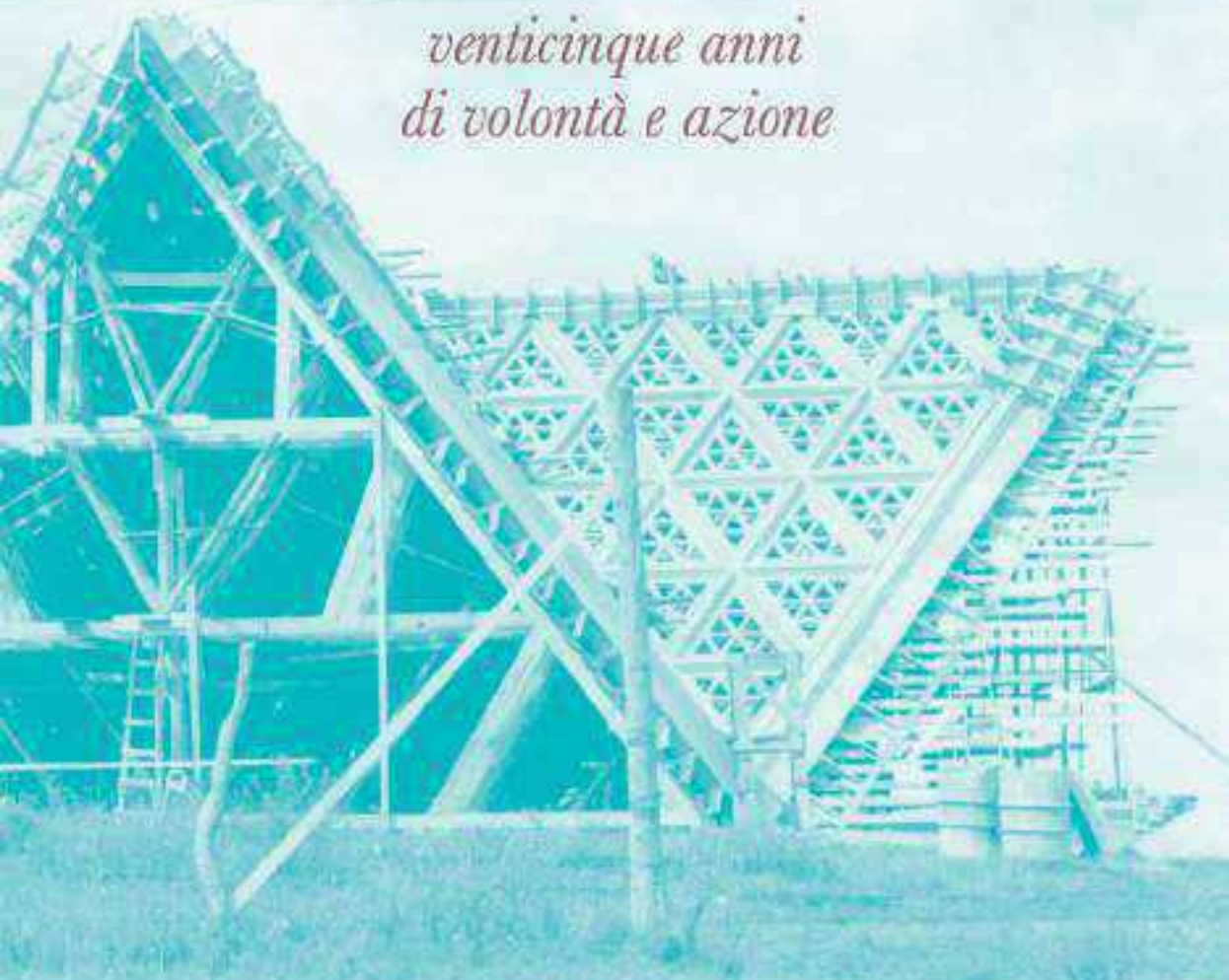


Paolo Giardello

# ANTONIO BONET

*venticinque anni  
di volontà e azione*





*Il sud*

*Da un tuo cortile aver guardato  
le antiche stelle,  
dalla panchina in ombra aver guardato  
quelle luci disperse  
che non so ancora chiamare per nome  
né ordinare in costellazioni,  
aver sentito il cerchio d'acqua  
nel segreto pozzo,  
l'odore del gelsomino e della madreseiva,  
il silenzioso uccello addormentato,  
la volta dell'androne, l'umido  
– forse son queste cose la poesia.*

*El sur*

*Desde uno de tus patios haber mirado  
las antiguas estrellas,  
desde el banco de sombra haber mirado  
esas luces dispersas,  
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar  
ni a ordenar en constelaciones,  
haber sentido el círculo del agua  
en el secreto aljibe,  
el olor del jazmín y la madreseiva,  
el silencio del pájaro dormido,  
el arco del zaguán, la humedad  
– esas cosas, acaso, son el poema.*

*Jorge Luis Borges  
Fervor de Buenos Aires, Serrantes, Buenos Aires 1923*

*al sud che è in ognuno di noi*

Il presente libro è il prodotto di ricerche svolte nell'ambito dell'accordo internazionale di collaborazione scientifica tra l'Università degli Studi di Napoli Federico II e la Universidad de la República del Uruguay di cui l'autore è il responsabile scientifico per l'istituzione italiana ed è stato finanziato con i relativi fondi di ricerca.

La ricerca sul campo in Argentina e Uruguay è stata condotta con la indispensabile collaborazione di Marella Santangelo, membro del comitato scientifico dell'accordo interistituzionale. La disponibilità di Carina Strata, responsabile scientifico per la FARQ di Montevideo, l'attiva partecipazione di Anibal Parodi e l'inatteso incontro con Alfredo Peláez hanno contribuito alla riuscita della ricerca. Un ringraziamento particolare va a Jorge Nudelman profondo conoscitore dell'opera di Bonet che non ha lesinato preziosi suggerimenti. Grazie poi ai colleghi e amici argentini e uruguayani, e specialmente a Franco Comerci e Antonio Ledesma, che mi hanno accompagnato nelle visite alle opere del maestro.

ISBN 978-88-6242-242-0

Prima edizione Marzo 2018

© LetteraVentidue Edizioni  
© Paolo Giardiello

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

Il ridisegno delle opere è a cura di Antonio Stefanelli e Vincenzo Orgitano.

Disegni da pagina 162 a pagina 187 sono Anibal Parodi.

Disegni da pagina 188 a pagina 201 sono Alfredo Perez.

Si ringraziano per la gentile concessione delle foto:

Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: 4, 6, 8, 10, 12, 44, 96, 98, 99, 106, 107, 110, 114-119, 142.

Archivo SMA, Servicio de Medios Audiovisuales della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay: 87, 89-91, 97, 104, 142, 147.  
Dove non diversamente indicato le foto sono dell'autore.

Book design: Martina Distefano

LetteraVentidue Edizioni Srl  
Corso Umberto I, 106  
96100 Siracusa, Italia

Web: [www.letteraventidue.com](http://www.letteraventidue.com)

Facebook: LetteraVentidue Edizioni

Twitter: @letteraventidue

Instagram: letteraventidue\_edizioni

Paolo Giardiello

ANTONIO  
**BONET**

*venticinque anni  
di volontà e azione*



7

## **Premessa**

11

## **Bonet al Sud**

45

## **Progetto e sperimentazione**

70

### **Atelier per Artisti**

86

### **La Solana del Mar**

96

### **Casa Berlingieri**

104

### **La Rinconada**

110

### **Casa Oks**

118

### **Terraza Palace**

142

### **Cappella Soca**

---

152

## **Ricostruire memorie**

Jorge Nudelman

162

## **Filtri progettuali**

Anibal Parodi

188

## **La farfalla e la siesta**

Alfredo Peláez

---

202

## **Biografia**

206

## **Bibliografia**



Antonio Bonet seduto  
sulla poltrona BKF,  
Barcellona 1961  
(Fondo Bonet Castellana,  
Arxiu Històric del  
Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya)



# Premessa

---

*Todo lugar surge de la cooperación  
entre la naturaleza y el ser humano.  
El lugar preexiste, más o menos oculto.  
El humano lo desoculta y lo revela,  
a veces con una operación constructiva,  
en otros casos, sólo con la acción de la mirada.*

Carlos Martí Arís

**Q**uesto libro non è una (nuova) monografia su Antonio Bonet in quanto la sua figura, nota internazionalmente attraverso opere divenute icone del suo tempo, è stata già accuratamente trattata e descritta in numerose pubblicazioni, libri e articoli che sono l'indispensabile supporto di questo lavoro. Lavoro di ricerca che vuole, invece, rintracciare nel percorso teorico e professionale del maestro catalano i temi disciplinari e gli argomenti di riflessione che lo contestualizzano nella grande esperienza del “moderno” ma che ne evidenziano, altresì, l'indipendenza intellettuale, la libertà nel fare, la capacità di criticare ogni dogma culturale imposto. La sua “fede” nel Movimento Moderno è tanto forte quanto il suo biasimo verso ogni eccesso stilistico privo di contenuti e non finalizzato al raggiungimento di ciò che ritiene essere l'obiettivo primario dell'architettura: migliorare la vita dell'uomo.

L'architettura di Bonet è, a tutti gli effetti, impegno civile e culturale, ricerca e sperimentazione al fine di rispondere adeguatamente e coerentemente alle esigenze e alle aspettative della società del suo tempo; per questo studiare la sua opera è una esperienza sempre nuova e attuale.

Della sua lunga carriera, questo libro approfondisce solo gli anni della permanenza in Argentina e Uruguay, i primi 25 anni di studi e progetti, di dibattiti e divulgazione delle idee, di tracce lasciate in un continente in grande fermento culturale. In Paesi caratterizzati da altrettante figure inquiete e di talento che, con la loro opera, hanno saputo indicare

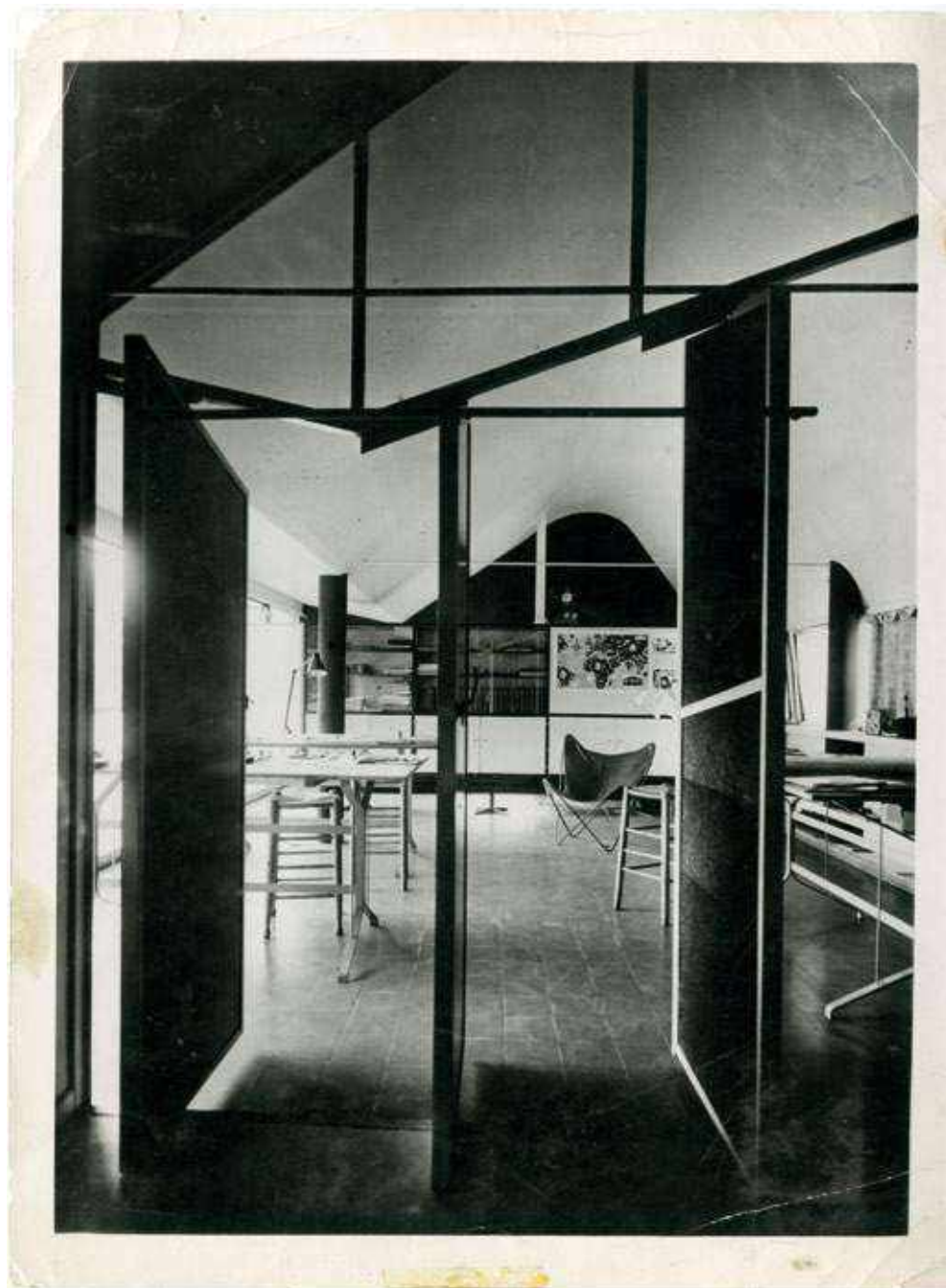


Foto d'epoca dell'atelier all'ultimo piano abitato da Bonet dell'Edificio in calle Paraguay e Suipacha a Buenos Aires, Argentina (1939) (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

un futuro possibile alle successive generazioni, cariche di aspettative.

Un preciso periodo, anche dal punto di vista storico, che rappresenta, per Bonet e altri giovani architetti, designer e artisti, il tempo in cui applicare quanto appreso dai “maestri” ma con la consapevolezza e la maturità di dovere verificare, rinnovare e criticare quanto, di tali insegnamenti, già appariva eccessivamente autoreferenziale e lontano dai problemi reali.

L'opera del maestro catalano non può essere vista secondo ambiti disciplinari definiti e separati; architettura, paesaggio, pianificazione, arredamento e design sono tutte declinazioni del complesso mestiere finalizzato alla definizione dei luoghi destinati alla vita dell'uomo, visto sia attraverso le sue necessità personali che percepito come protagonista della società cui appartiene. Bonet propone e persegue una visione dell'architettura “umanizzata”, dall'uomo e per l'uomo, con la quale intende ripensare lo spazio abitato dalla scala urbana al disegno minuto degli oggetti che lo animano, al fine di risolvere problemi pratici e necessità “immateriali”, soddisfare esigenze fisiche e psicologiche.

Il libro individua alcuni temi progettuali che vengono descritti attraverso la lettura mirata di sette opere\* realizzate che li rappresentano; a cui si aggiungono i contributi scientifici di studiosi che, dal punto di vista di chi vive, insegna e produce ricerche alle latitudini dove ha vissuto Bonet, forniscono ulteriori chiavi di lettura trasversali della sua opera. A partire dai riferimenti che tornano frequenti come memorie vive nei suoi segni, attraverso gli strumenti, le regole, le strategie progettuali ripetute e costanti, fino a giungere al racconto di una sintesi emblematica rappresentata da un solo oggetto, la famosa sedia BKF.

La ricerca si sofferma quindi su un periodo storico, su dei luoghi, su dei Paesi nati dall'incontro di popoli che hanno viaggiato portando con sé la propria storia, cultura e tradizioni. Su viaggi, contatti e relazioni tra due parti del mondo che hanno costruito, in quegli anni, l'identità di quel Sud, scena della riflessione e della sperimentazione di una delle figure più interessanti del panorama architettonico internazionale.

\*Il ridisegno delle sette opere è frutto di una attenta ricerca dell'autore basata su grafici originali, pubblicazioni e foto d'epoca al fine di restituire, con una grafica omogenea, i progetti scelti nella loro versione realizzata originariamente. Sono pertanto aggiornati rispetto ai disegni originali ma spesso in seguito modificati in corso d'opera e non riportano le modifiche e le trasformazioni subite nel tempo dalle opere.



Foto d'epoca del fronte  
principale visto dal basso  
de La Rinconada, Punta  
Ballena, Uruguay (1948)  
(Fondo Bonet Castellana,  
Arxiu Històric del  
Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya)

# Bonet al Sud

---

## Venticinque anni di volontà e azione

*Escribir, sobre todo para un arquitecto, no es realizar. Y hay que realizarse construyendo, robándole al espacio, al aire y a la luz, aprisionándolo dentro del cuerpo de la obra.*

Rafael Alberti

**A**ntonio Bonet è uno dei protagonisti della cultura architettonica, sia europea che sudamericana, dell'inizio del secolo XX e, ripercorrere un preciso periodo della sua opera e del suo pensiero, i 25 anni trascorsi tra Argentina e Uruguay, significa non solo approfondire un aspetto preciso della sua opera, ma effettuare una riflessione su un momento storico, artistico e politico estremamente importante per entrambi i continenti.

Dal punto di vista della storia personale di Bonet, non si tratta di una “stagione qualsiasi” in quanto, esclusi gli anni di apprendistato in Spagna e Francia, tale lasso di tempo rappresenta l'inizio della sua attività professionale e culturale, sempre attenta tanto al dibattito internazionale come alle esigenze locali, finalizzata a promuovere e a diffondere i rinnovati principi dell'architettura moderna.

Sono anni significativi della sua vita, dai quasi 25 anni di quando arriva a Buenos Aires, ai 50 di quando torna definitivamente in Spagna<sup>1</sup>, che descrivono un tragitto di maturazione e il raggiungimento di una coscienza operativa capace di incidere sul proprio tempo. Un quarto di secolo caratterizzato dalla carica propositiva e rivoluzionaria del suo arrivo nella capitale argentina fino alla piena consapevolezza

---

**1.** In realtà alla fine degli anni '50 Bonet viaggia molto tra i due continenti, riceve vari incarichi in Spagna e nel 1959 apre uno studio a Barcellona e, poco dopo a Madrid. Tuttavia all'inizio degli anni '60 svolge ancora la sua attività in Argentina, fino al 1963.

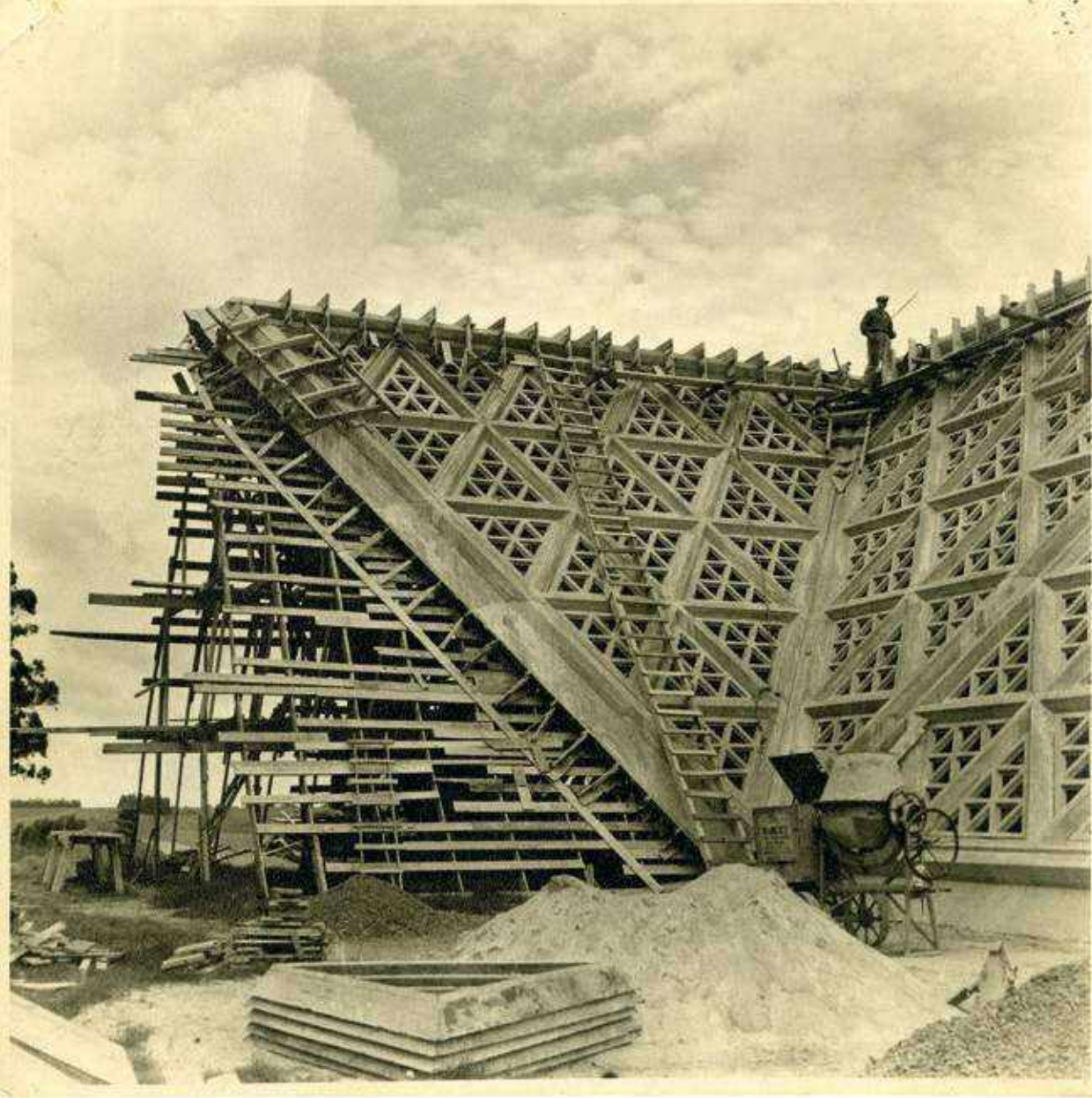


Foto d'epoca della cappella Soca, Soca, Uruguay (1960) (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

della responsabilità civile e sociale del ruolo dell'architetto, derivante da una pratica progettuale costante, da lui stesso definita “teoria applicata”<sup>2</sup> che rispecchia, dal suo punto di vista, il senso più profondo del mestiere.

Un periodo di sperimentazione, di ricerca, di discussione e di proposte, in cui i Paesi del Sudamerica gli permettono di mettere in pratica quanto appreso nei suoi studi e nel suo apprendistato, mentre in Europa, invece, si consumano gli anni più bui del “vecchio continente”. Bonet lascia la Francia e decide di non tornare in Spagna, prossima alla Guerra Civile, perché, forte delle sue passioni, è alla ricerca di un Paese dove provare a “costruire”<sup>3</sup>, dove sperimentare e riuscire ad applicare le teorie che ha appreso per provare a cambiare il volto delle città, per migliorare la vita degli uomini, per renderli “felici”.

I 25 anni al “Sud” rappresentano la scelta consapevole di essere lì dove l'architettura moderna avrebbe potuto incidere concretamente sulla società, sugli stili di vita e sulle aspettative delle singole persone. Dove la via indicata dai “maestri” si sarebbe potuta seguire e promuovere per raggiungere obiettivi concreti.

L'Argentina, come l'Uruguay, sembrano suggerirgli questa possibilità, Paesi in pieno sviluppo, dalle grandi opportunità, attenti al dibattito internazionale e, nel contempo, alla ricerca di una propria identità culturale nazionale.

Il giovane Bonet in queste terre può finalmente applicare le teorie in cui crede e confrontarsi con altri giovani per affinare i principi da promuovere attraverso l'architettura costruita, può cioè “capire facendo”, avanzare nella sua formazione sperimentando sul campo attraverso il mestiere. Tale carica sperimentale, insieme alla ricerca di una solida impostazione teorica, rappresentano il filo conduttore di 25 anni di opere, ognuna da intendere come un passo ulteriore nella ricerca delle ragioni dell'architettura, mai ripetitiva o ferma su soluzioni consolidate, sempre spinta al limite di una progettualità sperimentale intensa, profonda e colta, in quanto supportata da un talento e una capacità propositiva, pari a pochi altri.

---

2. «No solo estaban ensayando cuando construían o proyectaban sino que se encargaban de explicitarlo». A. Bonet citato in G. Fuzs, *Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo*, Tesi di Dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona 2012, p. 286.

3. «[...] he decidido irme a Buenos Aires. Allí tengo familia y amigos. Y sobre todo, allí se construye». A. Bonet citato in *Ibidem*, p. 126.

Il ritorno in Spagna, all'inizio degli anni '60, rappresenta il rientro in patria “dell'architetto spagnolo più importante del momento”, come fu definito Bonet da Carlos Flores sulla stampa del tempo.

### Gli anni della formazione (Spagna e Francia)

Antonio Bonet nasce a Barcellona il 13 agosto del 1913, è il terzo figlio di Magi Bonet e Teresa Castellana. Studente modello vince, alle scuole superiori, una borsa di studio per continuare il suo percorso formativo e, nel 1929, si iscrive alla *Facultad de Ciencias Exactas, Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona*. Prima ancora di laurearsi, grazie all'amico Guillermo Diaz Plaja, poeta e scrittore, entra in contatto con Josep Lluís Sert e Josep Torres Clavé, due tra gli architetti spagnoli più rappresentativi del suo tempo.

Così Bonet racconta questo rapporto: «Cominciai a lavorare con Sert perché in quel momento era uno dei pochi architetti spagnoli ad avere una precisa idea di rinnovamento. Sert lavorò con Le Corbusier e, a sua volta, insieme ad altri 3 o 4 architetti, fu il fondatore del GATPAC. A Madrid si diede vita al GATEPAC, un *ad latere*. La “c” sta per catalani, la “e” per spagnoli (*españoles*, ndt)»<sup>4</sup>. «Il GATPAC fu creato a Barcellona nel 1931 ed io vi entrai, come studente, nel 1932. Fino all'inizio della Guerra Civile, fui l'unico studente a farne parte»<sup>5</sup>. «Questo movimento durò pochissimo, praticamente gli anni della Repubblica, dal '30 al '36, e alla fine della Guerra Civile, il movimento sparì totalmente. Si ritenne che il GATPAC fosse un gruppo di sinistra e che la architettura moderna fosse parte di qualcosa di internazionale e, quindi, di poco spagnolo. La qual cosa, dal punto di vista dello Stato Spagnolo, era inaccettabile. Terminata la guerra in Spagna, non si realizzò una sola opera che possiamo definire “progressista”, e tale situazione durò fino al '55;

---

4. «En el mismo año comencé a trabajar con Sert quién en ese momento era uno de los pocos arquitectos españoles que estaba con un planteo de renovación. Sert trabajó con Le Corbusier y a su vuelta – junto a 3 ó 4 arquitectos más – fue el creador del GATPAC. En Madrid se creó el GATEPAC, un *ad latere*. La “c” es de catalanes, la “e” de españoles...». *Entrevista Arq. Antonio Bonet*, rilasciata alla rivista *Dos Puntos* nel 1982, ripubblicata in A. Bobzin, *Encuentros, Antonio Bonet*, in *X3, Bonet al sur*, numero monografico, n. 3, FAUD/UNMdP, Mar del Plata, Argentina, Mar del Plata 2011, p. 132.

5. «Sí, el GATPAC se creó en Barcelona en 1931. Yo ingresé como estudiante en 1932. Hasta que la guerra acabó con todo, fui el único estudiasnte que formaba parte del mismo». *Ibidem*, pp. 131-132.



l'evoluzione dell'architettura internazionale la Spagna non la visse»<sup>6</sup>. Partecipai alla *Revista de Arquitectura Contemporanea* del GATPAC, di cui «era direttore Torres Clavé, socio di Sert. Per cui, nello studio, i contatti con Torres Clavé erano costanti. Egli era un personaggio straordinario, era un uomo spontaneo, appassionato, un essere umano eccezionale. Come architetto era meno creativo di Sert, però gli era indispensabile. I due andavano incredibilmente d'accordo. Torres Clavé era presidente della *Sociedad de Arquitectos de Barcelona* e della rivista. All'ultimo momento gli venne in mente di andare al fronte, e lì morì. Fu per un eccesso di passione»<sup>7</sup>.

J.L. Sert non solo introduce il giovane Bonet al mestiere dell'architetto, ma gli consente di guardare criticamente alle indicazioni espresse dai movimenti culturali del tempo. In particolare Sert già rappresenta, in quegli anni, una voce critica, uno sguardo obiettivo e privo di pregiudizi verso qualsiasi accademismo, legato al passato eppure attratto dal semplice linguaggio formale del funzionalismo: «le teorie sull'architettura moderna hanno portato gli architetti di alcuni Paesi alla creazione di una architettura “funzionale” che, prescindendo dalle necessità spirituali dell'individuo, ha dato come risultato opere che non possono soddisfare le nostre aspirazioni, che vanno sempre oltre le necessità materiali. Sono in errore quelli che credono alla lettera che il prospetto non deve essere progettato perché conseguenza inevitabile di una pianta perfettamente risolta secondo criteri razionali, come quelli che, perseguendo regole accademiche e nel rispetto delle forme tradizionali, credono che le piante risolte secondo le necessità attuali debbano accoppiarsi a facciate basate su regole estetiche morte. Esiste un

---

6. «Este movimiento duró poquisimo, prácticamente los años de la Republica, del '30 al '36, y al final de la guerra civil, el movimiento moderno desaparece totalmente. Se consideró que el GATPAC era un grupo de izquierda y que la arquitectura moderna formaba parte de algo internacional y poco español. Por lo cual, visto desde el estado español, era una cosa inaceptable. Terminada la guerra aquí en España, no se hizo una sola obra, podríamos llamar progresista, y esto duró, calculo yo, hasta el '55 toda la evolución del mundo de la arquitectura, este país, no la vivió». A. Bonet citato in *Introducción* in E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schvartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Rio de la Plat y España*, Espacio Editora, Buenos Aires 1985, p. 10.

7. «Torres Clavé, director de la revista era socio de Sert. Por consiguiente, en el estudio, mi relación con Torres Clavé era permanente. Torres Clavé era un personaje extraordinario. Era un hombre muy espontáneo, muy apasionado, un ser humano excepcional. Como arquitecto era menos creador que Sert, pero le era indispensable. Congeniaban estupendamente. Torres Clavé presidente de la Sociedad de Arquitectos de Barcelona y de la revista. A último momento se le ocurrió ir al frente. Allí murió. Fue un exceso de apasionamiento». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, p. 132.

accademismo funzionalista così morto, così accademico e così pericoloso tanto quanto l'accademismo scolastico»<sup>8</sup>.

Sert avverte il rischio del fascino di un linguaggio slegato dai contenuti, di un aspetto esteriore indipendente dalle ragioni dell'interno, della seduzione della forma fine a se stessa capace di assolvere operazioni progettuali meccaniche e ripetitive; così si fa promotore in Spagna di una attenzione verso “le necessità spirituali dell'individuo” che saranno ben comprese da Bonet che, successivamente, le porrà alla base delle teorie che informeranno il gruppo Austral.

«Per Sert la decorazione macchinista, desunta da una errata interpretazione dell'architettura funzionalista tra il 1925 e il 1930 (a partire dalla Esposizione delle Arti Decorative di Parigi del 1925), è già cosa morta. La nuova architettura “esige un costante sforzo di perfezionamento e di creazione da parte dell'architetto ed è tanto difficile quanto lo è stato sempre fare buona architettura”»<sup>9</sup>.

Gli anni di apprendistato nello studio di Sert sono per Bonet estremamente proficui e, nel 1935, fonda, con Sert e Torres Clavé il MIDV, *Moobles I Decoracio Per La Vivenda Actual*, una ditta dedicata allo studio e alla fabbricazione di mobili moderni in serie. Nello stesso anno lo stand del MIDV riceve il primo premio al *Primer Salón de Decoradores*, dando inizio alla lunga ricerca dell'architetto catalano sul progetto dell'oggetto di arredo.

È nel 1933 che Bonet partecipa ad un evento storico che segnerà le tappe successive della sua vita personale e

---

**8.** «Las teorías sobre la moderna arquitectura llevaron a los arquitectos de algunos países a la creación de una arquitectura ‘funcional’ que, prescindiendo de las necesidades espirituales del individuo, ha dado por resultado obras que no pueden satisfacer nuestras aspiraciones, que van siempre más allá de las necesidades materiales. Están tan equivocados los que creen al pie de la letra que una fachada no debe componerse porque es consecuencia inevitable de una planta perfectamente resuelta según normas racionales, como los que, siguiendo normas académicas y por respeto a las formas tradicionales, creen que debe acoplarse las plantas resueltas según las actuales necesidades a fachadas compuestas según normas estéticas muertas. Existe un “academicismo funcional” tan muerto, tan académico y tan peligroso como el academicismo de escuela». Tratto dalla conferenza *Quina orientació cal que prengui l'Arquitectura Contemporània a Catalunya?* degli architetti Adolfo Florensa, Eusebio Bona, Joaquín Folguera, Josep Lluís Sert in: *Las Escuelas Superiores de Arquitectura*, A.C. Documentos de Actividad Contemporánea, n. 4, Barcelona 1931, pp. 15.

**9.** «Para Sert la decoración maquinista surgida de una mala interpretación de la arquitectura funcional entre los años 1925-1930 (a partir de la exposición de las artes decorativas de París de 1925) ya es cosa muerta. La nueva arquitectura “exige un constante esfuerzo de perfeccionamiento y de creación por parte del arquitecto y es tan difícil de hacer como la ha sido siempre el hacer buena arquitectura”», G. Fuza, *Austral 1938 - 1944 ...cit.*, p. 36.

professionale; insieme a Sert, Torres Clavé e Ribas Seba, in qualità di studente, fa parte della delegazione spagnola al IV congresso del CIAM, in cui fu redatta la Carta di Atene.

Ricorda Bonet: «Nel 1933 ebbi una grande fortuna, fui l'unico studente a partecipare al Congresso di Atene, il celebre CIAM IV. La Carta fu il documento più importante sull'urbanistica prodotto prima della guerra. Il congresso si tenne a bordo del *Patris II* nella traversata da Marsiglia ad Atene e da Atene a Marsiglia. Il vero lavoro del Congresso si svolse sempre a bordo, la tappa ad Atene fu dedicata a visite e conferenze<sup>10</sup>. In tale circostanza conobbi Le Corbusier, Gropius, Aalto, tutti i maestri del momento. Avevo solo 19 anni. In quell'occasione dissi a Le Corbusier che, non appena terminati gli studi, sarei andato al suo ufficio. Questo rappresentò una svolta definitiva nella mia vita. Mi laureai 15 giorni prima dell'inizio della Guerra Civile»<sup>11</sup>.

Nel 1936, come si era ripromesso, appena laureato Bonet si trasferisce a Parigi ed entra nello studio del maestro svizzero. Non interrompe del tutto però la collaborazione con Sert, e con questi e Lacasa partecipa alla costruzione del Padiglione della Repubblica Spagnola alla Esposizione Internazionale di Parigi dove, inoltre, costruisce anche lo stand della Catalogna nel Padiglione Internazionale della Stampa e un ristorante.

Allo studio di Le Corbusier lavora in stretto contatto con giovani provenienti da ogni parte del mondo e, tra questi, conosce e frequenta un architetto e pittore cileno, Roberto Matta Echaurren<sup>12</sup> che introduce il giovane catalano ai caffè

---

**10.** Un'importante testimonianza di tale viaggio è rappresentata dalle fotografie scattate dal giovane Bonet e conservate all'archivio del COAC a Barcellona. In tali immagini non solo l'architetto catalano immortalava i reperti archeologici visitati in Grecia, i paesaggi e le città viste dal mare, i gruppi di giovani e la delegazione dei maestri, ma si sofferma diffusamente a documentare scene di vita quotidiana: bambini che giocano, anziani che lavorano, scene di famiglia. Bonet dedica quindi la medesima attenzione ai luoghi come alle persone, ai manufatti come alla vita che li anima, ai capolavori dell'architettura classica come ai tessuti minori e alle abitazioni rurali raccontate attraverso i loro abitanti.

**11.** «Tuve una suerte muy grande. En el 33 fui el único estudiante que asistió al Congreso de Atenas. La Carta fue el documento más importante sobre el urbanismo que ubo en el pre-guerra. El congreso se realizó a bordo del "Patris II" en la travesía de Marsella a Atenas y de Atenas a Marsella. El trabajo real del Congreso fue siempre a bordo, la estadía en Atenas fue de visitas y conferencias. En esta ocasión conocí a Le Corbusier, Gropius, Aalto, todos los grandes del momento. Yo tenía 19 años. En aquel momento le dije a Le Corbusier que cuando terminara la carrera iría a su estudio. Esto significó un cambio total de mi vida. Me gradué 15 días antes de comenzar la guerra civil». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, p. 132.

**12.** Roberto Matta Echaurren, (1911 – 2002), dopo gli studi in architettura, nel

letterari, ai quei luoghi dove artisti, scrittori, poeti e intellettuali si riunivano costruendo la cultura del loro tempo.

Così Bonet descrive l'esperienza di sentirsi parte di quel fermento artistico: «Nello studio di Le Corbusier introdussi i criteri del surrealismo all'interno dello spirito razionalista del maestro. Lì si lavorava ad una architettura funzionale e razionalista molto rigorosa. Il razionalismo evidentemente sta al margine dell'umano. Stavo in contatto con gli artisti surrealisti dell'epoca, frequentavo il caffè “Les Deux Magots”<sup>13</sup>. Per questo nello studio di Le Corbusier ero stimolato a introdurre una visione meno stretta dell'impostazione funzionalista»<sup>14</sup>.

Come vari storici dell'architettura ricordano, la partecipazione a tali attività, il sentirsi parte di un momento culturale di grande rinnovamento, portarono Bonet a comprendere che l'architettura, come le altre arti, è una attività dove è necessario esprimere una riflessione sul proprio tempo, dove è indispensabile comunicare un'idea specifica oltre le mere necessità funzionali e i problemi connessi alla costruzione. Egli si vede coinvolto in un movimento capace di produrre un cambiamento radicale, giungendo ad interpretare il suo mestiere come una vera e propria “militanza architettonica”<sup>15</sup>.

Nello studio di Le Corbusier, Bonet lavora a due progetti, la Maison de Week-end Jaoul e il Pavillon de la France à l'Exposition de l'Eau a Liegi; esperienze che ricorda così:

---

1934 si trasferisce a Parigi dove si dedica alla pittura e collabora con Le Corbusier. A Madrid incontra alcuni intellettuali spagnoli, fra cui i poeti Rafael Alberti e Federico Garcia Lorca. Nel 1936 si trasferisce a Londra dove incontra Walter Gropius e Moholy-Nagy, e conosce lo scultore Henry Moore. Nel 1937 a Parigi frequenta André Breton e Salvador Dalí e dal 1938 aderisce al surrealismo. Partecipa ad importanti eventi come l'Esposizione Internazionale del Surrealismo alla Galleria di Belle Arti di Parigi. Realizza in questi anni le sue prime opere surrealiste che battezza Morfologie Psicologiche e Inscape. Conosce Duchamp e nel 1939 entra in contatto con Pablo Neruda. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale ripara a New York con Yves Tanguy.

**13.** «Es interesante señalar que Antonio Bonet participaba de la Peña que se realizaba periódicamente en el café Deux Magots, muy posiblemente acompañando a Roberto Matta a quien Breton había adoptado en su grupo». G. Fuzs, *Austral 1938 – 1944 ...cit.*, p. 92.

**14.** «Allí hice la introducción surrealista dentro la arquitectura racionalista corbusierana. En el estudio de Le Corbusier se trabajaba en una arquitectura funcional y racionalista muy estricta. El racionalismo evidentemente está al margen de lo humano. Estaba en la Peña de “Deux Magots”. Le decía que cuando fui a trabajar al estudio de Le Corbusier estaba en esa postura de introducir una renovación un poco menos estricta que la planteada por el funcionalismo». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, p. 132.

**15.** «Todas estas actividades formaron parte de una especie de militancia arquitectónica que comprendía que la arquitectura era un campo para expresar ideas más allá de la construcción misma». E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *Antonio Bonet... cit.* p. 10.

«Il primo progetto in cui fui impegnato era una casa, la Maison Jaoul, la cui proprietaria era M.me Du Mandrot. Le Corbusier aveva immaginato un progetto molto funzionalista. Io elaborai un progetto riprendendo le sue idee architettoniche principali, introducendo però la linea curva e una maggiore libertà creativa. [...] Era il 1937, Le Corbusier si interessò molto al progetto che, però, non fu realizzato»<sup>16</sup>.

Quando Bonet entra nello studio di Le Corbusier questi lo incarica di elaborare una proposta per il progetto di Casa Jaoul, abitazione per “ il fine settimana”, che era già stata impostata dal maestro attraverso alcuni rapidi schizzi. La proposta di Bonet che, riprendendo l'impostazione generale ne modifica però l'aspetto e ne altera la forma introducendo motivi geometrici innovativi, viene rifiutata. L'elaborazione del giovane collaboratore è carica di riferimenti surrealisti – come la linea curva della copertura – in parte irrisolti, che tendono comunque a modificare il rigore razionale della diretta corrispondenza tra organizzazione planimetrica e disegno dei prospetti. Il tratto grafico degli schizzi, delicato ed essenziale, in particolare quello dell'andamento del tetto, in realtà lascia un segno ben più forte di quello che può apparire dal veloce rifiuto di Le Corbusier e, non a caso, quindici anni dopo, nel progetto definitivo di Maison Jaoul, il tetto a doppia falda delle prime idee del maestro, lascerà il posto a coperture a volta, lontane dagli schizzi di Le Corbusier e forse più simili alla soluzione di Bonet. Senza dubbio la proposta del giovane collaboratore, ispirata all'arte surrealista, fu recuperata non solo da Le Corbusier ma, in varie occasioni, dallo stesso architetto catalano che, dell'andamento irregolare di piani di copertura e dell'uso della volta, ne farà una soluzione ricorrente, quasi una caratteristica personale riconoscibile<sup>17</sup>.

Ancora, a proposito del secondo progetto nello studio del maestro svizzero, Bonet ricorda: «Allora (Le Corbusier, ndr) mi incaricò di impostare il Padiglione dell'Acqua per Liegi

---

**16.** «Lo primero que hice fue una casa, la Maison Jaoul, cuya dueña era Mme. Du Mandrot. Le Corbusier había hecho un proyecto muy funcionalista. Yo hice un proyecto tomando las ideas arquitectónicas básicas de aquél pero introduciendo la curva y una mayor libertad creativa. [...] Estamos hablando de 1937. A Le Corbusier le interesó mucho el proyecto, pero la casa quedó sin hacer». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, p. 132-133.

**17.** Cfr.: A. Arnaldos Montaner, *Antonio Bonet Castellana, Le Corbusier y la bóveda catalana: forma y orden*, in DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, Universidad de Los Andes Bogotá, Colombia, n. 14, Bogotá 2014, pp. 122-135.

(Exposition de l'Eau, Liege, Belgium, 1937). Feci un progetto che mi sembrò interessante. Incontrai Pierre Jennaret, socio di Le Corbusier (cugino più che socio, Le Corbusier lo utilizzava quasi come un collaboratore). Il progetto era composto da una struttura modulare basata su pilastri verticali posti all'incrocio di una maglia quadrata. La copertura, molto alta, era poggiata su questi pilastri. Tutto il padiglione era attraversato da una passerella in cemento armato collocata a 2 metri di altezza, in modo da potere osservare lo spazio e scendere dove si desiderava per vedere qualcosa con maggiore interesse. Jennaret accolse il mio progetto ma cambiò il sistema strutturale. Collocò i pilastri in asse con i lati del quadrato ottenendo una struttura totalmente rigida, non flessibile come la mia. Però alla fine il progetto fu scelto. Queste sono le cose più importanti che feci nello studio di Le Corbusier»<sup>18</sup>. «Quando elaborai questi due progetti introdussi le idee surrealiste nell'architettura funzionalista che si produceva in quel momento, fu una vera liberazione rispetto alla soggezione eccessiva che imponeva il razionalismo»<sup>19</sup>.

Senza alcun timore reverenziale, i giovani dello studio di Rue des Sèvres, come l'architetto catalano e Matta Echaurren, sentono di poter dare il proprio contributo alla ricerca del maestro, condividendo le proprie inquietudini ed esperienze, le personali formazioni e gli interessi, anche se in disaccordo con il rigore funzionalista, tentando una integrazione, ricercando una sintesi tra linguaggi e aspirazioni differenti<sup>20</sup>.

In varie interviste Bonet precisa che: «in quel momento, già a Barcellona avevo sentito intensamente l'influenza del surrealismo in pittura, influenza che trasportai

---

**18.** «Entonces me encargó que plantease el pabellón de agua para Lieja. Hice un proyecto que me pareció interesante. Ví a Pierre Jennaret, socio de Le Corbusier. (Era primo hermano mas que socio, Le Corbusier lo utilizaba casi como ayudante). El proyecto era una estructura modulada a base de pilares verticales puestos en las puntas de los módulos cuadrados. El techo - muy alto - estaba colgado de estos pilares. Todo el pabellón estaba recorrido por una pasarela de hormigón de circulación colocada a 2 m de altura de manera que desde allí se pudiera observar todo y bajar donde se quisiera ver una cosa con mayor interes. Jennaret aprovechó mi proyecto, pero cambiando el sistema estructural. Colocó los pilares en los ejes de los lados del cuadrado obteniendo una estructura totalmente rigida, no elástica como la mia. Pero, en fin, el proyecto fue aprovechado. Estas son las dos cosas más importantes que hice en el estudio de Le Corbusier». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, p. 133.

**19.** «Cuando hice estas dos obras incorporaba las ideas surrealistas a la arquitectura funcionalista que se hacía en ese momento, fue una liberación de la sujeción excesiva que pedía el racionalismo». A. Bonet citato in *Introducción* in E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *Antonio Bonet...* cit., p. 11.

**20.** «[...] realizando una simbiosis entre estas cosas tan opuestas». A. Bonet citato in G. Fuzs, *Austral 1938 - 1944 ...cit.*, p. 93.

nell'architettura. [...] Già avevo messo da parte l'eccessiva rigidità del movimento che chiamavamo, in quel momento, Movimento Moderno, ossia funzionalista e razionalista, e avevo introdotto quella che possiamo definire una grande libertà di forme senza abbandonare il fondo funzionalista»<sup>21</sup>.

È evidente che il funzionalismo rimane il concetto base su cui impostare la nuova architettura, da cui partire per rinnovare tipologie obsolete e per accogliere gli stimoli della contemporaneità, mentre il riferimento ad una ricerca formale più libera, a forme autonome portatrici di una propria espressività, capaci di attrarre e coinvolgere il fruitore, vuole scardinare il teorema di un linguaggio unico conseguente all'impostazione razionalista del progetto. Lo stile del moderno infatti, a causa della sua diffusione repentina, stava diventando, quando applicato con poca consapevolezza, altrettanto rigido e ingessato quanto quelli del passato che era intenzionato a superare.

Bonet entra sempre più nell'ambiente culturale parigino, anche grazie alla partecipazione alla realizzazione del Padiglione della Repubblica Spagnola alla Esposizione Internazionale di Parigi di Sert e Lacasa. Esperienza indubbiamente unica, ricca di personaggi protagonisti del fermento culturale del tempo, che Sert racconta così: «Facemmo il progetto del padiglione Luis Lacasa ed io, con José Antonio Bonet. Lavorammo procedendo a marce forzate giacché la mostra doveva aprirsi entro pochi mesi. Cercammo delle collaborazioni. I fondi a disposizione era molto esigui. Prolungammo il piano terra con una corte coperta da una tenda azionabile elettronicamente dove si svolgevano le rappresentazioni teatrali, i balli popolari, i concerti e il cinema. Al piano terra si scelse il luogo dove Picasso potesse collocare il suo dipinto Güernica. Allora vedevo Picasso quasi tutte le sere al Café de Flore, con Miró, e altri amici, Juan Larrea, Max Aub, Paul Eluard, Aragon, Chagall, Calder e Braque. Nel caffè affianco, nel Deux Magots, lo scrittore Breton capitava un altro gruppo. Tra loro litigavano sul locale nel quale dovevano sedersi. Si divertivano come bambini. Però Picasso installò il suo quartier generale nel Café de Flore. In Francia, nei saloni, non stanno tutti insieme ma in piccoli tavolini separati per potersi criticare reciprocamente. Da questo il loro successo. Lì si forgiavano idee e progetti. Picasso accettò l'incarico dalla Repubblica, quasi assunse un ruolo

---

21. A. Bonet, *El C.I.A.M. y la estancia en París*, in F. Álvarez, J. Roig, *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, CRC Galería de Arquitectura, Barcelona 1987.

guida, e fummo fortunati a poter contare, per il nostro padiglione così piccolo, sui migliori artisti del momento. Picasso, Miró, Alberto, Julio González e Calder»<sup>22</sup>.

Bonet partecipa, alternativamente, alla vita e alle inquietudini di quegli anni, sia nello studio di Le Corbusier che di Sert: «del Padiglione Spagnolo fu incaricato ufficialmente José Lluís Sert, di Barcellona, e Lacasa, di Madrid. Tra loro ci fu una differenza di opinioni sull'approccio all'edificio, giacché Sert proponeva l'idea di un edificio con struttura smontabile e Lacasa una struttura di mattoni, stabile. Come è ovvio la prima idea era più pertinente alla circostanza di una esposizione, la cui durata nel tempo era molto limitata e, conseguentemente, si impose questa soluzione. Giacché avevo lavorato vari anni con Sert a Barcellona, era logico che la mia partecipazione al progetto fosse totale»<sup>23</sup>. Più nel dettaglio chiarisce le relazioni e le esperienze vissute in quel periodo: «a Parigi vedevo frequentemente i collaboratori del padiglione Spagnolo che erano più amici: Picasso, Miró, Calder, Alberto, etc., e soprattutto Dalí che conobbi durante le continue visite al cantiere del padiglione a cui partecipava con piacere. Contemporaneamente conobbi un giovane cileno, in teoria architetto però in realtà pittore, Roberto Matta Echaurren con il quale divenni molto amico, visto

---

**22.** «Hicimos el proyecto del pabellón Luis Lacasa y yo, con José Antonio Bonet. Trabajamos a marchas forzadas, ya que la muestra debía abrirse a los pocos meses. Buscamos colaboraciones. El presupuesto era muy restringido. Prolongamos la planta baja con un patio cubierto con un toldo accionado eléctricamente y allí se daban representaciones de teatro, bailes populares, conciertos y cine. En la planta baja se eligió el lugar para que Picasso colocara el Güernica. A Picasso yo entonces lo veía casi todas las noches en el café de Flore, con Miró, y otros amigos, Juan Larrea, Max Aub, Paul Eluard, Aragon, Chagall, Calder y Braque. En el café de al lado, en el Deux Magots, el escritor Breton capitaneaba otro grupo. Entre ellos se peleaban por el local en que había que sentarse. Se divertían como niños. Pero Picasso estableció su cuartel general en el café de Flore. En Francia, en las tertulias no se ponen todos juntos, sino en pequeñas mesas separadas para poderse criticar unos a otros. De ahí su éxito. Allí se forjaron ideas y planes. Picasso aceptó el encargo de la República, casi tomó la iniciativa, y tuvimos la suerte de contar en nuestro pabellón tan pequeño con los mejores artistas del momento. Picasso, Miró, Alberto, Julio González y Calder», in M. Vicent, *José Lluís Sert, en el voladizo de hormigón*, in *El País* (sección Sociedad), Madrid, 31-10-1981.

**23.** «El Pabellón Español fue encargado oficialmente a José Lluís Sert, de Barcelona, y a Lacasa, de Madrid. Hubo entre ellos una diferencia de opinión sobre el enfoque del edificio, ya que Sert presentaba la idea de un edificio de estructura desmontable, y Lacasa una construcción de ladrillo estable. Como es lógico, la primera idea se ajustaba más a la realidad de una exposición, cuya duración en el tiempo era muy limitada, y por lo consiguiente se impuso esta idea. Como yo llevaba varios años trabajando con Sert en Barcelona, era lógico que mi integración en el proyecto fuese total». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, p. 133.



che tanto lui che io eravamo, in una certa maniera, immersi nel movimento Surrealista, per il quale Dalí tanto aveva combattuto negli anni precedenti a Barcellona»<sup>24</sup>.

Le influenze dei movimenti artistici, ed in particolare del Surrealismo, sul processo ideativo dell'architettura segnano per sempre l'architetto catalano e non si tratta di una diretta trasposizione di linguaggi dalla pittura e dalla scultura all'architettura, né dell'acquisizione di un metodo compositivo specifico per proporre forme più originali e accattivanti, né della mera adesione ad una moda culturale corrispondente ad uno stile di vita affascinante e ricercato, quanto piuttosto di una critica palese ad alcune rigidità proprie del movimento funzionalista e ad una certa autoreferenzialità disciplinare del movimento, al fine di porre al centro dell'attenzione la figura dell'uomo, la sua spiritualità, la ricerca di un habitat consono alle sue più intime aspettative. Dal punto di vista strettamente formale il Surrealismo avrebbe portato una "deroga alla regola", introdotto la sorpresa e l'inatteso in un sistema consequenziale e rigoroso, in un certo senso portato verso una opera in divenire, mai banalmente definita o chiusa in schemi assoluti.

Bonet, Matta Echaurren e gli altri giovani architetti, tra cui Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan con cui l'architetto catalano darà vita al Gruppo Austral in Argentina, «[...] non intendono i processi surrealisti solo come un metodo progettuale per giungere ad una architettura plasticamente più originale, differente dalla rigidità funzionalista. Sebbene l'utilizzo di questi processi porta necessariamente ad un risultato formale, essi vedevano che l'architettura così concepita poteva liberare i meccanismi della coscienza e creare sensazioni differenti negli individui. In tal modo la residenza collettiva poteva divenire la proposta per contrastare l'annullamento dell'individualità che tali raggruppamenti tendevano a generare»<sup>25</sup>.

---

24. «En París veía con frecuencia a los colaboradores del pabellón Español, que eran más amigos: Picasso, Miró, Calder, Alberto, etc., a Dalí a quien conocí especialmente por sus continuas visitas a las obras del pabellón en cuya obra quería participar. Paralelamente conocí a un joven chileno, teóricamente arquitecto pero en realidad pintor, Roberto Matta Echaurren con quien nos hicimos muy amigos, ya que tanto él como yo estábamos inmersos en cierta manera en el movimiento surrealista, por el que Dalí tanto había luchado en los años precedentes en Barcelona», A. Bonet, *Austral: Testimonio de Antonio Bonet* [Testo inedito], Barcelona 1981.

25. «[...] no toman los procedimientos surrealistas solamente como método de diseño para lograr una arquitectura mas original plásticamente, alejada de la rigidez funcionalista. Si bien la utilización de esos procedimientos afecta necesariamente el resultado plástico, ellos veían que una arquitectura así

## L'arrivo al Sud e il Gruppo Austral

Nel 1937 a Parigi ha luogo la quinta riunione del CIAM e, a soli 24 anni, Bonet è già alla sua seconda partecipazione ad un evento internazionale di tale portata. Eppure, malgrado le esperienze maturate, la capitale francese non offre al giovane architetto molte opportunità di lavoro. Inoltre, la situazione politica in Europa è tesa e il trionfo franchista in Spagna sconsiglia il ritorno di Bonet al suo Paese.

In quello stesso anno arrivano a Parigi, ed entrano a far parte dello studio di Le Corbusier, due architetti argentini, Ferrari e Kurchan, che lo invitano a prendere in considerazione l'idea di emigrare in Argentina dove loro stessi sarebbero tornati alla metà dell'anno seguente. Bonet ha parenti nella regione del Rio de La Plata e, comunque, l'idea di un Paese ricco di opportunità lo spinge a prendere la decisione di emigrare in Argentina dove, con Ferrari e Kurchan e altri colleghi di studio, avrebbe potuto fondare la delegazione locale del CIAM.

Così Bonet ricorda questa scelta: «Ero indeciso tra andare a Cuba o in Argentina. Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy, che stavano lavorando al Piano per Buenos Aires nello studio di Le Corbusier, mi convinsero a venire qui (in Argentina, ndt). Umanamente fu molto importante per me. Quando arrivai non avevo ancora compiuto 25 anni. Al porto mi aspettavano la sorella di mia nonna, uno zio e tre architetti: Simón Ungar, José Le Pera e Hilario Zalba con sua moglie. Questo significò molto per me. A Parigi proposi a Ferrari e Kurchan di formare un gruppo qui (in Argentina, ndt) basandosi sul GATCPAC. Lo chiamammo AUSTRAL. Siccome condivisero l'idea scrissero agli architetti che mi stavano aspettando. Dato che Ferrari e Kurchan si trattennero un po' di tempo in più a Parigi, cominciai a lavorare al gruppo con quelli che erano qui. Proposi di pubblicare una rivista ma avevamo poco denaro, quasi niente. Parlammo con il direttore di *Nuestra Arquitectura*, Hilton Scott, e questi, senza pensarci sopra neanche un minuto, ci disse immediatamente di sì. Facemmo un inserto nella rivista per vari numeri di *Nuestra Arquitectura*»<sup>26</sup>.

---

concebida podía destrabar los mecanismos de la conciencia y crear diferentes sensaciones en los individuos. Esto llevado a la vivienda colectiva va a ser la propuesta de contrarrestar la anulación de la individualidad que tales agrupamientos tendían a generar». G. Fuzs, *Austral 1938 - 1944 ...cit.*, p. 86.

**26.** «Estaba en duda entre ir a Cuba o a Argentina. Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, quienes estaban trabajando en el Plan para Buenos Aires en

Bonet arriva in Argentina il 9 aprile del 1938, la sua decisione è condizionata certamente dal desiderio di avere opportunità lavorative più significative di quelle che poteva offrire Parigi in quel momento, di proseguire quel percorso critico di rinnovamento dei principi dell'architettura – mai scisso dalla pratica progettuale per Bonet – intrapreso a partire dalla partecipazione ai congressi internazionali e dalla vicinanza ai maestri indiscussi dell'architettura del tempo.

Così scrive in una lettera Bonet a Torres Clavé: «ci sono una serie di circostanze che mi fanno decidere di andarmene da Parigi. Credo che sono abbastanza pronto per decidere di iniziare una vita più stabile e qui, a Parigi, tu sai com'è tutto provvisorio e astratto. Come architetto desidero cominciare a costruire e tu già sai che qui non c'è niente da fare. Per questo, e anche per altre ragioni, ho deciso di andarmene a Buenos Aires. Lì ho famiglia e amici. E soprattutto lì si costruisce»<sup>27</sup>.

L'ansia di costruire di Bonet non è semplicemente il desiderio di un giovane di mettersi alla prova del cantiere, né tantomeno l'aspettativa di chi vuole cominciare il proprio percorso professionale, quanto piuttosto è la logica conseguenza della sua formazione, del sentirsi parte, grazie alla sua presenza da giovanissimo ad eventi di portata epocale, di un processo di cambiamento ineluttabile, della necessità di doversi impegnare a produrre quella innovazione necessaria per attuare idee rivoluzionarie quanto indispensabili. Bonet avverte di “dovere costruire”, di proporre strategie per abitare, perché si sente pienamente parte di un movimento che non è solo stilistico o formale, che non è una moda come altre per attirare l'attenzione di possibili committenti, ma che è lo strumento per traghettare una società, ancora piena di retaggi del secolo precedente, nella nuova

---

el estudio de Le Corbusier me convencieron para venir aquí. Humanamente fue muy importante para mí, al llegar no había cumplido 25 años aún. En el puerto me esperaban? Una tía abuela, un tío, y además 3 arquitectos: Simón Ungar, José Le Pera e Hilario Zalba y su mujer. Esto significó mucho para mí. En París les propuse a Ferrari y a Kurchan formar un grupo aquí basándonos en el GATCPAC. Le llamamos Austral. Como les pareció bien escribieron a los arquitectos que me estaban esperando. Debido a que Ferrari y Kurchan se quedaron por poco más tiempo en París comencé a trabajar en el grupo con los que estaban aquí. Propuse editar una revista pero contábamos con muy poco dinero, más vale nada. Hablamos con el director de Nuestra Arquitectura, Hilton Scott, y éste no lo pensó ni un minuto, inmediatamente nos dijo que sí. Hicimos una separata con portada dentro la revista. Sacamos varios números de Nuestra Arquitectura». *Entrevista Arq. Antonio Bonet ...cit.*, pp. 133-134.

**27.** Lettera di Antonio Bonet a Torres Clavé del 11-02-1938, in F. Álvarez, J. Roig, *Antonio Bonet ... cit.*, p. 10.

era moderna. «Il motivo principale per il quale Bonet decide di fare rotta verso l'Argentina è la sua necessità di tradurre in opere le idee teoriche che aveva sviluppato a Parigi. I “grandi problemi dell'architettura” non potevano giungere ad una soluzione solo attraverso proposte teoriche, per far “avanzare l'architettura” era necessario costruire»<sup>28</sup>.

Giunto a Buenos Aires, in perfetta sintonia con Kurchan e Ferrari, Bonet sente la necessità di costituire un “movimento”, un gruppo di architetti intenzionati a promuovere i principi dell'architettura moderna in Argentina. Molti critici e studiosi, pur di fronte alla successione degli eventi e relative dichiarazioni, non riescono tuttavia a comprendere lo spirito originario di tali scelte; se l'intenzione fosse quella di costituire un gruppo di architetti operanti aventi gli stessi principi teorici e gli stessi fini da perseguire attraverso le proprie opere, interessati anche a condividere esperienze ed incarichi, cioè un gruppo fondamentalmente professionale unito da criteri progettuali comuni, ovvero se lo scopo era quello di formare una organizzazione attenta alla teoria e alla cultura progettuale, intenzionata ad incidere sulla formazione e a promuovere aspetti metodologici e teorici dell'architettura moderna e funzionale, cioè un “movimento” architettonico.

«Quando l'idea di formare un gruppo va prendendo forma nelle discussioni a Parigi tra Bonet, Kurchan e Ferrari, gli architetti argentini cominciano a reclutare i loro compagni di studi che erano a Buenos Aires, preparando il terreno per il loro ritorno e l'accoglienza di Antonio Bonet, che sarà il primo tra i tre ad andare in Argentina. Se è certo che l'idea di conformare un gruppo nasce nella Cité Lumière, più concretamente dal vincolo che si forma tra Antonio Bonet e Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy nello studio di Le Corbusier, la maggioranza dei suoi componenti già si conoscevano per essere stati compagni alla *Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires*. Non solo si conoscevano, ma li univa un grande sentimento di amicizia. Alcuni avevano condiviso il viaggio dei laureati in Europa del 1937, alla fine del quale Kurchan e Ferrari Hardoy avevano deciso di fermarsi a Parigi per lavorare nello studio di Rue de Sèvres. Questo vincolo precedente di

---

28. «El motivo principal por el cual Bonet decide poner proa hacia la Argentina es su necesidad de plasmar en obras las ideas que teóricamente venia manejando en París. Los “grandes problemas de la arquitectura” no encontrarían solución solo en propuestas teóricas, para hacer “avanzar la arquitectura” era necesario construir». G. Fuzs, *Austral 1938 - 1944 ...cit.*, p. 126.

Kurchan e Ferrari Hardoy con i loro compagni e amici che stavano in Argentina è testimoniato dalla fitta corrispondenza che mantengono con loro durante la permanenza a Parigi. In molta di questa corrispondenza si va delineando l'idea del gruppo, e i compagni in Argentina rappresentano un appoggio per Kurchan e Ferrari quando ebbero bisogno di ricevere informazioni utili per la elaborazione del Piano di Buenos Aires. Se l'intenzione di formare un gruppo simile al G.A.T.C.P.A.C. è di Bonet, l'idea di iniziare un tipo di “movimiento” sembra essere circolata tra i compagni di Kurchan e Ferrari, al ritorno dal viaggio di studio in Europa vedendo lo stato in cui versava l'Argentina in quel momento. [...] Tuttavia non avevano molto chiaro come dovevano fare per cominciare questo processo di rinnovamento, anche se era evidente che non sarebbe stato facile iniziarlo senza opere. Senza dubbio sin dal suo inizio, Austral viene concepito con uno spirito nettamente professionale con la necessità di tradurre in opere concrete le sue idee. Gli aderenti al gruppo consideravano che l'architettura non doveva limitarsi a proposte teoriche o manifesti, che perdeva di senso se non concretizzata in un fatto fisico capace di riflettere i concetti esplicitati»<sup>29</sup>.

