



Politecnico di Milano
Scuola di Architettura e Società

Corso di Laurea Specialistica in Progettazione Architettonica

IL SECOLO DELL'ABITAZIONE

La casa individuale e il discorso sull'abitare moderno nel XX secolo

Relatore: prof. Alessandro DE MAGISTRIS

Correlatore: prof. Federico DEAMBROSIS

Tesi di Laurea Specialistica di:

Umberto Esposito

Matr. 770811

Anno Accademico 2011 / 2012

INDICE

PREMESSA.....	5
1. LA CASA DEL XX SECOLO	
SPERIMENTAZIONI E TIPOLOGIE.....	7
1.1. Il secolo dell'abitazione.....	7
1.1.1. Continuità orizzontale e verticale.....	9
1.1.2. Abitare la città.....	13
1.2. La casa domestica.....	19
1.3. Spazi da abitare.....	27
1.4. I CIAM (1929-1930).....	31
1.4.1. Presupposti sociologici dell'alloggio minimo.....	31
1.4.2. Maison minimum.....	33
1.4.3. Costruzioni basse, medie o alte?.....	34
1.5. La questione "casa" tra individuale e collettivo.....	36
1.6. La situazione italiana.....	43
1.7. L'ideale americano.....	49
1.8. La casa come icona di stile.....	55
1.9. L'abitazione nella complessità contemporanea.....	60

1.10.	La visione postmoderna.....	68
2.	L'ABITAZIONE TRA PARADIGMI E INTERPRETAZIONI.....	78
2.1.	La tipologia della villa tra antico e moderno.....	78
2.1.1.	Rifugio e relazione.....	83
2.2.	Sull'etimologia "casa".....	85
2.3.	L'individuo individuale.....	87
2.4.	Esperienze abitative tra collettivo e individuale.....	92
3.	ANALISI DI CASI STUDIO.....	106
3.1.	Le Corbusier	
	CITÉ FRUGÈS, Pessac (Bordeaux), 1924-26.....	106
3.2.	Konstantin Mel'nikov	
	CASA CILINDRICA, Mosca, 1927-29.....	112
3.3.	Adolf Loos	
	CASA MÜLLER, Praga, 1928-30.....	118
3.4.	Le Corbusier	
	VILLA SAVOYE, Poissy (Parigi), 1928-30.....	124
3.5.	Frank Lloyd Wright	
	FALLINGWATER, Bear Run (Pennsylvania), 1935-39.....	136
3.6.	Ludwig Mies van der Rohe	
	FARNSWORTH HOUSE, Plano (Illinois), 1945-51.....	144
3.7.	Robert Venturi	
	CASA VENTURI, Philadelphia, 1964.....	150

3.8.	Carlo Scarpa	
	VILLA OTTOLENGHI, Bardolino (Verona), 1974-78.....	157
3.9.	Herman Hertzberger	
	ALLOGGI DIAGOON, Delft (Rotterdam), 1978-83.....	168
CONCLUSIONI.....		176
FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI.....		182
BIBLIOGRAFIA.....		190

PREMESSA

La casa nell'età moderna, in particolare il Novecento, è il tema che ho scelto perché dentro la sua storia hanno lasciato una traccia tutti i pensieri che hanno mosso la cultura e l'architettura; perché ha interpretato meglio di ogni altra tipologia la profonda evoluzione dei bisogni degli uomini di questo secolo e i cambiamenti sociali; perché si è prestata a sperimentare i linguaggi, a esprimere tendenze, a farsi soggetto di indagine critica. La casa è stata in molte occasioni il manifesto delle nuove architetture, ha richiamato all'ordine, ha suggerito modi di vita.

Scrivendo Bachelard: «La casa non si vive solamente giorno per giorno, sul filo di una storia, nel racconto della nostra storia: attraverso i sogni, le diverse dimore della nostra vita si compenetrano e conservano i tesori dei giorni antichi»¹.

Possiamo associare il concetto di domestico con l'immagine di casa-nido esplorata da Bachelard che, con i suoi pensieri sulla fenomenologia della casa, ci sta guida in questo breve pensiero introduttivo.

Ciò che mi ha influito nella scelta corrente è l'importanza che il tema della casa nell'età moderna riveste nell'opera di alcuni architetti rispetto agli altri, altrettanto significativi, che non essendosi occupati di questo tema o

¹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Laterza, Roma-Bari, 1975, p. 64.

essendosene occupati solo marginalmente figurano esclusi o scarsamente considerati; la reperibilità e la chiarezza dei materiali di repertorio rispetto a una ricerca bibliografica attenta ma non archivistica o personalistica; la disponibilità dei progetti a accogliere le categorie critiche scelte che, pur essendosi dimostrate un buono strumento di ricerca sono pensate per comprendere i passaggi chiave circa sul tema della casa del Novecento, dimostrando l'attualità e la validità di alcuni temi attraverso lo studio della storia.

Si parte da dove si inizia a focalizzare sull'idea di casa e sul concetto di abitare attraverso i fatti più importanti dell'architettura del Novecento, riflettendo su tematiche differenti che sono state affrontate e, nell'analisi di alcuni Maestri del Novecento, si va ad affrontare le ideologie che si sono imbattute sul tema dell'abitazione domestica.

1. LA CASA DEL XX SECOLO

SPERIMENTAZIONI E TIPOLOGIE

1.1. Il secolo dell'abitazione

In un articolo apparso su *Architecture d'Aujourd'hui*² Beatriz Colomina propone una riflessione sulla casa come media partendo da una premessa storica ed evidenziando come, se il XIX secolo fu segnato dalla molteplicità degli edifici pubblici (teatri, borse, musei) il nostro sarà ricordato come il secolo dell'abitazione e di quella individuale in particolare.

Ci poniamo dunque la domanda, l'abitazione individuale è stato davvero il programma connotativo del XX secolo?

Il secolo appena concluso ha visto

«una profonda trasformazione della città su tutti i piani, da quello materiale della città di pietra, della distribuzione dei suoi valori fondiari e della sua base produttiva, a quello immateriale del significato della città nell'immaginario collettivo e delle scelte intenzionali nelle analisi, nel disegno e nel governo urbano. Il rapporto tra questi due piani si rivela dialettico o, almeno,

² B. Colomina, "La maison comme média", in *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 320, gennaio 1999, pp. 42-47.

asimmetrico e l'urbanistica moderna si è affermata - ed è entrata in crisi - esprimendo appunto l'ambizione di governare ideologicamente e tecnicamente questo rapporto.»³

Tale ambizione ha cercato la sua realizzazione in diversi momenti che sembra opportuno ripercorrere, fosse anche per cogliere, con uno sguardo disincantato, il complesso ruolo che fattori materiali e strategie cognitive e progettuali hanno giocato nella trasformazione della città.

L'espansione della città diventerà nel XX secolo - per alcuni paesi ancora fino alla crisi degli anni Settanta - *il pendant* del mito della crescita continua proprio dei paesi industrializzati, provocando l'emergenza critica dei centri storici, la verticalizzazione edilizia, la crescita impetuosa delle periferie, la congestione urbana. Ma il Novecento vedrà anche la reazione delle culture d'avanguardia e dei movimenti collettivi di organizzazione e di rappresentanza degli interessi sociali degli attori più deboli della scena urbana: le classi lavoratrici. A queste reazioni faranno riferimento la nascita del Movimento Moderno e quel più variegato fenomeno che ha preso il nome di urbanistica razionalista.

Nel XX secolo si rivela pienamente la crisi della città industriale, risultato di un rapporto conflittuale tra organizzazione produttiva, organizzazione sociale, qualità dell'ambiente costruito e allocazione delle risorse naturali. La città razionalista è in qualche modo la riproposizione nel mondo industrializzato del ruolo aristotelico della città come strumento per raggiungere la perfezione dell'esistenza umana.

³ P. Ceri, P. Rossi (a cura di), *Uno sguardo d'insieme*, in *Modelli di città: strutture e funzioni politiche*, Einaudi, Torino, 1987, p. 53.

Sul piano più specificamente architettonico e urbanistico il Movimento Moderno esprime la sua più forte presenza nel periodo tra le due guerre mondiali, e precisamente tra il 1929, anno in cui venne fondato il CIAM e il 1933, anno del suo quarto congresso, le cui conclusioni - elaborate da Le Corbusier nella Carta d'Atene - costituiranno negli anni successivi, forse proprio per la forza suggestiva assicurata dalla loro schematicità e astrattezza, il riferimento fondamentale della cultura urbanistica.

Il Movimento avrà vita breve, ma lascerà una profonda impronta nella cultura europea (e non soltanto europea) della città; dal Bauhaus di Walter Gropius, che costituisce in qualche misura l'incubatrice del movimento, usciranno le più straordinarie "firme" dell'architettura del secolo: Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, per citarne alcuni.

1.1.1. Continuità orizzontale e verticale

Il Movimento Moderno si propone di modificare non solamente le forme dell'architettura, ma anche di intervenire direttamente nella vita dell'uomo: così, a partire dagli anni '20, gli architetti tentano di dare una risposta al continuo sviluppo delle città e ai conseguenti problemi di ordine quantitativo e qualitativo legati alle abitazioni. Successivamente, il Movimento Moderno cerca di applicare concretamente gli studi sull'abitazione all'organizzazione della città e all'urbanistica.

L'urbanistica del Movimento Moderno in sostanza ha rifiutato l'orizzontalità delle periferie. I suoi modelli urbani sono fondati sulla concentrazione e il distacco dal terreno. Al di là dei confini gerarchici della *Ville Radieuse* non si estende una periferia senza nome, ma il verde dello spazio agricolo che accoglie un sistema città-giardino. In Le Corbusier la verticalità appartiene alla costruzione, all'artificio, alla città; l'orizzontalità, invece, fa parte del paesaggio naturale. La città verticale si contrappone a una natura intesa come sfondo, la cui orizzontalità però non è inerte, ma entra a far parte della città separata dal suolo, scivola sotto i suoi pilotis, diventa parco urbano.



Figura 1. Le Corbusier, Città per 3 milioni di abitanti, veduta del modello

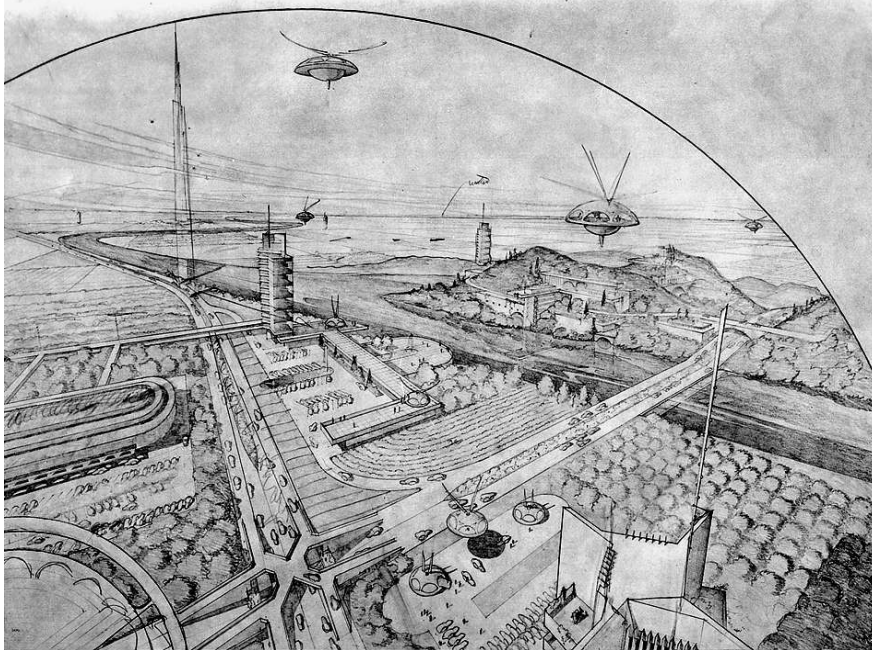


Figura 2. F. L. Wright, Broadacre City, disegni a volo d'uccello

Alla ricerca lecorbuseriana di una distanza e di una separazione geometrica tra verticale e orizzontale si contrappone la città senza limiti di Wright. In *Broadacre City* infatti l'orizzontalità si confonde con l'estensione del territorio urbanizzato che ingloba nello spazio della natura un sistema insediativo e produttivo diffuso e interconnesso da una potente rete infrastrutturale. Nelle intersezioni, nei nodi, pochi elementi verticali scandiscono la distanza e orientano lo spazio.

L'architetto più sensibile al tema della continuità spaziale, nella Germania degli anni Venti, fu comunque Mies van der Rohe. Le sue opere sono testimonianze eloquenti della distanza che in quel momento separava gli architetti americani da quelli europei; ma nello stesso tempo rappresentano anche il più convincente tentativo di sintesi fra queste due opposte tendenze.



Figura 3-4. M. van der Rohe, grattacielo sulla Friedrichstrasse e progetto per un grattacielo di vetro per uffici

Nell'opera di Mies si riscontrano varie influenze, che sembrano provenire dall'immagine dei grattacieli americani.

Nel suo breve tratto "Edificio per uffici" esprime la sua scelta della tipologia dell'edificio verticale dove la scelta non è casuale: il palazzo per uffici è il luogo delle nuove funzioni organizzative della grande città, del lavoro ben programmato, è la sintesi dello *Zeitgeist*, dello spirito del tempo, della modernità.

«Date forma a partire dall'essenza dei compiti, con i mezzi della vostra epoca. Questo è il nostro lavoro. L'edificio per uffici è una casa del lavoro, dell'organizzazione, della chiarezza, dell'economia. (...)»⁴

1.1.2. Abitare la città

L'utopia dell'urbanistica razionalista si esprime nel tentativo di coniugare le qualità dell'ambiente naturale (o naturalizzato) e la qualità del costruito - reintroducendovi a varie scale l'invenzione artistica - di creare spazi urbani che siano visibili secondo modalità di appartenenza aperte a tutti, di promuovere, attraverso nuove forme e modi di edificazione e di integrazione tra residenza e servizi, uno stato di socialità più avanzato e più coerente con le promesse di uno Stato sociale sempre più sviluppato. Da qui diverse opzioni, dalla *garden-city* alla *Ville radieuse*, dalla *new town* ai quartieri *INA - Casa*,

⁴ L. Mies van der Rohe, "Bürohaus", in *G*, n. 1, febbraio 1923, p. 399.

ma anche realizzazioni diverse a seconda degli ordinamenti normativi e dei sistemi politici ed economici.

La forma della città è divenuta anche forma delle relazioni sociali. In molte altre città *abitare* coincide perfettamente con casa, con famiglia, con una sempre crescente attenzione verso l'interno degli alloggi, verso la cura degli arredi.

L'*abitare* è sempre meno legato a un modello tradizionale, è sempre meno stanziale, sempre più una pratica complessa da inventare. Se un tempo la casa era un dato, un sito naturale che ospitava la famiglia e il suo futuro, un elemento di stabilità legato a un progetto e al suo sviluppo; se la casa era il segno esplicito di uno *status*, di una posizione sociale, raggiunta o mancata, «oggi non sono più così certe quelle variabili che rendevano vera quella equazione, o non sono più comunque valide: lavoro, casa, famiglia, luogo. (...) Oggi questa linearità di sequenze sembra essere compromessa.»⁵

Dove, come, con chi, sono variabili che possono mutare nel corso dell'esistenza. Anche con una certa frequenza. Ma soprattutto sono terreno di scelte e opzioni. La scelta, ad esempio, concernente il “dove” stabilire una parte della vita, o quanto meno alcuni tempi di essa, è una delle opzioni che posso giocare nel percorso che mi conduce alla ricerca del benessere, dello stare bene; il “dove” diviene una variabile importante, non si tratta più solo della ricerca di un bene posizionale, ma è legato allo schiudersi di possibilità: quella di raggiungere una condizione di vita più felice (magari solo presunta),

⁵ G. Martinotti, *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 67.

di incrociare altri destini, di immaginare tempi e spazi di vita più lenti e più adatti alle aspettative soggettive e familiari.

L'abitare si configura come un mestiere, un mestiere spesso difficile, che attiva capacità molteplici, che impegna intorno alla ridefinizione di un luogo privato di vita (la casa nelle sue multiformi valenze), ma anche alla ricerca di una dimensione relazionale del vivere, come occasione per entrare in relazione con altri e condividere un certo numero di valori comuni, per fare amicizia con un ambiente naturale.

Lo spazio dell'abitare è da sempre chiamato ad assolvere almeno ad una duplicità di esigenze: il *rifugio* e la *relazione*. Olmo trova le parole per descrivere la densità di quel rifugio,

«se l'esperienza dell'abitare raccoglie tutte le istanze del luogo in cui posso perdermi e ritrovare, se l'appartamento è il luogo nel quale mi apparto, se la casa si presenta come un luogo dove si va per alloggiare, se la dimora ha dentro il profumo del passato, il focolare, invece, è un atteggiamento dell'anima.»⁶

Quel rifugio coincide con «la forma, la struttura, il poema compiuto, in cui la soggettività si equilibra e si acquieta»⁷, ma continuamente trascende questa dimensione privata per sperimentare slanci, aperture, incontri.

Dentro - fuori, privato - pubblico, casa - città, è in queste relazioni che si gioca questo delicato equilibrio. Se guardiamo la città occidentale possiamo dire che essa deve la sua fortuna, oltre che alle risorse economiche che ha saputo attrarre e creare, alla capacità di allentare la morsa degli sguardi e dei

⁶ C. Olmo (a cura di), *Breviario di architettura*, Hoepli, Milano, 2008, p. 49-50.

⁷ C. Olmo, "op. cit."

condizionamenti delle comunità ristrette, di fare sì che verità pubblica e verità privata si trasformino in parti inseparabili di un'unica esperienza esistenziale.



Figura 5. Cantiere di un edificio per appartamenti del quartiere INA - Casa a Tiburtino

L'abitare si configura come quest'unica esperienza esistenziale che trascende e completa l'esperienza della casa e che ha a che fare con la natura dello spazio aperto e pubblico e con la natura delle relazioni che in quello spazio hanno luogo. L'abitare è un'esperienza che ha a che fare con la natura delle relazioni tra le persone.

Scrive Henri Lefebvre:

«Se l'abitare non è solo risiedere ma anche orientarsi nel mondo e modificarlo e mettere in atto processi di attribuzione di senso agli eventi e ai luoghi, è possibile che ciò si dia senza relazioni

interpersonali e sociali, senza un rapporto diretto con l'altro? È possibile tutto ciò senza socialità e condivisione, ivi compresa la condivisione e la cura di luoghi e paesaggi?»⁸

Ancora ci possiamo domandare cosa succeda, invece, nelle nostre città quando la casa, da capitale fisso familiare che consente l'ardire dell'impresa economica, viene tesaurizzata, viene ridotta a forziere: un gioiello che produce una rendita ma che non produce più beni relazionali, non ha effetti generativi sul contesto ospitante. Questo processo di impoverimento e di consumo degli aspetti generativi dell'abitare è oggi pervasivo e investe indifferentemente il cuore della città come le sue molte periferie, i suoi molti territori: «è come un tarlo che consuma i nodi della rete e ha relazione della città stessa.»⁹

Ripensare l'abitare (e in primo luogo la casa) non solo come un bene di *comfort* o sola fonte di rendita, ma anche come pratica intrinsecamente relazionale, può aprire una direzione di ricerca e di lavoro stimolante. Una direzione di lavoro che suggerisce l'idea che la felicità sia anche, e soprattutto, legata ai "beni di relazione", a quei beni, che poiché fatti di relazioni, possono essere goduti solo nella reciprocità.

Questo tentativo di coniugare libertà individuale con qualche forma di comunanza suggerisce di considerare accanto alla ricerca della felicità anche la felicità della ricerca, che è precisamente la felicità di prendere parte all'azione collettiva, di prendersi cura del proprio ambiente di vita, di tornare a sbilanciarsi verso una dimensione pubblica e collettiva.

⁸ H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 1947, L'Arche; trad. it. *Critica della vita quotidiana*, Dedalo, Bari, 1977, p. 56.

⁹ H. Lefebvre, "op. cit."

Oggi l'architettura ci propone diversi modelli opposti di organizzazione e di uso della casa, soluzioni che offrono tutto e il contrario di tutto. Parallelamente, gli studi critico-storici ci prospettano, del progetto domestico, chiavi di lettura volta a volta stilistiche, letterarie, filosofiche piuttosto che spaziali atte cioè a cogliere la realtà fisica della costruzione abitativa, i suoi elementi costruttivi, i suoi principi compositivi.

Partendo dagli inizi del XX secolo andremo ad analizzare i vari aspetti che hanno caratterizzato e influenzato attorno alla tematica dell'abitazione, in tutte le sue forme, in Europa e in America per poi finire verso la fine degli anni Settanta quando l'abitazione si rinnova in nuovi connotati spaziali e estetici.

1.2. La casa domestica

Il concetto di architettura domestica è un concetto anticlassico che esprime con chiarezza i caratteri peculiari delle case europee e americane realizzate tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento.

L'aggettivo *domestico* significa attenzione alla qualità della vita e desiderio di recuperare i valori nazionali: l'architettura domestica è l'architettura della casa tradizionale, che conserva le forme storiche in quanto forme dagli immutabili significati legati ai valori profondi della natura umana.

All'inizio dell'Ottocento la villa, che era una tipologia riferibile fino a quel momento alla nobiltà o alla borghesia, diviene patrimonio anche dei ceti urbani medio bassi, il cui potere economico si andava espandendo. Cause di questo cambiamento furono da una parte l'industrializzazione, che portò al rapido accrescimento dei centri urbani a discapito delle regioni rurali, e dall'altra il diffondersi a tutti i livelli della cultura del movimento romantico, che indicava come modello abitativo ottimale la tipologia della villa, unito al diffondersi delle filosofie sociali a sfondo utopico che propugnavano principi di vita egualitari e ritorni allo stato di natura.

Alla fine del XIX secolo la casa individuale fu considerata il tipo abitativo ideale per costruire i modelli di città-giardino poiché riuniva in sé i valori urbani e i valori rurali che si intendevano perseguire. Questo comportò una ulteriore elaborazione della tipologia che subì alcune variazioni nella qualità e nella dimensione degli spazi tali da renderla adatta anche ai bisogni e agli usi delle fasce sociali meno abbienti.

Ai primi anni del XX secolo il moderno in Inghilterra si presenta dunque come richiesta di purezza di stile nell'architettura e nei modi di vita, il cui modello può essere ritrovato in una mitica età di mezzo posta tra la preistoria e l'epoca della civiltà industriale. Intorno alla metà del secolo questi temi furono teorizzati da John Ruskin e in seguito ripresi e applicati da William Morris. Ruskin sostenne l'importanza del *Gothic Revival*, in quanto movimento intellettuale frutto di una tradizione nazionale ancora viva; dopo avere adattato alle proprie teorie questa tendenza culturale, presente in Inghilterra fin dalla metà del Settecento, la portò a compimento.

Le tesi di Ruskin più legate al concetto di domesticità furono quelle che sostenevano l'importanza dell'adesione dell'artista alla natura e il dovere di unire l'impegno morale alla partecipazione sociale.

Con la prima guerra mondiale si era ulteriormente acuita la già preoccupante penuria di alloggi nelle città del centro Europa: lo sviluppo urbano e la costruzione di case erano arrivati a una stagnazione, aggravata dal numero di nuove famiglie nate nel dopoguerra. Nelle tetre caserme residenziali del periodo prebellico e nei già superaffollati quartieri delle città vecchie, con le loro catastrofiche condizioni igieniche, bisognava ora stringersi ancor di più.

Da lì si iniziò a pensare a nuovi modelli abitativi che potessero soddisfare nuove esigenze della popolazione nella fascia medio - bassa che godesse i privilegi di un'abitazione domestica.

L'abitazione domestica che si può definire moderna nacque negli anni '20 in vari aree cruciali del mondo, quali Europa e Stati Uniti. Le prime case di carattere moderno furono quelle di Frank Lloyd Wright e Adolf Loos.

Frank Lloyd Wright inizia il suo studio sull'organicismo in linea con la tendenza che vede l'architettura parte della società che si trasforma insieme al territorio e alla natura. Egli crea edifici concepiti come «organismi, che presentano un nucleo centrale che ha delle direttrici di sviluppo nello spazio.»¹⁰

Rilancia in pieno la questione della *modernità*, e quindi del progetto misurato ai ritmi e alla tecnologia della macchina, che deve essere solo strumento a servizio dell'uomo. Gli edifici da lui progettati denotano un nuovo tipo di interazione tra interno ed esterno, facendo uso di muri continui che unificano lo spazio. In una continua ricerca di pluridirezionalità, (che si concreta nel disegno negli incroci di assi, negli spazi interni collegati, senza divisioni, pareti o porte) e con una costante attenzione ai materiali, (privilegiando sempre quelli naturali, legati al luogo).

Nel ciclo denominato delle *Prairie Houses* sperimenterà la sua spazialità, fluida e organicamente distribuita, rispettando i principi di orizzontalità e verticalità, precedentemente annotati. Riprende e fa propri alcuni temi espressivi già radicati nella cultura americana quali l'orizzontalità, che esprimeva la ricerca di protezione nei confronti della vastità della natura, e l'apertura delle forme planimetriche, che interpretava il desiderio americano di libertà.

Le *prairie houses* costruite tra il 1900 e il 1910 trovano i loro riferimenti nelle case *Shingle Style* degli anni Ottanta del XIX secolo, nelle case di Sullivan, con cui Wright aveva lavorato nei primi anni della sua professione di

¹⁰ B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Milano, 1979, p. 58.

architetto, dove è presente la continua ricerca di un'espressività legata alla semplice bellezza della prateria.

La *Robie House* ne è il culmine della sua ricerca. La casa fu progettata con una pianta allungata, sviluppata in due strutture rettangolari affiancate solo in parte e strutturate su tre livelli sovrapposti che sembrano slittare l'uno sull'altro.

Nell'oltreoceano, Adolf Loos impone una nuova visione differente da quella di Wright ma in qualche modo ispiratrice dei principi che andranno a fondare sulle sue opere successive.

Scrisse un famoso saggio intitolato "Il povero ricco"¹¹ che descrive il tentativo di un benestante di avvicinarsi all'arte, a questo scopo chiama un architetto che per lui disegna una sontuosa dimora progettata in ogni suo elemento suppellettile affinché il tutto sia coerente ed armonico. L'illusione di aver così fatto entrare l'arte nella casa si rivela tale in occasione del compleanno, quando la felicità del committente per i regali ricevuti dai familiari si scontra con il disappunto dell'architetto che li trova inappropriati alla casa e tale considerazione destabilizza il proprietario. La delusione, la sua infelicità gli fanno percepire la dimora come una prigione che non ha nulla a che vedere con la sua vita, la sua intimità, la sua storia.

Loos era contrario alla decorazione gratuita e tra il 1912 e il 1913 iniziò a concepire un'idea spaziale che la chiamò *Raumplan* e trattò il volume dell'edificio come un vuoto da riempire liberamente con stanze di varie dimensioni, in alzato o in pianta a seconda delle attività cui erano destinate.

Loos indusse a rivedere l'artificiosa divisione dell'edificio in piani

¹¹ A. Loos, "A proposito di un povero ricco", in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972, pp. 149-155.

sovrapposti, che conduce ad attribuire a tutti gli ambienti in modo esclusivamente grafico, proiettati sul piano. L'architetto ragiona:

«Ogni ambiente invece dovrebbe avere l'altezza che si giudica singolarmente più opportuna, non di più e non di meno; solo così si può controllare il suo carattere con la desiderata immediatezza, senza subordinarlo alla corrispondenza con gli ambienti contigui.»¹²

Nei progetti successivi la planimetria tradizionale tende via via a scomparire raggiungendo l'apice nel 1930 con *Casa Müller* a Praga.

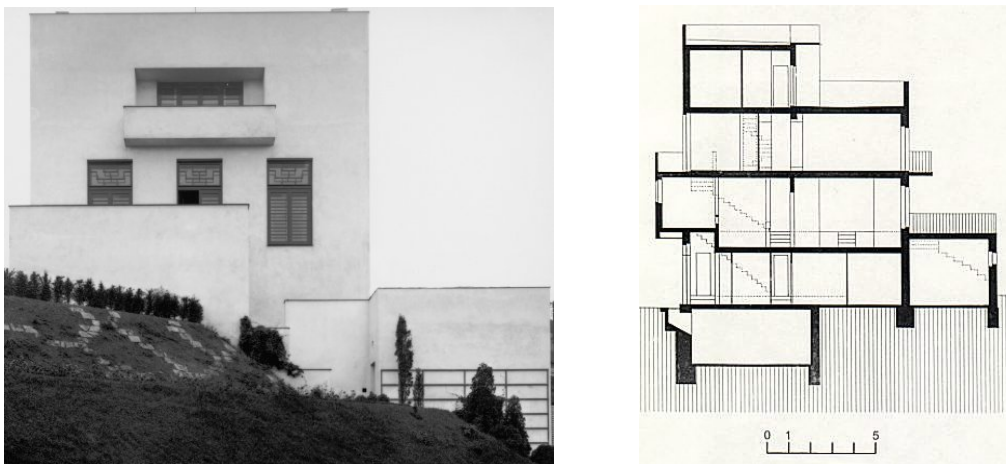


Figura 6-7. A. Loos, Casa Müller, vista del prospetto principale e sezione trasversale

La pianta risulta organizzata su livelli multipli intorno a una scala centrale. L'interno assomiglia a un labirinto: poche stanze si trovano sullo stesso piano e l'identità di ognuna è rafforzata dalle proporzioni e dai trattamenti particolari riservati alle superfici.

¹² A. Loos, *Architettura*, Adelphi, Milano, 1972, pp. 253-254.

Lo sfalsamento presente caratterizza una continuità spaziale moderata, aderente a costumi domestici tendenzialmente individualizzati ma pur sempre collegati da relazioni discrete; ovvero reinventare la casa come uno spazio continuo.

Nel 1921 Le Corbusier, in un articolo per la rivista *L'Esprit Nouveau* introdusse un concetto che realmente non era meno di una rifondazione della casa: la *machine à habiter*. Con innumerevoli disegni dimostrò come dovessero tradursi nella realtà i suoi appelli per una nuova architettura a misura dei tempi.

Le Corbusier trova il modo di esprimere l'azione umana con forme architettoniche.

Un edificio non è solo un contenitore per gli esseri umani e le loro attività, ciò che evidentemente si potrebbe anche dire di qualunque altro edificio; ma diventa anche un'entità scultorea autonoma, che sembra assumere le valenze di una vera e propria figura scolpita, ed esprimere così il particolare significato umano della funzione, o dell'attività, cui l'edificio è primariamente dedicato.

L'affermazione di Le Corbusier secondo cui «dobbiamo considerare una casa come una macchina per abitare [*machine à habiter*], o come uno strumento (...) non diversamente da una macchina da scrivere [*machine à écrire*]]¹³, deve essere considerata come l'espressione di un punto di vista perfettamente antropocentrico ed umanistico. Significa che una casa è fatta per essere usata come lo sfondo fisico dell'attività umana, e non come lo schermo precario di un illusorio rifugio.

¹³ Le Corbusier, *Verso un'Architettura*, Longanesi, Milano, 1979, p. 166.

Anzitutto aveva applicato il principio industriale degli edifici prefabbricati a un ambito abitativo individuale: nella casa *Dom-ino* del 1914, i pilastri disposti in un reticolo e i solai portanti continui formavano uno scheletro che consentiva innumerevoli varianti di pianta all'interno di un sistema costruttivo fisso, grazie a divisori liberamente collocabili. In questo modo fornisce l'idea di cellula abitativa da ripetere in serie dando forma ad modelli che offrano un nuovo sistema di abitazione nella metropoli.

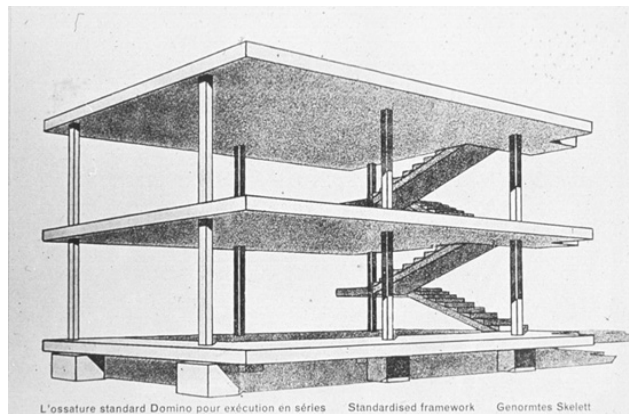


Figura 8-9. Simbolo del manifesto L'Esprit Nouveau e disegno prospettico di Dom-ino

Nel 1922 con l'*Immeuble - Villas* Le Corbusier definisce il prototipo del nuovo alloggio. Esso è costituito interamente da elementi costruttivi standardizzati, offrendo nel contempo ampia libertà nell'organizzazione interna.

Questa sintetizza la corbuseriana concezione della spazialità domestica, condensandola in un volume parallelepipedo ridotto alle minime dimensioni. L'isolato risulta dall'aggregazione di questi alloggi, sovrapposti e affiancati;

esso offre così il nuovo sistema di abitazione urbana: ogni alloggio è in realtà una piccola casa, con ingresso individuale da una strada in quota, spazi a doppia altezza, scala interna e giardino, ed è posto a vari livelli sopra il piano stradale.

Gli interni sono caratterizzati da locali di servizio, minimi ma molto accurati nel loro grado di funzionalità, e da grandi ambienti collettivi che costituiscono i luoghi centrali dell'abitare, in equilibrio fra dimensione domestica e urbana.



Figura 10. Le Corbusier, schizzo prospettico dell'esterno dell'Immeuble - Villas

1.3. Spazi da abitare

Nella storia della casa moderna i primi decenni del Novecento sono tra i più significativi per la ricchezza della ricerca sulle abitazioni economiche per i lavoratori e per l'impegno degli architetti sui temi dell'abitare comune, che si manifesta nell'elaborazione di nuovi modelli e nell'animato confronto sui temi della casa collettiva. Dalle esperienze progettuali di quel periodo, dal confronto delle opinioni sui temi dell'architettura moderna e dall'analisi dei bisogni sociali nasce la struttura della nuova abitazione.

Particolare attenzione si pone sull'avanguardia sovietica che ha interessato la formazione di Mel'nikov sul discorso tra abitare e abitazione come presupposto per affrontare i cambiamenti che sono andati a verificarsi nella società nell'epoca. Tale discorso ha portato alla costruzione della sua *Casa Cilindrica*.

Certamente è negli interventi di edilizia sociale collettiva che si manifestano con maggiore evidenza i caratteri del rinnovamento e sono le tipologie plurifamiliari al centro del problema dell'*Existenzminimum*.

I due indirizzi di ricerca sull'abitazione, quello che privilegia la continuità e quello che persegue il rinnovamento, pur tenendo a uno scopo comune – la casa moderna – operano partendo da ipotesi teoriche diverse e propongono modelli abitativi differenti. Il tema della continuità si esprime principalmente nella ricerca di definizione dei modi progettuali atti a favorire la necessaria mediazione tra volontà di accoglimento delle forme tradizionali e rispondenza ai rinnovati bisogni sociali.

A partire dal 1927, a Stoccarda, venne organizzata un'esposizione dedicata all'abitazione sociale, il *Weissenhof*, dove parteciparono architetti tra cui Mies, Klein, Le Corbusier ed era intesa a servire finalità pratiche immediate con mezzi semplici e occupando uno spazio minimo si potesse ottenere una casa confortevole e pratica che soddisfi ogni necessità.

Grandiosi progetti espositivi erano destinati a contrastare i preconcetti e al tempo stesso ad ampliare il vocabolario dell'edilizia residenziale nell'incontro di diversi approcci formali.

La progettazione del quartiere del *Weissenhof* è affidata a tutti gli architetti impegnati in quel momento sul tema della casa moderna. La sfida è quella di inventare un nuovo spazio per abitare, che sia a misura e in funzione dell'uomo, e contemporaneamente un nuovo linguaggio per l'architettura. La funzione quotidiana diviene il tema e la misura di uno spazio che tende a precisarsi nelle sue dimensioni; la precisa attenzione alle misure dello spazio introduce al concetto di *standard*, che verrà usato seguito.

