

64

YU_topia. Balkan Architecture

**Enrico Prandi
Marina Tornatora,
Blagoja Bajkovski,
Ottavio Amaro**

L'architettura dei Balcani. Lontano da dove?
YU_topia. Balkan architecture

**Lorenzo Pignatti
Zoran Dukanović,
Nađa Beretić
Luka Skansi,
Susanna Campeotto
Claudia Pirina
Stefania Grusso,
Emina Zejnilović
Florina Jerliu
Viktorija Nikolić,
Tamara Marović
Marina Tornatora,
Blagoja Bajkovski
Ottavio Amaro,
Francesca Schepis**

Primo modernismo a Zagabria. Via Novakova
La *In-betweenness* come destino. Un cambio di paradigma nella progettazione urbana e architettonica di Belgrado nel secondo dopoguerra
Le diverse scale della relazionalità. Edvard Ravnikar e la Piazza della Rivoluzione a Lubiana
Tra Archè e Techne. Sottili equilibri nell'opera di Oton Jugovec
La Sarajevo socialista: tra eredità e modernità

Pristina Socialista. La storia dell'urbanizzazione incompiuta
Modernismo dimenticato. Architettura costiera socialista in Montenegro

Skopje: concrete vs fiction. Dall'internazionalismo all'etnonazionalismo

Spomenik. Architetture di sublime memoria

**Giovanni Comi
Pierpaolo Gallucci
Francesco Martinazzo
Alessandro Camiz**

Possibili invenzioni dall'antico. Tra architettura e archeologia
Lo studio di un architetto
Per un "grado zero" delle forme. Il collage come metodologia compositiva
Ricostruire: dove, come, quando, per chi?



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

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

Riccardo Rapparini
Cesare Dallatomasina

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

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

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

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Linee guida per gli autori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ARTICLES SUMMARY TABLE

64 aprile-giugno 2023.

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation	Publication
1	972	giu-23	Long	Peer (A)	Yes
2	973	mag-23	Long	Peer (A)	Yes
3	974	giu-23	Long	Peer (A)	Yes
4	975	mag-23	Long	Peer (A)	Yes
5	1024	ott-23	Long	Peer (B)	Yes
6	1025	set-23	Long	Peer (A)	Yes
7	1026	set-23	Long	Peer (B)	Yes
8	1027	ott-23	Long	Peer (A)	Yes
9	1032	ott-23	Long	Peer (A)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 65 luglio-agosto 2023.

Architettura e città della salute comunitaria: dalla Casa della Salute a quella di Comunità
a cura di Carlo Quintelli

Quale progetto architettonico potrebbe fornire risposte ad una nuova domanda di salute, in particolare dopo il Covid 19? Quello applicato ai servizi sanitari diffusi sul territorio, legati alla medicina di base, in grado di predisporre strutture di presidio a cui la popolazione possa accedere facilmente in virtù della prossimità insediativa e di una conseguente familiarità di rapporto con il personale medico ed infermieristico. Nuovi nuclei decentrati di prima assistenza e cura che passano dalla denominazione di "Case della Salute" a quella di "Case di Comunità" attraverso la Missione 6 "Salute" del PNRR. Una variazione non solo nominalistica nei confronti della quale la ricerca del progetto di architettura non può che sviluppare un avanzamento disciplinare aperto e sperimentale ma capace di fornire concreti indirizzi di riferimento operativo in termini di qualità degli spazi tipo-morfologici e di ruolo urbano. In questa prospettiva, anche grazie al contributo di una ricerca PNRR dell'Università di Parma, sono stati raccolti per il prossimo numero di FAM alcuni contributi riguardanti una possibile sinottica tipologica, le potenzialità dell'inserimento urbano decentrato, la distinzione critica nei confronti della macchina ospedaliera, le radici storiche dell'assistenza diffusa, la gestione medica e la programmazione logistica, il confronto casistico sia nazionale che a scala globale delle Case di Comunità.

Proprio la progettazione delle strutture socio-sanitarie pubbliche di prima assistenza nei diversi contesti internazionali, compresi i paesi in via di sviluppo, dimostra l'efficacia della medicina di base sia sul piano di una sanità diffusa che su quello della salvaguardia dei centri ospedalieri ad alta intensità di cura.



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Un sistema di presidio sanitario del territorio per il quale ogni paese adotta differenti denominazioni: dalle Maison de la Santé, agli Healthcare Center, Health Community Center o Family Health Center, tutte strutture comunque accumulate dall'essere realtà di assistenza medica e sociale comprese nella vita delle comunità.

64

YU_topia. Balkan Architecture

Enrico Prandi	L'architettura dei Balcani. Lontano da dove?	9
Marina Tornatora,	YU_topia. Balkan architecture	11
Blagoja Bajkovski,		
Ottavio Amaro		
Lorenzo Pignatti	Primo modernismo a Zagabria. Via Novakova	22
Zoran Dukanović,	La In-betweenness come destino. Un cambio di paradigma nella	30
Nada Beretić	progettazione urbana e architettonica di Belgrado nel secondo dopoguerra	
Luka Skansi,	Le diverse scale della relazionalità. Edvard Ravnikar e la Piazza della	38
Susanna Campeotto	Rivoluzione a Lubiana	
Claudia Pirina	Tra Archè e Techne. Sottili equilibri nell'opera di Oton Jugovec	49
Stefania Grusso,	La Sarajevo socialista: tra eredità e modernità	59
Emina Zejnilović		
Florina Jerliu	Pristina Socialista. La storia dell'urbanizzazione incompiuta	70
Viktorija Nikolić,	Modernismo dimenticato. Architettura costiera socialista in Montenegro	79
Tamara Marović		
Marina Tornatora,	Skopje: concrete vs fiction. Dall'internazionalismo all'etnonazionalismo	86
Blagoja Bajkovski		
Ottavio Amaro,	Spomenik. Architetture di sublime memoria	99
Francesca Schepis		
Giovanni Comi	Possibili invenzioni dall'antico. Tra architettura e archeologia	109
Pierpaolo Gallucci	Lo studio di un architetto	113
Francesco Martinazzo	Per un "grado zero" delle forme. Il collage come metodologia compositiva	115
Alessandro Camiz	Ricostruire: dove, come, quando, per chi?	118

Enrico Prandi L'architettura dei Balcani. Lontano da dove?

Abstract

Questo editoriale esplora la percezione della distanza dei territori balcanici nonostante la loro vicinanza geografica.

Il processo di autodefinizione di questi territori, recentemente suddivisi, è analizzato come un arricchimento architettonico anziché un impoverimento. La diversità architettonica è vista come sinonimo di scelta e libertà, testimoniando culture che si sovrappongono nel tempo. Gli articoli cercano di riportare l'attenzione agli studiosi su un contesto spesso misconosciuto. Con questo numero la rivista FAM si propone di porre domande anziché fornire certezze, sottolineando l'importanza di continuare a esplorare e comprendere l'architettura dei Balcani

Parole Chiave

Architettura dei Balcani — Identità — Ex Jugoslavia

Colpito dalla sventura un ebreo aveva deciso di fuggire. Si era disfatto dei suoi pochi averi, aveva preso commiato da parenti e amici e si era recato dal rabbino per riceverne l'ultima benedizione e una parola di conforto.

“Così la vostra scelta è fatta?”, chiese il buon rabbino. E dopo un poco:

“E ditemi: andate lontano?”

“Lontano da dove?”, rispose l'ebreo.

(Storiella ebraica)

Esistono dei territori che per quanto vicini geograficamente ci appaiono tanto distanti da appartenere ad un mondo lontano. E' questo il caso della ex Jugoslavia e delle sue architetture a cui è dedicato questo numero curato da Marina Tornatora, Blagoja Bajkovski e Ottavio Amaro. A giustificazione di ciò non bastano le ragioni morfologiche con la presenza dell'Adriatico come elemento di isolamento. La realtà dei fatti è che siamo vittime di un (nostro) retaggio culturale che ci spinge verso nord piuttosto che a sud e verso ovest piuttosto che verso est. Ma a questa lontananza potremmo rispondere con la metafora utilizzata come titolo del libro di Claudio Magris, *Lontano da dove?*

Come ben illustrato dai curatori la condizione liminare di confine tra Occidente e Oriente, ha innescato un processo di autodefinizione tanto decisa quanto interessante che ha caratterizzato l'architettura di questi territori. Territori che, non bisogna dimenticarlo, sono stati oggetto di una recente suddivisione.

Quando riflettiamo su un argomento lo facciamo ponendoci al centro e misurando la distanza concettuale da una condizione che costituisce, appunto, il nostro metro di paragone. Se in passato la Jugoslavia si è faticosamente emancipata da un imperialismo architettonico, quello che imponeva

canoni in nome di una ideologia politica, la divisione in entità autonome non fa che incentivare una diversità architettonica da intendere come arricchimento e non come impoverimento.

La molteplicità è da sempre sinonimo di scelta e di libertà. La costruzione (l'architettura) è sempre testimonianza di una cultura e la città che ne deriva è il palinsesto delle culture che si susseguono nel tempo.

Benché concentrati ad un determinato periodo storico del Novecento, gli articoli qui presentati restituiscono il tentativo di riportare l'attenzione degli studiosi di architettura ad un contesto tanto misconosciuto quanto vicino.

In un articolo pubblicato su questa rivista ormai dieci anni fa riflettevo sul concetto di identità europea dell'architettura ed in particolare sull'esistenza di un insieme di caratteri (o di prevalenza di caratteri comuni) in grado di meglio definire l'architettura. Mi rendo conto che un decennio di questo secolo, che sembra procedere a velocità moltiplicata rispetto ai precedenti, costituisce un periodo sufficientemente lungo affinché molte riflessioni possano apparire superate o addirittura anacronistiche. Mi chiedevo, allora se in analogia fosse possibile applicare l'interrogativo al territorio balcanico. In altre parole esiste un'architettura dei Balcani e, se sì, quali sono i caratteri prevalenti?

Siamo convinti che il ruolo di una rivista come FAM sia quello di continuare a porre interrogativi piuttosto che fornire certezze e il numero sull'Architettura dei Balcani vada proprio in questa direzione.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città» (ISSN 2039-0491). È responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

Abstract

Se c'è un luogo dove l'Oriente e l'Occidente si toccano, si scontrano, si contaminano quella è la penisola balcanica. Una diversità che si è spesso tradotta in conflittualità, non favorendo la visibilità della produzione artistica e architettonica all'attenzione globale. Complice lo stereotipo interpretativo dell'«in between» (Mrduljash, 2012), politico e culturale, e la percezione della penisola balcanica come «semi-periferia» di un Occidente industrializzato, con la conseguente sottovalutazione della peculiarità architettonica e urbana. *YU_topia. Balkan architecture* propone un viaggio nelle città della ex Jugoslavia per riflettere sul processo di modernizzazione avviato dal secondo dopoguerra. I diversi contributi tentano un'interpretazione di quei principi che ancora oggi possono essere significativi per la città contemporanea. In questa direzione il numero intende proporsi come uno strumento di ripensamento ma anche come occasione di dibattito e approfondimento in particolare della produzione architettonica degli anni '60 e '70.

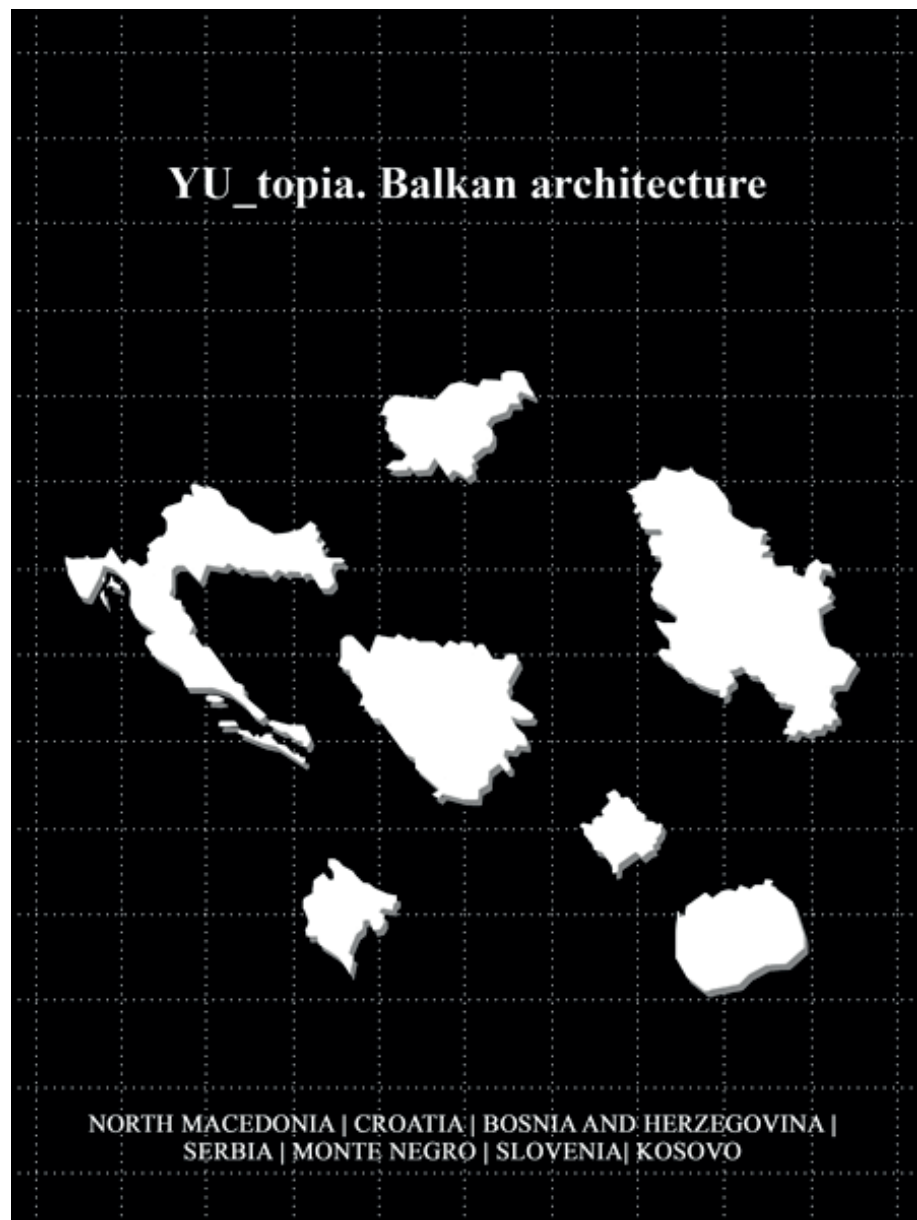
Parole Chiave

Balcani — Brutalismo — Jugoslavia — Concret

Se c'è un luogo dove l'Oriente e l'Occidente si toccano, si scontrano e si contaminano, quella è la penisola balcanica. Predrag Matvejević la definisce «regione di mezzo [...] confluenza tra Oriente e Occidente, crocicchio tra Est e Ovest, linea di demarcazione tra latinità e mondo bizantino, ambito dello scisma cristiano, frontiera della cristianità con l'Islam». Una diversità che si è spesso tradotta in conflittualità, vero ostacolo per l'attenzione globale sul piano culturale e della visibilità della produzione artistica e architettonica. Complice lo stereotipo interpretativo dell'«in between» (Mrduljash, 2012), politico e culturale, e la percezione della penisola balcanica come «semi-periferia» di un Occidente industrializzato, con la conseguente sottovalutazione della peculiarità architettonica e urbana.

Il numero monografico di FAMagazine propone una riflessione sul ruolo e la singolarità di tale produzione architettonica nelle città della ex Jugoslavia, dove il processo di modernizzazione avviato dal secondo dopoguerra rimane ancora una pagina da indagare nelle sue articolazioni e specificità. Senza avere la pretesa di una ricostruzione storica, i diversi contributi tentano un'interpretazione delle vicende e dei progetti poco conosciuti delle città balcaniche che ancora oggi possono essere significativi per la condizione contemporanea. In questa direzione il lavoro intende proporsi come uno strumento di riposizionamento ma anche come occasione di dibattito e approfondimento in particolare degli anni '60 e '70.

Si tratta di una fase storica che recentemente sta sempre più interessando studi e ricerche, aprendo un nuovo sguardo su un ampio fenomeno culturale e teorico, intrecciato ai diversi contesti nazionali, la cui produzione architettonica è stata spesso soffocata da una retorica storiografica e politica che ha avvolto queste opere in una percezione negativa e in un diffuso senso del 'disprezzo'.



Tra i primi eventi che hanno avviato una rilettura di questa fase va ricordato sicuramente il simposio *Brutalism. Architecture of the Everyday. Culture, Poetry and Theory* organizzato dal Karlsruhe Institute of Technology e dalla Wüstenrot Stiftung alla Akademie der Künste di Berlino nel 2012, che supera l'approccio storiografico di ricostruzione delle biografie dei protagonisti e delle loro opere, per avviare una riflessione sull'architettura brutalista come espressione di una "modernità differente", capace di intercettare e caratterizzare in maniera originale i processi di cambiamento in atto nell'Occidente dopo la Seconda Guerra mondiale. Quasi contemporaneamente in Slovenia *Unfinished modernizations, between utopia and pragmatism* inaugura al Maribor Art Gallery un ciclo di seminari, sviluppato nel corso di due anni di lavoro dal 2011 al 2012 accompagnati da una mostra, curata da Maroje Mrduljaš, Vladimir Kulić, che rappresenta un'altra tappa di questo percorso, soffermando l'attenzione sulle architetture dei paesi dell'ex Jugoslavia a partire dall'avvento comunista nel 1945 al crollo della Repubblica federale socialista nel 1991. Le opere provenienti da Croazia, Macedonia, Bosnia, Erzegovina, Montenegro, Serbia e Slovenia vengono rilette attraverso una nuova luce, libera dalla retorica del "progresso socialista" e ricollocate rispetto alla storia consolidata dell'architettura mondiale. Analoga operazione compie la mostra organizzata dal MoMA

di New York tra il 2018 e '19, *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Jugoslavia, 1948-1980* che attraverso oltre 400 disegni, modelli, fotografie e filmati sancisce il ruolo della produzione architettonica brutalista in Jugoslavia a livello internazionale e la sua eccezionalità non soltanto per qualità e quantità ma anche per la specifica intersezione tra una storia comune e un'identità collettiva in uno stato multietnico, caratterizzato dalla convivenza di bisogni e influenze opposte. L'indagine sull'architettura della Jugoslavia cammina parallelamente alla recente rilettura del Brutalismo come testimonia la mostra *SOS Brutalism. Save the Concrete Monsters!*, promossa dal Museo di Architettura tedesco di Francoforte - Darmstadt - e dalla fondazione Wüstenrot di Ludwigsburg che ha avviato la costruzione di un archivio digitale in *open source*, attualmente contenente oltre 1.600 architetture con l'intenzione non solo di mostrarne la capillarità ma anche di porre i riflettori sulla questione della conservazione di un enorme patrimonio oggi a rischio di demolizione e in condizioni di forte degrado. Anche sui social media si assiste a un crescente fenomeno di diffusione di foto e immagini di architetture brutaliste, delle quali i nuovi dispositivi di comunicazione riescono a esaltare valori estetici e formali inesplorati. Il proliferare di pagine facebook, blog e hashtag – si stimano 481.000 post su Instagram con hashtag #brutalism, oltre alle decine di migliaia con altre versioni – è il segno tangibile di una rinnovata attenzione e una diversa percezione di queste opere come ha provato Virginia McLeod a dimostrare nel volume *Atlas of Brutalist Architecture*, nel quale arriva a sostenere che “Instagram salverà il patrimonio brutalista”.

Nel 2018 *99Files* propone presso il MoCa, *Museo Nazionale di Arte Contemporanea* di Skopje, una mostra e un Archivio digitale attraverso una call internazionale, ideata dal Laboratorio *Landscape_inProgress*¹ dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, concepita come un osservatorio interdisciplinare sul patrimonio brutalista. La capitale macedone, la cui ricostruzione dopo il terremoto del 1963 si identifica con la cultura architettonica brutalista, è assunta come un laboratorio per stimolare un diverso punto di osservazione delle architetture moderniste e brutaliste balcaniche, liberarle dalla connotazione negativa causata dai retaggi ideologici e tracciare differenti direzioni interpretative di un'importante fase della storia del pensiero architettonico.

Il numero monografico *YU_topia. Balkan architecture* si inserisce in questo dibattito, proponendo un viaggio nei paesi della ex Jugoslavia, attraverso le sue città, terreno di sperimentazioni e di tentativi di modernizzazione. Zagabria, Lubiana, Sarajevo, Belgrado, Skopje, Pristina e Podgorica, oggi non più appartenenti ad una realtà politica unitaria, consentono tuttavia di tracciare una traiettoria di conoscenza e ricerca per una fase storica da riposizionare nel dibattito internazionale. Con l'intenzione di sfatare l'idea che questa regione sia priva di una propria fisionomia, i diversi contributi rivelano il grande fermento culturale e il ruolo che il progetto di architettura, sebbene con molte difficoltà, ha comunque giocato nei diversi contesti nazionali, capace, spesso, di esprimere un linguaggio unitario, ma con differenti e originali declinazioni. Inoltre, il crescente interesse per questa fase storica, apre una riflessione sul ruolo del progetto contemporaneo per un patrimonio “in via di estinzione”, in coerenza con i suoi valori etici e non solo estetici. Riflessione indispensabile nel contesto balcanico e indissolubilmente connessa alle vicende storico politiche dei paesi della Jugoslavia, dove la produzione architettonica e urbana è espressione visibile delle «rotture» (Kirn, 2014), delle interruzioni e degli altrettanti ri-cominciamenti. Una ricerca necessaria, dunque, sia per superare l'attuale condizione di oblio, e sia per mettere in luce le peculiarità di tale produzione, in

Fig. 1

Bogdan Bogdanović, Monumento del fiore, Jasenovac, Croatia, 1966. PH Alberto Campi.



molti casi incompiuta per gli obiettivi spesso irrealistici dei programmi di modernizzazione del socialismo autogestito e per la oggettiva condizione di arretratezza tecnica ed economica di un territorio in gran parte rurale, distrutto dalla guerra.

Decisiva è sicuramente la visione di Tito che imprime un'accelerazione al cambiamento per un'architettura libera dai condizionamenti del socialismo sovietico, capace di identificare l'unicità della Jugoslavia nella nuova condizione politica e sociale. Tito avvia un impegnativo programma di urbanizzazione e industrializzazione del paese che risponde a una visione utopica egualitaria, basata sugli ideali di una società autogestita dalla classe operaia nelle fasi decisionali e in quelle produttive.

Gli architetti tracciano una nuova strada come è evidente nel progetto di Vjenceslav Richter per il padiglione della Jugoslavia all'esposizione universale di Bruxelles nel 1958, dove l'innovazione si traduce in sperimentazione strutturale, come manifestazione del nuovo corso in ambito internazionale.

La modernizzazione del settore edilizio nei processi di ricostruzione e di progettazione delle reti infrastrutturali e di nuove città, è rappresentata dall'uso del calcestruzzo che diventa il materiale simbolo del cambiamento.

L'etica del «As found²», che nel pensiero brutalista rappresenta l'attitudine a guardare la realtà, assume in tale contesto altre declinazioni nelle quali le superfici grezze e rugose costruiscono un lessico riconoscibile non più espressione della volontà di stabilire relazioni con la *realtà concreta*, quanto di rappresentare la visione utopica egualitaria del *socialismo autogestito* della Jugoslavia.

La vita culturale delle città jugoslave è vivace e aperta alle influenze esterne, anche per la presenza di giovani architetti che, formatasi all'estero, al loro ritorno trasferiscono le esperienze personali. Questo, a partire dagli anni '30, favorirà un clima culturale, non solo fecondo agli sviluppi dell'architettura nel secondo dopoguerra, ma imprimerà il carattere alle trasformazioni che manterranno sempre un forte legame con la cultura urbana locale connessa al dibattito internazionale.

È quello che accade a *Lubiana* già a partire dagli anni '20, dove si consolida una cultura architettonica con una vera e propria "scuola" vicina alle università viennesi, formatasi attorno all'ateneo fondato da Ivan Vurnik (1884-1971) e Jože Plečnik (1872-1957).

La fase della ricostruzione dopo il secondo conflitto bellico è legata alla figura di Edvard Ravnikar (1907-1993), discepolo di Plečnik, che ne imprime una notevole caratterizzazione, coniugando gli insegnamenti classicisti del suo maestro con il brutalismo di Le Corbusier, con cui aveva collaborato durante un periodo di lavoro a Parigi. La rilettura (Skansi, Campeotto), non in chiave politica, di Piazza della Rivoluzione (1960-80), oggi piazza della Repubblica, pone in evidenza l'unicità della vicenda jugoslava nella tensione tra modernità, stratificazioni urbane e cultura regionale. Il complesso della piazza, dinamico e permeabile, trova nella costruzione del suolo il rapporto con il contesto, ridimensionando la monumentalità ma anche il modernismo internazionale.

Si può intravedere un vero e proprio percorso degli architetti sloveni che estraggono materiali dalla tradizione dei luoghi e li reinterpretano con un linguaggio moderno, come risulta nel lavoro di Oton Jugovec (1921-1987), segnato da un equilibrio tra modernità, patrimonio rurale, artistico e architettonico locale (Pirina).

Un carattere che trova a *Sarajevo* (Gruosso, Zejnilović) una evidente formalizzazione nella combinazione tra l'ideologia egualitaria comunista e l'interpretazione "modernista" dell'autenticità dell'architettura locale gra-

zie al lavoro di una generazione di architetti che imprime un significativo cambiamento nella scena architettonica degli anni '60.

Influenzata da Zagabria e Belgrado, l'architettura bosniaca ha nella figura di Juraj Neidhardt (1901-1979) un maestro, sostenitore dell'idea di «città a misura d'uomo» e della creazione di un «polo bosniaco dell'architettura», entrambi fondati sull'aspirazione a trascendere i valori architettonici ereditati in un'interpretazione nuova e moderna.

Il lavoro di Neidhardt per l'espansione di Sarajevo traccia un percorso di transizione tra le parti storiche esistenti, alle quali viene attribuito una qualità insediativa e tipologica, e quelle contemporanee. Nelle sue soluzioni urbane e architettoniche per la città emerge la meticolosa ricerca sviluppata negli anni con Dusan Gabrijan (1899-1952) sull'architettura ottomana, nella quale entrambi riconoscono quelle qualità urbane e formali trattate da Le Corbusier nel suo *Viaggio in Oriente*. Negli scritti dei due architetti, in lingua serbo croata, solo recentemente tradotti, trapela un intreccio di rimandi e analogie tra gli studi sul patrimonio storico bosniaco e il maestro svizzero, da sempre affascinato dalle città ottomane e islamiche. Per Neidhardt, che collabora allo studio di Le Corbusier per diverso tempo, l'architettura moderna in Bosnia corrisponde a una rilettura delle radici e alle connessioni con le idee lecorbuseriane sulle regole urbane e architettoniche.

Un ruolo cruciale nello sviluppo della Bosnia ed Erzegovina è rappresentato dall'occasione dei Giochi Olimpici di Sarajevo nel 1984, con la costruzione di interi impianti sportivi che rappresentano delle importanti sperimentazioni tipologiche e architettoniche, consentendo anche di acquisire competenze nella protezione dell'ambiente naturale e nel turismo.

Anche Zagabria (Pignatti) è una città attiva dal punto di vista economico, sociale e culturale, dove le trasformazioni urbane e l'innovazione architettonica si sono rafforzate a vicenda. Come Joze Plečnik a Lubiana, Viktor Kovacić (1874–1924) e Ernest Weissmann (1903–1985) a Zagabria svolgono un ruolo trainante per uno spostamento verso la modernità seguito da un numero consistente di altri architetti che iniziano la propria carriera con progetti ed edifici di chiara matrice innovativa.

Weissman, inoltre, partecipa al CIAM elaborando con dei giovani colleghi una serie di studi sulla città dai quali si avvia il processo di modernizzazione e le idee per il Piano della *Nuova Zagabria*, di ispirazione lecorbuseriana. Pensata da Vladimir Antolic come prolungamento lineare della città esistente oltre il fiume, la nuova espansione è disegnata attraverso un sistema aperto di infrastrutture all'interno della quale liberamente si dispongono edifici, torri e spazi verdi.

Mentre per *Belgrado*, (Ducanovič, Beretič), capitale della Jugoslavia, l'attenzione e il dibattito si sviluppa sulla fondazione di una nuova città, *Novi Beograd*, per la quale viene scelto un sito completamente vuoto, senza tracce del passato con l'intenzione di creare il modello della “città socialista” basato sulle idee più innovative e egualitarie della pianificazione. La vicenda che prende avvio dalla fine della guerra in Jugoslavia, vede il susseguirsi di proposte che, dall'impianto più classico a raggiera proposto da Dobrović sino a quello di Ravnikar ispirato alla *Ville Radieuse* di Le Corbusier, si liberano progressivamente dalla monumentalità e dagli echi classicheggianti per un uso del telaio in cemento armato come elemento regolatore degli edifici. Chandigarh e Brasilia diventano i riferimenti per le architetture di rappresentanza, mentre i *Blocks* residenziali, realizzati dal 1957 fino agli anni '80, corrispondono a grandi isolati immersi nel verde che riprendono le istanze della Carta di Atene. Per consentire una maggiore flessibilità rispetto al telaio strutturale in cemento armato, parte

fissa della progettazione, viene scelta la prefabbricazione che inciderà nel linguaggio architettonico del sistema residenziale.

Nel caso dello sviluppo urbano di *Pristina* durante il socialismo c'è una limitata documentazione, anche se negli ultimi anni il numero di pubblicazioni è aumentato, insieme alla consapevolezza della sua conservazione. (Jerliu)

Anche il Kosovo è interessato da quel processo di trasformazione e modernizzazione orientato a rappresentare il ruolo della Jugoslavia nel contesto geopolitico, tentando di marcare le differenze con il comunismo sovietico. Tuttavia, nella capitale gli interventi spesso non sono organici e alla compattezza della città ottomana, il piano urbanistico sparge pezzi non completamente compiuti che in alcuni casi cancellano parti vitali del tessuto storico.

L'eredità più evidente è una frammentazione non solo di brani urbani ma anche di linguaggi. Come altrimenti interpretare un'opera come la *Biblioteca Nazionale* (1982) del Kosovo, a Pristina, progettata dall'architetto croato Andrija Mutnjakovic (1929) che «nella sua radicale diversità e alterità sorge come un oggetto sorprendente e maestoso all'interno di un perimetro che resta tuttora una specie di grande «waste land urbano» (Jacob, 2019). La nitida geometria dei volumi, marcati dalla struttura metallica esterna, rende la Biblioteca maestosa e visibile da lontano, per ritrovare la dimensione umana nel suo interno.

Un'altra specificità è rappresentata dal *Montenegro*, (Nikolić, Marović), anch'esso interessato dal processo di unificazione dell'identità nazionale e da quel cambiamento sociale proposto come «Third Way» della guerra fredda (Stierli e Kulić, 2018). L'introduzione delle «ferie pagate per i lavoratori», incentivando lo sviluppo del turismo lungo la costa, porta alla costruzione di numerose strutture alberghiere per rispondere a questa nuova domanda.

Dagli anni '60, architetture definite dalla composizione di più forme sino a delle vere e proprie megastrutture sempre più complesse, rappresentano un invito al viaggio che con il Piano territoriale regionale per l'Adriatico meridionale, più tardi noto come «Jadran I», interesserà l'intera zona costiera della Jugoslavia.

Un approccio architettonico specifico nella progettazione delle strutture alberghiere sulla costa montenegrina è rappresentato dall'opera progettuale dell'architetto Milan Popović, segnata dalla ricerca di interazione tra architettura e natura. Nei suoi numerosi progetti, le terrazze, le passeggiate, le aree verdi con la vegetazione locale, costruiscono un lessico ricorrente per un'intera generazione di architetti.

In tale clima di fermento culturale, una spinta significativa viene da *Skopje*, (Tornatora, Bajkovski) dove a seguito del terremoto del 1963, che rade al suolo la capitale della Repubblica di Macedonia, si apre il confronto nazionale e internazionale per la ricostruzione della città. L'ambizione è quella di rappresentare le aspirazioni politiche, economiche e sociali della Jugoslavia sulla scia delle esperienze della *Nuova Zagabria* (1930-1962) e della *Nuova Belgrado* (1929-1954). Non è azzardato pensare che Skopje, come Brasilia (1960) e Chandigarh (1953), ha rappresentato negli anni '60 l'occasione per mettere in atto i principi della cultura architettonica moderna, di cui queste città nelle loro diversità, rappresentano i risultati più ambiziosi e allo stesso tempo contraddittori.

Il Piano di Kenzo Tange per la ri-fondazione di Skopje diventa un'occasione unica per mostrare al mondo il modello del socialismo jugoslavo, trasformandola in un laboratorio internazionale di riflessione concreta delle teorizzazioni urbane del CIAM. Il progetto radicale e futurista del

team giapponese vincitore del concorso rappresenta gli ideali della ricostruzione, con una visione innovativa della città che adotta il modello della modernizzazione del Giappone. Tange è un anello di congiunzione tra la tradizione del mondo orientale e il linguaggio moderno occidentale che avrebbe potuto proiettare la Jugoslavia nel contesto internazionale, rifondando la *Nuova Skopje* attraverso quel monumentale sistema infrastrutturale che organizza e struttura la città, già indagato nel Piano per la baia di Tokyo (1960).

La città è disegnata da una rete di collegamenti continui, carrabili e pedonali, ai quali si innestano perfettamente riconoscibili «nuovi prototipi» (Tange 1965) architettonici proposti come elementi che definiscono la struttura portante del disegno urbano: il muro, *City Wall* e la porta *City Gate*. Il proliferare di numerose architetture in cemento a faccia vista genera un «beton brut cityscape». (Lozanovska 2015)

A delineare una *diversità architettonica* della Jugoslavia, sono anche alcune donne architetto che hanno svolto un ruolo significativo nella progettazione delle città. In particolare, Milica Šterić (1914-1998), Mimoza Tomić (1929), Olga Papesh (1930-2011), Svetlana Kana Radević (1937-2000) e tante altre rappresentano l'immagine della donna socialista aggiungendo alla progettazione uno sguardo "emozionale e sensibile" grazie anche alle esperienze maturate all'estero, che gli consentono di "addomesticare" la rigidità delle soluzioni architettoniche e urbane.

Non vi è dubbio che la forte spinta all'unificazione dell'identità nazionale della Jugoslavia innescata dai processi di trasformazione delle diverse città, ha inciampato nelle vicende locali, non riuscendo a configurare un'architettura omogenea e coesa, ma una serie di declinazioni nei diversi "centri".

In questo incrocio di linguaggi e esperienze, la costellazione degli *Spomenik* – parola serbo-croata per indicare *monumento* – realizzati negli anni '50 e '90, rappresenta l'elemento unitario e trasversale che lega i diversi popoli della ex Jugoslavia. (Amaro, Schepis)

Sono circa 14.000 memoriali (il numero è indefinito in mancanza di un vero censimento), voluti da Tito per ricordare le vittime della resistenza del suo popolo durante la Lotta di Liberazione Popolare (1941-1945), disseminati sui territori andando a creare un reticolo nazionale che supera differenze e trascrive le tracce della memoria sui luoghi.

Dalle montagne fino al mare, i memoriali si ergono come presenza attiva nel paesaggio, come configurazione di uno spazio di incontro per mettere in relazione il popolo, la memoria e la narrativa della "Nuova Jugoslavia", andando a rappresentare la più estesa esperienza di costruzione di monumenti.

Non vi è dubbio che il programma complessivo della Jugoslavia socialista non si è compiuto: rimangono i progetti realizzati che sono ancora funzionanti, rappresentando la struttura portante e identitaria delle città slave dove evidenti sono i profondi cambiamenti sociali e i successivi principi di modernizzazione. Questo tessuto di progetti, segnato da interruzioni e incompletezze, espressione di una eccezionalità per qualità e quantità, affida all'architettura il ruolo di materializzare l'intersezione tra storia comune e identità collettiva in uno stato multietnico, caratterizzato dalla convivenza di influenze eterogenee. Con la caduta del socialismo e la disgregazione della Jugoslavia, questa moltitudine di opere non è stata più percepita come espressione di modernità, ma simbolo di un passato da rimuovere attraverso trasformazioni e demolizioni. Sebbene una parte consistente di tale patrimonio sia ancora utilizzata, l'idea originaria di sviluppo urbano a beneficio del bene pubblico è stata totalmente rimossa attraverso inter-

venti isolati ed eteropici La spinta utopica interpretata dall'architettura è stata travolta dall'emergere dei divisionismi tra i diversi paesi, molti edifici pubblici sono stati privatizzati, molti monumenti vandalizzati o demoliti. Tuttavia tale produzione ci richiama alla necessità di un approfondimento per colmare un vuoto conoscitivo e storiografico, come testimoniato dalla carenza di pubblicazioni oltre le lingue slave, ma soprattutto per tentare di ribaltare quegli stereotipi culturali secondo i quali «Visto attraverso la lente occidentale contemporanea, la regione balcanica, e la Jugoslavia più specificamente, difficilmente è considerata un punto di innovazione culturale e architettonico.» (Stierli, 2018)

Una posizione sostenuta dalla storica Maria Todorova che ha provato a dimostrare come sin dalla metà dell'800 si è fissata un'immagine negativa dei Balcani da parte della cultura occidentale, con l'affermazione di una distinzione netta tra i Balcani e l'Europa: due opposti, da una parte l'immagine positiva dell'Europa, basata sui valori dell'Illuminismo, dall'altro lato il suo negativo, i Balcani.

YU_topia. Balkan architecture vuole, dunque, essere l'occasione per una riflessione su alcuni interrogativi ancora aperti.

È possibile pensare all'architettura della Jugoslavia, e più in generale dei Balcani, attraverso un altro orizzonte? Il processo di modernizzazione delle sue città può essere osservato come l'«invenzione della tradizione» (Hobsbawm e Ranger 1997)? Ragionare su questo spazio geografico non significa forse, come ci indica Łukasz Stanek in *Architecture in Global Socialism*, ampliare la traiettoria di ricerca sull'incontro, per esempio, tra i paesi socialisti europei con quelli africani e asiatici durante la Guerra Fredda, quando si intensificano scambi e collaborazioni che incidono sull'architettura e la pianificazione?

In conclusione, ci si chiede se è possibile svestire i Balcani dalla percezione di isolamento e marginalità alla quale la storia dell'architettura del '900 ci ha abituato, attraverso uno sguardo laterale capace di innescare nuove narrazioni e geografie come ha provato Franco Cassano, riflettendo su un'Europa sempre più schiacciata dai modelli imposti dalla cultura nordica.

Quando la retorica del moderno accusa i primi pesanti colpi a vuoto e il dibattito teorico contemporaneo prende a parlare di era postmoderna, il Mediterraneo esce dalla gabbia di una configurazione esclusivamente negativa e inizia a mutare significato. L'immagine del Mediterraneo appare a questo punto ribaltata: non più qualcosa che ha preceduto il moderno e lo sviluppo, una periferia degradata di esso, ma un'identità deformata da riscoprire e da reinventare al contatto con il presente, non più ostacolo, ma risorsa. (Cassano, 2003)

Note

¹ *Landscape_inProgress* è una struttura di ricerca e di progettazione, coordinata da Marina Tornatora e Ottavio Amaro, Dipartimento dArTe, Università Mediterranea di Reggio Calabria, che indaga i "Paesaggi in Divenire", cioè quei paesaggi in trasformazione, spesso in funzione di grandi opere o di grandi eventi che ne cambiano e, talvolta, stravolgono le connotazioni esistenti. Il Laboratorio è concepito come uno spazio multidisciplinare di interconnessione tra l'architettura, la città e il paesaggio, nel quale diverse figure – architetti, paesaggisti, agronomi, fotografi, artisti etc. – sono coinvolte in un'azione di conoscenza e interpretazione dei luoghi. L'idea è quella di ripercorrere i territori attraverso un punto di vista mobile, in un'azione di simultaneo avvicinamento e allontanamento, capace di cogliere ed elencare valori e immagini delle realtà complesse ed eterogenee.

Il Laboratorio collabora con Enti Pubblici e Associazioni no profit, svolgendo attività di consulenza e ricerca scientifica, garantendo un approccio integrato e innovativo per lo studio della città e del paesaggio.

² “As Found” nasce in occasione della mostra Parallel of Life and Art, del 1953 all’Istituto di Arte Contemporanea a Londra, curata da A. P. Smithson, E. Paolozzi e N. Henderson. I collage propongono un accostamento di immagini di frammenti archeologici, maschere etniche, parti del corpo umano, immagini ai raggi X o al microscopio.

Bibliografia

- AA.VV. (1961) – *Casabella*, n. 258.
- AA.VV. (2013) – *Atlas of Brutalist Architecture*. Phaidon, New York.
- ALIC D. (2010) – *Transformations of the oriental in the architectural work of Juraj Neidhardt*.
- BAZZOCCHI C. (2003) – “Recensione di Claudio Bazzocchi ad un libro di Maria Todorova”, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Balcani/Immaginando-i-Balcani-24254>.
- BANHAM R. (1955). “The New Brutalism”. In *Architectural Review*, n.708.
- BANHAM R. (1966) – *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic*. Reinhold Publishing Corporation, New York.
- BANHAM R. (2011) – *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. Harper and Row.
- CASSANO F. (2003) – “L’identità italiana non è una malattia da curare”. *Carta*, 7/27 (agosto).
- ELSER O., KURZ P., SCHMAL P.C. (2017) – *SOS Brutalism*, Global Survey, Deutsches Architekturmuseum, Zurigo.
- GATLEY J., KING S. (2017) – *Brutalism Resurgent*. Routledge, New York.
- HOBSBAWM E. J., RANGER T. (1997) – *L’invenzione della tradizione*. Einaudi, Torino.
- JAKOB M. (2019) – *Andrija Mutnjakovic. La biblioteca: centro o periferia?* “Doppiozero”.
- KIRN G. (2014) – *Partisan Rupture. Self-Management. Market Reform and the Spectre of Socialist Yugoslavia*, Pluto Press, Londra.
- KITNICK P. (2011) – *New Brutalism*, The MIT Press.
- KOOLHAAS R., OBRIST U. H. (2016) – *Project Japan Metabolism Talk.*, Taschen, Spagna.
- KULIĆ V., MRDULJAŠ M. (2012) – *Modernism In-between: The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Jovis Berlino.
- MATVEJEVIĆ P. (2004) – *Breviario Mediterraneo*, Garzanti, Milano.
- RIANI P. (1980) – *Kenzo Tange*, Sansoni, Firenze.
- SMITHSON A., SMITHSON P. (1955) – “The new brutalism”. In *Architectural Design* vol. XXV.
- SMITHSON A., SMITHSON P., FRY M. (1959) – “Conversation on Brutalism”. In *Zodiac* n.4.

STANEK L. (2019) – *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War*. Princeton NJ, Princeton University Press.

STIERLI M., KULIĆ V. (2018) – *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948-1980*. New York: Museum of Modern Art.

TOLIĆ B. (2011) – *Dopo il terremoto. La politica della ricostruzione negli anni della Guerra Fredda a Skopje*, Diabasis, Parma.

TORNATORA M., BAJKOVSKI B. (2019) – *99FILES. Balkan Brutalism Skopje*, MoCa, Museum of Contemporary Art, Skopje.

Marina Tornatora (1970), architetto, professore associato in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura e Territorio – dArTe – dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria. Membro del Collegio del Dottorato in Architettura e responsabile delle relazioni internazionali. Coordinatrice del Double Degree Program con l'Università Ain Shams del Cairo, e Visiting Professor presso la London Metropolitan University (2019). Fulcro della sua attività teorica, progettuale e didattica sono le relazioni tra città, paesaggio e architettura, che risultano evidenti nelle sue numerose pubblicazioni, nelle mostre, nonché in workshop e convegni sviluppati anche all'interno del Laboratorio di Ricerca Landscape_inProgress (LL_inP) fondato con Ottavio Amaro nel 2014. Tra le recenti attività: 99FILES, Brutalism Skopje (2019); H2O_Scapes. Agro Urbe Natura (2022). Nel 2023 è stata co-curatrice del Padiglione Egitto alla 18° Mostra Internazionale di Architettura – Biennale di Venezia.

Blagoja Bajkovski (1983), architetto, docente presso la Facoltà di Architettura, Università Sts. Cirillo e Metodij, Skopje. Nel 2020 discute la sua tesi di dottorato sul tema Atlante Operante di Skopje Brutalista_ Biografia disegnata di 15 architetture. Dal 2016 fa parte del Laboratorio di ricerca Landscape_InProgress, una struttura che esplora paesaggi futuri, luoghi che sono stati esposti a forti traumi, interessati da eventi e processi di trasformazione. All'interno di questo laboratorio sviluppa ulteriormente il tema dell'eredità brutalista a Skopje con la ricerca 99FILES. Nel 2018 partecipa al XVI Biennale di Venezia con il progetto SKOPJE DESTRATIFICATION '29 '65 sk14.

Ottavio Amaro (1959), architetto, professore associato in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura e Territorio – dArTe – dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria. È responsabile scientifico del Laboratorio di ricerca Landscape_inProgress (LL_inP) impegnato in attività di ricerca nazionali e internazionali. I suoi progetti e disegni sono stati esposti in diverse mostre: Architetti italiani under 50 - Triennale di Milano 2005; Progetto sud – Città di Pietra, 10° Biennale di Venezia 2006; Biennale Skopje 2017; XVI Biennale di Venezia 2018; Sala Gino Valle IUAV Venezia 2020. Ha svolto attività di ricerca presso la Fondation Le Corbusier di Parigi. Nel 1989 gli è stato conferito il premio Per la teoria, l'immagine e lo studio dell'utopia. Nel 2023 è stato co-curatore del Padiglione Egitto alla 18° Mostra Internazionale di Architettura – Biennale di Venezia.

