

Estratto da:

Rosellini, Anna, and Setti, Stefano, eds. 2025. *Happening, Scenografie, Installazioni*. Vol. 1. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972018. <https://doi.org/10.60923/books/pre-2025-1>

Esporre l'Oriente nel 1982. Paolo Portoghesi e La Biennale di Venezia dall'Architettura nel "Terzo Mondo" all'Architettura nei Paesi islamici

Raffaele Cinotti^a

a Politecnico di Bari

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/28.305>

Pagine: 252-291

Copyright 2025, The Author(s)
This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma
Diamond**
open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

Esporre l'Oriente nel 1982

Paolo Portoghesi
e La Biennale di Venezia
dall'Architettura
nel "Terzo Mondo"
all'Architettura
nei Paesi islamici

Raffaele Cinotti

Politecnico di Bari

Attorno a due grandi mostre critiche, dedicate alle nuove tendenze “postmoderne” e alla trasformazione del territorio nel Terzo Mondo, il settore [architettura] propone di organizzare una serie di manifestazioni e di convegni che aiutino a collocare le esperienze della cultura architettonica nel loro contesto sociale, economico, produttivo, allargando il campo di analisi dell’architettura più direttamente influenzata dai fruitori, all’architettura dialettale, alle manifestazioni di organizzazione visiva dello spazio collettivo in cui emerge una creatività ambientale delle classi subalterne¹.

Con queste parole il piano quadriennale delle attività dell’Ente Biennale di Venezia forniva le linee guida delle prime due

“Architettura nei Paesi islamici” è la prima mostra “sull’Oriente” presentata dal Settore Architettura de La Biennale di Venezia, proprio a qualche anno di distanza dalla pubblicazione di *Orientalism*, l’opera seminale di Edward Said. Sotto la direzione di Paolo Portoghesi, l’esposizione avrebbe offerto una ricognizione degli esiti costruttivi nei Paesi islamici a cavallo tra gli anni ’50 e gli anni ’80. Concepita nel 1979 insieme alla “postmoderna” “La Presenza del Passato”, la manifestazione avrebbe dovuto esplorare originariamente la trasformazione dell’ambiente costruito del “Terzo Mondo” a seguito dei processi di decolonizzazione. Il saggio ricostruisce le premesse programmatiche e l’allestimento del progetto di mostra, interrogandosi sul paradigma di pensiero che informava Paolo Portoghesi e La Biennale di Venezia nelle scelte e nel cambio di orientamento del soggetto, in relazione all’emergere del pensiero postcoloniale e della concorrente narrazione “postmoderna”.

mostre internazionali di architettura, che il nuovo settore autonomo presieduto dall’architetto Paolo Portoghesi avrebbe organizzato nel quadriennio 1979-1982. Questo testo è una fonte primaria inedita alla storiografia contemporanea: informa che la mostra “Architettura nei Paesi islamici” veniva concepita nel 1979, contestualmente a “La Presenza del Passato”, all’interno della linea programmatica approvata dal Consiglio direttivo dell’ente, presieduto da Giuseppe Galasso. Nonostante l’apparenza marginale, il legame tra le tematiche sembra

riflettere uno scenario storico più ampio che coinvolge la crisi del Movimento Moderno rivendicata al decimo dei Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), tenuto a Dubrovnik nel 1956, e l'emergere degli studi postcoloniali con la pubblicazione di *Orientalism*, l'opera seminale di Edward Said del 1978. L'idea di una condizione *post-moderna* (da un lato) e *post-coloniale* (dall'altro) sembra collegare queste due mostre nel rifiuto di uno *status quo*, rappresentato "dall'universalismo" dell'Occidente e dal relativo concetto di "modernità". Uno sguardo retrospettivo ci informa infatti che a partire dagli anni cinquanta, quando le scienze sociali approfondivano lo studio di eredità culturali non occidentali, l'architettura cercava di stabilire una relazione con le *preesistenze ambientali* e il loro *genius loci* attraverso il recupero delle tradizioni storiche². Come ricorda Jean-Louis Cohen, già durante il CIAM del '53 l'architettura iniziava a guardare con un certo scetticismo "l'approccio universalista" sostenuto durante i precedenti congressi e la ricerca socio-etnologica "diventava la bussola delle nuove generazioni"³. Questa preoccupazione verso la conoscenza sociologica di realtà non occidentali si inseriva all'interno di una sostanziale modifica della mappa geopolitica mondiale, nel complesso quadro della Guerra fredda⁴. Alfred Sauvy riformulerà infatti l'identità di queste popolazioni, riconoscendo nella locuzione "Terzo Mondo" tutti quei "Paesi sottosviluppati" non appartenenti né al blocco degli Stati Uniti d'America né a quello dell'Unione Sovietica⁵. Da un punto di vista diplomatico, gli USA finanzieranno cospicuamente la ricerca in questi territori, incentivando l'aggiornamento dei cosiddetti *studi d'area*⁶. Nel 1952 Jean-Baptiste Duroselle fornisce una panoramica di questo fenomeno all'interno dell'"UNESCO International Social Science Bulletin":

L'espressione "studio d'area" sta diventando di moda negli Stati Uniti. Da alcuni anni, senza dubbio come corollario allo sviluppo di una politica estera americana su scala mondiale, un gran numero di studiosi, generalmente lavorando in *équipe*,

sta istituendo una forma di indagine il cui scopo è quello di diffondere una conoscenza scientifica del problema sollevato da alcuni territori, Stati o gruppi di Stati nel mondo. [...]

La migliore definizione di studio d'area [...] è *lo studio scientifico di una regione che presenta una certa unità politico-sociale al fine di comprendere e spiegare il suo posto e il suo ruolo nella società internazionale*⁷.

Il saggio critico di Said intercetta proprio l'egemonia *eurocentrica* all'interno dei risultati prodotti dagli *specialisti d'area* sul tema "dell'Oriente", promuovendo la diffusione degli studi postcoloniali nell'ambito delle scienze sociali e della letteratura. L'*Enciclopedia Britannica* chiarisce infatti che se gli *studi d'area* miravano alla conoscenza delle società in Asia, Africa, Medio Oriente e America Latina, i successivi studi postcoloniali

emergono da questa linea di pensiero come paradigma concorrente che criticava aspramente gli approcci accademici occidentali tradizionali come parte di un sistema internazionale di dominazione in continuità con il passato coloniale⁸.

La mostra sul "Terzo Mondo" della Biennale di Venezia, poi declinata al "mondo islamico" sembra seguire un percorso cronologico e tematico affine all'opera di Said. L'autore infatti, pur analizzando una specifica area di studio, delinea un criterio di lettura critico applicabile a tutti i "Paesi sottosviluppati", basato sul superamento dell'*eurocentrismo* insito all'accademia occidentale. In modo singolare, i tre saggi che contraddistinguono il pensiero di Paolo Portoghesi, pubblicati tra il 1979 e il 1982, si scagliano contro il perpetrarsi di "quell'universalismo" connaturato alla teoria e prassi dell'architettura moderna, già denunciato agli inizi degli anni cinquanta⁹. La forza di questa "ideologia" avrebbe operato, secondo l'autore, un processo di identificazione storiografica a cui era necessario ribellarsi. In *Dopo l'Architettura moderna*, Portoghesi scrive:

La produzione architettonica di quello che eufemisticamente chiamiamo mondo “civilizzato” e che identifichiamo unilateralmente con il mondo industrializzato, nonostante la confusione e la diversità dei fenomeni che lo caratterizzano, presenta un alto grado di compattezza e di monotonia, obbedisce a regole consolidate, ha operato negli ultimi quarant’anni un processo di “omologazione” di dimensioni cosmiche imponendo, al di là di ogni limitazione geografica, gli stessi standard alle culture più diverse facendo tutto per cancellarne l’identità [...].

Constatata la stretta connessione tra l’ideologia del Movimento Moderno e la storiografia che esso ha creato a sua immagine e somiglianza, c’è da chiedersi quali conseguenze storiografiche ha avuto ed avrà l’abbandono della ortodossia modernista e in che rapporto essa è con le conquiste, le ribellioni, gli umori, i nuovi fattori di civiltà, caratteristici di questi ultimi decenni¹⁰.

Quest’idea viene infatti chiarita dall’autore sin dalla prima riunione preparatoria all’organizzazione della prima mostra internazionale “La Presenza del Passato”, in cui afferma che

una delle ragioni della crisi del Movimento Moderno fu l’ipotesi di un linguaggio universale, proveniente dal mondo occidentale e poi generalizzato, che ha portato a una relazione di tipo colonialistico culturale¹¹.

