la rivista di **engramma**
luglio/agosto **2025**

226

Afra e le Altre

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
226

La Rivista di
Engramma
226
luglio/agosto 2025

Afra
e le Altre

a cura di
Claudia Cavallo, Fernanda De Maio,
Maria Grazia Eccheli

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattia biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita piccichè, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
226 luglio/agosto 2025
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA Iuav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-95-9
ISBN digitale 979-12-55650-96-6
ISSN 1826-901X
finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: https://www.engramma.it/226 e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Afra e le Altre*
Claudia Cavallo, Fernanda De Maio, Maria Grazia Eccheli

Afra e il suo paesaggio

17 *a/BA. La casa di Afra e Tobia Scarpa*
Michela Maguolo

35 *Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa*
Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo

51 *Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, Casa Semerani a Conconello*
Antonella Gallo

81 *La casa per i matti e la casa per lo psichiatra che li ha liberati*
Giuseppina Scavuzzo

Casa per Noi

101 *Bottero+Riva, la casa nella casa*
Annalisa de Curtis

121 *Genere e rivoluzione domestica*
Alberto Ghezzi y Alvarez

133 *Piccolo mondo moderno*
Alberto Pireddu

143 *Lo Stökli di Flora Ruchat-Roncati e Leonardo Zanier*
Carlo Toson e Christian Toson

Casa come Noi

155 *Abitare la messa in scena*
Maria Grazia Eccheli

177 *Tra Aino ed Elissa, le case manifesto degli Aalto*
Fernanda De Maio

195 *“L’abitazione del nostro tempo non esiste ancora”*
Giulia Conti

209 *L'interno della forma aperta*
Guido Morpurgo

295 *Abitare la montagna incantata*
Francesca Belloni

311 *Tracce di un percorso architettonico in Suzana e Dimitris Antonakakis*
Claretta Mazzonetto

325 *Nature Is at Home Here*
Laine Nameda Lazda

337 *La casa di Penelope e Harry Seidler*
Mattia Cocozza

345 *Hopkins House*
Eliana Saracino

361 *Robert Venturi e Denise Scott Brown: A Domestic Manifesto*
Rosa Sessa

373 *Abitare il tempo*
Claudia Cavallo

389 *Modernità arcaica*
Francesca Mugnai

437 *La casa come spazio dell'anima*
a cura di Roberta Albiero

Recensioni

449 *Alison & Peter Smithson, Upper Lawn, Solar Pavilion*
Susanna Campeotto

453 *Gli indistinti confini, un libro di Teresa La Rocca*
Giuseppe Marsala

459 *Ripetizioni, aggiustamenti*
Marianna Ascolese

465 *Recensione di Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società, a cura di Michela Bassanelli e Imma Forino, DeriveApprodi*
Alessia Scudella

Afra e le Altre

Editoriale di Engramma 226

Claudia Cavallo, Fernanda De Maio, Maria Grazia Eccheli



Elaborazione grafica del Logogramma di Afra e Tobia Scarpa.

“Afra e le Altre” è un omaggio ad Afra Bianchin e a tutte le donne dell’architettura che, in modo palese o talvolta in ombra, hanno contribuito alla costruzione di nuovi immaginari dell’abitare. Afra esercita il mestiere di architetta e designer, lavora al fianco di Tobia Scarpa, ne diventa la compagna e la madre dei figli. Afra, però, non è né la prima né l’ultima donna a partecipare, fianco a fianco, a un sodalizio professionale. In questo caso, come negli altri esplorati in questo numero a lei dedicato, si riconoscono alcune peculiarità della professione di architetto che rendono quasi ‘naturale’ metter su famiglia all’interno dello studio stesso. Esercitare l’architettura, infatti, fino in fondo – dalla fase progettuale a quella di cantiere e realizzazione – significa compiere un mestiere totalizzante e che può prevedere tempi lunghissimi nel corso del suo processo di sviluppo; tempi che implicano condivisione di spazi, di punti di vista, dialoghi anche oppositivi; veri e propri litigi, a volte, intorno alla questione di come realizzare il dettaglio di un giunto, o di come scegliere un certo materiale e decidere se quel materiale debba essere esibito per ciò che è, o invece nascosto. Se esercitare l’architettura significa costruire un pensiero intorno all’architettura e anche esercitare un controllo spasmodico sullo spazio e, spesso, involontariamente, sulle persone che quegli spazi abiteranno, non stupisce che proprio la natura ‘ossessiva’ della pratica architettonica, conduca, allora, ad una condivisione del tempo anche oltre il lavoro. Portare l’architettura all’interno della casa, può diventare, in altre parole, il modo migliore per esercitare l’architettura a tutto tondo. Forse, allora, è anche per questo che l’elenco delle coppie sentimentali e/o semplicemente professionali nel campo dell’architettura contemporanea è estremamente ampio. E forse è per questo motivo che, tra le coppie professionali, sono molto numerose quelle in cui uno dei due componenti è una donna, in modo particolare nel panorama dell’architettura contemporanea. In questo numero abbiamo ipotizzato che il passaggio dal praticare l’architettura al ‘metter su famiglia’, in altre parole, sia breve. Non è sempre così ma capita spesso. Non si può sottacere poi che questo numero è debitore di studi e ricerche condotti nel recente passato sul ruolo delle donne in architettura. Tra le tante iniziative esplorate, citiamo quella promossa da Giselle Bassanini con il gruppo Vanda a partire dalla sua tesi di laurea del 1995 al Politecnico di

