

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

Massimo Triches



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

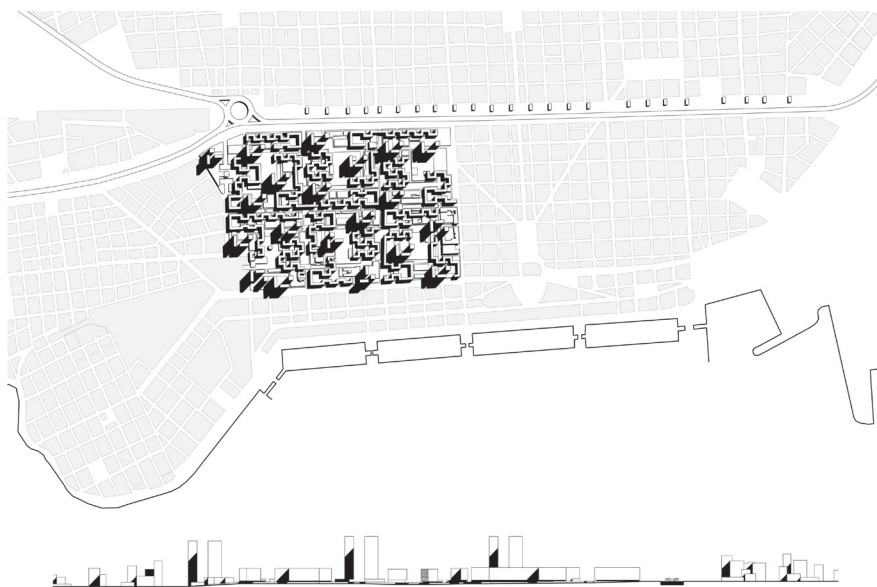
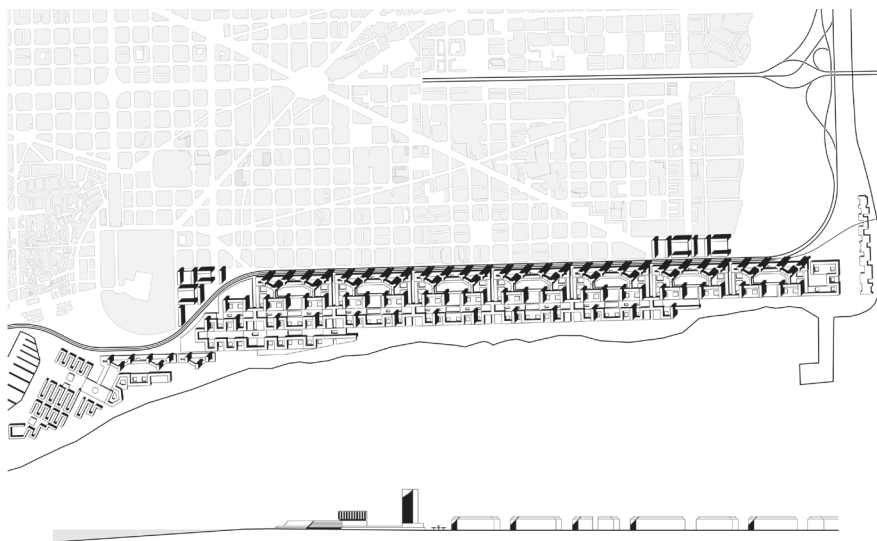
Octavio Paz riconosce la capacità del moderno di "permanere e cambiare nello stesso tempo" assumendo i caratteri della tradizione che ne hanno garantito la sua diversità: "ciascuna avventura poetica è differente e ogni poeta ha piantato un diverso albero in questa prodigiosa foresta parlante"⁹. In tal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