Il confronto con lo stato dell’arte delle conoscenze su queste due esposizioni ha reso ulteriormente affascinante tale scenario di ricerca, per via di un’evidente asimmetria: un cospicuo apparato storiografico dedicato a “La Presenza del Passato”¹² e una sostanziale lacuna conoscitiva su “Architettura nei Paesi islamici”¹³. Alla luce di queste premesse, nel fornire una restituzione filologica del progetto espositivo di “Architettura nei Paesi islamici” mi sono chiesto quali fossero i motivi che informavano una ricerca sul “Terzo Mondo” e a cosa era dovuto il restringimento della tematica verso i Paesi

islamici. Parallelamente, ho cercato di comprendere l'immagine "dell'Oriente" proposta da Portoghesi e se questa immagine rappresentasse un pensiero di retroguardia o d'avanguardia rispetto all'emergere della critica postcoloniale.

Dall'Architettura nel "Terzo Mondo" all'Architettura nei Paesi islamici

Il titolo iniziale della mostra sul "Terzo Mondo" è "L'altra sponda del Mediterraneo"¹⁴. Nella prima bozza preparatoria Portoghesi scrive:

È ancora possibile in un'epoca i cui l'uomo [...] ha varcato le soglie del pianeta Terra, continuare a considerare significativa un'area geografica che comprende meno del dieci per cento della popolazione mondiale e che un tessuto fittissimo di relazioni collega al resto del mondo e in particolare ai centri più influenti del potere politico ed economico? La convinzione che sia ancora interessante e produttivo osservare in modo unitario i processi di trasformazione e le eredità culturali dei paesi che gravitano intorno al Mediterraneo, nasce da una coscienza drammatica del presente, dalla constatazione che intorno a questo anello, fino a cinquant'anni fa immerso in una sorta di assopimento [...] ha ripreso a passare una corrente sempre più intensa e la stagione della decolonizzazione, della nascita di paesi nuovi o totalmente rinnovati, ha ridato a quello che era il triste monologo dell'egemonia occidentale almeno la parvenza di un dialogo¹⁵.

Il testo, nonostante una certa ambiguità, sembra auspicare un dialogo fra culture differenti. La mostra avrebbe perseguito una nuova condizione, scrive l'autore, "che rinunci alle gerarchie, ai complessi di superiorità, che riconosca la necessità di confrontare i punti di vista diversi, le diverse 'storie' narrate dalle due parti per conoscere e interpretare vicende comuni"¹⁶. Viene infatti argomentata e riconosciuta la dicotomia tra il "sistema monocentrico" del mondo occidentale e quello

“policentrico della cultura dell’uomo”. A conclusione del documento, Portoghesi afferma:

Il sentiero della decolonizzazione è lungo e difficile ma sarebbe discriminatorio e razzista pensare che esso vada percorso senza un coinvolgimento e una partecipazione della cultura occidentale¹⁷.

La previsione di mostra include cinque sezioni: *Le grandi tradizioni urbane*, *L’influenza dell’altra sponda del Mediterraneo sulla cultura moderna*, *La presenza dell’Occidente*, *In cerca di una nuova identità*, *Des Architectures de Terre* del Centre Pompidou¹⁸. Il primo nucleo avrebbe presentato l’architettura vernacolare delle aree di “1) Maghreb, 2) Penisola Araba, 3) Giordania, Siria, Libano, 4) Persia e Iraq, 5) Africa centrale e settentrionale, 6) Egitto e Sudan”¹⁹. Questa sezione avrebbe esposto i vari territori attraverso proiezioni, immagini, testi storici popolari, mappe geografiche, musica, letteratura e citazioni poetiche. La seconda sezione avrebbe offerto uno spazio all’*Influenza dell’altra sponda del Mediterraneo sulla cultura moderna*, tramite la proiezione di immagini che avrebbero documentato “l’influenza della cultura islamica e africana sulla cultura europea a partire dall’inizio del nostro secolo”²⁰. Al contrario, il nucleo *La presenza dell’Occidente* avrebbe compreso progetti di architetti occidentali che avevano esportato nel “Terzo Mondo” morfologie architettoniche moderne, senza alcun compromesso con la tradizione. *In cerca di una nuova identità* avrebbe invece illustrato la pratica di architetti autoctoni, un dialogo tra tecnica moderna e tradizioni locali. All’interno del testo Portoghesi evidenzia la natura di questo nucleo:

Una sorta di contrappunto critico sarà costituito da alcuni esempi clamorosamente sbagliati in cui l’assorbimento della tradizione locale è stata un’operazione meramente

commerciale, senza alcuna dignità culturale. Nell'ambito di questa sezione sarà ospitata una personale dell'architetto egiziano Hassan Fathy²¹.

Infine, l'ultima sezione trasferiva in laguna l'esposizione sul patrimonio costruito in terra cruda "Des Architectures de Terre", diretta dall'architetto francese Jean Dethier e in corso presso il Centre Pompidou²². "L'altra sponda del Mediterraneo" sarebbe stata inaugurata nel luglio 1982 presso le Corderie dell'Arsenale, a seguito di una nuova richiesta di concessione dello spazio, o in alternativa presso i Cantieri Navali alla Giudecca. La Commissione Architettura sarebbe stata composta da Roberto Gabetti o Rosario Giuffrè, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Francesco Dal Co, Jean Dethier e infine "un arabo", genericamente citato. Gli edifici simbolici della mostra sarebbero stati commissionati ad Aldo Rossi, Sandro Anselmi, Christian de Portzamparc, Michael Graves, Robert Stern e Paolo Portoghesi²³.

Il cambio del soggetto della mostra verso "l'Oriente" è rintracciato all'interno di un secondo progetto di massima²⁴. La decisione è di apportare una modifica sostanziale alle premesse iniziali, circoscrivendo l'ambito di indagine all'architettura nei Paesi islamici negli ultimi trent'anni. Secondo la documentazione d'archivio, il restringimento di campo è dovuto al poco tempo rimasto a disposizione per lo sviluppo delle tematiche proposte nella prima bozza di mostra. I titoli provvisori presentati per questa versione sono: "Architettura e Risveglio Islamico; Architettura e Islam / Tradizione e Sviluppo; Architettura Islamica e Mondo Moderno"²⁵. Secondo le fonti:

I paesi islamici da alcuni decenni, dopo un lungo periodo di oblio sono tornati ad essere tra i protagonisti della scena mondiale in seguito a un processo di rapido sviluppo che ha profondamente modificato il loro volto e la loro struttura. L'architettura è stata uno dei fattori più vistosi di questa trasformazione ed ha visto impegnata in modo massiccio

la cultura occidentale che, fornendo ai paesi islamici tecnici e maestranze, ha reso possibile un rapido assorbimento dei metodi e delle ideologie dei paesi industrializzati²⁶.

Una restituzione della mostra “Architettura nei Paesi islamici”

La seconda mostra internazionale di architettura dedicata all’“Architettura nei Paesi islamici” apriva al pubblico il 20 novembre 1982. Paolo Portoghesi ne aveva definito la programmazione generale, delegando lo sviluppo delle singole sezioni agli architetti Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino, Ludovico Micara, Attilio Petruccioli ed Enrico Valeriani. La commissione consultiva, avente per statuto durata biennale, era la stessa in carica per “La Presenza del Passato”, composta da Costantino Dardi, Rosario Giuffrè, Udo Kultermann, Giuseppe Mazzariol e Robert Stern. Come ricorda Francesco Cellini, che insieme a Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani ne curava l’allestimento e la direzione lavori, l’esposizione si “inaugura all’interno di quello che all’epoca e fino al 1995 si chiamava *padiglione Italia*, anche se era dedicato, come lo è oggi, alle mostre ‘centrali’ e non a quelle nazionali”²⁷.

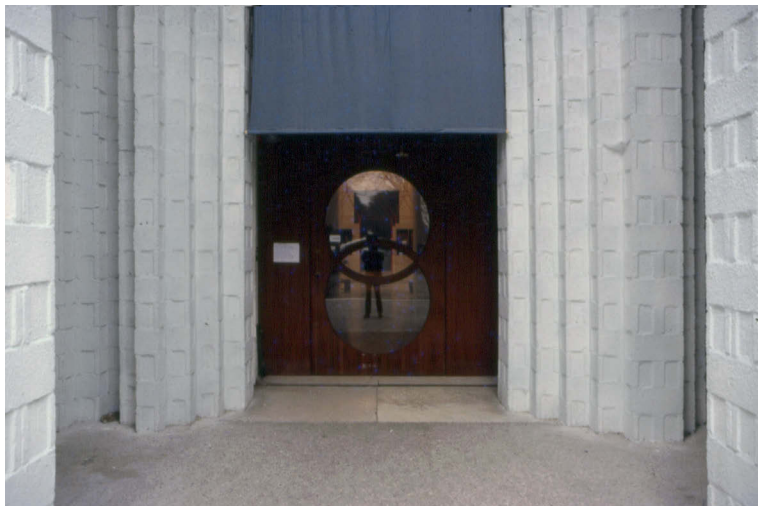
La mostra si sviluppava in nove sezioni ed era l’esito di una ricerca sul campo. Petruccioli racconta:

Mi ricordo benissimo che sono andato in Nord Africa e in India, mentre Micara in Iran e Turchia. Lì abbiamo contattato tutti quegli architetti che conoscevamo o che avevamo già rintracciato nelle riviste inglesi²⁸.