---

**29.** «Cuando la idea de la conformación del grupo va tomando forma en las conversaciones de París entre Bonet, Kurchan y Ferrari, los arquitectos argentinos comienzan el reclutamiento de sus compañeros de escuela que se encontraban en Buenos Aires, preparando el terreno para el retorno y la recepción de Antonio Bonet, que será el primero de los tres en dirigirse a la Argentina. Si bien es cierto que la idea de conformar el grupo nace en la Ciudad Luz, más concretamente del vínculo que establece Antonio Bonet con Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en el estudio de Le Corbusier, el grueso de sus integrantes ya se conocían por haber sido compañeros en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. No solo se conocían sino que a muchos los unían grandes sentimientos de amistad. Varios de ellos habían compartido el viaje de egresados por Europa en 1937, al final del cual Kurchan y Ferrari Hardoy habían decidido quedarse en París para trabajar en el estudio de la Rue de Sèvres. Este vínculo previo de Kurchan y Ferrari Hardoy con sus compañeros y amigos que estaban en Argentina se va a ver reflejado en la nutrida correspondencia que mantienen con ellos durante su estadía en la Ciudad Luz. En mucha de esta correspondencia se va perfilando la idea del grupo, y los compañeros en Argentina van a constituir un gran apoyo para Kurchan y Ferrari a la hora de recabar información que les sea útil para la elaboración del Plan de Buenos Aires. Si bien la intención de conformar un grupo similar al G.A.T.C.P.A.C. corresponde a Bonet, la idea de iniciar algún tipo de “movimiento” parece haber rondado en el resto de los compañeros de Kurchan y Ferrari, al volver del viaje de estudio por Europa y ver el panorama que presentaba la Argentina en ese momento. [...] Todavía no tenían muy definido cómo debían hacer para iniciar este proceso de renovación, aunque estaba claro que no iba a ser fácil empezarlo directamente por medio de obras. Sin embargo desde sus inicios, Austral va a ser concebido con un espíritu netamente profesional con la necesidad de plasmar en obras concretas sus ideas. Sus integrantes

Probabilmente la volontà teorica e divulgativa e quella professionale sono compresenti, e non in contraddizione, nello spirito dei giovani aderenti al movimento Austral. D'altronde il Movimento Moderno, per quanto abbia inteso imprimere un cambiamento culturale epocale, proposto teorie e metodologie inedite ed originali, avviato una attenta azione divulgativa e scientifica, ha sempre ritenuto che questo dovesse corrispondere ad un preciso “fare” dell'architetto, alle sue azioni pratiche, che avrebbero inciso sulla realtà realizzando un concreto cambiamento della società. Cambiamento raggiungibile solo grazie al contemporaneo rinnovamento delle idee come dell'ambiente costruito destinato all'uomo.

Non è un caso quindi che la generazione di coloro che si sono formati dentro tale rivoluzione culturale abbia chiaro il ruolo “sociale” dell'architettura, di una disciplina cioè tesa a risolvere i problemi quotidiani oltre che a dare forma alle aspettative circa il futuro, portando quindi il dibattito disciplinare in un più ampio campo di interesse pubblico.

«Tre mesi dopo, *Nuestra Arquitectura* pubblicò un secondo quadernetto, nel quale il gruppo presentava i progetti di massima di abitazioni rurali in differenti contesti climatici. In tale articolo si analizzava il crescente fenomeno di emigrazione dall'interno verso la Capital Federal e la sua conurbazione periferica, e i possibili apporti che l'architettura poteva dare per offrire soluzioni. Dopo pochi anni, in assenza di soluzioni da parte del governo a questa situazione abitativa, emerse l'importanza e la drammaticità di questa realtà, sulla quale ad ogni elezione i candidati facevano promesse che col tempo, come altre cose, venivano dimenticate... fino al comizio successivo»<sup>30</sup>.

---

consideraban que la arquitectura no debía quedarse en propuestas teóricas y manifiestos, que carecían de sentido si no se concretaban en hechos físicos que reflejaran los conceptos explicitados», *Idem*, p. 124.

**30.** «Tres meses después, *Nuestra Arquitectura* publicó un segundo cuadernillo, en el cual el grupo presentaba anteproyectos para viviendas rurales en diferentes contextos climáticos. Allí se analizaba la creciente emigración desde el interior hacia la Capital Federal y el conurbano bonaerense, así como los posibles aportes que podía ofrecer la arquitectura para brindar soluciones. Pasados pocos años, ante la carencia de soluciones a esta situación habitacional por parte de sucesivos gobiernos, fue destacándose la importancia y el dramatismo de esta realidad, sobre la cual cada vez que hay elecciones los candidatos formulan promesas que con el tiempo, como otras, pasan al olvido... hasta los próximos comicios». A. Auné, *Arquitectura argentina: el Grupo Austral, un movimiento innovador*, pubblicato on line nel 2013 in: <https://artesyartistasenelmundoyenlahistoria.wordpress.com/2013/09/10/arquitectura-argentina-el-grupo-austral-un-movimiento-innovador/>

La pressante richiesta abitativa dei flussi migratori interni viene vista come un problema concreto da risolvere ma anche come una opportunità per riflettere sul tema dello sviluppo urbano. La crescita incontrollata dei grandi centri urbani, come anche la densificazione del tessuto della città consolidata, sono temi che appartengono ad una visione di sviluppo, più precisamente ad una “idea di città” da realizzare sulla base di precise indicazioni disciplinari che corrispondono, altresì, ad una visione politica, ad una prospettiva in cui vedere realizzate nuove condizioni di vita per tutti.

«Il Gruppo Austral ebbe al riguardo proposte innovative e profetiche, sostenendo la proposta di un piano regionale specifico: “come per ogni studio urbano, dovremmo applicare l'analisi dei valori sociali, amministrativi ed economici ai quattro grandi temi dell'urbanistica: casa, lavoro, divertimento e trasporto. Così, basandoci sui principi sui quali è fondata l'architettura moderna, potremo arrivare a quello che, come architetti, più ci interessa: dotare ogni famiglia che vive in campagna di una nuova dimora che soddisfi, non solo le esigenze del corpo, ma anche quelle dello spirito”»<sup>31</sup>.

## Il Manifesto Austral

Il primo numero della rivista Austral viene pubblicato nel giugno del 1939 e rappresenta, a tutti gli effetti, il manifesto del gruppo che si è formato, sintesi dell'esperienza europea e della realtà locale, della necessità di una costante riflessione teorica sull'architettura e di un chiaro indirizzo metodologico per realizzarla concretamente.

«Durante il primo anno a Buenos Aires, Bonet approfittò della sua fama di architetto straniero cercando di imporre le sue inquietudini con un fine preciso: rivivere l'esperienza dell'avanguardia europea in Argentina. Sorprende che nel suo operato iniziale in Argentina, Bonet ricordi il Manifesto Austral come il suo “atto principale per una nuova architettura”. Una sorpresa iniziale che viene meno non appena si

---

31. «El Grupo Austral tuvo al respecto propuestas renovadoras y proféticas, impulsando un plan regional, para el cual sostenía lo siguiente: “Como para todo estudio urbanístico, deberemos aplicar el análisis de los valores sociales, administrativos y económicos a las cuatro grandes funciones del urbanismo: habitación, trabajo, esparcimiento y transporte. Así basado sobre principios en que la arquitectura moderna está fundada, podremos llegar a aquello que como arquitectos más nos interesa: dotar a cada familia del campo de una nueva morada que satisfaga no solamente las exigencias del cuerpo, sino también las del espíritu”. *Ibidem*».

intuisce che la pubblicazione del Manifesto fu (ed è) in fin dei conti, una questione di compromesso personale e una necessità collettiva. Per questo, benché l'architetto catalano fosse più un uomo di azione che un teorico consumato, comprese perfettamente l'importanza di includere nel Manifesto Austral i valori del pensiero moderno per Buenos Aires»<sup>32</sup>. In realtà il documento pubblicato non risolve l'ambiguità tra l'enunciazione di principi teorici e l'affermazione di avvertenze direttamente legate al “fare architettura” e tuttavia, sebbene non così maturo da poter essere davvero definito un “manifesto”, cerca comunque di costruire una critica ragionata ad alcuni dettami del moderno diffusi e riconosciuti. In particolare, evidenzia le potenzialità, non del tutto espresse, e i limiti, desunti dall'evidenza, di esempi costruiti del funzionalismo troppo ligi a slogan attraenti quanto privi di ricadute dirette sulla vita dell'uomo.

«È sufficiente prestare attenzione al testo del Manifesto per rilevare che questa non è una dichiarazione di intenti finalizzata all'uso. Le sue caratteristiche rispondono, solo in parte, a quello che ci si aspetterebbe da un documento di questo genere: il testo è breve e diretto ma potrebbe esserlo ancora di più poiché l'insieme delle sue idee si trova, intenzionalmente, ripetuto in entrambe le pagine; il paradosso di voler giungere ad una sintesi dell'Architettura sta nel ricercarla in due estremi opposti e contraddittori: tra la libertà del surrealismo ed il dogma dei CIAM»<sup>33</sup>.

---

**32.** «Durante el primer año en Buenos Aires, Bonet aprovechó su aura de arquitecto extranjero para tratar de liderar sus inquietudes hacia un mismo propósito: revivir la vanguardia europea en Argentina. Sorprende que de entre todas esas acciones iniciales en Argentina, Bonet recuerde el Manifesto Austral como su “principal actuación por una nueva arquitectura”. Una sorpresa inicial que se diluye en tanto en cuanto se entiende que la publicación del Manifesto fue (y es), al fin y al cabo, una cuestión de compromiso personal y necesidad colectiva. Por eso, aunque el arquitecto catalán fuese más un hombre de acción que un teórico consumado, tuvo muy presente la importancia de rubricar en el Manifesto Austral los valores del pensamiento moderno para Buenos Aires». A. Tabera Roldán, *El bagaje Europeo de Antonio Bonet para Argentina: El Manifesto Austral*, in *Ra. Revista de Arquitectura*, n. 17, Navarra 2015, p. 27.

**33.** «Es suficiente atender a la parte escrita del Manifesto para apreciar que éste no es una declaración de intenciones al uso. Sus características responden, solo en parte, a lo que cabría esperar de un documento de este género: el texto es breve y directo pero aún podría serlo más ya que el conjunto de sus ideas se encuentra, intencionalmente, repetido en ambas páginas; la adhesión a una síntesis común para la Arquitectura alberga la paradoja de situar esta convicción entre dos polos muy diferentes, contradictorios, seguramente opuestos, en la animadversión entre la libertad surrealista y el dogma de los CIAM». *Idem*, p. 28.



## Volontà e azione

1. L'architettura odierna si trova, a parte il relativo progresso tecnico, in un momento critico del suo sviluppo e sprovvista dello spirito dei suoi fondatori.
2. Il funzionalismo è l'unica conquista di carattere generale a cui è giunta la architettura post-accademica.
3. Senza dubbio il funzionalismo – schiavo dell'aggettivo – non ha risolto i problemi prospettati dai suoi creatori.
4. L'architetto – avvalendosi di luoghi comuni facili e superficiali dell'architettura moderna – ha originato la “nuova accademia”, rifugio di mediocri, dando vita allo “stile moderno”.
5. Le attuali scuole di architettura – magazzini di stili, in assoluto contrasto con la realtà architettonica – hanno contribuito a creare lo stato di disorientamento esistente tra gli architetti.
6. La complessità attuale del problema architettonico limita sempre più l'azione della maggior parte degli architetti, allontanandoli, allo stesso tempo, dall'individualità dell'essere umano e dalla collettività della società.
7. L'architettura nel frattempo è rimasta slegata dall'urbanistica, non ha potuto risolvere i problemi basilari della città moderna. In Argentina questi non sono stati ancora prospettati.
8. L'architetto, stanco della ricerca di soluzioni tecniche, e privo di una vera concezione artistica, si è allontanato sempre più dal rapporto con le altre arti plastiche, la cui libertà e inquietudine si sono tradotte, nel tempo, in una serie di movimenti ai quali l'architettura è stata quasi del tutto assente.
9. La libertà totale che ha permesso alla pittura di arrivare fino al surrealismo, contro ogni dogma prestabilito e prospettando problemi psicologici, non è stata compresa dall'architetto schiavo della sua formazione.
10. L'architettura funzionale con tutti i suoi pregiudizi estetici e intransigenza infantile, è arrivata – per incomprendimento della frase *machine à habiter* e per l'ignoranza consapevole della psicologia individuale – a soluzioni intellettuali e disumane.
11. Il panorama attuale dell'architettura ci mostra il consolidamento di norme e sistemi che sono l'antitesi dello spirito di lotta di maestri come Lloyd Wright, Gaudi, Eiffel, Perret, Le Corbusier..

Tale condizione, che riflette lo stato attuale dell'architettura in Argentina e nel mondo intero, prodotta dal contributo errato della maggior parte degli architetti moderni che, adeguandosi ai progressi dei maestri, hanno paralizzato il movimento, ci mostra il percorso che, come architetti da poco entrati nella lotta, ci aspetta. L'esempio che la pittura da alle altre arti plastiche, liberandosi da ogni pregiudizio morale, sociale ed estetico, deve servire agli architetti della nostra generazione per riesaminare i "dogmi" architettonici a cui siamo legati. Il surrealismo ci fa arrivare al fondo della vita individuale. Approfittando del suo insegnamento, smetteremo di disprezzare il "protagonista" della casa per realizzare la vera *machine á habiter*.

La conoscenza stessa dell'individuo ci porta a studiare i problemi collettivi in funzione non di una unità ripetuta all'infinito, quanto di una somma di elementi presi in esame fino alla loro comprensione, unico modo per giungere realmente alla psicologia collettiva. In funzione di queste considerazioni, ad un nuovo e libero concetto di Standard.

L'unione tra Urbanistica, Architettura e Architettura degli Interni si completa definitivamente.

L'impossibilità di separare questi tre elementi rende inefficace il lavoro individuale. Questo ha dato vita alla formazione di gruppi di lavoro nella maggior parte dei Paesi. I C.I.A.M. (*Congres Internationaux d'Architecture Moderne*) e il C.I.R.P.A.C. (*Comité International pour la Resolution des problemes de l'Architecture Contemporaine*), comitati esecutivi precedenti costituiscono l'azione unitaria dei diversi gruppi nazionali e mostrano l'evidente necessità della collaborazione internazionale.

Salutiamo i C.I.A.M. e il C.I.R.P.A.C. unendoci al loro spirito e alla loro 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; la integrazione plastica dell'architettura con la pittura e la scultura; la pianificazione dei grandi problemi urbanistici della Repubblica: **QUESTO È IL CAMMINO TRACCIATO DALLA NOSTRA AZIONE.**

*Bonet, Ferrari-Hardoy, Kurchan*<sup>34</sup>

---

#### 34. VOLUNTAD Y ACCION

1. La arquitectura actual se encuentra, aparte del relativo progreso técnico,

---

en un momento crítico de su desarrollo y desprovista del espíritu de sus iniciadores.

2. El funcionalismo es la única conquista de orden general a que ha llegado la arquitectura post-académica.
3. Sin embargo el funcionalismo esclavo del adjetivo, no ha resuelto los problemas planteados por los grandes iniciadores.
4. El arquitecto aprovechando tópicos fáciles y epidémicos de la arquitectura moderna, ha originado "La nueva academia", refugio de mediocres dando lugar al "estilo moderno".
5. Las actuales escuelas de arquitectura -almacenes de estilos, divorciadas en absoluto de la realidad arquitectónica-, han contribuido a crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos.
6. La complejidad actual del problema arquitectónico limita cada vez más la acción de la mayoría de los arquitectos, alejándolos al mismo tiempo de lo humano individual y de lo social colectivo.
7. La arquitectura mientras ha permanecido desligada del urbanismo, no ha podido resolver los problemas básicos de las ciudades modernas. En la Argentina estos no han sido todavía planteados.
8. El arquitecto, agobiado por la búsqueda de soluciones técnicas, y falto de un verdadero concepto artístico, se ha separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas, cuya libertad e inquietud se han traducido en una serie escalonada de movimientos, a los que la arquitectura ha sido casi ajena en absoluto.
9. La libertad completa que ha permitido a la pintura llegar hasta el surrealismo, denunciando verdades establecidas y planteando problemas psicológicos, no ha sido comprendida por el arquitecto esclavo de su formación.
10. La arquitectura funcional con todos sus prejuicios estáticos e intransigencia pueril llegó - por incompreensión del espíritu de la frase *machine à habiter* y por el desconocimiento consciente de la psicología individual- a soluciones intelectuales y deshumanizadas.
11. El panorama actual de la arquitectura nos muestra el establecimiento de normas y sistemas que son la antítesis del espíritu de lucha de maestros como Lloyd Wright, Gaudi, Eiffel, Perret, Le Corbusier...

El análisis anterior que refleja el estado actual de la arquitectura en la Argentina y en el mundo entero, mandato producido por el falso aporte de la mayoría de los arquitectos modernos, que conformándose con los romances de los maestros, han paralizado el movimiento, nos señala el camino que como arquitectos recién ingresamos a la lucha nos corresponde.

El ejemplo que la pintura da a las demás artes plásticas, liberándose de todo prejuicio moral, social y estético, debemos aprovechar a los arquitectos de nuestra generación para revisar los "dogmas" arquitectónicos que nos han sido legados. El surrealismo nos hace llegar al fondo de la vida individual. Aprovechando su lección, dejaremos de despreciar al "protagonista" de la casa para realizar la verdadera *machine à habiter*.

Este mismo conocimiento del individuo nos lleva a estudiar los problemas colectivos en función, no de una unidad repetida hasta el infinito, sino de una suma de elementos considerados hasta la comprensión, única manera de llegar a la verdadera psicología colectiva. En función de estas consideraciones llegaremos a un nuevo y libre concepto del Standard.

La unión entre Urbanismo, Arquitectura, y Arquitectura Interior se completa definitivamente.

La imposibilidad de separar alguno de estos tres elementos hace ineficaz el trabajo individual. Esto ha dado lugar a la formación de grupos de trabajo en la mayoría de los países.

Los C. I. A. M. (*Congres Internationaux d'Architecture Moderne*) y el C. I. R. P. A. C. (*Comite International pour la Resolution des problemes de L'Architecture Contemporaine*), comité ejecutivo de los anteriores, constituyen la unidad de

Il manifesto, come è evidente, è più una riflessione critica sulla condizione del tempo della disciplina che un vero e proprio sistema propositivo e metodologico. Vi si legge il tributo al lavoro dei maestri e, in generale, alla rivoluzione dei pionieri del moderno, ma anche la constatazione dell'affermazione solo parziale dei principi su cui si è formata la generazione degli estensori e soprattutto del fraintendimento, ovvero della riduzione, di indicazioni finalizzate ad ambiziosi obiettivi. È palese la delusione del limite rappresentato da un linguaggio diffuso ridotto a mero “stile moderno” (e funzionalista), rispetto a propositi originari tesi invece al miglioramento della vita dell'uomo. L'uomo non è più la ragione del “fare” dell'architetto che ha perso di vista il valore dell'individualità e il senso di appartenenza alla comunità, chiuso in un percorso autoreferenziale, estetico e funzionale. Il manifesto richiama alla necessità di una integrazione dell'architettura con le altre discipline affini – dall'urbanistica all'architettura degli interni – così come della stessa con le arti plastiche e figurative al fine di soddisfare anche i bisogni immateriali, la sfera psicologica, dell'utente oltre le mere necessità contingenti.

La collaborazione internazionale auspicata dai giovani autori del manifesto è necessaria per superare problematiche locali e contingenti e riportare l'uomo al centro del progetto di architettura, guardando alla sua sfera individuale come a quella collettiva, proponendo quindi una visione ampia della disciplina, vista finalmente come capace di prevedere una pianificazione tesa a risolvere le grandi questioni insediative e una progettazione finalizzata a disegnare adeguatamente i luoghi da abitare. Luoghi progettati secondo criteri che rispondono ai bisogni della collettività come alle aspirazioni del singolo individuo, grazie a soluzioni morfologiche e principi estetici che, nelle intenzioni degli estensori del manifesto, avrebbero suggerito gli stili di vita adeguati, rispondenti tanto alle esigenze intime e soggettive quanto a quelle condivise.

---

acción de los diversos grupos nacionales, y muestran la evidente necesidad de la colaboración internacional.

Saludamos a los C. I. A. M. y al C. I. R. P. A. C., adhiriéndonos a su espíritu y a su lucha.

El estudio de la arquitectura como expresión individual y colectiva: el conocimiento profundo del hombre con sus virtudes y sus defectos, como motor de nuestras realizaciones: la integración plástica con la pintura y la escultura: el planteo de los grandes problemas urbanísticos de la República: ESTE ES EL CAMINO TRAZADO A NUESTRA ACCIÓN.

BONET, FERRARI-HARDOY, KURCHAN.

«Questa architettura, intesa come prassi per liberare, dal punto di vista psicologico, la coscienza privata, è il modo attraverso il quale Austral propone di non perdere la individualità in una architettura collettiva che ha bisogno, necessariamente, di una quantità sistematizzata di identità. Quello che nelle opere particolari (Padiglione sulla 9 de Julio, Museo della Città Universitaria) si estende a tutta l'opera, nella casa plurifamiliare si applica a ciascuna unità, giungendo ad uniformare la mutevolezza nello standard. La necessaria variazione all'interno di ogni singola unità aggregata risponde alla stessa necessità psicologica della differenziazione. Così, ogni individuo, sebbene sia parte di un insieme sistematizzato, vede, nella sua unità abitativa, raffigurate le variazioni morfologiche che lo distinguono dal resto e liberano la sua coscienza»<sup>35</sup>.

Analogamente vengono introdotti i criteri di flessibilità ed adattabilità capaci di permettere allo spazio abitato di assecondare le esigenze mutevoli dell'uomo, nonché di rispondere a valori rappresentativi ed estetici in costante evoluzione. L'estetica del funzionalismo viene vista come rigida, come un linguaggio rispondente prevalentemente ai criteri oggettivi derivanti dalle esigenze pratiche dello spazio, inadatto a rispondere ai sensi dell'abitare espressi dal singolo individuo che necessitano di una espressività diversa e più stimolante di quello ormai diventato lo "stile del moderno".

«I componenti del gruppo Austral provarono, in vari modi, a portare tali idee nella loro architettura. Attraverso: la creazione di forme basate su geometrie non euclidee o razionaliste, però sempre in equilibrio con la regolarità di strutture ordinate; le forme irregolari sempre sono poste in contrapposizione con altre forme regolari per evidenziare il contrasto tra le due geometrie e provocare la conseguente reazione psicologica nell'individuo; l'introduzione di elementi mobili anche in contrasto a parti immobili o fisse. Questo attraverso l'uso di divisori mobili, arredi o frangisole, dentro

---

**35.** «Esta arquitectura como forma de liberar psicológicamente la conciencia individual es la forma en que Austral propone no perder la individualidad en una arquitectura colectiva que necesita forzosamente la cantidad sistematizada de unidades. Lo que en las obras singulares (pabellón de la 9 de julio, museo de ciudad universitaria) se extiende a toda la obra, en la vivienda colectiva se aplica a cada unidad, llegando a conformar lo variable del estándar. La necesaria variación dentro de cada unidad agrupada responde a la misma necesidad psicológica de diferenciación. Así, cada individuo si bien forma parte de un conjunto sistematizado, ve en su unidad de habitación, plasmadas las variaciones morfológicas que lo diferencian del resto y liberan su propia conciencia». G. Fuzs, *Austral 1938 - 1944 ...cit.*, p. 86.

una struttura permanente. Anche l'inserimento dei tre eucalipti nella griglia ortogonale di Virrey del Pino obbedisce a questo concetto dove, secondo i componenti di Austral, il contrasto genera “poesia”»<sup>36</sup>.

I giovani architetti sentono la necessità di definire un insieme di regole ordinatrici capaci di trovare piena affermazione solo attraverso una serie di deroghe previste dal sistema stesso. L'equilibrio tra generale e particolare, tra pubblico e privato, tra collettivo e individuale necessita di un ordine chiaro e leggibile in cui inserire tutti i gradi di libertà necessari alla declinazione del metodo fino al raggiungimento di un totale adattamento ai bisogni intimi e alle aspettative personali.

«I componenti del gruppo Austral erano interessati al concetto di “trasformazione”, a come una cosa può modificarsi per adattarsi alle differenti necessità psichiche e fisiche dell'individuo. A produrre una architettura trasformabile capace di adattarsi alle richieste non razionali della coscienza. Così come l'architettura doveva provvedere alle richieste funzionali, esisteva una ricerca per soddisfare le richieste non funzionali dell'individuo, per creare spazi sufficientemente flessibili affinché siano soddisfatte le necessità psicologiche di ogni individuo»<sup>37</sup>.

Non è un caso che una delle opere più conosciute di Bonet, Kurchan e Ferrari Hardoy, la sedia Austral, anche detta BKF dalle iniziali dei loro cognomi, nota anche come sedia Butterfly, viene presentata sulle pagine del terzo numero della rivista Austral; la seduta è il compendio di una

---

**36.** «Los Australes intentarán por medio de varios recursos lograr llevar estas ideas a su arquitectura. Mediante: La generación de formas basadas en geometrías no euclidianas o racionalistas, pero siempre en equilibrio con la regularidad de las estructuras sistematizadas. Las formas irregulares siempre van a estar en contraposición con otras formas regulares para evidenciar el contraste entre estas dos geometrías y provocar la necesaria reacción psicológica en el individuo. La introducción de elementos móviles también en contraste con elementos inmóviles o fijos. Esto puede darse con el uso de tabiques, mobiliario o parasoles móviles dentro de una estructura estática. Incluso la introducción de los tres eucaliptos dentro de la grilla ortogonal de Virrey del Pino obedece a este concepto, donde según los propios Australes el contraste genera “poesía”». *Idem*, pp. 86-87.

**37.** «Los Australes estaban interesados en el concepto de “transformación”, en como una cosa puede cambiar para adaptarse a las diferentes necesidades psíquicas y físicas del individuo. Hacer una arquitectura transformable que se adapte a los requerimientos no racionales de la conciencia. Así como la arquitectura debía cumplir con requerimientos funcionales, existía una búsqueda por satisfacer los requerimientos no funcionales del individuo, crear espacios lo suficientemente flexibles, que permitieran una liberación de las necesidades psicológicas de cada individuo». *Idem*, p. 88.

rigorosa razionalità costruttiva (scelta di materiali propri della tradizione e di lavorazioni tipiche dell'artigianato) e strutturale (evidenziazione della struttura portante e della parte portata, sottolineatura della parte di sostegno rispetto alla parte – sospesa – sovrapposta), di scelte funzionali ed ergonomiche (morfologia e dimensioni capaci di evocare e di rispondere a criteri di accoglienza e di comodità). Scelte che evidenziano una estrema carica innovativa sia dal punto di vista del mondo delle forme che viene proposto (di matrice tipicamente surrealista) ma anche di uso attraverso la libertà di scelta di diverse posture e quindi di autonomia individuale al fine di rintracciare, finanche in un semplice oggetto, le condizioni personali per esprimere la propria volontà al di là delle necessità pratiche da soddisfare.

I principi di Volontà e Azione, visti anche attraverso la figura iconica della sedia BKF, prefigurano una nuova architettura fatta di regole e deroghe, di ordine e disordine, di equilibri instabili e di continui stimoli sensoriali ed emozioni; un modo di intendere gli spazi e la vita contenuta in essi che deriva dalla cultura del tempo, dalle arti come dalle mode e dalle innovazioni tecnologiche.

Una architettura che può trovare un precedente in un'opera emblematica quanto poco conosciuta, un progetto non realizzato affascinante e controverso solo di poco anteriore: la “*Maison Suspendue*” di Paul Nelson, certamente nota ai componenti del gruppo Austral in quanto pubblicata a Parigi in un numero di *Architecture Vivante* dell'editore Albert Morancé nel 1937. La casa sospesa di Nelson era «[...] un lavoro teorico che Paul Nelson elaborò in tre anni con la collaborazione di Jean Arp, Alexander Calder, Joan Miró e Fernand Léger. La collaborazione di questi tre artisti aveva l'obiettivo di unire architettura, pittura e scultura, lo stesso obiettivo perseguito dai componenti del gruppo Austral ed esplicitato nel manifesto del 1939. [...] Nel caso di Nelson la sua intenzione, con la *Maison Suspendue*, era di ridurre “lo spazio utile” al minimo al fine di generare una casa dove potesse dominare lo “spazio inutile”, necessario allo sviluppo spirituale dell'individuo. Essendo la pittura e la scultura le arti per definizione “inutili”, queste dovevano dare vita, insieme all'architettura, al rinnovamento e alla rigenerazione dell'individuo»<sup>38</sup>. L'inutile indispensabile, l'utilità

---

**38.** «Consistía en un trabajo teórico que Paul Nelson elaboró a lo largo de 3 años con la colaboración Jean Arp, Alexander Calder, Joan Miró y Fernand Léger. La colaboración de estos artistas estaba dada con el objetivo de con-

reinterpretata, la sorpresa derivante dall'inatteso e dal non consueto, l'integrazione tra arte e tecnica, sono temi che appartengono alla ricerca del gruppo e che si ritroveranno in molte delle loro opere.

Con l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, nel settembre del 1939, il mercato immobiliare, anche in Argentina, subisce un significativo rallentamento a causa dell'aumento dei costi di realizzazione e del valore dei suoli; i giovani componenti del gruppo Austral perdono di vista gli obiettivi comuni, le iniziative culturali e la divulgazione delle loro ricerche, e si concentrano sulle singole e sporadiche occasioni professionali. Dopo un anno di collaborazione e promozione del gruppo, dopo soli tre numeri della rivista, le riunioni periodiche, luogo di ferventi discussioni e di un costante confronto, diminuiscono fino a terminare nel dicembre del '39. La fine della pubblicazione Austral però non coincide con lo scioglimento del gruppo che, anche attraverso partecipazione a concorsi e collaborazione ad altre riviste, continua ad esistere ed a operare in sinergia almeno fino a quando Bonet, alla fine del 1944, lascia l'Argentina per l'Uruguay, dove resterà fino al 1948, intento a svolgere una serie di importati incarichi professionali<sup>39</sup>.

Nel piccolo Paese sull'altra sponda del Rio de La Plata, Bonet «nel 1945 si sistema in una casetta priva di luce elettrica e acqua corrente all'interno di un bosco. Era stato incaricato di progettare l'urbanizzazione di un terreno che, 50 anni prima, era stato bonificato da Antonio Lussich<sup>40</sup>. Il progetto di urbanizzazione di Punta Ballena si sviluppa e si realizza in questa piccola casa»<sup>41</sup>.

---

jugar la arquitectura, la pintura y la escultura, el mismo objetivo perseguido por los Australes y explicitado en su manifiesto de 1939. [...] En el caso de Nelson una de sus búsquedas en "La Maison suspendue" era tendiente a reducir el "espacio útil" a su mínima expresión para poder así generar una casa donde domine el "espacio inútil" necesario para el desarrollo espiritual del individuo. Siendo la pintura y la escultura las artes por definición "inútiles", éstas debían conformar junto con la arquitectura un ámbito favorable para la renovación y regeneración de individuo». *Idem*, p. 110.

**39.** «El traslado de Antonio Bonet a Uruguay en 1945, para construir la urbanización de Punta Ballena y algunos de sus edificios principales, constituyó el paso más importante de sus inicios rioplatenses, tras la disolución formal -que no humana y ética- del Grupo Austral, formado en el 1939». F. Álvarez, *Antonio Bonet. Naturaleza y arquitectura. Hostería La Solana del Mar, Punta Ballena (Uruguay), 1946-1947* in A. Esteban Maluenda, *La arquitectura moderna en latinoamérica*, Editorial Reverté, Barcelona 2016, p. 93.

**40.** Antonio Dionisio Lussich Griffo (Montevideo, 1848 - 1928) famoso armatore, arboricoltore e scrittore uruguayano.

**41.** «En 1945 se instala en una casita sin luz eléctrica ni agua corriente al pie del arboretum. Había sido encargado de urbanizar las tierras que 50 años



Il suo committente, la famiglia di Antonio D. Lussich, aveva, fin dall'inizio del XX secolo, preservato un ampio territorio costiero nel *Departamento de Maldonado* grazie all'attenta attività di piantumazione di una grande quantità di specie vegetali, al fine di difendere e conservare i valori morfologici e ambientali, tutelando quindi il paesaggio nel suo complesso. Bonet viene incaricato del progetto di urbanizzazione dell'area ma, in soli tre anni, progetta e realizza anche alcune ville, la Locanda La Solana del Mar e altre piccole opere diffuse nel territorio che completano l'intervento. Punta Ballena, rappresenta l'occasione per applicare le teorie sul progetto urbano<sup>42</sup> apprese negli anni di formazione<sup>43</sup>, ma è anche il caso concreto attraverso il quale capire la necessità di una declinazione diversa e misurata dell'idea di città adeguata alla tipologia di un insediamento turistico, alla valorizzazione della natura, alla tutela del “contesto” come suggerito in quegli anni da Julio Vilamajó<sup>44</sup>, maestro uruguayano e precursore della disciplina, oggi definibile, del “paesaggio”<sup>45</sup>.

«L'analisi della produzione urbanistica di Bonet rivela l'importanza che Bonet riserva al disegno del tracciato viario nella composizione urbana, inteso come una vera “scienza del paesaggio”, come racconta Le Corbusier nel

---

antes había colonizado Antonio Lussich. El proyecto de la urbanización Punta Ballena se gesta y se realiza desde esa pequeña casa». J. Nudelman, C. Ponte, *Antonio Bonet y la Solana del Mar*, pubblicato on line: [http://www.puntaballena.org/servlet/com.qportal.servlet.GetHttpFile?typefile=d&contentid=979&version=1&disposition=d&filename=7\\_Antonio\\_Bonet\\_y\\_La\\_Solana\\_del\\_Mar.pdf](http://www.puntaballena.org/servlet/com.qportal.servlet.GetHttpFile?typefile=d&contentid=979&version=1&disposition=d&filename=7_Antonio_Bonet_y_La_Solana_del_Mar.pdf).

**42.** La Carta di Atene, alla cui stesura Bonet assiste personalmente a 19 anni, ammonisce che “*si deve vietare l'allineamento delle abitazioni lungo le vie di comunicazione*”. Le Corbusier, *La Carta di Atene*, Milano 2014, riedizione tradotta de *La charte d'Athènes*, pubblicata nel 1941 in forma anonima.

**43.** “En Urbanismo, la conquista teórica más importante de Le Corbusier ha consistido en señalar la independencia de la vivienda con relación a las vías de tránsito. Nos lleva este principio nada menos que a la desaparición de la calle en su forma tradicional. Y, sin embargo, todavía hoy nuestras ciudades se siguen extendiendo con la base de este anacrónico elemento urbanístico”. A. Bonet, *Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo*, 1949, testo di cui esistono tre versioni conservate nel Fons Bonet (Archivo Histórico del COAC); si tratta del discorso da tenere al CIAM VII, Bergamo (1949).

**44.** Julio Agustín Vilamajó Echaniz (1894 – 1948), uno dei più grandi architetti uruguayani, riceve nel 1945 l'incarico di Direttore Generale del Piano di Urbanizzazione di Villa Serrana, una zona naturalistica dove prevedere un insediamento turistico, che il maestro uruguayano disegna con rispetto dei valori paesaggistici e ambientali, prevedendo manufatti e architettura capaci di corroborare i valori del territorio. Tra questi nel 1946 costruisce il Ventorrillo de La Buena Vista e nel 1947 la Mesón de las Cañas, rispettivamente un punto di ristoro con spazi per l'accoglienza e un ristorante con camere per il pernottamento.

**45.** Tra il 1945 e il 1948 Bonet lavora anche all'ampliamento de *El Peñasco*, opera di Julio Vilamajó «estableciéndose una relación de mutuo reconocimiento entre ambos». F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana ... cit.*, p. 13.

suo libro *Maniera di pensare l'urbanistica*. Bonet utilizza spesso nella sua opera il sistema viario a forme tentacolari che si fonde col paesaggio. Il tracciato viario si sviluppa secondo una complessità che va oltre la mera risoluzione distributiva e in accordo ai presupposti teorici, fundamentalmente basati sui principi di Le Corbusier e sui dettami della Carta di Atene, con un'attenzione al paesaggio che può ricordare il trattamento del tracciato di alcuni complessi residenziali di Alvar Aalto. In questo senso, Bonet condivide con Aalto una reazione all'ortodossia dei primi architetti moderni». <sup>46</sup>

Il progetto, infatti, parte dall'idea espressa dal IV CIAM che il tracciato viario, che regola, ordina e definisce il territorio, non debba condizionare il posizionamento delle architetture (più precisamente che il posizionamento di queste non debba coincidere con l'andamento della viabilità per scardinare il rapporto tra strada ed edificio proprio della visione urbana ottocentesca) che cercheranno la migliore collocazione in autonomia a partire dalle proprie esigenze, per favorire le relazioni tra pubblico e privato, tra i criteri di condivisione e di privacy. Non si tratta di un semplice piano di lottizzazione, né tantomeno il progetto assume il valore di una città giardino; le scelte di Bonet perseguono una logica basata su una gerarchia e una suddivisione precisa tra percorsi carrabili e pedonali, tra linee di penetrazione verso il mare e distribuzione funzionale tra le diverse proprietà, tra luoghi pubblici e privati, tra “natura naturale” e “natura progettata”. Un disegno originale dove l'architettura può promuovere uno stile di vita che assume l'ambiente naturale come dato fondativo e come fine per un abitare che sia strettamente connesso alle ragioni e ai sensi di quel determinato contesto.

«Il programma si basa su un proposito chiaro e di grande

---

46. «El análisis de la producción urbanística de Bonet revela la importancia que Bonet otorga al diseño del trazado viario en la composición urbanística, entendido como una verdadera “ciencia del paisaje”, tal y como lo refiere Le Corbusier en su libro *Cómo concebir el urbanismo*. Bonet utiliza el sistema viario con formas tentaculares que se funden con el paisaje de un modo recurrente en su obra. El trazado viario se proyecta atendiendo a una complejidad que sobrepasa la mera resolución distributiva y de acuerdo a unos presupuestos teóricos concretos, fundamentalmente basados en las teorías urbanas de Le Corbusier y en los postulados de la Carta de Atenas, con una atención al paisaje que puede recordar al tratamiento del trazado de algunos complejos residenciales de Alvar Aalto. En este sentido, Bonet comparte con Aalto una reacción a la ortodoxia de los primeros arquitectos modernos».

J. F. Ródenas García, *Planeamiento urbanístico en la obra de Antonio Bonet. Trazado viario y paisaje. De Punta Ballena al Poblado Hifrensa, 1945-1975*, publicado on line: [https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14158/016\\_Rodenas\\_Juan%20Fernando.pdf](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14158/016_Rodenas_Juan%20Fernando.pdf)

respiro. Esaltare le straordinarie bellezze del posto mediante l'opera umana, confusa sottilmente a volte con la natura, ed apparendo in tutto il suo splendore in altre. Dal punto di vista urbanistico Punta Ballena non sarà esattamente una città. L'architetto deve trovare la soluzione affinché un bosco, una spiaggia, etc., possano essere ammirati e goduti (attingendo alla tecnica e alle conoscenze moderne) per la maggiore quantità di gente possibile senza provocare la sua distruzione. Non essendo Punta Ballena una vera città, non deve essere vista (poiché il suo carattere è completamente diverso) a causa della quantità di abitazioni unifamiliari, una ripetizione delle "città giardino" che circondano mostruosamente certe città americane e contro le quali tanto ha lottato l'urbanistica moderna»<sup>47</sup>.

Oltre al progetto di urbanizzazione Bonet riceve anche l'incarico di realizzare delle architetture all'interno dell'insediamento, alcune case private e l'albergo la Locanda La Solana del Mar.

Per lo sviluppo del progetto di una di queste, Casa Berlingieri, Bonet chiede la collaborazione del giovane ingegnere Eladio Dieste<sup>48</sup>, a cui affida la soluzione tecnica delle volte in laterizio armato, elemento strutturale, ma anche presupposto necessario a conformare lo spazio, che già aveva caratterizzato la sua proposta per Maison Jaoul e che tornerà poi anche nella soluzione individuata per casa Martinez, fino alla soluzione più matura de La Ricarda. In questi anni conosce e collabora anche con il pittore Joaquín Torres García<sup>49</sup>, che interviene nella Locanda La Solana del Mar, e Juan Batlle Planas<sup>50</sup>, che realizza un murales su vetro per gli uffici della società.

Nel 1948 è invitato a tornare in Argentina da Ferrari

---

**47.** «El programa se basa en un propósito claro y de gran envergadura. Exaltar las extraordinarias bellezas del lugar mediante la obra humana, confundida sutilmente con la naturaleza unas veces, y apareciendo en todo su esplendor in otras. Desde el punto de vista urbanístico Punta Ballena no será exactamente una ciudad. El arquitecto debe encontrar la solución para que un bosque, una playa, etc., puedan ser admirados y gozados (echando mano de la técnica y conocimientos modernos) por la mayor cantidad de gente posible sin provocar su destrucción. No siendo Punta Ballena una verdadera ciudad, no debe verse (ya que el su carácter es totalmente distinto) en la preponderancia de la vivienda unifamiliar, una repetición de las "ciudades jardines" que rodean monstruosamente ciertas ciudades americanas y contra las cuales tanto ha luchado el urbanismo moderno». A. Bonet, *Un centro de turismo en América del Sur. Punta Ballena, Uruguay*, Relazione di progetto, 1945.

**48.** Eladio Dieste, (1917 - 2000), ingegnere e architetto uruguayano.

**49.** Joaquín Torres García, (1874 - 1949) pittore e scultore uruguayano.

**50.** Juan Batlle Planas, (1911- 1966) pittore argentino di origine spagnola appartenente alla scuola Surrealista.

Hardoy, incaricato di costruire il *Consejo de Plan de Buenos Aires*. L'esperienza uruguayana di Punta Ballena, per quanto breve, porta comunque notorietà a Bonet che viene chiamato a partecipare al primo CIAM del dopoguerra, svoltosi a Bridgewater.

Lascia pertanto l'Uruguay per tornarci solo dieci anni più tardi, nel 1960, per progettare e realizzare una cappella privata a Soca, basata su una originale idea strutturale e formale.

Gli anni che seguono il suo ritorno a Buenos Aires sono quelli in cui svolge alcuni dei principali incarichi di architettura e di urbanistica in Argentina, ma anche quelli in cui comincia a viaggiare sempre più tra l'America e l'Europa, come esponente al CIAM, come membro di commissioni internazionali, relatore a conferenze e, infine, per collaborazioni professionali in Spagna.

Sono gli anni in cui svolge importanti incarichi<sup>51</sup> anche fuori dalla capitale, come quelli a Mar del Plata<sup>52</sup>, e segue alcune esperienze professionali in Spagna<sup>53</sup>.

«La vita di Bonet sembra quindi segnata dal concetto di traversata. Lo stesso Alberti sembra insistere su tale nozione, raccontandoci di come, nel suo bagaglio, sempre portasse questo paesaggio mediterraneo che in nessuna opera abbandonerà totalmente. E di come, forse, al suo ritorno, portasse con lui le lezioni apprese, dove i viaggi di andata e ritorno tra i diversi paesaggi, mediterraneo ed atlantico, stabiliscono un lungo dialogo tra due aspetti differenti del luogo, lo spazio ed il tempo. «Arrivo ad un bosco. Vi entro, mi immergo, apro gli occhi e respiro dentro i suoi polmoni. [...] Come stare in questo bosco, come penetrarlo, toccarlo senza danneggiarlo, senza ferire la sua meraviglia?»<sup>54</sup>.

Gli anni successivi, in Spagna, sono gli anni della consacrazione, ma anche della costruzione di opere che lasciano

---

**51.** Tra il 1955 e il 1958 Bonet progetta e realizza la casa Oks a Martínez nella provincia de Buenos Aires e la Clínica Stapler a Buenos Aires.

**52.** Tra il 1957 e il 1958 Bonet progetta e realizza a Mar Del Plata l'Edificio Terraza Palace, la Torre Rivadavia e la Galería de las Américas.

**53.** Tra il 1953 e il 1960 Bonet progetta e realizza la casa La Ricarda a El Prat del Llobregat, nella provincia di Barcellona e tra il 1959 e il 1963 progetta e realizza il Banco de Madrid a Madrid, l'insediamento abitativo Chipre en Salou, Tarragona, la Casa Rubió a Salou, Tarragona, il Canódromo Meridiana e l'Edificio Mediterráneo a Barcellona.

**54.** «La vida de Bonet parece marcada entonces por la noción de travesía. El mismo Alberti parece insistir sobre ella, contándonos como en su maleta siempre llevaría ese paisaje mediterráneo cuya obra nunca abandonará del todo. Quizás, a su vuelta, portaría consigo algunas lecciones aprendidas donde las idas y venidas entre los distintos paisaje mediterráneo y el atlántico establezcan un diálogo continuo a lo largo del tiempo entre dos puntos di-

una traccia indelebile nella cultura architettonica europea. Bonet maturo non perde la voglia di sperimentare linguaggi, tecnologie, soluzioni spaziali e interpretazioni dello spazio urbano come del paesaggio. Eppure ogni espressione della sua opera mostra un chiaro riferimento alle precedenti ricerche e realizzazioni americane; la forza innovativa e propositiva del suo linguaggio maturo e forte, del suo tratto sicuro e fermo come risposta e suggerimento ad una società in grande cambiamento, ha le sue radici nelle soluzioni proposte con efficacia, sebbene con l'impellenza di giungere e controllare nuove modalità costruttive e spaziali, nel lontano Sud.

L'azione, supportata da una ferrea volontà, dei 25 anni al Sud, diviene la regola con cui proseguire, con fermezza, nel suo percorso produttivo europeo, con cui mostrare la sua fiducia nel mestiere e la speranza nel ruolo sociale e culturale dell'architettura.

---

ferentes del lugar, el espacio y el tiempo. "Llego a un bosque. Lo penetro, me sumerjo, abro los ojos y respiro dentro de sus pulmones. (...) ¿Cómo meterme en ese bosque, cómo penetrarlo, tocarlo sin dañarlo, sin herirlo en su maravilla?"». P. Hernández Martínez, *La casa, el bosque*, Arquine, 2013, pubblicato on line: <http://www.arquine.com/la-casa-el-bosque/>



ner

# Progetto e sperimentazione

---

**L**e sette opere scelte nella vasta produzione prodotta nei 25 anni trascorsi al Sud sono annoverabili certamente tra le più importanti ma, da sole, non possono rappresentare l'intera opera del maestro e non esauriscono la ricerca formale e stilistica di Bonet; esse sono state scelte perché delineano ed esemplificano alcuni temi progettuali ricorrenti nella produzione dell'architetto. Temi e ricerche del tutto originali per il suo tempo, declinati anche in altre esperienze (realizzate e non), che evidenziano la peculiarità del pensiero e della riflessione teorica, nonché l'inquietudine e la capacità di esprimersi attraverso il fare, dell'architetto catalano.

Volontà e Azione è lo slogan scelto per introdurre il Manifesto del Gruppo Austral, e “volontà” e “azione” sembrano essere davvero i principi che pervadono l'operatività di Bonet di questi anni: “volontà” intesa come impegno consapevole e costante, come ricerca di occasioni in cui offrire la propria instancabile capacità di immaginare luoghi adatti a nuovi stili di vita, come riflessione cosciente e dovere civile ispirato ad un alto senso del ruolo dell'architetto ma anche come propensione a mettere in gioco la propria vita con scelte non comode; “azione” interpretata come fare costante, come mestiere responsabile, come necessità personale di trovare una corrispondenza tra pensiero e pratica, tra teoria e prassi progettuale, come sperimentazione e innovazione, ma anche come abilità ad essere sempre lì dove è necessario dare il proprio contributo per innovare e modificare.

Foto d'epoca del fronte su calle Suipacha dell'edificio in calle Paraguay e Suipacha a Buenos Aires, Argentina (1939) (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

## Atelier per Artisti – Buenos Aires – Argentina (1939) Oltre il moderno

L'Atelier per Artisti all'incrocio tra calle Paraguay e calle Suipacha può essere considerato come la formalizzazione concreta dei principi espressi nel Manifesto Austral. Rappresenta il nodo tra gli anni di studio e apprendistato, l'esperienza diretta con i maestri, lo studio del loro lavoro, la coscienza dell'importanza della rivoluzione espressa dal Moderno e l'esigenza di ritornare allo spirito fondativo del Razionalismo ponendosi, tuttavia, criticamente verso la declinazione scolastica del suo linguaggio. La piccola costruzione ad angolo, nella parte più centrale della grande Buenos Aires, vuole essere moderna nella sua essenza senza essere una banale declinazione degli stilemi del movimento usati, e abusati, evitando soluzioni formali consolidate, declinate a prescindere dai contenuti spaziali e funzionali. Tale progetto interpreta appieno la volontà dei giovani del gruppo di contaminare le forme geometriche pure e razionali con suggestioni desunte dalla corrente artistica del Surrealismo, contrapponendo linee morbide ed avvolgenti allo schematismo di un ordine geometrico riconoscibile; mette in crisi il termine funzionalismo, ricercando soluzioni non tipologiche per rispondere alle esigenze abitative del tempo e indagando a fondo le necessità insediative legate alle attività umane.

L'opera propone spazi realmente “a misura d'uomo”, così essenziali e sintetici da risultare addirittura al di sotto dei limiti dimensionali previsti dalla normativa edilizia locale<sup>1</sup>, però accoglienti, proporzionati sulle azioni e sui movimenti, limitati ai bisogni reali, tesi a materializzare quelli psicologici e individuali.

L'Atelier per Artisti, opera prima di Bonet in America, rilegge ed interpreta il rapporto tra lo spazio privato e la città, tra l'interno e lo spazio pubblico collettivo, tra la vita

---

1. «Recuerdo que al encarar este proyecto, no sé si por una cierta tendencia anarquista que llevo adentro, no estudié el Código de Edificación. Un día me llaman desde la Municipalidad y un señor me dice que se encuentra frente a una cosa muy extraña, ya que la planta baja y los tres primeros pisos deberían tener 3.30m de altura, y en cambio, yo había hecho un entrepiso de 2.20m más 2.20m, con una bóveda que bajaba hasta una altura de 2.10m que si no podía mejorar esto o cambiar lo otro hasta que, al fin de la conversación, termina diciéndome: ¡pero bueno, de pronto me gusta tanto que lo vamos a aprobar! Pues este hombre significó, en los inicios de mi carrera arquitectónica, un factor realmente muy importante». *Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno*, Summa n. 188, Buenos Aires 1983, pp. 19-22.



intima e riflessiva propria di un atelier e il ritmo incalzante della grande metropoli, tra l'esigenza di luce, aria e vista dell'intorno e la necessità di schermare, proteggere e filtrare la propria intimità.

Il progetto non è rigorosamente razionalista, non discende direttamente dal linguaggio funzionalista, non segue pedissequamente i punti dell'architettura enunciati da Le Corbusier nel suo *Vers une architecture* (1923), si ispira piuttosto al *Immeuble locatif a la Porte Molitor* (Le Corbusier, Parigi, 1933) e alla *Maison de Verre* (Pierre Chareau, Parigi, 1928/1932), interpretando la facciata in vetro in chiave funzionale, legandola cioè alle esigenze dell'interno e alle azioni dell'uomo, e immaginando una continuità percettiva e di uso degli spazi pur se ridotti al minimo.

«L'edificio all'incrocio di calle Paraguay e Suipacha è parte della produzione architettonica della società formata da Bonet, Vera Barros e López Chas. Questa piccola società fondata molto precocemente nell'aprile del 1938, non appena Bonet arriva a Buenos Aires (e con Kurchan e Ferrari ancora a Parigi) dura fino al 1940, arrivando a produrre una serie di opere e progetti intrisi dello spirito del Gruppo Austral. [...] Parallelamente, e mentre erano soci, i tre presero parte al Gruppo Austral, partecipando alle riunioni ufficiali e ricoprendo il ruolo di componenti delle diverse commissioni che si erano formate. I tre svolgono la loro attività prima in un atelier nella calle Sargentos al numero 3 e poi nell'attico del proprio edificio di calle Paraguay e Suipacha, quando viene terminato nella prima metà del 1939. L'Atelier di calle Paraguay e Suipacha fu addirittura la sede ufficiale del Gruppo a partire dal 3 ottobre 1939»<sup>2</sup>.

L'incarico svolto dai tre giovani architetti è pertanto un'occasione offerta dai genitori di Ricardo Vera Barros che possedevano il lotto, in pieno centro, occupato da una vecchia costruzione. All'inizio l'idea è che tutti gli atelier fossero

---

2. «El edificio de Paraguay y Suipacha forma parte de la producción arquitectónica de la sociedad integrada por Bonet, Vera Barros y López Chas. Esta pequeña sociedad, establecida muy tempranamente en abril de 1938, apenas llegado Bonet a Buenos Aires (y con Kurchan y Ferrari todavía en París) va a durar hasta 1940, llegando a producir una serie de obras y proyectos impregnados del espíritu de Austral. [...] Paralelamente, y mientras fueron socios, formaron parte de Austral, asistiendo a sus reuniones oficiales y formando parte de las diversas comisiones que se formaban. Estos tres arquitectos van desarrollar su actividad profesional primero en un Atelier en la calle 3 Sargentos y luego en el ático del propio edificio de Paraguay y Suipacha, cuando hubo concluido su construcción en la primera mitad de 1939. Incluso el propio Atelier de Paraguay y Suipacha, fue la sede oficial del Grupo a partir del 3 de octubre de 1939». G. Fuzs, *Austral 1938 - 1944 ...cit.*, p. 212.

dedicati alle varie attività del Gruppo Austral e alle società dei partecipanti, un'opera manifesto a tutti gli effetti, ma anche un "centro di relazioni", un punto di incontro tra i diversi studi di architettura che avrebbero partecipato al Gruppo Austral.

Il programma funzionale definitivo non si allontana dall'idea originale, anche se poi sarà solo l'ultimo piano ad essere occupato dalla società di Bonet, Vera Barros e López Chas, e prevede un piano terra dedicato integralmente a locali commerciali, come racconta lo stesso Bonet<sup>3</sup> nel rispetto dei vincoli del regolamento edilizio, un secondo piano destinato ad atelier a doppia altezza, ed un ultimo piano attico, coperto da volte, occupato da un ampio studio con un piccolo ambito privato (che sarà abitato da Bonet), uno studio più piccolo che insiste sulla terrazza d'angolo insieme al primo, e un locale di servizio.

La matrice dell'intero progetto è pertanto rintracciabile proprio in sezione, non solo per la copertura a volta, per la chiusura morbida ed espressiva dell'ultimo livello che è la naturale prosecuzione dell'idea proposta per Casa Jaoul, ma soprattutto per l'articolazione spaziale, l'incastro tra funzioni finalizzato a individuare percorsi e flussi, spazi significanti, ambiti accoglienti, relazioni tra interno ed esterno. La sezione, più che la risposta ad esigenze funzionali, mette in luce l'interpretazione dei sensi delle varie parti che compongono lo spazio, ambiti non rigidamente definiti, ma flessibili ed adattabili, relazionati e connessi tra loro in base alle volontà degli utenti.

La sezione evidenzia la scelta di liberare la facciata da qualsiasi vincolo strutturale al fine di consentire un disegno non condizionato dall'orditura dei solai e dei pilastri. I pilastri lungo il bordo non risultano visibili all'esterno, sono parte dello spazio interno, allontanandosi dal corrente linguaggio funzionalista, dall'immagine dei *pilotis* posti a reggere uno stereometrico volume scandito da finestre a nastro. La parte basamentale si fonda sull'idea espositiva delle vetrine, di invito e accoglienza nei locali commerciali, proporziona il rapporto tra l'interno e la luce, modifica la misura dello spazio del marciapiede, cattura l'attenzione del passante con

---

3. «Por imposición del programa y del barrio, la planta baja debía ser ocupada integralmente por locales de negocio. En cuanto a las plantas altas, teniendo los arquitectos libertad para la elección, se pensó en construir (ya que Buenos Aires carencia de ello) una serie de ateliers para toda la clase de artistas, con la intención de crear un pequeño centro de relación». A. Bonet, in *Austral* n. 3, Buenos Aires, 1939.

il suo andamento inusuale e, separandosi formalmente dal volume superiore, alleggerisce l'intera composizione staccando idealmente il volume degli studi da terra.

La facciata persegue tecnologie innovative al fine di garantire sia un adeguato confort abitativo che una luce all'interno del tutto originale.

«La tecnologia è regolata da criteri visivi o climatici, come strumento per materializzare un modo preciso di concepire l'architettura. La facciata è una membrana permeabile alle necessità dell'utente, si comporta come un meccanismo o filtro interno – esterno, governando le relazioni tra queste due realtà. Nello stesso tempo contribuisce a stabilire un sistema percettivo dinamico, che si rafforza quando, di notte, la facciata si trasforma in un filtro che controlla l'emissione luminosa dell'interno. Per raggiungere questi obiettivi si utilizzano tre tipi di vetro: il vetromattone, il Termolux (lana di vetro tra due lastre di vetro comuni), e il triplo vetro. Tutto questo sorretto da una struttura metallica posta sulla facciata, incassata nella struttura generale di cemento armato. Si prevedono anche alcune tende di cotone e amianto che si spiegano all'esterno creando una protezione dal sole»<sup>4</sup>.

L'atelier posto nell'angolo si differenzia dagli altri non solo per dimensione e forma ma anche per una diversa opportunità di gestione della luce e dell'areazione naturale dovuto al posizionamento del *brise soleil* verticale mobile lungo la parete curva, che permette di scegliere la soluzione più adatta dalla chiusura totale fino alla completa apertura delle lamelle, gestendo così la quantità di aria e luce e orientando la vista verso la città.

L'opera dimostra non solo una riflessione progettuale fortemente spinta verso l'innovazione e la ricerca, ma anche una capacità di controllo della costruzione e una profonda

---

4. «La tecnología está regida por criterios visuales o climáticos, como instrumento para materializar una determinada forma de concebir la arquitectura. La fachada es una membrana permeable a las necesidades de los usuarios, actúa como un mecanismo o interfase interior - exterior, regulando las relaciones entre estas dos realidades. Asimismo contribuye a establecer un sistema de percepción dinámico, que se ve reforzado, de noche, cuando la fachada se transforma en un filtro que controla las radiaciones lumínicas del interior. Para lograr estos propósitos se utilizan tres clases de vidrio: El ladrillo de vidrio al vacío, el Termolux (lana de vidrio entre dos vidrios triples comunes), y el vidrio triple. Todo esto soportado por una estructura metálica que recorre la fachada, empotrada a su vez en la estructura general de hormigón armado. También se diseñan especialmente unos toldos de algodón y amianto que se despliegan exteriormente ofreciendo protección solar». A. Bonet (Grupo Austral) citato in G. Fuzs, *Austral 1938 – 1944 ...cit.*, p. 228.

attenzione al dettaglio e alle finiture. Ogni elemento, anche il più minuto, è pensato come parte della narrazione generale – le scale a chiocciola dai gradini sagomati degli atelier a doppia altezza, la parete apribile e il mobile divisorio dello studio nel piano attico, la cucina e il bagno dell'atelier posto al lato estremo del lotto, i paravento divisorii del terrazzo d'angolo, l'intero disegno delle vetrine dei negozi e degli infissi degli atelier – sempre in equilibrio tra una razionalità espressiva e costruttiva, ed una autonomia di forme libere che trovano la propria ragion d'essere proprio nel contrasto, ovvero nel completamento, di un sistema ordinatore generale chiaro ed essenziale.

Non è un caso che la casa viene presentata sul numero 3 della rivista *Austral* insieme al progetto della poltrona BKF (1938-39) la cui forma morbida ed espressiva e le cui dimensioni completano e avvalorano il senso degli spazi dell'edificio destinato ad atelier. Più che una poltrona la BKF è un luogo minimo dove raccogliersi, dove assumere posture individuali quanto originali, dove sentirsi a proprio agio a perseguire qualsiasi esigenza pratica o psicologica, esattamente come gli spazi pensati per gli artisti che non restituiscono una immagine immobile dello spazio ma un ventaglio di opportunità da scoprire.

### **La Solana del Mar – Punta Ballena – Uruguay (1946-47)** **Natura artificiale e natura naturale**

L'albergo e ristorante La Solana del Mar è costruito a pochi metri dalla linea di costa; fuori dal bosco, si libera dall'impianto viario e si proietta verso il mare, tra le dune, sulla spiaggia. Mentre l'intero progetto di urbanizzazione di Punta Ballena cerca un compromesso tra il linguaggio della natura ed i segni lasciati in essa dalla presenza dell'uomo, persegue forme sinuose e avvolgenti che si avvolgono intorno agli alberi lungo le differenze di quota, La Solana del Mar invece prende morfologicamente le distanze dal contesto, disegnando una precisa linea orizzontale contro l'andamento delle dune di sabbia. Niente a che vedere con la natura alle spalle, piuttosto la linea di orizzonte materializzata in una architettura che misura l'andamento del suolo e costruisce un piano calpestabile chiaro ed evidente.

«La Solana del Mar unisce un ristorante, con il *night club* e un piccolo hotel. Il principale elemento architettonico dell'edificio de La Solana del Mar è il solaio di cemento ar-

mato su *pilotis*. [...] L'idea principale fu quella di contrapporre un'ampia soletta di cemento alla grande duna, che acquistò con questo il ruolo di protagonista dell'opera»<sup>5</sup>.

L'intenzione di Bonet è chiara, e soprattutto è evidente che tale soletta orizzontale non solo vuole contrapporsi alla morbidezza della linea curva delle dune – linea curva che di solito è il suo tratto caratteristico nelle coperture a chiusura di spazi ordinati – ma altresì intende costruire una divisione netta nello spazio continuo della natura creando due luoghi artificiali – uno sopra e uno sotto il piano – due nature costruite dall'uomo, dalle quali comprendere e apprezzare il contesto.

La quota altimetrica del grande solaio orizzontale è dettato dalla sommità della duna – modellata dall'architetto stesso – affinché con pochi gradini si possa accedere sul piano-terrazza dalla sua cima e in modo tale che, al di sotto, si possano prevedere due livelli abitabili. L'intero progetto gioca con la misura della copertura, ponendosi in bilico tra una scala architettonica monumentale capace di qualificare il manufatto alla percezione da lontano e una dimensione domestica e accogliente, comprensibile man mano che il fruitore si approssima all'opera. Se infatti la grande linea orizzontale del cornicione ben marcato, la posizione del manufatto posto con il lato lungo parallelamente alla costa e la lunga e ampia scala di accesso (a dire il vero posta, in maniera del tutto inconsueta, verso il mare) vogliono comunicare un senso di imponenza e maestosità, al fine anche di chiarire il ruolo pubblico e collettivo di tale architettura; al contrario l'alternarsi al di sotto della terrazza di parti piene in pietra, di vetrate e di *brise soleil* semi trasparenti che spezzano la continuità dei prospetti, il disegno stesso del piano di calpestio della copertura trattato sui margini con una linea morbida di fiorire e piante, i camini di ceramica e la parete di doghe in legno che si sovrappone al solaio avvolgendosi su se stessa, nonché la stessa duna che invita verso il colmo del manufatto, sono segnali di una accoglienza estesa, di una volontà di ospitalità diffusa, di un volere “addomesticare” la natura per renderla più adatta alla presenza dell'uomo.

La fruizione degli spazi predisposti conferma tale ipotesi;

---

5. «La Solana del Mar combina restaurant, night club, y un pequeño hotel. El principal elemento arquitectónico del edificio de La Solana del Mar es la losa de hormigón armado sobre pilotas. [...] La idea básica consistió en adosar una extensa losa de hormigón a la gran duna, que adquirió con esto, el protagonismo de la obra». A. Bonet, 1987 citato in F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana ... cit.*, p. 98.

una volta dentro o sopra La Solana del Mar questa diventa un luogo fortemente domestico, sia nel disegno della terrazza attrezzata da cui godere della vista della costa costruendo ambiti raccolti dove stare all'aperto, sia nell'organizzazione dello spazio interno a doppia altezza, ambiente ampio e trasparente e caratterizzato dalla presenza plastica ed espressiva del camino con doppia bocca (una per ogni piano) al centro dello spazio.

«La duna è abbastanza alta e, man mano che si scende, si vanno a creare tre livelli differenti: il più alto è composto dalla terrazza-bar-giardino che corrisponde alla parte superiore della duna ed al quale si accede, praticamente, senza scale. Il più ampio è il livello inferiore che corrisponde al soggiorno e al giardino che è posto alla stessa quota della spiaggia, come sua naturale estensione. Infine, la zona intermedia, che corrisponde ad un piano a metà della duna, contiene la sala da pranzo, che affaccia sul soggiorno a doppia altezza, le camere da letto con il salotto di pertinenza»<sup>6</sup>.

La reale distinzione, pertanto, per Bonet tra natura e artificio non va cercata nelle forme – organiche o razionali – né tantomeno nel linguaggio, nella geometria, nei materiali o nella riconoscibilità, quanto piuttosto nella capacità dell'uomo di modificare ciò che trova al fine di renderlo affine alle sue aspettative, disponibile alle sue necessità, coerente ai suoi desideri. La natura artificiale, quella inventata dall'uomo attraverso modificazioni, sovrapposizioni e alterazioni della naturale, è quella in cui l'uomo può sentirsi a suo agio nello svolgere le sue azioni, che accoglie e protegge, che mostra i contenuti secondo un linguaggio comprensibile, in cui riconoscersi e con cui mostrarsi agli altri.