Gli architetti che progettano le ventotto case, in gran parte unifamiliari, del *Weissenhof* danno risposte simili alla domanda «cosa è e cosa sarà la casa?»¹⁴ mentre assumono atteggiamenti divergenti sul tema dell'architettura moderna. Da una parte Le Corbusier antepone la creazione di un nuovo linguaggio formale alla risoluzione del problema del costruire e dell'abitare; dall'altra quelli del *Neues Bauen* – Mies, Gropius, Taut per citare alcuni – considerano

¹⁴ M. P. Arredi, *La casa unifamiliare del Novecento. Un secolo di architettura abitativa*, UTET, Torino, 1997, p. 166.

l'architettura un mezzo oggettivo per risolvere il problema sociale - economico delle case di massa a un costo di massa.

Il tema progettuale più importante che si afferma nelle case del *Weissenhof* è quello della pianta libera, che trasforma la casa storica, intesa come addizione di stanze funzionalmente divise, nella casa moderna aperta dove gli ambienti si inseriscono gli uni negli altri senza divisioni. Le Corbusier accentua il carattere di fluidità dello spazio proponendo anche la continuità verticale tra il piano giorno e il piano notte.



Figura 11. Modello tridimensionale del Weissenhof

Queste abitazioni divennero il tema dell'*Existenzminimum* affrontato durante il secondo congresso CIAM tenutosi a Francoforte nel 1929 dove si aprì un dibattito per stabilire quali potevano essere le dimensioni minime delle abitazioni degli operai e quale fosse l'equilibrio da ricercarsi tra forme individuali e forme più collettive.

1.4. I CIAM (1929-1930)

Il Congresso di Bruxelles nel 1930 concludeva le sue sedute manifestando, a proposito della casa bassa (individuale), media e alta, queste opinioni: che la casa bassa, per quanto sia soprattutto in principio molto favorita dalle autorità, non permette da tutti i punti di vista la stessa utilizzazione che permette la casa collettiva a medio numero di piani adottata generalmente in questi ultimi tempi in tutte le nazioni; che la casa collettiva alta, per quanto non accompagnata da sufficienti pratiche esperienze potrebbe condurre ad una soluzione dell'abitazione minima, e che sarebbe perciò necessario continuare ad esaminare tutte le possibilità della casa alta e studiare la sua efficacia sui tipi eseguiti.

Si presentano brevemente le principali questioni affrontate da alcuni esponenti del Movimento Moderno durante il secondo e il terzo CIAM, tra il 1929 e il 1930, circa sull'abitazione.

1.4.1. Presupposti sociologici dell'alloggio minimo

Il problema dell'alloggio minimo, secondo Gropius, è quello del minimo elementare di spazio, aria, luce, calore necessari all'uomo per non subire,

nell'alloggio, impedimenti al completo sviluppo delle sue funzioni vitali, e cioè un «*minimum vivendi* e non un *modus non moriendi*»¹⁵.

Il confronto, fatto da un ben noto architetto, tra un baule da viaggio suddiviso in scomparti razionali e una cassa da imballaggio dà un quadro chiaro della superiorità di un piccolo appartamento moderno ben organizzato rispetto a uno vecchio. Se l'apporto di luce, sole, aria e calore è culturalmente importante si ha la legge: allargate le finestre, riducete le dimensioni delle camere, economizzate sul cibo piuttosto che sul calore.

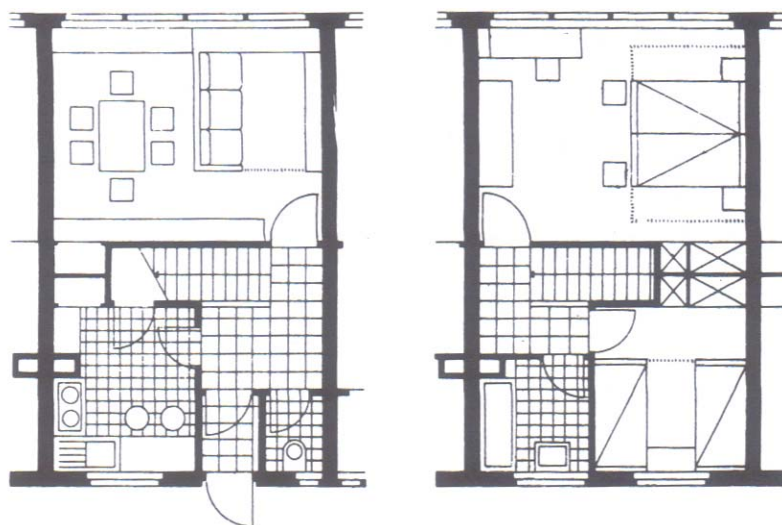


Figura 12. Riflessioni sull'alloggio minimo

¹⁵ C. Aymonino (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930*, Marsilio, Padova, 1971, p. 108.

In corrispondenza con le più accentuate caratteristiche della vita individuale nell'ambito della società che si avrà in futuro e in corrispondenza con la giusta esigenza dell'individuo di isolarsi temporaneamente dal mondo che lo circonda si dovrà enunciare l'esigenza ideale minima. L'alloggio minimo implicito in questa premessa basilare rappresenterebbe il minimo pratico necessario per realizzare il suo scopo e il suo significato: l'*abitazione standard*.

1.4.2. Maison minimum

Per Le Corbusier «l'abitazione è un fenomeno biologico»¹⁶. Tuttavia i vani, i locali, gli spazi che essa comporta sono limitati da un involucro che obbedisce a una regola statica.

Si tratta di trovare e praticare dei metodi nuovi e semplici che ci permettano di elaborare i piani di abitazione necessari e che si prestino alla standardizzazione di nuovi modelli di vita.

Aymonino nota che «la vita domestica consiste in un susseguirsi di queste funzioni costituisce un fenomeno di circolazione. La circolazione esatta, economica, rapida, è il perno dell'architettura contemporanea. (...) Le precise funzioni della vita domestica esigono spazi diversi la cui estensione minima

¹⁶ C. Aymonino (a cura di), "op. cit."

può essere fissata con una certa esattezza; per ogni funzione occorre una “capacità minima tipo”, standard, necessaria e sufficiente (scala umana).»¹⁷

Ciò significa che il susseguirsi di queste funzioni viene stabilito secondo una logica che è di ordine biologico piuttosto che geometrico.

Per quanto riguarda la *maison minimum*, il problema architettonico potrebbe concentrarsi sull’attrezzatura della casa. Secondo il problema, secondo l’estrazione sociale, il tipo di abitanti secondo l’insolazione, il vento, la disposizione topografica, l’arredatore potrà ideare dei raggruppamenti biologici in un quadro statico standard.

1.4.3. Costruzioni basse, medie o alte?

Si pone una riflessione sull’aumento della popolazione presente nelle città che diventava troppo alta a causa della speculazione sui terreni. Le disastrose conseguenze di una attività edilizia esercitata in modo selvaggio nelle città hanno prodotto la tendenza del “ritorno alla natura” e l’impegno di autorità e di privati cittadini allo scopo di sistemare la maggior parte della popolazione in case unifamiliari nel dopoguerra.

Per Gropius i fattori imprescindibili per un sano sviluppo dell’uomo, oltre a nutrizione e riscaldamento sufficienti, sono: luce, aria e possibilità di movimento. Senza dubbio queste tre condizioni fondamentali per un’abitazione confortevole vengono soddisfatte in modo migliore nella casa

¹⁷ C. Aymonino, “op. cit.”

unifamiliare piuttosto che nei criticati alloggi di cortile dei casermoni, accatastati gli uni sugli altri.

La peculiarità degli insediamenti di una metropoli, di avere cioè molti lavoratori che ruotano intorno a un ristretto centro commerciale, richiede tragitti brevi, cioè lo sfruttamento della struttura verticale per abbreviare le distanze orizzontali. La forma di abitazione unifamiliare contrasta con questa tendenza fondamentale della città e il compito dell'urbanista non è solo il miglioramento dei mezzi di comunicazione ma soprattutto la loro riduzione.

1.5. La questione “casa” tra individuale e collettivo

Dopo il terzo CIAM, durante gli anni '30 e '40, un organismo nuovo è andato formandosi, negli anni successivi, per acquistare fisionomia ben definita con caratteri preminenti: l'abitazione collettiva di tipo popolare.

Questo nuovo organismo contiene gli elementi fondamentali della casa individuale, ma è perfettamente distinto da essa per le finalità e i concetti che la rivestono, e per il suo modo di organizzarsi.

La casa individuale corrisponde ad esigenze più che altro obiettive e si esprime con elementi caratterizzati dalla libertà di scelta. Così non è per la casa del popolo, che come organismo è sintesi di fattori obiettivi, definibili per la loro necessità e precisabili dal generalizzarsi di pochi elementi caratteristici. D'altra parte, mentre l'abitazione individuale è in se stessa compiutamente definita, l'abitazione popolare non ha valore come unità, ma come cellula facente parte di un organismo collettivo più complesso.

La casa individuale, perché unitaria in sé, non possiede i caratteri universali propri dell'organismo popolare; fattori universali che possono essere nella vita contemporanea tradotti in sintesi. Questa sintesi è possibile per la casa individuale a posteriori, quando i suoi complessi elementi non rappresentano più variazioni in atto, ed essa finisce di far storia a sé rientrando a far parte come frammento coordinabile di una civiltà già chiusa.

La casa popolare trae carattere dalla necessità dei suoi elementi e dal loro generalizzarsi con perfetta obiettività; poiché è organismo creato per le masse

e deve saper distinguere tra i bisogni di esse, per cogliere soltanto quelli che abbiano valore universale e tocchino alle radici della vita.

La casa popolare è un organismo moderno, perché è di oggi il bisogno di organizzare il popolo in edifici appropriati, che lo traggano dalle oscure e malsane abitazioni, dove da secoli lontani ha vissuto, per dargli un minimo di benessere corrispondente alle esigenze etiche del nostro tempo, imponendo provvedimenti adeguati al nostro vivere civile e alle condizioni igieniche del nostro tempo.

Invece la casa individuale non è organismo moderno, ma è ancora oggi casa storica, rispecchiando come ieri e come sempre in primo luogo i bisogni fisici, morali e spirituali di un solo uomo, e poi l'ispirazione di un artefice; due elementi legati dalle più varie possibilità economiche e dalle contingenze più disparate. È bene però distinguere nettamente la casa individuale vera e propria, cioè quella creata dal committente per un atto di volontà e perfettamente aderente ad esigenze obiettive, dalla casa comunemente denominata individuale dei complessi popolari a schiera. Poiché qui essa è una cellula di un organismo complesso che ha vita in quanto appartiene alla totalità; mentre la vera casa individuale è in sé perfettamente definita e gli altri fattori esterni concomitanti le loro subordinati.

Dal punto di vista teorico in Italia si ha un momento di particolare interesse negli anni '40, quando sulle pagine della rivista *Domus* si riaccende il dibattito e la riflessione più generale su ciò che vuole essere la ricerca sulla casa.

Tra la “casa moderna” individuale e la “produzione di massa”, della standardizzazione si trova la “casa ideale”, presentata già nel 1942 da *Domus*.



Figura 13. Copertina della rivista “Domus” n. 179

Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Zanuso elaborano dei progetti di una modernità rivoluzionaria in quanto a poesia, per un futuro mondo dei sogni intellettuale. Si tratta di progetti storici di un’attualità sensazionale che dichiarano un drammatico confronto con i limiti del paradigma funzionalista sulla “casa minima“ avviato con il CIAM di Francoforte nel 1929.

Il periodo post-bellico segna un decisivo momento di accelerazione tecnologica che coinvolge tutti ed impone una sorta di irreversibilità nel percorso mentale e creativo di ognuno, contemporaneamente prende vigore il dibattito sulla questione della “casa per ciascuno”.

In Italia vanno ricordate le esposizioni della Triennale, che registrano come le posizioni nostrane vadano dalla generica proposta della casa come luogo di piacere spostandosi sempre più drammaticamente su quella della casa come valore sociale, in particolare la VI Triennale del 1936.

La “mostra dell’abitazione” ruota attorno alla VI Triennale dove concepiscono una nuova idea di abitare che trova nella rappresentazione della *Stanza per un uomo* di Franco Albini.



Figura 14. F. Albini, “Stanza per un uomo”, VI Triennale, 1936

In uno spazio ordinato intorno al modulo di pianta, Albini colloca gli elementi di arredo tra cui una libreria di cristallo a tutta altezza e il letto sospeso a oltre due metri da terra. Nella stanza, pensata per un uomo sportivo, spiccano alcuni elementi di assoluta modernità come il box doccia trasparente mentre sullo sfondo è collocata una grande parete rivestita in beola.

Il tutto è pensato a soddisfare le esigenze individuali dell'uomo che si trova assoggettato nella macchina della modernità che progetta nuove organizzazioni dello spazio abitativo al fine di renderlo protagonista assoluto della casa.

Nello stesso periodo, il tema della “casa ideale” è uno dei campi di sperimentazione più fertili per gli architetti italiani. Ernesto Nathan Rogers presenta le sue idee nelle *Confessioni dell'Anonimo del XX secolo*, testimoniando l'annullamento dell'individuo nella società moderna. Egli scrive: «L'uomo non ha ancora imparato a costruire una casa per sé: una casa per ciascuno, per te, per me, per l'Anonimo (...)»¹⁸ ed anche nei successivi editoriali a sua firma sulla prefabbricazione non smette di evidenziare come l'architettura moderna e le sue teorie siano distanti dalla complessità della vita umana e dai suoi contesti.

La casa dell'Anonimo tratteggiata da Rogers è un rifugio stabile, una sorta di grembo materno, ed è molto interessante vedere come le proposte di questi giovani architetti, pur in un contesto di necessità, di numeri, rispetto al problema nella casa per tutti, si pongono invece il problema della casa per il singolo. Seppur esiste ed esisterà ancora un sistema di standardizzazione

¹⁸ E. N. Rogers, “La casa dell'uomo”, in *Domus*, n. 205, gennaio 1946, pp. 2-3.

edilizia, questo deve divenire strumento per assicurare la qualità individuale della casa.

Di fatto le loro opere denotano un rifiuto della metafora macchinista e della ricerca incentrata sulla cellula tipo abitativa, standardizzabile e replicabile, ed un interesse verso la ricerca di un sistema costruttivo altamente flessibile, con un ampio campo di variabili planimetriche e spaziali, tale da assicurare una specificità alla singola “casa dell’uomo”.

Le Corbusier si era già espresso in tal senso dichiarando che l’obiettivo non era tanto quello di standardizzare case, ma di standardizzare un ricco sistema di strutture per poter determinare una varietà che potesse soddisfare «molteplici modi di vita, diverse concezioni dell’esistenza»¹⁹.

La ricerca architettonica non è dunque sul tipo edilizio, ma sugli «elementi tipo della casa che permettono di costruire degli insiemi, delle case che abbiamo tra loro un’unità di fondo elementare»²⁰.

Nell’articolo sulla casa ideale del 1942 Rogers così si esprime:

«La realtà architettonica ha due aspetti: uno effettuale e uno potenziale; il primo si rispecchia negli oggetti dell’architettura concretati nello spazio; il secondo è ogni architettura pensata.

L’architettura pensata potrebbe avere, a sua volta, due aspetti: uno realizzabile l’altro utopistico, ma è facile dimostrare che l’utopia, in quanto non realizzabile non è più architettura.

Resta l’architettura realizzabile e ancora essa ha due aspetti: il contingente e l’ideale.

L’architettura contingente si può realizzare ed è in parte realizzata, senza operare sensibili mutamenti sul gusto del pubblico, l’ordinamento tecnico della produzione, l’assetto politico della società.

L’architettura ideale è precorrimiento, desiderio, speranza, meta degli uomini coscienti. La casa

¹⁹ Le Corbusier, *Verso un’architettura*, Longanesi & C., Milano, 2003, p. 47.

²⁰ Le Corbusier, “op. cit.”

contingente è dove abitate, la casa ideale è ciò che vorreste e che noi – se siete capaci di fantasia – potremmo disegnarvi. La casa ideale è frutto di un pensiero realizzabile, perciò il nostro compito è di tendere all'identificazione tra casa reale e casa ideale.

Il limite più marcato tra contingente e ideale è tracciato da motivi economici ove le ali dell'immaginazione si ripiegano obbligandoci a misurare i passi sulla terra.»²¹

Di fronte alla distruzione post bellica, nel 1946, nell'editoriale di apertura Ernesto Nathan Rogers ammonisce rispetto alla necessità di una casa e contemporaneamente riflette sul fatto che in questa contingenza:

«Una casa non è casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia.

Una casa non è casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina. Questa è la casa dell'uomo. E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa.»²²

²¹ E. N. Rogers, "La casa e l'ideale" in *Domus*, n. 176, marzo 1942, p. 12.

²² E. N. Rogers, "La casa dell'uomo" in *Domus*, n. 205, gennaio 1946, pp. 2-3.

1.6. La situazione italiana

La tematica della casa popolare e dell'edilizia pubblica conosce il suo massimo dispiegamento in Italia a partire dal secondo dopoguerra. Cominciano gli anni della ricostruzione e sono moltissimi gli edifici distrutti dai bombardamenti. L'Italia in naturale crisi economica affronta il tema con molte difficoltà di partenza: la carenza pregressa di vani e servizi, l'affollamento degli edifici esistenti, l'arretratezza del settore edilizio e la mancanza delle materie prime sono i principali. Il tutto in un periodo di stasi della produzione.

Tafuri scrive così:

«Una difficile dialettica fra il conoscere e l'agire si impone, all'indomani della Liberazione, agli architetti impegnati a dare risposte alla nuova realtà italiana. (...) Attraverso un susseguirsi di ideologie, comunque, gli architetti italiani procedono in un'affannosa ricerca di identità, appoggiata di continuo a tematiche extradisciplinari. (...) La ricerca della "grande casa" dell'architettura (...) è presente nelle prime esperienze posteriori al conflitto mondiale.»²³

Nasce il progetto *INA – Casa* che ha come obiettivo la creazione degli alloggi popolari per una fascia di popolazione di ceto medio - basso tramite la lavorazione di materiali economici e rapidità di costruzione. Prende i presupposti dei CIAM sull'alloggio minimo.

²³ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 5-6.

Nei progetti viene prestata attenzione alla creazione di spazi abitabili anche al di fuori dell'alloggio. L'idea sta quindi nel creare e connettere questi spazi fino a farli diventare quartiere, situati nelle periferie delle grandi città.

Si sviluppa quindi attorno alla tematica *INA - Casa* una riflessione linguistica con tratti comuni e altri caratteristici di ogni singola esperienza. Comincia a nascere una cultura del progetto come luogo di ricerca ed approfondimento dell'architettura e della comunicazione.

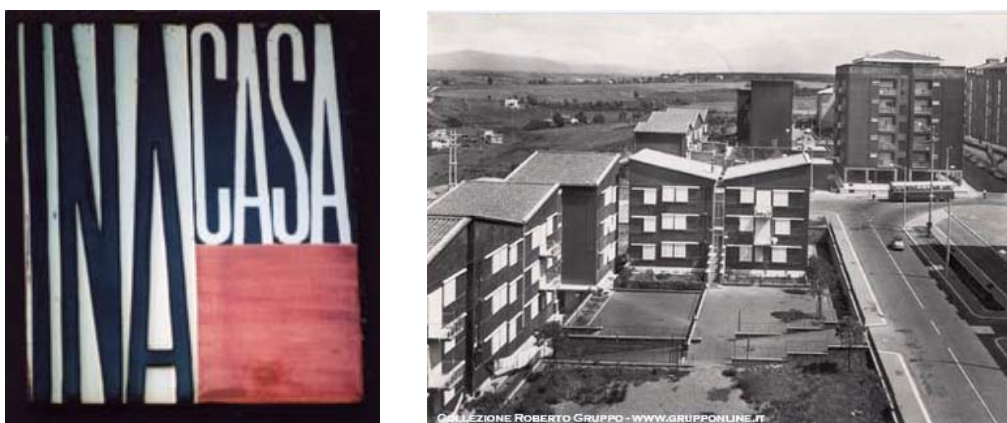


Figura 15-16. Logo di INA – Casa e veduta del quartiere Tiburtino, Roma

In prima istanza il tema del disegno organico nella composizione e disposizione. Poi via via altri temi sui quali verteva il dibattito e tramite i quali si intendeva raggiungere un certo grado di innovazione vista l'opportunità e la portata del piano di edificazione.

Temi come la creazione di edilizia aperta, la rottura del rapporto fronte edilizio - fronte strada, la novità introdotta dalla scala corridoio, la volontà di

riformulazione di spazi pubblici, privati, spazi aperti (che verranno poi, con gli anni successivi, recintati).

«Se la città è da sempre un luogo di meditazione per tutte le complesse pratiche che vi interagiscono, il quartiere diventa strumento attraverso il quale le differenti provenienze sociali e geografiche vengono ricondotte in unità in un organismo che controlla e seleziona i soggetti sociali, integrandoli nel complesso urbano.

Un'idea di città-giardino come proposta di gestione autonoma applicandosi ad una città a piccole dosi, integrata ma separata dalla realtà urbana.

L'ideologia del quartiere viene tradotta in immagini: a Torino Falchera con Astengo, a Mestre S.Giuliano con Picconato e Samona' e ovunque nelle maggiori città italiane. Nella ideologia si ripete l'ispirazione dei villaggi della riforma agraria: famiglia contro società con la mediazione del quartiere e delle sottocomunità.

L'immagine deve essere urbana ma in modo moderato: con il ricordo del borgo.

Il quartiere rappresenta il filtro più adatto per isolare anche visivamente, per connotare i consumi e divulgare una forma ideologica che corrisponda ad un modello di vita. (...) Il risultato più significativo di questo processo produttivo - progettuale fu il quartiere Tiburtino a Roma. Qui la poetica del quartiere e la produzione artigianale confluiscono nel populismo sotto l'influenza di Wright e dei principi della architettura organica.»²⁴

Prendiamo un caso particolare, il quartiere QT8 a Milano. Con la VIII Triennale di Milano del 1947 prende avvio il quartiere sperimentale alle porte di Milano, a nord ovest della città, tra l'asse di viale Certosa e l'ippodromo di San Siro. All'impresa, voluta da Piero Bottoni, commissario straordinario, e sostenuta in parte con finanziamenti del Ministero dei Lavori Pubblici, sono chiamati molti qualificati architetti a dare il proprio contributo progettuale.

²⁴ M. Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra ad oggi*, De Donato, Bari, 1983, pp. 75-76.

Il quartiere sarebbe stato libero, anche se parzialmente, dai vincoli e dai regolamenti applicati nelle altre zone della città. Il piano urbanistico concepito prevedeva non soltanto tipologie edilizie diverse, ma anche servizi pubblici e tanti spazi verdi in un ampio comparto organizzato e autosufficiente, ben collegato alla città. Riflettendo i principi urbanistici del Movimento Moderno, il nascente QT8 avrebbe consentito di affrontare simultaneamente le istanze sociali, il diritto alla casa per tutti, gli aspetti progettuali della casa economica e popolare, i processi costruttivi industriali e di prefabbricazione.

E' la cosiddetta casa per abitazioni economiche, costruita tra il 1951 e il 1952 su progetto di Pietro Lingeri e Luigi Zuccoli, uno dei più importanti edifici del quartiere.



Figura 17. P. Lingeri, L. Zuccoli, Edificio per abitazioni, QT8, Milano, veduta dell'edificio

L'edificio è anche di imponenti dimensioni, ben colte a distanza, attraverso le fronde ombrose degli alberi disseminati nelle ampie zone verdi circostanti. Grandiose appaiono le due facciate principali, ritmicamente composte dall'allineamento delle logge alternate alle finestre a taglio orizzontale, ad est, o piuttosto dalle balconate del fronte esposto ad ovest, dove fanno da contrappunto le poderose linee dei volumi dei collegamenti verticali. Purtroppo la lettura dell'originario disegno dei vuoti e dei pieni risulta molto compromesso dalla episodica chiusura delle logge con impennate di vetro.

Del resto, anche Bottoni nella guida agli edifici moderni di Milano, non mancava di sottolineare il contributo degli abitanti alla composizione cromatica della facciata, con «il perfetto inquadramento delle macchie di colore degli indumenti e degli stracci permanentemente esposti ad asciugare in questa o quella loggia, un valore aggiunto di ordine decorativo in luogo del solito disordine proprio del prospetto di una casa popolare.»²⁵ Ma tant'è, registrato l'inevitabile e diffuso adeguamento dello spazio privato alle esigenze del singolo, l'edificio mantiene una forte caratterizzazione architettonica ergendosi isolato fra case a schiera di altezza minima e aree verdi e destinate alla ricreazione.

Orientato secondo l'asse eliotermico, con le testate rivolte a nord e a sud, si eleva su undici piani fuori terra; la struttura portante è in calcestruzzo armato con murature perimetrali in mattoni forati e camera d'aria. Due blocchi verticali, distanziati dal prospetto ad ovest, ospitano le scale e gli ascensori di ampiezza commisurata al trasporto di 8 persone. Attraverso le logge allungate

²⁵ P. Bottoni, *Antologia di edifici moderni in Milano*, Lampi di Stampa, Milano, 2010, pp. 211-214.

su tutto il prospetto sono ricavati i collegamenti agli alloggi, accessibili tramite tre gradini essendo posti ad una quota superiore ai percorsi di distribuzione, soluzione adottata per evitare la vista all'interno dei singoli appartamenti. Le unità abitative hanno tagli differenziati, di 2, 3, 4, e 5 locali più i vani di servizio.

1.7. L'ideale americano

Nel periodo del cosiddetto boom economico, non solo italiano, si sposta invece l'attenzione, di particolare peso, l'esperienza progettuale degli Stati Uniti dove, durante anni Cinquanta e Sessanta, vennero realizzati una serie di proposte progettuali denominate *Case Study House Program*, un programma lanciato John Entenza che aveva lo scopo di promuovere nuove abitazioni che coniugassero l'innovazione con ideali estetici e sociali.

Nel gennaio del 1945 esce uno storico numero della rivista *Arts & Architecture* che, con caratteristico ottimismo post-bellico, annuncia la nuova stagione dell'edilizia abitativa californiana. Redatto con toni asciutti da manifesto, aperto da un invito alla concretezza del "fare" architettura in cui si sottolinea la novità di una esperienza legata a un momento storico di forte cambiamento, il programma propone la «progettazione, costruzione e pubblicazione di nuovi tipi edilizi residenziali unifamiliari a basso costo che utilizzino tecnologie industriali, con l'obiettivo primario di diffondere il messaggio modernista.»²⁶

Le residenze *Case Study* rappresentano i tentativi più noti e ambiziosi di promuovere modi di vivere moderni negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, grazie all'impiego di materiali industriali e di economicità di costruzione. Il programma, nel tempo, è oggetto di infinite altre pubblicazioni,

²⁶ E. McCoy, "Arts & Architecture Case Study Houses", in *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, Cambridge-Los Angeles, 1989, p. 17.

confermandone la vocazione mediatica che è, a ben guardare, parte integrante di esso.

Dal punto di vista cronologico, tutto si consuma nell'arco di due decenni, dal 1945 al 1966. Dal punto di vista geografico, il programma investe prevalentemente l'area metropolitana di Los Angeles, in particolare una limitata parte di essa che, procedendo da est verso ovest, va da Hollywood a Pacific Palisades, passando per West Hollywood, Beverly Hills e Bel Air. Si tratta di zone di grande pregio residenziale e paesistico che all'epoca non avevano ancora acquisito il valore immobiliare né il prestigio sociale di oggi; predilette da intellettuali e artisti che, pur cercando di non mescolarsi ai ricchi borghesi, evitavano comunque di allontanarsene troppo.

Il programma ha una serie di illustri precedenti di ambito novecentesco. In Europa il caso più significativo è costituito dal *Weissenhof*, il quartiere realizzato a Stoccarda nel 1927, in cui sono, com'è noto, impegnati i migliori esponenti del movimento moderno.

I materiali impiegati sono diversi: acciaio e vetro, soprattutto, ma c'è anche il legno, usato con funzioni strutturali come nella tradizione costruttiva americana. Negli anni seguenti vengono proposti invece esclusivamente esempi in acciaio e vetro. Il tutto è sempre, comunque, modulare e pensato in vista di una produzione standard. La sperimentazione non è mai diretta solo alle tecnologie ma anche alle tecniche costruttive.

Tutte le case sono poi caratterizzate da grande permeabilità fra interni ed esterni e notevole attenzione ai valori paesaggistici. Dal punto di vista degli

impianti planimetrici, esse sono invece segnate da fluidità spaziale e flessibilità distributiva.

Il gruppo più celebre di case è forse quello realizzato nei boschi di eucalipti di Pacific Palisades: qui è, per esempio, la #8, residenza di Charles e Ray Eames, completata nel '49. Più noti come designer e cineasti, i coniugi Eames riescono a coniugare assoluto rigore strutturale e materiali industriali con una curatissima “messa in scena” degli interni.



Figura 18. Case Study #8, Eames House, veduta esterna

La casa, che tutti ricordiamo per la facciata direttamente derivata dalla pittura neoplastica, è ancora oggi di un'attualità sorprendente.

Si compone di due corpi di fabbrica nei quali presentano sottili profilati industriali. L'esterno è in gran parte vetrato con un misto di pannelli trasparenti e traslucidi; la regolarità è ulteriormente interrotta da controventature incrociate, pannelli di tamponamento di colore bianco o nei colori primari e suddivisioni all'interno dei moduli grandi.

La luce qui diventa elemento protagonista dello spazio abitato che, filtrata dal vetro traslucido, inonda o disegna il pavimento assieme al gioco di ombre proiettate dagli eucalipti sulle pareti guizzanti come pennellate. La rilassante semplicità costituisce l'elemento di forza di questo progetto che diventa uno spazio sospeso nel tempo.

Altra costruzione di rilevante importanza è *Case Study #22* (1956-58), nota come Casa Stahl, dove raggiunse l'apice e divenne emblema della libertà e del glamour del periodo americano negli anni del boom economico.

È immortalata in una serie di celebri fotografie di Julius Shulman, la più famosa delle quali ritrae due giovani donne in abito da cocktail, sedute nell'angolo di un salotto completamente vetrato su cui sembra levitare il vertiginoso sbalzo della copertura: in basso è l'infinita distesa di luci della città.



Figura 19-20. Case Study #22, Stahl House, viste esterne giorno e notte

Chiusa sul lato della strada, essa si apre su uno spazio riparato, senza con ciò perdere collegamento col paesaggio. La cucina non è più una stanza a sé, viene inclusa nella zona soggiorno, diventando parte di un continuum spaziale.

Comunque il *Case Study House Program* segna una visibile soluzione di continuità: da allora l'acciaio e il vetro entrano a pieno titolo fra i materiali tipici della tradizione californiana. Non è quindi un caso se le sperimentazioni più recenti (anche e soprattutto in campo residenziale) ne fanno emergere, a oltre mezzo secolo di distanza, le straordinarie qualità paradigmatiche, in grado cioè di dar vita a lunghe serie di declinazioni architettoniche.

Più in generale la modernità entra da quel momento stabilmente a far parte del patrimonio genetico della creatività architettonica americana, dando l'avvio a linguaggi segnati da qualità estetica diffusa molto alta, spesso difficilmente eguagliabile. E il valore "iconico" di queste case, nel senso escatologico del

termine, finalizzato cioè non tanto a essere contemplate da un punto di vista estetico quanto piuttosto a suscitare l'entusiasmo "religioso" degli adepti del modernismo, non solo è chiaramente presente, ma sopravanza anche tutti gli altri.

In quegli anni, a Los Angeles, il modernismo assume insomma tutte le caratteristiche di una vera e propria fede, divenendo «critica alla società, esortazione al riformismo, processo di psicoterapia culturale, reintegrazione della normalità e profetico affondo nel futuro.»²⁷

²⁷ C. Rowe, *The Architecture of good intentions. Towards a possible retrospect*, Academy, London 1994, p. 40.

1.8. La casa come icona di stile

Nel dopoguerra, la casa privata unifamiliare è stata idolatrata come esempio più alto dei risultati raggiunti dall'architettura moderna, ha giocato un ruolo centrale come luogo di espressione e sperimentazione, laboratorio di nuove forme, di nuovi materiali e di nuove organizzazioni spaziali.

La casa si è sostanzialmente trasformata uno strumento iconico e diviene il riflesso di cambiamenti sociali e aspirazioni culturali anziché essere una vetrina di metodi edilizi, tecnologie, nuove soluzioni.

Il dibattito architettonico si sposta dai libri alle riviste fino all'arte. Ne è il caso della mostra *This is Tomorrow* tenutasi nel 1956 alla Whitechapel Art Gallery di Londra.



Figura 21. Manifesto “This is Tomorrow”

La mostra è divisa in dodici sezioni, ognuna delle quali gestita autonomamente da un gruppo di artisti. Si delineano due tendenze. La prima è rappresentata dai neo-costruttivisti e loro obiettivo principale è il reinserimento dell'arte, purificata da ogni estensione individualista, all'interno dello spazio urbano.

La seconda tendenza è più attenta alla cultura popolare, agli stretti rapporti che legano vita e arte e alle nuove tecnologie.

Per accompagnare l'esposizione del Gruppo 2, Hamilton prepara un manifesto dal titolo: *Cosa è che rende le case di oggi così attraenti?*



Figura 22. H. Hamilton, "Cosa è che rende le case di oggi così attraenti?"

L'opera, realizzata con la tecnica del collage, rappresenta un interno domestico. Accanto al padrone di casa, un culturista seminudo con in mano un gigantesco lecca-lecca, e di lato alla signora, anch'essa seminuda ma con in testa un cappello esotico a forma di paralume, compaiono elettrodomestici, una confezione di carne in scatola, un poster a fumetti, una lampada con sovraimpresso il marchio delle automobili Ford. Fuori dalla finestra: la città con le luci scintillanti dei cartelloni.

L'opera potrebbe apparire come una critica alla società dei consumi le cui ricadute nel campo del gusto e sui comportamenti nel futuro panorama domestico e urbano della società del benessere.

Su un versante opposto si pone il Gruppo 6, in cui sono presenti gli architetti Alison e Peter Smithson. Per la mostra realizzano una installazione, composta da un piccolo padiglione circondato da un patio.

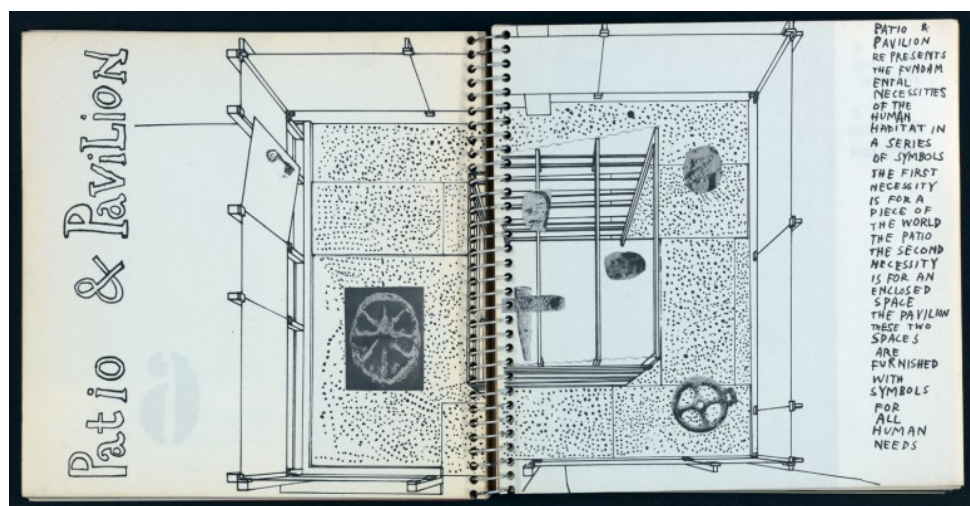


Figura 23. A. e P. Smithson, schizzo del padiglione e patio

Si caratterizza per i materiali particolarmente poveri : legno di seconda scelta e una copertura in plastica trasparente corrugata. Il padiglione per la sua recinzione a pannelli riflettenti che costringono il visitatore a osservare la propria immagine al'interno dell'ambiente artificialmente delimitato.