I risultati dello studio si concretizzarono nell’esposizione di due nuclei storici rivolti alle *Tradizioni dell’architettura islamica* e un omaggio a Sinan, quattro mostre monografiche dedicate ai maestri Hassan Fathy, Le Corbusier, Louis Kahn e Fernand Pouillon, la sezione delle partecipazioni contemporanee intitolata *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, le sezioni



1 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, facciata del padiglione centrale, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Enrico Valeriani)



2 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, dettaglio dell'ingresso e della porta di Carlo Scarpa, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

3 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, portale di ingresso *iwana* alla sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)



tematiche sul *Restauro e tutela dell'ambiente* e il rapporto tra la *Sicilia e l'architettura islamica*.

L'accesso alla mostra avveniva tramite l'avancorpo disegnato da Carlo Scarpa sulla facciata principale del padiglione (fig. 1), che anni dopo verrà demolito, lasciando interamente visibile il pronao di Duilio Torres. Per l'occasione l'elemento scultoreo avrebbe dovuto evocare lo "stile islamico", attraverso una dipintura color carta da zucchero molto chiaro e delle tessere riflettenti dorate e nere fissate sulla superficie muraria tramite dei chiodini. Il visitatore avrebbe attraversato questo spazio e varcato l'ingresso verso il vestibolo del padiglione tramite il portale di Carlo Scarpa (fig. 2). Cellini ne racconta il rinvenimento:

Durante i lavori di ripulitura del padiglione scoprimmo, sepolta sotto strati di legno, la porta di Scarpa; la restaurammo e la usammo come portone di ingresso. Adesso quella porta sta nel luogo originale, verso il canale²⁹.

Varcata la soglia d'ingresso ci si ritrova all'interno della prima sala, un'introduzione informativa all'esposizione. Subito a destra, un archetipo della tradizione architettonica islamica: l'*iwan* (fig. 3). Un portale di facciata chiuso, il cui arco a tutta parete dal tipico profilo a sesto acuto veniva sostituito da un profilo triangolare, a configurazione di una nicchia absidata. Le fasce laterali e i profili dei piedritti e dell'arco triangolare erano segnati da un apparato decorativo ricorrente in tutto il progetto di allestimento: una cornice a gradini, omaggio al Memoriale Brion di Carlo Scarpa³⁰. La rielaborazione dell'*iwan* in chiave absidata configurava l'ingresso alla sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*. Questo oggetto architettonico, dipinto dello stesso colore dell'avancorpo Scarpa, esibiva al suo interno e su di un podio cubico un'opera di Paolo Portoghesi, un modellino di studio ispirato alla simbologia dell'architettura islamica³¹. Le sinuose nervature a configurazione di una cupola, coronata a sua volta da una luna crescente, richiamano il progetto per la Moschea di Roma e saranno gli elementi

rappresentativi del manifesto della mostra. Secondo le fonti, questo modellino rappresenta il progetto di un “padiglione da erigersi sulle fondamenta dei Giardini” in legno lamellare³².

L'edificio a pianta centrale, mai realizzato, era costituito da una porta di accesso decorata a *muqarnas* e otto archi che ne avrebbero formato la cupola, intrecciandosi in 24 punti, su cui posizionare otto bandierine metalliche.

Il colpo d'occhio proveniva guardando verso la sala successiva, il famoso cilindro cupolato allestito da Gio Ponti, dove qualche anno dopo Francesco Cellini scoprirà i dipinti murali di Galileo Chini, seguendo i lavori di restauro dell'originario impianto ottagonale³³. Nella sala si dispiega la tematica centrale della mostra, il rapporto dialettico tra le moderne tecnologie occidentali e l'eredità storica orientale, in quella che secondo la tassonomia portoghese sarebbe stata la ricerca di una nuova identità. Il primo colloquio dell'architettura contemporanea con la tradizione in area islamica era rappresentato da un percorso monografico, a cura di Attilio Petruccioli e Reinhard Goethert del MIT, sull'opera di un architetto autoctono, l'egiziano Hassan Fathy. Al centro dello spazio un'installazione come omaggio alla geometria quale elemento caratterizzante l'iconoclastia orientale³⁴ (fig. 4). La riflessione sul significato simbolico nella cultura architettonica e decorativa islamica è evidente nelle parole di Fathy:

È detto nel Corano che Abramo ha condotto il suo popolo in un deserto sterile per pregare. “Pregare” significa qui osservare, pensare... Da questo deriva l'astrazione nell'architettura islamica. Noi abbiamo scienze che sono cresciute nell'Islam: geometria, algebra e astronomia, poiché il cielo circonda l'uomo³⁵.

A partire da una base ottagonale inscritta nella decorazione circolare della pavimentazione marmorea, un telaio metallico dipinto di rosso guidava lo sguardo del visitatore verso “il cielo”, una struttura cupolare geodetica dalla sezione policentrica rialzata, la cui sommità coincideva geometricamente all'oculo

del padiglione (fig. 5). Il telaio ospita su soli quattro lati delle partizioni verticali, pareti dipinte di bianco e cinte all'imposta dalla consueta cornice a gradini. Sulle pareti dell'installazione erano esposti pannelli fotografici, mentre il perimetro murario del salone cilindrico accoglieva disegni originali e stampe. La collocazione di Hassan Fathy all'inizio del percorso espositivo ne poneva in rilievo la poetica radicale, che all'epoca sembrava muoversi marginalmente al dibattito occidentale sull'architettura dopo il Movimento Moderno, rappresentato dall'antagonismo tra Paolo Portoghesi e Vittorio Gregotti³⁶. Petruccioli ricorda:

Conoscevo Hassan Fathy ed ero andato in Egitto a intervistarlo. Questa cosa aveva una certa originalità, perché, credo, non era mai stato esposto in Italia³⁷.

All'interno del catalogo della mostra, Petruccioli seleziona alcuni scritti emblematici dell'autore egiziano, in cui vengono illustrate le implicazioni del paradigma capitalista nello sviluppo urbano delle città a discapito della tradizione:

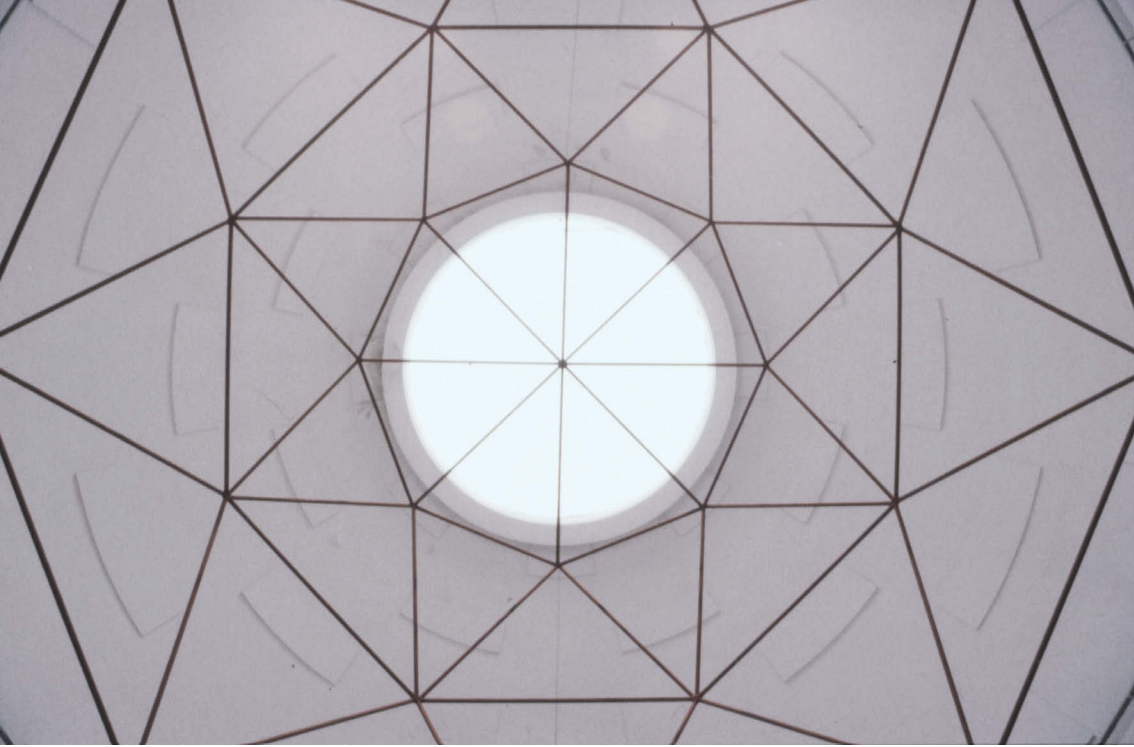
L'architettura moderna è più che altro una tecnica e non più un'arte [...] si bada soprattutto al lato economico, finanziario: ai soldi. Siamo in un'epoca in cui regna il dio denaro, e non più la spiritualità, l'arte, la cultura [...]. La tradizione [...] nasce quando gli uomini reagiscono direttamente al loro ambiente creando forme più o meno vere, corrispondenti alla loro vita interiore [...]. Grazie alla tradizione, l'artista è liberato da molte decisioni, ma è impegnato a prenderne altre altrettanto importanti perché non appassisca nelle sue mani. [...] Quando la potenza dell'immaginazione umana è sostenuta dal peso di una tradizione vivente, l'opera d'arte che nascerà sarà molto più grande di quel che si potrebbe creare senza la conoscenza di una tradizione³⁸.

