *Plan Barrio Sur*, Buenos Aires, in basso: Bonet nella terrazza dell'edificio Paraguay-Suipacha, fonte: aABC

NOTE

- 1 S. Giedion, *A new chapter of Space Time and Architecture: Jörn Utzon and the third generation* in "Zodiac" n° 14, Milano, 1965, p. 36.
- 2 *Ibidem.*
- 3 G. Canella, *Quella "terza generazione" di Giedion* in "Zodiac" n° 16, Milano, 1996, p. 6.
- 4 *Ibidem.*
- 5 *Ivi.*, pp. 10-11.
- 6 Cfr. A. Arnaldos Montaner, *Antonio Bonet Castellana, Le Corbusier y la bóveda catalana: forma y orden* in "Dearq" n° 14, Bogotá, 2014, p.126.
- 7 A. Bonet, lettera a Torres Clavé, Paris 11/02/1938, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 8 Cfr. A. Arnaldos Montaner, *op. cit.*, p.122.
- 9 *Ivi.*, p.125.
- 10 F. Álvarez, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991, p. 327.
- 11 *Ibidem.*
- 12 Cfr. E. Aroca, J.M. Martínez, *Surrealismo y bóvedas en la arquitectura moderna. Le Corbusier y Bonet Castellana en torno a Gaudí* in "XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Aplicada a la Edificación.", Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2012, p. 36.
- 13 Cfr. A. Arnaldos Montaner, *op. cit.*, p.126.
- 14 "Qui ho realizzato uno tra i miei migliori edifici, la Solana del mar. Per la prima volta, per il progetto di una casa sul mare, mostrai nel Río de la Plata la costruzione basata su volte alla

catalana permettendo così ad Eladio Dieste, un giovane ingegnere uruguayano di origine gallega, di specializzarsi su un tema che poi svilupperà con risultati molto interessanti”.

A. Bonet, *La modernización de la arquitectura rioplatense* (conferenza a Santiago de Compostela, 17 maggio 1975), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).

15 A. Arnaldos Montaner, *op. cit.*, p.126.

16 *Ivi.*, p.132.

17 *Cfr.* J. Roig, *Paraguay y Suipacha. Un experimento renovadamente moderno* in F. Álvarez, J. Roig, “Antoni Bonet Castellana. Clásicos del diseño”, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1999, p.31.

18 A. Bonet, lettera a Torres Clavé, *op. cit.*

19 *Cfr.* F. Álvarez, *op. cit.*, p. 343

20 *Cfr.* E. Aroca, J.M. Martinez, *op. cit.*, p. 33.

21 *Cfr.* J. Roig, *op. cit.*, p. 31.

22 *Cfr.* E. Aroca, J.M. Martinez, *op. cit.*, p. 37.

23 R. Moneo, *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino, 2007, pp. 7-9.

24 J.M. Rovira, *José Luis Sert 1901-1983*, Electa, Milano, 2000, p. 53.

25 *Ivi.*, pp. 47-91.

26 *A.C. Documentos de Actividad contemporánea* n° 1, Barcelona, I trimestre 1931, pp. 20-21.

27 *Ibidem.*

- 28 A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 6, Barcelona, II trimestre 1932, p. 31.
- 29 A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 5, Barcelona, I trimestre 1932, p. 16.
- 30 Cfr. J.M. Rovira, *op. cit.*, p. 65.
- 31 Si veda A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 4, Barcelona, VI trimestre 1931, pp. 22-27.
- 32 Si faccia riferimento a A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 7, Barcelona, III trimestre 1932, pp. 24-31; e A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 13, Barcelona, I trimestre 1934, pp. 23-28.
- 33 Si veda A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 11, Barcelona, III trimestre 1933, pp. 22-26.
- 34 Si veda A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 13, Barcelona, I trimestre 1934, pp. 14-31.
- 35 J.L. Sert, *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*, Harvard University Press, New York, 1942.
- 36 J.M. Rovira, *op. cit.*, p. 103.
- 37 V. Acosta, *El City-Block integral. Un estudio de urbanismo práctico* in “*Nuestra Arquitectura*” n° 25, Buenos Aires, 1931, pp. 20-27.
- 38 F. Álvarez, *op. cit.*, p. 292.
- 39 Gli studi sulla *City Block* iniziarono nel 1927 ma che la sua prima pubblicazione si produsse nel 1931 sulle pagine di *Nuestra Arquitectura*.
Cfr. F. Álvarez, *op.cit.*, p. 307.

- 40 La Real Academia Española definisce la *cuadra* come “*lo spazio compreso tra i due angoli di un lato della manzana*”.
- 41 F. Álvarez, *op.cit.*, p. 309.
- 42 *Ivi.*, p. 315.
- 43 R. Neutra, *Rush City Reformed* in “A.C. Documentos de Actividad Contemporánea” n° 15, Barcelona, III trimestre 1934, p.18.
- 44 E. Gras, *La ciudad frente al río*, cortometraggio 10 min., Buenos Aires, 1948.
- 45 *Ivi.*, min. 7-8.
- 46 F. Álvarez, *op.cit.*, p. 354.
- 47 Cfr. A. Bonet, *La nueva ciudad versus la vieja ciudad* (conferenza Universidad Internacional M. Pelayo, Santander 2 agosto 1982), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 48 Cfr. M. Bill, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: ouvre complète 1934-1938*, Birkhäuser Publishers, Basel, 1999, p. 27.
- 49 Cfr. J.M. Rovira, *op. cit.*, pp. 47-48.
- 50 A. Bonet, *La nueva ciudad... op. cit.*
- 51 *Ibidem.*
- 52 Cfr. J.M. Rovira, *op. cit.*, p. 120.
- 53 E.N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt, *The Heart of the city : Towards the Humanisation of Urban Life*, Lund Humphries, London, 1952.

- 54 J.L. Sert, *Centres of Community Life* in E.N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt, *The Heart of the city : Towards The Humanisation of Urban Life*, Lund Humphries, London, 1952., pp. 3-16.
- 55 E.P. Mumford, *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-69*, Yale University Press, New Haven, 2009, p. 96.
- 56 *Ibidem*.
- 57 A. Bonet, *La nueva ciudad... op. cit.*
- 58 F. Koetter, C. Rowe, *Collage City*, MIT Press, Cambridge, 1983.
- 59 *Ivi.*, pp. 50-86.
- 60 *Ibidem*.
- 61 A. Bonet, *La nueva ciudad... op. cit.*
- 62 J.F. Liernur, *Fascículos de laboratorio 1/Bonet*, Escuela de arquitectura y estudios urbanos, Buenos Aires, 2010, p. 45.
- 63 Antoni Bonet considera l'esperienza visiva e percettiva del pedone per organizzare le diverse sequenze di percorsi e spazi aperti della città in maniera analoga alle considerazioni e analisi che sostengono gli studi di Gordon Cullen sul paesaggio urbano.
Si veda G. Cullen, *Townscape*, Architectural Press, London, 1961.
- 64 L'opera di Bonet individua numerose affinità con l'attività ed i temi sviluppati dal *Team 10* come la relazione con il contesto, la scala ed il trattamento degli spazi pubblici, ecc.
Si vedano E.P. Mumford *Defining Urban Design... op. cit.* e F. Álvarez, *op.cit.*, p. 309
- 65 A. Bonet, *Plan parcial de Ordenación de La Ribera de Barcelona*, (relazione di progetto), Barcelona, 1966, p. 27, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).

66 O. Bohigas, *La nueva ciudad latina de Antonio Bonet* in catalogo della mostra "Antonio Bonet Arquitectura", Museo de Arte contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1960, pp. 6-10.

67 *Ibidem*.

68 *Antonio Bonet y Aldo Rossi en Buenos Aires. El arquitecto al servicio del hombre* in "Clarín Arquitectura" del 29/10/1982, Buenos Aires, 1982, pp. 1-2.

69 O. De Montsant, *Exposicion de un genio catalan* in "La Vanguardia", Barcelona, 21 giugno 1960, p.16.

70 *Origine*: dalla radice ÒR-IOR = *nasco*, ÒR-TUS = *nascita* (v. *Oriente*)
Principio, Cominciamento, Nascimento.
Oriente: ORIÈNTEM participio presente di ÒRIOR - ÒRTUS = *nascere, sorgere*.



immagine di Buenos Aires tratta dal cortometraggio *Medianeras*, 2004

Modello / Realtà

La lettura del contesto

Nei primi minuti del cortometraggio *Medianeras*¹ il regista, Gustavo Taretto, critica lo sviluppo e la pianificazione incontrollata che la città di Buenos Aires ha avuto a partire dal secolo scorso evidenziando come questa crescita senza logica si ripercuota direttamente sulla vita dei suoi abitanti.

L'emblematica immagine che dipinge questa condizione è la città che dà le spalle al proprio fiume.

Buenos Aires cresce incontrollata e imperfetta.

È una città superpopolata in un paese deserto, una città che alberga migliaia e migliaia di edifici, senza nessun criterio.

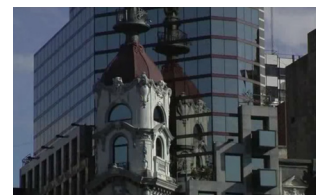
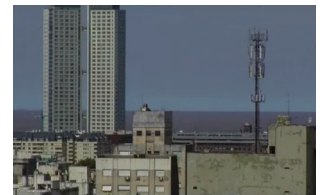
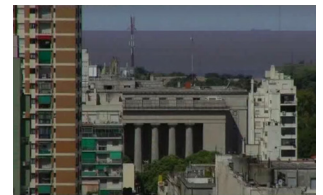
Probabilmente queste irregolarità ci riflettono perfettamente.

Irregolarità estetiche ed etiche.

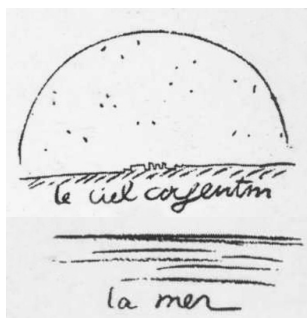
Questi edifici, che si succedono senza nessuna logica, mostrano una totale mancanza di pianificazione, proprio come la nostra vita: la viviamo senza sapere cosa vogliamo da essa, come se fossimo di passaggio a Buenos Aires.

Cosa ci si può aspettare da una città che dà le spalle al proprio fiume?²

A Buenos Aires e Barcellona la questione del difficile rapporto tra la città ed il proprio contesto fisico e geografico è stata a lungo, e nel caso della capitale argentina lo è tuttora, argomento centrale delle riflessioni relative alla pianificazione e allo sviluppo del tessuto urbano.



immagini: *Medianeras*, 2004



Buenos Aires e Barcellona ritratte da Le Corbusier durante i suoi viaggi in America Latina e Spagna. Gli schizzi del maestro svizzero mostrano la relazione tra il contesto ambientale, in particolar modo il mare ed il fiume, e l'urbe.

in alto: Buenos Aires, 1929
 fonte: Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Parigi, 1930.
 in basso: Barcellona, 1933
 fonte: J.J. Lahuerta, *Le Corbusier e la Spagna con la riproduzione dei carneti Barcelone e C10 di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2006

Già durante il suo primo viaggio in America Latina Le Corbusier riconosce nell'incontro tra l'estesa pianura della Pampa argentina con l'oceano Atlantico (in realtà la città giace sulla riva occidentale del Río de la Plata ma la grande ampiezza del corso d'acqua lo rende, specialmente per gli sguardi europei, percettivamente confrontabile con il mare) l'elemento caratterizzante del centro porteño.³

Il maestro svizzero denuncia inoltre la propria sofferenza nel passeggiare tra "le strade prive di speranza dell'inumana capitale"⁴ senza poter osservare il mare ed il cielo che lo avevano accolto al suo arrivo.

"Provo una grande compassione nei confronti della gente di Buenos Aires, bloccata in una città senza speranza, senza cielo, senza arterie e penso che la città si debba aprire verso il mare. La vista del cielo e del mare è uno spettacolo salutare e allegro", per questo motivo la piattaforma della città degli affari prevista nel piano del 1938 permetterà "finalmente al porteño di riconquistare il diritto a vedere il cielo ed il mare".⁵

Anche Barcellona, fino alla realizzazione delle opere relative ai Giochi Olimpici del 1992 diretta da Oriol Bohigas, ha convissuto con il problema del rapporto tra il tessuto urbano ed il proprio contesto geografico, in particolare con il mar Mediterraneo.

Significativo in tal senso è l'articolo *Una città che non può continuare a dare le spalle al mare*, apparso nel periodico *La Vanguardia* del 26 aprile 1983 ad opera di Manuel de Solà-Morales.

In esso viene descritto come Barcellona sia storicamente e geograficamente legata al Mediterraneo e come il suo centro storico, nonostante la presenza delle mura, abbia sempre considerato il mare come il proprio fronte principale. Tuttavia Solà-Morales aggiunge che "la zona di Barcellona che si affaccia sul mare è un terreno senza valore, saturato da binari ferroviari, fabbriche e vecchi edifici. Barcellona si è convertita in una città che dà le spalle al mare".⁶

Il suo sviluppo urbanistico è stato determinato da diverse tappe fondamentali nelle quali, a seconda del momento storico specifico e degli interessi della società catalana dominante, Barcellona si è aperta verso il mare o, al contrario, si è chiusa al suo interno. Questo costante ed intermittente dualismo ha formato una città dal duplice volto: quello internazionale legato agli scambi commerciali, rivolto al Mediterraneo, e quello regionale fortemente collegato allo sviluppo industriale di tutta la Catalogna, che guardava al suo interno.

Come spiega lo stesso autore questa condizione ha inevitabilmente lasciato tracce evidenti in molte parti della città che hanno subito continue trasformazioni spaziali e funzionali.⁷

Nel *Plan de la Ribera*, Bonet affronta la questione del rapporto tra l'urbe ed il proprio contesto anticipando alcune delle considerazioni precedenti.

Tutti sappiamo che Barcellona è una città che vive dando le spalle al mare.

Ma Barcellona era una grande capitale del Mediterraneo.

Osservando una planimetria della città in epoca medioevale, si nota facilmente che il suo fronte sul mare è proporzionato all'estensione della città in quel periodo.

Questo fronte andava dal Montjuïc al Pla de Palau, quindi, lo stesso di oggi.

[...] Nel XVIII secolo la città venne fiancheggiata dalla "Ciudadella" che, con il Montjuïc, chiudeva la possibile espansione del fronte marittimo della città.

[...] La Ciudadella, convertita più tardi in un parco, ha prodotto un cono d'ombra delimitato dall'avenida Meridiana e dal mare. Dentro questo cono, la città non è stata urbanizzata e, a causa del basso prezzo dei terreni, vennero realizzate ferrovie ed industrie. Ora si sta pianificando il tracciato della futura autostrada e nessuno ha pensato che valesse la pena studiarla urbanisticamente ma solo considerarla un canale di transito che, se venisse così realizzato, diventerebbe un'ulteriore barriera, forse la definitiva, tra la città ed il mare".⁸



Lungomare di Barcellona nella zona compresa tra il centro storico ed il fiume Besòs.

Le immagini evidenziano come ancora negli anni Sessanta l'area fosse occupata in gran parte da fabbriche, stazioni ed infrastrutture ferroviarie.

fonte: aANC

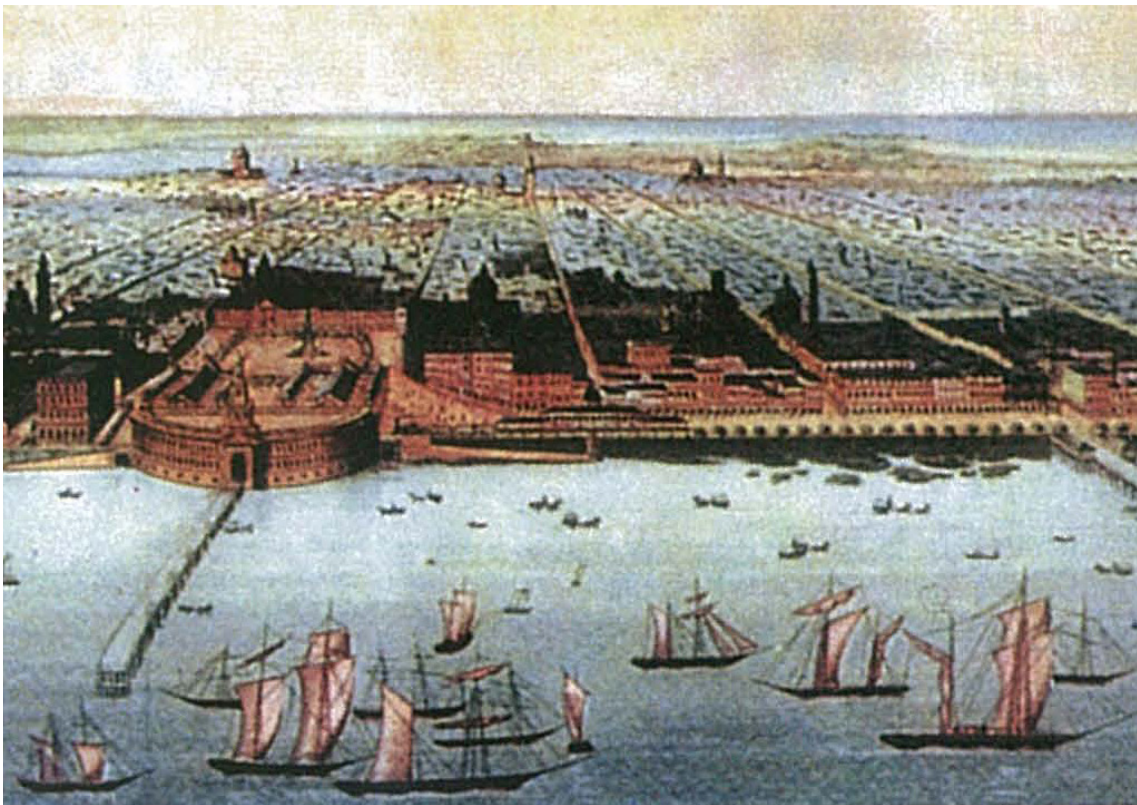


immagine: frammento della litografia raffigurante Buenos Aires in G. Moore, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895*, Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1945

Dalle rappresentazioni storiche dei centri urbani di Buenos Aires e Barcellona si osserva come la loro costruzione e il loro sviluppo sia stato influenzato dal contesto ambientale sul quale



intervengono. Di particolare interesse il rapporto delle due città con il Río de la Plata (nel caso argentino) ed il mar Mediterraneo (nel caso catalano).

immagine: vista del porto di Barcellona realizzata da A. Guesdon nel 1860 in S. Barrientos, *Las Reials Drassanes de Barcelona entre 1700 y 1936*, Museu Marítim de Barcelona, Barcelona, 2008

ABC, intervista Yo?...Yo?... Yo Arquitecto. Antonio Bonet
in "El Clarín" del 16 maggio 1980

*Quando inizio un progetto per prima cosa penso molto, senza foglio ne matita.
Cerco d'immaginarci uno spazio che va a proteggere l'uomo, per me uno degli elementi
fondamentali dell'architettura è l'essere umano. Penso a come vivrà, a cosa vedrà.
Parallelamente cerco l'integrazione dell'opera con il paesaggio.
Secondo me questi sono i due punti decisivi, una volta indirizzate queste questioni può entrare
in gioco il funzionalismo.*

Il *Plan de Urbanización del Bajo Belgrano* interviene nel tratto di costa settentrionale della città di Buenos Aires prossima al quartiere di Belgrano. La proposta prevede l'organizzazione di 20 blocchi residenziali a *redent* collocati perpendicolarmente al Río de la Plata. L'intervento garantisce l'affaccio diretto di tutte le unità verso il fiume.

immagine: *Plan de Urbanización Bajo Belgrano*, A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Vivanco, Buenos Aires, 1948
fonte: E. Gras, *La ciudad frente al Río*, cortometraggio 10 min., Buenos Aires, 1948



Il progetto del *GATCPAC* per la *Ciudad de Reposo para Barcelona* si colloca lungo la costa mediterranea, in un'area prossima al fiume Llobregat. L'intervento si proponeva di servire l'area di Barcellona di una zona dedicata al riposo e al tempo libero. I blocchi residenziali a *redent*, che ospitano unità abitative di diverse dimensioni, si dispongono parallelamente al mare liberando completamente l'affaccio sul mare.

immagine: *La ciudad de Reposo*, GATCPAC, Barcellona, 1932
fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcellona, primo trimestre 1934

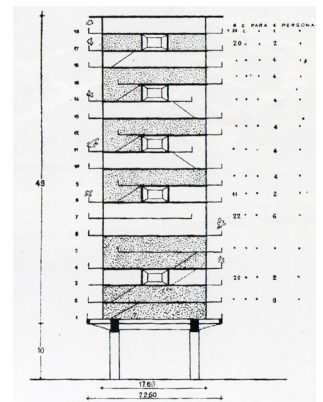


il progetto come lettura del contesto

L'attenzione al contesto fisico e geografico nel quale intervenire definisce l'intera opera di Bonet a tutte le scale di progetto: dai piccoli edifici residenziali lungo la costa mediterranea agli interventi di Punta Ballena in Uruguay, dalle torri urbane ai grandi piani di città. In ambito urbano il *Plan Bajo Belgrano* costituisce il primo atto bonetiano di questo dialogo che coinvolge Buenos Aires e il Río de la Plata e che ricorda l'analogica operazione proposta del GATCPAC per la *Ciudad de Reposo para Barcelona*.

Entrambi definiscono un quartiere, o città satellite, in prossimità del centro e soprattutto a stretto contatto con il mare. Nonostante le due proposte abbiano programmi funzionali diversi, la prima definisce una nuova parte di città mentre il secondo dota Barcellona di un'area per il tempo libero, il principio insediativo attraverso il quale occupano l'area di costa è lo stesso: grandi blocchi a *redent* organizzati sul terreno mantenendo distanze tali da garantire le migliori condizioni igienico-sanitarie, di soleggiamento e di visuali.

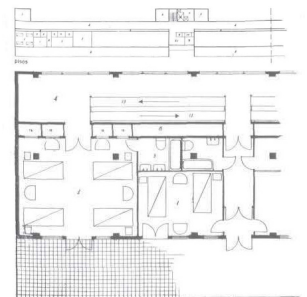
Purtuttavia la diversa posizione del mare produce due soluzioni quasi opposte. A Barcellona i *redent* si collocano parallelamente alla linea di costa, definendo il fronte principale verso il mare sul quale si affacciano le diverse unità abitative, mentre il sistema di circolazione si sviluppa sul lato opposto.⁹ Diversamente a Buenos Aires il fiume è orientato a Nord rispetto all'area di progetto. Per questa ragione i blocchi residenziali si distribuiscono ortogonalmente alla linea di costa, liberando i fronti Est e Ovest sui quali si affacciano tutte le unità abitative organizzate in duplex e servite da un sistema di circolazione a piani alternati analogo a quello proposto da Le Corbusier per l'Unité di Marsiglia.¹⁰ In entrambi i casi gli edifici si elevano su *pilotis* incidendo in minima parte sul suolo naturale che torna ad essere a completa disposizione del pedone. Le prospettive aeree mostrano come, in un ambito nel quale città e territorio dialogano tra loro, entrambi gli interventi conservino "le qualità del paesaggio"¹¹ permettendo all'uomo di ritrovare il "dominio sul mezzo naturale".¹²



Le immagini mostrano il diverso tipo di distribuzione interna dei *redent* nei due progetti.

Bajo Belgrano (in alto): distribuzione centrale e doppio affaccio delle unità, fonte: aABC.

Ciudad de Reposo (in basso): la distribuzione su un lato permette l'affaccio delle unità sul fronte mare. fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°7, anno II, Barcellona, terzo trimestre 1932



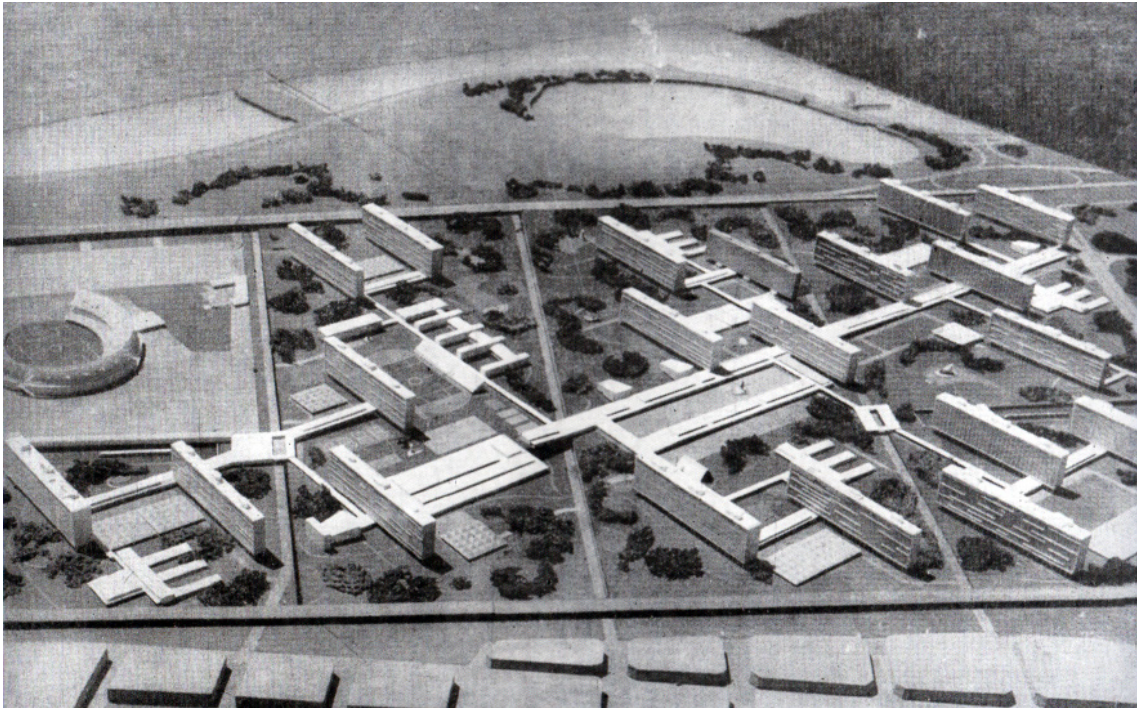
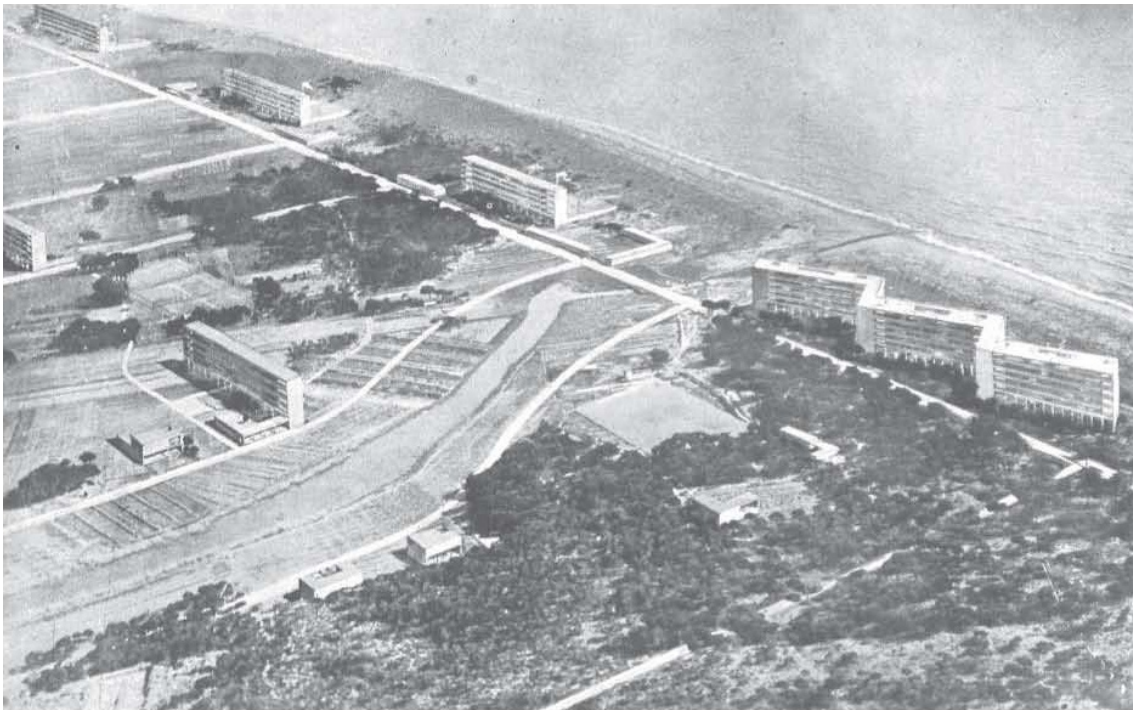


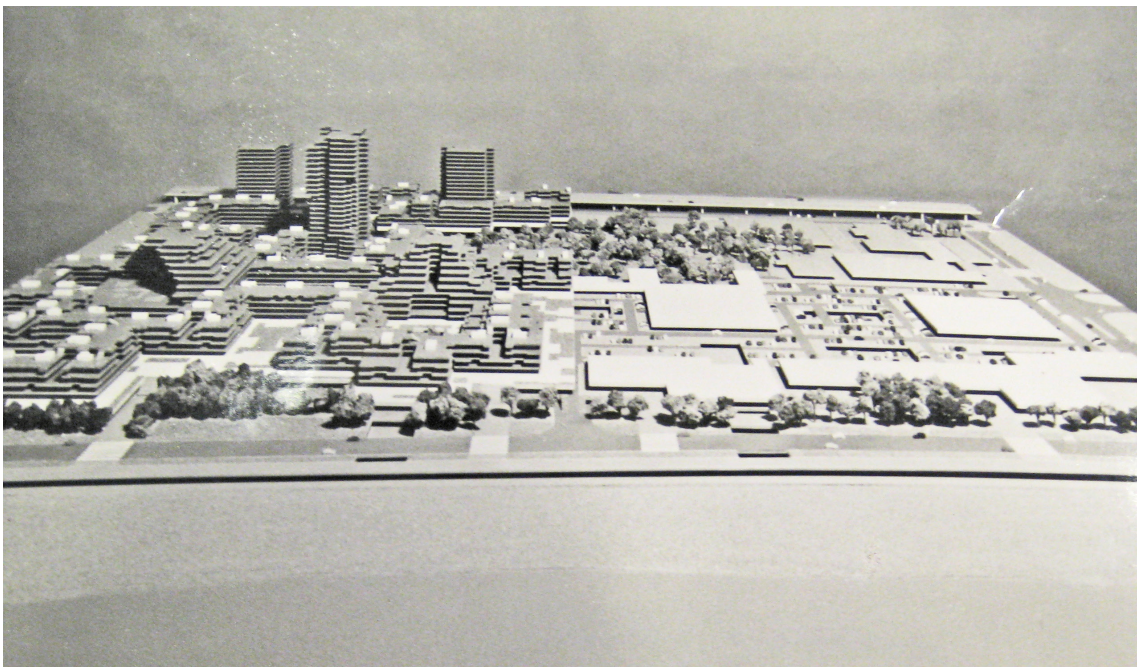
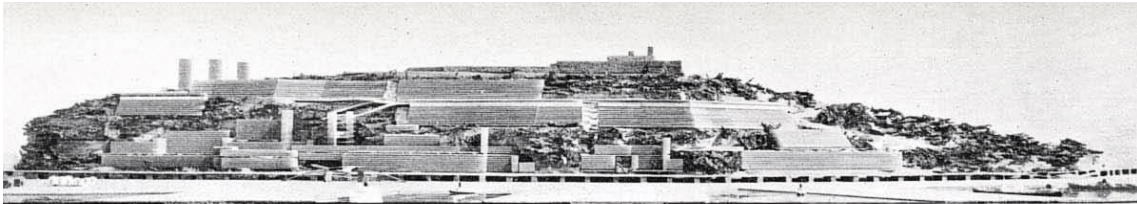
immagine: *Plan de Urbanización Bajo Belgrano*, A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Vivanco, Buenos Aires, 1948
fonte: aABC.

Dalle viste aeree si può notare come entrambi gli interventi, nonostante il diverso programma funzionale e le diverse densità abitative, si relazionano direttamente con il mare (o fiume).



Inoltre i blocchi residenziali proposti, sollevandosi su *pilotis*, liberano quasi interamente il suolo naturale caratterizzato da ampi spazi verdi completamente al servizio degli abitanti.

immagine: *La ciudad de Reposo*, GATCPAC, Barcellona, 1932
fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcellona, primo trimestre 1934



in alto: *Plan Especial de Ordenación de el Montjuïc*,
O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell, Barcelona, 1964-1969

in basso: *Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona*,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
fonte: aABC.

Le immagini dei modelli dei due piani di Bonet per Barcellona ritraggono il mare in primo piano e la relativa costa nelle due zone della città.

Nonostante le differenti caratteristiche topografiche è evidente la volontà dell'autore di riconfigurare questi luoghi permettendo alla città di ritornare ad affacciarsi sul Mediterraneo.

A Barcellona Bonet, attraverso il *Plan de la Ribera* e il *Plan de Montjuïc*, riconfigura l'intero affaccio della città sul Mediterraneo nell'area compresa tra i fiumi Besós e Llobregat.

Nonostante i due piani siano caratterizzati da opposte condizioni topografiche, il primo si sviluppa per 6 km lungo la costa in un terreno pressoché pianeggiante mentre il secondo si concentra sui pendenti versanti orientali della montagna, entrambi tentano di risolvere l'incontro tra la città ed il mare attraverso un articolato sistema di spazi pubblici e privati.

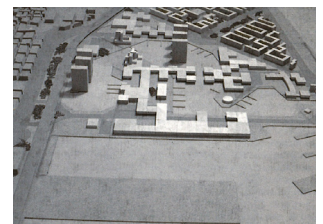
Il limite marittimo del *Plan de la Ribera*, che libera per il suo intero sviluppo una zona di spiagge destinata a tutti gli abitanti della città, anticipa chiaramente le soluzioni volute da Bohigas per i Giochi Olimpici del 1992 ed i successivi interventi di riqualificazione dell'area tra la Diagonal ed il mare.¹³

Il progetto di Bonet sposta il sistema viario principale sulla calle Enna, alle spalle del nuovo quartiere, e lo sopraeleva per non interferire con il naturale flusso che collega la montagna al mare attraversando l'*Ensanche*.

Le *supermanzanas* sono definite da edifici che progressivamente degradano in altezza verso il Mediterraneo, dalle torri della calle Enna si passa ai *redent* di pochi piani organizzati a gradoni, per garantire l'affaccio sul mare a quante più unità abitative possibili.