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

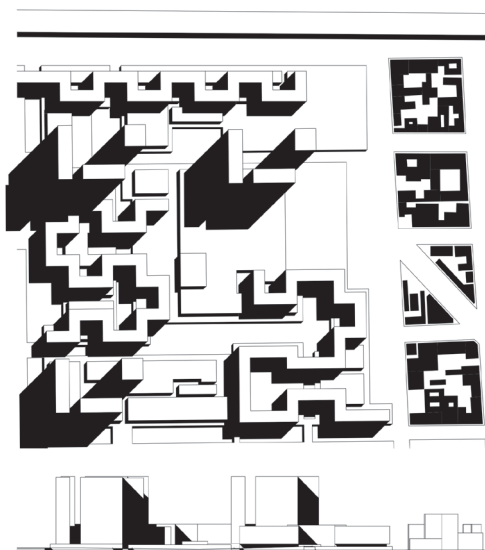
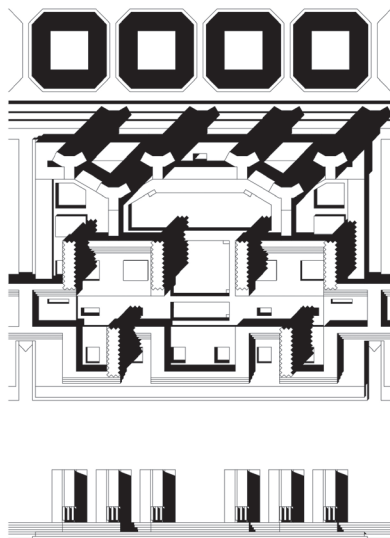


Antoni Bonet Castellana, Casa para artistas Paraguay Suipacha, Buenos Aires, 1940



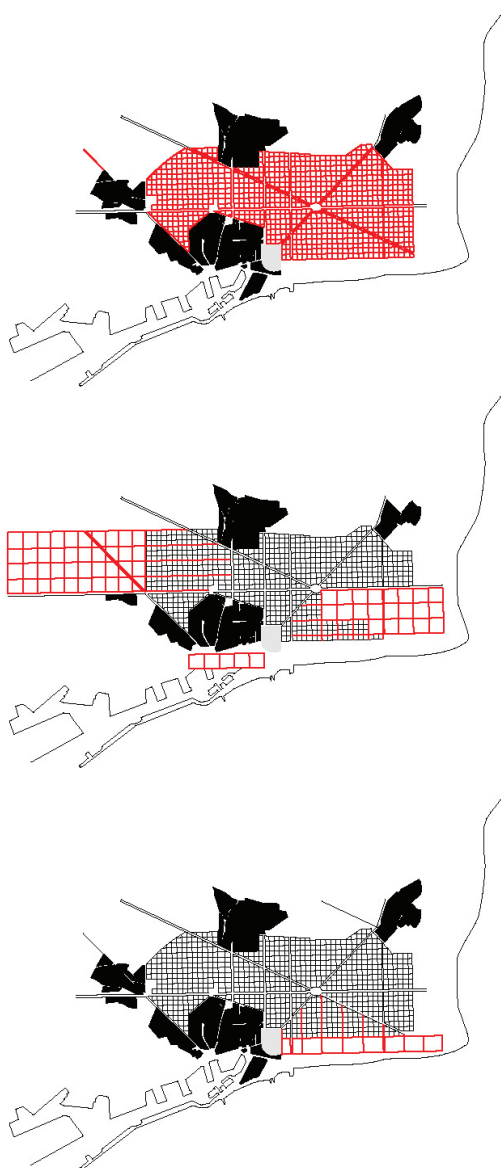
Barcellona, Plan de la Ribera, 1964, schema generale.

