XXXIII edizione, 2023-2024

L’***Espacio Escultórico*** nel Pedregal de San Ángel,
Città del Messico

**Testo di
approfondimento**

Louise Noelle

***La riconquista* *del Pedregal***

Testo tratto dal volume collettivo in preparazione: *L’Espacio Escultórico e il paesaggio del Pedregal de San* *Ángel, Messico. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2023-2024*, a cura di Patrizia Boschiero e Luigi Latini (Fondazione Benetton Studi Ricerche, uscita prevista aprile 2024, in lingua italiana e spagnola).

«Questa valle che vedete, laboratorio di fuoco,

fabbrica di vulcani, tutta altezza,

è oggi la gigantesca architettura

di quello che era il furore e ora è la calma».

Carlos Pellicer1

*Luis Barragán davanti a un mare di lava*

Il 20 febbraio 1943, in Messico, si verificò un evento straordinario: la nascita di un vulcano nel Michoacán. Il Paricutín si generò infatti sotto gli occhi del popolo messicano, che vide la lava invadere inesorabilmente villaggi e aree agricole. Per una coincidenza, proprio in quell’anno l’Università Nazionale Autonoma del Messico (unam) iniziò il processo di acquisizione di un terreno coperto di lava millenaria nel Pedregal de San Ángel, che si concluse solo nel 1946, con il rettore Salvador Zubirán.

Nel frattempo, nel 1944, Armando Salas Portugal (1916-1995) presentò al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico la sua *Mostra fotografica del paesaggio messicano*2, che comprendeva quattordici fotografie del Pedregal, accompagnate da alcuni commenti del poeta Carlos Pellicer (1897-1977); quest’ultimo, interessato al tema, aveva pubblicato nel 1941 la poesia *Recinto viii*, che si conclude con queste parole: «La fedeltà del lago nella gola del vulcano»3.

In questo contesto, il pittore Gerardo Murillo, noto come Dr. Atl (1875-1964), aveva ormai scelto di diventare un vulcanologo4, e allo stesso tempo realizzato interessanti opere d’arte dedicate alla nascita del Paricutín.

Poco prima, e da poco arrivato a Città del Messico dalla nativa Guadalajara, Luis Barragán (1902-1988) aveva stretto amicizia con alcune di queste persone attraverso un collega, Alfonso Pallares (1882-1964). Veniamo a sapere del vivo interesse di questi architetti nei confronti dei luoghi impervi a sud della metropoli da una fotografia di quegli anni e da un testo autografo che recita: «Pallares e io ci abbiamo già camminato molto»5.

Va inoltre ricordato che tra il 1943 e il 1944 Barragán progettò un giardino a El Cabrío6, dove ebbe modo di conoscere da vicino le condizioni e le esigenze di un appezzamento di terreno  in una zona pietrosa e le possibilità paesaggistiche di un simile ambiente. Qui furono sperimentate alcune delle caratteristiche che sarebbero state riprese poco dopo nel Pedregal, con la conservazione, per quanto possibile, della flora locale, la presenza addomesticata dell’acqua e la protezione del giardino con alti muri di pietra vulcanica estratta dal sito, nota come *piedra brasa*.

È quindi interessante considerare un testo autografo di Barragán, datato 1944, che contiene *Algunas ideas para el desarrollo de “El Parque Residencial de El Pedregal de San Ángel”* 7. In particolare, egli afferma di voler «sfruttare tutte le idee di Diego Rivera», raccolte dal famoso muralista in un testo del 1935 circa, nel quale si auspicava un’architettura moderna che privilegiasse l’uso della pietra locale e non «distruggesse la bellezza naturale del luogo» e «desse al sito un carattere di parco». Barragán proponeva inoltre la creazione di un giardino botanico, per dotare i futuri spazi aperti di cactus e vegetazione locale.

D’altra parte, in questo primo approccio a quelli che sarebbero diventati i *Jardines del Pedregal de San Ángel*, è fondamentale ricordare la partecipazione dell’architetto Carlos Contreras (1892-1970)8, autore del progetto urbanistico del complesso secondo i precetti del suo buon amico Barragán.

Si può affermare che nella conferenza del 6 ottobre 1951 a Coronado, in California, intitolata *Gardens for Environment. Jardines del Pedregal*, Luis Barragán spiegò i concetti che guidarono la creazione di questo progetto unico. La sua idea era quella di recuperare «le possibilità offerte da quest’area per godere del meraviglioso paesaggio e per costruire giardini e case che mettano in risalto la bellezza delle formazioni di pietra [...] Beati i disordini geologici!»9. Aggiunse, ricordando la sua visita al Generalife, a Granada, che «la lottizzazione [...] consentiva la costruzione di giardini privati [...] limitati e racchiusi da muri, alberi e fogliame che impedivano la vista dall’esterno»10.

A ciò si aggiungeva la propostadiconsentire solo «la costruzione di architettura contemporanea», basata sulla «preziosa influenza di molti architetti californiani» quali Richard Neutra o Frank Lloyd Wright, concludendo con la frase di Ferdinand Bac: «Un giardino contiene in sé l’intero universo»11.