Lorenzo Pignatti
Primo modernismo a Zagabria. Via Novakova

Abstract

Il modernismo architettonico è apparso nelle città del Regno di Jugoslavia tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 del XX secolo con manifestazioni diverse ma all'interno di uno scenario culturale abbastanza coerente. In quegli anni la maggior parte delle città jugoslave si stava trasformando e tutte erano alla ricerca di una nuova identità, di un nuovo "stile" architettonico. La vita culturale di queste città era estremamente ricca ed aperta alle influenze esterne, anche per la presenza di giovani architetti e accademici che avevano studiato all'estero ed erano desiderosi di portare nelle proprie città le proprie esperienze personali. Zagabria è stata sicuramente una delle città più attive dal punto di vista economico, sociale e culturale, una città in cui le trasformazioni urbane e l'innovazione architettonica si sono rafforzate a vicenda. L'esempio unico dello sviluppo residenziale lungo *via Novakova* deve essere visto come un primissimo tentativo di creare un'identità moderna, anche in relazione ad altre importanti esperienze europee, prima tra tutte, il Weissenhof di Stoccarda.

Parole Chiave

Zagabria — Modernizzazione — Le Corbusier

Non si sa molto dell'inizio e dello sviluppo del modernismo architettonico nelle città della regione dei Balcani occidentali. Per lungo tempo questa regione è stata considerata un'area "di mezzo", una regione che non riusciva ad esprimere la propria identità perché troppo caratterizzata da una diversità di condizioni sociali, religiose, politiche ed etniche. Questo saggio intende dimostrare il contrario ed affermare che in qualche modo ci fu uno sviluppo molto interessante di posizioni legate all'architettura e all'urbanistica moderna nella maggior parte delle città del Regno di Jugoslavia durante la prima parte del XX secolo. Belgrado, sicuramente la città più grande e influente della regione, ha attraversato un processo di trasformazione da città ottomana a capitale europea, seguendo prima i modelli *Beaux Arts* e poi quelli modernisti; Lubiana, molto più vicina all'Austria e al centro Europa, conobbe un periodo straordinario con i progetti architettonici e urbanistici di Plečnik; Zagabria ha visto un'espansione urbanistica molto interessante con nuovi sviluppi nella Città Bassa che hanno integrato interventi architettonici sperimentali e strategici di grande valore; Sarajevo si è trasformata da città ottomana e austro-ungarica in città modernista con progetti significativi che hanno proposto una reinterpretazione di modelli vernacolari. Poi c'è stato l'importante ma successivo caso di Skopje, distrutta da un forte terremoto nel 1963 e ricostruita negli anni successivi con un master plan di Kenzo Tange. In qualche modo tutte queste città hanno seguito il proprio percorso verso la modernità, ognuna con la propria specificità data dalle condizioni politiche e culturali locali o dalla presenza di personaggi significativi, ma alla fine sempre aperte ad assorbire nuove idee che provenivano da altre parti d'Europa.

A Zagabria c'erano alcune anticipazioni di una nuova visione con la presenza di Viktor Kovacić e Drago Ibler. Kovacić, allievo di Otto Wagner,

fu l'autore della sede della Banca Centrale di Croazia (1923-27), edificio ancora neoclassico ma che presentava certamente una revisione semplice e austera della classicità e che creava certamente una rottura con la precedente tendenza eclettica predominante, posizione non molto diversa dall'opera di Plečnik a Lubiana. Ibler fu architetto, teorico e accademico di insigne valore a Zagabria nei primi anni Venti; aveva studiato a Dresda, faceva parte degli architetti che erano in contatto con Le Corbusier e poi aveva lavorato con Poelzig a Berlino. Fondò la seconda Facoltà di Architettura a Zagabria presso l'Accademia di Belle Arti, una scuola attiva ispirata agli ideali del modernismo che creò un consistente numero di neo-laureati e diede origine a quella che verrà chiamata "la scuola di Zagabria". Fu anche membro fondatore del gruppo (e della rivista) *Zemlja* (Terra) che operò a Zagabria dal 1925 al 1935 come movimento progressista composto da architetti, artisti e scultori che proponevano uno spostamento verso la modernità, sostenendo che «è necessario vivere nello spirito del nostro tempo e creare di conseguenza con esso». Questi architetti non seguivano uno "stile" specifico e il loro lavoro non era affatto coerente; tuttavia la loro architettura era certamente originale e semplice, anticipando un "purismo" che genererà poi lo sviluppo della modernità.

Contesto culturale

In tutta Europa il Movimento Moderno era infatti già una realtà tra la fine degli anni Venti ed i primi anni Trenta del XX° secolo, con diverse manifestazioni di una nuova apertura culturale che stava sicuramente influenzando le diverse città del Regno di Jugoslavia, tra cui Zagabria.

Dopo la Prima guerra mondiale la Biblioteca Universitaria Nazionale di Zagabria riceveva continuamente riviste e pubblicazioni nelle principali lingue straniere, ma soprattutto dalla Germania, dall'Austria e dalla Cecoslovacchia. A causa della vicinanza con Vienna e Praga, il lavoro di Adolf Loos con la casa Steiner a Vienna (1910) o la casa Muller a Praga (1930) era certamente ben noto, soprattutto perché diversi architetti avevano studiato in quelle città. Il movimento De Stijl si era già sviluppato nei Paesi Bassi e Stjepan Planić chiese a Theo Van Doesburg di scrivere un articolo per la rivista *The Croatian Review* e lo stesso Planić scrisse una monografia sulle tendenze moderne nel Regno di Jugoslavia intitolata *Problemi dell'architettura moderna* dove un gran numero di architetti provenienti da Croazia e Serbia ha pubblicato il proprio lavoro. L'architetto croato Ernest Weissmann, che collaborò con Adolf Loos (1926-27) e Le Corbusier (1927-28) e fece parte del gruppo *Zemlja*, fu un membro attivo del CIAM e partecipò al suo primo congresso nel 1928 in Svizzera.

I principali riferimenti in tutta l'Europa orientale sono stati il lavoro di Walter Gropius al Bauhaus di Dresda, il lavoro di Mies van der Rohe con la sua villa Tugendhat (1929-30) a Brno e, infine, il lavoro di Le Corbusier, con progetti come la villa Stein 1927 e Ville Savoye 1929, considerati tutti punti di riferimento della nuova modernità.

Le principali influenze provenivano anche da altre città del Regno di Jugoslavia. A Belgrado Milan Zloković, che aveva studiato a Graz e nei primi anni Venti e aveva seguito alcuni corsi a Parigi, aveva progettato e costruito nel 1927-28 una villa molto simile all'opera di Loos e di altri primi modernisti. Le fotografie di questa villa furono esposte nel 1929 in una delle prime mostre sull'architettura moderna e suscitavano immediato interesse. Zloković era stato anche l'autore di un'altra casa a Belgrado, villa Šterić (1932), dove il volume principale è scomposto in più parti più piccole tutte dipinte con colori diversi, richiamando l'opera del movimento De Stijl. A Belgrado nel 1929 un gruppo di quattro architetti, tra cui Zloković, fondò

GAMM, che aveva come scopo primario lo sviluppo dell'architettura moderna nella professione e, allo stesso tempo, l'abbandono dell'ecllettismo imperante dell'epoca.

Certamente l'esposizione internazionale del Weissenhof di Stoccarda nel 1927 organizzata dal Werkbund e coordinata da Mies van der Rohe, divenne la principale vetrina internazionale sulle innovazioni sociali e architettoniche proposte dal Movimento Moderno, dove Behrens, Poelzig, Hilberseimer, Oud, Le Corbusier, Gropius e lo stesso van der Rohe hanno partecipato con progetti originali, riferimento principale per tutti i paesi d'Europa, Croazia compresa.

Allo stesso tempo, oltre al ruolo preponderante svolto da figure importanti come Viktor Kovacić a Zagabria e Joze Plečnik a Lubiana, vi fu nel Regno di Jugoslavia un numero consistente di altri architetti che iniziarono la propria carriera con progetti ed edifici di chiara matrice innovativa, mostrando uno spostamento verso la modernità o, almeno, verso un primo purismo che ha anticipato il Movimento Moderno. Questi architetti erano I. Vurnik, V. Subić, M. Fabiani in Slovenia; M. Zloković, B. Kojić, M. Belobrk e N. Dobrović in Serbia; D. Ibler, S. Planić, S. Löwy, J. Pičman, A. Albin e V. Antolić in Croazia e, infine, i fratelli Kadić e poco dopo D. Grabrijan e Neidhardt in Bosnia-Erzegovina. Alcuni di questi architetti avevano studiato all'estero in Austria, Cecoslovacchia o Ungheria, avevano visitato grandi eventi internazionali come l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne e Industriali di Parigi nel 1925 che ospitava il *Padiglione Esprit Nouveau* di Le Corbusier e avevano lavorato in prestigiosi studi in Europa.

Zagabria

Durante gli anni '30, Zagabria visse un interessante periodo di trasformazione urbana che ebbe origine dalla necessità di far collimare il Piano Regolatore del 1923 e l'attuale sviluppo della Città Bassa. Uno dei problemi da risolvere era la conciliazione tra la struttura rurale esistente e il nuovo tracciato di viabilità regolare già ampliato negli stessi anni. La soluzione attuata fu innovativa e consisteva nella realizzazione di grandi isolati urbani che presentavano perimetri esterni regolari e compatti con nuovi fabbricati allineati alla nuova strada e racchiudevano aree interne che inglobavano la maglia rurale oltre ai fabbricati agricoli già esistenti. Questa soluzione ebbe l'effetto di creare quasi due città sovrapposte, una grande a pianta regolare che assecondava le moderne esigenze di traffico e una seconda, interna agli isolati urbani, che manteneva il carattere agricolo. Nell'ufficio del Master Plan, creato per la realizzazione del nuovo assetto urbanistico, c'erano giovani architetti, molti dei quali reduci dagli studi a Berlino, Vienna o Praga, desiderosi di portare nella propria città ciò che aveva imparato all'estero. Inoltre, la città aveva promosso una serie di concorsi per specifici lotti urbani, cercando di mettere insieme le esigenze delle proprietà private con il desiderio di creare soluzioni innovative coerenti con il piano regolatore. Il risultato è stato che diversi architetti hanno proposto interventi strategici per rafforzare questo piano regolatore collegando la nuova rete di strade con la parte interna di questi isolati o risolvendo condizioni urbane particolari, come gli angoli urbani.

Tra questi si possono citare quelli progettati da Drago Ibler (Wellisch Block, 1930), da Stephan Planić (Nepradak building, 1935), da S. Löwy (Radovan block, 1934), e il grande e centrale Endowment Block (1930).

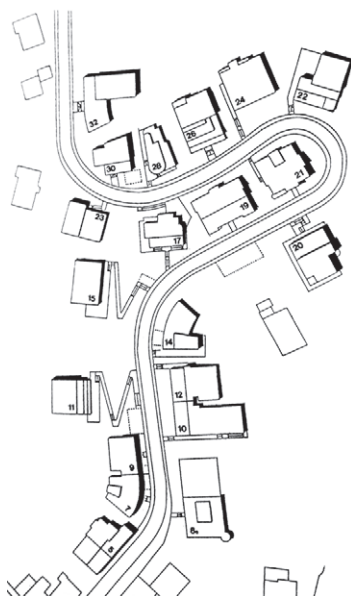


Fig. 1
Pianta di via Novakova, Zagabria.

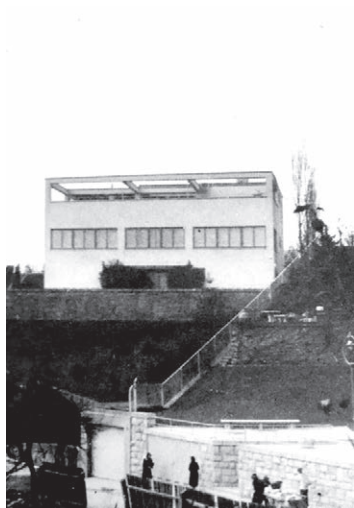
Fig. 2
Viste dei palazzi lungo via Novakova, Zagabria 1939 (da *Project Zagreb. Transition as Condition, Strategy, Practice*, Barcellona 2007).



Via Novakova

Questo contributo intende presentare più in dettaglio un significativo intervento urbano dei primi anni Trenta rappresentato da uno sviluppo residenziale costruito su una collina proprio accanto alla cattedrale di Zagabria, lungo la via Novakova, che collegava la città bassa con la collina di Šalata. Via Novakova consiste in una serie di progetti realizzati da diversi architetti di Zagabria che comprendevano edifici isolati di piccole dimensioni alienati lungo il percorso curvilineo e ascendente di via Novakova.

A differenza del Weissenhof, Novakova non era concepito come un quartiere operaio, ma piuttosto per una classe sociale più alta e ricca. Non era finanziato né dallo Stato né dal comune e non aveva nessun tipo di sostegno ufficiale. Data la critica crisi economica della fine degli anni Venti/primi anni Trenta in Croazia, le persone erano scettiche nel depositare i propri soldi in banca e preferivano investimenti nell'edilizia residenziale che potessero fornire un reddito costante tramite gli affitti. In questo modo, il capitale privato aveva assunto un ruolo determinante, dove gli investitori privati erano diventati i principali clienti per aver promosso progetti residenziali. La maggior parte di loro erano architetti, avvocati, medici, industriali e commercianti e la loro posizione nella società può essere illustrata dalla presenza di una stanza di servizio nella maggior parte delle ville. Così, a Zagabria si era verificato il passaggio dalla costruzione di

**Fig. 3**

S. Gomboš e M. Kaulzarić, Casa Spitzer via Novakova n. 15, Zagabria 1931-1932.

Fig. 4

S. Gomboš e M. Kaulzarić, Casa Spitzer via Novakova n. 15, vista attuale, Zagabria 1931-1932.



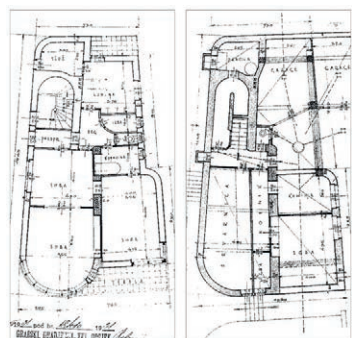
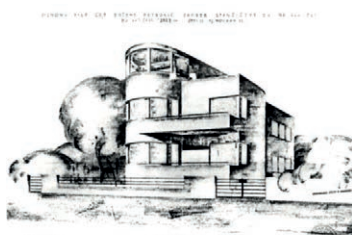
edifici complessi a piccoli edifici residenziali e case familiari. I proprietari dei lotti potevano scegliere il proprio architetto e molto spesso gli stessi architetti erano proprietari, progettisti ed appaltatori. Tutti gli edifici dovevano seguire norme specifiche sulla densità, altezza e profondità di costruzione e l'unico passaggio burocratico era l'approvazione da parte della Commissione Facciate che garantiva un carattere unitario a via Novakova, insistendo nell'eliminazione di ogni tipo di ornamento al fine di mantenere un vocabolario coerente ed il controllo delle volumetrie per garantire le visuali tra le case.

A seguito delle rinnovate condizioni culturali già anticipate e delle esigenze generali, i progetti realizzati abbandonarono ogni riferimento alla decorazione liberty o ai dettagli neoclassici e ricercarono piuttosto semplici composizioni volumetriche e soluzioni regolari con superfici esterne piane. La maggior parte degli edifici era costruita in cemento armato, seguendo quanto già fatto da Loos, Le Corbusier e altri, aveva forme semplici e stereometriche, aveva finestre e aperture senza alcun tipo di cornice o modanatura, aveva balconi aperti sporgenti dai volumi, aveva tetti piani o terrazze aperte ai livelli superiori e la maggior parte di essi era dipinta di bianco. Tutte le ville si adattavano alla morfologia del sito e seguivano i cambi di quota della strada, integrandosi nel paesaggio.

Tra il 1931 e il 1941 furono costruite venti ville, la maggior parte case unifamiliari e successivamente condomini di 3-4 piani. Furono quindici gli architetti croati che costruirono le diverse ville; su un totale di venti, tre sono stati progettati da S. Gomboš e M. Kaulzarić e sei da Bogdan Petrović.

Villa Spitzer (Novakova 15), progettata da S. Gomboš e M. Kaulzarić, è probabilmente la più famosa di questa bellissima strada. Kaulzarić era uno studente di Drago Ibler e membro del gruppo *Zemlja* e, all'inizio degli anni Venti, i due aprirono il proprio studio con lavori sia a Zagabria che a Dubrovnik.

Villa Spitzer è una casa unifamiliare sviluppata su tre livelli e composta da un volume molto semplice, costruito ad un livello più alto rispetto alla strada e con vista aperta verso la cattedrale di Zagabria sul retro. Una casa

**Fig. 5**

B. Petrović, via Novakova n. 28 disegno prospettico, Zagabria 1932 (da *Bešlić T. Urban Villas in Novakova street in Zagreb by architect Bogdan Petrović, Zagabria 2010*).

Fig. 6

B. Petrović, via Novakova n. 28, pianta, Zagabria 1932 (da *Bešlić T. Urban Villas in Novakova street in Zagreb by architect Bogdan Petrović, Zagabria 2010*).

Fig. 7

B. Petrović, via Novakova n. 28, vista attuale, Zagabria 1932.

familiare con stanze per la servitù, un ascensore che collegava la cucina alla sala da pranzo del primo piano, una fascia di aperture orizzontali che consentiva il collegamento con lo spazio esterno.

La pianta è un semplice rettangolo con un'organizzazione molto semplice degli spazi interni, dove l'ultimo piano è principalmente una terrazza aperta con una struttura in cemento che crea una copertura. Il prospetto principale è semplicemente articolato con finestre orizzontali a nastro al secondo piano e loggia aperta all'ultimo livello. La villa incarna i famosi "cinque punti" dell'architettura moderna stabiliti da Le Corbusier nel 1926, con pianta libera e facciata libera, finestre a nastro e giardino pensile, tutte caratteristiche che creano un parallelo diretto con l'opera giovanile del maestro svizzero.

Anche se la villa ha subito modifiche significative che ne hanno rovinato il progetto originario, Villa Spitzer, per la sua stessa semplicità, il suo anno di costruzione (1931) e per i suoi evidenti richiami all'opera dei grandi maestri del Movimento Moderno, va riconosciuta come punto di riferimento dell'architettura moderna a Zagabria e in tutta la Croazia.

Come accennato, Bogdan Petrović è stato un altro dei principali artefici dello sviluppo di via Novakova, costruendo sei case (Novakova 10, 11, 23, 26, 28 e 32), considerando che la Casa 28 era la sua casa. I progetti di Petrović sono semplici e articolati; c'è spesso il desiderio di accostare semplici volumi rettangolari a volumi circolari aggettanti che conferiscono all'edificio una forte qualità dinamica. Nella Casa 28, l'intersezione tra un volume cilindrico a tre livelli e una serie di rettangoli laterali più piccoli diventa la caratteristica principale dell'edificio, ricordando i progetti realizzati da Eric Mendelsohn o Alberto Sartoris.

Lo stesso avviene in misura minore nella Casa 10 dove l'edificio termina in un angolo con un volume circolare a sbalzo con finestre a nastro e una terrazza al piano di sopra. La composizione complessiva è molto efficace e il risultato finale indica una capacità molto matura di combinare diversi volumi e geometrie e offrire una qualità dinamica. La Casa 32 è un semplice volume con una facciata curvilinea continua che segue l'ansa della strada. I diversi livelli presentano balconi lineari che offrono uno spazio di mediazione tra l'interno e l'esterno, offrendo visuali aperte offerte dalla posizione elevata della casa sulla sommità della collina. Tutti i progetti di Petrović mostrano una ricerca coerente verso modelli moderni, in qualche



Fig. 8
Ante Grgić, via Novakova n. 20,
vista attuale, Zagabria.

Fig. 9
Ivo Kulišek e Ivan Senk, via No-
vakov n. 17, vista attuale, Zaga-
bria 1932.

Fig. 10
B. Petrović, via Novakova n. 32,
vista attuale, Zagabria 1938.



modo diversi da Villa Spitzer, mostrando così una diversità nel vocabolario architettonico degli edifici lungo la via Novakova, ma una coerenza piuttosto forte nell'affrontare i temi della modernità.

Conclusioni

A parte il Weissenhof a Stoccarda o la più estesa esperienza della Città Bianca costruita a Tel Aviv negli anni '30 da architetti ebrei tedeschi che tornarono in Israele, non siamo a conoscenza di uno sviluppo urbano così coerente realizzato nei primi anni '30 come via Novakova a Zagabria. Questo intervento rappresenta un esempio poco conosciuto nella letteratura architettonica dell'epoca che nasce a Zagabria dall'iniziativa privata di singoli individui che hanno aderito alla cultura del momento e compreso i benefici culturali ed economici dati da un avvicinamento verso la modernità, sia nella tipologia architettonica, sia nel linguaggio, così come nell'imprenditorialità.

Ancora oggi, nell'attuale mercato immobiliare, le case lungo Novakova Street sono considerate di alto valore per il loro carattere che conferisce a questo quartiere un'identità distintiva, ancora oggi apprezzata.



Fig. 11
Moses Lorber, via Novakova n. 21, vista attuale, Zagabria, 1935.



Fig. 12
S. Gomboš e M. Kaulzarić, via Novakova n. 24, vista attuale, Zagabria, 1935-36.

Fig. 13
S. Gomboš e M. Kaulzarić, via Novakova n. 24, vista attuale, Zagabria, 1935-36.



Bibliografia

BEŠLIĆ T. (2010) – *Urban Villas in Novakova street in Zagreb by architect Bogdan Petrović*, Prostor, Zagreb.

BLAGOJEVIĆ L. (2003) – *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade Architecture 1919-1941*, Cambridge and London MIT Press, Cambridge.

DOKIĆ, DEJAN (2007) – *Elusive Compromise: The Inevitable Specificity of Interwar Yugoslavia*, Columbia University Press, New York.

GRIMMER V., MARDULJAS M. e RUSAN A. (a cura di) (2010) – *Continuity and Modernity: Fragments of Croatian Architecture from Modernism to 2010*, Arhitektst, Zagreb.

KULIĆ V., MARDULJAS M. e THALER W. (a cura di) (2012) – *Modernism in-between. The mediatory architecture of socialist Yugoslavia*, Jovis Verlag, Berlin.

LASLO A. (2010) – *Architectural Guide, Zagreb 1898-2010*, Arhitektst and Društvo arhitekata, Zagreb.

PIGNATTI L. e GRUOSSO S. (a cura di) (2017) – *Crossing Sightlines. Traguardare l'Adriatico*, Aracne, Roma.

PIGNATTI L. (2019) – *Modernità nei Balcani, da Le Corbusier a Tito*, LetteraVentidue, Siracusa.

Lorenzo Pignatti è professore ordinario e Direttore del Dipartimento di Architettura - Università G. d'Annunzio - Pescara (Italia) dove insegna progettazione architettonica e svolge studi e ricerche sulla regione adriatico-balcanica. Ha promosso numerose iniziative di scambi internazionali, organizzato convegni e workshops in vari paesi e pubblicato diversi contributi su questi temi. È professore emerito dell'Università di Waterloo (Canada) e consulente scientifico del Rome Program che la stessa università svolge in Italia. Ha da sempre indagato sui vari fenomeni legati allo sviluppo della modernità, reinterpretandoli sia nella ricerca teorica che nella progettazione architettonica ed urbana. È socio fondatore dello Studio Ottone Pignatti Architetti (Roma) che ha concentrato il proprio lavoro sulla rigenerazione urbana e sulla progettazione degli spazi pubblici; tra questi il progetto di riqualificazione di Piazza San Cosimato a Roma.

Zoran Đukanović, Nada Beretić
La *In-betweenness* come destino. Un cambio di paradigma nella progettazione urbana e architettonica di Belgrado nel secondo dopoguerra

Abstract

Belgrado ha cambiato il suo ruolo geopolitico nei Balcani nel corso della storia. È una città sempre al limite, collocata in una posizione unica, dove culture e civiltà si incontrano, combattono e interferiscono. La mancanza di una continuità nella sua storia rintraccia come unica costante lo status di "in-between" culturale, politico e tecnologico. Il contributo individua nella *betweenness* il fattore caratterizzante della trasformazione urbana e architettonica del secondo dopoguerra a Belgrado che ha generato spazi di rappresentazione del radicale cambiamento del paradigma politico, della scena ideologica, mutato lo spazio di vita, continuando ancora oggi a rappresentare il suo destino.

Keywords

Belgrado — In-betweenness — Balcani

Introduzione

Negli ultimi decenni, dopo la caduta del muro di Berlino, l'interesse per l'architettura e l'urbanistica dei paesi socialisti dell'Est è cresciuto rapidamente. Sebbene non abbia mai fatto parte del blocco di Varsavia e non sia mai stato un Paese aperto, la Serbia ha richiamato l'attenzione di molte ricerche soprattutto sulla città di Belgrado, intensificandosi dopo la fine delle guerre nell'ex Jugoslavia negli anni '90.

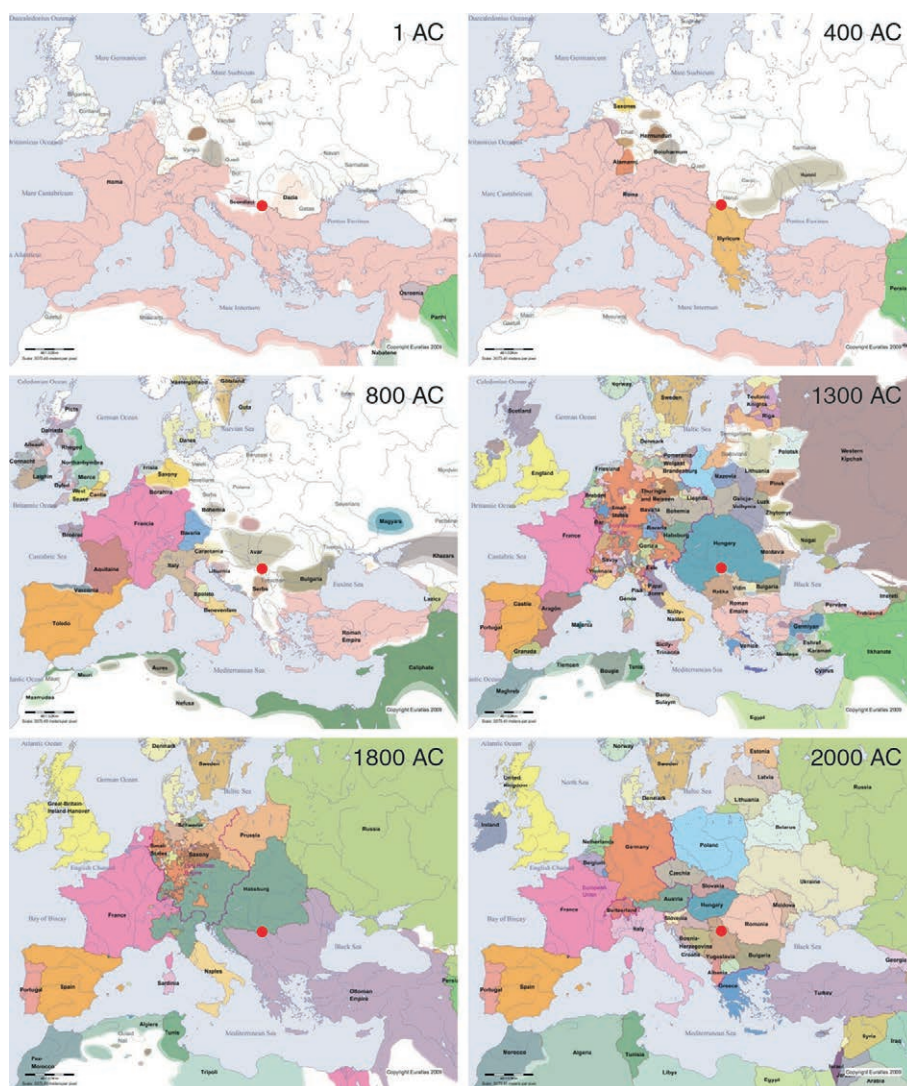
Il fatto che Belgrado, in duemila anni di storia, sia stata per lo più ai margini, tra culture diverse, subendo costantemente le loro influenze, ha portato al proliferare di significati e di modi di interpretare gli stessi fenomeni.

Anche se oggi non corrisponde più al confine della Jugoslavia, ma delinea il margine settentrionale della penisola balcanica, Belgrado è ancora uno spazio intermedio in quanto capitale della Serbia, piccolo Paese europeo con un territorio e una popolazione indefiniti, sospeso in una continua transizione tra Oriente e Occidente, autocrazia e democrazia, socialismo e capitalismo, collettivismo e individualismo, ateismo e fanatismo, isolamento e globalizzazione, «miele e sangue».

La città è un amalgama, una lega che contiene l'Est e l'Ovest, il Sud e il Nord. Allo stesso tempo nello stesso luogo; tutto si fonde: Belgrado con Zemun e Nuova Belgrado; la città ad alta densità con il vuoto dell'Isola disabitata della Grande Guerra – il suo nucleo verde naturale; la solida scogliera della cresta di Belgrado con la superficie tremolante dei fiumi e la sconfinata pianura della Vojvodina; moderni grattacieli di vetro con le rovine bombardate; classicismo e art nouveau con le tradizionali case ottomane; ragazze alla moda con senz'altro; la Sachertorte con la baklava; il kebab con la Wiener schnitzel; disco dance con danza del ventre; le sigarette con il narghilè; le Porsche con le carrozze trainate da cavalli; il

Fig. 1

Individuazione della città di Belgrado in relazione alle diverse fasi storiche.



rumore con il silenzio; la gloria con la sconfitta.

Questa commistione è visibile anche nelle radici etimologiche dei nomi di alcune aree della città, così come nel dizionario della lingua serba.

Tutto coincide e si sovrappone a tutto, non solo spazialmente, ma soprattutto culturalmente e semioticamente. A livello della strada, secondo Calvino, il discorso comincia a essere segreto, le regole diventano assurde, le prospettive ingannevoli e tutto nasconde qualcos'altro. A causa della sua complessità, se utilizziamo il linguaggio di Calvino, Belgrado evita permanentemente e con successo di essere vissuta fino in fondo (Calvino 1972). Per comprenderla è impossibile essere un semplice osservatore, bisognerebbe immergersi nei propri sogni e nelle paure, nel desiderio di unificazione e nel divertimento contemplativo della città. Nel corso della sua storia, così come oggi, la città ha la capacità di offrire qualcosa a tutti, perché è stata creata da tutti (Jacobs 1961).

Between and betweenness

Il contributo individua nell'“in-between” il fattore caratterizzante della trasformazione urbana e architettonica del secondo dopoguerra a Belgrado che ha generato un cambio di paradigma complessivo.

Una condizione intesa come un vero e proprio status di *in-betweenness*, che per essere compresa fino in fondo richiede un approfondimento nella definizione terminologica. Il dizionario Oxford definisce il termine *between in between* (avverbio) come una posizione nello spazio (o nel tempo) – essere in, dentro o attraverso lo spazio (o il tempo) che separa (due oggetti

o regioni o due punti nel tempo), mentre il termine *in-betweenness* non esiste in quel vocabolario.

Il dizionario Collins definisce il termine *betweenness* (sostantivo) come la condizione di “essere tra”, mentre il dizionario Merriam-Webster definisce lo stesso *betweenness* (sostantivo) come “la qualità o lo stato di essere tra due altri in un insieme matematico ordinato.”

La *betweenness*, per noi, è un processo, uno stato relazionale che si insatura tra soggetto e due alterità circostanti, che richiede l’investimento di risorse nella realizzazione di tali relazioni.

È uno stato in cui l’importanza di stabilire relazioni esterne supera la preoccupazione per il raggiungimento di categorie relazionali interne, e pertanto comporta un compromesso.

È uno stato di transizione/ibridazione in cui inizio e fine, confine e soglia, limes e limen si incontrano, si intrecciano, si aggrovigliano.

È uno stato di tensione in cui le forze gravitazionali che circondano l’alterità allungano e comprimono la sostanza di ciò che sta in mezzo.

Betweenness significa essere lontani dai centri, in periferia, o oltre l’orizzonte, rimanendo lontani da interessi forti ma non privi di influenza e interazione (Beretić et.al. 2022).

Nell’invito alla conferenza *In-betweenness: spaces, practices and representations* (Sorbonne Nouvelle, 2019) tale condizione è stata

intesa come uno spazio o stato liminale che implica dinamiche di continuità, separazione, transizione, sovrapposizione e mobilità. Coinvolge questioni legate ai territori, alle pratiche e alle rappresentazioni. Può essere studiato in diversi campi, tra cui storia, geografia, sociologia, antropologia, scienze politiche, geopolitica, linguistica, traduttologia, letteratura e diversi tipi di arte.

Nuova Belgrado

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, la Jugoslavia, fortemente segnata dai bombardamenti, uscì come uno dei Paesi alleati vittoriosi, ampliando il suo territorio. Abolì il regno, dichiarò la rivoluzione socialista, organizzerò lo Stato sulla base del modello sovietico.

Seguì la nazionalizzazione totale, che coinvolse tutte le risorse dell’intero territorio, ad eccezione delle case private con appezzamenti minimi nei villaggi (la cosiddetta terra minima), diventando così uno Stato a proprietà sociale.

La ricostruzione, iniziata rapidamente nei primi mesi dopo la liberazione, seguì il modello di sviluppo sovietico di industrializzazione, urbanizzazione ed elettrificazione definito dai piani di sviluppo quinquennali e da un’amministrazione centralizzata.

Anche la ricostruzione delle città iniziò immediatamente, la significativa migrazione di persone dalle campagne comportò la costruzione di un gran numero di nuovi alloggi, di infrastrutture e servizi. Per rispondere a queste esigenze, furono impegnate tutte le risorse tecniche e sociali, non sufficienti per la rapida ripresa del Paese.

La destabilizzazione dei fattori politici nell’ambiente causata dal rifiuto della Jugoslavia di sottoporsi alla forte influenza dell’Unione Sovietica complicò ulteriormente la già difficile situazione.

Come capitale del nuovo stato, Belgrado era al centro delle politiche del nuovo governo che mirava a costruire una nuova capitale per uno Stato socialista. Questa visione aveva lo scopo di mostrare e celebrare il successo della doppia vittoria ottenuta sul nazismo e sul capitalismo.

A questo scopo, fu scelta per la costruzione un’area ampia e pianeggiante, quasi completamente vuota, occupata da enormi paludi posta sulla sponda sinistra del fiume Sava, incorniciata su entrambi i lati dalle creste di Belgrado e Bežanja e tagliate dal disegno del flusso del fiume (Fig. 2).

**Fig. 2**

Nikola Dobrović, Piano regolatore della Grande Area di Belgrado, 1949. (Per gentile concessione dell'Istituto Urbano di Belgrado).

Fig. 3

Rudolf Perco, Erwin Ilz and Erwin Bock, Singidunum Novissima, Planimetria della proposta vincitrice del secondo premio, Concorso Internazionale per il Piano Urbanistico Generale di Belgrado, 1922.

Per progettare un nuovo insediamento sulla riva opposta alla città esistente, si riunirono sotto la guida dell'architetto Nikola Dobrović (Blagojević 2007) un gruppo di esperti formati nelle migliori scuole provenienti da Praga, Vienna, Berlino e Parigi. Molti degli architetti coinvolti avevano lavorato in precedenza nello studio di Le Corbusier o erano sostenitori e seguaci delle sue idee (Pignatti 2019).

D'altra parte, dopo la scissione con l'URSS, l'oligarchia politica al potere, con il modello architettonico adottato, ha voluto mostrare una rottura decisa con le idee di Stalin. Inoltre, ci si aspettava che questo modello potesse essere uno strumento adeguato a esprimere con chiarezza la volontà di rottura definitiva con le tradizioni dello Stato precedente.

A questo proposito, la dichiarazione del CIAM e le idee di Le Corbusier portarono a un incontro tra aspirazioni professionali e volontà politica. Tito partecipò personalmente a queste vicende, monitorando costantemente e attivamente il processo decisionale (Pignatti 2019).

L'idea di costruire una città sulla riva sinistra della Sava non era del tutto nuova. Già vent'anni prima, subito dopo l'unificazione del Regno di Jugoslavia, al concorso internazionale per il Piano Urbanistico Generale di Belgrado (1922), il progetto del team viennese, vincitore del secondo premio propose per la prima volta di edificare l'area sulla quale sarebbe sorta *Nuova Belgrado* (Fig. 3).

Sebbene eccessivamente ambizioso e formale, questo lavoro ha lasciato un segno forte, aprendo a ulteriori riflessioni. Tale avvio si concretizzò già l'anno successivo nel Piano generale di Belgrado (1923), che prevedeva anche l'espansione della città in questa direzione (Fig. 4). Tuttavia, anche questa idea non venne sviluppata.

Per secoli, Belgrado ha guardato a questo spazio con l'intenzione di insediare, ma il confine, in cui la città era incastonata, durante le dominazioni ottomana e austro-ungarica, rappresentava un ostacolo insormontabile per questa impresa storica. Dopo l'unificazione, e poco prima della Seconda Guerra Mondiale, il primo passo verso l'altra sponda del fiume fu la costruzione del complesso per la prima Fiera di Belgrado di fronte al centro della città. Ironia della sorte, questa zona è stata trasformata in un campo di concentramento ebraico durante il secondo conflitto bellico.

Tuttavia, nel dopoguerra, sotto la spinta della ricostruzione, sostenuta dalle risorse politiche, sociali ed economiche dello Stato, l'interesse per quest'area ha dato vita a un programma di sviluppo attraverso il Piano Urbanistico Generale del 1945, e la preparazione di studi e ipotesi spaziali, pubblicate già nel 1946.

In quell'anno, Nikola Dobrović, leader del team di progettazione e piani-

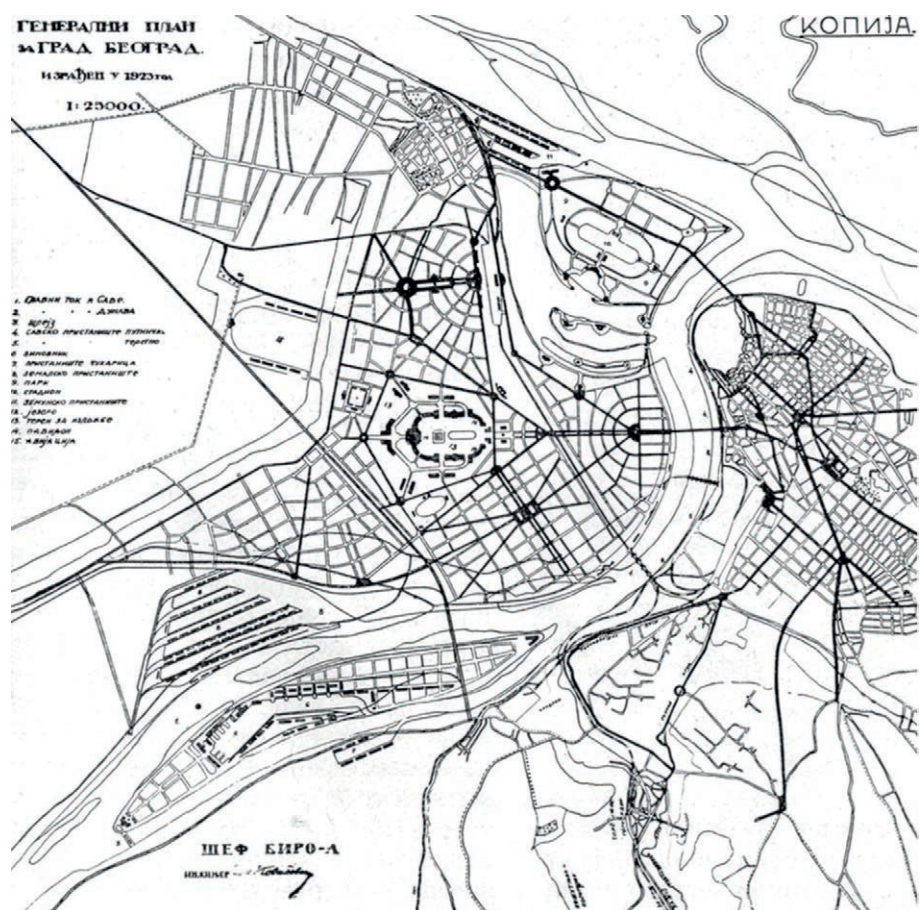


Fig. 4
Dorde Kovaljevski, Planimetria di Belgrado sulla riva sinistra del Sava, Piano urbanistico generale, 1923.

ficazione, pubblicò il suo primo schizzo (Fig. 5) che proponeva una città giardino con edifici immersi nel verde, ben collegati da strade e binari alle altre parti della città. L'impianto urbano, subordinato alla realizzazione del programma politico, proponeva una composizione monumentale che delineava l'immagine futura della città. L'insediamento doveva essere il centro del potere politico con importanti edifici statali, tra cui un complesso per 20 ministeri e l'edificio del Comitato Centrale del Partito Comunista di Jugoslavia, pensato come l'unità architettonica più significativa. Le scelte compositive erano connesse alle decisioni politiche descritte nel documento ufficiale redatto dal Ministero dell'Edilizia della Repubblica di Serbia, che era direttamente subordinato alle istituzioni statali della Jugoslavia, compreso lo stesso Presidente Tito. Negli anni successivi, le idee contenute nello schizzo di Dobrović (1946) vennero elaborate e fortemente criticate. Il nuovo disegno concettuale di Dobrović e del suo team divenne la base iconica per l'ulteriore pianificazione e costruzione della New Belgrade (Fig. 6).

Sulla base di questo schizzo e di ulteriori elaborazioni, nel 1949 fu presentata al Presidente Josip Broz Tito, la proposta definitiva del Piano Regolatore di Belgrado (Fig. 7).

Infine, nel 1950, fu completata la fase istruttoria del Piano Regolatore di Belgrado, conclusasi con l'entusiasmo rivoluzionario per la ideazione di una città nuovo modello spaziale e ideologico della società socialista jugoslava. Le verifiche del Piano Regolatore di Belgrado ha posto fine all'era dell'innocenza dell'urbanistica della città socialista jugoslava.

Conclusioni

Le vicende per la Nuova Belgrado dimostrano come la condizione di *betweenness* può innescare il cambiamento come fattore generativo, come motivatore e mezzo di scelta che stabilisce relazioni complesse con l'am-

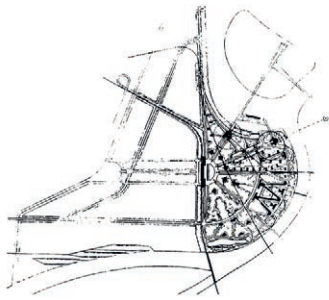


Fig. 5
Nikola Dobrović, Schizzo del masterplan della Nuova Belgrado sulla riva sinistra del fiume Sava, 1946.



Fig. 6
Nikola Dobrović, Il progetto di massima dell'area di Belgrado, 1948. Per gentile concessione dell'Istituto Urbano di Belgrado.

biente circostante, così come può agire come strumento di controllo.

La discussione seguente dimostra alcune possibili interpretazioni della *betweenness* e delle relazioni che essa può stabilire nel concepire, vivere e comprendere la Nuova Belgrado come sistema.

La *betweenness* tra interno ed esterno.

Una caratteristica cruciale è stata la relazione esterna con il mondo come ad esempio, il rapporto con i Paesi europei sviluppati che ha avuto effetti sui campi sociali e spaziali interni. Gli architetti erano pochi e la maggior parte di loro si era formata all'estero, riportando in Jugoslavia le esperienze acquisite a livello internazionale. Nonostante questa nobile idea di trasferimento della conoscenza, il processo avvenne fuori dal loro controllo, dipendendo dalla capacità culturale della società e non dalle conoscenze e dalle competenze.

La vita *between* due discontinuità.

Belgrado, come i Balcani, si trovava in uno stato di discontinuità permanente. Aver vissuto 115 guerre (Nurden 2009) sul proprio territorio in due-mila anni significa che i suoi cittadini sono testimoni di una guerra ogni 17,5 anni. In altre parole, per secoli non c'è stata una sola generazione che non abbia avuto un'esperienza diretta di guerra, almeno una volta nella vita. Nello stesso periodo, Belgrado è stata rasa al suolo 44 volte (Nurden 2009), il che significa che ogni 45 anni è stata ricostruita da zero. In quest'ottica, la costruzione della Nuova Belgrado non è stato un problema così grande.

La *betweenness* tra essere e avere.

Lo stato, in quanto detentore dei diritti di proprietà sociale su tutte le risorse, doveva assicurare, o almeno cercava di assicurare, l'uguaglianza nella distribuzione delle risorse. Tra i migliori esempi di come funzionava questo principio ricordiamo la produzione di alloggi da parte della società, la proprietà sociale del patrimonio abitativo e la distribuzione degli appartamenti in base a criteri di uguaglianza. Un altro esempio sarebbe il diritto inalienabile all'uso e impossibilità di appropriazione. La Nuova Belgrado è stata concepita e costruita come una città di proprietà sociale (Blagojević 2007).

La *betweenness* tra l'alto e il basso.

Indica le relazioni lungo le linee verticali dell'organizzazione sociale e della gerarchia, ma anche tra individuo e comunità - l'instaurazione di relazioni sociali e spaziali a livello orizzontale.

La *betweenness* tra utopia e pragmatismo.



Fig. 7
Presentazione della proposta finale del Piano Urbanistico Generale di Belgrado al Presidente Josip Broz Tito, 1949.

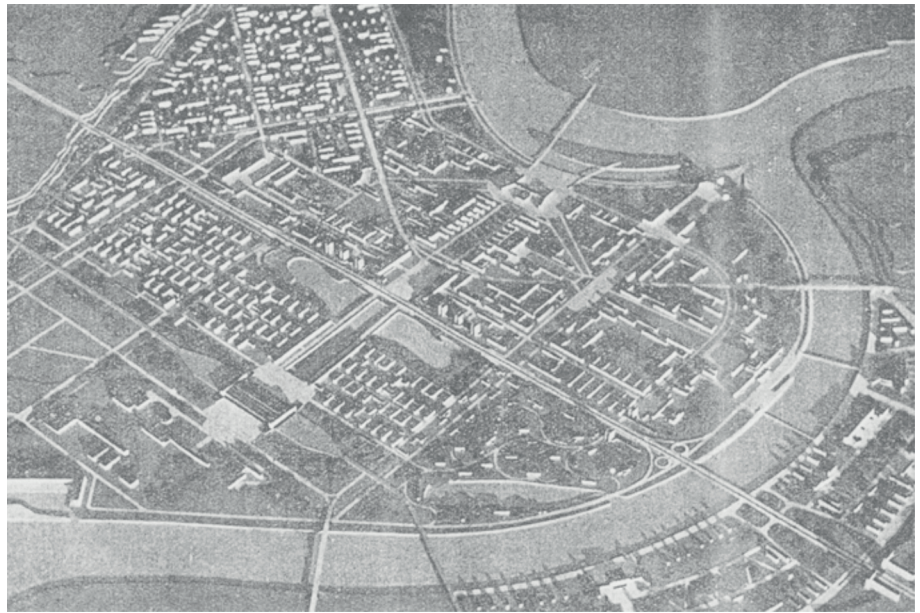


Fig. 8
Nikola Dobrović e Milorad Macura, Concorso per il piano urbanistico della Nuova Belgrad, 1948.