La sostituzione di una committenza colta e devota al decoro dello spazio urbano, come quella rinascimentale, con una committenza tecnocratica e industriale, che ha sposato la



4 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sala allestita da Gio Ponti prima della scoperta delle pitture murali di Galileo Chini,

sezione *Omaggio a Hassan Fathy*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)



5 Progetto di allestimento di
Francesco Cellini, Nicoletta
Cosentino ed Enrico Valeriani,
sezione *Omaggio a Hassan Fathy*,
dettaglio della cupola, Il Mostra
Internazionale di Architettura,
La Biennale di Venezia, 1982
(courtesy archivio privato
di Francesco Cellini)

morfologia della standardizzazione proposta dal Movimento Moderno – scrive Fathy – è una delle conseguenze principali della perdita di significato dei luoghi. In questa cornice storica e di pensiero l'autore persegue una ricerca sulle proprie origini:

Non abbiamo mai studiato l'architettura classica egiziana, islamica, a scuola. Sì, l'abbiamo studiata nel corso di Storia dell'Architettura, in quanto architettura esotica, in 4 o 5 pagine del libro di storia. L'architettura islamica l'ho studiata dopo, per conto mio, cercando di capire il perché delle varie strutture [...]. Noi dobbiamo far dipendere la tecnologia dall'economia del povero. Far conoscere agli architetti queste tecniche, queste scienze in rapporto con l'abitazione, la sociologia, l'etnografia, la geografia umana [...]39.

La sezione successiva dedicava infatti un programma audiovisivo alle *Tradizioni architettoniche e urbane nel mondo islamico*. La curatela era dell'architetto Mehdi Kowsar dell'Università di Teheran, Ludovico Micara e Attilio Petruccioli in collaborazione con l'Aga Khan Trust for Culture.

Eravamo andati a Ginevra e avevamo incontrato i responsabili dell'Aga Khan, che iniziava la propria attività proprio in quegli anni. Ci finanziarono 11 proiezioni di diapositive. Per l'epoca era incredibile riuscire a fare una proiezione attraverso molti proiettori contemporaneamente. Il lavoro era stato commentato molto bene dallo storico dell'arte islamica Oleg Grabar40.

Il grande salone a tutta altezza, suddiviso in due sale consecutive tramite un cartongesso, ospitava al suo interno una sorta di baldacchino con drappaggio blu cobalto, bordatura e nappe rosse (fig. 6). Quest'ultimo creava uno spazio d'ombra sulla platea per la visione dello "spettacolo multivision"41, proteggendo la proiezione dalla luce diretta dei lucernai superiori, a loro volta schermati da una garza



6 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sezione *Tradizioni architettoniche e urbane nel mondo islamico*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

7 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sezione *Ommaggio a Sinan*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

bianca che, filtrando i raggi luminosi, offriva un'illuminazione diffusa. Tale era la strategia illuminotecnica adoperata in tutte le sale aventi dei pozzi di luce⁴². Lungo le due pareti laterali erano disposte delle tavole illustrative sulle tecniche tradizionali e, a sinistra, l'accesso alla seconda sezione storica, l'omaggio al maestro dell'architettura ottomana Mimar Sinan, curata dall'architetto Augusto Romano Burelli. Questa sezione si presentava come un "sistema di spazi poligonali concatenati"⁴³, confermando l'enfasi per la geometria nel progetto di allestimento. Di nuovo una pianta ottagonale a marcare il percorso, nella prima e nell'ultima sala, intervallate da una spazialità esagonale e una quadrata, definite a loro volta da pareti in cartongesso sormontate dalla cornice a gradini dipinta color verde salvia (fig. 7). L'esposizione illustrava, tramite raffinati rilievi provenienti dalla Turchia e lavorati a mano dallo studio Burelli⁴⁴, quattro moschee cinquecentesche di Sinan: le moschee di Rüstem Pascià, di Mihrimah Sultan, di Sokollu Mehmed Pascià a Istanbul e la moschea Selimiye a Edirne. Una modanatura a tondino continua lungo tutto il perimetro della parete, dipinta color porpora, incorniciava i disegni all'interno di un *display* a vetrine. Ritornando verso l'installazione audiovisiva si accedeva agli altri nuclei monografici, che Portoghesi aveva concepito come la presenza dell'Occidente in "Oriente". Due portali disposti simmetricamente conducevano agli omaggi a Le Corbusier e Louis Kahn. La ricostruzione di queste sezioni è stata possibile grazie all'unico disegno di allestimento esistente, redatto da Francesco Cellini⁴⁵, e alla memoria storica dei suoi curatori, in mancanza di testimonianze fotografiche dello spazio. La prima sala ospita due proiezioni video distinte, sormontate da un tendaggio pensato secondo la stessa logica della sezione precedente. Tramite una scalinata si scende nella sala posta al livello inferiore, in cui erano allestiti a parete prestiti originali e stampe di progetti che i due architetti avevano elaborato in area islamica. Tra questi, il piano urbanistico di Le Corbusier per Algeri, i progetti di Chandigarh, schizzi e disegni del suo viaggio in "Oriente". Nella stessa sala erano esposti i progetti di Louis

Kahn per Ahmedabad, Dacca e Islamabad, tramite disegni originali schizzati sulla *yellow tracing paper*⁴⁶.

La sezione successiva dedica l'ultimo percorso monografico a Fernand Pouillon, l'architetto francese attivo in Algeria e Iran. Petruccioli ripercorre la storia di questa partecipazione:

Ho insegnato ad Algeri per tanto tempo per conto del Ministero, dove ho scoperto Fernand Pouillon. In Francia era molto conosciuto, ma oggetto di una specie di *damnatio memoriae*. Portoghesi è stato d'accordo a dargli lo spazio che meritava e credo che forse la cosa più interessante di questa Biennale sia stata la sua scoperta. Ad Algeri aveva costruito in straordinari blocchi di pietra, che erano poi costati il 30% in meno di quelli in cemento armato. Era un architetto con una eccezionale capacità di organizzazione del progetto e di cantiere. Il materiale esposto era forse un po' debole, nel senso che essendo un costruttore aveva molte cianografie blu un po' usurate e poche prospettive delle sue opere. Nonostante ciò credo che il risultato fosse uno dei più belli⁴⁷.

Un percorso tripartito da due file di volumi in cartongesso a base quadrata, ospitanti su ogni prospetto cianografie e fotografie di progetti realizzati, mentre sulle pareti laterali piante e disegni. Similare era l'allestimento previsto per la sezione curata da Enrico Guidoni dedicata alla *Sicilia e l'architettura islamica*. Una scala conduceva poi al piano superiore, a cui si giungeva tramite un nuovo portale a copertura piramidale (fig. 8). Come vediamo, l'archetipo del triangolo è un simbolo ricorrente all'interno della mostra e sembra evocare la ricerca compositiva condotta da Aldo Rossi a partire dal monumento di Segrate. Francesco Cellini ricorda la bellezza e allo stesso tempo la complessità di questa sezione, curata dall'architetto Paolo Cuneo, intitolata *Restauro e tutela dell'ambiente*. All'interno del catalogo, Cuneo argomenta una critica alle conseguenze della "modernità" sull'abitato storico nelle città islamiche:



8 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, sezione *Restauro e tutela dell'ambiente*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

Un momento di particolare gravità per la storia di molte città islamiche fu quello in cui esse cominciarono a sentire l'impatto violento del mondo politico, economico e culturale dell'Occidente europeo, presentandosi talvolta sotto forma di conquista coloniale (Algeri, Tripoli, Lahore, Delhi), talvolta sotto forma di protettorato (Fez, Tunisi, Damasco, Baghdad), talaltra attraverso un'influenza indiretta (Istanbul, Beirut, Il Cairo, Riyad, Jeddah, Kuwait, Isfahan, Bukhara), sempre accompagnata però dall'introduzione di modelli di crescita e di sviluppo urbanistico importanti, macroscopici e sconvolgenti. L'impatto delle nuove strutture politiche, militari, amministrative, culturali e tecniche, sulle antiche e consolidate, ma deboli e inefficienti istituzioni urbane dei paesi occidentali, non portò di norma ad alcuna forma di collaborazione o di sincretismo tra le due componenti, ma finì per imporre quella più vitale e più organizzata, a danno del potere e del prestigio delle istituzioni, delle strutture legislative, delle consuetudini tradizionali, e talvolta degli stessi connotati spaziali degli ambienti urbani⁴⁸.