Inoltre, nel suo noto *Discorso di accettazione del Premio Pritzker* del 198012, Barragán ribadì molte delle sue affermazioni su questo tema. Tra l’altro, affermò: «La natura, per quanto bella, non è un giardino se non è stata addomesticata dalla mano dell’uomo, per creare un mondo personale per se stesso come rifugio dalle aggressioni  del mondo esterno»; aggiungendo: «La costruzione e il godimento di un giardino abitua le persone alla bellezza [...] I giardini dovrebbero essere poetici, misteriosi, stregati, sereni e gioiosi».

Infine, c’è da notare anche il trattamento dell’acqua che, in gran parte, deriva dagli insegnamenti dell’Alhambra: «Una fontana ci porta pace, gioia e serena sensualità. Le fontane sono gioiose e serene. Quando possiamo definirle anche stregate, sono perfette»13.

Per questo motivo, è necessario fare riferimento, seppur brevemente, alla biografia di Luis Barragán e alle sue esperienze, in quanto si tratta di un personaggio che acquisì grande importanza dopo il già citato Premio Pritzker e dopo la decisione dell’unesco, nel 2004, di inserire la sua casa nella lista mondiale dei siti da salvaguardare14.

Aveva studiato ingegneria civile nella nativa Guadalajara e al termine degli studi, nel 1924, compì un importante viaggio in Europa. Questo *grand tour* iniziò in Spagna, dove l’Andalusia e Granada erano pietre miliari che lo avevano particolarmente colpito, come testimoniano le lettere che inviava alla famiglia e agli amici. Così, quando nel 1925 arrivò a Parigi per l’*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, non si interessò solo ai padiglioni d’avanguardia quali *L’Esprit Nouveau* di Le Corbusier o il padiglione dell’Unione Sovietica di Konstantin Melnikov. Nello stesso anno apparvero anche due libri di Ferdinand Bac15, nei quali si promuoveva l’essenza mediterranea in architettura, facilmente riconoscibile nelle costruzioni dei ranch che il giovane ingegnere aveva conosciuto durante la sua giovinezza a Jalisco.

Al suo ritorno, i primi lavori di Barragán furono a Guadalajara, che alla fine degli anni venti manteneva un’atmosfera provinciale, nella quale poté riconnettersi ad alcune esperienze europee. Qualche anno più tardi, nel 1936, dopo un secondo viaggio in Francia dove incontrò Ferdinand Bac e visitò i suoi giardini mediterranei, decise di trasferirsi a Città del Messico. Qui visse un periodo di intensa attività, durante il quale progettò e costruì numerosi edifici e case, influenzato dall’opera di Le Corbusier, che aveva conosciuto personalmente a Parigi poco tempo prima.

Nel 1940 Barragán decise di abbandonare l’architettura per dedicarsi alla progettazione di una serie di giardini, che gli permisero di ritrovare la strada della propria personale creatività.

Creò quattro giardini a Tacubaya e altri tre nella zona di San Ángel, uno dei quali era *El Cabrío*. In essi troviamo il desiderio di avvicinarsi alla natura, di ottenere spazi privati per il relax e il divertimento, nei quali emergono la sua sensibilità e i ricordi delle esperienze vissute. A Tacubaya utilizzò piattaforme collegate da scale e delimitate da bassi muri di pietra che, insieme alla vegetazione, formano spazi più piccoli, ma sempre collegati, favorendo la scoperta e il mistero. In un certo senso, questi progetti basati su piani orizzontali interconnessi hanno una possibile  origine nell’architettura preispanica; Mario Pani (1911-1993) ed Enrique del Moral (1905-1987) hanno adottato soluzioni spaziali simili nella progettazione della Città Universitaria. In entrambi i casi, si tratta di un’apparente libertà compositiva, alla maniera del giardino inglese, che rispetta le caratteristiche del terreno e della flora locale, pur controllando il risultato finale.

Poco dopo, con i *Jardines del Pedregal de San Ángel*, Barragán modificherà in parte il suo approccio alla progettazione dei giardini, proponendo al contempo una nuova espressione architettonica; inoltre, questo grande progetto favorirà in lui una propensione per l’urbanistica. Il progetto, iniziato nel 1945, segnò una pietra miliare nel suo sviluppo professionale, poiché introdusse un nuovo concetto urbano in Messico16.

Da un lato vale la pena ricordare le impressionanti fotografie scattate da Armando Salas Portugal del paesaggio originario che è stato adattato dall’urbanista Carlos Contreras, con la disposizione di strade sinuose che seguono la conformazione del terreno e dove i marciapiedi quasi scompaiono. Significativamente, queste strade portano nomi legati al luogo: *Lava*, *Cratere*, *Pioggia*, *Acqua*, *Fuoco*, *Burrone* o *Rupe*. D’altra parte, è utile anche notare che il complesso è stato circondato con alti muri in pietra vulcanica, enfatizzando questa condizione di protezione con la disposizione di ingressi contrassegnati chiaramente da enormi inferriate. Questi ingressi danno il via alle prime opere urbane di Barragán, nelle quali fontane, rocce e vegetazione accolgono il visitatore; inoltre, all’ingresso principale, chi entra incontra una scultura di Mathias Goeritz (1915-1987), *El Animal del Pedregal*.