Milano, ma anche *Donnarchitettura*, promossa da Maria Grazia Eccheli nel 2014 con una mostra e un libro dall'omonimo titolo, fino al grande atlante ragionato e alla mostra del MAXXI del 2021 *Buone nuove. Donne in architettura / Good news. Women in architecture* a cura di Pippo Ciorra, Elena Motisi, Elena Tinacci, oppure la recente call Donne Architettura a cura della DG Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura; infine sempre rimanendo in Italia, la ricerca realizzata grazie ad uno dei programmi di finanziamento europeo, *MoMoWo: Women's Creativity since the Modern Movement: An European Cultural Heritage*, che, attraverso il reperimento e la sistematizzazione di un gran numero di dati, descrive una realtà che, con questo numero, intercettiamo in modo intuitivo e molto parziale, e fornisce una spiegazione analoga a quella che, tra le mura delle case, qui presentiamo, ossia che il lavorare in coppia o in team familiari sia un modo più semplice per le donne di praticare l'architettura conciliandola con gli altri ruoli familiari.

> The research has proven that women, more than men, have run their agencies in partnership. Women belonging to the generations that preceded the Second World War habitually worked with male relatives and were often in their shadow. Although the paradigm of the Modern Movement architecture as a synthesis of creative design fields resulted in teamwork, in which the gender of each participant was supposed to be not relevant, the fact was that within these teams, men were represented as protagonists while women mostly disappeared into the margins. The mainstream historiography of architecture and design often reverberates this inequitable narrative. During the entire span of time from 1918 to the present, I noticed that the husband-wife design agencies are in the majority all over Europe. These cases of professional and life coupling are still numerous today, since it makes it easy for women to run both work and family life (Chiara Franchini, *MoMoWo: Women's Creativity since the Modern Movement: An European Cultural Heritage*, Politecnico di Torino 2018, 41).

Dal punto di vista strettamente legato alla qualità dell'architettura il presupposto che ha mosso "Afra e le Altre" è il valore 'museale' che, prima o poi, molte di queste case assumono, come osserva anche il volume *Unconstrained Passions. The Architect's House as a Museum* di Jaynie Anderson, in cui un ampio excursus, dalle prime case manifesto degli architetti del rinascimento italiano fino alle case dei maggiori architetti australiani del XX-XXI secolo, dimostra il valore rappresentativo della casa dell'architetto "who conceived of his home as a portrait of his practice, without the constraining hand of a patron" (Anderson 2016, 1). Se, a partire dal Rinascimento, la casa dell'architetto è, spesso, teatro sperimentale e/o luogo di esposizione della propria poetica progettuale, le case che popolano questo numero di Engramma traducono, nelle forme, un pensiero sull'abitare costruito in forma dialettica. La proposta di "Afra e le Altre", in altre parole, opera su più piani: cerca di superare o di analizzare in modo diverso un problema reale: l'accesso e il riconoscimento delle donne nella professione di architetto ben sapendo che molti passi avanti sono stati fatti, ma molto ancora resta da fare; osserva un metodo di lavoro tipico della pratica professionale, ossia il lavoro in gruppo e si basa sulla constatazione di fondo che esistono alcune coppie di architetti il cui lavoro insieme non è analiticamente divisibile, poiché la somma degli apporti individuali non raggiunge la condizione produttiva e creatrice che è sospinta dall'energia della relazione; in-