L'architettura rappresentava sia il campo pragmatico, tra Corbusier e Marx, che quelli utopici, ideologici e dogmatici, con Tito come mediatore (Pignatti 2019). La posizione dell'architetto, in questo caso, poteva assumere il ruolo di interprete di tutti gli ambiti.

Alterando l'originaria idea della Nuova Belgrado, le iniziative private sono intervenute rapidamente, fornendo le necessità di base della vita mentre il potenziale tecnico dell'industria edilizia per il completamento si è indebolito. «I piani ambiziosi per la creazione di una nuova città sulla riva sinistra della Sava non erano accompagnati da un'adeguata attrezzatura tecnica», mentre «la costruzione basata sulla produzione artigianale, era impreparata per obiettivi e aspettative così elevati» (Đukanović 2015). Quando, col tempo, il potenziale tecnico crebbe fino al limite della realizzazione dell'idea eroica, la città era già terminata e iniziò la guerra, e lo stato-investitore si dissolse.

La *betweenness* tra modernizzazione (come processo) e modernità (come obiettivo) - o l'architettura tra modernismo e modernizzazione. Le discussioni sul modernismo contestato (Blagojevic, 2007) e sulla modernizzazione incompiuta (Mrduljaš, Kulić 2012) dimostrano che la modernizzazione avrebbe potuto realizzarsi solo quando la società locale sarebbe stata pronta.

Bibliografia

BERETIĆ N., ĐUKANOVIĆ Z. e CAMPUS G. (2022) – *Plural city: layered singularities and urban design: case of Belgrade City (RS)*. City, Territory and Architecture. Disponibile a <<https://doi.org/10.1186/s40410-022-00154-5>>.

BLAGOJEVIĆ Lj. (2007) – *Novi Beograd: Osporeni Modernizam*, Zavod za udžbenike, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, Belgrado.

CALVINO I. (1972) – *Le città invisibili*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

ĐUKANOVIĆ Lj. (2015) – *Typology and Valorization of Building Structure of Residential Buildings of Belgrade from the Standpoint of Living Comfort*, Doctoral Dissertation, University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrado.

JACOBS J. (1961) – *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York.

MRDULJAŠ M., e KULIĆ V. eds. (2012) – *Unfinished Modernisations: Between Utopia and Urbanism*, Croatian Architects' Association, Zagabria.

NURDEN R. (2009) – “Belgrade has risen from the ashes to become the Balkans party city”. *The Independent*, 22 marzo 2009.

PIGNATTI L. (2019) – *Modernità nei Balcani: da Le Corbusier a Tito*, LetteraVenticinque Edizioni Srl, Siracusa.

URBEL: Urban planning Institute of Belgrade, website, <http://timeline.urbel.com/en/>.

Zoran Đukanović, 1962, architetto, dottore di ricerca, professore ordinario di progettazione urbana, arte pubblica e storia della città presso l'Università di Belgrado, Facoltà di Architettura, Dipartimento di Urbanistica, dal 1992. È fondatore e responsabile del programma internazionale, interdisciplinare, di ricerca e formazione Public Art & Public Space presso la sua facoltà di origine. È stato visiting prof. presso l'Università La Sapienza di Roma, Italia; Università Keio di Tokyo, Giappone; Università degli Studi di Sassari, Italia e Politecnico di Bari, Italia. Collabora con numerose istituzioni accademiche dell'UE, degli Stati Uniti, dell'Estremo Oriente, del Brasile e dei Balcani occidentali. Ha preso parte a progetti di ricerca nazionali e internazionali ed è stato premiato per i suoi progetti e libri dell'architettura, dell'urbanistica e dell'arte pubblica.

Nađa Beretić. Università di Sassari, il Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica - DADU, Alghero. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca in design, incentrato sui temi dell'identità locale e territoriale, dell'esperienza collaborativa, delle concezioni contemporanee del patrimonio, ecc. Il suo lavoro è duplice e si concentra sul urban design e sul paesaggio culturale; ricerca integrale dell'ambiente del uomo come unità culturale, percepita come la casa di un gruppo specifico, con i suoi costumi, le sue componenti socio-economiche, le sue istituzioni e la sua gestione politica. Fiduciario del Public art & Public space - PaPs, presso l'Università di Belgrado, Facoltà di Architettura dal 2012, e membro del LaboratorioAnimayioneDesign, presso il DADU dal 2018.

Luka Skansi, Susanna Campeotto
**Le diverse scale della relazionalità.
Edvard Ravnikar e la Piazza della Rivoluzione a Lubiana**

Abstract

La Piazza della Rivoluzione (oggi conosciuta come Piazza della Repubblica) è un complesso multifunzionale a grande scala di alto valore simbolico e urbano, che sorge a ridosso del centro storico di Lubiana. Risultato di un lungo processo progettuale (1960-74), caratterizzato da diverse riconfigurazioni volumetriche e funzionali, l'opera progettata da Edvard Ravnikar e dai suoi collaboratori può essere considerata come uno dei più straordinari e allo stesso tempo peculiari esempi di "campidogli" socialisti. La sua particolarità deriva dalla capacità di intessere attraverso i propri diversi volumi una molteplicità di relazioni spaziali e linguistiche con, da una parte, le più varie scale della città e, dall'altra, con le sue stratificazioni storiche. L'equilibrio tra le parti e tra gli elementi del progetto viene gestito nel tempo, utilizzando precisi strumenti della composizione dello spazio che sono capaci di proiettare l'opera in una realtà viva e mutevole. Il saggio vuole portare alla luce le principali strategie e tecniche di relazionalità che contraddistinguono l'opera di Ravnikar.

Parole Chiave

Relazionalità — Spazialità — Edvard Ravnikar

Introduzione

La Piazza della Rivoluzione¹ di Lubiana di Edvard Ravnikar è stata letta finora, prevalentemente e coerentemente, attraverso le lenti del rapporto tra politica e architettura negli anni del socialismo jugoslavo². Tuttavia, il progetto realizzato, come lo conosciamo oggi, è il risultato di un lungo processo caratterizzato da diverse riconfigurazioni volumetriche e funzionali. Sebbene nasca in origine da un'idea di costruire, su questo luogo, un tempio del socialismo, nel corso del tempo il progetto si arricchisce di tutta una serie di attività, architetture e spazi, trasformandolo da memoriale della Rivoluzione a complessa centralità urbana, economica, sociale e ovviamente politico-amministrativa. In tal senso si potrebbe ipotizzare come piazza della Rivoluzione rappresenti, più che un particolare esempio di campidoglio socialista, un progetto che parla dell'unicità dell'esperienza jugoslava. Un'esperienza che, per essere descritta e compresa, necessita di una riformulazione delle canoniche definizioni dei rapporti tra politica e cultura architettonica, tra aspirazione alla modernità, storia dell'architettura e stratificazione della città.

Il progetto come processo

Il concorso del 1959 chiedeva ai professionisti invitati di riprogettare l'area del giardino del Convento delle monache Orsoline. Sulla nuova piazza si sarebbe affacciato il Palazzo dell'Assemblea del Popolo e nelle immediate vicinanze si trovavano i più importanti edifici pubblici risalenti al XIX secolo, come il Teatro dell'Opera e il Museo Nazionale. Il ricco e grande monumento alla Rivoluzione doveva essere il fuoco simbolico dell'intera composizione.

La proposta vincitrice di Edvard Ravnikar prevedeva inizialmente uno spazio vuoto, largo quanto l'intero isolato e senza salti di quota, caratteriz-

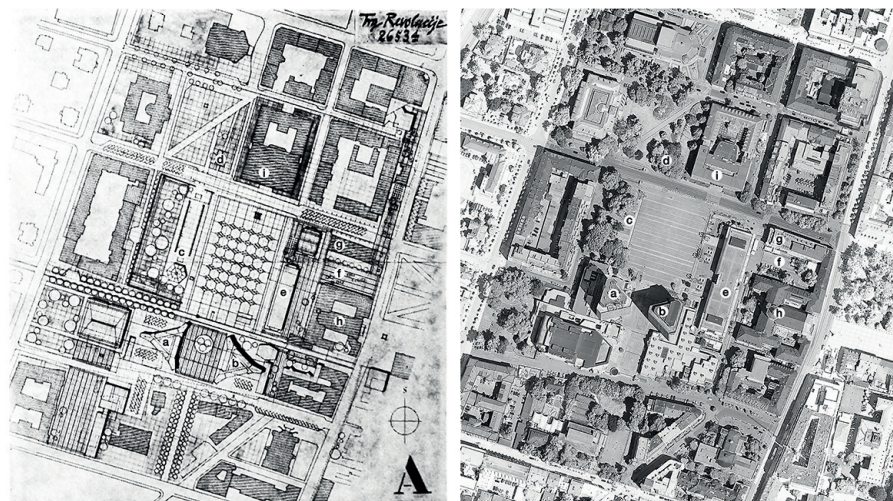


Fig. 1

Confronto tra la planimetria dell'intervento consegnata in occasione del concorso (da *Arhitekt 4*, 1960) e l'area come si presenta oggi. a. Torre Tr3; b. Torre Tr2; c. Monumento alla Rivoluzione; d. Monumento agli Eroi di Lubiana; e. Edificio Emona / poi Maximarket; f. piazza Plečnik; g. Ginnasio Plečnik; h. chiesa delle monache Orsoline; i. Palazzo dell'Assemblea del Popolo / Parlamento.

zato dalla presenza di due torri prismatiche triangolari di venti piani – che avrebbero ospitato le istituzioni – sul fronte meridionale e dal Monumento alla Rivoluzione sul lato occidentale. Qui una folta vegetazione concludeva lo spazio e costituiva una cintura verde in continuità con il parco degli Eroi, a contrappunto delle chiome verdi del Rožnik e del Castello di Lubiana, visibili sul lato opposto. L'edificio sul lato nord-ovest di piazza del Congresso doveva essere abbattuto e, mediante un'operazione di demolizione selettiva di una porzione del convento, veniva creato a est un sistema di piazze minori verso la città storica, a prosecuzione ideale del parco Zvezda. In termini di dimensioni, questa zona corrispondeva all'isolato barocco, che tuttavia non viene incluso direttamente nello spazio centrale della nuova piazza della Rivoluzione: un edificio basso³ e un piccolo blocco separato di testa si interponevano tra il nuovo intervento e le porzioni conservate della preesistenza, ribattendone le lunghezze. L'intero complesso era escluso dal traffico veicolare e i parcheggi erano disposti a raso, lungo le strade di accesso chiuse.

Questo primo progetto, che presentava già tutti gli elementi di quello definitivo (piazza, torri, monumento, completamento dell'isolato barocco), si trovava in un'importante posizione di cerniera tra la città antica e quella moderna e faceva parte di un'operazione programmatica volta a conferire a Lubiana il carattere di una capitale nazionale. Per rispondere a questo obiettivo, particolare enfasi era posta sul carattere dello spazio in direzione nord-sud e la misura degli isolati circostanti stabiliva le zonizzazioni del nuovo intervento. Lungo uno stesso asse si susseguivano le torri, il vuoto della piazza e il Palazzo dell'Assemblea. Il monumento era collocato vicino alle torri, in una posizione tale da non poter essere risparmiato da una «competizione formale e dimensionale» (Ravnikar 1962a) con l'architettura della piazza.

Il collegamento del complesso con gli spazi urbani limitrofi, da realizzarsi mediante la creazione di una serie di nuovi ambienti, non risultava in questa fase completamente elaborato e la stessa commissione aveva commentato il progetto vincitore suggerendo di considerare la soluzione presentata «principalmente come un'idea di base di programma urbanistico, piuttosto che come una proposta di pianificazione precisa»⁴ (M. Š. 1960).

Piazza della Rivoluzione nel suo assetto definitivo mantiene i medesimi elementi base, ciò che cambia (oltre alle funzioni dettate dalle contingenze) è la loro configurazione spaziale⁵.

La piazza viene allargata, si perdono le assialità e il nuovo intervento esce dalla divisione geometrica dettata dagli isolati circostanti. Diventa un luogo completamente pedonale e le automobili sono collocate in un livello interrato di parcheggio. Si passa da una piazza vuota e rigorosamente aset-

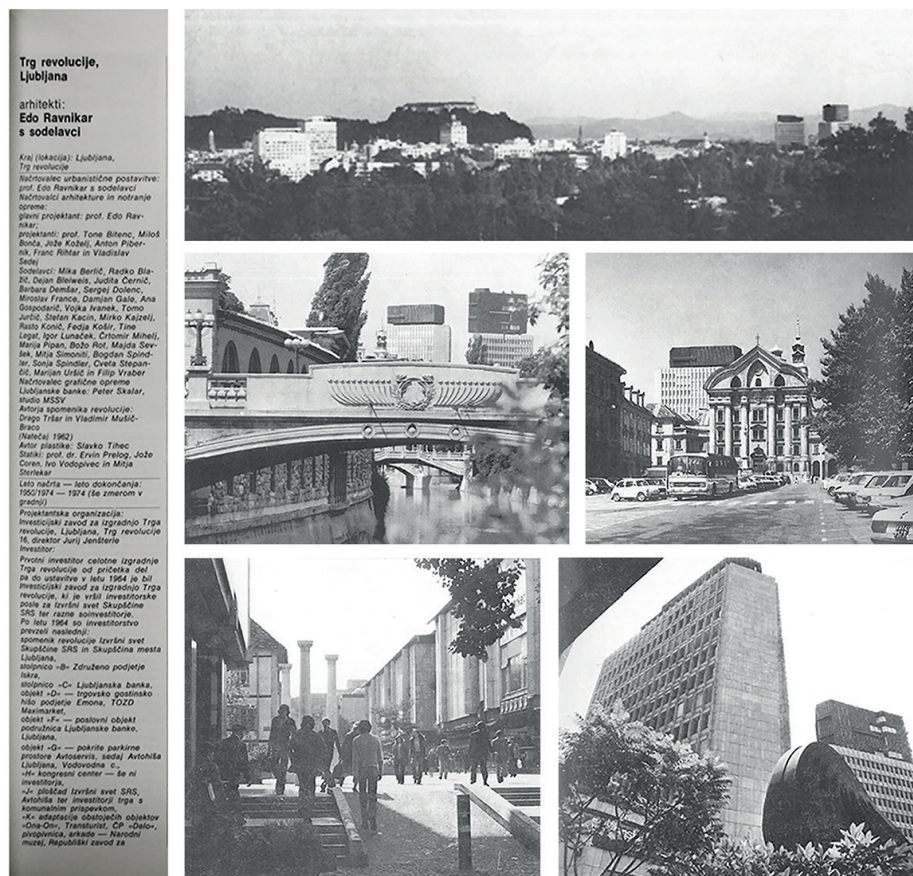


Fig. 2

Alcuni frammenti dell'articolo del 1974 pubblicato sulla rivista "Sinteza". L'articolo era corredato di fotografie che descrivevano il rapporto plastico delle nuove figure nell'ambiente naturale, la relazione con la città storica, le configurazioni spaziali. Rielaborazione digitale degli autori.

tica a uno spazio percorribile su più livelli, il cui valore primario è dato dal movimento prospettico, dalla distanza, dalla prossimità, dalla vicinanza e dalla separazione tra le cose.

I volumi prismatici delle due torri vengono ruotati e ridimensionati in altezza e nonostante entrambe le torri abbiano 12 piani, le sagome sono ineguali grazie al trattamento irregolare e vario del tetto. Questa variazione sul tema permette di evitare il potenziale freddo monumentalismo della simmetria, consentendo di avvicinare la massa del nuovo intervento al paesaggio urbano più ampio. Quanto centrale fosse questo tema per Ravnikar lo dimostra la sua prima presentazione del progetto in una rivista di settore, dove include l'immagine dei due edifici nelle viste della città barocca, dal ponte di Jurij Zaninović e Josef Melan⁶, e dagli spazi di Jože Plečnik.

Il monumento alla Rivoluzione si colloca sempre lungo il confine occidentale della piazza, ma poggia su un sistema di piastre caratterizzate da piccoli dislivelli e si distanzia dalle torri, ottenendo così un «allontanamento dalla visione assiale e immobile del monumento» in favore di «proporzioni più vicine all'uomo moderno» (Ravnikar 1962a).

A est, verso la città storica, lo spazio si riempie di molti e diversi elementi, mentre nella precedente versione il rapporto antico-nuovo era risolto con il vuoto di due piccole piazze. Un ruolo fondamentale è svolto dal parallelepipedo basso e lungo dell'odierno Maximarket, la cui lunghezza viene aumentata fino quasi a toccare l'ampliamento del Ginnasio Plečnik. L'edificio, attraverso la sua geometria apparentemente elementare, svolge in realtà un ruolo cruciale, ossia quello di unire una serie di volumi e spazi irregolari tra loro autonomi (facciate interne del blocco edilizio barocco e spazi secondari del complesso delle monache): l'unità spaziale ottenuta diventa, come si vedrà in seguito, la base della trasformazione del contenuto funzionale della Piazza della Rivoluzione.

Il processo di variazione, durato fino al 1982 e avvenuto anche quando il progetto sembrava aver raggiunto una propria compiutezza, mostra il suo



Fig. 3
La chiesa delle Orsoline con Tr2 sullo sfondo vista da piazza dei Congressi (*Kongresni trg*). © Susanna Campeotto, 2023.



Fig. 4
Piazza Plečnik e l'ampliamento del ginnasio. © Susanna Campeotto, 2023.

progressivo arricchimento interiore a partire da un'idea che, come sostiene Ravnikar, «non era altro che un'incognita», con l'obiettivo di «trovare un linguaggio architettonico che, a livello psicologico, diventi molto differenziato, ricco ed eccitante» (Ravnikar 1974). Una chiave di lettura per questo luogo caratterizzato da una forte multiscalarità e dalla composizione dello spazio mirata alla sovrapposizione di piani visuali è fornita dallo stesso Edvard Ravnikar nell'articolo pubblicato dalla rivista “Sinteza” nel settembre 1974. Il testo viene accompagnato da 32 fotografie scattate dall'autore, corredate dalle relative didascalie, che descrivono l'intervento a partire dal suo rapporto plastico con il contesto – territoriale e urbano – per poi proseguire, con continui salti di scala, fino alla significazione dei dettagli. Per comprendere più a fondo le specifiche relazioni spaziali e linguistiche che il complesso di Piazza della Rivoluzione intesse con le scale della città e con le sue stratificazioni storiche, e le ragioni compositive volte ad ottenere equilibrio tra le parti del progetto, vale la pena analizzare i singoli elementi base che lo costituiscono: la piazza, le torri, il completamento dell'isolato barocco e il Maximarket Emona, il monumento.

La piazza

Già nel progetto presentato per il concorso, l'assetto del complesso ruotava attorno ad un grande vuoto centrale. Si trattava di un piano in cemento caratterizzato da un disegno geometrico di pavimentazione, che andava a configurare uno spazio compiuto, quasi un tappeto di misura monumentale contornato dagli edifici che ospitavano le massime autorità del tempo. Il giardino delle monache Orsoline era in effetti l'unico spazio urbano che poteva ospitare dimensionalmente questa espansione della città, ma se in una fase iniziale era necessario alludere ad una «funzionalità afunzionale» (Ravnikar 1974) per rispondere alle richieste del bando, nel corso del processo di elaborazione del progetto, il compito assunto dall'architetto è quello di trasformare uno spazio politico asettico in un luogo di vita, capace di mettere in relazione le nuove dimensioni della città.

Collocare le istituzioni nel solco della Storia antica e dare a Lubiana una scala e un'immagine che la città non aveva mai avuto – la scala di una città dell'800: monumentale e polifunzionale (Vodopivec 2000) – era, in un momento di piena ricostruzione, un'operazione importante per conferirle il carattere simbolico di una capitale nazionale. Plečnik stesso aveva cercato, attraverso i suoi molti progetti, di fondare l'immagine della città su un carattere di continuità – anche liberamente interpretato – con il passato. Si segnala al proposito la serie di progetti urbani per Lubiana, alcuni realizzati altri rimasti a livello ideativo, tra gli anni '30 e gli anni '50: dal Mercato alla sistemazione della Ljubljanska ulica, dalla sistemazione della Vegova ulica alla Biblioteca Nazionale, dalle architetture ecclesiastiche al giardino di Ognissanti a Žale, dal progetto del nuovo parlamento alla sistemazione del castello.



Fig. 5
Il passaggio tra piazza Plečnik e piazza della Rivoluzione (oggi piazza della Repubblica). © Susanna Campeotto, 2023.



Fig. 6
La prima immagine delle torri uscendo dal passaggio che attraversa l'edificio Emona. © Susanna Campeotto, 2023.

Nell'assetto proposto in occasione del concorso, la memoria dell'inse-diamento romano veniva rievocata con enfasi dallo spazio vuoto tra le due torri, conclusione monumentale dell'ampio boulevard alberato che avrebbe dovuto connettere – sempre lungo la direzione del cardo – Gregorčičeva ulica con Erjavčeva cesta. I due prismi, simmetrici rispetto al lato, costituivano un portale nella direzione nord-sud che incorniciava il Palazzo dell'Assemblea del Popolo. La posizione reciproca degli edifici e rispetto al vuoto della piazza implicava una percezione visiva statica e una relazionalità monodirezionale di carattere monumentale, associabile più alla tradizione del realismo socialista che ai complessi rapporti spaziali di Plečnik.

Nel processo progettuale che caratterizza l'intera opera di Edvard Ravnikar, la simmetria viene spesso resa imperfetta e l'assialità viene deviata. Piazza della Rivoluzione non fa eccezione e, attraverso progressive variazioni di accento, lo spazio acquisisce pluridirezionalità, e quindi vita. Il vuoto della piazza viene ridimensionato, diventando così più largo e più corto e dunque si negano le divisioni geometriche determinate dagli isolati. Le torri, conseguentemente, vengono traslate verso ovest e questa alterazione dei pesi lungo l'asse longitudinale fa sì che esse perdano la loro assialità in favore di una più complessa triangolazione tra le torri, il palazzo governativo e la tomba degli Eroi.

Persa la direttrice unica del cardo, tutto il margine inferiore, costruito, viene posizionato esattamente sul sedime delle mura settentrionali del *castrum* di Emona: la traccia della storia – come in molti progetti di Plečnik per Ljubljana, su tutti l'intervento sulla Vegova ulica – viene posta alle fondamenta della costruzione del nuovo, come manifestazione della stratificazione umana e urbana della città⁷.

Ma è la realizzazione di un grande parcheggio completamente interrato che porta ad una variazione fondamentale: la piazza perde il suo perimetro definito dai parcheggi a raso in favore di un ambiente sociale unico e attraversabile, su più livelli. Tutti i suoi fronti sono accessibili superando dei lievi salti di quota. Scale, rampe e piccoli passaggi guidano il movimento attraverso lo spazio e una galleria urbana, luogo di vita metropolitana a misura d'uomo, accompagna al livello ipogeo l'andamento dell'edificio Emona. Ciò che prima era margine lineare, diventa così progressivamente «una cintura con opportunità di fare acquisti, di incontrarsi senza disturbo, di rilassarsi e di osservare; una cintura senza automobili, anche se sono vicine, una cintura polivalente con sorprese, aperta al vento e alla pioggia, al freddo e al caldo. In sintesi, si tratta di un esterno in cui incontriamo molte cose a cui siamo normalmente abituati in un interno» (Ravnikar 1974).

Questi principi seguivano le riflessioni più innovative nel contesto del dibattito internazionale, in particolar modo quelle scaturite dal CIAM del 1951⁸ e confluite nelle diverse forme nel lavoro dei membri del Team X.

Fig. 7

Edificio Emona. Dettaglio del rivestimento della facciata. © Susanna Campeotto, 2023.



Nodale era la questione della pedonalizzazione e in un contesto più ampio di ripensamento delle centralità urbane, messe fortemente in discussione dal costante allargamento dei confini delle città e dalle distruzioni belliche, che avevano portato alla ridefinizione delle teorie di pianificazione degli anni precedenti.

Le torri

Le torri, a differenza della proposta iniziale, sono ruotate di 90° in una posizione non perfettamente simmetrica rispetto alla piazza. Una tale operazione evoca la tensione data dai due rilievi (Grajski hrib e Šišenski hrib) che stringono la città, integrando le nuove figure nella topografia del luogo, e cambia completamente la natura dello spazio tra esse, caratterizzato ora da forze non più assiali e parallele, ma convergenti in due fuochi, in favore di un coinvolgimento diretto dell'essere umano all'interno dello spazio celebrativo.

Gli edifici alti sono costruiti secondo uno schema strutturale "ad albero", con un nucleo portante centrale, solai a sbalzo e facciate libere, rivestite in sottili lastre di marmo di Pohorje.

I basamenti, svuotati, rivelano la costruzione dell'edificio e si incastrano nei due podi di accesso alle torri. A est, la sede della Ljubljanska Banka (TR2) presenta nel suo volume inferiore lo stesso rivestimento in lastre di marmo, mentre a ovest, ai piedi della torre direzionale della compagnia Iskra, (TR3) viene utilizzato il mattone faccia a vista. Questa scelta è dettata dal fatto che si tratta di un'architettura che ospita una diversa funzione: la biblioteca tecnica dell'Università. Si separano dunque, linguisticamente oltre che funzionalmente, le destinazioni d'uso, mantenendo, seppur con materiali differenti, il medesimo carattere dinamico della pelle esterna.

Nel trattamento delle facciate appese, Ravnikar si attiene alle teorie Semperiane, filtrate attraverso l'esperienza di Wagner e Plečnik: il *curtain wall*, costituito da un'alternanza serrata di lastre e lamelle accoppiate, se percepito in lontananza diventa una plissettatura di pietra capace di vibrare nell'atmosfera, senza tuttavia smaterializzare i volumi. Il tema moderno del *brise soleil* come generatore di luci e ombre viene qui declinato per tutta l'altezza, utilizzando un modulo semplice, composto da due lastre di marmo locale avvitate tra loro: una più larga perpendicolare alla facciata mostra il suo spessore sottile, una più stretta viene montata inclinata. Il risultato di questa tessitura, percepita dai passaggi che dalla città stori-

**Fig. 8**

Il percorso tra la torre Tr2 e l'edificio Emona con la scultura di Slavko Tihec, 1972. Sullo sfondo, l'attuale sede del Parlamento. © Susanna Campeotto, 2023.

**Fig. 9**

L'edificio Emona e il campanile della chiesa delle Orsoline, unico elemento della città antica a emergere dal nuovo orizzonte costruito. © Susanna Campeotto, 2023.

ca portano verso piazza della Rivoluzione, è quello di uno «spazio tattile come spazio di completa intimità, senza larghezza, e quindi violentemente verticale, senza orizzonte» (Ravnikar 1974). Un dettaglio così semplice dal punto di vista costruttivo consente di rendere le facciate tridimensionali, nonostante la loro grande superficie. Rende inoltre il rapporto visivo con le torri una costante esperienza cinetica: mentre l'osservatore cammina, i due oggetti continuano a cambiare sia nelle tessiture dei prospetti (a volte aperte, a volta semiaperte, a volte completamente chiuse) che nella loro mutevole relazione data dalla forma triangolare – e dunque mai statica – dei prismi.

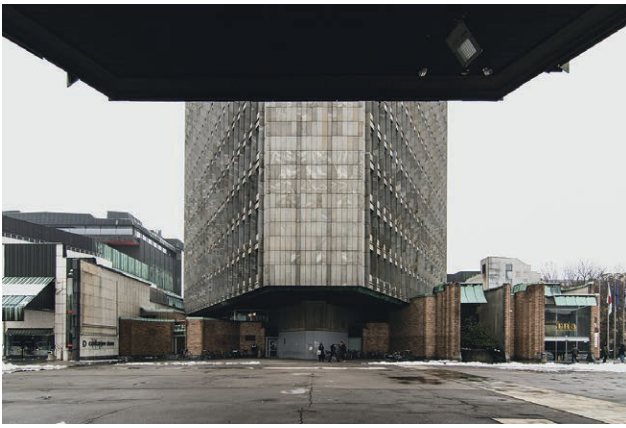
I due tetti mantengono la medesima orditura verticale nelle pieghe del rivestimento, ma le altezze diverse e il trattamento irregolare consentono alle torri di essere percepite come simili ma non identiche, negandone definitivamente la simmetria. Se visti dallo spazio interno alla piazza, questi dispositivi alludono alla guglia del campanile della chiesa delle Orsoline, quando invece ci si trova di fronte alla chiesa, «l'incongruenza tra la nuova facciata delle torri e quella classicista è mascherata dallo stesso tetto in rame della torre e dall'aggiunta dell'edificio 2» (Ravnikar 1974).

Il completamento dell'isolato barocco e l'edificio Emona⁹

Il rapporto tra città storica e nuovo intervento si esplicita con chiarezza nella soluzione adottata per l'aggancio all'isolato barocco e nel Maximar-ket / Emona, edificio chiave per l'intero complesso. Il lungo parallelepipedo, accentuato orizzontalmente rispetto alla prima versione di concorso, contemporaneamente collega e delimita l'area del cortile dell'ex monastero (oggi piazza Plečnik) e la piattaforma di piazza della Rivoluzione. Si tratta di una delimitazione “dialettica”: l'edificio è in grado di relazionarsi con entrambi i vuoti, con entrambe le scale – sia con la piazza “barocca”, secondo misure praticamente preottocentesche, sia con quella moderna, monumentale. Il passaggio tra le due è rappresentato da un sottopassaggio, che unisce i due spazi, senza intaccarne le rispettive integrità.

L'edificio Emona, al pari delle torri, presenta una struttura portante centrale. Questo consente la realizzazione di un piano terra arretrato e trasparente (che ben si presta alla funzione commerciale), con un passaggio che invita chi proviene dal centro storico ad attraversare piazza Plečnik procedendo in direzione leggermente obliqua, verso l'ampliamento del ginnasio, e a scoprire successivamente piazza della Rivoluzione offrendo una prospettiva non frontale e ricca di dettagli espressivi.

Il volume sospeso di due piani è interamente rivestito in lastre di marmo, e la facciata, interrotta solo nel mezzo da un'ampia vetrata in corrispondenza delle scale mobili, viene articolata con un ritmo verticale dato da una serie di increspature che evocano, per forma e funzione, le “lesene” della Rinascenza di Albini, ossia la soluzione applicata per coprire le tubature degli impianti.

**Fig. 10**

La torre Tr3 e il solaio a sbalzo della torre Tr2. © Susanna Campeotto, 2023.

Fig. 11

Il monumento alla Rivoluzione, realizzato nel 1962 dallo scultore Drago Tršar insieme all'architetto Vladimir Braco Mušic. © Susanna Campeotto, 2023.



Non a caso centro commerciale si chiama Emona, e riporta sulle fasce marcapiano come unico elemento decorativo il logo “e”. Questa lettera ricorda, anche in caso di eventuali variazioni funzionali, la natura intimamente archeologica del luogo: citando l’antico, il vero cuore vitale dell’edificio è la sua galleria pubblica collocata sotto il livello del suolo. Si tratta di uno spazio coperto su cui si affacciano i negozi, illuminato da numerosi lucernari e da due patii ricchi di vegetazione. Dal basso, nuovi scorci delle torri si offrono ai visitatori.

La lunga galleria commerciale termina in due spazi aperti: a nord uno spazio aperto con scalinata riporta al livello della piazza, mentre a sud si apre l’ingresso al foyer del Cankarjev Dom, in corrispondenza delle antiche mura romane.

L’edificio Emona è concettualmente analogo alla soluzione adottata da Plečnik tra il 1931 e il 1939 per il mercato centrale, lungo la Ljubljanska. Anche in questo caso un lungo margine costruito consente viste selezionate di alcune porzioni notevoli di città verso il Castello, mentre il basamento è interamente attraversabile, si apre con piccole pause verso il fiume, accoglie i visitatori nei suoi spazi pubblici sotto il livello del terreno; soprattutto, riorganizza una serie di spazi retrostanti alla cortina edilizia di impianto medievale, conferendogli unità e scala.

In tal senso, verso la città antica, la piccola piazza dedicata al maestro sloveno è uno spazio di grande suggestione su cui affacciano l’edificio barocco delle Orsoline, reso permeabile al piano terra, e il ginnasio di Plečnik con la testata ampliata da Ravnikar, verso piazza della Rivoluzione. Qui, si incontrano tre colonne isolate secondo il principio di «condensazione dello spazio alle congiunzioni di grandi lati dell’ambiente costruito, dove singole parti dello spazio confluiscono in altre, e le cose in questo passaggio le annunciano con la loro attrattiva» (Ravnikar 1974).

Il monumento

Il monumento alla Rivoluzione, nella sua prima collocazione, occupava l’intera area a ovest prolungando così idealmente la fascia verde, al di là di Šubičeva cesta. L’opera in sé, ancora da definire, si trovava perfettamente allineata – e la relazione viene sottolineata da due muri paralleli che isolano lo spazio dal resto della piazza – con il già presente Monumento agli eroi di Lubiana, realizzato nell’omonima piazza dall’architetto Edo Mihevc con lo scultore Boris Kalin, nel 1950.

Sarà necessario attendere il 1962 per vedere gli esiti plastici del concorso per il Monumento alla Rivoluzione: il primo premio viene assegnato all’opera proposta dallo scultore Drago Tršar insieme all’architetto Vladimir Braco Mušic che aveva progettato la vasca d’acqua e il sistema di piastre su cui avrebbe poggiate il monumento, alterando, anche in questo caso, le rigide assialità.

**Fig. 12**

La configurazione dello spazio come movimento prospettico, con i suoi elementi costitutivi: le torri, la piazza, l'edificio Emona e la galleria commerciale ipogea. «Un gioco di distanza e prossimità o vicinanza e separazione» (Ravnikar, 1974). © Susanna Campeotto, 2023.

Fig. 13

La galleria commerciale ipogea e la vita al suo interno durante un giorno lavorativo. © Susanna Campeotto, 2023.



La soluzione figurativa, come riscontrato da Ravnikar stesso in riferimento ai progetti presentati, segue il «tono di pensiero dominante caratterizzato da un deciso allontanamento dalla concezione statuaria del compito monumentale» e si esprime attraverso un linguaggio plastico diverso, che «fa appello ad altre capacità e percezioni umane» (Ravnikar 1962a).

La sua nuova posizione, ora decisamente indipendente dalla massa edilizia degli edifici, circondata da una quinta verde e visibile su un campo molto più ampio – dagli accessi in prossimità della città antica – «suggerisce la possibilità di una forma ampia e completa, con una maggiore potenza simbolica e un'espressività più diretta ed essenziale» (Ravnikar 1962a) in relazione al contesto architettonico contemporaneo.

Conclusioni

L'evoluzione progettuale della Piazza della Rivoluzione consente di comprendere più a fondo il passaggio verso una fase post statuaria – e, in termini architettonici, post monumentale – che caratterizza una stagione unica dell'architettura jugoslava. Una metodologia applicabile alle arti plastiche, come alla composizione spaziale e tettonica, alla ricerca di una relazionalità complessa e stratificata tra le parti, tra le scale, tra gli elementi. La particolare concezione che sottende la costruzione di ogni elemento di piazza della Rivoluzione consente così, per tutto il complesso, sia il continuo salto percettivo tra contesto, figura e dettaglio, sia la permeabilità dei volumi in attacco a terra, al fine di trasformare uno spazio mono assiale e politico in un luogo di movimento pedonale polifunzionale e sensoriale.

Nel mezzo, oltre vent'anni di modifiche e cambi di committenza hanno comportato variazioni, decentramenti, nuove relazioni secondo una

crescita interiore che non può essere compresa dalla sequenza dei fatti, poiché si tratta di un processo i cui punti di partenza iniziali potrebbero essere la conseguenza di supposizioni errate che, mentre vengono messe alla prova, ci insegnano ancora molto (Ravnikar 1974).

* I paragrafi: *Introduzione; La piazza; Il completamento dell'isolato barocco e l'edificio Emona*; sono scritti da Luka Skansi. I paragrafi: *Il progetto come processo, Le torri, Il monumento; Conclusioni*; sono scritti da Susanna Campeotto.

Note

¹ Dal 1991 Piazza della Repubblica.

² Per la redazione del presente articolo è stata consultata sia la bibliografia recente che ha affrontato una trattazione più politica delle vicende legate a Piazza della Rivoluzione (Stierli, Kulić 2018), (Kulić 2013;2014), (Cibic 2018), sia quella più storiografica, prevalentemente slovena (Zupan 2003), (Žnidaršič 2004), (Koselj 2005), (Hočevvar, 2018). Quest'ultima pubblicazione in particolare, in cui è confluita parte della tesi di Rok Žnidaršič, sebbene dia informazioni esaustive sulle ragioni del progetto, non precisa nel dettaglio le strategie compositive e tettoniche fondamentali per gli Autori nell'opera di Ravnikar. Di Jasmina Cibic si segnala inoltre la performance *For our Economy and Culture* (Biennale di Venezia 2013).

³ Si fa riferimento all'edificio che sarebbe poi diventato il centro commerciale Emona, ma in questa fase la sua funzione non era definita.

⁴ Tutte le citazioni dallo sloveno presenti nel testo sono riportate in italiano con traduzione a cura degli autori.

⁵ Sulle ragioni economiche ed amministrative che portano alla ridefinizione funzionale del progetto, cfr. (Žnidaršič 2004), (Zupan 2003).

⁶ Jurij Zaninović e Josef Melan furono rispettivamente l'architetto (allievo di Otto Wagner) e l'ingegnere che realizzarono il ponte dei Draghi a Lubiana tra il 1900 e il 1901.

⁷ Lacerti delle mura romane emergono nel parco che si affaccia su Erjavčeva cesta di fronte al Palazzo Presidenziale e a ridosso del margine meridionale dell'ex convento delle Orsoline, ove è necessario avvicinarsi per poterle osservare e traguardare poi lo sguardo verso la città antica.

⁸ Particolarmente rilevanti sono, in questo contesto, le posizioni critiche di quello che divenne poi il Team X negli anni tra il 1954 e il 1959. Si vedano: (Tyrwhitt 1952) e (Zuccari Marchi 2020).

⁹ L'edificio solo in seguito si chiamerà Maximarket.

Bibliografia

CIBIC J. (2018) – *Spielarum*. Distanz, Berlino.

HOČEVAR, M., et al. (2018) – *Prostor za vse: Anketa o trgu republike*, Trajekt, zavod za prostorsko kulturo, Lubiana.

KOSELJ N. (2005) – *Od maxi revolucije do mini republike: Maximarket in Trg republike*. Arhitektov bilten: AB, 167/168 [35], 88-95.

KULIĆ V. (2013) – *Edvard Ravnikar's Liquid Modernism: Architectural Identity in a Network of Shifting References*, 101st Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture, San Francisco, Marzo 21-24.

KULIĆ V. (2014) – “The Scope of Socialist Modernism: Architecture and State Representation in Postwar Yugoslavia”. In V. Kulić, T. Parker e M. Penick (a cura di), *Sanctioning modernism. Architecture and the making of postwar identities*, University of Texas press, Austin.

MALEŠIČ M. (2018) – “Revolution square, Ljubljana”. In: M. Stierli, e V. Kulić (a cura di), *Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia 1948-1980*, The Museum of Modern Art, New York.

RAVNIKAR E. (1962a) – “Spomenik revolucije. Nagrajeni in odkupljenu osnutki z natečaja”. *Naši razgledi*, 12, (XI), 230-231.

RAVNIKAR E. (1962b) – “O rešenju Trg Revolucije u Ljubljani”. *Arhitektura Urbanizm*, 13, 19.

RAVNIKAR E. (1963) – “Oblikovanje ljubljanskega mestnega središča”. *Naši razgledi*, 24, (XII), 490-491.

RAVNIKAR E. (1974) – “Trg revolucije, Ljubljana”. *Sinteza*, 30-31-32, 81-96.

ŠLAJMER M. (1960) – “Natečaj za ureditev novega Trga revolucije v Ljubljani 1960”. *Arhitekt* 4, 50-53.

- ŠLAJMER M. (1962) – “Trg Revolucije u Ljubljani”. *Arhitektura Urbanizm*, 13, 18.
- STIERLI M. e KULIĆ V. (2018) – *Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia 1948-1980*, The Museum of Modern Art, New York.
- TYRWHITT J., SERT L. e ROGERS E. N. (a cura di) (1952), – *CIAM 8. The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, Pellegrini and Cudahy/Lund Humphries, New York, Londra.
- VODOPIVEC A. (2000) – “Ljubljana: Jože Plečnik und Edvard Ravnikar. Von der Interpretation der antiken Architektur zum klassischen Ideal”. In: V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt*, Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg und Deutsche Verglas-Anstalt GmbH, Stoccarda, Monaco.
- VODOPIVEC A. (2010) – “Edvard Ravnikar: Revolution Square in Ljubljana - The poetic Illusion of the Metropolis”. *Oris*, 62 [XII], 54-65.
- VODOPIVEC A. e ŽNIDARŠIČ R. (a cura di) (2010) – *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, SpringerWienNewYork, Vienna.
- ŽNIDARŠIČ R. (2004) – “Metoda projektiranja Edvarda Ravnikarja”. *AB*, 165-166, 8-31.
- ZUCCARI MARCHI L. (2020) – *The Heart of the City: Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, Routledge, Londra.
- ZUPAN G. (2003) – “Revolution square”. In: *20th Century Architecture - from Modernist to Contemporary: guide to Architecture*, Zbirka Dnevi evropske kulturne dediščine, Lubiana.

Luka Skansi è storico dell'architettura e professore associato al Politecnico di Milano. I suoi interessi di ricerca comprendono in particolare l'architettura e l'ingegneria italiana del XX secolo, l'architettura della Jugoslavia socialista e l'architettura russa e sovietica. È stato membro del comitato curatoriale delle mostre *Toward a Concrete Utopia. Architecture in Yugoslavia 1948-1980* (MoMA 2018) e *Fiume Fantastika* (Rijeka 2020-21), ha scritto su Carlo Scarpa, Aldo Rossi, Gino Valle, Pier Luigi Nervi, Myron Goldsmith, Jože Plečnik, Nikolaj Ladovskij, Moisei Ginzburg, Peter Behrens, Manfredo Tafuri e Vladimir Braco Mušič.

Susanna Campeotto è architetto e dottoranda in composizione architettonica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Nella sua ricerca si occupa dello studio dei memoriali e dei cimiteri partigiani realizzati dall'architetto sloveno Edvard Ravnikar; precedentemente nel corso degli anni di collaborazione con lo studio TamAssociati, (2017-2019) si è occupata della progettazione e realizzazione della chiesa della Resurrezione a Viareggio, sviluppando un forte interesse per il tema della liturgia spaziale del movimento. Da diversi anni collabora all'organizzazione dei workshop internazionali di architettura "W.A.Ve." e partecipa alle attività didattiche dell'università come tutor.

Claudia Pirina
Tra Archè e Techne.
Sottili equilibri nell'opera di Oton Jugovec

Abstract

Alcune opere dell'architetto sloveno Oton Jugovec sono utilizzate per indagare più in generale la sua ricerca figurativa e architettonica, in cui la definizione della forma può essere compresa solamente come il risultato di una sintesi di rapporti tra "costruzione" e "luogo". L'evoluzione del suo pensiero manifesta un graduale allontanamento dai modi della standardizzazione internazionale, nell'intento di sviluppare un'architettura capace di estrarre e astrarre principi e forme derivate dallo studio di epoche precedenti, e della tradizione. Attenzione ai luoghi e memoria delle identità locali, combinate con l'invenzione formale e strutturale a partire da materiali della tradizione sono gli elementi che contraddistinguono il suo lavoro e costituiscono ancora elemento di attualità.

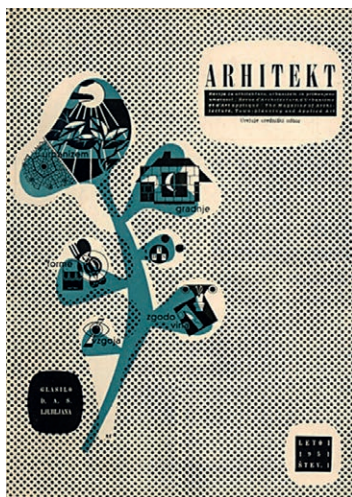
Parole Chiave

Oton Jugovec — Tradizione — Costruzione

Modernità versus genius loci

Se ascoltiamo con attenzione gli scrittori e i pensatori del ventesimo secolo quando si esprimono sul concetto di modernità e li paragoniamo ai loro omologhi del secolo precedente, ci accorgeremo di un radicale appiattimento prospettico e di una riduzione di potenzialità inventiva (Berman, citato da Nicolin 1989, p.5).

Sul finire degli anni '90, Pierluigi Nicolin inizia l'editoriale del numero 64 della rivista "Lotus" con alcune parole del filosofo statunitense Marshall Berman che, nei suoi testi di quegli anni, proponeva una serie di riflessioni su *l'esperienza della modernità*, partendo dalla lettura del lavoro di alcuni maestri e del loro speciale rapporto culturale con alcune città. Il numero di "Lotus", intitolato *L'altra urbanistica*, è introdotto da un interessante saggio di Manuel de Solà Morales nel quale l'architetto catalano rilegge, in chiave di una tradizione "altra", una serie di progetti urbani contemporanei di «urbanisti dell'«altro moderno», al tempo stesso entusiasti e nemici della vita moderna, [che] hanno saputo coglierne le ambiguità senza rinunciare a superarle» (Nicolin 1989, p.5). Il riesaminare le origini di alcuni fenomeni a lui contemporanei aveva il senso di porre l'attenzione sul lavoro di alcune figure di progettisti interessati a individuare un metodo capace di interpretare la modernità nel segno della complessità e della sovrapposizione alla città preesistente «e perciò stesso teso a cercarne la trasformazione più rigorosa» (De Solà Morales 1989, p.8), lontano dalle astrazioni e assolutismi di quella corrente della modernità sorta, secondo De Solà Morales, dopo il Congresso del Ciam del 1929. La capacità dei progetti selezionati di lettura dei contesti e delle specifiche condizioni «di ogni parte urbana, avendo come prospettiva la grande città come artefatto complesso sempre più ricco e differenziato» (ibid) portava all'attenzione «una storia



Figg. 1

Copertina del primo numero della rivista "Arhitekt". Grafica di Edvard Ravnikar, Univerzitetna knjižnica Maribor, Settembre 1951.

complessa come quella dell'architettura del Novecento in cui avanguardia e tradizione si intrecciano spesso nelle realizzazioni dei medesimi protagonisti e le idee passano attraverso relazioni personali che travalicavano le posizioni 'di facciata'» (Ferlenga 2022, p.23).