Va anche ricordato che, fin dall’inizio, furono istituiti tempestivamente i servizi idraulici, con una serie di pozzi nell’area, un sistema di drenaggio, l’elettricità e l’illuminazione, secondo un’attenta pianificazione che ha preservato il carattere semirustico locale.

Sull’unicità di questo sito si sono spesi fiumi di inchiostro, motivo per cui le proposte paesaggistiche di ampia ripercussione, contenute in quello che era il *Jardin Muestra* (giardino dimostrativo), vanno riviste con attenzione17. Progettato attorno a un grande stagno che ne evidenziava la particolare conformazione rocciosa, il punto di vendita era situato sul sito stesso, preceduto dalla *Fuente de los Patos* (Fontana delle Anatre); da lì iniziava un percorso lungo un sentiero di terra rossa che permetteva di apprezzare le qualità del luogo insieme a proposte di una vegetazione che si ispirava alla flora locale.

Seguendo le stesse premesse paesaggistiche, Barragán progettò anche due parchi pubblici all’interno del complesso, il primo all’incrocio tra le vie Cráter e Teololco e il secondo tra le vie Cráter, Agua e Avenida de las Fuentes. Ha cercato così di enfatizzare un approccio alla natura che prevedeva la conservazione dei poderosi affioramenti rocciosi, in modo che i giardini privati evocassero questa prospettiva.

Intervenne anche nella cosiddetta *Plaza del Cigarro* (Piazza del Sigaro), che ospitava un’alta struttura cilindrica per mascherare il serbatoio dell’acqua; il disegno di questa piazza è decisamente influenzato dalla pittura metafisica di Giorgio de Chirico, sia per la prospettiva esagerata sia per l’inserimento solitario dell’elemento verticale.

Oggi, uno dei parchi è circondato da un muro in uno stato di totale abbandono e l’altro è stato rimodellato con elementi vegetali esogeni, per cui sono andati persi esempi chiave di quel paesaggio. Quanto alla *Plaza del Cigarro* essa è stata deturpata dall’invasione di una serie di negozi, con facciate poco attraenti.

All’epoca si trattava di una visione sorprendente, che fece il giro del mondo sulle pagine di numerose riviste e  portò al suo creatore un riconoscimento internazionale. Pur essendo opere apparentemente semplici, furono ampiamente diffuse attraverso immagini accattivanti, che ci consentono di conoscerle anche ora che sono praticamente perdute.

Queste importanti lezioni di devozione nei confronti della natura, dove gli spazi pubblici assumono dimensioni generose, dimostrano che l’uomo può optare per la bellezza anche al di fuori della sicurezza del suo habitat e cercare di raggiungere, come obiettivo finale, la soddisfazione del suo spirito18.

A questo proposito, l’architetto Ricardo de Robina ha scritto: «Si delineano i principali vantaggi dei *Jardines del Pedregal*, uno sviluppo di proporzioni ammirevoli in tutti i sensi [...] nel quale lo spirito grandioso del paesaggio messicano categorizza l’ideale della casa dell’uomo»19. Egli sottolinea anche che quello era destinato a essere il più bel quartiere residenziale del Messico, dove il giardino «è un elemento ornamentale libero e prontamente disponibile»20, dov’è possibile coltivare nello stesso tempo cactus e piante tropicali.

Barragán sviluppò, nel complesso, grandi appezzamenti di terreno per favorire ampie zone paesaggistiche, che fin dall’inizio furono circondate da spessi muri di protezione in pietra.

Jorge Juan Crespo de la Serna si esprime poeticamente su questi muri quando suggerisce: «Alza un po’ lo sguardo per vedere i muri di pietra arrugginita di verde ocra verdastro [...] Lava, muro e giardino. Muro, giardino e lava»21. S’impegnò anche nella costruzione di due case dimostrative, in collaborazione con Max Cetto (1903-1980), oggi completamente trasformate.

Si trattava di residenze dalle strutture semplici e massicce, dalle linee molto pure, che contrastavano con l’esuberanza dell’ambiente vulcanico esterno. Intraprese anche alcune altre opere,  come la trasformazione di una struttura per uno stabile in una casa privata, con  un grande giardino circostante22.