Nonostante gli elaborati di progetto non comprendano disegni relativi alla distribuzione planimetrica degli edifici del piano è possibile ipotizzare che, come avviene per i blocchi della *Ciudad de Reposo* o nell'edificio *Terraza Palace* a Mar del Plata (i primi simili per configurazione in pianta, il secondo per lo sviluppo della sezione), gli elementi a greca aprano il loro fronte principale ad Est, verso il Mediterraneo, ed organizzino gli ambiti d'accesso e di circolazione verso l'interno.

Inoltre gli stessi *redent*, con il loro continuo movimento a zig-zag, definiscono ambiti aperti pubblici rivolti alternativamente all'interno, verso il parco centrale, o all'esterno sul Mediterraneo.



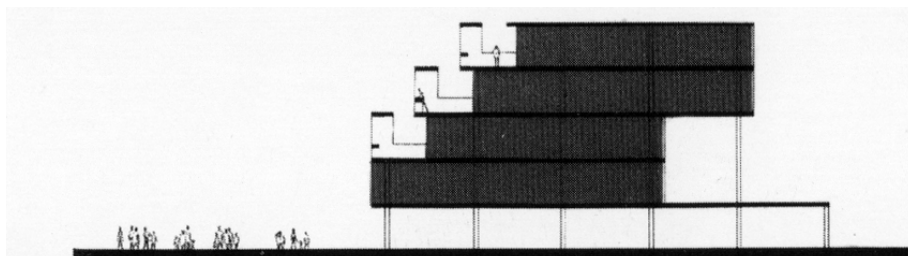
I tre progetti che impegnano Bonet nella riconfigurazione dell'intera costa mediterranea di Barcellona. in alto: *Plan de Montjuïc*, O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell, Barcelona, 1964-1969

al centro: *Plan de la Ribera*, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969

in basso: *Plan para el Puerto*, A. Bonet, Barcelona, 1966
fonte: aABC.

I blocchi residenziali con sviluppo a "greca" che l'architetto catalano propone nel progetto del *Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona* si organizzano su quattro livelli terrazzati.

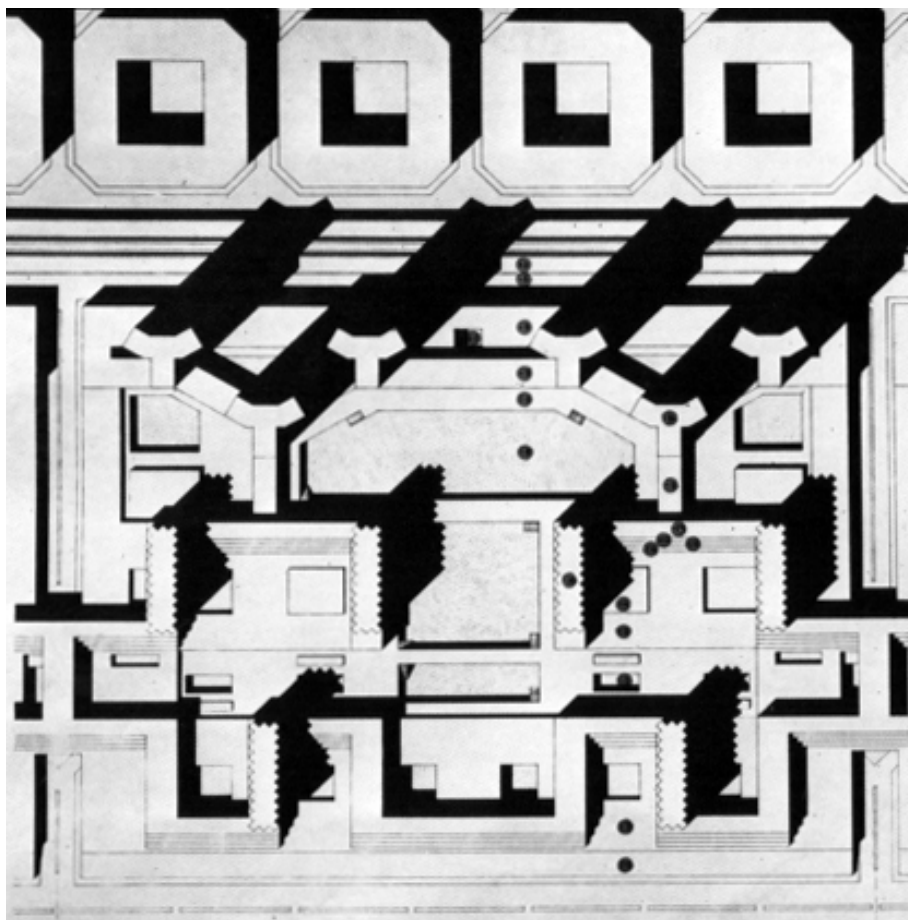
Questo disegno di sezione garantisce ad ogni unità abitativa la presenza di ampie terrazze private rivolte verso il Mediterraneo.



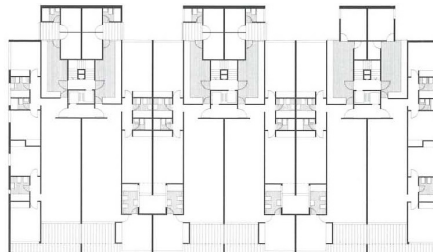
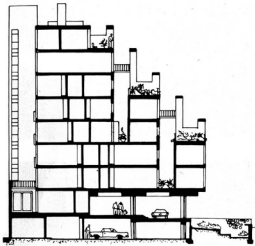
Inoltre, nonostante la mancanza di elaborati planimetrici relativi a questi (e tutti gli altri) edifici previsti dal piano, è possibile ipotizzare che la loro distribuzione sia analoga a quella proposta dal GATCPAC nella *Ciudad de Reposo para Barcelona* o dallo stesso Bonet in alcuni progetti precedenti come l'edificio *Terraza Palace* a Mar del Plata.

I *redent* del GATCPAC organizzano il sistema distributivo e gli accessi alle diverse unità lungo la facciata secondaria per garantire la massima apertura verso il Mediterraneo del fronte principale. Il sistema di circolazione verticale si colloca nelle zone in cui l'edificio ruota di 90°, permettendo la connessione tra i due diversi blocchi senza interrompere la continuità della facciata.

Il simile sviluppo planimetrico, l'analoga posizione rispetto al Mediterraneo e la grande estensione dei *redent* del *Plan de la Ribera* (che obbliga ad un sistema di circolazione e accesso orizzontale) permette di ipotizzare un impianto distributivo somigliante.



immagini: *Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona*, A. Bonet, Barcelona, 1964-1969
fonte: aABC.



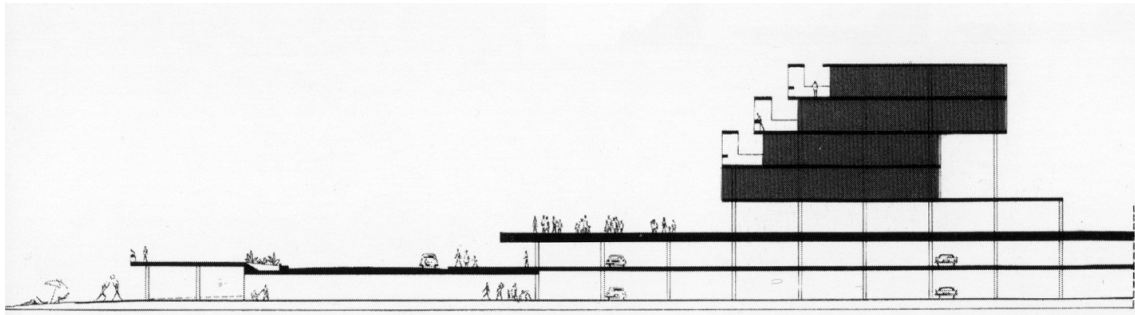
L'edificio Terraza Palace a Mar del Plata è la prima opera realizzata da Antoni Bonet organizzata secondo un impianto a terrazzamenti. Questa soluzione, timidamente proposta e poi abbandonata nel *Plan Bajo Belgrano*, verrà riproposta in numerose opere successive come il *Plan de la Ribera* o l'edificio Babilonia a Murcia (1965-1966).

Il progetto a Mar del Plata, destinato ad appartamenti, è strutturato su otto livelli fuori terra.

Al piano terra l'edificio, elevandosi su *pilotis*, occupa in minima parte il suolo liberando un grande spazio porticato e collocando i blocchi di distribuzione verticale sul fronte secondario. Un secondo e terzo livello, che servono 12 unità, hanno una profondità che occupa l'intero sviluppo trasversale dell'edificio e dispongono di una terrazza privata coperta. I livelli restanti riducono proporzionalmente la loro profondità e ospitano unità (6 ogni piano) che si aprono verso il fronte principale dove si collocano le terrazze scoperte. L'impianto sposta quindi la circolazione verticale, sviluppata su tre blocchi scale indipendenti che danno accesso a due unità per piano, nel retro dell'edificio liberando completamente il fronte principale caratterizzato dal sistema a terrazzamenti.

Si può facilmente ipotizzare che un sistema analogo organizzi la distribuzione dei blocchi a *redent* del *Plan de la Ribera*.

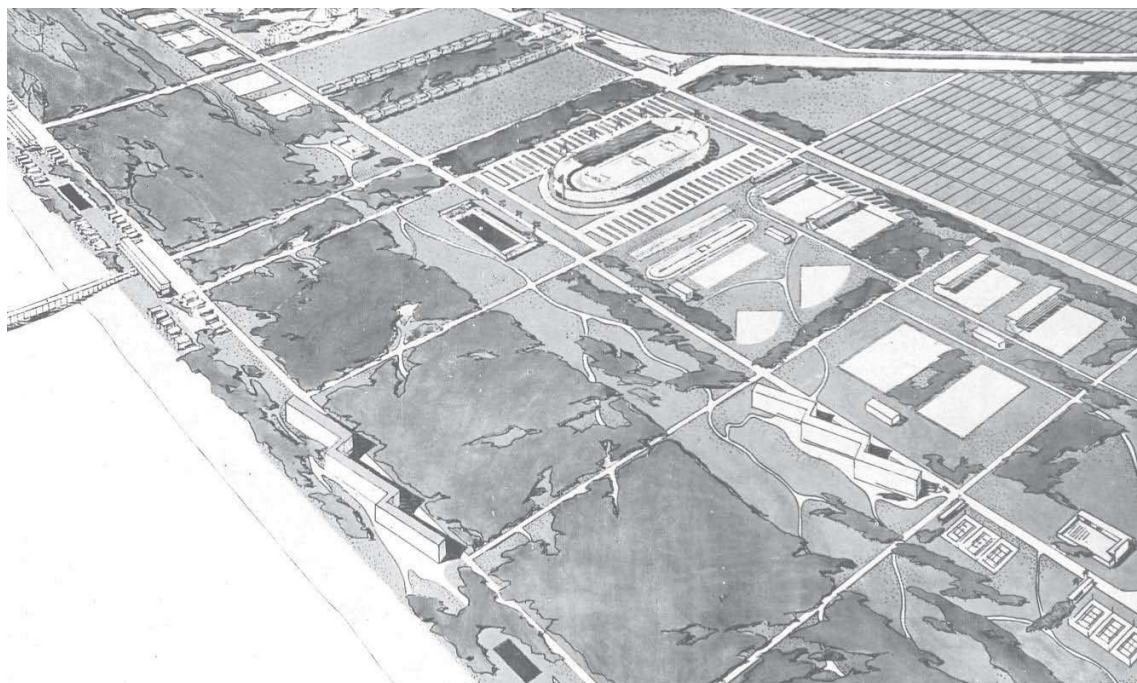
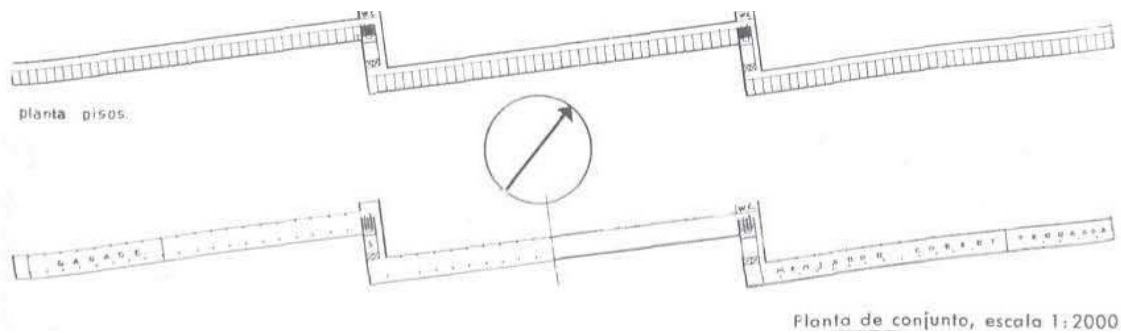
immagini: *Edificio de viviendas Terraza Palace*, A. Bonet, Mar del Plata, 1957-1958
fonte: aABC.



in alto: *Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona*,
A. Bonet, Barcelona, 1964-1969, fonte: aABC

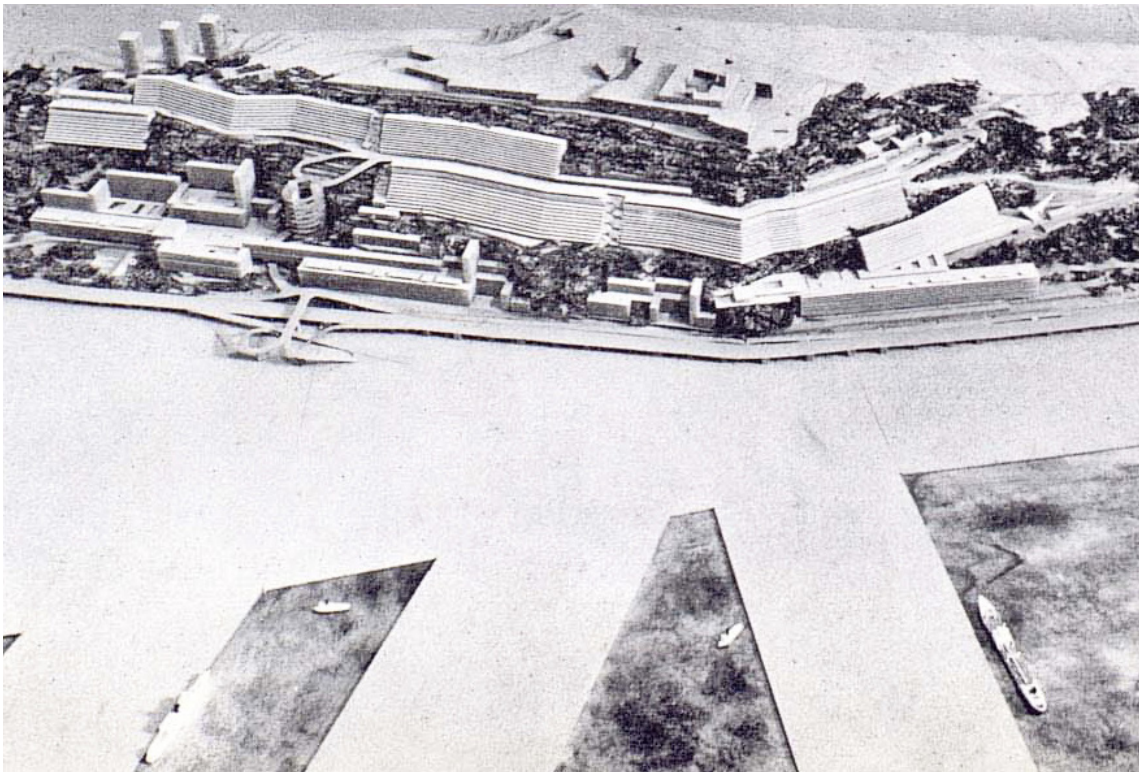
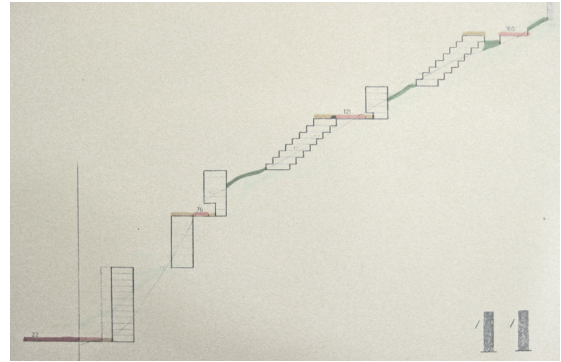
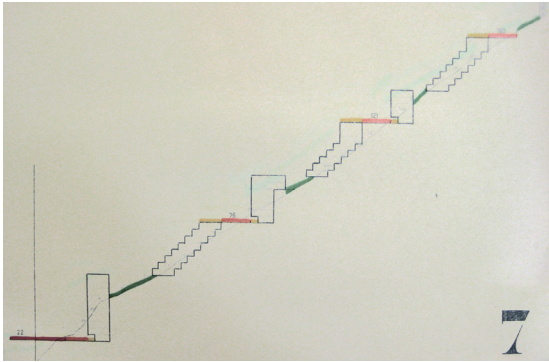
in basso: *Plan de Montjuïc*, O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell,
Barcelona, 1964-1969, fonte: aABC.

Lo sviluppo planimetrico dei *redent*, sia per quanto riguarda il *Plan de la Ribera* ed il *Plan de Montjuïc* che per la *Ciudad de Reposo*, permette di organizzare anche gli spazi aperti in relazione con il paesaggio.



Si tratta di spazi che si affacciano sul Mediterraneo che nelle proposte di Bonet conformano ambiti urbani mentre nell'intervento del GATCPAC zone semi-private a servizio delle diverse unità abitative.

immagini: *La ciudad de Reposo*, GATCPAC, Barcellona, 1932
 fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°7,
 Barcellona, terzo trimestre 1932 e A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, Barcellona, primo trimestre 1934



Nel *Plan de Montjuïc* l'architetto organizza nella falda rivolta verso il mare due diverse tipologie abitative, blocchi verticali e blocchi terrazzati, che si alternano a seconda della pendenza del terreno.¹⁴

Quando il declivio è leggero utilizza edifici a gradoni che si innestano nel terreno formando terrazzamenti alti come un piano abitato, liberando inoltre il fronte Sud-Est, caratterizzato da giardini privati e grandi terrazze che si affacciano sul mare, sul quale si dispongono le diverse unità.

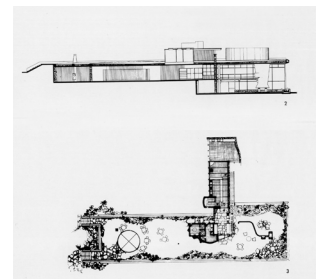
Questa componente topografica caratterizza l'opera di Bonet anche a scala minore.

La Solana del Mar a Punta Ballena, gli appartamenti Chipre e la casa Rubió a Tarragona, la casa Cruylles a Girona sono alcuni esempi di come l'architetto, sfruttando le particolari caratteristiche topografiche del sito, anziché organizzare edifici che si staccano dal suolo per guadagnare altezza e visuali, propone soluzioni che lo modificano, lo scavano, cercando una simbiosi tra il terreno naturale e l'oggetto architettonico.

Diversamente quando le pendenze sono troppo elevate Bonet colloca dei blocchi in altezza che, appoggiandosi alla falda della montagna, permettono di consolidare il versante marino del Montjuïc, di risolvere la connessione verticale tra due zone a quota diversa e di organizzare unità residenziali rivolte verso il mare.¹⁵

Come le *citè d'affaires* dei piani lecorbusieriani di Barcellona e Buenos Aires, il *Plan Bajo Belgrano*, il *Plan de la Ribera* ed il *Plan de Montjuïc* intervengono in un limite naturale della città, dialogando con il contesto ambientale e definendo parte della nuova facciata della città sul mare/fiume.

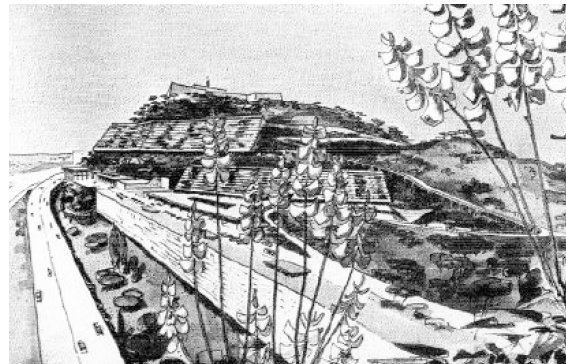
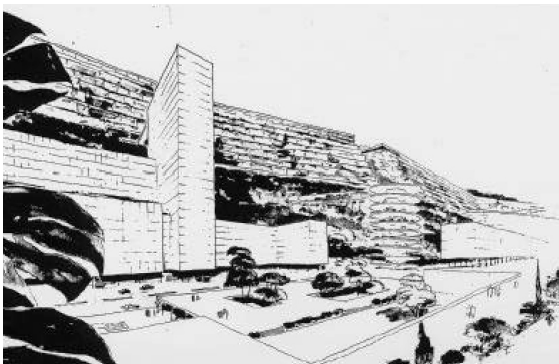
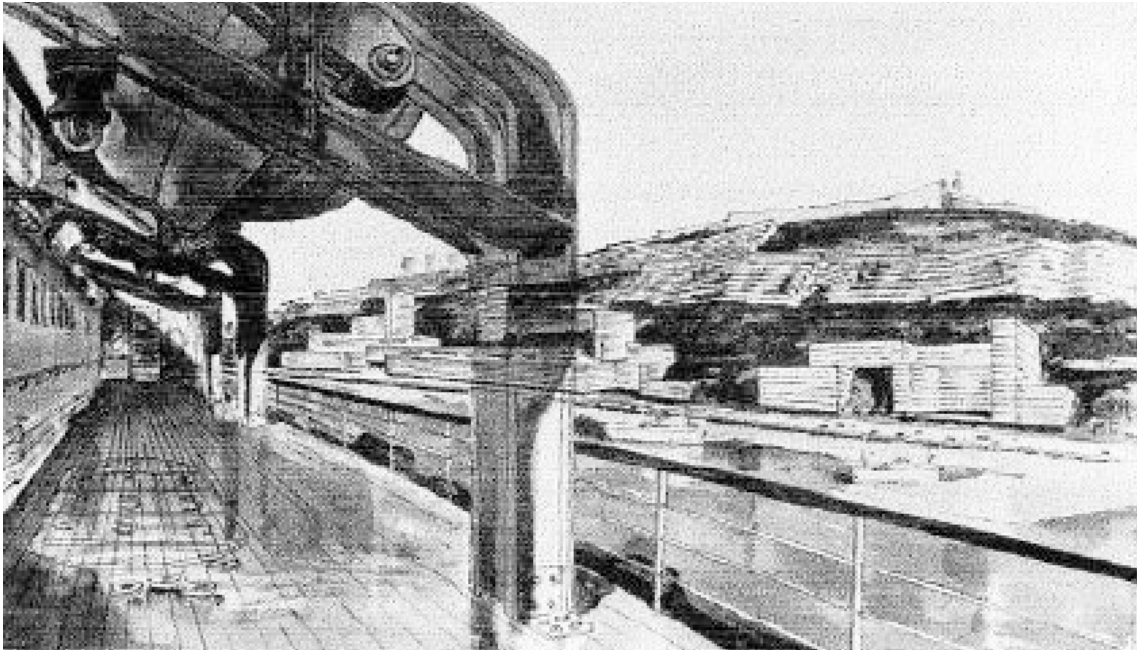
Se, come evidenzia Roberto Segre, con il piano di Le Corbusier Buenos Aires "riconquistava il fiume"¹⁶, con Bonet la città (con questo termine s'intende sia Barcellona sia Buenos Aires) torna ad affacciarsi sul mare.



Il *Plan de Montjuïc* riconfigura la falda marittima della montagna attraverso due diverse tipologie residenziali: la prima si sviluppa secondo dei terrazzamenti, con dei progressivi salti di quota di un piano, mentre la seconda consolida la falda della montagna permettendo di superare dislivelli maggiori.

Questa relazione con il suolo viene esplorata da Antoni Bonet anche in progetti a scala minore come La Solana del Mar in Uruguay.

in alto: *La Solana del mar*, A. Bonet, Maldonado (Uruguay), 1946-1947, fonte: aABC
a lato: *Plan de Montjuïc*, O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell, Barcelona, 1964-1969, fonte: aABC.



Plan de Montjuïc, O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell,
Barcelona, 1964-1969, fonte: aABC.

la città come modello

Purtuttavia l'idea di luogo raccoglie qualcosa di più profondo dell'ambiente. La sua realtà fisica è il supporto della sua storia e in essa i fatti urbani assumono la loro ragion d'essere.¹⁷

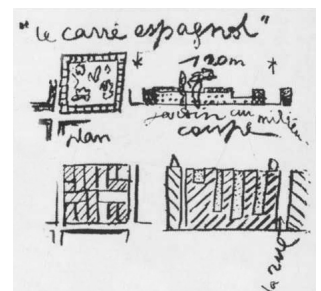
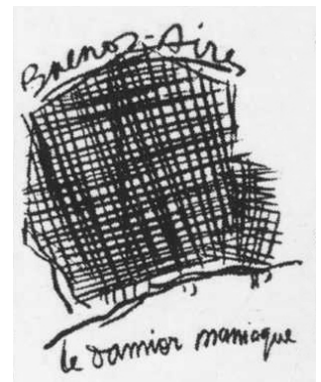
In *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* il maestro svizzero descrive il contesto urbano della città porteña attraverso i suoi elementi antropici come il porto, le strade, gli edifici, ecc. Si tratta quindi di ambiti specifici che, considerati globalmente, definiscono, positivamente o negativamente, l'immagine della città con la quale ogni nuovo progetto si deve misurare.

Quando Rafael Moneo parla di contesto urbano lega infatti la sua lettura ed interpretazione al controllo del progetto sia per quanto riguarda la definizione della scala del nuovo intervento sia per quelle che sono le scelte strategiche da effettuare in relazione alle trasformazioni che il nuovo oggetto architettonico impone al contesto in cui sorge.¹⁸

Queste trasformazioni, come avviene in un ambiente naturale, implicano operazioni di selezione da parte dell'architetto che deve "riconoscere e distinguere quanto va eliminato da ciò che invece merita di essere conservato per l'importante ruolo svolto nel contesto in cui si trova".¹⁹

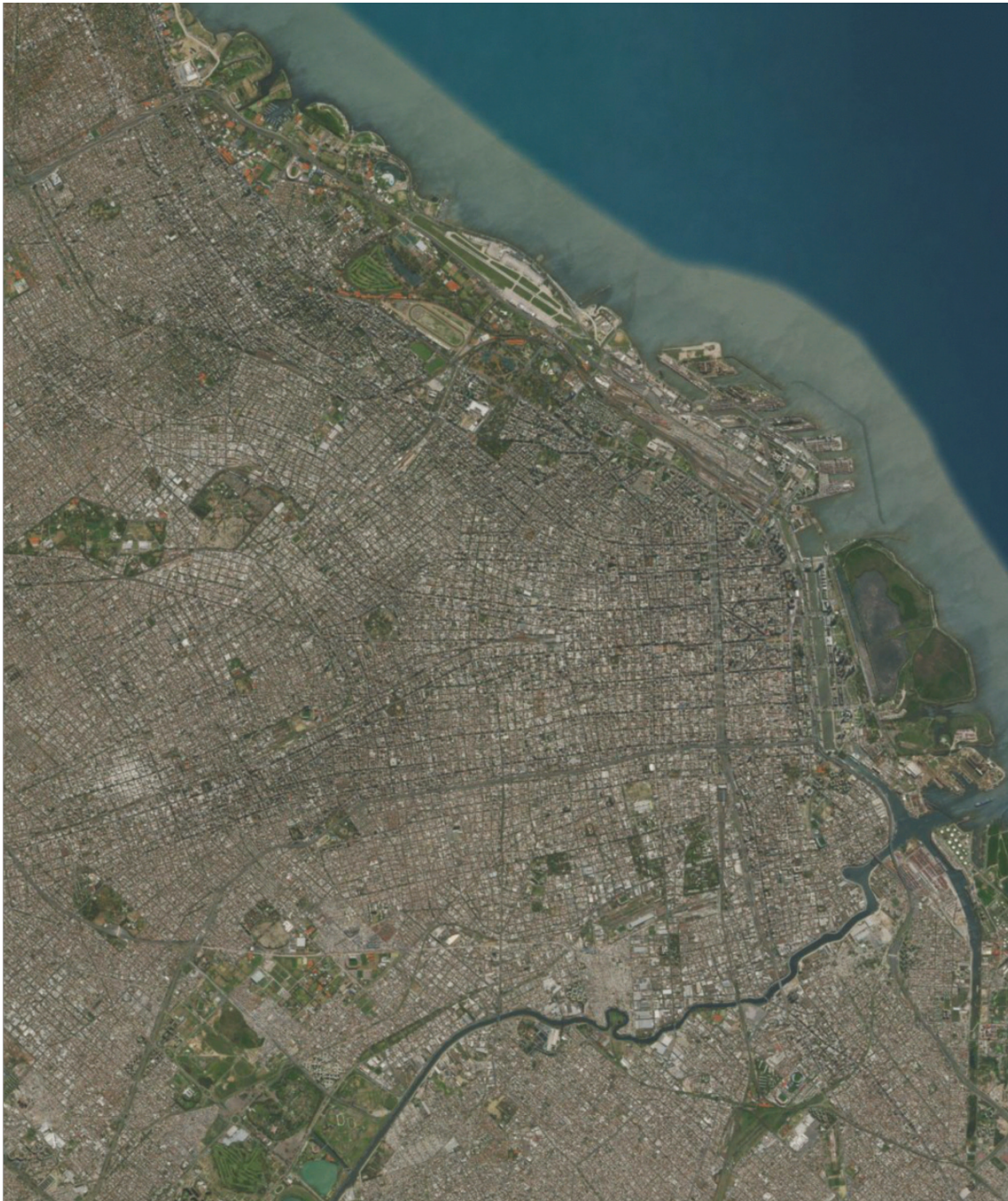
Per Antoni Bonet Castellana Barcellona e Buenos Aires rappresentano contemporaneamente un contesto fisico concreto sul quale misurare le proprie opere ed un contesto culturale, fatto di esperienze e proposte passate da reinterpretare e reinventare in funzione del primo.

Le griglie urbane delle due città quindi non definiscono solamente due impianti organizzatori dei relativi tessuti urbani, ma costituiscono anche il modello teorico di riferimento sul quale l'architetto catalano ha costruito la propria idea di città e attraverso il quale ha sviluppato i piani più interessanti per la capitale argentina e per la metropoli catalana.



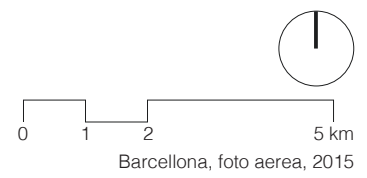
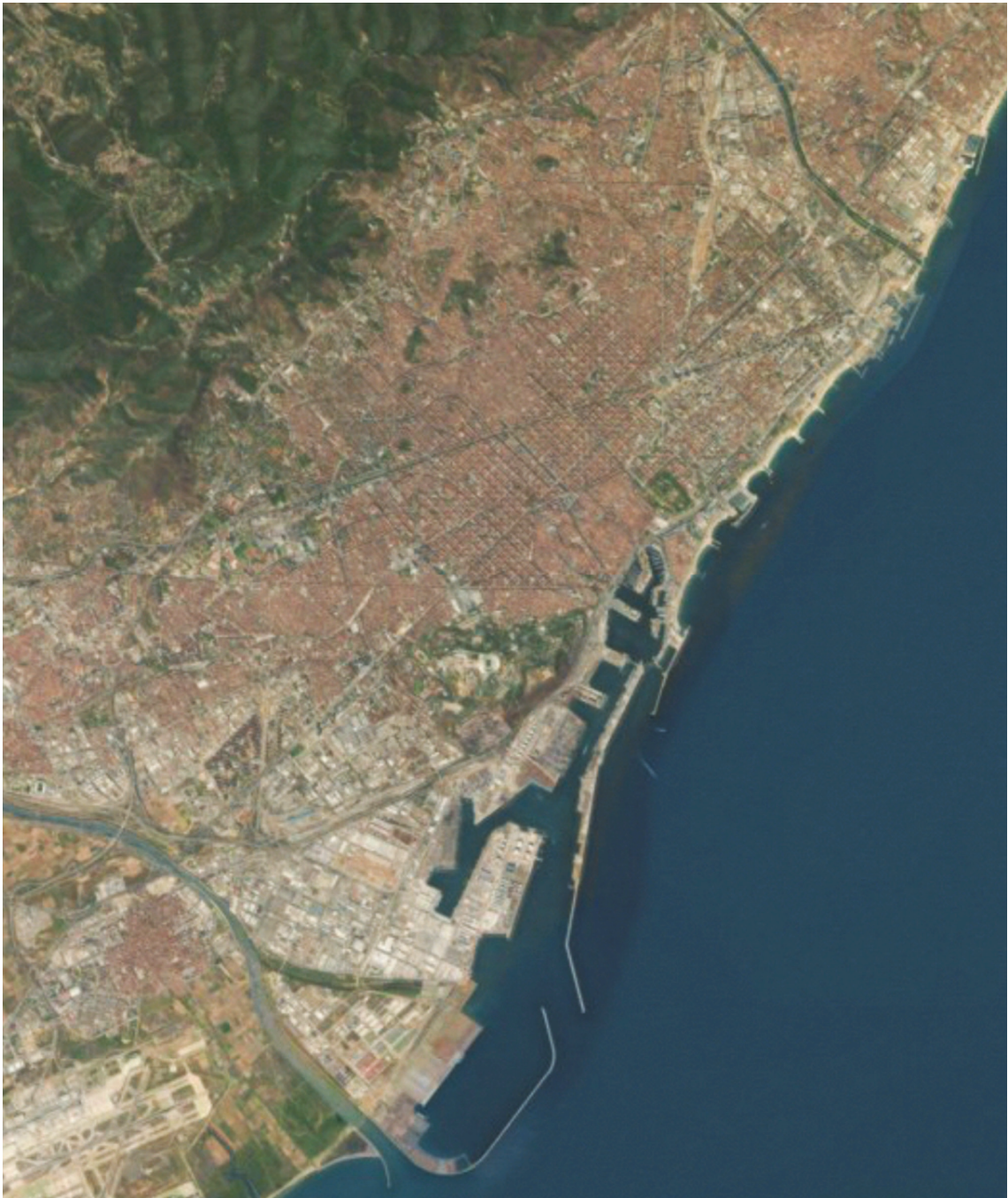
Schizzi che raccolgono le impressioni di Le Corbusier rispetto al contesto ambientale e urbano di Buenos Aires.