Nel panorama dell'architettura slovena di quella che è stata definita la terza generazione di architetti, Oton Jugovec può essere considerato come quella figura la cui sensibilità, insieme con una conoscenza profonda delle proprie origini, hanno dato luogo ad architetture in cui il rispetto della tradizione e il dialogo con le radici del territorio hanno «garantito una continuità in evoluzione» (Zorec 2020). Con il suo lavoro Jugovec ha saputo raggiungere un equilibrio tra modernità e patrimonio rurale, artistico e architettonico locale, sperimentando, nel tempo, tecniche e forme della modernità alla ricerca di un proprio distintivo linguaggio. L'evoluzione del suo lavoro riflette da un lato le conoscenze acquisite nei primi anni della formazione all'Università Tecnica di Praga, dall'altro le influenze della Facoltà di Architettura di Lubiana e del suo maestro Edvard Ravnikar. Se dall'ateneo di Praga ha ereditato «una solida educazione tecnica e disciplina lavorativa» (Zorec 2000-2001, p.139), nella facoltà di Lubiana ha potuto incorporare istanze sia di respiro mitteleuropeo, che moderniste. L'istituzione dell'ateneo lubianese ad opera di Ivan Vurnik e Jože Plečnik erano state caratterizzate infatti da un respiro mitteleuropeo «che avrebbero fortemente segnato tutta l'evoluzione della susseguente architettura slovena» (Mercadante 2023, p.2) attraverso l'opera di Otto Wagner, di Adolf Loos, di Peter Behrens o l'interesse per l'Espressionismo e il Bauhaus, o per le grandi strutture degli Höfe viennesi (ibid). Tra gli anni '29 e '40 del Novecento tuttavia una serie di architetti sloveni, tra cui Ravnikar, aveva frequentato lo studio di Le Corbusier (Hrausky 1993, p.37) importando le istanze del Modernismo, successivamente ibridate dalla vicinanza e dal rapporto con modelli architettonici nordici scandinavi, anche attraverso il lavoro svolto all'interno della rivista "Arhitekt" (Fig. 1). La figura di Ravnikar, e della sua cerchia culturale, può essere considerata il perno di un'opera di internazionalizzazione e di scambi culturali che, in alcuni esponenti dell'architettura slovena, hanno reso possibile nel tempo quel processo di *invenzione della tradizione* descritto e definito da Eric Hobsbawm (Hobsbawm 1987).

In particolare nell'opera di Jugovec è possibile riconoscere una sorta di evoluzione del pensiero che, passando da un iniziale atteggiamento esplicitamente modernista¹ approderà a una sintesi tra architettura moderna e tradizione slovena, in cui le forme dell'antico costruiranno sottili equilibri con quelle del nuovo e, in cui, il rapporto con il luogo e l'ambiente acquisirà progressivamente un ruolo centrale per il progetto. Nella sua ricerca di un linguaggio capace di rappresentare il *genius loci* e un'identità sloveni, il luogo rappresenterà «quella parte di verità che appartiene all'architettura [...], la manifestazione concreta dell'abitare dell'uomo la cui identità dipende dall'appartenenza ai luoghi» (Norberg-Shultz 1979, p.6).

Costruzione e luogo

Nel lavoro di Jugovec alcuni temi possono essere individuati come centrali nella sua ricerca e utilizzabili come chiavi di lettura e interpretazione per le sue opere. Nei suoi progetti la definizione della forma può essere compresa solamente come il risultato di una sintesi di rapporti tra "costruzione" e "luogo", intesi secondo molteplici accezioni. Tale sintesi, che «partendo da elementi semplici e parziali, giunge a una rappresentazione o a una conoscenza complessa e unitaria»², costituisce elemento di interesse e innovazione individuabile come metodo ancora fecondo per nuovi futuri esiti progettuali.

La sperimentazione sulla forma cerca e trova ragioni profonde nel rapporto con la costruzione, intesa nel senso strutturale, ma anche della scelta dei materiali e del controllo preciso dei particolari architettonici che contraddistinguono le parti dell'edificio. In tal senso, ancora una volta, la formazione dell'architetto ha costituito un importante punto di partenza, sia attraverso gli insegnamenti della scuola di Praga, ma soprattutto quale esito del dibattito sviluppato a Lubiana a partire dagli anni '50. Se verso la fine degli anni '40 è la normativa del governo della FLRJ [Federativna ljudska republika Jugoslavija] a definire gli architetti come appartenenti alla categoria dei costruttori, sarà Ravnikar, proprio negli anni seguenti, a rivendicare uno statuto e un ruolo "altro" per la figura dell'architetto (Mercedante 2023, p.6-8). In quel particolare momento storico per la Slovenia che richiedeva la rapida ricostruzione di tessuti produttivi, viabilità e abitazioni, Ravnikar, nonostante sviluppasse ricerche specifiche sulla prefabbricazione e sulla costruzione di modelli architettonici e strutturali sperimentali, sottolineava parallelamente l'importanza per l'architetto del ruolo di intellettuale, di creatore di spazi. Secondo la sua opinione, tale capacità

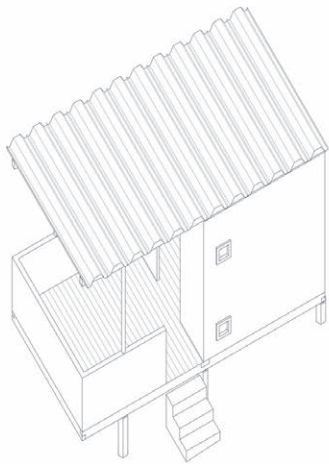
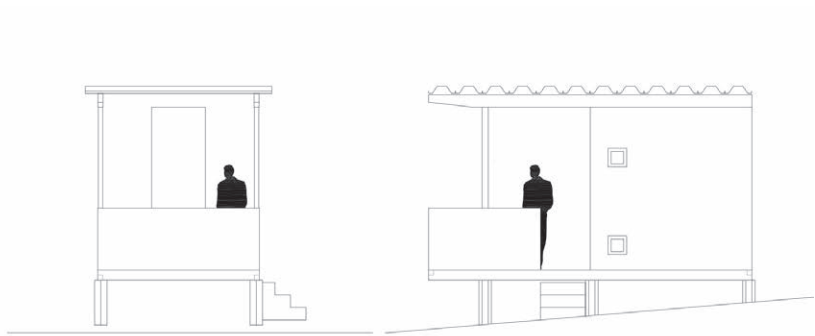
richiede [...] un'osservazione dei fatti sociali e una specifica preparazione, unite però a capacità creative e senso estetico. L'architetto dunque, al di là della propria funzione tecnica, è anche creatore di valori culturali, come gli scrittori, gli scultori o i musicisti crea cultura (Ravnikar 1951).

Le opere di Jugovec risentono fortemente di questa apertura culturale, incorporando alle precise conoscenze tecnico-scientifiche i suoi interessi per la poesia e la musica «in cui si muoveva con uguale sicurezza» (Ravnikar 2000-2001, p.5) e con spirito innovatore.

La componente tecnico-strutturale accompagnerà tuttavia la sua ricerca architettonica, congiuntamente all'interesse per lo «sviluppo parallelo e simultaneo e [...] valorizzazione soggettiva di tutti i componenti che creano lo spazio esterno e interno [che] è il seme della propria espressione» (Jugovec, in Zorec 2000-2001, p.139). Tutta la produzione di Jugovec tenderà a bilanciare struttura, costruzione e geometria, nel tentativo di «trovare il suo potenziale poetico come struttura espressiva e come sistema di costruzione» (Frampton 1987, p.21), disegnando ogni minimo dettaglio³, come appreso da Ravnikar e nei primi tre anni di studio nell'ateneo di Praga⁴.

La sua sperimentazione costruttiva inizierà con una prima fase dominata dall'uso del calcestruzzo e di strutture anche prefabbricate che, passando attraverso una rarefazione delle forme e una ricerca sulla levità, approderanno progressivamente all'utilizzo del legno come materiale costruttivo individuato probabilmente come più incline a rappresentare la cultura e tradizione slovena. L'utilizzo del legno infatti, se da un lato può essere letto nel segno di quell'influenza precedentemente citata dell'architettura nordica sviluppatasi all'interno della scuola di Lubiana, dall'altro recupera non solo le tradizioni popolari dell'architettura del luogo, ma anche gli studi intrapresi da Jugovec sul design in generale e i lavori esposti da numerosi architetti sloveni in alcune edizioni della Fiera Internazionale del legno di Lubiana, i cui esiti furono anche pubblicati su alcuni numeri della rivista "Arhitekt".

Tale evoluzione del pensiero, e del metodo di definizione della forma, manifesta un graduale allontanamento dai modi della standardizzazione internazionale, nell'intento di sviluppare un'architettura capace di estrarre e astrarre principi e forme derivate dallo studio di epoche precedenti, e della tradizione del luogo, per «tenere pienamente conto delle mutevoli condizioni atmosferiche e topografiche di un paese, che non sono più ostacoli ma trampolini di lancio per l'immaginazione creativa» (Giedion 1960).

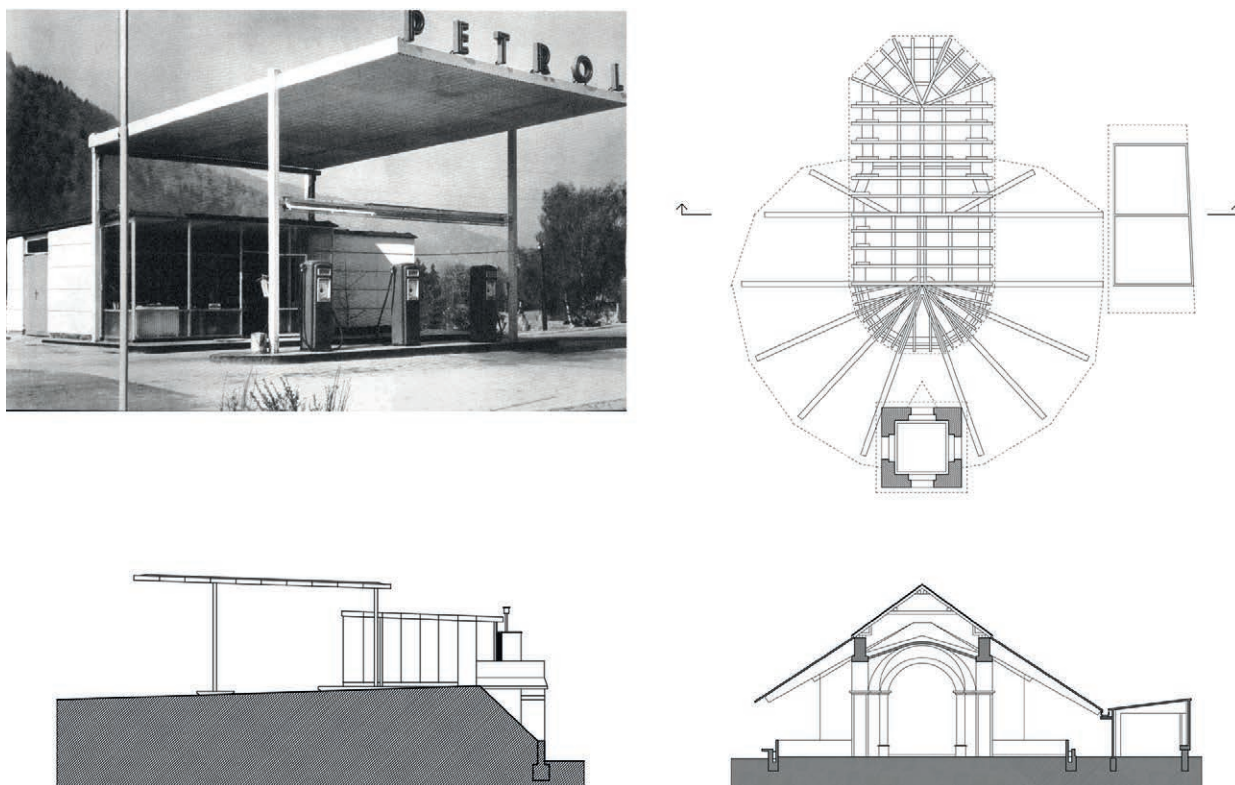
**Fig. 2**

Jože Plečnik, Chiosco di giornali, Lubiana e Oton Jugovec, Case prefabbricate di vacanza, Ankaran (foto da Zorec 2000-2001, p.56, disegni di C. Pirina e P. Ferrara).

Nell'insediarsi in un luogo, memoria e natura giocano così un ruolo altrettanto fondamentale rispetto a quello costruttivo. La memoria dei luoghi, e delle tracce in esso presenti, si coniuga con l'interesse e la capacità di definire, nel progetto, rapporti simbiotici tra architettura e natura considerata, «in modo simile ad Aalto, [...] simbolo di libertà» (Zorec 2000-2001, p.147).

Il tetto come riparo

Nel famoso articolo di Jørn Utzon intitolato *Platforms and Plateaus: Ideas of A Danish Architect* (Utzon 1962), l'architetto danese descrive l'ispirazione della propria architettura nella strana opposizione tra il tetto-pagoda cinese e la piramide messicana che si traducono nella definizione di suoli-basamenti variamente articolati e coperture sospese in forma di riparo. I suoi suggestivi schizzi raccontano di mondi in cui, su rigidi e orizzontali basamenti, fluttuano pagode sospese capaci di accogliere spazi abitabili e, contemporaneamente, di "incorporare" metaforicamente il paesaggio. Tale suggestione, e tali schizzi, ben rappresentano la serie delle architetture di Jugovec che articolano variabilmente il tema della copertura e che possono essere utilizzate come esemplificative di un pensiero e di una traiettoria progettuale originali. Se da un lato queste architetture esprimono efficacemente una ragione logica dei materiali e una coerenza costruttiva, dall'altro si fanno progressivamente portatrici dello spirito dei luoghi nei quali si inseriscono, intessendo un rapporto dialettico con la geografia. Le esili strutture delle case prefabbricate di vacanza ad Ankaran sono forse debitorie dell'immagine del chiosco di giornali progettato a Lubiana da Jože Plečnik sulla *Petkovškovo nabrežje* all'imbocco della triade dei ponti sulla Ljubljana. Realizzate nella seconda metà degli anni '50 attraverso il montaggio di elementi strutturali a secco, tali strutture sperimentano materiali e tecnologie costruttive innovative, inserendosi all'interno di un internazionale dibattito che animava le nuove generazioni di architetti in

**Fig. 3**

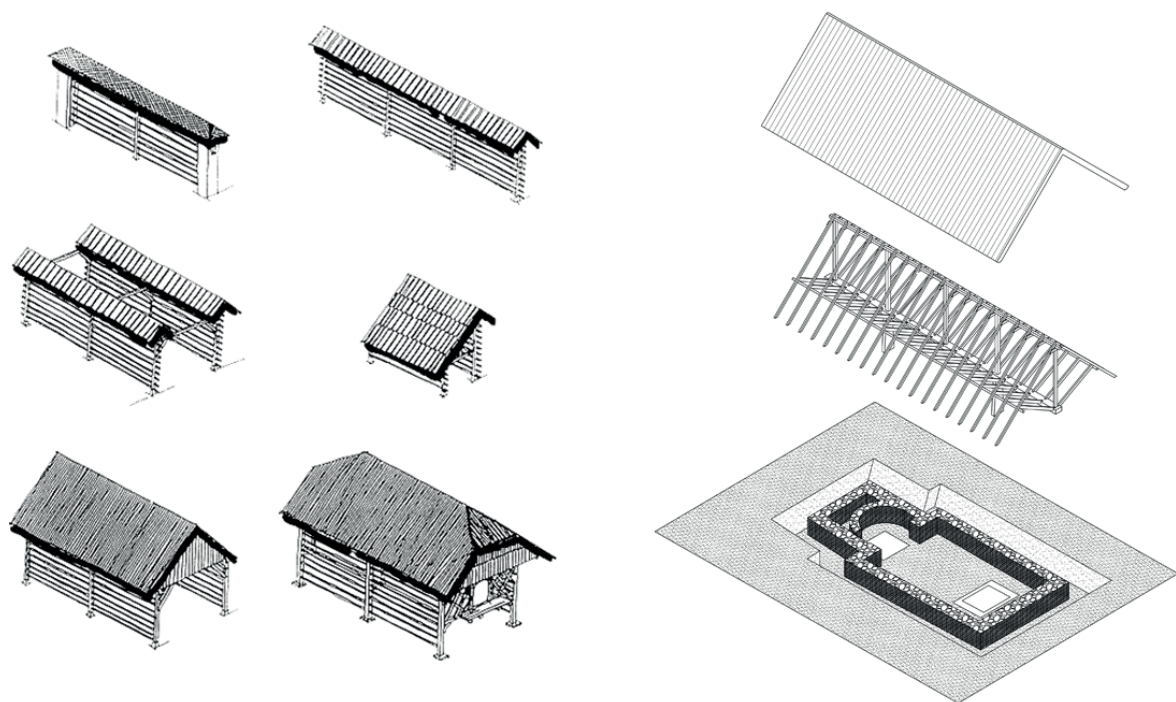
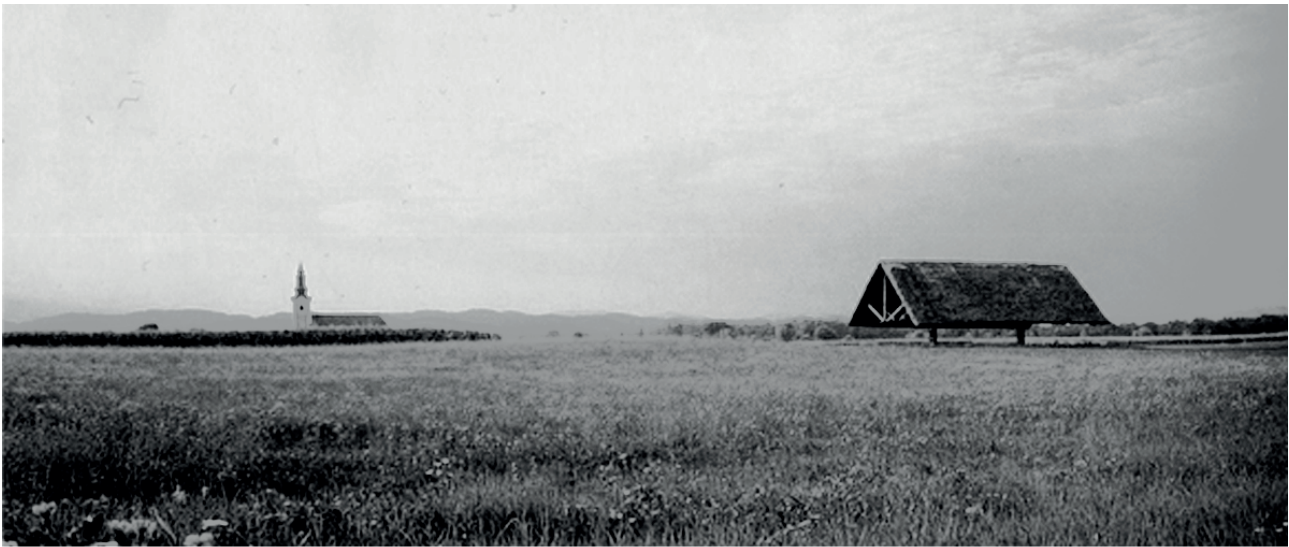
Oton Jugovec, stazioni di servizio Petrol e Oton Jugovec, Reteče. Chiesa (foto su Zorec 2000-2001, p.59, disegni di C. Pirina e P. Ferrara).

Europa e non solo. Pedane sospese in legno, in forma di palafitta, mediano il rapporto tra interno dell'edificio e suolo inclinato su cui l'insediamento poggia. Esili pilastri sostengono coperture in lamiera ondulata monofalda, mentre muri in pannelli alveolari ad elementi nervati in fibrocemento *Solonit* definiscono i piccoli spazi di 2,60x2,60 metri che accolgono le residenze affacciate sulla natura grazie allo spazio coperto della terrazza che raddoppia la dotazione degli essenziali alloggi (Fig.2).

Sul principio degli anni '60, la sperimentazione a secco su esili sistemi di coperture monofalda raggiunge ancor più chiara definizione nei progetti per le stazioni di servizio *Petrol*, in cui il rapporto tra copertura e volumi parzialmente vetrati definisce una maggior alterità e autonomia costruttiva e formale tra le parti (Fig.3).

È di 10 anni successivo il lavoro di ricostruzione della chiesa a Reteče in cui il tetto, in forma di riparo, costituisce elemento di innovazione formale e di innesto contemporaneo su un'architettura della tradizione. La struttura della copertura tradizionale della chiesa viene rimontata al di sopra di una sorta di grande "ombrello" sospeso che amplia le superfici interne e modifica radicalmente il sistema di rapporti fisici e visivi tra esterno e interno. Una vetrata, il cui disegno denuncia chiaramente la sua funzione strutturalmente non portante, protegge lo spazio dell'aula caratterizzato da un'asola di luce al piede dell'edificio (Fig.3).

Nel 1973 Jugovec progetta e realizza il suo più iconico e conosciuto intervento di copertura dei resti archeologici dell'insediamento medievale di Gutenwertha a Otoku in cui un apparentemente sospeso tetto a doppia falda protegge l'impronta di antichi muri inseriti sul piano orizzontale della campagna. Il suo accogliere una semplice funzione di riparo, consente di concentrare ancor più l'attenzione sulla precisione strutturale e sul suo essere espressione di un patrimonio culturale e dell'identità di quei luoghi. Quello spirito della costruzione che, secondo Luis Kahn, si riflette nella capacità di un edificio di raccontare chiaramente la propria natura mettendo in evidenza la propria struttura, si concretizza nel progetto di Jugovec in pochi e precisi elementi lignei sospesi su due pilastri, in apparente precario

**Fig. 4**

Tipologie di tradizionali strutture lignee dei *kozolec* e Oton Jugovec, copertura dei resti archeologici dell'insediamento medievale di Gutenwertha a Otoku (disegni di C. Pirina e P. Ferrara).

equilibrio. Ma, al di là della forma, è nel rapporto di tensione tra copertura e suolo che la struttura dimostra il carattere di maggior interesse. In sezione, l'altezza del vuoto che intercorre tra il filo inferiore del tetto e la linea del suolo produce una condizione di taglio dell'orizzonte e di speciale inquadramento del paesaggio intorno (Fig.4).

Se l'opera rimanda all'immagine della capanna di Laugier, la logica dei materiali e l'invenzione costruttiva sono debitrice delle tradizionali strutture lignee dei *kozolec* sloveni (Fig.4), elementi dell'architettura vernacolare che punteggiano l'antico territorio agricolo caratterizzandone il paesaggio (Fig.5). Tra le articolate e molteplici forme di queste strutture, in relazione al progetto di Jugovec risulta particolarmente suggestiva la tipologia che utilizza due appoggi centrali sospendendo piccole coperture a doppia falda a protezione del fieno che veniva stoccato sulle rastrelliere centrali. In alcuni casi della tradizione il raddoppio di tali strutture rimanda fortemente all'immagine dell'ultimo dei progetti realizzati dall'architetto sloveno sul finire degli anni '80, dell'edificio centrale del Partigiano Rog Baza 20. L'articolazione e complessità delle funzioni allocate dà luogo a un edificio che interpreta, in forma complessa, se figure strutturali precedentemente



Fig. 5
Joseph Wagner, Litografija Ljubljane iz zbirke Malerische Ansichten aus Krain, 1842 - 1848 (Biblioteca Digitale della Slovenia, n. id. QLYI3AXZ). [on-line].

descritte. Lo sdoppiamento della struttura compone un volume in cui 4 grandi pilastri in legno sostengono una coppia di falde che si toccano in alcuni punti alla ricerca di equilibrio. La rastremazione in pianta delle falde in forma di trapezio si traduce in sezione in una altrettanto trapezoidale figura che articola ulteriormente il volume e i rapporti con il paesaggio intorno che assurge a protagonista dell'opera. Ancora una volta, forma e costruzione dell'edificio instaurano un rapporto dialettico con il sito e ricercano nell'orizzontalità del basamento una dimensione altra rispetto alle sinuose linee del suolo (Fig.6).

Attualità dell'opera di Jugovec

Attenzione ai luoghi e memoria delle identità locali, combinate con l'invenzione formale e strutturale a partire da materiali della tradizione sono gli elementi che contraddistinguono le opere di Jugovec analizzate nel testo. Nel suo lavoro, la compresenza e la capacità di combinare le istanze della modernità con le peculiarità locali se da un lato possono essere intesi come parte di quella storia architettonica del '900 interessata a indagare i rapporti con la tradizione, dall'altra costituiscono i veri elementi di interesse e di attualità della sua opera. Se già durante gli ultimi anni della sua carriera alcuni premi e riconoscimenti avevano posto l'attenzione sulla sua figura⁵, anche in anni recenti si è tornati a indagare le sue architetture nei suoi luoghi di origine. Se l'attento lavoro monografico di Maruša Zorec si colloca nel segno delle ricerche specifiche sulla disciplina, è interessante annotare come alcune sue opere trascendano la dimensione specificamente professionale per essere utilizzate in un immaginario più ampio. Nella primavera del 2022, per esempio, la 27^a edizione della biennale di design di Ljubljana BIO27⁶, intitolata *Super Vernaculars - Design for a Regenerative Future*, ha esplorato quelle

practices rooted in vernacular traditions, systems, and cultures and seeking alternative and innovative narratives for the 21st century. [...] Reviving traditional practices

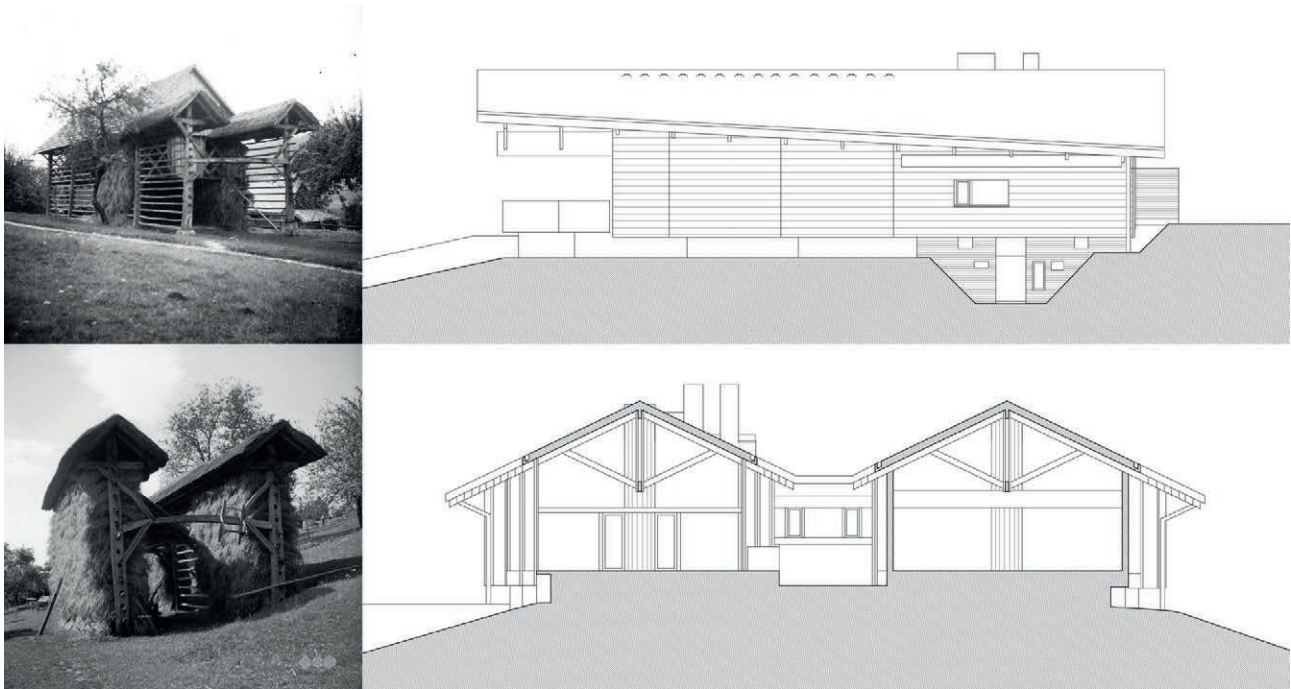


Fig. 6

Tipologie di tradizionali strutture lignee dei *kozolec* (Wikimedia Common). Oton Jugovec, edificio centrale del Partigiano Rog Baza 20 (disegni di C. Pirina e P. Ferrara).

is in no way about nostalgia or looking backwards, it's about saying that often there are very valid and common sense responses and ways of doing things that were rooted in climate, weather and terrain and developed for generations that have been lost in our capital-centric, industrial-centric recent era (Withers 2022).

Nello spazio principale della Biennale una posizione centrale era affidata alla serie fotografica *When International Style Went Local: Vernacular Modernism in Croatia and Slovenia* commissionata appositamente per l'evento al fotografo Adam Štěch, tra cui figurava il Floating Roof di Jugovec a dimostrazione, forse, del riconoscimento del carattere identitario di questa piccola architettura e della sua capacità di rendere «ancora fertile, il riferimento a una catena evolutiva di tradizioni figurative appoggiate ai luoghi del nostro presente» (Zermani 2022, p.4). Nel suo lavoro, «la complessità, l'intrico di fatti (veri o presunti) che si raggruppa su ogni singola opera, la sovrapposizione di temporalità diverse e contrastanti, l'incrocio delle esperienze e dei pensieri» (Settis 2023) attesta la capacità di “progettare” una “nuova” modernità utile da indagare per le sfide del nostro tempo.

Il “nuovo inizio” [infatti] non può avvenire [...] che attraverso una ricongiunzione con la natura propria dei luoghi, con quanto ancora resiste nella propria riconoscibilità, con quanto inscrivibile in una storia (Zermani 2022, p.4).

Note

¹ Nel suo lavoro monografico sulla figura di Jugovec Maruša Zorec individua un punto di svolta tra queste due fasi a seguito della partenza dell'architetto per la Libia tra il 1967 e il 69 (Zorec 2000-2001, p.143).

² “Sintesi” in dizionario on-line Treccani. Consultabile in <https://www.treccani.it/vocabolario/sintesi/>.

³ «Jugovec was a master of detail. He had this knack of how to do something from before. He could have been a watchmaker, and if he'd been in Switzerland he'd certainly have been a millionaire, because he would have invented a new watch» (Potokar 2022).

⁴ In un'audio registrazione sugli studi a Praga del 1985 è lo stesso Jugovec ad affermare che probabilmente il suo desiderio di disegnare ogni dettaglio deriva dagli insegnamenti appresi a Praga (Zorec 2000-2001, p.17).

⁵ Repubblica di Slovenia, 1967 *Premio Fund Prešeren* per la costruzione del reattore nucleare a Podgorica, 1984 *Premio Prešeren* per i successi in architettura; Fondazione Jože Plečnik 1979 *Premio Plečnik*.

⁶ La biennale si è tenuta a Lubiana nei giorni dal 26 maggio al 29 settembre 2022 ed è stata diretta da Jane Withers.

Bibliografia

BERMAN M. (1985) – *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna.

DE SOLÀ MORALES M. (1989) – “Un'altra tradizione moderna. Dalla rottura dell'anno trenta al progetto urbano moderno”. *Lotus*, 64, 6-31.

FERLENGA A. (2022) – “La fine del Regionalismo”. *FAMagazine*, [e-journal] 61, 19-27. DOI: [10.12838/fam/issn2039-0491/n61-2022/922](https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n61-2022/922).

FRAMPTON K. (1987) – “La corona y la ciudad: breve nota sobre Jørn Utzon”. *Arquitectura*, 267, 16-26.

GIEDION S. (1960) – “Introduction”. In K. Frank, *The Works of Affonso Eduardo Reidy*, Alec Tiranti, London.

HOBSBAWM E. (1987) – “Come si inventa una tradizione”. In: T. Ranger, E. Hobsbawm (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. di E. Basaglia, Einaudi, Torino, 3-17.

HRAUSKY A. (1993) – “Funkcionalizem v slovenski arhitekturi med obema vojnama”. *Arhitektov bilten*, št.117/118.

NORBERG-SHULTZ C. (1979) – *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano.

MERCADANTE R. (2023) – “La ricerca delle radici nordiche della modernità nell'architettura slovena degli anni Cinquanta. Edvard Ravnikar, France Ivanšek e la vicenda editoriale di “Arhitekt” (1951-1963)”. *EdA Esempi di Architettura*, January.

NICOLIN P. (1989) – “L'altra urbanistica”. *Lotus*, 64, 5.

POTOKAR R. (2022) – “Poetic Regionalism. Interview with Janez Lajovic”. *Piranesi*, 44-45, Autumn, vol.27. [online] Disponibile a: <https://piranesi.eu/44-45/interview-with-janez-lajovic> [Ultimo accesso 30 luglio 2023].

RAVNIKAR E. (1951) – “Za samostojno stroko arhitekture”. *Arhitekt*, št. 1.

RAVNIKAR V. (2000-2001) – “Oton Jugovec. Foreword”. In: M. Zorec, “Oton Jugovec”. *Piranesi*, 11-12.

SETTIS S. (2023) – “Sovrapposizione di temporalità e incrocio di pensieri”. Intervista a cura di S. de Bosio. *L'indice dei libri del mese*, 3 aprile [online] Disponibile a: <https://www.lindiceonline.com/arti/arte/sovrapposizione-di-temporalita-e-incrocio-di-pensieri-intervista-a-salvatore-settis/> [Ultimo accesso 30 luglio 2023].

UTZON J. (1962) – “Platforms and Plateaus: Ideas of A Danish Architect”. *Zodiac*, 10, 112-140.

WITHERS J. (2022) – “10 Questions With ... Jane Withers”. Intervista a cura di G. Dunmall. *Interiors Design*, 24 maggio. [online] Disponibile a: <<https://interiordesign.net/designwire/10-questions-with-jane-withers/>> [Ultimo accesso 30 luglio 2023].

ZERMANI P. (2022) – “Luogo”. *Firenze Architettura*, 2, 3-5.

ZOREC M. (2000-2001) – “Oton Jugovec”. *Piranesi*, 11-12.

ZOREC M. (2020) – *Maruša Zorec in Slovenia. Ereditare una tradizione*. Incontro online “Architetti e Territori” giovedì 22 ottobre 2020 organizzato in collaborazione con l’Ordine degli Architetti della Valle d’Aosta.

Claudia Pirina architetto, professore associato in Composizione Architettonica all'Università di Udine è membro del Comitato scientifico del Dottorato in Architettura, città e design (ambito di ricerca Composizione architettonica) dell'Università luav di Venezia. Si è laureata con lode a Venezia, con periodi di studio a Lisbona, Coimbra, Liegi, Madrid. È dottore di ricerca presso l'Università luav di Venezia dove ha svolto attività di ricerca e didattica. È stata docente a contratto anche presso l'Università di Parma e visiting research alla FAUP di Porto. Partecipa a convegni e workshop, e organizza seminari e mostre. Tra i temi di ricerca: l'archeologia, i maestri dell'architettura spagnola, il rapporto tra architettura e arti, i paesaggi teatro della prima guerra mondiale. Partecipa al Comitato per il Centenario della GG dell'Università di Padova e al progetto culturale del Comune di Padova per le celebrazioni del Centenario della GG. È co-curatrice del Memoriale Veneto di Montebelluna (MEVE). All'attività universitaria ha affiancato la pratica professionale partecipando a concorsi di progettazione, vincendo premi e menzioni, e fondando con Pietro Ferrara lo studio CPF architetti.

Stefania Gruosso, Emina Zejnilović
La Sarajevo socialista: tra eredità e modernità

Abstract.

All'inizio degli anni '60 Sarajevo conobbe una crescita esponenziale e un boom economico e demografico tali da non riuscire a soddisfare la domanda di alloggi. Per rimediare a questa crescita, le aree periferiche, furono occupate da quartieri di nuova costruzione che riflettevano il gigantismo del periodo socialista e proponevano un sistema fatto di isolati e super-isolati sparsi in territori aperti. Il panorama architettonico si arricchì di una serie di nuove espressioni architettoniche, inequivocabilmente ispirate ai principi del funzionalismo e del razionalismo del Bauhaus. Tutto questo è stato possibile grazie al contributo di un gruppo di architetti rientrati in Bosnia Erzegovina dopo essersi formati nelle più importanti scuole di architettura europee. Il lavoro della nuova generazione di architetti jugoslavi generò un significativo cambiamento nella scena architettonica degli anni '60. Il contributo intende ripercorrere alcune delle principali tappe del processo di "modernizzazione" di Sarajevo per sottolineare la singolarità di una produzione architettonica che, a livello internazionale, è ancora sconosciuta.

Parole chiave

Sarajevo — Modernità — Patrimonio

Introduzione

Sarajevo è una *città nel mezzo*, sia geograficamente che culturalmente, una condizione che l'ha resa, per secoli, una città crocevia e punto di incontro di culture, ideologie e religioni. L'essenza molteplice di questa città è il risultato di un continuum di invasioni, distruzioni, guerre e ricostruzioni.

La storia della capitale inizia con la dominazione ottomana, quando Sarajevo si trasformò nella città più "orientale" d'Europa, seguendo l'esempio di Istanbul. Alla dominazione ottomana seguì quella dell'impero austro-ungarico, che promosse l'adeguamento della città agli standard europei. Dopo la ferocia dei due conflitti mondiali la città fu distrutta e impoverita e si trovò ad affrontare il problema della ricostruzione.

A metà del XX secolo, durante la Repubblica Socialista di Bosnia ed Erzegovina (SRBiH), Sarajevo era caratterizzata da condizioni sociali ed economiche sempre più favorevoli che condizionarono inevitabilmente l'architettura della città.

Intanto, l'intensificarsi degli investimenti sulle costruzioni, la graduale complessità delle esigenze spaziali, e il clima favorevole dovuto all'entusiasmo sociale generale, generarono progetti che proponevano idee spaziali audaci e nuovi approcci formali.

La crescita della società urbana e industriale causò un notevole aumento delle migrazioni verso la capitale che, a questo punto, necessitava di programmare uno sviluppo urbano su larga scala, ponendo particolare attenzione alla produzione di massa di unità abitative. Per rimediare a questa condizione, l'Istituto per la Pianificazione e lo Sviluppo di Sarajevo disegnò il Piano Urbanistico Generale tra il 1965-1986. Il documento proponeva l'estensione longitudinale della città, in direzione est-ovest

Fig. 1

R. Kadić, Il complesso residenziale di Džidžikovac costruito seguendo l'orografia del terreno, Sarajevo 1953. Foto di Stefania Grusso, 2018.



dando inizio a una rapida espansione che partiva dalla stretta valle del fiume Miljacka per poi espandersi verso l'ampia area di Sarajevsko polje. L'assetto contemporaneo della città è caratterizzato da una serie di differenti strati urbani che non si sovrappongono mai e che si dispongono perfettamente uno affianco all'altro. Ogni singolo strato ha una propria identità storico-morfologica e testimonia un pezzo di storia in cui la Sarajevo socialista è facilmente identificabile per la sua estensione urbana, per lo sviluppo verticale delle sue architetture e per il salto di scala che la contraddistingue dal resto della città.

La Sarajevo socialista e la modernizzazione della città. Il ruolo di Neidhardt e l'impatto di Le Corbusier sulla città.

L'affermarsi del proletariato e la crescita della società industriale furono adoperati dal governo per la costruzione di un forte stato socialista. Queste condizioni, viste come strumenti sia ideologici che pragmatici, in combinazione con il consolidato sistema di autogestione, avevano un impatto su tutti gli aspetti della vita. Il ruolo dell'architettura nella costruzione della nazione jugoslava, nel controllo della vita socio-culturale e nella comunicazione della dottrina del socialismo jugo-slavo fu estremamente importante. L'identità politica unica, basata sul continuo equilibrio tra Oriente e Occidente, portò ad un'architettura anch'essa distinta, un'architettura «intermedia» (Mrduljaš & Kulić 2012), che combinava l'ideologia egualitaria comunista con l'estetica e la tecnologia occidentali.

Nel suo libro *Nova arhitektura Bosne i Hercegovine – 1945-1975*, uno dei più celebri architetti bosniaci, Ivan Štraus, identifica ben quattro periodi di sviluppo della modernizzazione dell'architettura bosniaca (Štraus 1977).

Il complesso processo di modernizzazione fu avviato nell'immediato dopoguerra e si concentrò principalmente su grandi costruzioni frutto del lavoro di una cerchia ristretta di architetti e di modeste possibilità economiche e di investimento. Parliamo di anni turbolenti, di divisione ideologica con la Russia di Stalin, di rigido realismo sociale e della svolta decisiva verso le riforme economiche, di decentramento e di liberalizzazione. Personaggi di spicco, come Dušan Grabrijan, Muhamed e Reuf Kadić, Helen Baltasar, Juraj Neidhardt, Jahiel Finci e altri, furono gli ideatori della Sarajevo Moderna, che precede la Seconda Guerra Mon-

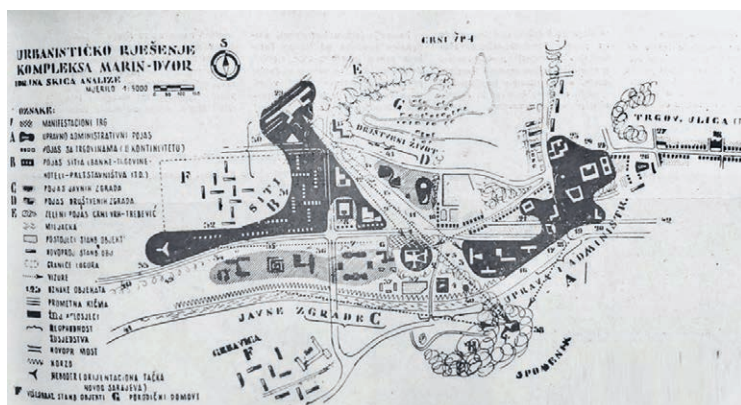


Fig. 2
J. Neidhardt, Master plan per Marindvor, 1960.



Fig. 3
J. Neidhardt, Il grattacielo verticale dell'Istituto di Bosnia ed Erzegovina, la piazza e l'edificio orizzontale del Parlamento, Sarajevo 1974-1982. Foto di Stefania Grusso, 2016.

diale, e i promotori dell'architettura bosniaca nello scenario iugoslavo. Il lavoro di questa generazione di architetti pose le basi per la definizione dell'architettura moderna. La ricerca di una nuova interpretazione architettonica si rifletteva principalmente nella reminiscenza positiva dei primi esempi di architettura moderna, come l'esemplare complesso residenziale di Džidžikovac (Fig.1), costruito dai fratelli Kadić nel 1948, così come suggerito dalla riforma urbanistica della città moderna.

Negli anni successivi, l'architettura di Sarajevo fu fortemente influenzata dalle scuole di architettura di Zagabria e Belgrado, ma anche dal lavoro Juraj Neidhardt¹, studente di Le Corbusier e uno degli architetti più significativi di Sarajevo. Neidhardt sostenne la rivitalizzazione dell'idea della «città a misura d'uomo» e la creazione del «polo bosniaco dell'architettura», entrambi fondati sull'aspirazione a trascendere i valori architettonici ereditati in un'interpretazione nuova e moderna. (Grabrijan & Neidhardt 1957) Nella sua visione sulla creazione di un nuovo centro cittadino, a Marijin Dvor, del 1960, Neidhardt propose una «pausa spaziale» che avrebbe fatto rivivere la filosofia ottomana di Sarajevo, proponendo una città giardino come controparte modernista della Bascarsija² (Fig.2). La soluzione urbana suggerita prevedeva, come segno principale, una fascia verde pedonale in grado di connettere l'area con la principale arteria stradale, da un lato, e con il monte Trebevic, dall'altro. Stanco della «mania dei grattacieli», Neidhardt suggerì il progetto per un'area commerciale caratterizzata da un accentuato sviluppo orizzontale e da un parterre, in sintonia con la tradizionale architettura *doksat*. (Neidhardt a Oslobodjenje)

Il progetto è una sintesi del meglio dei due mondi, una composizione contraddittoria, in cui l'accentuata verticalità dell'edificio dell'Istituto di Bosnia ed Erzegovina è giustapposta all'orizzontalità dell'edificio del Parlamento e all'ingresso alla piazza (Fig.3).

L'«approccio neidhartiano» all'architettura si basava su un'armoniosa simbiosi tra principi tradizionali, come il «rituale del vicinato» e il «diritto alla vista», e lo stile contemporaneo fatto di forme chiare e di una modalità di espressione minimalista. Il suo lavoro riuscì a reinterpretare in modo creativo questa idea che si rifletteva in numerosi edifici iconici, come la Facoltà di Filosofia, la Facoltà di Scienze Naturali e Matematica, gli edifici residenziali in via Alipasina 11-17, o come il palcoscenico estivo a Ilidza. Queste sperimentazioni crearono una solida base per la modernizzazione della città che continuò negli anni '60 e '70, quando l'architettura subì sempre più gli influssi regionali e quelli dei primi laureati presso la Scuola di Architettura di Sarajevo.