«In questo gioco si annullano alcune evidenti polarità, concrete: quelle che oppongo l'artificiale al naturale, il duro al morbido, l'interno all'esterno. Si annullano però anche dicotomie profonde, ideologiche. In qualche modo, questa dissoluzione rimette ad una certezza basilare, primitiva, recondita: L'insufficienza della ragione pura, la sua precarietà, la sua debolezza. E comporta un'operazione immediata: la

---

6. «La duna tiene bastante altura, y a medida que se desciende se van creando tres niveles distintos: El más alto lo constituye la gran terraza-bar-jardin, que corresponde a la parte superior de la duna y a la que si accede, prácticamente sin escaleras. El más amplio, que es a su vez el nivel más bajo corresponde a las zonas de estar y al jardín, que como extensión de la playa, se coloca a su nivel. Finalmente, la zona intermedia, que corresponde a un plano ajardinado a nivel medio de la duna, contiene el comedor, en forma de balcón sobre la sala de estar, los dormitorios, y la sala de estar correspondiente a éstos». *Ibidem*.

sua espansione, l'annessione di un dominio intuitivo che si nutre del surrealismo e della proposta aaltiana. Così la polarità pulsione/cognizione si annulla»<sup>7</sup>.

Non è un caso che Bonet per tale opera si dedichi in maniera approfondita al disegno di ogni componente architettonica, agli arredi fissi, alle decorazioni tettoniche o aggiunte, fino al progetto degli arredi mobili interni e da giardino, alle luci, alle finiture più minute. Non si tratta solo di un'opera completa e dettagliata, ma della precisa volontà di progettare ogni frammento al fine di predisporre un luogo stimolante ma accogliente, carico di significati ma riposante e semplice, elementare nell'uso ma nuovo nelle relazioni tra le parti funzionali.

### **Casa Berlingieri – Punta Ballena – Uruguay (1947)** **Continuità tra interno ed esterno**

La casa Berlingieri, una delle opere realizzate da Bonet per un privato all'interno del progetto di insediamento turistico a Punta Ballena in Uruguay, sembra essere la materializzazione stessa dell'idea di “insediamento” nella natura su cui si fonda l'intero intervento. Il piano generale, così come questa casa, sembra volere individuare percorsi e scorci per attraversare il bosco, per unire la strada a scorrimento veloce, parallela alla costa, al Rio de La Plata, ormai prossimo a sfociare nell'oceano. I percorsi della lottizzazione si distinguono in carrabili e pedonali, ma anche in tracciati diretti verso la linea di costa e altri più tortuosi, quasi disegnati per “perdersi” tra gli alberi, per godere del fresco e dell'ombra del bosco. Attraversamenti, percorsi e punti di vista strategici che sono un modo non solo per comprendere la natura ma anche per appropriarsene emozionalmente e culturalmente, una strategia per capire e carpire il senso del luogo.

Pertanto la casa è pensata come un insieme di cannocchiali ottici, di vedute ritagliate del paesaggio, di scorci

---

7. «En este juego se anulan algunas polaridades visibles, concretas: lo que opone lo artificial, lo duro a lo blando, lo interno a lo externo. Pero se anulan también dicotomías profundas, ideológicas. De algún modo, esta disolución remite a una certeza medular, previa, recóndita? La insuficiencia de la razón pura, su precariedad, su flaqueza. Y comporta una operación inmediata? Su ampliación, la anexión de un dominio intuitivo que abreva en el surrealismo y en la propuesta aaltiana. Así la polaridad pulsión/cognición se revoca». L. Aleman, *La herida Hermosa: Bonet en Punta Ballena*, in *X3, Bonet al sur*, numero monografico, n. 3, FAUD/UNMDP Mar del Plata, Argentina, Mar del Plata 2011, p. 72.

mirati che consentono di comprendere e conoscere, attraverso l'atto percettivo, la natura circostante; ma è anche l'insieme di linee, ideali e reali, di percorrenza che sono il modo per divenire partecipi dei sensi del luogo, nonché per imprimere in loro il segno della propria presenza. La casa sfrutta i dislivelli naturali, ma anche li esalta, in fondo li giustifica e li modifica, li usa e li stabilizza riuscendo a definire non solo spazi funzionali ma anche frammenti di natura capaci di dare forma al lento avvicinamento verso la linea di costa.

La casa, dalla forma ad "L", è situata su di una duna che la eleva dal piano carrabile e da cui si può godere di una incredibile vista. La zona delle camere da letto è posta parallelamente alla costa, in modo che da tutti gli ambienti si possa percepire il fiume-mare, da un lato e il bosco, dall'altro, mentre, ortogonale a questi, la zona giorno si sviluppa perpendicolarmente alla riva ma si proietta verso il panorama affiancandosi ad una ampia terrazza scoperta. Il dislivello permette l'alloggiamento di ulteriori spazi di servizio al piano terra, al di sotto di tale corpo.

Come racconta lo stesso Bonet: «ogni camera da letto è espressa simbolicamente da una volta indipendente mentre la zona giorno è collocata al di sotto di una volta a botte a doppia altezza: il soggiorno al piano terra e il pranzo che, attraverso la doppia altezza, si affaccia sulla sala dal livello superiore. Questa casa si propone come una espansione libera verso l'esterno, senza nessun tipo di barriera»<sup>8</sup>.

Il tema delle volte a botte viene in questo progetto chiaramente declinato da Bonet divenendo una modalità espressiva che verrà utilizzata spesso. Si tratta non solo di un'idea strutturale<sup>9</sup> – l'uso della volta catalana sottile studiata con

---

**8.** «Cada uno de ellos [dormitorios] está simbolizado por su propia bóveda, mientras que la zona de estar se encuentra emplazada en una bóveda de doble altura: la sala de estar en un nivel bajo y el comedor con un vacío que mira hacia la sala en un nivel alto. La propuesta de esta casa es una libre expansión hacia el exterior, sin ningún tipo de barreras». A. Bonet citato in C. Catera, *Patrimonio, tecnología e inmigración*, testo elaborato per la *VII Jornada Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio*, La Plata 2008, pubblicato on line: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44339>

**9.** «El sistema constructivo de la casa incorporaba una serie de partes: zapatas de hormigón armado, estructura de soporte metálica, jácenas de hormigón armado, bóveda estructural de hormigón armado atirantada y aligerada con un "relleno intersticial", cámara de aire y ventilaciones, aislamiento térmico, bóveda de cubierta sobre tabiques pequeños, aislamiento hidrófugo, revestimientos de piezas de gres salado de 12 x 12 y revoques». A. Bonet in C. Catera, *Patrimonio, tecnología e inmigración ... cit.*



l'aiuto del giovane Eladio Dieste<sup>10</sup> che collaborerà con lui in questi anni – ma anche di una corrispondenza precisa tra forma dello spazio e forma della struttura, tra immagine dell'architettura e morfologia dell'interno, tra suggestione surrealista del volume esterno e idea accogliente e avvolgente dello spazio da abitare. Il tema formale e strutturale della volta a botte sottile caratterizzerà la ricerca dell'architetto catalano fino alla costruzione de La Ricarda (1949-1963, El Prat de Llobregat, Spagna) in cui le volte si libereranno anche della dipendenza dai muri portanti laterali poggiandosi, con estrema leggerezza, solo su pilastri. In Casa Berlingieri invece la corrispondenza tra l'andamento delle volte e la disposizione dei muri di spina è assolutamente rigorosa e viene utilizzata proprio per ritagliare lo spazio in modo da indirizzarlo verso il panorama.

Il rapporto tra esterno ed interno è continuo, nel progetto originale – purtroppo non nello stato attuale in cui versa oggi la casa – percorsi coperti e scoperti, protetti o esposti alle intemperie, costruiscono non luoghi tipologicamente chiari, ma modalità espressive e fruttive dei luoghi stessi che assumono sensi e valori differenti nell'arco della giornata, lasciando infiniti gradi di libertà al fruitore. La casa è cioè la materializzazione di luoghi in bilico tra la definizione di interno ed esterno, è l'affermazione che non è interno ciò che è “dentro” l'involucro architettonico ed esterno ciò che è “fuori” dal perimetro murario e quindi che non esiste una definizione assoluta di ciò che è lo spazio dell'architettura e ciò che è quello della natura o della città al contorno, ma che sono i sensi impressi ai luoghi, il valore ed i significati degli spazi, in relazione ai principi dell'abitare, che rendono un luogo privato o pubblico, intimo o condiviso, interiore od esteriore. Essa è un vero e proprio meccanismo per abitare la natura, si passa da spazi aperti e luoghi al chiuso senza che sia possibile definire con esattezza cosa sia all'interno e cosa all'esterno, la stessa duna, una volta accolta la casa,

---

**10.** «El trabajo conjunto de Antonio Bonet y el ingeniero uruguayo Eladio Dieste como asesor estructural en la casa Berlingieri consume una innovación de la bóveda que consiste en dos operaciones: se crea una bóveda estructural utilizando piezas cerámicas alternadas con redondos de hierro –bautizada por Dieste como “cerámica armada”– y se incorpora una segunda bóveda no estructural sostenida por tabiquillos con la finalidad de incorporar una cámara de aire ventilada». F. Álvarez, *Casa en Punta Ballena. Antonio Bonet Castellana, arquitecto, Casa Berlingieri, Punta Ballena (Maldonado), Uruguay, 1946-1947*, in F. Álvarez, J. Roig, *Antonio Bonet Castellana*, Santa & Cole Ediciones de Diseño S.A. Centre d'Estudis de Disseny (CED) y Edicions UPC, Barcelona 1999.

sembra la naturale prosecuzione degli spazi posti al di sopra o accanto ad essa, così come il prato verde che la ricopre diventa uno dei materiali da costruzione del manufatto architettonico. Una casa per vacanze che tuttavia suggerisce un rapporto con il clima, con il contesto, con i principi stessi dell'abitare del tutto originali raggiunti, comunque, attraverso elementi primari della costruzione.

### **La Rinconada – Punta Ballena – Uruguay (1948)** **Spazio arredato e spazio attrezzato**

La Rinconada, la casa che Bonet costruisce per sé a Punta Ballena, su una altura, poco lontano dall'intervento di urbanizzazione lungo la costa, viene ricordata soprattutto per il percorso di accesso principale, quello che conduce, attraverso una scala col pianerottolo a sbalzo verso il panorama, direttamente nel salone principale, immortalato in una famosa fotografia d'epoca dove domina la figura di spalle di sua moglie Ana María Martí rivolta verso l'orizzonte<sup>11</sup>. Se la leggerezza e l'eleganza del disegno della scala che interpreta il rapporto del manufatto con lo spazio aperto circostante rappresenta un'icona della casa, la specificità di tale architettura va rintracciata soprattutto nella relazione che si instaura tra tale imponente paesaggio e lo spazio interno, oltre che su come esso è attrezzato. Planimetricamente la casa è divisa in due porzioni, una privata con i servizi e le camere da letto verso monte, e una pubblica, indivisa, con il soggiorno, rivolta verso il Rio de La Plata.

Il soggiorno è una vera e propria “macchina” per catturare il panorama, uno spazio di quasi 100 m<sup>2</sup> totalmente aperto su due lati attraverso un'ampia finestra continua

---

**11.** «En La Rinconada se tomó una de las fotografías más célebres de la arquitectura española, que muestra a una mujer en el balcón lateral de la casa, mirando al mar, con viento soplando a sus espaldas y empujando hacia delante su falda y sus cabellos. La mujer es Ana María Martí, hija de un ingeniero industrial vinculado al gobierno de la Generalitat de Cataluña, y se casó con Antonio Bonet en 1942. La imagen es, desde luego, emocionante, y demuestra que basta con unos pocos elementos arquitectónicos - una pared, unos peldaños, una losa en voladizo y un pasamanos de acero - para extraer el máximo potencial de un lugar, para que deje de ser un risco junto al mar como tantos otros que hay en la naturaleza y se convierta en un lugar único. Pero para que veamos que ese lugar es único, necesitamos la figura de Ana María». J. Pérez Igualada, *Ana María Mirando al mar. La Rinconada. Punta Ballena. Maldonado (Uruguay), 1948. Antonio Bonet*, pubblicato on line: <http://jpiarquitectura.blogspot.it/2014/02/ana-maria-mirando-al-mar-la-rinconada.html>

– alta dal soffitto al parapetto molto basso – che termina nella parete in pietra del camino. Lo spazio è libero, privo di ingombri, dominato dalla presenza dell'esterno che viene portato a ridosso della vita domestica, “dentro” la casa. Nell'ampio ambiente vengono disposti solo alcuni pezzi di arredo significativi, capaci di ritagliare ambiti specifici per diversi modi di vivere lo spazio del salone. Si tratta di uno spazio “arredato”, il cui significato è cioè demandato ai pezzi di arredamento disposti che possono essere cambiati di posizione e di numero a seconda delle esigenze. È un luogo interno che restituisce valore e senso alla pratica di “dotare lo spazio” di oggetti utili e significanti. Gli arredi cioè chiariscono la volontà dell'abitante e corroborano le scelte finalizzate al miglior confort fisico e psicologico.

Lo spazio del salone però non è solo “arredato”, è anche “attrezzato”. Opposta alla parete vetrata, a dividere la parte pubblica dagli ambienti privati, Bonet prevede una grande attrezzatura con la quale ritaglia anche il percorso di distribuzione alle camere da letto. Tale macrogetto può essere letto come una parete attrezzata, ma anche come un mobile fisso; comunque si tratta di un grande divisorio che contiene librerie e scaffalature, mobili contenitori, porte degli armadi e pannelli scorrevoli. Tale attrezzatura rappresenta l'elemento fisso dello spazio, da un lato il panorama come parete, dall'altro il contenitore per i propri oggetti privati e personali che protegge e scherma i luoghi più intimi della casa. Fissa come la parete-armadio è la parete-camino, in pietra, che blocca la finestra dopo che questa ha piegato sull'angolo e che individua l'accesso secondario in prosecuzione con il percorso di servizio privato.

I margini di tale ambiente sono pertanto diversi uno dall'altro: un muro intonacato completamente cieco in corrispondenza della scala di accesso, una parete attrezzata, un muro in pietra con il camino, una ampia vetrata; tali limiti così eterogenei caratterizzano uno spazio dal soffitto e pavimento continuo, animato solo da oggetti di arredo capaci di dar forma a sistemi per accogliere e dove raccogliersi.

L'arredo, sia esso fisso che mobile, è la ragione stessa con cui viene pensato lo spazio, fortemente condizionato dalla presenza invadente dell'esterno, e proprio per questo bisognoso di interpretare i criteri di intimità e condivisione per poter “abitare” nella natura.

## Casa Oks – Buenos Aires – Argentina (1953/56)

### La libertà nella regola

La casa Oks può essere considerata, senza alcuna esagerazione, la declinazione di un teorema, la corretta applicazione di una modalità progettuale chiara che opera sull'idea di regola ordinatrice dello spazio e di libertà distributiva dei luoghi significanti.

La casa ostenta e palesa la sua maglia strutturale metallica in profili di acciaio, che è sia il telaio portante messo in vista che la materializzazione del modulo compositivo spaziale che pervade l'intero progetto. Il modulo regolare planimetrico è commisurato alla larghezza del lotto rettangolare, lascia uno spazio di accoglienza sul fronte e definisce un giardino più ampio sul retro, giardino assimilabile ad un patio in quanto definito lateralmente dai muri di cinta e sul fondo, nel progetto originario, da un corpo di servizio anch'esso estensione della griglia compositiva<sup>12</sup>. Griglia non bidimensionale, ma spaziale, che definisce cioè l'intero sistema tridimensionale della casa in cui, con estrema libertà, vengono ritagliati, attraverso piani verticali ed orizzontali in una composizione quasi neoplastica, spazi aperti e chiusi, interni ed esterni, percorsi e luoghi dove vivere.

L'idea compositiva appare quasi ostentata proprio per dimostrare come un ordine soggiacente possa prendere forma, divenire materia indispensabile, lasciando tuttavia autonomia alla disposizione degli spazi che trovano posto all'interno della maglia, seguendo criteri autonomi desunti dai principi dell'abitare. Bonet stesso definisce questa come una delle sue opere più razionali, eppure la razionalità divenuta forma e stile non irrigidisce in schemi predeterminati i luoghi destinati alla vita dell'uomo che, invece, si trova a dover fare i conti con uno spazio articolato da scoprire passo dopo

---

12. «Esta vivienda se realizó por un encargo de la familia Oks, que estaba relacionada con la industria local, para desarrollar la casa familiar en un solar de la localidad residencial de Martínez, en la provincia de Buenos Aires. La vivienda se implanta en un terreno de forma rectangular y está conformada por el cuerpo principal de la casa en dos plantas, y por un volumen de una sola planta ubicado al final del solar como apoyo de la piscina. Un jardín exterior de proporciones cuadradas queda definido por los dos prismas y las medianeras laterales. El conjunto de la obra se desarrolla a partir de la utilización de un módulo estructural que se repetiría no sólo a nivel de planos, sino en toda su volumetría mediante la expresión de la estructura metálica». M. A. Rivas Garcia, *Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna (1954-1966)*, Tesi di Dottorato, DPA, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona UPC, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcellona 2012, p. 156.

passo, mai scontato, da inventare e riempire di contenuti.

«Insieme al Padiglione Cristalplano, questa è, forse, una delle opere in cui la mia tendenza geometrizzante è portata all'estremo. In effetti, tutta l'opera è modulata, con una linearità intenzionale che si manifesta, specialmente, nella sua struttura metallica a vista. Per la composizione degli elementi interni ed esterni sono partito dalla forma rettangolare del suolo e ho deciso che la casa fosse disposta da un lato all'altro, delimitando un patio esterno quadrato e trasformando i muri di confine in vere e proprie facciate, tanto nella loro concezione quanto nel loro trattamento. Nell'aggiunta del Padiglione dei giochi e degli annessi alla piscina ho tentato di rafforzare la forma originale del rettangolo e, inoltre, i rivestimenti esterni in ceramica vetrificata – non usuali fino a quel momento – hanno contribuito alla composizione astratta dell'edificio»<sup>13</sup>.

La geometria quindi diviene per Bonet una guida ma non un vincolo, un'organizzazione leggibile entro cui i percorsi, gli spazi aperti e chiusi riescono a trovare la loro più adatta collocazione. I prospetti principali immediatamente restituiscono un'idea di ordine, di misura e di regolarità, di ripetizione e di assoluto controllo geometrico, il rapporto invece tra il piano dato della griglia di travi e pilastri metallici dipinti in nero e la disposizione dei piani orizzontali e verticali, il loro trattamento materico, la posizione stessa rispetto la maglia ortogonale (ora rispettosi e allineati, ora separati e autonomi) tende a trasgredire, alterandola, la regola conferendo al volume, attraverso profondità, ombre, colori, opacità e lucentezza, una ricchezza formale nonché una chiarezza funzionale.

L'esterno e l'interno trovano infatti posto dentro la stessa maglia spaziale, si alternano alla ricerca di luoghi domestici significanti che possano dare forma ad un modo di vivere proprio della zona, periferica rispetto al centro della capitale,

---

**13.** «Junto con la exposición de Cristalplano, esta es quizás unas de las obras que mi tendencia geometrizzante fue llevada a su extremo. En efecto, toda la obra es modulada, con una intencionada linearidad que se espresa, especialmente, en su estructura metálica a la vista. En la composición de los elementos interiores y exteriores partí de la forma rectangular del solar y decidí que la casa fuera de lado a lado, definiendo un patio exterior cuadrado y transformando las medianeras en verdaderas fachadas, tanto en su concepción como en su tratamiento. En el añadido del Pabellón de juegos y los anexos a la piscina intenté reforzar la forma original del rectángulo y, por otro lado, los revestimientos exteriores de cerámica vitrificata – inusuales hasta este momento – contribuyeron a la composición abstracta del edificio». A. Bonet in E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanism ...cit.*, p. 70.

vicina al Rio de La Plata, residenziale ma con bassa densità.

«Le scelte materiche fanno riferimento a tre componenti principali: l'acciaio della struttura modulare dei profili standard, la trasparenza del vetro e il rivestimento dei muri esterni in ceramica vetrificata che forniscono un'immagine riflettente e poco utilizzata fino a quel momento nell'architettura domestica. Gli spazi coperti e semicoperti rendono possibile un dialogo con l'esterno, proponendo differenti zone dove soggiornare, logge con frangisole e patii aperti. L'immagine astratta che propone l'opera costruita contrasta con la libertà organizzativa del giardino e la forma sinusoidale della piscina»<sup>14</sup>.

Gli interni perseguono una logica distributiva chiara: al piano terra gli spazi del soggiorno, del pranzo, dello studio e della cucina, posta accanto al garage e, al primo piano, le camere da letto ed i servizi. Due scale, una principale e una di servizio, uniscono i due piani in una circolarità di percorsi ora più pubblici ora più privati. Gli ambienti vivono di una relazione mediata con l'esterno dei giardini attraverso logge, terrazze e patii, che modulano le percorrenze, le relazioni visive e quindi i livelli di intimità degli spazi interni. L'intera zona giorno al piano terra si dispone ad “L” tra il patio e il giardino intorno al blocco scala rifinito come un grande oggetto-mobile contenente anche il camino.

La casa ha subito alcune modifiche significative nel giardino e pochi cambi funzionali nel corpo principale ma conserva appieno, apprezzata anche dai nuovi proprietari che la vivono con grande soddisfazione in tutte le sue parti, l'idea di un sistema di ambienti flessibili capaci di assolvere a varie funzioni e comunque in grado di sopportare i cambi di stili di vita imposti dalla contemporaneità. L'idea di un ordine regolatore dentro cui individuare il proprio sistema di gradi di libertà resiste al tempo, alle mode e agli stili così come le preziose soluzioni di dettaglio sia dell'involucro esterno che dell'interno appaiono “senza tempo”, fuori da ogni linguaggio databile perché ancora capaci di stimolare un rapporto sensibile ed emozionale con i fruitori.

---

14. «La materialidad utilizada tiene tres componentes principales: el acero de la estructura modular de perfiles normalizados, la transparencia del vidrio y el revestimiento de los muros exteriores resuelto con cerámicas vitrificadas que proporcionan una imagen reflejante y poco utilizada hasta entonces en la arquitectura doméstica. Los espacios cubiertos y semi cubiertas posibilitan un diálogo con el exterior, proponiendo diferentes zonas de estar, galerías con protección solar y patios abiertos. La imagen abstracta que propone la obra construida, contrasta con libertad organizativa del jardín y la sinuosidad formal de la piscina». *Ibidem*.

## Terraza Palace – Mar del Plata – Argentina (1957/58) Catturare il paesaggio

Progetto maturo, originale, innovativo nella forma come nella sostanza, il Terraza Palace rappresenta il punto di incontro consapevole tra l'idea di città e gli edifici che la compongono, tra la morfologia del manufatto architettonico e i contenuti degli spazi domestici, tra l'organizzazione dell'interno in funzione del rapporto con il paesaggio naturale e costruito. In maniera più esplicita rispetto alla Torre Rivadavia costruita sempre nella città di Mar del Plata, con questo edificio Bonet cerca di suggerire un edificio esemplare capace di interpretare il rapporto tra la città e il mare, tra l'orografia della costa e la morfologia del volume architettonico, tra la percezione del prospetto costruito della città e la visione del panorama dall'interno degli appartamenti.

«L'edificio è collocato lungo il *Boulevard Marítimo* e al giardino scalonato del dislivello, proponendo un modello per il fronte marittimo della città, sottomessa ad una forte pressione speculativa. La sua sezione si relaziona con uno dei modelli di “unità di abitazione” proposti per il *Plan de Bajo Belgrano* (Buenos Aires, 1949) e ai progetti algerini di Le Corbusier (*L'Oued-Ouchaia*, 1933). Le case sono poste perpendicolarmente alla facciata principale. L'inserimento di patii a doppia altezza risolve l'illuminazione degli appartamenti più profondi»<sup>15</sup>.

L'idea di un edificio scalonato rappresenta per Bonet la migliore soluzione per costruire un fronte sul lungomare, compatto ma non invasivo, alto ma non opprimente. L'andamento della sezione verso il fronte mare, come ricordano F. Álvarez e J. Roig, evoca il *Lotissement Durand a Oued Ouchaia*, Alger, Algérie del 1933 di Le Corbusier così come la soluzione terminale delle terrazze e l'idea di portare la automobili all'interno del profilo dell'edificio; il che dimostra come il Terraza Palace, nella volontà di Bonet, non rappresenti solo un episodio architettonico isolato ma sia parte di una idea di progetto urbano – dai riferimenti certi – capa-

---

15. «El edificio se emplaza sobre el Bulevar Marítimo y al jardín escalonado de la barranca, proponiendo un modelo para la fachada marítima de la ciudad, sometida a una fuerte presión especulativa. Su sección se relaciona con uno de los modelos de “unidad de habitación” propuestos para el Plan de Bajo Belgrano (Buenos Aires, 1949) y a los proyectos argelinos de Le Corbusier (*L'Oued-Ouchaia*, 1933). Las viviendas se colocan de forma perpendicular a la fachada principal. La inclusión de patios de dos plantas de altura, resuelve la iluminación de las plantas más profundas». F. Álvarez, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana ... cit.*, p. 142.

ce di valorizzare il margine più rappresentativo della città. Consapevole della inarrestabile sostituzione edilizia delle storiche architetture lungo la costa, spesso piccoli quanto eleganti edifici o ville con giardini, con imponenti unità residenziali multipiano, l'architetto catalano immagina una cortina fatta di edifici dal prospetto che si allontana dal filo della strada nel suo sviluppo in altezza, capaci inoltre di una tipologia di appartamenti dotati di ampi terrazzi e quindi adatti ad interpretare una modalità di abitare di fronte al mare, in prossimità di un panorama così presente, e tuttavia proporzionati al tessuto edilizio retrostante.

«Situato di fronte al mare argentino, il complesso Terraza Palace, insiste sul *Boulevard Marítimo* a *Playa Grande*, una delle zone più rinomate della città balneare di Mar del Plata, nella provincia di Buenos Aires. La sua particolare volumetria lo pone come simbolo caratteristico che prende spunto dalla topografia e dal paesaggio offrendo la migliore vista e soleggiamento a ciascuna delle unità funzionali»<sup>16</sup>.

La facciata a gradoni scaturisce però anche dallo studio delle ombre portate dall'edificio che, in questo punto della costa molto articolata, avrebbe disegnato profonde ombre proprio in corrispondenza della spiaggia e dei lidi balneari presenti. Principio purtroppo in seguito disatteso dagli edifici all'intorno che, senza la consapevolezza mostrata da Bonet, hanno contribuito a disegnare un fronte disomogeneo e irregolare.

«Si tratta di una opera emblematica che, con i suoi “giardini sospesi sul mare” (in seguito sostituiti con terrazze con pavimentazione rigida), cerca di rispettare la relazione tra la città ed il mare, tra la natura circostante ed il costruito, contesto che ci definisce come “abitanti”. Tali giardini/terrazze creano uno slancio diretto verso l'esterno, cancellando il limite tra interno ed esterno, tra esposto e protetto. Con la sua forma scalonata permette ad ogni appartamento un accesso diretto alla vista sul mare e alla luce naturale, diminuendo l'ombra portata sulla spiaggia. *Brise soleil*, frangisole, persiane, pannelli e colonne costruiscono la protezione dal sole secondo un ordine differente a seconda dell'orien-

---

16. «Ubicado frente al mar argentino, el Complejo Terraza Palace, se brinda al boulevard marítimo en Playa Grande, una de las zonas más destacadas de la balnearia ciudad de Mar del Plata, en la provincia de Buenos Aires. Su particular volumetría la constituye como un símbolo distintivo que saca partido de la topografía y del paisaje brindándoles las mejores visuales y asoleamiento a cada una de las unidades funcionales». C. Catera, *Patrimonio, tecnología e inmigración ... cit.*



tamento e della relazione con l'involucro. L'inserimento di patii a doppia altezza permette che la luce naturale giunga agli spazi retrostanti, che la facciate proteggano dal freddo e dal vento»<sup>17</sup>.

Il progetto del maestro catalano innesca un processo di relazioni e percorsi, di forme e proporzioni a scala urbana al fine di valorizzare la profonda relazione tra il tessuto costruito e la linea di costa, affermando altresì principi dell'abitare privato e collettivo attraverso spazi domestici corrispondenti a stili di vita contemporanei grazie anche a luoghi di filtro tra la città e l'edificio, di connessione e legame tra la vita pubblica e quella più intima.

Materiali e colori, trasparenze e opacità, morfologia e organizzazione spaziale affermano la raggiunta maturità di Bonet capace di dimostrare la potenzialità del progetto di architettura di incidere ad ogni scala, in quella territoriale e paesaggistica, nelle relazioni urbane, nella concezione dello spazio domestico e nel disegno delle attrezzature e finiture degli ambienti in cui l'uomo risiede.

### Cappella Soca – Soca – Uruguay (1960)

#### La forma significativa

Cappella, chiesa, monumento, mausoleo, (ma anche purtroppo in tempi recenti, deposito, rifugio per animali) già solo per la difficoltà di essere definita univocamente, questa opera di Bonet lascia intendere di avere una storia complessa e non del tutto conosciuta. Intorno a questo luogo aleggiano leggende e misteri che comunque niente tolgono alla sua dimensione architettonica. La complessità del volume costruito secondo logiche strutturali e morfologiche innovative e inusuali, la percezione dello spazio ricavato, carico

---

17. «Se trata de una obra emblemática que, con sus “jardines colgantes frente al mar” (luego reemplazados por terrazas de solados duros) busca respetar la relación entre la ciudad y el mar, entre el entorno natural y el construido, ambos entornos que nos determinan como habitantes. Dichos jardines / terrazas recrean expansiones directas al exterior, borrando el límite entre dentro y fuera, expuesto y protegido. Con su forma escalonada permite a cada departamento un acceso directo a las visuales sobre el mar y a la luz natural, disminuyendo la sombra generada sobre las playas. Brise-soleils, parasoles, persianas, losas y columnas generan protecciones solares de distinto orden según su orientación y su relación con la envolvente. La inclusión de patios de doble altura permite el ingreso de luz natural a los espacios posteriores, cuyas fachadas protegen del frío y de los vientos». AA.VV., *Fascículos de laboratorio, 1/Bonet*, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Departamento de Comunicaciones Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires 2010, p. 30.

di simboli e rimandi, e l'atmosfera, attraverso forma, luce e decorazione, restituiscono a chi la visita una esperienza unica propria solo di architetture mature e originali. La forma costruita diviene significativa, riesce a trasmettere i valori religiosi e sacri in essa contenuti anche nello stato di abbandono in cui oggi versa. Un'opera fuori dagli schemi, attraente e inquietante nello stesso tempo, semplice eppure complessa nella sua composizione, carica di riferimenti diretti e intrisa di simboli e segni ambigui e di difficile decodificazione.

La cappella viene commissionata a Bonet dalla famiglia Soca, dal dott. Francisco Soca e sua moglie Luisa Blanco Acevedo, genitori di Susana Soca (1906/1959), scrittrice, poetessa ed editrice, donna di grande cultura legata ad alcuni tra i più grandi protagonisti della letteratura e dell'arte del tempo.

«La cappella si ispira alle conversazioni che l'architetto Antonio Bonet tenne con la poetessa Susana Soca. L'opera mostra il pensiero di entrambi gli artefici (S. Soca e A. Bonet) in grado di declinare le nuove avanguardie artistiche in uno spazio costruito con funzione religiosa»<sup>18</sup>.

Senza entrare nel merito di notizie molto diffuse quanto infondate – che dopo la morte improvvisa di Susana la famiglia decide di trasformare la cappella in un mausoleo funerario dove conservare le spoglie della figlia e che, a causa delle leggi del tempo, ciò non fu possibile, oppure che l'opera non fu mai consacrata perché caratterizzata da evidenti simboli massonici – ciò che è certo è che il progetto fu elaborato da Bonet dopo la morte della poetessa con la quale, tuttavia, aveva avuto in precedenza un confronto profondo circa i significati religiosi e i contenuti simbolici che l'opera doveva trasmettere.

L'originalità morfologica e costruttiva, la percezione innovativa dello spazio e la ricerca del carattere del manufatto appartengono pertanto ad una riflessione dell'architetto catalano che mostra una piena maturità intellettuale, indipendenza e autenticità culturale.

La piccola cappella perde ogni riferimento architettonico canonico, in essa non è più riconoscibile una grammatica

---

**18.** «La capilla está inspirada en las conversaciones que mantuviera el arquitecto Antonio Bonet con la poeta Susana Soca. La obra ilustra las preocupaciones de ambos creadores (S. Soca y A. Bonet) capaces de poner en manifiesto las nuevas vanguardias artísticas en un espacio construido con una función religiosa». M. C. Castellano, L. De León, V. Mónico, M. Noel Vitali, *Iglesia Susana Soca, Ejercicio Práctico*, Catedra De Historia De La Arquitectura Nacional, Montevideo 2009.

consolidata, non sono presenti elementi riconducibili ad un vocabolario della tradizione, finestre e bucatore cedono il posto ad una trama filtrante delle membrature che non sono più identificabili come semplici muri ma si propongono come margini sensibili, portatori di sensi, di messaggi, non più limiti capaci solo di contenere lo spazio ma strumenti con cui costruirlo in maniera significativa, annullando ogni riferimento a tipi consolidati<sup>19</sup>.

«La chiesa di Soca assume il tipo basilicale, con navata centrale: rettangolare in pianta, è attraversata da un incrocio tra tetraedri aggiunti al volume centrale. Questa è, in realtà, virtuale perché dal di fuori la chiesa è percepita come una croce e, all'interno, lo spazio si presenta come un volume rettangolare, effetto dato dalla inclinazione dei piani delle estremità. Lo spazio non è soggetto a limiti astratti ed univoci di questa geometria semplice, arricchendosi di mezzi formali innovativi come i quattro fronti ciechi in calcestruzzo inclinati. Questa inclinazione, che intenzionalmente allontana i piani delle estremità dalla direzione verticale, conferisce all'insieme un dinamismo molto forte. D'altra parte, questo taglio rafforza il rapporto tra l'uomo e la natura che lo circonda»<sup>20</sup>.

Anche l'idea di tipo viene messa in discussione dalla composizione volumetrica messa in essere da Bonet, chiaramente percepibile come una chiesa a croce latina dall'esterno, all'interno definisce invece una pianta perfettamente rettangolare, il cui perimetro individua la forma di una navata unica percorribile, matrice di un uno spazio invero

---

**19.** I disegni originali della cappella conservati presso l'archivio del COAC a Barcellona sono dettagliatissimi, contengono tutte le informazioni necessarie che, come dimostra anche una fitta corrispondenza tra l'architetto e la ditta costruttrice, vengono trasmesse con minuziosità e precisione a dimostrare il totale controllo di ogni componente del progetto. Il numero, la dimensione e il colore dei vetri, come anche le modalità di posa in opera, sono oggetto di dettagliate precisazioni.

**20.** «Para la iglesia de Soca se adopta un tipo basilical, con una nave central: rectangular en planta [...], es atravesada por un crucero formado por tetraedros que están adosados al volumen central [...]. Éste es en realidad virtual ya que si bien exteriormente la iglesia es percibida como un crucero, en el interior el espacio se presenta como un volumen rectangular, efecto dado por la inclinación de los planos de los extremos [...]. El espacio no queda sujeto a los límites abstractos y unívocos de esta simple geometría, enriqueciéndose mediante novedosos recursos formales como lo es la inclinación de los cuatro testeros ciegos concebidos en hormigón. Esta inclinación intencionada, que aleja a los planos de los extremos de la dirección vertical, dota al conjunto de un gran dinamismo. Por otro lado, éste recorte potencia la relación entre lo construido por el hombre y la naturaleza que lo rodea». M. C. Castellano, L. De León, V. Mónigo, M. Noel Vitali, *Iglesia Susana Soca ...* cit..

dinamico che si dilata verso l'alto fino a far leggere la croce disegnata dall'involucro perimetrale in cemento. La cappella evidenzia temi disciplinari come: la percezione intesa come percorso di partecipazione dall'esterno fino all'interno; il valore simbolico della soluzione formale nel rapporto dialettico tra manufatto artificiale e natura che lo contiene; lo spazio interiore, inteso non come mero invaso (funzionale) dell'involucro ma come esperienza fisica significativa misurata sulle aspettative dell'uomo; l'architettura intesa come testo narrativo, cioè come segno, sintesi di significato e significativa, capace di esprimere un contenuto non solo descritto o scritto (come il caso dell'insieme di simboli e testi che ne decorano l'involucro) ma anche come forma percorribile portatrice di significati comprensibili attraverso l'esperienza fruitiva.

La composizione appare quasi come una metafora di una ripetizione geometrica elementare, la giustapposizione di triangoli equilateri posti in modo da ottenere un piano di calpestio rettangolare grazie all'inclinazione dei piani involucranti la cui proiezione ortogonale produce, altresì la figura di un quadrato perfetto<sup>21</sup>.

Scrive a tal proposito Bonet: «Insieme alla croce tipica, tutta la plasticità dello spazio di questa chiesa si basa sul triangolo. Ogni triangolo, come si annette ad un altro, crea un nuovo triangolo maggiore. Ho voluto creare uno spazio immaginifico dove il colore avvolgesse l'uomo completamente»<sup>22</sup>.

Luce e colore diventano così, grazie all'idea strutturante, protagonisti dello spazio, giungendo a valori mistici elevati grazie anche ad una atmosfera rarefatta e cangiante ispirata agli interni delle cattedrali gotiche, pur se in dimensioni e forme del tutto differenti. La forma architettonica ottenuta da Bonet – oggi si direbbe attraverso una operazione di *foldings*, cioè grazie alla piegatura di una figura geometrica piana – non ha niente a che vedere con l'idea di struttu-

---

21. Nei grafici di progetto originali, conservati presso l'archivio del COAC a Barcellona, in una planimetria generale, appare un corpo di servizio annesso alla cappella di cui non si ha traccia in altri elaborati. Evidentemente, in un primo momento, la chiesa non era pensata come un volume isolato ma come parte emergente di un sistema più complesso.

22. «Junto con la cruz característica, toda la plástica espacial de esta iglesia está basada en el triángulo. Cada triángulo, a medida que se va adosando a otro, crea un nuevo triángulo mayor. Quise crear un espacio imaginativo, donde el color envolviera enteramente al hombre». A. Bonet citato in E. Katzentein, G. Natanson, H. Schwartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo* ... cit., p. 84.

re sottili, snelle e alte chiuse da evanescenti trine di pietra proprie della cultura gotica, però l'idea di una luce diffusa fortemente colorata, proveniente da ogni lato, capace di invadere lo spazio senza ritagliarne settori, quasi senza ombre portate, è del tutto analoga.

Entrando sempre più nell'idea organizzatrice delle strutture si comprende come ogni scelta sia simbolica o evocatrice di riferimenti religiosi che rendono la piccola cappella il racconto complesso e profondo della sua funzione sacra.

Il triangolo, la croce, non sono solo segni riportati, tracce di decorazione, frammenti di scrittura aggiunta, ma generano e conformano lo spazio che risulta così intriso del loro valore simbolico che può essere vissuto pertanto fisicamente, e non solo percepito visivamente, dal fruitore.

Non si può rimanere indifferenti di fronte alla quantità di simboli più o meno evidenti, dalla forma dell'edificio stesso, al disegno della trama dei vetri colorati, alle parole a bassorilievo poste lungo il perimetro, ai segni impressi nel getto del calcestruzzo.

«Il culto della Santissima Trinità è evidente. Dietro l'altare è visibile un grande simbolo che consiste in un triangolo capovolto. All'interno del triangolo sono presenti altri tre elementi simbolici, probabilmente riferiti a Cristo. Un poco più sotto è visibile la seguente iscrizione: *trinus et unus*. A destra dell'altare, se guardiamo verso la porta, sono disposte le seguenti parole intorno ad un simbolo che assomiglia molto ad un grande occhio, l'occhio di Dio?: *sanctus, bonus, aeternus, paciens, omnipraesentis, omniscientis, sapientissimus, omnipotent, verax, misericors*. Al lato sinistro dell'altare è presente un simbolo simile ad un uccello con le ali aperte che potrebbe rappresentare lo Spirito Santo. E in basso, le seguenti parole: *intellegentia, pietas, sapientia, consilium, timor dei* e due parole illeggibili. [...] Sulla parete appare in grande dimensione un simbolo che mostra una X e una P intrecciate, con chiaro riferimento a Cristo»<sup>23</sup>.

Eppure malgrado siano tanti e così evidenti i riferimenti alla religione cattolica sull'opera persiste un'aura di mistero in quanto, nell'estrema rarefazione grafica degli stessi, molti di essi finiscono per evocare una diffusa simbologia masso-

---

**23.** «El culto a la Santísima Trinidad es evidente. Detrás del altar hay un gran símbolo que consiste en un triángulo invertido. Dentro del triángulo otros tres elementos simbólicos, probablemente referidos a Cristo. Un poco más abajo la siguiente inscripción: «trinus et unus». A la derecha del altar, si miramos hacia la puerta, las siguientes palabras dispuestas en torno a un símbolo que se asemeja demasiado a un gran ojo, ¿el ojo de Dios?: «sanctus», «bonus»,

nica – la squadra e il compasso, il delta, maglio e scalpello, il regolo – intorno alla quale sono state costruite le più disparate teorie. A partire dall'incomprensibile segno impresso nel getto del cemento nelle pareti cieche del perimetro, elemento ripetuto ossessivamente ovunque, forse una scritta, una sigla, un logo o un numero romano, o chissà un segno esoterico, dalla critica ufficiale mai univocamente decodificato<sup>24</sup>. Interessante, a tal proposito, l'interpretazione data dalla studiosa M. Méndez che legge in tale incisione il nome di Maria, non ordinato, ma che va visto come una catena continua evocante il nome della Madonna altrimenti assente tra i vari simboli apposti sui margini dello spazio<sup>25</sup>.

«La religiosità cristiana si respira in ogni pietra, in ogni simbolo, in ogni parola. Senza dubbio, qualcosa confonde. La profusione di forme piramidali, il grande occhio, alcuni simboli incomprensibili comportano associazioni con la massoneria o alcuni gruppi segnati dall'ermetismo. Non risulta, però, che Susana avesse relazioni con la massoneria e sembra invece che la particolare concezione architettonica della cappella sia uno sfoggio avanguardista – con alcune influenze lecorbusierane – tipico di una donna con una par-

---

«aeternus», «paciens», «omnipraesentis», «omniscientis», «sapientissimus», «omnipotent», «verax», «misericors». Del lado izquierdo del altar, un símbolo semejante a un pájaro con las alas extendidas que bien podría representar al Espíritu Santo. Y debajo, las siguientes palabras: «intellegentia», «pietas», «sapientia», «consilium», «timor dei» y dos palabras ilegibles. [...] En la pared aparece en grandes dimensiones un símbolo que muestra una «X» y una «P» entrelazadas, en clara referencia de Cristo». C. Amengual, *Rara Avis, Vida y obra de Susana Soca*, Editorial Taurus, Montevideo 2012, p. 286.

**24.** Gli elaborati esecutivi conservati presso l'archivio del COAC a Barcellona comprendono il disegno accurato e minuzioso dell'apparato decorativo, delle iscrizioni e dei simboli impressi o a rilievo sulle superfici dell'involucro. Anche la scritta, o il simbolo, in questione, è riportato in tutti i disegni nella dimensione e nella quantità riscontrabili nell'opera realizzata. Non si sono rinvenuti invece appunti o descrizioni circa il loro significato anche se, a margine di alcuni grafici, ci sono schizzi a mano libera per meglio descrivere l'andamento di tali elementi.

**25.** «Podríamos tal vez sospechar que a este discurso teológico escrito en hormigón armado le faltase la referencia mariana. Sin lugar determinado, esta se encuentra en toda la obra, invisible de tan repetida y velada en la trama que vemos en las zonas ciegas. La palabra “María” está rehundida en cada una de las placas que se desfasan de las contiguas y se vuelve legible en un ciclo continuo. De este modo y comenzando por el acceso, “las marías” parecen animarse y girar velozmente por todo el espacio, tanto interior como exterior. El edificio entona el Salve».

Mary Méndez, *Divinas Piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965*, Tesis Doctoral, director: Francisco Liernur, Universidad Torcuato Di Tella Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Buenos Aires 2013, p. 117, in seguito pubblicato: M. Méndez, *Divinas Piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965*, editorial CSIC, Madrid 2016.

ticolare sensibilità artistica educata in Europa»<sup>26</sup>.

La chiesa, malgrado oggi sia priva degli arredi sacri e delle necessarie suppellettili e sia stata mal conservata negli anni, conserva ancora una carica espressiva incredibile che, sin dalla percezione da lontano, predispone il visitatore ad una esperienza ravvicinata con il trascendente, con il sacro, con il mistero della fede e delle tradizioni. Un'opera moderna, all'avanguardia per quanto riguarda le scelte architettoniche, ma antica nel modo di esprimere senza intermediazioni o filtri sovrapposti i propri sensi. Un'opera senza tempo, emozionante e sensibile, dove, malgrado l'abbandono, una volta entrati, ci si sente di dover abbassare la voce per rispetto alla sacralità del luogo.

---

26. «La devoción cristiana se respira en cada piedra, en cada símbolo, en cada palabra. Sin embargo, algo confunde. La profusión de formas piramidales, el gran ojo, lo incomprensible de algunos símbolos obligan la asociación con la masonería o con alguna agrupación signada por el hermetismo. No parece, sin embargo, que Susana tuviera vínculos con la masonería y sí parece que la peculiar concepción arquitectónica de la capilla sea un alarde vanguardista – con alguna influencia de Le Corbusier – típico de una mujer con sensibilidad artística educada en la avanzada europea».

C. Amengual, *Rara Avis ... cit.*, p. 287.



## Atelier per Artisti

---

Buenos Aires, Argentina (1939)

L'edificio all'angolo di calle Paraguay e calle Suipacha, inserito tra gli edifici rappresentativi del moderno della città di Buenos Aires, è attualmente abbastanza ben conservato malgrado le difficoltà di manutenzione di dettagli costruttivi innovativi e sperimentali. Anche gli interni presentano gran parte delle soluzioni originarie.

70





**Pagina precedente**  
Vista dell'angolo tra  
calle Paraguay e calle  
Suipacha, stato attuale

**In questa pagina**  
Il fronte su calle  
Suipacha, stato attuale





**Pagina precedente**

Vista dell'ingresso e del negozio d'angolo, stato attuale (in alto)

I negozi su calle Suipacha, stato attuale (in basso)

**In questa pagina**

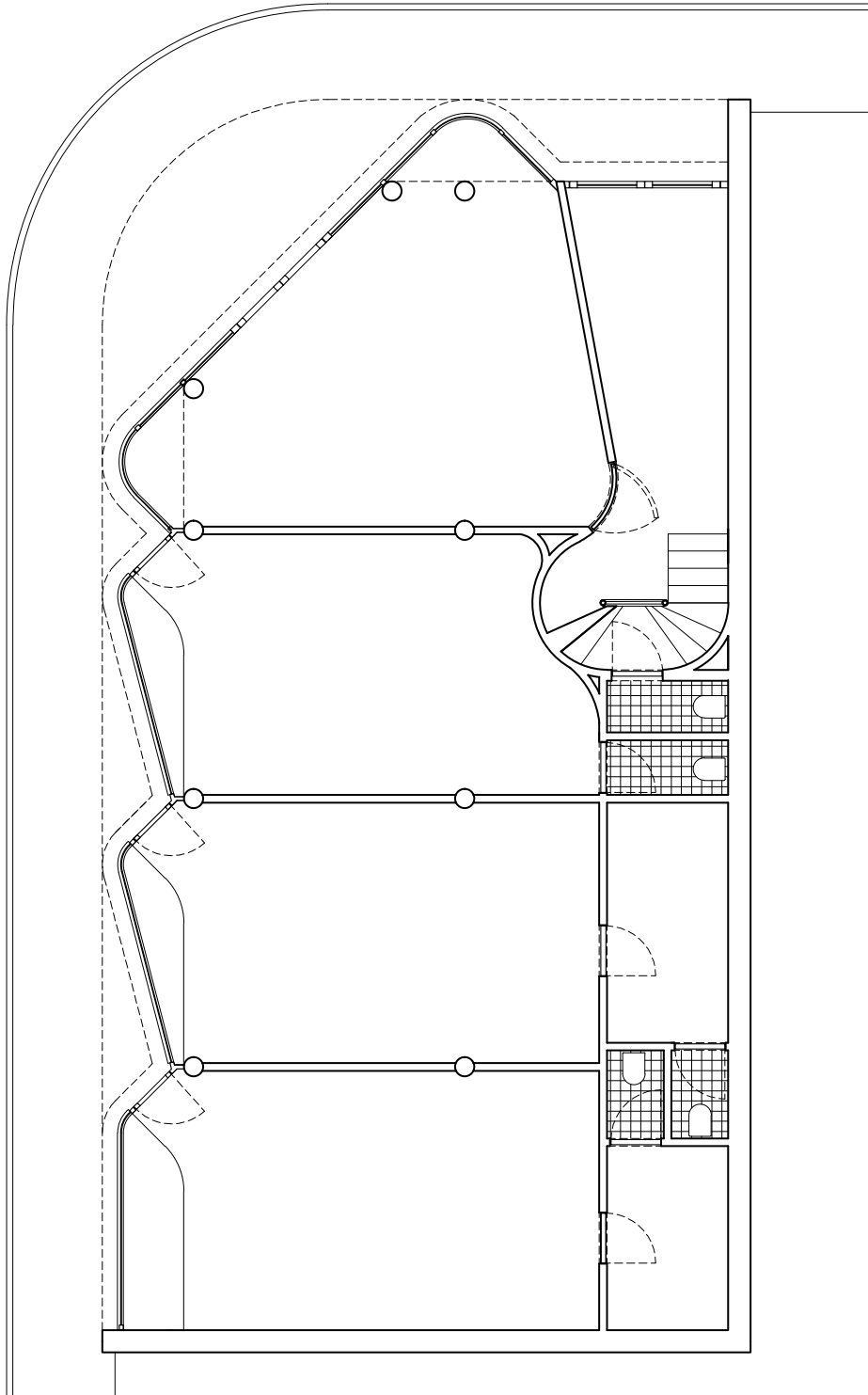
Il terrazzino d'angolo, stato attuale (in alto)

Il fronte su calle Suipacha, stato attuale (in basso)

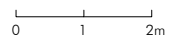


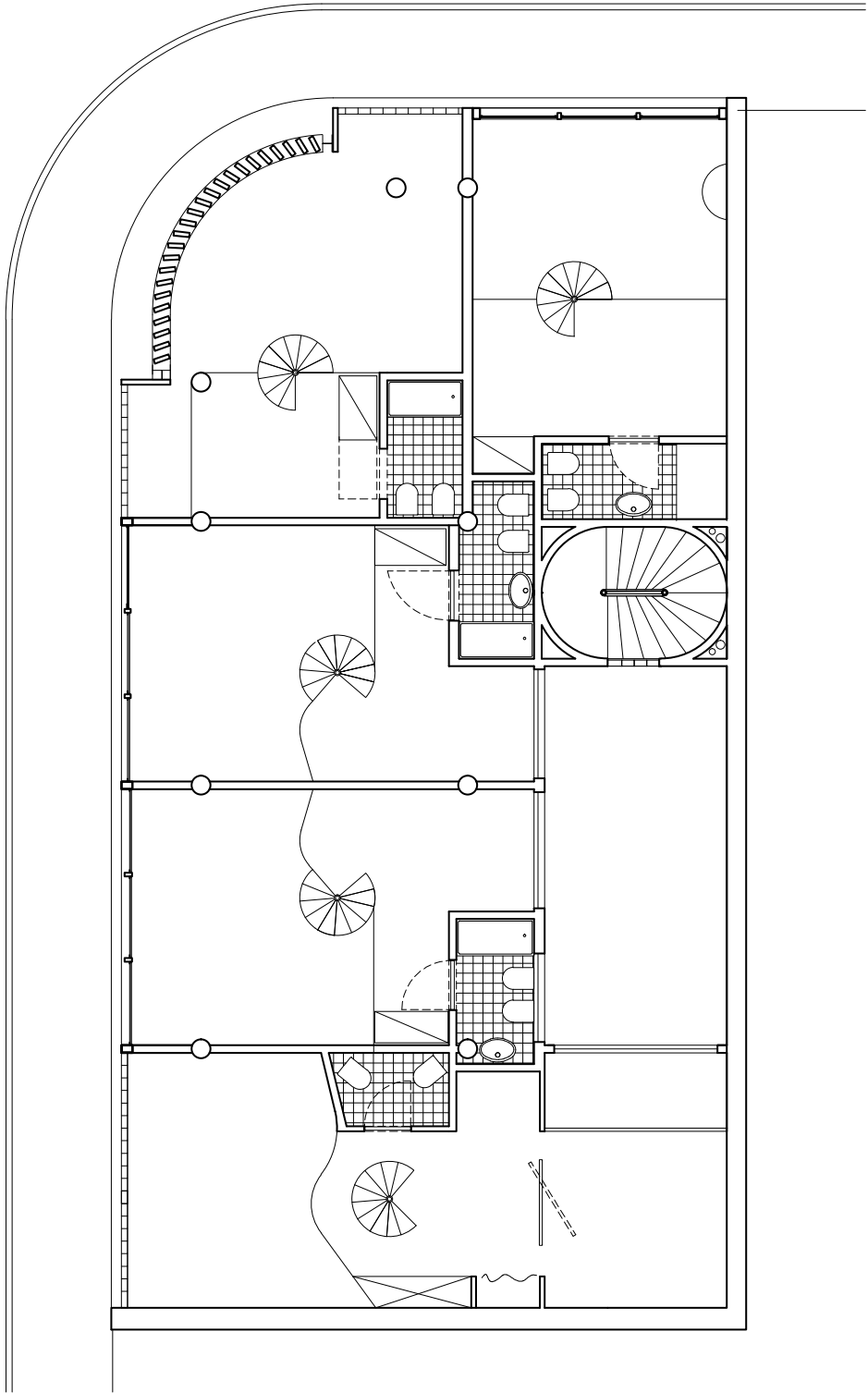


Modello dell'edificio,  
proprietà del Museo de  
Maquetas, FADU – UBA,  
Buenos Aires



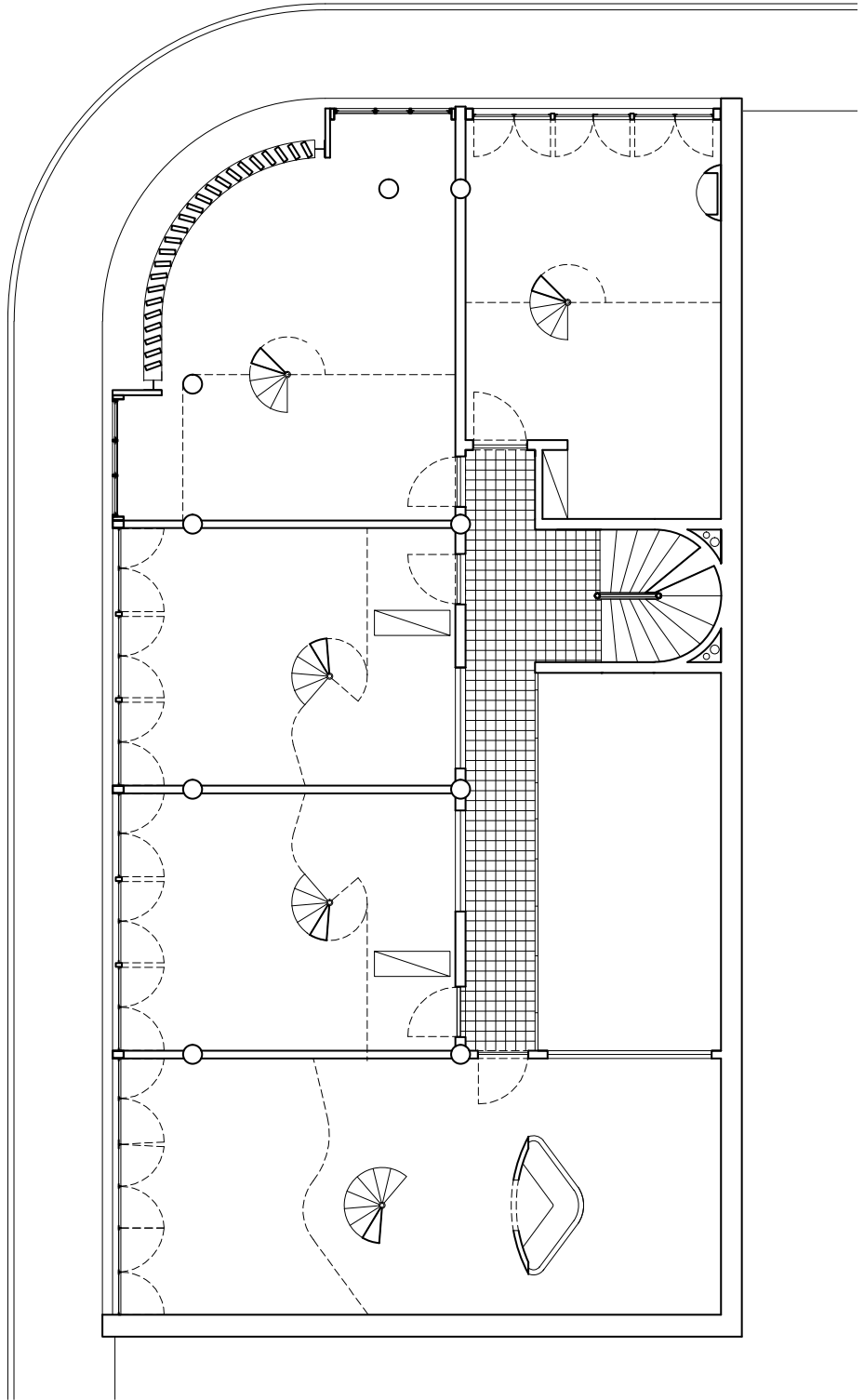
Pianta piano terra





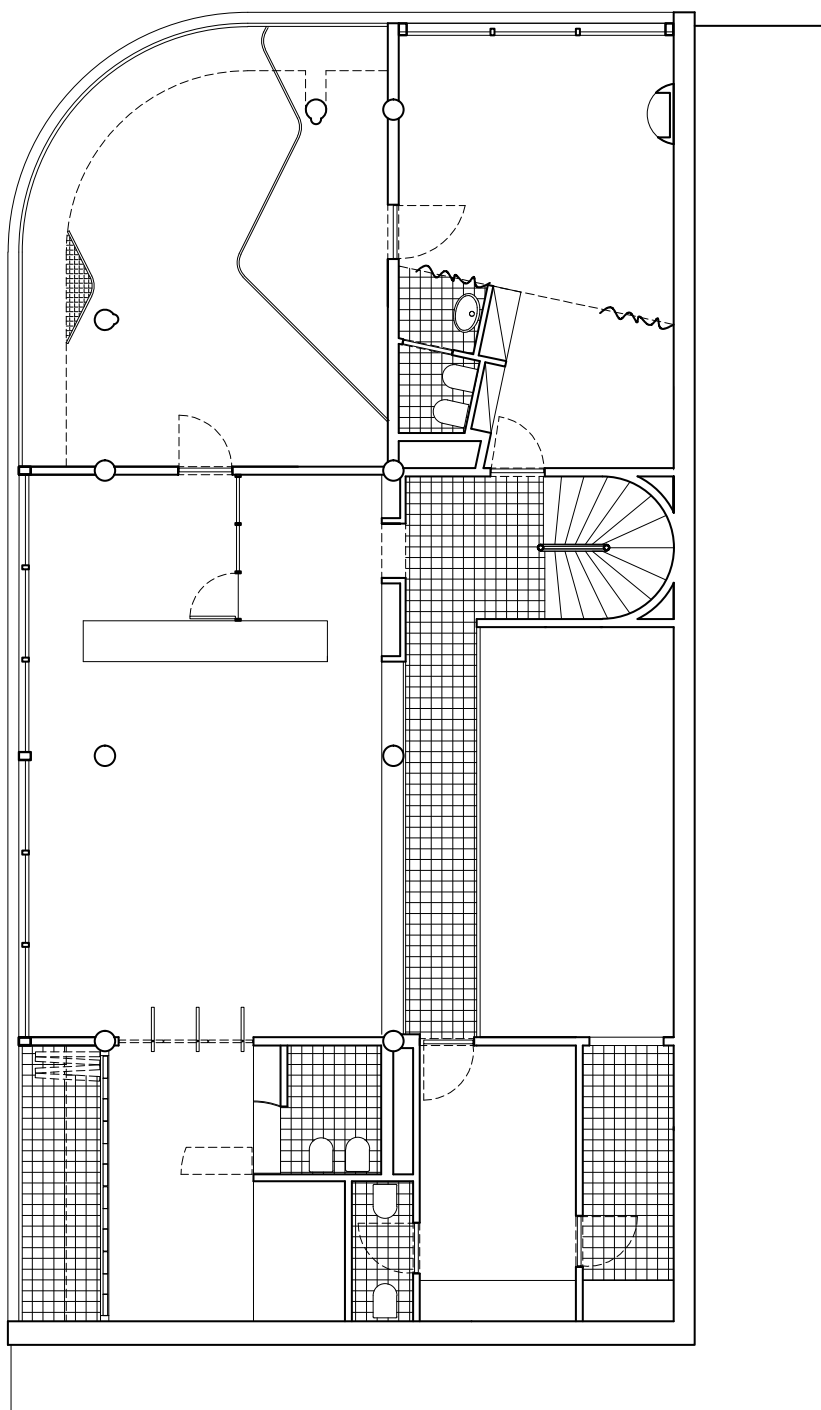
Pianta primo piano ammezzato

0 1 2m

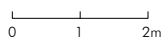


Pianta primo piano

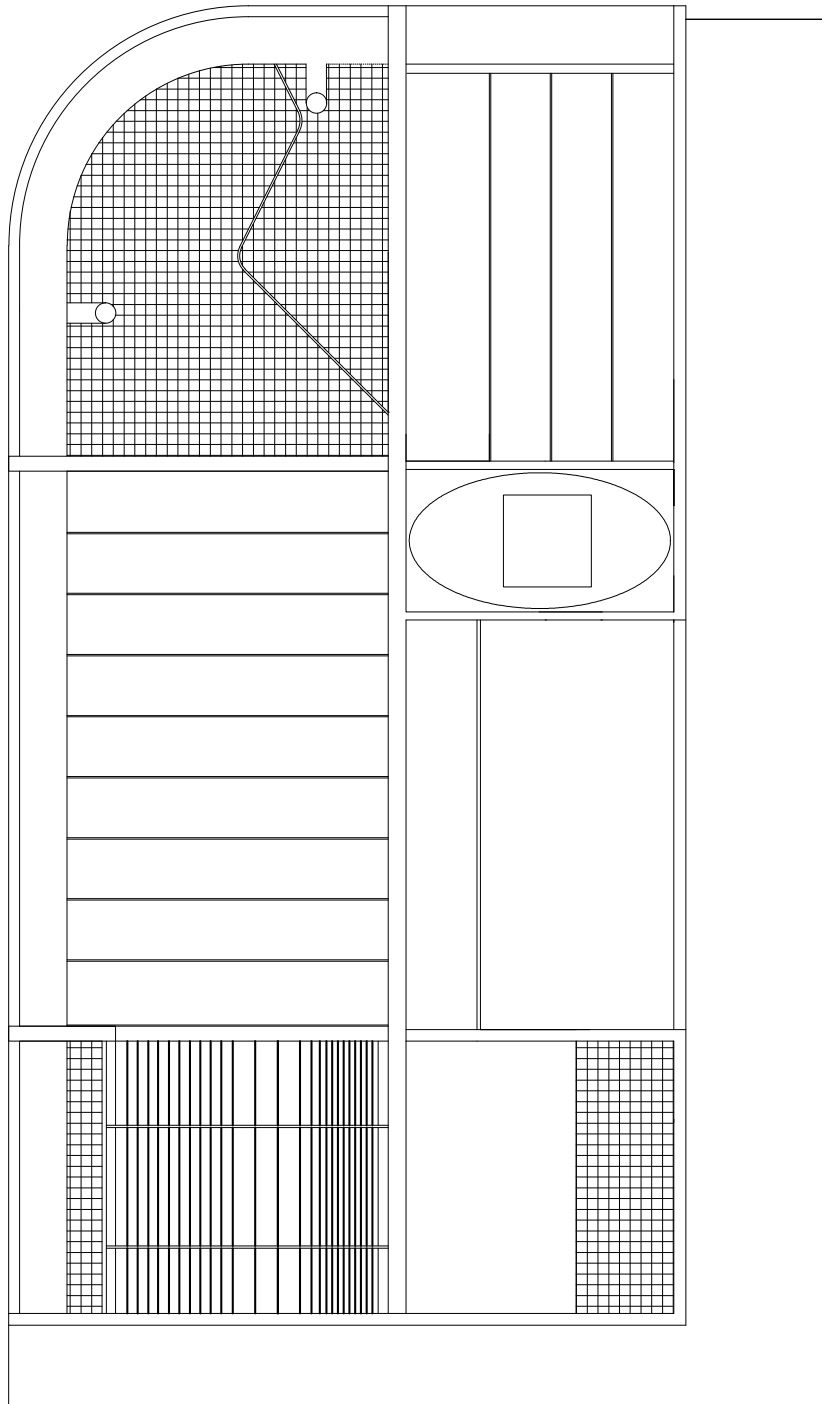
0 1 2m



Pianta secondo piano

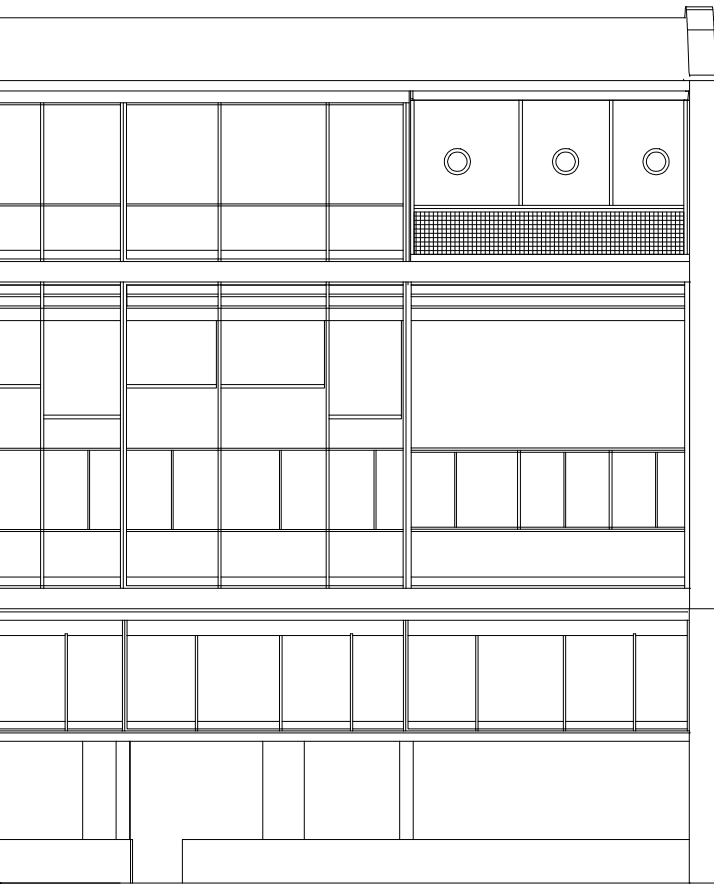




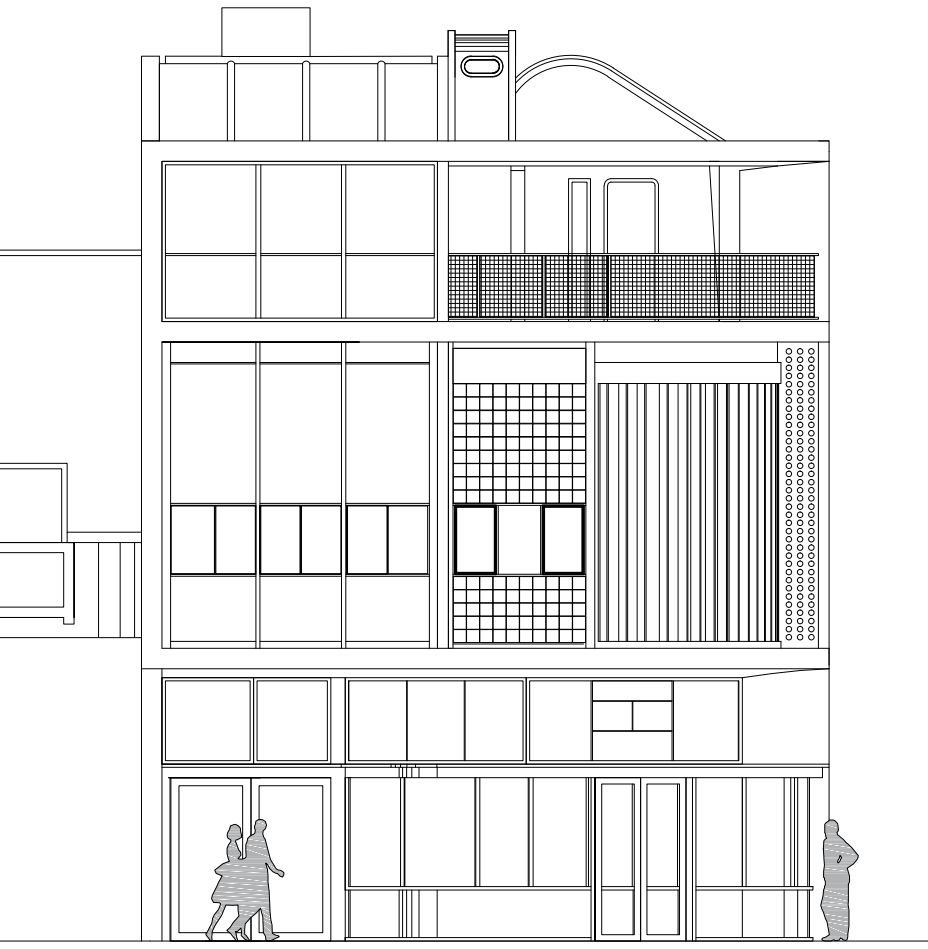




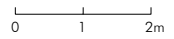
Prospetto frontale

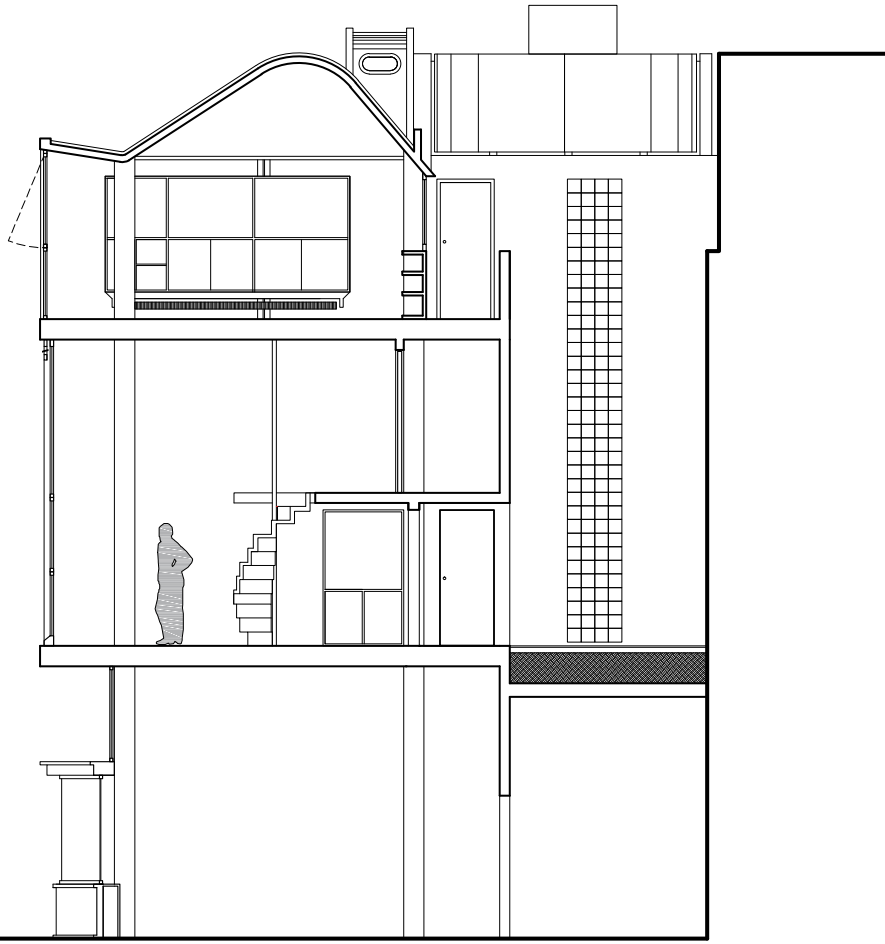


0 1 2m



Prospetto frontale





Sezione

0 1 2m



L'atelier all'ultimo  
piano un tempo  
abitato da Bonet, stato  
attuale





## La Solana del Mar

---

### Punta Ballena, Uruguay (1946-47)

La locanda La Solana del Mar ha subito significative modifiche, in particolare negli ultimi anni. Le maggiori alterazioni, che coinvolgono anche la distribuzione interna, sono concentrate sui volumi superiori che si appoggiano sulla grande terrazza. Non solo si è perso il disegno del pavimento originale ma anche il paravento in legno e il rivestimento del volume superiore sono stati eliminati; inoltre tale volume è stato recentemente ampliato. L'interno ha subito varie alterazioni, in nome di un adeguamento funzionale delle camere e, pur conservando ancora parte degli arredi originali, ha alterato il trattamento di alcuni materiali tra cui il più evidente è il camino a doppia altezza dipinto in rosso. Molti dei sistemi di frangisole a lamelle sono stati eliminati.