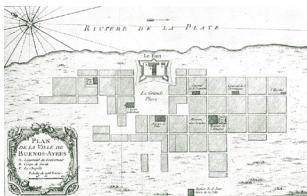
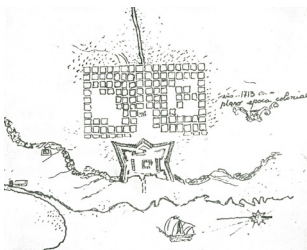
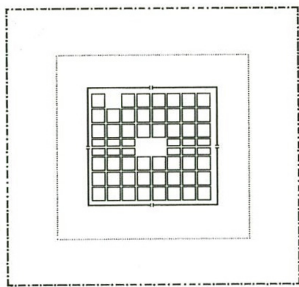
in alto: Buenos Aires, 1929
fonte: Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Parigi, 1930.



0 1 2 5 km

Buenos Aires, foto aerea, 2015





in alto: schema fondazione città coloniali (*Leyes de Indias*),
 fonte: J.Liernur, F.Aliata, *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, AGEA, Buenos Aires, 2004
 in basso: impianto di Buenos Aires nel XVIII sec.
 fonte: *Casabella Continuità* n°285, Milano, 1964

I due centri metropolitani presentano molteplici dissonanze strutturali. La città porteña nasce nel punto d'incontro tra la Pampa argentina e l'estuario del Río de la Plata ed il territorio che la circonda non presenta ostacoli topografici che ne possano limitare la crescita. Il suo impianto urbano è in gran parte omogeneo e fa riferimento ad una stessa unità urbana, la *manzana* coloniale, che mantiene il suo orientamento e le sue caratteristiche dimensionali fino ai limiti della città del 1850.²⁰

Diversamente il centro catalano s'insedia in un'area compresa tra le montagne ed il Mediterraneo e tra i fiumi Besós e Llobregat. Queste incidenze naturali limitano lo sviluppo della città che ha ormai raggiunto la sua massima estensione.

Inoltre, come si nota dalla vista aerea della pagina precedente, planimetricamente sono facilmente riconoscibili i diversi impianti urbani dei centri (come la città storica, Barceloneta, Gracia, Sants, Sant Andreu, Poblenou, ecc.) che occupavano l'area prima dell'espansione ottocentesca.

Purtuttavia sia il *damero* coloniale che l'*Ensanche* catalano, nonostante la distanza temporale che li separa, incidono in maniera analoga sul territorio organizzandolo in conformità ad uno schema ortogonale e razionale che individua nella *manzana* l'unità urbana di riferimento.

Il tracciato che dà forma a Buenos Aires è definito da un modulo di 130 metri di lato, che deriva dalla divisione del terreno al momento della fondazione della città secondo le indicazioni della *Leyes de Indias*. La *manzana* e le strade che la circondavano si adattavano fisicamente alle necessità dell'unità economica del tempo: la famiglia chiusa. Questa stabiliva un ordine all'interno del territorio di competenza governato da relazioni spazio-tempo basate sul passo dell'uomo e dei carri.

Al perfetto adattamento con lo stile di vita dell'epoca si aggiunge l'infinita possibilità di crescita in qualsiasi direzione, che permetteva l'occupazione progressiva e controllata di nuove aree.²¹ Le strade, larghe 10 metri, erano fiancheggiate da edifici di uno o due piani che si sviluppavano su parcelle di 8-10 metri di facciata per una profondità di mezza *manzana* (50 metri) che garantiva lo spazio per grandi giardini interni.

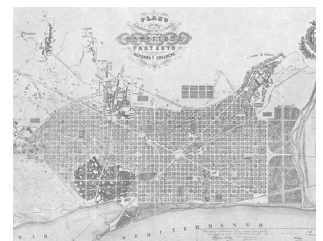
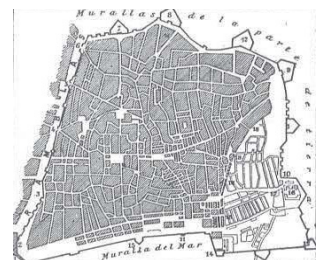
Il *damero* coloniale era quindi “governabile, era ordine e organizzazione” e permetteva ai suoi abitanti di vivere “bene, tranquillamente e nella luce”.²²

Analogamente il *Plan Cerdà* di Barcellona collega l'antico centro con i paesi che lo circondano attraverso un'estesa rete a base quadrata costituita da strade parallele al mare e da altre ad esse ortogonali di 20 metri di larghezza (fanno eccezione alcuni viali ad alta circolazione che appartengono alla maglia ortogonale come il Carrer D'Aragó, la Gran Via de les Cortes Catalanes ed il Passeig Sant Joan, ed i viali che la attraversano in diagonale come il Paral·lel, la Meridiana e la Diagonal, di 50 metri di larghezza).²³

L'urbanista catalano fissa quindi una rigida rete viaria che definisce una *manzana* di 113,33 metri di lato (interasse stradale di circa 130 metri) definita da *gruppi vicinali*²⁴ raggruppati attorno alla parrocchia che assumono una grande varietà di posizionamento degli edifici e degli spazi aperti.

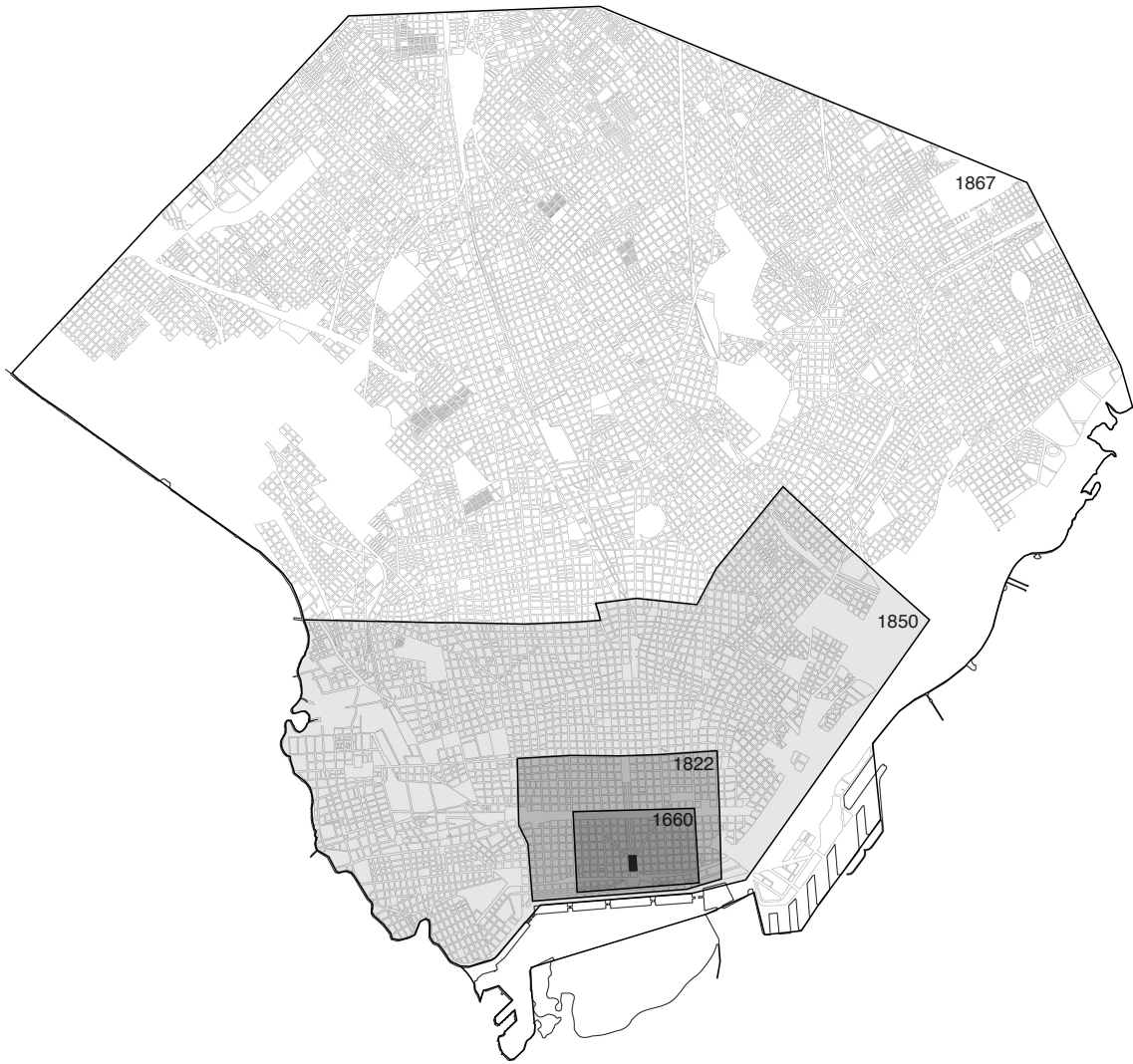
Il piano prevedeva che la *manzana* venisse edificata solamente su due fronti permettendo, fatta eccezione dei grandi viali che mantengono un rigido allineamento delle facciate, l'eliminazione della *rue-corridor* e della *manzana cerrada*.

Queste unità avevano nelle loro dimensioni, nella loro profondità ed altezza edificabile, gli elementi che garantivano le caratteristiche di qualità urbana, vivibilità, igiene, soleggiamento, ecc.



dall'alto: Barcellona, mura XIV sec.,
Barcellona, mura XVI sec. fino 1858,
Barcellona, *Plan Cerdà* 1859

fonte: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcellona, primo trimestre 1934



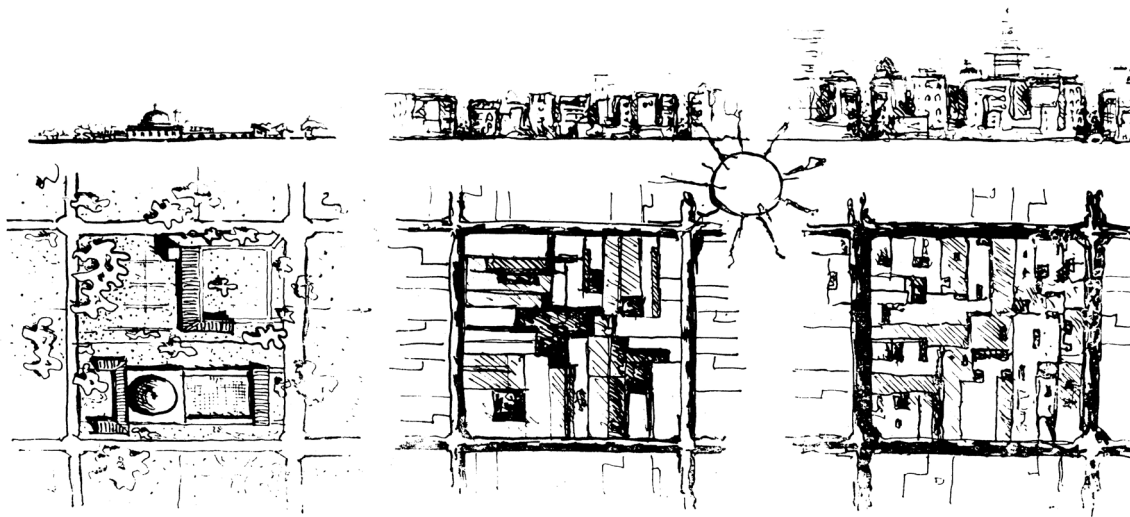
0 1100 2200 5500 m

Buenos Aires, planimetria
immagini: DDA



0 750 1500 3750 m

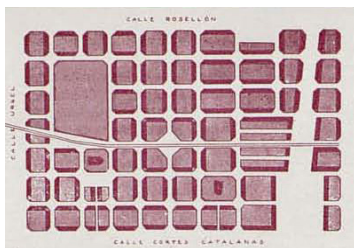
Barcelona, planimetria
immagini: DDA



Le immagini mostrano come la struttura dell'unità urbana della *manzana*, sia quella bonaerense che quella catalana, è entrata in crisi al momento dello sviluppo rapido ed incontrollato dei due centri.

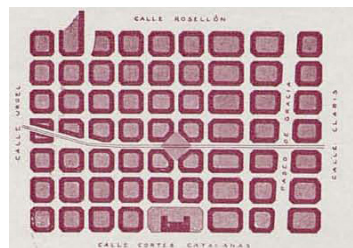
in alto: l'evoluzione della *manzana* coloniale raccontata attraverso gli schizzi di Le Corbusier del 1929.
fonte: Le Corbusier, *Précisions*, Crès, Parigi, 1930.

in basso: lo sviluppo del *Plan Cerdà* descritto attraverso schemi planimetrici relativi alla stessa area dell'*Ensanche*.
fonte: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n°87, Barcelona, 1972, p. 68.



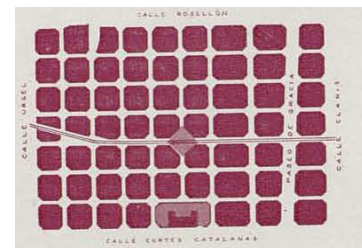
Ensanche di Barcellona secondo il *Plan Cerdà*. Non era ammessa l'edificazione totale del perimetro delle *manzanas*.

Area edificabile	18%
Spazio vitale	47%
Spazio libero pubblico	7%
Giardini privati	28%



Ensanche di Barcellona nel momento in cui è stata permessa l'edificazione totale del perimetro delle *manzanas*.

Area edificabile	34%
Spazio vitale	47%
Spazio libero pubblico	2%
Giardini privati	17%



Ensanche di Barcellona nel momento in cui è stata permessa l'edificazione dei patii interni delle *manzanas*.

Area residenziale	34%
Area commerciale	17%
Spazio vitale	47%
Spazio libero pubblico	2%

Entrambi i sistemi sono entrati in crisi nel momento in cui le due città hanno subito processi di crescita rapida ed incontrollata.

Il *damero* coloniale è stato occupato da costruzioni che sono cresciute in altezza e hanno invaso i patii e i giardini interni, significativi a tal proposito gli schizzi di Le Corbusier del 1929; nell'*Ensanche* catalano i blocchi vennero ampliati in altezza, le quadre vennero edificate su tutti i quattro lati occupando anche gli ampi spazi centrali aperti destinati alla vita comunitaria e vennero quasi interamente eliminati i passaggi che permettevano l'attraversamento pedonale tra le unità. Inoltre le strade che costituivano il reticolo viario non erano in grado di assorbire il crescente traffico automobilistico.

Le strade, un tempo alla scala dell'uomo e fiancheggiate da case basse nelle quali entrava la luce del sole, si sono convertite in semplici canali di transito nei quali l'uomo circola disorientato. I generosi patii interni, con sole ed alberi, sono stati sfigurati".²⁵

In questo modo "una cosa che era governata da uno spirito di ordine e organizzazione, si è convertita in qualcosa di completamente amorfo, [...] non è più un organismo, è un protoplasma".²⁶

Purtuttavia Oriol Bohigas sostiene che "la sopravvivenza fisica di Barcellona si deve al suo intelligente tracciato"²⁷ aggiungendo che "un piano deve essere sufficientemente elastico, affinché possa essere rivisto periodicamente, e generoso, per ammettere successive modifiche; il *Plan Cerdà* lo era".²⁸

Lo stesso Bonet riconosce nell'impianto bonaerense una straordinaria capacità ordinatrice alla scala umana e la sua possibilità di estensione attraverso la ripetizione dell'unità urbana base.²⁹

Segnala altresì il *Plan Cerdà* come un piano anticipatamente moderno e razionale che proporzionava ordine alla città e che ha avuto la capacità di eliminare la *manzana* e la strada tradizionale offrendo la possibilità di separazione tra il transito pedonale e quello veicolare.³⁰



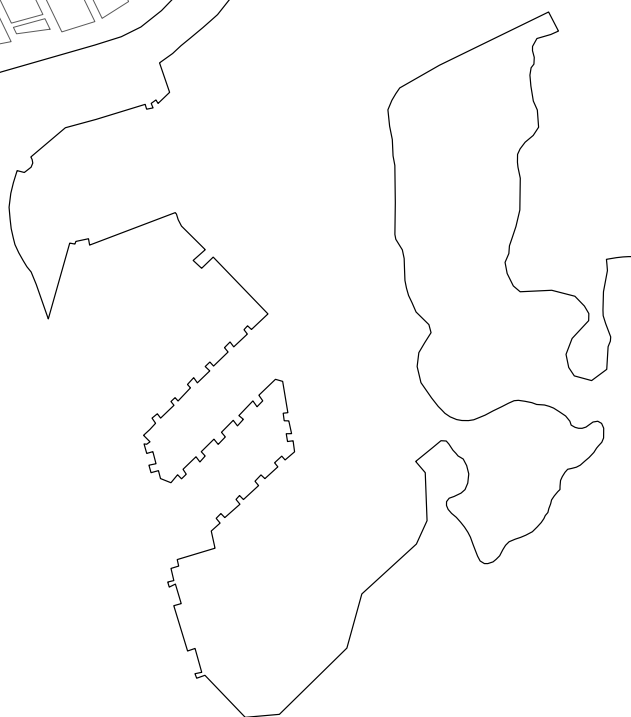
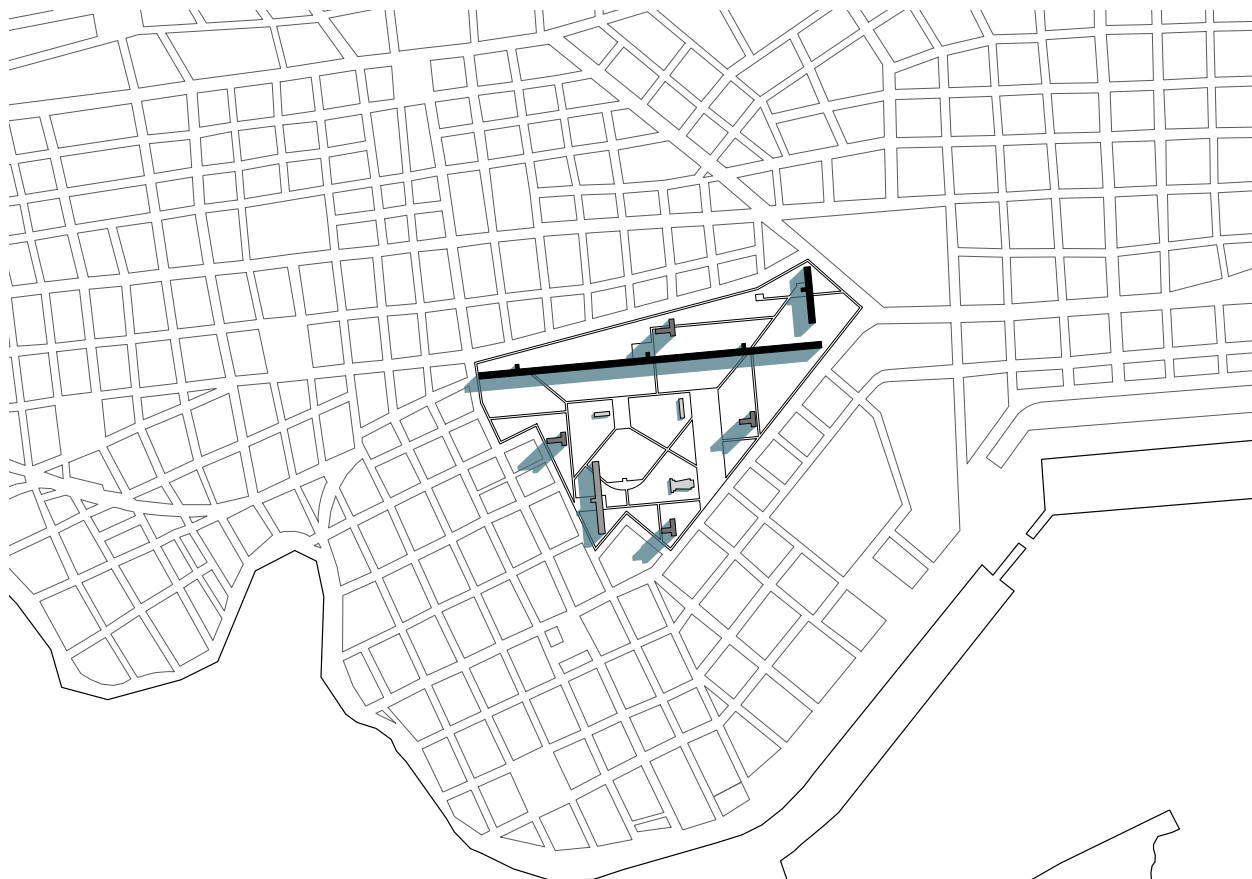
immagine: piano catastale di Buenos Aires, 1940

fonte: *Casabella Continuità* n°285, Milano, 1964



immagine: una parte dell'*Ensanche* di Barcellona, inizio Novecento.

fonte: *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* n°13, anno IV, Barcellona, primo trimestre 1934



0 150 300 750 m

Conjunto Urbanístico Casa Amarilla,
OVRA, Buenos Aires, 1943
planimetria, immagini: DDA

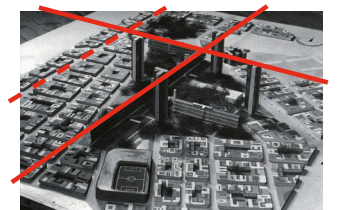
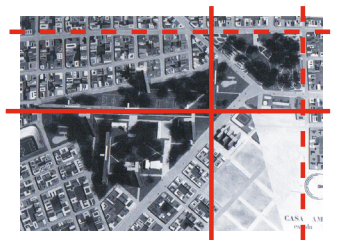
Lo schema base delle due città, nonostante le problematiche descritte in precedenza, è quindi attuale e rappresenta un modello che l'architetto reinventa per costruire la città del futuro.

Con il progetto *Conjunto Urbanístico Casa Amarilla* per la prima volta l'architetto catalano mette in relazione l'impianto urbano coloniale con la sua idea di città improntata sui postulati dell'urbanistica moderna.

In un'area caratterizzata dalla convergenza e sovrapposizione di diversi tracciati urbani, Bonet rivendica il ruolo di protagonista della trama definita dal *damero* bonaerense grazie alla particolare sistemazione e orientamento degli edifici in relazione ai principali viali esistenti. Il blocco di maggiore estensione (500 metri di lunghezza) si colloca in direzione Nord-Sud parallelamente all'avenida Paseo Colón mentre uno più corto gli si affianca ortogonalmente diventando la testata Sud dello stesso viale.³¹

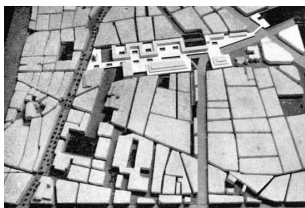
I due edifici originano quindi un sistema di coordinate x-y sul quale sono poste ed orientate le torri e gli altri blocchi presenti nell'area nonché i principali collegamenti pedonali.

Sebbene il nuovo quartiere sia concepito come una *manzana abierta*, quindi in contrasto con la natura della *manzana* tradizionale, questa semplice operazione dichiara la sua appartenenza al tracciato coloniale ed individua ambiti di continuità con il tessuto urbano esistente.



I blocchi a *redent* del piano Casa Amarilla si dispongono nell'area formando un sistema di coordinate x-y parallele allo schema di fondazione della città, riconoscendo quindi il *damero* coloniale come impianto organizzatore primario del tessuto urbano porteño.

immagini: Casa Amarilla, OVRA, Buenos Aires, 1943
fonte: aABC



Plan de Urbanización de Montjuïc,
O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell,
Barcelona, 1948,
collegamento con il centro storico
fonte: aABC

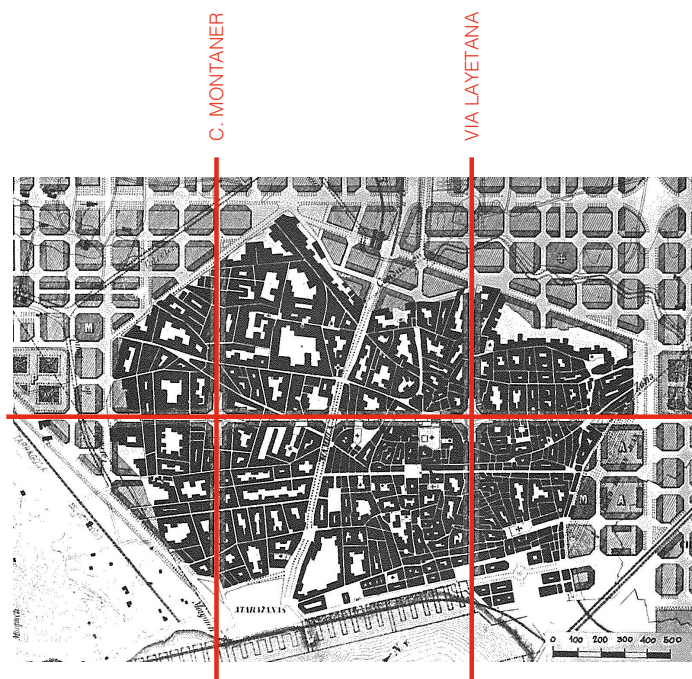
Anche a Barcellona, seppur in maniera meno evidente, l'architetto dichiara l'importanza del tracciato di Cerdà nell'organizzazione e costruzione della città.

Il progetto per il *Plan de Montjuïc* definisce infatti un ambito di collegamento tra la montagna e la città nella zona compresa tra le strade Conte del Asalto e San Paolo.³² L'area, all'interno del centro storico e quindi apparentemente non relazionabile al tracciato dell'*Ensanche*, individua un asse parallelo al mare che connette il mercato della Boqueria, la calle Ferran, la Plaza Reial, la Rambla ed il Montjuïc.

Ad esso si contrappone un secondo asse, perpendicolare al mare ed ideale continuazione della calle Muntaner che attraversa longitudinalmente il quartiere del Raval raggiungendo e collegando quindi anche l'*Ensanche*.

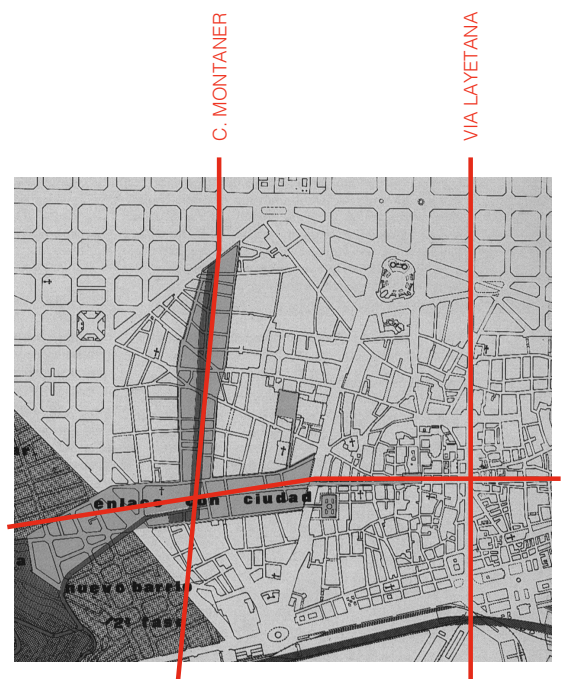
Si tratta di un'operazione analoga a quanto proposto dal *Plan Cerdà* che, assieme alla definizione del nuovo tracciato urbano, prevedeva la riqualificazione delle aree centrali della città attraverso l'apertura di tre nuove strade, due in direzione mare-montagna (via Layetana e calle Muntaner) ed una trasversale (che univa Campo Sagrado a Pallars).³³

Sebbene tra queste l'unica ad essere stata realizzata è la via Layetana, la proposta di Bonet, Bohigas e Martorell, testimonia la bontà di quanto proposto dall'ingegnere cent'anni prima, adattando il suo impianto alle necessità della Barcellona contemporanea ed introducendo nel tessuto storico della città l'orientamento del tracciato di Cerdà.



Ildefons Cerdà include nel suo piano per Barcellona anche un primo tentativo di riforma del centro storico. La proposta prevedeva l'apertura di tre nuove strade (prolungamento di quelle previste nella zona dell'*Ensanche*) all'interno del tessuto urbano medievale. Queste tre strade sono state la base di tutti i successivi piani di sviluppo e riforma del centro catalano. Delle tre, la Via Layetana, in direzione mare-montagna, è la sola realizzata ed è presente ancora oggi.

immagine: *Plan Cerdà*, I. Cerdà, Barcellona, 1859
 fonte: V. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer, V. Martorell Otzet, *Historia del urbanismo en Barcelona: del Plan Cerdà al Área Metropolitana*, Labor, Barcellona, 1970.



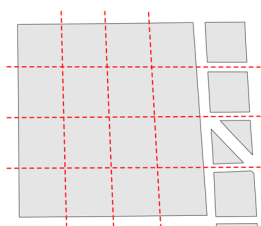
Il piano di Bohigas, Bonet e Martorell recupera l'idea di prolungare l'impianto del *Plan Cerdà* all'interno del tessuto storico, garantendo la continuità tra le diverse aree della città (*Ensanche*, centro storico, Ciutadella, ecc.) e stabilendo finalmente un collegamento diretto tra questa ed il nuovo quartiere residenziale previsto sulla montagna del Montjuïc.

immagine: *Plan Especial de Urbanización de Montjuïc*, O. Bohigas, A. Bonet, J. Martorell, Barcellona, 1948, collegamento con il centro storico in planimetria
 fonte: aABC

ABC, *La modernización de la arquitectura rioplatense*,
conferenza Santiago de Compostela, 1975

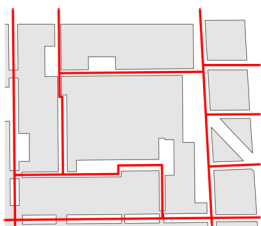
Questo progetto rappresenta uno dei contributi più importanti che ho dato all'urbanistica rioplatense; qui riuscii ad incorporare quasi tutti i principi per i quali stavamo lottando:

- differenziazione delle vie di circolazione e separazione del transito pedonale e automobilistico;
- consolidamento del concetto di unità urbana;
- introduzione di uno spazio per riunioni civiche e culturali e varietà degli spazi aperti;
- intima relazione del nuovo tracciato con la città esistente;
- conservazione dell'ordine offerto dal damero coloniale.



Tuttavia l'autore considera questi tracciati non solamente come la base della città fisica esistente, ma anche come strumento organizzatore della città, da comprendere e reinventare.

Le sue proposte per il *Plan Barrio Sur* di Buenos Aires e per il *Plan de la Ribera* di Barcellona definiscono la logica evoluzione degli impianti urbani storici volta ad adattarli allo sviluppo delle due città ed adeguarli alle teorie dell'urbanistica moderna.³⁴



Analogamente a quanto proposto da Le Corbusier nel *Plan Maciá* e nel *Plan Director para Buenos Aires*, Bonet trasforma la *manzana* tradizionale, considerata "un elemento urbanistico attualmente fuori scala"³⁵, in *supermanzana*, multiplo della prima.

Le due operazioni, per quanto definiscano unità urbane analoghe, introducono due diverse questioni.



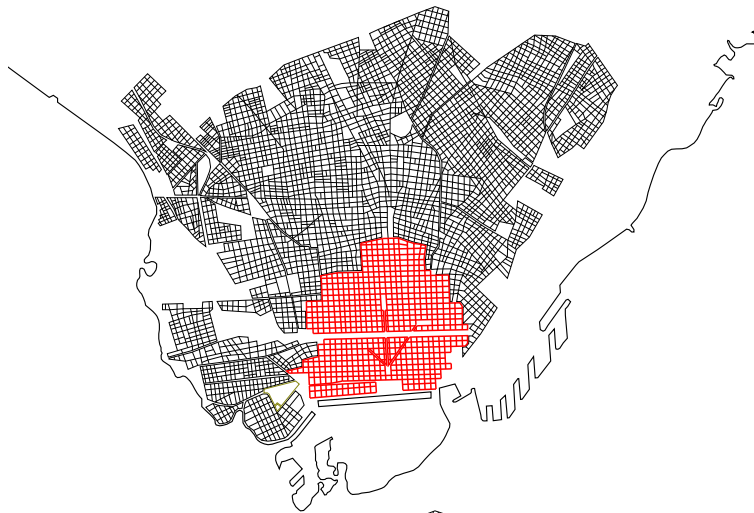
La *supermanzana* del maestro svizzero, "frutto di una trasformazione molecolare della città",³⁶ si espande per adeguarsi al traffico veicolare e alle nuove velocità di percorrenza delle strade, definendo incroci ogni 400 metri che non interferiscono con il flusso automobilistico.³⁷ Le dimensioni della nuova unità erano quindi giustificate dal fatto che l'apparizione dell'automobile, introducendo velocità molto superiori a quelle del pedone e del cavallo, richiedeva una minor frequenza di incroci rispetto ai vecchi tracciati.

Inoltre il *Plan Maciá* prevedeva l'iniziale costruzione di due quartieri residenziali organizzati secondo questo impianto (il Barrio del Puerto Franco e il Barrio Besós) ed una successiva progressiva colonizzazione di questo sistema nelle altre parti di città (*Ensanche* e centri storici).³⁸

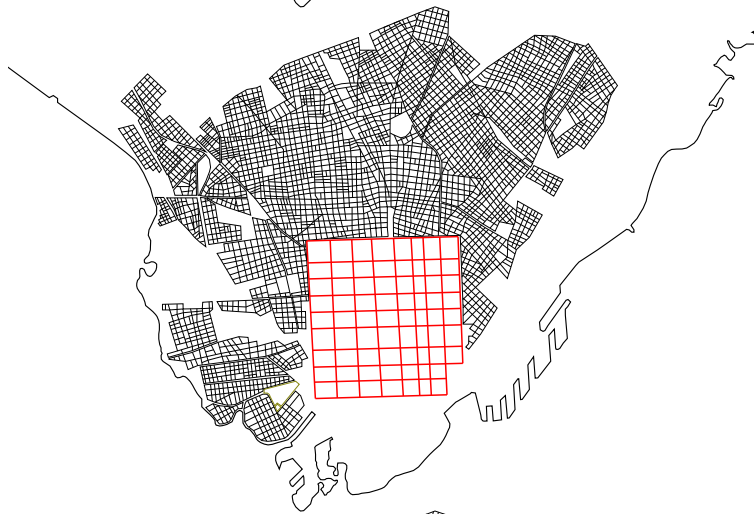
Il modello non si riferisce quindi ad un contesto specifico ma è idealmente applicabile a tutta la città.