Figura 24. A. e P. Smithson, veduta fotografica del padiglione

All'artista Eduardo Paolozzi e al fotografo Nigel Henderson il compito di collocare all'interno di questo spazio architettonico virtuale, perché fruito soprattutto attraverso le immagini riflesse dai pannelli, oggetti che alludono

all'attività umana: una ruota per esprimere il movimento, una scultura per stimolare la contemplazione, il foto-collage di una testa per indicare l'uomo, detriti per alludere a una condizione precaria postbellica, forse postatomica.

Tre i concetti che gli Smithson vogliono rappresentare: lo spazio, la protezione e l'intimità (*space, shelter, privacy*). Una posizione nei suoi intenti di recupero di una dimensione esistenziale e di denuncia dell'ottimismo del Movimento Moderno e del vuoto formalismo di coloro che – come i seguaci dell'International Style – continuano a realizzare edifici in base a geometrici principi astratti.

1.9. L'abitazione nella complessità contemporanea

In un saggio pubblicato nel 1966 al MoMA, *Complessità e Contraddizioni in Architettura*, Robert Venturi formula alcune considerazioni sull'architettura contemporanea, in particolare la riflessione sottolinea il grado di complessità e contraddittorietà dell'architettura derivato dalla coesistenza dei criteri vitruviani con le esigenze di programma, struttura, impianti proprie del nostro quotidiano.

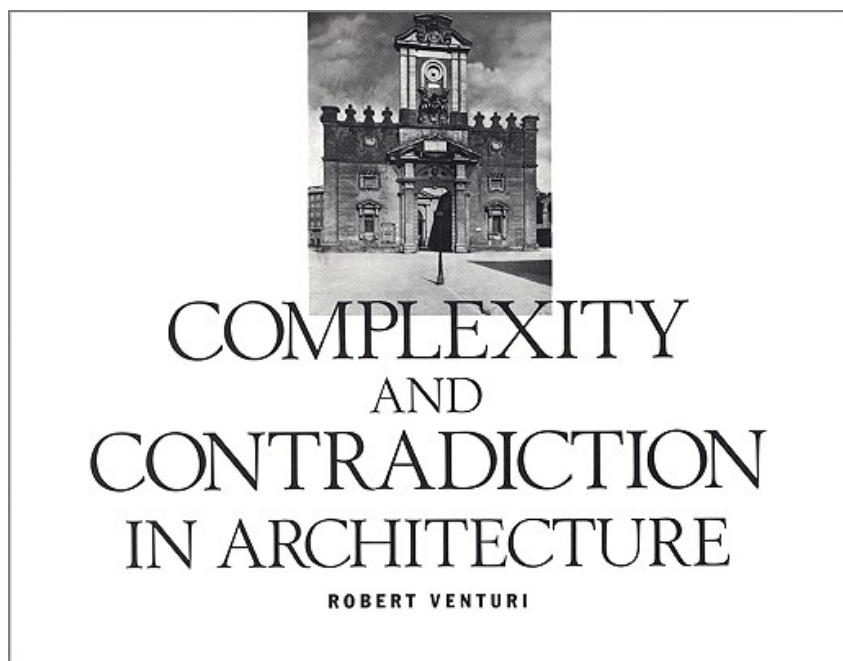


Figura 25. R. Venturi, Copertina della prima edizione di “Complessità e contraddizioni in architettura”

Ponendo la questione in prospettiva storica Venturi osserva che gli architetti moderni “ortodossi” hanno avuto la tendenza a non accettare adeguatamente o coerentemente il tema della complessità, essi hanno piuttosto prediletto strategie di separazione ed esclusione degli elementi piuttosto che l’inclusione di requisiti differenti o la loro sovrapposizione. Le forme primarie del Purismo e l’annullamento di qualsiasi forma di ambiguità del movimento moderno non sono posizioni sostenibili oggi. Nell’ambito del progetto c’è un crescendo di problematiche, di complessità e di difficoltà aggravate dalla rapidità dei tempi. Il principio *less is more*, esplicitato da Mies van der Rohe, condanna la complessità, di fatto consente agli architetti di escludere fattori importanti col rischio di separare l’architettura dall’esperienza della realtà e dai bisogni della società.

Venturi esprime anche il suo scetticismo rispetto alle analogie più volte evidenziate tra padiglioni e case d’abitazione, di fatto tali analogie ignorano la reale complessità e la contraddizione inerente il programma abitativo, le possibilità spaziali e tecnologiche, ed il bisogno di varietà nell’esperienza visiva.

«Compito principale dell’architetto è l’organizzazione di parti convenzionali in un sistema unitario, con l’introduzione sapiente di elementi nuovi, dove i vecchi si rivelano inadeguati. La psicologia gestaltica ha dimostrato come il contesto contribuisca al significato di una parte e come a una mutazione di contesto consegua una mutazione di significato. Così l’architetto, organizzando le parti, predispone nell’insieme contesti significativi per esse. Attraverso un’organizzazione non convenzionale di parti convenzionali egli può introdurre nuovi significati nell’insieme.»²⁸

²⁸ R. Venturi, *Complessità e Contraddizioni in Architettura*, Dedalo, Milano, 2002, p. 148-149.

“La permanenza della forma” e “l’organizzazione non convenzionale di parti convenzionali” sono due temi diversi che hanno in comune l’elaborazione del nuovo a partire da segni linguistici della memoria. Il recupero di forme, elementi e segni della tradizione si pone nella contemporaneità come espressione della volontà di superamento dell’insanabile frattura tra passato e presente auspicata dalle avanguardie europee dei primi decenni del secolo e consolidata dal rigorismo funzionalista. La ricerca sulle forme della tradizione, oltre al valore tipologico citato parlando dell’autonomia della forma, ha anche un valore semiologico, teso al recupero di lessici “permanenti” o “convenzionali” entro i quali organizzare linguaggi personali “pertinenti” alla cultura locale. Le diverse espressioni di questa ricerca sui differenti e variati modi di riconoscere i segni del contesto si contrappongono all’omologazione del linguaggio dell’*International Style*.

Una volta capita la modalità di lettura dell’opera, risulta abbastanza agevole la sua decodificazione; prima ancora di prendere in esame le componenti formali, vorrei soffermarmi sull’esame dei riferimenti simbolici della casa: in questo modo risulterà chiaro se l’opera, anche nei contenuti esteriori, è riuscita a mantenere fede al suo intento.

La nostra esperienza è il materiale con cui costruire: è quanto proiettiamo nella struttura fisica di ciò che costruiamo. La memoria assume un valore importante in questo progetto, non solo come valore affettivo, ma anche come manifestazione concreta di quanto la realizzazione formale venga sublimata dal forte sentimento che può permeare un’opera.

Rafael Moneo parla di un Venturi

«che presenta una realtà costruita come schermo che riflette l'io dell'architetto, un io interiorizzato che filtra, tra tutte le architetture esistenti unicamente quegli episodi che gli interessano. (...) L'architettura non si impone a noi come realtà oggettiva e dotata di senso proprio, ma si converte in una continua operazione di riconoscimento ed utilizzo della propria memoria soggettiva. La libertà è nel montaggio.»²⁹

All'assenza denotativa propria dell' *International Style* contrappone un'immagine domestica sovraccarica di elementi architettonici popolari: timpano, tetto a falda, cornici giustapposte, facciata, veranda sul retro. D'altronde Venturi non è certo il primo a volersi ricollegare ad una cultura autoctona per il proprio lavoro: la casa costruita da Frank Lloyd Wright come propria abitazione ad Oak Park; l'evoluzione successiva delle opere di Wright non si può pienamente comprendere senza il retroterra culturale da cui parte. Alla tipica immagine suburbana della casa americana umile vengono accompagnate argute e ambigue citazioni: è una sovrapposizione di immagini, organizzate senza soluzione di continuità fra passato e presente; il citazionismo è un modo per attualizzare il passato e noi ci rapportiamo allo stesso modo con la storia. La casa è il risultato dell'accumulo di riferimenti ed episodi di cui facciamo tesoro nella nostra memoria ma che, pur essendo presenti in essa, si manifestano solo quando rimangono fissati nella trama di un nuovo progetto.

²⁹ R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 1998, p. 48.

Egli costruisce la *Casa Venturi* tra 1962 e il 1964.

La complessità dell'architettura di Casa Venturi non è affatto superficiale. In pianta la simmetria era un presupposto di base che poi veniva adattata alle esigenze funzionali: la cucina bilancia una camera da letto, ma non esattamente, e il camino e la scala si contendono la supremazia al centro della composizione. Venturi si attinse liberamente da opere di Le Corbusier e Aalto come pure dall'architettura del passato.



Figura 26. R. Venturi, Casa Venturi, vista dell'ingresso principale

L'abitazione non deve essere una vetrina, non deve essere una fabbrica o tanto peggio una *macchina*; il muro deve essere uno *schermo* fra dentro e fuori, in modo da garantire un ambiente interno protetto. Il senso profondo dello

schermo definito dalla muratura deriva sicuramente dalle opere di Kahn: i muri, sia sul fronte che sul retro, sono stratificati in modo da racchiudere, ma perforati in modo da aprire; l'espressione più evidente di questo si ha al centro del prospetto principale, dove il muro esterno è sovrapposto ai due muri che accolgono la scala. Lo spazio appare pertanto stratificato (e non compenetrato come nella tradizione moderna-decostruzionista).

La facciata ha un carattere volutamente inespressivo, che dissimula il tumulto della complessità all'interno e le contraddizioni della pianta: i muri del fronte e del retro, così come il portico ed i parapetti, servono ad enfatizzare il loro ruolo di schermo dietro cui si protendono le complessità della casa. La presenza di articolazioni intricate in un contenitore rigido decreta l'indipendenza fra forma e funzione; tale indipendenza distingue questa architettura da quella del Movimento Moderno, ed è la dimostrazione che la forma può affrontare una vita autonoma.

Nell'architettura di Venturi il muro copre sempre il telaio strutturale e viene mostrato come qualcosa di sottile, sul quale si imprimono varianti e gerarchie di uso dello spazio: la trasparenza, intesa come qualità di organizzazione delle forme e come contrasto tra spazi espliciti e spazi impliciti, fa sì che avvenga una percezione simultanea di localizzazioni spaziali differenti.

La casa a mio parere, per questo senso implicito di *protezione ed inclusione*, è essa stessa metafora della madre: una casa della madre come la madre; mentre l'esterno viene giocato sul tema del *doppio codice*, l'interno si sviluppa su di un piano completamente diverso ed appare familiare ed appagante. Traspare una forte componente emotiva: la casa vuole essere anche un gesto d'amore,

un *collage* di tutte le proprie esperienze di vita familiare, di ambienti della memoria.



Figura 27. R. Venturi, Casa Venturi, interno della casa

La casa è concepita per chi vi abiterà, dettata dall'affetto filiale, ma in cui l'architetto si è riservato uno spazio per la riflessione in modo che essa acquisti valore universale. La memoria personale ad affettiva si lega quindi indissolubilmente alla memoria costruttiva ed architettonica.

Più complesse nell'organizzazione e forma degli spazi e nell'uso di una pluralità di regole compositive contrastanti sono le case di Carlo Scarpa, *Casa Veritti* a Udine nel 1955-61 e *Casa Ottolenghi* a Bardolino di Verona del 1974. La *Casa Veritti* si presenta come la sovrapposizione di un elemento

quadrato su un sistema circolare. Il tema del cerchio è qui scisso in due elementi semicircolari: il primo forma la parete semicilindrica che chiude la casa verso nord, il secondo la grande vasca d'acqua sulla quale affaccia il soggiorno. La forma e l'organizzazione interna della casa sono invece affidate a un sistema di due maglie, compresenti e intersecanti in molti punti, ruotate fra loro di 45 gradi.

La *Casa Ottolenghi* segue uno schema ancora più libero, nel quale non è più riconoscibile l'uso di forme e strutture geometriche semplici, ma dove l'articolazione dello spazio appare organizzata al susseguirsi a distanze variabili di una serie di colonne cilindriche. La zona destinata ai servizi e alle camere da letto, affacciata su un camminamento incassato nel terreno che si chiama *calle*, contrasta con la zona giorno che si avvolge intorno a uno spazio centrale seguendo geometrie inconsuete e tormentate.

I temi della trasformazione e del radicamento nella morfologia del luogo e nella struttura del tessuto abitativo locale attraverso le tecniche della deformazione, della rotazione di elementi evidenziata piuttosto che risolta o pacificata, della sottrazione di parti secondo tracciati geometrici spezzati e arbitrari, della contemporaneità non mediata di tracciati, direttrici e forme in contraddizione palesemente esposta.

1.10. La visione postmoderna

I Five Architects posero un'attenzione alla concezione di abitare completamente rinnovata ma in sintonia con gli insegnamenti lasciati dal Movimento Moderno portando ad una visione totalmente nuova dell'abitare.

Essi erano orientati massimamente ai classici del Moderno ma anche a opere del razionalismo italiano e si mantenevano ancorati nella storia dell'architettura, ma le teorie che professavano erano difficilmente concretizzabili e lontane dalla prassi costruttiva quotidiana.

Per i Five l'*International Style* parlava del moderno attraverso grandi semplificazioni, riducendone ai minimi termini la teoria e i contenuti e parlando soprattutto per immagini; esponendo cioè quei capolavori degli anni Trenta che, negli anni Settanta, ormai allontanati dalla storia, superati dai movimenti contemporanei,

«conservavano, viceversa, una misteriosa capacità di convincimento, inversamente proporzionale alla loro apparente in difendibilità teorica. Perché erano stati uno stile, uno stile con pochi principi linguistici, ma con una forza didattica travolgente.» Se il Movimento Moderno era stato un linguaggio alto che non aveva saputo intrattenere un colloquio con le masse, che la gente aveva alla fine rifiutato, «l'intellettuale aveva il dovere di serbare per sé, rivendicandone la legittimità, il “gioco sapiente” di una complicazione linguistica che, a cose fatte, era ugualmente in grado di rendere evidente la propria spettacolarità.»³⁰

I due membri importanti furono Richard Meier, che fondò la sua opera su una consapevole rielaborazione delle ville di Le Corbusier degli anni '20 e Peter

³⁰ A. Muntoni, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 329-330.

Eisenman, che trattò l'architettura come un linguaggio auto-referenziale. Più che da Le Corbusier, trasse ispirazione dalle strutture stratificate di Giuseppe Terragni e dall'energia plastica di De Stijl.

Le case che ha progettato Meier generalmente sono isolate nel paesaggio. Sono oggetti da abitare. Relazionate dal clima, al contesto, dal cliente, ma raramente si rapportano con l'ambiente urbano. Lui afferma: «l'architettura sia parte di un continuum. (...) Quello che facciamo oggi, pur relazionarsi alla storia, non deve avere lo stesso aspetto di ciò che è stato fatto nel passato, deve integrarsi con il presente.»³¹

Nelle sue opere egli studia e teorizza i principi base, quasi volesse sostituire ai principi di Le Corbusier. Essi sono: la *struttura*, i *percorsi*, il *luogo*, l'*accesso*, il *programma edilizio*.

Un esempio dei primi lavori di Meier è *Smith House* del 1965. Si affaccia direttamente sulla costa, schermata verso terra dalla vegetazione ed aperta verso il mare.

Dal punto di vista spaziale la casa risulta un insieme di piani sovrapposti che si compenetrano a vicenda e da colonne e travi che definiscono lo scheletro della struttura attraverso grandi vetrate.

La versione di Meier del linguaggio lecorbuseriano è elaborata e risulta del tutto priva della tensione opera una scelta stilistica proponendo uno “stile moderno” originale.

³¹ Intervista a Richard Meier in *The Plan*, n. 48, maggio 2011.

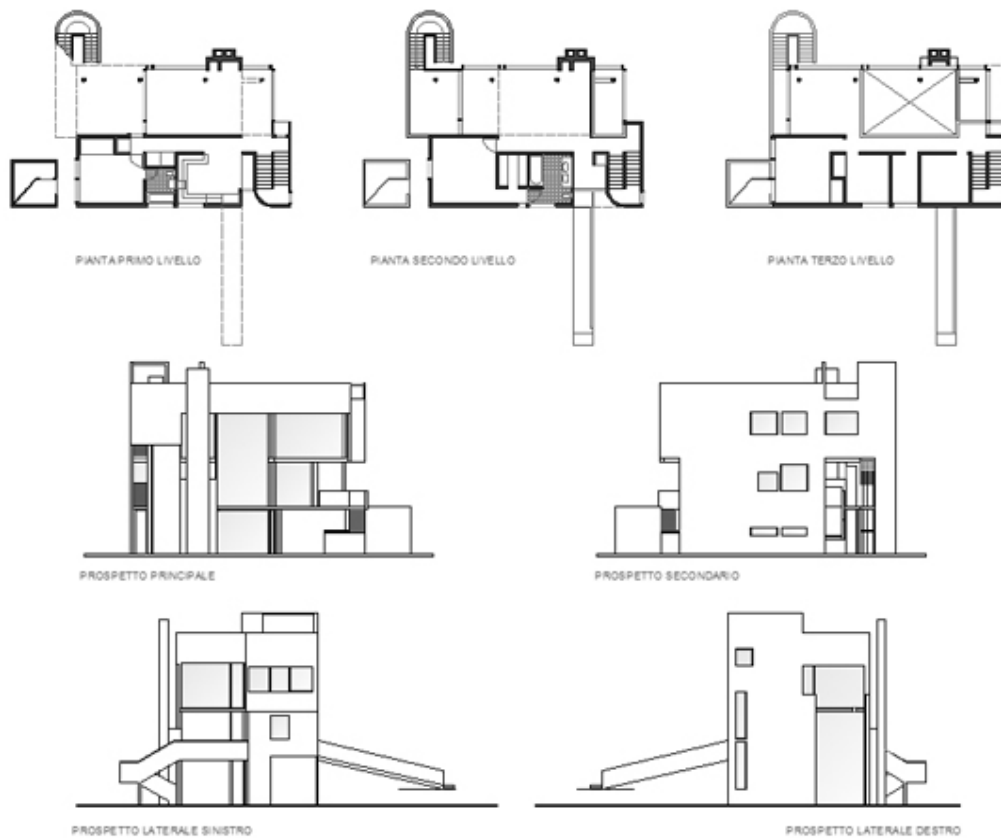


Figura 28. R. Meier, Smith House, piante e prospetti

Due concezioni planimetriche diverse, ciascuna coerente in sé, sono forzate a coesistere con il semplice provvedimento dell'*accostamento*, rinforzato ed enfatizzato dal sistema della circolazione orizzontale e verticale.

Gli spazi della distribuzione sia orizzontale (corridoi, ballatoi) che verticale (scale, rampe), cioè il *sistema della circolazione* ha per Meier un ruolo primario nel condurre a coerenza gli altri sistemi: in questo non è difficile riconoscere un riferimento lecorbuseriano, seppure depurato dalla carica

simbolica che esso aveva nel Maestro e risolto con la *semplice* maestria compositiva.



Figura 29. R. Meier, Smith House, veduta dell'esterno

Il pensatore più originale del gruppo dei Five Architects era Peter Eisenman. Le sue indagini rappresentano una radicale affermazione dell'autonomia dell'architettura, che si rende del tutto indipendente dai criteri di abitabilità. Il moderno – com'egli lo vede - riflette la rimozione dell'uomo dal centro del mondo e pertanto non può più essere considerato concluso. L'oggetto si fa portatore delle contraddizioni, alle quali il progetto reagisce con incastri, omissioni, distorsioni. Linea, superficie e volume si pongono in concorrenza con pilastro, parete e spazio. L'idea progettuale è in primo piano e la casa costruita non è che una forma più complessa di rappresentazione.

Mentre la maggior parte dei postmodernisti si concentrava sul contenuto semantico, egli si rivolse alla sintassi, alla grammatica e alle strutture che rendono possibile la comunicazione linguistica. La composizione iniziale di quelle che chiamava "condizioni formali", ossia un insieme di moduli, piani e volumi, era variamente spostata, traslata e ruotata per generare strutture complesse dalle quali egli riusciva a distillare una sequenza di spazi abitabili.

A proposito delle opere di Eisenman Tafuri scriveva nel 1981:

«si tratta di una ricerca tesa a neutralizzare ogni percezione "realistica" degli edifici. Il puro prisma entra in conflitto con l'intersezione dei piani e con la disposizione puntiforme dei pilastri. I tre elementi vengono fatti mutualmente reagire, come in un composto chimico e con l'atteggiamento di un analista distaccato dal suo esperimento. In tal modo, all'esterno come all'interno, i piani, i pilastri, le superfici di copertura danno il via a un contrappunto di intersezioni multiple, dove effetti di trasparenza, di svuotamento spaziale (...) fanno di queste architetture degli oggetti perfettamente autonomi, chiusi in un'esplorazione delle possibilità di trasformazione di figure geometriche elementari»³².

³² M. Tafuri, *Five Architects N.Y.*, Einaudi, Torino, 1981, p. 32-33.

L'estrema conseguenza del processo di astrazione iniziato dalle avanguardie storiche sono le affermazioni di Eisenman sull'autonomia assoluta dell'architettura, sulla sua riduzione a pura forma e a riflessione su se stessa e all'esclusione, all'assenza, di qualsiasi referente al di fuori di sé.

Nelle opere iniziali, tra cui *House I e II*, progettò al contrario, cioè dall'esterno verso l'interno, piuttosto che dal centro verso l'esterno, un procedimento che gli avrebbe consentito di sfidare l'idea tradizionale di "facciata".

In *House VI*, la sua opera più significativa ed emblematica, iniziò a invertire i suoi preconcetti sulla natura dell'architettura. Utilizzò i *diagrammi evolutivi*, per i quali la casa non era considerata come il prodotto finale del processo, bensì come la registrazione del processo evolutivo stesso.

I pieni e vuoti, le colonnine e i piani risultanti non erano una composizione risolta, bensì un invito alla mente di riordinarli, e nel farlo, mette in discussione il "significato" al fine di "decentrare" l'attività umana nell'abitazione *virtuale*.

Nella *House VI*, l'architetto ha creato due scale, una rossa e una verde; la prima svolge la funzione quasi letterale di connessione tra i piani della casa, la seconda è un'immagine riflessa sospesa sulla sala da pranzo. Eisenman afferma di aver rovesciato lo spazio della sua casa dall'interno all'esterno e di aver così dato avvio a una narrazione empirica dell'idea architettonica partendo dal centro e muovendosi verso l'esterno.

Questo è il fondamento razionale apparente che spiega perché l'interno della *House VI* è stato dipinto di bianco e l'esterno di grigio, con il risultato che ci si può trovare all'esterno quando si è all'interno e viceversa. Da un punto di vista

empirico, ha che fare tanto con assenze che con presenze, con finestre verticali a tutta altezza e feritoie interne che prendono il posto delle pareti mancanti e viceversa.

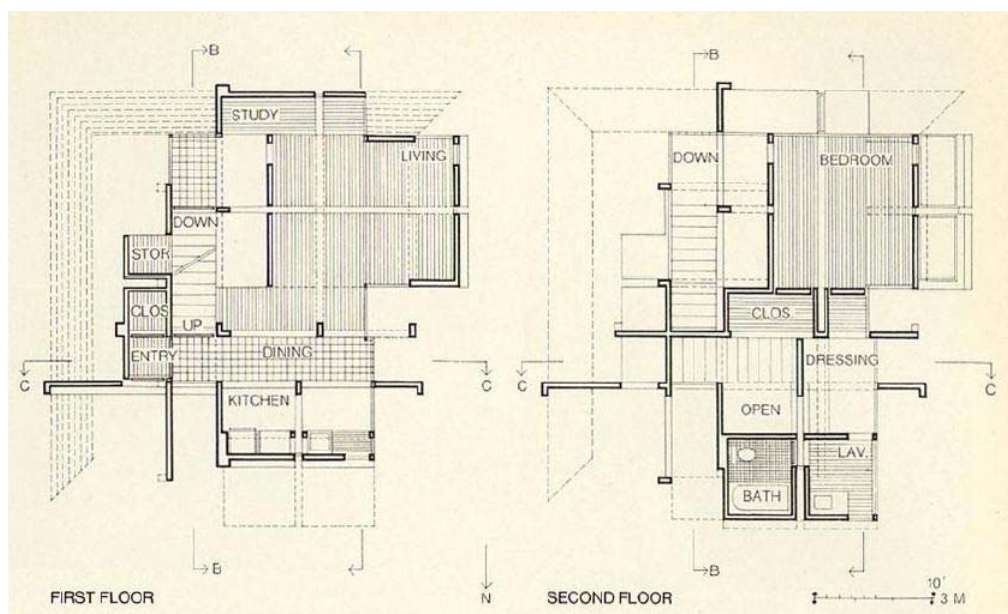


Figura 30. P. Eisenman, House VI, piante

Una forma che permette opportunamente all'osservatore di prendere le distanze dall'esperienza spaziale dell'oggetto. Eisenman sembra aver determinato l'ordine formale della casa: da cui la creazione di aperture vetrate delle pareti, nei pavimenti e nei soffitti, che creano una sorta di architettura virtuale, una sorta di casa ridotta a puro segno all'interno di un'altra casa.



Figura 31-32. P. Eisenman, House VI, vista esterna e delle scale interne

In questo senso ci si trova completamente lontani dal piano libero dell'architettura moderna, mentre si configura uno spazio frammentario risultato dell'articolazione, dell'addizione, dell'iscrizione, delle rotazione di forme geometriche.

Herman Hertzberger mette in gioco nel campo della progettazione le nuove relazioni che si instaurano tra gli spazi dell'abitare e quegli spazi che si trovano al di fuori dell'alloggio definibili con maggior accuratezza come percorsi e spazi di relazione.

Egli sviluppa la sua attività intorno a un'idea di architettura intesa principalmente come opera a servizio dell'uomo, in grado di rispondere in maniera efficace ai bisogni materiali, ma altrettanto sensibile alle più profonde esigenze di carattere psicologico. Nelle sue opere, nel caso della *scuola Montessori* di Delft (1970-71), l'articolazione degli spazi è collegata alle necessità dei singoli individui in cui è possibile creare differenti spazi e forme

di vita comunitaria sentendosi come a casa propria ossia un programma come appropriazione dell'individuo dello spazio da abitare.



Figura 33. H. Hertzberger, scuola Montessori, Delft, bambini durante la ricreazione

Se Venturi, i Five e Hertzberger si inoltrano in un terreno che mina alle radici i presupposti dell'architettura moderna – perseguitando la storia, il quotidiano, lo stile – ma non ne varcano i confini, alla fine degli anni Settanta viene annunciata esplicitamente la condizione *postmoderna*.

All'interno della ideologia postmoderna vi fu quindi una forte critica ai postulati del movimento moderno. Uno dei primi che pone l'accento sulla crisi del movimento moderno, parlandone in termini di sconfitta è Charles Jencks

che nel 1977 decreta la morte del Movimento Moderno, indicandone addirittura la data e l'ora precisa.

«Il tutto è avvenuto», secondo lui, «il 15 luglio 1972, alle ore 15:32, quando viene fatto saltare in aria il quartiere Pruitt-Igoe di St. Louis, costruito negli anni Cinquanta da Minoru Yamasaki secondo i criteri dei CIAM, perché considerato del tutto inabitabile.»³³

Da lì il sapere *postmoderno* spinge fino alle estreme conseguenze il processo di de-mitizzazione, nel senso che esso è basato sul fatto che non c'è più nessuna verità. La mossa adottata sarebbe quella di riusare il linguaggio della storia, attraverso un repertorio di citazioni dello stile, negando l'esistenza dell'architettura contemporanea, lasciata nel corso del XX secolo, andando a sostituire tendenze che sono andati a determinarsi a scala mondiale di una rete di interconnessioni percorribili in tutte le direzioni.

³³ A. Muntoni, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 329-330.

2. L'ABITAZIONE TRA PARADIGMI ED INTERPRETAZIONI

2.1. La tipologia della villa tra antico e moderno

«Una villa è un edificio progettato per sorgere in campagna e finalizzato a soddisfare l'esigenza di svago e di riposo del suo proprietario. Benché essa possa costituire anche il nucleo di un'azienda agricola, l'elemento piacere è ciò che distingue la villa intesa come edificio residenziale dalla fattoria e i terreni a essa collegati dalle terre a sfruttamento agricolo. La casa colonica tende a essere semplice nella struttura e a conservare forme inveteratamente tradizionali che non implicano l'intervento di un progettista. La villa è invece il prodotto tipico della capacità creativa di un architetto e ne documenta la modernità.»³⁴

Questo passaggio, incentrando sullo studio dell'opera scritta di Ackerman, introduce una tematica che ha interessato nel corso dei secoli, la villa come espressione di un ambiente adatto alle relazioni sociali che prenderà spunto nell'architettura moderna nei suoi elementi chiave.

Inevitabilmente la villa è l'espressione di quel complesso di miti che ne origina la costruzione: l'attrazione verso la natura, vissuta sia in modo coinvolgente che in maniera freddamente distaccata, la dialettica tra natura e cultura o artificio, le prerogative di privilegio e/o di potere, e anche l'orgoglio nazionalistico, regionalistico o di classe.

³⁴ J. S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Einaudi, Torino, 1992, p. 3.

Ogni elemento riveste un proprio significato: l'ubicazione e la forma complessiva dell'edificio quanto i dettagli e le sue caratteristiche particolari. E dal momento che i segni e i simboli hanno significato solo per chi sappia interpretarli, di solito sono desunti da più antiche consuetudini architettoniche oppure derivano da altri generi di costruzioni come nel caso delle opere di Le Corbusier e Wright. La dialettica tra natura e artificio è espressa nella paradossale imitazione di forme naturali da parte di elementi prodotti dall'opera dell'uomo.

Ackerman focalizza sul ruolo che la villa ha assunto nella nostra storia del mondo civilizzato. Nella Roma repubblicana, la villa nella salubrità e nella bellezza dell'ambiente naturale circostante, favoriva la salute fisica di coloro che la abitavano, costituiva un luogo ideale per entità quali quella familiare, e soprattutto un antidoto alla città e ai suoi molteplici mali.

E proprio Palladio sarà capace di appagare le aspettative dei suoi committenti con una formula progettuale pienamente idonea, che metteva in armonia la magnificenza e l'eleganza delle antiche ville romane e la funzionalità agricola della villa veneta tradizionale.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento il carattere della villa subì un radicale processo di trasformazione causato dall'evoluzione sociale ed economica che rese la dimora di campagna accessibile non solo ai cittadini più ricchi e potenti ma anche a vasti segmenti delle classi medie e addirittura del proletariato urbano. L'architettura delle ville di Palladio esercitò una profonda influenza sugli architetti nei secoli successivi, fortuna che ancora oggi è incessata, dal punto di vista dell'idea di villa.

Il palladianesimo in Inghilterra, il consolidarsi della tipologia della villa, e infine il cambiamento radicale del diciannovesimo secolo, che Ackerman definisce “democratizzazione della villa”, e la successiva perdita del senso di origine degli elementi della villa nel secolo breve, sono presentati attraverso il tema del giardino, da quello all’italiana al tema del pittoresco, e attraverso visioni della villa e della sua evoluzione nell’arte e nella letteratura, dagli eccessi barocchi alle riproposizioni di modelli.

Il termine *villa* cadde in disuso negli ultimi anni del secolo scorso in cui quasi mai il termine villa indica una residenza suburbana, e si perdono alcuni dei principi originali; non fu ad esempio mai impiegato dai due maggiori architetti americani di residenze di campagna, Henry Hobson Richardson e Frank Lloyd Wright, in parte anche perché essi intesero dissociarsi dalla produzione di ville, spesso di gusto alquanto discutibile, tipica dell’età romantica.

Wright, Le Corbusier e Scarpa sono stati coloro che nel proprio tempo hanno dato il maggior contributo alla tradizione della villa. La loro attenzione si concentrò sul compito di instaurare un equilibrio tra natura e cultura che rispondesse alla sensibilità e alle convinzioni nutrite da loro stessi come dai loro contemporanei.

Nel corso dei secoli furono escogitate soluzioni in due categorie:

«quella che metteva in risalto l’architettura, isolandola dalla natura con forme pure, prismatiche e superfici levigate chiaramente definite da colori chiari e luminosi, e quella che rifletteva l’informalità della natura e la sua irregolarità, la sua asimmetria, la ricchezza della trama e dei contrasti cromatici e chiaroscurali.»³⁵

³⁵ J. S. Ackerman, “op. cit.”

La prima soluzione aderiva allo spirito e alle armonie matematiche dell'architettura greca e romana, mentre la seconda era stata in generale anticlassica. Va sottolineato che gli architetti dell'epoca moderna, Le Corbusier, Wright e Scarpa, furono attratti e sperimentarono la soluzione opposta a quella da loro comunemente adottata.

Il disegno di Wright esprime il suo credo nella «natura *organica* dell'architettura»³⁶; egli presenta i suoi edifici come se nascessero dalla terra, emergendo dai contorni di un luogo selvaggio.

Egli asseriva che l'accentuazione dell'orizzontalità echeggiava la piattezza del territorio; ampi tetti bassi si accompagnavano a cornicioni in forte aggetto che offrivano protezione da sole e pioggia. Le piante si sviluppavano da un nucleo costituito da un grande camino in mattoni, dal quale le aree spaziose e aperte si protendevano verso l'esterno. Il nucleo era anche il centro simbolico dove gli spazi si fondevano gli uni negli altri.

In definitiva il suo progetto sottintendeva una finalità di tipo sociale: la liberazione della famiglia americana dall'organizzazione dello spazio a cellule singole e dall'isolamento di ambienti adibiti a funzioni diverse, tipici delle abitazioni costruite secondo criteri tradizionali.

Wright fu un individuo che desiderava abolire la città moderna e sostituirla con una versione ampliata della cittadina di provincia nella quale ogni abitante poteva rivendicare il diritto di usufruire almeno di un acro di terra.

Le dimore urbane progettate da Wright si posero in termini conflittuali con la città esigendo indipendenza e ampi spazi.

³⁶ J. S. Ackerman, "op. cit."

Le architetture di Le Corbusier sono concepite in uno spazio astratto e non rivelano alcuna armonica corrispondenza con l'ambiente circostante, essendo talvolta impostati su *pilotis*, cioè su colonne di cemento armato che minimizzano il contatto fisico con la terra.

Egli considera l'ambiente naturale come un elemento accessorio all'architettura; il sole serve a illuminare le pareti e il panorama che si coglie dalle finestre svela un' unità architettonica. I progetti di architetture domestiche da lui concepiti nel corso degli anni Venti rivelano la sperimentazione di nuove soluzioni, come scale e passerelle interne, atte a rivoluzionare la circolazione interna attraverso i principali spazi di uso comune e a introdurre, come punto culminante, al tetto-giardino.

Le piante dei vari piani libere da interdipendenze strutturali e l'ampiezza dei vani creati dalle pareti rappresentarono una radicale innovazione non solo sotto il profilo estetico ma anche dello stile di vita, decretando la «scomparsa dei contenitori cellulari che isolavano l'uno dall'altro i locali destinati alle differenti funzioni domestiche.»³⁷

Eccezione sia fatta per Carlo Scarpa, che rivisita invece i tradizionali temi della villa con sensibilità e rispetto, come si apprende più dalla storia dell'architettura e dallo studio del Palladio. Scarpa si accostò ai suoi modelli di architettura di villa, in particolare Frank Lloyd Wright, come Palladio si era avvicinato alle ville antiche, e come l'architetto vicentino «adattò le dimensioni degli spazi all'antica e del primo cinquecento alle mutate condizioni della committenza veneta», così Scarpa adattò i suoi modelli

³⁷ B. B. Taylor, *Le Corbusier at Pessac*, MIT Press, Cambridge, 1972, p. 25.

americani, «senza abbandonare l'ambizione di realizzare opere di grande effetto.»³⁸

Tuttavia se il messaggio di Palladio si può definire universalmente colto e accolto, il percorso di Scarpa appare più complesso e meno lineare, volto a ricercare individualismo e unicità nelle architetture, che rendono la sua opere più ermetica.