**Pagina precedente**

Foto d'epoca del fronte verso la spiaggia prima delle alterazioni sulla terrazza e all'ultimo piano con gli arredi da giardino disegnati da Bonet

**In questa pagina**

Foto d'epoca della testata del salone a doppia altezza prima delle alterazioni sulla terrazza e all'ultimo piano

(Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)



**In questa pagina**

Vista della La Solana del Mar dalla spiaggia, foto d'epoca

**Pagina successiva**

Il fronte verso la spiaggia prima delle alterazioni sulla terrazza e all'ultimo piano

(Foto Archivio SMA, Servicio de Medios Audiovisuales della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)





Il fronte verso il bosco prima delle alterazioni sulla  
terrazza e all'ultimo piano (in alto)

Vista dalla spiaggia dopo la ristrutturazione (in basso)

(Foto Archivio SMA, Servicio de Medios Audiovisuales  
della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,  
Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

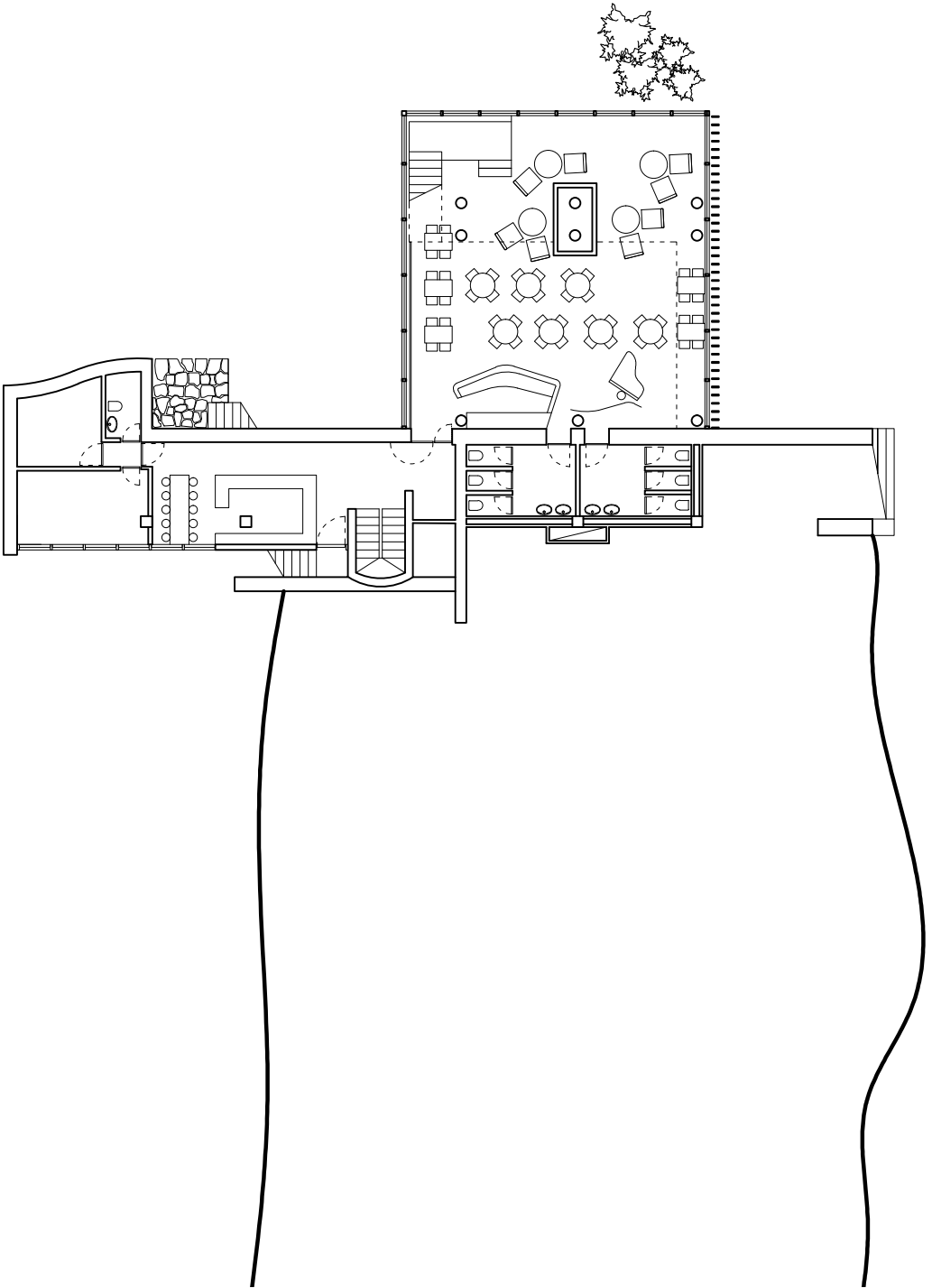


Il salone a doppia  
altezza, stato attuale  
(in alto)

Il camino dopo le  
alterazioni cromatiche (in  
basso)

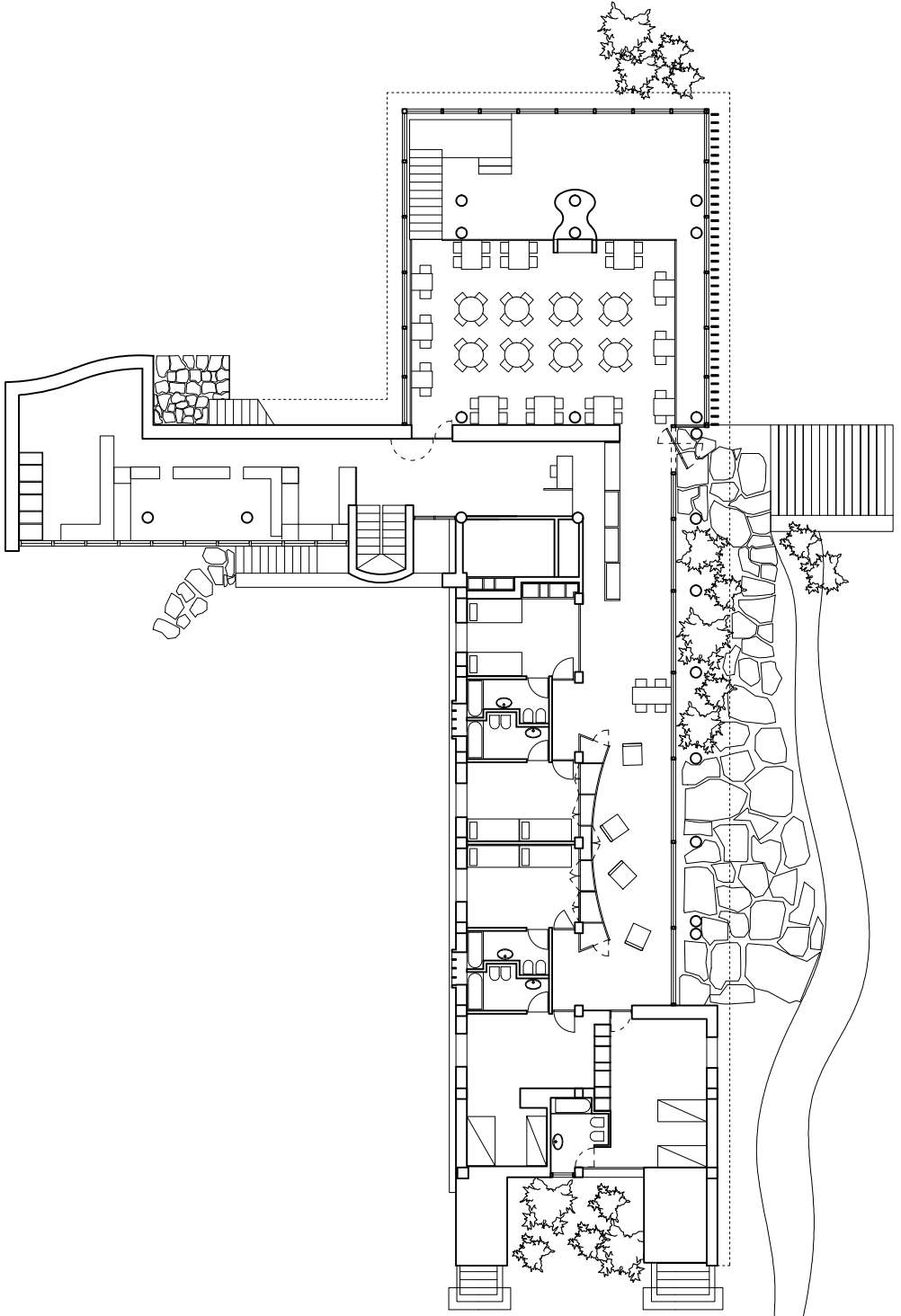
(Archivio SMA, Servicio  
de Medios Audiovisuales  
della Facultad de  
Arquitectura, Diseño y  
Urbanismo, Universidad  
de la República,  
Montevideo, Uruguay)





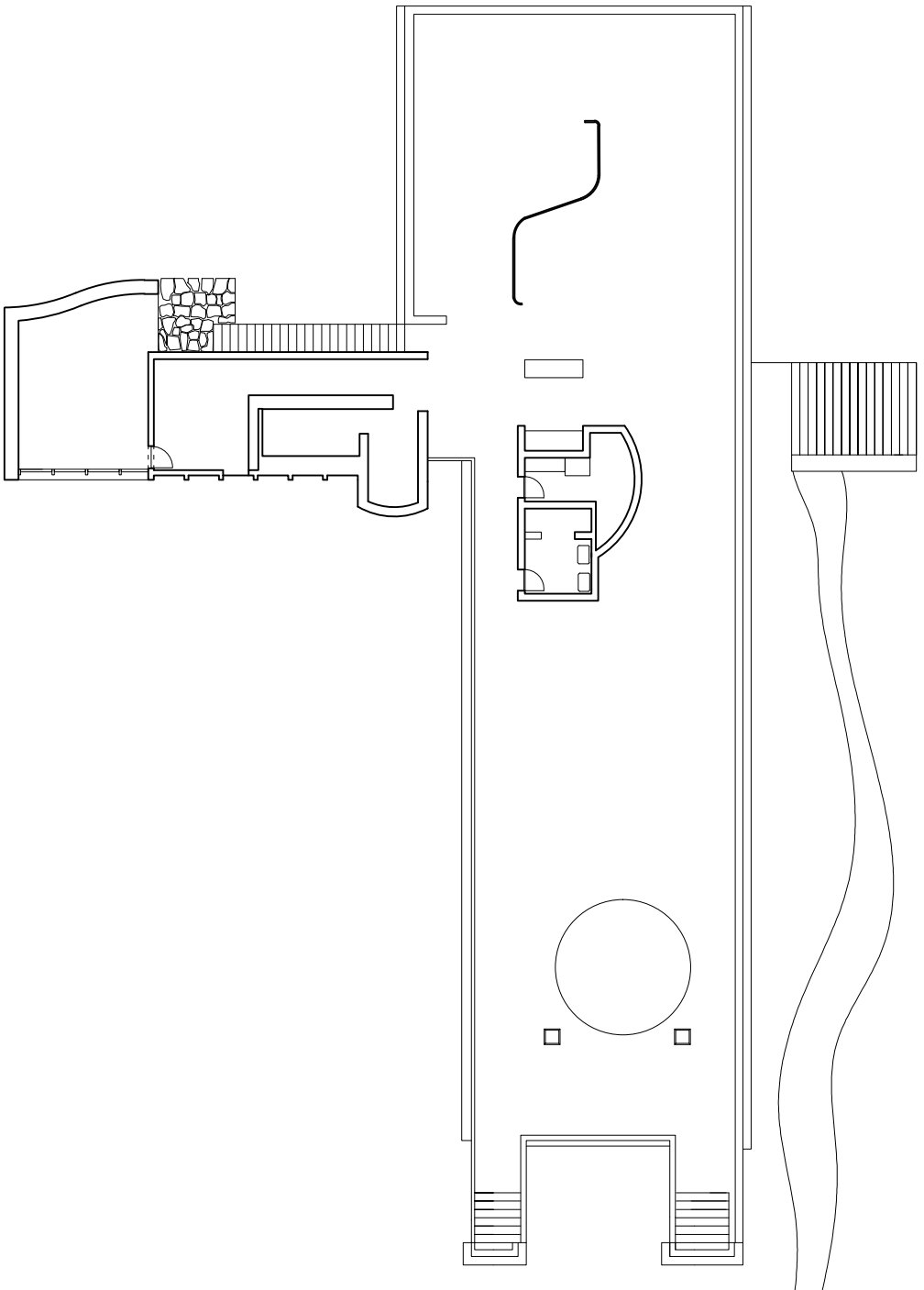
Pianta piano terra

0 2.5 5m



Pianta piano primo

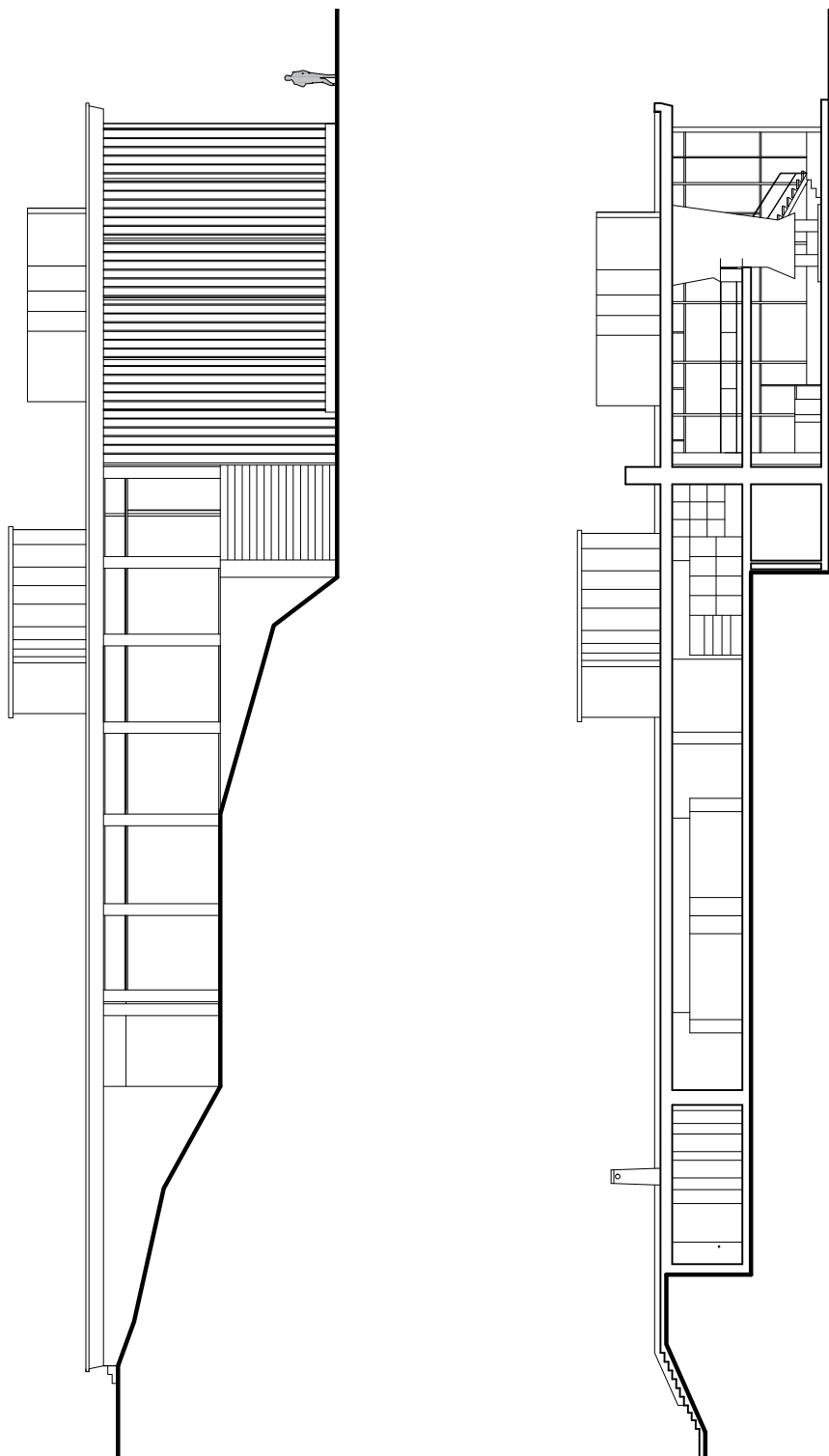
0 2.5 5m



Pianta coperture

0 2.5 5m





Prospetto e sezione

0 2.5 5m

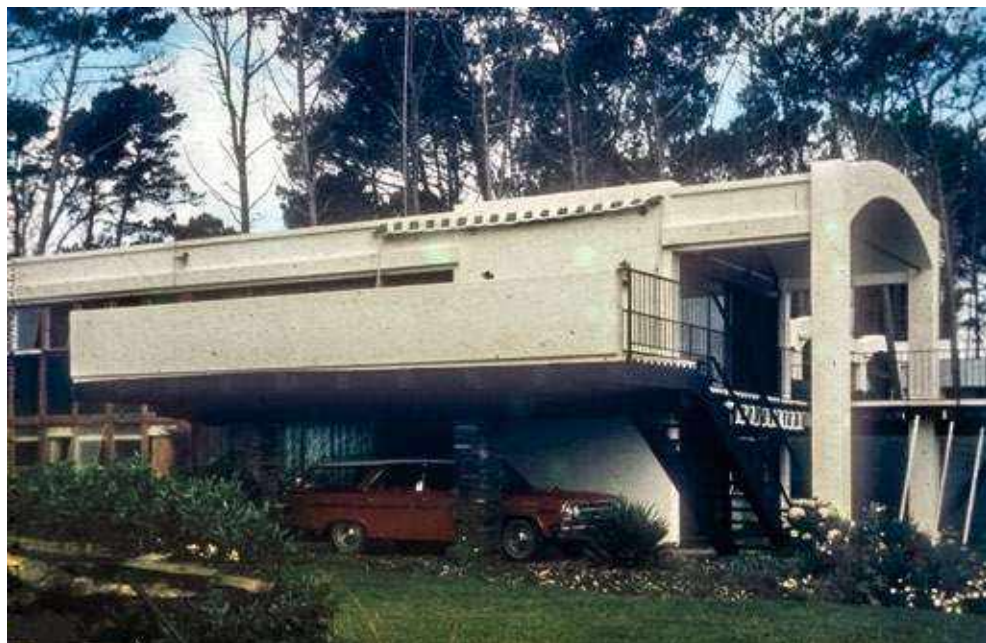


## Casa Berlingieri

---

### Punta Ballena, Uruguay (1947)

Casa Berlingieri è stata modificata significativamente. L'andamento naturale della duna verso il bosco è stato tagliato da un muro in pietra semi-circolare per far spazio a dei posti auto; lo spazio che separava i due corpi ortogonali tra loro è stato coperto e chiuso e ora si presenta come una nuova stanza pur se vetrata su entrambi i fronti; il percorso esterno alle camere da letto è stato chiuso con vetrate facendo perdere la relazione tra interno ed esterno originale; è stata inserita un'ampia piscina che interrompe la percorrenza, la continuità dei percorsi dal bosco al fiume; sono state dipinte in bianco tutte le strutture in legno, le travi, gli infissi i tompagni, annullando di fatto la gerarchia tra strutture murarie primarie e quelle lignee di completamento.



**Pagina precedente**

Foto d'epoca del fronte verso il Rio de La Plata prima degli interventi di modificazione (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

**In questa pagina**

Foto d'epoca del prospetto laterale prima degli interventi di modificazione (Archivio SMA, Servicio de Medios Audiovisuales della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

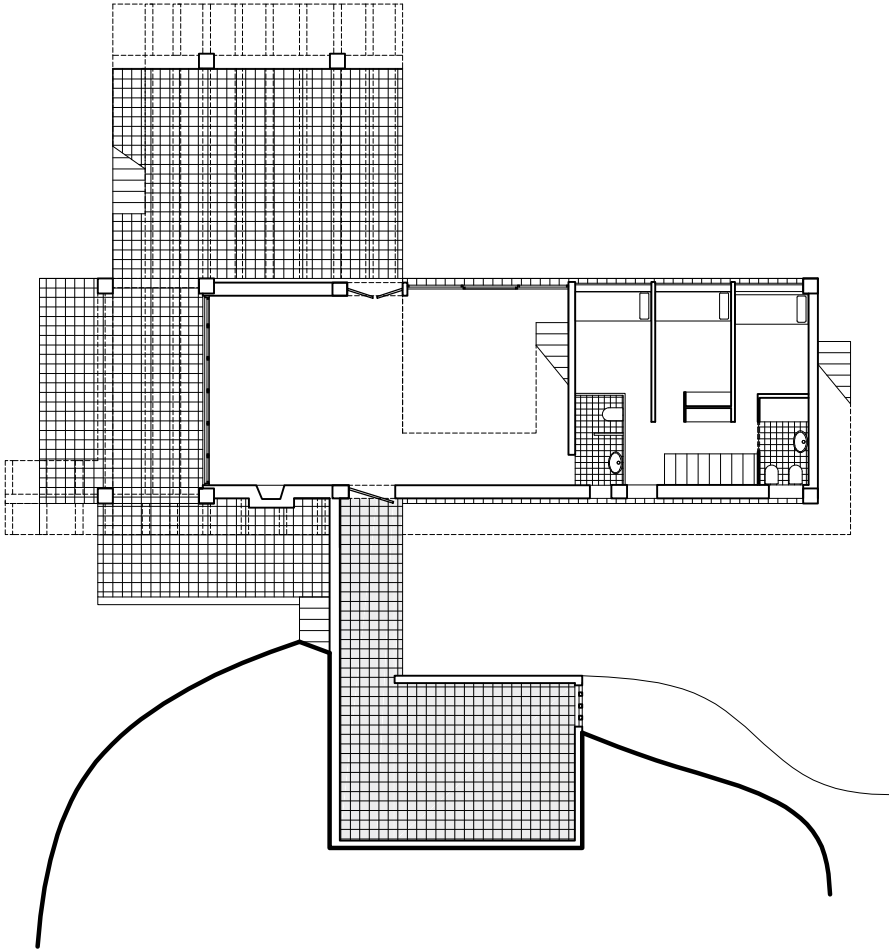


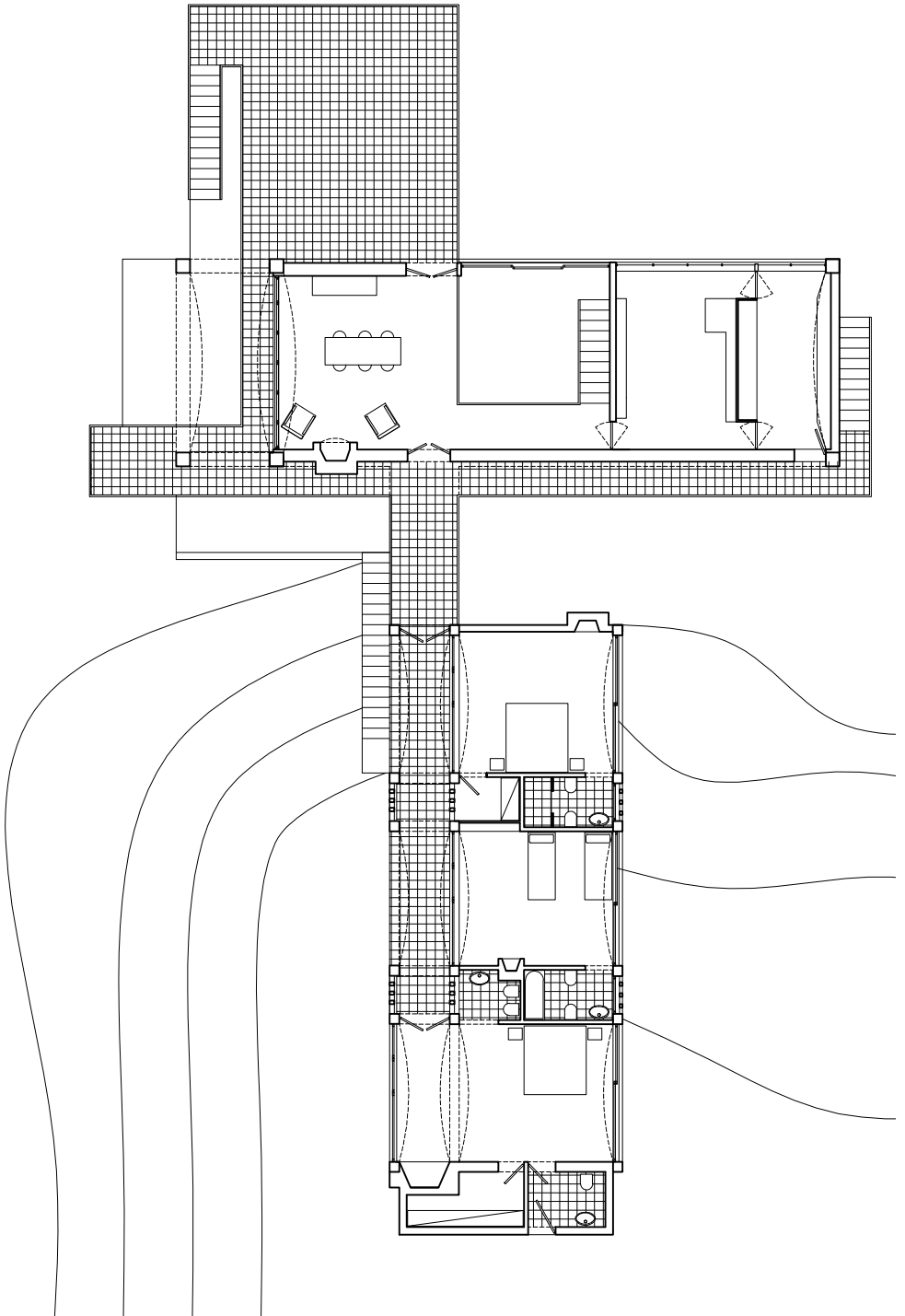
Foto d'epoca della  
terrazza vista dall'interno  
(Fondo Bonet Castellana.  
Arxiu Històric del  
Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya)



Foto d'epoca del fronte verso il Rio de La Plata prima degli interventi di modificazione (in alto)  
(Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

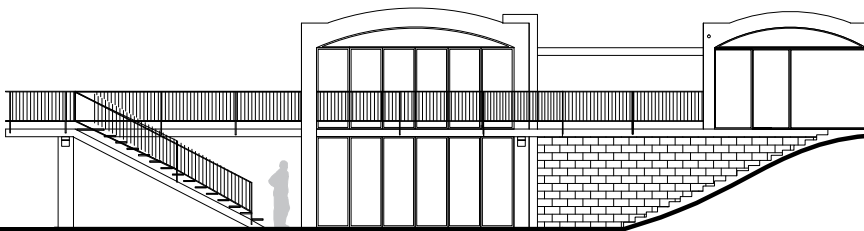
Il fronte verso il Rio de La Plata, stato attuale (in basso)



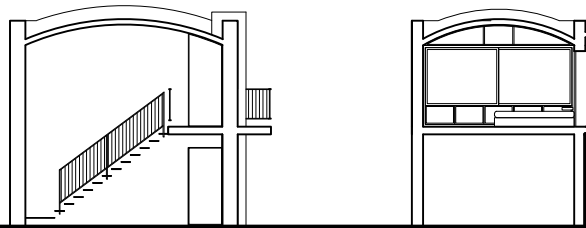


Pianta primo piano

0 2 4m

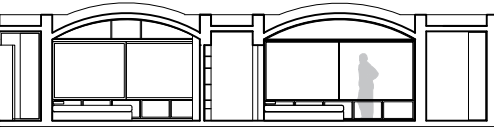
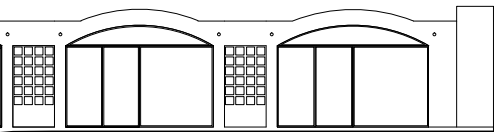


Prospetto



Sezione longitudinale





0 2 4m



## La Rinconada

---

### Punta Ballena, Uruguay (1948)

La casa per vacanze che Bonet progettò per la sua famiglia presenta oggi alcune modifiche che, per quanto apparentemente minime, purtroppo, in particolare all'esterno, alterano non di poco le proporzioni del progetto originario. Una recente ristrutturazione infatti ha aumentato lo spessore del bordo del solaio di copertura, quasi raddoppiandolo, e nel contempo lo ha fatto sporgere maggiormente rispetto le scelte dell'architetto. Non solo sul fronte posteriore ora la fascia bianca sporge rispetto al filo dell'edificio, ma in particolare sul fronte principale è stato prolungato l'aggetto di tale solaio facendo perdere il rapporto con il muro laterale dove sale la scala a sbalzo, alterando così l'effetto di un'unica linea bianca continua piegata tra muro e solaio, che oggi si presentano, invece, come due elementi distinti con misure e spessori molto diversi. Anche la porta di ingresso è stata cambiata, non più in continuità con il grande infisso del fronte principale ma inserita in un frammento spurio di muro bianco. Il garage poi è stato trasformato in una dependance e sotto al pergolato è stata realizzata una piscina con fioriere.



#### **Pagina precedente**

La casa con le sue modificazioni attuali (Archivio SMA, Servicio de Medios Audiovisuales della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

#### **In questa pagina**

Il fronte posteriore, stato attuale (in alto)

La vista del Rio de La Plata dal pergolato laterale, stato attuale (in basso)

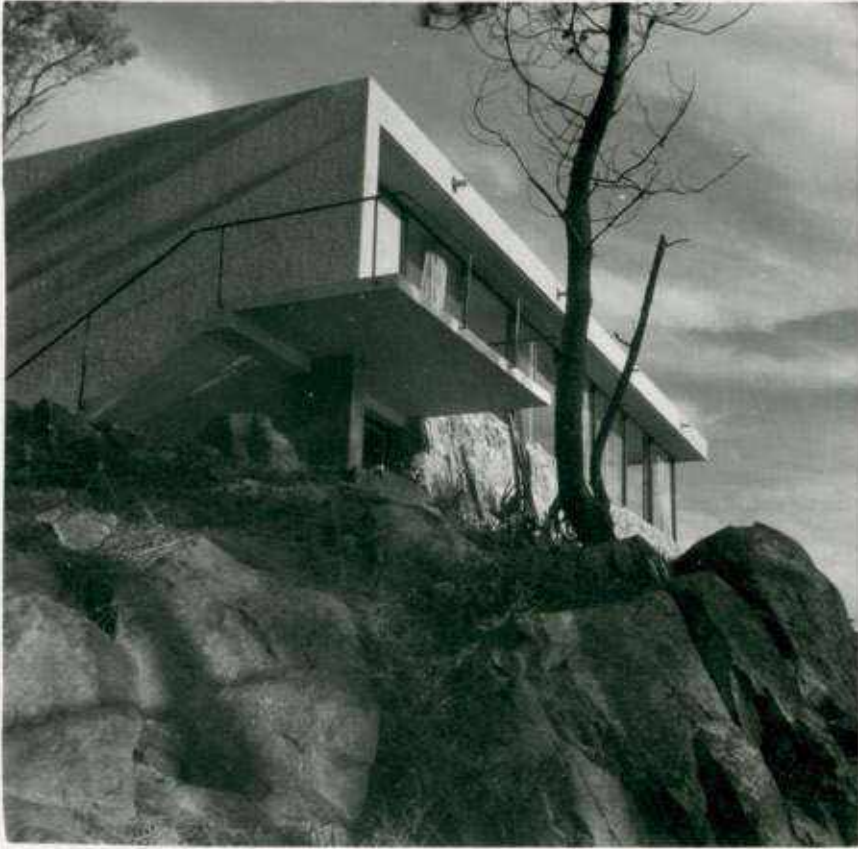
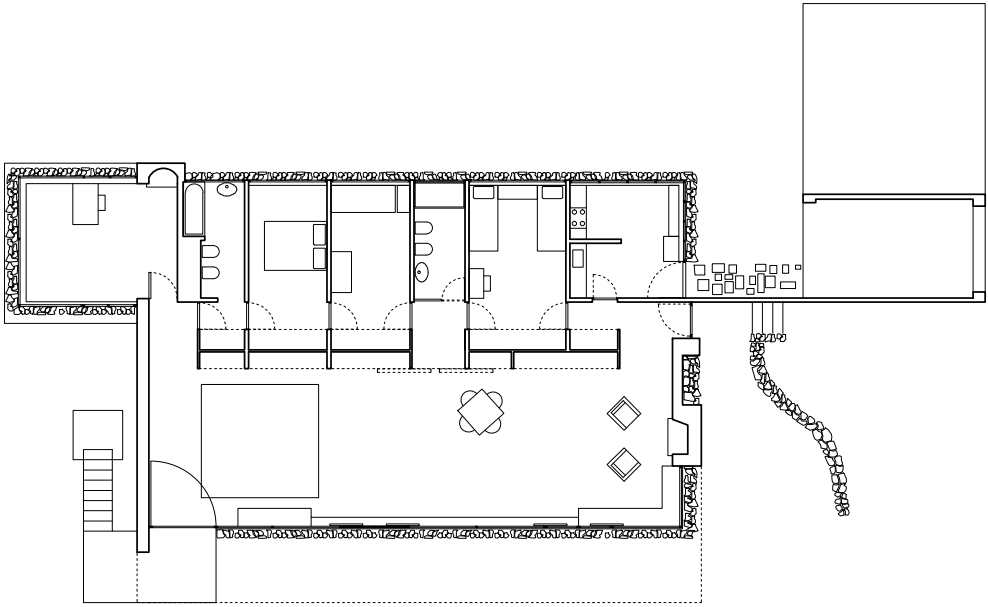
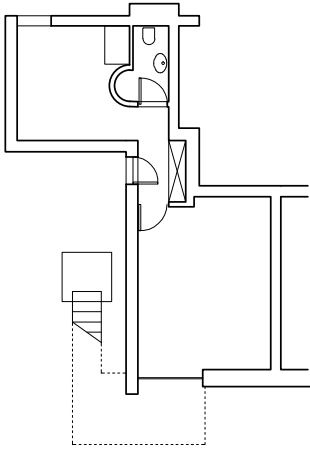
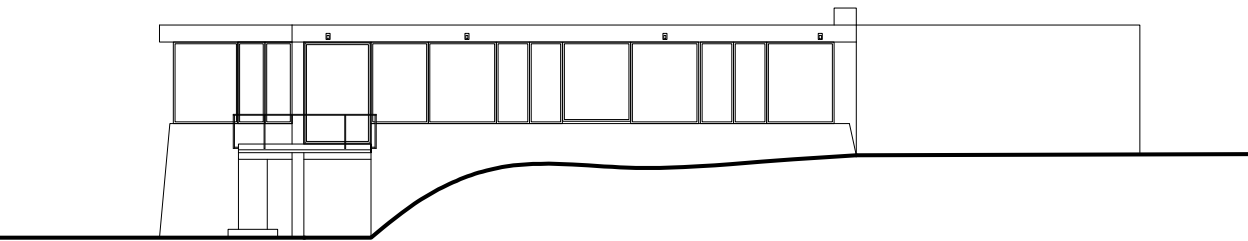
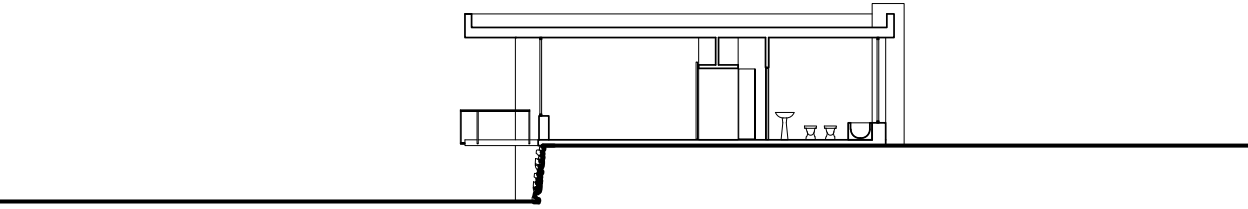


Foto d'epoca del fronte  
principale visto dal basso  
(Fondo Bonet Castellana.  
Arxiu Històric del  
Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya)



Foto d'epoca della moglie  
Ana Maria Martí Abelló  
sulla scala di accesso  
alla casa (Fondo Bonet  
Castellana. Arxiu Històric  
del Col·legi d'Arquitectes  
de Catalunya)







## Casa Oks

---

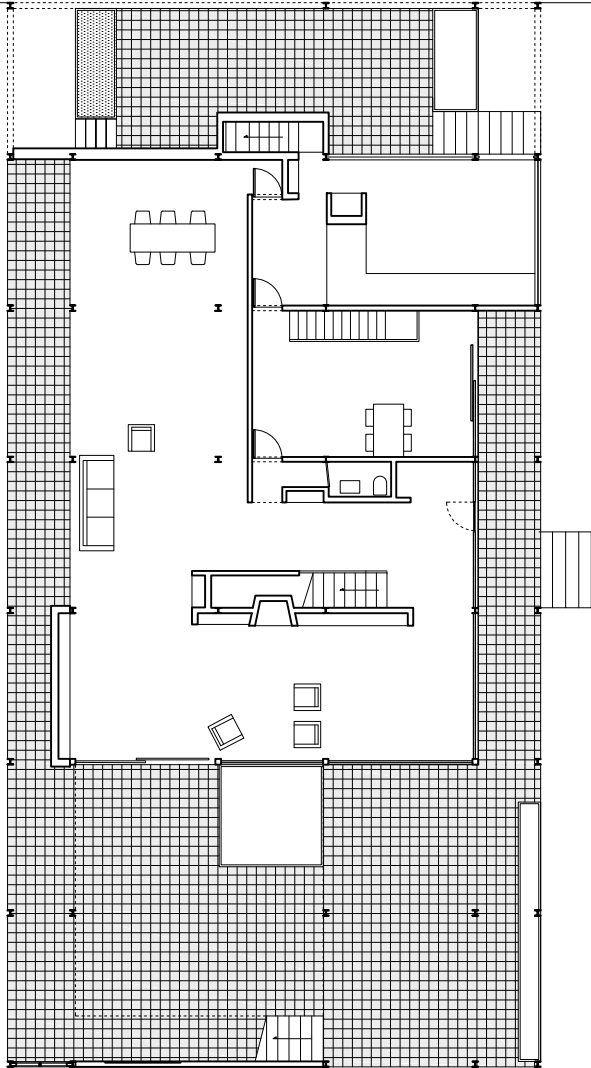
Buenos Aires, Argentina (1953/56)

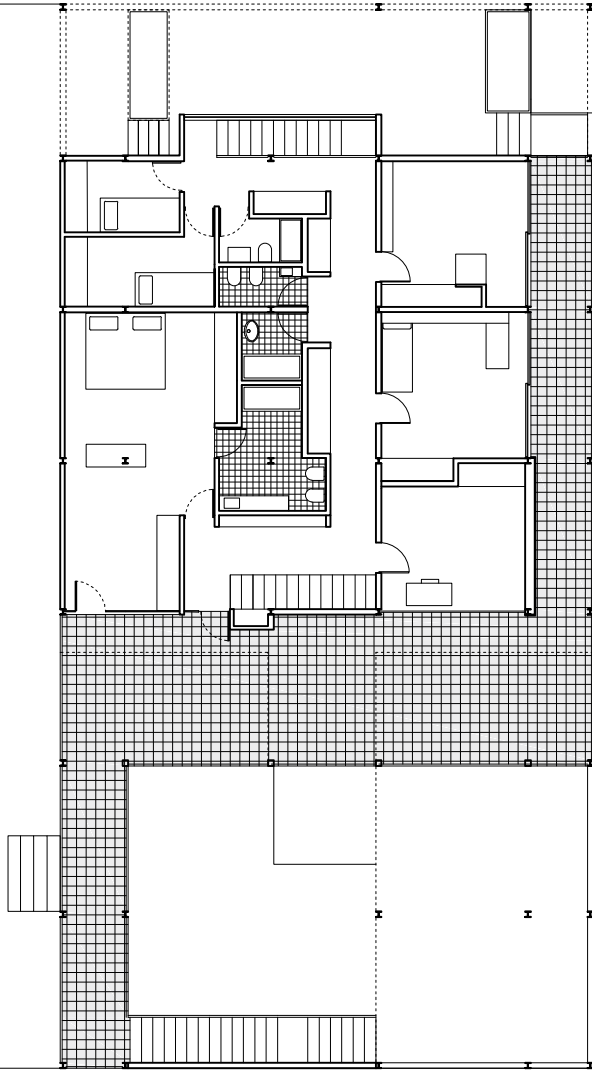
Casa Oks ha subito delle modificazioni principalmente nella zona del giardino interno, si è perduto il corpo di fondo proporzionato sulle stesse battute strutturali della casa ed è stata eliminata la piscina all'aperto dall'andamento sinuoso che aveva il compito di fare da contrappunto alla rigorosa geometria dell'impianto generale. Oggi sul fondo è presente un volume più profondo che amplia quello originale e che contiene, oltre ad una zona bar con cucina, una piscina e un campo da squash al coperto. La casa oggi è praticamente invisibile a causa della vegetazione che è cresciuta nascondendo e ricoprendo in parte i volumi abitati. L'interno tuttavia è ancora ben conservato e curato dai nuovi proprietari.

110

Foto d'epoca del fronte principale prima dei successivi interventi di modificazione (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)







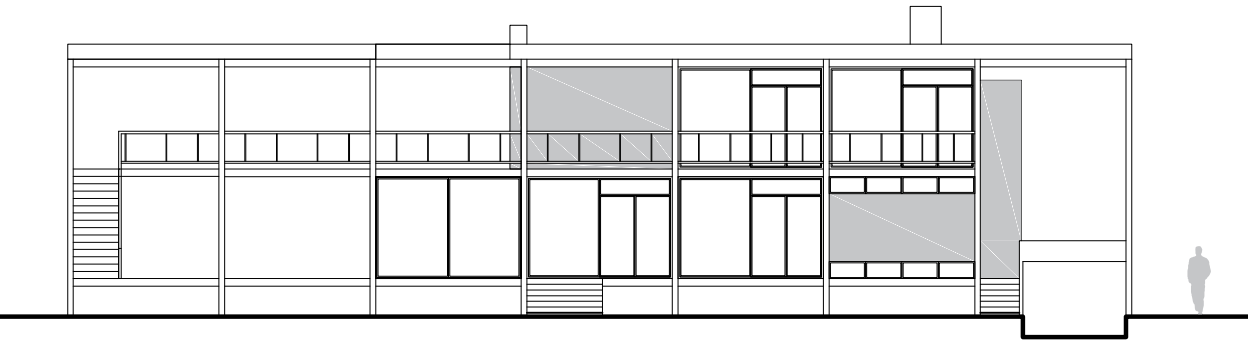
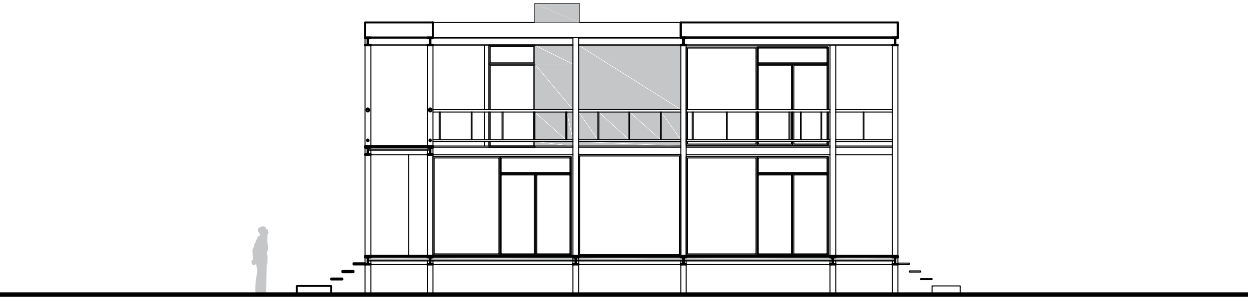




Foto d'epoca del fronte  
posteriore della casa prima  
dei successivi interventi di  
modificazione  
(Foto di Gomez. Fondo  
Bonet Castellana. Arxiu  
Històric del Col·legi  
d'Arquitectes de Catalunya)





Foto d'epoca del corpo  
dei servizi sul fondo  
del giardino prima dei  
successivi interventi di  
modificazione  
(Foto di Gomez. Fondo Bonet  
Castellana. Arxiu Històric  
del Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya)





## Terraza Palace

---

Mar del Plata, Argentina (1957/58)

L'edificio Terraza Palace, almeno all'esterno e nelle parti comuni, appare oggi ben conservato, per quanto oppresso dagli alti edifici ai lati. Elegante e ben dimensionato si distingue ancora oggi lungo il fronte marittimo della città.





**Pagina precedente**

Foto d'epoca dell'edificio visto dalla Av. Maritimo Patricio Peralta Ramos (Foto di Giusto. Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

**In questa pagina**

Foto d'epoca del prospetto sul fronte mare (in alto) (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

Il fronte scalonato con le cornici che inquadrano il paesaggio, stato attuale (in basso)



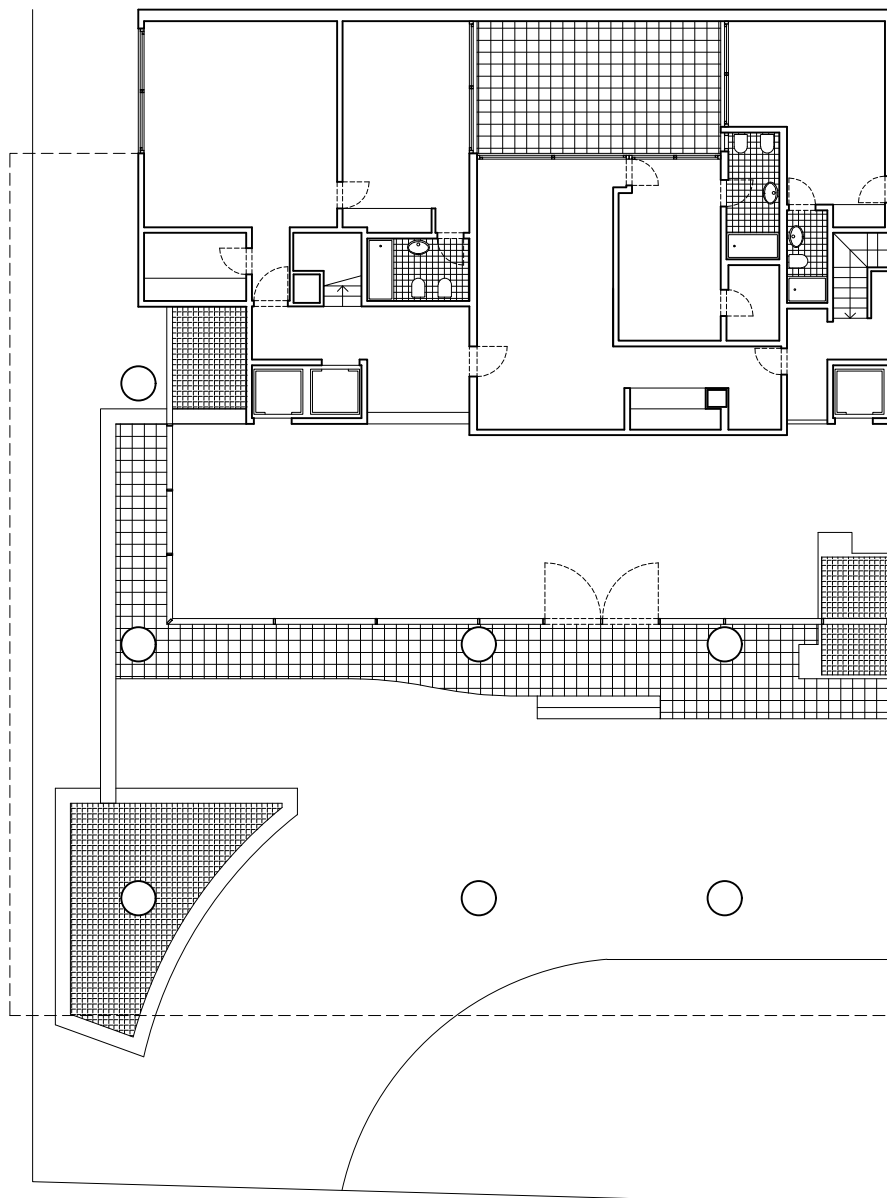


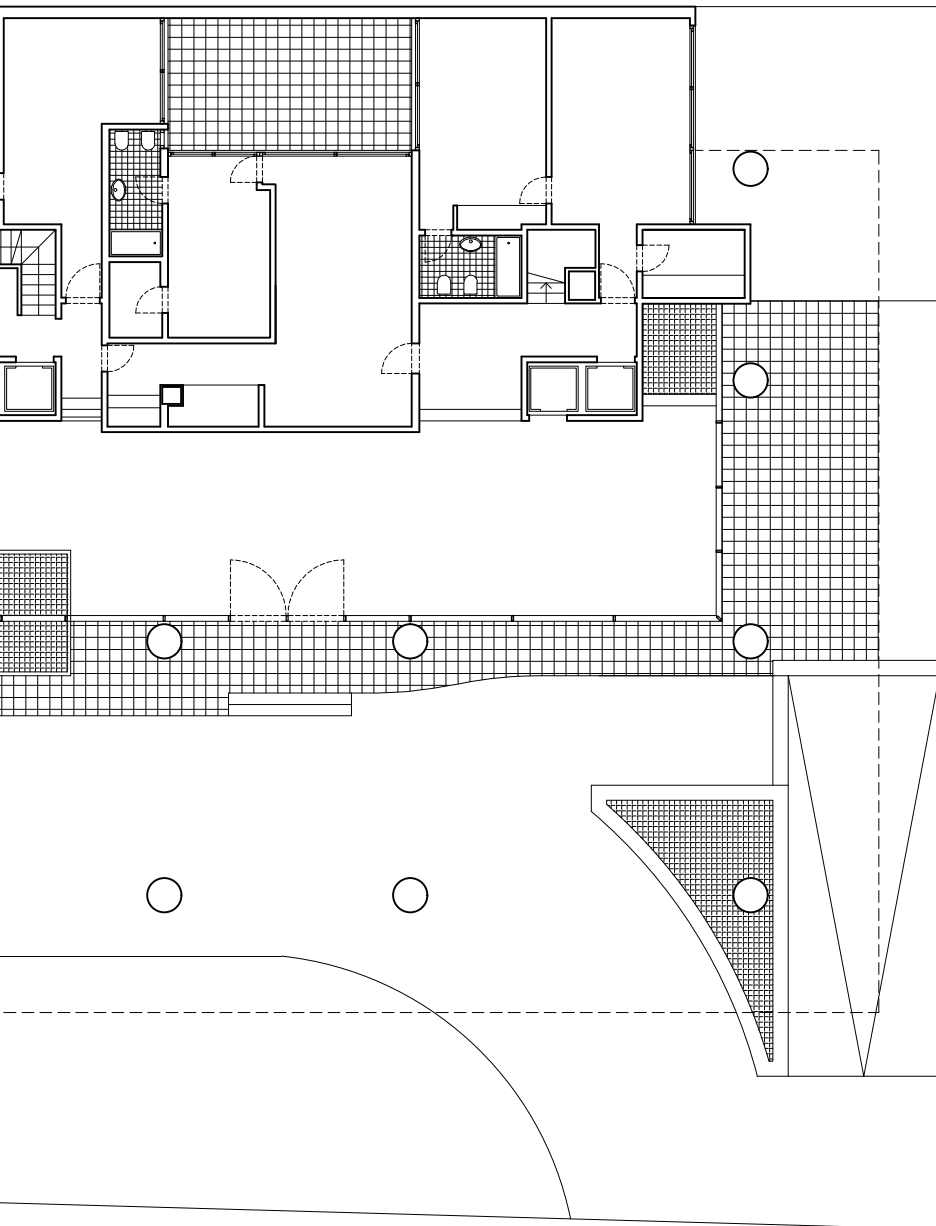
Portico di accesso  
carrabile, stato attuale  
(in alto)

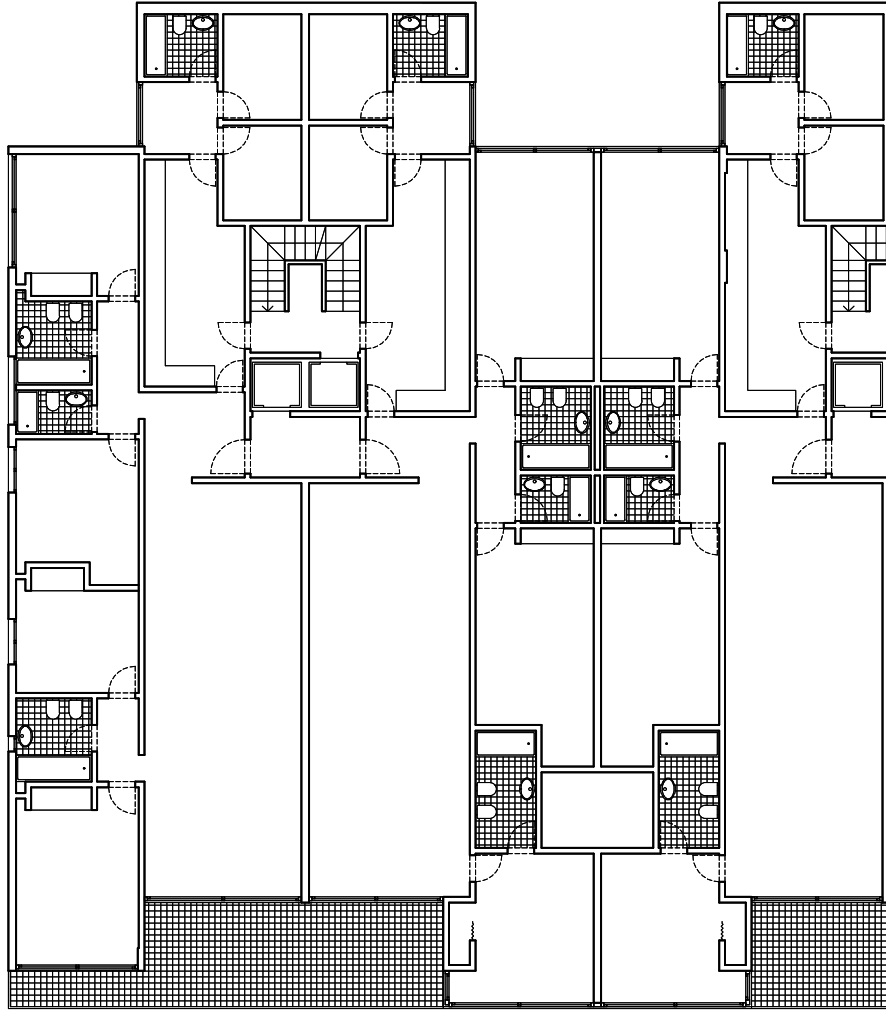
Hall di ingresso, stato  
attuale (in basso)