Manzana tipo del *Plan Barrio Sur*,
in ordine dall'alto:
rapporto con la *manzana* coloniale,
circolazione veicolare,
composizione dell'edificato.

immagini: DDA



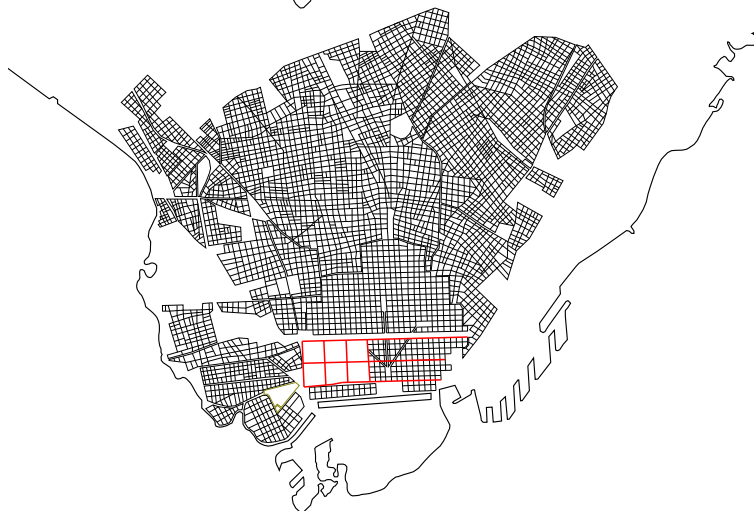
Schema relativo all'impianto urbano definito dal *damerao* coloniale. Seguendo le indicazioni delle *Leyes de Indias* la *manzana* tipo che struttura la griglia di Buenos Aires è definita da un quadrato di 130 metri di lato.



Schema relativo all'impianto urbano del *Plan Director para Buenos Aires*.

Le *supermanzanas* proposte da Le Corbusier, multiple di quella coloniale, assumono diverse forme e dimensioni:

- quadrate di 500 metri di lato;
- quadrate di 400 metri di lato;
- rettangolari 400 x 500 metri;
- rettangolari 250 x 500 metri;
- rettangolari 250 x 400 metri.



Schema relativo all'impianto urbano definito dalle *supermanzanas* del *Plan Barrio Sur*.

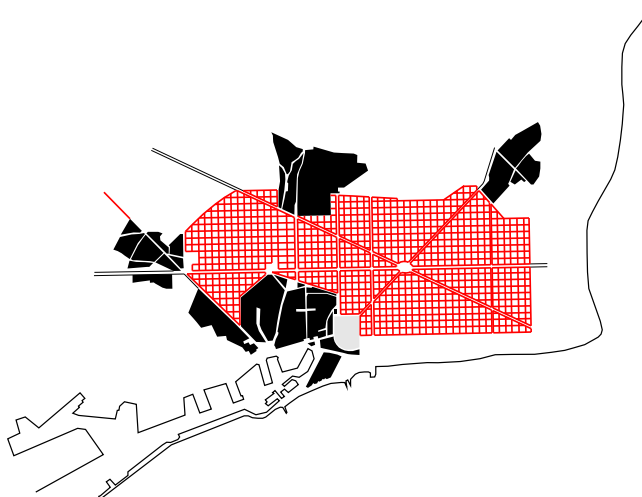
La nuova unità urbana, 16 volte più grande della *manzana* tipo coloniale, si organizza secondo un impianto quadrato di 500 metri di lato (4 *manzanas*).



Buenos Aires, schemi planimetrici
immagini: DDA

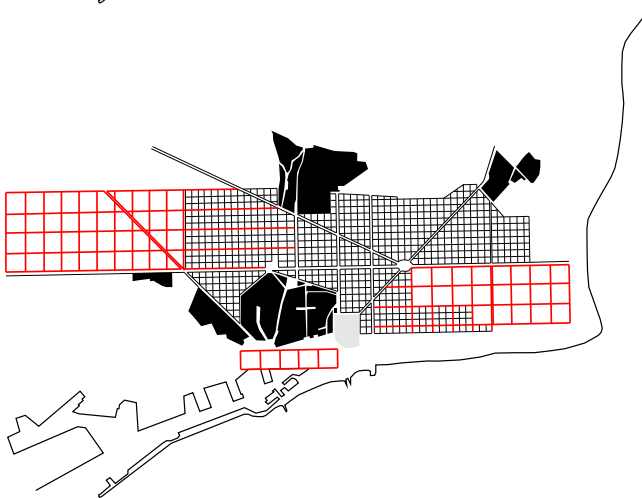
Schema relativo all'impianto urbano del *Plan Cerdà*.

La *manzana* tipo che struttura l'*Ensanche* di Barcellona è definita da un quadrato di circa 115 metri di lato (interasse stradale 130 metri).



Schema relativo all'impianto urbano del *Plan de Macià*.

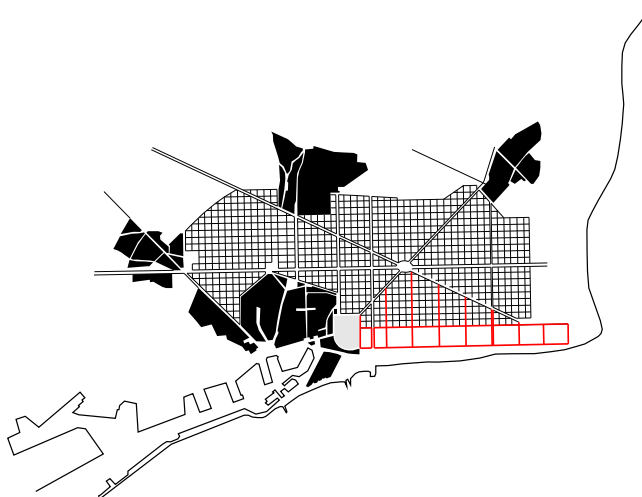
La *supermanzana* di Le Corbusier e del GATCPAC, 9 volte più grande della *manzana* di Cerdà, si organizza secondo un impianto quadrato di 400 metri di lato.



Schema relativo all'impianto urbano definito dalle *supermanzanas* del *Plan de la Ribera*.

La nuova unità urbana, multiplo della *manzana* di Cerdà, assume le seguenti dimensioni:

lunghezza: 500 metri (4 *manzanas*);
larghezza: 400 metri (3 *manzanas*).



0 1600 3200 8000 m

Barcellona, schemi planimetrici
immagini: DDA

Diversamente il tracciato bonetiano è circoscritto a precise parti di città, il Barrio Sur a Buenos Aires e la fascia costiera della Ribera a Barcellona, e nasce dalla volontà di creare un'intima relazione tra queste ed il tessuto urbano esistente.³⁹

Entrambi i piani fanno degli ambiti d'incontro tra i due sistemi un luogo d'interesse nel quale intervengono le grandi arterie di traffico sopraelevate (9 de Julio a Buenos Aires, calle Enna a Barcellona) attorno alle quali s'individuano ampi camminamenti pedonali alla quota del terreno che permettono il collegamento diretto tra le diverse parti della città.

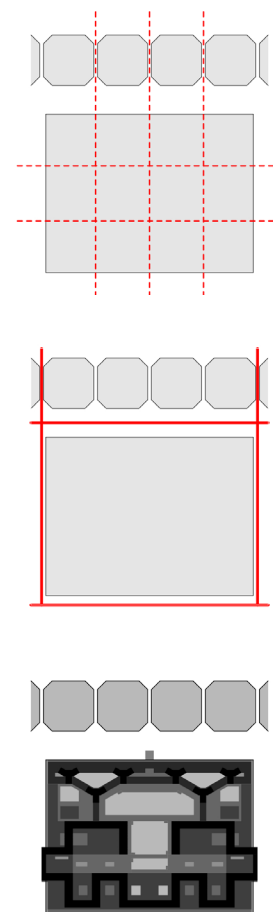
Questa connessione è inoltre garantita anche dalle strade che, provenendo dalla città esistente, attraversano i nuovi quartieri delimitando le nuove *supermanzanas* di 500 metri di lato.

La misura del nuovo modulo non deriva solamente da ragionamenti legati alle nuove necessità di traffico, bensì anche dalla volontà di definire porzioni di piano di dimensioni e densità adeguate ad ospitare comunità autonome organizzate secondo unità vicinali che riportino la città ad una scala umana.⁴⁰

Queste dimensioni non possono essere né troppo grandi, per evitare che si crei una sproporzione tra comunità ed individuo, né troppo piccole, affinché si crei la necessaria intensità di vita essenziale per gli abitanti.⁴¹

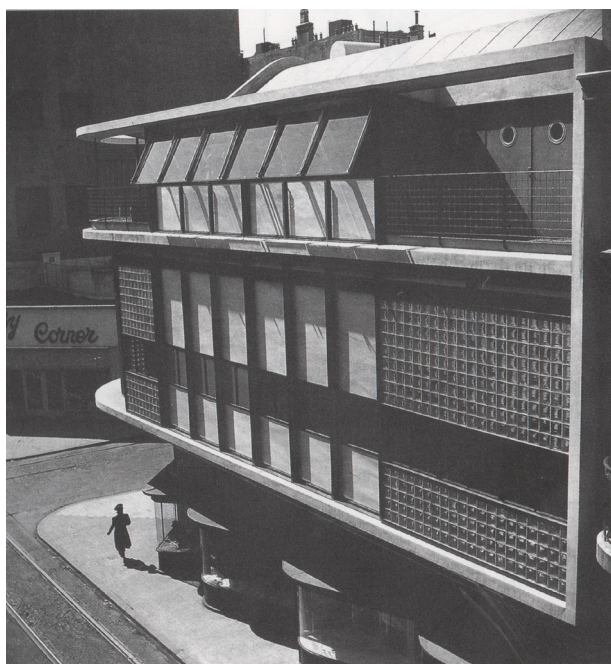
Inoltre, mentre le unità di Le Corbusier sono concepite come *manzanas abiertas* nelle quali il suolo è concepito come un grande spazio verde sul quale giacciono i blocchi a *redent*, i moduli bonetiani si definiscono come *manzanas cerradas* caratterizzate da spazi aperti di natura diversa delimitati da edifici tipologicamente differenti (torri, greche e piattaforme) ed attraversati da un sistema di percorrenza secondario, sia veicolare che pedonale, impostato sulla base del tracciato viario preesistente per garantire la continuità tra i nuovi quartieri ed il tessuto urbano consolidato.

L'autore rivendica quindi la *manzana* ed il sistema strada-piazza come essenza della città mediterranea.⁴²



Manzana tipo del Plan de la Ribera, in ordine dall'alto: rapporto con la manzana Cerdà, circolazione veicolare, composizione dell'edificato.

immagini: DDA



La casa per artisti Paraguay-Suipacha rappresenta un tentativo di reinterpretazione della griglia del *damero* coloniale di Buenos Aires. Da un lato, il dispositivo di facciata, analogamente alla maggior parte degli edifici dell'epoca, segue l'allineamento delle calli sulle quali si affaccia (marcando la vista prospettica lungo queste direttrici) e introduce uno sviluppo senza soluzione di continuità nell'angolo. Dall'altro, l'attacco a terra dell'edificio (che si eleva su *pilotis* "galleggiando" sul suolo urbano) è segnato dal movimento oscillante delle vetrine dei negozi che si affacciano su calle Suipacha.



Al piano terra quindi lo sviluppo di questo dispositivo entra in contrasto con le rigide geometrie della griglia bonaerense, generando una costante variazione di profondità del marciapiede e destabilizzando gli sguardi e le sensazioni dei passanti. Inoltre, come mostrato dalle immagini della pagina seguente, l'angolo (incontro tra le calli Paraguay e Suipacha) viene reinterpretato da Bonet come il luogo di maggiore carica espressiva dell'opera, nel quale intreccia, a tutti i livelli, la relazione più intima tra l'oggetto architettonico e la città.

immagini: Casa para artistas,
A. Bonet, A. Chaz, V. Barros, Buenos Aires, 1939
fonte: aABC

il ruolo dell'edificio

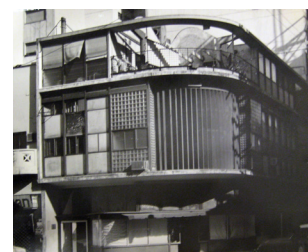
Un ulteriore atto di questo dialogo tra progetto e contesto urbano si svela attraverso gli edifici, in gran parte residenziali, che Bonet realizza nelle due città e dei quali la casa per artisti a Buenos Aires rappresenta il caso più significativo. L'opera si colloca nel cuore del tracciato del *damero* coloniale, allineandosi alle strade che la contengono e riconoscendo la presenza dell'angolo della *manzana* che si traduce nella curvatura della facciata.

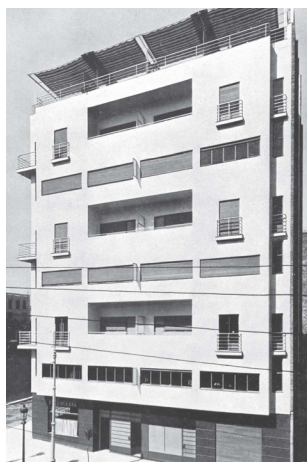
Il suo sistema di facciata al piano terra è definito dalle vetrine dei quattro negozi che si affacciano su calle Suipacha. Questo dispositivo si sviluppa seguendo una linea ondulata a ritmo cangiante che alternativamente si schiaccia verso l'edificio, per accogliere i diversi ambiti d'accesso, o si allunga verso la strada, per richiamare l'attenzione dei passanti. Sono proprio le sue geometrie non euclidee, contrastanti con l'impianto ortogonale del *damero* coloniale, che invece viene ripreso dalle facciate dell'edificio ai piani superiori, a destabilizzare gli sguardi e le sensazioni dei passanti.

Bonet introduce quindi un sistema percettivo dinamico, che smonta l'impianto compositivo della *manzana* strutturato su livelli paralleli (strada-marciapiede-edificio), e che accompagna il cammino del pedone lungo un percorso che subisce continue dilatazioni e compressioni fino a raggiungere l'angolo, ambito nel quale edificio e città si abbracciano.

In questo luogo il marciapiede raggiunge la sua massima estensione, ospitando uno spazio coperto dallo sbalzo dei piani superiori dell'opera che è allo stesso tempo parte integrante della città ed estensione dell'edificio.

Anche ai livelli superiori la casa per artisti stabilisce delle strette relazioni con l'urbe nella posizione d'angolo: l'atelier in duplex cambia il sistema di facciata che, attraverso il dispositivo di persiane orientabili, trasforma alternativamente il suo spazio in interno/chiuso o esterno/aperto, mentre l'ultimo piano, attraverso la grande terrazza, si apre alla città diventando parte integrante di essa.





immagini: Casa calle Muntaner,
J. Sert, Barcelona, 1931
fonte: A.C. *Documentos de
Actividad Contemporánea* n°4,
anno I, Barcellona, 1931

Diversamente da quanto avviene a Barcellona nell'edificio di calle Muntaner, uno dei primi edifici moderni in Spagna realizzato da Sert, dove l'analoga posizione d'angolo viene ridotta ad un semplice incontro tra le due facciate che al livello del suolo non instaurano particolari rapporti con il contesto, l'intervento bonetiano propone una soluzione che mostra l'eccezionalità del contesto urbano nel quale si inserisce e che reinterpreta il valore dello spazio pubblico della *manzana*.

L'autore quindi interviene non solamente negli spazi compresi all'interno dell'involucro edilizio, ma progetta e reinventa anche la parte di città nella quale agisce.

Si tratta di operazioni analoghe a quanto avviene a Barcellona con l'Edificio Mediterraneo, realizzato da Bonet tra il 1962 e il 1966 in un'area che si sviluppa lungo la calle Consell de Cent, parallela al mare, e delimitata dalle strade Compte Urgell e Compte Borrell ad essa perpendicolari.

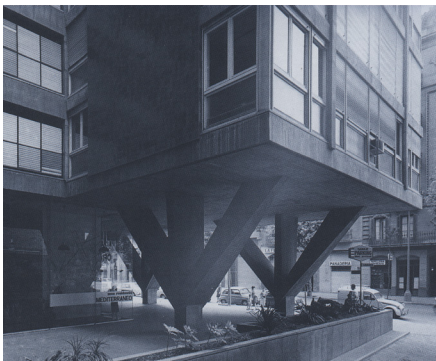
L'intervento, attraverso due corpi paralleli collegati dai blocchi di circolazione verticale, reinventa la *manzana* di Cerdà agendo in tre punti chiave del piano: il *chaflán* (l'angolo), la profondità edificabile (di 28 metri) e la larghezza del marciapiede.⁴³

Diversamente da quanto avviene normalmente a Barcellona, il *chaflán* non è definito dall'edificio che, piegandosi di 45 gradi, costruisce un "pieno", bensì, grazie alla collocazione dei due blocchi che si interrompono in due punti diversi, si svuota formando uno spazio di sosta. Pertanto quest'ambito, originariamente pensato e disegnato in funzione della circolazione veicolare,⁴⁴ si trasforma in uno spazio di sosta e di accesso all'edificio nel quale il protagonista è il pedone.

I due corpi paralleli sono sospesi su *pilotis* e galleggiando sul suolo urbano formano un lungo spazio porticato interrotto in pochi punti dai blocchi di accesso ai piani superiori che dilata la profondità del marciapiede fino a raggiungere l'intera larghezza del lotto.



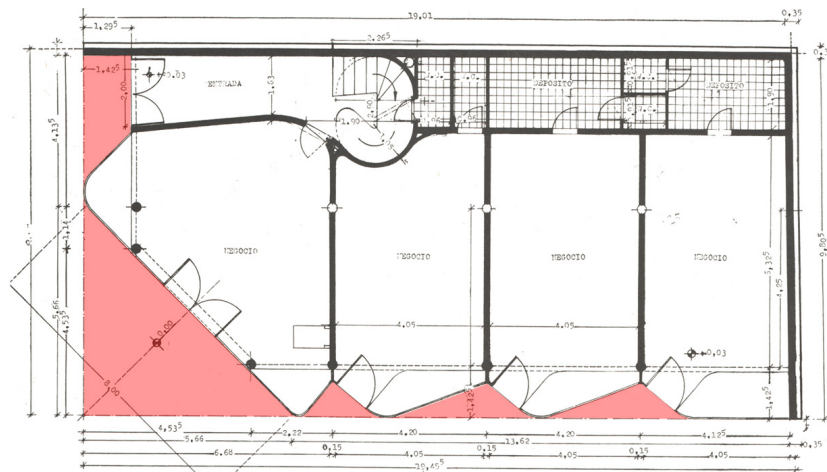
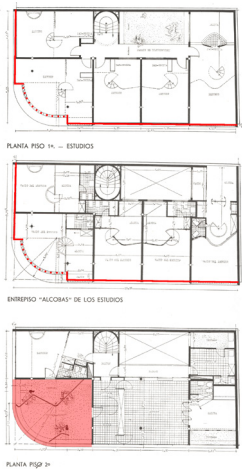
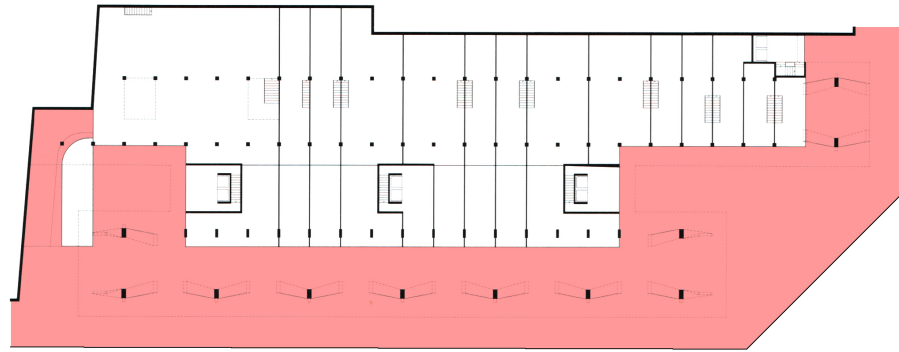
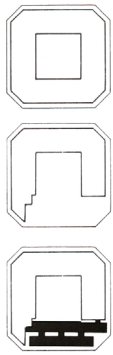
Il complesso residenziale Edificio Mediterraneo, realizzato da Bonet a Barcellona tra il 1960 e il 1963, rappresenta uno sforzo di rivalorizzazione del *Plan Cerdà*. L'edificio si compone di due blocchi residenziali a pianta rettangolare collegati da tre corpi di distribuzione verticale. Questo impianto ha permesso di eludere le restrizioni del piano relative alla profondità edificabile (28 metri) e di sostituire i piccoli cavedi per la ventilazione e l'illuminazione degli spazi interni con un sistema di patii di maggiori dimensioni. Diversamente da quanto avviene nell'edificio di calle Muntaner di Josep Lluís Sert (nella pagina precedente) che considera i fronti sulle due strade separatamente, come due facciate indipendenti, nell'Edificio Mediterraneo Bonet reinterpretava il *chafalán* (angolo) della *manzana*. I due blocchi che definiscono il progetto si sviluppano in maniera indipendente: il primo (interno) asseconda la linea delle facciate esistenti su calle Comte Borrell, mentre il secondo arretra, liberando, nell'angolo, un ampio spazio aperto a disposizione dei pedoni. Per la prima volta il *chafalán* non è definito da un "pieno". L'edificio inoltre si eleva su *pilotis* formando un lungo sistema porticato che accompagna il flusso pedonale dilatando la profondità del marciapiede (pagina successiva).



immagini: Edificio Mediterraneo, A. Bonet, Barcelona, 1960-1963
 fonte: aABC

ABC, *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*,
conferenza CIAM di Bergamo, 1949

*Possiamo precisare che l'evoluzione parallela di questi tre processi che abbiamo analizzato
ci porterà alla pianificazione delle tre dimensioni nelle quali gli edifici saranno concepiti
urbanisticamente; significa che non saranno edifici nel senso tradizionale della parola, bensì
frammenti di città all'interno dei quali si svilupperanno le diverse attività umane.*



Così come nella casa per artisti bonaerense, il piano terra dell'Edificio Mediterraneo è quindi concepito come uno spazio nel quale l'oggetto architettonico e la città interagiscono reinventando l'impianto urbano esistente. L'edificio si trasforma pertanto in realtà urbana e come riferisce lo stesso autore "questo progetto rappresenta uno sforzo di valorizzazione del Plan Cerdà, anche se alla piccola scala che corrisponde ad un solo edificio".⁴⁵

Nonostante l'architetto sia consapevole che un edificio isolato non possa risolvere da solo i problemi della città, in un'intervista al periodico *La Vanguardia* spiega che l'urbe è formata da una sistema di edifici e che quindi ognuno di questi può contribuire a migliorarla o peggiorarla.⁴⁶

In questa direzione, negli interventi di Antoni Bonet Castellana, l'edificio trova origine dalla forma della città e, allo stesso tempo, costituisce l'elemento che la compone.

Tanto le opere di piccole dimensioni quanto le proposte urbane alla scala della città si pongono sempre in relazione al contesto, naturale e/o urbano, esistente. Dialogano costantemente con esso e lo trasformano in elemento di controllo e misura del progetto.

Inoltre nell'autore catalano è costante la volontà di reinterpretazione dei modelli teorici, come nel caso delle griglie urbane descritte precedentemente, adeguandoli alle necessità ed alle realtà specifiche nelle quali i suoi progetti intervengono.

In Bonet il contesto non è dunque uno scenario statico ed immutabile nel quale intervenire, bensì rappresenta l'origine del proprio atto progettuale che, come tale, l'architetto rafforza, modifica o reinventa attraverso la propria opera.

Le planimetrie della pagina precedente evidenziano lo spazio coperto nell'attacco a terra degli edifici di Antoni Bonet, luogo che assume contemporaneamente un valore urbano e un valore architettonico.

in alto: Edificio Mediterraneo, A. Bonet, Barcelona, 1960-1963
in basso: Casa para artistas, Buenos Aires

fonte: aABC
immagini: DDA

NOTE

- 1 G. Taretto, *Medianeras*, cortometraggio 28 min., Buenos Aires, 2004.
Nel 2011 lo stesso autore ha presentato il soggetto sotto forma di lungometraggio omonimo.
G. Taretto, *Medianeras*, lungometraggio 95 min., Buenos Aires, 2011.
- 2 *Ivi.*, min. 0-2.
- 3 Cfr. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Parigi, 1930, p. 225.
- 4 *Ivi.* pp. 230-232.
- 5 *Ibidem.*
- 6 M. de Solà-Morales, *Una ciudad que no puede continuar de espaldas al mar* in "La Vanguardia", Barcellona, 26 aprile 1983, p.10.
- 7 Cfr. M. de Solà-Morales, *Diez Lecciones sobre Barcelona*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona, 2008, pp. 105-155.
- 8 A. Bonet, *Plan parcial de Ordenación de La Ribera de Barcelona*, (relazione di progetto), Barcelona, 1966, pp. 12-13, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 9 Si vedano A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 7, Barcellona, III trimestre 1932, pp. 24-31 e A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 13, Barcellona, I trimestre 1934, pp. 23-28.
- 10 F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, COAC, Barcellona, 1996, pp. 118-121.
- 11 A.C. *Documentos de Actividad contemporánea* n° 13, Barcellona, I trimestre 1934, pp. 27.
- 12 OVRA, *Estudio del Plan de Buenos Aires*, Municipalidad de Buenos Aires, 1939.

- 13 Si veda G. Nannerini, D. Mandolesi (a cura di), *Lo studio MBM: O. Bohigas, J. Martorell, D. Mackay, A. Puigdomenech progetti e opere*, Cdp, Roma, 1996.
- 14 Cfr. E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *Antonio Bonet arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*, Espacio, Buenos Aires, 1985, pp. 245-246.
- 15 Cfr. M. Echenique, *Plan especial de ordenación de Montjuïc* in “Cuadernos de arquitectura” n° 61, 1965, pp. 40-46.
- 16 R. Segre, *Lo sviluppo urbanistico di Buenos Aires* in “Casabella continuità” n° 285, Milano, 1964, pp. 34-43.
- 17 Cfr. R. Moneo, *La solitudine degli edifici ed altri scritti*, Allemandi, Torino, 2004, p. 19.
- 18 Cfr. T. Vecci, A. Tartaglia (a cura di), *Saper credere in architettura: Venti domande a Rafael Moneo*, Clean, Napoli, 2007, pp. 29-32.
- 19 *Ivi.*, p. 32.
- 20 Cfr. R. Segre, *Introduzione storica all'architettura di Buenos Aires* in “Casabella continuità” n° 285, Milano, 1964, pp. 6-10.
- 21 Cfr. A. Bonet Castellana, *Remodelamiento de la zona sur de Buenos Aires* in “Cuadernos de arquitectura” n° 37, 1959, pp. 8-13.
- 22 Le Corbusier, *op. cit.*, pp. 232-237.
- 23 Cfr. V. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer, V. Martorell Otzet, *Historia del urbanismo en Barcelona: del Plan Cerdà al Área Metropolitana*, Labor, Barcelona, 1970, pp. 27-28.
- 24 O. Bohigas, *En el centenario del Plan Cerdà* in “Cuadernos de Arquitectura” n° 34, Barcelona, 1958, p. 9.

- 25 A. Bonet, *Plan de Remodelación de la zona Sudeste de la capital Federal. Estudio urbanístico, legal y financiero*, Buenos Aires, 1957, p. 4, *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 26 Le Corbusier, *op. cit.*, p. 234.
- 27 O. Bohigas, *En el centenario de Cerdá* in “Arquitectura Bis” n° 13-14, 1976, pp. 40-43.
- 28 O. Bohigas, *En el centenario del Plan Cerdá... op. cit.*, pp. 7-13.
- 29 *Cfr.* A. Bonet, *La nueva ciudad versus la vieja ciudad* (conferenza Universidad Internacional M. Pelayo, Santander 2 agosto 1982), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 30 *Cfr.* A. Bonet, *Carta abierta al director* in “Cuadernos de Arquitectura” n.º 33, Barcelona, 1958, pp. 3-5.
- 31 *Cfr.* F. Álvarez, *Antonio Bonet desde sus ciudades* in F. Álvarez, J. Roig, “Antoni Bonet Castellana 1913-1989”, COAC, Barcelona, 1996, p. 28.
- 32 *Ivi.* p. 38.
- 33 *Cfr.* V. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer, V. Martorell Otzet, *op. cit.*, pp. 79-80.
- 34 *Cfr.* O. Bohigas, *En el centenario de Cerdá... op.cit.*, pp. 40-43.
- 35 A. Bonet, *Plan de Remodelación... op. cit.*
- 36 Le Corbusier, *Plan Director para Buenos Aires* in “La arquitectura de hoy” n° 4 (versione spagnola de “L’Architecture d’aujourd’hui” n° 4), Buenos Aires, 1947, pp. 26-27.
- 37 *Ibidem.*
- 38 *Cfr.* V. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer, V. Martorell Otzet, *op. cit.*, pp. 103-106.

- 39 Cfr. A. Bonet, *La modernización de la arquitectura rioplatense* (conferenza a Santiago de Compostela, 17 maggio 1975), *Fons Bonet* (Archivo Histórico del COAC).
- 40 *Ibidem*.
- 41 Cfr. A. Bonet, *Plan de Remodelación... op. cit.*
- 42 Cfr. O. Bohigas, *La nueva ciudad latina de Antonio Bonet* in catalogo della mostra "Antonio Bonet Arquitectura", Museo de Arte contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1960, pp. 6-10.
- 43 *Edificio Mediterraneo. Barcelona* in "Hogar y Arquitectura" n° 78, Madrid, 1968, pp. 65-68.
- 44 Cfr. V. Martorell Portas, A. Florensa Ferrer, V. Martorell Otzet, *op. cit.*, p. 36.
- 45 Cfr. *Edificio Mediterraneo...op.cit.*
- 46 Cfr. Del Arco, *Mano a Mano Antonio Bonet* in "La Vanguardia Española" del 27 ottobre 1965, Barcelona, p. 27.

La misura per un'architettura mediterranea

A ti, architetto de la luz, tocado
del soplo de la mar grecolatina;
mano que eleva, frente que origina
la gracia en el azul ilimitado.
Por ti otra vez el cielo fue creado,
por ti el oscuro bosque se ilumina.
Canta tu arquitectura cristalina
sobre el espacio más deshabitado.
Te espera el sol, el aire anda impaciente
del campo a la ciudad, y el hombre siente
morirse de dolor en la mirada.
El arquitecto puede hacer la rosa
y con el sol la vida más dichosa,
en luz, en luz, en luz edificada.¹

Rafael Alberti

Il presente lavoro di ricerca vuole descrivere, per quanto possibile, come lo “spirito moderno” che anima Antoni Bonet Castellana riavvicini progressivamente l'autore alle proprie origini. L'architetto catalano trova nel Mediterraneo, negli elementi che definiscono la sua città consolidata, nei sistemi costruttivi che organizzano le sue architetture, nelle teorie e poetiche dei suoi maestri, i modelli da reinterpretare e reinventare attraverso la propria opera ed il proprio gesto originale.

I suoi progetti sembrano costruire quell'ideale ponte che collega tradizione e modernità che Octavio Paz ritiene necessario affinché la prima non si pietrifici e la seconda non si volatilizzi: “l'una vivifica l'altra e l'altra le risponde donandole peso e gravità”.²

Come accade al poeta messicano, anche per Bonet la ricerca della modernità definisce un cammino verso le origini.

L'autore rivendica lo spirito d'azione degli iniziatori del Moderno e, dall'interno del movimento, lotta a favore del progresso dell'architettura, attraverso il "rinnovamento dentro la necessaria continuità",³ contro i dogmi architettonici della vecchia e della nuova accademia.

Questa *Voluntad* permette all'architetto di separarsi dall'ortodossia moderna originando architetture che attraverso l'intelligenza e l'intuizione sono capaci di scostarsi dallo status quo definendo esempi che, nonostante le difficoltà, propongono l'*Acción*. Un'azione che, soprattutto a partire dal CIAM di Bergamo, affronta tematiche e questioni affini a quelle sviluppate dai membri del *Team 10*; tuttavia, a differenza di questi che giunsero ad una rottura con il Moderno, l'architetto catalano attuò la propria personale e solitaria lotta per il progresso dell'architettura in continuità con lo spirito dei Maestri.

Il viaggio che conduce Bonet "verso un'architettura mediterranea" inizialmente lo allontana dalla sua terra natale e dai suoi modelli per sperimentare, in Argentina, un'architettura razionalista che guarda principalmente a Le Corbusier. Ciò nonostante la sua prima opera, come una bussola, suggerisce una direzione di sguardo: Nord-Est, il Mediterraneo, Barcellona.

Nella Casa para artistas Paraguay-Suipacha l'architetto catalano introduce, all'interno di un impianto formale e strutturale rigorosamente razionale, i primi gesti originali, la sua personale invenzione che troverà molteplici declinazioni nella sua opera successiva.

La copertura voltata che chiude l'edificio traduce nel linguaggio moderno del cemento armato il sistema costruttivo della volta catalana e, contemporaneamente, traspone le questioni della percezione e della sensibilità individuale, introdotte nella Pittura dal Surrealismo, nella pratica architettonica. Altre figure "surrealiste" abitano l'edificio: le schermature verticali del tetto giardino, l'insieme dei soppalchi negli atelier a doppia altezza, il sistema di pareti mobili degli attici, gli elementi d'arredo e le vetrine

dei negozi al piano terra sono dispositivi che si curvano e si piegano secondo una volontà non riconducibile a ragioni funzionali. L'obiettivo di Bonet è configurare degli spazi, tanto interni quanto esterni, che avvolgono l'utente e che si relazionino contemporaneamente alla dimensione dell'uomo, al contesto urbano e all'impianto razionalista delle altre parti dell'edificio destabilizzando lo sguardo e la percezione del fruitore.

Queste operazioni testimoniano l'influenza della figura di Antoni Gaudí e dell'esperienza parigina condivisa con il pittore Roberto Matta Echaurren.

Inoltre lo spazio in doppia altezza degli atelier rappresenta un'ulteriore distacco dall'ortodossia moderna. Secondo l'esempio della *Maison Suspendue* di Paul Nelson, l'architetto catalano conforma degli spazi, contemporaneamente a-funzionali e omni-funzionali, che consentono la totale libertà di utilizzo da parte dell'utente.⁴ "Questi corpi indipendenti e la struttura dell'edificio generano forme libere che permettono di rispondere alle diverse funzioni";⁵ la funzione non stabilisce la forma, è la forma che permette la funzione.

Questa prima opera è altresì l'esempio di come Bonet, anche quando agisce attraverso piccoli interventi puntuali, non separi l'architettura dal progetto urbano. L'edificio costituisce, infatti, un piccolo frammento di città e instaura forti relazioni con il contesto urbano.

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

Anche la costante attenzione di Antoni Bonet Castellana per la costruzione della città, declinata attraverso le numerose proposte urbane per Barcellona e Buenos Aires, trova una propria traduzione formale che ha forti radici nella cultura mediterranea; in questo caso si tratta tuttavia di una ricerca più lenta ed articolata rispetto all'opera architettonica.

La questione della costruzione della città è un tema che, negli ultimi due secoli, ha assunto un ruolo sempre più centrale nella disciplina architettonica. Il suo lessico si è arricchito di nuovi termini e concetti come *smart cities*, progettazione partecipata, qualità della vita, sostenibilità ambientale ed economica, ecc. Si tratta di una naturale e progressiva evoluzione che ha spostato l'attenzione del progettista dalle questioni funzionali ed igienico-sanitarie verso i temi della qualità e identità degli spazi collettivi alla base dell'esistenza stessa delle città.