La sezione aveva dunque l'obiettivo di offrire una selezione di contributi positivi suddivisi secondo tre principali categorie: l'analisi storico-urbana, piani urbanistici e il rapporto tra proposte di "restauro scientifico" e "restauro critico":

Tali contributi [...] consentono di individuare una comune matrice culturale e una omogeneità di approccio che tende oramai ad affermarsi, basata sull'apprezzamento, il rispetto e quindi sul principio generale della intangibilità di tutte quante le manifestazioni della cultura urbana islamica [...] ⁴⁹.

Attraverso una serie di portali si accede ai vari nuclei espositivi nei quali sono illustrati casi studio in Afghanistan, Algeria, Arabia Saudita, Egitto, India, Iran, Iraq, Italia, Kenya, Marocco, Nord Yemen, Oman, Pakistan, Siria, Spagna, Sudan, Tanzania, Tunisia, Turchia. Ritornando al piano terra, ecco che ci addentriamo nel cuore contemporaneo della mostra, la sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, che occupa tutto il settore nordorientale del padiglione e di cui Portoghesi opera la selezione finale dei partecipanti, includendo architetti occidentali e autoctoni. L'elemento della tenda ritornava nei portali di accesso alle varie sale, a indicare quel carattere di temporaneità e nomadismo proprio all'immaginario "orientalista". La presenza di un dispositivo di allestimento pensato dall'architetto Nicoletta Cosentino segnava il percorso espositivo delle prime quattro sale, una "recinzione a griglia ispirata alle miniature persiane e alle pitture indiane moghul" ⁵⁰ (fig. 9) realizzata in legno e dipinta di rosso carminio, su cui erano applicate delle tessere dorate in corrispondenza dei giunti. Il grigliato rosso incorniciava infatti il nucleo baricentrico di ogni sala, mentre verso l'esterno la scomposizione della sua base – un rettangolo o un ottagono – permetteva una rigorosa suddivisione geometrica dei vani espositivi perimetrali, come stanze di una casa. Queste erano il luogo dedicato a singoli architetti o studi di progettazione, dove esporre disegni, fotografie e modellini. La recinzione a griglia si faceva infatti metafora della tipica corte interna della casa, il *sahn*:

Tutti i paesi arabi si trovano in una striscia di territorio caldo e arido che si estende dall'Iran fino alle coste dell'Adriatico e comprende il Medio Oriente e il Nord Africa. Così il deserto ha determinato





9 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, primo allestimento della sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

10 Progetto di allestimento di Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino ed Enrico Valeriani, secondo allestimento della sezione *Architettura e Urbanistica 1960-1980*, Il Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 1982 (courtesy archivio privato di Francesco Cellini)

la filosofia dell'arabo, la sua cultura, la sua inclinazione per l'astronomia e ha dato forma alla sua casa e all'architettura. Poiché durante il giorno il deserto brucia, è abbagliante e produce tempeste di sabbia, l'arabo non trova nessun conforto nell'aprire la sua casa alla natura. Il solo aspetto piacevole della natura per lui è il cielo che promette frescura nella notte e rende persino piccola la grandezza del deserto con l'infinito stellato dell'universo. Così l'arabo cerca di tenere fuori il deserto con la sua sabbia soffocante e apre la sua casa sul sahn o corte interna⁵¹.

La pianta del secondo allestimento di questa sezione era caratterizzata da elementi puntiformi, i "pali rossi" (fig. 10):

Le sale con i pali rossi, realizzati da una ditta veneziana che fa le briccole e remi, erano una variante delle sale con le "griglie". Analogamente seguivano l'ispirazione di tendaggi e degli accampamenti indiani e persiani⁵².

Un sistema di tiranti metallici, collegati ai pali e alla muratura tramite giunti verniciati color oro, disegnava una griglia aerea entro cui predisporre il vano espositivo e dunque agganciare i cartongessi. Per concludere, la terza tipologia di allestimento si sviluppa all'interno del percorso a "L", originato dall'*iwan* di ingresso al padiglione. La stessa modanatura a gradini in polistirolo, dipinta di verde salvia e di bianco, cingeva in maniera continua le pareti perimetrali delle sale, in alcuni casi interrotta da motivi decorativi per l'esposizione di disegni, come in Robert Venturi. L'esposizione di ogni partecipante si dispiega dunque sulle pareti esistenti, su cui erano allestiti disegni e oggetti rappresentativi, come in Alessandro Mendini, talvolta anticipati da piccoli podi con modellini di studio, come in Benjamin Brown e Spero Daltas o con l'introduzione di bassi *display* a vetrina, come in Lucio Barbera. La mostra veniva prodotta secondo criteri di economicità, rievocando tramite il linguaggio moderno una "immagine dell'architettura islamica"⁵³.

Conclusioni

In prima istanza si osserva che l'interesse che aveva mosso la scelta di una mostra internazionale dedicata all'architettura nel "Terzo Mondo" non è direttamente attribuibile alla paternità di Paolo Portoghesi, quanto alla volontà dell'Ente Biennale di Venezia di inserirsi in un discorso di rilevanza globale.

La linea programmatica delineata nel piano quadriennale di Giuseppe Galasso si poneva infatti in continuità con quella del predecessore Carlo Ripa di Meana, che già nel 1974 affermava l'esigenza di dedicare al "Terzo Mondo" "la creazione in seno alla nuova Biennale di una sezione particolarmente destinata a far conoscere la cultura di esso"⁵⁴. Nel 1975 Ripa di Meana assicurava lo sforzo in atto per il coinvolgimento culturale dei "paesi esterni alla consueta ecumene artistica contemporanea (Europa, Nord-America, Giappone)", in modo da entrare in contatto con le "antiche culture asiatiche, con le contestazioni rivoluzionarie dei paesi latino-americani, con la domanda civile delle nuove comunità arabo-africane"⁵⁵. L'obiettivo era dunque quello di stimolare nuovi indirizzi di ricerca provenienti dalle culture non occidentali⁵⁶. In linea con la generale tendenza dell'Occidente a studiare gli esiti delle lotte di liberazione coloniale, Ripa di Meana auspicava l'inclusione dei "Paesi di cultura recente", mentre Galasso rivolgeva "una particolare attenzione ai Paesi emergenti", affidando al Settore Architettura il compito di rappresentare la "creatività ambientale delle classi subalterne"⁵⁷. Nonostante il tentativo virtuoso di apertura verso la conoscenza dell'*altro*, l'uso di tali locuzioni rivela un paradigma di pensiero che non riconosce a queste popolazioni una dimensione culturale originaria propria e precedente alla colonizzazione, dando per assunto il carattere di subordinazione dei "Paesi sottosviluppati". Come suggerito dal sociologo Gennaro Ascione, "negli anni cinquanta del Novecento [...] il concetto di 'Terzo Mondo' veicolava già due significati cruciali, e cioè un deficit di potere rispetto a Stati Uniti e Urss, ma simultaneamente la propensione a produrre uno spazio politico alternativo a entrambi"⁵⁸. Lo storico

Massimo De Giuseppe inquadra il termine “Terzo Mondo” nel contesto italiano, distinguendo quattro periodi fondamentali, a partire dal 1955 – anno della conferenza di Bandung – fino al 1980⁵⁹. Il terzo periodo (1968-1973) vedrebbe la diffusione di massa di questa espressione come “specchio critico delle responsabilità dell’Occidente”⁶⁰. Come suggerito da Leone Radiconcini, in questa fase la sua definizione appare “sempre più problematica e ambivalente nell’ambito di studio e ricerca” fino a giungere agli anni 1973-1980, che De Giuseppe definisce “periodo di tecnicizzazione”, ovvero del suo uso negli organismi sovranazionali e internazionali⁶¹. Le diverse locuzioni utilizzate nei carteggi di Biennale sembrano inserirsi in questa narrazione ambivalente che, seppur riconoscendo un’apertura verso la dimensione culturale di questi Paesi, ne evidenzia la relazione di dipendenza al fenomeno coloniale. In contrapposizione, la critica postcoloniale ha rilevato che il colonialismo costituirebbe invece una “interruzione minore” nella lunga e complessa storia dei popoli colonizzati⁶². Tale affermazione non è da considerarsi parte di un cambio di paradigma successivo alle mentalità degli anni ottanta, poiché attinge la propria fonte conoscitiva da studi precedenti all’opera di Said e al relativo dibattito accademico sull’interpretazione di “Terzo Mondo” sollevato dalla rivista “Third World Quarterly” a partire dal ’79. Sarà proprio grazie al contributo dello psichiatra e filosofo Frantz Fanon che il colonialismo verrà inquadrato nella sua dimensione distruttiva di identità culturali e psichiche originarie dei popoli colonizzati da parte del colonizzatore⁶³. Il saggio seminale *Les damnés de la terre*, pubblicato nel 1961 dalla casa editrice Maspero, sarà stampato in italiano da Einaudi nel luglio 1962 con una prefazione di Jean-Paul Sartre, grazie all’impegno dello scrittore Giovanni Pirelli⁶⁴. È così che proprio nel periodo di diffusione di massa del termine “Terzo Mondo”, *I dannati della terra* diveniva un caposaldo del pensiero anticolonialista, “nonché un testo di riferimento per una parte della sinistra-antimperialista”⁶⁵. Le intenzioni delineate dalla Biennale sembrano invece derivare dalla