fine indaga la trasformazione della residenza isolata, della *domus*, per captare come la casa intercetti i cambiamenti sociali attuali. Emergono così sia le trasformazioni dello spazio domestico in relazione all'affermarsi esclusivo di pratiche progettuali condivise, sia quelle in cui la pratica progettuale ha riguardato anche una complicità familiare. Il numero, in definitiva, raccoglie tanto nuove letture interpretative di case iconiche che riflessioni su esempi meno noti di 'case per due' in cui il progetto dell'abitare si mostra come 'teatro di prova' di un fare comune. 'Case manifesto' di una coppia di architetti o nate dal dialogo tra un architetto\a e un artista o intellettuale, che hanno tradotto il programma dell'abitare in forme poetiche e spazi inaspettati. La riflessione proposta da questo numero non ambisce a restituire panorami esaustivi, ma tenta, piuttosto, di selezionare alcuni casi esemplari per tratteggiare genealogie dei cambiamenti in atto nel mondo dell'abitare. Le esperienze selezionate, indagate in profondità, nei rapporti tra vita e progetto e nelle forme dell'architettura, diventano momento di rigenerazione del tema 'progettare e abitare in coppia'.

"Afra e le Altre" si struttura in tre sezioni e prevede poi una serie di recensioni.

Nella prima Sezione "Afra e il suo paesaggio", la casa di Afra e Tobia Scarpa, raccontata attraverso l'articolo *a/BA. La casa di Afra e Tobia Scarpa* di Michela Maguolo e il racconto per immagini *Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa* di Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo, emerge da un paesaggio agricolo piatto e ordinato in cui l'abitazione è un laboratorio che riflette un approccio architettonico radicale per sperimentazione, per l'approccio alla questione dell'identità personale e per il desiderio di reinterpretare l'essenza dell'architettura rurale tradizionale del territorio veneto. Questa casa è anche un modo per dare inizio al racconto delle coppie di architetti che hanno fatto la breve storia dello Iuav progettando e insegnando tra le aule dello Iuav. Così Antonella Gallo propone, nel suo articolo *Luciano Semerani e Gigetta Tamaro. Casa Semerani a Conconello*, la casa rifugio per i genitori di Semerani, sottolineando il modo in cui incarna un dialogo intimo tra architettura e paesaggio, rispondendo alla topografia carsica attraverso un'integrazione non mimetica ma armoniosa. Giuseppina Scavuzzo invece con *La casa per i matti e la casa per lo psichiatra che li ha liberati. La collaborazione di Nani Valle e Giorgio Bellavitis con Franco Basaglia e Franca Ongaro*, esamina due progetti abitativi non convenzionali: il progetto delle case per gli ospiti – non più pazienti – degli spazi ristrutturati dell'Ospedale Psichiatrico di Trieste e un altro per la casa di vacanza della coppia di psichiatri. Attraverso progetti solo parzialmente giunti al termine, dà, così, conto di un sodalizio e una visione del mondo che intreccia professioni solo apparentemente distanti. Il paesaggio delle coppie Iuav che hanno offerto letture intriganti del Nordest italiano certo non si esaurisce a queste tre coppie di architetti/e (e uno studio specifico, nell'ottica di questo numero, meriterebbero, per esempio, Valeriano Pastor e Michelina Michelotto ma anche Giuseppe Davanzo e Livia Musini). Più in generale varrebbe la pena esplorare come il laboratorio Iuav – luogo di studio, di formazione e di incontri per molte coppie di architetti – abbia segnato il paesaggio veneto, con architetture e studi professionali nati negli anni Sessanta, dove il lavoro delle donne si articolava spesso in dialoghi e tracce mai palesi, secondo equilibri complessi e controversi oscillanti fra presenza creativa e invisibilità pubblica.