Il presente lavoro di ricerca concentra il proprio interesse nell'opera di Antoni Bonet in qualità di esempio significativo di questa evoluzione che marca un ideale passaggio dalla *Ville Radieuse* al *Cuore della città*⁶ e che trova nella città mediterranea e nelle proposte di Ildefons Cerdà i propri riferimenti culturali. La tesi, con l'obiettivo di rivelare questo sviluppo, ha proposto una lettura comparativa dei principali interventi bonetiani per Barcellona e Buenos Aires, *Conjunto Habitacional Casa Amarilla*, *Plan Bajo Belgrano*, *Plan del Barrio Sur*, *Plan del Montjuïc* e *Plan de la Ribera*, evidenziando come i differenti risultati siano influenzati dallo strumento e dal metodo compositivo che li hanno generati.

Gli edifici che definiscono i primi piani bonaerensi di Bonet, intimamente collegati alle teorie della città funzionale, si originano a partire da una visione complessiva dall'alto, esterna, ed assumono una chiara valenza plastica. L'atto progettuale che si muove all'interno della sola scala urbana e che prevede l'osservazione dal di fuori del modello, assimilando la visione del progettista a quella di un dio, comporta il forte rischio di trascurare le reali necessità del luogo e dei suoi abitanti.⁷

Le immagini, presentate nel capitolo *ortodossia/originalità*, del documentario *La ciudad frente al río* sono l'emblema di questo approccio: una mano "divina" alza, muove, ruota, allinea e compatta i corpi edilizi secondo la propria volontà (e le teorie che la sostengono) e si ferma nel momento in cui l'equilibrio tra vuoti e pieni, e le relazioni che tra questi si creano, soddisfano l'architetto. Il passaggio alla scala architettonica riguarda solamente gli edifici, la loro distribuzione ed il sistema di aggregazione delle diverse unità che li costituiscono. In questo modo non vengono definite le qualità spaziali dei diversi ambiti, in particolar modo quelli esterni, e quindi "la città scompare". Se l'architettura moderna si è da subito occupata della fisiologia umana, stabilendo una serie di criteri progettuali rispetto alla luce, all'areazione, al soleggiamento, ecc., diversamente, almeno nel primo periodo, non ha affrontato le questioni di carattere psicologico e sociale connesse alla progettazione degli edifici e degli spazi pubblici.

I piani urbani moderni hanno sostituito le strade e le piazze con ampie zone verdi alle quali delegavano il ruolo di luogo della socialità, sede di attività ricreative e comunitarie. Le strade vennero suddivise e specializzate per rispondere ad una nuova misura, quella dell'automobile, trasformandosi in canali monofunzionali di scorrimento; inoltre la rigida frammentazione della città in ambiti funzionali ha provocato l'eliminazione delle dinamiche e delle relazioni che si formano spontaneamente in un luogo caratterizzato da diverse attività.

Mentre i centri medioevali con il loro assetto e le loro dimensioni a misura d'uomo radunavano gente e attività nelle strade e nelle piazze, incoraggiando la circolazione pedonale e le soste all'aperto, le aree suburbane e i progetti funzionalisti esercitarono esattamente l'influsso opposto.⁸

Per questa ragione Antoni Bonet individua nello spazio collettivo l'origine della (ri-)costruzione della città.

L'architetto propone il ritorno ad una misura umana della città che trova nell'uomo, inteso sia come individuo sia come società, la sorgente generatrice del processo compositivo e lo strumento di verifica del progetto.

Le analisi dei piani individuati dalla tesi come casi studio, *Plan Barrio Sur* e *Plan de la Ribera*, mostrano come la maggior attenzione rivolta agli spazi pubblici ed identitari della città comporti una loro progettazione in termini architettonici che genera molteplici scenari e visioni misurabili alla scala dell'uomo. A differenza dei primi progetti, rappresentati attraverso fotografie dei modelli dall'alto o vedute aeree a volo d'uccello, in quest'ultimi planimetrie, sezioni e modelli sono accompagnati da viste prospettiche ad altezza d'uomo. In queste proposte Bonet, senza rinnegare le idee alla base dell'urbanistica moderna e riproponendo molti elementi tipicamente lecorbusieriani quali la separazione e gerarchizzazione delle vie di traffico veicolare o l'utilizzo di edifici a *redent* e torri, riscopre e reinventa gli elementi archetipici della città antica: la strada e la piazza che tornano ad essere i perni sui quali fondare lo spazio collettivo e di conseguenza la città.

Definisce una nuova unità urbana, la *supermanzana*, un elemento complesso legato alla tradizione moderna, in quanto misurato secondo le necessità della vita del tempo; legato alla tradizione locale, poiché reinterpreta e riconfigura la *manzana* storica; legato alla città reale, in quanto intimamente connesso al tessuto urbano esistente. Inoltre concepisce ogni unità come un quartiere o una comunità vicinale caratterizzata da servizi sociali, culturali, sanitari, sportivi, commerciali, ecc.

Sfruttando la topografia del luogo definisce un nuovo suolo urbano, esclusivamente pedonale, che permette il ritorno ad un sistema spaziale edificio-porticato-strada-piazza e che si sovrappone alla rete viaria veicolare senza che i due flussi interferiscano tra loro. A questo livello la strada e la piazza tornano ad essere luoghi nei quali diversi usi e attività si sovrappongono, coabitano e sono in grado dare forma all'identità specifica di ogni quartiere e di generare la necessaria circolazione di persone tra i vari settori della città.

L'autore descrive questo fenomeno attraverso il lessico della fisica, "forza centripeta e forza centrifuga", probabilmente per rafforzare la sua idea di comunità-quartiere semi-autonome ma intimamente legate le une alle altre e quindi al resto della città.

Inoltre il nuovo sistema di edifici ad altezza ridotta, introdotto per la prima volta a Buenos Aires con il nome di *vaca*, costituisce un fondamentale elemento di mediazione tra la scala dell'uomo e quella della città, rappresentata dalle grandi torri e dalle lunghe linee dei *redent* a greca. In questi corpi si distribuiscono le attività commerciali, direzionali e di servizio di ogni quartiere che occupano quindi tutta l'area rifiutando la suddivisione e specializzazione funzionale della città favorendo, viceversa, le relazioni che si creano tra i differenti usi, essenza stessa della vitalità e vivacità urbana.

L'autore, paragonando la città ad un organismo vivente, comprende che la sua costruzione è un processo in costante divenire e che la definizione di una delle sue parti non può prescindere dalla continuità tra queste ed il contesto urbano. Il *Plan de la Ribera* definisce contemporaneamente il pezzo principale della nuova facciata di Barcellona sul Mediterraneo e un nuovo brano dell'*Ensanche* che ne dimostra la modernità e la continuità morfologica con i segni e gli spazi della città storica. Analogamente, il *Plan Barrio Sur* reinventa in chiave moderna il modello del *damero* coloniale. I due sistemi non definiscono delle aree isolate all'interno dell'urbe ma si collegano, senza soluzione di continuità, al tessuto urbano esistente.

Il *damero* coloniale e l'*Ensanche* catalano costituiscono ancora oggi le parti più consolidate ed estese delle due città, sulle quali quasi tutti i nuovi progetti si misurano. Sono la matrice che comprende e condiziona i problemi della modernizzazione e riqualificazione urbana. Barcellona inoltre porta i segni del lungo cammino che unisce la città mediterranea medievale alla metropoli contemporanea. Si tratta di una lenta evoluzione che coinvolge l'ampliamento della città (*Plan Cerdà*), la sua visione come città moderna (*Plan Macià*) e che trova nei progetti di Bonet le tracce anticipatrici degli studi e dei progetti,

realizzati principalmente da Bohigas, che hanno definito la sua attuale conformazione.

Gli interventi bonetiani, in particolar modo il *Plan de la Ribera* di Barcellona, costruiscono un ideale collegamento tra i progetti sudamericani del *TPA* di Sert e le proposte dei membri del *Team 10*, come i mat-buildings di Candilis. Inoltre rappresentano l'applicazione pratica delle teorie dei coevi studi urbani di architetti come Gordon Cullen, Kevin Lynch e Jan Gehl o di quelle, in campo socio-economico, elaborate da Leopold Kohr.⁹

In questo contesto l'esperienza di Antoni Bonet Castellana mostra come, anche oggi, sia possibile realizzare un'architettura autoriale pensata a partire dall'uomo, che ne tenga in considerazione le reali necessità e che, per quanto possibile, le anticipi. I suoi progetti, ad ogni scala d'intervento, testimoniano come l'Architettura sia l'ideale strumento di mediazione tra la città ed i suoi abitanti; si costruiscono attorno ad una misura che, diversamente da quella dei funzionalisti legata a dati numerici e a standard abitativi, è rappresentativa di un articolato sistema di relazioni, sensazioni e poetiche che si instaurano tra l'uomo e l'ambiente costruito.

Si tratta quindi della costruzione di una "misura mediterranea" che non significa per Bonet la trasposizione di una tradizione formale regionalista bensì la reinterpretazione e reinvenzione dei valori spaziali che legano l'uomo al modo di vivere la città mediterranea. Nella sua opera si possono individuare i caratteri dell'invenzione, considerando quest'ultima a partire dalle due accezioni del termine individuate dal semiologo Gianfranco Marrone: la prima indica il processo di produzione di qualcosa che precedentemente non esisteva; la seconda, legata al significato del termine latino *inventio*, indica "il ritrovamento di alcune cose che s'erano perdute, la rammemorazione di ciò che s'era dimenticato, il riuso di materiali cognitivi preesistenti".¹⁰

La città mediterranea si configura pertanto in Bonet non come un luogo fisico concreto ma come un contesto ideale da assumere come modello per la definizione del progetto architettonico ed urbano.

NOTE

- 1 Si tratta della poesia *Homenaje* composta nel 1946 da Rafael Alberti per Antoni Bonet. Si veda R. Alberti, *Antonio Bonet arquitecto* in "Arquitectura" n° 303, 1995, p. 93.
- 2 O. Paz, *Che cos'è la modernità* in "Casabella" n. 664, Milano, 1999, p. 48.
- 3 A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Kurchan, *Voluntad y Acción* in "Austral" n° 1, Buenos Aires, 1939, pp. 2-3.
- 4 La Maison Suspendue è un progetto sperimentale del 1937 nel quale Paul Nelson riduce al minimo gli "spazi utili" in favore degli "spazi inutili" considerati necessari per lo sviluppo spirituale dell'individuo. La costruzione di questo spazio è resa possibile dalla sospensione di volumi liberi nei quali sono collocate le funzioni specifiche.
Si tratta dello stesso meccanismo adottato da Bonet per la definizione dei soppalchi degli attici in duplex della casa Paraguay-Suipacha a Buenos Aires.
Si veda P. Nelson, *La Maison suspendue, recherche de Paul Nelson*. in "L'Architecture vivante", Ed. Albert Morancé, Paris, 1937.
- 5 Austral, *Casa de Estudios para artistas en Buenos Aires* in "Austral" n° 3, Buenos Aires, 1939.
- 6 Si tratta di un'evoluzione che coinvolge le fondamenta concettuali della maniera di pensare la città che trovano nei testi di Le Corbusier e di Sert i rispettivi riferimenti teorici.
- 7 Cfr. A. Dalsgaard, *The Human Scale*, documentario 83 min., Danmark, 2012, min. 68-70.
- 8 J. Gehl, *Vita in Città: spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli, Rimini, 1991, p. 53.
- 9 Si vedano: G. Cullen, *Townscape*, Architectural Press, London, 1961; J. Gehl, *Life Between Buildings: Using Public Space*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1987; L. Kohr, *The City of Man*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1976; K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960; K. Lynch, G. Hack, *Site Planning*, MIT Press, Cambridge, 1962.
- 10 G. Marrone, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Laterza, Roma, 2010.

BIBLIOGRAFIA

Generale

BATAILLE Georges, *El azul del cielo*, Tusquets, Barcelona, 1985.

BORGES Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, Emecé, Buenos Aires, 1969.

CORTÁZAR Julio, *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Bruguera, Barcelona, 1979.

FALCONES Ildefonso, *La Catedral del mar*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

HOBSBAWM Eric, RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

KOHR Leopold, *The City of Man: The Duke of Buen Consejo*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1976.

MARECHAL Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

MARRONE Gianfranco, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Laterza, Roma, 2010.

MARSÉ Juan, *El embrujo de Shangahi*, Plaza & Janes, Barcelona, 1993.

MENDOZA Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, Seix Barral, Barcelona, 1999.

MOIX Terenci, *El día que murió Marilyn*, Lumen, Barcelona, 1978.

ORWELL George, *Homage to Catalonia*, Beacon Press, Boston, 1952.

SÁBATO Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1979.

SÁBATO Ernesto, *El Túnel*, Seix Barral, Barcelona, 1983.

SÁBATO Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1985.

Architettura

- ALBRECHT Benno, BENEVOLO Leonardo, *Le origini dell'architettura*, Laterza, Bari, 2002.
- BOHIGAS Oriol, *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- BORDOGNA Enrico, *Intervista a Bruno Zevi* in "Zodiac" n. 16, Milano, 1996, pp. 82-94.
- CANELLA Guido, *Quella "terza generazione" di Giedion* in "Zodiac" n. 16, Milano, 1996, pp. 4-20.
- CULLEN Gordon, *Townscape*, Architectural Press, London, 1961.
- FRAMPTON Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London, 1980.
- GEHL JAN, *Life Between Buildings: Using Public Space*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1987.
- GEHL JAN, *Vita in Città: spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli, Rimini, 1991.
- GIEDION Sigfried, *A decade of contemporary architecture*, G. Wittenborn, New York, 1954.
- KOETTER Fred, ROWE Colin, *Collage City*, MIT Press, Cambridge, 1978.
- LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, Infinito, Buenos Aires, 1971.
- LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1933.
- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Grès, Paris, 1930.
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*, G. Grès, Paris, 1924.
- LLINÀS Josep, *Sobre la relativa importancia de la forma* in "2C", Barcelona, 1985, pp. 24-25.
- LYNCH Kevin, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960.
- LYNCH Kevin, HACK Gary, *Site Planning*, MIT Press, Cambridge, 1962.
- MARTÍ ARÍS Carles, *La cimbra y el arco*, Edicions UPC, Barcelona, 2005.

- MARTÍ ARÍS Carles, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.
- MARTÍ ARÍS Carles, *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999.
- MARTÍ ARÍS Carles, MONTENYS Xavier, *La línea dura* in “2C Construcción de la Ciudad” n. 22, Barcelona, 1985, pp. 2-17.
- MONEO Rafael, *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino, 2007.
- MONEO Rafael, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino, 2004.
- MONTANER J. María, *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- MONTANER J. María, *Después del movimiento moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- MONTANER J. María, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- MONTEYS Xavier, *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1996.
- MONTEYS Xavier, *Le Corbusier: obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- MUMFORD Eric, *Defining urban design: CIAM architects and the formation of a discipline, 1937-69*, Yale University Press, New Haven, 2009.
- MUMFORD Eric, *The CIAM Discourse on Urbanisme, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, 2000.
- PAZ Octavio, *Che cos'è la modernità* in “Casabella” n. 664, Electa, Milano, 1999, pp. 48-51.
- PURINI Franco, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma, 2008.
- ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia, 1966.
- RUDOLFSKY Bernard, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Doubleday, New York, 1964.
- SERT Josep Lluís, *Can our cities survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions based on the proposals formulated by the C.I.A.M.*, Harvard University Press, Cambridge, 1942.

SERT Josep Lluís, *Conferencias* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 93, Barcelona, 1972, pp. 18-46.

SMITHSON Alison, *A time of ferment: the Independent Group in its setting of the fifties...* in “Zodiac” n. 16, Milano, 1996, pp. 76-80.

SMITHSON Alison, SMITHSON Peter, *Italian Thoughts*, Stockholm, 1993.

SOLÀ-MORALES Manuel, *Los ensanches: hacia una definición* in “Arquitectura Bis” n. 12, Barcelona, 1976, pp. 44-47.

WILLIAMS Amancio, catálogo de la exposición *Arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo*, Buenos Aires, 1949.

ZAERA POLO Alejandro, *Conversaciones con Rafael Moneo* in “El Croquis” n. 64, Madrid, 1994, pp. 6-25.

GATCPAC e architettura spagnola

BOHIGAS Oriol, *Actualidad de la arquitectura catalana* in “Arquitecturas Bis” n. 13-14, Barcelona, 1976, pp. 2-26.

BOHIGAS Oriol, *Apéndice I. La Arquitectura Moderna en España* in DORFLES Gillo, “La arquitectura moderna”, Editorial Ariel, Barcelona, 1980, pp. 227-237.

BOHIGAS Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, Tusquets, Barcelona, 1970.

BOHIGAS Oriol, *Homenaje al GATCPAC* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 40, Barcelona, 1960, pp. 43-45.

BOHIGAS Oriol, *Il GATCPAC tra avanguardia e rivoluzione* in “Casabella” n. 463-464, Electa, Milano, 1980, pp. 62-67.

BOHIGAS Oriol, *Polèmica d'arquitectura catalana*, Edicions 62, Barcelona, 1970.

BOHIGAS Oriol, *Reconstrucció de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona, 1985.

BOHIGAS Oriol, FLORES Carlos, *Panorama histórico de la arquitectura moderna española* in “Zodiac” n. 15, Milano, 1965, pp.4-33.

- BRAU Luís, TARRAGÓ Marçadal, TEIXIDOR Carlos, *Barcelona 1953-1971 introducción a una visión del desarrollo urbanístico* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 87, Barcelona, 1972, pp. 67-101.
- BUSQUETS Joan, *Barcelona: la construcción urbanística de una ciudad compacta*, Serbal, Barcelona, 2004.
- CIRICI PELLICER Alexandre, *Arquitectura catalana*, Ed. Moll, Palma de Mallorca, 1955.
- DOMÉNECH GIRBAU Luis, *Arquitectura contemporánea Española*, Blume, Barcelona, 1968.
- DONATO Emili, *Sert 1929-1953* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 93, Barcelona, 1972, pp. 2-7.
- FLORENSA Adolfo, MARTORELL Vicenç, MARTORELL Vicente, *Historia del urbanismo en Barcelona: del plan Cerdà al área metropolitana*, Editorial Labor, Barcelona, 1970.
- FLORES Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea*, Ed. Aguilar, Bilbao, 1961.
- FREIXA Jaume, *Sert 1953-1968 e Sert 1968-1973* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 93, Barcelona, 1972, pp. 8-17, 22-43.
- GALERA Montserrat, *Atlas de Barcelona: siglos XVI-XX*, A.T.E., Barcelona, 1972.
- GATCPAC, *AC: documentos de actividad contemporánea n.1-25*, Barcelona, 1931-1936.
- LAHUERTA Juan José, *Le Corbusier e la Spagna*, Electa, Milano, 2006.
- LLINÀS Josep, *GATCPAC: la ciudad del reposo y las vacaciones y la caseta desmontable 1931-1935*, Rueda, Madrid, 2004.
- MARTÍ ARÍS Carles, *Documentos de actividad contemporánea: una relectura de los A.C.* in “2C Construcción de la Ciudad” n. 15-16, Barcelona, 1980, pp. 35-47.
- MARZÀ Fernando, *Le Corbusier i Barcelona*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1988.
- MONTEYS Xavier, *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, Direcció General d'Arquitectura i Habítage de la Generalitat, Barcelona, 1987.
- PIZZA Antonio, ROVIRA Josep Maria, *G.A.T.C.P.A.C. 1928-1939 una nova arquitectura per a una nova ciutat*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2006.

ROCA Francesc, *El GATCPAC y la crisis urbana de los años 30* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 90, Barcelona, 1972, pp. 18-23.

ROVIRA Josep Maria, *Sert 1928-1979, mig segle d'arquitectura: obra completa*, Fundació Joan Miró, Actar, Barcelona, 2005.

SERT Josep Lluís, *L'avantguarda lúcida: una conversa amb Josep-Lluís Sert* in “Quaderns d'arquitectura i Urbanisme” n. 152, Barcelona, pp. 74-77.

SOLÀ-MORALES Manuel, *El Pla Cerdà: el naixement d'una disciplina* in PIÉ Ricard, “Aportacions catalanes en el camp de la urbanística i de l'ordenació del territori, des de Cerdà als nostres dies”, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2007, pp. 35-52.

SOSTRES José Maria, *Itinerarios de Arquitectura*, Barcelona, 1959.

SOSTRES José Maria, *Arquitectura y Urbanismo*, Enciclopedia Universal Espasa, Madrid, 1960.

TARRAGÓ Salvador, *El “Plà Macià” o “la nova Barcelona”* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 90, Barcelona, 1972, pp. 24-36.

TATJER MIR Mercè, *La Barceloneta: del siglo XVIII al Plan de la Ribera*, Los libros de la Frontera, Barcelona, 1973.

THEILACKER PONS Juan Carlos, *La organización interna del G.A.T.C.P.A.C* in “Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo” n. 90, Barcelona, 1972, pp. 8-17.

Austral e architettura argentina

ALIATA Fernando, LIERNUR Francisco, *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Clarín Arquitectura, Buenos Aires, 2004.

ÁLVAREZ Fernando, GUTIÉRREZ Ramon, *La participación de Austral-Le Corbusier en el Concurso de Mendoza* in “DANA” n. 37-38, Buenos Aires, 1995.

BOBZIN Alejandro, NADALES Margarita, VIVANCO Patricia, *El grupo Austral, 40 años después* in “Dos Puntos” n. 2, Buenos Aires, 1981, pp. 16-20.

BORTHAGARAY Juan Manuel, GLUSBERG Jorge, JUNOD Benoit, *Le Corbusier y Buenos Aires: el plan regulador, 1938-40*, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1981.

BULLRICH Francisco, *Arquitectura argentina contemporánea*, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1969.

BULLRICH Francisco, *Arquitectura latinoamericana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

BULLRICH Francisco, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, Blume, Barcelona, 1969.

CARRANZA Luis, LUIZ LARA Fernando, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, University of Texas Press, Austin, 2015.

DIESTE Eladio, ELIASH Humberto, GUTIÉRREZ Ramón, e altri, *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, CEDODAL, Buenos Aires, 1998.

DORFLES Gillo, *L'architettura moderna in Brasile e nell'America Latina* in "L'architettura moderna", Garzanti, Milano, 1972, pp. 87-93.

GUTIÉRREZ Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1985.

GUTIÉRREZ Ramón, *Buenos Aires. Evolución Histórica*, Escala, Buenos Aires, 1992.

GUTIÉRREZ Ramón, ORTIZ Federico, *La arquitectura en la Argentina 1930-1970* in "Hogar y Arquitectura" n. 103, Buenos Aires, 1972, pp. 17-83.

KURCHAN Juan, *El impacto racionalista en la década del 30* in "Revista de Arquitectura" n. 378, Buenos Aires, 1960, pp.27-36.

LE PERA José Alberto, *El grupo Austral (1938-1941)*, A.B.A.U. Buenos Aires, 1985.

LIERNUR Francisco, *Arquitectura moderna. El grupo Austral, Argentina, 1939-1942* in "Revista de Arquitectura" n. 172, Buenos Aires, 1994, pp.25-40.

LIERNUR Francisco, *El Umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Sudamerica, Buenos Aires, 1993.

LIERNUR Francisco, *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*, Tanais, Madrid, 2002.

LIERNUR Francisco, PSICHEPIURCA Pablo, *La red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.

LOPEZ RANGEL Rafael, SEGRE Roberto, *Architettura e territorio nell'America Latina*, Electa, Milano, 1982.

MONTANER Josep María, *La arquitectura moderna en Latinoamérica* in BENEVOLO Leonardo, "Historia de la arquitectura moderna", Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 917-958.

MONTANER Josep María, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, Nobuko, Buenos Aires, 2011.

NICOLINI Alberto, *Le Corbusier y Buenos Aires. Las ideas de 1929 y el Plan Director para Buenos Aires de 1940* in GUTIÉRREZ Ramón, MÉNDEZ Patricia, "Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929", CEDODAL, Buenos Aires, 2009, pp. 101-108.

PEANI Gian Lodovico, *L'architettura moderna in Argentina* in "Casabella Continuità" n. 285, Milano, 1964, pp. 16-33.

ROGERS Ernesto, *Note sull'Argentina* in "Casabella Continuità" n. 285, Milano, 1964, p. 3.

SEGRE Roberto, *Introduzione storica all'architettura di Buenos Aires* in "Casabella Continuità" n. 285, Milano, 1964, pp. 6-15.

SEGRE Roberto, *Lo sviluppo urbanistico di Buenos Aires* in "Casabella Continuità" n. 285, Milano, 1964, pp. 34-43.

Monografie su Antoni Bonet Castellana

ÁLVAREZ Fernando, ROIG Jordi, *Antonio Bonet Castellana*, Santa & Cole, Barcelona, 1999.

ÁLVAREZ Fernando, ROIG Jordi, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Ministerio de Fomento Servicio de Estudio y Fomento de la Arquitectura, Madrid, 1996.

ÁLVAREZ Fernando, ROIG Jordi e altri, *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, C.R.C. Galeria de Arquitectura, Barcelona, 1987.

ÁLVAREZ Fernando, PICH-AGUILERA Felipe, ROIG Jordi, *La Ricarda. Antonio Bonet*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1996.

ARENÓS Xavier, *A.B.C. casa de estudios para artistas, canòdrom*, ACM Associació per la Cultura i l'Art Contemporani, Mataró, 2010.

BALLDELLOU Miguel Ángel, ORTÍZ Federico, *La obra de Antonio Bonet*, Ed. Summa, Buenos Aires, 1978.

BOHIGAS Oriol, CIRICI Alexandre, *Catálogo de la Exposición: Antonio Bonet*, Museo d'Art Modern de Barcelona, Barcelona, 1960.

KATZENSTEIN Ernesto, NATANSON Gustavo, SCHVARTZMAN Hugo, *Antonio Bonet Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*, Espacio Editora, Buenos Aires, 1985.

PLA Elisenda, RÓDENAS Juan Fernando, *Antonio Bonet: Poblat HIFRENSA = HIFRENSA Settlement l'Hospitalet de l'Infant*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Tarragona, 2005.
Articoli e pubblicazioni su Antoni Bonet Castellana e la sua opera

AA. VV., *Antoni Bonet Castellana i Josep Puig Torné. Canòdrom Meridiana / Meridiana dog track* in "Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme" n. 172, Barcelona, 1987, pp. 32-39.

AA. VV., *Apartamentos bloque escalonado, La Manga del mar menor, Murcia* in "Arquitectura" n.131, Madrid, 1969, pp. 8-10.

AA. VV., *Bonet Castellana, el dret a somiar* in "AB: Arquitectes de Barcelona" n. 6, Barcelona, 1987, pp. 18-19.

AA. VV., *Canodrómo Meridiana* in "Cuadernos de Arquitectura" n. 56, Barcelona, 1964, p. 42.

AA. VV., *Canodrómo Meridiana, arquitectos: Antonio Bonet Castellana y José Puig Torné* in "Cuadernos de Arquitectura" n. 57, Barcelona, 1964, pp. 7-9.

AA. VV., *Canodrómo Meridiana, Barcelona* in "Arquitectura" n. 74, Madrid, 1965, pp. 14-15.

AA. VV., *Canodrómo Meridiana en Barcelona* in "Zodiac" n. 15, Milano, 1965, pp. 54-55.

AA. VV., *Casa Berlingieri, Punta Ballena, Uruguay* in "Cuadernos de Arquitectura" n. 42, Barcelona, 1960, pp. 18-19.

AA. VV., *Casa Berlingieri, Punta Ballena, Uruguay* in "Nuestra Arquitectura" n. 290, Buenos Aires, 1953, pp. 236-239.

AA. VV., *Casa Berlingieri* in "Revista de Ingeniería" n. 473, Montevideo, 1947, pp. 510-512.

AA. VV., *Casa Cruylles* in "Hogares Modernos" n.57, Barcelona, 1971, pp. 83-88.

- AA. VV., *Casa La Ricarda* in "Arquitectura Bis" n. 27, Barcelona, 1979, pp. 22-24.
- AA. VV., *Casa Oks* in "Habitat" n. 59, Rio de Janeiro, 1960, pp. 22-24.
- AA. VV., *Casa Oks* in "L'Architecture d'Aujourd'hui" n. 87, Paris, 1960, pp. 82-83.
- AA. VV., *Casa Oks* in "Nuestra Arquitectura" n. 355, Buenos Aires, 1969, pp. 25-30.
- AA. VV., *Casa Oks, Arquitecto: Antonio Bonet* in "Cuadernos de Arquitectura" n. 42, Barcelona, 1960, pp. 20-22.
- AA. VV., *Casa para artistas Paraguay Suipacha* in "Bauen und Wohnen" n. 8, Zürich, 1950, pp. 8-9.
- AA. VV., *Casa Port d'Esclanya, Aigua Blava (Costa Brava) Antonio Bonet: Arquitecto* in "Cuadernos de Arquitectura" n. 75, Barcelona, 1970, pp. 45-49.
- AA. VV., *Casa Rubio: La Manga del Mar Menor / Casa Cruylles, Aigua Blava, Girona / Casa Castanera: Costa Brava, Girona* in "Arquitectura" n. 133, Madrid, 1970, pp. 23-29.
- AA. VV., *Casas en Martínez, Buenos Aires* in "Nuestra Arquitectura" n. 7, Buenos Aires, 1944, pp. 218-235.
- AA. VV., *Casas La Rinconada, Booth y Cuatrecasas Punta Ballena, Uruguay* in "Nuestra Arquitectura" n. 290, Buenos Aires, 1953, pp. 241-249.
- AA. VV., *Club deportivo, La Manga del mar menor, Murcia* in "Arquitectura" n. 131, Madrid, 1969, pp. 11-13.
- AA. VV., *Club House at Punta Ballena, Uruguay Antonio Bonet: architect* in "Architectural Review" n. 664, London, 1952, pp. 251-256.
- AA. VV., *Conjunto Hexagonal, La Manga del mar menor, Murcia* in "Arquitectura" n. 131, Madrid, 1969, pp. 5-7.
- AA. VV., *Cuatro casas en Martínez* in "L'Architecture d'Aujourd'hui" n. 18, Paris, 1948, pp. 64-65.
- AA. VV., *Edificio c. Paraguay y Suipacha, Buenos Aires* in "Hogar y Arquitectura" n. 103, Madrid, 1972, pp. 37, 48-49.
- AA. VV., *Edificio Cervantes, Barcelona* in "Temas de Arquitectura y Urbanismo" n. 137, Barcelona, 1970, pp. 81-86.

- AA. VV., *Edificio Mediterráneo, Barcelona* in “Hogar y Arquitectura” n. 78, Madrid, 1968, pp. 65-68.
- AA. VV., *Edificio Mediterráneo, Barcelona* in “Jano” n. 54, Barcelona, 1978, pp. 20-22.
- AA. VV., *Edificios para viviendas* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 62, Barcelona, 1965, pp. 5-22.
- AA. VV., *El Arquitecto Antonio Bonet* in “Hogar y Arquitectura” n. 29, Madrid, 1960, pp. 30-35.
- AA. VV., *Escuela de Aeronáutica de la Universidad de La Plata* in “Revista de Arquitectura” n. 289, Buenos Aires, 1945, pp. 6-19.
- AA. VV., *Golf Puigcerdà* in “Baumeister” n. 6, München, 1973, pp. 744-747.
- AA. VV., *Golf Puigcerdà* in “On” n. 7, Barcelona, 1979, pp. 12-16.
- AA. VV., *Grupo de Casas: arquitectos: Antonio Bonet, Jorge Vivanco, Valerio Pelfuffo* in “Tecné: Técnica, Arquitectura, Urbanismo” n. 3-4, Buenos Aires, 1944, pp. 22-29.
- AA. VV., *Hotel-Restaurant La Solana del Mar, Punta Ballena, Uruguay* in “Nuestra Arquitectura” n. 290, Buenos Aires, 1953, pp. 231-235.
- AA. VV., *La Ricarda* in “Arquitectura” n. 74, Madrid, 1965, pp. 11-13.
- AA. VV., *Pabellón, Berlingieri, Provincia de Buenos Aires* in “Nueva Visión” n. 8, Buenos Aires, 1955, pp. 31-32.
- AA. VV., *Pabellón Cristalplano, Buenos Aires* in “Nuestra Arquitectura” n. 378, Buenos Aires, 1961, pp. 29-30.
- AA. VV., *Pequeño hotel-restaurante: Punta Ballena, Uruguay (1947)* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 43, Barcelona, 1961, pp. 18-19.
- AA. VV., *Plan de Buenos Aires, Barrio Bajo Belgrano* in “Revista de Arquitectura” n. 369, Buenos Aires, 1953, pp. 17-75.
- AA. VV., *Plan del Barrio Sur, Buenos Aires* in “Habitat” n. 47, Rio de Janeiro, 1958, pp. 28-30.
- AA. VV., *Plan del Barrio Sur, Buenos Aires* in “Modulo” n. 7, Rio de Janeiro, 1957, pp. 32-35.

- AA. VV., *Plan de remodelamiento de la zona sud de Buenos Aires, Antonio Bonet* in “Mirador. Panorama de la Civilización Industrial” n. 2, Buenos Aires, 1957, pp. 63-77.
- AA. VV., *Plan Especial de Ordenación Sud-Oeste de Montjuïc* in “Zodiac” n. 15, Milano, 1965, pp. 50-53.
- AA. VV., *Punta Ballena* in “L’Architecture d’Aujourd’hui” n. 61, Paris, 1955, pp. 50-53.
- AA. VV., *Remodelación del Barrio Sur, Buenos Aires* in “Revista Nacional de Arquitectura” n. 178, Madrid, 1956, pp. 35-39.
- AA. VV., *Remodelamiento de la zona sur de Buenos Aires: Antonio Bonet, arquitecto* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 37, Barcelona, 1959, pp. 9-13.
- AA. VV., *Slum-Sanierung in Buenos Aires: Wohnungen für 400000 Menschen in der Nähe der City: Arkitekt: Antonio Bonet* in “Bauen+Wohnen” n. 3, Zürich, 1958, pp. 74-78.
- AA. VV., *Torre Urquinaona, Barcelona* in “Arquitectura Bis” n. 13-14, Barcelona, 1976, p. 23.
- AA. VV., *Torre Urquinaona: un edificio singular con carácter barcelonés: arquitectos: Antonio Bonet Castellana y Benito Miró Llorit* in “Jano” n. 25, Barcelona, 1975, pp. 29-34.
- AA. VV., *Urbanización, La Manga del mar menor, Murcia* in “Arquitectura” n. 131, Madrid, 1969, pp. 2-4.
- AA. VV., *Urbanización, La Manga del mar menor, Murcia* in “Arquitectura” n. 154, Madrid, 1971, pp. 39-40.
- AA. VV., *Urbanización Punta Ballena, Uruguay* in “Nuestra Arquitectura” n. 290, Buenos Aires, 1953, pp. 226-230.
- AA. VV., *Urbanizació Punta Ballena* in “Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme” n. 194, Barcelona, 1992, pp. 72-75.
- AA. VV., *Villa La Ricarda* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 64, Barcelona, 1966, pp. 33-35.
- AA. VV., *Villa La Ricarda* in “Zodiac” n. 15, Milano, 1965, p. 56.
- AA. VV., *Villa la Ricarda en el Prat. Barcelona: Arquitecto: Antonio Bonet* in “Hogar y Arquitectura” n. 51, Madrid, 1964, pp. 34-39.