2.1.1. Rifugio e relazione

Nel precedente capitolo è stato fornito un panorama della casa moderna del Novecento attraverso una serie di casi studio pragmatici mettendo in relazione con i contesti culturali nei diversi periodi del secolo passato.

Ora cerco di tracciare un bilancio puntuale della casa nel XX secolo, limitando il campo di osservazione agli elementi specifici della questione dell'ideologia di abitare nella modernità attraverso interpretazioni tra individualità e collettività.

Nonostante la sua piccola dimensione la casa è un elemento importante nell'immaginario culturale, partendo dalle riflessioni di Ackerman sulla villa, è stata e continua ad essere l'elemento fondamentale dell'ambiente costruito dall'uomo, componente primario che provvede al bisogno essenziale e quotidiano: il riparo.

³⁸ Z. Vitale, *Architettura misurata nel paesaggio: la villa per Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 141.

Nelle abitazioni, in particolare, si è rafforzata una tendenza alla privatizzazione degli spazi pubblici, che spinge la gente a chiudersi in comprensori, uscendone solo per andare a lavorare o divertirsi in altrettanti spazi chiusi e protetti.

Lo spazio dell'abitare è da sempre chiamato ad assolvere almeno ad una duplicità di esigenze: il *rifugio* e la *relazione*.

Ermanno Olmi mi aiuta a trovare le parole per descrivere la densità di quel rifugio:

«se l'esperienza dell'abitare raccoglie tutte le istanze del luogo in cui posso perdermi e ritrovare, se l'appartamento è il luogo nel quale mi apparto, se la casa si presenta come un luogo dove si va per alloggiare, se la dimora ha dentro il profumo del passato, il focolare, invece, è un atteggiamento dell'anima.»³⁹

Quel rifugio coincide con «la forma, la struttura, il poema compiuto, in cui la soggettività si equilibra e si acquieta»⁴⁰, ma continuamente trascende questa dimensione privata per sperimentare slanci, aperture, incontri.

L'abitare individuale si configura come quest'unica esperienza esistenziale che trascende e completa l'esperienza della casa del XX secolo, e che ha a che fare con la natura dello spazio aperto e pubblico e con la natura delle relazioni che in quello spazio hanno luogo.

³⁹ E. Olmi, "Tempi di navigazione", in A. Lanzani, E. Granata, *Esperienze e paesaggi dell'abitare*, Abitare Segesta, Milano, 2006, p. 55.

⁴⁰ E. Olmi, "op. cit."

2.2. Sull'etimologia "casa"

Una riflessione sull'etimo di casa permette di evidenziare alcuni lemmi ricorsivi nell'ambito della ricerca e aiuta a definire un panorama univoco e corretto nell'uso delle parole cui si fa riferimento e di trovare attraverso l'analisi della loro radice, significati più profondi o generalmente condivisi in molteplici idiomi.

Già la parola latina *domus* è una derivazione, identificava una sorta di abitazione elementare, di struttura di protezione: il recinto.

In epoca romana la parola *domus* connotava una struttura più evoluta che comprendeva gli elementi di una casa padronale.

La parola non individuava la casa dell'uomo, bensì la casa di una famiglia con uno status privilegiato. Se volgiamo lo sguardo alle lingue contemporanee vediamo, per esempio, come l'inglese si serve di due termini per parlare di casa: *house* e *home*.

Home, come il tedesco *heim* e le loro aggettivazioni *homly* e *heilich* sono legate all'uomo, al suo stare dentro la casa, ad esigenze materiali e spirituali ad essa connesse, si tratta di termini con un'aura che si appiattisce nella traduzione italiana di casalingo o domestico.

L'espressione francese *chez moi* rende invece esplicito il legame tra l'oggetto casa e l'uomo, il suo abitante che ne diviene parte integrante.

Citando Rogers: «Io voglio avere una casa che mi assomigli (in bello): una casa che assomigli alla mia umanità.»⁴¹

⁴¹ E. N. Rogers, "Casa reale e casa ideale", in *Domus*, n. 209, maggio 1946, p. 2.

La casa è un problema di limiti e la definizione dei limiti è un problema di cultura. In ogni idioma è possibile rinvenire una specifica connotazione del termine e anche nella produzione architettonica si ha un riverbero di tale realtà, al contempo, parallelamente, l'affermarsi di forme di globalizzazione, di uniformazione della lingua e di omogeneizzazione dei canoni estetici osserviamo come anche l'architettura della casa e dei luoghi del vivere subiscano forme di omologazione.

La casistica in esame offre un panorama, seppur frammentario, di esperimenti che, immersi nel contesto contemporaneo propongono ipotesi diverse per soddisfare molteplici modi di vita, diverse concezioni dell'esistenza.

2.3. L'individuo individuale

La casa di abitazione è il primo registro capace di riconoscere ed interpretare i fenomeni di cambiamento dei comportamenti individuali; nell'abitazione si costruisce la genesi di un cambiamento come risposta a modelli di trasformazione sociale più generali.

All'interno del fenomeno contemporaneo dell'individualità, muta il rapporto fra lo spazio privato e lo spazio pubblico, muta il rapporto fra il soggetto individuo e lo spazio domestico, muta drasticamente l'idea comune di abitare il domestico: l'abitare contemporaneo è strettamente legato alle condizioni di mobilità sociale, all'accelerazione di fenomeni che determinano il cambiamento di esigenze e cambiamento di usi.

Sono numerose le ricerche svolte sul tema dell'individualità sociologiche, antropologiche, economiche e più in generale di mercato, dalle quali emerge che oggi il concetto di casa di abitazione è interpretato con maggiore soggettività e le scelte abitative degli individui sono più consapevoli che in passato; gli abitanti infatti costruiscono la propria casa *su misura*, costruiscono lo spazio a loro immagine e somiglianza.

Lo studio dello spazio abitativo deve essere condotto, quindi, tenendo presente la misura biologica e quella sociale, in quanto è attraverso esse che lo spazio sarà dimensionato, proporzionato e distribuito razionalmente, sviluppando così, forme abitative adeguate alle esigenze umane. La razionalità in architettura, per risolvere problemi legati al soddisfacimento dei bisogni

dell'uomo, in primis quello dell'abitare, si concretizza particolarmente tra il 1920 e il 1930 in Europa, soprattutto in Germania.

Ne segue una citazione di particolare interesse:

«Noi architetti abbiamo il dannato e sacrosanto dovere ed obbligo di romperci il capo su che cosa si debba fare nell'edilizia abitativa per facilitare la vita alle donne e agli uomini (...). Fin dall'inizio volli occuparmi sempre e solo di edilizia abitativa, con tutto quello che ci vuole: istituzioni per l'infanzia, scuole, biblioteche, ambulatori... ciò che appunto si chiama edilizia sociale.»⁴²

Queste poche parole riassumono il valore della professione per Margarete Schütte-Lihotzky, prima donna architetto austriaca, testimone e protagonista dell'architettura del secolo che stiamo indagando. La sua ricerca è legata soprattutto allo studio dell'ambiente domestico ed in particolare della cucina che si impegna a riorganizzare secondo dimensioni ed arredi più razionali.

Da questi studi nasce la *Cucina di Francoforte* (Frankfurt Küche del 1926-27), prima "cucina moderna", progetto che ha largamente influenzato tutta la successiva produzione di questo ambiente. Prima cucina modulare e componibile: un meccanismo coerente e logico delle parti, ognuna subordinata all'altra e posizionata per ottenere il massimo rendimento. Con le usuali disposizioni, infatti, si dovevano compiere diverse decine di metri ogni giorno, mentre la Schütte-Lihotzky standardizza in otto metri quadrati la cucina ideale, funzionale, economica. Misure che sono rimaste invariate anche negli attuali regolamenti edilizi.

⁴² M. Schütte-Lihotzky, *Soziale Architektur*, Vienna, 1996, trad it. L. Minoli (a cura di), *Margarete Schutte-Lihotzky. Dalla cucina alla città*, Franco Angeli, Milano, 1999, p. 71.



Figura 34. M. Schütte- Lihotzsky, cucina di Francoforte

Nella progettazione di questo nuovo modello di cucina, infatti, Margarete Schütte- Lihotzsky riesce a catalizzare i punti cardine delle teorie e delle ricerche europee sull'alloggio minimo:

«la razionalizzazione degli spazi secondo i principi dell'economia domestica, la continuità dei piani d'appoggio dei mobili, che dovevano avere la stessa altezza da terra, la loro distribuzione in pianta secondo uno schema ad "U", in modo tale che il fruitore degli spazi avesse tutti gli strumenti della cucina a portata di mano, la disposizione del tavolo vicino al davanzale della finestra per ottenere la migliore illuminazione della zona di lavoro della massaia.»⁴³

⁴³ F. Palladino, "L'intuizione di Margarethe Schütte-Lihotzsky", in *Archimagazine*, n. 196, marzo 1995, p. 9.

Il XX secolo, è il secolo in cui i molteplici bisogni diversificati in cui si riconosce l'individuo contemporaneo, sempre più in cerca di risposte nell'abitare. La casa non ha più un carattere unico e compresso, ma deve essere adattabile alle nuove relazioni diffuse; non è più riconducibile come in passato alle due dimensioni alternative di casa unifamiliare o plurifamiliare, ma è sempre e comunque casa individuale. Si delinea così una nuova figura di individuo:

«(...) sconosciuta ai sociologi e ai politici del moderno. Nato nella seconda metà del Novecento dalle culture delle periferie urbane, cresciuto dentro i saperi e i linguaggi dei lavori postfordisti, questo individuo vive in uno stato di perenne mobilità e precarietà. (...) questo individuo, rispetto al passato, prende per la prima volta possesso del mondo senza più alcuna limitazione (...) e senza più compiti extramondani (...) né sociali (...). Ci troviamo per la prima volta di fronte ad un individuo che è situato totalmente nel mondo. (...) si passa, dunque, dall'io astratto costruito dal mercato, (...) dalle regole e dalla logica del sistema sociale, dalla capacità di interiorizzare le rappresentazioni sociali del sé, all'individuo concreto che è libertà senza impedimenti, consapevolezza del proprio corpo, distruzione dei legami identitari.»⁴⁴

Questo cambio di identità dall'io all'individuo si produce in parallelo ad una dilatazione del concetto della società in cui i vincoli interpersonali diventano meno intensi, i sentimenti collettivi diventano meno saldi e l'universo individuale trova sempre più spazio nel mondo dei sentimenti del vissuto personale. L'individualismo marca il suo confine nello spazio della casa che è il luogo sacro della libertà e dell'identità. Oggi, nel settore della società occidentale questo processo di cambiamento di identità sembra essere

⁴⁴ M. Ilardi, *Nei territori del consumo totale. Il disobbediente e l'architetto*, Derive Approdi, Roma, 2004, p.28.

ricosciuto in due estremi: l'individuale e la società globale.

2.4. Esperienze abitative tra collettivo e individuale

«L'uomo non possiede solo un corpo. È composto di anima e corpo. Le abitazioni attuali non corrispondono sufficientemente ai bisogni spirituali degli abitanti.»⁴⁵

È significativo in questo senso il bisogno di radicarsi, di costruire luoghi significativi in cui riconoscersi.

L'abitazione offre la possibilità al singolo di appartarsi, la casa assume sempre più il carattere di rifugio, di riparo dell'individuo da una società che sempre lo spinge energicamente verso una vita collettiva.

Lo studio della casa del XX secolo tradizionalmente si basa su una ricerca indirizzata verso la progettazione dello spazio, inteso essenzialmente come definizione di metri quadri indispensabili da destinare alle diverse funzioni, rigorosamente separate tra di loro. Il problema dell'alloggio è un problema di massa; l'architetto definisce il programma generale, definisce quindi il “come vogliamo vivere” in base a ricerche sociologiche svolte sulle esigenze relative al modo di abitare, una ricerca sullo stile di vita anzitutto, secondo una scelta che per primo Loos aveva enunciato, riconducendola ad una disciplina rigorosa, ad una norma morale.

Caso emblematico riguarda il rapporto tra casa e *Raumplan* elaborato durante la Secessione viennese negli anni '10 e '20 del Novecento. La nuova ottica prevedeva una città illimitata, la cui rete era controllata con edifici sociali.

⁴⁵ M. Baffa, A. Rossari (a cura di), *Alexander Klein. Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Gabriele Mazzotta Editore, Firenze, 1975, p.14.

Ci si trova di fronte ad un personaggio noto: «L'edificio pubblico destinato a riassumere in sé stesso tutte le qualità dell'eterogeneo urbano, ad essere esso stesso città ad essere complementare di un'abitazione ridotta a residenza»⁴⁶.

La casa di Loos, invece, non è residenza ma caso mai un'abitazione palladiana o romana: il *Raumplan* va rivisto come risoluzione, sul lotto della città - giardino, di un tema nuovo: la «composizione multipiano di sottospazi tipizzati»⁴⁷.

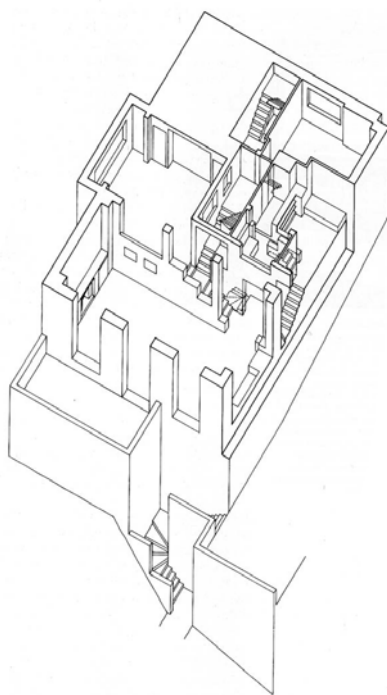


Figura 35. A. Loos, Casa Müller, sezione assonometrica del Raumplan

⁴⁶ G. Fraziano (a cura di), *La casa isolata. Dalla tautologia alla banalità. Letture, trascrizioni, variazioni su testi di Wittgenstein, Loos, Frank*, Gluva Editrice, Venezia, 1989, p.30.

⁴⁷ G. Fraziano, "op. cit."

A Francoforte gli edifici residenziali dell'anteguerra vengono progettati seguendo meticolosamente il regolamento edilizio, attraverso cui era possibile definire la densità abitativa dei lotti edificabili, la conseguente disposizione planimetrica e le conseguenti, alle volte, poco felici proporzioni ed orientamento dei locali abitativi, ponendo sempre in primo piano il rapporto tra espansione della città-giardino e della formazione delle *Siedlungen* rurali. L'orientamento era definito dalla posizione delle scale che molto spesso occupavano il fronte lungo la strada. La distribuzione planimetrica vincolava il modo di abitare allo schema ideato dal progettista.

La scelta tipologica e la densità edilizia della città-giardino, aderisce alla logica della città del capitalismo; nei suoi elementi costitutivi mantiene i caratteri della città storica attraverso la tendenza ad affermare la contrapposizione tra mondo urbano e mondo rurale, proponendo una alternativa alla città di pietra ottocentesca a livello tipologico, proponendo la casa unifamiliare.

Queste *Siedlungen* sono un passaggio obbligato fra la cultura contadina e la cultura industriale, segno della contrapposizione città-campagna nella città borghese.

«Ma in realtà non vi sono solo due alternative, come sempre si suppone - vita urbana e vita rurale - ma una terza ancora, nella quale tutti i vantaggi della vita cittadina più esuberante ed attiva e tutte le gioie e bellezze della campagna si ritrovano in una perfetta combinazione; e la certezza

di poter vivere questa vita costituisce la calamita che darà i risultati per i quali noi tutti stiamo lottando - lo spontaneo muoversi della popolazione, dalle nostre affollate città verso il cuore della nostra buona madre terra, fonte, insieme, di vita, di felicità, ricchezza e potere.»⁴⁸

Ebenzer Howard, nel 1898 pubblicava a Londra il manifesto del movimento *Città - giardino*. Nata verso la fine del XIX secolo all'interno del Regno Unito, dove gli effetti della rivoluzione industriale, e con essa una serie di nuove tematiche economiche, sociali e, non ultime, di organizzazione ed espansione razionale delle città, in segno della contrapposizione città-campagna.

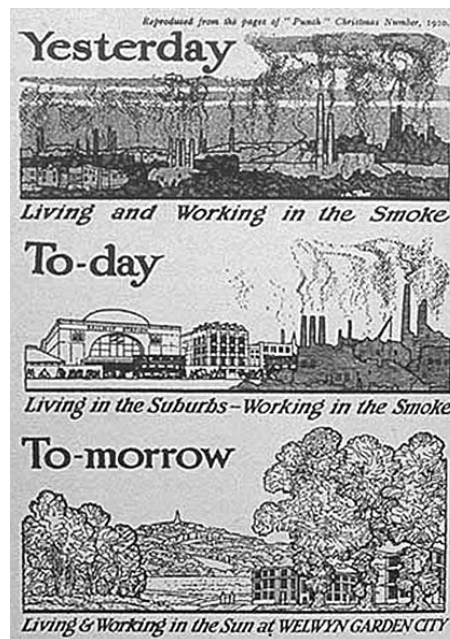


Figura 36. E. Howard, Manifesto della Città - giardino

⁴⁸ E. Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, Cambridge, London, 1902.

Si incentrava appunto sulla residenza unifamiliare, ed è proprio in questo che risiede il grande potere di attrazione del nuovo sistema urbano verso le classi medie borghesi, affascinate dall'idea di un luogo dove si potesse attuare la fusione fra città e campagna, l'equilibrio fra produzione agricola e produzione industriale, la salute del corpo insieme al lavoro intellettuale, la convivenza comunitaria bilanciata dalla privacy della casa unifamiliare.

In questo caso il punto di partenza della ricerca non è l'alloggio nel suo insieme, come accade nelle tipologie tradizionali, ma le unità funzionali che lo compongono alle quali è attribuita autonomia spaziale e volumetrica. Ciò consente di progettare complessi residenziali fortemente articolati morfologicamente ed in grado di soddisfare più qualità dell'abitare contemporaneo: soluzioni abitative individuali su più livelli e diversa distribuzione interna, relazioni flessibili fra spazi chiusi e spazi aperti, alloggi modificabili al variare delle necessità degli abitanti, soluzioni architettoniche relazionate alle condizioni contestuali.

Nel 1930, la città-giardino di Plessis-Robinson fu la sola opera francese aggiudicata degna di figurare nel "palmares" delle architetture scelte dagli organizzatori del Terzo CIAM riunito a Bruxelles.

Esso fu dedicato ai «Metodi costruttivi razionali» e si propose di stabilire razionalmente i criteri per la collocazione dei blocchi di abitazioni nelle diverse frazioni territoriali. Gli atti, tra i quali è degno di nota l'intervento di Walter Gropius *Flach-, Mittel- oder Hochbau?(Case basse, medie, alte)*, furono pubblicati nel 1931 a Stoccarda con il titolo *Rationelle Bebauungsweisen*.

I complessi residenziali progettati e realizzati dai Maestri del XX secolo si pongono il problema di dare risposta alla collettività nella sua globalità; la ricerca razionalista dell'Existenzminimum, del minimo biologico, sostiene che:

«(...) il problema dell'alloggio minimo è quello di stabilire il minimo elementare di spazio, aria, luce e calore necessari all'uomo per essere in grado di sviluppare completamente le proprie funzioni vitali senza restrizioni dovute all'alloggio, cioè un *modus vivendi* minimo anziché un *modus non moriendi*.»⁴⁹

L'organizzazione della città, basata sui presupposti del Movimento Moderno, ha determinato crescite di città nelle quali si intendeva esprimere valori generali uniformanti, validi per la totalità degli uomini, attraverso lo studio e l'applicazione dei parametri desunti dai bisogni e espressi a livelli minimi, e quindi universali.

Attraverso questo tipo di logiche sono state progettate e realizzate ampie parti di città; i nuovi quartieri sono diventati il simbolo della conquista spaziale della società civile, anche e soprattutto attraverso la salvaguardia delle funzioni più deboli: alloggi, verde, assistenza, istruzione.

Il principale contributo di Le Corbusier all'architettura moderna consiste nell'aver concepito la costruzione di abitazioni ed edifici come fatti per l'uomo e costruiti a misura d'uomo: «solo l'utente ha la parola»⁵⁰.

⁴⁹ Gropius nella relazione tenuta al CIAM di Francoforte nel 1930 in Winfried Nerdinger, *Walter Gropius opera completa*, Electa, Milano, 1998, p. 43.

⁵⁰ Le Corbusier, *Il Modulor*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1974, p. 61.

Egli fonda inoltre i principi della *casa per abitare* la quale rappresenta uno strumento che l'uomo può usare e dominare e improntare alle proprie caratteristiche di vita perché rapportato alla scala delle esigenze della società. Un'architettura a misura d'uomo.

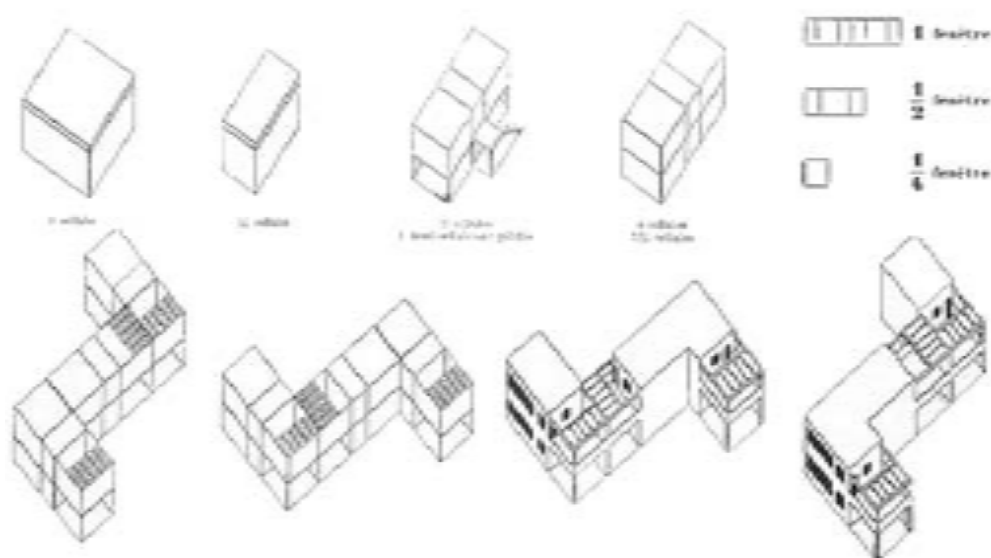


Figura 37. Le Corbusier, schemi tipologici per il quartiere Frugès

Nel 1925 edifica il quartiere Frugès a Pessac, studia una cellula standardizzata nella forma e della funzione ed industrializzata nella realizzazione; tale cellula viene proposta e/o ripetuta nella sua interezza e talvolta dimezzata, questo permette a Le Corbusier di garantire alloggi pratici, standardizzati, rivolti a specifiche utenze.

Proposta la cellula, e la sistematica standardizzazione degli elementi componenti, rimane da risolvere la problematica dell'aggregazione delle cellule in relazione dell'ambiente e in relazione della giusta funzione in risposta alla reale esigenza.

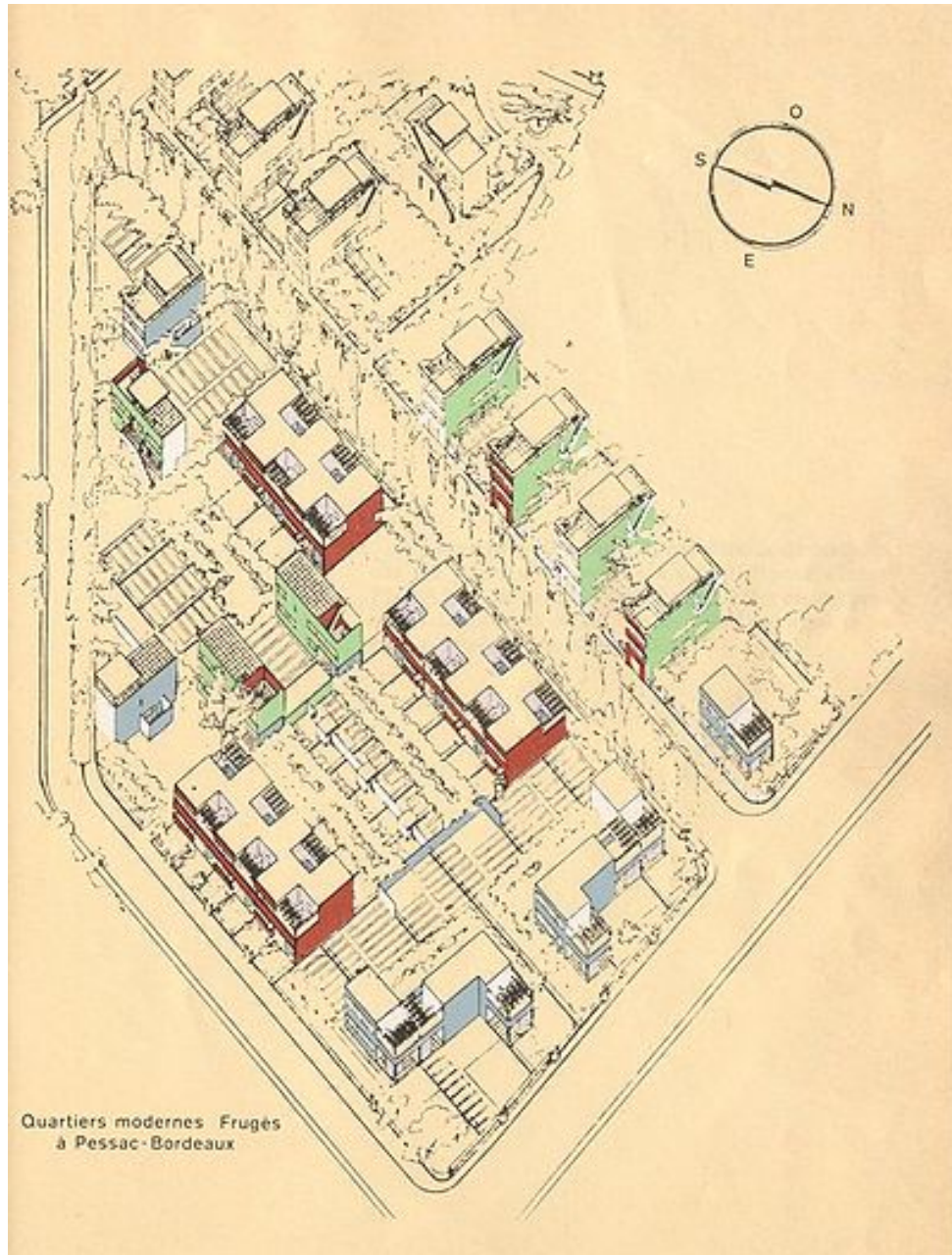


Figura 38. Le Corbusier, assonometria del complesso Frugès

La filosofia progettuale di Mies van der Rohe è guidata dalla tecnologia dell'era moderna, dove il singolo individuo esiste come parte di una più grande volontà indipendente dal suo controllo. Ma egli credeva che l'individuo può e deve esistere in armonia con la cultura del suo tempo.

Mies ha voluto che l'architettura fosse lo strumento per aiutare la riconciliazione tra l'individuo e la nuova società. La sua risposta è che l'individuo deve accettare l'ordine come necessario per la sua esistenza, rendendo lo spazio aperto necessario allo spirito dell'individuo di fiorire.

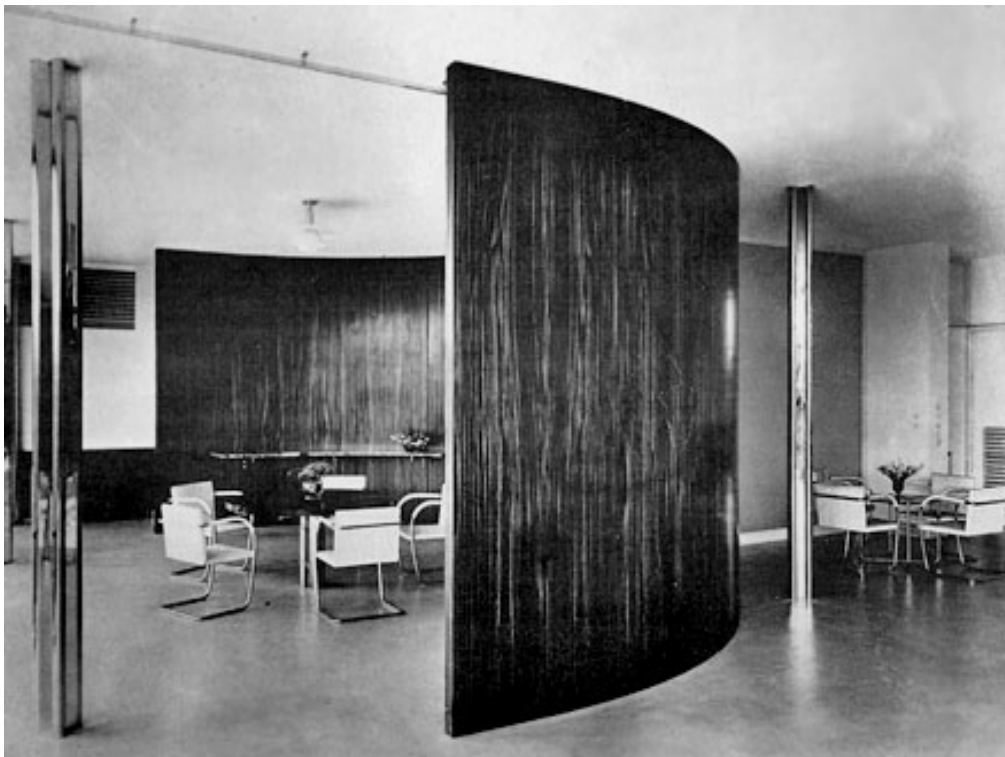


Figura 39. M. van der Rohe, casa Tugendhat, vista interna

Casi evidenti sono *Casa Tugendhat* e *Farnsworth House*, promulgati negli anni '30 e '40, dove l'abitazione diventa un oggetto delimitato da linee e piani di una eleganza notevole, elementi puri a definizione di uno o più spazi, a loro volta liberi da ogni impedimento che, grazie alla pianta libera e alla definizione dei nuclei serventi, fanno assumere all'alloggio un alto grado di libertà e di flessibilità da gestire liberamente dall'utente.

La casa di Frank Lloyd Wright viene pensata come un prodotto industriale, il più lontano possibile dal lavoro artigianale. L'architetto resta estraneo ai problemi dell'abitare collettivo e la scelta che egli fa liberamente, e cioè la ricerca della casa unifamiliare, si focalizza nell'offrire sì un nuovo modo di vivere e di abitare individuale, come Dezzi Bardeschi scrive: «(...) per Wright la casa è un rifugio, un riparo in cui l'animale umano si può ritirare come in una caverna, protetto dalla pioggia e dal vento e dalla luce»⁵¹.

La casa si suddivide in una scala ben preordinata di relazioni umane: «il soggiorno per le visite di riguardo, per il gioco, per la lettura, per lo studio, per gli atti della vita quotidiana, infine i locali per i domestici, mentre lo spazio del camino rappresenta l'episodio più intimo della casa.

È infatti nella celebrazione dell'individualismo creativo di Whitman e Sullivan, due suoi maestri della Scuola di Chicago, che affonda le radici le caratteristiche di base dell'*architettura organica*. Si tratta di un'architettura appropriata all'uomo dove la funzione primaria, secondo Wright, è quella di servire la gente; ponendo l'uomo come unità di misura esaltandone i valori

⁵¹ M. Dezzi Bardeschi, *Frank Lloyd Wright*, Sansoni, Firenze, 1970, p. 10.

umani e sociali. Questi presupposti li troviamo nella *Praire House* e la *Farnsworth House*.

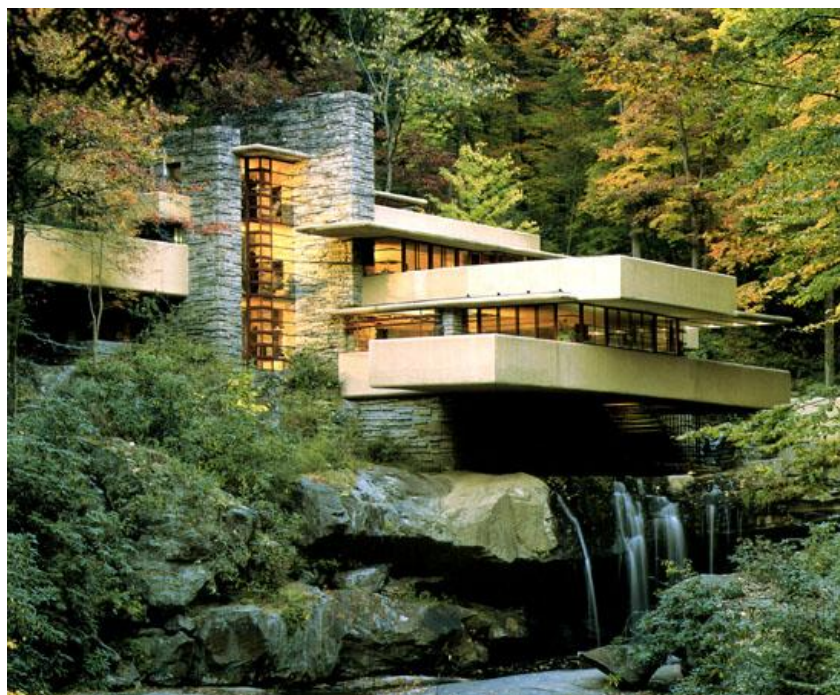
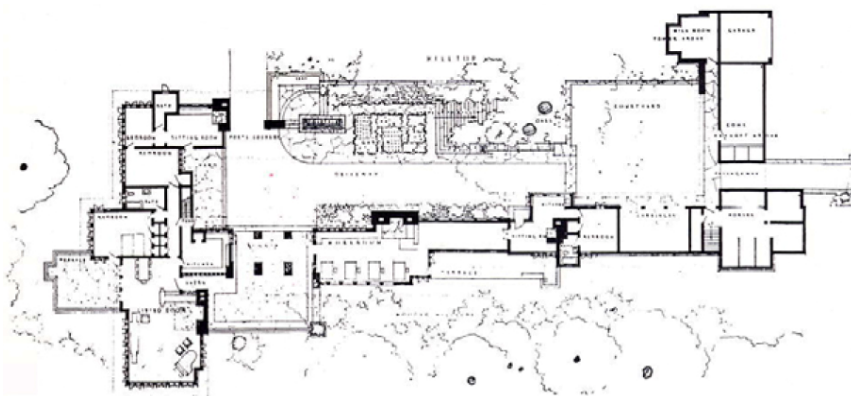


Figura 40-41. F. L. Wright, Fallingwater, planimetria e veduta dell'esterno

Negli anni del boom economico Joe Colombo ha prodotto nuovi modelli abitativi puntando sul rapporto interattivo tra l'uomo e le attrezzature di uso quotidiano, sulla riduzione degli spazi abitati, sulla flessibilità funzionale degli arredi, sulla trasformazione della casa in un contenitore di funzioni.

L'attenzione stessa ai nuovi ritmi e modi di vivere lo porta a formulare un'idea di casa liberata dalle stanze, dove lo spazio domestico diventa una sorta di loft.

Scrive nel 1965:

«Considerando la casa come uno spazio da organizzare e attrezzare, in tutti i suoi volumi, con elementi adatti alle nostre necessità e corrispondenti alla nostra epoca (...) si potrà parlare di un contenitore e di un contenuto che possano all'occorrenza essere svincolati per permettere maggiore flessibilità all'insieme.

Il contenitore dovrà essere il più possibile elastico e dimensionato secondo le caratteristiche delle varie zone in cui si svolgeranno le azioni fondamentali dell'abitare, lasciando al contenuto di muoversi liberamente in esso.»⁵²

La cellula abitativa autonoma, *Total Furnishing Unit*, ne è il chiaro esempio. Un blocco di soli 28 mq composto da una serie di blocchi autonomi l'uno dall'altro (cucina, bagno, letto, soggiorno) che possono essere staccate e distribuite nello spazio a proprio piacimento.