La seconda sezione **"**Casa per Noi" guarda alle case che nascono dal dialogo tra un architetto\a e un artista o un intellettuale, dove il progetto dell'abitare esprime una visione e un programma comune. Apre la sezione l'articolo di Annalisa de Curtis *Bottero+Riva, la casa nella casa. L'opera e il suo continuo operare*, in cui due appartamenti all'ultimo piano di via Paravia 37 a Milano sono stati abitati dagli illustri progettisti dell'edificio e dalle loro famiglie dal 1967. In uno hanno vissuto i due architetti Maria Bottero e Umberto Riva, nell'altro un'architetta e un poeta, Bianca Bottero e Giovanni Raboni. Partendo dalla forma, l'autrice traccia storie parallele, poiché entrambi i progetti hanno privilegiato ragioni pittoriche e plastiche appassionate rispetto alla fruizione, preferendo l'entusiasmo della condivisione totale. Si approda in California con l'articolo *Genere e rivoluzione domestica. L'architettura di Rudolph Schindler e Pauline Gibling a King*s *Road* di Alberto Ghezzi y Alvarez per rileggere in una nuova chiave questa dimora divenuta icona. Qui infatti la Schindler-Chace House emerge come un esperimento architettonico plasmato da Schindler e dalla sua compagna come visione politica e culturale, in cui è la Gibling a proporre il programma 'ideologico' della casa. In *Piccolo mondo moderno. Lådan, Lissma, Ralph e Ruth Erskine*, Alberto Pireddu propone una riflessione sul ruolo di Ruth nella concezione di questo straordinario rifugio, al di là della sua ben documentata collaborazione pratica durante la fase di costruzione. Carlo Toson e Christian Toson chiudono questa sezione con l'articolo *Lo Stökli di Flora Ruchat-Roncati e Leonardo Zanier*, in cui esplorano l'interazione creativa tra Flora, architetto e professore al Politecnico federale di Zurigo, e Leo, attivista politico e poeta. L'attenzione è rivolta alla dimora progettata usando come modello la casa tradizionale svizzera dove gli anziani si trasferiscono dopo aver ceduto la fattoria ai loro eredi, per realizzare una versione contemporanea del rifugio del poeta.

"Casa come Noi" è la sezione più ricca di contributi**.** Sulle tracce del noto "Casa come me" di Curzio Malaparte, questa sezione si riallaccia alla casa a Trevignano di Afra e Tobia Scarpa e esplora le case progettate da coppie di architetti per vivere e lavorare insieme. Si comincia con l'articolo di Maria Grazia Eccheli, *Abitare la messa in scena. Eames, Entenza e la Eames House*, in cui la casa si presenta sia come set cinematografico sia come luogo di rappresentazione, dove ogni oggetto diventa parte di una regia silenziosa. Si prosegue poi con l'articolo di Fernanda De Maio, *Tra Aino ed Elissa, le case manifesto degli Aalto*, in cui le due coppie Aino|Alvar ed Elissa|Alvar, progettano le case di famiglia rivelando un'attenta selezione del sito e integrando il modello della tradizionale fattoria finlandese con un ripensamento critico del linguaggio architettonico moderno del loro tempo. Al centro dell'articolo *"L'abitazione del nostro tempo non esiste ancora". Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe* di Giulia Conti vi è il contributo fondamentale ma spesso trascurato di Lilly Reich per la mostra *Die Wohnung unserer Zeit* [*L'abitazione del nostro tempo*], tenutasi a Berlino nel 1931 sotto la direzione artistica di Ludwig Mies van der Rohe, che segnò un momento cruciale nel dibattito sull'abitazione moderna. *L'interno della forma aperta. Oltre la casa-capanna di Zofia e Oskar Hansen a Szumin* di Guido Morpurgo, rivela parallelismi con coeve esperienze e elementi di novità dell'approccio al progetto di questa coppia di architetti polacchi, attivi fino agli anni Novanta,