- AA. VV., *Vil·la La Ricarda* in “Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme” n. 195, Barcelona, 1992, pp. 78-85.
- AA. VV., *Vivienda unifamiliar Aigua Blava (Bagur), Gerona* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 73, Barcelona, 1969, p. 32.
- ALBERTI Rafael, *Antonio Bonet arquitecto* in “Arquitectura” n. 303, Madrid, 1995, pp. 91-93.
- ALBERTI Rafael, *Un’altra città in mezzo agli alberi e le acque* in “Civiltà delle Macchine” n. 5, Roma, 1954, pp. 76-77.
- ÁLVAREZ Fernando, *Antonio Bonet. Disciplina y deseo* in “Summa+” n. 65, Buenos Aires, 2004, pp. 124-125.
- ÁLVAREZ Fernando, *Entendiendo a Bonet* in “AB Arquitectes de Barcelona” n. 26, Barcelona, 1990, pp. 5-7.
- ÁLVAREZ Fernando, *La Ricarda y su tiempo* in “Summa+” n. 65, Buenos Aires, 2004, pp. 130-133.
- ÁLVAREZ Fernando, ROIG Jordi, *Bonet, 1938-1948* in “Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme” n. 174, Barcelona, 1987, pp. 76-87.
- ÁLVAREZ Fernando, ROIG Jordi, *La Restauració de La Ricarda. Work in progress* in “AT: Arquitectes de Tarragona” n. 3, Tarragona, 2003, p. 11.
- ÁLVAREZ Fernando, ROIG Jordi, *Rehabilitación de La Ricarda de Antonio Bonet* in “Tectónica” n. 18, Madrid, 2005, pp. 62-81.
- ARNALDOS MONTANER Almudena, *Antonio Bonet Castellana, Le Corbusier y la bóveda catalana: forma y orden* in “Dearq” n. 14, Bogotá, 2014, pp. 122-135.
- AROCA VICENTE Edith, LOPEZ MARTINEZ José María, *Surrealismo y bóvedas en la arquitectura moderna. Le Corbusier y Bonet Castellana en torno a Gaudí* in “XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Aplicada a la Edificación (12º:2012: Valencia). Investigación gráfica, expresión arquitectónica Valencia”, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2012, pp. 33-37.
- BALLDELLOU Miguel Ángel, *Banco de Madrid* in “Arquitectura” n. 303, Madrid, 1995, pp. 75-81.

- BALLDELLOU Miguel Ángel, *Desarraigo y encuentro: las arquitecturas del exilio* in “Arquitectura” n. 303, Madrid, 1995, pp. 16-19.
- BALLDELLOU Miguel Ángel, *Sueño y razón: a propósito de La Ricarda* in “Arquitectura” n. 309, Madrid, 1997, pp. 40-41.
- BALLDELLOU Miguel Ángel, *La experiencia del exilio. Un encuentro en Santiago, 1975* in “Arquitectura” n. 303, Madrid, 1995, p. 21.
- BERGADÀ Jordi, SARDÀ Jordi, *Parc a Salou* in “Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme” n. 195, Barcelona, 1992, pp. 32-35.
- BLAS Álvaro, *La remodelación del Barrio Sur* in “Leoplán: Magazine Popular Argentino Año XXIII” n. 552, Buenos Aires, 1957, pp. 6-10.
- BOBZIN Alejandro, *Antonio Bonet. Interview* in “Dos Puntos” n. 10, Montevideo, 1987, pp. 42-50.
- BOHIGAS Oriol, *Antoni Bonet* in “El País”, Barcelona, 16 novembre 2005.
- BOHIGAS Oriol, *En el centenario de Cerdà* in “Arquitectura Bis” n. 12, Barcelona, 1976, pp. 40-43.
- BOHIGAS Oriol, *En el centenario del Plan Cerdà* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 34, Barcelona, 1958, pp. 7-13.
- BOHIGAS Oriol, *Otro catalán que triunfa en América: el arquitecto Antonio Bonet* in “Destino”, Barcelona, 28 marzo 1953.
- CHINCHILLA Julio, *Escuela de Formación acelerada en Barcelona* in “Hogar y Arquitectura” n. 29, Madrid, 1979, pp. 16-24.
- DOMÈNECH Lluís, *Dos casas modernas: Casa Rigoni y La Ricarda* in “Arquitecturas Bis” n. 27, Barcelona, 1979, pp. 16-24.
- DURAN Pere, *Barcelona una ciutat que no pot seguir vivint d’esquena al mar*, ALAS, Barcelona, 1965.
- ECHENIQUE Marcial, *Plan especial de ordenación de Montjuïc* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 61, Barcelona, 1965, pp. 40-46.
- DE MONTSANT Oriol, *Exposición de un genio catalán* in “La Vanguardia”, Barcelona, 21 giugno 1960, p. 16.

FERRARI Andrés, *Antonio Bonet: the South American experience of a Modern Movement Architect* in "The Journal of Architecture" vol. 8, London, 2003, pp. 443-454.

FERRARI Andrés, *Preservar una modernidad apropiada desde Tarragona hasta el Río de la Plata* in "AT Arquitectes de Tarragona" n. 3, Tarragona, 2003, p. 10.

GAUSA Manuel, *Maresmes Wetlands* in "Quaderns d'arquitectura i urbanisme" n. 195, Barcelona, 1992, pp. 76-87.

GIEDION Sigfried, *A Decade of new architecture Dix ans d'architecture contemporaine*, (prima edizione Editions Girsberger, Zurich, 1951), Kraus Reprint, Nendeln, 1979, pp. 61, 99, 212.

GUTIÉRREZ Ramón, ORTIZ Federico, *La arquitectura en la Argentina 1930-1970* in "Hogar y Arquitectura" n. 103, Buenos Aires, 1972, pp. 37, 48-49.

LE PERA José Alberto, ZALBA Hilario, *Homenaje al arquitecto Antonio Bonet* in "Revista de Arquitectura" n. 145, Buenos Aires, 1990, pp. 10-18.

LIERNUR Francisco, KATZENSTEIN Ernesto, *Nuevo i bueno vale también* in "Arte Informa" n. 35-36, Buenos Aires, 1982.

LIERNUR Francisco, PSICHEURCA Pable, *Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929-1949* in "Summa" n. 243, Buenos Aires, 1987, pp. 40-55.

LORENTE Rafael, *La urbanización de Punta Ballena* in "Ceda" n. 30, Montevideo, 1966, pp. 3-18.

MARTÍ Manuel, RODRÍGUEZ Florencia, *El período rioplatense. Rito y voluntad* in "Summa+" n. 65, Buenos Aires, 2004, pp. 126-129.

MESTRE Xumeu, *Canódmromo Meridiana* in "Quaderns d'arquitectura i urbanisme" n. 257, Barcelona, 2008, pp. 130-135.

NUDELMAN Jorge, *La línea serpenteante: Le Corbusier, Aalto, Gaudí en la memoria de Antoni Bonet* in "Lars: cultura y ciudad" n. 13, Madrid, 2008, pp. 33-41.

NUDELMAN Jorge, *Mirar, en Bonet, és separar-se= In Bonet, Looking is standing Back* in "Quaderns d'arquitectura i Urbanisme" n. 194, Barcelona, 1992, pp. 76-88.

NUDELMAN Jorge, PICH-AGUILERA Felipe, *Antonio Bonet Punta Ballena revisitada* in "Quaderns d'arquitectura i urbanisme" n. 194, Barcelona, 1992, pp. 66-67.

ÓSCAR Ares, *Complejidad y contradicción Antonio Bonet Castellana, 1913-1989* in “Arquitectura Viva” n. 150, Madrid, marzo 2013, pp. 24-27.

PERMANYER Lluís, *Antoni Bonet, Le Corbusier y su relación con la Ciudad Condal* in “Vanguardia”, 6 noviembre 1988.

PETRINA Alberto, *Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno* in “Summa” n.188, Buenos Aires, junio 1983, pp. 19-22.

PICH-AGUILERA Felipe, *¿Como meterme en ese bosque, cómo penetrarlo?* in “Quaderns d’arquitectura i urbanisme” n. 194, Barcelona, 1992, pp. 68-71.

PIZZA Antonio, *El Viatge. Antonio Bonet Castellana* in “Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme” n. 174, Barcelona, 1987, pp. 81-87.

ROIG Jordi, *Between Landscape and Architecture*, in “Oris” n. 86, Zagreb, 2014, pp. 178-191.

SANTAMARÍA Carmen, *La ciudad occidental está enferma y afecta a sus habitantes* entrevista ad Antonio Bonet in “El País”, Madrid, 10 agosto 1982.

VOLLARO Juan Carlos, *El arquitecto al servicio del hombre* in “El Clarín, Buenos Aires, 29 ottobre 1982.

Tesi di dottorato relative ad Antoni Bonet Castellana

ÁLVAREZ Fernando, *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-49)*, ETSAB, Barcelona, 1991.

FUZS Gonzalo, *Austral 19438-1944 Lo individual y lo colectivo*, ETSAB, Barcelona, 2012.

RÓDENAS Juan Fernando, *Antonio Bonet Poblado Hifrensa, 1967-1975*, Universitat Rovira i Virgili, Reus, 2013.

Saggi e articoli di Antoni Bonet Castellana

AUSTRAL, *Austral* n.1-3 in “Nuestra Arquitectura”, Buenos Aires, giugno-dicembre 1939.

BONET CASTELLANA Antoni, *Antonio Bonet*, in “Arquitectura” n. 303, Madrid, 1995, pp. 22-34.

BONET CASTELLANA Antoni, *Carta abierta al director* in “Cuadernos de Arquitectura” n. 33, Barcelona, 1958, pp. 3-5.

BONET CASTELLANA Antoni, *La modernización de la arquitectura rioplatense* in “Annals Publicació Anual de l' ETSAB” n. 5, Barcelona, 1991, pp. 42-55.

BONET CASTELLANA Antoni, *Obres (1937-1948). Mobiliari* in “Quaderns d'arquitectura i urbanisme” n. 174, Barcelona, 1987, pp. 52-75.

BONET CASTELLANA Antoni, *Plan de remodelación de la zona Sudeste de la capital federal: estudio urbanístico, legal y financiero*, Banco Hipotecario Nacional, Buenos Aires, 1957.

film e materiale audiovisuale relativo a Bonet

ÁLVAREZ Fernando, PICH-AGUILERA Felipe, ROIG Jordi, *Antoni Bonet, itinerari en el Moviment Modern*, conferenza per la Semana Cultural ETSAB 45 min., Taller de Vídeo de la UPC Barcelona, 1986.

BONET CASTELLANA Antoni, *La modernizació de l'Arquitectura Rioplatense*, conferenza per la Semana Cultural ETSAB 60 min., Taller de Vídeo de la UPC, Barcelona, 1986.

Creure i Viure: Antoni Bonet, programma televisivo 24 min., TVE, 1986.

GRAS Enrico, *La ciudad frente al Río*, cortometraggio 10 min., Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1948.

La Ricarda, la casa de vidre, 64 min., Sense of Motion, 2014.

film e materiale audiovisuale generale

DALSGAARD Andreas, *The Human Scale*, documentario 83 min., Danmark, 2012.

HUSTWIT Gary, *Urbanized*, United States, 2011.

TARETTO Gustavo, *Medianeras*, cortometraggio 28 min., Buenos Aires, 2004.

TARETTO Gustavo, *Medianeras*, lungometraggio 95 min., Buenos Aires, 2011.

Materiali d'archivio

Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo Conferenza, CIAM di Bergamo, 1949

Innanzitutto conviene ricordare che la fase attuale della storia dell'Architettura ha, per l'uomo comune, una trascendenza che mai ha avuto in precedenza. Gran parte della sua felicità dipende da essa. Questa condizione accentua la gravità della crisi che sta soffrendo il fondamentale processo di totale trasformazione dell'Architettura e dell'Urbanistica.

Questo processo, che dovrei definire rivoluzione architettonica, in realtà ebbe inizio durante l'affascinante avventura che chiamiamo Età Macchinista, quando il fisico inglese James Watt realizzò nel 1786 la prima macchina a vapore. In poche occasioni, durante la sua storia, il mondo è stato sconvolto in maniera così significativa.

Mentre la maggior parte degli architetti rimaneva legata ai modelli che stavano degenerando dal XVII secolo, apparivano, assieme alla trasformazione generale del pensiero che si stava producendo in quel momento, alcune figure isolate che, prive di pregiudizi, inventavano nuovi fatti plastici e costituivano i primi focolari di quella che è diventata la grande Architettura dell'Era della Macchina.

Fu il momento delle grandi esposizioni internazionali che crearono un clima di grande libertà architettonica. Si costruì la Torre Eiffel, il Crystal Palace a Londra, la Sala delle Macchine e la Casa del Popolo di Bruxelles, etc.

Il XIX secolo è quindi quello dei grandi iniziatori dell'Architettura contemporanea.

Com'è naturale, l'opera di questi grandi creatori venne attaccata dai mediocri che, sotto il peso della routine dell'epoca che stava finendo, non potevano sopportare lo spettacolo offerto da coloro che, con grande libertà, già intuivano che il mondo stava cambiando e si dedicavano alla sua creazione.

Siamo nell'anno 1887, quello del famoso manifesto "degli Artisti" con il quale, in Francia, si pretendeva di evitare la costruzione della Torre Eiffel.

Tra le altre cose quel manifesto diceva:

“La Torre Eiffel, che persino la commerciale America rifiuterebbe, è, non dubitatene, il disonore di Parigi. Tutti lo sentono e lo dicono e a tutti affligge profondamente; però noi altro non siamo che un piccolo eco dell’opinione universale, legittimamente preoccupata.

Quando gli stranieri verranno a visitare la nostra esposizione esclameranno stupiti: «Come? È questa cosa orribile tutto ciò che i francesi hanno saputo fare per darci un’idea del loro buon gusto e per vantarsi di esso?» E avranno ragione di burlarsi di noi perché la Parigi dei gotici sublimi, la Parigi di Jean Goujon, di Germain Pilon, si sarà trasformata nella Parigi del signor Eiffel”.

Però questo disprezzato signor Eiffel già allora intuiva che non era il buon gusto ciò che i francesi dovevano dimostrare al mondo, ma qualcosa di molto più importante: la loro potenza creativa. Fortunatamente, la Francia del XIX secolo ha potuto indicare nuovi cammini al mondo. Possiede, grazie a quella combattuta torre Eiffel, il monumento più rappresentativo del XIX secolo.

Sfortunatamente, lo spirito che dominava il manifesto degli artisti che la Francia è stata in grado di sconfiggere allora, ha vinto nel XX secolo. È lo stesso spirito conservatore che, più tardi, ha fatto scandalizzare i francesi quando Le Corbusier parlava della sua “nuova Parigi”, lo stesso che consegnò la città intatta nel 1940.

Il periodo che va dalla fine del XIX secolo al primo terzo del XX è stato tra i periodi più interessanti e di maggior effervescenza nella storia delle arti plastiche, specialmente per la pittura. Fu un’interminabile successione di movimenti artistici: Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Astrattismo, Surrealismo, etc. Gli uomini e i paesi rivaleggiavano per nuove scoperte e per conquistare inediti punti di vista dai quali osservare il fatto artistico. Il mondo si trova in pieno sviluppo dell’Era Industriale.

Nel campo dell’Architettura il processo si evolve con maggior continuità. Appaiono nuove figure che iniziano a modellare, con un segno più sicuro, una nuova Architettura. Si stabilisce una sintesi delle esperienze e delle sperimentazioni precedenti.

Si crea un corpo della dottrina dell'Architettura e dell'Urbanistica e una certa unità nei principi base, perlomeno nell'architettura europea.

Mentre negli Stati Uniti si sviluppa l'indipendente attività creatrice di Frank Lloyd Wright e si costruiscono i grandi grattacieli al margine dei movimenti estetici europei, entrambi fenomeni dei quali dovrei parlare con più tempo, nel Vecchio Mondo si registrano fatti di grande trascendenza teorica. Da un lato l'intensa e fervida attività di Le Corbusier; dall'altro il lavoro della Bauhaus di Dessau, in Germania diretta da Walter Gropius ed, infine, la creazione dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Questo organismo, riunendo i diversi gruppi nazionali, riesce a diffondere internazionalmente le idee moderne.

Le Corbusier, figura cardine del movimento architettonico contemporaneo, definì con le sue opere ed i suoi testi il senso del movimento. È stato il teorico più grande.

Alcune delle sue opere sono vere lezioni di Architettura. Riuscì a definire i principi essenziali che definiscono la rivoluzione architettonica.

In Urbanistica, la conquista teorica più importante che ha ottenuto Le Corbusier, è stata rivendicare l'indipendenza dell'abitazione rispetto alle vie di transito. Questo principio ci porta alla scomparsa della "strada" nella sua forma tradizionale, tuttavia le nostre città continuano ad ingrandirsi sulla base di questo anacronistico elemento urbanistico.

Le sue realizzazioni rimangono a un livello inferiore rispetto la sua opera teorica. In Francia non ha mai avuto le possibilità che il suo genio merita, e la sua decisione di non abbandonare il Paese, anche nei momenti più critici dell'ultima guerra, non gli ha permesso di operare in luoghi più congeniali. Non sarebbe strano che, nonostante il suo incessante lavoro a favore dell'Architettura, non ci rimanga una sua opera realmente rappresentativa.

La grande luce di Le Corbusier, specialmente nei paesi latini nei quali l'Architettura continua ad essere prima di tutto un fatto plastico, mise in ombra le altre attività di quel periodo.

Senza dubbio questa condizione non giustifica il grave errore delle nuove generazioni nel dimenticare la più importante delle attività del periodo menzionato: la Bauhaus, la

scuola di arti di Dessau che ho precedentemente citato. Questa scuola, nata a Weimar nel 1920 durante l'effervescente periodo del postguerra, è realmente quella che ha segnato il cammino più sano dell'Architettura Moderna.

Leggo una sintesi di quelli che furono i principi di questa scuola:

“Il futuro della maggior parte degli studenti si vincolerà principalmente con la produzione in serie e con l'industria, meno con l'artigianato individuale.

I professori della scuola devono essere figure all'avanguardia nella loro professione e non preoccupati ad occupare un posto accademico, fisso e sicuro nella retroguardia.

La Scuola deve insegnare congiuntamente le arti della Pittura, Architettura, Teatro, Fotografia, Tipografia, etc., in una sintesi moderna che lasci da parte le distinzioni convenzionali di “Belle Arti” e “Arti Applicate”.

È più difficile, però più utile, concepire una buona sedia che dipingere o disegnare una cattiva sedia.

La Scuola deve avere nel suo corpo docente l'artista puramente creatore e disinteressato come il suo contrappunto tecnico-pratico affinché entrambi possano lavorare ed insegnare assieme per il beneficio dello studente.

Lo studio del disegno razionale, basandosi nelle tecniche e nei materiali, deve essere solamente il primo gradino nello sviluppo di un nuovo e moderno senso di bellezza.

Considerando che viviamo nel XX secolo, non si deve dare allo studente di Architettura un rifugio nel passato ma lo si deve preparare per il mondo moderno nei suoi diversi aspetti: artistico, tecnico, sociale, economico, e spirituale in modo che gli sia possibile muoversi, all'interno della società, non come un decoratore ma come una figura partecipe e vitale della stessa”.

D'altra parte l'edificio del Bauhaus di Dessau, opera del suo direttore Walter Gropius, è il miglior edificio di quegli anni. Questi principi non sono stati tuttavia superati da nessuna scuola moderna.

Nel 1933, durante il suo pieno sviluppo, con l'affermarsi del potere nazional-socialista si produce la scomparsa della Scuola.

Cinque anni prima, a causa dell'ingiusta sconfitta che la nuova Architettura soffrì nel concorso per la Sede della Società delle Nazioni, un gruppo di uomini che formavano la più avanzata Architettura d'Europa, si riunì nel castello di La Sarraz grazie all'ospitalità della sua proprietaria, Madame de Mandrot. Nacquero così i Congressi Internazionali di Architettura Moderna o, come vengono comunemente chiamati, i CIAM. Quest'organizzazione, oltre ad analizzare a scala mondiale i problemi della nostra epoca, ha ordinato e depurato una dottrina per l'Architettura e l'Urbanistica.

Finora ha organizzato sette Congressi: cinque dal 1928 al 1937 e due dopo l'ultima guerra. Di questi Congressi, realizzati in diversi luoghi (La Sarraz, Francoforte, Bruxelles, Atene, Parigi, Bridgwater e Bergamo), il più trascendentale è avvenuto nel 1933 a bordo di una nave che viaggiò da Marsiglia ad Atene. Questo Congresso (che costituì il mio primo contatto con i CIAM quando ancora ero studente), produsse la cosiddetta *Carta d'Atene*, vera dottrina di Urbanistica Moderna. In essa si stabilisce il concetto di dipendenza tra la città e la sua regione e si definiscono le quattro funzioni dell'Urbanistica dichiarando che tra queste quella dell'abitare è la primordiale.

In questo periodo i giovani delle scuole ufficiali vedevano che una nuova Architettura, al margine di quella che veniva insegnata, illuminava le vecchie città. I vibranti libri di Le Corbusier erano testi paralleli che convertivano in parole morte gran parte di quello che veniva spiegato nei centri ufficiali.

In un contesto così promettente giungiamo al 1933.

In quel periodo il Movimento Moderno riceve un colpo irreparabile in uno dei suoi centri vitali: la distruzione del gruppo tedesco e la chiusura del Bauhaus, fatti che, a mio modo di vedere, sono una delle cause fondamentali della stagnazione prodotta in questi ultimi quindici anni. Sono, d'altra parte, gli anni delle occupazioni militari e delle guerre: Etiopia, Spagna, Cina, Europa, etc. Cinque anni dopo, la Guerra Civile Spagnola mette fine al nostro gruppo del *GATEPAC*, uno tra i più organizzati d'Europa. Purtuttavia l'incorporazione dei giovani nell'attività costruttiva in tutto il mondo ha cambiato, negli ultimi quindici anni, il panorama architettonico.

L'Architettura Moderna si è imposta in tutti i paesi. Le nuove generazioni non hanno più dubbi circa il cammino da seguire in Architettura.

In questo senso abbiamo assistito ad un fatto che storicamente segnala la strada percorsa nell'ultimo quarto di secolo: 25 anni fa, l'Architettura Moderna combatté una delle sue grandi battaglie per la costruzione della sede della Società delle Nazioni a Ginevra. La reazione nelle alte sfere impedì che si costruisse il magnifico progetto che da solo avrebbe cambiato il panorama dell'Architettura ufficiale anteguerra in tutto il mondo, mentre il mondo post-bellico esibì il nuovo edificio delle Nazioni Unite di New York, magnifica realizzazione americana di chiara e precisa concezione europea.

Senza dubbio siamo di fronte ad un fatto evidente, la gran parte dei nuovi architetti ha convertito l'Architettura Moderna in una semplice questione di forma.

È stato creato un nuovo linguaggio architettonico a partire dalle forme moderne che alcuni giovani architetti adoperano come se fossero elementi di un nuovo stile. Questa condizione costituisce una barriera rispetto ad un vero progresso dell'architettura, dal momento che l'aver abbandonato gli stili tradizionali deve portarci verso un'estetica dinamica e libera, in costante progresso, come corrisponde ad un'epoca in formazione i cui problemi sociali sono ben distanti dall'essere risolti.

Quando Le Corbusier lanciò la sua famosa frase nella quale definì la casa come una *“macchina da abitare”*, tutti comprendemmo il suo significato, anche se era carente di sostanza se presa alla lettera.

Questa frase venne utilizzata per esaltare la campagna contro l'Architettura Progressista. È, d'altra parte, molto comune che la menzione della macchina ponga in evidenza lo spirito eminentemente conservatore di molta gente che crede le proprie idee avanzate. Venne bandita questa immagine della *“macchina da abitare”* come la dimostrazione che l'Architettura funzionale fosse il simbolo del materialismo e dell'internazionalismo e si profetizzò che avrebbe creato la distruzione dello spazio domestico e della famiglia. Gli architetti moderni, formati tuttavia in scuole accademiche, invece di rispondere attaccando attraverso le verità della nuova Architettura, giudicarono necessario difendersi attraverso una tesi che ha influenzato negativamente l'evoluzione posteriore. Questa tesi affermava che l'aggettivo *“funzionale”*, che qualificava l'Architettura

Moderna di quell'epoca, si riferiva ugualmente a tutte le funzioni materiali e spirituali che doveva soddisfare.

Tutti abbiamo usato spesso quest'argomento che si può considerare vero in un certo modo ma, usato in determinate circostanze, è semi-claudicante. Lo stesso Le Corbusier cadde nella trappola quando in uno dei suoi libri dell'epoca scrisse: *“a tutti coloro che, assorti adesso dal problema della “macchina da abitare”, dichiarano che l'Architettura è “servire”, ho risposto: l'Architettura è commuovere”*; a mio modo di vedere questa frase è equivoca perché l'Architettura è “commuovere” ma anche “servire”.

Non ci dobbiamo dimenticare che finché esistono grandi necessità primarie da soddisfare, ci sarà in esse il vero nodo della questione.

I nuovi architetti si sono lanciati attraverso il cammino della dispersione e dell'individualismo. Gli obiettivi essenziali sono andati sfumando fino a quasi scomparire dal campo visivo.

Poco a poco si è formata una nuova Architettura romantica che, svincolandosi dalla linea originaria, ci ha portato alla crisi attuale.

Si è evidenziato il grave errore generale commesso alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Si è creduto che fosse giunto il momento nel quale l'Architettura si sarebbe messa finalmente in marcia, creando una nuova e allegra maniera di vivere. La maggior parte delle città d'Europa erano state distrutte e quelle americane erano affollate di gente a causa dell'aumento dell'immigrazione e delle nuove fasi di sviluppo industriale in questi paesi.

Gli architetti e gli urbanisti si lanciarono in grandi piani di ricostruzione e l'anno 1946 apparve come la primavera definitiva della nuova Architettura. Senza dubbio non fu così e, a cinque anni dalla fine della guerra, il mondo si trova di fronte ad una crisi abitativa, sconosciuta fino a quel momento all'uomo moderno.

L'Architettura Moderna si è trovata, nel momento del suo trionfo, incapace di compiere la sua missione: *“dotare le città e la campagna”*. Se il nostro Movimento non serve per dotare il mondo moderno non si sarà realizzato, avrà tradito i grandi innovatori della prima epoca e si sarà convertito in un ulteriore stile, senza una reale trascendenza storica. Siamo arrivati al punto di rivedere e ridefinire i veri obiettivi dell'Architettura,

con la maiuscola e senza aggettivi, nella fase della sua storia corrispondente all'Era Industriale, all'Era delle grandi scoperte, l'Era nella quale inizia il superpopolamento della Terra.

È chiaro che in ciascun periodo della Storia sono stati costruiti diversi tipi di edifici, ma è evidente che l'arte di costruire si è manifestata come la vera Architettura, o come un valore culturale, solamente attraverso quei temi che determinano il carattere di ogni epoca e riflettono la sua organizzazione materiale e spirituale.

Questi temi sono stati: la Tomba dei Re nei periodi delle dinastie dell'antichità; la Casa degli Dei o di Dio (in base ai diversi credi) che giunse alla sua espressione più prodigiosa nelle cattedrali durante il Medioevo, il periodo di massima comunione tra popolo e Chiesa. Più tardi il tema diventa la Casa del Re o dei grandi signori a seconda della specifica organizzazione politica.

Credo che tutti siamo d'accordo nell'affermare che il tema dell'Architettura di oggi non sia nessuno di quelli dominanti nelle epoche precedenti: il tema presentato agli architetti del nostro tempo è la Casa dell'Uomo, la casa dell'uomo comune e il suo luogo di lavoro. Per la prima volta nella Storia, "l'uomo comune" è diventato il vero soggetto dell'Architettura.

Però, se da un lato i diritti politici e la giustizia sociale lo collocano in primo piano, la produzione industriale di cibo ed i progressi scientifici hanno portato la popolazione mondiale a duemilaquattrocentomilioni di abitanti, cifra che è in continuo aumento ad una velocità di 60.000 abitanti al giorno.

È un errore comune in America pensare che l'aumento vertiginoso della popolazione sia un fatto che appartiene esclusivamente a questo continente e dovuto all'immigrazione. La popolazione europea è passata da cento a novecento milioni in tre secoli e quella del Giappone, che si mantenne stabile a 20 milioni per centinaia d'anni, è aumentata a 80 milioni negli ultimi cento anni. Se il nostro obiettivo è fare in modo che l'uomo comune viva in una casa degna, e teniamo in conto queste cifre astronomiche, si potrà comprendere il profondo senso degli obiettivi che devono guidare l'Architettura del XX secolo. Immagino che questa idea dell'Architettura contemporanea possa sembrare brutale a chi è abituato a pensare l'Architettura da punti di vista prettamente artistici,

però non dobbiamo dimenticare che l'Arte non è separata dell'Uomo e che se la Pittura può esistere anche solo con un Attore e senza Spettatore, in Architettura invece lo Spettatore passa ad essere Attore e la sua presenza è assolutamente indispensabile.

Solo attraverso obiettivi ben definiti e di profondo senso umano arriveremo alla reale espressione architettonica del nostro tempo. Non ci dobbiamo dimenticare che le grandi architetture del passato hanno risposto sempre agli obiettivi chiari e predominanti delle rispettive epoche.

Se l'Architettura attuale riuscirà a compiere questa missione, basandosi nella verità costruttiva che è la sua caratteristica attuale, lo farà sicuramente con un gran risultato estetico, anche se questo non era il suo obiettivo principale.

A mio modo di vedere l'Architettura ha raggiunto i suoi apici quando ha operato in questa direzione. Nessuno si permette di discutere la bellezza di una piramide nelle pianure egizie o quella degli imponenti interni di una qualsiasi cattedrale gotica. In nessuno di questi casi la bellezza è stata la finalità primordiale dell'opera.

Cercherò ora di esporre quali siano, a mio modo di vedere, i nuovi passi da fare per confrontarsi con i problemi architettonici alla luce degli obiettivi che ho precedentemente definito. Per questo motivo analizzerò brevemente determinati processi che si devono sviluppare nei tre aspetti del problema: la pianificazione, la costruzione e la concezione architettonica.

La pianificazione.

Tutti si saranno resi conto quando ho posto gli obiettivi dell'Architettura contemporanea che le sue soluzioni appartengono tanto al campo dell'Architettura che a quello dell'Urbanistica o Pianificazione. Quando si parla di risolvere non tanto la casa di un uomo ma quella di tutti gli uomini, si comprende immediatamente che più importante dell'abitazione stessa sia il modo di raggrupparle o le relazioni che si instaurano tra di loro e con le altre attività umane: il Lavoro, la Cultura, la Mobilità.

Questo non è altro che la Pianificazione.

Ormai non esiste un limite tra Architettura e Urbanistica.

Senza dubbio, l'attività attuale degli architetti è, in generale, marginale rispetto alla Pianificazione. Si sviluppa in città che, se non decidono di cambiare gradualmente la propria struttura, si convertiranno in vere e proprie trappole nelle quali sarà impossibile lo sviluppo armonico delle attività umane.

Gli architetti, in generale, sembrano considerare un male inevitabile il fatto che debbano sempre sviluppare progetti in terreni inadeguati. Questa mancanza di libertà sterilizza la loro forza creativa e li abitua a soluzioni mediocri e prive d'interesse generale.

La creazione di un'Architettura veramente progressista esige che questa si sviluppi in terreni pianificati in accordo con le nuove necessità e con i moderni principi urbanistici:

l'eliminazione dell'attuale dipendenza della casa rispetto alle vie di transito; lo sviluppo della casa in funzione della luce del sole, una volta assunta la necessaria indipendenza; la differenziazione del transito pedonale e veicolare; la libera disposizione del suolo per il pedone; la scelta di densità di popolazione adeguate all'enorme concentrazione umana nelle città; l'occupazione del suolo degli edifici in percentuale minima; l'organizzazione dei quartieri o unità di vicinato secondo un percorso massimo di 15 minuti a piedi; la perfetta relazione del binomio casa-lavoro; i servizi vicini alle residenze, etc.

Evidentemente lo scoglio più grande che si presenta alla Pianificazione così concepita è l'eccessiva suddivisione dei terreni, soprattutto nelle attuali città e nelle loro zone d'influenza. Fino ad oggi solo in Inghilterra, con la sua famosa Legge Urbanistica del post-guerra, è stato possibile, all'interno di un regime di proprietà privata, creare la base necessaria per un lavoro serio della Pianificazione rispetto a ciò che riguarda la libera disposizione del suolo.

Tutto ciò è di particolare interesse in America, dove la graduale trasformazione della totalità delle città si produce ogni 50 anni. L'esatta interpretazione di questo fatto può costituire il punto di partenza per la soluzione dei grandi problemi urbani.

I sistemi costruttivi.

Immagino che tutti siamo d'accordo nello stabilire che il senso dell'Industrializzazione, come fatto storico a prescindere dal sistema politico che lo utilizzi, consiste nel porre a disposizione della maggior parte della popolazione i diversi prodotti fabbricati dall'uomo. La fabbricazione della casa, che è la meno industrializzata delle attività dell'uomo, fornisce quindi un prodotto che non è alla portata della maggioranza, al contrario di ciò che accade con l'industria alimentare, dei trasporti o dell'abbigliamento. È l'inevitabile disequilibrio tra il prodotto fabbricato a mano e quello realizzato dall'industria. Ci troviamo di fronte al fatto straordinario che, mentre da un lato l'operaio delle industrie è andato migliorando il suo standard di vita parallelamente alla crescita del volume di produzione, nel campo della costruzione invece l'operaio è andato acquisendo gli stessi diritti di quello industriale senza aumentare la sua produttività. Ha praticamente conservato i metodi di lavoro dell'epoca della manodopera schiava.

Per questo oggi consuma più di quello che produce. Il risultato è ovvio.

La produzione industriale, in generale, ha raggiunto uno standard elevato abbandonando l'esecuzione artigianale del prodotto "fatto a mano". L'automobile, per esempio, ha abbassato continuamente il suo costo man mano che la sua qualità si perfezionava. Con la sparizione quasi definitiva delle carrozze private che mettevano la macchina "*a medida de fulano o zutano*", è scomparsa l'ultima attività artigianale all'interno dell'industria.