⁵² M. Kries, *Joe Colombo. Inventare il futuro*, Skira, Milano, 2005, pp. 77-78.



Figura 42-43. J. Colombo, “Total Furnishing Unit”, viste dell’assemblamento

Sono stati fatti studi sulla singola abitazione per soddisfare esigenze sociali di massa, è possibile rilevare un carattere di individualità all’interno della ricerca teorica ed applicata di alcuni dei Maestri del Novecento che possa distinguere all’interno delle abitazioni progettate e realizzate un carattere di individualità?

3. ANALISI DI CASI STUDIO

3.1 Le Corbusier

CITÉ FRUGÈS, Pessac (Bordeaux), 1924-26

L'espansione demografica seguita agli anni dopo la Prima guerra mondiale e la ripresa rapida della crescente industrializzazione e del conseguente fenomeno della convergenza verso le aree metropolitane ripropongono in termini più pressanti l'aspetto economico-sociale dell'architettura.

La nuova classe sociale chiede nuove esigenze dell'abitare che soddisfino i loro bisogni primari e di essere inseriti in un nuovo contesto urbano dove si va incontro a nuove ideologie e modelli di vita.

Da lì inizia la ricerca che porta ad analizzare i principali casi studio dedicati all'abitazione domestica individuale. La mia scelta di partire, con il primo caso studio, dal 1924 è motivata circa sul fatto di considerare quale punto di partenza che ha portato alla definizione di abitare nella modernità del XX secolo partendo dai presupposti del dibattito sulla città-giardino dove si idealizzava appunto il modo di vivere la città orizzontale e su nuove forme di socialità nell'ambito architettonico e urbano.

Nel quartiere d'abitazione, Le Corbusier studia una cellula standardizzata nella forma e nella funzione ed industrializzata nella realizzazione; tale cellula viene proposta e/o ripetuta nella sua interezza e talvolta dimezzata, questo permette all'architetto di garantire alloggi pratici, standardizzati rivolti a diverse utenze. Proposta la cellula, e la sistematica standardizzazione degli elementi componenti, rimane da risolvere la problematica dell'aggregazione delle cellule in relazione dell'ambiente e in relazione della giusta funzione in risposta alla reale esigenza. Pessac venne costruita con questo sistema di elementi.

Venne realizzato un tipo di abitazione studiato fin nei minimi dettagli aggregabile nelle più diverse varianti, secondo l'andamento del terreno e la situazione urbana. L'esigenza di dare aspetto, ordine e misura agli spazi comuni, di trovare agganci con strutture circostanti, porta Le Corbusier alle prime formulazioni teoriche che si traducono nella enunciazione dei principi fondamentali in cui l'abitazione deve essere staccata dal suolo per far riguadagnare all'uomo uno spazio da attrezzare liberamente, e la casa deve essere allontanata dalla "strada corridoio" per essere inserita nella "città-giardino".

La cellula abitativa, completa di ogni conforto proprio della casa unifamiliare, rende comprensibile e accettabile l'insieme urbanistico dominato dagli interessi collettivo, il quale a sua volta giustifica la dimensione privata individuale.



Figura 44. Le Corbusier, Cité Frugès, assonometria del complesso

Una aggregazione che determina una forte fissità del progetto e che non include al suo interno la possibilità di modifica temporale del nucleo familiare e delle esigenze individuali.

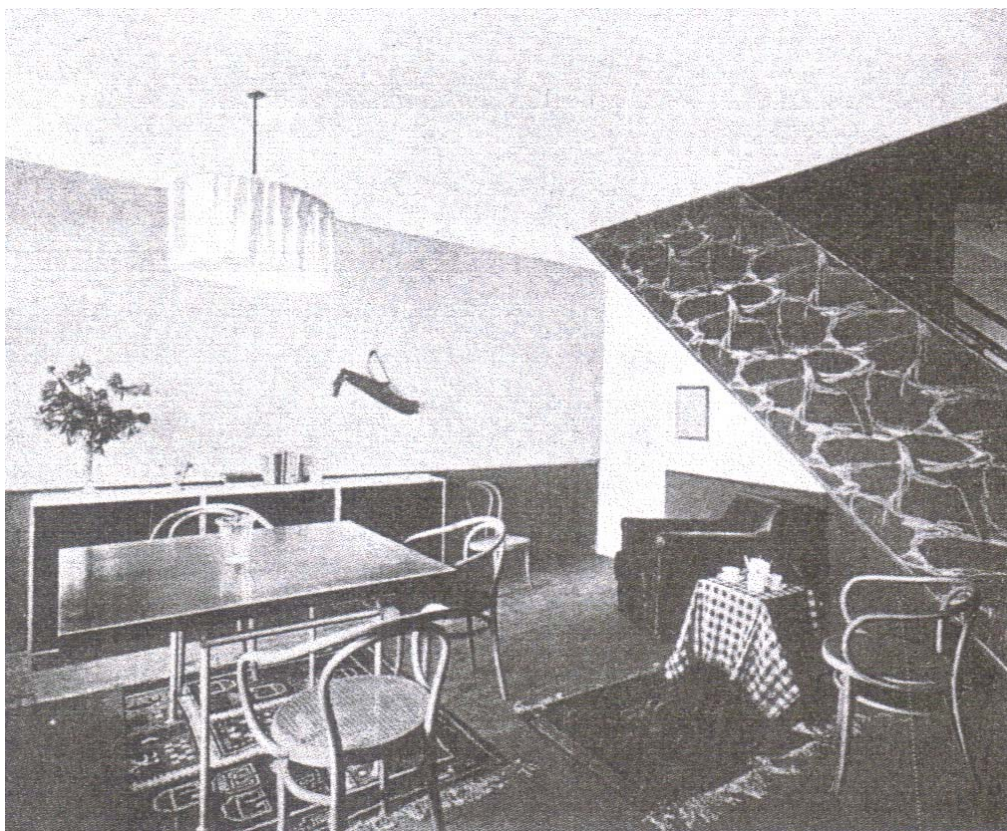


Figura 45. Le Corbusier, Cité Frugès, veduta dell'interno di un'abitazione

Pessac venne considerata da Le Corbusier come un insieme di occasioni per approfondire e sviluppare i temi che egli si era posto nel corso di questo periodo della sua ricerca, dedicato allo studio della “casa in serie” e del

rapporto architettura-industria. Lo studio si svolge in continuità con le ricerche svolte a partire dagli studi sulle case Dom-ino.

Il carattere della ricerca svolta per le case di Pessac non è dato solamente dalla continuità con gli studi precedenti, ma anche dal fatto che Le Corbusier si propone di approfondire la propria definizione della casa standardizzata sviluppando il principio della varietà nella composizione delle cellule.

In questo senso fu sviluppato il principio della “varietà delle unità”, utilizzando l’elemento base della cellula di 5x5 m per ottenere un certo numero di combinazioni differenti nella profondità e nell’altezza delle case. Tale procedimento era rivolto, da un lato, ad assicurare una certa indipendenza e personalizzazione degli alloggi, senza rinunciare alla coerenza generale del quartiere; e, dall’altro, ad articolare la composizione degli spazi esterni per evitare la monotonia nelle abitazioni.

La diversa aggregazione della cellula standard dà luogo a cinque tipi di alloggio costituiti rispettivamente da case a schiera di due piani, case binate di quattro piani accostate secondo i lati corti, case isolate di un piano su pilotis e case isolate di due piani.

La diversa combinazione degli elementi costanti viene ulteriormente sviluppata nell’accostamento delle case, per articolare il quartiere secondo delle parti con caratteristiche volumetriche e spaziali differenti.

Alla «composizione d’insieme si è andata sostituendo la giustapposizione delle vicende individuali.»⁵³

⁵³ P. Boudon, *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Parigi, 1969, p. 41.

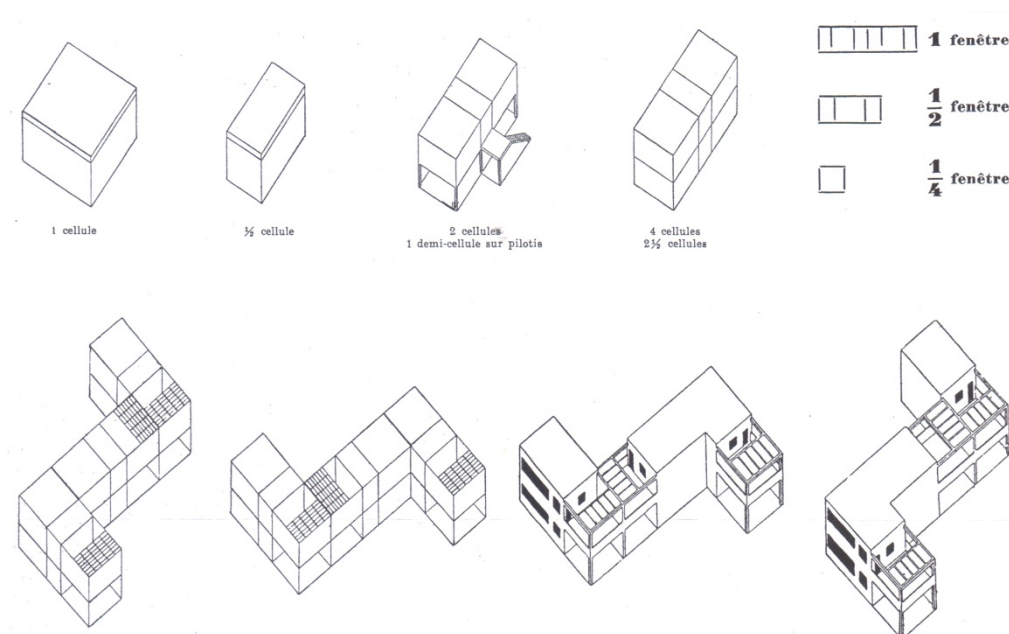


Figura 46. Le Corbusier, Cité Frugès, assemblaggio di vari moduli abitativi

Bibliografia ragionata

- P. Boudon, *Pessac di Le Corbusier*, Franco Angeli, Milano, 1983.
- M. Ferrand, *Le Corbusier : Les Quartiers Modernes Fruges*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1998.
- Le Corbusier, *Cité Fruges and other buildings and projects : 1923-1927*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1983.
- B. B. Taylor , *Le Corbusier e Pessac ; con un saggio di Paul Turner: La prima formazione di Le Corbusier*, Officina, Roma, 1973.

3.2. Konstantin Mel'nikov

CASA CILINDRICA, Mosca, 1927-29

La realizzazione di quest'opera coincide con il periodo più importante dell'avanguardia sovietica fondato sul discorso sull'abitare e sull'abitazione.

Costituì una realizzazione molto innovativa dal punto di vista della scelta dei materiali poveri, «dall'impiego di tecniche costruttive (...) e dal modello dell'abitazione monofamiliare (...)»⁵⁴

Nello stesso periodo, la NEP (la Nuova Politica Economica) affrontava il problema della produzione delle abitazioni includendo la tipologia della casa singola. In questo contesto, la casa-studio che Mel'nikov progettò in quegli anni per sé e la sua famiglia costituì una realizzazione molto innovativa e nello stesso tempo aderente alle reali trasformazioni urbane in atto. Ciò gli procurò molte critiche da parte di una certa avanguardia orientata su ricerche di tipo collettivistico e legate a processi di produzione industriale.

Per la sua casa-studio, Mel'nikov elaborò molti progetti. La prima soluzione a pianta quadrata, degli inizi degli anni '20, seguiva la tradizione costruttiva delle *izby* (le abitazioni contadine che dominavano gran parte del territorio urbano); la generatrice spaziale era costituita dalla tradizionale stufa russa che imprimeva all'intera composizione un andamento diagonale.

⁵⁴ A. De Magistris, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov. 1927 - 1929*, Celid, Torino, 1998, p.10.

Mentre in una seconda versione, datata 1922, la casa si sviluppava all'interno di una volumetria cilindrica. Benché una parte del parco immobiliare russo sfuggisse nel corso della NEP alla proprietà statale, scarsi erano i progetti di residenza privata. Mel'nikov fu allora l'unico architetto a poter costruire la propria abitazione. Nel 1927, conseguita una posizione economica più solida grazie anche ai sindacati professionali che lo avevano incaricato dei club, e definita compositamente la sua casa-studio, ottenne dalle autorità il permesso di costruire.

Il progetto definitivo era impostato su due cilindri di altezze diverse che si incastravano l'uno nell'altro per un terzo delle loro superfici, determinando a ciascun livello diverse configurazioni spaziali. La distribuzione dei locali all'interno dei due cilindri seguiva una simmetria assiale quasi totale privilegiando i luoghi della vita comune familiare al primo piano e dello studio all'ultimo piano. L'eccezione era rappresentata dalla sala da pranzo al piano terra inclinata rispetto all'asse dell'ingresso.

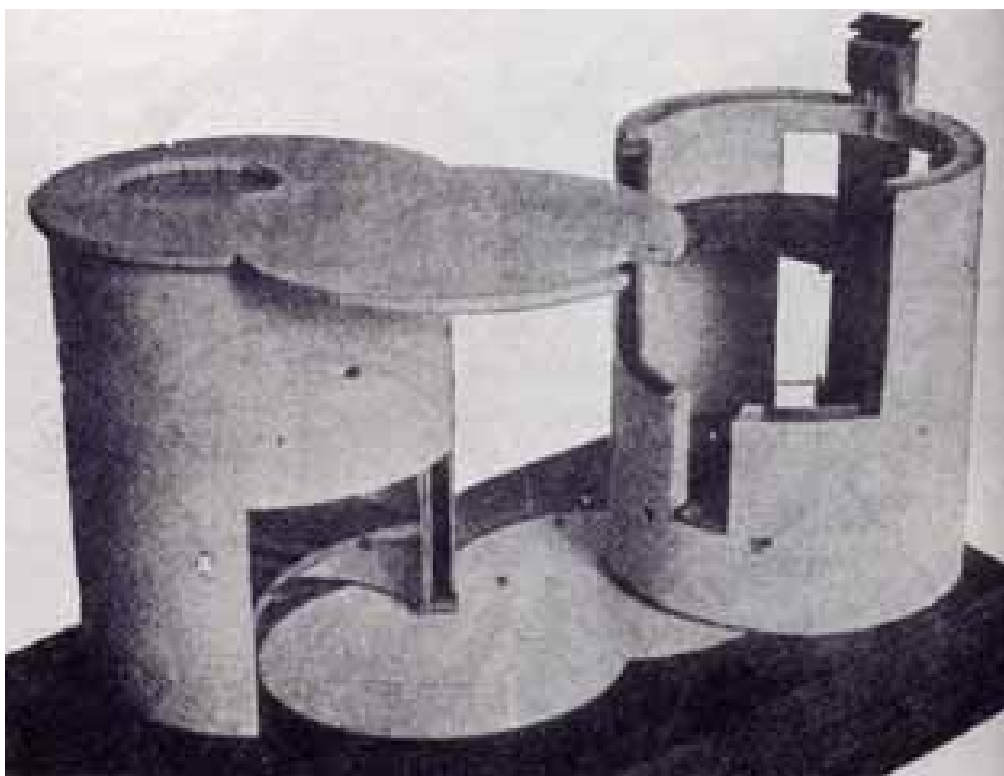


Figura 47. K. Mel'nikov, modello della Casa Cilindrica

Si trattava di un'operazione di carattere individuale – termine ancora utilizzato accanto a privato, prima che quest'ultimo, con gli anni '30, venisse completamente rimosso-, ma che era destinata ad indicare un percorso socialmente condivisibile, in una fase segnata dal crescente fabbisogno abitativo reso drammatico dall'incessante inurbamento.

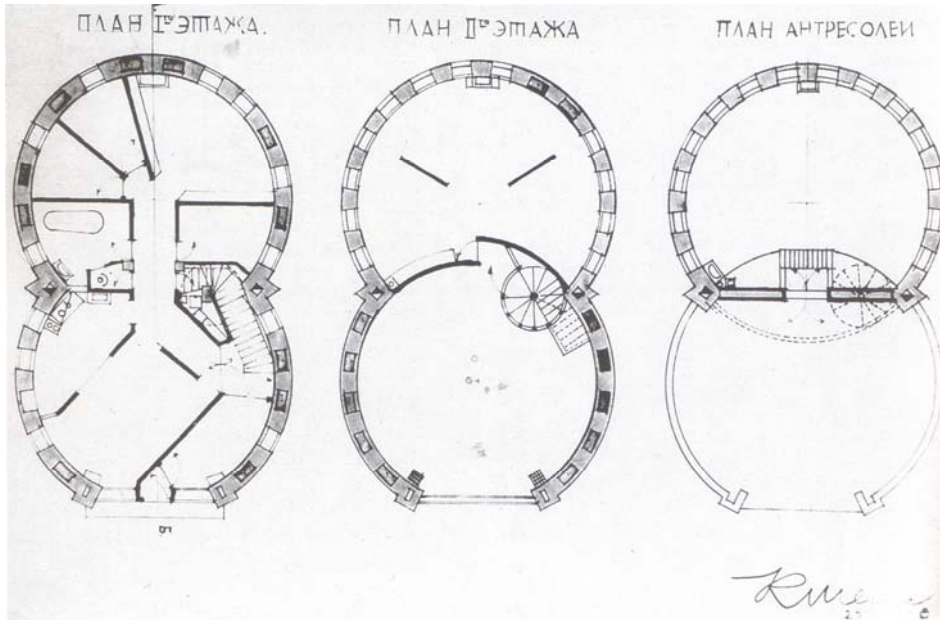


Figura 48-49. K. Mel'nikov, Casa Cilindrica, piante e vista interna



Figura 50. K. Mel'nikov, Casa Cilindrica, vista dal basso della facciata

Osservando l'opera in pianta, la compenetrazione volumetrica dei cilindri risulta differentemente articolata ai diversi livelli, quasi a voler sottolineare le gerarchie degli ambienti. Al piano terra le due forme si presentano perfettamente saldate a formare un'unica figura a "otto"; accedendo attraverso una angusta scala al secondo piano, quello del soggiorno e dello spazio di riposo comune della famiglia, si accentua la loro autonomia che diventa all'ultimo piano, dell'atelier, completa, grazie al dislivello dei corpi cilindrici.

Il tutto va a celebrare l'intimità domestica e il suo isolamento dal mondo esterno attraverso la distribuzione dei locali ospitati nella casa. La facciata presenta delle finestre di forma esagonale che evidenzia un stretto rapporto con la tradizione moscovita.

Si evidenzia l'ispirazione "classica" dell'edificio, con i principi di simmetria e di soluzioni di facciata, e il progetto rivela una rilettura dell'architettura della villa dell'Ottocento, come aveva descritto Ackerman.

Bibliografia ragionata

- C. Cooke, *Russian avant-garde : theories of art, architecture and the city*, Academy, London, 1995.
- A. De Magistris, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov. 1927 - 1929*, Celid, Torino, 1998.
- M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
- S. O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet architecture : the search for new solutions in the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson, London, 1987.
- R. Pare, *L'avanguardia perduta : architettura modernista russa 1922-1932*, Jaca Book, Milano, 2007.

3.3. Adolf Loos

CASA MÜLLER, Praga, 1928-30

Nella villa Müller il *Raumplan* si dispiega nella massima articolatezza, grazie allo sdoppiamento delle scale: una attraversa verticalmente l'intera casa permettendo un accesso diretto ai singoli piani, l'altra si snoda lungo un percorso più sinuoso, come una passeggiata, e permette di scoprire la successione degli spazi in una sorta di crescendo.

Vorrei soffermarmi sulla pianta della casa per tentare di cogliere il movimento nello spazio. Una rientranza nella facciata segna l'ingresso accanto al quale si trova il primo vano-scala che serve tutti i piani. Tutti sono comunicanti col cuore della casa: il *boudoir*, che permette una chiara visione soggettiva dello spazio domestico con tutti i suoi sfalsamenti.

Si noti che i vani hanno una forma propria, assolutamente distinta, e che l'intera articolazione dello spazio è accuratamente calcolata, in funzione dei vari punti di vista.

Può essere interessante un raffronto con due opere contemporanee di Le Corbusier, quali la *Villa Stein* e la *Villa Savoye*, dove i percorsi si sdoppiano allo stesso modo. Uno puramente funzionale, diretto; l'altro destinato a sorprendere il visitatore, facendolo emergere all'improvviso in uno spazio scenografico. Anche qui il progettista vuole sistemare un percorso esplorativo, che fa scoprire l'architettura per gradi.

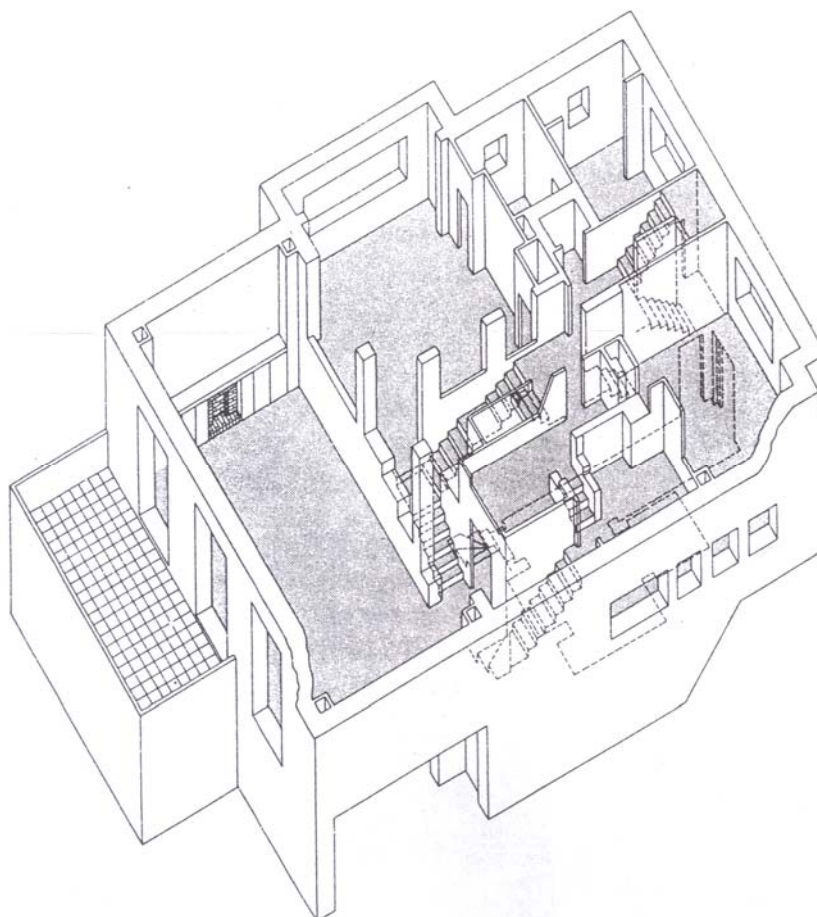


Figura 51. A. Loos, Casa Müller, vista assonometrica dello schema del Raumplan

«Dentro e fuori, sotto e sopra. Dentro. Si entra, si cammina, si guarda camminando, e le forme si spiegano, si sviluppano, si combinano. Fuori: ci si avvicina, si vede, ci si interessa, si valuta, si gira attorno, si scopre. Senza sosta si è assaliti da emozioni diverse che si succedono. E il gioco giocato si svela.»⁵⁵

⁵⁵ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, edizioni Longanesi & C., Milano, 2003, pp. 68-69.

«Nella casa di Loos, il volume cubico principale non è tanto l'affermazione di un paradigma» – come avviene in Le Corbusier per ogni elemento della *nuova architettura*: finestre a nastro o tetto-giardino -, «quanto un momento di quiete che bilancia la composizione.»⁵⁶ Esso è issato su un basamento più mosso, formato da una serie di volumi scanditi, che costituiscono l'elemento di transizione tra la casa e il pendio del terreno.

L'abitazione esprime un'articolazione interna dettata dalle esigenze di abitabilità, dalla ricerca di un anglosassone comfort, ma che deve poter essere anche trascesa per offrire agli abitanti della casa un'esperienza più ricca e complessa.

L'interno della casa, con la qualità dei suoi materiali, la complessa ricchezza degli incastri spaziali, e anche con il rispetto del gusto *individuale*, esprime l'idea che lo spirito moderno richiede l'individualità puntando a soddisfare le esigenze di ciascuno, la comodità e la privacy, senza sottostare alla tirannia degli stili e delle mode praticate dai falsi artisti. «La casa deve essere abitabile.»⁵⁷

Qui il principio del *Raumplan* viene coniugato a quello che l'architettura procede dall'interno verso l'esterno: nell'interno troviamo il massimo della ricchezza e dell'articolazione spaziale, l'esterno tace e si fa involucro che si rivolge alla tradizione della città.

Nell'opera in analisi, l'incastro spaziale si coniuga al lavoro dell'artigiano che conosce i materiali, e la qualità di ciascun ambiente deriva dalle sue

⁵⁶ R. Trevisiol, *Gli architetti. Adolf Loos*, Laterza, Roma - Bari, 1995, p. 85.

⁵⁷ G. Denti, *Adolf Loos. Modernità come tradizione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2000, p. 24.

dimensioni, dal rapporto con gli spazi, dai materiali, ecc.; il *trait-d'union* fra gli ambienti è costituito dalla scala, una sensazionale «passeggiata nello spazio, sciabolata di luce che qualifica la relazione fra gli ambienti.»⁵⁸



Figura 52. A. Loos, Casa Müller, vista del soggiorno

L'architetto afferma la necessità di pensare in tre dimensioni e ciò significa, per lui, “raccontare” lo spazio analizzando, distinguendo, precisando il

⁵⁸ R. Trevisiol, “op. cit.”

carattere di ogni ambiente, in un succedersi continuo di microcosmi nel macrocosmo della casa. Le scale danno continuità ai momenti del racconto.



Figura 53. A. Loos, Casa Müller, vista del scalinata del boudoir

La scala è collegamento fra ambienti visivamente aperti e reciprocamente connessi, e se dunque il *Raumplan* è il luogo del racconto, esso è anche il luogo della simultaneità, ove la scala, come il fulmine che nell'istante della

luce rende unitariamente percepibile un paesaggio composito, ordina e unifica gli ambienti.

Così Loos materializzava un modo di abitare ogni volta uguale ma ogni volta diverso pensato per uno specifico abitante.

Bibliografia ragionata

- R. Trevisiol, *Gli architetti. Adolf Loos*, Laterza, Roma - Bari, 1995.
- G. Denti, *Adolf Loos. Modernità come tradizione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2000.
- G. Denti, *Adolf Loos : Casa Müller a Praga*, Alinea, Firenze, 1999.
- L. van Duzer, K. Kleinman, *Villa Müller : a work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.

3.4. Le Corbusier

VILLA SAVOYE, Poissy (Parigi), 1928-30

La sua incessante ricerca svolta sul tema dell'abitazione, individuale in particolare, ha portato ad avere gli elementi necessari all'edilizia che possono essere composti secondo i diversi desideri, e che grazie alle possibilità offerte dai nuovi mezzi tecnici si possono costruire case completamente diverse anche nell'uso. Tra le opere citiamo la Villa Savoye.



Figura 54. Le Corbusier, Villa Savoye, schizzo del contesto

Il primo progetto della villa è seguito nelle pagine dell'*Œuvre complète*, nel quale Le Corbusier riassume il lavoro sviluppato nel corso degli anni '20 sul tema della casa individuale. Questa successione di progetti esemplifica proprio la riflessione compiuta sul rapporto tra l'organizzazione degli spazi interni e l'involucro che li racchiude. La villa esprime l'indipendenza dell'involucro dalla ripartizione degli ambienti dell'abitazione.

Nella villa Savoye l'involucro dell'edificio non è l'involucro di un interno; la scatola è un recinto purificato da tutte le manifestazioni interne:

«Partiti alla ricerca dell'architettura, siamo arrivati ai domini della semplicità. (...) Il semplice è effetto di giudizio, di scelta; è il segno della maestria. Distogliendoci dalla complessità, riusciremo a trovare i mezzi per rivelare la nostra coscienza. Un sistema spirituale si manifesterà attraverso il gioco evidente delle forme. Si tratterà di una specie di affermazione. Un cammino che conduce dalla confusione alla chiarezza della geometria. (...) Così il semplice non vuol dire povertà, il semplice rappresenta bensì una scelta, una discriminazione, una cristallizzazione che ha per effetto la purezza stessa. Il semplice è una concentrazione.»⁵⁹

L'involucro è il risultato della selezione delle forme verso la semplicità del volume, elemento primario nella gerarchia delle sensazioni architettoniche. La ricerca della semplicità approda alla forma pura del volume; dentro questo volume Le Corbusier dispone gli ambienti della casa, facendo del parallelepipedo bianco un'abitazione.

Gli ambienti della casa sono perciò collocati attorno ai due dispositivi fondamentali dello spazio interno, la rampa e il giardino pensile, gli unici elementi fondamentali dello spazio interno.

⁵⁹ F. Tentori (a cura di), *Le Corbusier. Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari, 1979, pp. 154-159.

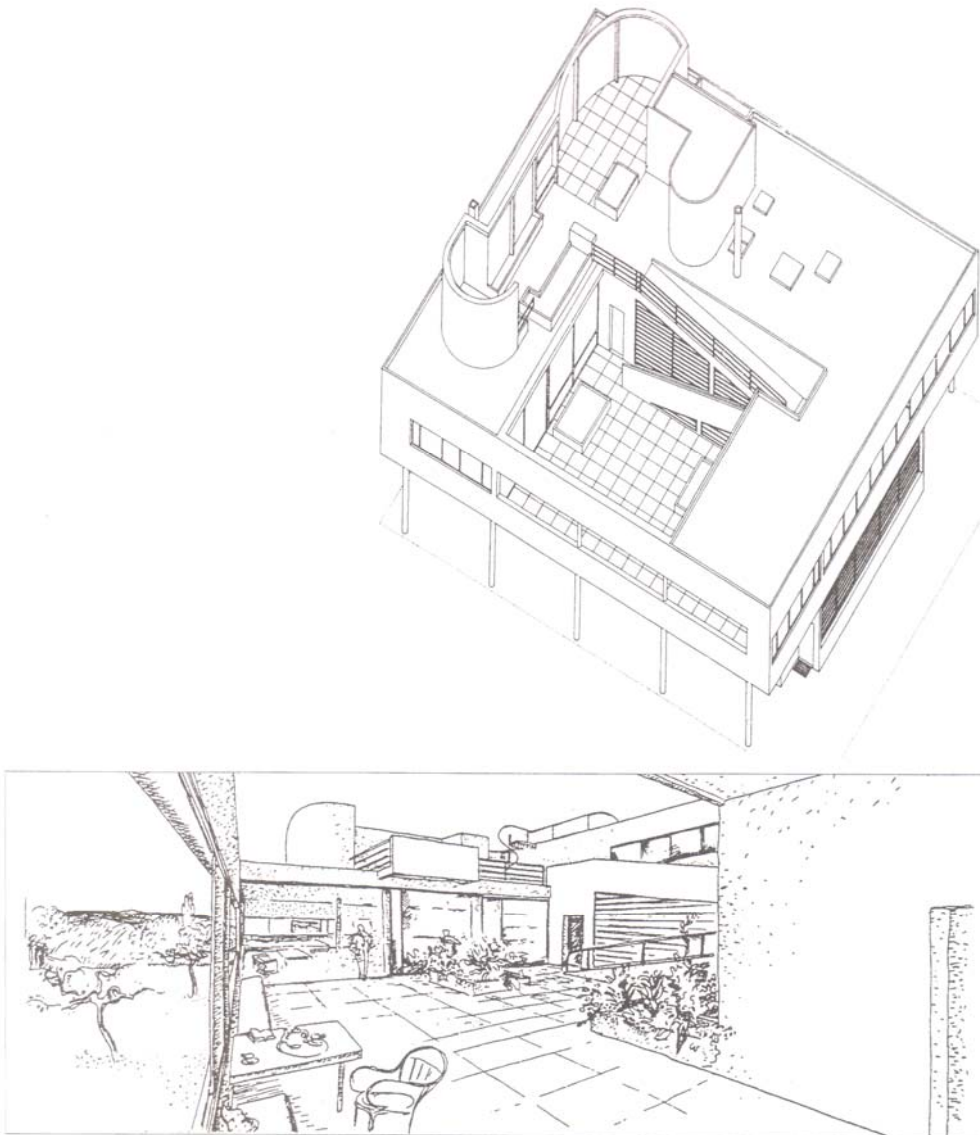


Figura 55-56. Le Corbusier, Villa Savoye, assonometria e schizzo del tetto-giardino

L'architettura significa *circolazione*. La rampa e il giardino pensile danno allo spazio interno della villa Savoye la sua struttura fondamentale. Questi due dispositivi orientano lo spazio della casa e lo controllano; rispetto ad essi gli ambienti dell'abitazione possono slittare senza turbare l'equilibrio e l'identità dello spazio interno, per trovare infine il proprio posto in un contesto di relazioni dettate dalle esigenze della vita.

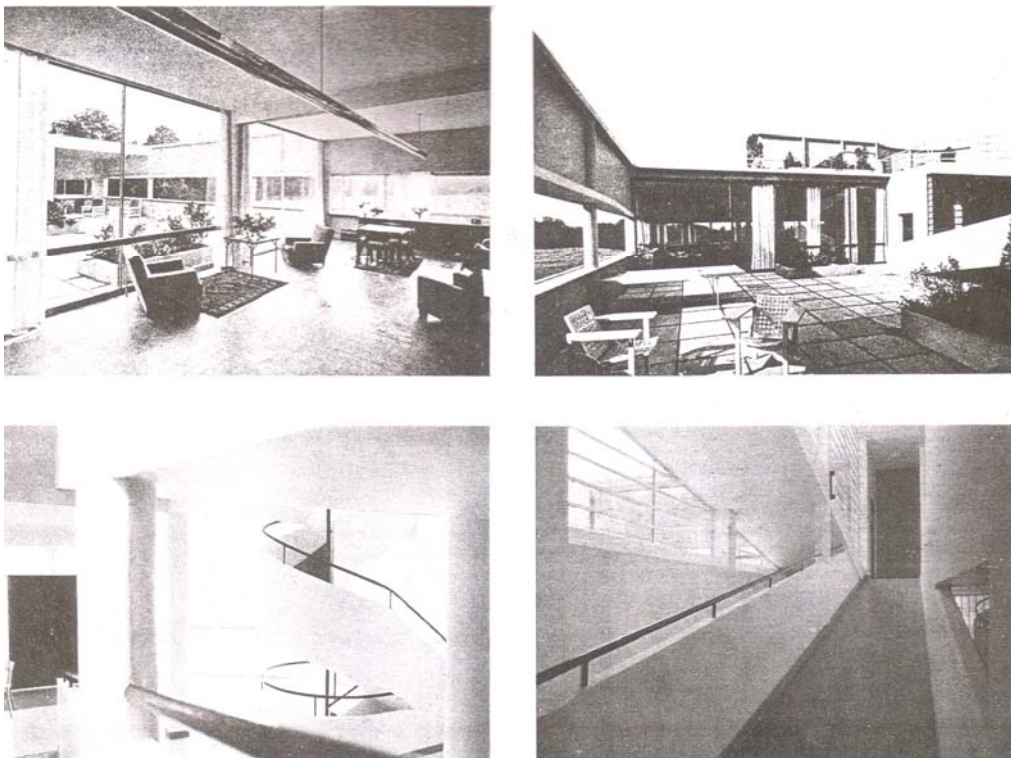


Figura 57-58-59-60. Le Corbusier, Villa Savoye, viste interne del soggiorno, tetto-giardino, corridoio-scala, pendant interno

L'immagine complessiva: un prisma elementare sospeso su pilastri, sormontato da elementi plasticamente liberi. L'insieme è articolato in tre parti sovrapposte scandite da piani ideali paralleli al suolo: la prima a terra alta circa tre metri costituita da una corona di pilastri che circonda su tre lati un volume simmetrico; la seconda al primo piano costituita da un prisma regolare a base quasi quadrata alta circa quattro metri; la terza in copertura che comprende il volume della scala, le pareti del solarium e le canne fumarie, alta circa tre metri.