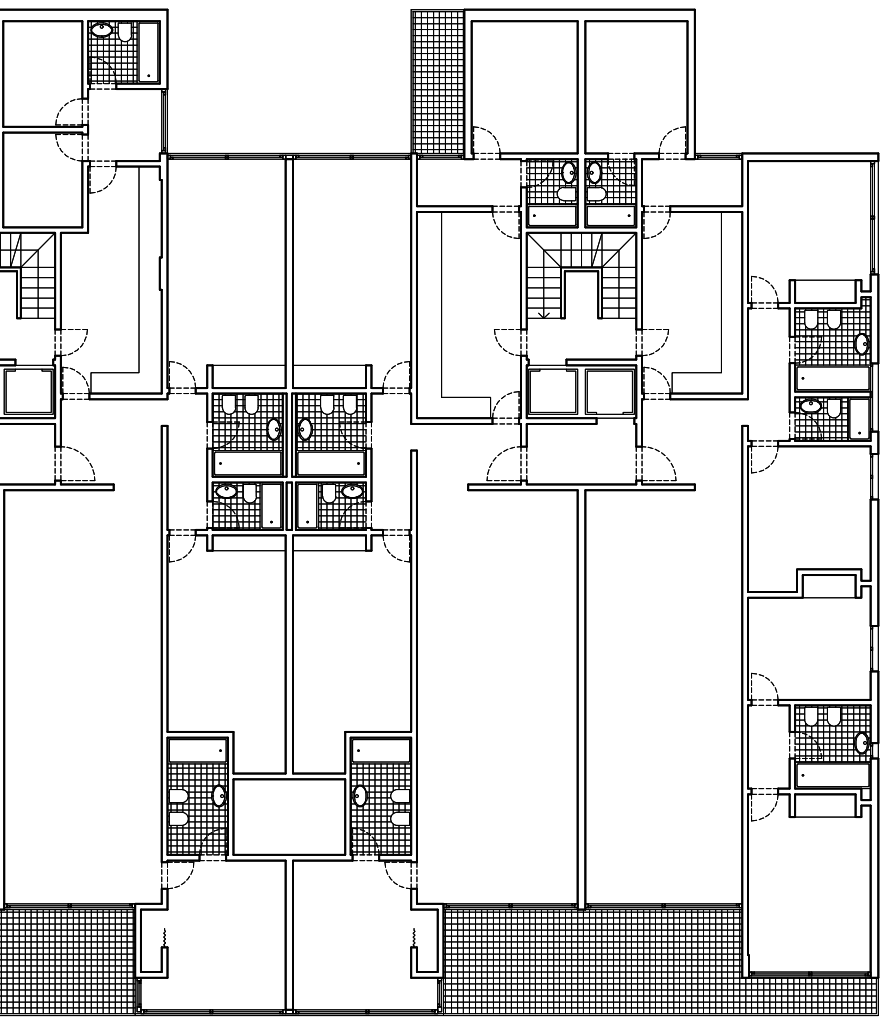
Ingresso all'edificio, stato attuale



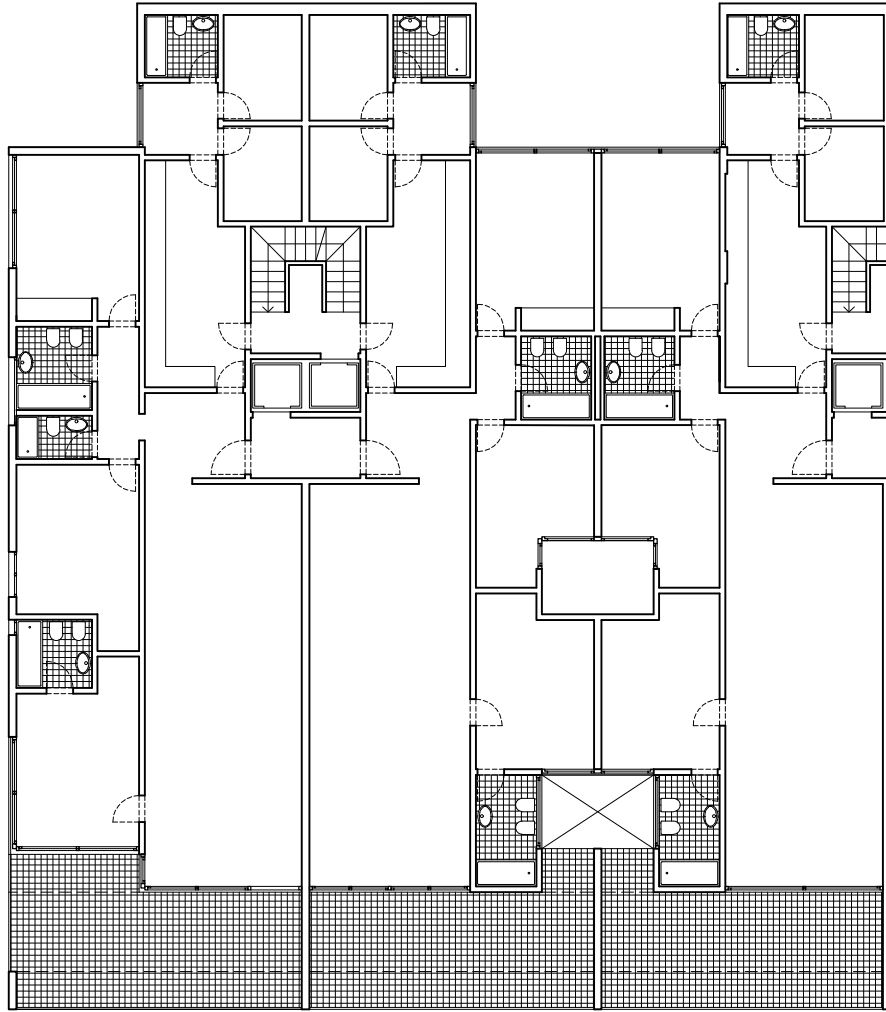




Pianta primo piano

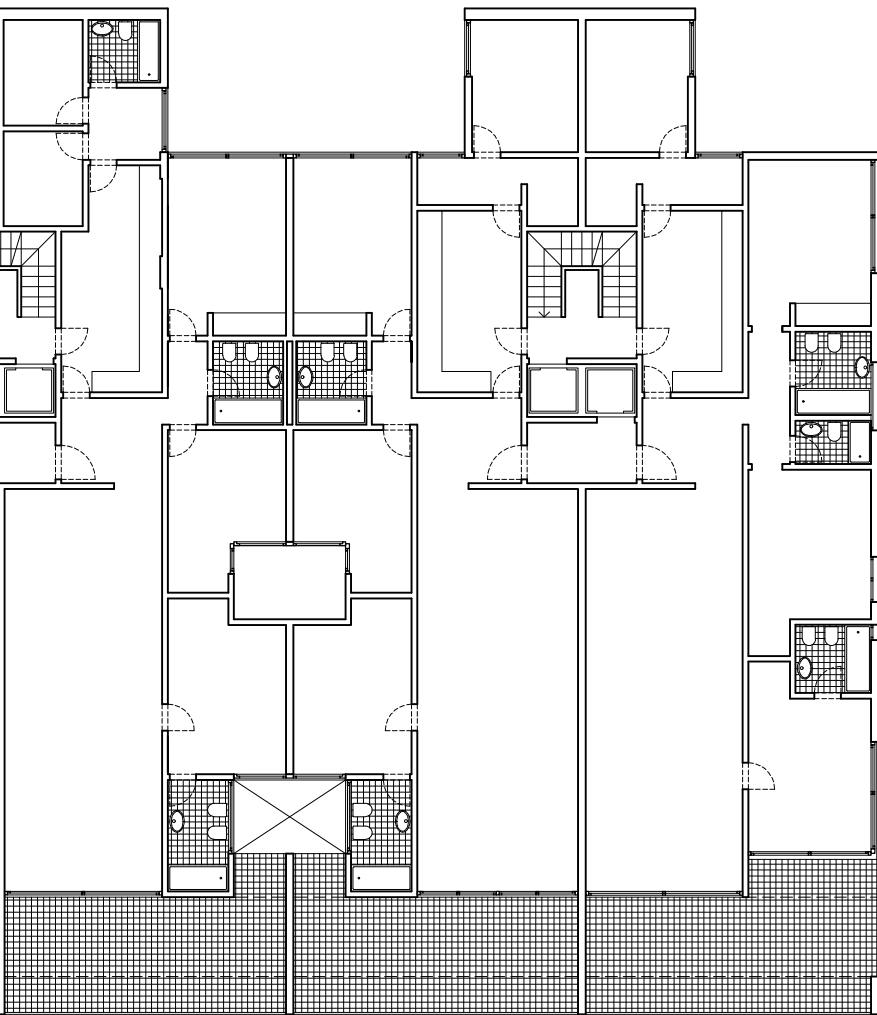


0 2 4m

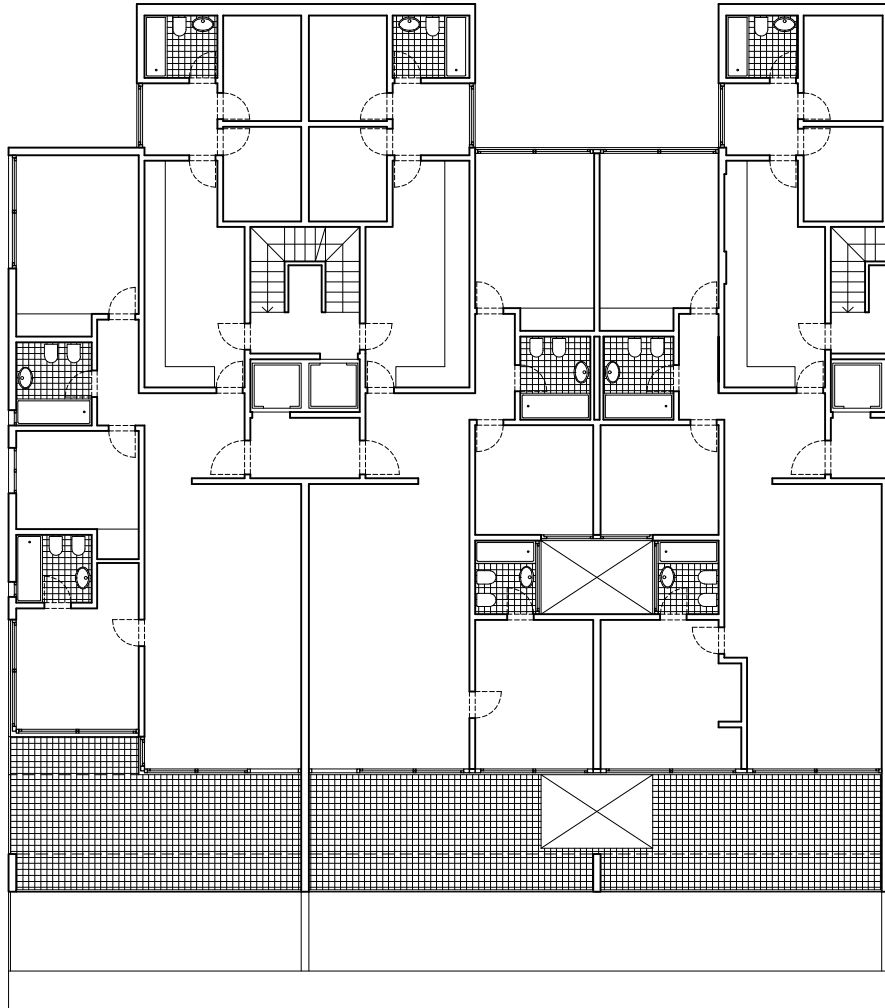


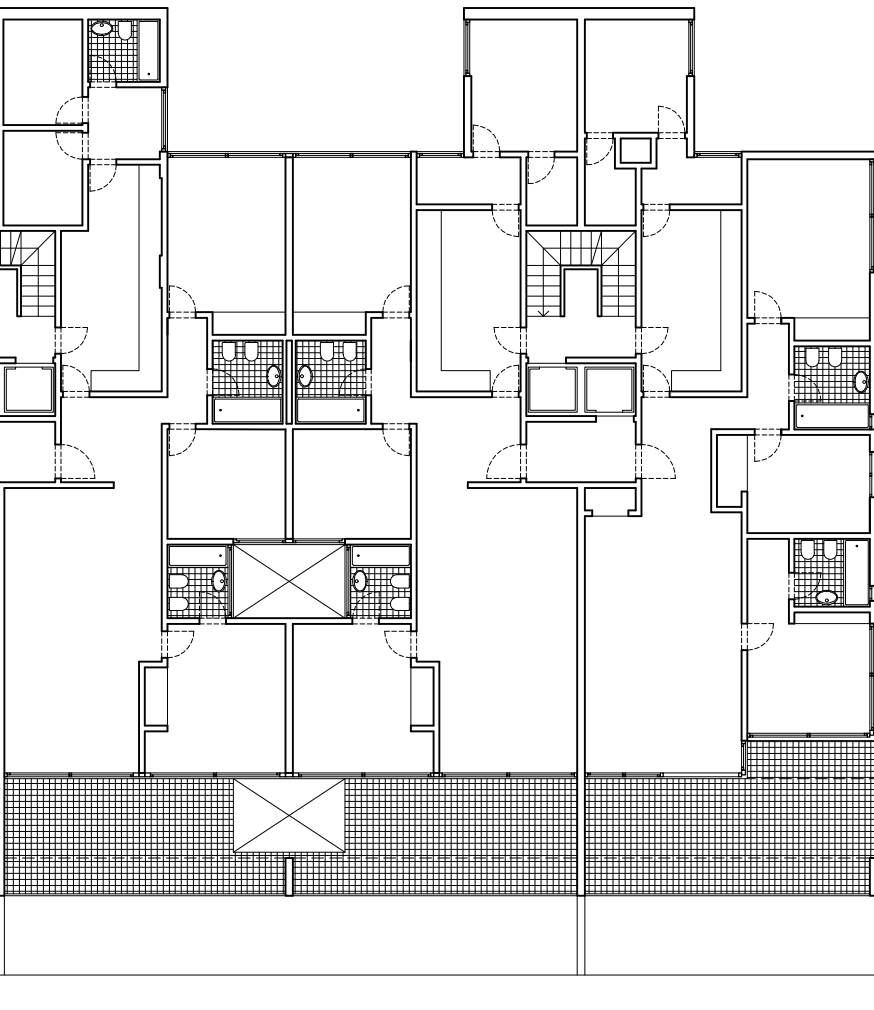
Pianta terzo piano



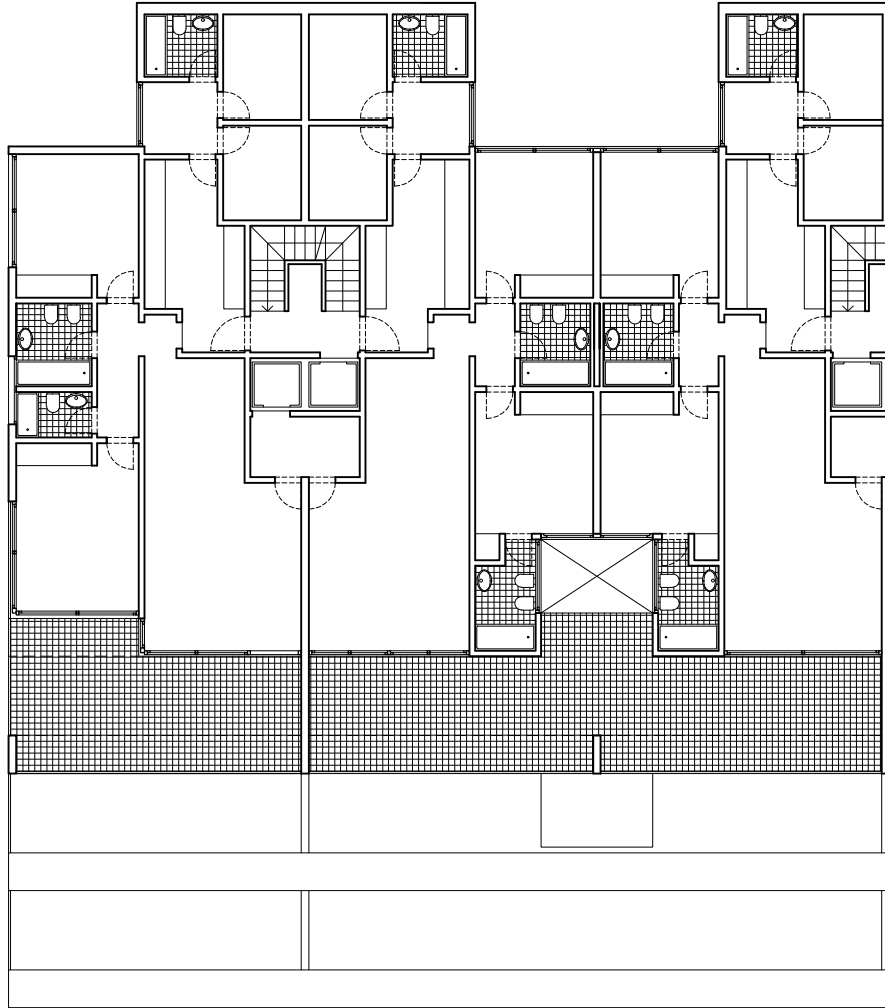


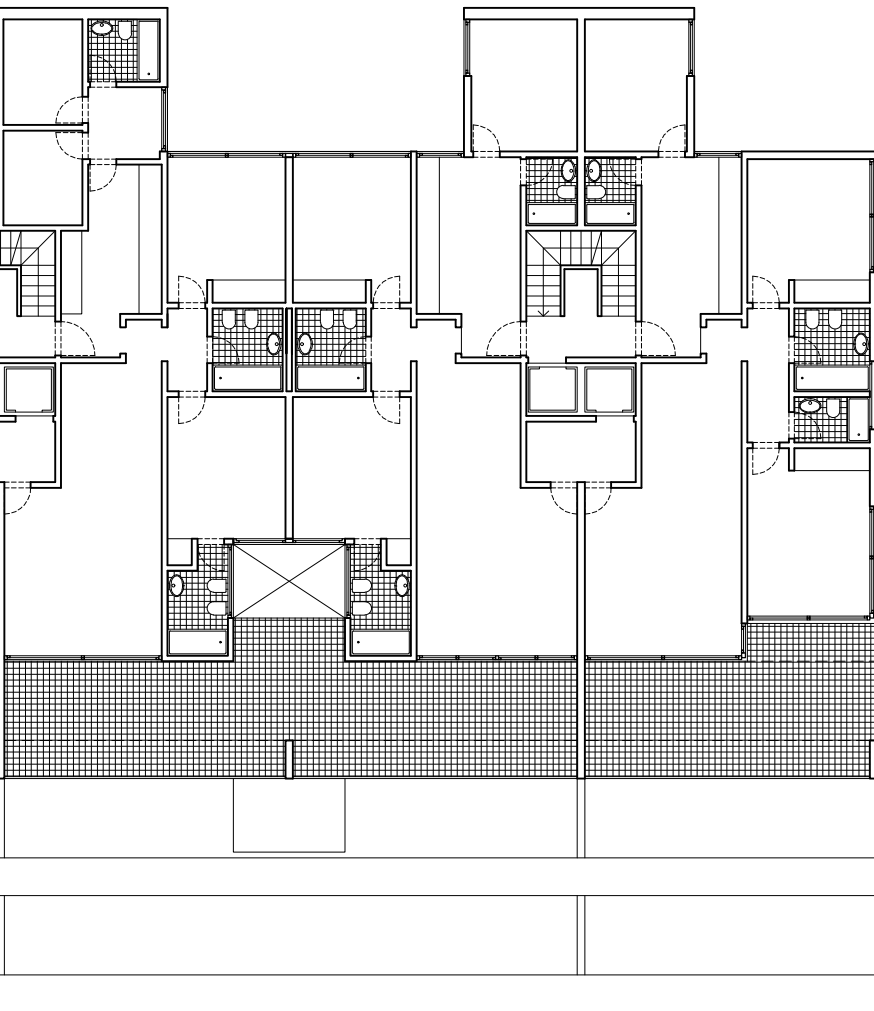
0 2 4m



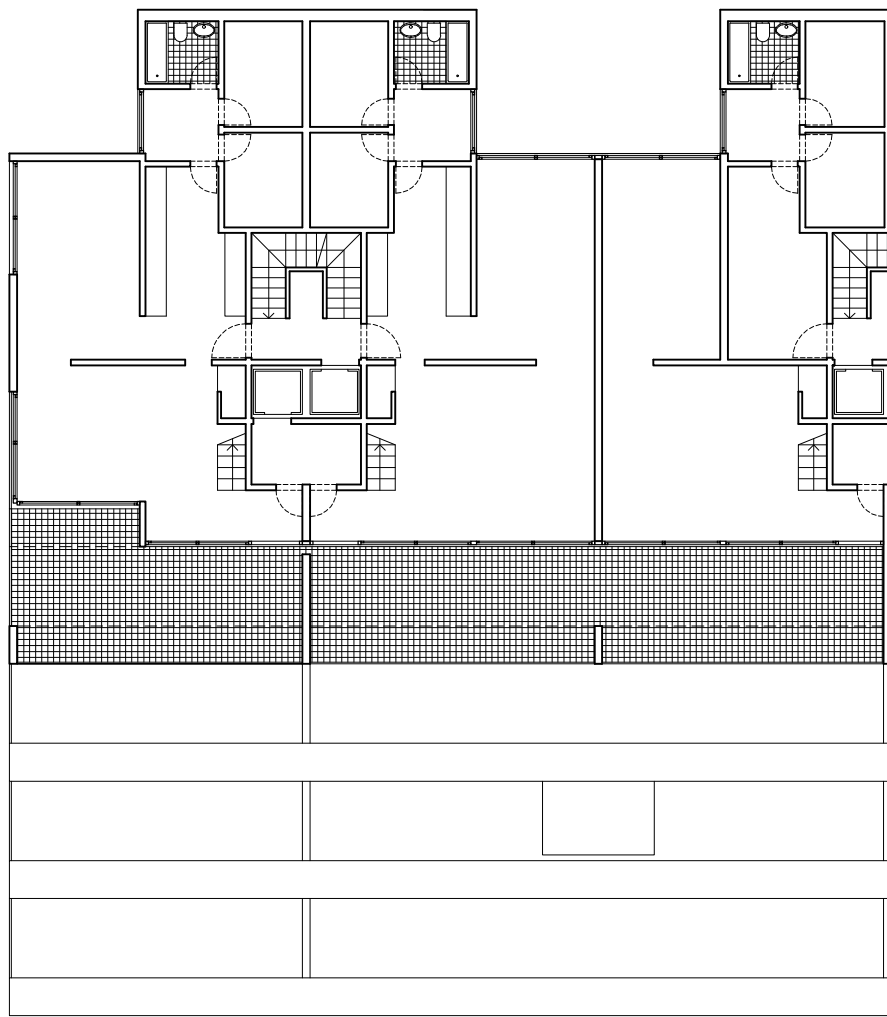


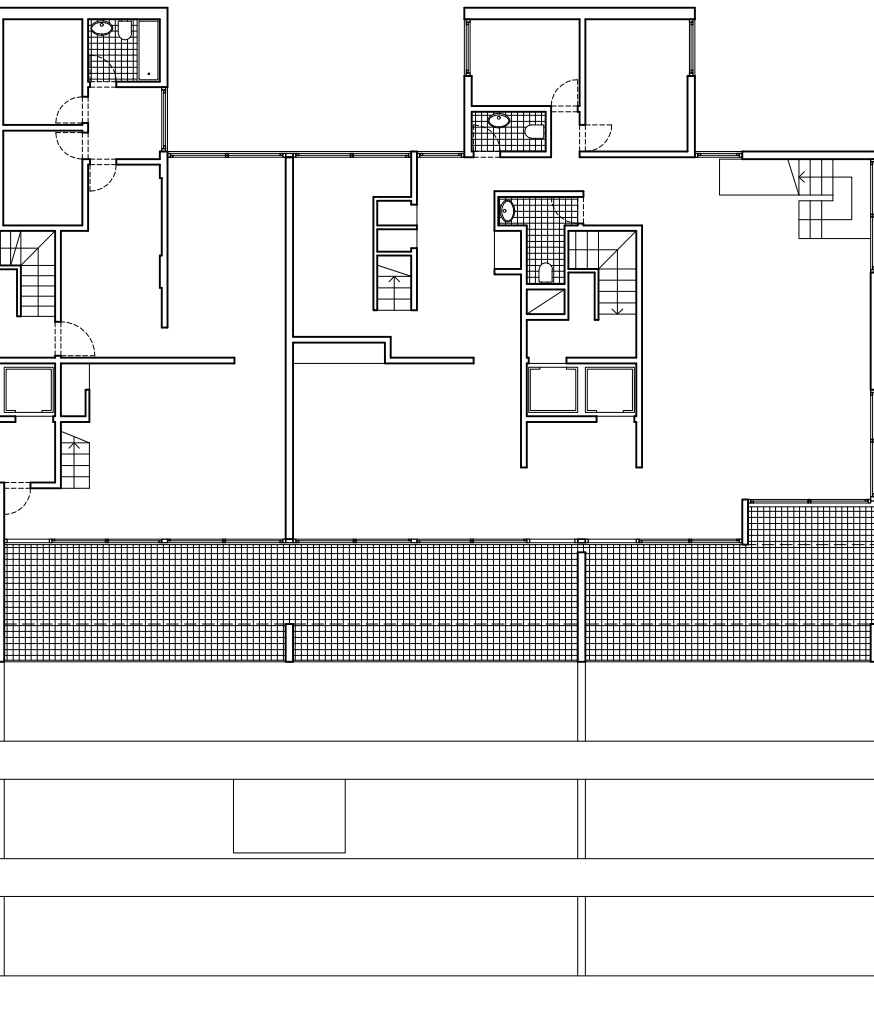
0 2 4m

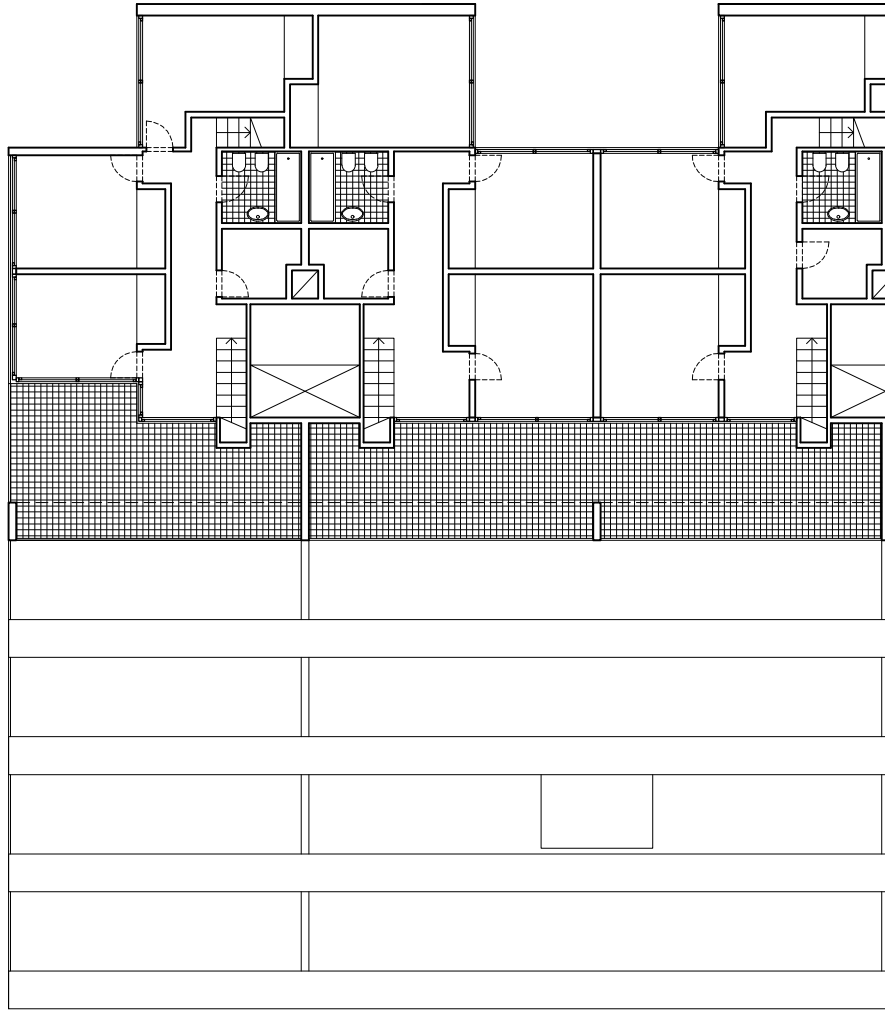




0 2 4m

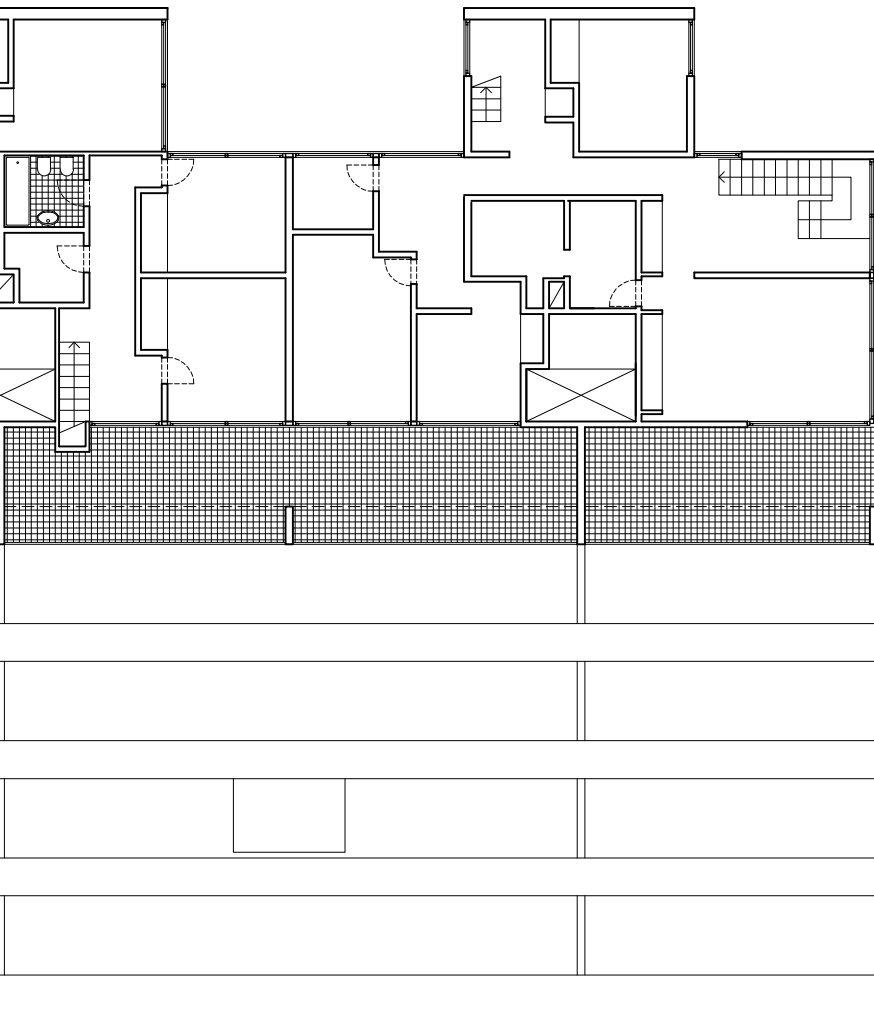


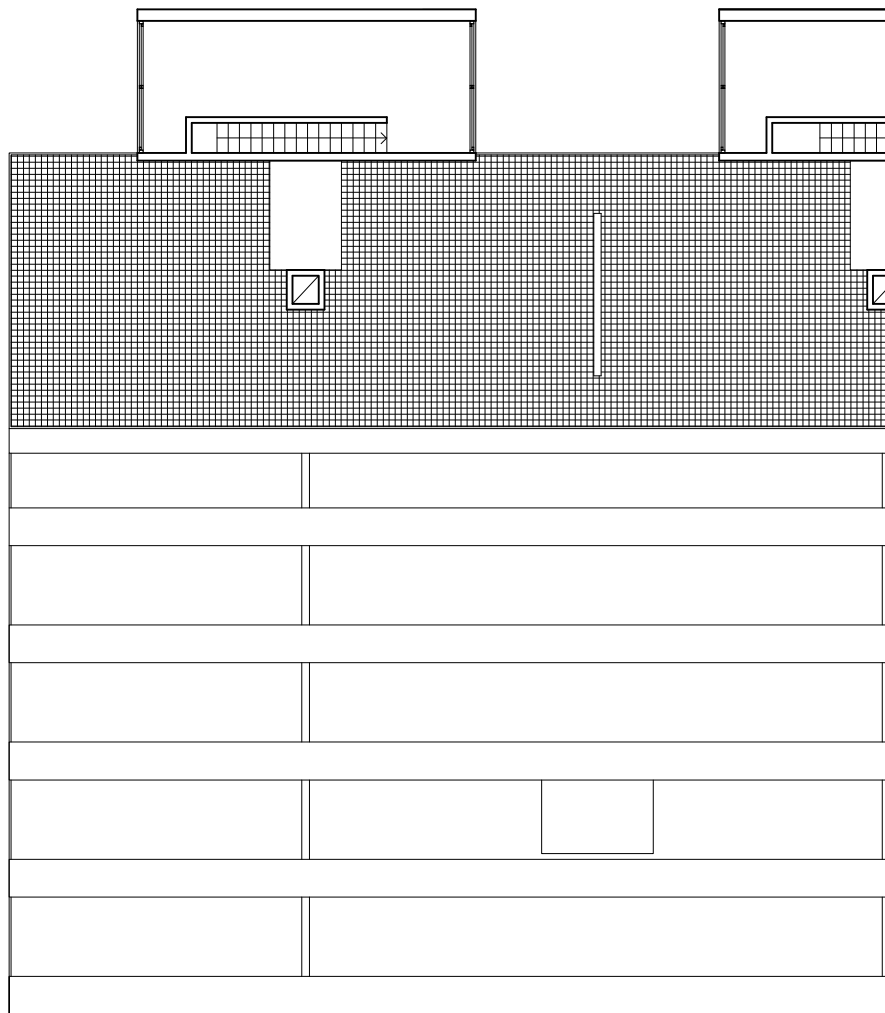




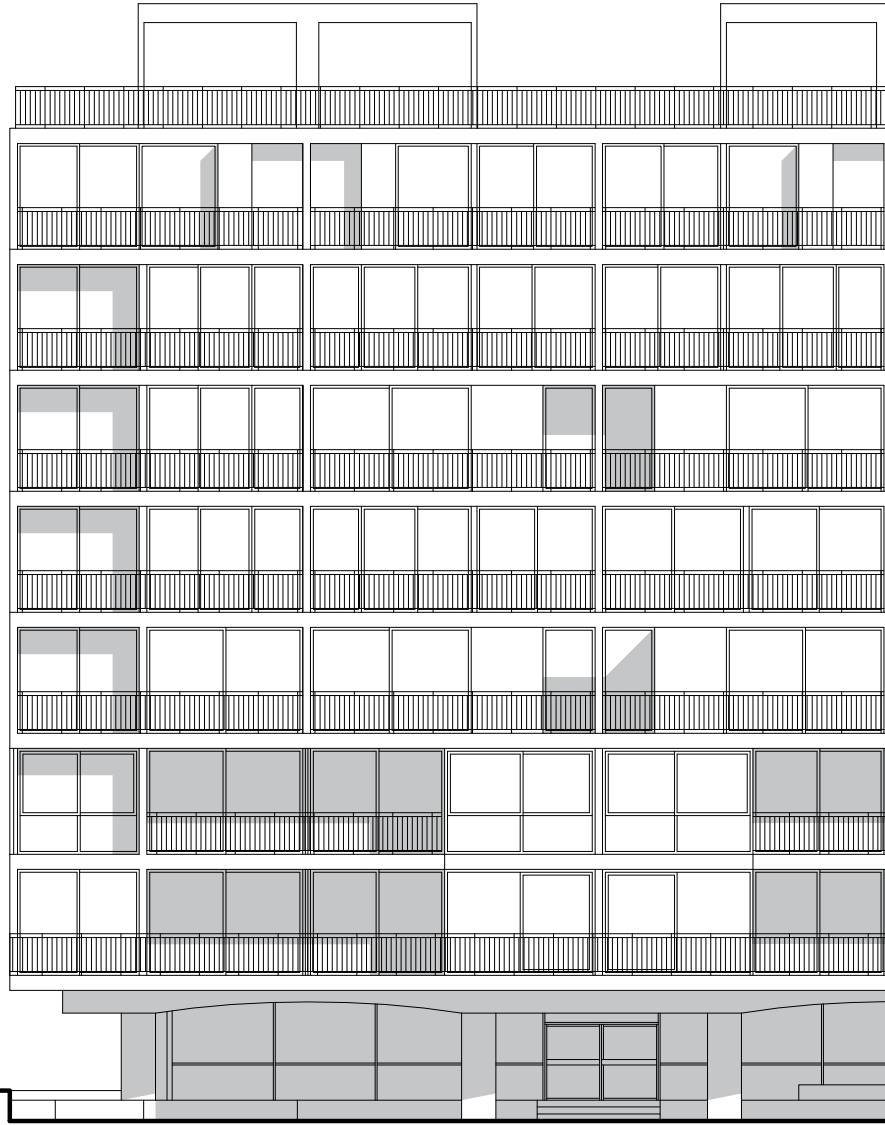
Pianta settimo piano







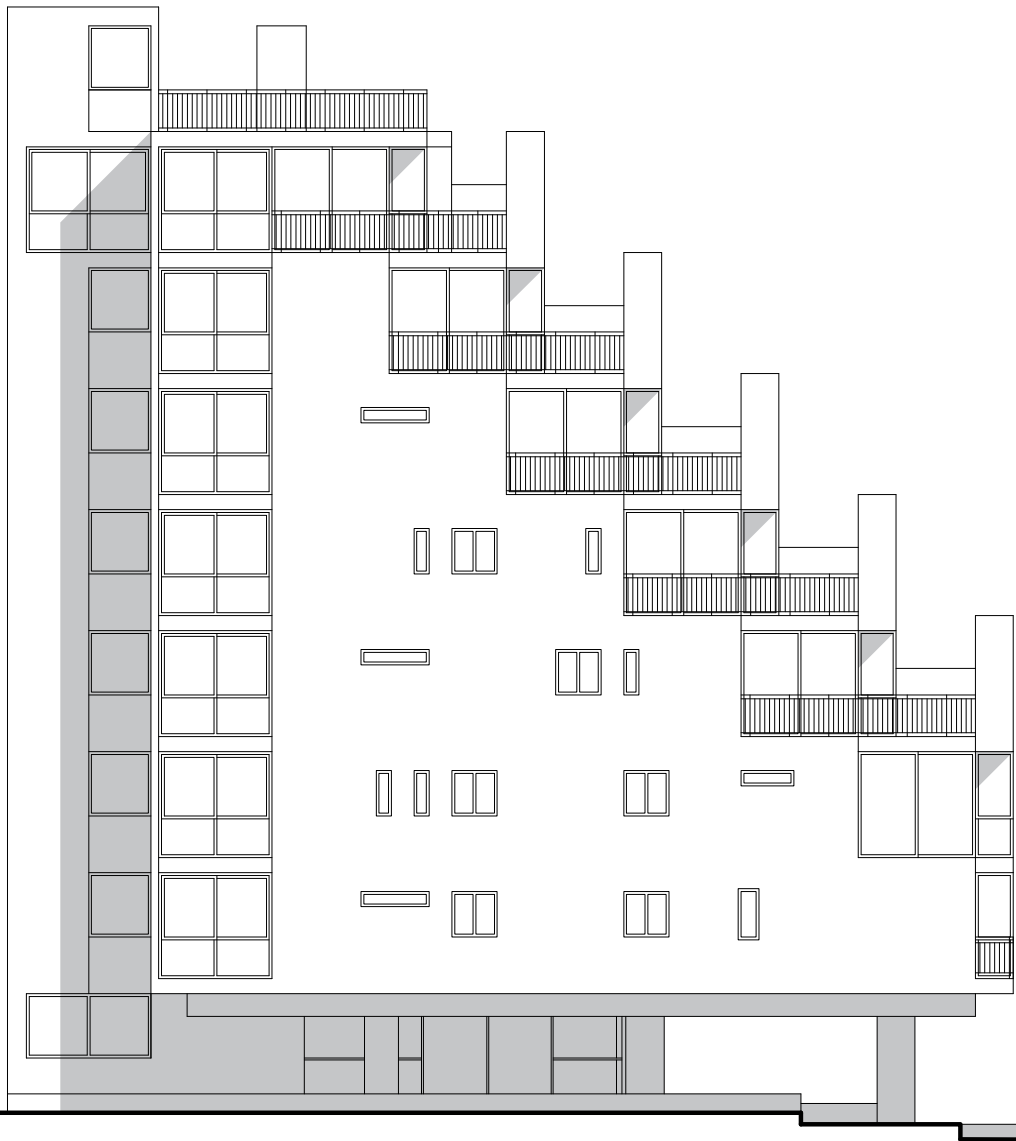




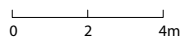
Prospetto frontale

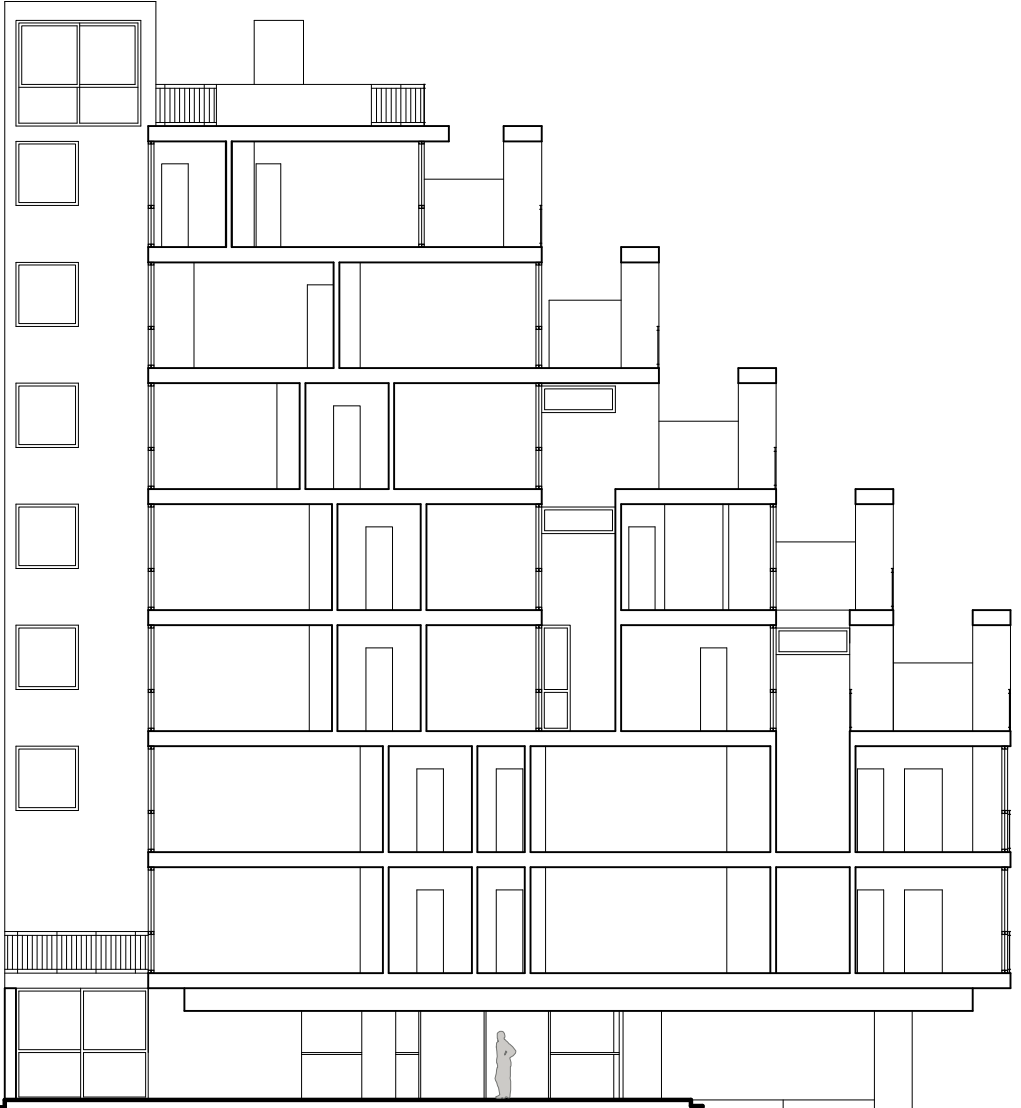


0 2 4m

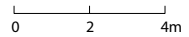


Prospetto frontale





Prospetto frontale





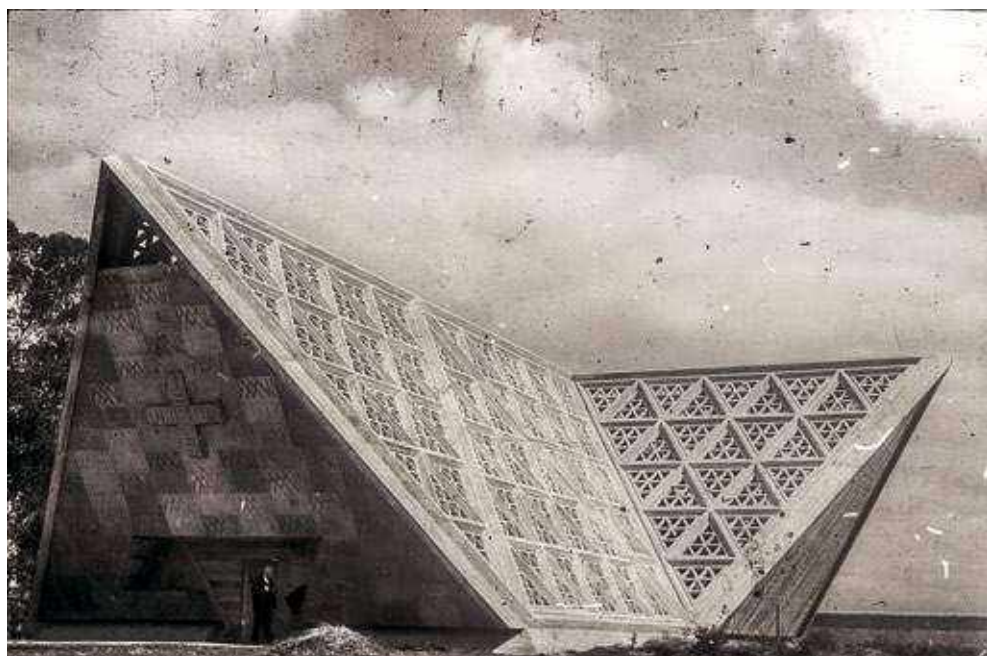
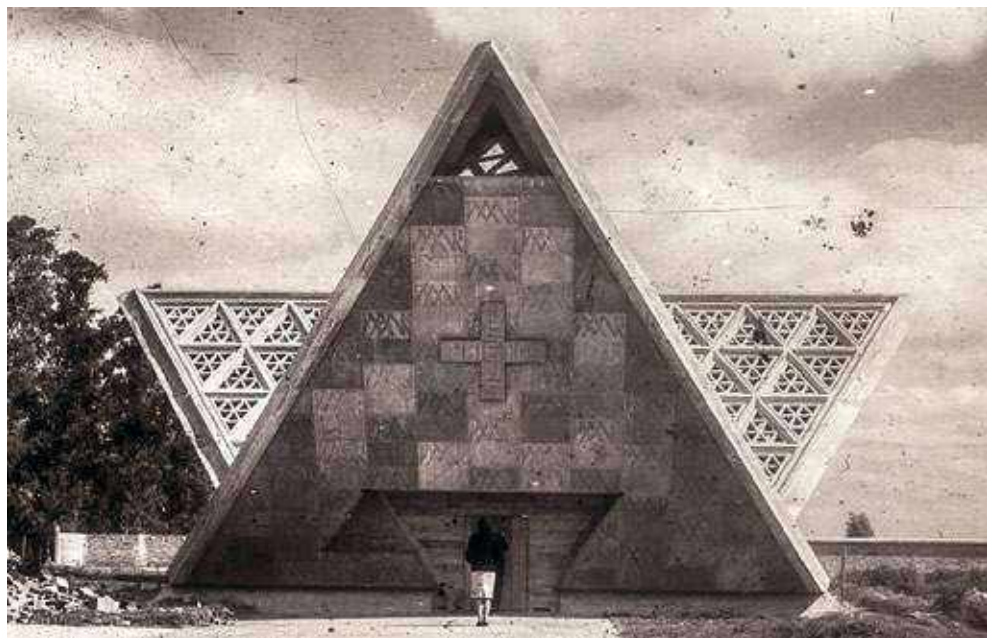
## Cappella Soca

---

### Soca, Uruguay (1960)

Le vicende e i tempi della realizzazione della Cappella Soca non ci permettono di ricostruire con precisione la sua storia. Molte sono le foto d'epoca del cantiere, non esistono invece foto della cappella in uso, dei suoi arredi interni e sacri. Forse fu limitata all'uso privato, di certo fu completata nei suoi dettagli architettonici che oggi, malgrado il degrado dovuto ad una assenza di conservazione, si possono ancora intravedere. Di certo negli ultimi anni è stata usata come deposito di mezzi agricoli e come riparo per animali, e solo recentemente, da quando nel 2014 è stata dichiarata *Monumento Histórico Nacional*, è stata in parte liberata e messa nella condizione di poter essere visitata, anche se l'accessibilità è condizionata dall'essere in una proprietà privata. Purtroppo mancano molti dei vetri colorati che fanno perdere l'effetto originario voluto da Bonet e le varie decorazioni in cemento armato cominciano in più parti a degradarsi.





**Pagina precedente**

Foto d'epoca della cappella in costruzione (Fondo Bonet Castellana. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

**In questa pagina**

Viste dell'esterno, foto d'epoca (Archivo SMA, Servicio de Medios Audiovisuales della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)



**In questa pagina**

Prospetto principale d'ingresso, stato attuale

**Pagina successiva**

Viste dell'esterno, stato attuale





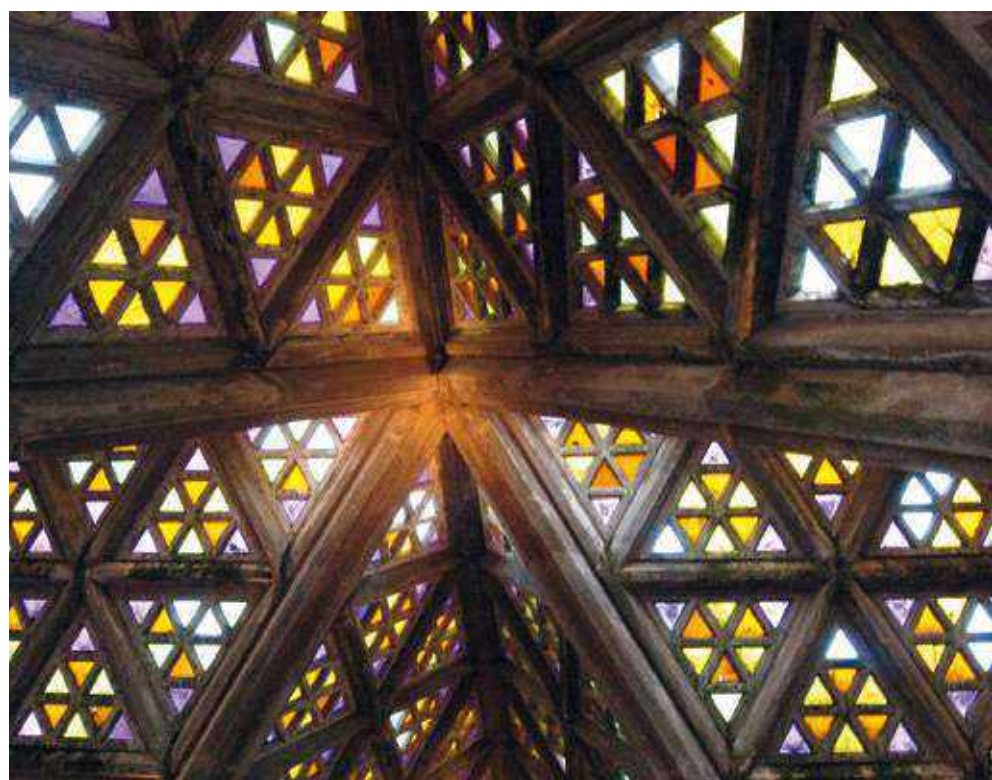
#### **In questa pagina**

Interno, stato attuale

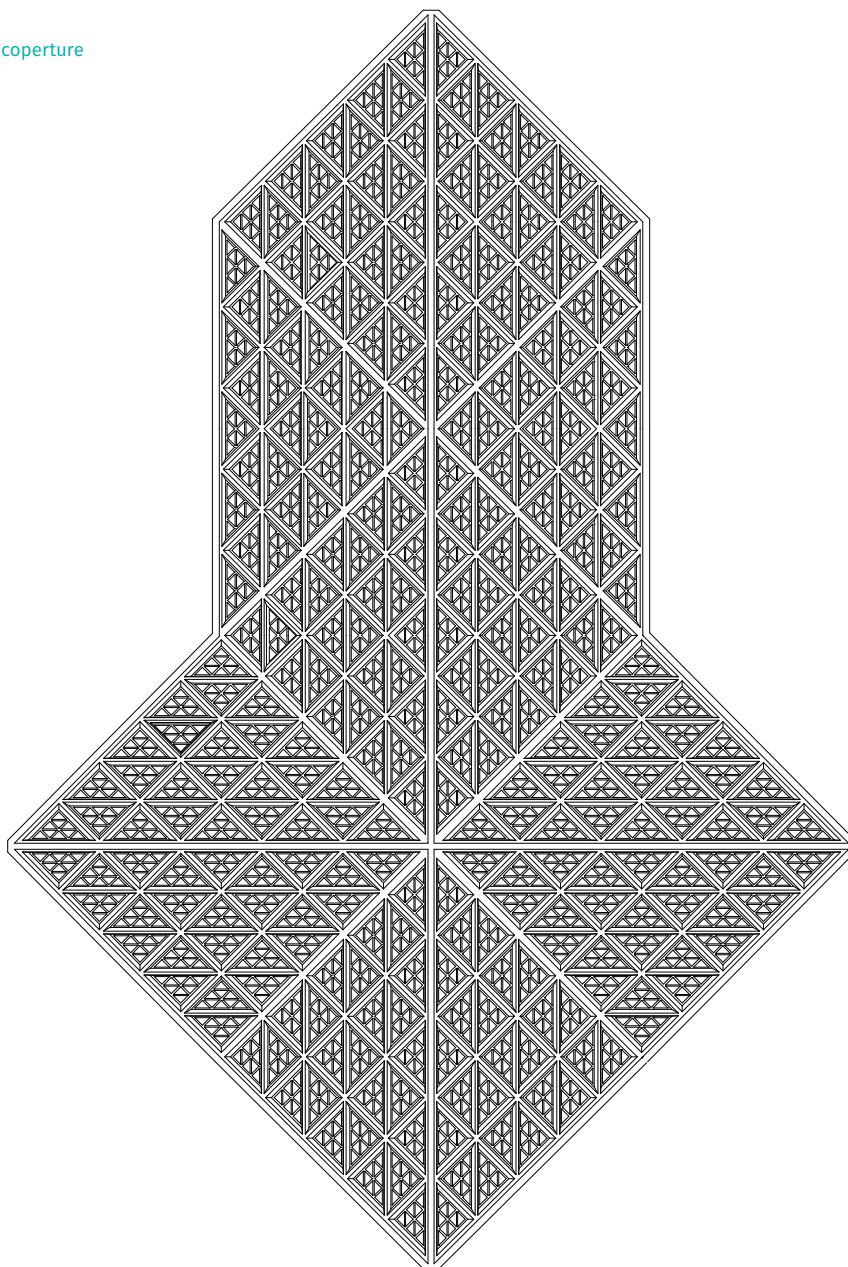
#### **Pagina successiva**

Ingresso visto dall'interno con lo spazio superiore e la scala di accesso, stato attuale (in alto)

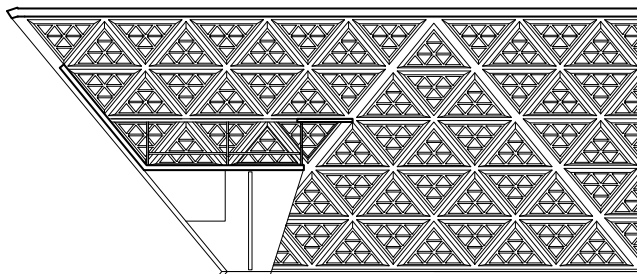
La trama strutturale con i vetri colorati, stato attuale (in basso) (Archivio SMA, Servicio de Medios Audiovisuales della Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)



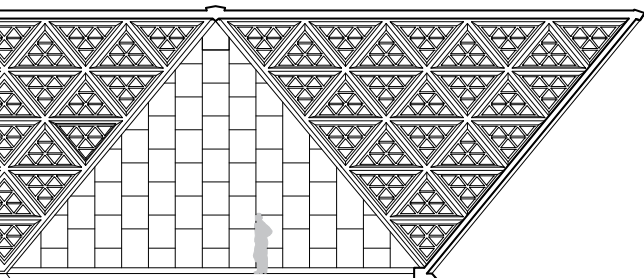
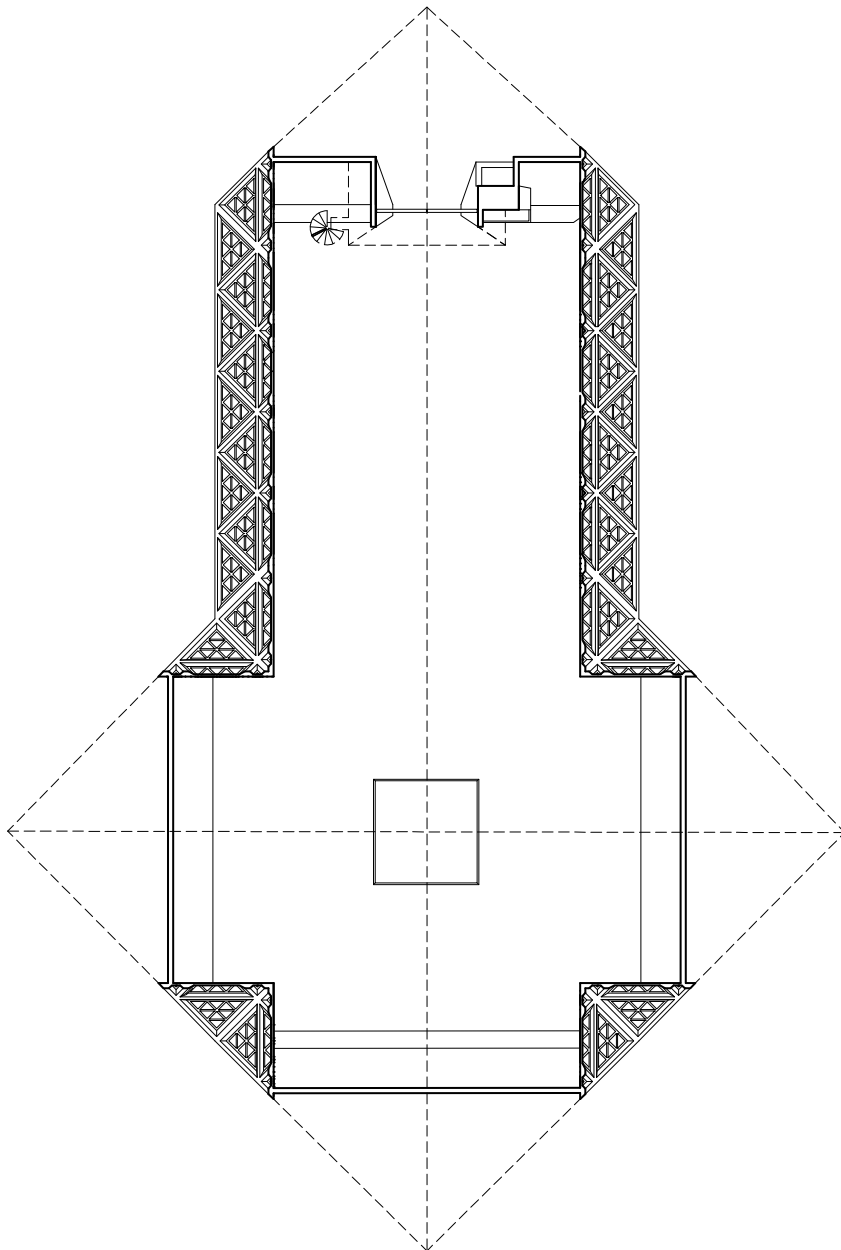
Pianta coperture



Sezione



Pianta



0 2 4m





# CONTRIBUTI



# Ricostruire memorie\*

Jorge Nudelman

C.I.A.M.

Segreteria

Aprile 15 di 1948

Sig. Antonio Bonet,

Parque Lussich

Portezuelo Maldonado

URUGUAY

*Mio stimato Bonet:*

*Confermo con la presente la sua designazione a Delegato in Uruguay e spero che il gruppo si costituirà presto e che possa produrre un lavoro efficace.-*

*Le farò arrivare prossimamente i documenti dell'ultimo Congresso di Bridgwater, come anche i verbali dell'ultima riunione del Consiglio, svolta a Parigi due settimane fa. I documenti sui quali si baserà il lavoro del prossimo congresso le saranno inviati non appena saranno pronti.-*

*Ancora non abbiamo ricevuto la documentazione che lei ci ha promesso per la nostra pubblicazione, per cui la prego di inviarla senza ulteriori indugi, poiché dobbiamo terminare la raccolta del materiale.*

*Mi ha fatto molto piacere ricevere la notizia del "Piano di Buenos Aires" e le faccio i migliori auguri per il buon esito del suo lavoro.- Scrivo al suo vecchio indirizzo, perché non conosco quello di Buenos Aires. Spero che questa lettera giunga nelle sue mani, nonostante ciò.-*

*La saluto amichevolmente,*

*S. Giedion<sup>1</sup>*

---

1. «Señor Antonio Bonet, Parque Lussich, Portezuelo Maldonado - URUGUAY

Mi estimado Bonet:

Confirmando por la presente su designación de Delegado en el Uruguay y espero que el grupo se constituirá pronto y que realice una obra eficaz.- Le haré llegar próximamente los documentos del último Congreso en Bridgwater, así como las actas de la última (reunión) del Consejo, que se efectuó en París hace dos semanas. Los documentos en los cuales se basará la labor para el próximo congreso le serán remitidos inmediatamente después de haberse completado definitivamente su preparación.- Todavía no hemos recibido la documentación que usted nos ha anunciado para nuestra publicación, por lo que le ruego quiera enviarla sin demora, ya que debemos poner término a la recopilación del material.- Me ha causado gran satisfacción la noticia del "Plan de Buenos Aires" y le hago llegar mis mejores votos por el éxito de su trabajo.- Le escribo a su antigua dirección, porque no conozco su dirección en Buenos Aires.

Nel suo libro dedicato alle tendenze dell'architettura internazionale del dopoguerra, nel 1951, Sigfried Giedion dedica due pagine al progetto di urbanizzazione di Punta Ballena ed alla locanda La Solana del Mar<sup>2</sup> (la lettera è anteriore alla pubblicazione) che dimostra che Antoni Bonet, nonostante il suo apparente isolamento, seppe servirsi dalle sue amicizie, come quella con Josep Lluís Sert, per mantenere vive le relazioni col suo mondo precedente.

Nella corrispondenza intercorsa tra le autorità del CIAM e Bonet, accuratamente tradotta, copiata e classificata da Carlos Gómez Gavazzo, è possibile analizzare le connessioni tra i progetti di Gómez e di Bonet per l'urbanizzazione della tenuta di Antonio Lussich a Maldonado.

Posti uno di fianco all'altro i due progetti presentano un'inquietante somiglianza. Certamente la forma ad arco della striscia tra la strada e la spiaggia, gli assi della pianta generale e la divisione in lotti, dai quali entrambi partono, sono dati oggettivi alla base di qualunque decisione progettuale. Anche così, però, si può notare che alcune soluzioni di Gómez – fondamentalmente lo schema proprio di una città-giardino – ritornano nel progetto del catalano, di cui non si conoscono altre applicazioni di tale tipologia. Punta Ballena è il primo progetto in cui Bonet segue lo schema di una *garden city*, e anche l'ultimo. Si possono ritrovare alcuni riferimenti simili solo in un progetto di urbanizzazione successivo, per Necochea-Quequén del 1952. I modelli di insediamento urbano più usati dal catalano sono principalmente lecorbusieriani: blocchi lineari e *redents*.

---

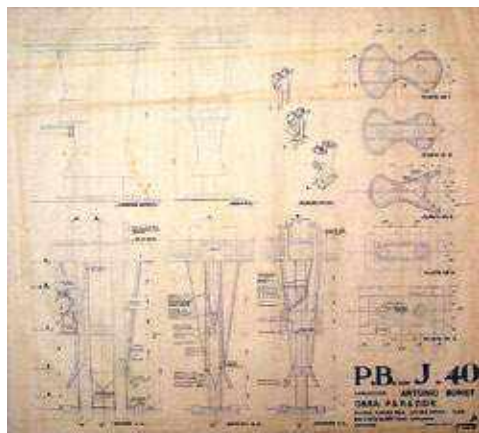
Espero que esta carta llegue a sus manos, a pesar de ello.- Le saludo amistosamente,  
(Fdo.) S. GIEDION». Sigfried Giedion ad Antoni Bonet, 15 aprile 1948.

2. S. Giedion, *CIAM. A decade of new Architecture / Dix Ans d'Architecture contemporaine*, Girsberger, Zúrich 1951, pp. 212-213.

La probabilità che Bonet conoscesse il progetto di Gómez, che gli sia stato mostrato da una delle otto eredi di Lussich, è elevata. Era passato solo un anno dalla consegna dei disegni dell'architetto uruguayano, e forse alcune idee potevano essere state imposte dai committenti; Gómez aveva fatto almeno due versioni del progetto. Alcune soluzioni si riconoscono, come l'asse che collega con la Laguna del Salice e che, in corrispondenza dell'incrocio con la strada realizza uno spettacolare “trifoglio” nella versione dell'uruguayano, ed un ponte con due “semitrifogli”, mai realizzati, nel progetto del catalano. Se Gómez si impegnò a spiegare il senso della separazione dei veicoli dai pedoni, Bonet sottolineò soltanto quanto questa soluzione avrebbe fatto risparmiare rispetto alla classica maglia ad isolati quadrati. Facendo mostra del *seny*<sup>3</sup> catalano, Bonet spostò il tracciato originale dell'attuale Ruta 10 alcuni metri più a nord, ottenendo più superficie edificabile lungo la costa. Con lo stesso criterio di allargare ed approfittare al massimo del suolo privato disponibile, eliminò la passeggiata lungo la spiaggia che sembrava irrinunciabile in urbanizzazioni di questo tipo. Queste decisioni, ispirate al principio di massimo sfruttamento – il suo aiutante Juan Gabriel Ferreres è testimone del fatto che il tradizionale schema a maglie sovrapposte fosse considerato insufficiente – produssero una proposta innovativa, sintesi dell'idea di quartiere-giardino proposto da Gómez, dei criteri funzionalisti della Carta di Atene, e di una volontà di “umanizzazione” ispirata all'opera di Aalto.