A quel tempo, le richieste al settore delle costruzioni erano complesse, sia in termini di dimensioni che di programmi. Nuove espressioni formali e organizzazioni spaziali erano il frutto dell'influenza della tecnologia

e dall'innovazione contemporanee, dell'ascesa della società dei consumi e del rafforzamento della nazione jugoslava. La tendenza principale fu quella di creare un'architettura di perfezione tecnica come ideale estetico (gli edifici di Energoinvest, Unioninvest, Yugobank, ecc.) mentre negli anni '70 il design era per lo più influenzato dal brutalismo internazionale, particolarmente evidente nell'architettura dell'edificio per Radio e TV; in *Skenderija*, centro sportivo e ricreativo; nell'icona distrutta dei grandi magazzini *Sarajka* di Sarajevo, nonché in numerose strutture sanitarie, ricettive e amministrative della città (Straus 1987). Forse, come mai prima, l'architettura è stata liberata dagli elementi locali e di folklore, e diventa riconoscibile grazie a una raffinata alfabetizzazione artistica e tecnica che ne fa un'autentica eredità come originale interpretazione jugoslava delle tendenze architettoniche europee. Questa architettura si presenta come ineguagliabile nella sua espressione e come perfetta sintesi dei due mondi.

L'architettura residenziale: Ciglane e Alipasino Polje

Il processo di modernizzazione del progetto di architettura residenziale si basava sull'idea socialista di equivalenza radicata nella cultura jugoslava. Fu data priorità al «principio di classe piuttosto che di identità», nella convinzione che un ordine sociale avrebbe risolto qualsiasi questione nazionalista relativa ai diversi gruppi etnici presenti nella città. L'architettura residenziale utilizzò la sua estetica minimalista come strategia per prender parte all'organizzazione della vita individuale e collettiva delle persone (Zejnilić & Husukić 2018). Inizialmente l'architettura dell'abitare era vincolata a standard modesti e a una scarsa qualità costruttiva. Negli anni '50 e '60 lo sviluppo edilizio subì invece uno slancio che portò alla comparsa di nuove tipologie residenziali: blocchi unificati. I blocchi erano o completamente spogliati di qualsiasi intervento e di «sensibilità complessiva» – o caratterizzati da un numero esagerato di dettagli e interventi su piccola scala, evidenti nella prima grande area residenziale, Grbavica I. Sebbene migliorata nella disposizione delle unità abitative, l'architettura residenziale, che inizialmente mancava di una pianificazione e organizzazione spaziale, era ritenuta priva di creatività, di spirito e di autenticità. Nonostante l'uniformità dell'espressione visiva, negli anni successivi, ci furono progressi nella modalità di riproduzione delle unità abitative, che divennero sempre più complesse nei contenuti, più contemporanee nella disposizione spaziale e di più grandi dimensioni. Tra gli esempi più significativi di quel periodo ci sono gli insediamenti residenziali Otoka, Čengić Vila e Grbavica II. Nel 1971 la popolazione di Sarajevo triplicò, passando dai 111.087 abitanti del 1948 a 359.448 abitanti, per poi crescere fino a raggiungere i 448.519 abitanti nel decennio successivo (Grad Sarajevo).

La necessaria e rapida costruzione di unità residenziali rappresentò un grosso onere per la città che pianificò un'intensificazione di edifici residenziali nella zona della valle di Sarajevsko polje (valle di Sarajevo). Alla crescita demografica e al cambiamento nella struttura sociale della popolazione, seguì anche una prima ondata di costruzioni illegali sulle pendici di Sarajevo, che si protrasse dagli anni '60 fino agli anni '80. La collina, tradizionalmente contraddistinta come l'area residenziale dei Mahala, il cui carattere urbano era legato alla tradizione locale e all'autenticità di Sarajevo, venne aggredita da uno sviluppo frenetico e selvaggio che trascendeva l'immagine del giardino a gradoni della città ottomana del XVI secolo.

Gli architetti locali iniziarono la sperimentazione di nuovi modelli e tipologie edilizie, pur mantenendo le connessioni con la tradizione locale.



Fig. 4
N. Mufti e R. Dellale, Ciglane, Sarajevo 1976-1979. Photograph by Stefania Grusso, 2018.

Il progetto dell'abitazione, nella produzione jugoslava più matura, portò alla definizione di un nuovo modello abitativo per i sarajevesi che propose, per la prima volta, la tipologia della residenza a torre. Uno degli esempi più interessanti è il complesso edilizio Alipašino Polje, progettato da Milan Medić, Jug Milić e Namik Muftić (1977-1980).

Ciglane (Fig.4), omaggio alla città ottomana, è un insediamento abitativo collettivo di tipo terrazzato che occupa un'area di 16 ettari e che prevede 1451 unità abitative destinate a 6000 residenti (Dobrovic 1973). Situato nella parte occidentale della valle di Kosevo e nel sito dove sorgeva un'ex fabbrica di mattoni, il complesso residenziale propone una soluzione architettonica che reinterpreta i concetti dei Mahala, le abitazioni tradizionali sorte intorno alla Bascarsija. A una scala più ampia Ciglane era uno dei segmenti spaziali pianificati realizzati lungo via Djuro Djakovć (oggi Alipasina), un'asse che culminava con il centro sportivo Skenderija, da un lato, e il progetto del complesso Zetra, dall'altro.

L'idea di base era fondata sulla continuità della struttura urbana e sulla giocosità della morfologia sia in direzione orizzontale che verticale. Il pittoresco insieme spaziale, caratterizzato dalla libertà dei volumi, dalla materializzazione armoniosa, dalla varietà di vedute e dall'interazione con l'ambiente, permetteva anche di garantire la necessaria intimità nonostante la matrice complessa e stratificata di strade, piazze, parchi e passaggi. Ciò è evidente nella diversità dei programmi urbani offerti: la principale strada pedonale e la strada "galleria" – sopra i garage (piano terra), la strada centrale – "strada residenziale della quiete" (1° livello), la strada residenziale della quiete e il punto panoramico (2° livello) (Juric & Islambegovic 2019). Le unità residenziali sono il frutto di un progetto partecipato, pratica oggi comune ma rivoluzionaria al tempo, che ha visto gli abitanti prendere parte al disegno e all'evoluzione di questa megastruttura attraverso la possibilità di intervenire sulle terrazze. Inoltre, poiché flessibilità e adattabilità erano un punto cardine dell'idea originaria, le terrazze erano state concepite come aree supplementari in cui le unità, se necessario, potevano espandersi.

Nel lato opposto a Ciglane, si estende invece il complesso residenziale di Alipasino polje (Fig.5-6), situato sui dolci pendii dell'ampia Sarajevsko polje (valle di Sarajevo), tra le due principali arterie di trasporto della città. Alipasino polje è stato progettato per rispondere alla domanda di alloggi della crescente classe media e a una popolazione attiva che contava 30.000 abitanti. (Investprojekt 1985)



Fig. 5
Il complesso residenziale di Alipasino polje. © Aida Redzepagic, 2020.



Fig. 6
Vista di Alipasino polje dal monte Igman. Foto di Emina Zejnilović, 2023.

È importante sottolineare che Alipasino polje è stato il primo insediamento più grande di 15 ettari di Sarajevo, con una superficie coperta di 65 ettari che forniva 8200 unità abitative (architetto Milan Medic per il Comune di Novi grad, 2021). L'impianto urbano è scandito una serie di edifici di 19 livelli, posizionati nella parte perimetrale del sito, che regrediscono fino ad edifici di 5 piani man mano che si spostano nella sezione centrale dell'area. L'aspetto di "chiusura" creato verso l'esterno, viene intelligentemente ammorbidito con la regolazione della scala del costruito e con il livellamento di grandi aree pubbliche, che con la loro orizzontalità bilanciano l'esagerata verticalità degli edifici che li cingono. Il progetto prevede inoltre numerosi spazi comuni pensati per incentivare il culto del vicinato e il senso di comunità.

La vista del complesso dall'esterno, con gli alti edifici, rifletteva le tendenze architettoniche globali dell'epoca e la visione che lo stato voleva trasmettere, ovvero di una società progressista e di successo. Questo progetto segna un primo passo verso la fase finale della "modernizzazione incompiuta" di Sarajevo, che si concretizzerà con la massiccia espansione della città durante i preparativi per i Giochi Olimpici Invernali del 1984.

Edifici pubblici. Da strumento del regime a icone della città contemporanea.

Insieme all'espansione delle aree residenziali il panorama architettonico della città si arricchì di una serie di nuovi progetti, che erano espressione del ruolo che l'architettura aveva nella costruzione del controllo della vita socio-culturale. Contestualmente, l'architettura, confermava l'interesse del regime per lo sviluppo culturale della città, sotto diversi aspetti e approcci, e l'intenzione di fare di Sarajevo un moderno centro culturale. Vennero costruiti importanti edifici come strumento attraverso il quale Tito comunicava al mondo la modernità della Jugoslavia.

Ne sono un esempio il Centro culturale e sportivo Skenderija, una struttura la cui composizione è un chiaro riferimento all'opera di Le Corbusier; la Facoltà di Scienze Naturali e Matematiche, le cui cupole rimandano all'architettura ottomana e il Museo Storico della Bosnia ed Erzegovina. Il centro sportivo e culturale Skenderija (CSC Skenderija) (Fig.7) fu costruito nel 1969 lungo il fiume Milicka, nella zona Marijin Dvor, in un'area in prossimità del nuovo centro cittadino progettato da Neidhardt. Il complesso rispondeva all'esigenza della città di dotarsi di un luogo che potesse offrire attività sportive e culturali, con l'intento di essere supporto al miglioramento la qualità della vita degli abitanti. Progettato da Živorad Janković con la collaborazione di Halid Muhasilović, Skenderija, si presentava come un'opera ambiziosa, unica nelle intenzioni, nei contenuti, nelle dimensioni e notevole per l'innovativa modalità di

Fig. 7

Dvorana Mirza Delibašić, Sarajevo 1969. Foto di Stefania Grusso, 2018.



interpretare e organizzare lo spazio.

La composizione spaziale, rifletteva l'influenza dello stile tardo (brutalista) di Le Corbusier (Neidhardt 2014). Un complesso programma funzionale vedeva la coesistenza di sport, cultura e commercio; un concetto di architettura ibrida molto vicino a quella contemporanea. (Grusso, di Lallo, Pignatti 2022).

Un ampio podio, utilizzato principalmente per attività commerciali e ricettive, domina la composizione dal livello della strada. I due edifici principali, Dvorana Mirza Delibašić e Dom Mladih, fanno da sfondo al grande spazio pubblico centrale.

La Dvorana Mirza Delibašić, detta anche la «rosa di cemento», è un'arena polivalente utilizzata sia per eventi che per competizioni sportive e caratterizzata da grandi pilastri inclinati in cemento armato posti sui lati corti, che sembrano sollevare l'edificio da terra. Il Dom Mladih, ovvero la Casa della Gioventù, è un centro multifunzionale costituito da una scatola di cemento, scandita da vetrate orizzontali che corrono lungo l'intera facciata, all'interno della quale è inserito un volume cilindrico che ospita una sala da ballo, un anfiteatro, una discoteca e un Centro giovanile. L'unicità e il valore del CSC Skenderija sono confermati dall'assegnazione del *Premio Nazionale Jugoslavo Borba*, come miglior progetto architettonico della Jugoslavia. L'opera venne rivisitata e ampliata in occasione delle Olimpiadi invernali del 1984, evento che segnò un periodo di nuove trasformazioni urbane per Sarajevo.

Non lontano dal Centro Culturale e Sportivo Skenderija si trova la Facoltà di Scienze Naturali e Matematica, una delle due facoltà dell'Università di Sarajevo previste dal piano generale di Juraj Neidhardt per Marin Dvor.

Il progetto è una chiara espressione della teoria di Neidhardt sull'architettura, adeguata alle condizioni moderne della nazione e costruita su basi vernacolari. La struttura, realizzata negli anni '60, su progetto dello stesso Neidhardt è composta da due blocchi. Il primo blocco è costituito da una serie di volumi organizzati attorno ad uno spazio centrale. La parte inferiore del primo blocco è terminata con un basamento in pietra bugnata che richiama palesemente la città vecchia. Il secondo blocco è un edificio ad un piano coperto da un tetto sormontato da volumi emisferici rivestiti in rame, anche in questo caso un intenzionale riferimento alle cupole della tradizionale città ottomana. Le aule all'interno di questi spazi voltati sono caratterizzate da una disposizione particolarmente effi-

**Fig. 8**

B. Magaš, E. Šmidihien e R. Horvat, Museo Storico della Bosnia ed Erzegovina, Sarajevo 1958. Foto di Stefania Gruosso, 2016.

cace e da un'illuminazione che filtra dai lati (Pignatti 2019).

Sempre nella parte di transizione verso la città nuova, lungo la via principale (Zmaja e Bosne), si erge discretamente il Museo Storico della Bosnia ed Erzegovina (Fig.8). Il progetto del museo, realizzato da un gruppo di architetti zagabresi, Boris Magaš, Edo Šmidihien e Radovan Horvat, nel 1958, caratterizzato da una forma cubica e da linee pulite, è forse il progetto più internazionale e modernista a Sarajevo. L'opera è stata vincitrice del primo premio in un concorso pubblico per la progettazione del Museo della Rivoluzione a Sarajevo.

Il museo ha cambiato più volte nome. Nel 1949 il museo fu nominato Museo della Rivoluzione Nazionale della Bosnia ed Erzegovina, nel 1967 Museo della Rivoluzione della Bosnia ed Erzegovina e infine, con la Legge sull'attività museale, adottata nel giugno 1993, il fu ribattezzato Museo Storico della Bosnia ed Erzegovina. L'edificio è costituito da un gigantesco cubo di cemento poggiato su un volume di base quasi interamente vetrato ed è per questo che sembra fluttuare sul podio di pietra bianca. L'ingresso è caratterizzato da un'ampia scalinata realizzata in pietra. L'unicità ed i valori architettonici del Museo sono ben sintetizzati dalle parole del Prof. Stjepan Roš:

L'edificio del Museo della Rivoluzione è manifesto della pura architettura di Mies van der Rohe. L'edificio è composto di "scatole", trasparenti e piene. La struttura, rivestita in vetro trasparente si estende su un piedistallo di pietra bianca, su cui poggia una scatola interamente in pietra [...] Gli spazi sono estroversi, chiaramente orientati verso il giardino interno. Le nove colonne - alberi esili - contraddicono la loro stessa funzione effettiva perché sembrano non poter fare da sostengano. La disposizione libera delle pareti dà l'impressione di elementi in movimento e di una "pianta libera aperta".

La Sarajevo socialista verso il futuro

A quarant'anni dalla fine dell'era di Tito, la capitale della BiH è ancora

caratterizzata da una struttura urbana multistrato, all'interno della quale è chiaramente identificabile l'urbanizzazione su larga scala realizzata durante il periodo socialista. Va anche ricordato che la guerra del 1992-1995 ha frenato lo sviluppo urbano della città e ha creato un divario spaziale, culturale e sociale.

Successivamente, le nuove architetture perseguirono una direzione "distaccata" da quanto era stato precedentemente realizzato, nel continuo tentativo di riaffermare l'identità di Sarajevo come città più globale. Ma mentre l'architettura contemporanea, generica, decontestualizzata ed eccentrica si imponeva come una nuova forma di violenza, i manufatti rappresentativi dell'architettura socialista continuavano a dominare l'immagine della città.

La scala, la monumentalità e la coerenza dell'impianto urbano, in particolare in alcuni ambiti urbani come le aree residenziali di Alipašino polje e Ciglane, consentono a queste architetture di preservare un carattere autentico e una qualità visiva e spaziale che non viene alterata dalle interferenze invadenti delle aggiunte contemporanee.

Marijn Dvor, l'area proposta come "nuovo centro" nel masterplan di Juraj Neidhardt, conferma, da un lato, il suo ruolo di simbolo di rinnovamento e sperimentazione urbana come protagonista di continui investimenti e tentativi che ambiscono alla definizione di un'architettura nuova e contemporanea, e, dall'altro, prosegue il suo percorso di valorizzazione dell'architettura del passato. In quest'ottica gli edifici pubblici e culturali, come simboli della città socialista, costituiscono non solo una memoria storica ma diventano icone che contribuiscono allo sviluppo urbano sotto molteplici aspetti e che per questo devono essere preservati dall'abbandono.

Dal 2007 il Centro Sportivo e Culturale Skenderija ospita l'Art Depot, ovvero la sede temporanea della Collezione Ars Aevi che è stata realizzata grazie al supporto di alcuni tra gli artisti più significativi del mondo i quali hanno contribuito, donando le loro opere, per la creazione della collezione del futuro Museo di Arte Contemporanea. L'Art Depot è l'espressione di una volontà di contrastare la violenza della guerra degli anni '90 con la cultura e si pone come icona di resilienza insieme al Museo Storico della Bosnia ed Erzegovina, che racchiude e ripercorre la storia del Paese dal Medioevo ai giorni nostri. Nonostante le pessime condizioni e il malfunzionamento, il Centro Sportivo e Culturale Skenderija, è ancora oggi uno dei monumenti più significativi della città, al quale è fortemente legata la memoria dei sarajevesi.

Sarajevo è un caso esemplare di città frutto del lavoro condotto da alcuni dei principali architetti della Jugoslavia socialista, i quali hanno prodotto, proprio qui, una gamma unica di forme e approcci facilmente identificabili lungo l'asse ovest-est della città. Il riconoscimento, seppur tardivo, del valore delle opere della Jugoslavia socialista è stato confermato dalla mostra curata da Martino Stierli e Vladimir Kulić, dal titolo *Verso un'utopia concreta. Architecture in Jugoslavia, 1948-1980*, tenutasi a New York presso il Moma, Museum of Modern Art, nel 2018, in cui Sarajevo è stata rappresentata attraverso le opere di Juraj Neidhardt.

Le opere citate, insieme a molte altre che non sono state discusse in questo contributo, costituiscono, oggi, pezzi di un museo a cielo aperto che emette ancora la scintillante luce dell'utopia socialista, e come testimonianza di un frammento di tempo, di società e del sistema socialista.

Note

* Il presente contributo è il risultato di ricerche e riflessioni condotte dagli autori nell'ambito di una serie di attività accademiche. Nel dettaglio: S. Gruosso e E. Zejnilović sono gli autori di *Abstract*; S. Gruosso è l'autore di *Introduzione, Edifici pubblici. Da strumento del regime a icone della città contemporanea* e *La Sarajevo socialista verso il futuro*; E. Zejnilović è autore di *La Sarajevo socialista e la modernizzazione della città - Il ruolo di Neidhardt e l'impatto di Le Corbusier sulla città* e *Architettura residenziale: Ciglane e Alipasino Polje*.

¹ Juraj Neidhardt (1901-1979) è stato un teorico, insegnante, urbanista e uno degli architetti più prolifici della BiH. Nel suo lavoro ha cercato di fondere le tendenze moderne dell'architettura con i principi etici tradizionali su cui era stata fondata la città di Sarajevo.

² Il vecchio bazar di Sarajevo, costruito durante il dominio dell'Impero Ottomano, centro storico e culturale della città. DOI: [10.12838/fam/issn2039-0491/n64-2023/974](https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n64-2023/974)

Bibliografia

DOBROVIĆ R. ed. (1973) – *The Housing Complex Đuro Đaković in Arhitektura i Urbanizam 94-95*. Svjetlost, Sarajevo.

GRABRIJAN D. e NEIDHARTD J. (1957) – *Architecture of Bosnia and the Way to Contemporary*. Državna založba Slovenije, Lubiana.

GRUOSSO S. (2017) – “West Balcan Cities Viaggio a Est. Alla scoperta di una nuova identità europea”. In: *Crossing sightlines: traguardare l'adriatico. vol. 35*. curated by Pignatti L, Gruosso S, p. 62-83, Aracne Editrice, Ariccia, Roma.

GRUOSSO S. e PIGNATTI L. (2019) – *Sarajevo an account of a city*. LetteraVenti-due, Siracusa.

INVESTPROJEKT (1985) – *Alipasino Polje Housing Scheme*. Sarajevo, Oslobo-djenje.

JURIĆ E. T. e ISLAMBEGOVIĆ V. (2019) – *Reinterpretation possibilities of the Bauhaus ideas – example of conceptual design of the Ciglane estate in Sarajevo*. In: 100 Years of Bauhaus Scientific symposium “The Influence Of The Bauhaus On Contemporary Architecture And Culture Of Bosnia And Herzegovina”. curated by JURIĆ E. T, pp. 40-69, Sarajevo: National Committee of ICOMOS in Bosnia ed Herzegovina.

MRDULJAŠ M. e KULIĆ V. (2012) – *Modernism In-between: The Mediatory Ar-chitectures of Socialist Yugoslavia*. Jovis Verlag GmbH, Berlino.

NEIDHARTD, J. (n.d.) - *Zeleni Grad*. Oslobođenje.

NEIDHARTD T. (2014) – *Sarajevo, through time*. Nova dječija knjiga, Sarajevo.

PIGNATTI L. (2019) – *Modernità nei Balcani*. LetteraVenti-due, Siracusa.

ŠTRAUS I. (1977) – *Nova arhitektura Bosne I Hercegovine – 1945-1975*. Svjetlost, Sarajevo.

ŠTRAUS I. (1987) – *15 godina BiH Arhitekture 1970-1985*. Svjetlost, Sarajevo.

Articoli in riviste:

ZEJNILOVIĆ E. e HUSUKIĆ E. (2018) – *Culture and Architecture in Distress - Sarajevo Experiment*. International Journal of Architectural Research Archnet-IJAR 12(1):11, 11-35.

GRUOSSO S. e PIGNATTI L., di Lallo F. (2022) – *Urban development and urban icons in the socialist cities: the case of Sarajevo, Bosnia Herzegovina*. EDA, Esempi Di Architettura, vol. 2022, SPECIAL ISSUE, p. 85-91, ISSN: 2384-9576.

Articoli on line:

GRAD SARAJEVO (2023, January 03) - *Sarajevo u period 1945-1991*. Retrieved from Grad Sarajevo: <https://www.sarajevo.ba/hr/article/1222/sarajevo-u-periodu-1945-1991-godina>.

OPŠTINA NOVI GRAD SARAJEVO. (2021, December 10). *Penzionisani arhitekta koji je učestvovao u projektovanju novogradskih naselja posjetio Općinu Novi Grad Sarajevo*. Retrieved from: <https://www.novigradsarajevo.ba/news/default/penzionisani-arhitekta-koji-je-ucestvovao-u-projektovanju-novogradskih-naselja-posjetio-opcinu-novi-grad-sarajevo-1636552927/>.

Stefania Gruosso (1981) è architetto e dottore di ricerca in Architettura e Urbanistica. Attualmente è ricercatrice presso il Dipartimento di Architettura - Università G. d'Annunzio – di Pescara (Italia) dove insegna. È stata professore invitato per l'Università Internazionale BURCH di Sarajevo (Bosnia-Erzegovina) e docente a contratto presso l'Università di Waterloo (Canada) nell'ambito del Rome Program. Da alcuni anni è impegnata in ricerche sulla macroregione Adriatico-Balcanica, indagando tematiche che legano città, architettura e cultura. Il suo interesse accademico per la città di Sarajevo è presentato in numerose pubblicazioni, alcune delle quali sono: *Sarajevo an account of a city*, *ARS AEVI: la cultura come arma*, e molte altre.

Emina Zejnilović (1980) è laureata all'Università del Mediterraneo orientale, Cipro Nord, con un dottorato di ricerca in Teoria della progettazione architettonica. È professoressa presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Internazionale Burch di Sarajevo e dove insegna teoria e progettazione architettonica. Il suo lavoro accademico esamina il dialogo e le complementarità della connessione reciproca tra spazio e società, concentrandosi sugli interventi socio-territoriali, sulle anomalie architettoniche, sulle opportunità e sulle sfide delle società e delle città balcaniche in transizione. Il suo interesse accademico per l'architettura di Sarajevo è presentato in numerose pubblicazioni, alcune delle quali sono: *Sarajevo Memories – the City of Sublime Disorder, Culture and Architecture in Distress - Sarajevo Experiment*, e molte altre.

Florina Jerliu
Pristina Socialista.
La storia dell'urbanizzazione incompiuta

Abstract

La formazione della Pristina socialista in Jugoslava è stata influenzata da vari fattori politici, culturali e ideologici. Con il pretesto della modernizzazione, lo stato ha avviato massicce demolizioni, prendendo di mira i siti simbolicamente significativi dell'identità urbana della città durante l'epoca premoderna. L'urbanizzazione e la nuova architettura nella città sono state sviluppate attraverso frammenti che hanno visivamente inciso sul tessuto storico. Questo contributo esamina l'interazione tra le strategie di pianificazione e gli interventi urbani che hanno portato a tale frammentazione. Documenti e dichiarazioni ufficiali vengono esaminati, per esemplificare l'ethos generale del periodo e per contribuire così a una comprensione della urbanizzazione nella Pristina socialista.

Parole Chiave

Pristina — Attività urbane — Architettura modernista

Introduzione

Pristina, prima della caduta dell'Impero Ottomano centro del Vilayet del Kosovo, era una delle capitali delle provincie dell'ex Jugoslavia. Una tipica città ottomana, con una struttura urbana compatta e un nucleo identificabile, il Vecchio Bazar. I quartieri erano equamente distribuiti intorno al Bazar e, come in altre città ottomane, mantenevano una evidente distinzione tra sfera pubblica e privata (Pasic 2004, p.7). Tra gli anni '40 e '60, il Bazar fu raso al suolo dal regime socialista, lasciando il posto al nuovo centro città. Questo spazio simbolico è stato scelto per ospitare la scena della nuova rappresentanza jugoslava del Kosovo, attraverso Piazza della Fratellanza e dell'Unità, e due istituzioni statali su entrambi i lati: il Palazzo dell'Assemblea Municipale e l'edificio del Comitato Popolare Regionale per Kosovo (oggi Parlamento del Kosovo). L'urbanizzazione socialista di Pristina replica tali modelli nel resto della struttura urbana esistente.

Il processo di "de-ottomanizzazione" della capitale significava non solo diventare jugoslava e moderna, ma anche mantenere un'identità inferiore degli albanesi del Kosovo all'interno della federazione (Le Normand 2014, p. 258; Malcolm 1998, p.314). La prevista distruzione di gran parte dell'architettura tradizionale, giustificata con il pretesto di liquidare l'arretratezza della città ottomana (Mitrovic 1953, p.165-166),¹ non si basava su veri e propri piani urbanistici come in altre città jugoslave, ma piuttosto sulle cosiddette «attività urbane», termine coniato dai pianificatori socialisti per descrivere le azioni che erano «necessarie per preparare uno studio sullo sviluppo di Pristina» (Jovanovic 1965). Durante tutto il periodo socialista, studi, progetti e «attività urbane» furono svolti simultaneamente, a volte indipendentemente, ma spesso lasciate incomplete. Pertanto, l'in-

tervento frammentato come risultato e l'urbanizzazione incompiuta come processo, sono diventati l'eredità più distinta della modernizzazione della città.

C'è una limitata documentazione riguardante lo sviluppo urbano di Pristina durante il socialismo, anche se negli ultimi tempi il numero di pubblicazioni sull'architettura del periodo è aumentato notevolmente,² insieme alla consapevolezza della sua conservazione. Tuttavia, permane il divario di conoscenza sul contesto delle politiche statali e urbane che hanno dato forma allo sviluppo della città, e questo è identificato e affrontato brevemente in questo contributo. Sostengo che mettere in luce l'interazione delle decisioni di pianificazione e delle attività sul territorio, sia cronologicamente che tematicamente, aiuta a comprendere alcuni aspetti dell'attuazione delle politiche urbane, che erano in linea con le politiche statali dell'ex Jugoslavia, mentre erano complementari alla politica specifica della Serbia in Kosovo. Pertanto, questo studio si basa e analizza principalmente i documenti ufficiali e d'archivio del periodo, con la convinzione che siano piuttosto trascurati dagli studiosi, mentre in realtà costituiscono una fonte importante sul contesto e sui contenuti della progettazione. A questo proposito, vengono riportate integralmente poche citazioni rilevanti, che illustrano invece il linguaggio ufficiale e l'ethos generale dell'epoca.

Gettare le basi della nuova città socialista

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, tra le principali imprese dell'ex Jugoslavia c'era quella di gettare le basi per nuove città socialiste moderne, e questo è stato chiarito attraverso vari documenti e dichiarazioni ufficiali, come illustrato nella citazione seguente:

[...] Pristina ha abbandonato le sue caratteristiche precedenti ed è cresciuta e sta diventando una città moderna; la sua fisionomia sta cambiando radicalmente, si sta trasformando a un ritmo senza precedenti e sta cancellando tutto ciò che la identificava con una remota 'kasaba' [città] (Zikic1959, p. 24) [...] sta lasciando alle spalle il suo passato e sta diventando una città moderna – una nuova città socialista (Cukic e Mekuli 1965, p.12).

Questo viaggio a Pristina iniziò nel 1947, segnato dalla trasformazione della principale arteria Sud-Nord (precedentemente nota come via Lokaq) in un viale modernista, destinato ad accogliere istituzioni statali di nuova costituzione, ribattezzato in Via Marshal Tito. La prima struttura moderna lungo il suo fronte orientale fu il Comitato Provinciale (oggi Ministero della Cultura), affiancato in sequenza da altre istituzioni, come il Teatro Nazionale, la Banca Nazionale e il Comune di Pristina, tra gli altri (Jovanovic, B. 1965). Nel 1953, la trasformazione della strada giunse quasi al termine.

Il progetto Via Marshal Tito richiedeva massicce demolizioni; accanto al Vecchio Bazar, precedentemente situato all'estremità settentrionale dell'asse, gran parte dell'architettura tradizionale, inclusi edifici storici (una chiesa cattolica e una moschea), è stata rasa al suolo (Jerliu e Navakazi, 2018) (Fig.1). È interessante sottolineare che questa trasformazione è avvenuta ben prima dell'adozione del Piano Urbanistico Dettagliato (PUD) per il centro città nel 1967 (Pecanin).

La «pianificazione retroattiva» del centro città, come si comprende dalla citazione sottostante, è stata attuata per alleviare la sfida di finire gli isolati urbani previsti. Questi sono stati parzialmente sviluppati per ospitare nuove istituzioni, ma i lotti privati all'interno della prevista tipologia di blocco urbano chiuso non sono stati curati.

Ancora oggi sono spazi occupati da abitazioni private: una parte presocia-



Fig. 1

Sequenza dall'ex via Marshal Tito, prima e dopo la demolizione della Moschea Lokaq del XVI secolo e la costruzione dell'Hotel Bozhur (poi Hotel Iliria). L'hotel è stato privatizzato nel 2006 e ben presto è stato distrutto per fare spazio al nuovo hotel Swiss Diamond. [fonte: pagina della community di Facebook 'Prishtina ime'].

lista in attesa di essere regolarizzata (Fig.2).

Questo Piano è stato parzialmente attuato per le esigenze dell'amministrazione della Provincia, del Comune e di altre strutture pubbliche [...] La realizzazione di questi spazi ha distrutto il vecchio Bazar e un gran numero di strutture nell'ambiente circostante. Altre parti non possono essere realizzate a causa degli alloggi esistenti e questo Piano dovrebbe essere messo fuori vigore. (ibid)

In un certo senso, il Piano è stato progettato con l'aspettativa di essere gradualmente eliminato, il che rivela l'intenzione generale del regime socialista: costruire la facciata di Via Marshall Tito piuttosto che urbanizzare il centro città a beneficio dei residenti, essendo in maggioranza albanesi (Jerliu e Navakazi).

Urbanistica Socialista: "Caricando..."

Una data fondamentale nello sviluppo della città è il 1953. È l'anno identificato come l'inizio di una deportazione su larga scala degli albanesi del Kosovo, come parte del trattato firmato tra l'ex Jugoslavia e la Turchia. Il cosiddetto «Accordo tra gentiluomini» raggiunto nel gennaio 1953 tra Tito e il ministro degli Esteri turco Khiprili richiedeva che la Jugoslavia rispettasse la Convenzione del 1938, secondo la quale circa un milione di abitanti doveva essere insediato nelle regioni libere della Turchia. Tra il 1945 e il 1966, nota come «l'Era di Rankovic»³, circa 246.000 persone furono deportate in Turchia dall'intera ex Jugoslavia di cui 100.000 (in maggioranza albanesi) dal solo Kosovo (Malcolm, p. 323).

Questo processo ha avuto un profondo impatto su Pristina, sia demograficamente che economicamente. Inoltre, sono stati effettuati investimenti nell'industria primaria come miniere, centrali elettriche e lavori chimici di base, un settore destinato a fornire materie prime ed energia del Kosovo da utilizzare altrove in Jugoslavia. (Malcolm, pp. 322-324).

L'anno 1953 è anche simbolico per l'avvio dei Piani urbanistici a Pristina. È l'anno dell'adozione del Piano Urbanistico Generale per Pristina 1950-1980, redatto dall'Iskra di Belgrado sotto la guida di Dragutin Partonjic. Il Piano prevedeva la crescita della città da 24.081⁴ a 50.000 abitanti e la superficie da 223,04Ha a 950Ha. Mentre le informazioni sugli aspetti tecnici del Piano sono brevemente rivelate in un successivo Piano Urbano di Pristina 2000 (PUP 2000), un rapporto del 1953 *Gradovi i Naselja...* fornisce la sostanza del piano.

Il linguaggio utilizzato in questo rapporto è piuttosto auto esplicativo:

La posizione geopolitica della città, il suo ruolo nell'economia del paese (ex Jugoslavia), in particolare della sua regione più ampia, i cambiamenti nelle condizioni sociali, l'entroterra economico relativamente ricco, il costruito ereditato dal patrimonio pri-

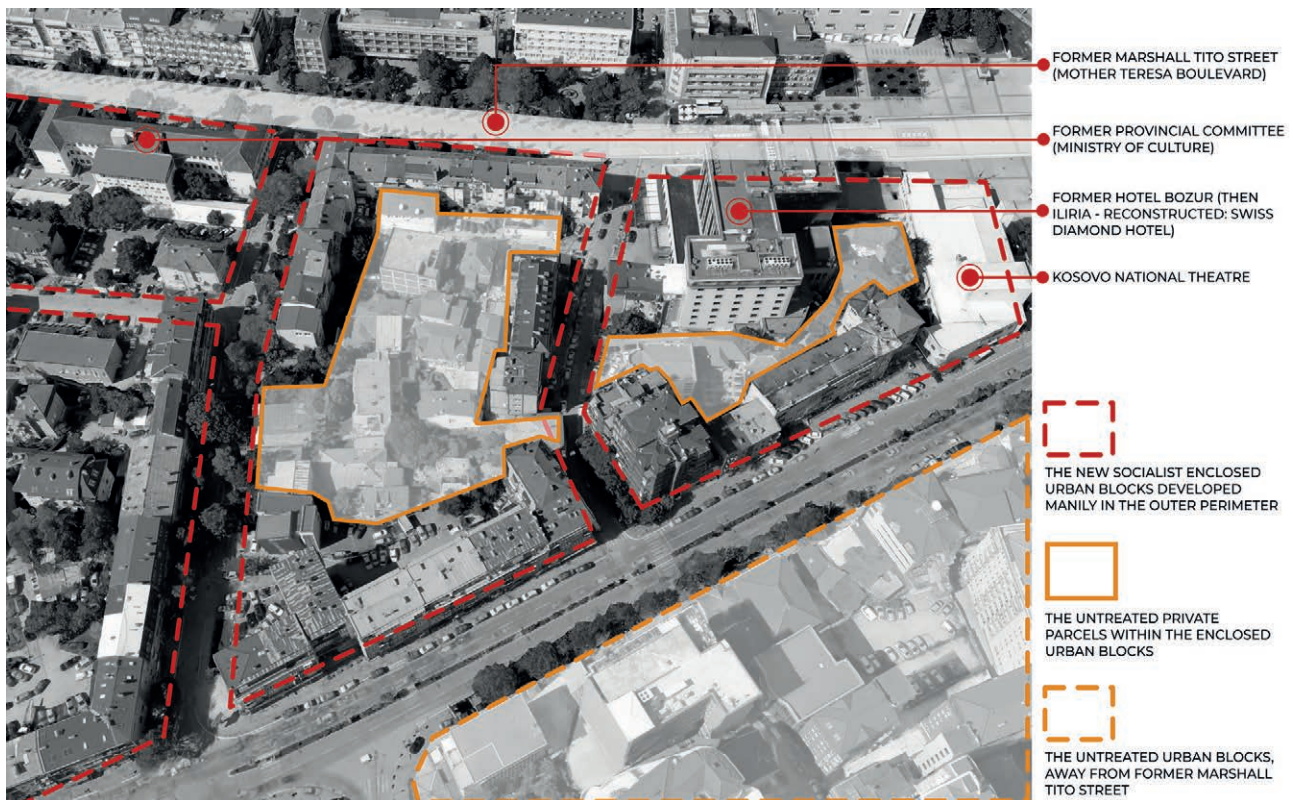


Fig. 2

Sequenza dal centro della città moderna, che mostra la modalità del compito incompiuto dell'urbanizzazione socialista (fonte: Google Earth 2022, disegno dell'autore).

mitivo e materialmente povero, e altri fattori, impongono la necessità, per risolvere i problemi di urbanizzazione di Pristina, di una ricostruzione generale della situazione esistente, non solo della città ma anche dei suoi immediati dintorni. Basandosi sull'analisi delle condizioni attuali stabilite e delle possibili condizioni oggettive, il programma di sviluppo futuro per i prossimi 20 anni prevede Pristina con una popolazione aumentata di 50.000 e un carattere economico come una città industriale poco sviluppata, con industrie di trasformazione principalmente che impiegano l'8-10% della popolazione. Le linee guida del programma devono inevitabilmente riflettersi nel quadro di base del Piano regolatore. La tipologia applicata di ricostruzione urbana prevede l'acquisizione di terreni liberi e interventi radicali di risistemazione dell'area costruita, con il massimo utilizzo dei valori ereditati. (Mitrovic 1953, p. 166)

Sulla base di questa visione piuttosto poco ambiziosa, sono stati fissati i nuovi confini della città. Ampie ricostruzioni hanno avuto luogo nel centro città, ignorando ampiamente il suo patrimonio edilizio, e la periferia meridionale si è sviluppata in nuovi quartieri modernisti. Tuttavia, entro un decennio, la popolazione della città aveva raggiunto la cifra prevista di 50.000 abitanti,⁵ pertanto, fu presa la decisione di espandere i confini della da 950 ettari come previsto nel 1953, a 1950 ettari (Cukic e Mekuli 1965, p.36).

È interessante notare che PUP 2000 ha rivelato che nei locali del Comune di Pristina non sono state trovate prove materiali sui Piani urbanistici per la successiva fase di sviluppo:

A giudicare dalla nota che prevedeva 107.954 abitanti fino al 1980, il "Piano Urbanistico di Pristina" [che allude al Piano Partonjic 1953] potrebbe essere stato modificato, ma non esistono tracce di documentazione. [Quindi] Nel 1965 l'architetto Nikola Dobrovic iniziò la stesura del "Piano Direttivo per il Traffico e l'Uso del Territorio per la città", che fu completato e approvato nel 1967. Il piano fu redatto per 100.000 abitanti e una superficie di 1950,00 ettari. Dalla documentazione esiste solo l'allegato grafico dell'uso del suolo (S:2500). Nel 1969 fu presa la decisione che il "Piano Direttivo per il Traffico e l'Uso del Territorio per la città" fosse sostituito dal "Piano Urbanistico Generale per Pristina", con il quale il Piano del 1953 cessò di essere in vigore. (Comune di Pristina, p.11)

Fig. 3

PUD per il Nucleo Storico: situazione esistente (sinistra), proposta (destra). [fonte: Urbanisticki Zavod Opstine Prishtina, 1979; disegno dell'autore].



Come rivela la citazione, durante gli anni '60 e '70 c'è stato un processo di pianificazione per un nuovo piano "generale". Nel frattempo, a partire dal 1965, e ben oltre fino alla metà degli anni '80, lo sviluppo urbano a Pristina ha continuato il suo ritmo sulla base di piani più piccoli, vale a dire i Piani Urbanistici Dettagliati (PUD), che secondo i funzionari della pianificazione: «... [erano] basati sulla Decisione che sostituisce il Piano Urbanistico Generale del 1966, e più recentemente sul Piano Generale di Pristina» (Pecanin). Indipendentemente dalle confusioni derivanti da questa affermazione su quale piano sostituisca o sia sostituito da una certa decisione o se esistesse generalmente un Piano urbanistico generale, i PUD sono stati realizzati per varie dimensioni di spazio e contenuti, che vanno dai quartieri di grandi dimensioni alle piccole aree abitative, siano esse aree edificate da demolire o terreni liberi, dai grandi ai piccoli complessi di abitazioni ed edifici pubblici; c'erano anche PUD per singoli edifici⁶. Secondo i dati d'archivio, tra il 1967 e il 1986 sono stati redatti in totale 34 PUD; nel 1990, la maggior parte dei PUD era stata parzialmente implementata e solo un piccolo numero di essi era stato effettivamente realizzato completamente (ibid).

Un'altra vittima della «pianificazione retroattiva» è stato il Nucleo Storico. Il Piano Urbanistico Dettagliato (PUD) per il Centro Storico è stato approvato nel 1979, ovvero oltre 30 anni dopo la distruzione sistematica e pianificata del patrimonio edilizio urbano di Pristina. Sebbene in linea di principio il PUD avrebbe dovuto proteggere il patrimonio sopravvissuto, il suo obiettivo principale è stato la progettazione di un imponente edificio commerciale di 18.600 mq, che occupa circa il 60% dell'area totale pianificata di nuova costruzione. Questa sovrastruttura prevedeva di accorpare le botteghe che venivano costruite a est dell'Old Bazaar demolito, mentre stava cominciando una sua seconda vita, e il regime inseguiva anche questa. L'analisi spaziale rivela che il Piano mirava a preservare circa il 50% dell'area esistente, di cui l'8,6% era carreggiata, il 24,6% spazio verde e solo l'11,7% di strutture esistenti, che includevano una manciata di monumenti significativi.

La restante metà dell'area è stata destinata alla ricostruzione. (Urbanisticki Zavod Opstine Prishtina 1979, pp. 20-22) (Fig. 3).

Fin dal suo inizio, il PUD per il Nucleo Storico è stato continuamente contrastato. Nel 1987, PUP 2000 ha introdotto nuovi confini e condizioni per la conservazione dell'area storica e, nel 1990, le autorità hanno anche riconosciuto il loro completo fallimento nella salvaguardia del passato pre-socialista della città (ibid).

Fig. 4

Architettura moderna a Pristina. a) Quartiere Ulpiana edificato negli anni '60 in terra libera; uno, se non l'unico, esempio di realizzazioni progettuali riuscite b) Biblioteca Nazionale; fino alla fine del 2004 i dintorni della biblioteca erano deserti. Successivamente sono stati introdotti inverdimenti e pochi percorsi per consentire l'accesso dagli edifici universitari situati nelle immediate vicinanze. [fonte: pagina della community di Facebook 'Prishtina Ime'].



La promessa dell'urbanizzazione

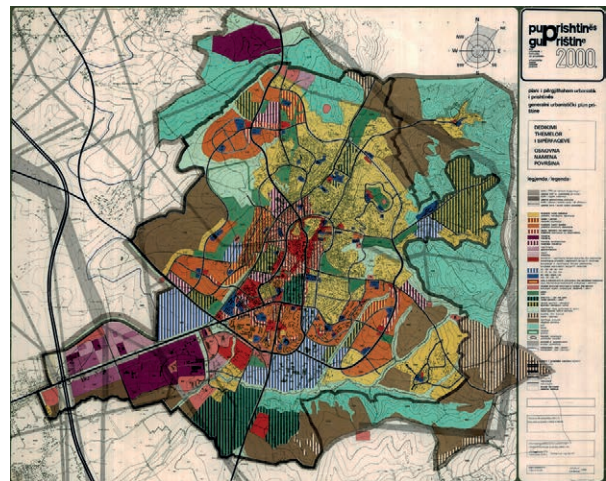
Durante la metà degli anni '70 e '80, Pristina ha beneficiato maggiormente del fondo di sviluppo jugoslavo per le regioni sottosviluppate, Fondo Monetario Internazionale. Una parte considerevole di questo fondo nel settore dello sviluppo urbano è stata destinata alla pianificazione e, in misura minore, alla costruzione di nuove istituzioni statali, una delle quali è stata l'Università di Pristina, istituita tra il 1975 e il 1977. L'Università ha agito da catalizzatore per migrazioni interne su larga scala verso la capitale, che hanno portato alla sua rapida espansione: tra il 1971 e il 1981, la popolazione è quasi raddoppiata, passando da 69.514 abitanti nel 1971 a 108.083 abitanti nel 1981 (Comune di Pristina 1987, p.5)

Durante questo periodo, Pristina ha assistito a una crescita sostanziale nella sua area sud-occidentale, caratterizzata dalla creazione di nuovi quartieri modernisti, ma senza alcuna previsione per la loro interconnessione. Ciò includeva la creazione dei quartieri Dardania, Sunny Hill 1, Sunny Hill 2 e Lakrishte, mentre il quartiere Ulpiana era già stato costruito alla fine degli anni '60 (Fig. 4.a). Anche segmenti significativi della periferia della città sono stati pianificati attraverso PUD, principalmente per abitazioni individuali, come il piccolo quartiere Tauk Basce, Aktash 3, collina Dragodan, tra gli altri (Pecanin). Come era comune in altre città socialiste, queste case furono costruite per i ricchi e i gruppi della classe operaia ad alto reddito (Szelenyi 1983, p. 63). Al contrario, il resto della città, in particolare l'entro nord, è stato ampiamente trascurato durante l'intera era socialista.

Il contributo architettonico più significativo di questo periodo fu la costruzione di edifici pubblici modernisti. Tuttavia, analogamente al caso dei nuovi quartieri, spesso mancano di integrazione con l'ambiente circostante, creando così spazi disgiunti. Molti edifici pubblici, come ad esempio la Biblioteca Nazionale, non sono riusciti a dare forma a quartieri urbani coesi a causa dello spazio pubblico incompiuto davanti e intorno (Fig. 4.b).

Fig. 5

Comune di Pristina, Mappa del Piano urbano di Pristina 2000, 1987.



Il ragionamento alla base di un tale approccio potrebbe essere politico, poiché l'utilizzo sociale dello spazio urbano, in particolare per le riunioni pubbliche, era percepito come un potenziale catalizzatore delle rivolte degli albanesi del Kosovo contro il regime socialista.