Per quanto riguarda la residenza da lui costruita per Eduardo Prieto López, il suo recupero riuscito assume una rilevanza particolare23. In questo progetto Barragán aveva proposto un percorso di sperimentazione estetica ed emotiva, che gli architetti restauratori hanno cercato di recuperare. La casa era stata progettata per un cliente con diversi figli, privilegiando l’idea di adattarsi alle irregolarità del terreno, in particolare tenendo conto della resistenza della pietra vulcanica. Il progetto, potente nonostante la sua sobrietà, mostra che si tratta di spazi per una famiglia benestante, per cui le aree pubbliche offrono ampiezza e generosità, che sono state rispettate ed enfatizzate. Inoltre, si è tenuto conto della cura dedicata alla soluzione dei vari dettagli architettonici, rispettando il più possibile le diverse soluzioni; sono stati conservati i mobili originali, alla progettazione dei quali aveva partecipato Clara Porset24, così come i vari elementi degli armadi e dei cassettoni, o la ferramenta delle porte e delle finestre. Particolare attenzione è stata data alla piscina, cercando di riportarla alle dimensioni originali e recuperando il materiale cementizio colorato che la ricopriva all’inizio. Un ampio giardino, su un livello superiore, incornicia la struttura abitativa e le sue grandi finestre che si aprono su un albero di *Erythrina coralloides* dal tronco tortuoso e dai rami inquietanti. Il giardino inferiore è collegato attraverso uno stretto e misterioso passaggio e gioca emotivamente con gli affioramenti rocciosi.

In breve, nel complesso residenziale *Jardines del Pedregal de San Ángel* troviamo la nascita di un linguaggio architettonico, urbano e paesaggistico che definisce l’opera matura di Luis Barragán e dal quale deriveranno altri esempi rilevanti. Si può dire, con lui, che il suo «lavoro è davvero autobiografico»25, poiché ha raggiunto una sintesi personale delle sue esperienze e reminiscenze integrate con la sua intrinseca conoscenza del design e del paesaggio. Il risultato sono edifici massicci dalle forme geometriche semplici, i cui muri esterni spessi consentono solo alcune aperture per proteggere meglio la vita intima; tuttavia, gli spazi si aprono generosamente verso l’invito della natura organizzata in giardini chiusi, l’*hortus conclusus* della tradizione medievale o la memoria seducente dei frutteti moreschi.

Elementi come l’acqua e la luce diventano fondamentali nella progettazione di interni ed esterni, con un’austerità di linee e materiali che tuttavia raggiungono un’enorme ricchezza compositiva e sensoriale.

Per quanto riguarda le proposte urbanistiche e paesaggistiche, esse si concentrano principalmente sulla valorizzazione della geologia, della vegetazione e delle condizioni del luogo, evidenziando i punti chiave del concetto con cancelli, fontane e sculture, offrendo spazi pubblici pieni di emozione e poesia.

*Juan O’Gorman, uno spazio tellurico*

La casa ha sempre avuto un valore speciale per gli esseri umani; basta ricordare la storia del viaggio di Ulisse nell’*Odissea* per capire cosa può significare la casa.

Tuttavia, sappiamo che si trattava solo di un simbolo, di una percezione ideale dello spazio domestico, poiché per molti secoli l’architettura si è concentrata sulla costruzione di palazzi o ville, non sulle case comuni.

Solo all’inizio del secolo xx, con la fine dei conflitti armati, le istanze popolari portarono all’accettazione di concetti d’avanguardia che promuovevano l’impegno sociale.

Juan O’Gorman26 aveva completato i suoi studi presso la Scuola Nazionale di Architettura, ma nel 1936 decise di abbandonare la professione per dedicarsi alla pittura, in particolare a quella murale. Inizialmente aveva concepito una serie di opere innovative, con progetti improntati all’austerità caratterizzati da una particolare originalità, come le case progettate tra il 1929 e il 1932 per il padre Cecil O’Gorman e per Diego Rivera e Frida Kahlo. Si tratta di due audaci abitazioni circondate da una sorta di muro di cactus, con esterni dipinti in un provocatorio rosso mattone e blu indaco, con tetti in cemento a vista e finiture austere, come impianti idraulici ed elettrici a vista.

Nel caso della casa paterna, spiccano la grande finestra dello studio e l’ardita scala esterna, in un corpo anteriore  che poggia su tre esili *pilotis*. Un esempio di quella che il suo autore ha definito la dottrina dell’“ingegneria edilizia”.

Dieci anni dopo aver abbandonato l’architettura, Juan O’Gorman vi ritornò, inizialmente come consulente architettonico dell’amico Diego Rivera presso l’Anahuacalli, attività che si rivelò fondamentale per il suo lavoro successivo27.

All’epoca, l’architetto non condivideva l’idea di recuperare il passato preispanico, ma la sua partecipazione a una costruzione in un luogo ricoperto dalla pietra vulcanica dello Xitle deve averlo influenzato per l’acquisto di un terreno nella zona del Pedregal de San Ángel, intorno al 1948. Allo stesso modo, anche l’uso della pietra locale come materiale da costruzione nell’Anahuacalli, che O’Gorman ripeterà nella *Casa Fantástica* qualche anno dopo, è indice di varie influenze, in particolare quella dell’architettura organica di Frank Lloyd Wright, che entrambi gli artisti conoscevano e ammiravano.