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

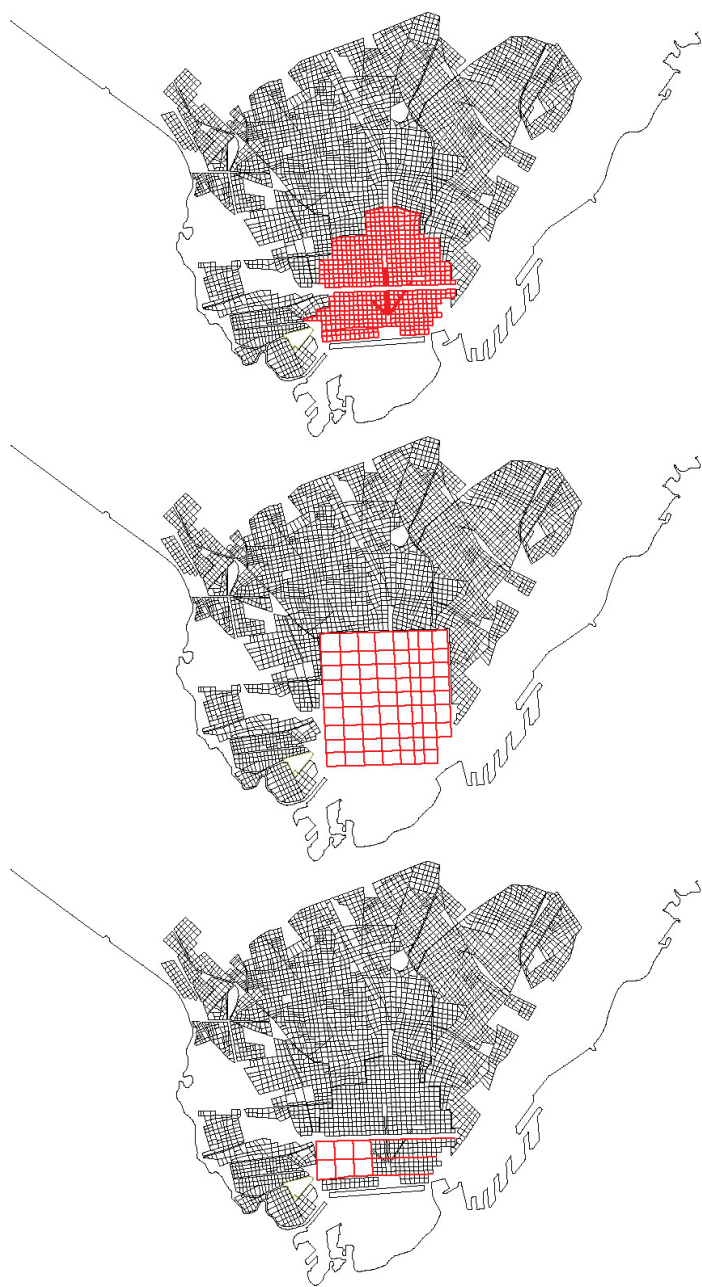


Barcellona, Plan de la Ribera, 1964, supermanzana.

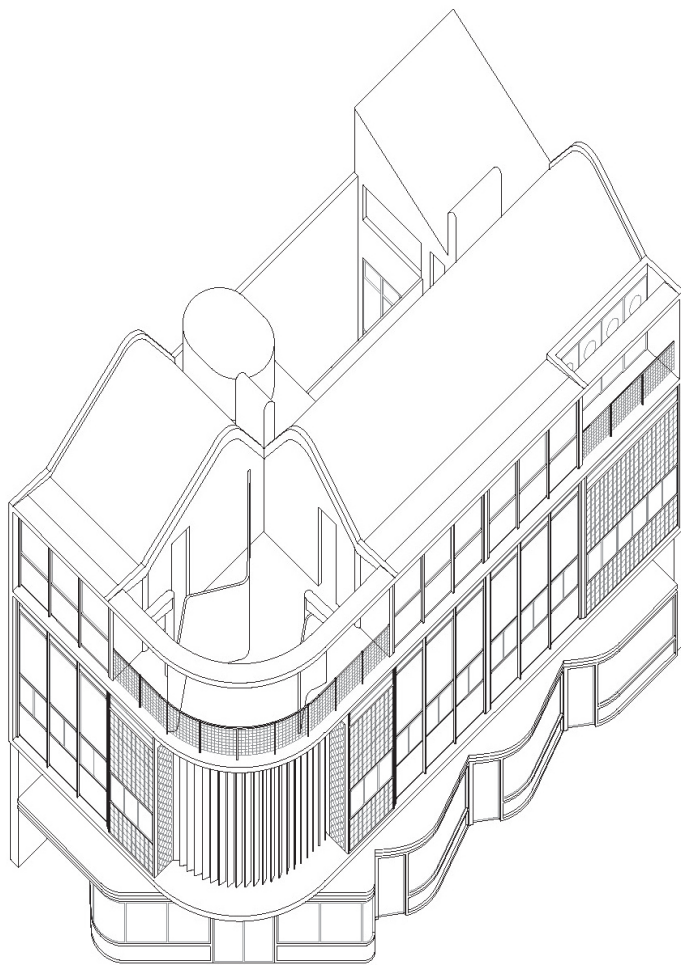
Buenos Aires, Plan Barrio Sur, 1956, supermanzana.
Elaborazione grafica di M. Triches