La promessa di un'urbanizzazione completa di Pristina è stata data in modo molto convincente dal Prishtina Urban Plan 2000 (PUP 2000), approvato nel 1987 (Fig.5). Questo Piano, l'ultimo concepito durante l'era socialista, rimane uno dei pochi documenti ufficiali, una risorsa preziosa per comprendere la narrativa della città. PUP 2000 ha cercato di correggere le discrepanze e le sfide spaziali e sociali accumulate. Ha ammesso che lo sviluppo di Pristina soffriva di una mancanza di una pianificazione coerente e inclusiva, che ha portato alla formazione di tre entità spaziali marcatamente diverse nella città, ciascuna unica nella sua creazione e sviluppo: 1) La parte settentrionale della città trascurata e non pianificata, caratterizzata da condizioni di vita precarie e quindi urgentemente bisognosa di miglioramenti; 2) Il centro storico della città comprensivo di nuovi edifici moderni, che richiedono il completamento dell'infrastruttura urbana residenziale, con particolare attenzione al recupero del nucleo storico; 3) Il nuovo centro modernista e le parti meridionali della città, che iniziarono a svilupparsi dagli anni '60 in poi, caratterizzati da solide costruzioni e servizi, ma che richiedevano ricostruzioni e completamenti gradualmente (Comune di Pristina 1987, pp. 38-39, 57- 59). Questa categorizzazione perdura ancora oggi, attestando l'impatto sostanziale del frammentato e incompiuto processo di urbanizzazione della città. PUP 2000 ha anche notato che:

[...] la tutela e la regolamentazione dei siti archeologici e dei nuclei storici è imperativa, poiché il futuro di questo settore rischia di essere lasciato senza il suo passato, e i risultati della creazione di valori contemporanei rischiano l'interruzione della continuità storica e culturale. (Comune di Pristina 1987, p. 172)

Due anni dopo, con l'ascesa di Milosevic al potere nell'ex Jugoslavia, il Kosovo è entrato in una terribile fase di repressione statale che ha fortemente minato i miglioramenti dell'urbanizzazione proposti dal PUP 2000. Attualmente, Pristina ha sviluppato nuovi piani urbanistici; tuttavia, PUP 2000 – più spesso trascurato che rivisitato – continua a essere vitale per affrontare veramente le sfide della città radicate nel suo passato socialista.

Conclusione

La storia della Pristina socialista è quella di un'urbanizzazione incompiuta. La sua modernizzazione è intrigante - soprattutto se giustapposta ad altri centri dell'ex Jugoslavia - non solo per comprendere le sfumature delle politiche urbane moderniste e socialiste, ma anche per dare un senso a ciò

che è stato ereditato da quell'epoca e come ha influenzato il successivo sviluppo della città. Illuminanti in questa prospettiva sono i documenti e le dichiarazioni ufficiali dell'epoca del socialismo; le loro analisi offrono una visione significativa dell'impatto duraturo dell'ideologia politica nell'intricato sviluppo urbano della città.

La struttura urbana compatta della città ottomana è stata trasformata in nome di una città moderna, che non è stata completamente compiuta. Il processo di ricostruzione ha cancellato pezzi vitali del tessuto storico, mentre i nuovi sviluppi sono rimasti sparsi nel paesaggio urbano. Il risultato finale è una frammentazione, eredità più evidente dell'era socialista ma anche potenziale latente per una sua ricalibrazione in linea con la premessa della continuità storica. Posizione sostenuta nel dibattito attuale che la riconosce come un'alternativa per il presente e il futuro dell'eredità modernista della città, nonché un mezzo per superare la sua condizione "incompiuta".

Note

¹ Il rapporto del 1953 sulle città e paesi in Serbia definiva l'architettura esistente della città di Pristina come remota, e quindi soggetta alla cosiddetta «ricostruzione radicale generale» dell'«aspetto primitivo e della povertà dei valori del patrimonio materiale e architettonico della città».

² Alcuni libri pubblicati di recente su Pristina sono: A; Sylejmani, Sh. (2010). Prishtina ime (Mia Pristina). Java Multimedia production: Prishtina; Hoxha, E. (2012) Qyteti dhe Dashuria: Ditar Urban - City and Love: Urban Diary, Center for Humanistic Studies "Gani Bobi" Prishtina; Gjinolli I, Kabashi, L., Eds. (2015). Kosovo modern: an architectural primer, National Gallery of Kosovo, Arbër Sadiki (2020) Arkitektura e Ndërtesave Publike në Prishtinë (Architettura degli edifici pubblici a Pristina), NTG Blendi, Prishtinë, tra l'altro.

³ Aleksandar Rankovic, il ministro dell'Interno, noto per aver diretto una politica di sicurezza fortemente anti-albanese, fu destituito nel 1966.

⁴ 24.081 abitanti rispecchiano il dato della seconda registrazione della popolazione effettuata nello stesso anno, 1953, dal regime socialista nell'ex Jugoslavia.

⁵ Questa crescita è principalmente attribuita alla crescita naturale della popolazione albanese in Kosovo, una caratteristica che caratterizza la demografia del Kosovo per tutto il XX secolo. Per maggiori informazioni sulla crescita della popolazione durante il 20° secolo si veda: Ufficio statistico del Kosovo (2008), Tabella 2, pag.7.

⁶ La strategia dello sviluppo 'frammentato' attraverso i PUD è stata osservata nell'ex Jugoslavia durante gli anni '60, come risultato dell'esecuzione incoerente dei piani urbani dopo l'emanazione della Legge sulla Pianificazione Urbana e Regionale nel 1961. (Vedi: Le Normand 2014, pag.118.) Tuttavia, a Pristina questo modo di sviluppo continuò per tutto il periodo socialista.

Bibliografia

CUKIC D. and MEKULI E. (1965) – *The Prishtina Monograph*, Municipality of Prishtina, Pristina.

Facebook community page *Prishtina Ime* in: <https://www.facebook.com/groups/620037062517530/> [Last accessed July 2023].

International Monetary Fund (1985) – *Yugoslavia and the World Bank*, Disponibile online in: <https://documents1.worldbank.org/curated/en/295801468305930648/pdf/777760WPOBox370lavia0and0world0bank.pdf> (Last accessed July 2023).

JERLIU F. e NAVAKAZI V. (2018) – “The Socialist Modernization of Prishtina-Interrogating Types of Urban and Architectural Contributions to the City”. In: *Mesto a Dejiny [The City and History]*. Vol. 7 (2), pp. 55-74.

JOVANOVIC B. (2011) – “Urbane aktivnosti u Pristini” *Izvestaj*, Jun 1965. Urban activities in Prishtina, report, giugno 1965, recuperato dall'archivio del comune di Pristina a maggio.

LE NORMAND B (2014) – *Designing Tito's Capital: Urban Planning, Modernism, and Socialism*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

MALCOLM N. (1998) – *Kosovo. A short History*, Macmillian Publishers, New York.

MITROVIC M. (1953) – *Gradovi i Naselja u Srbiji*. Urbanistički Zavod Narodne Republike Srbije, Belgrado.

Municipality of Prishtina (1987) – *Prishtina Urban Plan 2000 (PUP 2000)*, Pristina.

PASIC A. (2004) – “A Short History of Mostar”. In: *Conservation and Revitalisation of Historic Mostar*, The Aga Khan Trust for Culture, Ginevra.

PECANIN S. – *Spisak Detaljnih Planova na Teritoriji Grada Pristine*, List of Detailed Plans in the Territory of the City of Pristina. Documento d'archivio, senza data. [Estratto dall'archivio del comune di Prishtina nel maggio 2011].

SZELENYI I. (1983) – *Urban Inequalities under State Socialism*, Oxford, University Press https://docs.google.com/spreadsheets/d/1ewZYRfsWz_4HvtIgsUQ5Ws_3NXX__Sm4/edit?usp=sharing&oid=105977315545044376017&rtf=true&sd=true.

Statistical Office of Kosovo (2008) – Series 4: Population Statistics. *Demographic changes of the Kosovo population 1948-2006*. Disponibile online: <https://ask.rks.gov.net/media/1835/demographic-changes-of-the-kosovo-population-1948-2006.pdf> [Last accessed July 2023].

Urbanisticki Zavod Opstine Prishtina (1979) – *Detaljni Urbanisticki Plan Istorijske Zone Grada sa Zanatskim Centrom* (Urban Plan of the Historical Zone of the City with the Craft Center of Prishtina) Pristina.

ZIKIC R. (1959) – *The Prishtina Monograph*, Pristina.

Florina Jerliu (Pristina 1969), architetto, professoressa associata all'Università di Pristina. Tiene corsi di storia dell'arte e dell'architettura, teoria e patrimonio nella Facoltà di Architettura, e Arte Pubblica nella Facoltà di Belle Arti. È autrice e traduttrice di libri sull'architettura e il patrimonio culturale, tra cui la Strategia Nazionale per il Patrimonio Culturale del Kosovo 2017-2027. È stata coinvolta in numerosi progetti di ricerca, nonché in organismi di consulenza istituzionale relativi all'architettura, alla pianificazione territoriale/urbanistica e ai beni culturali.

Viktorija Nikolić, Tamara Marović
Modernismo dimenticato.
Architettura costiera socialista in Montenegro

Abstract

La recente demolizione di un'ala dell'Hotel *Korali* a Sutomore, nel comune di Bar, esempio di architettura socialista costiera in Montenegro, ha suscitato grande disapprovazione pubblica e allo stesso tempo indifferenza di varie istituzioni statali preposte alla tutela e alla gestione del patrimonio costruito. Considerando che il processo di tutela degli edifici architettonici in Montenegro richiede molto tempo a causa di diverse parti coinvolte, l'importante patrimonio dell'architettura socialista non è stato ancora adeguatamente riconosciuto, mentre solo di recente sembra che il mondo abbia cominciato a comprenderne l'importanza. Pertanto, la mancanza di una strategia nei documenti di pianificazione degli ultimi decenni ha portato a varie forme di ricostruzioni, ampliamenti e ammodernamenti al fine di adattare queste strutture alle esigenze e alle idee capitaliste, trascurando il valore e l'identità originaria di questi edifici.

Parole chiave

Architettura socialista — Turismo costiero — Milan Popović

Introduzione

In bilico tra l'Occidente capitalista e l'Oriente comunista, gli architetti della Jugoslavia risposero a richieste e influenze contraddittorie.

Si può sostenere che l'architettura del periodo socialista in Montenegro abbia avuto un forte impatto attraverso la progettazione di edifici pubblici, principalmente nella capitale Podgorica, come ospedali, università, edifici governativi, ecc. Tra gli architetti montenegrini più importanti, le cui opere seguivano le tendenze architettoniche internazionali, si possono individuare diverse figure di spicco. Per esempio, Svetlana Kana Radević¹ è stata la prima donna architetto e svolgere la professione in Montenegro e l'unica tra gli architetti montenegrini a vincere il Premio Federale per l'Architettura del quotidiano *Borba*² con il progetto per Hotel Podgorica, la più giovane vincitrice (ha ricevuto quel premio all'età di 31 anni). Inoltre, l'unico architetto jugoslavo ad aver vinto cinque volte il Premio della Repubblica per l'Architettura del quotidiano "Borba", è Milan Popović,³ premiato per due eccezionali esempi di architettura brutalista in Montenegro: il Centro Clinico-Ospedaliero di Podgorica (1974), co-autore Božidar Milić e l'edificio della Facoltà Politecnica dell'Università del Montenegro, a Podgorica (1977), coautore Pavle Popović.

Inoltre, va sottolineato che l'architettura commemorativa brutalista in Montenegro ha avuto una grande importanza, essendo più che un semplice monumento del dopoguerra, bensì un dispositivo speciale, un ibrido tra arte e architettura con una finalità precisa – esistere come generatore urbano. Si citano in particolare la Casa Commemorativa a Kolašin e l'incompiuto edificio della Casa della Rivoluzione a Nikšić, entrambe le opere progettate dall'architetto sloveno Marko Mušić.

L'approccio progettuale architettonico durante il periodo socialista nell'ex

Jugoslavia, caratterizzato da costruzioni ambiziose in molte città, inclusa la costa del Montenegro, si rifletteva fortemente nelle opere dei più importanti architetti montenegrini, tra cui Milan Popović.

A quel tempo, la costa montenegrina offriva grandi opportunità per l'espressione architettonica in termini di spazio, dove sorgono strutture turistiche che in alcuni casi si impongono nella scena naturale mentre in altri ricercano un dialogo. Dall'architettura in stile internazionale al "condensatore sociale" brutalista, in Montenegro vengono mostrate la diversità radicale e l'idealismo della nazione.

Dopo il crollo della Jugoslavia, in seguito alla caduta dell'ideologia politica, le ambizioni architettoniche furono sospese e non si rifletterono più nell'identità e nella mentalità della cittadinanza. Il sogno utopico è stato abbandonato e trasformato in un "incubo".

Ideologia dello sviluppo sociale e architettura socialista in Montenegro

Indagando sui principi di rafforzamento dell'identità nazionale e l'amore per la patria, si deve tenere conto del fatto che, «[...] lo stato socialista ha continuato a perseguire un tipo di socialismo relativamente indipendente, basato sull'autogestione dei lavoratori, diventando il tefaloro della "Terza Via" nel mondo biforcuto della Guerra Fredda.» (Stierli e Kulić, 2018, p. 7). L'introduzione del diritto delle "ferie pagate" ha permesso alla classe operaia di conoscere le ricchezze culturali, naturali e di altro tipo che la Jugoslavia poteva offrire.

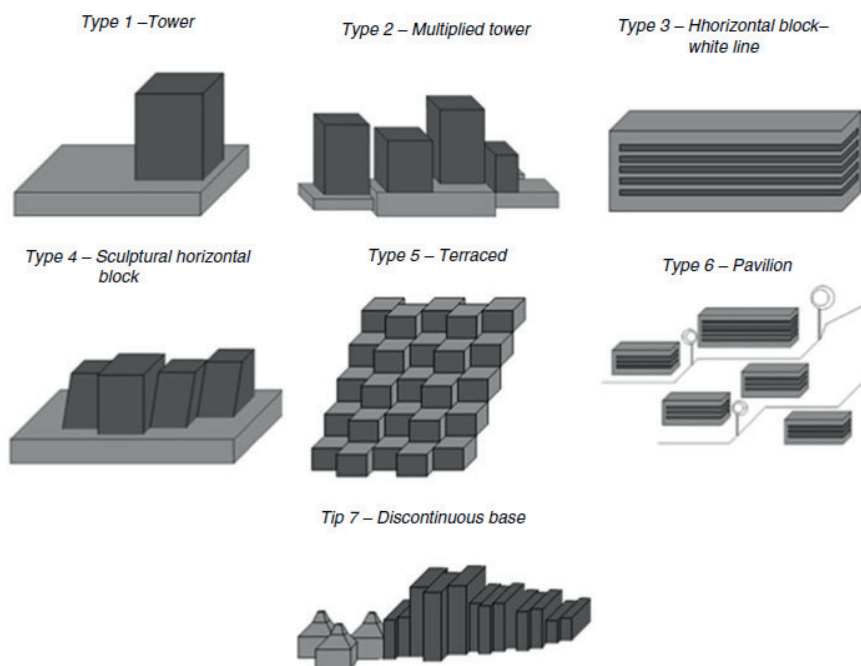
Il ruolo simbolico del turismo come generatore di sviluppo sociale era estremamente importante nella Jugoslavia di Tito: grandi complessi alberghieri modernisti straordinariamente progettati divennero l'occasione per dimostrare il successo della politica della "Terza Via" e dell'internazionalismo radicale. L'espressione architettonica rifletteva la modernità, la libertà e l'innovazione, nel rispetto della tradizione locale, «[...] il design degli hotel commerciali si è evoluto dall'elegante tipologia modernista di torri e blocchi dei primi anni '60 alle forme raggruppate e alle megastrutture sempre più complesse del decennio successivo.» (Kulić, 2018, p. 37). Che fosse socio-politico o commerciale, l'obiettivo principale all'epoca era incoraggiare le masse a viaggiare.

La pianificazione territoriale della zona costiera della Jugoslavia fu avviata nel 1969, con l'approvazione del Piano Territoriale Regionale per l'Adriatico meridionale⁴ (Južni Jadran) che, tra le altre cose, privilegiava i collegamenti turistici e infrastrutturali all'interno del paese, stabilendo anche collegamenti migliori e più accessibili con i paesi del Mediterraneo e l'Europa. Il territorio del Montenegro comprendeva tutti i comuni costieri, nonché tre città continentali: Titograd (l'odierna Podgorica), Cetinje e Danilovgrad. Quattro delle tredici zone turistiche pianificate nell'ambito di Južni Jadran sono state progettate per il Montenegro: le Bocche di Cattaro con il centro a Herceg Novi, la riviera di Budva con il centro a Budva, la riviera di Ulcinj e il Lago di Scutari con il centro a Ulcinj e l'entroterra centrale formato attorno a Cetinje. Questo piano strategico portò allo spostamento di flussi di popolazione verso le città, soprattutto perché il Montenegro era la regione meno urbanizzata della Jugoslavia prima della Seconda guerra mondiale, e anche il turismo contribuì allo sviluppo e all'architettura della regione meridionale del Montenegro.

Molti architetti iniziarono a sviluppare le proprie strategie formali sempre più distinte e riconoscibili nella composizione architettonica e crearono uno stile unico con elementi brutalisti. Gli anni '60 e '70 furono definiti come l'età d'oro dell'architettura montenegrina, quando i concorsi pubblici ampiamente organizzati, consentirono la costruzione di edifici significativi. Durante questo periodo sulla costa del Montenegro furono costruiti

Fig. 1

Tipologie di alberghi secondo la concezione architettonica delle strutture (elaborazione: T. Marović).



più di trenta alberghi e resort turistici, generando un'espressione architettonica ispirata a principi moderni e con uno speciale carattere regionale. La diversità del paesaggio dovuta alla morfologia della regione meridionale è stata di particolare ispirazione per l'approccio architettonico degli architetti. Sfumando i confini tra paesaggio, architettura e scultura, sono stati creati ambienti unici in cui si possono riconoscere diverse tipologie di edifici.

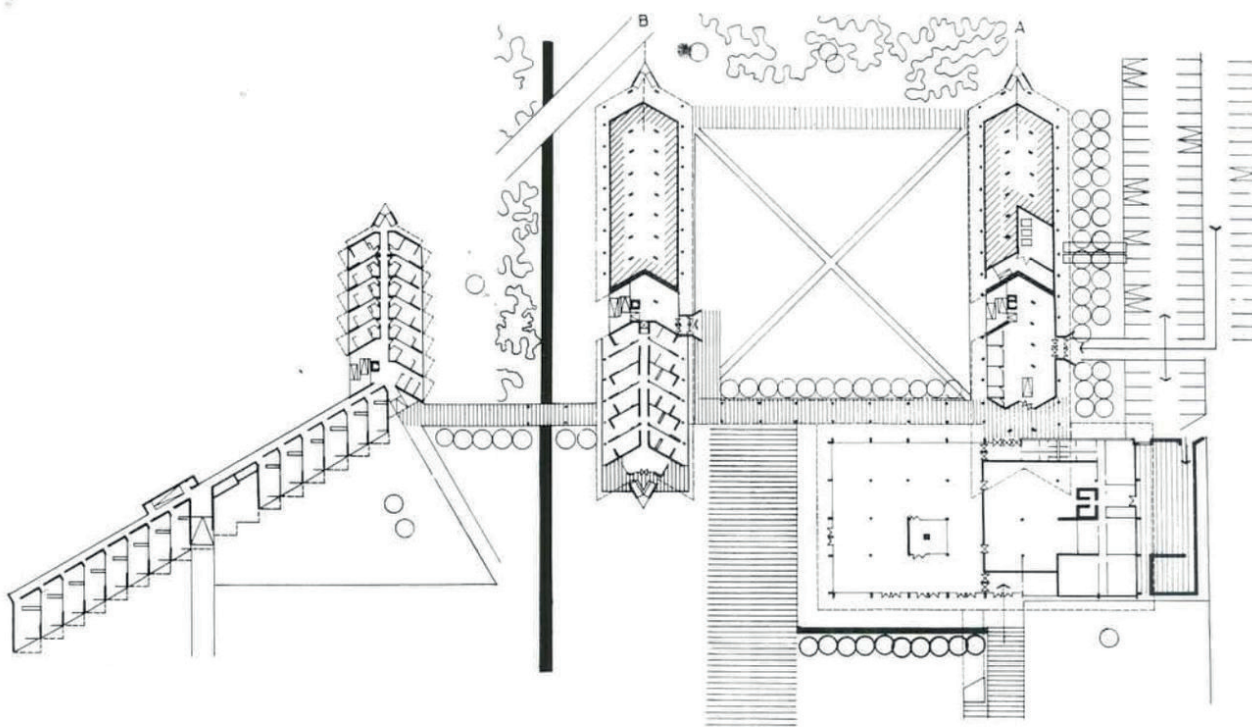
Sono state individuate strutture che con il loro volume si stagliano rispetto al paesaggio in una massa cubica regolare – sia in forma rigorosa (torre) sia in forma discontinua, formando masse che ricordano la sagoma di una città (torre moltiplicata); edifici di pochi piani con la caratteristica linea bianca orizzontale e con elementi strutturali orizzontali prominenti (blocco orizzontale/linea bianca); blocchi scultorei modificati nei diversi piani della struttura (blocco scultoreo orizzontale); le strutture compatte che si adattano al terreno e diventano parte integrante del paesaggio (tipologia 'a terrazza'); le strutture libere nello spazio che costituiscono un insediamento turistico (tipologia a padiglione); gli edifici con forma irregolare alla base, diversi per volumetria e materializzazione delle facciate (fondazioni discontinue). (Marović 2021, pp. 238-239) (Fig.1).

Architettura della regione costiera attraverso l'opera dell'architetto Milan Popović. Caso studio: Hotel Korali

Il particolare approccio architettonico alla progettazione delle strutture alberghiere sulla costa del Montenegro risulta evidente analizzando il lavoro di progettazione del principale rappresentante del funzionalismo costruttivo in Montenegro, l'architetto montenegrino Milan Popović. Il suo lavoro è caratterizzato da idee innovative, così anche dalla semplicità della rigorosa funzionalità delle strutture da lui progettate. Allo stesso tempo, la sua espressione distintiva era dominante su tutto il territorio del Montenegro e riconoscibile in tutti i tipi di edifici: alberghi, università, edifici residenziali, ospedali, scuole, dormitori studenteschi, ecc.

Tre dei sette alberghi da lui progettati sulla costa montenegrina hanno ricevuto il Premio della Repubblica per l'Architettura del quotidiano "Borba": l'hotel Oliva a Petrovac (1965), coautore Vladislav Plamenac; l'hotel Korali a Sutomore (1968) e l'hotel Kastel Lastva a Petrovac (1973).

Nel caso dell'hotel Korali a Sutomore (1968), viene raggiunta una caratteristica forma modernista, ma allo stesso tempo il concetto irradia autenticità e un approccio artistico. L'hotel è stato concepito come un padiglione

**Fig. 2**

Milan Popović, Hotel Korali –Planimetria, Sutomore 1968 (fonte: <https://architectuul.com/architecture/hotel-korali>).

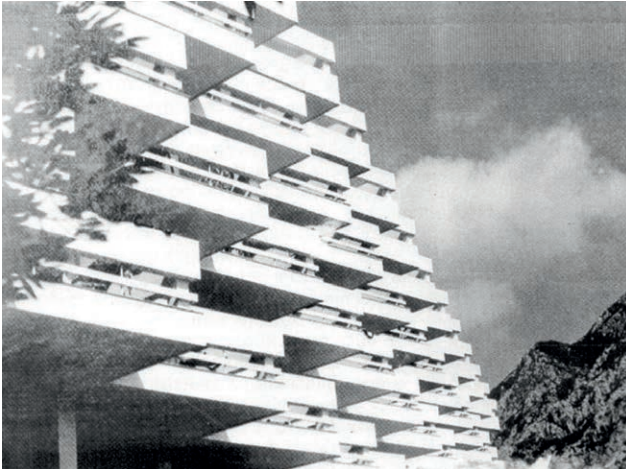
ed è composto da tre unità, con 200 posti letto ciascuna, mostrando una grande abilità architettonica nell’ottenere la perfetta funzionalità delle ali dell’hotel. Sebbene i due padiglioni siano posizionati perpendicolarmente alla riva, tutte le camere e le terrazze si affacciano sul mare con un angolo di 45°, in modo da garantire la vista sul mare (Fig.2). Descrivendo la tipologia degli edifici a padiglione, Maroje Mrduljaš afferma che

gli agglomerati a forma di padiglione cercano un’interazione più intensa tra architettura e natura. Questi piani di progettazione urbana includono terrazze, percorsi pedonali, infrastrutture pubbliche e paesaggistica, al fine di sfruttare appieno la vegetazione locale. (Mrduljaš 2013, p.192).

Osservando la forma architettonica dell’Hotel Korali, il concept del padiglione può essere percepito come appoggiato sul paesaggio dell’entroterra, ma allo stesso tempo domina lo spazio con forme di massa spezzate, creando un’estensione della zona costiera e del lungomare che introduce i visitatori a un nuovo paesaggio dell’ambiente costiero. È un tipico esempio di architettura modernista, per la sua forma semplice creata dagli stessi elementi costruttivi.

La funzione dell’albergo può essere letta e compresa direttamente dalla facciata, con una differenza indubbiamente visibile tra il ritmo e il frammento (Fig.3). La linea retta continua e la facciata bianca sono chiaramente espresse come segmento e materializzazione tipici della tipologia alberghiera di questo periodo sulla costa del Montenegro. L’edificio manifesta una forte legame con i nuovi movimenti in architettura, ma anche in politica, nella società e nello sviluppo in generale.

Data la loro posizione nel tessuto urbano, molte strutture turistiche ebbero un enorme impatto sulla società, diventando così non solo luoghi di villeggiatura, ma anche ambienti di intrattenimento per il popolo socialista, che finalmente poteva permettersi vari stili di vita. In quest’ottica, gli hotel Korali e Oliva sono stati progettati con enormi terrazze sul tetto, che costituivano un luogo di ritrovo per gli eventi sociali più importanti, al servizio non solo degli utenti dell’hotel, ma anche della popolazione locale. (Fig.4)

**Fig. 3**

Milan Popović, Hotel Korali – segmento facciata, Sutomore 1968 (source: <https://architectuul.com/architecture/hotel-korali>).

**Fig. 4**

Milan Popović, Hotel Korali – terrazza sul tetto, Sutomore 1968 (source: <https://architectuul.com/architecture/hotel-korali>).

La scomparsa di un'architettura

L'architettura socialista del Montenegro dovrebbe essere considerata un prezioso patrimonio del XX secolo, sia in termini di espressione architettonica che di complessità delle circostanze in cui è stata creata e foggata. Tuttavia, dopo la disgregazione della Jugoslavia, «i beni comuni – dagli spazi urbani pubblici alle varie strutture civiche, educative e culturali – sono stati sottoposti ad ambigui schemi di privatizzazione e ridotti a meri beni immobili» (Stierli e Kulić, 2018, p. 8), provocando la scomparsa o la ricostruzione di queste strutture, senza l'apprezzamento del patrimonio che rappresentavano. Pertanto, oggi vediamo solo i contorni di quella che può essere definita l'architettura socialista caratteristica della regione costiera. Il già citato progetto di Hotel Korali è un esempio dell'attuale stato di totale abbandono dell'architettura socialista in Montenegro a causa della negligenza da parte delle istituzioni, in particolare per quanto riguarda la tutela del patrimonio culturale e dei diritti d'autore. A seguito della recente "ricostruzione" dell'Hotel Korali, che ha portato alla completa demolizione di un'ala, è ovvio che la società odierna non ne riconosce abbastanza il valore per investire di più nella conservazione di un pezzo unico di architettura modernista premiata, simbolo di un'ideologia e di una società. In questo caso, era più importante rispondere alle esigenze del turismo contemporaneo, piuttosto che celebrare l'architettura. Inoltre, ciò riflette un quadro molto più ampio della frattura socio-culturale, segnato da controversie, scandali e opinioni divergenti. Allo stesso tempo, la crisi economica e politica dei paesi dell'ex Jugoslavia porta a un'incapacità di affrontare il passato, che continua a tormentare il presente.

Si può sostenere che l'atteggiamento generale e l'indifferenza della società nei confronti dell'architettura del patrimonio socialista potrebbero essere una conseguenza e un tentativo di scostarsi dalle ideologie del passato. Nonostante il limbo in cui sembra trovarsi quest'architettura, la sua nudità e vulnerabilità potrebbero essere un palcoscenico nel quale nuovi attori potrebbero operare, ma con un'onesta sensibilità verso la sua unicità.

Note

¹ Svetlana Kana Radević (1937-2000) è stata un'architetta montenegrina, laureatasi presso la Facoltà di Architettura di Belgrado, così come in Storia dell'Arte, studiando in entrambe le facoltà contemporaneamente. Ha conseguito il master presso l'Università della Pennsylvania nella classe di Louis Kahn, come vincitrice della borsa di studio Fulbright. Si forma professionalmente a Parigi, Mosca e in Giappone nello studio di Kisha Kurokawa. Il suo stile era riconoscibile per la forza del design e la scelta dei materiali che utilizzava, la fusione delle strutture con l'ambiente esterno e

le notevoli dimensioni.

² Il premio è stato istituito dal Consiglio Operaio del quotidiano Borba il 19 febbraio 1965. Il Premi della Federazione e il Premio della Repubblica di questo giornale sono stati assegnati alle migliori opere architettoniche della Jugoslavia per 26 anni consecutivi. L'architettura promossa attraverso un quotidiano importante in quell'epoca, era il modo migliore per creare una buona comunicazione tra architettura e società (Alihodžić, R., (2015).

³ Milan Popović (1934-1985) è stato un architetto montenegrino, laureato presso la Facoltà di Architettura di Belgrado nel 1958. È stato l'architetto capo dell'Istituto repubblicano per l'urbanistica e il design del Montenegro (dal 1961), che ha progettato diversi edifici degni di nota in Montenegro.

⁴ Il Piano territoriale regionale per l'Adriatico meridionale, successivamente noto come "Jadran I", comprendeva l'intera regione costiera della Jugoslavia ed era il frutto della cooperazione tra il governo della RFS Jugoslavia e il Programma di sviluppo delle Nazioni Unite. Numerosi esperti provenienti dall'Europa e dalla regione hanno partecipato allo sviluppo del piano.

Bibliografia

ALIHODŽIĆ R. (2015) – *Arhitektura u Crnoj Gori 1965-1990 (Kroz prizmu „Borbi-ne“ nagrade)*, CANU, Podgorica.

BAUDRILLARD J. (2016) - *The Consumer Society: Myths and Structures*, SAGE Publications, Nottingham.

DIMITRIJEVIĆ B. (1950-1974) – *Potrošeni socijalizam, Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji*, Edicija REČ, Belgrado.

JOVANOVIĆ W. S. and LINKE A. (2017) – *Socialist Architecture; The Reappearing Act*, The Green Box, Berlino.

KARDELJ E. (1977) – *Sistem socijalističkog samoupravljanja*, Privredni pregled, Belgrado.

KULIĆ V. (2018) – *Building Brotherhood and unity: Architecture and federalism in socialist Yugoslavia in Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia 1948-1980*, The Museum of Modern Art, New York.

KULIĆ V. and MRDULJAŠ M. and THALER W. (2012) – *Modernism in-between: The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Jovis, Berlino.

MARKUŠ A. (2008) – *50 neimara Crne Gore*, Arhitektonski forum, Podgorica.

MAROVIĆ T. (2021) – “Landscaped Green Areas of the Coast of Montenegro”. In: Joksimović D., Đurović M., Zonn I.S., Kostianoy A.G., Semenov A.V. (eds), *The Montenegrin Adriatic Coast. The Handbook of Environmental Chemistry*, vol 110, p. 238-239 Springer, Cham.

MRDULJAŠ M. (2013) – “Adria, Kroatische”. In: E. Beyer, A. Hagemann, M. Zinga-

nel (eds), *Holidays After the Fall – Seaside Architecture & Urbanism in Bulgaria and Croatia*, Jovis, p.192, Berlino.

STIERLI M. and KULIĆ V. (2018) – *Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia 1948-1980*, The Museum of Modern Art, New York.

TAYLOR K. and GRANDITS H. (2010) – *Yugoslavia/s sunny side: a history of tourism in socialism (1950s-1980s)*, Central European University Press, New York.

United Nations (1969) – *Program za razvoj, Vlada SFRJ Regionalni prostorni plan južnog Jadrana*, Dubrovnik.

Viktorija Nikolić (Belgrado, 1991) architetta, ha conseguito la laurea magistrale in architettura presso il Politecnico di Milano discutendo una tesi sull'architettura socialista nella ex Jugoslavia e sul rinnovamento urbano della Casa della Rivoluzione di Niksic, seguita dalla professoressa Ilaria Valente. Attualmente lavora presso il Ministero dell'Ecologia, della Pianificazione territoriale e dell'Urbanistica del Montenegro, come capo del dipartimento per lo Sviluppo e la promozione dell'architettura, svolgendo concorsi internazionali di architettura per edifici pubblici, sviluppando varie strategie statali e regolamenti per la progettazione architettonica, e coordinando la partecipazione del Montenegro alla Biennale di Venezia 2023. Attualmente sta lavorando alle Linee guida statali per lo sviluppo dell'architettura in Montenegro.

Tamara Marović (Bar, 1992), architetta, (Università del Montenegro - Facoltà di Architettura; Università Donja Gorica - Facoltà di Politecnica), è stata Visiting critic presso l'Università "Syracuse" di New York - Scuola di Architettura, e co-leader della scuola estiva per studenti di Architettura: "Tra mito e utopia - Atlante prospettico dell'ex Jugoslavia" (2019). Ha lavorato come architetta associata presso vari studi e ha preso parte a concorsi nazionali e progetti di ricerca; attualmente lavora come consulente presso il Ministero dell'Ecologia, della Pianificazione territoriale e dell'Urbanistica del Montenegro, nel dipartimento per lo Sviluppo e la promozione dell'architettura. È stata coordinatrice e parte del team creativo della partecipazione del Montenegro alla Biennale di Venezia 2023.

Marina Tornatora, Blagoja Bajkovski
Skopje: concrete vs fiction.
Dall'internazionalismo all'etnonazionalismo

Abstract

Il rinnovato interesse per l'architettura brutalista balcanica che contrassegna il recente dibattito architettonico non risponde solo alla necessità di colmare un evidente vuoto storiografico, ma testimonia l'emergere di un diverso punto di vista verso un patrimonio che ancora oggi rappresenta un'importante ricerca della cultura architettonica e urbana degli anni '60 e '70. A partire da tali presupposti, il contributo approfondisce la città di Skopje, capitale della Macedonia del Nord, assunta come caso paradigmatico del processo di modernizzazione dei paesi dell'ex-Jugoslavia, dove il patrimonio architettonico e culturale costruito dopo il terremoto del '63 su master plan di Kenzo Tange, oggi rischia di essere cancellato, sottoposto a devastanti trasformazioni derivate dal Piano di rinnovamento urbano (SK2014).

Parole Chiave

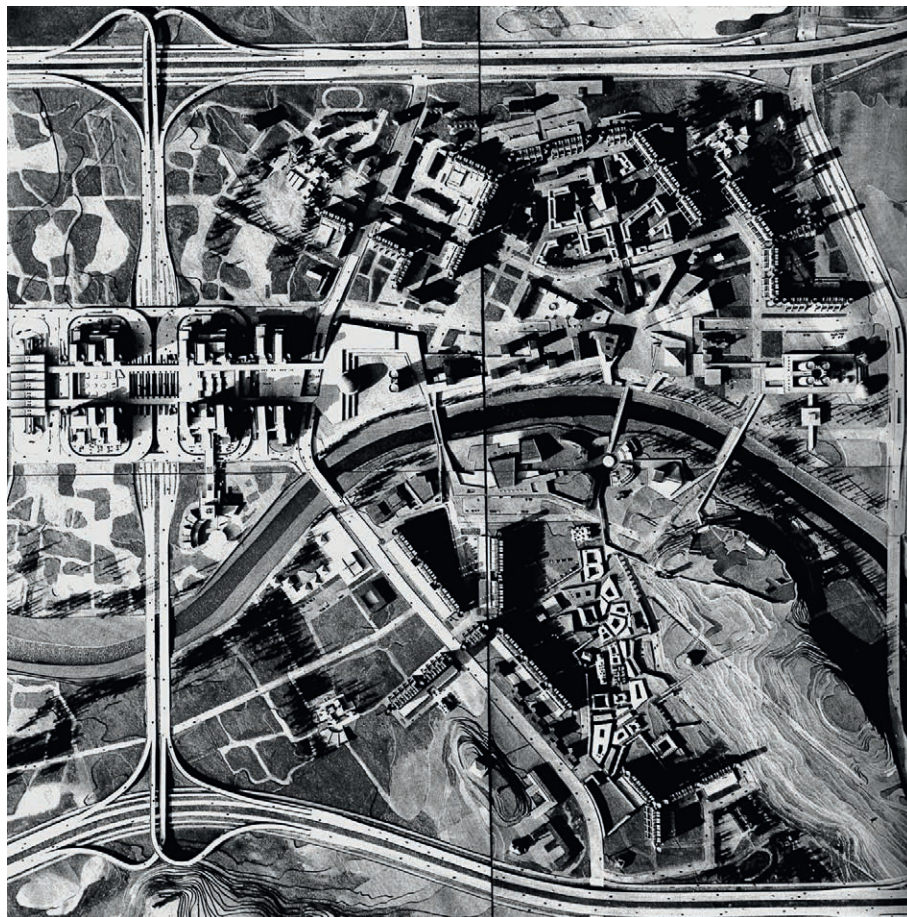
Skopje — Kenzo Tange — Brutalismo

L'intensa produzione architettonica jugoslava del secondo dopoguerra, rimane un capitolo poco conosciuto della storia dell'architettura, solo recentemente sottoposto a una rilettura che rivela la qualità e le specificità di un processo di modernizzazione nel quale l'architettura ha rappresentato la materializzazione di una visione di società. Un'architettura fortemente sperimentale su diversi livelli, dall'organizzazione spaziale alla relazione con il tessuto urbano, l'utilizzo dei materiali e alla coerenza tecnica. Tale esperimento includeva una connessione tra scelte urbane e architettoniche e l'interpretazione degli stili delle nazioni che configuravano la Jugoslavia. Nel contesto balcanico la città di Skopje (Скопје), capitale della Macedonia del Nord, oggi con i suoi 526 500 abitanti, una delle principali tappe lungo il collegamento dall'Europa centrale fino ad Atene, rappresenta un caso unico non solo per le vicende storiche ma anche per la densità delle architetture che ne hanno ridefinito l'impianto e la struttura urbana negli anni '60 e '70. Skopje è una città "interrotta", il suo volto mostra i segni delle cancellazioni e delle diverse ri-riscritture, segni dove l'Oriente e l'Occidente si toccano e si contaminano, dove convivono etnie, macedoni, albanesi, serbi, turchi, bosniaci. Una città che negli anni '60 ha rappresentato l'occasione per mettere in atto i principi della cultura architettonica moderna così come è avvenuto per le più note Brasilia (1960) e Chandigarh (1953). Dalle sue più remote origini, *Scupi*, insediamento illirico conquistato dall'Impero Romano, è stata terra di invasione dei turchi ottomani, bulgari, annessa alla Serbia e alla Jugoslavia, per infine nel 1991 diventare la capitale dello stato indipendente della Macedonia.

Sessant'anni fa, il 26 luglio del 1963, la città subiva un devastante terremoto magnitudo 6.1, nel quale morirono più di 1.000 persone, il 60% delle strutture urbane esistenti e l'80% delle abitazioni vennero colpite o gravemente danneggiate.

Fig. 1

Kenzo Tange, Plastico del Master plan per la Nuova Skopje, 1965.



All'indomani del sisma, la strategia mediatica e la retorica della catastrofe, alimentate dalla figura carismatica di Josip Broz Tito, catturano l'attenzione internazionale con uno spiegamento imponente di aiuti umanitari che assegnarono a Skopje il ruolo di simbolo della cooperazione tra nazioni. I soccorsi arrivati da tutto il mondo, trasformano, nella delicata fase della Guerra Fredda, la Macedonia in uno spazio di pace, dove sullo stesso terreno sbarca l'esercito americano inviato da Kennedy e gli esperti di sismologia dell'URSS inviati da Krusciov.

In questo clima, il Piano per la ri-fondazione della città diventa un'occasione unica per mostrare al mondo il modello del socialismo jugoslavo, trasformando Skopje in un laboratorio internazionale di riflessione concreta delle teorizzazioni urbane che avevano animato il dibattito attorno al CIAM, ma è anche l'opportunità per una generazione di architetti jugoslavi di entrare a pieno titolo nel dibattito architettonico internazionale.

Segno evidente dell'importanza assegnata alla ricostruzione è la presenza delle Nazioni Unite che patrocinano e coordinano il concorso internazionale per il Piano della Nuova Skopje (1965)¹, sotto la guida dell'architetto Ernst Weissmann (1913-2005), direttore dello United Nations Centre for Housing, Building and Planning, allievo di Le Corbusier.

Il terremoto rappresenta, dunque, un momento di crisi, di cancellazione ma anche l'occasione per la rifondazione di «una città mondiale, il simbolo della solidarietà internazionale, una città cosmopolita» (Tolić 2012) come sostiene Weissmann, assegnando al Piano per la Nuova Skopje un forte valore simbolico con l'obiettivo di mostrare «l'organizzazione fisica e tecnica di un determinato modello politico, sociale, economico e culturale» (ibid).

Con l'idea che le soluzioni potessero essere fuse e rielaborate, risultano vincitrici le proposte di due gruppi, quello di Kenzo Tange con Arata Isozaki, Yoshio Taniguchi e Sadao Watanabe e quello dell'Istituto per l'urba-

nistica di Zagabria, guidato da Radovan Miscevic e Fedor Wenzler. Questo articolo si propone di indagare il modello urbano introdotto dal Piano di Kenzo Tange (Fig.1), che ha plasmato Skopje dalla sua rifondazione, e le relazioni con l'ultima trasformazione urbana della città a seguito del "Piano Skopje 2014".

La Nuova Skopje di Kenzo Tange

Il Piano del team giapponese per la città di Skopje è concepito come un esperimento architettonico da realizzare in 40 anni, con l'anno di conclusione nel 2000, disegnato da un monumentale sistema infrastrutturale che organizza e struttura la città, come già sperimentato nel Piano per la baia di Tokyo (1960) e in quello dell'Unità Residenziale (1959) per 25.000 persone, elaborato al MIT di Boston. In questi progetti la città è disegnata da una rete di collegamenti continui, carrabili e pedonali, ai quali si innestano perfettamente riconoscibili «nuovi prototipi architettonici» (Tange 1965) differenziati per destinazione d'uso.

Il dettaglio con il quale sono disegnate le architetture apre a una specifica dimensione scalare del progetto della città, nella quale la macro scala si coniuga con quella dell'oggetto architettonico. Un approccio evidente in altri progetti di Tange, come quello per le Olimpiadi di Tokyo (1964), il complesso a Hiroshima (1949-1959), gli Uffici a Kanagawa (1958) e il masterplan per l'Esposizione internazionale di Osaka (1970), nei quali

le tipologie funzionali hanno tutte una loro peculiarità volumetrica molto precisata che le fa agire spesso a contrasto nella composizione, e che le fanno diventare un vero e proprio laboratorio sperimentale e fonte d'ispirazione linguistica dei progetti successivi dell'architetto giapponese» (Aymonino 2017).

In filigrana emergono anche i riferimenti alla Cluster City (1952-1953) di Alison e Peter Smithson, nel sistema a grappolo, ininterrotto e ramificato di corpi edilizi. A Skopje l'architetto giapponese parte da una tabula rasa, da un piano zero ottenuto demolendo le poche preesistenze sopravvissute al terremoto, in corrispondenza delle quali inserisce le aree verdi, e individuando nella collina Kale un parco sul quale oggi sventano il Museo di Arte Contemporanea, MoCa e il Monumento alla Libertà.

Gli elementi strutturanti del progetto sono individuati nella *City Gate* e nella *City Wall*: la "porta" e la "muraglia", interventi architettonici e urbani che evocano la memoria delle città medievali balcaniche.