Il lavoro dedicato a soddisfare le necessità individuali si è convertito in un lusso sempre più anacronistico in tutte le attività eccetto quelle che si riferiscono all'Architettura.

In esse, tuttavia, gli architetti (anche quelli moderni), le imprese e una serie di organizzazioni lavorano per la casa "del signor X", la scuola "del paese Y", o il dispensario "di Z".

In cambio il lavoro di ogni gruppo di tecnici e operai che fabbricano un tipo di automobile è destinato a soddisfare le necessità di centinaia di migliaia di persone in tutti i paesi. Nella generalizzazione di questo processo sta precisamente la possibilità di liberazione dell'Umanità.

Allo sperpero della mano d'opera, che implica la produzione artigianale, se ne aggiungono altri due non meno importanti: dei materiali e dell'attività tecnica, che sono la conseguenza degli errati sistemi costruttivi che si continuano ad impiegare.

Come esempio basta citare l'uso del ferro e del cemento nelle strutture di calcestruzzo armato alla base di quasi tutti gli edifici contemporanei.

Non è certo una novità che per qualsiasi struttura comune si utilizzi una quantità di cemento e ferro enormemente superiore a quella necessaria. D'altra parte il costo degli studi tecnici necessari per definire una struttura tecnicamente perfetta è normalmente superiore al conseguente risparmio di materiale.

Naturalmente l'impiego di tecnici preparati per svolgere lavori "su misura" è un lusso molto costoso. Ciò dimostra che i paesi sperperano una grande percentuale delle loro limitate risorse in quei materiali.

Solamente un'Architettura che permetta l'uso di strutture standard, perfettamente studiate, eviterà lo sperpero di materiali e otterrà il massimo profitto dal lavoro dei tecnici della costruzione.

L'unica possibilità per ottenere una migliore efficacia della manodopera esistente, il controllo dello spreco di materiale e un costante progresso tecnico è, quindi, l'abbandono degli attuali metodi costruttivi a favore di una costruzione attraverso i sistemi di produzione industriale in serie.

La Concezione Architettonica.

Arriviamo, infine, al terzo aspetto del problema: la Concezione Architettonica rispetto alla quale segnalerò due principi la cui applicazione considero sia di grande importanza. Chiamerò il primo di questi principi, per fissarlo meglio nel corso del ragionamento, *Processo di Differenziazione e Integrazione*, stabilendo un parallelo tra la teoria che esporrò ed i processi consecutivi che in Matematica definiscono "il Differenziale" e "l'Integrale". In matematica si stabilisce in maniera perfetta che per integrare bisogna prima differenziare.

Il primo di questi processi è stato evidentemente compiuto in questi anni di evoluzione architettonica. L'Architettura Moderna ha basato generalmente la sua espressione plastica nella differenza dei diversi elementi che costituiscono l'edificio. Per creare una nuova Architettura, sana e veritiera, bisognava chiudere definitivamente con gli edifici accademici i cui spazi erano unicamente distribuiti al servizio di modelli formali, assi di simmetria, etc., e solo marginalmente vincolati alla loro funzione, alle moderne tecniche costruttive e agli aspetti economici. Così quindi gli architetti moderni sentono "l'obbligo" di caratterizzare plasticamente ogni elemento differenziabile di un edificio che possa riflettere la funzione che esso compie rispetto allo stesso edificio.

Questo sano periodo è servito per far "vivere" nell'animo dell'architetto gli elementi architettonici in relazione alla funzione che in essi si sarebbe sviluppata. Gli edifici sono così diventati una cosa viva ed espressiva e le nuove attività della nostra epoca si sono svolte perfettamente nei buoni edifici moderni. La tappa della differenziazione fu una grande conquista che ha dato i suoi frutti.

La maggior parte delle opere moderne si concepiscono tuttavia con questo concetto, anche se, in alcune, le più avanzate, si percepisce una volontà di raggiungere un maggiore senso di sintesi architettonica.

A parer mio, dobbiamo superare totalmente il processo anteriore per arrivare all'integrazione totale degli spazi architettonici, in una maniera elastica, libera e vitale, dentro forme strutturali sistematiche, semplici e perfettamente stabilite.

Il principio, già perfettamente incorporato all'Architettura Moderna, della struttura indipendente permette di prevedere la soluzione di questo problema.

Questo processo offre le più grandi possibilità. È evidente che gli edifici così concepiti permetteranno un'enorme flessibilità nel loro utilizzo.

Il secondo dei principi a cui mi riferivo precedentemente riguarda la demarcazione concettuale che, a mio modo di vedere, deve stabilirsi tra il generale, strutturale o permanente di un edificio, e il particolare, trasformabile e temporale, dello stesso.

Lo straordinario senso purista nella costruzione, che disciplina l'opera dei buoni architetti moderni, costituisce la base più sana alla quale si appoggia la ricerca di una nuova verità architettonica.

Senza dubbio, questa sottomissione volontaria all'onestà costruttiva deve evolvere e liberarsi per non costituire una barriera al progresso della nuova architettura. Deve terminare l'idea che gli interni debbano essere semplicemente il riflesso della struttura, senza aggiunte di nessuna specie. Si deve superare il "tabù" che esiste rispetto alla decorazione.

Quanto più libera lasceremo la nostra fantasia o quella degli altri rispetto al superfluo di un edificio evolvendo verso una libertà individuale reale, tanto maggiore sarà il rigore con il quale potremmo concepirlo, in quello che architettonicamente possiamo considerare come fondamentale.

L'architetto, elemento ordinatore della vita dell'uomo, la cui attività si estende dalla concezione di una sedia alla pianificazione di una città, o una regione, deve mantenere il suo spirito in allerta, libero da pregiudizi e dogmi plastici o tecnici.

È obbligato a contemplare il problema nei suoi due aspetti: l'individuale e il collettivo. Come ho detto in precedenza, il problema dell'Architettura è costituito dall'abitazione per centinaia di milioni di persone, ed ha esteso la sua funzione al campo dell'Urbanistica e della Pianificazione.

L'architetto, nella sua posizione di equilibrio tra il collettivo e l'individuale, non può commettere l'errore di prendere queste cifre semplicemente come tali, bensì come gruppi di persone, con una propria individualità, propri sentimenti, con le proprie virtù, difetti e aspirazioni, con la propria personalità che costituisce il valore più importante dell'uomo come tale.

A questi estremi, enormemente opposti, deve mirare la reale soluzione architettonica. L'architetto moderno non può rinunciare a comprendere quest'opposizione, né sacrificare uno a favore dell'altro. Deve trovare soluzioni che rendano compatibili le due necessità, la quantità forzosamente sistematizzata e l'oggettiva individuale, libera e diversa.

Quest'opposizione, che costituisce uno dei problemi basilari della nostra epoca, presenta un parallelo molto vicino alla Pittura, dove, grazie alla libertà che possiede quest'arte, si è potuta esprimere in maniera più chiara: è l'opposizione che esiste tra quella che attualmente viene chiamata Arte Concreta e il Surrealismo.

L'Arte Concreta, erede diretta del movimento astratto del pre-guerra, i cui grandi iniziatori nella pittura furono l'olandese Mondrian e il russo Kandinskij, è l'espressione estrema e pura dell'arte non figurativa. Fu Kandinskij nel 1922 a concretare le premesse di quest'arte nella quale l'immaginazione gratuita doveva essere sostituita dal pensiero matematico.

Senza dubbio fu Mondrian a dare il passo definitivo. Assieme al disegno industriale è la base della depurazione e sistematizzazione di tutte le forme create dall'uomo. Dichiara che la forma di ogni oggetto è indipendente da ogni aneddoto e solo conseguente alla sua funzione.

Sopprime le gerarchie create a priori tra le diverse creazioni umane. È l'espressione della volontà creatrice delle forme non imitative che l'uomo porta con sé. È lo sforzo intellettuale per imporre un ordine e creare una cultura.

D'altra parte il Surrealismo, basato sull'espressione del subcosciente e sull'automatismo come metodo, è l'arte soggettiva per eccellenza.

Mai prima di questo momento qualcuno provò ad arrivare così distante, con il suo febbrile desiderio di chiarezza, come l'artista surrealista. È l'affermazione violenta dell'esistenza individuale, dell'IO sconosciuto e differenziato contro la sistematizzazione, anch'essa violenta, dalla quale l'uomo non può sottrarsi se vuole raggiungere la nuova civiltà.

Il Surrealismo è in sé l'anarchia, il disordine, il fantastico, l'immaginativo, in altre parole è l'espressione dell'inaspettato dell'uomo.

Nella pittura possono esistere queste due espressioni, indipendenti e persino nemiche. Però in Architettura ciò non è possibile.

L'Architettura della nostra epoca si raggiungerà solo se sarà capace di integrarsi tra questi due estremi: l'ordine del basico, del generale, del collettivo, e la libertà massima del dettaglio, dell'individuale. L'Architettura potrà così creare un ponte sopra l'abisso che esiste oggi tra l'arte e la vita quotidiana, tra l'uomo comune e le opere rappresentative della sua epoca.

In conclusione possiamo precisare che l'evoluzione parallela di questi tre processi che abbiamo analizzato ci porterà alla pianificazione delle tre dimensioni nelle quali gli edifici saranno concepiti urbanisticamente; significa che non saranno edifici nel senso tradizionale della parola, bensì frammenti di città all'interno dei quali si svilupperanno le diverse attività umane.

Queste attività potranno evolversi e trasformarsi senza cambiare i grandi elementi architettonici che formeranno la vera struttura della città, come avviene nella nostra attuale ed anacronistica urbanistica nella quale cambiano gli edifici e rimangono intatte le strade e le vie di comunicazione che costituiscono la sua trama. Gli elementi architettonici che formano la nuova città sono formati da una serie poco numerosa di strutture sistematizzate.

Queste strutture possono arrivare al massimo della perfezione estetica, tecnica ed economica dato che, oltre ad essere collocate in terreni liberi, il loro studio sarà basato sul perfezionamento progressivo degli stessi tipi, così come si è fatto per le grandi architetture del passato. Attraverso queste strutture, che saranno l'espressione dello sforzo sociale dell'uomo per raggiungere l'ordine e l'armonia della sua epoca, si conseguirà una libertà mai raggiunta per lo sviluppo della vita dell'uomo come individuo e delle sue istituzioni.

È certo che siamo distanti da questa tappa, però non ci sono dubbi che una volta dimostrato che gli edifici moderni possano svilupparsi in strutture semplici, ogni volta più simili tra di loro, si paleserà il vantaggio del sistema. Questi edifici saranno utilizzati e predisposti per diversi usi, senza invecchiare con essi, nonostante debbano funzionare in un'epoca i cui programmi sociali, industriali, etc., sono in permanente evoluzione.

Termino confessando la mia convinzione che unire i programmi per l'unificazione delle strutture sia una cosa molto difficile, però non ci sono dubbi che questo sia il cammino che ci porterà verso forme architettoniche veramente della nostra epoca, per mezzo delle quali si svilupperanno liberamente i diversi programmi sociali, culturali, igienici, etc., che devono formare la struttura della nuova società.

La modernización de la arquitectura rioplatense Conferenza, Santiago de Compostela, 1975

Nonostante il titolo della conferenza, parlerò specialmente dell'architettura in Argentina e in Uruguay, dove ho sviluppato quasi tutta la mia esperienza sudamericana. Quest'esperienza è raccolta nel titolo della conferenza *La modernizzazione dell'architettura latinoamericana*.

L'inizio della modernizzazione dell'architettura latinoamericana si deve collocare principalmente in Brasile, Argentina, Uruguay e Messico.

In Brasile, la cui architettura è stata fortemente influenzata dalla visita di Le Corbusier negli anni Trenta, è stata fondamentale l'apparizione degli architetti Lucio Costa e Oscar Niemeyer e, successivamente, la storica decisione politica di costruire Brasilia come nuova capitale, per fare in modo che il paese non fosse solo una nazione costiera. Senza dubbio, questa situazione non era la stessa in Argentina e in Uruguay. La realtà culturale, sociale e politica argentina era il riflesso della situazione conflittuale che stava attraversando l'Europa.

Grazie ad un governo conservatore mescolato con dei politici liberali, l'antica oligarchia predominante manteneva il controllo del paese; quest'oligarchia colta permaneva vincolata ad un'architettura lussuosa ed accademica. Con scarsi risultati ci furono vari timidi tentativi di modernizzazione portati avanti da architetti come Prebich, Agostini, Acosta (di origine russa e che tra l'altro odiava Le Corbusier).

In Uruguay questi sforzi vennero realizzati da un buon architetto di origine catalana chiamato Vilamajó.

Il mio primo incontro con questo mondo si produsse a Parigi, nello studio di Le Corbusier (che avevo conosciuto durante il CIAM di Atene del 1933). Fu grazie a due giovani architetti argentini, Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy, che, quando terminammo il Padiglione Spagnolo del 1937, mi convinsi a trasferirmi a Buenos Aires.

A mia volta proposi la creazione in Argentina di un gruppo d'avanguardia ispirato nel GATCPAC di Barcellona, nel quale mi ero formato durante gli anni dei miei studi universitari con Sert e Torres Clavé.

Inseguivo un'architettura meno razionalista e con una certa influenza surrealista. Consideravo che al Surrealismo corrispondesse il compito di umanizzare ed individualizzare l'architettura, troppo tedesca, che stava emergendo dai diversi gruppi europei.

La mia prima attività in Argentina fu la formazione di un gruppo che chiamammo *Austral*, affermando così la sua collocazione geografica.

Perché si comprenda la sua posizione nel momento della sua creazione, siamo nel 1938, leggerò i punti più polemici del manifesto che pubblicammo nel primo numero della nostra rivista:

“L'esempio che la pittura dà alle altre arti plastiche, liberandosi da ogni pregiudizio morale, sociale ed estetico, deve essere seguito dagli architetti della nostra generazione per superare i dogmi architettonici che sono arrivati fino a noi. Il Surrealismo ci porta al fondo della vita individuale. Comprendendo la sua lezione smetteremo di sottovalutare il protagonista della casa e realizzare la vera “machine à habiter”.

Questa stessa conoscenza dell'individuo ci permette di studiare i problemi collettivi in funzione non di un'unità ripetuta all'infinito, bensì di una somma di elementi realmente compresi, sola maniera di giungere alla vera psicologia collettiva. In funzione di queste considerazioni arriveremo ad un nuovo e libero concetto di standard; l'unione tra urbanistica, architettura e architettura degli interni si completerà definitivamente.

Lo studio dell'architettura come espressione individuale e collettiva, la conoscenza profonda dell'uomo, con le sue virtù e i suoi difetti, come motore delle nostre realizzazioni, l'integrazione plastica con la pittura e la scultura, lo studio dei grandi problemi urbanistici della Repubblica, questo è il cammino tracciato dalla nostra azione”.

Oltre al manifesto, per rendere più aggressiva la nostra posizione, pubblicammo una pagina doppia dedicata alla pittura, specialmente quella surrealista, rappresentata in forma di collage; tra le immagini apparivano frasi di Picasso come questa:

“Tutto il mondo vuole comprendere la pittura, perché non si ama una notte, un fiore, tutto quello che circonda l'uomo senza cercare di comprenderlo?”.

Si trattava di frasi con un forte significato irrazionale e vitalista:

“L'incertezza della scienza, della fede, di tutto, che danno il diritto di sognare.

Il sogno vivo è una realtà”.

Queste frasi contribuivano a definire in maniera più chiara la posizione del gruppo. Insisto, era il 1939.

La rivista era quindi una parte importante della nostra attività.

Le persone che formavano il gruppo lottavano per un ambiente migliore al servizio dell'uomo che comprendeva l'urbanistica, l'architettura e il disegno degli interni; gli sforzi per la trasformazione delle città, sia in Argentina che nel resto del mondo, sono stati sterili, nonostante in alcune occasioni siamo riusciti ad imporre i nostri criteri e ad ottenere un consenso politico a sostegno delle nostre idee.

Non ci sono dubbi che tra le cause più profonde di questa situazione, che i governi di tutti i paesi non sono stati in grado di controllare, ci sia la speculazione del suolo urbano.

Però, in Argentina, a questa condizione si aggiunse il fallimento dei diversi e numerosi governi che si sono alternati dal 1943.

Ci sono quindi state cause comuni a tutti i paesi, però, per trasmettere la mia esperienza, considero importante analizzare quelle del paese in cui ho lottato. Questa serie di fallimenti politici ha allontanato l'Argentina dalla posizione di avanguardia tra i paesi dell'America Latina, lasciando ad altri come il Messico e soprattutto il Brasile, che godevano di una maggiore stabilità politica, sia in regime democratico che in dittatura, questo ruolo. La costruzione di Brasilia, infatti, è stata possibile grazie a questo contesto politico, in uno dei periodi più democratici del paese.

Parallelamente iniziai la mia prima opera nel centro di Buenos Aires.

Fu la prima opera di carattere polemico del paese, andava contro tutti i regolamenti comunali.

Per capire il ruolo di quest'opera all'interno del contesto storico e culturale del paese, leggerò il commento con il quale Walter Hilton Scott, il critico più importante del momento, la presentò:

“Questa casa, di un giovane architetto del gruppo Austral, ha il merito di un esperimento realizzato con successo, esperimento che include la pianta libera, il montaggio a secco della facciata, l'utilizzo di materiali innovativi e una scansione delle altezze dei diversi volumi che è riuscita ad aggirare i regolamenti troppo rigidi del comune.

Nuova come tecnica e come estetica, questa casa susciterà commenti appassionati e contraddittori, ma, non è proprio questo fatto, all'interno dell'ambiente statico e stagnante della nostra architettura, il riconoscimento dei suoi meriti?”.

Poco tempo dopo si celebrò a Buenos Aires il primo salone delle arti decorative dove ottenni il primo premio con la sedia che sicuramente conoscerete come BKF, mariposa o besform. Voglio chiarire che la mia attività architettonica si è sempre sviluppata dal mobile alla città; considero fondamentale che l'architetto mantenga il senso preciso della scala umana, anche quando sta progettando grandi edifici o intere parti di città. Questa sedia è stata il primo mobile esposto nel Museo di Arte Moderna di New York. L'inizio della Seconda Guerra Mondiale provocò in Argentina un trauma immediato, sia politico che economico. Il paese si dichiarò neutrale e, nel 1943, ci fu un colpo di stato che provocò l'ascesa politica del colonnello Perón. Contemporaneamente venne occupata Parigi e il nostro gruppo cercò, in tutti i modi ma senza esito, di portare Le Corbusier a Buenos Aires.

Nel 1944 ci fu il famoso terremoto nella città di San Juan, capitale dell'omonima provincia federale. Immediatamente venni chiamato dal Ministro delle Opere Pubbliche di San Juan.

La tragedia di una città praticamente rasa al suolo offrì una storica opportunità all'urbanistica argentina. In quei momenti il colonnello Perón era Ministro del Lavoro e trovò nella tragedia sanjuanina una base sulla quale, attraverso una colossale opera demagogica, costruire la propria fama.

Nonostante l'Argentina sia una repubblica federale, in quell'occasione iniziò una lotta silenziosa tra il governo nazionale e quello locale che soffocò ogni possibile rivoluzione urbanistica.

Successivamente, per una serie di circostanze, lavorai per alcuni anni in Uruguay. Come sapete, Buenos Aires e Montevideo si trovano nelle due sponde del fiume Paraná, ad una notte di navigazione. Le coste argentine e quelle uruguaiane attorno alle due capitali hanno caratteristiche completamente diverse: spiagge fangose con acque dolci e torbide in Argentina, magnifiche spiagge di sabbia con pinete in Uruguay.

Per questa ragione, e per i problemi politici che limitavano sempre più le libertà degli argentini, si sviluppò un importante flusso turistico verso l'Uruguay che coinvolgeva grandi masse di persone.

In questo momento venni incaricato di realizzare un piano per lo sviluppo turistico di una meravigliosa zona che comprendeva spiagge, un bosco e un lago per un totale di 1500 ettari, chiamata Punta Ballena. Era un intervento molto importante per il quale rimasi tre anni in quel bosco.

Progettai un piano generale e realizzai la prima fase dello stesso.

La presenza delle montagne, delle spiagge e del lago mi permise di organizzare il piano attraverso un grande triangolo che definiva tre grandi zone longitudinali dedicate a residenze di diverso carattere a seconda del contesto nel quale venivano inserite (montagna, lago, spiagge). Una grande area a forma di stella a tre punte, in opposizione a questo triangolo, raggruppava tutti i servizi collettivi e serviva da connessione tra le zone residenziali. Nei vertici del triangolo si collocavano gli ambiti turistici, le fattorie e un'area urbana. Per la prima volta si costruì una zona turistica senza il tradizionale percorso pedonale lungo la costa, attraverso una separazione dei diversi flussi e sfruttando i dislivelli naturali per garantire percorsi pedonali sopraelevati. Qui ho realizzato uno tra i miei migliori edifici, la Solana del Mar.

Per la prima volta, per il progetto di una casa sul mare, mostrai nel Río de la Plata la costruzione basata su volte alla catalana permettendo così ad Eladio Dieste, un giovane ingegnere uruguayano di origine gallega, di specializzarsi su un tema che svilupperà successivamente raggiungendo risultati molto interessanti. In questo periodo realizzai anche la Gallarda, una casa per il poeta Rafael Alberti e Teresa León. Fu l'unica occasione, nella vita del poeta, di vivere in una casa realizzata appositamente per lui. Nel 1948, grazie ad un invito da parte del comune di Buenos Aires, tornai in Argentina per un nuovo progetto urbano. Il comune di Buenos Aires doveva amministrare un'immensa città che ospitava un terzo della popolazione argentina. In quei momenti di piena euforia peronista, nei quali si stava sviluppando un'architettura ufficiale trionfalistica, il governo della città era nelle mani di un settore radicale, vincolato al peronismo ma con una certa personalità propria e con una maggiore tradizione politica. Gli ambienti ufficiali erano alla ricerca di un'architettura nazionale che rifiutasse i contributi esterni e che si basasse sulla tradizione grecolatina. L'architettura progressista argentina negli anni Quaranta aveva una certa somiglianza, con le dovute proporzioni, con lo stato nel quale si trovava quella del Bauhaus di fronte al nazional-socialismo. Alejandro Bustillo, l'architetto argentino più influente in quel periodo, dichiarava:

“Il nostro paese costruito e popolato in gran parte da razze mediterranee di origine iberica, greca e latina, erede di una tradizione culturale greco-latina, non può rifiutare le tradizioni che le sono proprie senza tradirsi. Dobbiamo quindi mantenerci svegli e attenerci agli stili classici dell'architettura, modificandoli artisticamente e intelligentemente senza esporci troppo all'influsso dei nuovi fattori che la vita moderna ci dà. Propiziamo un'architettura monumentale argentina di tipo ellenico, riproposta secondo la fonte originale o attraverso le tradizioni che da essa sono giunte ai giorni nostri”.

Allo stesso tempo il governo peronista aveva iniziato un importante e opportuno processo di industrializzazione del paese che aveva subito restrizioni a causa della

paralizzazione industriale europea e statunitense. Questa industrializzazione, portata a termine senza una vera pianificazione e in un momento nel quale le conseguenze urbanistiche negative sofferte dai paesi industrializzati erano evidenti, provocò un flusso a valanga dalla campagna a Buenos Aires. Perón, forse inconsciamente, volle potenziare la già eccessivamente poderosa Buenos Aires rispetto al resto del paese e più veniva popolata la città meno era efficace il federalismo.

La mancanza di pianificazione urbanistica di Buenos Aires, e l'errore di canalizzare verso di essa tutti i lavoratori, proporzionò l'apparizione, nella periferia, di quartieri occupati da baracche chiamati *villas miseria*, contraltare all'ingombrante architettura ufficiale.

In queste circostanze, il segretario per le Opere Pubbliche della città di Buenos Aires decise di affrontare il grave ed urgente problema della pianificazione della città che aveva seguito lo schema e la trama organizzatrice creata durante la colonizzazione spagnola. Chiamò tre architetti che avevano fatto parte dell'ormai scomparso gruppo *Austral*: Ferrari Hardoy, che viveva a Buenos Aires, Jorge Vivanco, professore di architettura a Tucumán nel Nord del paese, ed io, che stavo nel vicino Uruguay nel bosco di Punta Ballena.

Portavamo nove anni di sforzi e sembrava fosse giunta l'occasione per la città più importante del continente sudamericano. Si creò l'*Estudio del Plan de Buenos Aires*, diretto da un Consiglio composto da noi tre.

Formammo un gruppo con altri elementi di *Austral* e giovani architetti formati sotto la nostra influenza, incorporammo anche due o tre cileni e alcuni economisti, tra i quali Moyano Lerena che è stato Ministro dell'Economia nel periodo precedente il ritorno di Perón. Incorporammo anche giuristi, specialisti di trasporti, tra i quali il catalano Bachier che aveva diretto il sistema dei trasporti a Barcellona durante la Repubblica, etc. Tutto ciò significava, per la maggior parte di noi, chiudere i nostri rispettivi studi per dedicarsi totalmente alla trasformazione della grande città.

Buenos Aires era una città che riuniva le funzioni della capitale della Repubblica; era il principale e quasi unico porto, fatto che le dava la condizione di entrata al paese, centro ferroviario totale e speciale a causa del tracciato realizzato dalle imprese colonizzatrici

inglesi, che convergeva nella città, e che serviva più gli interessi britannici che quelli del resto del paese.

Buenos Aires era anche una grande città industriale, un centro finanziario a scala continentale, un immenso conglomerato urbano con un'estensione inimmaginabile ad una scala europea; non c'erano dubbi sul fatto che la pianificazione di Buenos Aires raggiungesse in molti aspetti l'orbita di un piano nazionale, soprattutto per ciò che riguardava gli aspetti di decentramento portuario, ferroviario, industriale e la distribuzione degli aeroporti.

Solo risolvendo questi problemi, e naturalmente stabilendo un controllo sul suolo urbano, si poteva limitare la disordinata crescita dell'enorme conglomerato porteño e pianificare il suo sviluppo non come una città ed i suoi suburbi, bensì come un arcipelago di città armonicamente distribuite nella regione.

Questa fu la soluzione che svilupparammo.

In uno dei dipartimenti della nostra organizzazione, quello dedicato alle residenze, analizzammo i quartieri tradizionali con lo scopo di migliorarli. Arrivammo alla conclusione di scartare la famosa unità urbanistica messa in circolazione dagli anglosassoni, chiamata unità vicinale, che creava raggruppamenti di cinquemila abitanti. Creammo invece quartieri omogenei con una personalità propria, con una popolazione di circa 40-50 mila abitanti, che potessero sostenere un programma di elementi comunitari indispensabili per lo sviluppo di una vita socialmente organizzata e con una certa autonomia: un centro sociale, sportivo, commerciale, sanitario, culturale, etc.

Parallelamente progettammo una nuova unità quartiere pronta per essere realizzata nei terreni vicini al fiume in prossimità dello stadio del River Plate. Questo quartiere venne progettato seguendo alcune premesse fondamentali quali l'eliminazione dell'attuale dipendenza degli edifici residenziali rispetto alle vie di circolazione, lo sviluppo delle residenze in base al soleggiamento, la differenziazione dei flussi pedonali e veicolari, l'uso esclusivo da parte del pedone del suolo urbano, una densità abitativa adeguata, l'occupazione minima del suolo da parte degli edifici, la distribuzione dei servizi in prossimità delle residenze, etc.

In merito a questo progetto si realizzò un video che venne proiettato in tutti i cinema del paese. Nella pellicola le ossessioni erano il verde ed il sole. I grandi edifici isolati comunicavano tra loro attraverso lunghi percorsi pedonali coperti fiancheggiati da ambiti commerciali, culturali, sportivi, etc.

C'era un'impaziente ricerca di una composizione "neoplastica" dei volumi, il predominio assoluto dello spazio verde e la totale mancanza di ciò che nei paesi europei si intende per "città".

Quando presentai questo film al CIAM di Bergamo del 1949, come rappresentante dell'Argentina, ricordo che la maggior parte degli architetti europei rimase sorpresa per le dimensioni degli spazi verdi, per l'interpretazione americana della *Carta d'Atene*. Nel 1950 terminò il periodo di finta prosperità del paese.

Perón dilapidò quanto prodotto durante quattro anni, espulse il Ministro Miranda, conosciuto come lo "zar economico", ed iniziò quello che venne chiamato piano di stabilizzazione. Una delle conseguenze politiche immediate fu la "peronizzazione" del comune che, fino a quel momento, godeva di una certa autonomia. Il cambio delle autorità produsse una mini rivoluzione creando un contesto incompatibile con le nostre proposte ed obiettivi.

Nel 1955 un movimento di carattere militare, ma liberale, prese il potere ai danni di Perón producendo un ambiente euforico e speranzoso.

In seguito ad una conferenza che feci presso la facoltà di Filosofia, nella quale insistevo riguardo alla priorità di riconfigurare i quartieri anchilosati ma centrici della città rispetto a continuare ad estendere la città all'infinito, venni convocato dal presidente del Banco Hipotecario Nacional, entità governativa che esercitava come Ministero della Residenza. Da queste riunioni nacque l'idea di rimodellare il più importante di questi quartieri, quello chiamato Barrio Sur ed ottenni l'incarico per il progetto.

I limiti della zona da riconfigurare definivano un'area di circa duecento ettari prossima al centro della città. Il progetto rappresenta uno dei contributi più importanti che diedi all'urbanistica rioplatense.

Qui ho potuto incorporare quasi tutti i principi per i quali stavamo lottando, con le dovute normali modifiche che si producono passando dalla teoria alla realtà.

Separazione delle vie di circolazione a transito veloce, semi-rapido e lento; la separazione dei flussi pedonali e veicolari; l'importantissimo consolidamento del concetto di unità urbana; la creazione di uno spazio per le riunioni civiche in ogni unità, in maniera da dare spazio all'espressione cittadina; servizi culturali e sanitari completi; un grande spazio verde al centro di ogni unità; la varietà degli spazi aperti dai più raccolti, secondo il modello delle antiche piazze anteriori all'apparizione dell'automobile, fino a quelli che permettevano larghe vedute tra i grandi elementi architettonici; un'intima relazione del nuovo tracciato con la città esistente conservando l'ordine offerto dalla *manzana* tradizionale. Il progetto ottenne l'appoggio incondizionato dell'allora presidente della Repubblica, il generale Aramburu, e soprattutto dei sindacati.

Contemporaneamente, nel 1953, molto prima di cominciare il progetto del Barrio Sur, realizzai a Buenos Aires il progetto per la mia prima opera spagnola.

Si tratta de La Ricarda, una casa prossima a Barcellona, impostata su grandi moduli voltati e sovrapposti che creano diversi tipi di spazi aperti e chiusi e che si mescolano con un bosco di pini sul mare. Quest'opera inizia quella che io chiamo serie intermedia, cioè di opere spagnole progettate nel mio studio di Buenos Aires, che mi riavvicinò al mio paese fino al momento in cui, finalmente, tornai a vivere in Spagna. Da qualche anno la mia intensa attività professionale riguarda specialmente il settore privato. Dalla Spagna ho realizzato un hotel totalmente prefabbricato e un grande complesso residenziale in Venezuela, realizzati con un sistema strutturale di calcestruzzo armato totalmente industrializzato.

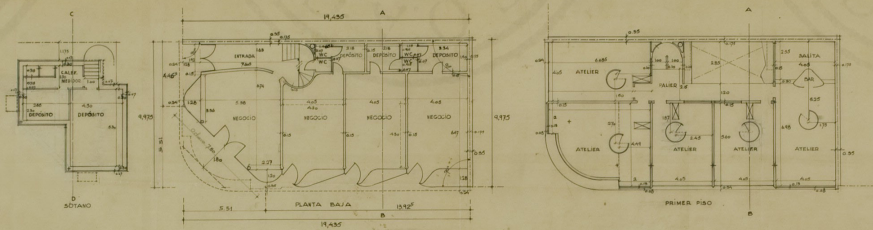
Per terminare quest'esposizione sull'urbanistica sudamericana voglio spiegare sinteticamente la mia visione dovuta al recente contatto con il Venezuela.

Al ritrovarmi con il Sud America, questa volta meno europeizzato che l'Argentina, ho rivissuto, quasi con sorpresa, l'intensa emozione che si prova in quei paesi con un vasto orizzonte di necessità urbanistiche, e soprattutto con una visione diretta verso il futuro. Queste sensazioni vengono ignorate nelle nostra supercivilizzata Europa che trema di rispetto per il suo passato. Questo è il contrasto maggiore tra la nostra densa Europa e questo giovane continente, quasi bambino, che con una poderosa forza vitale si proietta incontestabilmente verso il futuro.

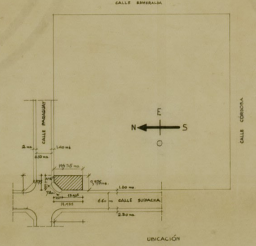
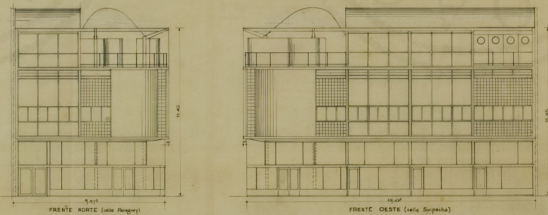
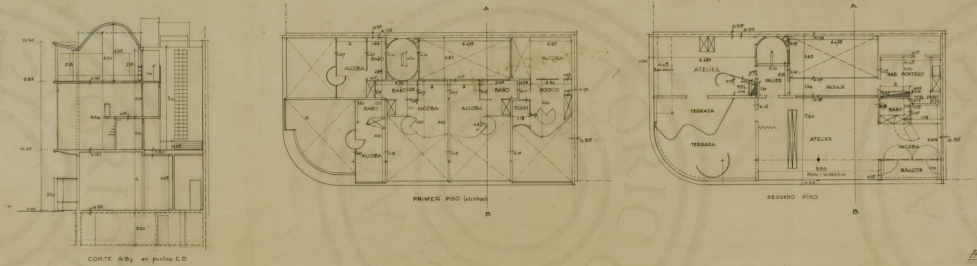
Paraguay-Suipacha
Disegni d'archivio.

CASA DE RENTA
CALLES PARAGUAY
SUIPACHA
PROP D^o RAMON VERA BARROS Y S^o M. C. LAVARELLO DE VERA BARROS.