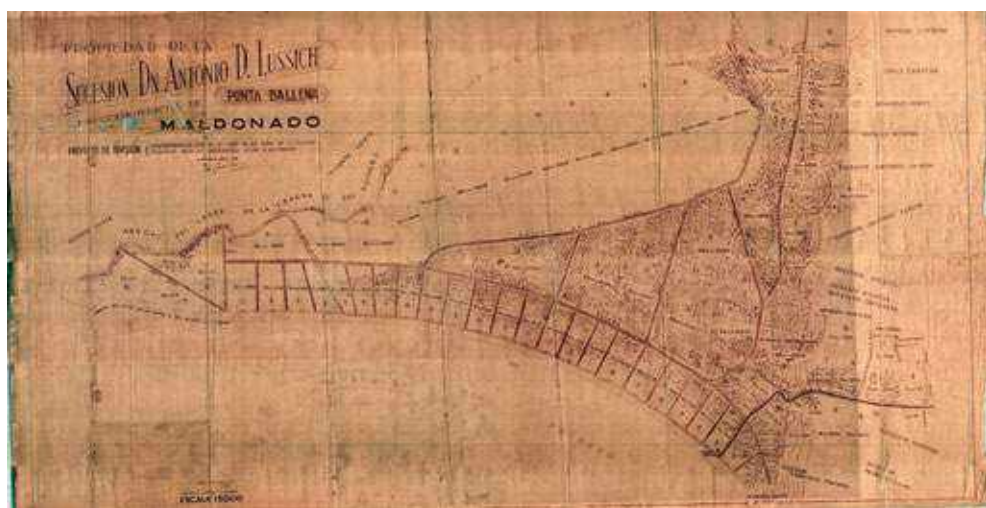
---

3. Nella cultura popolare catalana, il *seny* (in catalano, traducibile con “sensatezza”, “saggezza”, “buonsenso” o “buon umore”, benché non abbia una traduzione letterale, cioè, una parola che unisca tutte le accezioni) è la ponderazione mentale, o la capacità mentale che predispone ad una giusta percezione, apprezzamento, comprensione ed attuazione. Probabilmente, la parola ha la sua origine etimologica nel vocabolo *sensus*, in latino, “senso”. (ndt)



Disegno esecutivo del camino a doppia altezza del salone della locanda La Solana del Mar (in alto) (Centro Documental, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

Progetto di divisione (ai fini della successione) della proprietà di Antonio D. Lussich a Punta Ballena, 1940 (in basso) (Centro Documental, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)



In entrambi i progetti gli hotel sono posti nei pressi della spiaggia, tredici – forse troppi – nel piano di Gómez, e uno solo in quello di Bonet: la Locanda La Solana del Mar.

Nella pratica edilizia La Solana appare nell'ampio lotto con un'intestazione che evidenzia che il progetto urbanistico non è stato ancora approvato. Fu Roque García a convincere gli eredi – munito della proposta di Bonet che con pazienza aveva accolto tutte le esigenze delle sorelle Lussich – di tenere insieme le diverse proprietà per un investimento di grande portata, riunendo capitali argentini ed uruguayani nella *Punta Ballena Sociedad Anónima*; anche se probabilmente l'organizzazione definitiva già era decisa da

alcuni anni, grazie alle planimetrie catastali elaborate dagli agrimensori per suddividere l'eredità.

Effettivamente, i sentieri di controllo tagliafuoco, le connessioni interne tra la costa, la catena montuosa e la laguna, si possono ritrovare già nel progetto predisposto dopo la morte di Lussich, nel 1929, in cui furono disposti e chiariti i reali limiti del suolo. Su questa planimetria l'ingegnere Cavestany divise l'eredità, in un momento di crisi finanziaria della famiglia, secondo il progetto di frazionamento ordinato dal giudice nell'agosto del 1940. Sia Gómez che Bonet prendono le piante astratte di tale divisione per modulare l'urbanizzazione, il primo con la

convinzione di una possibile divisione reale, il secondo no, ma comunque seguendo gli stimoli del primo. Quando l'urbanizzazione fu progettata, di fatto, non rimase niente di quella divisione, perché la proprietà originale non fu toccata. Benché non fosse il progetto definitivo ciò palesava comunque il livello delle tensioni familiari. Con una minuziosità quasi comica l'agrimensore divise i settori "naturali" (spiaggia, laguna, altopiano, bosco) assegnandogli una puntigliosa numerazione dall'uno all'otto: così, il settore della spiaggia è diviso in 24 lotti, numerati nell'ordine, da sinistra a destra: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, al fine di distribuire equamente il pregiato bene rappresentato dalla costa, tra gli arenili che confinavano ad ovest col ruscello El Potrero e la cima dell'altopiano Sierra de la Ballena che scende ripidamente fino al mare. Analogamente sono divisi secondo questa "logica" i settori della laguna e della parte montuosa, e gli altri terreni ad est, come quelli a nord della strada nazionale. Indovinare l'assetto del territorio, alla luce di questi precedenti, non sembra complicato. Tutto era stabilito: la struttura topografica, la viabilità principale, gli elementi di maggior valore espressi dalla lottizzazione minuta della costa. Con alcuni di questi lotti – precisamente quelli di Milka ed Elena – si progettò il "modulo" che successivamente fu ripetuto<sup>4</sup>, man mano che il fascino ed il "prestigio internazionale"<sup>5</sup> di Bonet, e la capacità del promotore Roque García, continuavano a crescere. Qui furono piantati gli eucalipti e i pini che formarono la prima barriera di protezione contro i temporali marini. Dentro questo insieme di alberi crebbe, lì dove era la Ensenada del Potrero, il bosco di Lussich.

4. N. Del Castello Lussich, *Antonio Dionisio Lussich*, in *Almanaque 1994 del Banco de Seguros del Estado*, Montevideo 1993.

5. A. González-Arno, J. Nudelman, *Entrevista con Juan Gabriel Ferreres*, 1992, inedita.

Non dobbiamo sorvolare sul fatto che anche Antoni Bonet era un lecorbusieriano, come Gómez che fu a Parigi proprio nel 1933, lo stesso anno in cui lo studente Bonet lo conobbe al IV CIAM.

Tuttavia, l'indubbia aspirazione a confrontarsi con i suoi riferimenti culturali non va confusa con la ricostruzione della memoria attraverso personali frammenti di ricordi. Operazioni che permettono, comunque sia, di ricostruire il proprio passato e di rappresentarlo attraverso il proprio ruolo. Essere un portavoce diretto della modernità non esclude il rimando ad altri riferimenti.

Riferimenti che appaiono – non inconsciamente – nella selezione di immagini per il manifesto *Volontà ed Azione*<sup>6</sup>, nel primo dei tre numeri della rivista Austral: una foto della *tour Eiffel* in costruzione, apparsa nel numero diciassette di *AC*<sup>7</sup>, due immagini di Gaudí (un camino della casa Milá e le torri della Sagrada Familia) e la fotografia della chiesa di San Agustín ad Ibiza che apparve nel n. 18 di *AC* (secondo trimestre 1935) dedicato all'architettura popolare. Inoltre, una maschera primitiva<sup>8</sup>, ci ricorda un paio di articoli apparsi in *AC* nel 1935<sup>9</sup>.

L'epoca dei *Documentos de Actividad Contemporánea* – *AC* (1931-37), coincide pienamente con gli anni di formazione di Antoni Bonet, iscritto ad Architettura nel 1929 e membro del GATCPAC, nel 1932. Bonet ed *AC* si "formano" nello stesso tempo, lo studente collabora alla rivista probabilmente nelle

6. A. Bonet, J. Ferrari Hardoy, J. Kurchan, *Voluntad y Acción*, in *AUSTRAL* n. 1, estratto di *Nuestra Arquitectura* n. 6, Buenos Aires 1939.

7. Anonimo, *Precursores de la arquitectura moderna*, editoriale, in *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 17/1935, p. 15.

8. *AC*, n.18/1935, p. 35.

9. Ll. Montanyà, *El arte de los primitivos de hoy*, e I. Bruguera, *Los primitivos pre-colombinos*, in *AC*, n. 17/1935, pp. 35-42. Cfr.: J. J., Lahuerta, *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España*, Museo di Teruel, Teruel 1999, particolarmente il capitolo 6: *Instantáneas de viaje*.

vesti di fotografo, come dimostrano gli scatti del viaggio in Grecia del 1933, un'esperienza che segnò ampiamente la sua carriera.

Pertanto, in Bonet, si sovrappongono esperienze diverse: dai riferimenti lecorbusieriani della sua architettura ad una matrice modernista, gaudiana e mediterranea, lontana dal vocabolario vernacolare razionalista, che emerge nei progetti domestici e nei dettagli.

Dell'esperienza parigina, Bonet conservò i disegni, fatti con Roberto Matta, per la *Maison Week End Jaoul*, nei quali riconosciamo, senza difficoltà, la presenza della linea ondulata, segno che riapparirà nelle coperture degli studi di Paraguay e Suipacha a Buenos Aires, nonché nella BKF, nelle Terrazas del Sel, e che ritorneranno ossessivamente nella sua opera. *Collages* e disegni elaborati nello studio di Le Corbusier nel 1938 e che Antoni Bonet conserverà gelosamente per oltre cinquanta anni.

Altri frammenti di memoria si riferiscono alla cultura della tradizione popolare del suo paese natale ed alla creazione di precedenti “mediterranei” fittizi dell'architettura moderna.

La volta della casa di Le Corbusier a Saint Cloud (1934-35) ben si armonizzava con la modernità catalana che già esplorava la cultura popolare come riferimento dell'architettura moderna, come è evidente nei differenti numeri dei *Documentos de Actividad Contemporánea* – AC del 1931.

La manodopera, i muratori e i capomastri, costruivano, in complicità con gli architetti moderni, volte nascoste per realizzare le audaci scale bianche. Per tale ragione, progettare e costruire volte, dopo Saint Cloud, sembrò un'ovvia conseguenza.

Le architetture popolari sono pubblicate in AC per la loro evidente somiglianza con l'architettura moderna. Sono le architetture “bianche” dell'Andalusia e di Ibiza, è la “architettura popolare mediterranea”, come si

annuncia – riducendo il campo –, nell'editoriale del n. 18 del 1935<sup>10</sup>. In questo stesso numero, vale la pena trattarsi sull'articolo sulle *Radici mediterranee dell'architettura moderna* dove si costruisce una teoria sulla semplificazione decorativa “imposta” dal Mediterraneo, così che l'architettura moderna non può che essere una creazione meridionale.

L'architettura mediterranea – quella selezionata, almeno –, è un precedente figurativo del moderno: senza arredamento, coi soffitti piani e, soprattutto, bianca.

Siamo lontani dalla tassonomia sistematica, scientifica, stilistica di un Fernando García Mercadal che fu, a Madrid, uno dei primi rappresentanti delle tendenze degli anni venti. Questo ruolo non gli impedì di pubblicare nel 1930<sup>11</sup> *La casa popolare in Spagna*, dal titolo e dal contenuto così poco “moderno”. Bonet Correa, nel prologo alla riedizione del 1981, considera la convivenza apparentemente insolita del populismo e della modernità in García Mercadal (“il doppio aspetto avanguardia/purismo”<sup>12</sup>: le parole scelte drammatizzano la distanza ideologica).

Tuttavia, non deve stupire l'interesse antropologico<sup>13</sup> di questo architetto che, partendo da alcuni manuali di geografia, mette

---

10. AC n. 18/1935, p. 33.

11. F. García Mercadal, *La casa popular en España. Prólogo de Antonio Bonet Correa*, Gustavo Gili, Barcelona 1981, facsimile dell'edizione del 1930.

12. A. Bonet Correa, *García Mercadal y la arquitectura popular*, in F. García Mercadal, *La casa popular en España ...cit.*, p. XIX.

13. Bonet Correa, come altri autori, è d'accordo a sottolineare l'influenza della Institución Libre de Enseñanza, e l'ambiente della Residencia de Estudiantes. Cfr.: S. Guerriero, *Arquitectura y arquitectos en la Residencia de Estudiantes*, in *Residencia n. 8/1999*, on line: <http://www.residencia.csic.es/bol/num8/guerrero.htm>; C. Sambricio, *Arquitectura, residencia y exilio* in *Residencia n. 8/1999*, on line: <http://www.residencia.csic.es/bol/num8/sambricio.htm>; C. Sambricio, *Prólogo a la edición española*, in H. M. Wingler, *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona 1975.

particolare impegno nella definizione razionale delle forme “folkloristiche”. Lo sguardo degli architetti di *AC* è comunque formalista, cerca somiglianze e parallelismi tra la tradizione e l'architettura che si deve produrre secondo modalità moderne.

Come, ad esempio, questo commento su una fattoria nella provincia di Cadice: «l'intonaco bianco a base di calce unifica la molteplicità di masse e di forme di tetti e l'insieme eterogeneo di differenti pendenze, altezze e forme di coperture. Si osservi l'eccellente posizione del pozzo che spicca come elemento decorativo sul fondo liscio della parete posteriore»<sup>14</sup>.

Cilindro su fondo liscio: vale la pena ricordare questa osservazione. Ciò trova in Le Corbusier un alleato prestigioso e Spagna, Africa e Sud-America avvalorano tale atteggiamento: architetti di Paesi periferici che imitano l'architetto della metropoli, che imita le architetture – anonime, certo – dei Paesi periferici.

Nel 1938 Antoni Bonet accettò di andare al Sud. Portò con sé la rivista *AC*, compagna di viaggio per il resto della sua vita, il fascino per le linee pure e bianche delle costruzioni mediterranee che recensiva la rivista, ma anche Gaudí ed il Surrealismo, la sua collaborazione con Sert e Torres Clavé e, in particolare, l'esperienza delle case per fine settimana a Garraf che ebbero un ruolo fondamentale per il suo futuro, dove è presente una doccia a pianta circolare che mostra il suo volume, come le cisterne di Cadice o i forni delle case di Ibiza rilevate da Raoul Haussmann e Edwin Heilbronner<sup>15</sup>.

Bonet ricorreva a tali stereotipi alimentati dall'avanguardia catalana. L'incontro, nel Padiglione di Parigi (1937), fu come l'ultimo

ricordo dei protagonisti della modernità spagnola che l'architetto portò con sé, la fonte di ispirazione che conservò nella sua memoria per utilizzarla come un repertorio di figure. È il commiato a Sert, ed anche a Mirò, Picasso, ecc.

A Buenos Aires, il gruppo Austral rappresentò la linea di continuità con la sua formazione barcellonese. L'ambiente di questo gruppo e la sua rivista sono lo spazio nel quale Bonet operò al suo arrivo. I pochi numeri della rivista ebbero, senza dubbio, un'atmosfera mediterranea, ciò senza dimenticare gli autori locali né l'ambiente giustamente australe. Primitivismo e cultura popolare costituiscono la trama predominante dei progetti (filtrati come abbiamo visto dalle precisazioni ideologiche di *AC*) più che il meccanicismo della modernità più spicciola sperimentata in qualche occasione.

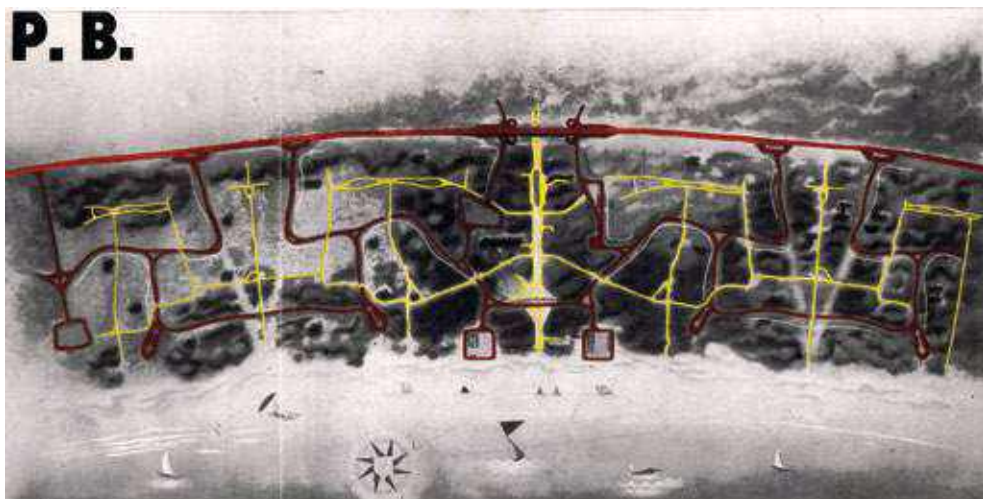
Nel manifesto Austral era presente anche la vitalità incosciente dell'onirico, benché ancora senza segni definiti; Surrealismo, almeno, nel disegno della linea. Ogni progetto dà vita ad altri: alla BKF (scaturita dalla prima collaborazione tra Bonet ed i suoi amici di Parigi, Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy) risponderà, sette anni dopo, la sedia da giardino della Solana, pensata nello stesso ferro piegato ma comunque più mironiana.

Le volte si ripetono in vari esperimenti, combinando le sperimentazioni di Le Corbusier (che, in fin dei conti, autorizza i riferimenti alla tradizione popolare<sup>16</sup>) con le case a Garraf di Sert e Torres Clavé, dalle quali sembrano derivare le case Martínez a Buenos Aires, fatte in collaborazione con Jorge Vivanco e Valerio Peluffo. Emblematico

**14.** Anonimo, *Un cortijo en la provincia de Cádiz*, *AC* n. 18/1935, p. 24.

**15.** R. Haussmann, E. Heilbronner, *Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza*, in *AC* n. 21/1936, pp. 11-23.

**16.** Cfr.: R. Gulli, *La huella de la construcción tabicada en la arquitectura de Le Corbusier*, in AA.VV., *Las bóvedas de Guastavino en América*, Istituto Juan di Herrera, Madrid 2001, pp. 73-85; *Documentos* in H. Vicente Garrido, *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Ministerio de Vivienda, Madrid 2007, pp. 275 -277.



Pianta dell'intervento di urbanizzazione di Punta Ballena (Centro Documental, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

l'edificio per artisti in calle Paraguay e Suipacha, con Horacio Vera Barros ed Abel López Chas, dove l'ondulazione della copertura deriva dai *collages* della Jaoul del '37 che, a sua volta, discende dalla Sacrada Familia di Gaudí.

Dalle case a Garraf derivano anche, ed in successive combinazioni, le case rurali per l'Argentina pubblicate in *Austral*, tra le quali La Gallarda, la casa a Punta del Este per Rafael Alberti e Teresa León, riprende l'andamento del tetto. In questa è riproposta la doccia cilindrica, erede degli esperimenti a Garraf sui forni di Ibiza e le cisterne di Cadice. La capacità di apprendimento ed adattamento di Bonet è alta, quasi un metodo compositivo.

La volta in laterizio catalana fu evocata a Punta Ballena, quando incontrò il giovane Eladio Dieste. La tecnica, in realtà è un pretesto e, senza prestare troppa attenzione alla novità – la ceramica armata che aveva appena inventato l'ingegnere uruguayano tentando di interpretare gli imprecisi ricordi dell'architetto – questi nasconde le volte con una protezione, come a casa Martínez, a Buenos Aires. Le volte di Dieste nella

Berlingieri risultarono troppo snelle e non ci fu mai in Bonet l'intenzione di mostrare la novità tecnica. L'arco è, almeno fino a La Ricarda, a Barcellona, già negli anni sessanta, il modo con cui disegnare una linea sinuosa come profilo contro il cielo, tentativi continui con cui ricostruire “quella” casa Jaoul.

Quando la volta sembra esaurire la sua capacità evocatrice, viene girata e si trasformerà – in casa Cruyllès, 1967 – in un paio di corna di toro che, ancora una volta, ci ricordano un certo Surrealismo iberico. Ma non trascuriamo l'architetto quando chiarisce che la forma delle volte troncoconiche riproduce, in una distorsione di scala, anche surreale ed ironica, la forma esatta delle tegole.

Il 1945 fu l'anno nel quale Bonet cominciò a lavorare da solo. Fino a quello momento i lavori che aveva prodotto erano, in maggioranza, in collaborazione<sup>17</sup>. Il progetto di Punta Ballena fu fatto da solo. Insieme a sua moglie Ana María Martí traslocarono in una

17. E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, Antonio Bonet. *Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*, Espacio Editora, Buenos Aires 1985.



casa tra gli alberi del bosco creato da Antonio Lussich. Lì rimasero almeno un anno in quasi completo isolamento<sup>18</sup>. I collaboratori selezionati furono un aiutante argentino (Gabriel Ferreres) ed alcuni giovani uruguayani: Adolfo Sommer e Francisco Villegas Berro, un ex alunno di Gómez, appena laureato. In contatto diretto con buoni artigiani e costruttori, Bonet iniziò l'opera con la sua memoria come biblioteca essenziale. Alcuni ricordi si erano già trasformati in ossessioni, come la volta<sup>19</sup>.

Il riferimento a Gaudí diventò più evidente nel disegno della terrazza de La Solana del Mar sulla quale vengono riprodotti i camini a forma di teschio e mostruosità zoomorfe rivestite in mosaico, non realizzati. Questi oggetti della memoria torneranno in diverse occasioni, fino alla fine: saranno presenti ne La Ricarda, disegnata a Buenos Aires, ed in altre opere spagnole come nella jujolesca casa Balañá, poco pubblicata.

Appaiono anche nel disegno del progetto urbano. A Punta Ballena la sinuosità delle strade e il disegno naturale, organico, provengono dalla “umanizzazione” dei principi della Carta di Atene, in particolare da quelli che prevedono una gerarchia ordinata di percorsi; ma la foto che Bonet si fece con Alvar Aalto nel Patris II ed alcune citazioni ne La Solana, sembrano evidenziare un vincolo, uno sguardo nostalgico, una specie di affetto e deferenza all'opera del maestro finlandese. Il legno lamellare dei paraventi che coronano la copertura de La Solana del Mar fanno riferimento a quei ricordi, a quella traversata. La Villa Mairea, il padiglione di New York, sono opere coeve, come anche

gli scritti di Aalto<sup>20</sup>, e non è forzato porle in relazione, non come imitazione gratuita, ma come devozione verso un'amicizia lontana. Umanizzare è, quindi, ammorbidire, piegare, curvare.

Il tema antirazionalista è enunciato da lui stesso: «approfittai di questi tramezzi per creare un effetto contraddittorio col razionalismo molto puro di allora»<sup>21</sup>.

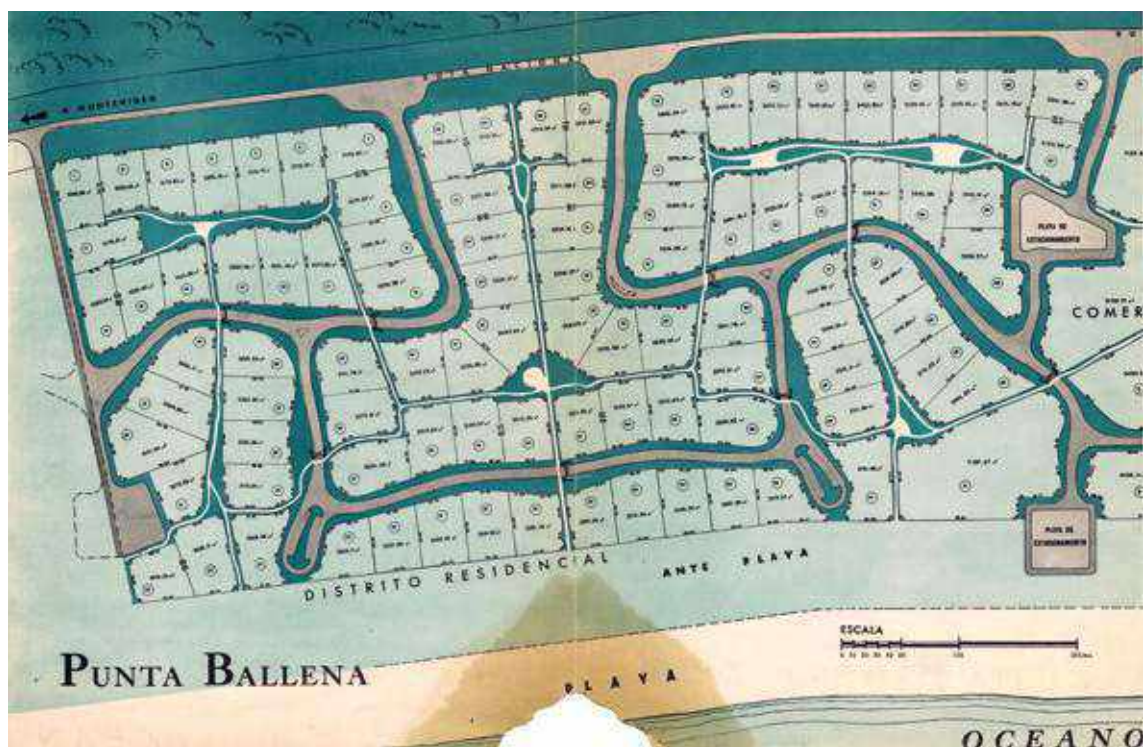
A questo universo di ricordi che appaiono in Punta Ballena si unisce Gaudí in un aspetto impreveduto. Bonet si fece un autoritratto sulle terrazze della casa Batlló nel 1949, di passaggio per Barcellona per andare a Bergamo e, volendo lavorare solo sulle morfologie in mancanza di evidenze documentarie, possiamo confrontare le piante del Park Güell e di Punta Ballena scoprendo evidenti similitudini. La figura si completa unendo anche i disegni di Gómez per un città-giardino già in possesso di Lussich. Un asse nord-sud pone al centro le rispettive entrate, come l'ubicazione dei servizi. A Barcellona, la piazza, il mercato, le case dei sorveglianti; a Maldonado, La Solana del Mar, non in linea con l'asse pubblico, ed altri servizi appena abbozzati. Una rete di strade si dipana a partire dall'asse, segue le curve, in un caso, per le forti pendenze, in un altro per una supposta economia di percorsi. Il piano topografico del posto, eccessivamente dettagliato – dune mobili in maggioranza, fermate nel disegno in uno sforzo smisurato per ottenere un'immagine definitiva – ci palesa le preoccupazioni di Antoni Bonet. I ponti rappresentano l'estrema conseguenza di tali considerazioni; nel Park Güell un'altra volta la topografia che si addomestica, in Punta Ballena il suolo non è sufficiente e si basa sui principi della Carta di Atene (sovrapposta

18. *Naturaleza y artificio en Punta Ballena ... cit.*

19. E. Dieste, *Bóveda nervada de ladrillos 'de espejo'*, in *Revista de Ingeniería*, n. 473/1947, Montevideo. *Empalomado* termine usato nel gergo costruttivo del Rio de la Plata viene utilizzato da Eladio Dieste nella sua prima presentazione della ceramica armata.

20. A. Aalto, *La humanización de la arquitectura*, Tusquets, Madrid 1977, testo originale del 1940.

21. E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo...cit.*, p. 42.

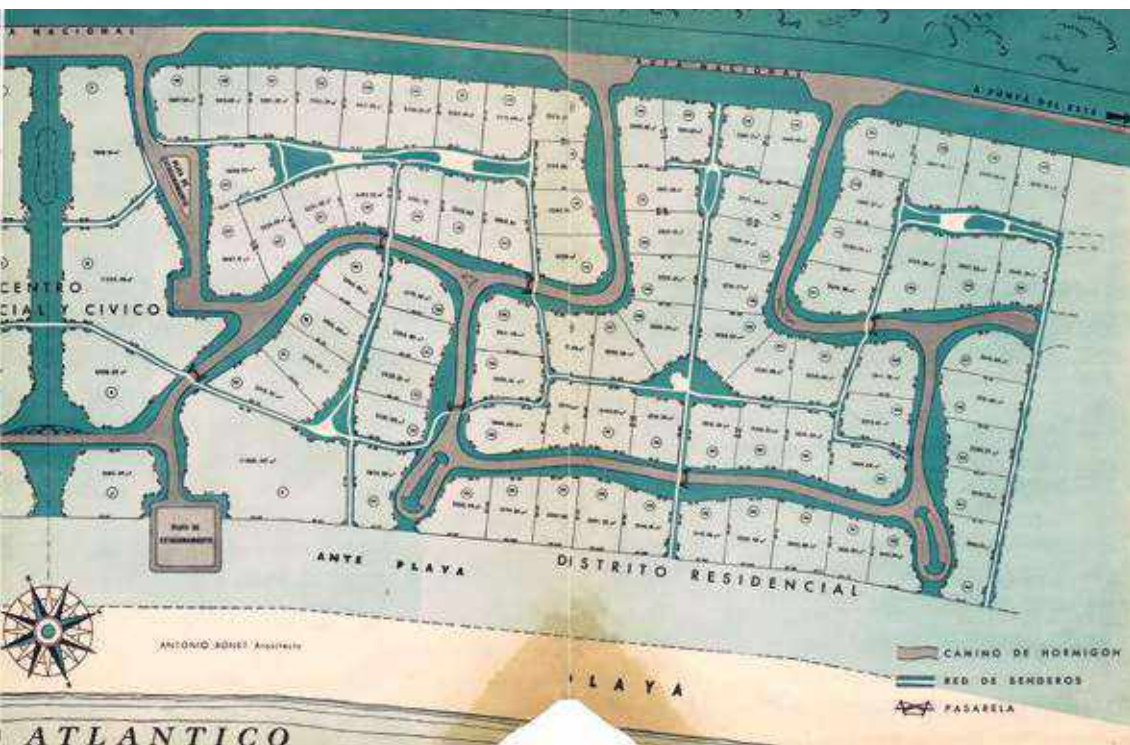


Copertina di *Un centro de turismo en America del Sur. Punta Ballena - Uruguay*, Antonio Bonet - Arquitecto (Centro Documental, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

alla trama della città giardino impostata da Gómez): separazione tra le automobili ed i pedoni.

Un ulteriore dettaglio rinforza la teoria di Punta Ballena come memoria del Park Güell. È Bonet che suggerisce l'entrata "marittima" alla locanda – e pertanto, all'intero impianto – collocando la porta principale orientata verso il mare. L'arrivo dalla spiaggia, salendo la scala per arrivare nella reception, finisce per riprodurre l'entrata al Park Güell attraverso la scala del drago, sotto la cornice-panca del mercato di Gaudí.

Bisogna aggiungere che la spiaggia è piana e difficilmente qualcuno può sbarcare, con le valigie in mano, la sabbia nelle scarpe, ed il sole negli occhi, per salire la scala di granito che porta al salone di accoglienza della locanda, forzatamente formale, con bancone e campanello, dal quale si scorge l'orizzonte del mare. Il cornicione eccessivamente classico è inoltre il limite di una pista



Planimetria dei terreni in vendita a Punta Ballena della Punta Ballena Sociedad Anonima (Centro Documental, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)

di ballo sulla terrazza, nello stesso modo in cui, sopra il mercato è posta la piazza dell'insediamento – non dimentichiamo la sua funzione originale – del Park Güell. Come a Barcellona, il limite non lo determina la ringhiera classica sulla quale appoggiare i gomiti. Lì è una panchina che ci allontana dal vuoto, cambiando il senso del nostro interesse, obbligandoci a guardare al centro, alla piazza-teatro dove si balla la sardana. Ne La Solana del Mar la pista da ballo è disegnata circolare, forse per evocare quella danza? Un semplice un piano soffice, di terra coltivata con fiori, ci avvisa che ci stiamo avvicinando pericolosamente al bordo. Non possiamo perdere il ritmo in questo ballo metafisico. Il cornicione non è appoggiato sulle colonne neogreche del Güell, bensì sulle linee disegnate dal frangisole della facciata meno soleggiata dell'edificio. Dietro il quale sono

posti ritmicamente i pilastri sottili e rotondi il cui sottile intonaco sfaccettato gli dà, certamente, un accento classico. Entrambe le terrazze guardano verso il mare, a Sud.

\*Questa è una versione del capitolo omonimo della tesi dottorale *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, pubblicata dalla Universidad de la República, Montevideo, che a sua volta era debitore ad altri scritti: J. Nudelman, *La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antoni Bonet*, in *LARS, cultura y ciudad*, n. 13, Valencia 2008, pp. 32-41; A. González-Arno, J. Nudelman, *Naturaleza y artefacto en Punta Ballena*, 1996 in F. Álvarez, F. Pich Aguilera, J. Roig, *Antoni Bonet Castellana. 1913-1989*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona 1996, pp. 52 -57; J. Nudelman, *La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este*, in *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad. Actas del congreso internacional. Pamplona 6/7 de mayo 2010*, T6, Edizioni S.L., Pamplona, pp. 269-278.

# Filtri progettuali

## Anibal Parodi

L'opera di Antonio Bonet è stata analizzata approfonditamente da studiosi di nazionalità diverse e, in particolare, da autori provenienti, o comunque legati, ai “suoi” luoghi di elezione nel mondo: il Rio de la Plata e la Catalogna. Nelle ricerche svolte e pubblicate prevale uno sguardo storiografico che analizza la relazione tra la sua opera e i due differenti contesti – temporali, culturali e sociali – nei quali ha, a lungo, vissuto. Più raramente sono state approfondite le ragioni disciplinari alla radice delle sue scelte progettuali, in particolare il progetto dello “spazio interno arredato”, solitamente, non viene affrontato. Può essere pertanto utile effettuare una riflessione sui mezzi e sui meccanismi compositivi utilizzati da Bonet per il progetto di architettura, degli spazi interni e dell'arredamento, incentrata sulla scala più prossima all'uomo, a partire dalle opere progettate nella regione del Rio de la Plata.

### Reticoli tridimensionali

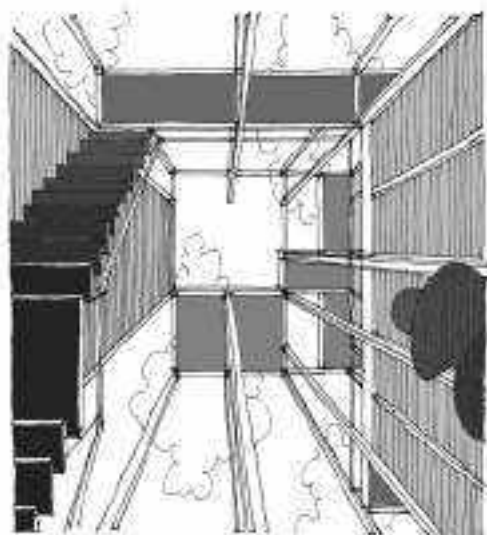
Spesso Bonet compone i suoi progetti a partire dall'uso di trame geometriche, più o

meno esplicite, piane o spaziali. Tende reti e costruisce reticoli che danno forma e regola al modo col quale la vita scorre nei suoi universi spaziali. Per esempio, nelle planimetrie elaborate per le sue opere a Portezuelo, adotta strutture lineari, semplici o articolate, con una base geometrica modulare. Nella locanda La Solana del Mar è facile identificare il modulo che organizza il sistema strutturale del corridoio e indirizza la composizione dimensionale e spaziale degli ambienti interni.

Ogni ordine proposto riconosce regole ma adotta anche eccezioni: i moduli si raggruppano o si suddividono, i piani degli infissi coincidono o si sfalsano rispetto alla griglia geometrica, alcuni allineamenti vibrano, si raddoppiano o si liberano. In ogni caso il modulo soggiace in secondo piano, senza cercare protagonismi. Qualcosa di simile accade nella sua casa estiva, La Rinconada, mentre nella vicina casa Berlingieri, il ritmo dei moduli si palesa all'esterno nella soluzione con coperture a volta che sottolinea non solo l'ordine geometrico ma anche la caratterizzazione spaziale dell'interno. La spazialità della casa per l'ing. Mariano Meyer Oks, nasce dalla sua geometria. È l'ordine geometrico, materializzato nella



Casa Berlingieri, piante



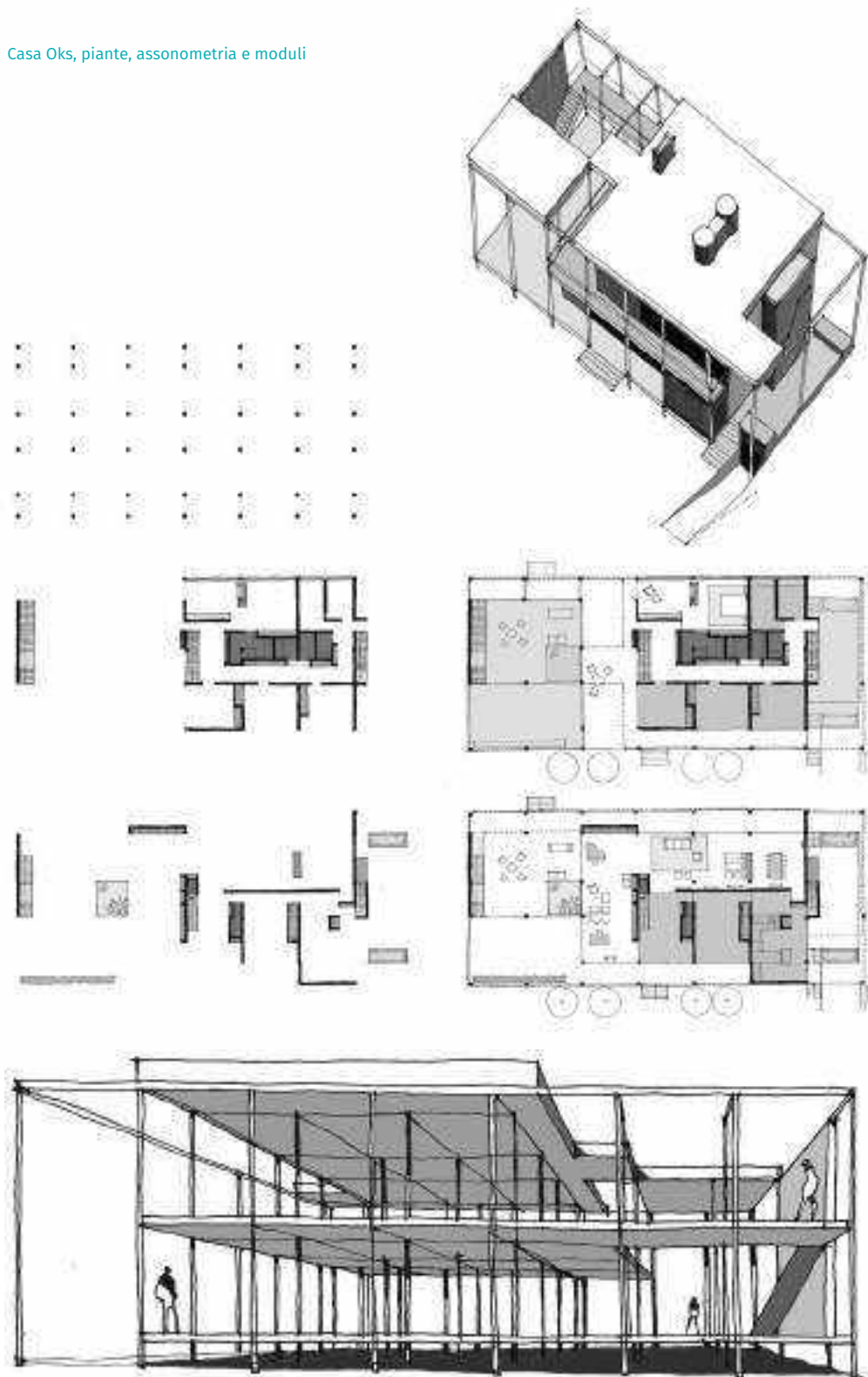
Casa Oks, schizzo del patio

trama metallica di profili in ferro che configura le caselle che saranno occupate o lasciate libere. L'insieme regolare di celle, dalla crescita potenzialmente infinita, è delimitato da un involucro prismatico che separa il fronte pubblico dallo spazio posteriore della proprietà, privato. La trama tridimensionale organizza il progetto; la maglia trascende la sua condizione puramente geometrica, le sue tracce si materializzano attraverso profili metallici che definiscono, non solo il supporto spaziale ed espressivo dell'abitazione, ma anche il suo sistema morfologico, strutturale e costruttivo. Bonet organizza un reticolo spaziale di due livelli, leggermente elevato sul piano di campagna, dall'ampio fronte e da una profondità contenuta. La

facciata principale occupa l'intera larghezza del lotto e si organizza come una maglia rettangolare regolare, nella parte posteriore, invece, la griglia si riduce ed adotta un ritmo diverso. Alterna fasce di differente larghezza che permettono un disegno dalle dimensioni flessibili, adeguato all'organizzazione della planimetria dove sono posizionati gli ambienti principali, quelli secondari e i percorsi. Come in una *Urbicande*<sup>1</sup> domestica, tutta la composizione risponde all'onnipresente trama cartesiana tridimensionale di elementi lineari. La struttura metallica appare agli occhi del progettista e a quelli dell'utente come un spazio di opportunità, nel quale tutte le possibili situazioni di dialogo immaginabili con la griglia rimangono aperte. I profili metallici creano limiti, stabiliscono sottili riferimenti spaziali e di scala, selezionano ed incorniciano vedute da e verso l'interno, si integrano con i muri, solai e coperture come limite costruttivo o si separano dalle finestre realizzando contrappunto espressivo, ma in nessun caso si nascondono. Le aree libere della griglia permettono di immaginare espansioni e crescite future, come accadrà quando lo stesso Bonet, alcuni anni dopo aver terminato l'opera, ampliarà l'abitazione aggiungendo un paio di stanze

1. *La fièvre d'Urbicande* è un romanzo a fumetti degli artisti belgi-francesi François Schuiten e Benoît Peeters pubblicato per la prima volta a puntate a partire dal 1983 nella rivista di fumetti franco-belga *À Suivre*, n. 68-73 (ndt).

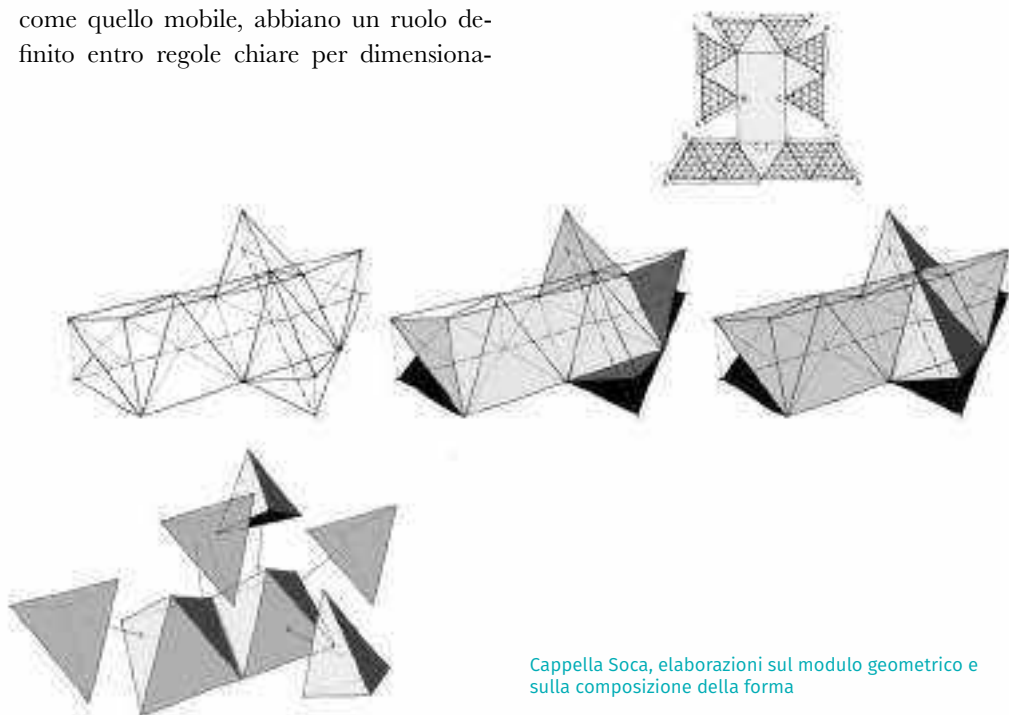
Casa Oks, piante, assonometria e moduli



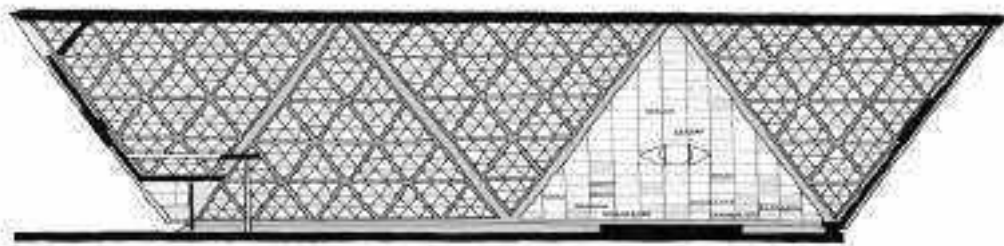
Casa Oks, reticolo spaziale, elaborazione grafica

sullo spazio dell'ingresso di servizio. La proposta per la casa Oks si affianca alle ricerche in ambito domestico di Richard Neutra e di Charles e Ray Eames, veri e propri modelli da montare che hanno il loro valore sia nel progetto del sistema che nella configurazione adottata all'interno delle regole stabilite. La presenza della trama metallica negli spazi interni è discreta ma determinante. Permette che i distinti ambienti trovino la loro espressione e che, tanto l'arredo fisso come quello mobile, abbiano un ruolo definito entro regole chiare per dimensiona-

mento, disposizione, rapporti e relazioni. I diaframmi e le pareti attrezzate progettati da Bonet non solo sono organizzati in funzione di trame modulari, ma in molti di essi si materializzano reticoli spaziali analoghi a quelli che ordinano tutta l'abitazione. Il diedro degli "arredi componibili", così chiamati negli anni '50 e '60, del soggiorno definisce una maglia ortogonale da cui deriva lo spazio



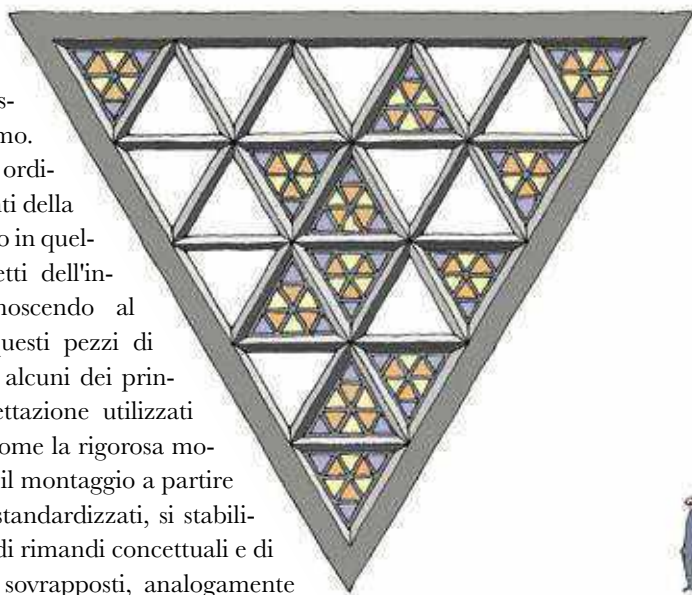
Cappella Soca, elaborazioni sul modulo geometrico e sulla composizione della forma



Cappella Soca, sezione

domestico, fino alla scala più prossima all'uomo. La griglia che ordina gli ambienti della casa, trova eco in quella degli oggetti dell'interno. Riconoscendo al disegno di questi pezzi di arredamento alcuni dei principi di progettazione utilizzati per la casa, come la rigorosa modulazione ed il montaggio a partire da elementi standardizzati, si stabilisce un gioco di rimandi concettuali e di livelli scalari sovrapposti, analogamente al disegno della serie di mobili contenitori ESU degli Eames e quello della loro casa. Dentro l'universo reticolare dell'opera di Bonet, c'è un esempio nel quale la regola utilizzata diventa ripetitiva e si concentra fino a caratterizzare ogni aspetto della composizione e a dominare la sua espressione a tutte le scale. Nella Capella Susana Soca, la Sacra Trinità, il numero tre, il triangolo e la piramide, sono diffusi e presenti in tutte le scelte progettuali. L'edificio è un grande dispositivo geometrico, una specie di cubo di Rubik spaziale, tetraedrico e piegabile; abitare il suo spazio interno risulta tanto particolare quanto la logica geometrica e materiale con la quale è concepito.

La struttura spaziale interna della parte pubblica di casa Oks è caratterizzata da punti che suggeriscono linee, le linee che definiscono piani che si incrociano ortogonalmente senza toccarsi, creando una sequenza spaziale separata e fluida allo stesso tempo, nella quale ogni elemento anticipa il seguente, senza rivelarlo completamente. Talvolta qualche piano si separa e prende le distanze dalla struttura metallica e abbandona la successione ritmica dei pilastri, navigando libero nello spazio, come contrappunto espressivo.

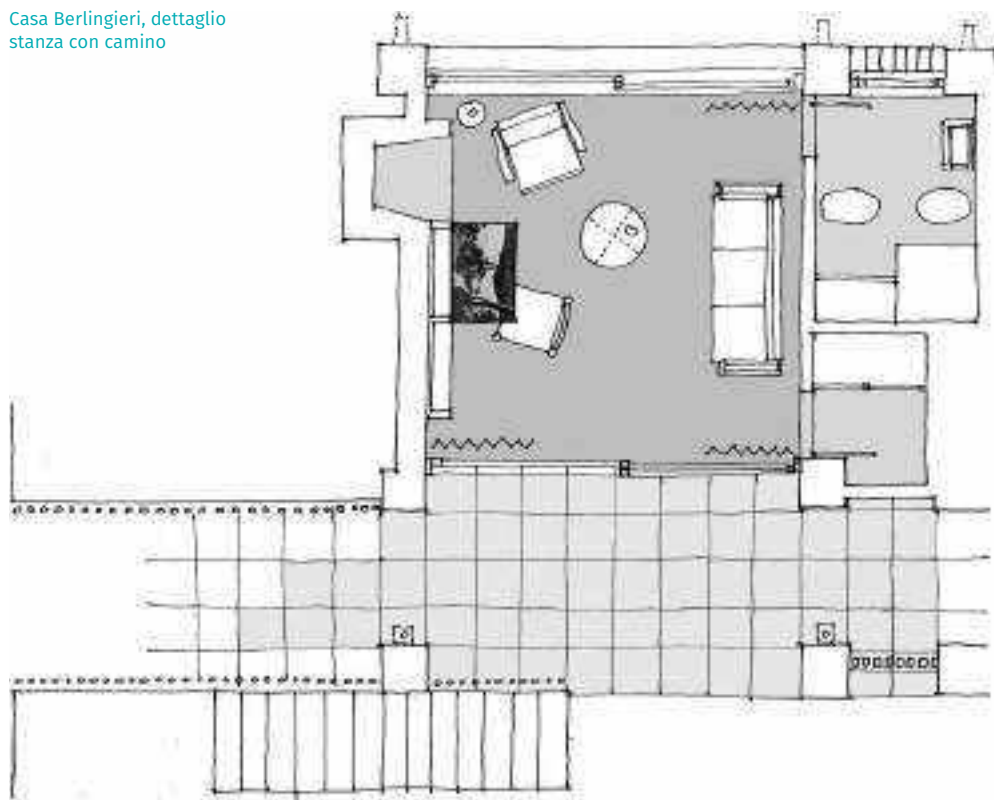


Cappella Soca, modulo delle superfici involucri

## La stanza

Antonio Bonet ricorre alla concavità per qualificare lo spazio della stanza: concavità della copertura protettiva, vacuità dove annida il fuoco e grembo del sedile. A tutte le scale, architettura, arredamento e disegno del mobile, indaga con lo stesso fine di ricerca, di riparo e di raccoglimento. Non c'è confusione, né fusione, tra spazio interno ed esterno. La materialità e la texture che assegna Bonet agli elementi separatori generano il contrasto visivo necessario dove lo spazio non sfugge senza preventiva autorizzazione. Il paesaggio naturale o urbano è catturato dalla cornice scelta per le finestre. All'interno, altre finestre si aprono, come contrappunto, all'arte, attraverso la disposizione di pitture e tavole fotografiche, facendo convivere realtà e rappresentazione. Il segno più chiaro di isolamento e riparo si trova, frequentemente, nella definizione spaziale della copertura. Il manifesto più eloquente di ciò è rappresentato nel pergolato-veranda progettato da Bonet nel punto più alto del Parco Antonio Lussich, che coniuga la minima espressione fisica e la massima





intensità semantica. Il senso di protezione e di isolamento del piccolo padiglione aperto, a pianta e configurazione spaziale centrale, è tanto archetipico che reale. La calotta sferica di una cupola ribassata si posa, e lancia la sua ombra, sulle dodici colonnine che appoggiano sul parapetto-panca perimetrale. Tutte le tensioni compositive rimandano ad un stesso centro: l'uomo in un atteggiamento di contemplazione del paesaggio e della natura. Sono vari i progetti rappresentativi nei quali Bonet passa da un ordine geometrico modulare ad un altro nel quale sottolinea la personalizzazione dell'esterno e la caratterizzazione interna delle unità spaziali. La cupola, la volta e la copertura piramidale sono tutte alternative formali dirette ad enfatizzare la capacità di contenere dello spazio degli ambienti sui quali sono poste. Tutte offrono verso l'interno concavità protettive ed avvolgenti.

Quando Bonet lavora con coperture piane, come nella locanda La Solana del Mar, il senso di protezione si costruisce a partire da due sistemi collaboranti: l'ampiezza della superficie e la sua prossimità al suolo. Nella perdita del cielo, come insetti che si nascondono istintivamente sotto una pietra, cerchiamo la sicurezza che ci offre l'ombra profonda della copertura che si solleva dal terreno naturale. Lo spazio accogliente è rappresentato dall'angolo del camino come centro simbolico e materiale dell'interno. Sotto la copertura protettiva, tra il nucleo del fuoco ed il blocco delle stanze, luce, aria e viste solcano lo spazio da un lato all'altro permettendo all'interno di aprirsi e proiettarsi generosamente sulla natura.

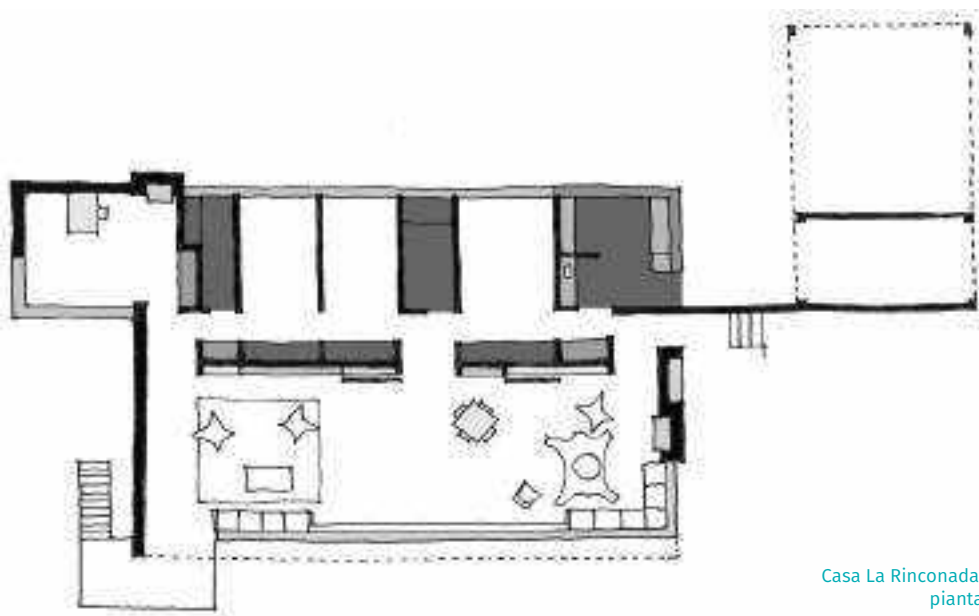
## Organizzazione binucleare

Le strutture binucleate appaiono ampiamente nell'opera di Bonet, in sintonia con le specificità di ogni progetto, come modello di articolazione volumetrica, come struttura organizzativa interna di una stessa opera o di un volume, come ordinamento spaziale di un ambiente o spazio specifico, come tensione bipolare dentro un spazio unitario.

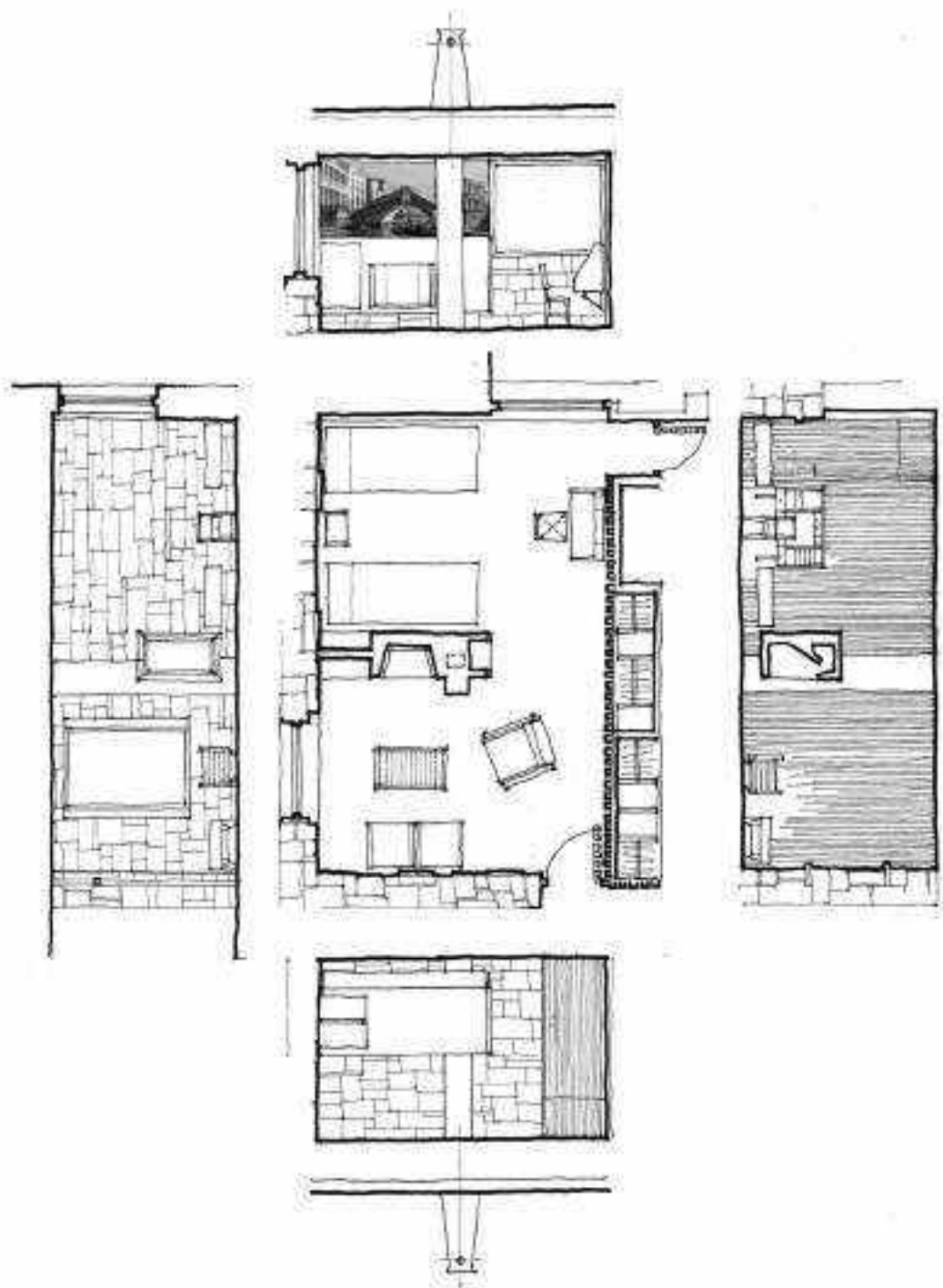
Il grande salone de La Rinconada è un spazio ampio e flessibile dove riunirsi per mangiare, conversare o sedersi su una BKF a contemplare il paesaggio. È quasi completamente privo di arredamento fisso, ad eccezione delle panche integrate nel parapetto basso della lunga finestra a nastro rivolta verso il mare, e la grande biblioteca che organizza il rapporto della sala con il passaggio posteriore delle camere da letto. Mobili, tappeti, pelli di vacca ed altri oggetti navigano con libertà e colonizzano ambiti per il godimento dello spazio. Due tensioni fondamentali segnano lo spazio unitario: da una parte, quella che si stabilisce tra il limite tangibile del retro del mobile (permeabile agli estremi ed al centro) e l'apertura verso l'orizzonte del

mare; dall'altra, la polarità diagonale tra il punto di ingresso e l'angolo del camino.