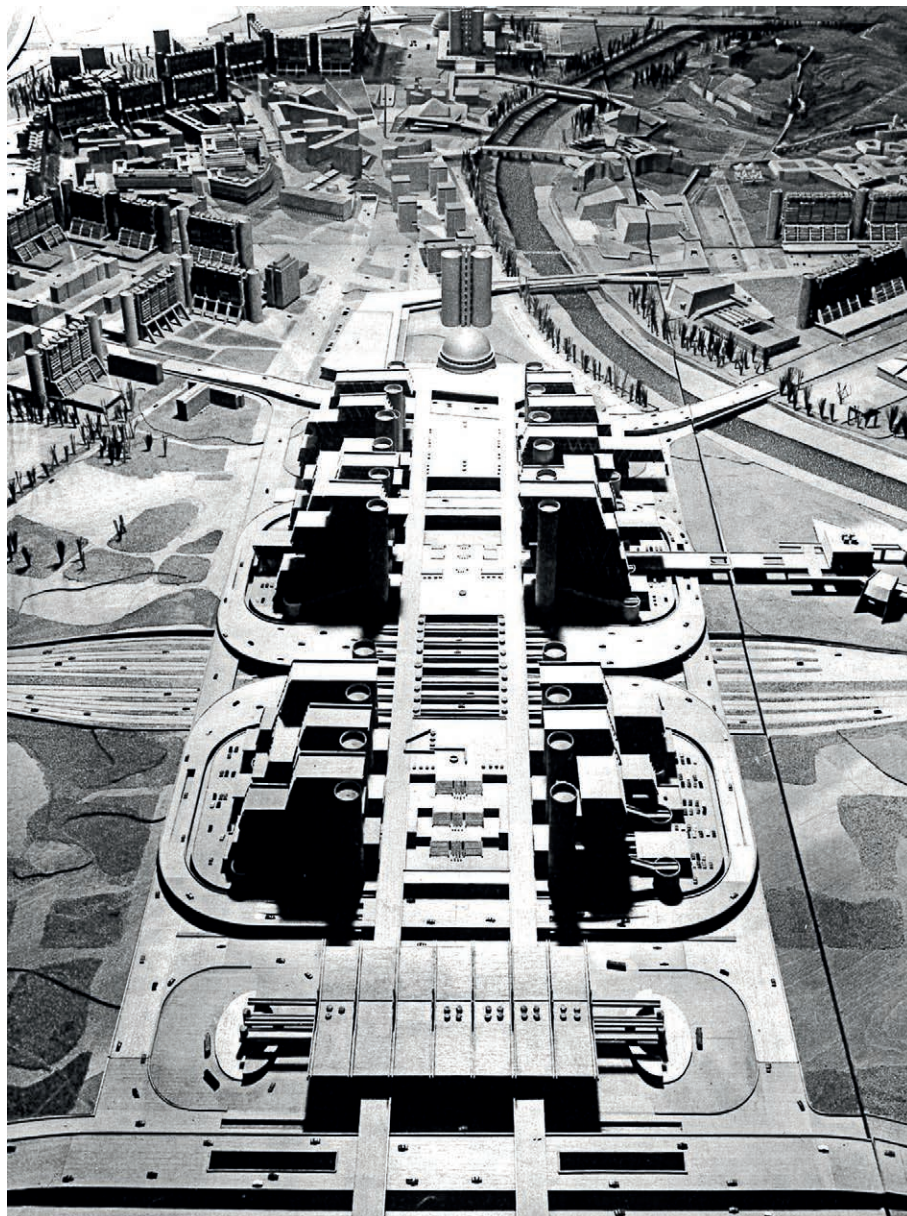
Utilizzando il concetto della 'porta', non solo miravamo a modellare una struttura con l'aspetto fisico di una porta, ma abbiamo anche ancorato nella coscienza delle persone l'idea che fosse una porta attraverso la quale si entra a Skopje. Se l'intervento non manterrà il suo nome simbolico, verrà rifiutato dalla popolazione. Anche la muraglia della città divenne famosa e sebbene alcuni sostenessero che il 'muro' fosse un ostacolo e dovesse essere eliminato, la gente si oppose all'idea di un progetto senza di esso. La muraglia della città, divenuta il centro della sua immagine iconica, suggeriva di non abbandonare l'idea del 'muro'. Abbiamo imparato, attraverso l'esperienza, che era necessario individuare nel progetto una serie di processi simbolici. (Tange, 1976)

Collegando, dunque, la radicalità del progetto con l'identità storica di Skopje, sono identificati quali elementi simbolici la "porta" e il "muro" che strutturano il nuovo impianto urbano, diventando i segni emblematici connessi al contesto locale. Come nelle precedenti esperienze, Tange ribadisce la necessità di concepire «nuovi prototipi», attraverso un progetto che dalla scala territoriale e urbana propone soluzioni architettoniche, indagate con disegni di dettaglio e grandi plastici.

Inoltre, per realizzare quella «struttura aperta» a «crescita infinita» teoriz-

Fig. 2

Kenzo Tange, Plastico del Master plan per la Nuova Skopje. Vista sul City Gate, 1965.



zata nei progetti precedenti, il team giapponese propone la rotazione del sistema urbano in direzione Est-Ovest, ortogonale all'asse storico, andando a definire, così un decumano come un nuovo corridoio.

Tale strategia consente una maggiore connessione con il territorio circostante, la possibilità di crescita della città e l'eliminazione della fascia dei binari nella zona centrale, per ricollocarli nella nuova porta urbana.

Qui il *City Gate* (Fig. 2), imponente polo terziario e infrastrutturale, con evidenti riferimenti al Piano di Tokyo, costruisce un nuovo suolo sopraelevato, separando i collegamenti pedonali dalla mobilità automobilistica e ferroviaria. Una megastruttura architettonica concepita come un «trasformatore» intermodale, che avrebbe dovuto ospitare negozi, uffici, alberghi, cinema, sale riunioni, solo parzialmente realizzato e sin da subito giudicato sovradimensionato per una realtà come quella di Skopje. Il decumano è pensato come un asse amministrativo e commerciale con un sistema continuo e modulare di nuclei verticali, dove sono collocati gli impianti e i blocchi scala, connessi da corridoi sospesi orizzontalmente che chiaramente riecheggiano le architetture metaboliche di Kisho Kurokawa ma anche la «street in the air» degli Smithson.

Coppie di corpi scala delimitano i percorsi pedonali che conducono dalla

Fig. 3
Kenzo Tange, Transportation
Center (1971-1981).



Gateway Square, al blocco uffici e al parcheggio. La progettazione della porta urbana è stata guidata da due obiettivi fondamentali: creare un sistema coeso che integri le traiettorie di movimento orizzontale e verticale e progettare una articolazione spaziale che controlli visivamente il flusso, il movimento e la percezione umana. Allo stesso tempo, ogni spazio corrisponde a un'entità fisica, assegnando una funzione e una forma distinta tra gli allineamenti perpendicolari, dove sono ospitate le funzioni amministrative e direzionali, da quelli paralleli all'asse. Seguendo l'approccio visionario della pianificazione, Tange combina queste due dimensioni a livello spaziale attraverso l'inclusione di ponti pedonali e corpi scala che circondano gli edifici d'ingresso e si intrecciano con le strutture degli uffici. Laddove gli edifici sono strettamente collegati, corridoi sopraelevati consentono lo sviluppo organico di questi spazi a scala urbana. L'intero progetto è misurato da un modulo che guida le dimensioni orizzontali e verticali dei volumi, sino ai dettagli, usando un linguaggio comune che facilita la comunicazione tra progettisti e costruttori. L'uso estensivo di griglie tridimensionali consente la creazione di configurazioni spaziali complesse basate sul concetto di scala unificata.

Del progetto per il City Gate viene realizzato solo il *Transportation Center* (1971-1981) (Fig.3) attraverso una straordinaria infrastruttura sopraelevata, elaborata dallo studio di Kenzo Tange in Giappone, nodo conclusivo del nuovo asse Est-Ovest, in direzione del territorio regionale.

La terza fase di sviluppo del Piano corrisponde alla costruzione del *City Wall*, probabilmente ispirato dalla muraglia della città di Dubrovnik, progettato come una doppia fascia residenziale lineare a forma di ferro di cavallo, che delimita il nuovo bordo del centro urbano, pensata per accogliere la futura crescita demografica della città.

La muraglia rappresenta il tentativo di coniugare il profondo spirito comunitario dei macedoni con le istanze della residenza collettiva moderna. Riconoscendo questa caratteristica unica, il team di pianificazione concepisce un'articolazione spaziale per preservare le relazioni di vicinato come qualità intrinseca nella comunità di Skopje. Il progetto originale del concorso che prevedeva complessi residenziali con negozi al piano terra, nella terza fase è modificato in gruppi di appartamenti integrati con l'introduzione di servizi comuni negli spazi interstiziali. La struttura architettonica

è costituita da due distinte tipologie di edifici. La prima è rappresentata da una struttura lineare a terrazzamento alta 24 metri con appartamenti che si adattano all'altezza degli edifici esistenti, con balconi nei piani superiori protesi verso le corti interne. La seconda tipologia comprende complessi residenziali a torre, organizzati in gruppi di due o tre edifici, posti agli angoli o affacciati sulle strade che evocano l'immagine di un recinto fortificato, posizionate come sentinelle su entrambi i lati della strada. Nelle due tipologie, il piano terra ospita negozi per le necessità quotidiane, piccoli ristoranti, bar, uffici e sale riunioni. Inoltre è previsto un parcheggio self-service per i veicoli dei residenti, eliminando la carrabilità nelle corti e introducendo una fascia alberata lungo il lato esterno integrato al principale spazio verde urbano, dove sono ospitate le scuole primarie. Ogni dettaglio ed elemento del complesso progetto di Tange aspirava a tradurre le dinamiche della società contemporanea in una disposizione spaziale concreta.

Skopje, béton brut cityscape

Se la fama di Tange ha contribuito a polarizzare l'attenzione sul Piano per la *Nuova Skopje*, proiettando in un contesto internazionale il processo di modernizzazione della Jugoslavia di Tito, in questa fase si sprigionano le energie di architetti e artisti impegnati sul territorio, di cui solo in tempi recenti se ne valuta l'importanza: Bogdan Bogdanović, Juraj Neidhardt, Svetlana Kana Radević, Edvard Ravnikar, Vjenceslav Richter e Milica Šterić, Mimoza Nestorova-Tomić, Georgi Konstantinovski, Janko Konstantinov.

Una generazione che ha rappresentato una vera e propria «avanguardia jugoslava» (Ignjatović), con esperienze internazionali che ha avuto la capacità di interpretare nel progetto architettonico le spinte alla modernizzazione della nazione.

Il clima di grande fermento, negli anni successivi al masterplan di Tange, trasforma Skopje in una «beton brut cityscape» (Lozanovska 2015), un laboratorio di sperimentazione di architetture brutaliste che plasma il volto e l'identità della città.

L'Operative Atlas. Skopje Brutalism_Graphic Biography of 15 architectures (Tornatora, Bajkovski 2019)², si configura come una prima ricerca organica e strutturata di tale patrimonio a partire dai disegni originali, custoditi presso gli Archivi della città. Materiali inediti, che hanno permesso di ricostruire la complessità e l'originalità di tale produzione nel tentativo di un suo posizionamento nel dibattito architettonico e di una congrua riconoscibilità.

Tra queste, il complesso della Banca Nazionale della Repubblica di Macedonia (1971-1975) di Olga Papesh (1930-2011) e Radomir Lalovikj (1933-2014), collocato vicino alla ferrovia, è il primo edificio costruito come segmento conclusivo del sistema del *City Gate*.

Il Centro delle telecomunicazioni (1972-1981), (Fig.4) opera di un altro architetto e pittore macedone, Janko Konstantinov (1926-2010) contamina la visionarietà dell'architettura metabolista giapponese.

L'intervento consiste in tre edifici, Palazzo amministrativo con torre e Ufficio postale, adagiati su una piattaforma unica che, collegando i diversi corpi di fabbrica, definisce una corte urbana. L'edificio rotondo dell'Ufficio postale sembra evocare una grande tenda con la copertura nervata, poggiata su elementi strutturali dalle forme antropomorfe, estroverse all'esterno andando a caratterizzare il manufatto come nella Cattedrale metropolitana di Brasilia (1970) di Oscar Niemeyer o ancora come nel Palazzetto dello Sport (1957) a Roma di Pier Luigi Nervi e Annibale Vitellozzi.

Disegna il lungo fiume Vardar, il Centro Commerciale (1967-1972) (Fig.5)



Fig. 4
Janko Konstantinov, Telecommunications Center (1972-1981).

di Zivko Popovski (1934-2007), concepito come una complessa mega infrastruttura urbana, episodio conclusivo del nuovo asse Est-Ovest del Piano di Tange. Si tratta di una innovativa struttura tipologica che ibrida gli spazi commerciali, inseriti in una grande piastra orizzontale a più livelli, con gli edifici residenziali esistenti, integrati in una serie di torri.

Il complesso configura un modello diverso dagli shopping center di tipo americano, collocandosi nella zona centrale della città e risolvendo il collegamento tra la piazza principale e il parco urbano *Zena Borec*. Un nodo multiforme dove il sistema di rampe esterne e interne connettono le passeggiate nel verde alla piattaforma orizzontale, suolo stratificato della città con una serie di terrazze, vere e proprie piazze urbane, reinterpretazione moderna dell'idea del Bazaar tradizionale, nelle sue componenti di strada, negozio.

Sulla sponda opposta del fiume si distende il Macedonian Opera and Ballet (1972-1981) progettato dal gruppo sloveno Biro 71, unico edificio costruito del Centro Culturale previsto da Tange nel cuore della città. Gli architetti sloveni realizzano un'opera anticipatrice di quelle architetture contemporanee che declinano la forma nella modellazione tettonica del suolo come nel progetto per la Città della cultura (1999) a Santiago de Compostela di Peter Eisenman o il Teatro dell'Opera di Oslo (2007) di Snøhetta. L'edificio macedone si propone come una metamorfosi tettonica del terreno che modella una nuova topografia nella quale l'architettura e lo spazio pubblico si compenetrano, raggiungendo il tratto urbano del fiume Vardar. L'attenzione agli aspetti fenomenologici pervade tutti gli spazi che, mantenendo una distribuzione razionale delle funzioni, delinea delle forme plastiche dall'esterno fino all'interno.

Infine, il Museo della Macedonia (1971-1976) (Fig.6), progettato da Mi-

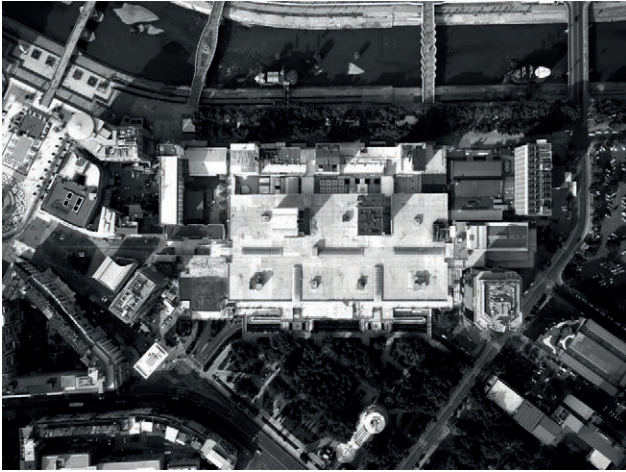


Fig. 5
Zivko Popovski, Centro Com-
merciale (1967-1972).



Fig. 6
Mimoza Tomić, Kiril Muratovski,
Museo della Macedonia (1971-
1976).

moza Tomić (1929) e Kiril Muratovski (1930-2005), è un complesso di diversi spazi espositivi – Archeologia, Etnologia, Storia – che ridefinisce la topografia di un frammento del tessuto dell’Old Bazar nei pressi del Kurshumli Han, un caravanserraglio ottomano. L’intervento, attraverso una modellazione del suolo, configura un dispositivo di raccordo tra le diverse quote del tessuto stratificato esistente, dal quale si eleva un’architettura di cubi puri aggregati lungo le diagonali. Evocando la muratura bizantina, Mimoza riveste con tesserine di marmo bianco delle cave di Prilep la parte superiore dell’edificio, quasi a sospenderla da quella inferiore, più scura in cemento a faccia vista, riuscendo così a rafforzare l’astrattezza dei volumi cubici caratterizzanti sia la pianta che l’alzato. L’innesto dell’intervento contemporaneo nell’antico tessuto ottomano è filtrato dall’andamento della copertura, disegnata da falde di colore scuro in contrasto ai volumi di marmo bianco, le cui linee di colmo, ruotate lungo la diagonale, configurano un *nuovo skyline* in dialogo con il contesto.

In questo itinerario non si possono non citare le opere di Georgi Konstantinovski (1930-2022), architetto macedone, che completa la sua formazione all’Università di Yale con Paul Rudolph: l’Archivio (1966) e la Casa dello studente “Goce Delcev” (1969), prime architetture brutaliste di un architetto macedone proiettate in una dimensione internazionale, diventando un manifesto del processo di modernizzazione in corso.

Ancora oggi queste emergenze rappresentano la parte strutturante del sistema insediativo di Skopje, una città in forte trasformazione, in particolare dopo l’autonomia dalla Jugoslavia.

Negli ultimi dieci anni, i principi del Piano urbano di Tange e il patrimonio architettonico sono stati sottoposti a trasformazioni significative introdotte dal Piano di rinnovamento urbano, Skopje 2014. Quest’ultimo ha cancellato una parte notevole dell’eredità modernista e brutalista, alterando drasticamente l’aspetto del centro di Skopje.

Il progetto, annunciato ufficialmente nel 2010 e finanziato dal precedente governo macedone, oggi parzialmente interrotto, ha portato a un diverso sviluppo del centro della città, prevedendo nuovi edifici, ponti, e circa 34 monumenti e sculture, e la ristrutturazione di oltre 10 strutture esistenti. Tutti interventi caratterizzati da un accentuato eclettismo, che si riflette prevalentemente nelle facciate e negli esterni.

Oltre a prevedere nuovi edifici in corrispondenza dei vuoti urbani, il nuovo Piano ha sviluppato un’azione di cancellazione dei segni identitari della fase socialista, trasformando il patrimonio architettonico esistente. Facciate eclettiche, realizzate con materiali effimeri hanno ricoperto alcuni edifici rappresentativi, mentre nuove emergenze pubbliche sono state realizzate

Fig. 7

Mappa di confronto tra le architetture post-terremoto (in bianco) del Piano di Kenzo Tange e gli interventi del Piano SK2014 (in rosso).

[in bianco, Brutalismo di Skopje]

1. Centro delle telecomunicazioni,
2. Accademia Macedone delle Scienze e delle Arti,
3. Biblioteca Nazionale e Universitaria,
4. Opera e balletto macedone,
5. Museo della Macedonia,
6. Banca Nazionale della Repubblica di Macedonia,
7. SS. Università Cirillo e Metodio di Skopje,
8. Centro Dispacciamento della Repubblica,
9. Centro trasporti Skopje,
10. Museo d'Arte Contemporanea,
11. Mura cittadine,
12. Centro commerciale cittadino

[in rosso, Skopje 2014]

1. Teatro Nazionale Macedone,
2. Museo della Lotta Macedone,
3. Museo Archeologico,
4. Hotel Marriott Courtyard,
5. Hotel Marriott,
6. Ministero delle Finanze,
7. Agenzia per le comunicazioni elettroniche,
8. Procura della Repubblica,
9. Ministero degli Affari Esteri,
10. Agenzia per i servizi di media audio e audiovisivi,
11. Commissione di regolamentazione dei servizi energetici e idrici,
12. MES Macedonia,
13. Ministero del Sistema Politico e Intercomunitario,
14. Ministero dell'Ambiente e della Pianificazione Territoriale.
15. Sede A1 Macedonia,
16. Palazzo del Governo coperto da una facciata eclettica,
17. Centro Dispacciamento della Repubblica coperto da una facciata eclettica,
18. EVN ricoperto da una facciata eclettica,
19. Tribunale penale di base di Skopje,
20. Garage-Palazzo di Corte,
21. Alloggi degli ufficiali,
22. Porta della Macedonia,
23. Monumento Filippo II e Alessandro Magno,
24. Fontana Olimpia- Madre di Alessandro Magno.





Fig. 8
Centro Spedizioni MEPSO (1987-89), confronto tra il progetto originario e la successiva trasformazione.

Fig. 9
Macedonian Opera and Ballet (1972-1981), confronto con la successiva trasformazione dell'affaccio sul lungo fiume Vardar.

senza relazione del contesto urbano.

In particolare il Centro spedizioni MEPSO (1987-89), (Fig.8) di Zoran Shtaklev, è un esempio di modificazione di un'architettura moderna caratterizzata da un piano di copertura orizzontale a sbalzo su un volume trasparente in vetro, trasformato in un edificio grossolanamente riecheggiante un tempio greco, con trabeazione-colonne-basamento.

Nel caso del Macedonian Opera and Ballet (1972-1981), (Fig.9) lo spazio pubblico tra l'edificio e il fiume Vardar è deliberatamente alterato con l'inserimento di una serie di interventi architettonici e urbani, tra cui edifici, monumenti e sculture. Questi hanno creato una cortina lineare eclettica sul riverfront che nasconde l'edificio esistente, alterando i rapporti urbani pensati dal Piano di Tange.

Nel caso degli interventi sul Campus Universitario Ss. Cyril and Methodius (1970-74), (Fig.10) la mancanza di una strategia chiara ha portato alla collocazione di nuove strutture negli spazi aperti, mettendo in crisi l'integrità complessiva del campus.

Il complesso, situato a Nord del fiume Vardar, rappresenta un nodo essenziale del centro culturale ed educativo proposto dal Piano di Kenzo Tange. In conclusione, il progetto Skopje 2014 è stato un controverso tentativo di trasformare il paesaggio architettonico di Skopje attraverso parti e segni che sovrappongono finti codici "neoclassici" in nome di un passato estraneo alla storia della città. Tuttavia, il Piano è stato interrotto per le reazioni del mondo culturale, la mancanza di una autentica partecipazione pubblica e la percezione fuorviante del patrimonio della città. Questi interventi, privi di una strategia coerente, hanno alterato parte degli sforzi della ricostruzione. (Fig.11-12)

In questo complesso tessuto, la produzione architettonica post terremoto ancora esprime una forte caratterizzazione in termini spaziali e urbani,



Fig. 10
Campus Universitario Ss. Cyril and Methodius (1970-74), confronto del progetto originario con il successivo inserimento di nuovi edifici nel campus.

originalità della forma, materialità, artigianalità ecc., tanto che il passato appare più moderno del presente, non solo in senso estetico. Si tratta di un paesaggio di architetture radicalmente moderne, nelle quali il *beton brut* è un materiale plastico usato come nelle opere di Giuseppe Uncini, per esprimere i processi di lavorazione e la materializzazione di una verità tra materia, forma e struttura.

Le relazioni, i principi, le spazialità incorporate in tali architetture brutaliste, sebbene non si sia completata la visione “utopica” che animava il Piano di Tange, rappresentano non solo l’eredità del recente passato ma una riserva di idee per il futuro.

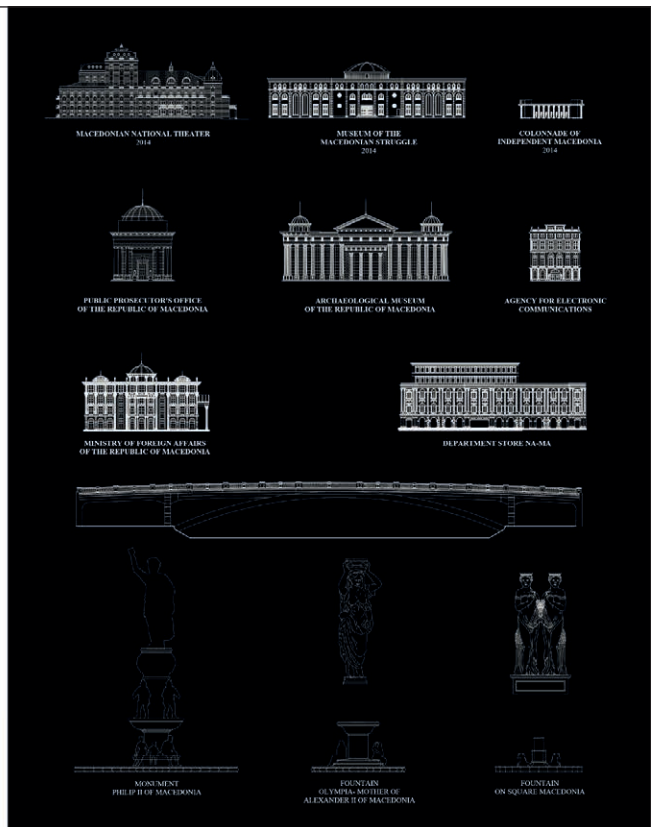
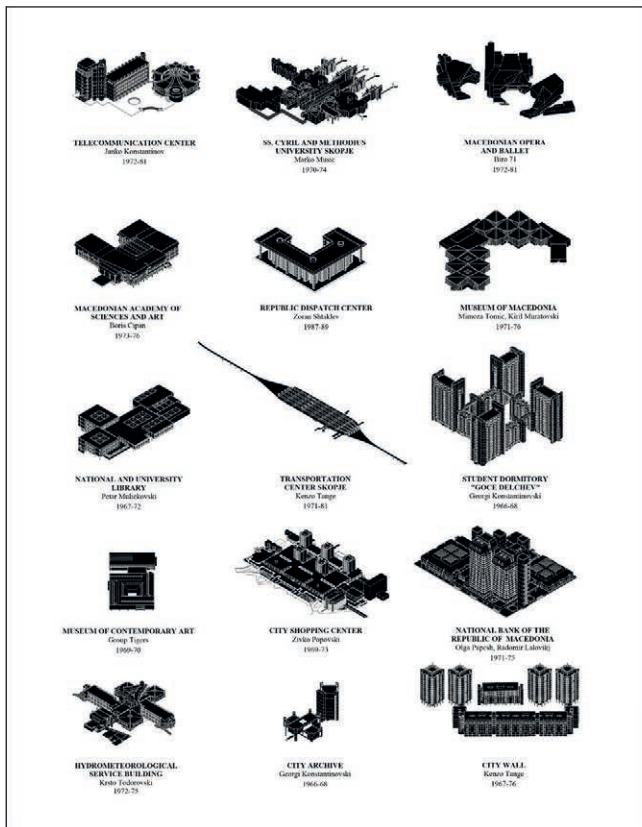
Forse l’occasione di Skopje capitale della cultura per il 2028 può rappresentare una nuova pagina capace di riappropriarsi del proprio passato per intersecare nuove dimensioni progettuali e riposizionare l’identità urbana della città.

Note

*Il sottotitolo di questo articolo è ispirato al testo di Slobodan Veleviski e Marija Mano Velevska, pubblicato in *Freeingspace: Macedonian Pavilion*, 16a Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia 2018.

¹Diversi sono i team internazionali che partecipano al concorso: Luigi Piccinato, Italia; Johannes van der Broek e Jacob Bakema, Olanda; Edvard Ravnikar, Slovenia; Maurice Rotival, Francia; Aleksandar Djordjevic, Serbia; Radovan Miscevic e Fedor Wenzler, Croazia; Slavko Brezovski, Macedonia; Kenzo Tange, Giappone.

²*Operative Atlas of Skopje Brutalism_Graphic Biography of 15 Architectures*, corrisponde a una parte del volume TORNATORA M., BLAJKOVSKI B. (2019) – *99FILLLES: Balkan Brutalism Skopje*, MoCa, Museum of Contemporary Art, Skopje. La ricerca è un estratto della Tesi di dottorato di Blagoja Bajkovski, tutor prof. Marina Tornatora e co-tutor prof. Marija Mano Velevska, condotta nel Dottorato di Ricerca Architettura e Territorio, XXXII ciclo, Dipartimento dArTe, Università Mediterranea di Reggio Calabria, coordinato dal prof. Gianfranco Neri.



Nella pagina precedente

Fig. 11

Confronto tra le architetture realizzate dopo il terremoto (1965-1981) e i recenti interventi introdotti dal Piano SK2014 nel centro di Skopje.

Fig. 12

Confronto tra le architetture realizzate dopo il terremoto (1965-1981) e i recenti interventi introdotti dal Piano SK2014 nel centro di Skopje.

Bibliografia

- AA.VV. (2013) – *Atlas of Brutalist Architecture*. Phaidon, New York.
- BANHAM R. (1955) – “The New Brutalism”. In *Architectural Review*, n.708.
- BANHAM R. (1966) – *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic*. Reinhold Publishing Corporation, New York.
- BANHAM R. (2011) – *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. Harper and Row.
- IGNJATOVIĆ B. curator – *Contemporary Yugoslav Architecture*, catalogo, mostra itinerante. Belgrado: Federal union of associations of Yugoslav architects, 1959, non impaginato.
- JAKIMOVSKA-TOŠIĆ M., MIRONSKA-HRISTOVSKA V. (2017) – *The urban concept of Macedonian cities within the ottoman culture*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1035242>.
- KOOLHAAS R., OBRIST U.H. (2016) – *Project Japan Metabolism Talk.*, Taschen, Spagna.
- KULIĆ V., MRDULJAŠ M. (2012) – *Modernism In-between: The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Jovis Berlino.
- MRDULJAŠ, M. (2019) – *Jugoslavia: l’urbanizzazione e la questione del tempo storico in una condizione di semi-periferia*, p. 22 in Pignatti, I., *Modernità nei Balcani. Da Le Corbusier a Tito*, LetteraVentidue, Siracusa.
- RIANI P. (1980). *Kenzo Tange*, Sansoni, Firenze.
- SMITHSON, A, SMITHSON, P, FRY, M. (1959). “Conversation on Brutalism”. In *Zodiac* n.4.
- STIERLI M., KULIĆ V. (2018) – *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948-1980*. New York: Museum of Modern.
- TANGE K. (1996) – “Master Plan for Skopje City Center Reconstruction, Skopje Yugoslavia 1965”. In BETTINOTTI M. (a cura di) –, *Diabasis*, Parma.
- TOLIĆ B. (2011) – *Dopo il terremoto. La politica della ricostruzione negli anni della Guerra Fredda a Skopje*, Diabasis, Parma.
- TORNATORA M., BLAJKOVSKI B. (2019) – *99FILES: Balkan Brutalism Skopje*, MoCa, Museum of Contemporary Art, Skopje.

Marina Tornatora (1970), architetto, professore associato in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura e Territorio – dArTe – dell’Università Mediterranea di Reggio Calabria. Membro del Collegio del Dottorato in Architettura e responsabile delle relazioni internazionali. Coordinatrice del Double Degree Program con l’Università Ain Shams del Cairo, e Visiting Professor presso la London Metropolitan University (2019). Fulcro della sua attività teorica, progettuale e didattica sono le relazioni tra città, paesaggio e architettura, che risultano evidenti nelle sue numerose pubblicazioni, nelle mostre, nonché in workshop e convegni sviluppati anche all’interno del Laboratorio di Ricerca Landscape_inProgress (LL_inP) fondato con Ottavio Amaro nel 2014. Tra le recenti attività: 99FILES, Brutalism Skopje (2019); H2O_Scapes. Agro Urbe Natura (2022). Nel 2023 è stata co-curatrice del Padiglione Egitto alla 18° Mostra Internazionale di Architettura – Biennale di Venezia.

Blagoja Bajkovski (1983), architetto, docente presso la Facoltà di Architettura, Università Sts. Cirillo e Metodio, Skopje. Nel 2020 discute la sua tesi di dottorato sul tema Atlante Operante di Skopje Brutalista_ Biografia disegnata di 15 architetture. Dal 2016 fa parte del Laboratorio di ricerca Landscape_InProgress, una struttura che esplora paesaggi futuri, luoghi che sono stati esposti a forti traumi, interessati da eventi e processi di trasformazione. All’interno di questo laboratorio sviluppa ulteriormente il tema dell’eredità brutalista a Skopje con la ricerca 99FILES. Nel 2018 partecipa al XVI Biennale di Venezia con il progetto SKOPJE DESTRATIFICATION '29 '65 sk14.

Ottavio Amaro, Francesca Schepis
Spomenik.
Architetture di sublime memoria

Abstract

Gli *Spomenik* sono uno degli esiti della strategia civile per la Resistenza al nazifascismo in Jugoslavia. Arte civile identificativa di un'espressione *brutalista*, segno di modernità e differenziazione della Jugoslavia di Tito all'interno del mondo del "Realismo sovietico" e azione consapevole della necessità di proiettare tante pluralità di culture e storie diverse in un'idea di stato unitario. Si tratta di una sperimentazione "enciclopedica" di un connubio possibile tra architettura e scultura che si uniscono in installazioni spaziali o oggettuali o ancora ibridate nel loro rapporto di scala e di funzione figurativa e simbolica di grande rilevanza emozionale. Dopo una fase di abbandono e di oblio colpevole, a seguito dei conflitti balcanici, si registra un interesse diffuso nei confronti di queste monumentali sculture da parte della critica architettonica in diverse mostre e ricerche internazionali che ne valorizzano le prerogative artistiche, architettoniche e culturali insieme alle figure degli architetti e degli artisti che le hanno ideate.

Parole Chiave

Arte/Architettura — Monumento/Rito — Paesaggio

Introduzione

Spomenik analogo di "monumento" in lingua serbo-croata, insieme architettura e arte commemorativa, esito di una strategia civile per la Resistenza al nazifascismo, azione legata al governo di Tito in Jugoslavia, consapevole della necessità di proiettare tante pluralità di culture e storie diverse in un'idea di stato unitario. Una quantità innumerevole di segni e simboli, difficili da censire nella loro totalità, realizzati in un arco temporale di circa cinquant'anni, costituiscono un mosaico che scavalca ancora oggi, tempo di nuove divisioni, i confini geografici, amministrativi e culturali. Un valore di appartenenza demandato ai caratteri di un'arte civile che, priva di connotati figurativi e retorici diretti, si esprimeva attraverso l'espressionismo plastico della forma e del rapporto scalare capace di dialogare con la misura del paesaggio, senza rinunciare a possibili rimandi evocativi e poetici. Segni monolitici e assertivi, plasmati dal tempo della luce e dell'ombra, insieme all'esibizione della materia solida rappresentata dal cemento e identificativa di un'espressione *brutalista*, segno di modernità e differenziazione della Jugoslavia all'interno del mondo del "Realismo sovietico", e sicuramente di nuova dialettica costruttiva nel dibattito occidentale del dopoguerra oltre il muto razionalismo internazionale.

La vicenda storica e la rivelazione della critica

Il primo avvicinamento ai monumenti-simbolo della recente storia balcanica può essere rappresentato dalla campagna fotografica condotta da Jan Kempenaers tra il 2006 e il 2009, esposta in una mostra itinerante tra Belgio, Olanda e Stati Uniti, infine documentata dal libro *Spomenik* (Kempenaers, 2010) edito in collaborazione con l'Academy of Fine Arts di Gand. Lo sguardo del fotografo di Anversa cattura e immortala le costruzioni scultoree in una precisa

condizione atmosferica, scegliendo l'astrazione di una luce crepuscolare diffusa. Le masse imponenti di granito, cemento armato o acciaio sono inquadrati in una condizione di natura non abitata da esseri viventi, pure e isolate, non proiettano al suolo ombre che leghino la loro presenza al luogo in cui sono posizionate. Sembrano piuttosto apparizioni senza tempo. Nel presentare la prima tappa della mostra Willem Jan Neutelings introduce un importante punto di vista sulla questione del tempo. Gli *spomenik* sono sorti in luoghi che sono stati teatro di orrendi eventi di guerra durante il secondo conflitto mondiale, ma anche di scontro civile tra le diverse culture compresenti nella Jugoslavia multietnica, partigiani, ustaše e cetnici l'uno contro l'altro nel furore della distruzione. All'alba della ricostruzione, stabilita la federazione repubblicana, gli oggetti della memoria non potevano portare alcun simbolo che fosse ancora divisivo ma liberarsi da qualsivoglia figurazione nell'astrazione e nell'arditezza della scultura pura. Essere non tanto l'immagine di passato luttuoso ma l'inizio di una futura, diffusa e universale uguaglianza. Pur tuttavia, invita a riflettere Neutelings, la guerra intestina a distanza di pochi decenni e la cieca volontà di smembrare gli *spomenik* rimettevano violentemente in discussione non soltanto lo stato socialista ma la stessa possibilità di convivenza. Forse per questo le fotografie di Jan Kempenaers negano ai monumenti ogni forma di vita che non sia vegetale o minerale.

L'interesse diffuso nei confronti di queste monumentali sculture da parte della critica architettonica ha avuto avvio a partire dalla mostra *Toward a Concrete Utopia. Architecture in Yugoslavia, 1948–1980* tenuta al MoMA di New York tra il luglio 2018 e il gennaio 2019 per la curatela di Martino Stierli e Vladimir Kulić. La mostra costituisce di fatto la prima retrospettiva sull'architettura socialista progettata e costruita nei territori balcanici della ex Jugoslavia e ha il grande valore di mettere in luce la ricchezza e la complessità di una realtà fisica progettata e costruita per dare forma concreta a una nuova realtà politica e sociale. L'architettura socialista balcanica rappresenta il modello spaziale corrispondente a un momento di grande trasformazione storica che vede coinvolte migliaia di persone sotto un unico ideale.

Pochi momenti della storia hanno visto una condizione di totale interdipendenza e simultaneità tra la costruzione di una nuova forma di società e la costruzione dei paesaggi, della città e degli edifici destinati ad ospitarla. Si riteneva imprescindibile l'una cosa dall'altra. L'esposizione newyorkese presenta quattro sezioni così ordinate: "Modernization" che analizza il ruolo dell'architettura nella rapida urbanizzazione e industrializzazione di un paese in gran parte rurale; "Global Networks" che esamina il ruolo della politica estera della Jugoslavia nel plasmare la sua struttura turistica e nella creazione di progetti di costruzione su larga scala in patria e all'estero; "Everyday Life" che esplora i progetti di alloggi di massa del paese e l'emergere del design moderno in una cultura del consumo socialista. Infine la sezione "Identities" che affronta il rapporto tra la diversità regionale della Jugoslavia e l'unità del paese.

Tra queste sezioni ampio spazio è offerto a raccogliere, catalogare e mostrare i progetti, le fotografie, i modelli e i filmati documentali degli *spomenik*, mettendo in evidenza la continuità tra il momento ideativo, in cui il progetto artistico-architettonico prende forma, la realizzazione e l'esito in termini spaziali ed evocativi dei monumenti.

A partire da questo primo momento fondamentale nella riscoperta di un così cospicuo patrimonio, l'attenzione verso l'architettura dei Balcani federati cresce in maniera esponenziale, al punto che negli ultimi cinque anni si registra un numero considerevole di ricerche scientifiche, di progetti fotografici, di documentari cinematografici che hanno per tema la straordinaria vicenda di una utopia realizzata.

Tra questi si distinguono, solo per citare i principali e più noti, i lavori di Do-



Fig. 1
Boško Kućanski, Il Pugno, Makljen, Bosnia ed Erzegovina, 1978. Foto di Alberto Campi, +38, 2017.

nald Niebyl con il sito e il volume di *Spomenik Database* (Niebyl, 2018), di Boštjan Bugarič curatore insieme ad altri della mostra *Architecture. Sculpture. Remembrance. The Art of Monuments of Yugoslavia 1945–1991*, di Alberto Campi con +38 (Campi, 2020), un toccante reportage fotografico del viaggio in cui ha attraversato tutti gli stati membri della ex Repubblica federale e la recentissima mostra *Stones Between the Fronts Anti-Fascist Monuments on the Territory of Former-Yugoslavia* inaugurata il 14 settembre di quest’anno presso l’Architekturzentrum di Vienna sotto la curatela di di Melanie Hollaus e Christoph Lammerhuber, in collaborazione con MuseumsQuartier Wien e Architekturzentrum Wien. L’allestimento comprende i modelli analogici a scala reale di due spomenik, la riproduzione virtuale di alcune ambientazioni che, attraverso il supporto della realtà aumentata, tentano di restituire la complessità dei memoriali e, soprattutto, innumerevoli schizzi e disegni tecnici di Bogdan Bogdanović, di cui l’Architekturzentrum Wien custodisce 12.500 esempi ad imperitura memoria.

In una intervista rilasciata a Dániel Kovács (Kovács, Bugarič, 2020) per la pagina web di “Domus” Boštjan Bugarič, spiegando il rapporto di correlazione tra la mostra *Architecture. Sculpture. Remembrance* e l’enciclopedica mostra del MoMA, precisa che il movimento di diffusione della cultura architettonica della Jugoslavia ha origini ancora precedenti che si possono far coincidere con l’esposizione del padiglione nazionale alla 39a Biennale di Venezia del 1980. In quella sede furono gli stessi architetti, Bogdan Bogdanović, Dušan Džamonija, Slavko Tihec e Miodrag Živković, a presentare il loro lavoro e a farlo conoscere su scala globale, consapevoli di aver compiuto una rivoluzione culturale e di averle dato forma. Distrutta di lì a poco la loro opera è stata ripresa, nel primo decennio degli anni Duemila, dall’Associazione degli architetti croati in collaborazione con la Galleria d’Arte Maribor nel progetto *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism*, organizzato dapprima a livello regionale, divenuto poi una rete più estesa, fino alla ideazione e alla realizzazione della mostra newyorkese.



Fig. 2
Miodrag Živković e Ranko Radović, *Memoriale della battaglia di Sutjeska nella valle degli eroi*, Tjentište, Bosnia ed Erzegovina, 1971. Foto di Alberto Campi, +38, 2017.

Nello stesso periodo prende avvio l'imponente opera di catalogazione *Spomenik Database* di Donald Niebyl, che attraverso un sito internet in continuo sviluppo tenta di ricostruire una mappa completa dei luoghi dell'architettura monumentale della repubblica federale. Inseriti attraverso le loro coordinate geografiche si trovano gli *spomenik* insieme alle case del Presidente Tito, ai memoriali, cimiteri e ossari, ai musei. Oltre il censimento di migliaia di opere, sono presenti i protagonisti di questa rivoluzione culturale, gli architetti e gli artisti che, nei diversi stati federati, hanno lasciato memoria di una nazione unita sotto il segno della cultura. È attraverso l'attività di ricerca, studio e divulgazione che il destino degli *spomenik* continua a rimbalzare da una parte all'altra del mondo, perpetuando se non il senso di una ideale, egualitaria e diffusa società, almeno la sua profonda e radicale fiducia nelle forme dell'arte, e dell'architettura in maniera propria tra queste, a darne memoria.

Dialettica arte e paesaggio

Dopo la disputa con Stalin nel 1948 nasce una nuova espressione artistica – afferma Boštjan Bugarič – il Modernismo Astratto diviene la principale espressione artistica nel territorio della Jugoslavia con il suo approccio innovativo, la monumentalità e la grande espressività nel paesaggio. (Kovács 2020)

Ancora oggi che le mappe della ex Jugoslavia danno il senso della disgregazione e di una geografia smembrata, gli *spomenik*, per quantità e qualità, identificano un territorio idealmente unitario. Essi formano una rete di punti e di itinerari che segnano i luoghi e caratterizzano i paesaggi, senza necessità di confini geografici, vincoli culturali, politici o etnici. Vivono ancora della loro espressività artistica e architettonica in un tempo sospeso tra visibile e invisibile: «l'invisibile fa parte del visibile, è intrinseco al visibile: è la condizione stessa, indispensabile alle rivelazioni che ci portano alla conoscenza». (Turri 2004) Visibile nel rapporto con il paesaggio, essenza di natura e storia, natura e cultura; invisibile nella capacità di raccontare i luoghi come



Fig. 3
Miodrag Živković e Svetislav Ličina, *Monumento al coraggio*, Ostra, Serbia 1969. Foto di Alberto Campi, +38, 2017.

sovrapposizione di memorie e vicende umane filtrate nell'idea di "commemorazione".

Dunque, se i paesaggi «sono terreno di lettura del mondo» (Venturi Ferriolo 1995) siamo di fronte a luoghi "parlanti", che trovano negli *spomenik*, monumenti commemorativi, il megafono più adeguato per una società in cerca di simboli e di momenti d'identificazione collettiva in un periodo storico specifico. In questo senso le presenze architettoniche e scultoree degli *spomenik* rappresentano "ciò che resta" di un passato e di una tensione ideale e politica, allo stesso modo dei paesaggi con i segni del passato, con "rovine" evocative che aggiungono, nel tempo e nello spazio, nuovi e diversi significati. Non c'è dubbio, infatti, che la scala d'intervento, e la loro ricerca espressiva e plastica rivelano i paesaggi, ma nello stesso tempo si fanno paesaggio. Sotto una volontà di dimenticanza e spesso di rimozione, rimangono rovine silenziose, megaliti misteriosi e primordiali nella loro apoditticità, forse appartenenti ormai a un immaginario di un'archeologia fantastica che mantiene tutta l'espressività e il trascinarsi emozionale propri di oggetti "indicibili" nel significato più lecorbuseriano. Per questo, se da un lato siamo in presenza di processi attuali di "desacralizzazione" (gli *spomenik* diventano spesso location per spot pubblicitari o manifestazioni commerciali) di siti legati a eventi, commemorazioni e riti collettivi, dall'altro occorre affermare che rimane ancora intatta la capacità espressiva ed evocativa di costruzioni che hanno visto architetti e artisti misurarsi con azioni conoscitive e trasformative dei siti coinvolti attraverso una relazione stretta e virtuosa tra arte/natura/paesaggio.

In questo rapporto sta sicuramente il carattere non retorico degli *spomenik*, caratteristiche che, invece, caratterizzava spesso le evoluzioni post rivoluzione dell'arte socialista. Si privilegiava il linguaggio dell'arte per monumenti non legati a espressioni figurative e di culto della personalità, ma al loro essere strutture scultoree e architettoniche proiettate verso l'astrazione e la ricerca di una plasticità concepita come unione di forma e materia. Evi-



Fig. 4
Rajko Radović, Podgora, *Ala di gabbiano*, Croazia, 1962. Foto di Alberto Campi, +38, 2017.

dentemente il riferimento non era l'arte sovietica del dopoguerra ma una cultura più occidentale e più aperta all'innovazione. Si guardava forse più alla tradizione rivoluzionaria tedesca degli anni '20 che vede nel *Monumento ai Caduti di Marzo* (Weimar 1921) di Walter Gropius l'espressione più alta e autentica: alcun rimando all'arte figurativa, alcuna scritta commemorativa, ma solo senso della forma e della materia, la cui descrizione di Giulio Carlo Argan si potrebbe sicuramente applicare a molti degli *spomenik* realizzati in Jugoslavia:

Nel 'Monumento ai Caduti di Marzo' il puro fatto plastico è già pensato come un coagularsi e precipitare dello spazio per effetto del movimento: un movimento che, come si intende, non può essere azione o tragitto in uno spazio dato, ma soltanto rottura di una condizione di equilibrio, deviazione da certe costanti, franare di piani obliqui e di slittanti pendenze. La materia è il prodotto di quel condensarsi dello spazio, percorso da una corrente di moto; e non è più una primigenia materia che la volontà dell'artista ridesti dalla stasi naturale, ma una materia artificiale, nata con la forma e che al di fuori di essa non è che massa fluida e fangosa, in perenne movimento e tensione: il cemento. (Argan, 1988)

Dello stesso tenore, anche se con valori espressivi diversi, è il Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg (Berlino, 1926) progettato da Ludwig Mies van der Rohe.

Anche i maggiori autori scelti per la progettazione degli *spomenik* sono architetti, che dimostrano la volontà di lavorare su aspetti spaziali e paesaggistici più generali. Siamo in presenza di una sperimentazione "enciclopedica" di un possibile connubio tra architettura e scultura che, seppur legati ai propri statuti compositivi e funzionali, lavorano a installazioni di volta in volta spaziali o oggettuali o ancora ibridate nel loro rapporto di scala e di funzione, ma comunque finalizzate a una nuova conquista estetica, figurativa e simbolica di grande rilevanza emozionale sull'identità dei territori e dei paesaggi.



Fig. 5
Jóhann Jóhannsson, *Last and first men*, 2017, fotogramma.

Il peso della memoria

Uno degli aspetti su cui questo scritto si interroga è il rapporto tra il monumento, sostanza fisica di ciò che si vuole far perdurare nella testimonianza, nel passare del tempo e ciò che intorno ad esso si muove, il rito che si compie nei movimenti di chi si avvicina per visitarlo, adempiendo alla funzione per cui era stato eretto.