attraverso materiali in parte inediti, presentando le case di cui furono committenti. Francesca Belloni, invece, in *Abitare la montagna incantata. La Trigonhaus di Heidi e Peter Wenger*, documenta in modo preciso il distinto apporto che nel lavoro intorno al loro rifugio offrirono Heidi e Peter, mentre Claretta Mazzonetto in *Tracce di un percorso architettonico in Suzana e Dimitris Antonakakis* descrive le questioni compositive sollevate in due progetti realizzati dalla coppia meglio nota come Atelier 66: la loro casa atelier ad Atene e la loro casa di vacanza a Creta. Della coppia di architetti finlandesi si occupa l'articolo *Nature Is at Home Here. The Studio House of Kaija and Heikki Sirén* di Laine Nameda Lazda, presentando la loro casa studio posta in un'isola di Helsinki in cui si fondono forma archetipica, chiarezza strutturale e profondo legame con la natura. Mattia Cocozza presenta con *La casa di Penelope e Harry Seidler*, la casa che l'architetto di origine viennese ha progettato per la sua famiglia nel 1966 in collaborazione con sua moglie Penelope. In questa casa manifesto, lo spazio domestico interagisce attivamente con la natura ricca e talvolta selvaggia che permea con forza l'ambiente urbano in Australia. Nel cuore di Londra sorge la *Hopkins House. Essenziale macchina per abitare*: l'articolo di Eliana Saracino racconta in modo avvincente tutte le fasi di questa casa che nasceva dalla chiara determinazione di Patty, moglie e socia di Michael Hopkins, di affermarsi professionalmente mentre si occupava anche dell'educazione dei tre figli piccoli, e di farlo attraverso strategie spaziali e un uso attento e contestualizzato del design high-tech. *Robert Venturi e Denise Scott Brown: A Domestic Manifesto* di Rosa Sessa descrive l'abitazione di questa coppia celeberrima che si inserisce in una tradizione domestica americana in cui si ibridano influenze europee con stili locali. L'interno è un'esplosione di mobili, dettagli decorativi, capolavori della Pop Art e oggetti di uso quotidiano raccolti in tutto il mondo, che rappresentano un'ode alla personalità e ai molti interessi dei suoi abitanti. Con *Abitare il tempo. La casa di Flores e Prats a Barcellona*, Claudia Cavallo trasporta il tema nel cuore dell'architettura spagnola contemporanea. La casa di questa coppia è un manifesto della loro poetica progettuale. Lontana da ogni idealismo formale, la casa incarna un modo di abitare il tempo, accogliendo la presenza stratificata della memoria, dalla dimensione intima della vita domestica al rapporto più ampio con la città. L'articolo di Francesca Mugnai, intitolato *Modernità arcaica. Le case studio di Pezo von Ellrichshausen,* presenta gli studi-abitazione progettati come dimore personali dalla coppia cileno-argentina quale espressione compiuta della loro spiccata attitudine alla teoresi alimentata dal loro interesse per la filosofia. Chiude la sezione, l'intervista-dialogo a cura di Roberta Albiero a Julio Gaeta e Luby Springall *La casa come spazio dell'anima*, che chiarisce il complesso e fecondo rapporto instauratosi in questa coppia di architetti che hanno realizzato una nuova versione della "casa come noi" nella città-mondo di Città del Messico. L'auspicio è che l'excursus compiuto alimenti – attraverso le case pensate per vivere insieme e le case manifesto, in cui si sperimenta tanto l'abitare quanto un modo di pensare l'architettura – una certa idea di abitare il mondo, nella sua forma più libera e incondizionata.

Engramma 226 "Afra e le Altre" si chiude con quattro recensioni. Per le prime due si tratta di ri-edizioni aggiornate di libri pubblicati tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso; la pri-

ma di Susanna Campeotto su *Alison & Peter Smithson*, *Upper Lawn, Solar Pavilion* presenta la riedizione di questo volume, pubblicato quasi 40 anni fa da Enric Miralles, per esplorare il mondo dell'architettura di questa coppia *ante litteram*; la seconda di Giuseppe Marsala, *Gli indistinti confini,* un libro di Teresa La Rocca, racconta il recupero di una teoria del progetto architettonico di cui fu interprete l'architetta siciliana; infine Marianna Ascolese con Ripetizioni, aggiustamenti. *Forma del sapere di Pezo von Ellrischsausen* introduce a questo nuovo libro di Pezo von Elrichssausen, mentre Alessia Scudella presenta *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società,* che offre una panoramica delle trasformazioni sociali attraverso temi quali la vita domestica, il lavoro e lo spazio pubblico, fornendo spunti preziosi per studiosi, studenti e lettori interessati a comprendere come lo spazio e l'identità si influenzino continuamente a vicenda.