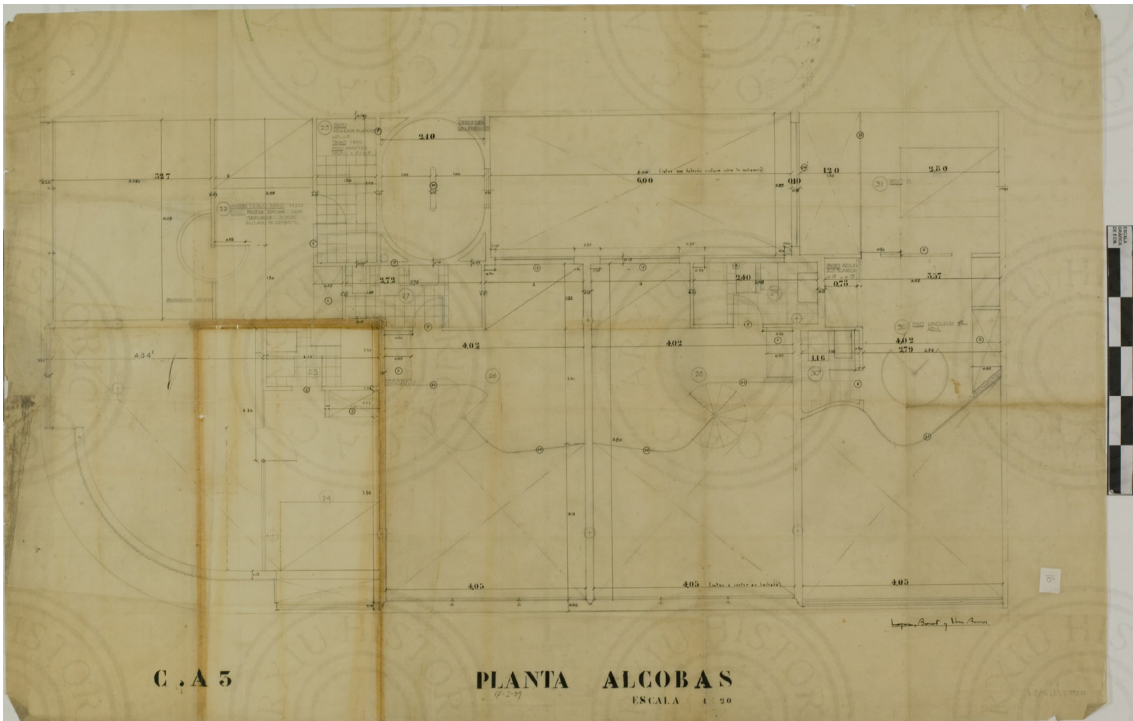
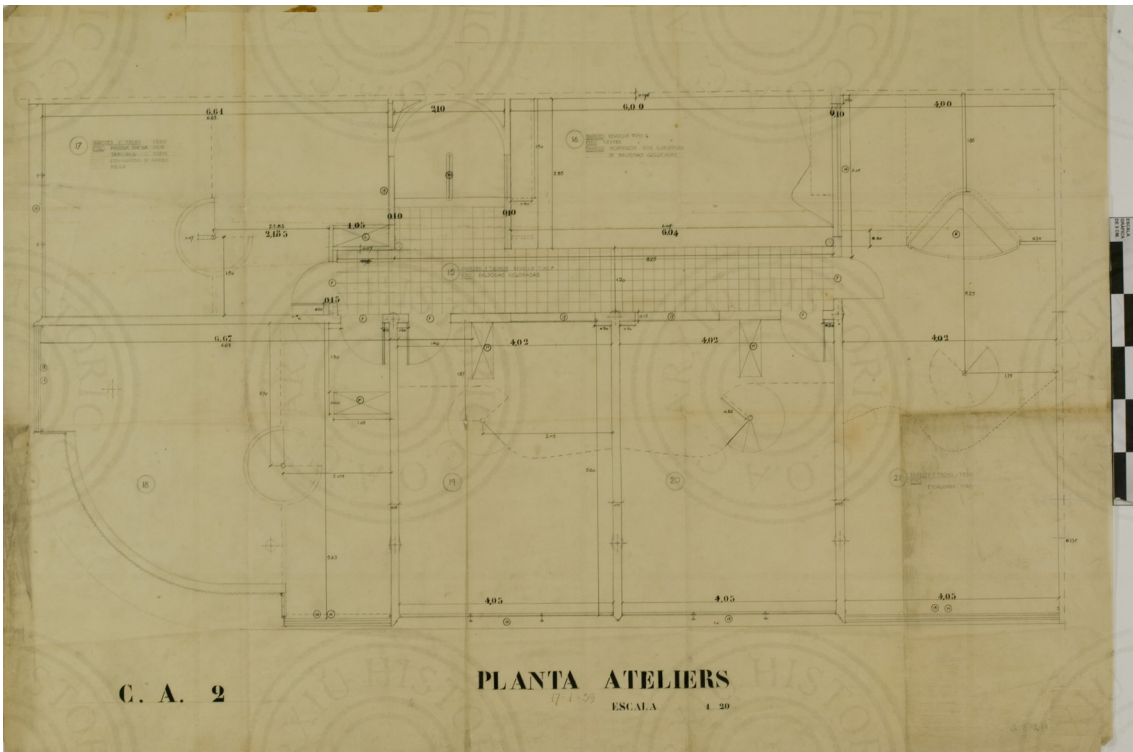
ESC: 1:100

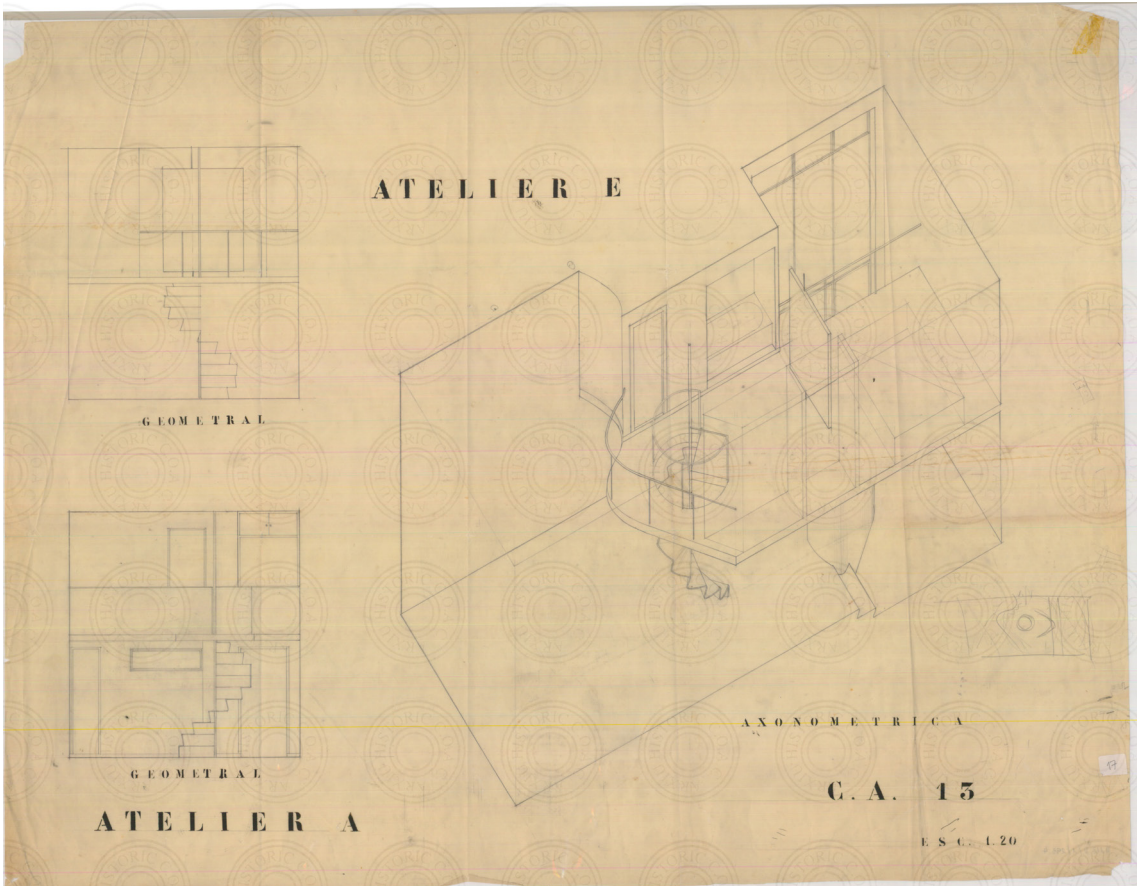


SUPERFICIE DE SUELO	
ZONA 1	
SUPERFICIE DEL TERRENO	10.000,00 m ²
SUPERFICIE CONSTRUIDA	1.500,00 m ²
SUPERFICIE DEL SUELO	1.500,00 m ²
SUPERFICIE DEL TERRENO	10.000,00 m ²
SUPERFICIE CONSTRUIDA	1.500,00 m ²
SUPERFICIE DEL SUELO	1.500,00 m ²



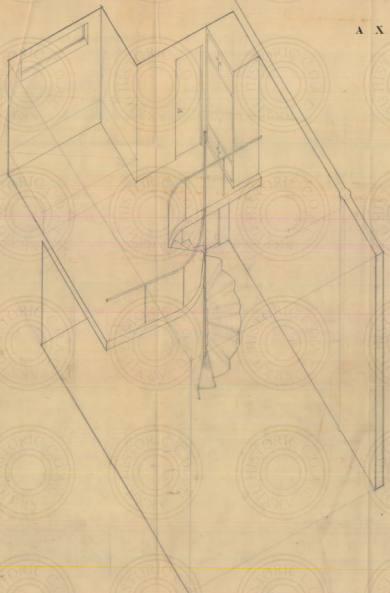
Proyectado por
Construido por



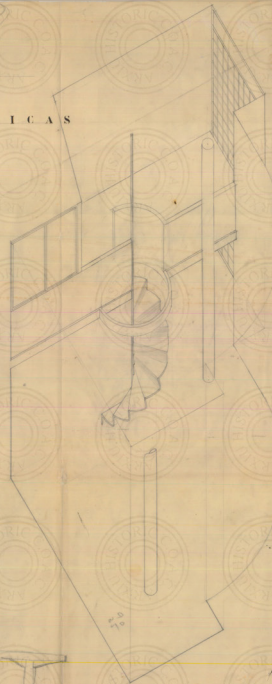


C. A. 14

AXONOMETRICAS



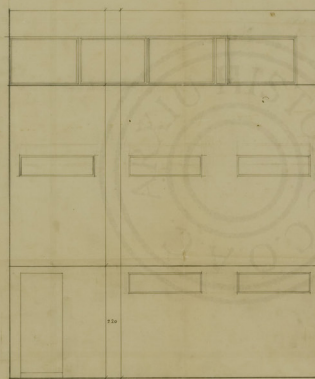
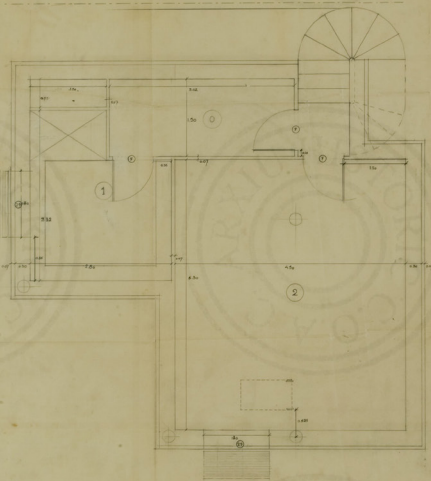
ATELIERS C y D



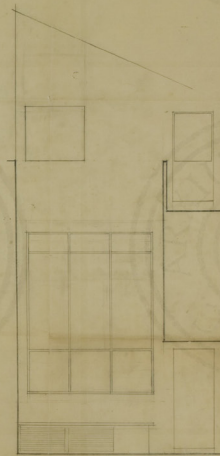
ATELIER B

ESC. 1.20

C. A. 5 ESC. 1:20.



FACHADA ESTE

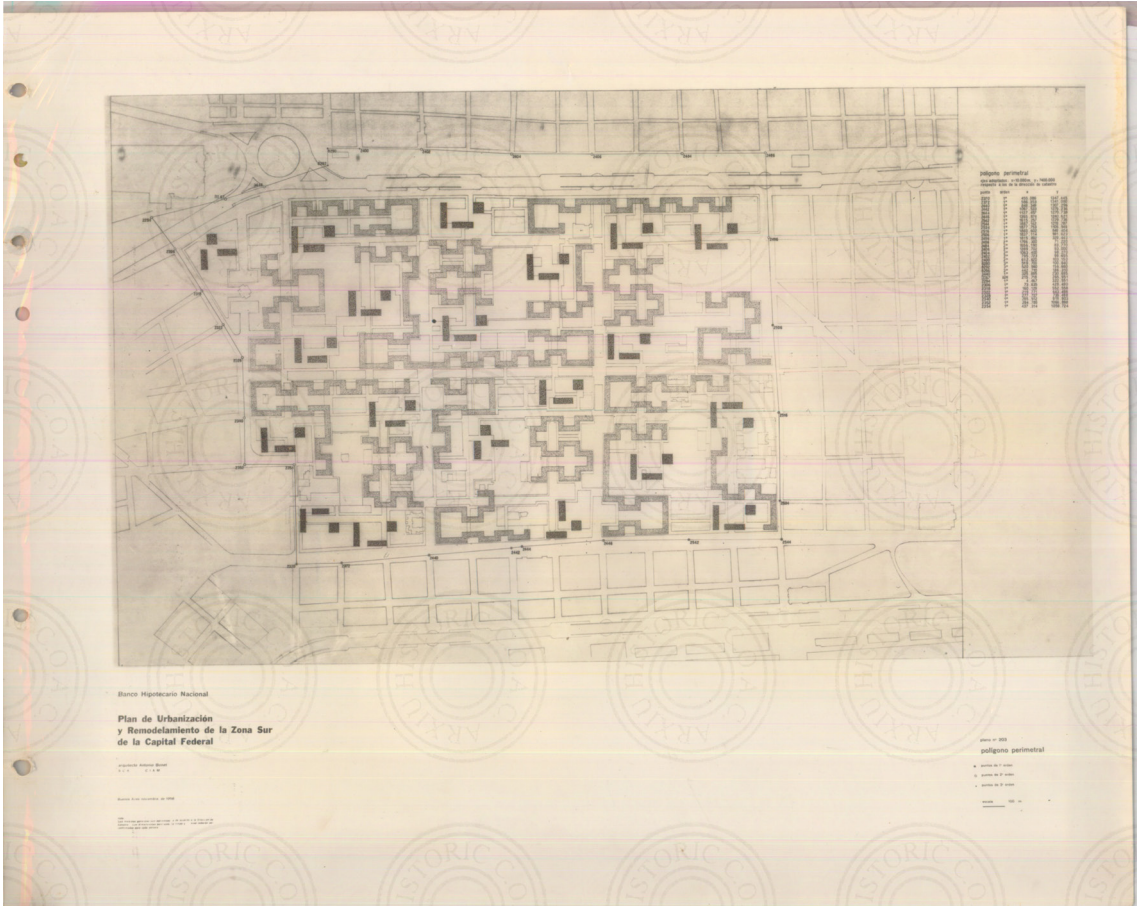


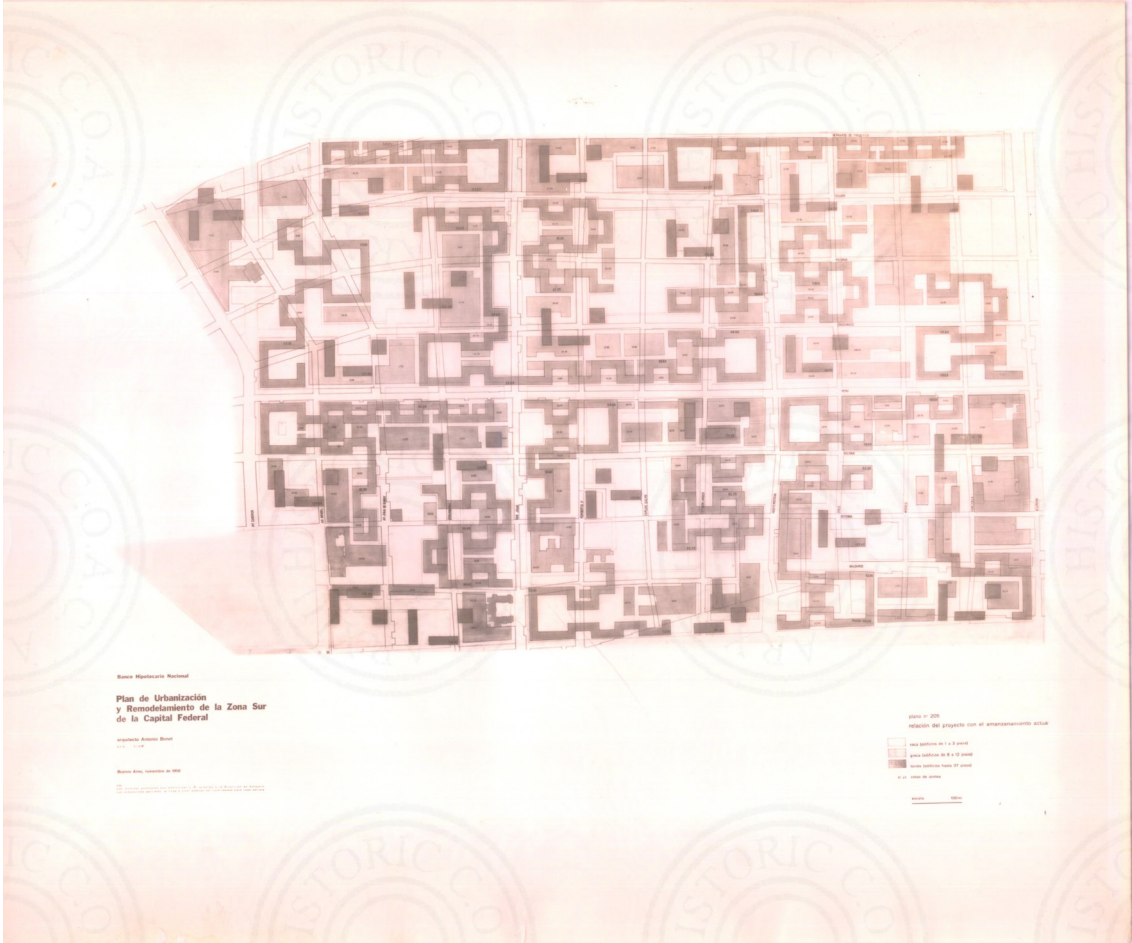
FACHADA NORTE

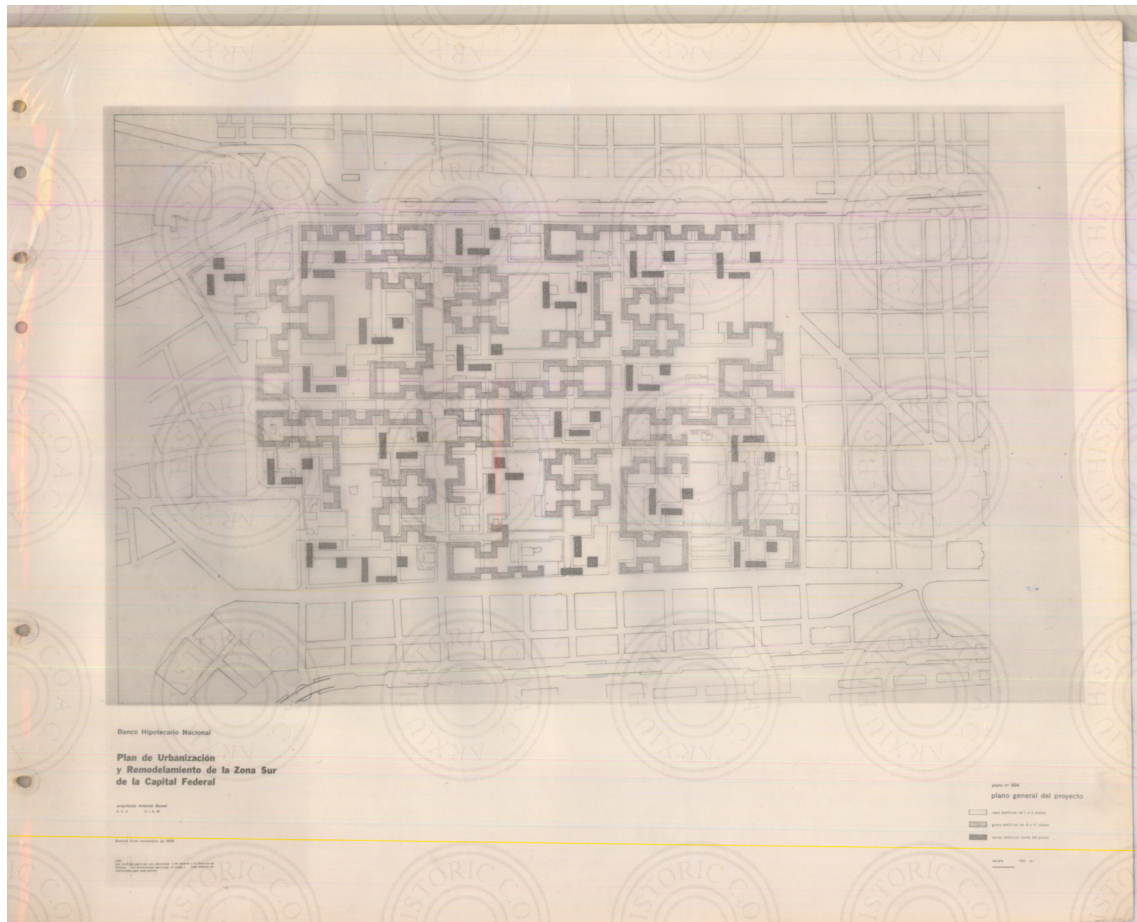
PLANTA SOTANO

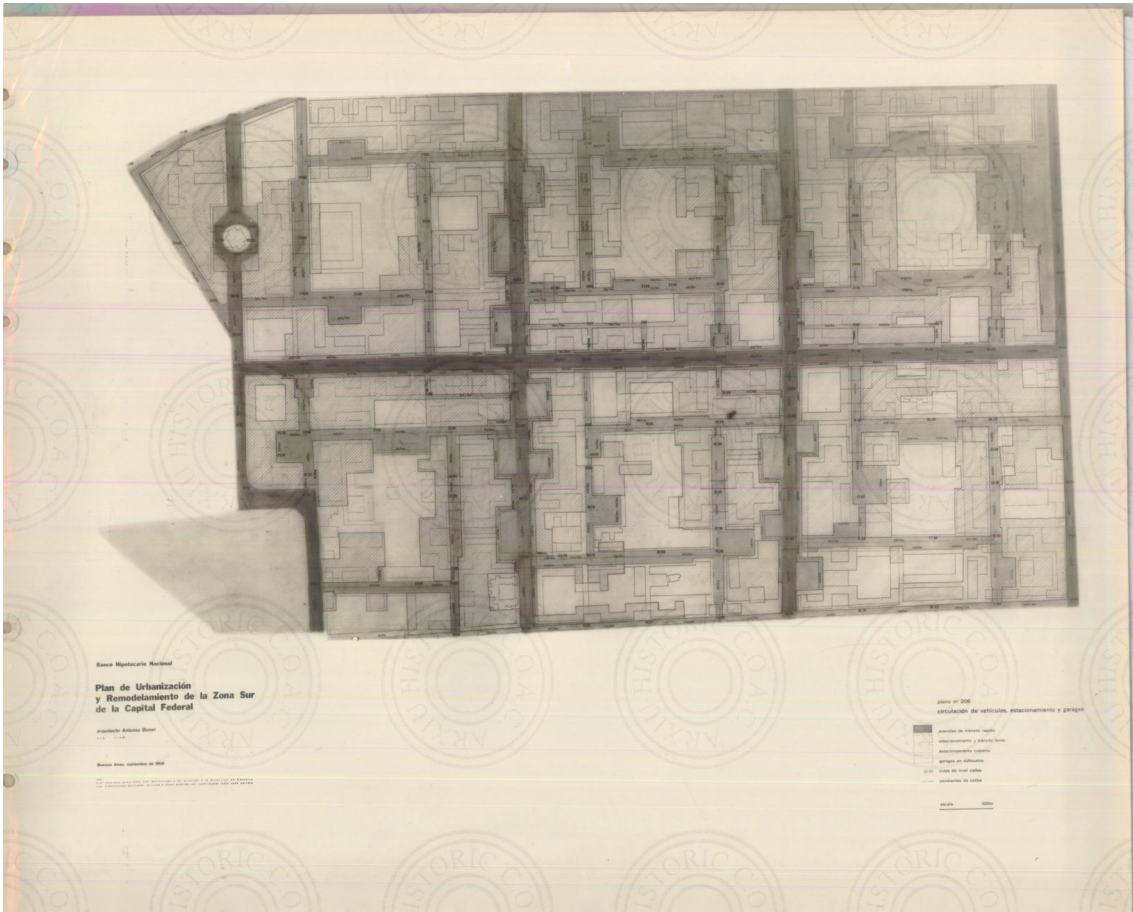
PATIO

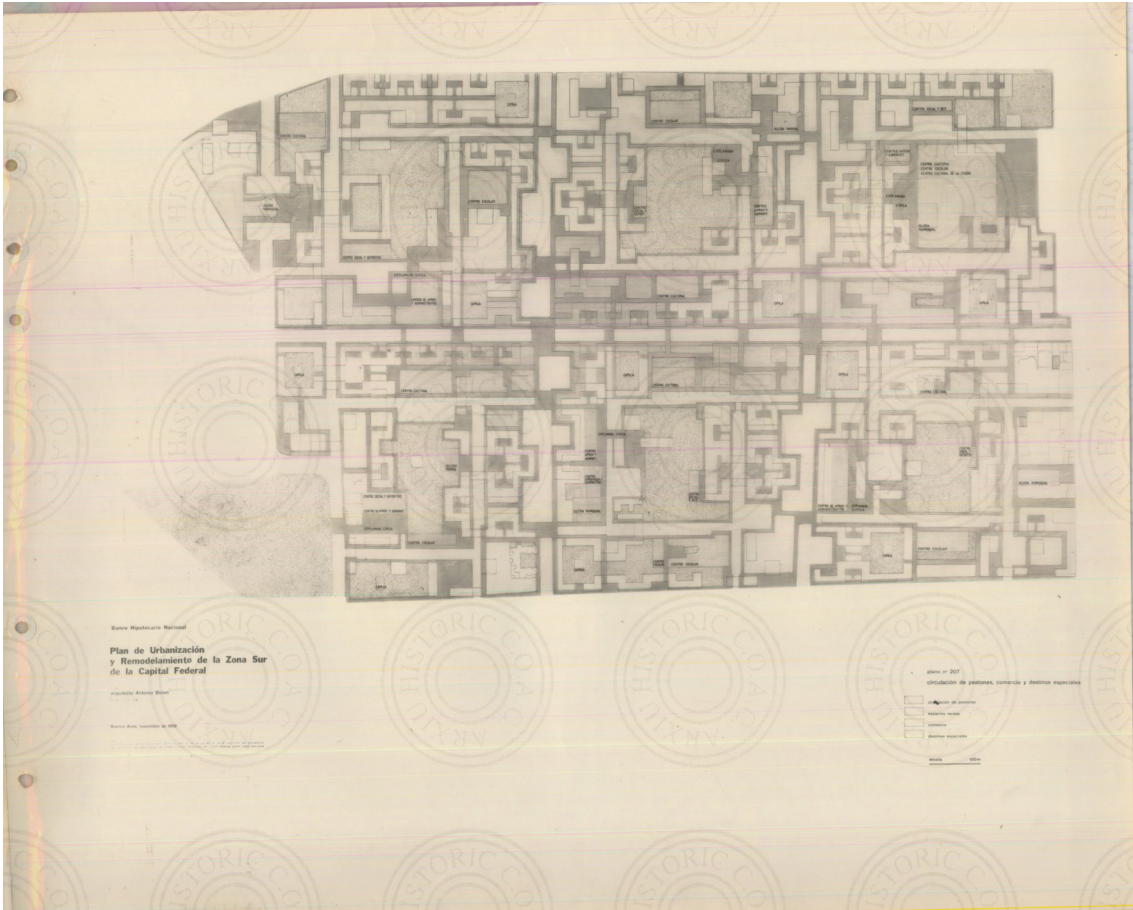
**Plan de Urbanización y Remodelación de la zona Sur de
Buenos Aires**
Disegni d'archivio.

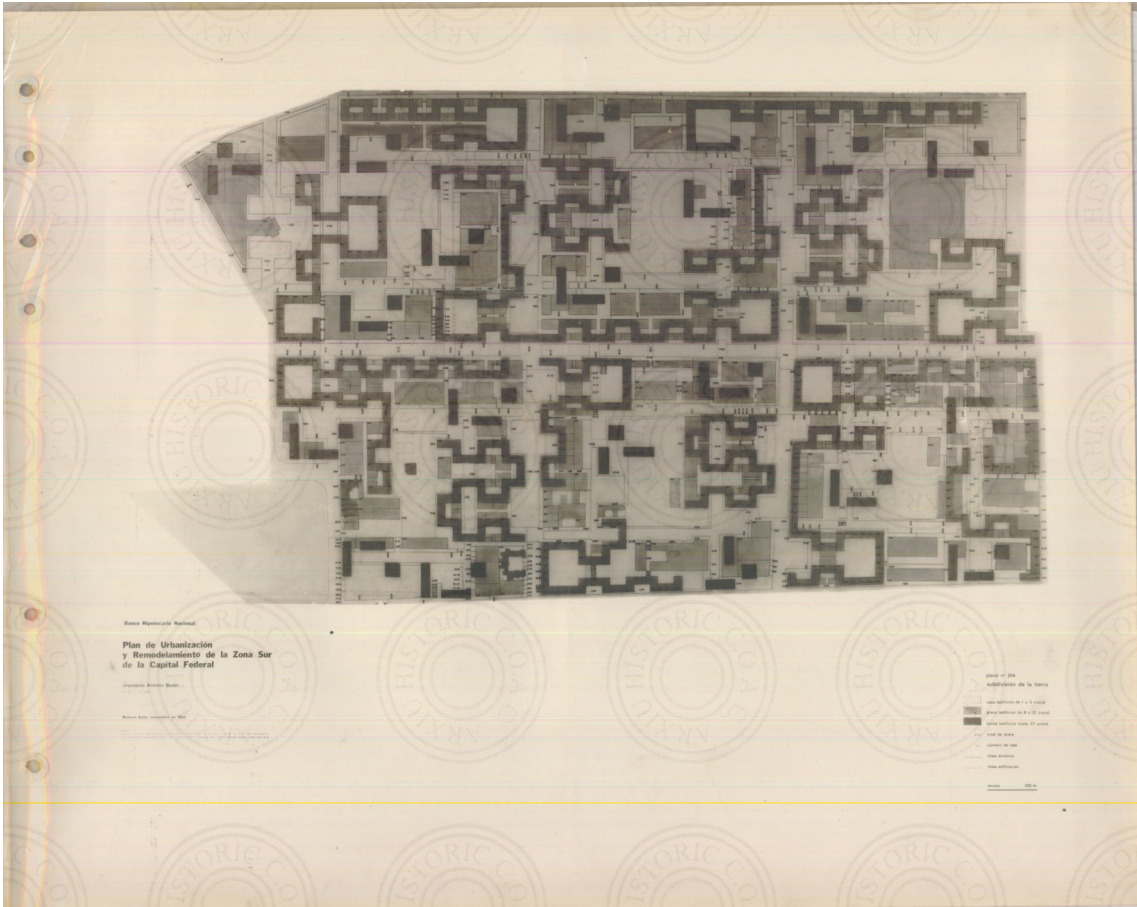


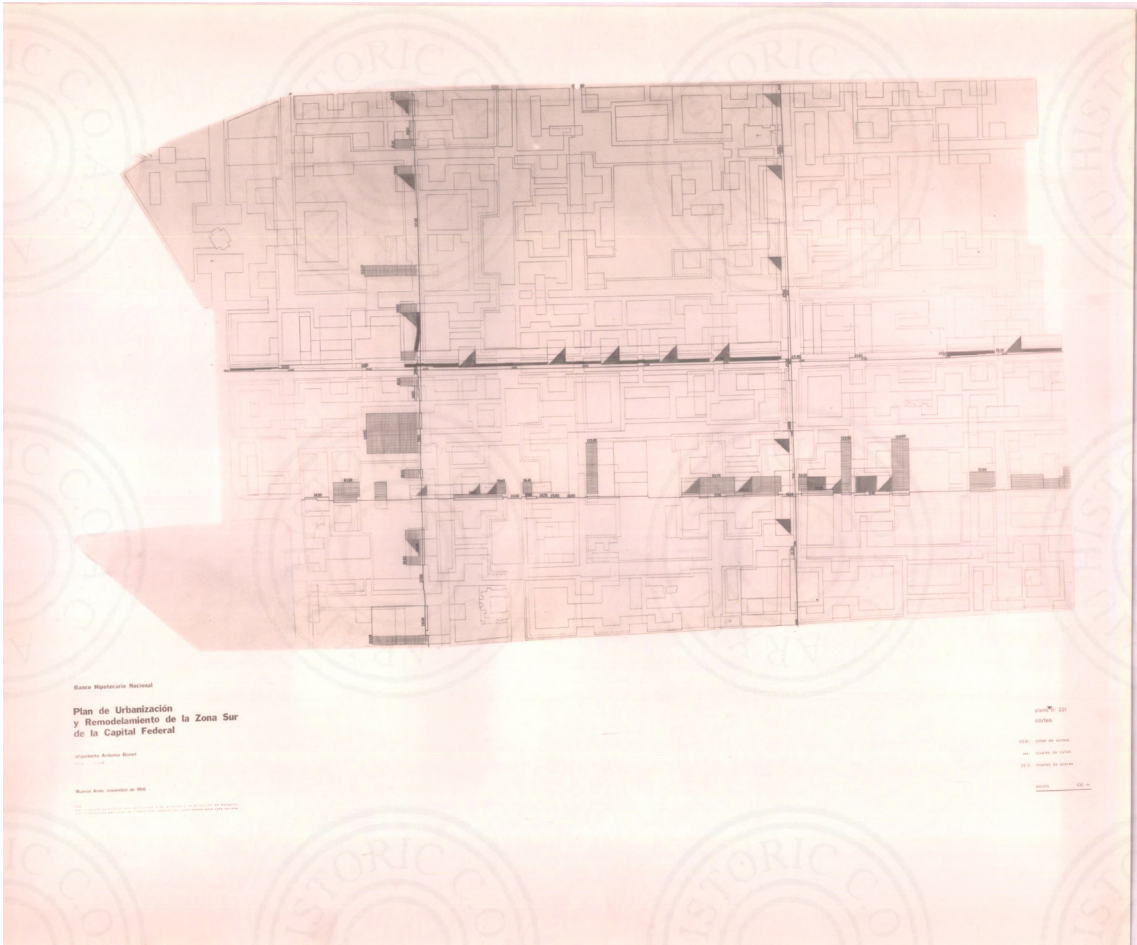












Plan de Ordenación de la Ribera de Barcelona
Disegni d'archivio.