La questione si scioglie in una posizione retorica. Bisogna che qualcuno vada al monumento perché esso abbia una ragione o, invece, è possibile ipotizzare che sia sufficiente solo la sua presenza fisica? Le due cose non sono distinguibili. L'andirivieni rituale di chi lo usa è parte integrante del suo essere, serve al compiersi della sua funzione e gli dà senso. È in quell'azione che si ritrova il significato della sua presenza. Gli *spomenik* colossali e imponenti sculture, opere di malinconica *land art*, si perfezionano attraverso il rito di avvicinamento, di sguardo, di rinnovo della memoria da parte del visitatore, e diventano architettura. Gli artisti e gli architetti li hanno immaginati quasi del tutto spogli da elementi figurativi o di stile, piuttosto eco di strutture arcaiche e ancestrali, dalla spazialità altra, dalla temporalità altra. Gli *spomenik* sono inseriti quasi sempre in ampi paesaggi dove l'elemento naturale è predominante su quello antropizzato, quasi a voler risarcire la storia di quel luogo per i gravi e luttuosi fatti di cui è stata scena. In questo processo quindi la ritualità si spinge dalla scala dell'oggetto scultoreo, a quella dell'architettura che abita uno spazio e si fa abitare, a quella larga del paesaggio cui rimanda.

Régis Debray nell'aprire la sua opera più nota sul carattere dell'immagine nel mondo occidentale, *Vita e morte dell'immagine* (Debray, 1992), si occupa primariamente di definirne l'origine come rappresentazione della morte. «La nascita dell'immagine è strettamente connessa alla morte. Ma se l'immagine arcaica scaturisce dalle tombe, è per un rifiuto del nulla e per prolungare la vita» (Debray, 1992). Sin dalle prime battute viene definito il rapporto di intima correlazione tra sepolcro e monumento, che presso le popolazioni antiche si manifesta in maniera connaturata, quasi come fosse l'esito di una ritualità spontanea. Come è noto la modernità architettonica consegna, poi, la celeberrima definizione di Adolf Loos dell'architettura



Fig. 6
Jóhann Jóhannsson, *Last and first men*, 2017, fotogramma.

come del riconoscimento del luogo della sepoltura. Per il maestro austriaco soltanto transcendendo la finalità funzionale, spogliato da ogni ragione pratica, lo spazio architettonico può assurgere ad opera d'arte. Tale onore spetta solo al sepolcro e al monumento: «se in bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. *Questa è architettura*» (Loos, 1910). Il riconoscimento insieme di una *forma* – il corpo terreno svuotato dello sguardo, della luce, del respiro – e di un *rito* – la sepoltura delle spoglie mortali – che supera la cultura, la religione, il luogo, che è universalmente identificato solo perché si allinea alle nostre corde emotive, al nostro sentire umano.

La presenza degli *spomenik* diffusi nel paesaggio della ex Jugoslavia descrive il continuo compiersi di questo riconoscimento. Un rito laico, lontano da qualsiasi forma di religione, ma denso di una profonda spiritualità. I monumenti ancora visitabili impongono a chi li osservi una precisa modalità di avvicinamento, un tempo esatto per percorrere le distanze tra un elemento e l'altro, la stessa sequenzialità secondo cui le varie parti si rivelano è stata in qualche modo pre-determinata. Eppure i geniali ideatori, dal noto e già più volte citato Bogdan Bogdanović a Dušan Džamonija, che ha traghettato la spazialità monumentale di uno *spomenik* fino alle sponde italiane dell'Adriatico nell'Ossario dei caduti Slavi di Barletta (Tupputi, 2021), da Svetlana Kana Radević architetto montenegrina a Miodrag Živković con le sue ardite strutture, forse hanno soltanto sperato che questo succedesse a dispetto del tempo e dell'accanita *damnatio memoriae* perpetrata senza riguardo.

È significativo che il peso di questa ritualità senza tempo si possa ritrovare nel film *Last and first men*, prima e sola opera cinematografica del musicista islandese Jóhann Jóhannsson, proposto in forma embrionale per la prima volta nel 2017 al Manchester International Festival, con accompagnamento dal vivo eseguito dalla BBC Philharmonic, presentato poi nella sua stesura finale al Festival di Berlino del 2020, postumo a quasi due anni dalla prematura morte del suo regista.

Trasposizione cinematografica del primo romanzo di fantascienza di Olaf Stapledon del 1930, il film racconta di una civiltà di uomini immortali capaci di comunicare telepaticamente che, in attesa della fine della Terra e dell'in-



Figg. 7-8
Theo Angelopoulos, *Lo sguardo di Ulisse*, 1995, fotogramma.

tero sistema a causa della disintegrazione del Sole, ritrovano il loro istinto di sopravvivenza e cercano di opporsi alla loro fine terrena.

La pellicola in 16 mm fissa, in un bianco e nero sfocato e polveroso, interrotto solo da alcune luci verdi e dall'immagine rossa del Sole, le scene di un mondo di difficile collocazione nel tempo e nello spazio. Il regista Jóhannsson sceglie di filmarle nei luoghi degli *spomenik* che, inquadrati spesso in maniera angolare o da un punto di vista insolito, talvolta da terra verso l'alto o in maniera parziale da primo piano, non sono semplici set cinematografici ma diventano i protagonisti dell'azione. La voce narrante di Tilda Swinton completa l'opera e le conferisce un'aura ultraterrena, tradita soltanto dall'emozione per la scomparsa dell'uomo. La camera scorre lenta sulle superfici dei monumenti che vibrano nei loro chiaroscuri materici e si succedono alle immagini di boschi, di nuvole e di cieli, come a ricollocarli in un nuovo stato della memoria.

Conclusioni

La sorte degli *spomenik* si identifica con la crisi causata dalle guerre balcaniche degli anni '90. Insieme ai fattori economici, geografici, antropologici e storici, la crisi assume le sembianze di crisi culturale, capace spesso di perdere e dimenticare velocemente un patrimonio storico e architettonico di

grande valore identitario. Insieme alla fine del regime si è perseguito il disegno di distruzione di simboli e testimonianze rappresentative della memoria e di un tempo che ha visto impiegare notevoli risorse umane e intellettuali con esiti urbani, territoriali e artistici sicuramente da riportare e valorizzare dentro il patrimonio più generale dell'umanità. In questo senso il laboratorio sperimentale perseguito dalle politiche culturali e territoriali di Tito, finalizzate a creare un 'modernismo socialista' lontano dall'enfasi retorica dell'Unione Sovietica e con lo sguardo rivolto all'innovazione occidentale, rappresenta ancora un modello da studiare e valorizzare nelle testimonianze e negli esempi ancora presenti.

Gli *spomenik*, sono tra le permanenze più significative e rappresentative di una cultura artistica e architettonica balcanica e brutalista: il loro destino non può essere di finire come i frammenti della statua di Lenin che il regista Theo Angelopoulos fa navigare sul Danubio nel film *Lo sguardo di Ulisse* (1995), come metafora della deriva della memoria di un popolo.

Bibliografia

- ARGAN G. C. (1988) – *Walter Gropius e la Bauhaus*. Einaudi, Torino.
- DEBRAY R. (1992) – *Vie et mort de l'image*, trad. it. *Vita e morte dell'immagine* 1999. Il Castoro, Milano.
- KOVÁCS D. (2020) – “Jugoslavia 1945-1991: un patrimonio da riscoprire. Intervista a Boštjan Bugarič”. *Domus*, [e-journal], 25.11.2020.
- LOOS A. (1910) – *Architektur*, trad. it. *Architettura* (1^a ed. 1972). In: Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.
- STIERLI M., KULIĆ V. (2018) – *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948-1980*. New York: Museum of Modern Art.
- TUPPUTI G. (2021) – *FAMagazine*, [e-journal] 57/58, 158-165.
- TURRI E. (2004) – *Il paesaggio e il silenzio*. Marsilio, Venezia.
- VENTURI FERRIOLO M. (1995) – *Un pensiero senza bordi*. In: R. Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*. Guerini e Associati, Milano.

Ottavio Amaro (1959), architetto, professore associato in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura e Territorio – dArTe – dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria. È responsabile scientifico del Laboratorio di ricerca *Landscape_inProgress* (LL_inP) impegnato in attività di ricerca nazionali e internazionali. I suoi progetti e disegni sono stati esposti in diverse mostre: *Architetti italiani under 50* - Triennale di Milano 2005; *Progetto sud – Città di Pietra*, 10° Biennale di Venezia 2006; Biennale Skopje 2017; XVI Biennale di Venezia 2018; Sala Gino Valle IUAV Venezia 2020. Ha svolto attività di ricerca presso la Fondation Le Corbusier di Parigi. Nel 1989 gli è stato conferito il premio “Per la teoria, l'immagine e lo studio dell'utopia”. Nel 2023 è stato co-curatore del Padiglione Egitto alla 18° Mostra Internazionale di Architettura – Biennale di Venezia.

Francesca Schepis (1977), architetto, ricercatrice tdB in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento architettura e Territorio – dArTe dell'Università *Mediterranea* di RC. Si laurea in Architettura nel 2005 con Laura Thermes. PHD nel 2009 con la tesi *Il Massiccio del Monte Bianco di Viollet-le-Duc e l'Etna*. Iconografia come progetto seguita da Gianfranco Neri. Assegnista di ricerca nel 2011 nell'ambito del PRIN 2008 – *Rigenerazione di tracciati e di tessuti urbani marginali*; negli anni 2014-'15 e 2016-'17 per il Progetto di Ricerca P.A.R.C.O.; negli anni 2019-'22 con un finanziamento POR 2014-2020. L'interesse per la progettazione è portato avanti anche nella sperimentazione progettuale partecipando a diverse Summer School Internazionali, Concorsi di progettazione. Nel 2020 riceve il Premio In/Arch – ANCE Calabria per la realizzazione di un Centro spirituale a Cosenza.

Giovanni Comi
**Possibili invenzioni dall'antico.
 Tra architettura e archeologia**

Autore: *Angelo Torricelli*
 Titolo: *Il momento presente del passato*
 Sottotitolo: *Scritti e progetti di architettura*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *FrancoAngeli s.r.l., Milano*
 Collana: *Architectural Design and History*
 Caratteristiche: *15,5x23 cm, 155, brossura, colore*
 ISBN: *978-88-351-4540-0*
 Anno: *2022*



Il momento presente del passato. Scritti e progetti di architettura raccoglie e ripropone saggi e progetti di Angelo Torricelli sul rapporto tra antico e nuovo in architettura.

Il libro – suddiviso in tre capitoli, *I. Saggi, II. Album: opere e disegni, III. Antico e nuovo: progetti* – può essere interpretato come un'autobiografia dalla quale emerge con limpida chiarezza la coerenza tra l'attività progettuale di Torricelli e il suo approccio teorico.

Si tratta di scritti militanti, motivati dalla necessità, come architetto, di assumere una posizione critica intorno a questioni che hanno segnato il dibattito culturale nei decenni di formazione dell'autore.

Questa raccolta è una selezione ordinata e circoscritta della produzione di Torricelli volta ad «approfondire il tema dell'ideazione del progetto nel rapporto con la stratificazione»¹.

Gli scritti e i progetti sono raccolti secondo una sequenza non cronologica ma come pezzi di un grande «deposito di materiali, fatti, e idee, accumulati nel tempo, nell'insieme delle opere e delle città studiate o vissute»² – tra cui Milano, Atene, Alessandria d'Egitto, Villa Adriana – che solo lasciano intravedere l'ordine più grande di cui fanno parte.

Ne deriva un nuovo montaggio di opere, di «tempi eterogenei che formano anacronismi»³, che si offrono così a nuovi possibili disvelamenti di concatenazioni inedite.

Ai primi saggi, e in particolar modo a *Non per altro si restaura che per apprendervi: l'antico nelle città e nelle tradizioni del moderno*, del 1991, Torricelli affida il compito di esporre la propria linea interpretativa che «lontana dal riproporre il logoro scontro tra novatori e conservatori, tra progettisti e restauratori, vuole saggiare il rapporto tra l'antico e il nuovo in quanto tema specifico dell'architettura»⁴. Una teoria che si inverte nelle esperienze progettuali e di ricerca condotte all'interno del gruppo di lavoro da lui coordinato sul tema *Archeologia e progetto di architettura* presso il Politecnico di Milano, che sono state le scintille originarie di questa riflessione.

L'analogia tra progetto e scavo archeologico si concretizza così in un "risalire" verso il passato, in una "indagine" che tuttavia non assume la ricerca storica come mezzo attraverso cui il progetto può conoscere il passato, quanto come unica concreta via di accesso al presente. Un atto necessario che mira a ricollocare l'opera nella storia del luogo, come nuovo strato che si aggiunge a quelli che l'hanno preceduta. Significa rintracciare e ri-trac-

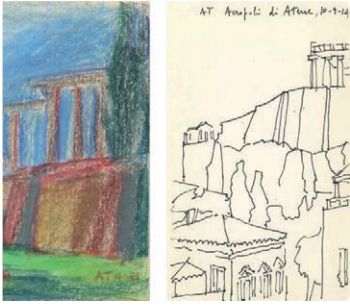
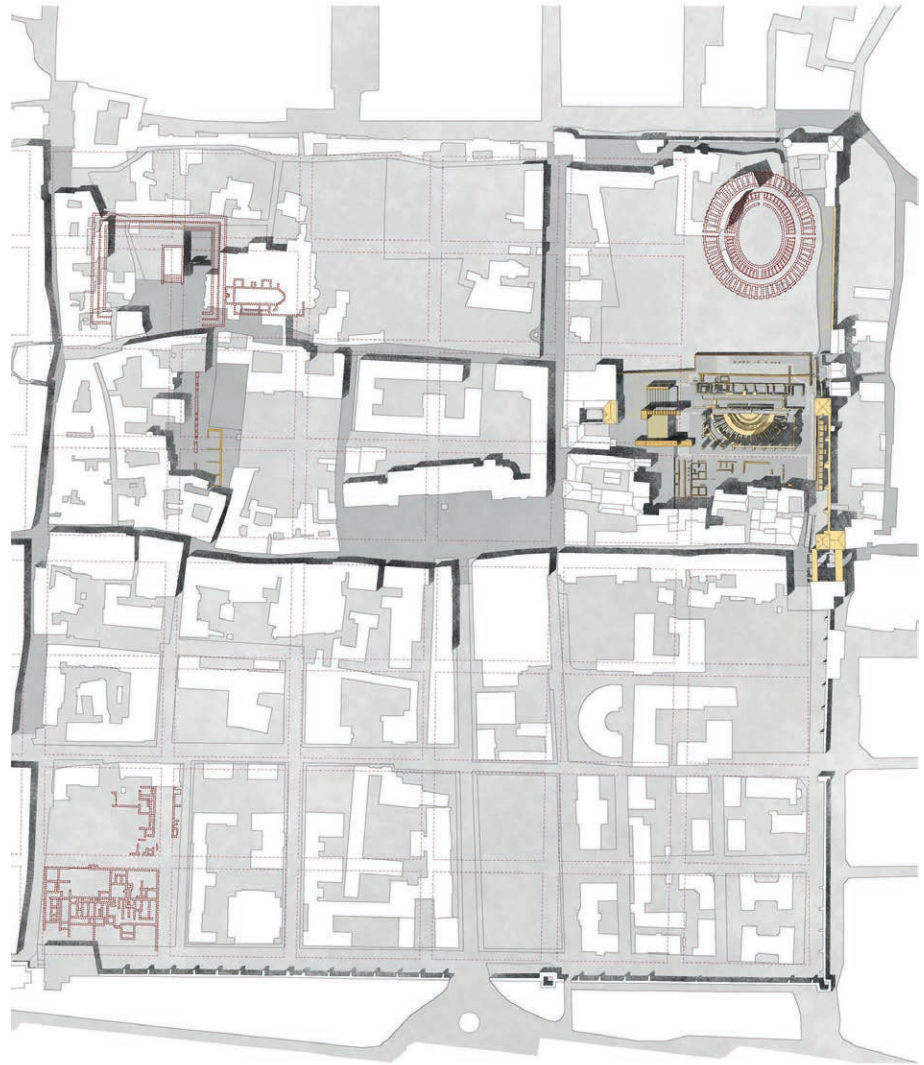


Fig. 1
Angelo Torricelli, Atene schizzi di viaggio, 1974 e 2014.

Fig. 2
Angelo Torricelli, Concorso per la valorizzazione dell'area archeologica "Aosta Est", 2018. Planimetria generale con le ombre inserita nella pianta di Aosta romana. Angelo Torricelli (capogruppo), Giovanni Comi, Gianluca Sortino, Lorenzo Jurina, Cesare Taddia.



ciare un metodo di leggere la città e di interpretarla come memoria attiva: il tempo di cui parla l'autore non è qualcosa di concluso e finito in un punto passato, ma una forza che anima e alimenta il presente.

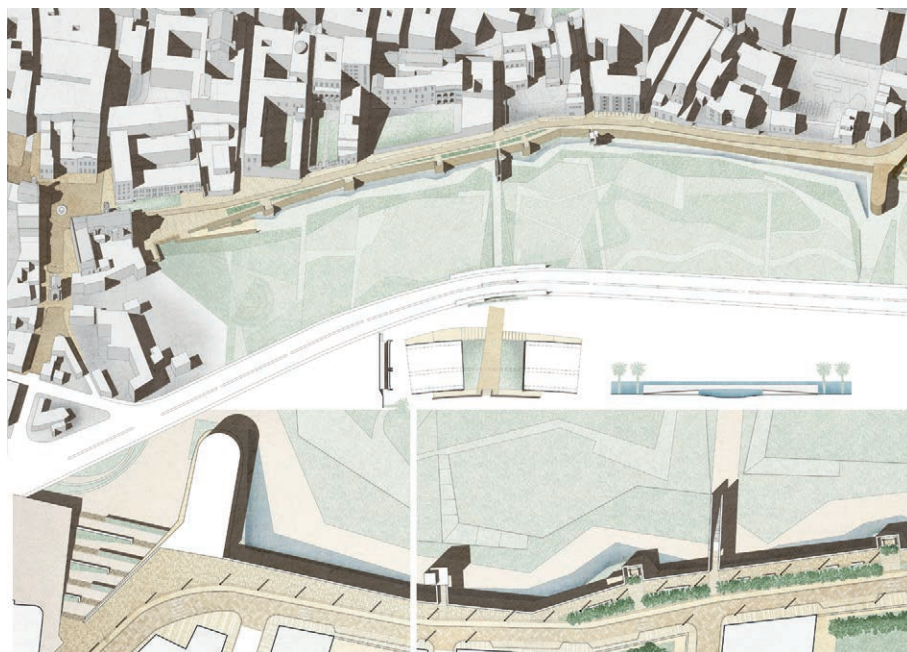
È in questa circolarità che si comprende quanto "fare progetto" non sia solo il naturale prolungamento del "conoscere", ma la strada in grado di offrire una spiegazione del reale, oltre l'apparenza delle cose, per ritrovare «al di là del molteplice informe, la forma prima, l'origine non storica o genealogica, ma sostanziale»⁵. Quel moto di prossimità all'*arké*, all'origine non situata soltanto in un passato cronologico ma contemporanea al divenire storico.

Ne è prova il fatto che Torricelli parli del «potenziale di novità racchiuso nelle vestigia del passato» con un atteggiamento umanistico, un lento procedere che studia l'antico ovvero lo misura senza alcuna forma di ammirazione sentimentale ma per «comprendere quali canoni, quali "rime" le informino»⁶. Espressione di quel metodo "anacronistico" – nel senso proprio di *anà-krònos*, in contrasto con il proprio tempo – attraverso il quale studiare, ovvero interpretare la città e le opere di architettura oltre le apparenze, le fattualità, ma anche oltre la storia come successione di eventi. Un'operazione che porta alla luce, a partire dalla realtà delle cose, quella condizione di possibilità che è tale perché precede il reale e che solo il disegno "preciso" – perché elimina ciò che è superfluo – dello schizzo a mano è in grado di indagare⁷.

L'inchiesta archeologica è, infatti, sempre una ricerca nel passato di una possibilità per il presente.

Fig. 3

Angelo Torricelli, Concorso di idee per la riqualificazione del percorso delle antiche Mura del Carmine a Barletta, 2017. Assonometria generale, pianta con le ombre, dettagli di pianta e sezione. Angelo Torricelli (capogruppo), Claudia Calice, Giovanni Comi.



Da questa tesi che si fonda sulla «convinzione che il passato viene modificato dal presente» come sostiene T.S. Eliot in *Tradizione e talento individuale*, Torricelli deriva la propria riflessione sul tempo come cerchio ininterrotto, in cui antico e contemporaneo si saldano secondo una concezione del passato «che vive nella memoria ed è continuamente ripensato, ricreato, reinventato».

Se il tentativo di comprensione del presente costringe a interrogare il passato, è altrettanto vero che la frazione di passato alla quale ci rivolgiamo dipende sempre dal presente da cui muoviamo. Una “rivelazione” che si realizza attraverso la capacità di vedere tra i «varchi ancora aperti» possibilità che, seppur mai realizzatesi, si mostrano come una alternativa alla costruzione della città, occasione per ricercarne l’autentica essenza.

La scelta del titolo – quasi in forma di ossimoro, come osserva Giuseppe Di Benedetto nel saggio di introduzione al libro – recupera proprio questo concetto, caro a Torricelli, per esprimere la propria teoria della composizione che nella sua accezione operativa deve assumersi l’onere di tenere insieme le tensioni, non escludendo mai la complessità.

Per molti anni allievo di Torricelli, chi scrive ne conosce bene il rigore e la severità di giudizio, la natura multidisciplinare dei riferimenti culturali, artistici, storici e letterari – la citazione come riattualizzazione del passato – l’idiosincrasia per l’attualità in quanto semplificazione e sudditanza alle contingenze.

Per queste ragioni, *Il momento presente del passato* è un libro necessario all’architettura perché definisce la ricerca come lo “scarto” temporale che consente di compiere scelte appropriate nei confronti della realtà e di dare al progetto una valenza pre-dittiva in quanto capacità di riconoscere le radici delle proprie azioni.

Note

¹ Torricelli A. (2004) – *Conservazione e progetto*, ora in Torricelli A. (2022) – *Il momento presente del passato. Scritti e progetti di architettura*, Franco Angeli, Milano, p. 45.

² Torricelli A. (2022) – *Op. cit.*, p. 7.

³ Didi-Huberman G. (2007) – *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, (tit. orig. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000), Bollati Boringhieri, Torino, p. 19.

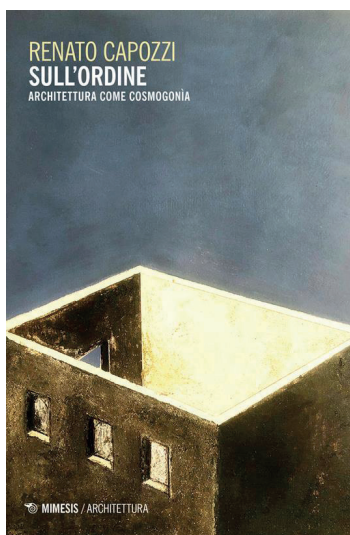
⁴ Torricelli A. (1990) – *Non per altro si restaura che per apprendervi: l'antico nelle città e nelle tradizioni del moderno*, ora in Torricelli A. (2022) – *Op. cit.*, p. 21.

⁵ Pigafetta G. (1990) – *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetto*, Marsilio, Venezia, citato in Torricelli A. (1993) – *Goethe, Schinkel e il principe di Salina*, ora in Torricelli A. (2016) – *Palermo interpretata*, LetteraVentidue, Siracusa, p. 55.

⁶ Cacciari M. (2019) – *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino, p. 52.

⁷ Alcuni schizzi e disegni tratti da taccuini di viaggio e di studio sono stati esposti nella mostra di Angelo Torricelli, *Disegni dal confino & C.*, Palazzo Bocconi, Milano, 15 settembre - 5 ottobre 2022.

Autore: *Renato Capozzi*
 Titolo: *Sull'ordine. Architettura come cosmogonia*
 Lingua: *Italiano*
 Editore: *Mimesis, Milano-Udine*
 Caratteristiche: *14x21 cm, 144 pagine*
 ISBN: *9788857595313*
 Anno: *2023*



Dopo aver letto l'ultimo libro di Renato Capozzi si viene risucchiati da un senso di vertigine, se non lo stesso, almeno analogo a quello che si prova dopo essersi alzati dal proprio tavolo di architetto: scartoffie dovunque, appunti, schizzi; disordine, si sarebbe portati a pensare e in effetti sarebbe proprio così, se non per il decisivo particolare che tutta questa mole di esiti di riflessioni riversati su carta e sparpagliati è rivolta a un fine, quello di dare luogo a una forma, attraverso un progetto.

In apparenza il libro si configura come una discesa nel Maelström, dove al posto di relitti di navi, rottami e cianfrusaglie di ogni sorta ci sono invece brani di pensieri altrui trascritti, in calce ai quali si annotano dei commenti, che forse si tramutano in idee e forse no, ma insomma stanno lì; indizi dei quali il pensiero va alla ricerca per trovare una direzione, una via, un filo conduttore che li leghi.

Appunti e pensieri, fusi tra loro, al pari di una sequenza di opere costruite e anche soltanto pensate (come quando l'autore cita la successione di edifici che Mies progettò senza che venissero realizzati, tra cui il padiglione per l'Esposizione internazionale di Bruxelles, la casa 50x50, la sede Bacardi a Santiago di Cuba, prefigurazioni queste ultime due di quanto avrebbe trovato forma compiuta nella Neue Nationalgalerie di Berlino), quasi come *collage* di brani elaborati in una sequenza tale da indurre a indagare la possibilità che risulti spostato leggermente il senso dei testi citati, operazione che va condotta rimanendo estremamente attenti, perché il rischio sempre in agguato è quello di manipolarli per fini del tutto diversi da quelli per i quali essi erano stati concepiti.

Non così – almeno sembra a chi scrive – in questo recentissimo studio, dove invece i brani citati convergono a istituire una estesa riflessione sull'ordine, senza tuttavia lasciarsi abbagliare come da dogmi dall'autorità di coloro che hanno formulato le proposizioni, e al contrario rinvenendo una possibile sequenza logica tra esse, o almeno offrendo agli studiosi un tentativo di ricostruirne una, in ciò costituendo un materiale assai fecondo di indagine.

Certamente questo libro si potrebbe inscrivere nella tradizione risalente all'evo antico, di testi che letterati, filosofi e sapienti consultavano per trarre pensieri da citare (un risultato tra gli altri: le lettere che Seneca scrisse a Lucilio), e sotto questo aspetto il repertorio presentato da Capozzi è formidabile; non un manuale di composizione, ma qualcosa che si situa prima, individuandone i presupposti di coerenza; né, come d'altronde taluno po-

trebbe ritenere, un testo su una presunta *mission* dell'architettura, perché alla fine l'autore vi conduce una riflessione sull'ordine che egli stesso si riserva di svolgere ulteriormente, e siamo certi che non mancherà occasione di leggere i futuri risultati di tale svolgimento. Prezioso sotto questo aspetto il riferimento a un testo di Alberto Cuomo dove si rimanda a Ernst Hans Gombrich, proprio lui autore di un volume molto corposo il cui titolo Cuomo riprende per il proprio scritto, *Il senso dell'ordine* (tradotto in Italia da Einaudi quarant'anni fa e purtroppo non più ristampato dal 1990), Gombrich essendo uno storico, non un architetto, eppure a suo modo un compositivo – nel senso della formazione da musicista classico con strumenti ad arco ricevuta in gioventù – proveniente da quel *milieu* viennese di un secolo fa, dove molta parte del pensiero contemporaneo (architettura compresa: per Adorno Adolf Loos era il più rivoluzionario degli architetti) tuttora oggetto di meditazione ha preso forma, in grado di sollecitare senz'altro riflessioni future sull'architettura.

Francesco Martinazzo
Per un “grado zero” delle forme.
Il collage come metodologia compositiva

Autore: *Elvio Manganaro*
 A cura di: *Riccardo Rapparini*
 Titolo: *Durand incontra Balestrini a Venezia*
 Lingua del testo: *Italiano/inglese*
 Editore: *Lettera Ventidue Edizioni*
 Caratteristiche: *24x16,5 cm, 216 pagine, broccatura, bianco e nero*
 ISBN: *978-88-6242-783-8*
 Anno: *2022*



Durand incontra Balestrini a Venezia. Di primo acchito un libro ben confezionato, dalla grafica ricercata, che già dal titolo – erudito ed enigmatico a un tempo solo – rivela tutta la sua natura spiazzante, anfibia, che oscilla su vari piani di confine. Un libro che da subito si presenta come immaginario, inventato, borghesiano. Si tratta in effetti di un incontro impossibile, quello escogitato da Elvio Manganaro (con l’attenta curatela di Riccardo Rapparini), tra Jean-Nicholas-Luis Durand e Nanni Balestrini, a Venezia. Neoclassicismo e Neoavanguardia a confronto, potrebbe sembrare strano; e due metodi, entrambi contemplanti una norma e uno “scarto”, entrambi potremmo dire automatici, entrambi combinatori: uno architettonico ed uno letterario. È lo spirito logico-matematico, l’aspetto ripetitivo e meccanico, a dominarne infatti le pagine, nonché la forma fisica. Viene in mente la lunga storia *dell’Ars combinatoria*: da Raimondo Lullo a Giulio Camillo, fino a Giordano Bruno e alle avanguardie del Novecento. Eppure, inaspettatamente, non una digressione sulle dinamiche di tale “incocciata” (tra Durand e Balestrini), ma un *merzabau* generato dai detriti della collisione. Solo rincantucciandoci, al “riparo”, in una delle “grotte” sedimentatesi dal pulviscolo, scopriamo che da quest’immagine cosmica, ellittica (fatta di citazioni letterarie, cinematografiche, poetiche o artistiche), poco a poco si rivela, via via snebbiato, che cosa sia effettivamente il libro, niente di più semplice (almeno all’apparenza): esso squaderna gli esiti (o meglio le lavorazioni) di un laboratorio di composizione architettonica (al Politecnico di Milano) del secondo anno del triennio.

Il lavoro del docente-autore con gli studenti prende infatti il via da un *Deposito*-magazzino di architetture veneziane: progetti costruiti o rimasti solo su carta, poi smontati, mutilati ed accostati (o sovrapposti) secondo logiche diverse (sempre però seguendo un metodo chiaro), e infine ricombinati tramite la tecnica del collage dentro l’impronta perimetrale delle geometrie del *Primo prototipo di palazzo veneziano* di Andrea Palladio (1570). Così i sette *Palinsesti* (o esercizi) che ne derivano, partendo dall’“astrazione ludica” del collage nella configurazione di piante, prospetti e sezioni; ritrovano un’attendibilità funzionale nel contesto di riferimento, testandone le possibilità come strumento operativo. Allora, a fronte di una disciplina sempre più tecnocentrica, dove il comporre sembra vincolato al profitto e all’estetizzazione che ne deriva, «Invece qui, per una volta, [scrive Manganaro] si sarebbe voluto presentare allo studente di architettura solo il metodo o il Procedimento, limitandosi alla strumentazione, ai meccanismi

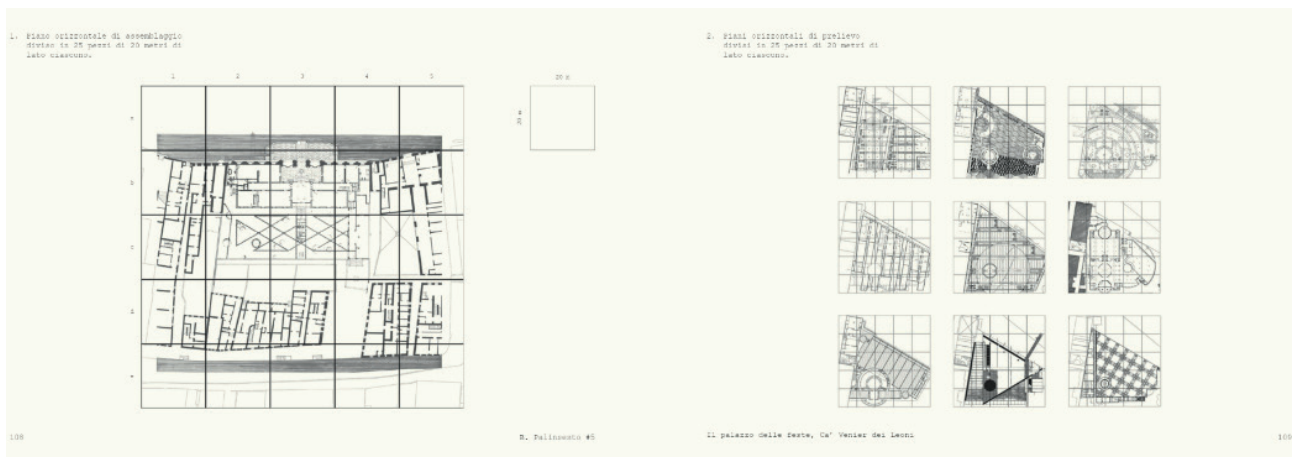


Fig. 1

Immagini tratte dal volume, *Planimetria Ca' Venier dei Leoni*, elaborata dai materiali del concorso del 1985 (a sinistra). Progetti per il Padiglione Italia ai Giardini della Biennale 1988 (a destra).

interni, ai dispositivi operativi, al libretto delle istruzioni insomma, castigando la malia delle parole e le seduzioni della retorica. [...] [Un] piccolo manuale di architettura automatica. Un prontuario per fare poesia a partire da altre poesie [...]. È questa dimensione antisoggettiva a sembrarmi l'unica cosa che valga la pena oggi essere perseguita, facendo violenza ai nostri mondi interiori, che sono tutti uguali, appiattiti sulle medesime frustrazioni e vanità¹. Svincolarsi dunque da ogni causalità col "felice" disincanto del materialista dialettico, da ogni pulsione mercantilistica o storiografica. Questo sembrerebbe essere il punto: limitare il portato semantico delle immagini, tornare ad un grado zero delle forme, intese come segni svuotati di significato, prese per quelle che sono nelle loro combinazioni ed equilibri, nel rincorrersi del gioco dei significanti: «Queste reliquie eteroclitiche di una tassonomia scombinata, e perciò grifagne, museali, diventano gli attrezzi di un giocoliere»².

È qui l'aspetto di rottura, antiaccademico se volete. Se mi è concesso. Non è un libro che fornisce delle risposte o degli esiti chiari, schiva anzi con fare rocambolesco ogni velleità teleologica. Se infatti principi distintivi, ordine e dimostrabilità costituiscono i fondamenti del metodo, «[...] producono conoscenza, e non di rango inferiore, anche gli sviamenti, gli atti di pura fascinazione per ciò che non stavamo cercando e che ci viene incontro con la felice impertinenza della casualità, interpellandoci come un enigma esigente»³.

Resta infatti una domanda aperta, che il libro, quasi fosse un amuleto, ci pone, e che non sappiamo qual è. Potremmo dire, in senso Pasoliniano, che questo libro è uno "scandalo", pur non essendo affatto scandaloso, in quanto la provocazione non serve più a nulla, viene sempre fagocitata dal sistema. Qui invece si assiste a questa ostinazione nel rifiutare ogni forma di stantio dottrinarismo, ogni pretesa di scientificità e ogni tassonomia incartapecorita. Assistiamo a una vera e propria dissacrazione, laddove anche il riferimento viene utilizzato non in modo biografico, né pertinente a qualcosa, ma allucinato, distorto, come inserito in un caleidoscopio impazzito. Allora, la disponibilità del frammento a porsi come apparizione, ad evocare interi mondi, la natura eteroclitica del testo, il suo mettere in campo una "lettura palincestuosa" (cfr. Philippe Lejeune), persino dei maestri, siano essi architetti o poeti, e la transdisciplinarietà che ne deriva, si configurano come luoghi di incertezza epistemologica in cui sprofondare, per esperire la loro stessa formazione, la loro composizione, la loro stratificazione. Non a caso la battaglia che il libro mette in atto si svolge sul piano estetico: a detrimento della "bulimia" di immagini dalla quale siamo sommersi quotidianamente, che è atrofica, qui «Alla negatività del non-sense e dello sberleffo (DADA) si accompagna la volontà di costruzione, e quindi un modello di lavoro artistico metodico e scrupoloso»⁴. Cosa ne resta?

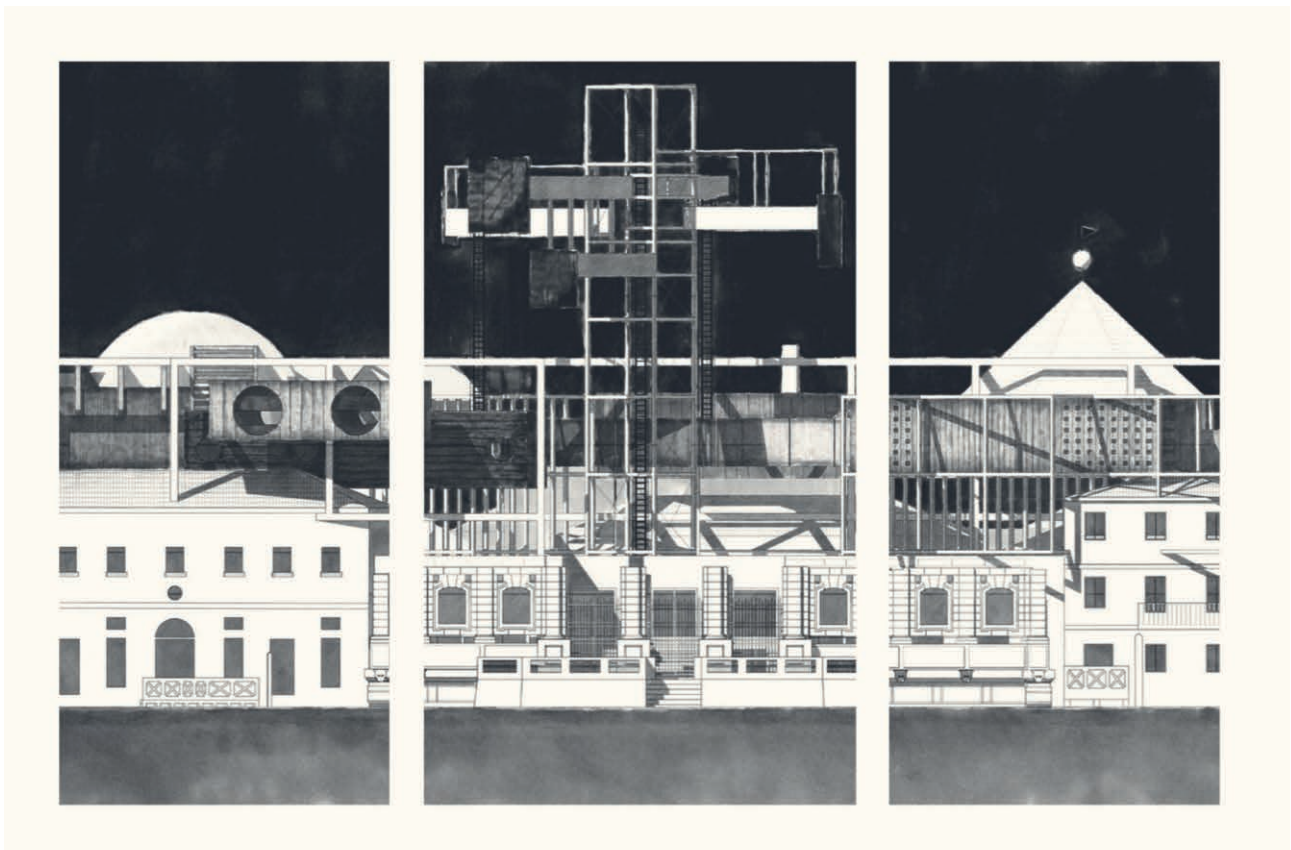


Fig. 2

Immagine tratte dal volume, *Venezianella e Studentaccio, il palazzo delle feste, Ca' Venier dei leoni*, progetto di Benedetta Scarano, Caterina Solini.

Note

- ¹ Manganaro E. (2022) – *Durand incontra Balestrini a Venezia*, Lettera Ventidue, Siracusa, pp.11-12.
- ² Ripellino A. M. (1987) – *Scontraffatte chimere*, Pellicanolibri, Roma, p.7.
- ³ Tartarini C. (2011), presentazione del libro di Georges Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino. [online] Disponibile a: https://r.cantook.com/edgt/sample/aHR0cHM6Ly9lZGlnaXRhLmNhbnRvb2submV0L3NhbXBsZS83NTE1L3dlY19yZWFKZXJfbWFuaWZl-c3Q_Zm9ybWF0X25hdHVyZT1lcHVj [Ultimo accesso: 31 maggio 2023].
- ⁴ Nicastri A. , citato in Cortellessa A. (2009), “Angoscia dello spazio”, in Grazioli E. (a cura di), *Kurt Schwitters*, «Riga» n.29, p.15.

Alessandro Camiz
Ricostruire: dove, come, quando, per chi?

Autore: *Enrico Bordogna, Tommaso Brighenti*
Titolo: *Terremoti e strategie di ricostruzione. Il sisma in Centro Italia 2016*
Lingua del testo: *Italiano*
Editore: *Lettera Ventidue Edizioni*
Caratteristiche: *22x22 cm, 220 pagine, broccatura, colore*
ISBN: *978-88-6242-762-3*
Anno: *2022*



Il dibattito italiano degli architetti sul tema della ricostruzione post-sismica da cinquanta anni, se non di più, si è sostanzialmente arenato sulla domanda “dove e come”. Ogni terremoto, e ne sono succeduti diversi negli ultimi 50 anni, è seguito da un interminabile dibattito tra coloro che ritengono si debba ricostruire “come era, dove era” e quelli che – portando a pretesto una pretesa libertà compositiva e la necessità di *esprimere* la contemporaneità – ritengono che si debba costruire altrove, ovvero con altre forme. D’altra parte questo dibattito è evidentemente tutto interno alla categoria degli architetti, che a nostro avviso sembra voler rimuovere il *tema vero* che la ricostruzione dei tessuti urbani sottende, tema che possiamo riassumere nelle altre due domande che il titolo propone, ovvero “quando e per chi”. Insomma, non bisogna scordarsi mai che il terremoto è una tragedia, e che lascia dietro di sé rovine, morti e sopravvissuti senza più radici. Il *tema vero* di ogni progetto di ricostruzione è quello che i titoli che i giornali il giorno dopo il terremoto dell’Irpinia avvenuto il 23 novembre del 1980, citando le lodevoli parole del Presidente Pertini, misero in prima pagina, ovvero “fate presto”. Con ogni terremoto si apre una fase di emergenza, che non si conclude fino a che non si è ricostruito e che le persone son tornate (se mai questo è del tutto possibile) a una vita normale. I tempi oltre che decennali delle ricostruzioni dei tessuti storici distrutti dai terremoti recenti (Abruzzo 2009, Centro Italia 2016), portano come conseguenza che quando la ricostruzione sarà finalmente avvenuta, molte persone saranno nel frattempo decedute, e molte altre saranno nate altrove e non riconosceranno in quella ricostruzione alcun valore identitario. Insomma si deve cominciare a ricostruire subito, ovvero non appena lo sciame sismico si è concluso. E questo va fatto con una strategia pianificata di medio periodo, che sappia garantire da una parte un alloggio provvisorio immediato agli sfollati, ma che nel frattempo molto rapidamente, nell’arco di massimo 5 anni restituisca agli abitanti, in un modo o nell’altro, le loro case, il loro luogo di lavoro, le loro strade, i loro spazi pubblici e i loro servizi (che sono tutti diritti costituzionali) consentendo quindi il ritorno ad una vita per quanto possibile normale.

Il volume di Bordogna e Brighenti, con la prefazione del grande maestro purtroppo recentemente e prematuramente scomparso Giovanni Carbonara, riconduce l’attenzione degli architetti sull’annoso problema della ricostruzione, un’attenzione mai sufficiente, e ci presenta con numerose illustrazioni di grande qualità, diverse sperimentazioni progettuali su codesto tema.



Fig. 1
Amatrice, Vista a volo d'uccello
del nucleo antico dopo il sisma
dell'estate-autunno 2016.

Nella prima parte il volume passa in disamina le diverse strategie di ricostruzione che in passato sono state implementate per la ricostruzione dopo un terremoto, corredandole di progetti di autore. Non si possono non citare ancora una volta in questo quadro, il progetto di Gianfranco Caniggia e Francesca Sartogo, Ricerca storico-critica per la ricostruzione e il restauro del centro storico di Venzone, 1977-1979 (Strappa, 2023) e il Progetto di recupero del centro storico di Teora, 1981-1983, di Giorgio Grassi e Agostino Renna (Capozzi, 2011). Ma si rifletta sulle date, 1 anno dopo il terremoto del Friuli (1976) Caniggia e Sartogo erano già al lavoro, 1 anno dopo il terremoto dell'Irpinia (1980), Grassi stava già progettando. Per il terremoto dell'Aquila, avvenuto nel 2009, oggi dopo 14 anni, in alcuni centri minori ancora non sono partiti i cantieri, ma neanche i progetti. Nella seconda parte del volume vengono presentati diversi progetti di grande qualità che alle diverse scale propongono la ricostruzione di edifici, porzioni di tessuto urbano e interi centri abitati, come nel caso di Amatrice. Il volume raccoglie una serie di sperimentazioni progettuali, affrontate in sede di laurea, dove per Amatrice, Camerino e Norcia, si sono esplorate con grande cura e diverse strategie i progetti di ricostruzione di edifici storici, con esiti formali degni di grande attenzione. E qui che il contributo di Bordogna Brighenti brilla, avendo portato per diversi anni l'attenzione degli studenti della facoltà di architettura sul tema del progetto di ricostruzione, ha contribuito significativamente ad evitare quel diffuso effetto di rimozione psicologica che segue ogni terremoto, non solo come è comprensibile tra i terremotati, ma anche tra i politici e soprattutto – ed è ancor più grave – tra gli intellettuali.

La terza parte conclude il volume con una antologia di testi di diversi autori sul tema della ricostruzione. Nel suo complesso il libro si propone come una guida ragionata alla ricostruzione, di grande utilità sia per i professionisti che per gli studenti delle facoltà di architettura e ingegneria che si trovano a redigere progetti di ricostruzione post-sismica.