All’inizio, la scoperta principale riguardava i murales in pietra che decoravano i soffitti, frutto della preoccupazione estetica di Diego Rivera durante il processo di costruzione. O’Gorman ha raccontato che entrambi escogitarono «un procedimento diverso che è stato di grande importanza e che ho utilizzato spesso: sui falsi lavori in legno abbiamo posto uno strato di pietra grigia del Pedregal... [ottenendo] un mosaico senza alcun disegno. In seguito, il Maestro demolì queste lastre per farne altre in cemento con disegni a mosaico»28.

Nacquero così i primi murales in pietra naturale, che l’architetto adattò per la casa di Conlon Nancarrow, nel 1948, e successivamente per la famosa biblioteca della Città Universitaria dell’unam (1950-1952). In questo straordinario edificio, dopo aver progettato una struttura semplice, in collaborazione con Gustavo Saavedra e Juan Martínez de Velazco, la ricoprì interamente con un mosaico di pietra di 4.000 metri quadrati per realizzare il murale *Representación histórica de la cultura*. L’intenzione dell’artista era quella di utilizzare materiali che, a differenza della pittura, non sarebbero stati intaccati dal passare del tempo.

Per ottenere i materiali litici, O’Gorman viaggiò attraverso il Messico seguendo i consigli di un ingegnere minerario amico del padre. Raccolse circa centocinquanta differenti campioni, decidendo infine per «dieci colori con i quali realizzare i mosaici: un rosso veneziano, un giallo terra di Siena, due rosa di qualità diversa, uno quasi salmone e l’altro tendente al viola, un grigio violaceo, il grigio scuro del Pedregal, l’ossidiana nera e il calcedonio bianco»29. Impiegò anche marmo bianco e marmo in due tonalità di verde, mentre per il blu utilizzò «vetro colorato in pezzi e poi schiacciato come se fosse pietra»30.

Nella *Casa Fantástica*, Juan O’Gorman è giunto a un’espressione totalmente innovativa nel campo dell’architettura organica e dell’integrazione plastica. Basandosi su un progetto al tempo stesso naturale e onirico, ha sfruttato una serie di grotte naturali per la collocazione della sua casa, che ha ricoperto con una profusione di mosaici in pietra, alcuni in rilievo. Va aggiunto che questo progetto è il risultato di un amalgama di idee ed esperienze del suo autore, il quale ha riconosciuto la sua fonte d’ispirazione nei «principi generali dell’architettura organica di Frank Lloyd Wright» e di Antoni Gaudí; di quest’ultimo ha scritto che «aggiunge all’architettura il suo spirito immaginativo e ne fa qualcosa di fantastico», aggettivo, questo, che definisce la sua stessa opera. Sono evidenti anche l’influenza dei mosaici scultorei di Diego Rivera nello stadio della Città Universitaria (Stadio Olimpico Universitario), l’interesse dell’amico Max Cetto per il Pedregal e l’indubbia relazione con il *Palais idéal* di Ferdinand “Facteur” Cheval, nell’ambito del surrealismo, che risultava già presente all’epoca nella pittura da cavalletto dello stesso O’Gorman.

Altri antecedenti sono palesi, come le *Cuevas civilizadas* di Carlos Lazo, anche se una frattura tra i due architetti non è mai stata riconosciuta da quest’ultimo.

È opportuno sottolineare tuttavia che le teorie e le opere di Frank Lloyd Wright sull’architettura organica sono fondamentali per comprendere questo progetto, così diverso dai suoi lavori precedenti. O’Gorman aveva visitato più volte la Casa sulla cascata (*Fallingwater*) di Wright quando fu invitato, nel 1939, da Edgar Kaufman a Pittsburgh, per dipingere un murale, che poi però non fu realizzato31. Per questo motivo scrisse che «l’*architettura organica* implica il rapporto di forma, colore e materia tra l’edificio e il paesaggio visibile che lo circonda» e quindi il suo «proposito principale era quello di fare una sperimentazione di architettura integrata con le rocce laviche del Pedregal in fondo al terreno»32. È quindi necessario tener conto delle opinioni da lui espresse in un articolo del 1953, *En torno a la integración plástica*, poiché in esso ritratta il suo passato funzionalista proponendo «un’architettura realistica che come espressione d’arte corrisponda al Messico, in modo che il popolo la senta sua [...] in modo che, integrata con la pittura e la scultura [...], sia un contributo legittimo  e originale alla cultura universale»33.

È inoltre indispensabile chiarire la confusione sulle date dei lavori, dal momento che O’Gorman ha scritto: «Ho iniziato a costruire questa casa nel 1948 e l’ho terminata nel 1952», mentre Ida Rodríguez Prampolini, in un suo libro34, riporta un disegno datato 1949. Una serie di elementi indicano tuttavia che la casa è stata costruita più tardi. In una rassegna di pubblicazioni precedenti al 1953, la casa non viene menzionata35, mentre il suo amico Max Cetto la include in un suo libro con la data del 195636. A ciò si aggiunge il fatto che, in una pianta della costruzione, la data dell’autorizzazione è 24 febbraio 1955 e, in una lettera del 31 marzo dello stesso anno, O’Gorman scrive alla critica di architettura Esther McCoy37 che intende trasferirsi nella sua nuova casa a luglio. Inoltre, analizzando il progetto, è evidente che si tratta di un’idea successiva a quella della Biblioteca dell’unam. Si può anche ipotizzare che i materiali utilizzati siano gli avanzi di pietra dell’edificio universitario.