Figura 61. Le Corbusier, Villa Savoye, prospetto principale

Il prisma sospeso è l'elemento prevalente dell'immagine; la quasi identica configurazione delle quattro facce laterali rende indifferente la sua collocazione nello spazio circostante peraltro equivalente in ogni direzione.

Il programma si riflette nell'organizzazione spaziale del portico che non rigira identico nei quattro lati e circonda la zona centrale piena che affiora con una vetrata sul filo della proiezione del prisma sul fronte nord-ovest e si ripiega in una curva policentrica attorno all'asse di simmetria nord-ovest sud-est.

La parte basamentale del fronte nord-ovest risulta pertanto simmetricamente strutturata entro i due interassi liberi per l'ingresso e l'uscita delle auto.

L'osservatore può esprimere la conoscenza dell'edificio dall'infinità dei punti di vista del libero percorso attorno, ma l'invito al fruitore non sembra tanto rivolto verso questo tipo di ricognizione quanto a sperimentare la doppia situazione: essere fuori, oppure all'interno dell'intelaiatura stereometrica, nella porzione di spazio misurata da assi cartesiani di cui i pilotis rappresentano il più evidente consolidamento.

Villa Savoye è legata ad un programma espressivo che esclude una direzione prevalente nell'orientamento dell'edificio inteso come *unicum*; tuttavia l'architetto procede dalla trama strutturale direzionata forzandone le virtualità per piegarla al nuovo quadro di condizioni e sfrutta le conseguenti opposte tensioni come tema espressivo.

I pilastri al piano terreno, lungo le fronti coincidenti con la struttura portante, partecipano per forma all'insieme omogeneo dei pilastri del portico, ma si prolungano nell'intelaiatura della parete sovrastante giocando sul filo dell'ambiguità l'appartenenza all'uno o all'altro insieme. Dal portico inizia la

presa in possesso dall'interno dell'intera organizzazione spaziale. Da esso riflette sul rapporto tra natura e architettura: l'ambiente come teatro delle *azioni umane*, rispetto al quale quindi l'architettura si colloca in rapporto dialogico.

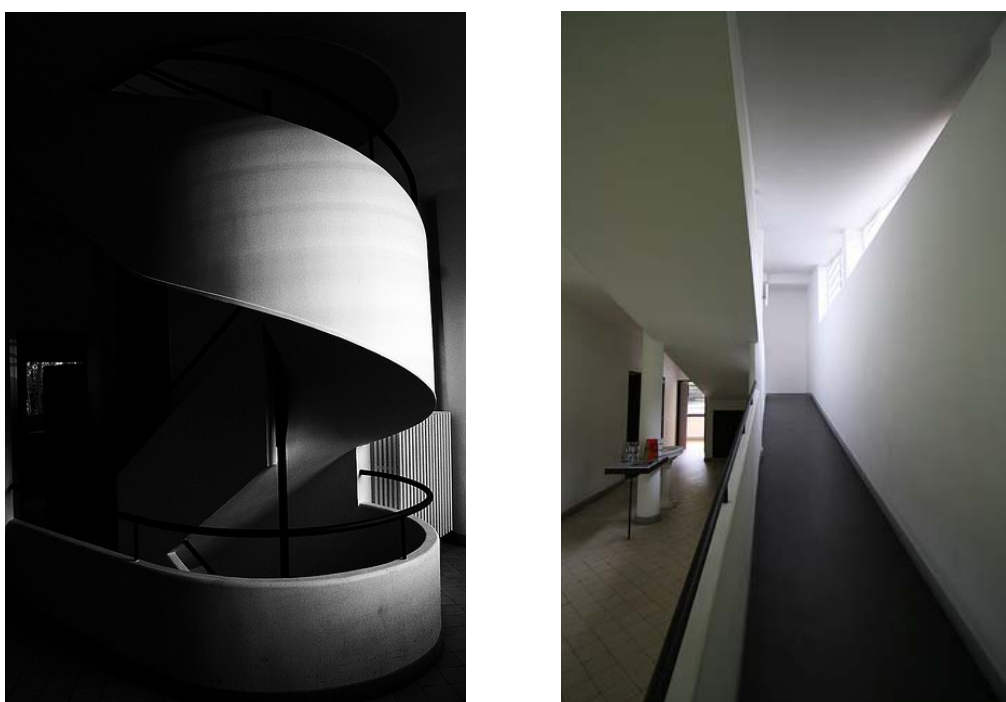


Figura 62-63. Le Corbusier, Villa Savoye, viste del vano scala

L'ingresso è sul vertice della curva, sull'asse mediano della costruzione. Entrati, al primo colpo d'occhio, si può afferrare la complessità spaziale ottenuta all'interno della semplice orditura strutturale. Ritroviamo la continuità della faccia inferiore del prisma sospeso, bucata in corrispondenza della piccola scala plasticamente curvata che emerge dal piano interrato e tagliata

dalla lunga fenditura della rampa che occupa la parte centrale. Rampa e scala richiedono soltanto il vano indispensabile per passare al piano superiore.

La rampa ha un ruolo fondamentale; la quale attraversa gli spazi che non sono spazi interni ma una successione di ambienti coperti e scoperti entro l'ambigua impalcatura dei volumi primari. Ad essa viene affidato un ruolo attivo poiché lungo il percorso è possibile sperimentare la ricchissima serie di situazioni spaziali che coinvolge l'intero edificio.

La rampa, la scala, i pilastri, gli arredi sono contemporaneamente elementi funzionali, costruttivi, legati quindi a più complessi sistemi, ma anche elementi leggibili come fatti individui che organizzano la scena: un insieme di oggetti plastici racchiusi nella rarefatta atmosfera circoscritta dalla tesa parete di vetro fittamente scandita dal ritmo sottile degli infissi.

Dalle bucaure sul soffitto dell'atrio la luce piove più vivida, è un invito alla salita. Lungo il percorso, sulla rampa, già si può intravedere il cielo dalla parete vetrata. Il punto di arrivo al primo piano è luminosissimo, situato tra le due terrazze la cui improvvisa presenza annulla il limite opposto dalla copertura e sconvolge l'idea della tradizionale aggregazione di ambienti dell'alloggio.

Lo spazio interno si articola intorno alla promenade della rampa, che porta all'interno del piano terreno fino al tetto – giardino realizzando sempre più dilatato verso l'esterno, con imprevedibili trasparenze e scorci diagonali che arricchiscono la percezione cinetica, uno spazio domestico dove coltivare la libertà dello spirito. L'individuo è libero di muoversi liberamente all'interno dell'abitazione.

I locali sono raggruppati per nuclei funzionali omogenei e ricavati tramite la libera disposizione delle pareti indipendenti dai pilastri che conservano la loro forma di esili cilindri. Nella hall di disimpegno, tra il nucleo del soggiorno – pranzo - cucina e quello dei letti, si moltiplicano le trasparenze e gli incentivi al movimento sollecitato dalla complessità dello scenario che ha il suo punto focale nella grande terrazza.

Secondo Le Corbusier se una villa non si armonizzava alle caratteristiche dell'ambiente circostante, poteva essere comunque accordata a una determinata situazione panoramica. L'architetto tuttavia persistette nell'assoggettare il panorama a un ordine architettonico.

A Poissy la terrazza aperta è circondata da pareti come se fosse una stanza. Si guarda verso l'esterno attraverso i rettangoli di finestre in lunghezza prive di vetri, scandite in modo regolare dagli elementi verticali dell'armatura strutturale.

Di qui si possono leggere una molteplicità di episodi: le pareti dell'involucro esterno tagliate dalla grande fenditura che si apre tutto attorno sulla cresta frastagliata del bosco, gli ambienti coperti dietro il diaframma trasparente delle vetrate a tutta altezza, il gioco della rampa che passa all'esterno e sale al solarium il cui mondo di cose affiora nei volumi che si affacciano aggressivi.

Ogni aspettativa derivata dalla radicata esperienza: il più leggero sul più pesante, divenuta anche un canone compositivo, è stravolta.

Tra il prisma e la rampa non vi è alcun tentativo di fusione tra i due elementi diversi. La rampa taglia la vetrata del soggiorno rafforzando in quel punto la

continuità del piano che la racchiude, piano che viene ritagliato e forato secondo necessità, senza che perda identità.

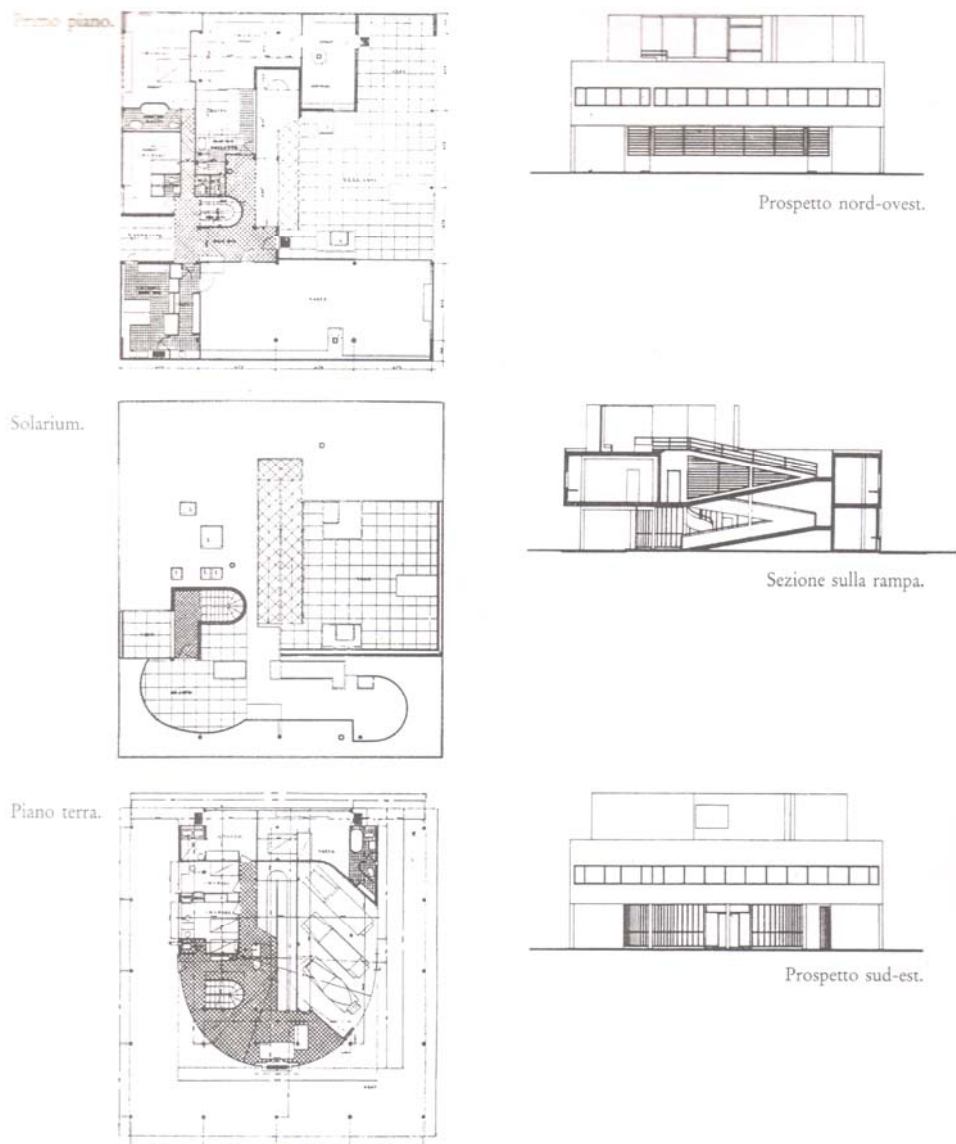


Figura 64. Le Corbusier, Villa Savoye, piante e prospetti

Il giardino sospeso ed il solarium, anche considerati isolatamente dal contesto dell'edificio, rimandano a due degli aspetti propri della poetica di Le Corbusier che qui interagiscono determinando una particolare qualità espressiva: quello della efficienza esplicitata dalla importanza attribuita al problema della salute e dell'igiene e quello della mediterraneità.



Figura 65. Le Corbusier, Villa Savoye, veduta del tetto-giardino dall'interno

Solleverare un cubo sugli esili appoggi e sovrapporre al tutto un ulteriore oggetto plastico per ricavarne un risultato di figura è operazione che di per sé travalica i caratteri peculiari propri dell'operazione progettuale architettonica, e rimanda ad un bricolage che può anche essere dello scultore in quanto riguarda gli oggetti manipolati in rapporto alla loro forma ed al risultato della configurazione generale ottenuta indipendentemente dalla scala dimensionale adottata.

In Villa Savoye si esalta all'estremo il valore simbolico del cubo, figura ritenuta perfetta, sollevandolo da terra. Il cubo di Poissy non diventa architettura in quanto scultura abitabile e la definisce di casa dell'uomo porta a divenire come uno dei più chiari esempi di casa individuale del Novecento.

Bibliografia ragionata

- Le Corbusier, *Villa Savoye and other buildings and projects 1929-1930*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1984.
- G. Mainini, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.
- R. V. Moore, *La costruzione del volume apparente : analisi di alcuni edifici e di modi di comporre di quattro architetti del Movimento Moderno: Josef Hoffmann, Charles Edouard Janneret (Le Corbusier), Richard Meyer e Mario Botta*, Officina, Roma, 1995.
- J. Sbriglio, *Le Corbusier: La Villa Savoye*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1999.
- F. Tentori (a cura di), *Le Corbusier. Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari, 1979.

3.5. Frank Lloyd Wright

FALLINGWATER, Bear Run (Pennsylvania), 1935-39

Tra il 1935 e il 1939 Wright realizza la *Fallingwater* a Bear Run, in Pennsylvania, normalmente considerata uno dei massimi capolavori dell'architettura del XX secolo. Edgar Kaufmann jr., allievo di Wright, aveva convinto il padre ad affidare al maestro l'incarico di costruire una residenza per le vacanze su un terreno boscoso di proprietà della famiglia, attraversato da un torrente che in un certo punto forma una piccola cascata.

Apoteosi dell'orizzontalità, con gli sbalzi impressionanti del soggiorno e delle terrazze superiori, corrispondenti alle camere da letto. La casa risulta un itinerario per contrasti: superato il ponticello di accesso, si procede nello stretto corridoio fra il retro della casa e la scarpata montana; anche l'ingresso ha dimensioni limitate, affinché il cavo luminoso del soggiorno possa esplodere in tutta la sua potenza.

«La *scatola* è completamente distrutta. Non esistono più pareti, né schemi geometrici, né simmetrie, né consonanze, né punti prospettici privilegiati, né leggi.»⁶⁰

È importante notare come lo spazio di Wright si riduca alle sue generatrici; e si ponga così, non in termini geometrici, ma in termini immediatamente plastici. Pensata la forma come qualcosa che cresce e crescendo si costruisce,

⁶⁰ B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna, 1979, p.57.

lo spazio è semplicemente la sua zona vitale, il suo costituirsi in una dimensione.

Per Wright lo spazio-tempo non è astrazione, ma realtà spazialmente estesa, vissuta dall'uomo in movimento. E tutto è movimento: l'uomo, lo spazio interno e l'ambiente cui appartiene.

Una chiara espressione della *libertà individuale* e del *mutamento spaziale*.

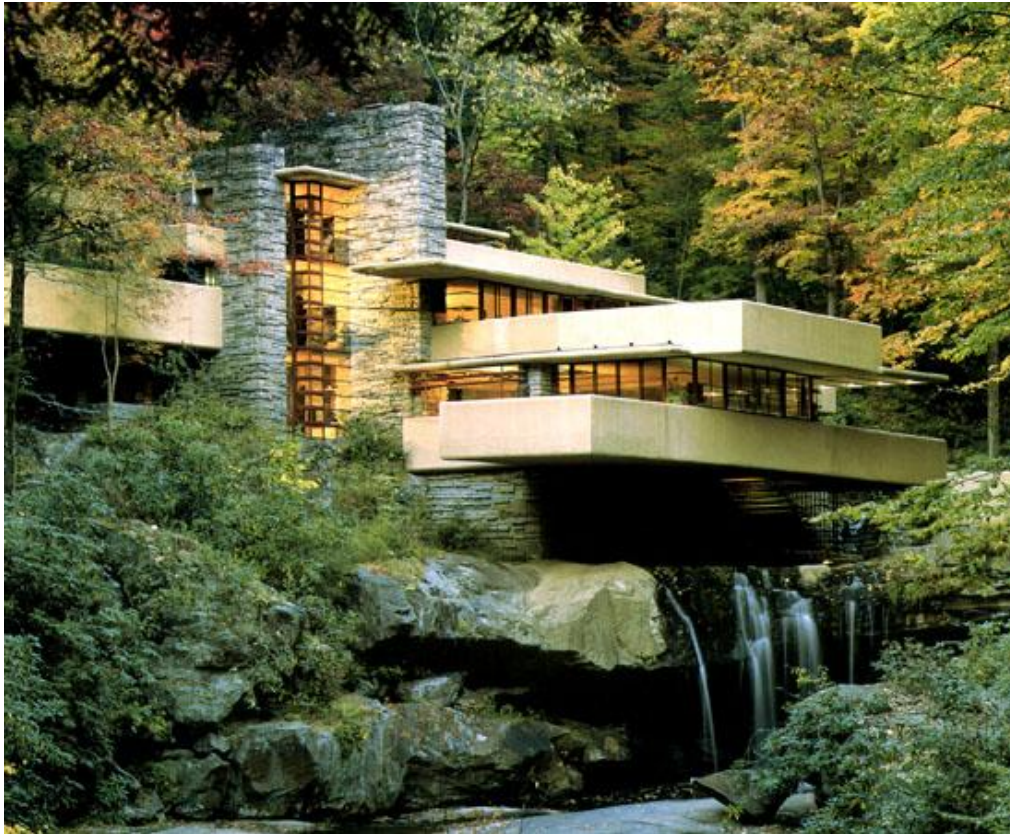


Figura 66. F. L. Wright, Fallingwater, veduta esterna

La casa conferma l'ideale wrightiano di libertà è individualità come nella maggior parte dei suoi capolavori, nei limiti di un sistema modulare, o della «disciplina autoimposta dello spazio: il sistema-unità»⁶¹.

Questa capacità di sintonizzarsi con lo scenario naturale rivela solo uno degli aspetti della complessa creazione di Wright.

Anzitutto l'interno dell'abitazione rappresenta lo scenario di una vita familiare idealizzata; in secondo luogo, le diverse case costituiscono spesso singole unità in un complesso più vasto, che è insieme una comunità sociale e una configurazione fisica e morfologica a livello progettuale urbano e suburbano.

Wright stesso cercava una qualità trascendente nella sua architettura, un concetto poetico che chiamò «modello essenziale, rivelatore dell'intenzione»⁶².

L'obiettivo fondamentale rimase il desiderio di interpretare i sentimenti fondamentali di benessere e protezione insiti nel concetto tedesco di *Heim*, fonte del termine inglese *home*. Le sue proposte traevano origine dalle idee ottocentesche di famiglia e comunità, di natura e creatività, che egli trasferì, insieme a tanti altri elementi del patrimonio tradizionale americano nel XX secolo.

Rispondendo al profondo desiderio americano di indipendenza e intimità, Wright offriva un confortante «senso di protezione»⁶³.

⁶¹ AA.VV., *Frank Lloyd Wright architetto 1867-1959*, Skira, Milano, 1994, p. 116.

⁶² P. Blake, *Frank Lloyd Wright. Il dominio dello spazio*, Laterza, Roma-Bari, 1960, p.237.

⁶³ D. Larkin, B. Brooks Pfeiffer (a cura di), *Frank Lloyd Wright. Maestro dell'architettura contemporanea*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 14.

Il suo progetto si colloca in un rassicurante “paesaggio medio”, fatto di case separate l’una dall’altra e di famiglie autosufficienti radicate in una natura bucolica. Una rivista come *House Beautiful* poteva proclamare che «ora, finalmente, l’America ha trovato una cornice degna della grandezza delle sue convenzioni (...) della dignità e del valore dell’*individuo*»⁶⁴.

L’impostazione di Wright differiva radicalmente della *Neue Sachlichkeit*, il movimento modernista tedesco degli anni ’20. Questa “nuova oggettività” ripudiava l’idealismo nell’arte e pretendeva invece progetti chiari e concreti, aderenti alle condizioni della produzione in serie. Dal punto di vista architettonico, ciò si traduceva nel principio dell’*Existenzminimum*: locali disadorni e compatti, completamente standardizzati e raggruppati in sequenze uniformi di edifici aggregati in linea.

L’intenzione di Wright è quella di fondere l’edificio nell’insieme degli elementi naturali - l’acqua, le pietre, gli alberi - come se ne facesse integralmente parte.

⁶⁴ P. Rudolph, “Frank Lloyd Wright: Kaufmann House Fallingwater, Bear Run, Pennsylvania, 1936”, in *House Beautiful*, n. 2, 1970, p.23.



Figura 67. F. L. Wright, Fallingwater, vista del soggiorno

Da un nucleo centrale costituito da rocce emergenti, nelle quali è ricavato il camino che domina il soggiorno, escono a sbalzo le terrazze; il sistema strutturale dell'edificio è costituito dalle rocce che servono di appoggio per le travi, da elementi in ferro, da travi e pilastri in cemento armato e da muri in pietra locale; le diverse parti sono in reciproco equilibrio e garantiscono la stabilità dell'insieme, nonostante gli aggetti delle terrazze siano di misura considerevole.

«Wright concepì l'edificio come una serie di vassoi orizzontali con bordi di irrigidimento; questi vassoi sono semplicemente distanziati, l'uno rispetto all'altro, da brevi massi di pietra. Dove si incontrano pietra e cemento, è quest'ultimo che è continuo. Attorno al camino Wright proiettò i suoi spazi: verso sud il soggiorno, a sbalzo sulla cascata; verso est l'ingresso; verso ovest la cucina; verso nord una stretta striscia per le scale e il pranzo; tutto ciò organizzato per mezzo di quattro pilastri bassi e massicci, che definiscono la campata centrale del soggiorno ... Sotto il livello principale c'è un piccolo ambiente per il riscaldamento e per il magazzino con il bagno di servizio (...) Sopra, a nord, le stanze da letto con i bagni si raggrupparono in serie sempre più strette che vanno da est ad ovest, raccolte insieme appunto per controbilanciare l'aggetto del soggiorno verso sud»⁶⁵.

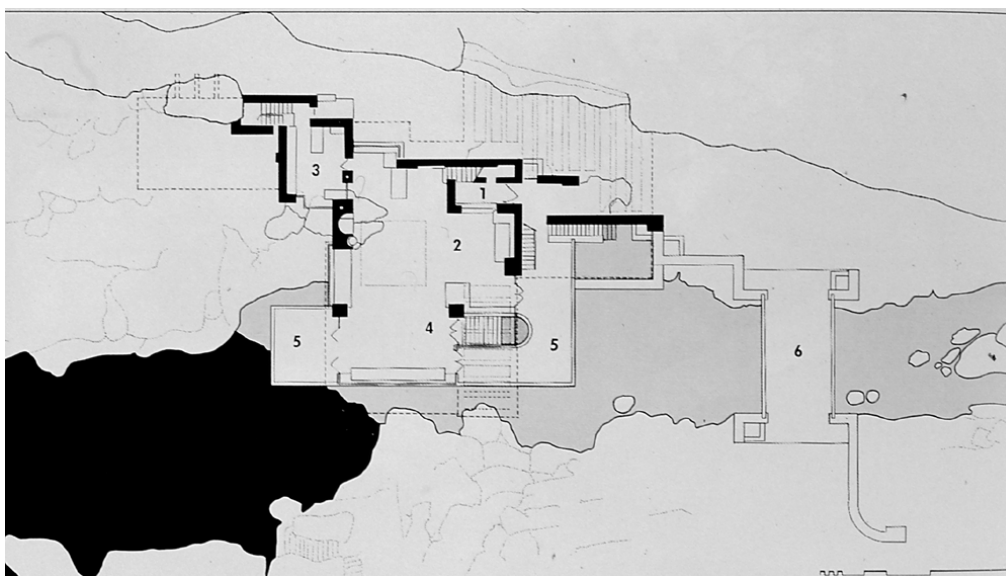


Figura 68. F. L. Wright, Fallingwater, planimetria

⁶⁵ B. Zevi, E. Kaufmann jr., *La casa sulla cascata di F. L. Wright*, Etas, Milano, 1962, pp. 35-36.

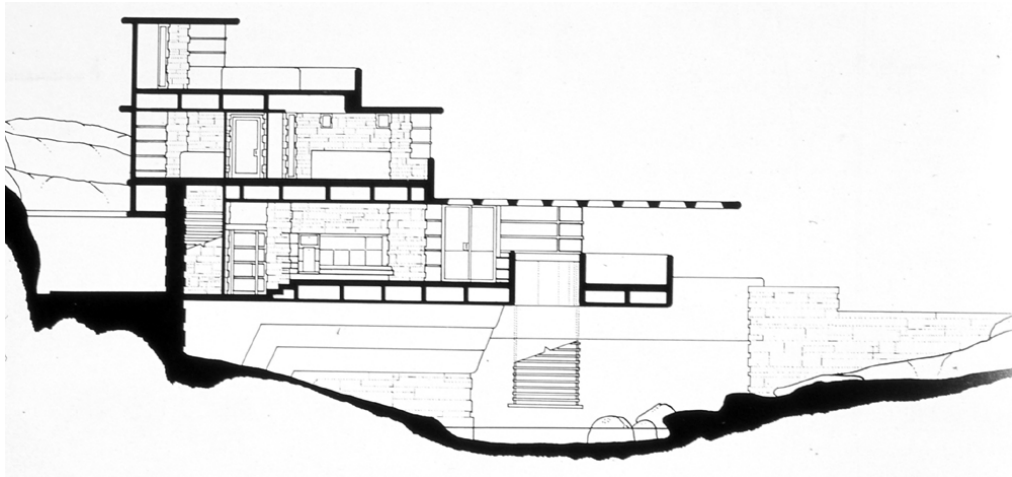


Figura 69. F. L. Wright, Fallingwater, sezione trasversale

Nella casa egli mette a punto la completa fusione tra l'abitazione e la natura. La sua fusione con il paesaggio è totale, poiché nonostante l'uso estensivo di vetrate orizzontali, la natura permea l'edificio in ogni suo angolo. L'interno revoca l'atmosfera di una caverna arredata piuttosto che quella di una casa nel senso tradizionale del termine.

Il fatto che i muri in pietra grezza e i pavimenti lastricati proponessero un primitivo omaggio al sito è testimoniato dalle scale del soggiorno, che, passando da questo livello a quello sottostante della cascata, non hanno altra funzione che di condurre l'uomo a un più intimo contatto con la superficie dell'acqua.

La privacy familiare è garantita da una serie di accorgimenti: ingressi separati, percorsi preferenziali che conducono a luoghi intimi, rapporto privilegiato con la natura, il silenzio e il suono della cascata.

Un Moderno nido protetto e proteso sul torrente, una casa dove la vita del individuo si accorda ai ritmi e ai suoni della natura. Intimità e riserbo, questi sono i parametri che permettono all'individuo una vita vissuta nella più grande indipendenza ed isolamento.

Bibliografia ragionata

- AA.VV., *Frank Lloyd Wright architetto 1867-1959*, Skira, Milano, 1994.
- P. Blake, *Frank Lloyd Wright. Il dominio dello spazio*, Laterza, Roma-Bari, 1960.
- D. Hoffmann, *Frank Lloyd Wrights Fallingwater : the house and its history*, Dover, New York, 1978.
- D. Larkin, B. Brooks Pfeiffer (a cura di), *Frank Lloyd Wright. Maestro dell'architettura contemporanea*, Rizzoli, Milano, 1997.
- R. McCarter, *Frank Lloyd Wright: Fallingwater*, Phaidon, Londra, 1994.
- B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna, 1979.
- B. Zevi, E. Kaufmann jr., *La casa sulla cascata di F. L. Wright*, Etas, Milano, 1962.

3.6. Ludwig Mies van der Rohe

FARNSWORTH HOUSE, Plano (Illinois), 1945-51

La pianta libera dimostra il debito di Frank Lloyd Wright, sebbene la sua soluzione risulti molto più innovativa. Per usare le parole di Mies, egli voleva ottenere una successione di effetti spaziali: «i muri perdono il loro carattere contenitivo e servono esclusivamente ad articolare l'organismo della casa»⁶⁶. Liberando i muri dalla loro funzione divisoria e scandendoli in un'unità spaziale dinamica, Mies crea una composizione spaziale che ricorda un quadro De Stijl.

Questo padiglione di vetro interamente aperto rappresenta il progetto più radicale di Mies per una casa d'abitazione.

Con la chiarezza di un diagramma, Casa Farnsworth mostra le residue possibilità dell'abitare in un'epoca in cui «abitare non è più praticamente possibile»⁶⁷. In essa la condizione dell'abitare è fissata senza nostalgie o illusioni, nelle sue figure prima e ultima: edenica e tecnologica. Capanna primitiva vitruviana che ha incontrato la *Maison Dom-ino* di Le Corbusier.

⁶⁶ F. Schulze, *Mies van der Rohe*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 71.

⁶⁷ T. W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1994, p. 34.



Figura 70-71. L. Mies van der Rohe, Farnsworth House, viste dell'ingresso e laterale

L'ampio uso del vetro a tutta luce traspone l'interno dell'edificio direttamente nell'ambiente naturale circostante. Due partizioni orizzontali, le lastre del tetto e del pavimento, racchiudono la zona abitabile. I bordi delle lastre sono caratterizzati da elementi strutturali in acciaio a vista, dipinti di bianco.

La casa si trova a 1,60 m da terra, sulla piana alluvionale, sopraelevata tramite otto colonne di acciaio, fissate ai lati delle lastre del pavimento e del tetto. Le estremità delle lastre si estendono oltre i supporti delle colonne, a sbalzo. L'edificio sembra galleggiare senza peso sulla superficie che occupa. Una terza lastra, che funge da terrazza, collega l'area abitativa al terreno. Alla casa si accede tramite due larghe scale che connettono il terreno alla terrazza e quindi al portico. Una frequente occorrenza nei design di Mies, l'entrata è ubicata sul lato soleggiato dell'abitazione, che si affaccia sul fiume, e non sul lato adiacente alla strada di accesso.

L'interno è a giorno, fatta eccezione per la zona dei servizi. Oculate relazioni proporzionali connettono tra loro i pochi elementi della casa, emancipandola da qualsiasi rigidità meccanica.

L'ambiente interno è una grande sala con diversi elementi indipendenti. Lo spazio, suddiviso, ma non separato, fluisce intorno a due "nuclei": un blocco di legno che funge da guardaroba e un altro blocco costituito dalla cucina, i servizi e il camino. Il grande nucleo della cucina - camino sembra quasi una casa a se stante nell'edificio di vetro più grande.

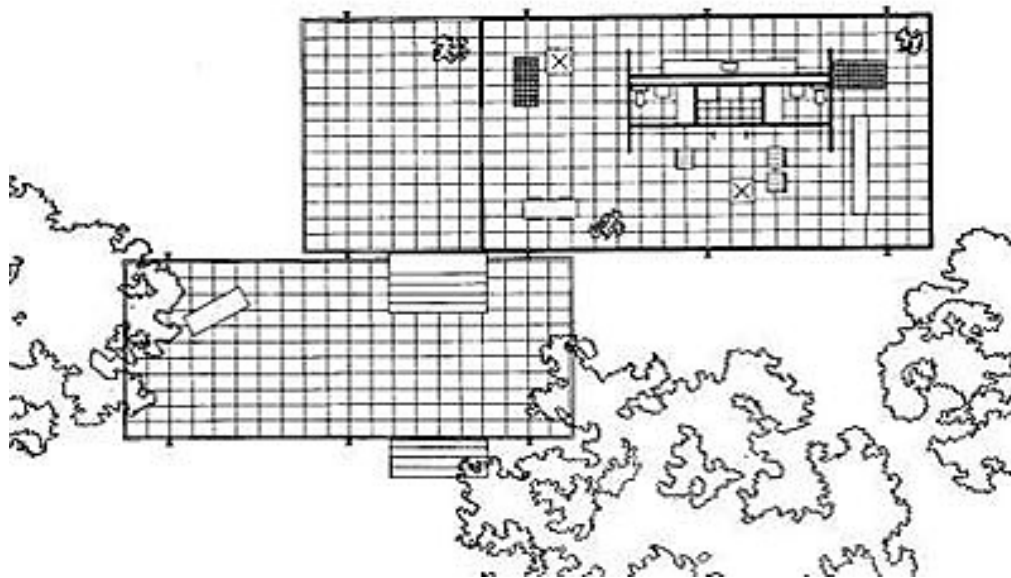


Figura 72. L. Mies van der Rohe, Farnsworth House, planimetria

Da un lato, dunque, il percorso dell'opera di Mies conduce ad un uso della struttura nel senso della definizione di un ordine spaziale, di un ordine delle cose, che arriva al limite del quasi totale annullamento, per trasparenza, dell'edificio in quanto volume solido.

Dall'altro lato, tuttavia, l'opera di Mies usa la struttura come un tracciato d'ordine latente, la cui autonomizzazione consente un'ampia libertà nella definizione di nuovi domini e configurazioni spaziali.

Mi interessa soffermarmi ancora un momento sulla concezione dello spazio proposta da Mies. E lo faccio ripartendo da alcune illuminanti considerazioni critiche di Colin Rowe:

«Dal momento che si è da più parti asserito che l'architettura moderna non è soltanto un atteggiamento intellettuale verso problemi tecnologici e sociologici, ma che costituisce una radicale revisione della capacità di concepire lo spazio, (...) e la colonna agisce essenzialmente da interpunzione di uno spazio esteso in orizzontale e che, particolarmente in Mies, è caratterizzato da una sezione parimenti neutrale. In questi edifici la colonna non promuove l'espressione della campata strutturale, né una serie di colonne definisce celle strutturali. Piuttosto è vero l'inverso. La colonna non è che un'interpolazione, una cesura in uno spazio indifferenziato, e l'espressione spaziale della campata strutturale è rigorosamente subordinata all'espressione spaziale del solaio piatto che è sostenuto dalle colonne»⁶⁸.

In un'intervista l'architetto illustra i principi degli ambienti della casa:

«Anche la natura dovrebbe vivere la sua propria vita. Dovremmo guardarci dal turbarla con i colori delle nostre case e degli arredi. Dovremmo invece sforzarci di ricondurre a un'unità superiore la natura, le case e gli uomini. Se si osserva la natura attraverso le pareti vetrate di Casa Farnsworth, essa acquista un significato più profondo rispetto a quando vi trovate all'esterno. Così si esprime maggiormente la natura (...) essa diventa parte di un tutto più vasto»⁶⁹.

In questo lo spazio diviene fluido: non c'è più corrispondenza o simbiosi tra contenuto (spazio) e contenitore (involucro). Per questo anche non ha più ragione d'essere la distinzione netta fra esterno e interno. Per questo sparisce il concetto di facciata nel senso proprio del termine. Per questo lo spazio è la materia prima della composizione.

Ma c'è di più: lo spazio non è più simmetrico né assiale: assume un ordine "altro" rispetto ai principi della classicità, è letto e realizzato come uno spazio dinamico, come una materia fluida.

⁶⁸ C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Zanichelli, Bologna, 2005, pp. 97-98.

⁶⁹ W. Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*, MoMA, New York, 1985, p. 82.

È interessante citare l'affermazione di Leonardo Benevolo nella sua nota:

«Era capace di ridurre ogni problema ai minimi termini, all'essenziale, rinunciando a quel di più che gli architetti hanno messo sempre negli edifici e che serve a distinguere le loro decisioni da quelle dei committenti, dei costruttori, dei clienti. (...) Le sue opere, non complicano ma riducono gli organismi edilizi alla forma più elementare. Per ogni tema egli stabilisce un "meno" di organizzazione spaziale, che rende possibile un "più" di controllo della forma e della distribuzione»⁷⁰.