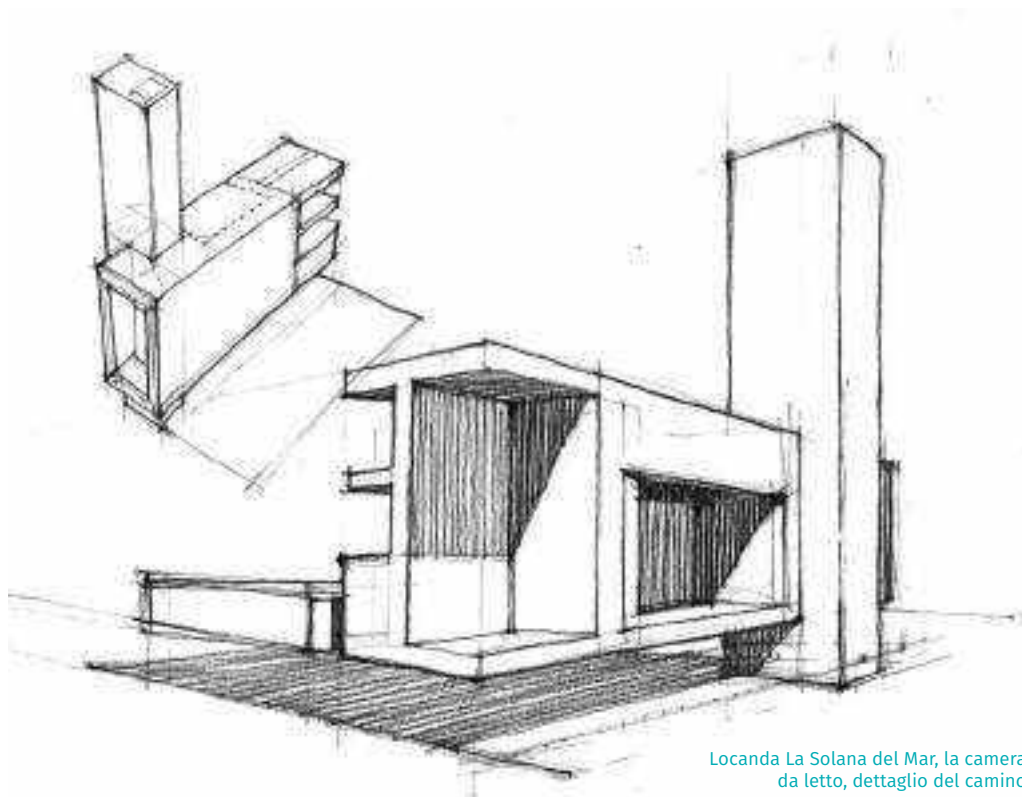
Queste bipolarità manifeste si ripercuotono nella struttura organizzativa planimetrica di tutta l'abitazione. Due ambiti appaiono con chiarezza al suo interno: uno privato ed individuale rappresentato dal percorso nel quale si alternano lo studio, le stanze e gli spazi di servizio; un altro pubblico e collettivo occupato dal soggiorno e dalla sala da pranzo. Il blocco delle camere da letto sembra recuperare la tradizione delle vecchie case a patio del Rio de la Plata, in cui le camere da letto si organizzavano in linea, servite da un percorso passante, aperto direttamente all'esterno o verso il patio. Ne La Rinconada la funzione del patio è interpretata dallo spazio dell'ampio salone e la serie di stanze conserva intatta la sequenza di porte contrapposte che permettono di passare da una camera da letto all'altra. Mediando tra entrambe le zone troviamo la presenza di un importante componente arredativo, un oggetto lineare e stretto che si adagia lungo l'asse longitudinale della casa dal pavimento al soffitto e che contiene tutti gli spazi necessari. Bonet progetta questo



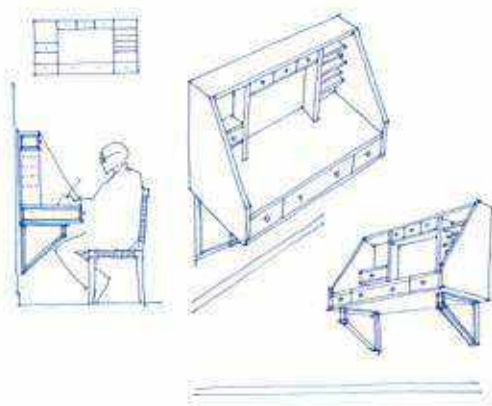
Casa La Rinconada,  
pianta



Locanda La Solana del Mar, dettaglio della camera da letto

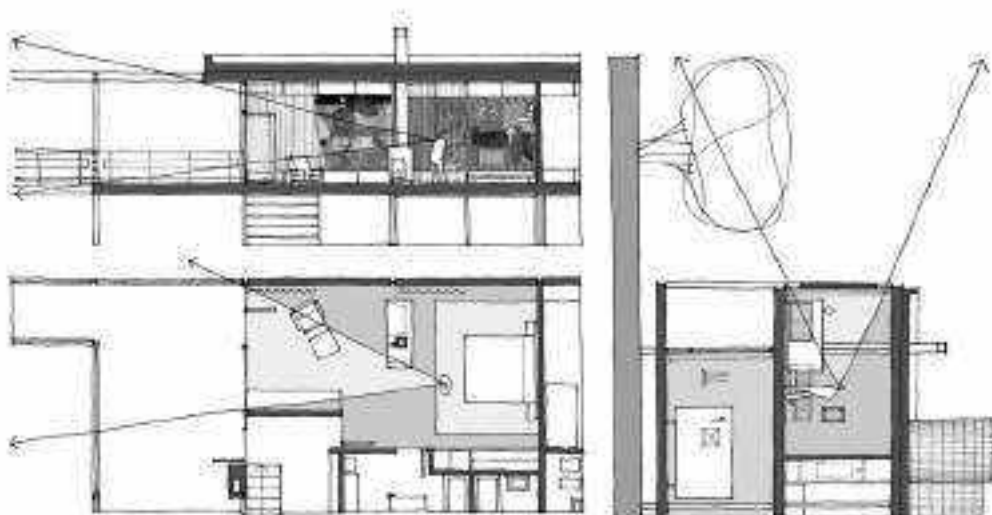


Locanda La Solana del Mar, la camera da letto, dettaglio del camino



Locanda La Solana del Mar, la camera da letto, dettaglio dello scrittoio

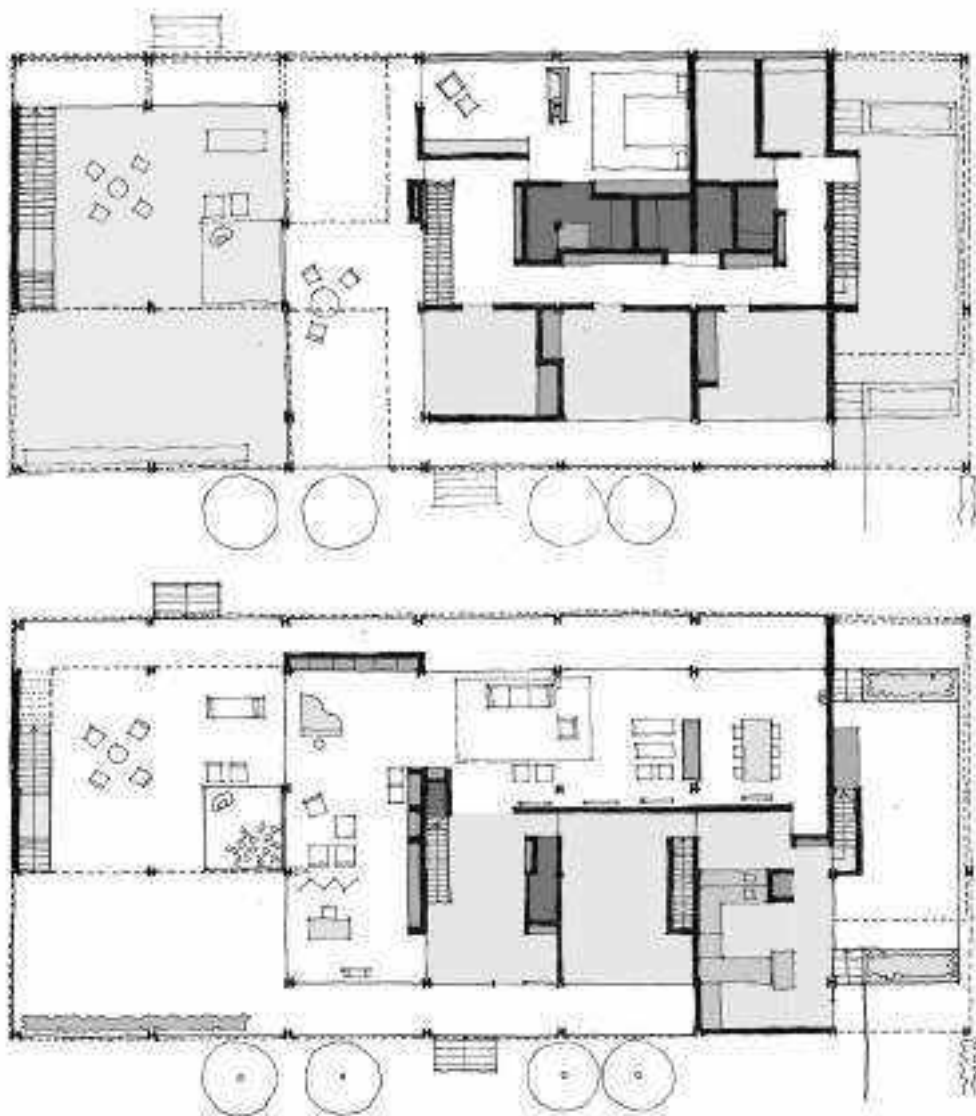
elemento come un prisma isolato che si apre nel suo punto centrale e si separa agli estremi dall'involucro murario e, in questo modo, lo rende percorribile in tutto il suo perimetro. La struttura spaziale che ne risulta suggerisce diversi significati. Quando tutte le porte sono aperte, dietro il diaframma, si materializza il corridoio che permette di girare intorno alla parete attrezzata e passare di fronte agli ambiti privati; quando sono chiuse, il muro funziona come sfondo e arredamento di uno e dell'altro ambito spaziale. Sul retro la maggiore profondità della nicchia permette di disporre mobili per ogni camera da letto, sul fronte, questa diminuisce offrendo spazio per libri, piccoli oggetti e vani dedicati ad alcuni dipinti. L'attesa per il mondo che si apre alle spalle viene enfatizzata dalla presenza di due grandi porte scorrevoli che gestiscono le aperture facendo mutare la composizione della facciata del salone. Nella casa Oks, gli estremi del volume reticolare si



Casa Oks, la camera da letto matrimoniale, pianta e sezioni

aprono in maniera asimmetrica accogliendo, a destra, l'accesso di servizio e, a sinistra, un grande patio circoscritto sul quale aprono gli ambienti principali dell'abitazione. Dopo l'ampliamento realizzato dallo stesso Bonet, alcuni anni dopo l'inaugurazione della casa, la partitura spaziale si accentua, e si possono riconoscere con maggiore nitidezza le due parti in dialogo tra loro, quella leggera del patio principale che occupa, a tutta altezza, un terzo della maglia spaziale, e quella compatta definita dal gruppo di ambienti interni che occupa i restanti due terzi. Bonet concepisce questo universo duale privilegiando le introspezioni spaziali del reticolo tridimensionale; il salone e le camere da letto principali, per esempio, si aprono generosamente sul patio mentre si chiudono verso i giardini. Il volume principale della locanda La Solana del Mar ha la particolarità di appoggiarsi sul pendio di un terreno, nasce, in un estremo, apparentemente ad un solo livello e finisce, nell'opposto, a doppia altezza. La condizione orografica è sfruttata, dal punto di vista compositivo, per stabilire un contrappunto tra la sequenza regolare e compatta delle stanze degli ospiti e la singolarità dello spazio della grande sala collettiva. Il progetto della locanda cerca la sua identità specialmente

sul disegno della *promenade architecturale* che, accompagnando l'orizzonte, si sviluppa tra i due estremi. Nella locanda, lo spazio che fronteggia la spiaggia di Portezuelo è occupato da una galleria comune e la maggior parte delle stanze private aprono verso la natura tranquilla, protetta dal contrafforte marino. Nella testata ad ovest (da dove si sale all'ampia terrazza) sono ubicate le due stanze principali della locanda, delle quali solo una guarda verso il mare, progettata come una unità indipendente, con spazio per il riposo, lo studio, la riunione, la toilette e il ripostiglio. Le chiusure laterali sono di pietra ad eccezione della parete attrezzata, che va dal punto di accesso alla porta del bagno, che presenta uno spazio contenitore nella tessitura regolare delle tavole di legno disposte in verticale. Nel centro della stanza si eleva, fino a mezza altezza, un volume prismatico di pietra intonacata bianca che comprende l'ambito del camino e alcune nicchie per conservare o mostrare oggetti. Questo pezzo di arredamento fisso, fruibile su tutti i lati, funziona come mediazione spaziale, come diaframma divisorio tra l'anticamera e la camera, tra la zona di soggiorno, aperta sul mare, e la zona di riposo che si apre idealmente sulla veduta del Canal Grande e del



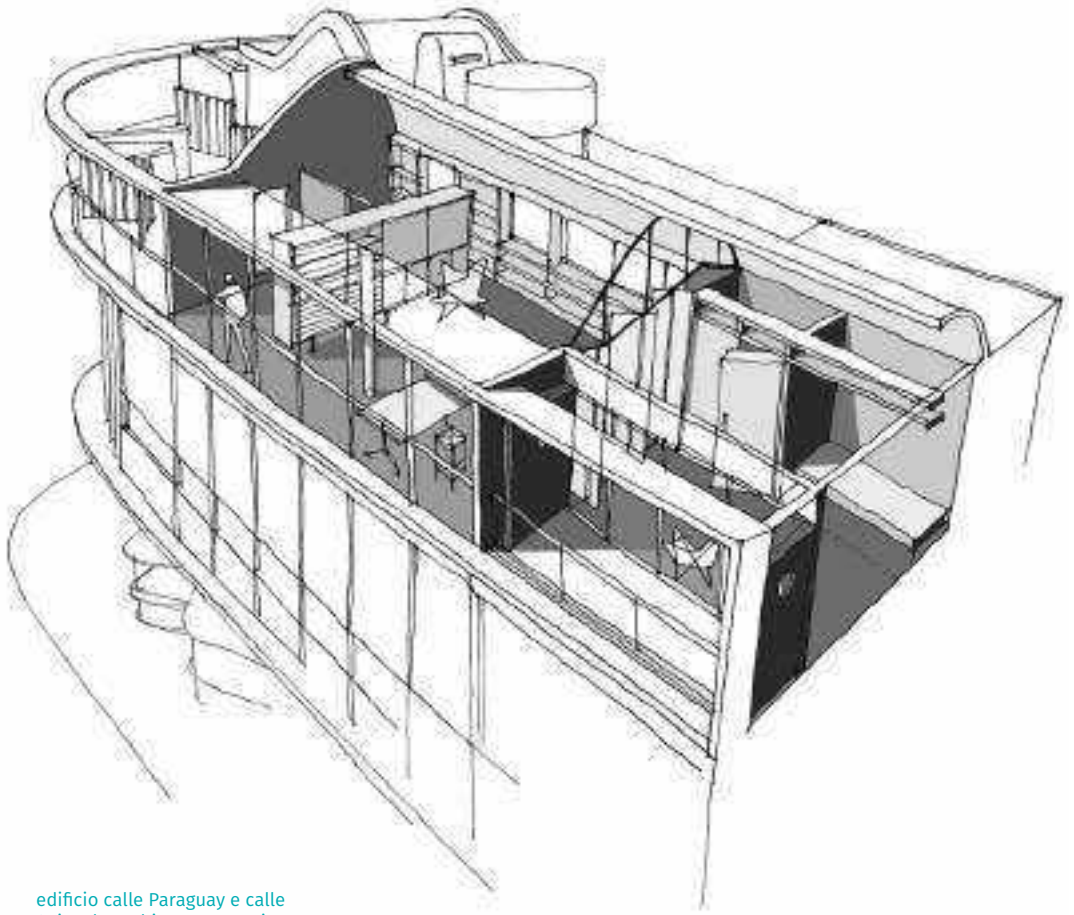
### Casa Oks, piante

Ponte di Rialto a Venezia in una riproduzione di un'opera del Canaletto.

Una piccola scrivania di legno è fissata a sbalzo dalla parete a righe verticali da cui apre le sue ali laterali. Avvicinando la sedia, il nostro corpo completa tale ambito intimo, dedicato alla lettura.

Nella camera da letto principale della casa Oks la storia si ripete. Lo spazio profondo della stanza è diviso in due settori: il nido intimo della coppia ed un piccolo

salone vicino al fuoco che si proietta verso una terrazza esterna che, a sua volta, si affaccia sul gran patio a doppia altezza. In mezzo è posta una nuova versione di parete attrezzata, analoga a quella utilizzata nella locanda. La parete è, in questo caso, occupata da una grande immagine fotografica che attraversa longitudinalmente tutto lo spazio e che riproduce opere romaniche della collezione del Museo Nazionale di Arte della Catalogna. Le immagini non occupano



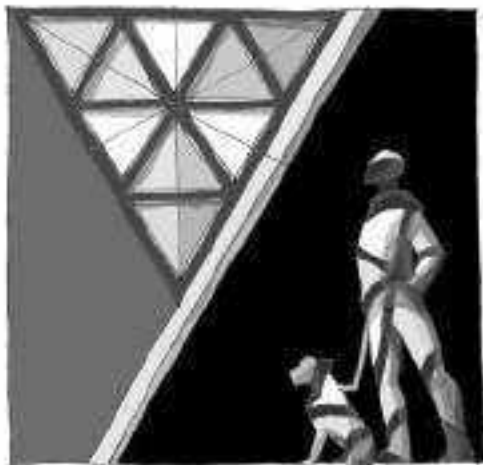
edificio calle Paraguay e calle Suipacha, schizzo prospettico

tuttavia l'intera altezza dal pavimento al soffitto, ma si limitano ad una fascia di vetro illuminata attraverso la quale vengono ritagliate le viste verso il giardino (ridotte così ad astratti frammenti di prato o di cielo). Tra il soggiorno e la sala da pranzo, un altro prisma astratto galleggia nello spazio – separato da tutti i margini – e configura ambiti di riunione significanti. Come contrappunto espressivo, verso il centro della sala da pranzo, definita da un tavolo fisso, la credenza presenta un dipinto della scuola del maestro Torres García. Molti anni prima, nel progetto dello spazio interno del proprio studio nell'edificio di Paraguay e Suipacha, Bonet già ricorre a tale struttura binucleata nella quale un diaframma attrezzato a doppia

faccia suddivide lo spazio, mentre la presenza dominante della copertura a volta ne preserva l'unità. La presenza di mobili modulari che configurano separazioni intere, frontiere comuni che mediano il rapporto tra i diversi ambienti, è una costante nell'opera di Antonio Bonet, presente durante tutta la sua carriera. Normalmente prevedono, oltre allo spazio per contenere, uno spazio dedicato all'arte, camini ed impianti. Questi mobili riflettono lo spirito della sua epoca. Sono stati usati, prima e durante, da molti autori, ma nel caso dei progetti di Bonet fanno parte della sua essenza ed identità. Basta, con un rapido esercizio mentale, sostituirli con semplici muri, per renderci conto del valore profondo che restituiscono alla sua architettura.

## Persiane

Le persiane sono elementi architettonici fortemente legati alla tradizione mediterranea ed in particolare alla cultura iberico-musulmana. Le sue strutture traforate, in legno, ferro o pietra, si collegano alle aperture come strumento di controllo, nel contempo, di isolamento e di intimità. La loro struttura è semplice così come invece il loro ruolo è molteplice e complesso: permettono di vedere senza essere visti, filtrano la luce eccessiva, non interferiscono con la corretta areazione degli interni, possono essere di supporto alla crescita di piante rampicanti, e molto spesso assumono un importante valore espressivo. Bonet esplora il loro uso nella tradizione architettonica e lo interpreta secondo le sue inquietudini personali ed i nuovi precetti del moderno. Approfitta delle loro qualità sostanziali di controllo flessibile della permeabilità dell'involucro spaziale, potenziandone il ruolo espressivo. Nell'edificio di Paraguay e Suipacha, Bonet propone una facciata vetrata inusuale per l'epoca, sperimenta nuovi materiali, prova e sviluppa diverse forme di utilizzo del vetro. Tutto l'involucro esterno è in realtà concepito come un immenso meccanismo per controllare la quantità e la qualità di luce (ed aria) che entra negli studi. Le unità ricevono la luce naturale da tutta la superficie delle chiusure esterne che favoriscono la sua entrata fino in profondità, avendo previsto, in ogni unità, dei soppalchi intermedi, spazi di mediazione a doppia altezza. Nello studio di testata, l'utilizzo di una particolare persiana regolabile contribuisce alla costruzione dell'identità urbana dell'edificio e, nel contempo, caratterizza in maniera determinante il suo spazio interno. Secondo Bonet: «un dettaglio importante di questa opera è costituito dalle grandi pinne metalliche foderate di sughero che occupano l'angolo, secondo una unica chiusura,



Cappella Soca, elaborazione grafica

trasformando lo studio corrispondente, in una specie di terrazza, da usarsi durante le stagioni in cui il clima lo permette»<sup>2</sup>. La tessitura verticale, regolare ed anisotropa, della persiana di questo edificio riappare, alcuni anni più tardi, nella locanda La Solana del Mar. La sala da pranzo, a doppia altezza, è costruita come un'ampia scatola vetrata a pianta quadrata, aperta su tre dei suoi lati verso la natura. La facciata sudoccidentale media la sua relazione con il sole a ponente, la spiaggia ed il mare, attraverso l'interposizione di una seconda pelle. La persiana, a scala monumentale, riflette la scala dello spazio che protegge. La vibrazione superficiale della persiana dagli echi nordici, dialoga in modo evidente con i rivestimenti in legno, utilizzati tanto all'interno come all'esterno, e con la trama naturale del bosco di pini che fa da sfondo all'edificio.

2. A. Bonet, *Borrador de Antonio Bonet sobre el edificio*, pubblicato in copia dell'originale on line nel sito a lui dedicato, curato dalla figlia: <http://2.bp.blogspot.com/-BBsBT8ZhdDU/Uu5Mwb81INI/AAAAAAAAECw/CDg-0j-fAYc/s1600/paraguay+sui-pacha.jpg>

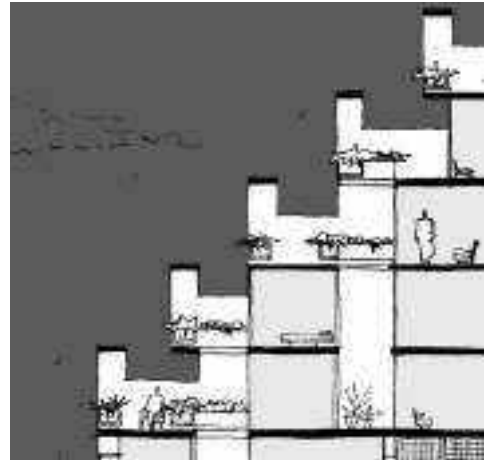


## Materiateca

La materia, come parametro di comprensione dell'opera di Antonio Bonet, non si può comprendere separatamente dalla forma, né della funzione portante o tecnica che questa assume. Il progetto architettonico è sempre, per l'architetto catalano, la predisposizione di variabili multiple. Non focalizza il suo interesse su un materiale specifico bensì sulla massima possibilità di utilizzo di ogni materia con cui realizza i suoi progetti. La sua architettura non è di pietra, di legno, di cemento, o di metallo, ma è un'architettura nella quale la natura del materiale è essenziale. La "materiateca" di Antonio Bonet include materiali tradizionali con trattamento tradizionale, come i muri di pietra, rivestimenti e battenti in legno; materiali tradizionali sui quali intervengono innovazioni tecniche e formali, come nel caso delle volte e delle persiane ceramiche; e materiali innovativi per il contesto nei quali vengono proposti, come il mattone di vetro, il metallo o il sughero. Bonet apprezza anche, come Pierre Chareau, il valore delle texture materiali suggerite dal progetto e poste in essere dall'utente nell'organizzare libri ed oggetti personali nei diaframmi e nelle pareti arredate. Nelle prime opere la varietà della qualità materiali è abbastanza controllata. La locanda La Solana del Mar risolve la sua espressione nel dialogo tra la pietra, il legno, il vetro e, in minore misura, l'intonaco bianco. La stessa cosa succede con la casa Berlingieri dove, inoltre, vengono adottate le prime persiane ceramiche. L'edificio alla angolo di calle Paraguay e calle Suipacha a Buenos Aires, esibisce un diffuso assortimento di vetri.

## Cornici visive

Il semplice fatto di incorniciare presuppone la definizione di un limite. Ogni immagine trova, nella sua cornice, un valore



Terraza Palace, sezione

aggiuntivo che la separa e la distingue dalle altre immagini. In alcuni casi, si tratta unicamente di separare o distinguere quello che volutamente la cornice non seleziona, di dosare la percezione, e il godimento della stessa, per aumentare strategicamente la sua efficacia. La cornice può essere tanto solo un limite neutro, ma può anche adottare un valore materiale e una propria enfasi compositiva. Come, per esempio, in una diapositiva, nella quale la cornice è una componente visiva essenziale, funzionale e tecnica tanto importante quanto il pezzo di pellicola che contiene.

Bonet è consapevole della necessità di costruire delle cornici specifiche per le vedute verso cui suoi interni si aprono e si proiettano. Nella galleria interna dalla quale si accede alle stanze della locanda La Solana del Mar, la cornice orizzontale e stretta, compresa tra il terreno naturale e la trave, è ritmata dalla presenza di una serie di colonne striate di riferimento classicista. Giusto sopra a questo spazio, nel piano della terrazza, il riferimento si riduce al largo bordo rettilineo che dialoga con l'orizzonte. Nel blocco di abitazioni di Mar del Plata, la costruzione di cornici architettoniche si trasforma nel tema espressivo principale, divenendo il protagonista della composizione. Come una specie

di macchina per catturare il panorama, l'edificio Terrazza Palace consolida la sua dimensione pubblica a partire dalla ripetizione ritmica e scaglionata di cornici visuali che, come una pellicola fotografica, catturano in sequenza il paesaggio marino.

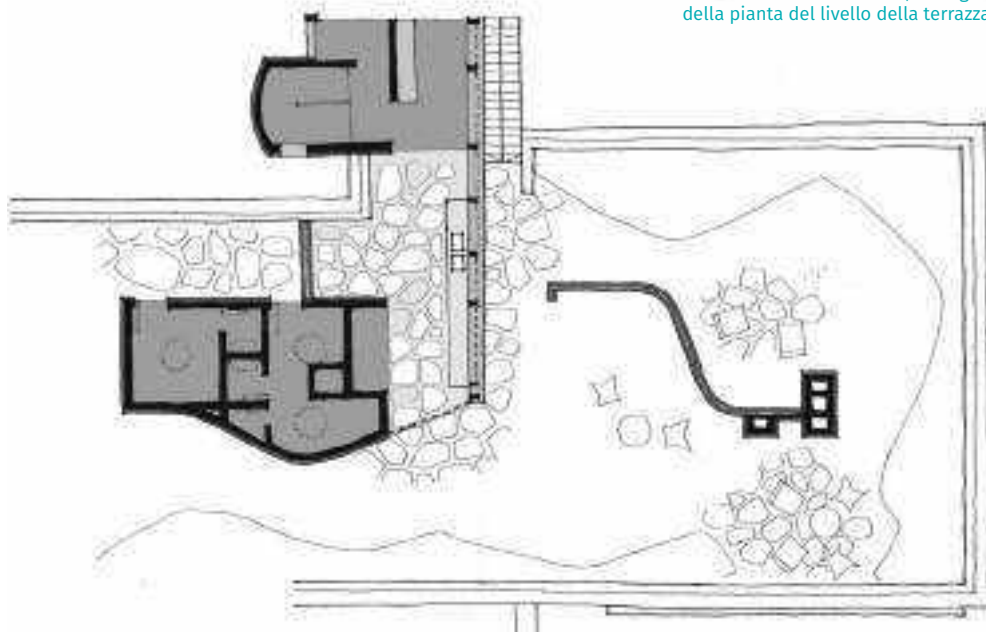
## Emergere

La terrazza è un spazio fondamentale dell'architettura mediterranea, è lo spazio del sole e del panorama; il luogo dove l'intrusione dell'interno trova il suo contrappunto spaziale. Antonio Bonet lo sa e nei suoi progetti le terrazze e i balconi, di varia dimensione, rivestono un ruolo fondamentale. L'atto di uscire all'aperto e di spingere la vista fino all'orizzonte è alla base delle sequenze spaziali progettate da Bonet. La sequenza di entrata alla sua casa di villeggiatura, La Rinconada ne è un esempio: la scala esterna di accesso, collegamento leggero tra il suolo ed il livello sopraelevato dell'abitazione, opera come un "trampolino" per la

contemplazione. Più che funzionale, l'ascensione è spirituale e poetica, predisponendo il visitatore a trattenerci in silenzio di fronte all'imponenza del paesaggio, prima di entrare dall'angolo al grande salone. Una volta all'interno l'orizzonte trova la sua cornice di riferimento nella *fenêtre en longueur* che caratterizza l'intero spazio. La discreta dimensione della terrazza aperta nel vertice dell'edificio di Buenos Aires, non solo non sottrae ruolo allo spazio, ma collabora alla sua valorizzazione. Posta giusto nell'asse di simmetria dell'angolo, stretta tra il volume esterno che configura gli studi superiori e la presenza della trave piatta di cemento che la delimita, la terrazza offre un spazio privilegiato per l'osservazione della città. Accediamo alla terrazza attraverso una porta-boccaporto dai bordi arrotondati di derivazione nautica (come gli oblò del balcone dello studio di Bonet) come se stessi uscendo "in coperta".

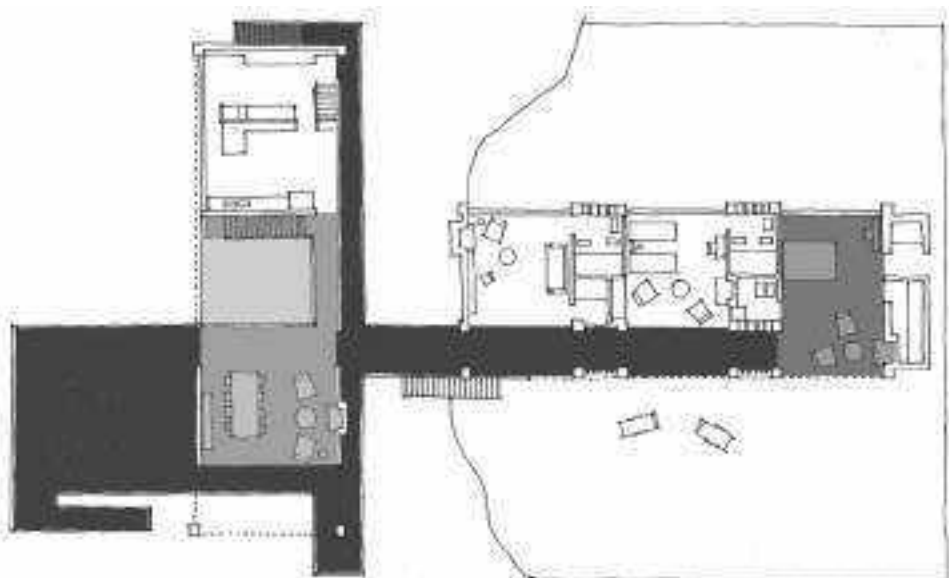
La singolarità tipologica dell'edificio Terrazza Palace, a Mar del Plata, risponde in primo luogo alla volontà di offrire spazi di proiezione naturale a tutte le unità del blocco.

Locanda La Solana del Mar, dettaglio della pianta del livello della terrazza



È effettivamente un palazzo nel quale le terrazze, contenute tra le unità abitative e le cornici che inquadrano le viste marine, sono una parte significativa del progetto. Gli ambienti interni trovano il loro senso spaziale quando si pongono in sequenza con le terrazze, il lungomare ed il paesaggio marino. La Solana del Mar è probabilmente l'opera di Bonet nella quale la terrazza, come tema di progetto, acquisisce la sua massima espressione. Il vincolo con lo spazio interno non è già quello della transizione verso l'esterno, bensì quello del contrappunto tra il rifugiarsi all'ombra ed aprirsi alla natura sotto il sole. Dopo l'ascensione rituale per le scale simmetriche che conducono alla cima del muro di testata ad ovest del blocco principale, emergiamo nell'ampia superficie pavimentata in lastre di pietra della terrazza che, senza ringhiere, appare nella sua purezza geometrica massima. Questi spazi sui quali usciamo sono spazi chiave per il progetto il cui valore va molto oltre quello strettamente funzionale, sono spazi esistenziali nei quali la contemplazione genera intensi istanti senza tempo.

Casa Berlingieri, pianta



## Greche corbuseriane

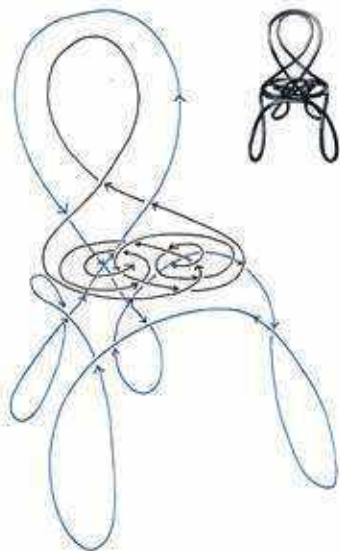
Suggerire il movimento nello spazio comporta la necessità di prevedere tracce chiare sin dal momento della sua ideazione; ad orientare lo spazio attraverso il trattamento materico dei margini e la loro permeabilità, sia visiva che fisica. Nell'opera di Antonio Bonet, il passaggio da un livello ad un altro normalmente avviene su uno dei estremi dello spazio, ed in molti casi l'accesso ad un ambiente è previsto da uno dei suoi angoli e l'uscita dall'angolo opposto. Questo produce una serie di cambiamenti di direzione, svolte concatenate ad angolo retto che, come greche corbuseriane, configurano vere tracce spaziali.

L'atto di evidenziare intenzionalmente la direzione percorribile si ritrova nell'equilibrio delle linee ordinatrici del progetto, associate all'uso di trame compositive regolari ed isotrope. La pianta del percorso interno dall'estremo ovest della galleria de La Solana del Mar fino allo sbocco nel piano terra della sala da pranzo ci restituisce un gesto simile, e qualcosa di analogo succede con la pianta dei percorsi esterni all'aperto di casa Berlingieri.

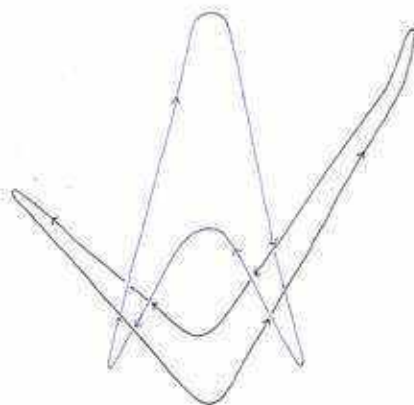
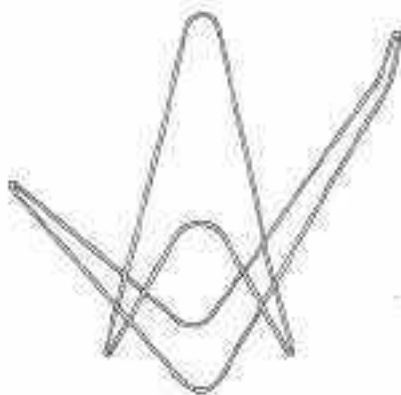
## Morfogenesi

L'uso del mezzo compositivo di tracce spaziali connesse al disegno dell'arredamento, ha una forte ragione formale ma ha le sue radici in aspetti tecnici del progetto, come nel caso del legno curvato, sviluppato dai fratelli Thonet, e la successiva trasposizione di tale tecnica al tubo metallico nel movimento moderno. Sperimentazione, capacità tecnica ed economia di risorse spiegano pezzi emblematici come la *Demonstration Chair* disegnata da August Thonet (1867) o la *Cantilever Chair* di Mies van der Rohe (1927), progettate intorno ad una stessa idea a 60 anni di distanza una dall'altra. Nel caso di Antonio Bonet, il lavoro con il profilo di ferro pieno, gli permette di sperimentare formalmente sezioni minime e contemporaneamente di perfezionare il senso di leggerezza visiva estrema. Questo è un obiettivo compositivo costante in Bonet che, nelle situazioni in cui la dimensione del profilo non risponde adeguatamente dal punto di vista della resistenza, invece di aumentarne il diametro, cerca la soluzione nella logica stessa del linguaggio scelto: accoppia e salda profili a formare una sezione collaborante che apparirà frequentemente nei suoi progetti in diverse circostanze e a differenti scale.

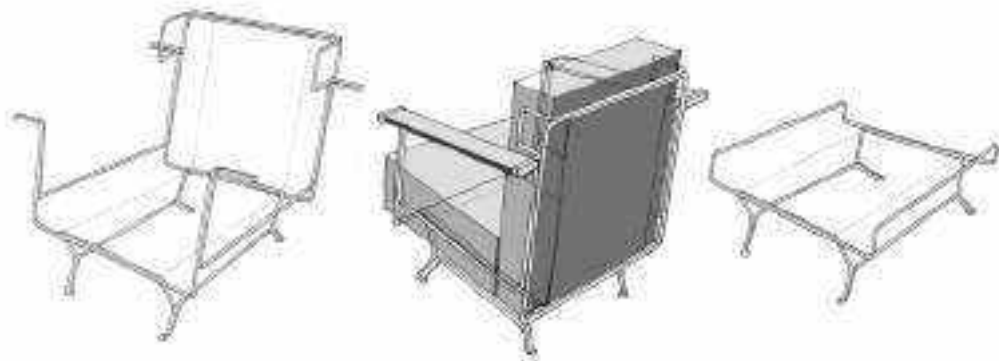
La poltrona BKF rappresenta la soluzione più libera, ludica, ma non per questo meno rigorosa, della sperimentazione di Bonet (in questo caso con i suoi colleghi e soci Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy). Come alcuni degli innumerevoli personaggi di Saúl Steinberg che disegnano se stessi (o se stessi ed il loro ambiente) con un solo tratto, nella genesi della poltrona BKF si ritrova il tratto preciso ed apparentemente continuo che definisce lo spazio d'uso e la struttura di supporto. In questo caso il tratto "continuo" è in realtà prodotto dalla ripetizione di un pezzo semplice, di sagoma chiusa e ritmo sincopato che si incrocia nello spazio con la sua sagoma riflessa.



*Demonstration Chair*, August Thonet, 1867, interpretazione grafica



Poltrona BKF, struttura



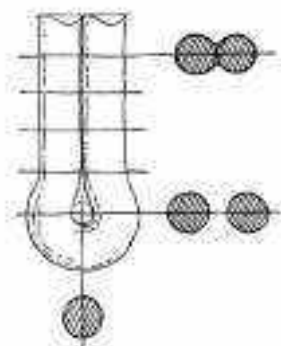
Poltrona e poggiatesta per casa Levin, Buenos Aires 1953

Poltrona per casa Levin, Buenos Aires 1953, struttura

La gestualità dello “scarabocchio” riproduce la postura naturale delle gambe di una persona seduta. I quattro estremi arrotondati rivolti verso l'alto imitano ginocchia e spalle; i quattro inferiori posano al suolo con cautela ed in punta di piedi. Nello spazio, la poltrona BKF funziona come una scultura contemporanea, come una “esplosione controllata”, come la definisce Fernando Álvarez, aerea e leggera, indipendente dall'involucro architettonico. La sedia progettata da Bonet per la Locanda La Solana del Mar parte da un esercizio più fedele e minuzioso di costruzione della traccia continua che permette al profilo pieno di ferro circolare di piegarsi nello spazio fino a tornare a chiudersi su se stesso e completare il giro, come un cane che si morde la coda. La linea si spezza, gira su se stessa, si accoppia e si separa seguendo le necessità di forma, resistenza e stabilità. Il risultato è una sagoma di derivazione

zoomorfica che distingue la gestualità dalle zampe posteriori ed anteriori: le anteriori appaiono separate e parallele secondo la tradizione, mentre le posteriori convergono verso l'alto e verso il centro forzando il loro movimento virtuale, ed apportando un carattere singolare alla sagoma della sedia. Per quanto i sedili normalmente abbiano spesso una forma antropo-zoomorfa, la sedia Solana rimanda con più semplicità, a partire dalle sue proporzioni e dalla differenza antero-posteriore delle sue estremità, alla sagoma di un'animaletto fragile. La gracilità della sua sagoma non è esente da una certa dose di tenerezza ed umorismo che contribuisce alla definizione dell'immagine di questo sedile-personaggio, animato-animabile. Le foto d'epoca ci restituiscono l'immagine di un “gregge” di sedie che smettono di pascolare ed alzano momentaneamente la testa per guardare curiose verso la fotocamera. È nel prospetto posteriore della sedia dove riconosciamo con maggiore nitidezza la sua identità formale. La sua struttura grafica ricorda l'ideogramma orientale associato al cielo, presente tanto nella cultura giapponese come nella cinese, e che, a sua volta, include l'ideogramma uomo.

Sebbene ci siano precedenti versioni in cui seduta e schienale sono realizzati con piani di legno massiccio leggermente ricurvo, (sedia *El Peñasco*, 1947) e con tela tesa (*Peralta Ramos*, 1955; *Benadon*, 1957)

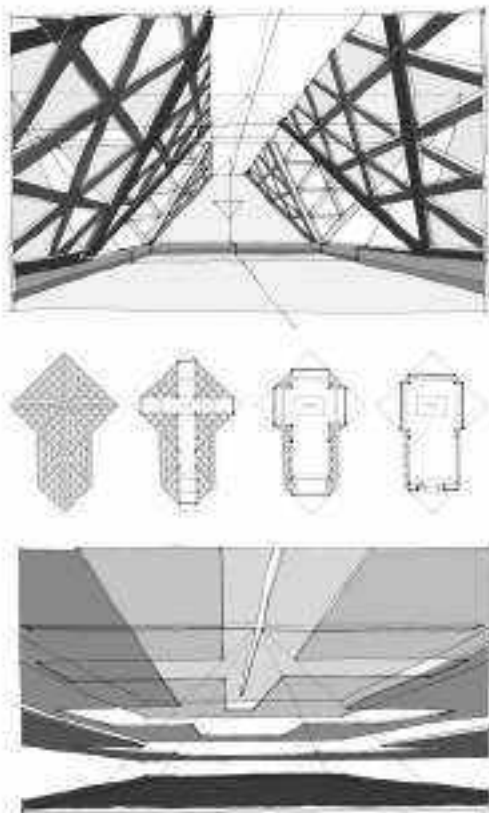


Sedia per esterni per la locanda La Solana del Mar, struttura e dettaglio

nelle sedie de La Solana del Mar le superfici di appoggio e supporto sono in vimini intrecciato, adeguandole all'ambiente naturale della spiaggia di Portezuelo. Per l'appartamento di Carlos Levin, Bonet progetta una serie di pezzi di arredo: poltrone – con e senza braccioli – e poggiatesta che completano una ricerca più ampia iniziata con le poltrone progettate per la casa Berlingieri e per la Locanda La Solana del Mar, e riscontrabile nei pezzi progettati per l'appartamento Peralta Ramos, casa Oks, casa La Ricarda e perfino per il suo appartamento in Pedralbes. Nel tempo la stessa struttura formale diviene un'invariante, adottando diverse soluzioni materiche e di dettaglio. Il disegno delle ringhiere delle scale risulta essere un'altro tema progettuale usato da Bonet per sviluppare l'idea di traccia spaziale. In questo caso la traccia guida, suggerisce e indica il movimento nello spazio. Le ringhiere delle scale delle contemporanee casa Oks e casa Levin, progettata con Ernesto Katzstein, si definiscono a partire dalla traccia minima di un profilo di ferro che nasce dall'alto e solca lo spazio rinunciando all'appoggio diretto con il suolo. Le tracce dei percorsi spaziali progettati da Bonet, che normalmente rimangono impresse nella configurazione delle aree pavimentate e delle zone di percorrenza, sono da considerarsi ulteriori tracce spaziali.

### Impronta grafica

L'applicazione dell'utilizzo della traccia spaziale può apprezzarsi in Bonet anche a scala architettonica e rivelare aspetti significativi della sua composizione. Per esempio, nell'edificio destinato ad una funzione mista, progettato per ospitare locali commerciali e studi, nell'angolo tra le vie Paraguay e Suipacha nella città di Buenos Aires, Antonio Bonet propone un classico schema

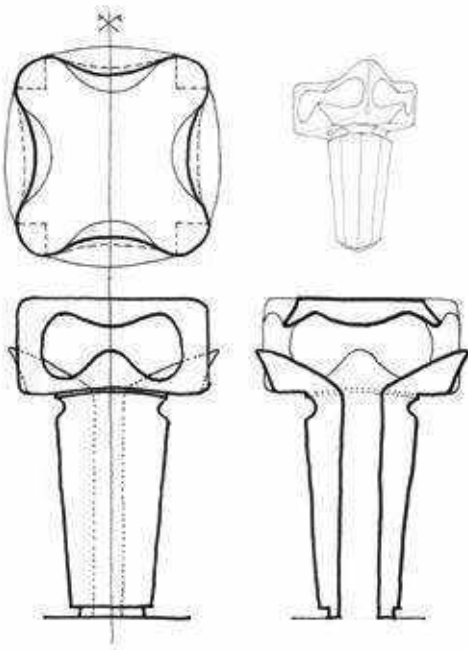


Cappella Soca, interpretazione spaziale

compositivo tripartito nel quale ogni strato, basamento, fronte e coronamento, vibra in maniera differente. I profili dei distinti piani e della copertura enfatizzano le proprie particolarità nel disegno della facciata. Tra il movimento ondulatorio delle vetrate dei negozi e quello delle volte degli studi dell'ultimo livello, troviamo i bordi bianchi e regolari dei piani intermedi che seguono delicatamente l'angolo dove, all'ultimo livello il nastro si libera e fluttua sul fronte. Il tratto curvo ed orizzontale serve da contrappunto al movimento delle travi laterali delle volte, configurando il coronamento dell'edificio. Sulla superficie della facciata, caratterizzata da tessiture differenti, i tratti bianchi che incorniciano la stratificazione e la sagoma generale dell'edificio mostrano il valore grafico degli strumenti compositivi utilizzati.

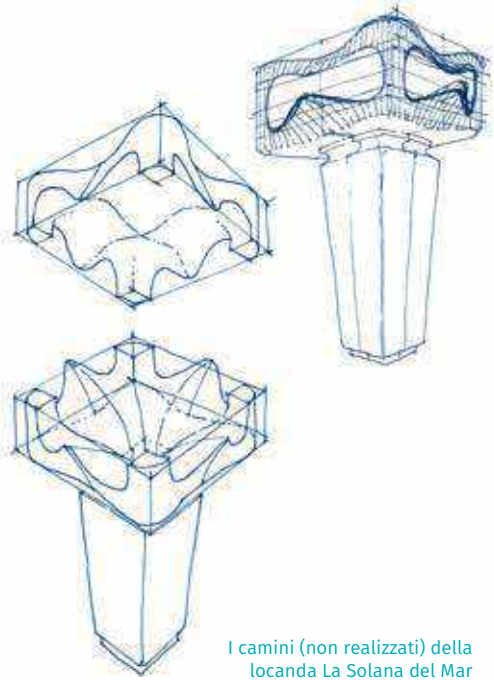
Nella Locanda La Solana del Mar, il tratto decisivo e principale del bordo del piano di copertura evoca l'orizzonte marino su cui prospetta e definisce l'universo spaziale fondamentale del progetto: il riparo della grotta e la piattaforma a cielo aperto. Per il suo interno, come per la sua casa di villeggiatura, la Rinconada, Bonet progetta alcuni tavoli bassi che riproducono un'espressione simile, nei quali pesanti lastre di pietra sembrano galleggiare, supportate da sottili strutture metalliche. Nel progetto di Terraza Palace a Mar del Plata, una serie di cornici bianche oblunghe con un segno forte si disegnano nell'aria, piano per piano ad una certa distanza dai gradoni della facciata del blocco residenziale, collaborando alla definizione dell'identità spaziale ed espressiva dell'edificio.

Nella casa Oks l'ordine geometrico definisce la griglia piana e spaziale a partire dalla quale si organizza tutta l'abitazione. Questo ordine geometrico è materializzato, disegnato nello spazio, la sua traccia è impressa nei muri, pavimenti e soffitti. Nella Capella Susana Soca il reticolo triangolare diviene una superficie texturizzata piegabile lungo le linee della sua struttura geometrica. Il sistema si ripete all'interno e all'esterno e ha una qualità frattale non rigorosa dal punto di vista matematico o geometrico, ma che si realizza nella reiterazione, nella sequenza scalare continua di relazioni di forme simili. Un altro segno grafico fondamentale è rinvenibile nella definizione geometrica dell'involucro dello spazio interno del tempio: la croce. La pianta della Capella Susana Soca è rettangolare, ma il suo spazio è cruciforme. Man mano che la quota si alza, la sezione rettangolare iniziale si va modificando. Prima nascono grosse e tozze braccia, che si vanno gradualmente allungando e perfezionando, fino alla quota superiore dove la sua sagoma diventa una croce snella che disegna nel colmo l'incontro delle superfici laterali e superiori.



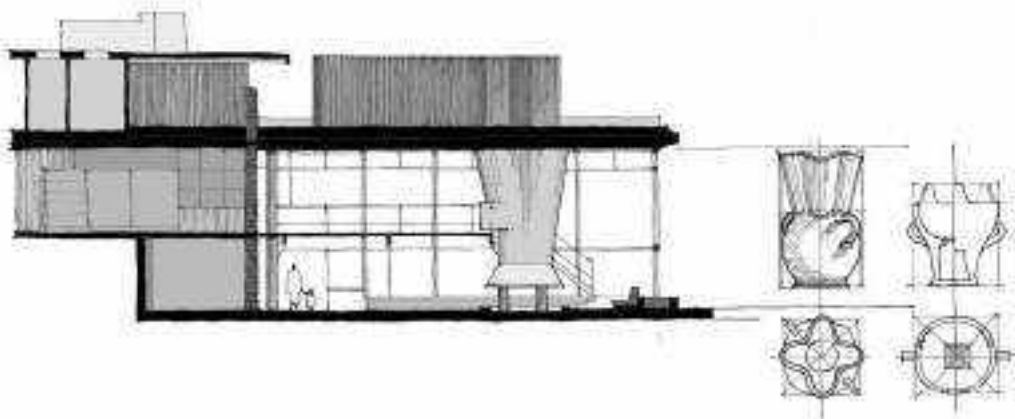
## Manipolare la forma

Perdura, nell'opera di Bonet, l'apprezzamento per l'artigianato, evidente nell'espressione materiale della sua architettura e nelle soluzioni progettuali adottate. L'eccellenza artigianale dei dettagli – del legno, del ferro e della pietra, della muratura, della ceramica, del vetro – corrobora ogni scelta progettuale. La costruzione di un battente di una persiana, i tagli di un rivestimento in legno, la posa in opera di un muro di pietra, la scelta della tessitura e del colore delle ceramiche, o la perfezione dell'intonacatura su una superficie a doppia curvatura, mostrano un comportamento per il quale è nella manualità che risiede l'esito di un progetto. Esistono tuttavia altre tracce che la mano imprime al progetto; come, per esempio, il nucleo del camino nella sala da pranzo della locanda La Solana del Mar, senza il quale lo spazio perderebbe il suo carattere. Esso ha un ruolo, per la sua forma, in quanto fulcro centrale, supporto strutturale e presenza volumetrica, ma anche per la sua peculiarità di costruire un rapporto di scala ambiguo.



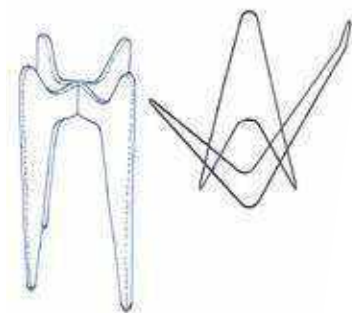
La sezione dell'enorme camino si modifica man mano che saliamo; la forma cangiante del suo involucro non stabilisce a prima vista isomorfismi evidenti ma, se per un momento immaginiamo di modificare drasticamente il suo volume e lo riduciamo alla dimensione di un oggetto manipolabile, si aprono nuove prospettive alla sua interpretazione morfologica. Il camino può apparire come un vaso in cui si possono riconoscere le tracce della mano che ha pressato l'argilla fresca per modellare la sagoma. Esistono due oggetti di ceramica molto diffusi nella cultura iberica che possono servirci da riferimento: i focolari di ceramica nera catalana e le brocche a bocca larga e profilo polilobato della zona di Almeria. È la manipolazione della forma che giustifica la morfologia di questi





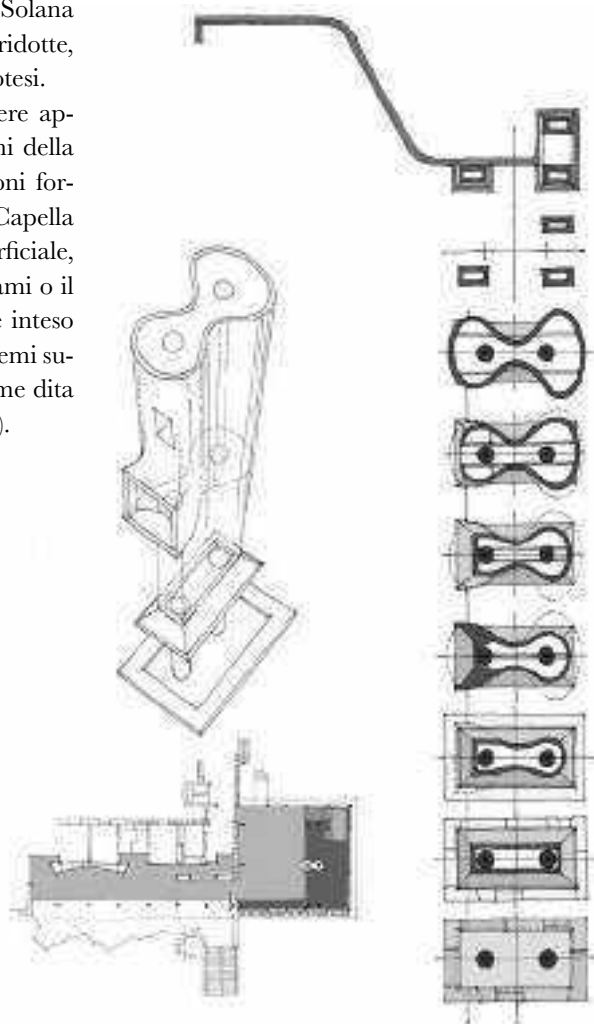
elementi architettonici nell'opera di Bonet, come accade anche con i camini progettati, e non costruiti, per la terrazza di La Solana del Mar, nei quali, le dimensioni più ridotte, agevolano la comprensione di tale ipotesi.

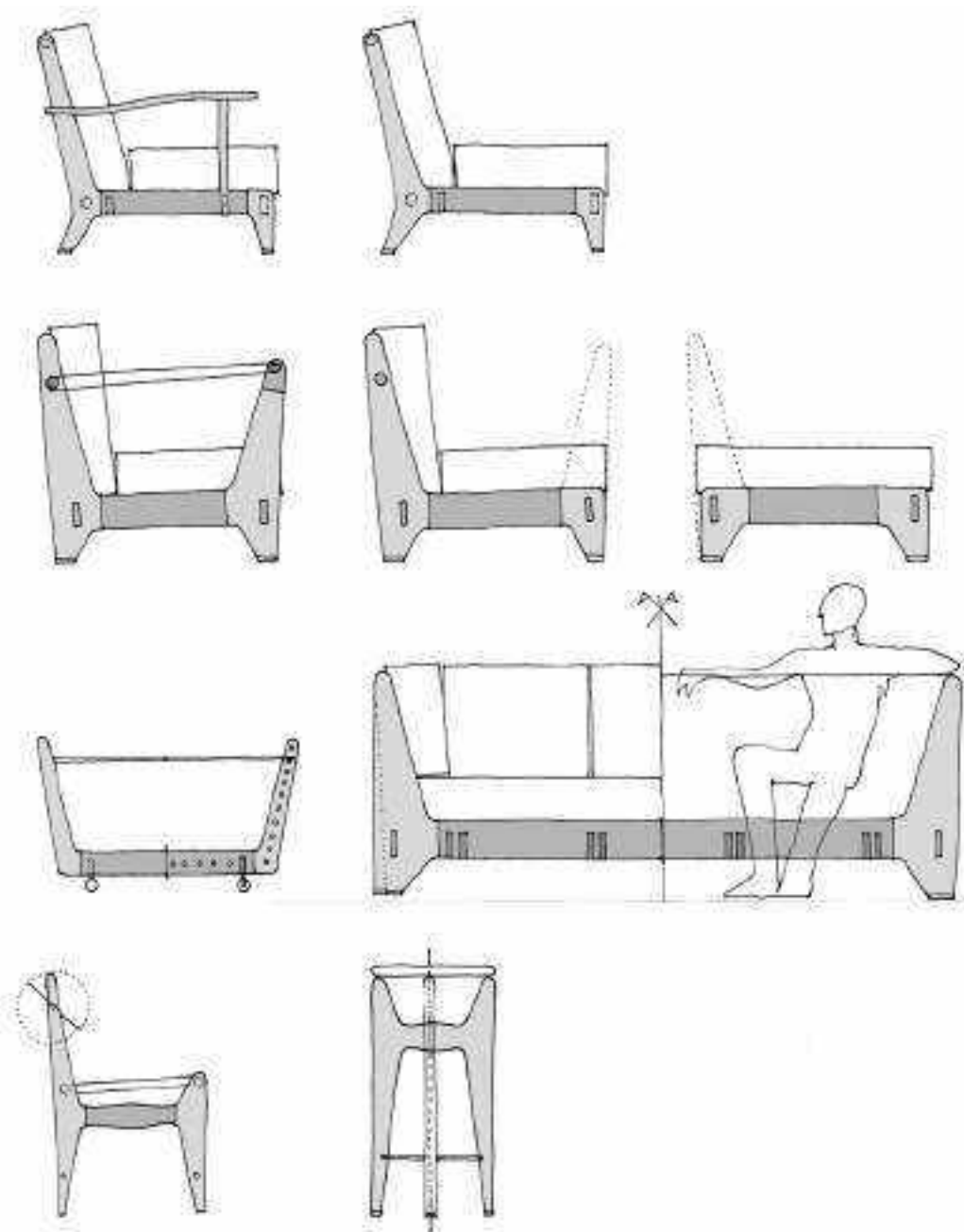
Il cambiamento di scala può essere applicato anche ad altri elementi, ai fini della comprensione di determinate decisioni formali e compositive; la forma della Capella Susana Soca, ad una analisi superficiale, può ridursi ad un'operazione di origami o il calice della poltrona BKF può essere inteso come una mano accogliente (e gli estremi superiori della sua struttura di ferro come dita di una stessa mano rivolta verso l'alto).



Interpretazione della forma della poltrona BKF

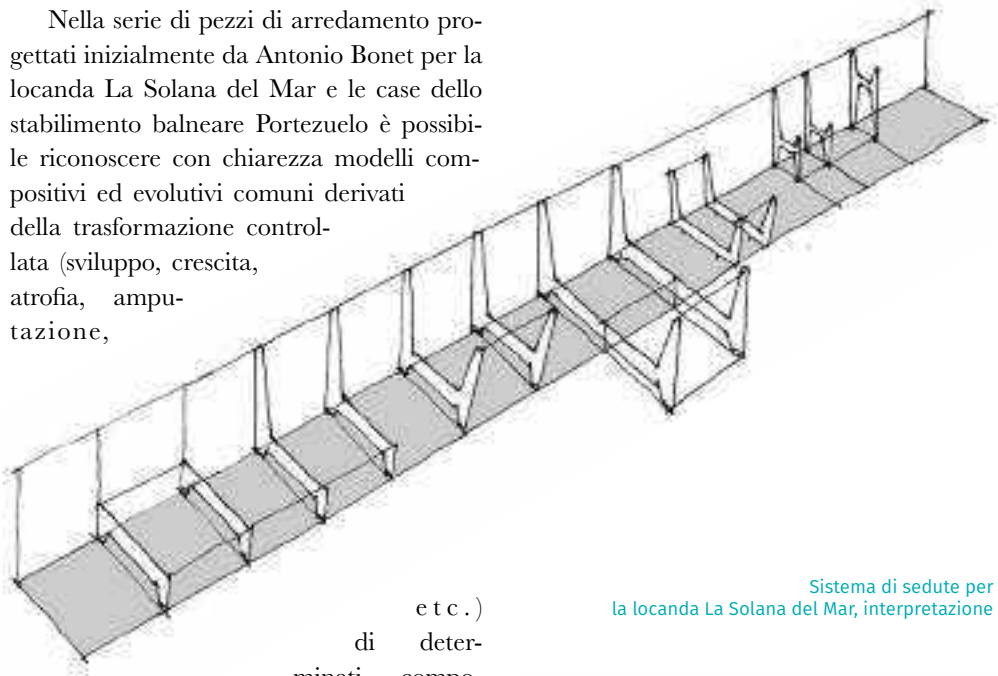
Il camino del salone della locanda La Solana del Mar, studio e interpretazione





## Sulla crescita e la forma

Nella serie di pezzi di arredamento progettati inizialmente da Antonio Bonet per la locanda La Solana del Mar e le case dello stabilimento balneare Portezuelo è possibile riconoscere con chiarezza modelli compositivi ed evolutivi comuni derivati dalla trasformazione controllata (sviluppo, crescita, atrofia, amputazione,

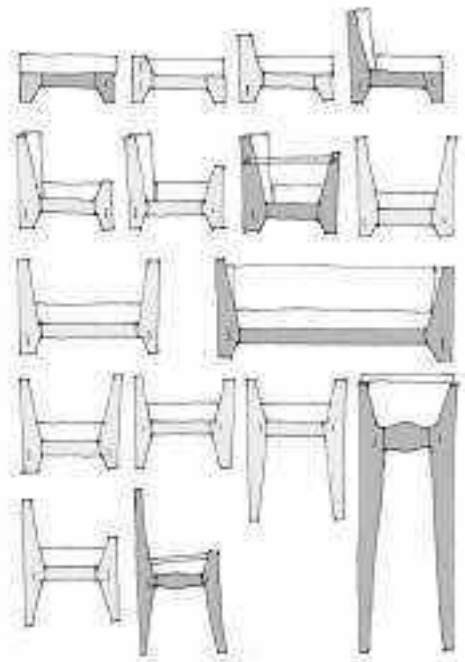


e t c . )

di determinati componenti rappresentativi.

Dall'orizzonte del piano praticabile di una seduta o di un tavolo emergono, crescono e si trasformano, verso l'alto e verso il basso, arti che, in accordo con le loro dimensioni e proporzioni, offrono funzionalità e carattere ad un determinato pezzo di arredamento. La logica morfogenetica non è lineare né perfetta ma le conseguenze risultano evidenti. Le risonanze non sono esclusivamente formali; più che morfologiche sono progettuali, per questo si riconoscono, con la stessa semplicità, echi formali, costruttivi, strutturali, funzionali, etc. Nella "foto di famiglia" si notano parentele che provengono da una linea diretta e che saltano generazioni affinché il loro carattere ritorni. Il sistema è aperto ed incompiuto e non risulta difficile immaginare eventuali nuovi componenti in futuro.

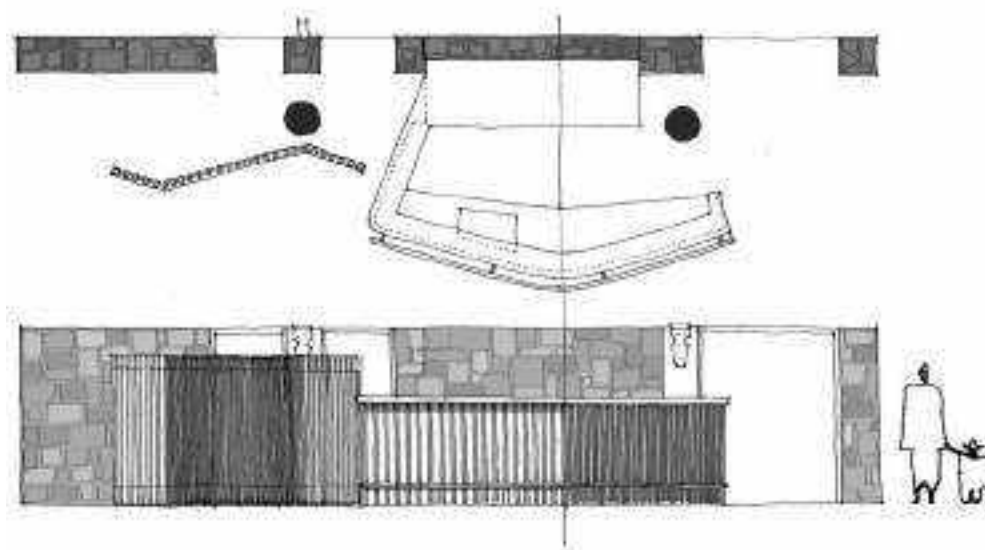
Sistema di sedute per la locanda La Solana del Mar, interpretazione



## Tradizione

Antonio Bonet sviluppa le sue prime esperienze di progetto del mobile come componente del GATCPAC (ala catalana del GATEPAC), insieme a Josep Lluís Sert e Josep Torres Clavé. Con essi partecipa inoltre, dal 1935, alla società *Mobles i Decoració de la Vivenda Actual (MIDVA)* che esplora il design di mobili con spirito tradizionale e tecnica moderna. Esempari costruiti con materiali tradizionali come il legno, con dettagli studiati, che rispondono perfettamente

pieghevole di legno e cotone, leggera e facilmente trasportabile, usata per le spedizioni militari ed archeologiche della fine del secolo XIX e gli inizi del XX. Gli elementi in legno, incernierati attraverso elementi in bronzo, anticipano la sagoma della BKF, ed il sedile sospeso di stoffa già mostra il semplice sistema di aggancio alla struttura portante attraverso delle tasche. Malgrado tali evidenti similitudini esistono differenze sostanziali: il materiale diverso attualizza l'oggetto, attribuendogli un carattere più industriale, la rigidezza delle giunzioni enfatiz-



alla loro funzione, e che contemplano criteri moderni di semplicità, igiene e comodità. Questa volontà di fusione di aspetti tradizionali e di rottura, accompagnerà Bonet, non solo nel disegno dei mobili ma anche nei suoi progetti di architettura. Gli autori della poltrona BKF dichiararono sempre di non conoscere quella che, senza dubbio, è la sua naturale antesignana: la sedia Tripolina brevettata da Joseph Beverly Fenby nel 1855 presenta molte delle caratteristiche del progetto della BKF. La Tripolina è una sedia

za la sua valenza di pezzo scultoreo; in tal modo la tradizione viene declinata secondo materiali, tecniche e concezioni moderne. La tradizionale poltrona Safari (o Roorkee, 1898) è una seduta interamente smontabile, costruita in legno e cuoio o stoffa, progettata per le spedizioni di esplorazione scientifiche, belliche o colonizzatrici della fine del secolo XIX e gli inizi del secolo XX. Grazie alla sua semplicità ed economia, è stata proposta in varie versioni nella storia dell'arredamento. La versione più conosciuta

è quella sviluppata da Kaare Klint nel 1933 che, seguendo i nuovi principi moderni, depura la forma, e migliora la sua comodità, inclinando lievemente la seduta ed prevedendo un piccolo cuscino. Dieci anni dopo Amancio Williams torna ad interpretare tale modello, raffina la sagoma, attribuisce alle gambe un nuovo profilo affusolato e rivede le sue proporzioni. Nel 1964 appare una nuova versione nordica a cura di Arne Nordell, battezzata Safari Scirocco. In tutte le camere da letto della casa La Ricarda di Antonio Bonet appaiono esemplari di poltrone Safari che non assomigliano a nessuna delle interpretazioni citate. Le loro gambe sono cilindriche e più grosse delle altre versioni, facendo pensare ad altri pezzi progettati da Bonet come, per esempio le sedie a gambe cilindriche che appaiono nella maggior parte delle sue opere degli anni '40 e '50. Sebbene i mobili della casa furono progettati da Bonet, la paternità di questo pezzo, chiamato "poltrona cubo" nel libro a cura di Fernando Álvarez e Jordi Roig, non appare certa. I battenti delle persiane, usati largamente nella storia dell'architettura mediterranea, riappaiono in progetti moderni come l'edificio Terrazza Palace. La persiana ispanico-araba rinasce, interpretata, nella Capella Susana Soca. La volta catalana emerge, ricontestualizzata, nella terrazza degli studi di Buenos Aires, nelle case a Martínez e nella casa Berlingieri a Portezuelo.