In ogni caso, va sottolineato che, attualmente, questa casa è conosciuta solo grazie alle fotografie a colori di Juan Guzmán e in bianco e nero di Lola Álvarez Bravo, poiché purtroppo Helen Escobedo, che acquistò la proprietà nel 1969, la distrusse38. Questo fatto risulta tanto più incomprensibile dal momento che l’autrice dello scempio fu una scultrice, la stessa che, un decennio dopo, si unì a Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián e Federico Silva nell’avventura trascendentale dell’*Espacio Escultórico*. Nella sfortunata trasformazione della casa, l’artista negò la roccia vulcanica per esaltarla qualche anno dopo, altrove.

Tornando al progetto della *Casa Fantástica*, è chiaro che lo scopo di O’Gorman era quello di integrare l’architettura con le arti visive, come aveva dichiarato in alcuni suoi scritti a partire dal 1950. Ciò era particolarmente evidente all’esterno, dove realizzò diversi murales con temi preispanici. Anche all’interno eseguì alcuni murales, ma ciò che più colpisce è una grande stanza al piano terra, parzialmente formata da una cavità rocciosa. L’abitazione era completata da una cucina e, al piano superiore, da due camere da letto e relativi bagni, oltre che da un’ampia terrazza, il cui pavimento era ricoperto da una serie di disegni in pietra colorata, che riprendevano il rivestimento delle pareti.

È significativo notare che, all’interno della ricchezza formale della casa, essa riprende il percorso stabilito da questo architetto fin dai suoi esordi nell’edilizia abitativa e scolastica, nella progettazione di spazi abitabili con il minimo di elementi e di costi, ricercando la massima funzionalità; in questo caso, il risultato plastico è diverso, grazie a zone in cui si privilegia l’organicità delle conformazioni rocciose e la creatività artistica.

Si trattava di un edificio *sui generis* che non ha eguali nell’architettura messicana. L’accesso era fiancheggiato da due “giganti”, guardiani silenziosi, ieratici, posti a protezione dell’ingresso, che avveniva attraverso un’ampia porta vetrata, sormontata da una forma triangolare che ricordava i cosiddetti falsi archi dell’architettura maya.

Un altro elemento singolare era quello che fungeva da tenda per la portafinestra, realizzata con un curioso intreccio di palme. Sopra questo ingresso si trovano un’aquila e due elementi del mondo azteco: l’ocelot e il cane, che sprigionano un messaggio senza tempo attraverso una serie di virgulti. Il rovescio di queste tre figure è stato duplicato sulla terrazza, come decalcomanie del loro dritto. Inoltre, le pareti della casa erano abbondantemente decorate con figure e forme connesse all’immaginario precolombiano, sormontate da serpenti piumati, simbolo della divinità Quetzalcoatl. Rappresentanti di un mondo antico convivono con espressioni dalle radici surrealiste andando a creare un insieme potente e inedito.

La proprietà comprendeva altre due piccole strutture, che conosciamo solo dalle fotografie perché assenti nelle planimetrie: lo studio dell’artista sul retro della proprietà e un altro, più vicino alla casa, per la moglie Helen Fowler, anch’essa pittrice. Quest’ultima aveva progettato il giardino in collaborazione con Catarina Kramis, moglie di Max Cetto, e Helia Bravo Hollis.

Per quanto riguarda gli interni, visibili in alcune immagini, essi concretizzavano l’intenzione di O’Gorman di creare un’«architettura integrata nelle rocce laviche del Pedregal», poiché parte della struttura era costituita dalle caverne preesistenti. L’effetto della pietra era potenziato dal fatto che quasi tutte le pareti erano nello stesso materiale vulcanico.

Un progetto originale e suggestivo nell’ambito dell’architettura messicana del secolo xx, dove un controverso architetto e pittore è riuscito a fondere in un tutt’uno, architettura, scultura, e pittura, garantendo al contempo una particolare congruenza rispetto all’ambiente circostante.

Juan O’Gorman ha lasciato un segno sostanziale nella storia dell’architettura messicana, e va considerato uno dei pionieri del Moderno. Tuttavia, proprio l’opera che considerava più importante, questa casa da radici surrealiste e da un’immersione tellurica, è andata perduta a causa della mancanza d’impegno del suo successivo proprietario. In questo caso, è importante considerare il valore della fotografia poiché, portando con sé la memoria dell’evento catturato, diventa unica testimone di ciò che non esiste più; oltre alla propria qualità estetica, porta con sé una trascendenza documentaria. Le immagini stimolano la nostra immaginazione, e nello stesso tempo diventano testimoni della creatività di un artista audace e singolare, che ha progettato per sé un habitat all’interno della lava.