In questa dimora, che ha il carattere di prototipo, si sintetizzano tutti i principi del Moderno. L'abitazione in tal modo diventa un oggetto delineato da linee e piani di una eleganza notevole, elementi puri a definizione di uno o più spazi, a loro volta liberi da ogni impedimento che, grazie alla pianta libera e alla definizione dei nuclei serventi, fanno assumere all'alloggio un alto grado di libertà e di flessibilità da gestire liberamente dall'utente.

Bibliografia ragionata

- W. Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*, MoMA, New York, 1985.
- M. Vandenberg, *Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House*, Phaidon, Londra, 2003.
- W. Blaser, *Mies van der Rohe : Farnsworth house : weekend house*, Birkhauser, Berlin, 1999.
- F. Avella, *Casa Farnsworth di Mies van der Rohe : interpretazione grafica*, Aracne, Roma, 2006.

⁷⁰ L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1960, p. 187.

3.7. Robert Venturi

CASA VENTURI, Philadelphia, 1964

«L'architettura è un rifugio con sopra le decorazioni»⁷¹

Come abbiamo visto in *Complessità e contraddizioni nell'architettura* l'architetto ha parlato della *Casa Venturi* e pertanto quello che segue vuole essere un'ideale approfondimento della sua indagine (da cui appunto non si può prescindere).

Lo schema generale è quasi infantile: si parte dall'accostamento di forme semplici, quali il triangolo, il quadrato o il cerchio. L'utilizzo e la giustapposizione di forme elementari non è certo una novità in architettura e Venturi ne fa spesso uso, come ad esempio nella casa Trubek o nella casa Tucker di poco seguenti.

Ancora una volta si vuole sottolineare come il fine non sia quello di sovvertire l'ordine precostituito, ma utilizzare il “bagaglio” dell'architettura in maniera innovativa. Si nota uno scarto, uno sfasamento “tellurico” nella composizione (che non ritroviamo più nelle case successive): il profilo sin troppo semplice è incrinato da improvvisi sconvolgimenti, che raggiungono un delicato equilibrio di norme e varianti.

«Però non è l'esterno a definire la forma interiore; la casa è pensata “lecorbusieramente” dalla pianta e da questa nasce il resto, legato

⁷¹ R. Venturi, D. Scott-Brown, *Maniera del moderno*, Laterza, Bari, 1976, p. 79.

indissolubilmente ad essa grazie a un intricato gioco di allusioni e geometrie nascoste.»⁷²

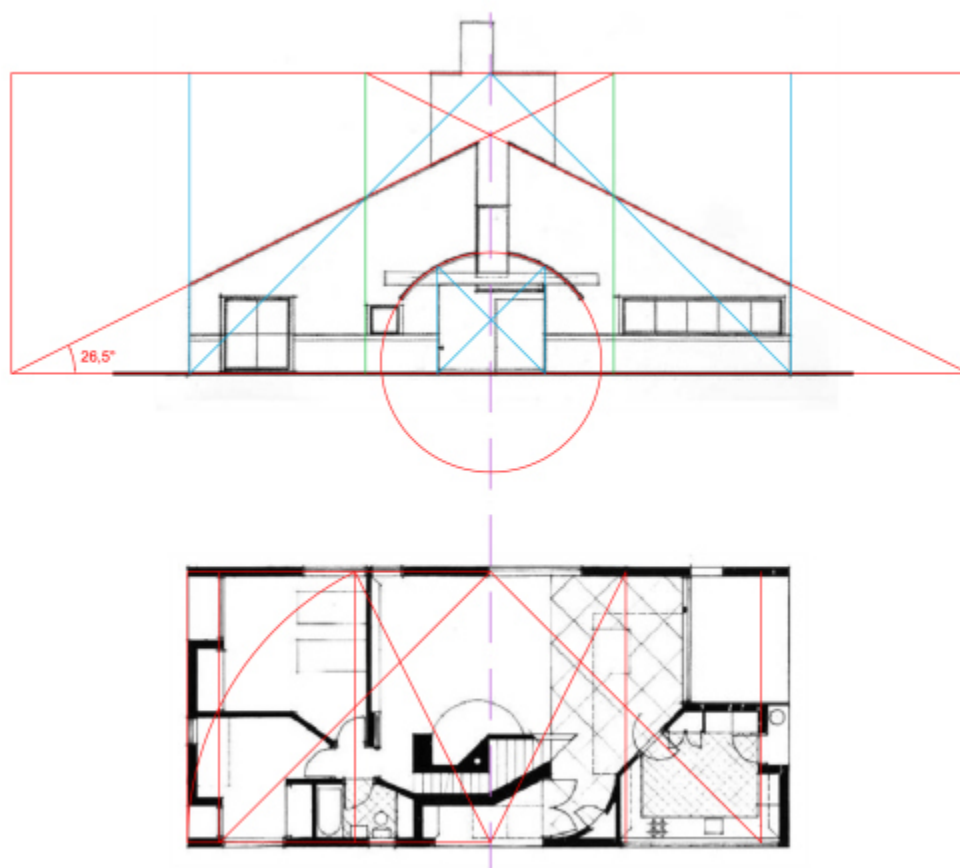


Figura 73. R. Venturi, Casa Venturi, schemi sottesi all'impianto formale della casa

⁷² F. Filippi, L. Gibello, M. Di Robilant, 1970-2000. *Episodi e temi di storia dell'architettura*, Celid, Torino, 2006, p. 62.

Anche in pianta domina la forma elementare: Venturi parte da un rettangolo, di dimensioni convenzionali. Non vi è allusione diretta al centro, perché due elementi verticali, il camino e la scala, si contendono la posizione centrale: questi elementi costituiscono il nucleo della casa.

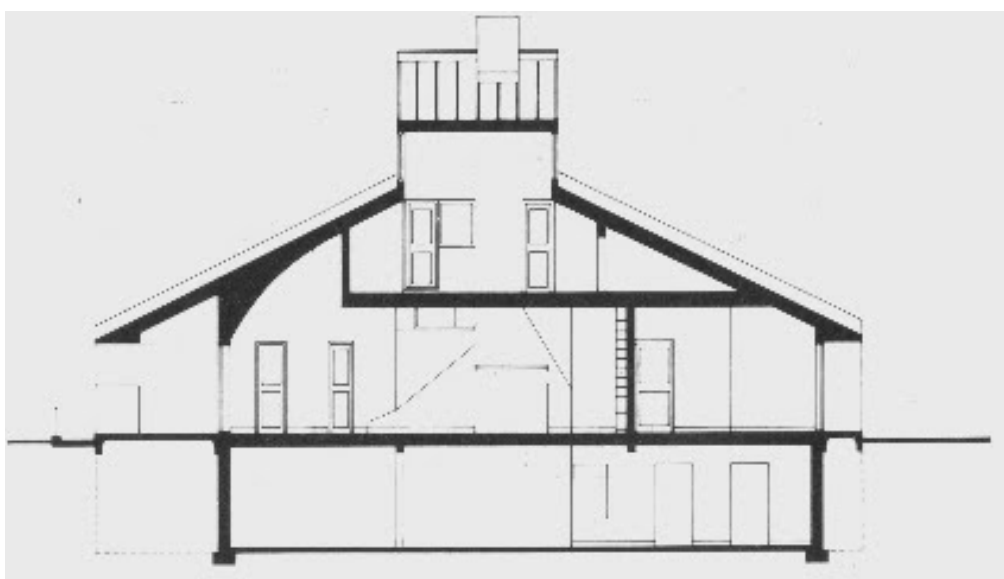


Figura 74. R. Venturi, Casa Venturi, sezione longitudinale

La scala si allarga alla base per adeguarsi alle proporzioni del piano terra (come nelle *Shingle Style Houses*) ed è alquanto bizzarra – a detta del suo stesso ideatore – il camino invece è una citazione diretta delle *Prairie Houses* di Wright.

La configurazione è tutt'altro che classica (in cui generalmente si privilegia il vuoto al centro) poiché il centro contiene il camino, la scala e l'ingresso: da un lato il camino si distacca e si sposta lievemente, dall'altro la scala si restringe

improvvisamente e modifica il suo percorso a causa della presenza del camino. La pianta sposta le attività domestiche alla periferia (cucina e stanza da letto sono ai vertici del quadrato) mentre il nucleo è un *addensatore* di esperienze architettoniche ed il suo ruolo è quello di realizzare il passaggio dalla facciata di ingresso a quella sul giardino, disegnando un arco che sembra dar senso e rilievo alle diagonali.

Tutto è disposto affinché la pianta si intenda come un episodio che nasce dal “portico virtuale” di ingresso e si sviluppa seguendo una curva che viene interrotta dalla facciata posteriore che dà sul cortile interno. Ancora una volta c’è un passaggio di scala fra la facciata anteriore, densa e stretta, e quella posteriore, con spazi ampi e dilatati.

La “densità” è data dall’agglomerarsi di elementi all’interno del rettangolo della pianta: il porticato, la porta, la scala, il camino, l’uscita sul retro; l’abilità consiste nel farli convivere senza distruggere una certa unitarietà. La facciata principale sembra alludere all’architettura classica: spiccata frontalità, un evidente frontone che incombe sull’accesso e la parvenza di un corpo di fabbrica simmetrico; a un secondo sguardo però ci si accorge che tutte queste istanze vengono prontamente negate. Le finestre non sono simmetriche ed attuano piuttosto un bilanciamento “dinamico”: su entrambe le parti ci sono 5 moduli elementari, disposti secondo il loro “peso” rispetto all’asse centrale virtuale.



Figura 75. R. Venturi, Casa Venturi, vista del soggiorno e del camino

La “densità” è data dall’agglomerarsi di elementi all’interno del rettangolo della pianta: il porticato, la porta, la scala, il camino, l’uscita sul retro; l’abilità consiste nel farli convivere senza distruggere una certa unitarietà. La facciata principale sembra alludere all’architettura classica: spiccata frontalità, un evidente frontone che incombe sull’accesso e la parvenza di un corpo di fabbrica simmetrico; a un secondo sguardo però ci si accorge che tutte queste istanze vengono prontamente negate. Le finestre non sono simmetriche ed attuano piuttosto un bilanciamento “dinamico”: su entrambe le

parti ci sono 5 moduli elementari, disposti secondo il loro “peso” rispetto all’asse centrale virtuale.

La finestra quadrata ha anche un valore simbolico: l’isolamento di certi elementi convenzionali costringono l’osservatore a percepirli direttamente, come forma pura.

In questo modo le finestre, che sembrano obbedire al criterio funzionale di proiettare sulla facciata gli spazi interni, in realtà costituiscono una licenza calcolata, un contrappunto alla rigidità dell’ordine, come conferma il sovradimensionamento delle finestre della camera e l’allineamento delle aperture alla cornice che delimita il basamento.

Anche il camino è leggermente spostato rispetto all’asse di simmetria: non esiste un asse geometrico certo, piuttosto un asse virtuale, rinforzato dal frontone bipartito e dall’apparente accumularsi degli elementi compositivi attorno al volume del camino, in una esagerata verticalità che incombe sul porticato: forse è questo l’elemento chiave per comprendere la facciata principale. Il vuoto è infatti altrettanto importante del piano ai fini compositivi. Il fronte crea un’immagine simbolica della casa.

Il porticato non incornicia una porta centrale (ancora evitata la simmetria): si ribadisce l’intimità dell’impianto privato; la porta principale non deve essere esposta al pubblico.

Anche in alzato la facciata posteriore è idealmente collegata a quella anteriore tramite un gioco di rimandi, in cui l’elemento principale è rappresentato dall’arco frontale che si rispecchia nella finestra *pseudo - palladiana* sul retro. In tutti i suoi edifici Venturi dimostra una grande capacità compositiva attuata

attraverso piani, superfici bidimensionali e sagome variamente tagliate (in un continuum che va dallo De Stijl a Kahn).

Venturi vede i pezzi all'interno come scene diverse: l'abilità consiste nel farli convivere senza distruggere una certa unitarietà. E non sovrappone le superfici; preservando l'autonomia degli elementi si trova costretto a fare uso di sezioni e diagonali per risolvere gli allineamenti e gli accessi. Quella che sembra un'architettura orientata unicamente al passato in realtà dimostra una grande attenzione anche per le esperienze moderne.

Bibliografia ragionata

- G. Mainini, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.
- F. Schwartz (a cura di), *Mothers house : the evolution of Vanna Venturis house in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992.
- C. Vaccaro e F. Schwartz (a cura di), *Venturi, Scott Brown e associati*, Zanichelli, Bologna, 1991.

3.8. Carlo Scarpa

VILLA OTTOLENGHI, Bardolino (Verona), 1974-78

Il fondamento dell'opera di Scarpa è sicuramente il disegno.

Contempla per ore gli schizzi di Wright e Garnier; il disegno ha per lui una funzione ineliminabile. Con una strategia inversa a quella consueta egli insiste sull'elaborazione dei dettagli trattandoli come "opera intera" e infine da essi si orienta per la connessione globale. L'atmosfera in cui si muovono i primi lavori di Scarpa è quella del razionalismo italiano degli anni Trenta, interpretato però alla luce di una precoce e personale lettura della grande architettura contemporanea: da Le Corbusier a Mies van der Rohe, passando per Aalto e Wright.

La villa rappresenta filo conduttore dell'esperienza del palladianesimo, si prosegue allora in questa esplorazione alla scoperta del Palladio e della villa in tutte le sue sfaccettature culturali, sociali, architettoniche, paesaggistiche, economiche e produttive.

La configurazione stessa del terreno che si affaccia con un'ampia vista sul lago di Garda, delimitata a ovest da uno scosceso pendio, a nord e a est da un terrapieno, offrì all'architetto interessanti spunti progettuali.

Un cancello pedonale lascia intravedere un piano pavimentato in cotto, dalla forma poligonale. La sua superficie è divisa in grandi triangoli, lievemente inclinati secondo differenti piani, ai vertici dei quali emergono bassi volumi cilindrici.

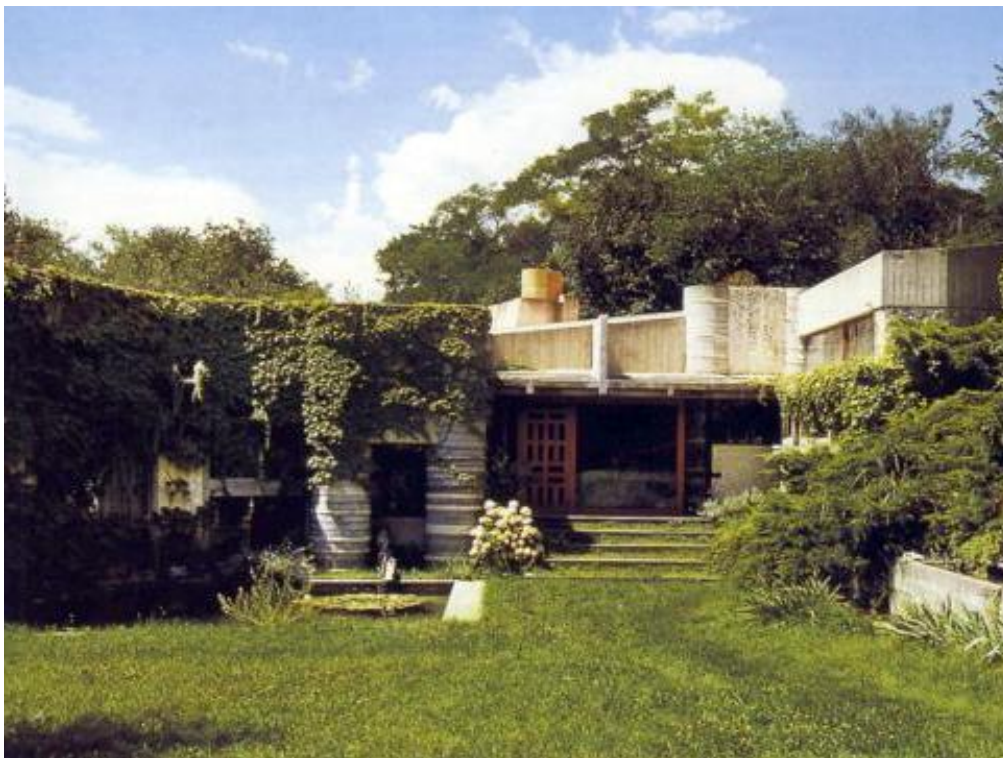
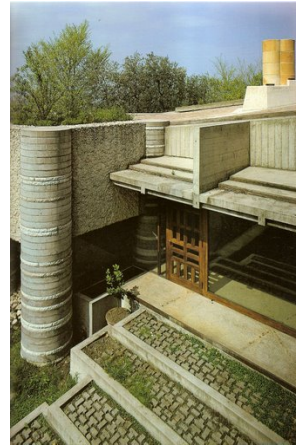


Figura 76-77-78. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste del pendio di ingresso e del giardino

Egli elaborò un inconsueto schema planimetrico per l'edificio, che venne addossato al terrapieno. Al centro e sul limitare dell'area, degli elementi in calcestruzzo rivelano, a uno sguardo attento, la loro natura in comignoli. Nel giungere sin qui, si potrebbe cogliere la sorpresa del ritrovarsi non su una bizzarra aia, sospesa in mezzo a una vigna, ma sul tetto di villa Ottolenghi.

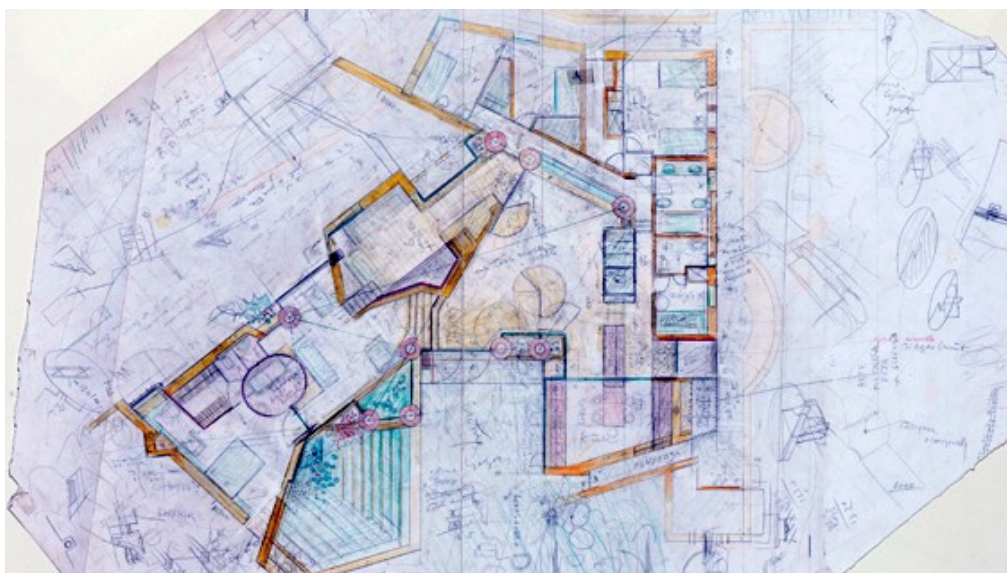


Figura 79. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, studio planimetrico

Un solco netto separa la copertura della villa dal terrapieno a monte del quale avviene l'ingresso nella proprietà. Scarpa sfrutta abilmente i vincoli e le limitazioni volumetriche imposti per studiare un edificio formalmente ipogeo, ma di fatto solo avvicinato alla scarpata che segna il limite superiore della vigna. L'angusto spazio che si viene così a conformare, lungi dall'essere

ridotto a inaccessibile interstizio, accoglie l'itinerario di accesso alla villa, studiato in ogni più piccolo particolare.

La *calle* veneziana – così sarà significativamente battezzato da lui lo stretto passaggio – è accessibile da una scala tortuosa che conduce al tratto rettilineo del percorso. Il profilo superiore verso monte si allarga in due semicerchi di differente ampiezza, che producono sorprendenti effetti di dilatazione, oltre a permettere una maggiore illuminazione e aerazione delle piccole stanze di servizio che vi si aprono.



Figura 80-81. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste della calle d'ingresso

Dalla *calle* si può accedere direttamente all'ingresso di servizio che immette nella cucina, oppure, dopo una brusca svolta a destra, ritrovarsi in una piccola radura prospiciente le vetrate del soggiorno sul fronte est.

Si potrebbe pensare di trovarsi davanti alla facciata della villa, salvo rendersi conto che non ci sono facciate. Non esistono neppure dei veri e propri muri, salvo qualche setto che si prolunga all'esterno, su cui si addossa un sistema di tamponamenti e serramenti che rende inafferrabile il perimetro della costruzione.

Il rivestimento in intonaco ruvido facilita l'aderenza delle piante rampicanti, contribuendo ad accelerare quel carattere di rovina con la quale l'architetto escogita l'alleanza con il trascorrere del tempo.

La conformazione dello spazio domestico è subordinata alla presenza di nove grandi colonne, costituite da rocchi sovrapposti di cemento e pietra, che l'architetto impone come una sorta di vincolo ideale al progetto.

La loro funzione strutturale non ne giustifica la mole, così come il loro posizionamento, apparentemente arbitrario. In realtà, oltre a sancire la configurazione geometrica del tetto, esse costituiscono l'unico elemento architettonico percepibile intorno al quale è articolato lo spazio domestico dell'abitazione.



Figura 82. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, vista dell'ingresso

La loro disposizione delimita una cavea occupata dal soggiorno, posto su due livelli, separati da un elemento in muratura nel quale sono collocati il caminetto e alcune attrezzature d'arredo. Le stanze di servizio e i bagni che si affacciano sulla *calle* sono accessibili, insieme alle camere da letto per i figli, da una sorta di balconata che pure si affaccia sul soggiorno. Da questo si può accedere alla cucina oppure scendere in uno spazio che si sviluppa sul lato opposto della villa, in cui un grande volume cilindrico, nel quale è collocato il bagno, scherma la camera da letto padronale.



Figura 83. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, veduta del soggiorno e delle colonne

Scarpa mette in atto una sensibilissima regia degli affacci, dei percorsi, delle relazioni tra i veri ambiti dello spazio domestico, oltre che delle visuali sul panorama esterno. Anche la scelta di trattare il soffitto a stucco lucido nero contribuisce a spostare lo sguardo verso il perimetro esterno, oltre a rendere ancora più astratta la conformazione geometrica dello spazio interno, nel quale è esaltata la presenza di monumentali colonne.

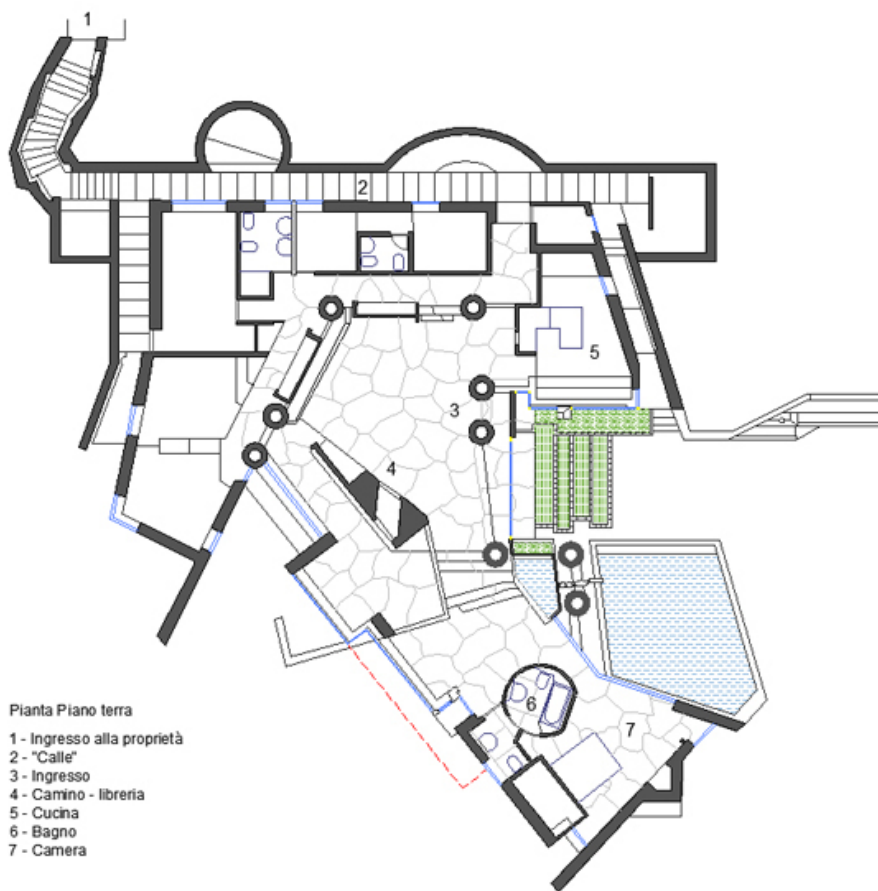


Figura 84. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, planimetria generale



Figura 85-86-87. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste dei vari ambienti dell'opera

La possibile ispirazione wrightiana di questi elementi è ridimensionata dal percorso progettuale intrapreso da Scarpa dopo gli anni di dichiarata ispirazione al maestro americano, «presentandosi come un imitatore di Wright»⁷³.

«Profondità di tradizione, percezione tattile della metamorfosi, molteplicità di sfumature, ricerca della intima perfezione dell'oggetto, sono i presupposti del suo possesso del mondo. Quella fantasia di avvicinamento che determina, a risolvere temporaneamente la disputa sulla definizione della sua arte, la qualità scultorea di ogni sua opera»⁷⁴.

Questo peculiare rapporto con le cose conduce ad avvertire sempre più la sacralità delle cose evidenziata nella filosofia di Frank Lloyd Wright.

Tale fatto è evidente dal confronto con le ville *Veritti* a Udine (1955-61) e *Ottolenghi*. Le citazioni planimetriche dirette della prima approdano a una concezione d'impianto indipendente e quasi inafferrabile.

Gli elementi verticali a pianta rettangolare della *Casa Veritti*, veri e propri omaggi al maestro americano, sono trasfigurati nei rocchi di pietra e cemento di villa Ottolenghi, presenze enigmatiche in uno spazio compresso dal soffitto nero, dilatato nell'ambiente esterno, seguendo una concezione che seppure ricalchi idealmente una tendenza wrightiana, la mette in atto secondo una soluzione affatto personale e definitivamente scarpiana.

⁷³ M. Capati, *Carlo Scarpa e Frank Lloyd Wright*, Calliope Online, Venezia, 2000, p. 4.

⁷⁴ F. Dal Co, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, Electa, Milano, 2007, p. 59-60.

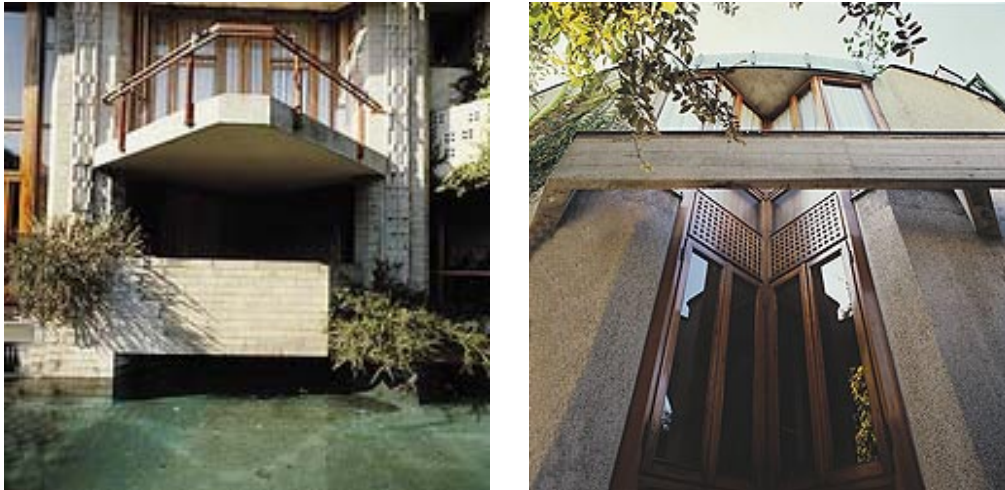


Figura 88-89. C. Scarpa, Villa Veritti, viste della balconata e del taglio triangolare della parete

Bibliografia ragionata

- J. S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Einaudi, Torino, 1992.
- R. Codello, A. Torsello, *Architetture veneziane di Carlo Scarpa : percorsi e rilievi di cinque opere*, Marsilio, Venezia, 2009.
- M. A. Crippa, *Carlo Scarpa : il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca book, Milano, 1984.
- F. Dal Co, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, Electa, Milano, 2007.
- A. Galardi, *Architettura italiana contemporanea (1955-1965)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996.

3.9. Herman Hertzberger

ALLOGGI DIAGOON, Delft (Rotterdam), 1978-83

Herman Hertzberger concepisce gli spazi delle sue architetture a partire dai soggetti che in essi si muovono, abitano, trovano riparo, si identificano. I suoi progetti prendono forma attraverso la composizione di spazi capaci di ospitare, incoraggiare, stimolare la vita, la crescita individuale e collettiva, l'apprendimento, la creatività.

La costruzione dello spazio e dell'architettura risponde quindi in prima istanza ai bisogni psicologici, interiori, affettivi dell'individuo.

Mette in gioco nel campo della progettazione le nuove relazioni che si instaurano tra gli spazi dell'abitare e quegli spazi che si trovano al di fuori dell'alloggio definibili con maggiore accuratezza come percorsi e spazi di relazione.

I concetti di "pubblico" e "privato" possono essere visti e capiti in termini relativi come sequenza di qualità spaziali che, mutando gradualmente, rinviano all'accessibilità, alla responsabilità e alla relazione fra la proprietà privata e il controllo di unità spaziali definite.

«Si può definire pubblica un'area accessibile a tutti in ogni momento, la responsabilità del cui mantenimento è collettiva, privata un'area dove l'accessibilità è controllata da un piccolo gruppo o da una sola persona, che hanno la responsabilità di mantenerla.»⁷⁵

⁷⁵ H. Hertzberger, *Space and the Architects. Lessons in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 2000, p. 24.

Sono queste “differenziazioni territoriali”, sia che esse siano regolamentate e progettate, sia che esse siano spontanee e pertanto chiamate abusive, e cioè vari livelli di pubblica accessibilità delle differenti aree e parti di un edificio e di una abitazione a determinare le differenze di uso degli spazi. Il carattere di ciascuna area dipende in gran parte da chi determina l’arredo e l’articolazione dello spazio, da chi ne ha la direzione, da chi ne ha la cura e da chi ne è o se ne sente responsabile.

L’architetto si sforza di immaginare le sensazioni e i desideri delle persone, nel loro rapporto con gli spazi dell’architettura, introduce un grado di flessibilità che lo porta a sperimentare soluzioni in cui un ruolo importante è attribuito proprio dalla partecipazione creativa degli utenti.

Un mondo in grado di far incontrare l’individuo e la collettività in cui vengono proposti insediamenti residenziali caratterizzati da una notevole flessibilità nell’uso.

Gli insediamenti residenziali sono così pensati come una struttura di supporto bassa e continua, articolata su diversi livelli, costituiscono l’intelaiatura all’interno della quale l’organizzazione planimetrica restava indefinita. L’abitante è tenuto ad organizzare la pianta del suo alloggio nella maniera desiderata.

Si tratta di cercare forme e spazi che si offrano all’utente come intriganti stimoli, come incentivi capaci di suggerire, attraverso catene di associazioni non del tutto prevedibili, usi possibili e congeniali. Forme che siano capaci di assorbire e rispondere ai bisogni individuali, a cui gli utenti possano dare

nuovi significati e valori, con cui interagire nella creazione di spazi significativi e più congeniali.

Tali idee trovano fondamento negli *Alloggi Diagoon*, otto prototipi costruiti a Delft. L'idea che sta alla base delle "case a scheletro" è che la pianta sia in un certo senso indefinita perché gli abitanti siano in grado di decidere come suddividere il loro spazio abitativo. Se lo stato della famiglia muta, pure l'alloggio può essere adattato a seconda dei bisogni da soddisfare e in parte può essere ampliato appropriandosi di questi spazi.

Lo scheletro è un semilavorato che ognuno può completare a seconda dei suoi bisogni e desideri.



Figura 90. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, assonometria del complesso

L'idea di base del progetto è che l'edificio sia volutamente incompleto, in modo da lasciare agli abitanti stessi la possibilità di decidere come dividere lo spazio e viverci dentro, dove mangiare e dove dormire.

L'idea di partenza degli alloggi è simile a quella dell'*Immeuble – Villas*: progettare alloggi che diano una risposta alla domanda sociale in continua modificazione; alloggi che abbiano una qualità spaziale dislocata su due piani; che garantiscano spazi a doppia altezza; che abbiano rapporto con l'esterno; che mantengano, comunque aggregate, un carattere di individualità.

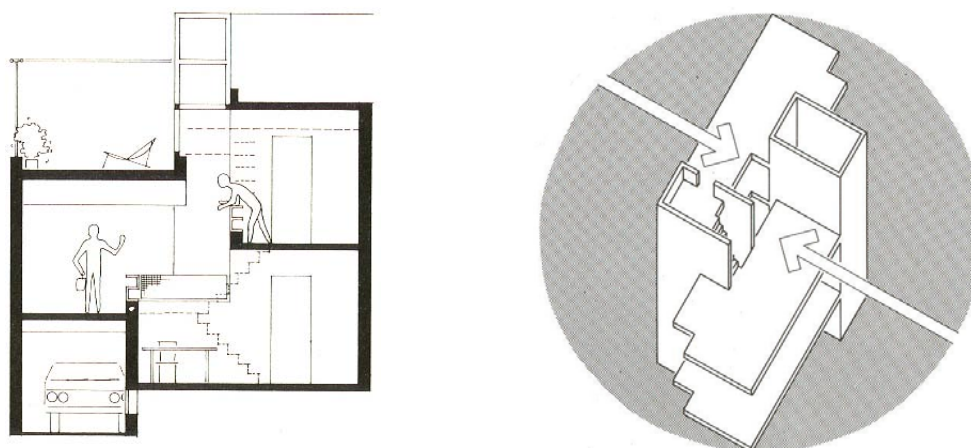


Figura 91-92. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, sezione e schema di interazione tra alloggi

L'edificio *Diagoon* parte dal concetto di un doppio esperimento, che mette in atto un meccanismo indirizzato all'appropriazione di spazi esterni ma anche di ampliamento degli spazi interni, sempre e comunque legati alle esigenze proprie dell'individuo in continua modificabilità sociale.

Le aree esterne appartengono alle varie case senza però che l'impianto ne definisca alcuna appropriazione di tipo privato; il materiale di rivestimento consiste in comuni mattonelle di cemento posate a terra come fosse la pavimentazione di una strada pubblica.

Nel tempo, gli abitanti hanno cominciato ad appropriarsi dello spazio, hanno iniziato a gestire a seconda delle proprie esigenze il grado di libertà inserito nel progetto. Ogni residente ha utilizzato lo spazio di fronte alla casa secondo i propri bisogni e desideri, occupando lo spazio necessario e lasciando il resto all'accesso pubblico. Uno spazio in cui confluiscono il territorio strettamente privato della casa e quello pubblico della strada; un'area intermedia tra pubblico e privato, dove rivendicazioni collettive ed individuali possono sovrapporsi.

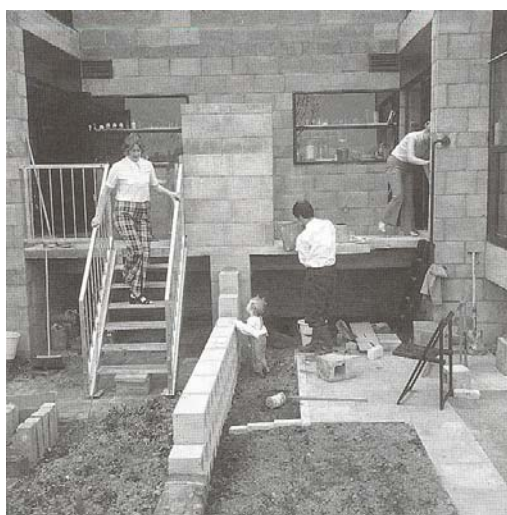


Figura 93. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, creazione dello spazio esterno da parte degli utenti

L'alloggio è composto da due nuclei fissi, all'interno dei quali sono contenute le scale, il bagno e la cucina, e da diversi livelli utili, sfalsati di mezzo piano, che formano le unità abitabili in cui disporre i diversi ambiti di soggiorno, pranzo, studio, gioco, relax, letto. Non c'è alcuna divisione rigida fra spazio giorno e zona notte. In ogni unità, cioè in ogni livello, una parte dell'area disponibile può essere separata per formare una stanza, liberamente, affacciata all'interno sul vuoto centrale del soggiorno.