narrazione dominante, collocando lo sviluppo programmatico di Portoghesi all'interno di un approccio *eurocentrico* erede degli *studi d'area*, ma che l'autore avrebbe potuto ribaltare alla luce del pensiero anticoloniale. Come si è visto, Portoghesi introduce la bozza preparatoria alla mostra sul "Terzo Mondo" domandandosi perché risulti "significativa un'area geografica che comprende meno del dieci per cento della popolazione mondiale"⁶⁶. Questa premessa sappiamo essere basata su un presupposto impreciso, poiché la crescita demografica mondiale avvenuta nella seconda metà del Novecento era dovuta proprio all'area del "Terzo Mondo" e, come evidenzia Eric J. Hobsbawm, al contrario "se consideriamo i paesi ricchi, membri dell'OCSE, che rappresentano il mondo sviluppato, la loro popolazione complessiva alla fine degli anni '80 rappresentava appena il 15% dell'umanità"⁶⁷. Nonostante il tentativo di proporre un pensiero d'avanguardia, la frase "il sentiero della decolonizzazione è lungo e difficile ma sarebbe discriminatorio e razzista pensare che esso vada percorso senza un coinvolgimento e una partecipazione della cultura occidentale", contenuta sia nel primo progetto di mostra dedicato a "L'altra sponda del Mediterraneo" che nel catalogo *Architettura nei Paesi islamici*, conferma la sostanziale dipendenza del colonizzato dal colonizzatore, ovvero la persistenza di quella *relazione asimmetrica* di radice occidentale che Fanon aveva decostruito⁶⁸. L'attenzione verso i Paesi islamici era dunque motivata dalla loro affermazione sulla scena internazionale grazie "all'assorbimento" dei metodi e delle "ideologie" dai "Paesi industrializzati"⁶⁹. Centrale al dibattito è proprio il termine "sviluppo", che connota la critica "all'universalismo" della "modernità" nella narrazione "postmoderna" di Portoghesi. Ma nelle fonti primarie il concetto di "moderno" acquisiva segno negativo o positivo in base all'area geografica in cui operava, risultando "proibitivo e colonialista" nella critica alla città moderna dei "Paesi industrializzati", possibilità di emancipazione per la pratica architettonica nei "Paesi emergenti"⁷⁰.

Da un punto di vista comparativo è possibile osservare che il tema “storia e progetto” veniva dunque declinato attraverso categorie tassonomiche differenti: “tendenza” nel caso del “postmoderno”, analisi geografico-culturale comparata all’Occidente nella mostra sul “Terzo Mondo”. La narrazione “postmoderna” si esplica come opposizione, rifiuto, liberazione dal “moderno” imposto dall’Occidente in “La Presenza del Passato”, ricognizione e analisi della presenza della “modernità” e quindi dell’Occidente nel confronto con l’eredità e il linguaggio di geografie decolonizzate. Si nota che Portoghesi si porrà negativamente rispetto alla volontà istituzionale di avviare una “co-produzione” con il Centre Pompidou, legando le ricerche comuni sulla contemporaneità dell’architettura vernacolare in terra cruda di Jean Dethier e quelle sul “Terzo Mondo” volute dalla Biennale⁷¹. La motivazione che giustifica nel poco tempo rimasto a disposizione il cambio della tematica della mostra sul “Terzo Mondo”, focalizzando l’attenzione verso i Paesi di cultura islamica, è sicuramente plausibile, ma non esaustiva. Nel nastro audio a documentazione di una riunione preparatoria, Portoghesi afferma infatti:

[...] noi dovremmo dire contemporaneamente che ci occupiamo dei Paesi di religione islamica, che questo interesse viene dal Mediterraneo e ci interessiamo al fatto che i Paesi islamici abbiano avuto improvvisamente una specie di Rinascimento⁷².

Radiconcini rileva che “per l’Italia, il Terzo Mondo veniva ad assumere una connotazione specifica, alla metà degli anni cinquanta, che era sì quella delle nazioni emergenti, ma quasi esclusivamente limitata al bacino del Mediterraneo”⁷³. Questa attenzione derivava dunque da una maggiore conoscenza di quei territori e allo stesso tempo dall’interesse politico verso i Paesi che ne facevano parte⁷⁴. Nella discussione con i suoi collaboratori, Portoghesi evidenzia infatti l’interesse mostrato

da parte del Ministero degli Affari Esteri verso l'iniziativa, il quale avrebbe potuto richiedere il trasferimento all'estero della mostra⁷⁵. Kenneth Frampton suggerisce di considerare questo cambio di orientamento come riflesso nelle economie della cultura e della produzione architettonica, degli interessi geopolitici americani nei confronti del Medio Oriente successivi alla crisi petrolifera del '73⁷⁶:

Credo sia interessante che la mostra sia stata orientata teoricamente prima verso il "Terzo Mondo" in generale e poi abbia finito per enfatizzare il Medio Oriente. Direi che forse non è del tutto casuale che siano questi Stati arabi produttori di petrolio a emergere improvvisamente con l'OPEC. Questi Paesi, fondamentali per la linfa economica degli Stati Uniti e di altri Stati occidentali, erano diventati all'improvviso estremamente ricchi e potenti⁷⁷.

Quest'ipotesi trova delle affinità sia nelle intenzioni della Commissione Architettura di "non sentirsi né perplessa né titubante di fronte ad una esposizione che potrebbe anche essere criticamente definita la mostra dell'architettura dei 'petrodollari'"⁷⁸, sia nel rapporto che Portoghesi creava con questi Paesi nella prima metà degli anni settanta, prestando consulenze professionali per la Mefit s.p.a., una società di progettazione operante in Medio Oriente e in Africa, specializzata nella "vendita di *know-how* e servizi di prefabbricazione"⁷⁹. L'esperienza dell'architetto con il "mondo orientale" è strettamente legata a questo periodo, durante il quale progetterà l'aeroporto internazionale e la torre panoramica a Khartum in Sudan (1973 e 1974), il nuovo Palazzo di Stato ad Amman in Giordania (1973-1975) e il complesso della Moschea di Roma (1975-1995)⁸⁰. Ripercorrendo un'intervista del 2002, Portoghesi fornisce indizi cruciali alla comprensione del suo rapporto con "l'Oriente" e dunque al pensiero che probabilmente informerà le scelte operate per "Architettura nei Paesi islamici":

Ha influito molto, vedendo le cose in Medio Oriente – sono stato soprattutto in Giordania, in Libano e in Sudan – mi sono letto con cura il Corano e ho cercato di mettere in relazione un credo religioso con un genere di architettura. Ho avuto anche occasione di vedere l'uso che veniva fatto della Moschea, sicuramente questo mi ha colpito molto, però i ricordi più pregnanti sono quelli dell'Andalusia, soprattutto Cordova e Granada. Ho lavorato anni fa in Giordania all'epoca di Hussein, per il progetto della sua Reggia, che doveva essere anche il Palazzo dei Congressi per la Pace. La Giordania è un Paese interamente costruito a tavolino dagli inglesi, una monarchia portata da fuori che si era riuscita a creare una sua aura. L'esperienza è stata interessante, soprattutto come mio primo contatto con il mondo islamico, che noi occidentali conosciamo solo superficialmente. Noi conosciamo questo mondo attraverso l'immagine che ci arriva con l'immigrazione, ed è un mondo gelosamente custode della propria identità⁸¹.