English abstract

"Afra e le Altre" is a tribute to Afra Scarpa Bianchin and to all the women in architecture who, whether visibly or in the background, have contributed to shaping new imaginaries of domestic life. The volume explores the professional and personal dynamics of women architects who often worked alongside male partners–frequently within shared studios that were also spaces of family life. Through the example of Afra, who collaborated with Tobia Scarpa in both work and life, the issue examines the broader phenomenon of architectural couples, emphasizing how the intensity and totalizing nature of architectural practice often leads to close professional and personal partnerships. The publication builds on recent research into the role of women in architecture–referencing key projects such as *Donnarchitettura*, *MoMoWo*, and the MAXXI exhibition *Buone nuove. Donne in architettura*–to question the dominant historiography that has often marginalized female contributions. The essays suggest that working in pairs or within family teams has historically offered women a more accessible way to participate fully in architectural practice. The issue is structured into three main sections and concludes with a series of reviews. The first section, "Afra e il suo paesaggio", focuses on the house Afra and Tobia Scarpa built in Trevignano and situates it within a broader network of Iuav-affiliated architect couples whose work has shaped the Veneto region. The second section, "Casa per Noi", examines homes born from collaborations between architects and artists or intellectuals, where the design expresses a shared vision. The third and most extensive section, "Casa come Noi", explores domestic spaces conceived by couples of architects to live and work together–ranging from the Aaltos and the Eameses to lesser-known but equally revealing partnerships such as the Siréns, the Hansens, and Flores & Prats. Throughout, the volume positions the house as both a living space and a manifesto–an experimental site where architecture is performed, theorized, and inhabited. Rather than offering a comprehensive survey, "Afra e le Altre" proposes a genealogical and interpretive journey through selected case studies, aiming to rethink the ways in which architecture, domesticity, and partnership intersect. The accompanying reviews highlight reissues and recent publications that enrich the discourse on gender, authorship, and spatial agency in architecture.

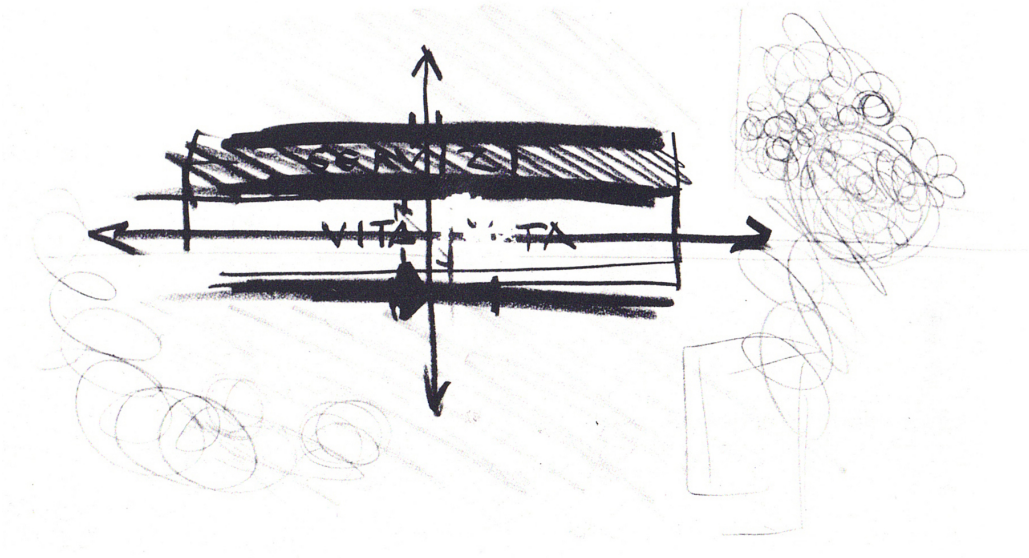
keywords | Afra Scarpa Bianchin; Contemporary and Modern Case Studies Houses; History of Contemporary Architecture, Architectural design.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)

Afra e il suo paesaggio

a/BA. La casa di Afra e Tobia Scarpa

Michela Maguolo



1 | Casa Scarpa, schema della pianta (da R. Masiero, *Afra e Tobia Scarpa*).