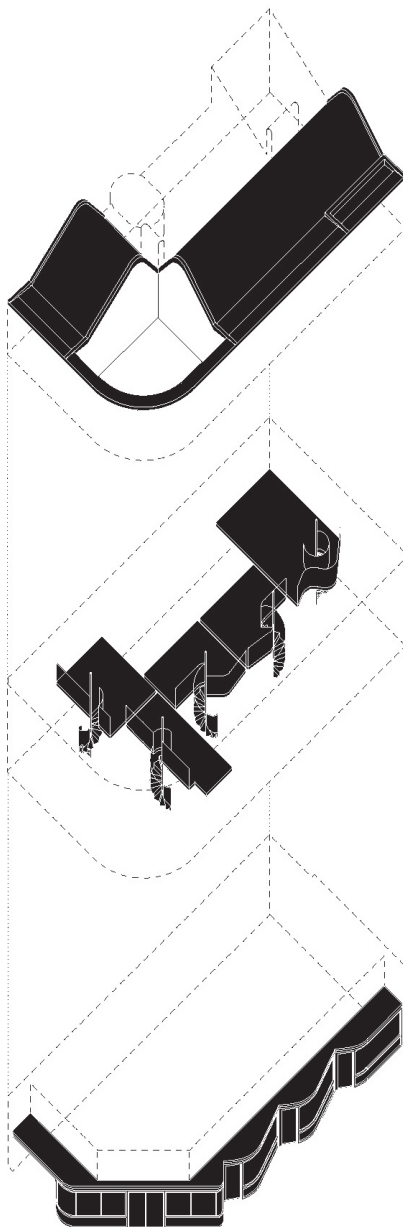
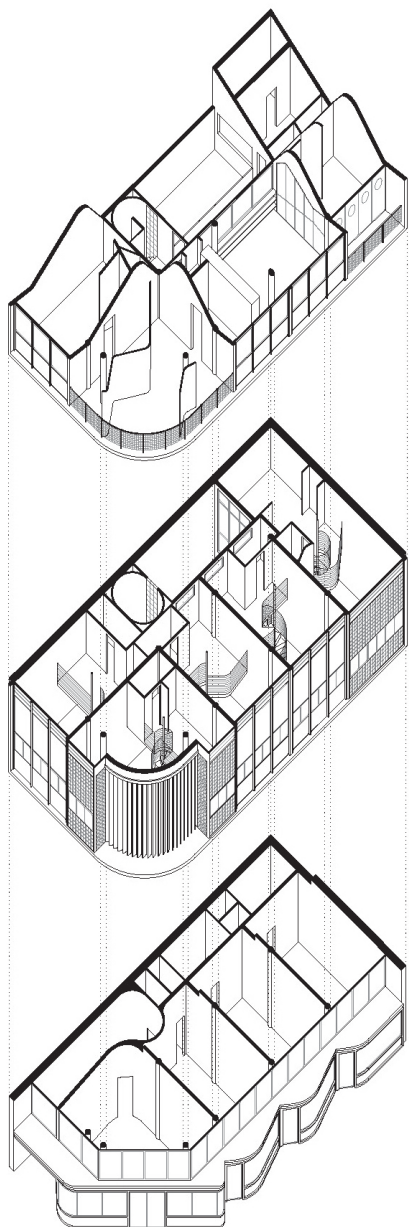
Barcelona, schema di funzionamento delle diverse manzanas.
Elaborazione grafica di M. Triches



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



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



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



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

Note

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