Il progetto espositivo della mostra, nel suo indirizzo programmatico, sarà infatti definito da un team occidentale e fornirà una lettura del “mondo islamico” attraverso archetipi rielaborati alla maniera europea⁸². La presentazione dell'opera di Hassan Fathy, nominato Aga Khan Chairman's Award for Architecture nel 1980, e di Fernand Pouillon sarà inglobata all'interno di un generale criterio di lettura atto a documentare la presenza della “modernità” nei Paesi di cultura islamica, secondo un “immaginario orientalista”. A quest'ultimo sembra attingere l'idea iniziale di affidare ad Aldo Rossi la progettazione di strutture temporanee esterne a mo' di tendaggi, “una specie di Teatro del Mondo a terra”, in cui allestire la mostra⁸³. La creazione di una grande tenda effimera circondata da un pavimento di tappeti da installare in piazza San Marco o campo San Polo era considerata “una idea molto araba”⁸⁴. Questa immagine “dell'Oriente” fonda le proprie radici a partire dalla fascinazione per l'*esotico*, fenomeno che attraverserà la cultura architettonica occidentale

tra i secoli XVIII e XX attraverso la trattatistica e le esposizioni universali⁸⁵. La storica dell'architettura Zeynep Çelik approfondisce proprio le ragioni che motivano la predilezione dell'Occidente a rappresentare il “mondo islamico” nelle esposizioni universali dell'Ottocento, contribuendo alla formazione di questo “immaginario” nell'ambito dell'architettura⁸⁶. Nel riconoscere dunque che la lezione di Said non viene recepita all'interno della progettazione di “Architettura nei Paesi islamici”, Attilio Petruccioli suggerisce l'esistenza di un “problema cronologico”:

In Italia, il dibattito di Edward Said è arrivato dopo ed è rimasto nell'ambito degli studi storici e dell'arte, giungendo più tardi nel mondo degli architetti. Infatti, io, Ludovico Micara e Paolo Cuneo eravamo molto impegnati ad un livello precedente, ovvero quello di scoprire le architetture... a misurarle... facendo quel *fieldwork* che è alla base e che era stato alla base degli studi dei grandi orientalisti, i quali venivano attaccati da Said. Allora la mia opinione su questo dibattito è la seguente: è indubbio che i grandi orientalisti abbiano preso degli abbagli dovuti alla loro origine e formazione occidentale, ma al tempo stesso hanno gettato le basi per lo studio del mondo islamico con libri che ancora oggi, a cento anni di distanza, sono fondamentali. Viceversa, gli epigoni di Said ne hanno giustamente messo in evidenza un aspetto inevitabile: il pregiudizio⁸⁷.

Tale constatazione riflette sicuramente la realtà, ma allo stesso tempo propone la non assimilazione del pensiero anticoloniale, ampiamente divulgato in Italia già a partire dagli anni sessanta. L'asimmetria storiografica riscontrata nella documentazione delle due mostre sembra dunque confermare un percorso di continuità con la narrazione “postmoderna” che non riconosce l'autenticità delle contaminazioni *transnazionali*, ponendo l'eredità storica dell'Occidente prima, e il suo sviluppo tecnologico poi, quale continuo termine di paragone⁸⁸.
Come scrive Said,

un aspetto del mondo elettronico, postmoderno, è il rafforzamento degli stereotipi a proposito dell'Oriente. Televisione, film e le risorse dei mezzi di comunicazione di massa in genere costringono l'informazione entro schemi sempre più standardizzati⁸⁹.

Nonostante la consapevolezza della lacuna conoscitiva dell'Occidente nei confronti del "mondo orientale" e le dinamiche politiche verso queste nuove aree di influenza globale, Portoghesi sembra non discostarsi dalla narrazione dominante. Gli apporti di ricerca sul campo, analisi iconografica e critica urbana condotti da alcuni dei suoi organizzatori come Cellini, Cosentino, Petruccioli e Cuneo vengono dunque inglobati all'interno del criterio generale di rilettura del "mondo orientale" attraverso la lente del linguaggio moderno. Tramite la narrazione "postmoderna", Portoghesi realizza una mostra sull'"Architettura nei Paesi islamici" attualizzando la continuità con l'eredità storica "dell'immagine europea dell'Oriente"⁹⁰.

- 1 Ente Biennale di Venezia 1979, p. 15.
- 2 Cfr. l'intera opera di Ernesto Nathan Rogers e Christian Norberg-Schulz.
- 3 Traduzione dell'autore dall'originale. Cohen 2012, p. 320.
- 4 Cfr. Hobsbawm 2024, pp. 405-435.
- 5 Cfr. Sauvy 1952.
- 6 Cfr. Unesco 1952, pp. 633-691.
- 7 Traduzione dell'autore dall'originale. Duroselle 1952, pp. 636-646.
- 8 Traduzione dell'autore dall'originale, <https://www.britannica.com/topic/area-studies>.
- 9 Cfr. Portoghesi 1979; 1980; 1982.
- 10 Portoghesi 1980, pp. 25-26.
- 11 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Serie Architettura (d'ora in poi ASAC, F-S, S-A), b. 5, verbale dattiloscritto prima riunione commissione architettura, p. 3.
- 12 Si veda l'intera opera di Szacka, in particolare Szacka 2016b; cfr., a titolo esemplificativo e non esaustivo, Tafuri 1986, p. 229; Nicolin 1995, p. 65; Curtis 2006, p. 605; De Fusco 2007, p. 525; Biraghi 2008, p. 320; Zevi 2010, p. 444; Benevolo 2011 p. 958; Cohen 2012, p. 412; Deschermeier 2014.
- 13 Nel 2023 gta Verlag ha pubblicato la traduzione inglese di alcuni saggi contenuti nel catalogo della mostra "Architettura nei Paesi islamici". Cfr. Thomas 2023.
- 14 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo".
- 15 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo", pp. 1-2.
- 16 lvi, p. 2.
- 17 lvi, p. 3.
- 18 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo".
- 19 lvi, p. 3.
- 20 lvi, p. 4.
- 21 *ibidem*.
- 22 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo"; ASAC, F-S, S-A, b. 24/4, Materiale relativo alla mostra "Architectures de terre".
- 23 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "Mostra sull'Architettura del Terzo Mondo", p. 5.
- 24 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "MOSTRA SUL TERZO MONDO".
- 25 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "MOSTRA SUL TERZO MONDO", p. 1.
- 26 *ibidem*.
- 27 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 28 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.

- 29 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2023.
- 30 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 31 Comparazione tra l'intervista dell'autore a Francesco Cellini e Nicoletta Cosentino, dicembre 2024, e ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 32 ASAC, F-S, S-A, b. 30, Allestimento 1982-1983, fogli sciolti.
- 33 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 34 Bettetini 2006, p. 92.
- 35 Edizioni La Biennale 1982, p. 49.
- 36 Chavardès, Ciccarelli 2023.
- 37 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 38 Edizioni La Biennale 1982, pp. 45-46.
- 39 Ivi, pp. 48-49.
- 40 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 41 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto "MOSTRA SUL TERZO MONDO", p. 2.
- 42 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 43 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2023.
- 44 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 45 ASAC, F-S, S-A, b. 30, Allestimento 1982-1983, foglio sciolto.
- 46 Intervista dell'autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 47 *Ibidem.*
- 48 Edizioni La Biennale 1982, p. 224.
- 49 Ivi, p. 234.
- 50 Intervista dell'autore a Nicoletta Cosentino e Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 51 Edizioni La Biennale 1982, p. 49.
- 52 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, gennaio 2025.
- 53 Intervista dell'autore a Francesco Cellini, dicembre 2024.
- 54 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Organi di Gestione, reg. 7, III riunione del consiglio direttivo 27 aprile 1974, p. 6.
- 55 Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Serie Arti Visive, b. 25, 14, "30 aprile 1975: discorso del presidente alla Fondazione Cini", p. 2.
- 56 ASAC, F-S, S-A, b. 217, 4, "Proposte 1975-1976: documento programmatico per il convegno internazionale sulla nuova Biennale", p. 3.
- 57 Ente Biennale di Venezia 1979, p. 15.
- 58 Ascione 2009, p. 26.
- 59 De Giuseppe 2011.
- 60 Ivi, p. 44.
- 61 Radiconcini 2021, p. 22.
- 62 Cfr., a titolo esemplificativo e non esaustivo, Appiah 1991a; 1991b, Vaughan 1993, Loomba 2006.
- 63 Cfr. Fanon 1962.
- 64 Cfr. Scotti 2018.

- 65 Radiconcini 2021, p. 22.
- 66 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto “Mostra sull’Architettura del Terzo Mondo”, pp. 1-2.
- 67 Hobsbawm 2023, p. 406.
- 68 Cfr. Fanon 1962; 2015; Moise 2020.
- 69 ASAC, F-S, S-A, b. 26, foglio dattiloscritto “MOSTRA SUL TERZO MONDO”, p. 1.
- 70 Cfr. Portoghesi 1980, pp. 9-14; ASAC, F-S, S-A, b. 05, Prima riunione 14-15 settembre 1979; foglio dattiloscritto “MOSTRA SUL TERZO MONDO”.
- 71 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, audiocassetta riunione 23.01.1982.
- 72 *Ibidem*.
- 73 Radiconcini 2021, p. 17.
- 74 Cfr. Romano 1993, p. 86; De Leonardis 2003; Mammarella, Cacace 2006, pp. 226-215; De Giuseppe 2011, p. 30.
- 75 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, audiocassetta riunione 23.01.1982.
- 76 Petrini 2012.
- 77 Traduzione dell’intervista dell’autore a Kenneth Frampton, febbraio 2024.
- 78 ASAC, F-S, S-A, b. 26, verbale dattiloscritto riunione 14 maggio 1982, p. 2.
- 79 Mefit 1977, p. 1.
- 80 Portoghesi 1975.
- 81 Coppa 2002, p. 73.
- 82 Per il riferimento a Carlo Scarpa, si veda Giusti, Godoli 1999, pp. 251-256.
- 83 Cfr. ASAC, F-S, S-A, b. 26, audiocassetta riunione 23.01.1982.
- 84 *Ibidem*.
- 85 Cfr. Giusti, Godoli 1999; Davì, Mauro 2015, pp. 287-310.
- 86 Cfr. Çelik 1992.
- 87 Intervista dell’autore ad Attilio Petruccioli, gennaio 2025.
- 88 Nell’intervista dell’autore a Kenneth Frampton, l’architetto inglese ha aderito nel considerare il *Regionalismo Critico* come *controstoria* di quello che la storiografia ha definito essere l’architettura “postmoderna”. Per inquadrare il tema, cfr. Ricoeur 1965; Frampton 1974; 1980; 1983a; 1983b; Lefaivre, Tzonis 1981; Habermas 1983; Avermaete, Patteeuw, Teerds, Szacka 2019.
- 89 Said [1978] 2024, p. 35.
- 90 Cfr. *ivi*.