I. Intorno. Paesaggio rurale con figure

La strada bianca si stende diritta tra i campi coltivati, con file ordinate di mais, fitte spighe di frumento tra le quali spuntano papaveri in fiore, piante di vite ben allineate e distanziate, una fila di platani su di un solo lato. L'alternarsi delle coltivazioni accompagna il cammino per un paio di chilometri dopo le ultime case. Un folto gruppo di alberi alti e scuri, pioppi e lecci, annuncia un cambiamento nel paesaggio. La casa è subito dopo, con la sua massa nera, compatta che si lascia intravedere. Avvicinandosi, si scorge un'altra sagoma scura, un lungo muro di cemento parallelo alla strada, appena oltre il fosso che delimita la strada. Pur seminascosto dalla vegetazione, la sua presenza è un forte segno di discontinuità, e con le sue dimensioni misura lo spazio che la casa si è ritagliata nella campagna e disegna il recinto abitato. È un corpo basso, profondo circa quattro metri che si interrompe a metà per diventare un varco coperto, dal quale finalmente, al di là di un cancello in compensato marino, il grande parallelepipedo si presenta allo sguardo. Poco oltre, verso ovest, dove ci si aspetta una prospettiva di campi a perdita d'occhio, perché così era un tempo, emergono le lunghe falde della copertura di una enorme stalla, un'azienda agricola modello completamente automatizzata,

costruita dai nuovi proprietari della casa. Pur distanziata, la sovrasta e depotenzia la relazione che i progettisti avevano voluto instaurare tra l'edificio e il territorio – una relazione esclusiva, un gesto radicale – e che per cinquant'anni era rimasta inalterata. Anche il ghiaino ben compattato della strada, i margini ampi e solidi della carreggiata sono indizi del cambiamento che è avvenuto, di un uso più frequente, di mezzi di altro peso che la percorrono: era più accidentata quando di là passavano solo i trattori e la due cavalli di Afra che portava ogni giorno i bambini, Bastiano, Carlotta, più tardi Nicolò, a scuola, in paese.

Afra Bianchin (1937-2011) e Tobia Scarpa (1935) progettano e costruiscono la loro casa nel 1969, facendone anche il tema della tesi di laurea che insieme sosterranno quello stesso anno. Hanno già all'attivo due notevoli complessi industriali, saggi di un approccio allo specifico tema architettonico e costruttivo basato sulla ricerca di un rapporto con l'intorno e la sua tradizione e di un nesso necessario tra la forma e la funzione degli elementi strutturali, e una casa, villa Benetton, lussuosa residenza immersa nella campagna trevigiana. Oltre a oggetti di design: il divano Bastiano, la poltrona Carlotta, riconducibili a pochi pezzi facilmente assemblabili, il letto Vanessa, il divano Coronado, la poltrona Soriana, la lampada Foglio, per citarne alcuni.

La casa non nasce come architettura-manifesto, opera programmatica o paradigmatica rispetto alla produzione successiva; non è concepita come un prototipo da riprodursi serialmente perché, a differenza degli oggetti che disegnano, pensati per un utente astratto, l'abitazione non può non avere le sembianze del committente, rispondere alle sue richieste, esplicite ed implicite, che sono da intercettare, interpretare e trasformare in forme, spazi e luoghi.

La casa di Afra e Tobia è una casa-laboratorio, intesa sia come luogo di vita e lavoro, sia come oggetto di esperimenti, campo di prova e per questo caratterizzata da scelte radicali, da opere lasciate in sospeso, e soggetta a modifiche e aggiustamenti successivi.

Sotto questo aspetto, la casa degli Scarpa non è certo un episodio isolato, e forse, tra le case costruite per sé da progettisti, non stupirebbe scoprire che la condizione sperimentale è più diffusa nelle abitazioni di coppie di architetti per le quali il progetto di vita comune si intreccia con il progettare insieme, cosicché la condivisione di vita privata e professionale rende labili, fino ad annullarli i confini tra le due sfere.

Dalla casa per le vacanze nel Wiltshire di Alison e Peter Smithson costruita tra il 1959 e il 1962 ma con continui aggiustamenti fino al 1982 – il Solar Pavilion, edificio sperimentale sia in termini di risparmio energetico che di materiali nuovi o in inedite combinazioni, divenuto poi esemplare episodio della ricerca brutalista della coppia inglese (Smithson, Smithson 1963, 135-136; Smithson, Smithson, 1986, 24) – alla recente, e tuttora in fieri, Holes in the House (2017-) casa-studio degli architetti giapponesi Mio Tsuneyama e Fuminori Nousaku – una casa degli anni Ottanta recuperata attraverso grandi fori tra i piani che vengono nel tempo adattati alle esigenze di vita e lavoro (Tsuneyama 2025, 25), gli esempi che si possono rintracciare sono numerosi. Tutti testimonianze di una volontà di ricerca che prescinde da incarichi e

committenze, e che non si esaurisce sul tavolo da disegno, ma richiede riflessioni e verifiche dirette, comprese quelle che riguardano il vivere le soluzioni oggetto di esperimento.