1. Pellicer 1969, versi 1-4 del *Soneto*: «Este valle que ves, taller de fuego, / fábrica de volcanes,
todo altura, / es hoy la gigantesca arquitectura / de lo que furia fue y es ya sosiego».
Il *Soneto* è stato scritto a Las Lomas, l’8 settembre 1950.

2. Si veda, tra gli altri, Salas Portugal 2006.

3. Pellicer 1941: «La fidelidad del lago en la garganta del volcán».

4. Dr. Atl 1939.

5. Riggen Martínez 2000, p. 31. Sono grata all’architetto Antonio Riggen per avermi fornito la fotografia, di sua proprietà, di questi due architetti.

6. Barragán 1945. Il secondo giardino ha come sottotitolo *En San Ángel*.

7. Riggen Martínez 2000, pp. 22-23.

8. Escudero 2018.

9. Riggen Martínez 2000, pp. 36-40.

10. Riggen Martínez 2000, pp. 36-40.

11. Riggen Martínez 2000, pp. 36-40.

12. Barragán 1985.

13. Barragán 1985, p. 10.

14. Per maggiori informazioni su questi aspetti si vedano Noelle 1996, Riggen Martínez 1996, e
Zanco 2001.

15. Pseudonimo di Ferdinand-Sigismond Bach (1859-1952), scrittore, artista e giardiniere che pubblicò, tra gli altri, due volumi che risultarono fondamentali per Barragán: *Les Colombières. Ses jardins et ses décors* (Bac 1925a), e *Jardins enchantés. Un romancero* (Bac 1925b).

16. Eggener 2001.

17. Questo giardino, di proprietà di José Topete, socio dei costruttori Bustamante, ha perso la sua integrità a causa di diverse suddivisioni e la costruzione di una sgradevole residenza.

18. All’epoca, la Città Universitaria dell’unam era in costruzione e Luis Barragán era stato incaricato
della “forestazione e giardineria” del complesso universitario, che non fu mai realizzata. Riprendendo alcuni dei suoi precetti, in particolare l’idea di salvare la presenza delle formazioni di roccia lavica, quasi tre decenni dopo sei artisti si sono uniti per creare l’*Espacio Escultórico* nella Riserva ecologica del Pedregal de San Ángel.

19. Robina 1952, p. 345.

20. Robina 1952, p. 345.

21. Crespo de la Serna 1952, p. 114.

22. Questa casa era di proprietà di Rubén Mereles Flores, il secondo abitante della nuova lottizzazione, dato che Max Cetto, con la sua residenza privata, era stato il primo.

23. La casa è stata acquistata all’inizio del 2014 da César Cervantes, che si è impegnato a recuperarla, con il supporto degli architetti Jorge Covarrubias e Benjamín González Henze, del *Parque Humano*.

24. Noelle 2012.

25. Barragán 1985, p. 11.

26. Juan O’Gorman nacque a Città del Messico nel 1905, dove morì nel 1982.

27. Una prima versione del testo *Juan O’Gorman, uno spazio tellurico* è stata pubblicata in
Noelle 2019.

28. O’Gorman 1973, p. 142.

29. O’Gorman 1973, p. 143.

30. O’Gorman 1973, p. 143.

31. Si veda Guzmán Urbiola 2008.

32. O’Gorman 1976.

33. O’Gorman 1953.

34. Rodríguez Prampolini 1982.

35. Yáñez 1951 e *Guía de arquitectura* 1952.

36. Cetto 1961.

37. Archivio Esther McCoy, Smithsonian Institute, Washington, dc.

38. All’epoca ci furono diverse proteste e lo stesso Juan O’Gorman rese pubblico il suo disappunto
per questa distruzione in O’Gorman 1976.

**Bibliografia**

Bac 1925a

Ferdinand Bac, *Les Colombières. Ses jardins et ses décors commentés par leur auteur*,
Louis Conard Éditeur, Parigi 1925.

Bac 1925b

Ferdinand Bac, *Jardins enchantés. Un romancero*, Louis Conard Éditeur, Parigi 1925.

Barragán 1945

Luis Barragán, *Dos Jardines en México*, «Arquitectura/México», 18, luglio 1945, pp. 148-155.

Barragán 1985

Luis Barragán, *Discurso pronunciado al recibir el Premio Pritzker y al recibir la Investidura del Doctorado Honoris Causa de la Universidad Autónoma de Guadalajara*, in *Luis Barragán. Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*, Museo Tamayo, Città del Messico 1985, pp. 10-11.

Cetto 1961

Max Ludwig Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, Praeger, New York 1961.

Crespo de la Serna 1952

Jorge Juan Crespo de la Serna, *Jardines en el Pedregal*, «Arquitectura/México», 37, marzo 1952.

Dr. Atl 1939

Dr. Atl, *Volcanes de Mejico*, Editorial Polis, Città del Messico 1939.

Eggener 2001

Keith L. Eggener, *Luis Barragán’s Gardens of El Pedregal*, Princeton Architectural Press, New York 2001.

Escudero 2018

Alejandrina Escudero, *Una ciudad noble y lógica. Las propuestas de Carlos Contreras Elizondo para la Ciudad de México*, Facultad de Arquitectura unam, Città del Messico 2018.