Bibliografia

- K.A. Appiah, *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?*, in "Critical Inquiry", 2, 17, 1991a, pp. 336-357.
- K.A. Appiah, *Out of Africa, Topologies of Nativism*, in D. La Capra (a cura di), *The Bounds of Race: Perspectives on Hegemony and Resistance*, Ithaca, New York – Cornell University Press, London 1991b, pp. 134-163.
- G. Ascione, *A sud di nessun Sud. Postcolonialismo, movimenti antisistemici e studi decoloniali*, Odoja, Bologna 2009.
- T. Avermaete, V. Patteeuw, H. Teerds, L.-C. Szacka (a cura di), *OASE. Critical Regionalism Revisited*, in "Journal of Architecture", 103, 2019.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- M. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II*, Einaudi, Torino 2008.
- Z. Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley 1992.
- F. Cellini, C. D'Amato (a cura di), *Controspazio. La presenza del passato: numero speciale*, Dedalo, Bari 1980.
- B. Chavardès, L. Ciccarelli, *L'antagonista perfetto*, in "Vesper", 9, 2023, pp. 118-120.
- J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- J.L. Cohen, *The Future of Architecture Since 1889*, Phaidon, London 2012.
- A. Coppa (a cura di), *La Moschea di Roma. Paolo Portoghesi*, Motta, Milano 2002.
- G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2005.
- W. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, London 2006.
- G. Davì, E. Mauro (a cura di), *La casina cinese nel regio Parco della Favorita di Palermo*, C.R.I.C.D., Palermo 2015.
- R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- M. De Giuseppe, *Il "Terzo Mondo" in Italia. Trasformazioni di un concetto tra opinione pubblica, azione politica e mobilitazione civile (1955-1980)*, in "Ricerche di Storia Politica", 1, 2011, pp. 29-52.
- M. De Leonardis (a cura di), *Il Mediterraneo nella politica estera italiana del secondo dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2003.
- D. Deschermeier, *L'architettura postmoderna*, in U. Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-postmoderna_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-architettura-postmoderna_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/).
- C. de Seta (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, Milano 2006.
- B. Dubor (a cura di), *Fernand Pouillon: architetto delle 200 colonne*, Electa, Milano 1987.
- J.B. Duroselle, *Area Studies: Problems of Method*, in "UNESCO International Social Science Bulletin", 4, 1952, pp. 636-646, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000059694>.

- Edizioni La Biennale, *Catalogo della 1. Mostra Internazionale di Architettura*, Electa, Venezia 1980.
- Edizioni La Biennale, *Catalogo della 2. Mostra Internazionale di Architettura*, Electa, Venezia 1982.
- Ente Biennale di Venezia, *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni, 1979-1982*, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.
- R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Medina, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Yale University Press, New Haven – London 2001.
- F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.
- F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, ETS, Pisa 2015.
- K. Frampton, *On Reading Heidegger*, in “Opposition”, 4, 1974, pp. I-IV.
- K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson, London 1980.
- K. Frampton, *Prospect for a Critical Regionalism*, in “Perspecta: The Yale Architecture Journal”, 20, 1983a, pp. 147-162.
- K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983b, pp. 16-30.
- P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 2006.
- M.A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Macchietto, Firenze 1999.
- G. Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo scrittore*, Marsilio, Venezia 1984.
- P.M. Guerrieri, M. Biraghi, *Post-Western Histories of Architecture*, Routledge, Abingdon 2023.
- J. Habermas, *Modernity – An Incomplete Project*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, pp. 3-15.
- D. Harvery, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford 1992.
- J.D. Hoag, *Architettura islamica*, Electa, Milano 1975.
- E.J. Hobsbawm, *Il Secolo Breve (1914-1991)* [1994], Bur, Milano 2014.
- C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1971.
- P. Johnson, J. Tucker, *Middle East Studies Network in the United States*, in “MERIP Reports”, 38, 1975, pp. 3-26.
- L. Lefavre, A. Tzonis, *The Grid and the Pathway. An Introduction to the Work of Dimitris and Susana Antonakakis*, in “Architecture in Greece”, 15, 1981, p. 178.
- A.I. Lima, *L'Oriente in Carlo Scarpa*, in M.A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Macchietto, Firenze 1999, pp. 251-264.
- A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006.
- G. Mammarella, P. Cacace, *La politica estera dell'Italia: dallo Statuto unitario ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2006.

- Mefit, *Mefit consulting engineers Roma*, Galli e Thierry, Milano 1977.
- M. Moise, *Non ancora donna, non del tutto uomo. Una lettura afrofemminista della soggettivazione politica in Frantz Fanon*, tesi di dottorato in Filosofia, Università degli Studi di Padova, 2020.
- P. Morando, *Dancing Days. 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- C. Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 2023.
- J. Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- F. Petrini, *La crisi energetica del 1973. Le multinazionali del petrolio e la fine dell'età dell'oro (nero)*, in "Contemporanea", 3, 15, 2012, pp. 445-471.
- P. Portoghesi, *La ricerca continua*, in "Constrospazio", 4, 1975, pp. 78-79.
- P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1979.
- P. Portoghesi, *Dopo l'Architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.
- P. Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società postindustriale*, Electa, Firenze 1982.
- L. Radiconcini, *Il terzomondismo in Italia: intellettuali e politici della sinistra di fronte al nuovo paradigma (1954-1968)*, tesi di dottorato, ciclo XXXIII in Studi Politici, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2021.
- P. Ricoeur, *History and Truth*, Northwestern University Press, Evanston 1965.
- S. Romano, *Guida alla politica estera italiana. Dal crollo del fascismo al crollo del comunismo*, Rizzoli, Milano 1993.
- E.W. Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente* [1978], Feltrinelli, Milano 2024.
- A. Sauvy, *Trois mondes, une planète*, in "L'Observateur", 14, agosto 1952, pp. 3-5.
- M. Scotti, *Vita di Giovanni Pirelli*, Donzelli, Roma 2018.
- E. Sessa, *L'orientalismo nell'architettura occidentale d'età contemporanea tra fascino esotico e ricerca del vero*, in G. Davì, E. Mauro (a cura di), *La casina cinese nel regio Parco della Favorita di Palermo*, C.R.I.C.D., Palermo 2015, pp. 287-310.
- L.-C. Szacka, *The 1980 Architecture Biennale. The Street as a Spatial and Representational Curating Device*, in "OASE Journal of Architecture", 88, 2012, pp. 14-25.
- L.-C. Szacka, *Criticism from Within: Kenneth Frampton and the Retreat from Postmodernism*, in "OASE. Action and Reaction in Architecture", 97, 2016a, pp. 109-119.
- L.-C. Szacka, *Exhibiting the Postmodern. 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2016b.
- L.-C. Szacka, *Insight: Life, Death, and Ephemerality of Postmodern Architecture*, in "Architectural Research Quarterly", 22, 3, 2018, pp. 271-274.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

H. Thomas (a cura di), *Architecture in Islamic Countries. Selection from the Catalogue for the Second International Exhibition of Architecture Venice 1982/1983*, gta Verlag, Zürich 2023, https://verlag.gta.arch.ethz.ch/en/gta:book_a09b262a-5469-4487-9566-a88861b93fc4?schema:inLanguage=gta:language_3aae96f1-baeb-4b28-a0ba-837a56fc075a.

Unesco, "International social science bulletin", IV, 4 (74) / "Bulletin international des sciences sociales", IV, 4 (72), 1952, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000059694>.

M. Vaughan, *Madness and Colonialism, Colonialism as Madness. Re-Reading Fanon. Colonial Discourse and the Psychopathology of Colonialism*, in "Paideuma: Mitteilungen Kulturkunde", 39, 1993, pp. 45-55.

R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966.

M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Sansoni, Firenze 1977.

L. Zangheri (a cura di), *Mimar Sinan: architettura tra oriente e occidente*, Alinea, Firenze 1992.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna. Volume II*, Einaudi, Torino 2010.