Il recupero in chiave moderna della terrazza è anche un atto di riconoscimento della tradizione architettonica mediterranea. La terrazza, come spazio praticabile e di piacere, è ripreso da Antonio Bonet in vari suoi progetti. Il più evidente è probabilmente la locanda La Solana del Mar nel quale il piano della copertura si trasforma non solamente in un gesto determinante bensì in uno degli spazi più rappresentativi del progetto. Forme organiche alla Gaudí affiorano nella locanda La Solana di Mar. Nel progetto originale

dei camini, ed all'interno della salone sala da pranzo nel nucleo centrale del camino. L'artigianato del *trenkadis* trova il suo posto in alcuni dettagli del progetto. Potrebbero essere inclusi in questo elenco anche riferimenti a molti autori conosciuti, al Surrealismo catalano, in particolare al repertorio formale di Joan Mirò che normalmente viene usato come contrappunto alla geometria cartesiana del movimento moderno. È il caso delle volte che coronano l'edificio di Paraguay e Suipacha a Buenos Aires o quello del dialogo stabilito tra lo specchio d'acqua lobato, il volume di sagoma binoculare dei camini, la scultura del patio e la griglia ortogonale e geometrica della casa Oks.

# La farfalla e la siesta\*

Alfredo Peláez

**L**a figura di Antonio Bonet è stata associata, immancabilmente, ad uno dei suoi primi prodotti di arredo, la sedia BKF. Progettata tra il 1938 e il 1939 a Buenos Aires, con Juan Kurchan e Jorge Ferrari Hardoy, costituisce una pietra miliare dell'architettura degli interni e del design del secolo scorso in quanto esprime un metodo costruttivo, un modo di sedersi e una forma espressiva, talmente nuovi e precisi, da rimanere, ancora oggi, di attualità.

Presentata come uno dei progetti del gruppo Austral, nel numero 3 della loro rivista, la sedia è diventata sia un oggetto quotidiano che un esemplare della collezione del MoMA di New York. Il successo a livello mondiale della sedia si deve anche alla diffusione di riproduzioni non autorizzate – il che la rende un oggetto senza marchio, una seduta popolare e anonima – nonché alla sua reinterpretazione ad opera di famosi designer.

È stata chiamata in molti modi<sup>1</sup>, oltre che

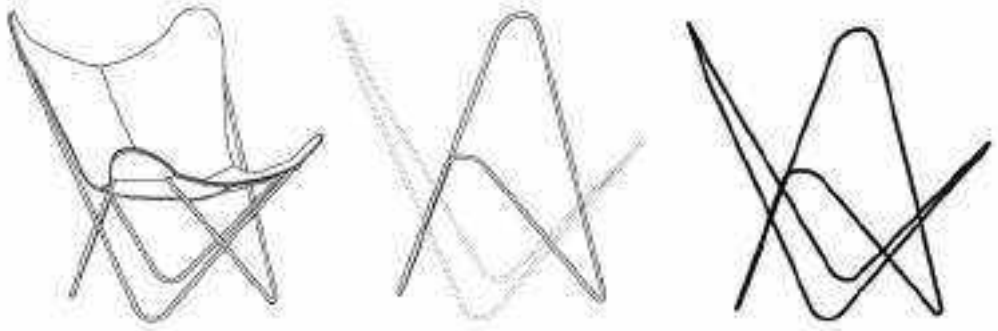
1. La sedia BKF tiene tanti nomi quanti produttori e Paesi nei quali fu commercializzata: “For



La poltrona BKF

con le iniziali dei cognomi dei suoi progettisti (BKF), il più caratteristico e conosciuto nel mondo anglosassone è “*Butterfly Chair*”, cioè “Sedia Farfalla”. L’immagine della farfalla è evocata non solo dalla forma e dalla

*the siesta sitting*”, “*Style AA*”, “*Austral*”, “*Africano*”, “*Hardoy chair*”, “*Latino*”, etc. Cfr.: J. F. Liernur, P. Pschepiurca, *La Red Austral*, Universidad de Quilmes, Buenos Aires 2008.



La poltrona BKF, struttura e modulo

struttura della sedia, ma per come la BKF esprima un modo preciso di “abitare” lo spazio domestico; essa occupa e si adatta agli interni architettonici con la stessa facilità, leggerezza, mobilità e volubilità dell'insetto; la lievità dell'oggetto le consente collocazioni sempre diverse in ogni tipo di spazio; la sedia girovaga, batte le ali, si posa e torna a volare.

Queste caratteristiche hanno fatto sì che essa venga spesso inserita nelle fotografie di residenze delle riviste specializzate, immagini in cui la sedia è usata come valore aggiunto, come emblema indiscutibile di qualità: se in una casa c'è una BKF, allora questa è una casa “moderna”<sup>2</sup>. La Sedia Farfalla è pertanto considerata un'icona dell'architettura moderna del Novecento, sintesi di uno spazio trasparente, universale ed efficiente. Tuttavia, tali affermazioni, nel non approfondire alcuni aspetti specifici dell'oggetto, risultano insufficienti a definirne appieno il suo valore, limitandosi a considerarla esclusivamente una mera immagine dell'architettura moderna. Si può infatti valutare la BKF come un oggetto critico, che trascende le posizioni dogmatiche del funzionalismo riduzionista e che propone all'abitante un nuovo modo di pensare e vivere gli spazi domestici.

2. F. Álvarez Prosorovich, *El sillón BKF, modernidad, ergonomía y antropología*, in *Experimenta* n. 20, Madrid 1998, p.38.

## La farfalla

Nel terzo e ultimo numero della rivista *Austral*, la sedia BKF è così presentata: “Questa sedia che oggi è pubblicata si compone di due elementi separabili, l'elemento di sostegno: il ferro; l'elemento flessibile per ricevere e adattarsi al corpo: il cuoio e la stoffa. Semplicemente costruzione e funzione. È stato utilizzato per il telaio, un profilo di ferro circolare di 12 mm saldato e verniciato a fuoco. L'elemento elastico è composto da cuoio naturale foderato internamente di tela, diviso in quattro parti per ottenere una superficie gaussiana per meglio adattarsi al corpo in posizione di riposo. La connessione tra i due elementi è ottenuta attraverso quattro tasche negli angoli della pelle di vacca”<sup>3</sup>.

La chiarezza di questa esposizione esplicita la composizione della sedia: due elementi diversi che lavorano insieme. Il sedile e la sua struttura formano un complesso tettonico: una struttura lineare di supporto a un elemento di superficie, flessibile, capace di contenere un volume.

La sedia è il prodotto di un processo di astrazione. Priva di accessori, gli elementi sono portati alla loro minima espressione materiale e al massimo delle prestazioni,

3. Rivista *Austral* n.1, 2, 3/1939; numeri riprodotti in F. Álvarez Prosorovich, J. Roig, *Antonio Bonet Castellana*, Santa & Cole, Barcelona 1998.

secondo un principio di riduzione delle componenti: una costruzione semplice, leggera ed economica.

Il pezzo di pelle e tela è lavorato come le selle dei cavalli, dove la pelle è la superficie di contatto con il corpo, mentre la tela serve da rinforzo. Tale elemento può, con un semplice gesto, essere collocato e rimosso dalla struttura, grazie alle tasche di fissaggio. La sua superficie continua è suddivisa in quattro settori cuciti in modo da generare la concavità necessaria al riposo.

Le cuciture tracciano due assi perpendicolari che, non solo attraversano la superficie curva, ma materializzano la forma stessa della sedia, cioè la disposizione a croce delle aste di supporto. L'asse di simmetria è solo quello verticale, nonostante la somiglianza formale degli emisferi divisi orizzontalmente.

L'efficienza strutturale è ottenuta piegando le barre in triangoli indeformabili, che nell'insieme formano un sistema di linee intrecciate. Più precisamente, la struttura è costituita da due moduli sovrapposti, saldati nei punti di intersezione. Questi moduli sono ottenuti dal disegno di ciascuna barra che, piegata, forma un triangolo maggiore e uno minore uniti per i cateti minori (non disegnati dai profili). La morfologia di queste figure permette la disposizione del sedile sospeso.

Rifinita con pittura a smalto nera, la struttura metallica contrasta con la superficie appoggiata, flessibile e curva, della seduta. Le diverse prestazioni strutturali dei due materiali corrispondono a differenti proprietà tattili e di temperatura: l'acciaio "freddo" poggia sul pavimento, mentre la pelle "calda" dialoga direttamente con il corpo.

La struttura in acciaio presenta due ulteriori particolari al di là dello schema descritto. Il primo consiste nella piegatura frontale dei profili metallici in corrispondenza delle estremità superiori della seduta, secondo un angolo morbido, a formare due "orecchie" al fine di ricevere le tasche superiori



La poltrona BKF

e consentire il posizionamento della seduta, fornendo inoltre, a chi vi si siede, un supporto per la testa. Il secondo particolare va ritrovato nella sovrapposizione delle barre. Il punto di saldatura si trova in una precisa posizione "ideale", nel piano comune ad entrambi i profili se la struttura fosse stata continua.

Nonostante la sua razionalità costruttiva, la sedia BKF non era comunque destinata ad una produzione su larga scala, non adottando criteri formali adatti ad una produzione in serie<sup>4</sup>. La sua fattura è di origine artigianale, relativamente a basso costo, e destinata, in linea di principio, ad un numero limitato di copie, ossia per una *élite*. Probabilmente uno dei motivi della comparsa di innumerevoli copie va ritrovato nell'incapacità di rispondere alla forte domanda e al suo successo internazionale alla fine degli anni '40<sup>5</sup>. La semplicità della sua costruzione ha superato la sua presunta complessità geometrica: la sedia

4. Secondo la concezione di produzione industriale teorizzata da Ford, agli inizi del secolo XX, adottata dal Movimento Moderno come guida per il progetto di oggetti ed edifici. Cfr.: T. MALDONADO, *El diseño industrial reconsiderado*, Gustavo Gili, Barcelona 1993.

5. J. F. Liernur, P. Pschepiurca, *La Red Austral ...* cit., p. 244.



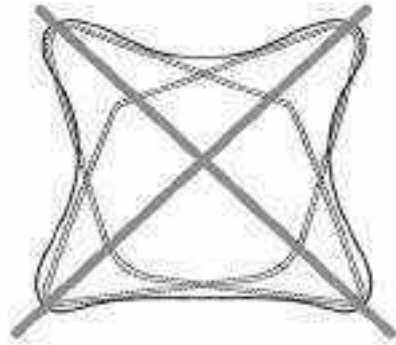


La sedia Tripolina

giunse ad essere ufficialmente prodotta da tre aziende internazionali e, senza autorizzazione, da una grande quantità di produttori; ciò rende difficile, o addirittura senza senso, cercare di trovare una sedia indiscutibilmente originale, “firmata” dal suo autore<sup>6</sup>. Diverse versioni modificano il materiale della seduta, il colore e la forma delle cuciture, sfruttando il fatto che il disegno stesso della sedia consente la personalizzazione della membrana, così come in alcuni casi vengono meno alcuni dettagli e si altera il colore della struttura. È anche difficile trovare un corrispondenza, per quanto riguarda le sue dimensioni, tra i ricercatori e gli studiosi che l'hanno catalogata<sup>7</sup>. Per cui, ciò che si afferma è l'idea di

**6.** Sono quattro le ditte che la fabbricarono soltanto nel raggio della città di Los Angeles: Modern Color, Radford Irán Works, Stang Company y Tropical Sun Company. Mentre in Francia fu prodotta legalmente dal 1947 al 1951 dalla ditta Guys per la rivista *Architecture d'Aujourd'Hui*, con il nome di “Style AA”.

**7.** La sedia è catalogata in tre importanti centri di musei di design specializzati in sedie: il Museo di Arte Moderna di New York, il Museo Vitra ed il Museo Knoll. Sorprendentemente tali catalogazioni presentano varie differenze rispetto alle misure principali della poltrona, in altezza, larghezza e profondità.

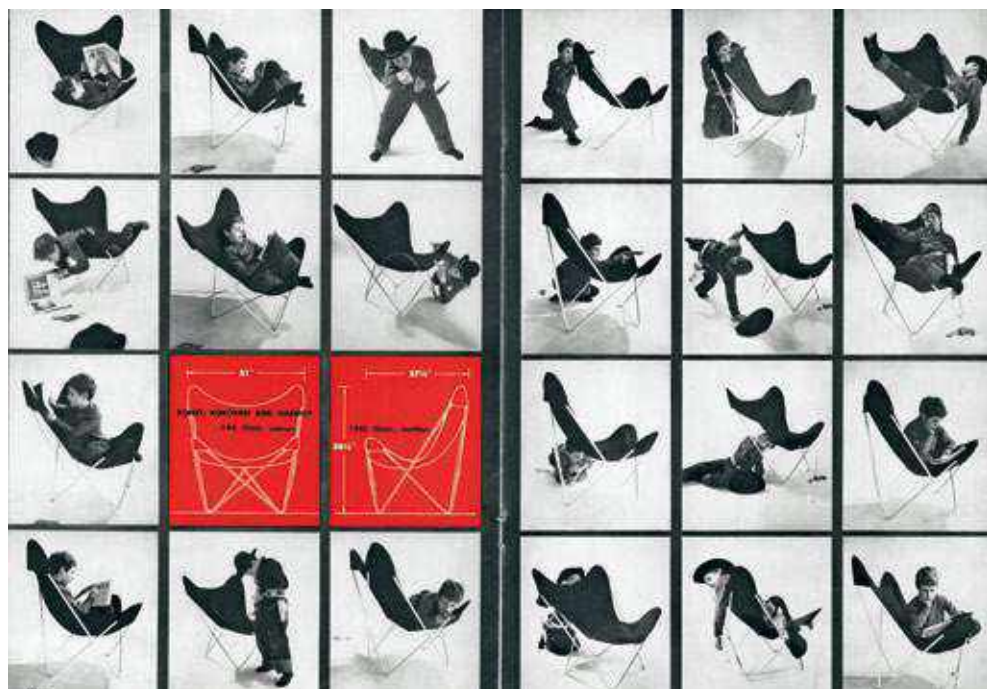


Spazio concavo, spazio convesso (Schema di A. Pelaez su disegno di rilievo di A. Parodi, 2004)

una poltrona con determinate caratteristiche che le attribuiscono una specifica identità, dove la precisione delle misure rappresenta solo una delle potenzialità. Gli originali e le copie si confondono; la sedia sopravvive come “concetto”, come un pezzo di musica popolare che subisce i più diversi arrangiamenti, a seconda dell'interprete di turno. La sedia, come la musica, è sempre riconoscibile anche se è sempre nuova.

Il tondino di acciaio è un materiale comune nei cantieri edili; il cuoio è un materiale tradizionale della Pampa, così come le tecniche per lavorarlo, anche se sia stato spesso sostituito nelle diverse versioni da vari materiali che lo imitano o da tessuti di analoga elasticità. La sedia unisce prodotti di origine e manifattura diverse: la manifattura delle selle con le armature del cemento armato.

Scopriamo così un oggetto costruito sulla



Hebert Matter, Catalogo Knoll, poltrona BKF 198, 1947

base di coppie di elementi e concetti opposti, ma complementari. È in questa dialettica tra opposti, nella tensione formale della costruzione che risiede il grande interesse per l'oggetto.

La coppia formata da “seduta e supporto” svolge un gioco di contrasti tra linea e superficie, tra curva e retta, tra acciaio e pelle, tra tecnologia e artigianato, tra il continuo e il discontinuo, l'organico e l'analitico, il moderno e il primitivo, il trasparente e l'opaco, etc.

Questo dialogo tra opposti rende la sedia una sintesi che supera gli aspetti più immediati della forma per giungere ad aspetti concettuali. Entrambi gli elementi sono riuniti in un unico manufatto, dove ogni parte conserva la propria identità e, al tempo stesso, si trasforma in un solo oggetto, grazie ad una interazione reciproca.

Una sedia pieghevole portatile, utilizzata in campagne militari, fatta di legno e tela, è stata indicata come un antecedente della BKF, anche se nessuno dei suoi autori ha

ammesso di conoscere quel modello. La sedia, detta “Tripolina” prodotta largamente per le campagne militari europee in Nord Africa alla fine del XIX secolo, è stata progettata intorno al 1859, brevettata da Joseph Beverly Fenby nel 1877 e realizzata negli Stati Uniti dalla Gold Metal Company, nel periodo di spostamento del confine occidentale. Inoltre, la ricerca da parte di autori americani di una seduta “nomade”, alla fine del XIX secolo, diede vita ad un modello composto da una amaca dei tropici americani posta su una struttura portatile pieghevole.

La Tripolina è in legno, con un sistema strutturale pieghevole, quindi trasformabile in un oggetto poco ingombrante, facile da immagazzinare e trasportare; la BKF è un insieme stabile fisso, con struttura simmetrica di linee continue e curve, mentre la Tripolina è logicamente discontinua, diritta, con una struttura articolata secondo specifici meccanismi, in grado di fornire anche un supporto alle braccia. La BKF invece non è



Pubblicità della Lucky Strike, 1955

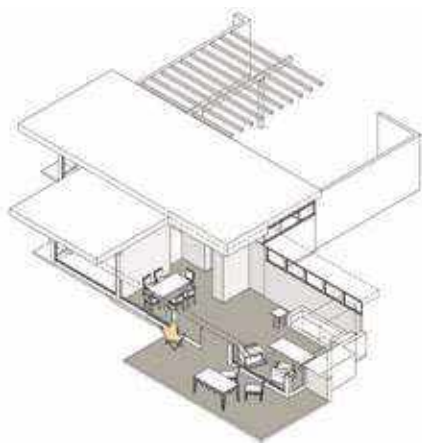
pieghevole e non offre un sostegno alle braccia, ma sottolinea la peculiarità della seduta sospesa e la memoria dell'amaca.

D'altra parte, la forma della sedia è relazionata alla sua struttura. L'azione di piegare modifica gli elementi semplici che la costituiscono ed evidenzia la relazione tra forma plastica e statica. Il profilo di acciaio si trasforma in una figura in grado di garantire una maggiore solidità impedendone la deformazione, rendendola così resistente ai carichi. La pelle, d'altra parte, appesa alla struttura in acciaio, cede alla forza di gravità, assumendo la forma di una catenaria. L'acciaio piegato forma un disegno trasparente di linee continue, diagonali sovrapposte nello spazio, un "volume virtuale", mentre il corpo sospeso forma una concavità, uno spazio interno dove sedersi. La forma organica della sedia si mostra organizzata e costruita, lungi dall'irrazionale e dal capriccioso, al pari di una farfalla, come indicato dal suo nome anglosassone "*Butterfly Chair*". L'armonia della farfalla si ritrova, astratta, nei contorni ondulati e nella struttura sottile

e leggera, simile alle sottili gambe dell'insetto. Le forme organiche che ritroviamo nella BKF appartengono all'arte e all'architettura degli anni trenta: a Le Corbusier, Aalto, Niemeyer, Miró, Calder, Arp, Moore, solo per citarne alcuni; forme che poi verranno riprese dal movimento "*organic furniture*" e dall'espressionismo astratto degli anni quaranta e cinquanta. Inoltre, la farfalla è un essere instabile, variabile e dinamico, caratteristiche che si adattano anche alla BKF.

La sedia è spesso paragonata alle sedute in tubi in acciaio degli anni venti, come quelle di Marcel Breuer o di Mies van der Rohe, soprattutto per la somiglianza con la loro conformazione data da due elementi diversi: la seduta e la struttura continua. Ma la BKF si differenzia dalle due per una grande quantità di caratteristiche.

La struttura metallica delle sedie di Breuer e Mies è cromata e lucida come uno specchio e la sua presenza, grazie alla capacità riflettente, tende a annullarsi. La struttura sottile della BKF, invece, verniciata in nero, tende a dissolversi grazie alla esile presenza delle sue aste che compongono il sostegno a "V". La piegatura dei tubi di acciaio è un procedimento complesso e specialistico, mentre, come già detto, la piegatura dei toncini di ferro è un metodo comune nelle opere in cemento armato. Le sedie di Breuer e di Mies sembrano essere state progettate a partire dalle proiezioni ortogonali, in particolare dal disegno della sezione laterale dove è studiato accuratamente l'angolo tra il sedile e lo schienale. La sedia di Bonet, invece, accoglie il corpo in una membrana continua, senza distinzione tra schienale e sedile. La BKF è un oggetto complesso, che muta in ogni direzione, sfidando il disegno e gli strumenti tradizionali del progetto. Bonet, Ferrari e Kurchan si vantavano che l'iter progettuale della sedia fu condotto direttamente sull'oggetto, vale a dire, con un prototipo e con l'ausilio di un fabbro.



Richard Neutra, Casa Bailey, assonometria

La figura ottenuta attraverso coppie di elementi contrapposti si percepisce anche negli stati che la BKF origina nello spazio. La sedia genera un gioco di forze coincidenti: imprime una tensione centrifuga e centripeta, concava e convessa, in espansione e in contrazione. Ad esempio, la membrana della seduta genera una concavità per l'atto del sedersi e, nella direzione opposta, una convessità che la separa dal suolo sottolineando la sensazione di essere sospesi, di galleggiare; le linee diagonali dei tondini di acciaio si espandono a forma di stella in contrasto con l'interno della seduta in pelle. Questo rapporto tra tensioni dinamiche, tra l'interno e l'esterno, induce nell'osservatore la sensazione di un palpito, di un impulso.

Tali caratteristiche però fanno sì che la sedia non sia impilabile; nonostante la sua leggerezza, non è infatti possibile sovrapporla per il trasporto o lo stoccaggio.

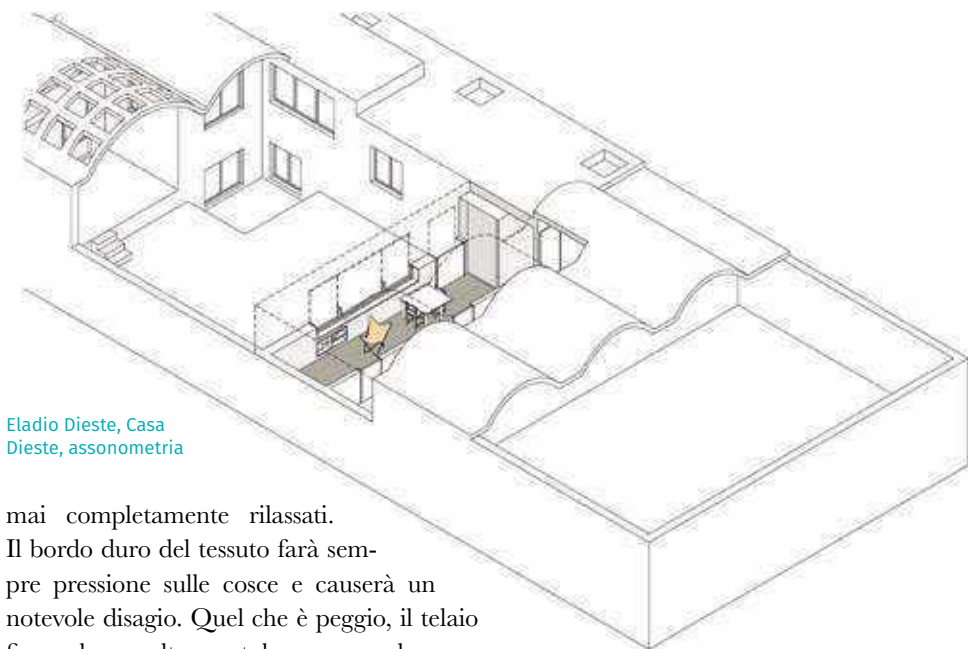
L'intrinseca mancanza di parallelismo finisce per separarla dai margini dello spazio e da altri mobili di geometria piana elementare. La sedia assomiglia ad un'isola, autonoma. Sembra chiedere di non avere ostacoli al suo fianco, in modo che noi, utenti, possiamo camminarci intorno. La razionalità della struttura non genera una forma "pratica" o efficiente nel senso sopra descritto.

L'efficienza si ritrova nella fondatezza della forma in relazione alla tecnica, creando uno spazio individuale di uso e di riposo.

## La sedia

La sedia B3 del giovane Breuer, a differenza della BKF, riflette il pensiero del movimento moderno della fine degli anni venti che ha adottato la "macchina" come modello e l'industria come ambito. La macchina è l'immagine di un tutto razionalmente pianificato e il prodotto il frutto di una catena di montaggio organizzata secondo le idee di Taylor e Ford. Il progetto degli oggetti moderni identifica e associa il progetto di ogni prodotto ad un bisogno o ad una funzione specifica, un meccanismo in cui ciascuna parte deve soddisfare un obiettivo coerente con il tutto, con la massima precisione ed efficacia possibile. Tale efficienza del progetto richiede lo studio dell'ergonomia, la conoscenza delle misure dell'uomo, considerato egli stesso un "meccanismo biologico". Si definisce pertanto un "uomo standard", assoluto e universale che, a sua volta, sarà la misura di tutte le cose. La forma degli oggetti è progettata per ridurre lo sforzo e l'energia che il corpo deve svolgere per eseguire un'azione, come richiesto dalla sua produzione industriale.

Al contrario, è difficile associare alla BKF tali requisiti per una "buona seduta". Come Rykwert ha dichiarato nella sua lezione presso la Scuola di Ulm negli anni sessanta, la forma della sedia è lontana dal calcolo antropometrico per ricevere, secondo l'autore, senza pregiudizi, il corpo che riposa: «[...] il sedile, che è liberamente sospeso, si modellerà alle cosce e ai glutei e il sostegno non si concentrerà, come si crede opportuno [nei manuali ergonomia] nella tuberosità ischiatica, né avrà supporto lombare, in modo che gli erettori spinali non saranno



Eladio Dieste, Casa Dieste, assonometria

mai completamente rilassati.

Il bordo duro del tessuto farà sempre pressione sulle cosce e causerà un notevole disagio. Quel che è peggio, il telaio fisso e le sue altre protuberanze renderanno molto scomodo qualsiasi cambio di posizione. La popolarità della sedia [...] indica chiaramente che gli acquirenti che la scelgono non lo fanno per motivi razionali [...]»<sup>8</sup>.

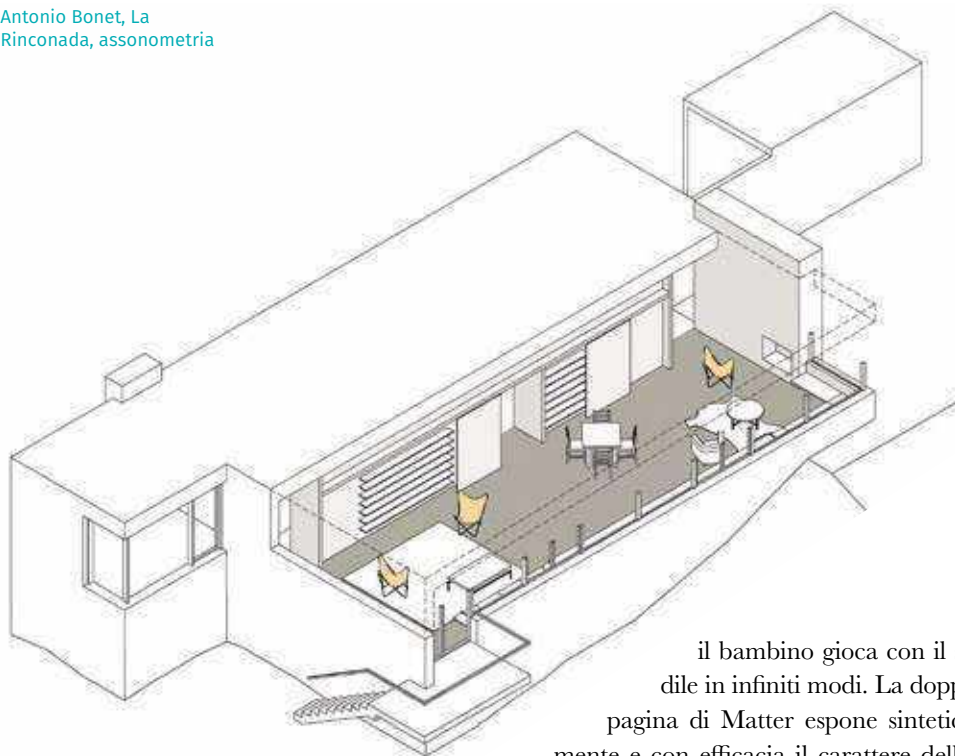
Pertanto, l'adattamento del sedile alla forma del corpo che lo occupa non sarebbe un mezzo appropriato per fornire un comfort sufficiente. La sedia BKF è indicata come un caso paradigmatico in cui si può vedere chiaramente la fragilità delle certezze degli studi antropometrici per la progettazione di una seduta. Per Rykwert, ha più influenza sul progetto di una seduta la tradizione che lo studio scientifico delle misure del corpo umano. Così, il caso della BKF illustra come le idee sul comfort e sui modi di sedersi sono molto variabili da individuo a individuo, da cultura a cultura, nel corso della storia. La sedia non viene utilizzata e acquistata affinché rispetti un'idea del riposo adeguata o le raccomandazioni dello studio della postura; queste ragioni vanno ricercate

nella soddisfazione offerta dalla BKF verso altri modi di sedersi, escludendo le prescrizioni standardizzate e “razionali”.

In Occidente, il sedersi è sempre stato connesso ad un certo “simbolismo del potere”. Essere separato dal terreno sembra fornire, a chi fa uso di una seduta, un alone di autorità: è la cattedra dell'università, quella del vescovo e il trono del re. In questo approccio, il corpo, incorniciato tra lo schienale e i braccioli, è separato dal suolo grazie al sedile e alle gambe di supporto, e guarda sempre in avanti, con la schiena dritta e rigida. La sedia di Breuer assume queste caratteristiche con tutta la loro carica simbolica e le reinterpreta. Mentre, nella BKF, la postura smette di rispondere ad una convenzione sociale, di gruppo, per obbedire ai desideri del corpo, alle aspettative del singolo: alla fatica di una giornata di lavoro o al piacere della pigrizia.

Per quanto riguarda la posizione, la sedia B3 ne offre una sola, fissa e costante; la posizione suggerita dalla BKF, invece, è dinamica e instabile. Bonet, Kurchan e Ferrari Hardoy

8. J. Rykwert, *The sitting position – A question of Method*, in *The Necessity of Artifice*, Rizzoli, Nueva York 1982, p.27.



presentarono la poltrona nella sua prima pubblicazione con relative modi di uso, almeno tre posizioni: seduto con il torso verticale e libero; il busto appoggiato al cuoio; completamente reclinato disegnando una posizione diagonale nella sedia. Queste posture descrivono una sequenza: da quella semplice in cui ci si siede senza appoggio posteriore, a quella in cui ci si lascia cadere sulla pelle e, infine, quando ci si perde nello schienale, con le gambe aperte e libere. Tra queste posizioni registrate dagli autori vi è una infinita gamma di possibilità.

Il catalogo Knoll disegnato da Hebert Matter nel 1947 mostra una sequenza di piccole immagini, come fotogrammi di un film, che ci permette di percepire la molteplicità delle azioni di un bambino che gioca con la BKF. Allo stesso modo, vediamo come Bruno Munari interagisce con la sua scomoda poltrona, per percepire che, senza sforzo e senza cambiare la posizione alla poltrona,

il bambino gioca con il sedile in infiniti modi. La doppia pagina di Matter espone sinteticamente e con efficacia il carattere dell'esperienza offerta dalla BKF.

Noi crediamo che sia la forma aperta della sedia che permette di testare tale varietà di posizioni. La presunta mancanza di comfort della BKF denunciato da Rykwert, la resistenza che offre al corpo e la forma suggestiva e poco vincolante, sono alla base di un modo di sedersi simile ad un gioco<sup>9</sup>. Tra la sedia e il corpo esiste un dialogo, un adattamento reciproco. Chi si siede su di essa trova nella forma, non predeterminata per un uso specifico, il suggerimento e la provocazione verso un ordine o una attività possibile.

La BKF richiede un lavoro di interpretazione e scoperta<sup>10</sup>. Il corpo deve essere

9. A. Ricard, *Sillón BKF*, in *Experimenta* n. 20, Madrid 1998, p. 33.

10. In questo senso, Sou Fujimoto (2009) spiegando i suoi progetti, distingue due termini: il nido e la grotta. Di fronte allo spazio progettato contrappone lo spazio trovato, non fondato su un proposito evidente. La BKF appare affine al concetto di "grotta".



Vista dalla poltrona BKF in Casa Bailey  
 Vista dalla poltrona BKF in Casa Dieste  
 Vista dalla poltrona BKF ne La Rinconada  
 (viste in 3D)

creativo nella sedia, ricercando nell'apertura della forma, nelle pressioni del cuoio, nei sostegni possibili, un modo di sedersi molteplice, diversificato. Il corpo diventa attore e la sedia scena. Come se fosse un gioco da ragazzi, la sedia apre uno spazio e un momento ludico dove è permesso al corpo di sperimentare se stesso e il mondo a partire da un'esperienza sensoriale. Si scopre ogni volta, in ogni

momento, un cambiamento nella percezione della seduta e dello spazio circostante.

Come «una vecchia amaca brasiliana»<sup>11</sup>, la BKF trascende l'approccio pittorresco per trasformare il dispositivo tradizionale in un oggetto di design di diffusione universale<sup>12</sup>.

L'amaca è la seduta dei nativi dei tropici americani. Un solo tessuto unito, alle estremità, ad una coppia di montanti o di alberi, può sospendersi secondo il suo peso in forma di catenaria. Questa particolare seduta si può attaccare e si staccare molto facilmente e essere trasportata, arrotolata su se stessa. Versatile, può servire come tavolo, letto o poltrona. Conosciuta dagli europei fin dal primo viaggio di Colombo, è stata subito apprezzata e adoperata per la sua praticità di trasporto e essere in grado di offrire relax in zone calde, di interpretare il senso di una vita all'aria aperta e nomade, così come per riposare durante le gite in barca. Più tardi, l'amaca divenne un modello per i progettisti o gli inventori che cercavano di rispondere all'esigenza di arredo per le campagne militari e di colonizzazione svolte nel tardo XIX secolo. La sedia Tripolina, come abbiamo visto, è una di queste reinterpretazioni.

L'economia massima della nostra sedia, già citata, legge con precisione la sapienza di un oggetto tradizionale, evoca l'abitare dei nativi americani, le condizioni climatiche, la geografia e la essenzialità di materiali e si appropria delle tecniche rintracciabili implicitamente nell'amaca, trasponendole dai tropici

**11.** S. Giedion, *A Decade of New Architecture*, Girsberger, Zurich 1951, p.51.

**12.** Prestare attenzione agli oggetti di un passato lontano o ad oggetti appartenenti ad una cultura differente come fonte di forme e valori, è un atteggiamento relativamente frequente nell'arte di Occidente. In particolare, le avanguardie storiche nel secolo XX orientarono lo sguardo verso quei luoghi di produzione di oggetti dal carattere elementare: i prodotti popolari o delle culture primigenie dell'Africa, America ed Oceania. L'obiettivo è una sintesi dell'incontro tra il nuovo e il vecchio.

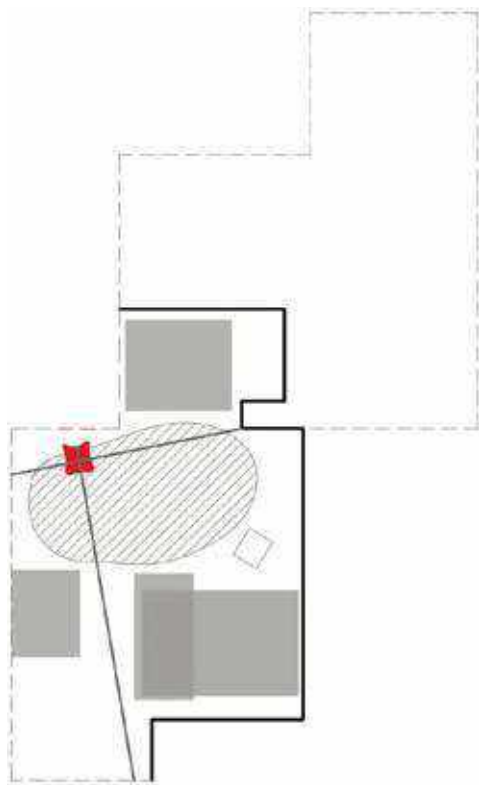


Diagramma della relazione tra la poltrona BKF con gli oggetti e i margini dello spazio in Casa Bailey

alla grande città contemporanea<sup>13</sup>.

Il senso di riposo evocato dall'amaca è quello di sentirsi avvolto e protetto in un tessuto, come in un bozzolo, sospeso, lievemente in movimento. Il dondolio dell'amaca ci ricorda i riti del sonno infantile, che ancora possono indurre ad un pisolino. Pensiamo a come ci abbandoniamo al sonno in un lungo viaggio sul sedile posteriore di un'auto, su un autobus o un treno, grazie al delicato ondeggiamento provocato dal motore del veicolo sul nostro corpo. La BKF, evocando questo tipo di riposo, è stata battezzata “*for the siesta sitting*”, “la seduta per la siesta”, che è uno dei suoi diversi nomi commerciali negli Stati Uniti.

Quando parliamo di “siesta” ci riferiamo

13. F. Álvarez Prozorovich, *El sueño moderno en Buenos Aires*, tesi di dottorato, Barcelona 1991, p. 37.

a quel piccolo spazio di tempo che dedichiamo a dormire, quando il sonno ci raggiunge dopo pranzo, di solito nel caldo pomeriggio. La siesta è un'abitudine della penisola iberica e dell'America Latina, dove i pranzi sono significativi e il calore a mezzogiorno è solitamente forte. Questa è una abitudine antica quanto la parola, dal latino “*sexta*”, con riferimento all'ora in cui si verifica una sonnolenza post-prandiale, dopo il risveglio della mattina. Questa antica usanza ci conduce a un'altra velocità del tempo, ad un'altra densità degli spazi intimi. La siesta è la pausa pomeridiana nel giorno lavorativo. Il corpo è liberato dai suoi impegni e si lascia andare sulla rete dell'amaca, sul cuoio della BKF. Lo spazio della siesta, come quello del sonno, è uno spazio individuale. Il tempo, così come il corpo, appare sospeso, custodito e protetto dalla concavità della seduta. Il citato “comfort psicologico” della BKF si ritrova nel suo provocare il sonno, nel riparo del corpo, nel piacere della pigrizia.

## In scena

Mentre i mobili del Movimento Moderno sono stati concepiti come parte dell'elaborazione dell'architettura, come sua estensione, la sedia BKF nasce come entità indipendente<sup>14</sup>. La sua forma e le modalità di utilizzo, la concavità che accoglie e avvolge per consentire una seduta informale e variabile, suggeriscono la scena domestica come ambiente privilegiato<sup>15</sup>. Pertanto la BKF è spesso presente nelle immagini pubblicate di spazi

14. Pubblicata per la prima volta nella *Casa de Ateliers para Artistas*, di Bonet con López Chaz e Vera Barros nel 1939, viene utilizzata dal pubblico e dagli architetti della costa ovest degli Stati Uniti durante il secondo dopoguerra.

15. A. Parodi, *Puertas Adentro. Interioridad y Espacio doméstico en el s. XX*, Ed. UPC, Barcelona 2005, p. 332.



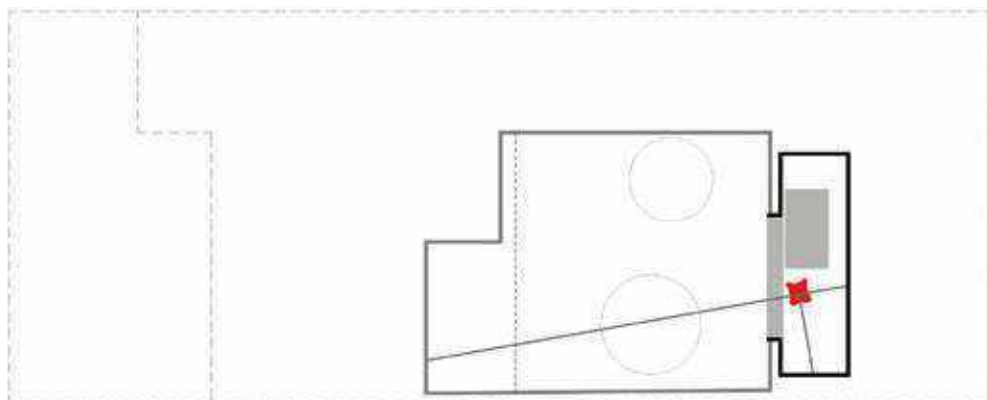


Diagramma della relazione tra la poltrona BKF con gli oggetti e i margini dello spazio in Casa Dieste

domestici, mostrando di resistere nel tempo, con una prevalenza di casi nel 1950, preferibilmente residenze unifamiliari di alta qualità progettuale, in tutto il mondo.

Se prendiamo alcuni di questi casi e disegniamo schematicamente la posizione della poltrona nello spazio rispetto ai margini dell'interno e agli altri oggetti, come mostrato nelle fotografie, se immaginiamo di stare seduti nella BKF e descrivere ciò che vediamo, dentro o oltre l'ambiente domestico, possiamo scoprire un dialogo, fatto di sovrapposizioni e interferenze, che segnano un'inversione di senso degli spazi a partire dalla sua disposizione e dall'uso che ne deriva.

La BKF realizza due caratteristiche spaziali negli ambienti, con tensioni contrapposte: l'espansione e la contrazione, che appartengono al suo carattere. Come si è visto, la sua stessa forma e la sua struttura sono ordinate secondo coppie di opposti, in particolare il profilo ondulato organizza avvallamenti e creste, tensioni verso l'esterno e l'interno. Tale forma viene comunicata e percepita dall'ambiente che ne influenza la posizione, l'orientamento, la percezione.

Da un lato, la BKF si distingue dallo sfondo per morfologia e colore (per lo più appare di color giallo); la sua posizione è centrifuga, obliqua e casuale, e quindi dinamica; la percezione visiva è coerente con la visuale

proposta dall'architettura; la presenza della sua struttura è leggera e trasparente. Tali elementi mostrano la coerenza che intercorre tra l'interno e la sedia a proposito dell'espansione dello spazio. D'altra parte, però, in sua prossimità, osserviamo una contrazione nella materia, organica e calda, in cui prevale la percezione tattile; nella sua posizione controllata in ambienti organizzati (la continuità con lo spazio è prevalentemente percettiva e non fisica); nella presenza concava e opaca della sedia che offre un interno, che le fotografie portano in primo piano, rispetto alla profondità dell'ambiente.

Se mettiamo a confronto, per esempio, i casi di casa Bailey e casa Dieste, vediamo come la stessa collocazione della sedia, unica e isolata, presenti caratteristiche spaziali contrapposte. Nella prima, l'espansione è dominante: il soggiorno e il giardino sono ambienti interni tra loro continui e trasparenti, con la BKF gialla collocata in uno dei lati del terrazzo, in una zona "dinamica", posta ad osservare il paesaggio. Nella seconda la contrazione predomina: la stanza è compressa e contiene lo spazio all'interno dei suoi spessi muri di mattoni, e la sedia in pelle si trova nella zona "statica", introversa, evitando di guardare fuori dalla finestra. In entrambi i casi, l'espansione e la contrazione coesistono, sono simultanee e complementari, ma

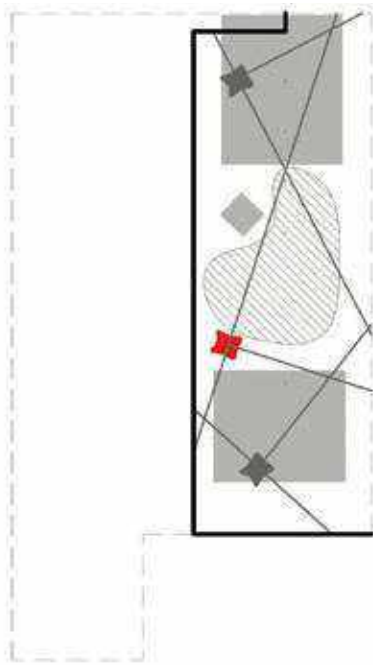


Diagramma della relazione tra la poltrona BKF con gli oggetti e i margini dello spazio in La Rinconada

una prevale sull'altra nei rispettivi contesti. Mentre una si presenta in sintonia con le tensioni spaziali della scena, l'altra non scompare, rimane sullo sfondo, contrastando ed integrando la percezione dello spazio. Nella casa Bailey offre un riparo, un interno concavo a fronte della continuità del soggiorno verso il giardino e viceversa; in casa Dieste, prevede l'espansione di utilizzo informale, oggetto leggero e dinamico in un contesto stabile e sobrio, come una farfalla che sbatte le ali chiusa in una scatola.

La BKF non è indipendente dal suo contesto, che viene trasformato dalla sua posizione nello spazio architettonico. Allo stesso modo e in senso opposto, la sua posizione altera gli scenari in cui è posta. Si tratta di un rapporto di dialogo, in cui entrambi i termini si influenzano a vicenda. La BKF è utilizzata, in linea di principio, per sottolineare alcuni valori dell'architettura, ma nel contempo tali valori vengono modificati dalla semplice presenza della sedia. Similmente, la BKF,

presa in astratto, è un oggetto incompleto.

Le dicotomie osservate per la natura dei suoi materiali, nonché le loro analogie, sono evidenti negli scenari sotto forma di tensioni di espansione e contrazione. Attraverso di loro, la sedia svolge un ruolo importante nella percezione dello spazio nonché sulla sua organizzazione. Da un lato, regola la percezione da vicino e da lontano e, con questa, la gerarchia dei valori visivi e tattili.

Le tensioni rilevate sono simultanee e complementari, ma una prevale sull'altra a seconda del contesto. Mentre in una è in sintonia con le tensioni spaziali dell'ambiente, nell'altra non scompare, rimane sullo sfondo, contrastando ed integrando la comprensione dello spazio. Facendo coincidere la sedia con la scena, il primo caso rappresenta le qualità dell'involucro spaziale. Tuttavia, ci sono casi in cui la BKF e la sua disposizione si distaccano dalla tensione predominante dello spazio, rileggendo criticamente l'ambiente<sup>16</sup>.

L'espansione è caratteristica dell'architettura di radice moderna, intendendo lo spazio come un corpo continuo, trasparente ed estroverso che privilegia la percezione visiva. La vista è privilegiata rispetto al resto dei sensi, e comporta che lo spazio assuma il ruolo di "macchina per osservare"<sup>17</sup>. In queste condizioni lo spazio si espande, dinamico, verso la luce e il paesaggio, a causa di un bisogno biologico e di una ricerca di libertà e di funzionalità che scompone le forme tradizionali suddivise o chiuse in sé. L'espansione impressa dalla BKF incoraggia la lettura, la comprensione del movimento nello spazio, nonché la sua percezione.

Al contrario, la contrazione si ritrova in autori e opere che criticano lo spazio

**16.** In scenari espansivi ed estroversi si stabilisce una tensione di contrazione: di fronte all'eccesso di espansione e continuità originato dalle caratteristiche dell'architettura, viene generato un luogo controllato.

**17.** P. David, *Entrevista en Segundo Seminario*

architettonico moderno e che, più che la continuità e la trasparenza, suggeriscono la creazione di un luogo, la delimitazione di uno spazio intimo, chiaro e semplice, dove è possibile percepire e comprendere il mondo attraverso tutti i sensi: «[...] di solito si perde, nelle case nelle quali si esagera con il numero e le dimensioni delle aperture, l'ancestrale sensazione di protezione che dà e dovrebbe dare la casa. Non è bello, né in realtà comodo, stare dietro grandi finestre così ampie quando fuori ruggisce uno dei nostri lunghi temporali invernali [...]. La grandezza e il mistero del mondo si percepiscono molto di più (ricordiamoci la nostra infanzia) accanto ad una piccola finestra che ci permette di focalizzare la nostra attenzione e percepire, come in un lampo di stupore, ciò che è “al di là”, sostanza di tale grandezza e mistero»<sup>18</sup>.

Le parole di Dieste sintetizzano un modo di intendere l'esperienza spaziale, quella in cui si cerca un angolo privato rispetto allo scenario universale e standardizzato della espansione moderna. Già il manifesto del gruppo Austral del 1939, scritto da Bonet, Kurchan e Ferrari Hardoy, avverte di porre attenzione alla psicologia individuale nello studio della standardizzazione del design e dell'architettura.

Il rapporto tra lo spazio e l'arredamento varia tra queste due concezioni. Nella prima, i mobili tendono ad essere indipendenti dai margini murari ed a caratterizzare gli usi e quindi le attività quotidiane distribuite nello spazio a disposizione. Nella seconda, ogni ambiente tende ad essere associato ad una attività specifica, e i mobili ad essere oggetti stabili, dipendenti dai confini architettonici.

L'affermazione del ruolo della BKF come icona dello spazio moderno, continua,

trasparente, universale e isotropa, si colloca in questa doppia caratteristica spaziale, e in particolare nella introversione critica osservata. Associando gli scenari della sedia con quelli privati ed intimi presenti nello spazio domestico, si riconosce il carattere contenuto e l'effetto di contrazione che l'oggetto produce nello spazio. Allo stesso modo, l'immagine della BKF come una “esplosione controllata”<sup>19</sup> si riferisce al carattere espansivo citato.

Più di “segno” dell'immaginario modernista<sup>20</sup> o messaggio per una “nuova modernità”<sup>21</sup> la BKF è un dispositivo spaziale, un modo di articolare e regolare gli scenari, sottolineando o minimizzando intenzionalmente le relazioni, agendo come mediatore.

I mobili e la loro disposizione sono interpretazioni dell'architettura che vanno a popolare: lo spazio non è una superficie isotropa, ma una relazione incostante tra oggetti in cui spicca il ruolo di espansione e contrazione assunto dalla BKF. Al contrario, è nei legami con il contesto dove ritrovare il suo significato e il suo senso, quando da un lato, la sedia diviene forma significante degli ambienti e, dall'altro, ne prende le distanze, criticandoli.

\*Questo testo è un estratto della tesi di Master dell'autore dal titolo: *Itinerario de Borboletas. Relações entre os espaços domésticos e a poltrona BKF*, discussa nel 2015 alla Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasile.

---

Montevideo “Conectividad y paisaje en los bordes urbanos y cuenca del arroyo Miguelete”, Montevideo 2000.

18. E. Dieste, *La estructura ceramica*, Escala, Bogotá 1987, pp. 94-102

---

19. F. Álvarez Prosovovich, *El sillón BKF ... cit.*, p. 37.

20. *Ibidem*.

21. J. F. Liernur, P. Pschepiurca, *La Red Austral ...cit.*, p. 274.

# Biografia Antonio Bonet\*

---

**1913** | Nasce a Barcellona, Spagna, terzo figlio di una famiglia molto semplice. Frequenta il Liceo de Los Escolapios de Sant Antoni.

**1929** | Entra nella Facultad de Ciencias Exactas e nella Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona.

**1932-36** | Lavora allo studio di José Luis Sert e di Torres Clavé.

**1933** | Entra a far parte del GATCPAC. Partecipa al CIAM IV (Congreso Internacional Arquitectura Moderna) a bordo della nave Patris II, dove conosce Le Corbusier e Alvar Aalto.

**1935** | Fonda la società MIDVA, con Sert e Torres Clavé (dedicata alla progettazione e produzione di mobili moderni). Ottiene il secondo premio al concorso riservato a studenti di architettura, organizzato da Rubio i Tudurí (ACTAR).

**1936** | Si laurea in architettura alla Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Il 30 giugno si trasferisce a Parigi a lavorare con Le Corbusier.

**1937** | Collabora con José Luis Sert e Luis Lacasa al Pabellón de la República per la Exposición Internacional de París, per il quale fu realizzato il dipinto “Guernica”.

**1937-38** | Lavora nello studio di Le Corbusier, elaborando studi per la “Maison Jaoul” e il Pabellón del Agua nella Exposición Internacional de Lieja.

**1937** | Partecipa al CIAM V a Parigi.

**1938** | Si trasferisce a Buenos Aires, Argentina dove dà vita al gruppo Austral. Progetta l'edificio in calle Cramer a Buenos Aires, Argentina. Progetta e costruisce Las Terrazas del Sol a Buenos Aires, Argentina.

**1938-39** | Progetta e costruisce l'edificio in calle Paraguay e Suipacha a Buenos Aires, Argentina. Progetta la poltrona BKF (Bonet, Kurchan, Ferran-Hardoy).

**1940** | Concorso del Plan Regulador di Mendoza, Argentina.

**1941** | Realizza studi per dispensari e sanatori antitubercolare.

**1941-42** | Progetta e costruisce quattro case a Martínez, provincia di Buenos Aires, Argentina. Progetta il Laboratorio de Aeronáutica de La Universidad de La Plata, Argentina. Fonda O.V.R.A. Organización Vivienda Republica Argentina. Progetta l'insediamento Casa Amarilla a Buenos Aires, Argentina.

**1943-1944** | Progetta e costruisce Casa Danieri a Chepadmalal, provincia di Buenos Aires, Argentina.

**1945** | Progetta e costruisce La Gallarda, casa per Rafael Alberti, a Punta del Este, Uruguay.

**1945-1948** | Progetta, costruisce e dirige la Urbanización de Punta Ballena, Uruguay.

**1946-1947** | Progetta e costruisce la locanda e ristorante La Solana del Mar a Punta Ballena, Uruguay.

Progetta e costruisce Casa Berlingieri a Punta Ballena, Uruguay

Progetta e costruisce Casa Cuatrecasas a Punta Ballena, Uruguay. Progetta e costruisce Casa Booth a Punta Ballena, Uruguay.

**1947** | Progetta e costruisce la casa La Rinconada, casa propria, a Punta Ballena, Uruguay.

**1949** | Costituisce il gruppo di studio del Plan de Buenos Aires, Argentina  
Progetta l'insediamento residenziale Bajo Belgrano, Buenos Aires, Argentina.  
Partecipa al CIAM VII a Bergamo.  
Crea il sistema BGB di case prefabbricate, realizzando vari prototipi.  
Progetta l'insediamento residenziale T.O.S.A a Buenos Aires, Argentina.  
Primo premio al concorso per il Plan

Regulador de Necochea y Quequén, provincia di Buenos Aires, Argentina.  
Crea il sistema BSC di case prefabbricate, il cui primo esemplare si realizza in Brasile.

**1953-60** | Progetta e costruisce La Ricarda, a El Prat del Llobregat, nella provincia di Barcellona, Spagna.

Primo premio al concorso per un centro politico e amministrativo a Córdoba, Argentina.

**1955-57** | Progetta e costruisce Casa Oks a Martínez, provincia di Buenos Aires, Argentina.

**1956-57** | Progetto di recupero del Barrio Sur, Buenos Aires, Argentina.

È fondatore e condirettore della rivista Mirador.

**1957-58** | Progetta e costruisce l'Edificio Terraza Palace a Mar del Plata, provincia di Buenos Aires, Argentina.

Progetta e costruisce la Torre Rivadavia a Mar del Plata, provincia di Buenos Aires, Argentina.

**1957-59** | Progetta e costruisce la clinica Stapler a Buenos Aires, Argentina.

**1958** | Progetta e costruisce la Galería de las Américas a Mar del Plata, provincia di Buenos Aires, Argentina.

**1959-63** | Progetta e costruisce il Banco de Madrid, a Madrid, Spagna.

**1960** | Progetta e costruisce il Pabellón de Cristalplano a Buenos Aires, Argentina. Progetta e costruisce l'insediamento residenziale Chipre a Salou, Tarragona, Spagna. Progetta e costruisce la Cappella Soca a Soca, Uruguay. Inizia la urbanizzazione della Manga del Mar Menor, Murcia, Spagna.

**1960-62** | Progetta e costruisce Casa Levin, a Olivos, provincia di Buenos Aires, Argentina.

**1961-62** | Progetta e costruisce Casa Rubió a Salou, Tarragona, Spagna.

**1962**

Progetta e costruisce il Cinodromo Meridiana, a Barcellona, Spagna.

**1963** | Progetta e costruisce l'Edificio Mediterráneo, a Barcellona, Spagna. Progetta e costruisce l'insediamento Hexagonal alla Manga del Mar Menor, Murcia, Spagna.

**1964** | Primo progetto di Plaza Castilla, a Madrid, Spagna.

**1964-65** | Progetta e costruisce Casa Castanera nella Costa Brava, Gerona, Spagna.

**1965-66** | Progetta e costruisce il Bloque Doble Escalonado e il Club Náutico alla Manga del Mar Menor, Murcia, Spagna. Progetta e costruisce la Torre Cervantes, Barcellona, Spagna.

**1965-77** | Progetta la urbanizzazione di Puigcerdá, Spagna e realizza un gruppo di case.

**1965-80** | Progetta e costruisce l'insediamento Estrellas Altas a Nuestra Señora del Port, Barcellona, Spagna. Progetta la urbanizzazione di Aigua Gelida, a Gerona, Spagna. Progetta il piano urbanistico di Montjuich, Barcellona, Spagna. Progetta l'area di servizio del Túnel de Guadarrama, Spagna.

**1967-68** | Progetta e costruisce Casa Cruylles, a Aigua Blava, Gerona, Spagna. Progetta e costruisce Casa Rubió alla Manga del Mar Menor, Murcia, Spagna. Progetta il Plan de la Ribera, Barcellona, Spagna. Secondo progetto di Plaza Castilla, a Madrid, Spagna.

**1968-82** | Progetta e costruisce l'insediamento Retiro II, a Madrid, Spagna.

**1969** | Progetta gli Apartamentos Peters alla Manga del Mar Menor, a Murcia, Spagna.

**1969-70** | Progetta e costruisce le Casas Ribera, a Mataró, provincia di Barcellona, Spagna.

**1970** | Terzo progetto di Plaza Castilla, a Madrid, Spagna.

**1970-71** | Progetta e costruisce la Central de Vandellós, Tarragona, Spagna.

**1971-74** | Progetta e costruisce la Torre Urquinaona, Barcellona, Spagna.  
Progetta e costruisce il Poblado de Vandellós, Tarragona, Spagna.

**1972-80** | Torre Urquinaona il Centro de Recuperación Mutua Metalúrgica, a Cabrils, provincia di Barcellona, Spagna.

**1973-74** | Progetta e costruisce i Conjuntos de Bungalows “A” e “B” alla Manga del Mar Menor, a Murcia, Spagna.

**1973-74** | Progetta e costruisce Casa Raventós, nella Costa Brava, a Gerona, Spagna.

**1973-76** | Progetta e costruisce l'Edificio Pedralbes 1, a Barcellona, Spagna.

**1975-80** | Progetta e costruisce il Tribunal Constitucional, a Madrid, Spagna.

**1976-78** | Progetta e costruisce Casa Balañá,

a Sant Vicent de Montalt, provincia di Barcellona, Spagna.

**1978** | Progetta e costruisce l'Edificio Pedralbes a Barcellona, Spagna.

**1980** | Progetta la urbanizzazione Cross a Palma di Mallorca, Islas Baleares, Spagna.

**1980-82** | Progetta e costruisce Casa Durán Farrell nel deserto di Almería, Spagna.

**1982** | Progetta l'edificio per l'isolato de Pelayo-Vergara, a Barcellona, Spagna.

**1986** | Progetta la clinica oftalmologica del Doctor Castanera, a Barcellona, Spagna.

**1987** | Ottiene il primo premio del concorso per l'edificio dell'isolato Pelayo a Barcellona, Spagna.

**1989** | Muore a Barcellona, Spagna il 12 settembre.

\*La presente biografia è tratta dal sito ufficiale dedicato ad Antonio Bonet gestito dalla figlia Victoria:  
<http://arquitectobonet.blogspot.it/p/historia.html?m=1>

# Bibliografía

---

- AA.VV., *Bonet al sur*, numero monografico rivista X3, n. 3, FAUD/ UNMdP, Mar del Plata, Argentina, Mar del Plata 2011.
- AA. VV., *Reportaje. Antonio Bonet, o el espíritu del Movimiento Moderno*, in *Summa* n. 188, Buenos Aires 1983
- Álvarez F., Roig J., *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcellona 1987.
- Álvarez F., Pich Aguilera F., Roig J., *Antoni Bonet Castellana. 1913-1989*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona 1996.
- Álvarez F., Pich Aguilera F., Roig J., *La Ricarda. Antonio Bonet*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona 1996.
- Álvarez F., Roig J., *Antonio Bonet Castellana*, Santa & Cole Ediciones de Diseño S.A., Centre d'Estudis de Disseny (CED), Edicions UPC, Barcellona 1999.
- Arenós, X., *A.B.C. Casa de Estudios para Artistas – Canòdrom*, ACM Ed., Barcellona 2010.
- Liernur J. F., Pschepiurca P., *La Red Austral*, Universidad de Quilmes, Buenos Aires 2008.
- Ortíz F., Balldellou M. A., *La obra de Antonio Bonet*, Summa Ed., Buenos Aires 1978.
- Nudelman J., *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, Universidad de la República, Montevideo 2016.
- Nudelman J., *La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antoni Bonet*, in *LARS, cultura y ciudad*, n. 13, Valencia 2008.
- Katzenstein E., Natanson G., Schvartzman H., *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*, Espacio Editora, Buenos Aires 1985.
- Tabera Roldán A., *El bagaje Europeo de Antonio Bonet para Argentina: El Manifiesto Austral*, in *Ra. Revista de Arquitectura*, n. 17, Navarra 2015.

## Principali tesi di dottorato, master e pubblicazioni didattiche

- AA.VV., *Fascículos de laboratorio, 1/ Bonet*, Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Departamento de Comunicaciones Universidad Torcuato Di Tella, 2010.
- Álvarez Prozorovich F., *El sueño moderno en Buenos Aires*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcellona 1991.
- Álvarez Prozorovich F., *El sillón BKF, modernidad, ergonomía y antropología*, in *Experimenta* n. 20, Madrid 1998.
- Arnaldos Montaner A., *Antonio Bonet Castellana, Le Corbusier y la bóveda catalana: forma y orden*, in *DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture*,



Universidad de Los Andes Bogotá,  
Colombia n. 14, Bogotá 2014.

- Castellano M. C., De León L., Mónico V., Noel Vitali M., *Iglesia Susana Soca, Ejercicio Práctico*, Catedra De Historia De La Arquitectura Nacional, 2009.
  - Fuzs G., *Austral 1938 – 1944. Lo individual y lo colectivo*, Universitat Politècnica de Catalunya, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona, giugno 2012.
  - Peláez A., *Itinerario de Borboletas. Relações entre os espaços domésticos e a poltrona BKF*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasile, São Paulo 2015.
  - Ricard A., *Sillón BKF*, in *Experimenta* n. 20, Madrid 1998.
  - Rivas Garcia M. A., *Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna (1954-1966)*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona UPC, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2012.
- On line**
- Auné A., *Arquitectura argentina: el Grupo Austral, un movimiento innovador*, 2013: [https://artesyartistasenelmundoyenlahistoria.wordpress.com/2013/09/10/arquitectura-argentina-el-grupo-austral-](https://artesyartistasenelmundoyenlahistoria.wordpress.com/2013/09/10/arquitectura-argentina-el-grupo-austral-un-movimiento-innovador/)
  - Catera C., *Patrimonio, tecnología e inmigración*, texto elaborado per la VII Jornada Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio, La Plata, Argentina, 2008: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44339>
  - Hernández Martínez P., *La casa, el bosque*, Arquine, 2013: <http://www.arquine.com/la-casa-el-bosque/>
  - Pérez Igualada J., *Ana María Mirando al mar. La Rinconada. Punta Ballena. Maldonado (Uruguay), 1948. Antonio Bonet*, 2014: <http://jpiarquitectura.blogspot.it/2014/02/ana-maria-mirando-al-mar-la-rinconada.html>
  - Ródenas García J. F., *Planeamiento urbanístico en la obra de Antonio Bonet. Trazado viario y paisaje. De Punta Ballena al Poblado Hifrensa, 1945-1975*, 2013: [https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14158/016\\_Rodenas\\_Juan%20Fernando.pdf](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14158/016_Rodenas_Juan%20Fernando.pdf)
  - Nudelman J., Ponte C., *Antonio Bonet y La Solana del Mar*: [http://www.punta-ballena.org/servlet/com.qportal.servlet.GetHttpFile?typefile=d&contentid=979&version=1&disposition=d&filename=7.\\_Antonio\\_Bonet\\_y\\_La\\_Solana\\_del\\_Mar.pdf](http://www.punta-ballena.org/servlet/com.qportal.servlet.GetHttpFile?typefile=d&contentid=979&version=1&disposition=d&filename=7._Antonio_Bonet_y_La_Solana_del_Mar.pdf)

L'architettura di Bonet è sintesi di ricerca e sperimentazione, è la dimostrazione di un impegno civile e culturale con cui rispondere alle esigenze e alle aspettative della società. Questo libro racconta gli anni della sua permanenza in Argentina e Uruguay, i suoi primi 25 anni di studi e progetti, di dibattiti e divulgazione delle idee, di tracce lasciate in un continente in pieno fermento culturale, per costruire un cambiamento reale, capace di incidere sulla vita dell'uomo.

# Antonio Bonet

arquitecto

1907 - 1981 - 1904 - 1981 - 1904 - 1981

CONSTRUYEN:

RAÚL H. CLERC  
HECTOR A. GUERRA  
ARQUITECTOS

1904 - 1981 - 1904 - 1981 - 1904 - 1981

ISBN 978-88-6242-242-0



9 788862 422420 € 29