*Guía de arquitectura* 1952

*Guía de arquitectura*, Editorial Espacios, Città del Messico 1952.

Guzmán Urbiola 2008

Xavier Guzmán Urbiola, *Un espacio para la vida. El Anahuacalli, edificio neoindigenista y wrightiano*,
in *El Anahuacalli de Diego*, Banco de México, Città del Messico 2008, pp. 94-145.

*Jardines del Pedregal* 1952

*Jardines del Pedregal de San Ángel*, «Espacios», 11-12, ottobre 1952.

Noelle 1996

Louise Noelle, *Luis Barragán, búsqueda  y creatividad*, unam, Messico 1996
(edizione italiana *Luis Barragán. Dilatazione emotiva degli spazi*, Testo e Immagine, Torino 1997).

Noelle 2012

Louise Noelle, *Clara Porset, a Modern Designer for Mexico*, «Docomomo Journal», 46, 2012.

Noelle 2018

Louise Noelle, *La Casa Fantástica de Juan O’Gorman. Su realidad y su destrucción a través de las imágenes*, in *La casa mexicana, un estudio sobre las distintas formas de habitar*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico 2018, pp. 342-357.

Noelle 2019

Louise Noelle, *Las Casas de Juan O’Gorman, principio y fin*, «Summa +», 182, dicembre 2019, pp. 108-115.

Noelle 2020

Louise Noelle, *Una casa en el Pedregal de Luis Barragán y su rehabilitación*, en *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico 2020.

O’Gorman 1953

Juan O’Gorman, *En torno a la integración plástica*, «Espacios», 16, luglio 1953, pp. 65-70.

O’Gorman 1973

Juan O’Gorman, *Autobiografía*, in Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman*, Cuadernos Populares,
Città del Messico 1973, pp. 69-196.

O’Gorman 1976

Juan O’Gorman, *Un ensayo de arquitectura orgánica*, «Arquitectura/México», 112,
novembre-dicembre 1976, pp. 92-99.

*O’Gorman* 1999

*O’Gorman*, Américo Arte Editores y Grupo Bital, Città del Messico 1999.

Pellicer 1941

Carlos Pellicer, *Recinto viii*, in *Recinto y otras imágenes*, Fondo de Cultura Económica, Messico 1941.

Pellicer 1969

Carlos Pellicer, *Soneto*, in *Antología Poética*, Fondo de Cultura Económica, Città del Messico 1969.

Riggen Martínez 1996

Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán. México’s Modern Master, 1902-1988*, The Monacelli Press, New York 1996.

Riggen Martínez 2000

*Luis Barragán, escritos y conversaciones*, a cura diAntonio Riggen Martínez, El Croquis Editorial, Madrid 2000.

Robina 1952

Ricardo de Robina, *El Pedregal de San Ángel*,«Arquitectura/México», 39, settembre 1952.

Salas Portugal 2006

Armando Salas Portugal, *Morada de lava*, Universidad Nacional Autónoma de México,
Città del Messico 2006.

Rodríguez Prampolini 1982

Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman, arquitecto y pintor*, Universidad Nacional Autónoma
de México, Città del Messico 1982.

Rodríguez Prampolini e altri 1983

*La palabra de Juan O’Gorman: seleccion de textos*, a cura di Ida Rodriguez Prampolini, Olga Saenz,  Elizabeth Fuentes Rojas, Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico 1983.

Yáñez 1951

*18 residencias de arquitectos mexicanos* / *18 homes of Mexican architects*, a cura di Enrique Yáñez, Ediciones Mexicanas, Città del Messico 1951.

Zanco 2001

*Luis Barragán. The Quiet Revolution*, a cura di Federica Zanco, Skira, Milano 2001.

**Louise Noelle Gras**. Messicana, con un dottorato di ricerca in Storia dell’arte e ricercatrice presso l’Instituto de Investigaciones Estéticas della Universidad Nacional Autónoma de México. Professoressa e docente presso università in Messico e all’estero. Membro dell’Accademia delle Arti, dell’Accademia Nazionale di Architettura, del Comitato Internazionale dei Critici di Architettura, di icomos, di docomomo, dell’Associazione Internazionale dei Critici d’Arte e dell’Accademia Nazionale di Belle Arti dell’Argentina.

Con una partecipazione costante alla difesa del patrimonio, membro della Commissione Nazionale del Patrimonio Artistico, inbal-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, del Consiglio dei Monumenti Storici, inah-Instituto Nacional de Antropología e Historia. Attualmente è Segretario Tecnico del Comitato di Analisi per gli Interventi nel Campus Ciudad Universitaria della Universidad Nacional Autónoma de México.

Autore, tra l’altro, di monografie su Agustín Hernández, Ricardo Legorreta, Vladimir Kaspé, Luis Barragán, Enrique del Moral e Mario Pani, nonché di *Arquitectos contemporáneos de México* (Editorial Trillas, 1989)e dinumerosi articoli in libri e riviste specializzate*.*