La concezione spaziale dell'interno è talmente chiara e precisa da poter assorbire ogni ulteriore modificazione facendola diventare motivo di arricchimento. Illuminato dall'alto, il vuoto centrale a tutt'altezza è lo spazio principale della casa, il luogo, articolato in ambiti posti a quote differenti, in cui condividere con gioia i vari momenti della giornata. Intorno gravitano le diverse stanze per le attività più private, una casa all'interno della quale vi è una grande varietà di qualità spaziali.

Alla radice di questo atteggiamento c'è la fiducia nel fatto che l'individuo, mentre partecipa attivamente alla configurazione del suo spazio vitale, possa appropriarsene, sentirlo proprio, identificarsi con esso.

In ogni unità una parte può essere racchiusa per creare una stanza, mentre la zona che rimane forma una balconata interna lungo l'affaccio (vuoto) del soggiorno.



Figura 94-95. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, viste interne dei vani delle abitazioni

Queste balconate, che possono essere arredate secondo i gusti dei singoli membri della famiglia, costituiscono la zona di soggiorno della famiglia intesa come comunità di persone.

La terrazza sopraelevata che è sul retro crea le possibilità per delle interpretazioni personali.

Primo, le scale ridotte al minimo indispensabile durante la costruzione, possono essere sostituite da sistemazioni alternative per l'accesso al giardino. Secondo, lo spazio al di sotto della piccola terrazza è stato lasciato liberamente aperto: una decisione che l'architetto tende a prendere per evitare disordine e sporcizia, senza comprendere i vantaggi potenziali di questo piccolo spazio coperto. Infine, questa piccola terrazza racchiusa su tre lati da muri è particolarmente adatta a un'espansione laterale del soggiorno.

Le vecchie case, benché stereotipate come gli edifici nuovi, hanno di più da offrire per la loro grande ricchezza di stimoli per nuove associazioni, che rendono possibile ai loro abitanti di appropriarsi veramente dello spazio.

Bibliografia ragionata

- P. Fiorentini, *Herman Hertzberger. Spazi a misura d'uomo*, Testo & Immagine, Torino, 2002.
- H. Hertzberger, *Herman Hertzberger : 1959-1990*, A + U, Tokyo, 1991.
- H. Hertzberger, *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma - Bari, 1996.
- H. Hertzberger, *Space and the Architects. Lessons in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 2000.

CONCLUSIONI

La trattazione sul tema dell'abitazione, individuale e collettiva, ha interessato il periodo che va dagli inizi del Movimento Moderno al Postmoderno, focalizzando l'attenzione sul mutamento dei comportamenti sociali e del costume, e verificando successivamente, attraverso l'analisi di casi specifici appartenenti al periodo cui è stato approfondito, alcune sperimentazioni e risposte progettuali che inducono ad una riflessione sulla distinzione tra architettura e società.

Nello specifico sono state indagate tematiche legate attorno al concetto di come abitare e quale tipo di abitazione adottare, ed ai riflessi che essa ha comportato sulla comunicazione, sul progetto e sull'abitare, sia in termini di tecniche costruttive, che di attrezzature per la sfera domestica, che di strumento per la progettazione dell'edificio stesso.

Veniamo dunque di arrivare al punto; interrogarsi se il XX secolo sia stato dedicato solamente all'abitazione individuale implica ad esprimere un giudizio personale.

Nel percorso della tesi è stato affrontato su varie riflessioni che hanno portato al nuovo modo di concepire l'abitazione nei vari campi di azione, tra Shingle Style e CIAM, dalle esperienze individuali e collettive al Postmoderno, e si va

a vedere che gli architetti hanno espresso pensieri differenti per ciascuno gettando le loro basi su una nuova concezione di architettura domestica.

L'abitare individuale prende in considerazione l'evoluzione del concetto di abitare contemporaneo come fenomeno sociale emergendo così una nuova figura di individuo.

«L'uomo moderno aveva sentito nella metropoli la possibilità di essere solo nella folla, individuo insieme ad una moltitudine di individui.»⁷⁶

Il progetto dell'abitare non poteva non rappresentare ciò che succedeva all'interno di una società mutante, dove tutto era in continuo movimento. La nuova figura di individuo era inserita nelle logiche del mondo del lavoro e del vivere sociale, la cui condizione di vita collettiva ed individuale era legata a caratteri di flessibilità e mutevolezza, da qui la ricerca di un habitat proprio dove riconoscersi e rifugiarsi. Parallelamente l'indagine è stata volta l'attenzione all'analisi del contributo di alcuni dei maestri del Novecento e le loro proposte progettuali legate ai fenomeni sociali del loro tempo. Si è cercato di delineare il carattere di individualità riscontrabile all'interno delle abitazioni da loro teorizzate e progettate.

Tracciando i passaggi chiave del Movimento Moderno si è delineato un programma funzionale per l'abitazione volto a soddisfare i bisogni primari, tale programma risulta variegato al Postmoderno basandosi su concetti di spazialità, socialità e permeazione di forme superando la soglia dei bisogni primari.

⁷⁶ S. Ferrini, *Pensare l'abitazione. Una certa forma di tempo*, edizioni Sala, 2003, p. 48.

Agli inizi del secolo scorso la casa aveva assunto una serie di aspetti inediti, ma ne amplificava anche altri tradizionalmente legati alla sua concezione. Tra questi il suo essere seconda pelle, rivestimento sensibile del corpo, spazio della propria intimità. Ciò determinava nella definizione della forma e dello spazio della abitazione una tensione verso la dissoluzione che assumeva varie sembianze prima tra tutte quella configurazione di un vuoto flessibile che lasciava ai suoi occupanti la massima libertà di movimento e di appropriazione di spazi.

È stato idealizzato il concetto di città-giardino che permetteva uno sviluppo orizzontale della città alla contrapposizione della verticalità, teorizzata da alcuni esponenti del Movimento Moderno, e ciò comportava una chiara espressione di individualità da parte dell'individuo che andava inserendo nella società moderna. Da lì si è naturalizzata una nuova prospettiva dell'abitare secondo i dettami della città industriale e in continua espansione con il tentativo di coniugare il senso di rifugio e relazione nell'abitare.

Per rispondere appieno alle esigenze abitative fondarono i CIAM in cui i primi congressi avevano ribadito nuovamente il concetto di abitazione domestica fondando sui principi dell'Existenzminimum e ancora prima sulla sperimentazione del Weissenhof che iniziò una nuova stagione dedicata ai bisogni dell'abitare nella società su cui si rivolgeva.

Successivi dibattiti ruotarono al concetto di vivere domestico nel secondo dopoguerra. Sulla rivista Domus, diretta da Rogers, cadeva sull'accezione di "casa ideale" tra scritti, mostre come la VI Triennale e il piano INA – Casa

orientati sul nuovo obiettivo di creare una nuova corrente di pensiero che mirava a soddisfare le nuove masse.

Nello stesso periodo, oltreoceano, si delineava un filone parallelo a quello europeo ma con ideologie differenti. Partendo dai Case Study iniziava una nuova era segnata dal boom economico americano postecedente alla Seconda guerra mondiale con l'obiettivo di lanciare e diffondere un messaggio modernista del vivere nella modernità grazie all'impiego di nuovi materiali industriali a basso costo e rapidità di costruzione.

Queste ideologie avevano un valore iconico e sperimentale dove possiamo collegare all'esposizione del manifesto *This is Tomorrow* divenendo il riflesso di nuovi cambiamenti sociali e aspirazioni culturali rivelandosi come una critica sui comportamenti nel futuro panorama domestico e urbano nel periodo.

Arrivando agli anni '70, il periodo in cui si instaurava la crisi del Movimento Moderno con l'avvento dell'epoca apportata dalle visioni futuristiche o meglio postmoderna, Robert Venturi e i Five Architects si imposero sulla scena architettonica con le loro ideologiche che andavano a ribaltare completamente gli insegnamenti che avevano lasciato i Maestri come Le Corbusier, van der Rohe. Le loro riflessioni si basavano su critiche nella complessità architettonica e permeazione di nuove forme abitative sulla macchina per abitare, teorizzata nel primo Le Corbusier, arrivando alla specularità quale abitare è una macchina per soddisfare i bisogni individuali.

Si è poi riflettuto sul legame tra la villa ottocentesca, che incentrava sul focolare domestico e sull'integrazione tra individui, e la casa del XX secolo

nelle varie riflessioni teoriche e progettuali che andarono a proporre sull'ideologia vera e propria di casa nell'era moderna attraverso la celebrazione dell'individualismo.

La casistica in esame spazia su esempi di abitare; nelle considerazioni che le accompagnano si tenta di aprire una riflessione sulla natura di questo coinvolgimento e sulle ragioni per cui queste architetture, destinate all'abitazione, suscitano in noi certe curiosità, oltre a tracciare una logica personale che sta alla base delle loro scelte progettuali.

Partendo da Pessac, punto cardine dell'ideologia di vivere individuale attraverso la celebrazione della città – giardino, si va a concretizzare attorno alla tematica dell'abitazione per sé ed individuale, prendendo spunto dall'ideologia della villa, teorizzata da Ackerman, passando per la Casa Cilindrica, Casa Müller giungendo infine a Villa Savoye.

Con Wright e van der Rohe si fonda sull'espressione dei sentimenti di benessere e protezione legati al concetto di "casa" quale mediatore di elementi naturali che relegano il senso di protezione. Attraverso Venturi e Scarpa si configura una concezione "anticlassica" nel senso del termine, vale a dire un'esplorazione di nuove sfaccettature spaziali al fine di costituire un "bagaglio architettonico" innovativo. Infine con Hertzberger si delinea un nuovo filone culturale fatto di nuove visioni della società e delle sue interazioni spaziali.

Nel processo di trasformazione si riscontrano la trasformazione dei modi di lavorare, nelle forme di organizzazione sociale, nella durata stessa della vita,

gli assetti tradizionali dell'abitare sembrano oggi rappresentare un ostacolo, un elemento di resistenza al mutamento.

La questione sta acquistando rilievo nel dibattito disciplinare, e le responsabilità vengono generalmente attribuite alle inerzie culturali, gestionali e normative che in campo residenziale tendono a riproporre un modello abitativo troppo rigido in larga misura su logiche di separazione e di complementarietà meccanica tra abitare e produrre, e tra i rispettivi ambiti spaziali. Logiche che in passato erano funzionali alle ragioni produttive e sociali di uno sviluppo industriale di massa, si rivelano oggi incapaci di rispondere ai bisogni di una società che sta cambiando.

La società è diventata pluralista, la percezione dello spazio ha valicato i confini dell'unità di tempo e di luogo e il linguaggio di qualsiasi configurazione fisica conclusa non può riflettere questa molteplicità.

Si potrebbe dire che, nel contesto generale, l'abitante può modificare lo spazio a sua immagine e somiglianza diventando il vero artefice dell'abitare. Si è addirittura arrivati alla consapevolezza che la proposta di un programma compiuto e definito non è più la risposta ai bisogni individuali in continuo mutamento.

FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1. Le Corbusier, Città per 3 milioni di abitanti, veduta del modello, Pag. 10

FONTE: www.strabrecht.nl

Figura 2. F. L. Wright, Broadacre City, disegni a volo d'uccello, Pag. 11

FONTE: COHEN, Jean-Louis, *The future of Architecture since 1889*, Phaidon, London-New York, 2010

Figura 3. M. van der Rohe, grattacielo sulla Friedrichstrasse, Pag. 12

FONTE: MUNTONI, Alessandra, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma - Bari, 1997

Figura 4. M. van der Rohe, progetto per un grattacielo di vetro per uffici, Pag. 12

FONTE: MUNTONI, Alessandra, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma - Bari, 1997

Figura 5. Cantiere di un edificio per appartamenti del quartiere INA - Casa a Tiburtino, Pag. 16

FONTE: www.mashpedia.it

Figura 6. A. Loos, Casa Müller, vista del prospetto principale, Pag. 23

FONTE: www.flu.cas.cz

Figura 7. A. Loos, Casa Müller, sezione trasversale, Pag. 23

FONTE: www.arkitectos.blogspot.it

Figura 8. Simbolo del manifesto L'Esprit Nouveau, Pag. 25

FONTE: www.puta.it

Figura 9. Disegno prospettico di Dom-ino, Pag. 25

FONTE: www.nanopress.it

Figura 10. Le Corbusier, Schizzo prospettico dell'esterno dell'Immeuble - Villas, Pag. 26

FONTE: www.almale.blogia.com

Figura 11. Modello tridimensionale del Weissenhof, Pag. 29

FONTE: www.yaplog.jp

Figura 12. Riflessioni sull'alloggio minimo, Pag. 32

FONTE: AYMUNINO, Carlo (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930*, Marsilio Editori, Padova, 1971

Figura 13. Copertina della rivista "Domus" n. 179, Pag. 38

FONTE: www.ebay.it

Figura 14. F. Albin, "Stanza per un uomo", VI Triennale, 1936, Pag. 39

FONTE: www.atlantedellarteitaliana.it

Figura 15. Logo di INA – Casa, Pag. 44

FONTE: www.cixate.it

Figura 16. Veduta del quartiere Tiburtino, Roma, Pag. 44

FONTE: www.cosebellemagazine.it

Figura 17. P. Lingeri, L. Zoccoli, Edificio per abitazioni, QT8, Milano, veduta dell'edificio, Pag. 46

FONTE: www.lombardiabeniculturali.it

Figura 18. Case Study #8, Eames House, veduta esterna, Pag. 51

FONTE: www.notabaddad.com

Figura 19. Case Study #22, Stahl House, vista esterna giorno, Pag. 53

FONTE: www.todoarquitectura.com

Figura 20. Case Study #22, Stahl House, vista esterna notte, Pag. 53

FONTE: www.todoarquitectura.com

Figura 21. Manifesto "This is Tomorrow", Pag. 55

FONTE: www.doattime-arhistory.blogspot.it

Figura 22. H. Hamilton, "Cosa è che rende le case di oggi così attraenti?", Pag. 56

FONTE: www.presstletter.com

Figura 23. A. e P. Smithson, schizzo del padiglione e patio, Pag. 57

FONTE: www.ribajournal.com

Figura 24. A. e P. Smithson, veduta fotografica del padiglione, Pag. 58

FONTE: www.gizmoweb.org

Figura 25. R. Venturi, Copertina della prima edizione di “Complessità e contraddizioni in architettura”, Pag. 60

FONTE: www.sworegonarchitect.blogspot.it

Figura 26. R. Venturi, Casa Venturi, vista dell'ingresso principale, Pag. 64

FONTE: www.interiordesign5.com

Figura 27. R. Venturi, Casa Venturi, interno della casa, Pag. 66

FONTE: www.projectes1-06-07.blogspot.it

Figura 28. R. Meier, Smith House, piante e prospetti, Pag. 70

FONTE: www.juliaok.wordpress.com

Figura 29. R. Meier, Smith House, veduta dell'esterno, Pag. 71

FONTE: www.richardmeier.com

Figura 30. P. Eisenman, House VI, piante, Pag. 74

FONTE: www.archdaily.com

Figura 31. P. Eisenman, House VI, vista esterna, Pag. 75

FONTE: JENCKS, Christian, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition, London, 1989

Figura 32. P. Eisenman, House VI, vista delle scale interne, Pag. 75

FONTE: JENCKS, Christian, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition, London, 1989

Figura 33. H. Hertzberger, scuola Montessori, Delft, bambini durante la ricreazione, Pag. 76

FONTE: HERTZBERGER, Herman, *Herman Hertzberger : 1959-1990*, A + U, Tokyo, 1991

Figura 34. M. Schütte- Lihotzsky, cucina di Francoforte, Pag. 89

FONTE: www.kitchens.it

Figura 35. A. Loos, Casa Müller, sezione assonometrica del Raumplan, Pag. 93

FONTE: www.educ.jmu.edu

Figura 36. E. Howard, Manifesto della Città - giardino, Pag. 95

FONTE: www.goldenmap.com

Figura 37. Le Corbusier, schemi tipologici per il quartiere Frugès, Pag. 98
FONTE: www.lamachineahabiter.com

Figura 38. Le Corbusier, assonometria del complesso Frugès, Pag. 100
FONTE: www.urbipedia.org

Figura 39. M. van der Rohe, casa Tugendhat, vista interna, Pag. 101
FONTE: www.miniaturechairman.com

Figura 40. F. L. Wright, Fallingwater, planimetria, Pag. 103
FONTE: www.greatbuildings.com

Figura 41. F. L. Wright, Fallingwater, veduta dell'esterno, Pag. 103
FONTE: www.greatbuildings.com

Figura 42. J. Colombo, "Total Furnishing Unit", viste dell'assemblamento, Pag. 105
FONTE: www.archimagazine.com

Figura 43. J. Colombo, "Total Furnishing Unit", viste dell'assemblamento, Pag. 105
FONTE: www.archimagazine.com

Figura 44. Le Corbusier, Cité Frugès, assonometria del complesso, Pag. 108
FONTE: DE SIMONE, Rosario, TENTORI, Francesco (a cura di), *Guide dell'architettura moderna. Le Corbusier*, Laterza, Roma - Bari, 1987

Figura 45. Le Corbusier, Cité Frugès, veduta dell'interno di un'abitazione, Pag. 109
FONTE: DE SIMONE, Rosario, TENTORI, Francesco (a cura di), *Guide dell'architettura moderna. Le Corbusier*, Laterza, Roma - Bari, 1987

Figura 46. Le Corbusier, Cité Frugès, assemblaggio di vari moduli abitativi, Pag. 111
FONTE: DE SIMONE, Rosario, TENTORI, Francesco (a cura di), *Guide dell'architettura moderna. Le Corbusier*, Laterza, Roma - Bari, 1987

Figura 47. K. Mel'nikov, modello della Casa Cilindrica, Pag. 114
FONTE: www.archimagazine.com

Figura 48. K. Mel'nikov, Casa Cilindrica, piante, Pag. 115
FONTE: DE MAGISTRIS, Alessandro, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov. 1927 - 1929*, Celid, Torino, 1998

Figura 49. K. Mel'nikov, Casa Cilindrica, vista interna, Pag. 115

FONTE: DE MAGISTRIS, Alessandro, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov. 1927 - 1929*, Celid, Torino, 1998

Figura 50. K. Mel'nikov, Casa Cilindrica, vista dal basso della facciata, Pag. 116

FONTE: DE MAGISTRIS, Alessandro, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov. 1927 - 1929*, Celid, Torino, 1998

Figura 51. A. Loos, Casa Müller, vista assonometrica dello schema del Raumplan, Pag. 119

FONTE: TREVISIOL, Robert, *Gli architetti. Adolf Loos*, Laterza, Roma - Bari, 1995

Figura 52. A. Loos, Casa Müller, vista del soggiorno, Pag. 121

FONTE: www.guardian.co.uk

Figura 53. A. Loos, Casa Müller, vista del scalinata del boudoir, Pag. 122

FONTE: www.picasaweb.google.com

Figura 54. Le Corbusier, Villa Savoye, schizzo del contesto, Pag. 124

FONTE: www.fotosbuzz.com

Figura 55. Le Corbusier, Villa Savoye, assonometria, Pag. 126

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 56. Le Corbusier, Villa Savoye, schizzo del tetto-giardino, Pag. 126

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 57. Le Corbusier, Villa Savoye, vista interna del soggiorno, Pag. 127

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 58. Le Corbusier, Villa Savoye, vista interna del tetto-giardino, Pag. 127

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 59. Le Corbusier, Villa Savoye, vista interna del corridoio-scala, Pag. 127

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 60. Le Corbusier, Villa Savoye, vista del pendant interno, Pag. 127

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 61. Le Corbusier, Villa Savoye, prospetto principale, Pag. 128

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 62. Le Corbusier, Villa Savoye, viste del vano scala, Pag. 130

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 63. Le Corbusier, Villa Savoye, viste del vano scala, Pag. 130

FONTE: MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002

Figura 64. Le Corbusier, Villa Savoye, piante e prospetti, Pag. 133

FONTE: www.coolboom.net

Figura 65. Le Corbusier, Villa Savoye, veduta del tetto-giardino dall'interno, Pag. 134

FONTE: www.flickr.com

Figura 66. F. L. Wright, Fallingwater, veduta esterna, Pag. 137

FONTE: www.interiordesignforhouses.com

Figura 67. F. L. Wright, Fallingwater, vista del soggiorno, Pag. 140

FONTE: www.interiordesignforhouses.com

Figura 68. F. L. Wright, Fallingwater, planimetria, Pag. 141

FONTE: www.unina.stidue.net

Figura 69. F. L. Wright, Fallingwater, sezione trasversale, Pag. 142

FONTE: www.unina.stidue.net

Figura 70. L. Mies van der Rohe, Farnsworth House, vista dell'ingresso, Pag. 145

FONTE: www.pixmule.com

Figura 71. L. Mies van der Rohe, Farnsworth House, vista laterale, Pag. 145

FONTE: www.theredlist.fr

Figura 72. L. Mies van der Rohe, Farnsworth House, planimetria, Pag. 147

FONTE: www.jadenarong.multiply.com

Figura 73. R. Venturi, Casa Venturi, schemi sottesi all'impianto formale della casa, Pag. 151

FONTE: www.arching.wordpress.com

Figura 74. R. Venturi, Casa Venturi, sezione longitudinale, Pag. 152

FONTE: www.wikiarquitectura.com

Figura 75. R. Venturi, Casa Venturi, vista del soggiorno e del camino, Pag. 154

FONTE: www.unich.it

Figura 76. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, vista del pendio di ingresso, Pag. 158

FONTE: GALARDI, Alberto, *Architettura italiana contemporanea (1955-1965)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996

Figura 77. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, vista del pendio di ingresso, Pag. 158

FONTE: GALARDI, Alberto, *Architettura italiana contemporanea (1955-1965)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996

Figura 78. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, vista del giardino, Pag. 158

FONTE: GALARDI, Alberto, *Architettura italiana contemporanea (1955-1965)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996

Figura 79. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, studio planimetrico, Pag. 159

FONTE: www.nanopress.it

Figura 80. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste della calle d'ingresso, Pag. 160

FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 81. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste della calle d'ingresso, Pag. 160

FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 82. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, vista dell'ingresso, Pag. 162

FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 83. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, veduta del soggiorno e delle colonne, Pag. 163

FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 84. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, planimetria generale, Pag. 164

FONTE: www.archweb.it

Figura 85. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste dei vari ambienti dell'opera, Pag. 165
FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 86. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste dei vari ambienti dell'opera, Pag. 165
FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 87. C. Scarpa, Villa Ottolenghi, viste dei vari ambienti dell'opera, Pag. 165
FONTE: www.fototeca.cisapalladio.org

Figura 88. C. Scarpa, Villa Veritti, vista della balconata, Pag. 167
FONTE: www.pinterest.com

Figura 89. C. Scarpa, Villa Veritti, vista del taglio triangolare della parete, Pag. 167
FONTE: www.pinterest.com

Figura 90. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, assonometria del complesso, Pag. 170
FONTE: www.olapisverde.blogspot.it

Figura 91. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, sezione, Pag. 171
FONTE: www.faculty.virginia.edu

Figura 92. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, schema di interazione tra alloggi, Pag. 171
FONTE: www.flickr.com

Figura 93. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, creazione dello spazio esterno da parte degli utenti, Pag. 172
FONTE: FIORENTINI, Pierluigi, *Herman Hertzberger. Spazi a misura d'uomo*, Testo & Immagine, Torino, 2002

Figura 94. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, viste interne dei vani delle abitazioni, Pag. 174
FONTE: FIORENTINI, Pierluigi, *Herman Hertzberger. Spazi a misura d'uomo*, Testo & Immagine, Torino, 2002

Figura 95. H. Hertzberger, Alloggi Diagoon, viste interne dei vani delle abitazioni, Pag. 174
FONTE: FIORENTINI, Pierluigi, *Herman Hertzberger. Spazi a misura d'uomo*, Testo & Immagine, Torino, 2002

BIBLIOGRAFIA

CAPITOLO 1

AA.VV., *Architettura del XX secolo*, Taschen, London, 2010.

ABALOS, Inaki, *The good life. A guided visit to the houses of modernity*, editorial Gustavo Gili, Barcellona, 1998.

ARREDI, Marina Pia, *La casa unifamiliare del Novecento. Un secolo di architettura abitativa*, UTET, Torino, 1997.

AYMONINO, Carlo (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930*, Marsilio Editori, Padova, 1971.

BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Milano, 1960.

BOTTONI, Piero, *Antologia di edifici moderni in Milano*, Lampi di Stampa, Milano, 2010.

CERI, Paolo, ROSSI, Paolo (a cura di), *Uno sguardo d'insieme*, in *Modelli di città: strutture e funzioni politiche*, Einaudi, Torino, 1987.

COHEN, Jean-Louis, *The future of Architecture since 1889*, Phaidon, London-New York, 2010.

DI BIAGI, Paola, *La grande ricostruzione : Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli Editore, Roma, 2001.

FABBRI, Maurizio, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra ad oggi*, De Donato, Bari, 1983.

FRAMPTON, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Milano, 1985.

FRAZIANO, Giovanni (a cura di), *La casa isolata. Dalla tautologia alla banalità. Letture, trascrizioni, variazioni su testi di Wittgenstein, Loos, Frank*, Gluva Editrice, Venezia, 1989.

- GAZZOLA, Luigi, *Architettura e tipologia*, Officina Edizioni, Bari, 1990.
- GOESSEL, Paul (a cura di), *Case Study House, The complete CSH Program, 1945-1966*, Taschen, London, 2002.
- GRANDI, Mario, PRACCHI, Amedeo, *Milano. Guida all'architettura moderna. La ricostruzione*, Zanichelli, Bologna, 1980.
- ILARDI, Mario, *Nei territori del consumo totale. Il disobbediente e l'architetto*, Derive Approdi, Roma, 2004.
- JENCKS, Christian, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Edition, London, 1989.
- LOOS, Adolf, *Architettura*, Adelphi, Milano, 1972.
- LOOS, Adolf, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972.
- LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, Longanesi & C., Milano, 2003.
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, 1947, L'Arche; trad. it. *Critica della vita quotidiana*, Dedalo, Bari, 1977.
- LEYLA CIAGA', Giovanni, TONON, Gianluca, *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8*, Laterza, Milano, 2005.
- MARTINOTTI, Gianluca, *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- McCOY, Edward, *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, MIT Press, Museum of Contemporary Arts, Cambridge-Los Angeles, 1989.
- MONEO, Rafael, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 1998.
- MONTANER, Joseph Maria, *Dopo il Movimento Moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Roma - Bari, 2006.
- MUMFORD, Eric, *The CIAM discourse on urbanism*, MIT Press, Cambridge, 1994.
- MUNTONI, Alessandra, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma - Bari, 1997.

- OLMO, Carlo (a cura di), *Breviario di architettura*, Hoepli, Milano, 2008.
- PORTOGHESI, Paolo, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1994.
- ROWE, Colin, *The Architecture of good intentions. Towards a possible retrospect*, Academy, London, 1994.
- ROSSI, Aldo, *L'architettura delle Città*, Marsilio, Padova, 1981.
- SAGGIO, Antonino, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci editore, Firenze, 1997.
- SAMONA', Giuseppe, *La casa popolare degli anni '30*, Marsilio, Padova, 1972.
- SCULLY, Vincent jr., *Architettura moderna*, Jaca Book, Milano, 1998.
- TAFURI, Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002.
- VENTURI, Robert, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1966.
- VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, *Maniera del moderno*, Laterza, Bari, 1976.
- ZEVI, Bruno, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Roma, 1972.

CAPITOLO 2

- ABALOS, Inaki, *The good life. A guided visit to the houses of modernity*, editorial Gustavo Gili, Barcellona, 1998.
- ACKERMAN, James Steven, *La villa. Forma e ideologia*, Einaudi, Torino, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Milano, 1999.
- BAFFA, Matilde, ROSSARI, Augusto (a cura di), *Alexander Klein. Lostudio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Gabriele Mazzotta editore, Firenze, 1975.

- BENEVOLO, Leonardo, *La casa dell'uomo*, Laterza, Roma - Bari, 1976.
- BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Milano, 1960.
- BROOKS PFEIFFER, Bruce (a cura di), *Frank Lloyd Wright. Maestro dell'architettura contemporanea*, Rizzoli, Milano, 1997.
- DE SIMONE, Rosario, TENTORI, Francesco (a cura di), *Guide dell'architettura moderna. Le Corbusier*, Laterza, Roma - Bari, 1987.
- DEZZI BARDESCHI, Marco, *Frank Lloyd Wright*, Sansoni, Firenze, 1970.
- FRAMPTON, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Milano, 1985.
- FRAZIANO, Giovanni (a cura di), *La casa isolata. Dalla tautologia alla banalità. Letture, trascrizioni, variazioni su testi di Wittgenstein, Loos, Frank*, Gluva Editrice, Venezia, 1989.
- GAZZOLA, Luigi, *Architettura e tipologia*, Officina Edizioni, Bari, 1990.
- GRANATA, Enrico, LANZANI Alessandro, *Esperienze e paesaggi dell'abitare*, Abitare Segesta, Milano, 2006.
- HEYNEN, Hilde, *Architecture and Modernity*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- HOWARD, Ebenezer, *Garden Cities of Tomorrow*, Cambridge, London, 1902.
- ILARDI, Mario, *Nei territori del consumo totale. Il disobbediente e l'architetto*, Derive Approdi, Roma, 2004.
- KRIES, Mateo, *Joe Colombo. Inventare il futuro*, Skira, Milano, 2005.
- LE CORBUSIER, *Il Modulor*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1974.
- LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, edizioni Longanesi & C., Milano, 2003.
- MINOLI, Laura (a cura di), *Margarete Schutte-Lihotzky. Dalla cucina alla città*, Franco Angeli edizioni, Milano, 1999.
- MUNTONI, Alessandra, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

NERDINGER, Winfried, *Walter Gropius opera completa*, Electa, Milano, 1998.

SAGGIO, Antonino, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci editore, Firenze, 1997.

SENNETT, Richard, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2003.

TAYLOR, Bruce Barnard, *Le Corbusier at Pessac*, MIT Press, Cambridge, 1972.

VITALE, Zanchettin, *Architettura misurata nel paesaggio: la villa per Carlo Scarpa*, Marsilio, Padova, 2005.

ZEVI, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna, 1979.

CAPITOLO 3

AA.VV., *Frank Lloyd Wright architetto 1867-1959*, Skira, Milano, 1994.

ADORNO, Terence William, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1994.

AVELLA, Fabrizio, *Casa Farnsworth di Mies van der Rohe : interpretazione grafica*, Aracne, Roma, 2006.

BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Milano, 1960.

BLASER, William, *Mies van der Rohe : Farnsworth house : weekend house*, Birkhauser, Berlin, 1999.

BLAKE, Patrick, *Frank Lloyd Wright. Il dominio dello spazio*, Laterza, Roma - Bari, 1960.

BOUDON, Philippe, *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Parigi, 1969.

BROOKS PFEIFFER, Bruce (a cura di), *Frank Lloyd Wright. Maestro dell'architettura contemporanea*, Rizzoli, Milano, 1997.

CAPATI, Mario, *Carlo Scarpa e Frank Lloyd Wright*, Calliope Online, Venezia, 2000.

- CODELLO, Raffaello, TORSELLO, Amedeo, *Architetture veneziane di Carlo Scarpa : percorsi e rilievi di cinque opere*, Marsilio, Venezia, 2009.
- COHEN, Jean-Louis, *Gli architetti. Ludwig Mies van der Rohe*, Laterza, Roma - Bari, 2001.
- COOKE, Carl,, *Russian avant-garde : theories of art, architecture and the city*, Academy, London, 1995.
- CORNOLDI, Adriano, *L'architettura della casa*, Officina Edizioni, Bari, 1988.
- CRIPPA, Maria Antonietta, *Carlo Scarpa : il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaca book, Milano, 1984.
- DAL CO, Francesco, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, Electa, Milano, 2007.
- DE MAGISTRIS, Alessandro, *La casa cilindrica di Konstantin Mel'nikov. 1927 - 1929*, Celid, Torino, 1998.
- DE SIMONE, Rosario, TENTORI, Francesco (a cura di), *Guide dell'architettura moderna. Le Corbusier*, Laterza, Roma - Bari, 1987.
- DENTI, Giovanni, *Adolf Loos. Modernità come tradizione*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2000.
- FERRAND, Maurice, *Le Corbusier : Les Quartiers Modernes Fruges*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1998.
- FILIPPI, Francesca, GIBELLO, Luca, DI ROBILANT, Manfredo, *1970 – 2000. Episodi e temi di storia dell'architettura*, Celid, Torino, 2006.
- FIORENTINI, Pierluigi, *Herman Hertzberger. Spazi a misura d'uomo*, Testo & Immagine, Torino, 2002.
- FOSSO, Mario, MERIGGI, Maurizio (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999.
- GALARDI, Alberto, *Architettura italiana contemporanea (1955-1965)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996.
- HERTZBERGER, Herman, *Herman Hertzberger : 1959-1990*, A + U, Tokyo, 1991.
- HERTZBERGER, Herman, *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma - Bari, 1996.

HERTZBERGER, Herman, *Space and the Architects. Lessons in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 2000.

HILBERSEIMER, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Einaudi, Torino, 1999.

HOFFMANN, Denise, *Frank Lloyd Wrights Fallingwater : the house and its history*, Dover, New York, 1978.

KHAN-MAGOMEDOV, Steven Ornelth, *Pioneers of Soviet architecture : the search for new solutions in the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson, London, 1987.

KAUFMANN, Edgar jr., ZEVI, Bruno, *La casa sulla cascata di F. L. Wright*, Etas, Milano, 1962.

LE CORBUSIER, *Villa Savoye and other buildings and projects 1929-1930*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1984.

MAININI, Giancarlo, *La casa unifamiliare. Interpretazioni e forme*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.

McCARTER, Ronald, *Frank Lloyd Wright: Fallingwater*, Phaidon, Londra, 1994.

MOORE, Robert Vladimir, *La costruzione del volume apparente : analisi di alcuni edifici e di modi di comporre di quattro architetti del Movimento Moderno: Josef Hoffmann, Charles Edouard Janneret (Le Corbusier), Richard Meyer e Mario Botta*, Officina, Roma, 1995.

PARE, Robert, *L'avanguardia perduta : architettura modernista russa 1922-1932*, Jaca Book, Milano, 2007.

ROWE, Colin, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Zanichelli, Bologna, 2005.

SBRIGLIO, James, *Le Corbusier: La Villa Savoye*, Fondation Le Corbusier, Parigi, 1999.

SCHULZE, Frank, *Mies van der Rohe*, Jaca Book, Milano, 1989.

SCHWARTZ, Friedrich (a cura di), *Mothers house : the evolution of Vanna Venturis house in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992.

TAYLOR, Brice Bunner, *Le Corbusier e Pessac ; con un saggio di Paul Turner: La prima formazione di Le Corbusier*, Officina, Roma, 1973.

TEGETHOFF, William, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*, MoMA, New York, 1985.

TENTORI, Francesco (a cura di), *Le Corbusier. Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza, Roma - Bari, 1979.

TREVISIOL, Robert, *Gli architetti. Adolf Loos*, Laterza, Roma - Bari, 1995.

VACCARO, Carla, SCHWARTZ, Friedrich (a cura di), *Venturi, Scott Brown e associati*, Zanichelli, Bologna, 1991.

VAN DUZER, Ludwig, KLEINMAN, Kelvin, *Villa Müller : a work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.

ZEVI, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna, 1979.