La scelta, da parte degli Scarpa, di denominare "habitat" nel titolo della loro tesi di laurea, la casa che stanno costruendo va forse ascritta al carattere non concluso, né fissato o stabilizzato, ma progressivo e aperto, della casa-laboratorio: l'habitat indica le condizioni, gli elementi basilari del vivere, piuttosto che un insediamento compiuto. Su questa accezione di habitat riflettevano i CIAM negli anni Cinquanta, guardando alle modalità abitative di base; gli stessi Smithson vi fanno riferimento nell'installazione Patio and Pavilion – intesi il patio e il padiglione come requisiti minimi del vivere: un pezzo di mondo e uno spazio raccolto – che presentarono con Nigel Henderson all'esposizione *This is Tomorrow* nel 1956 (cfr. *This is tomorrow*, 1956).

"Habitat nella campagna veneta" è, più precisamente, il titolo della tesi e da qui, dalla campagna tra Treviso e le Prealpi conviene cominciare per riflettere su questa casa, su come è stata concepita e realizzata, sul ruolo che ha avuto nella poetica degli Scarpa. Trevignano è un piccolo centro agricolo nella campagna a nord-ovest di Treviso, che oggi conta diecimila abitanti, ma ne ha la metà alla fine degli anni Sessanta quando Afra e Tobia decidono di costruire qui la loro casa. Una campagna piatta, uniforme, priva di quelle discontinuità che si possono osservare più a settentrione, sulle prime alture che preannunciano le Prealpi, i repentini mutamenti di orizzonte, gli squarci che si aprono improvvisi e destabilizzano il riguardante, costringendolo a interrogarsi sempre di nuovo su ciò che sta contemplando. Non le terre di Andrea Zanzotto, il paesaggio tormentato che specchia e si riflette nei tormenti del poeta. I rilievi restano lontani, a movimentare con il loro profilo lo sfondo. Campi di terra argillosa, ben tenuti, diligentemente divisi da fossi per l'irrigazione e da strade che si piegano ad angolo retto. Un ordine che induce a un ragionare lineare, essenziale, capace di indugiare sulle cose per afferrarne il senso al di là di apparenze consolidate; di rallentare lo scorrere del tempo e imprimergli un ritmo regolare in armonia con quello delle stagioni, della vita nei campi.

Poco più a nord di Trevignano, c'è Montebelluna, dove il territorio comincia a prendere movimento, a farsi ondulato, tra il Montello e le colline di Asolo. È il paese di Afra Bianchin. Il padre ciclista, con alcuni importanti successi, aveva un laboratorio per la fabbricazione di biciclette in paese. Morì tragicamente nel crollo dell'officina che stava ampliando. La madre di Afra e dei suoi tre fratelli, Alfio, Anzio e Alberta, prosegue l'attività del marito, mentre i figli prendono altre strade: molto diverse, come gli studi universitari per Afra e Alberta, o attigue, come un negozio di motociclette, accanto all'officina della madre, e uno di articoli sportivi nei pressi, per i due maschi.

La grande casa sopra e intorno il laboratorio, continua a essere punto di riferimento per la famiglia e anche per Afra e Tobia che vi si stabiliscono nei primi anni Sessanta, per poi trasferirsi, alla fine del decennio, nella nuova casa. Si insediano all'ultimo piano con il loro laboratorio dove pensare e sperimentare gli oggetti di design e i progetti di architettura che in quegli anni cominciano a produrre. Pareti in stucco di calce, imposte in carabottino e



2 | Casa Scarpa a Trevignano, vista dai campi, foto di Tobia Scarpa, c.1969.

serramenti in acciaio piegato, porte e maniglie che poi entreranno in molte delle case che costruiranno, vengono provati qui, nell'appartamento-laboratorio. All'interno di quel sistema casa-e-bottega tipico della campagna veneta, le cui radici contadine vengono recepite, consolidate e tramandate dal modello economico legato alla villa veneta. Un sistema dove vita e lavoro si sovrappongono e si intrecciano senza conflitti, fluiscono l'una nell'altro, con naturalità, senza scandalo, indifferenti tanto alle teorie tayloriste dell'organizzazione scientifica del lavoro, quanto alla separazione tra i tempi del lavoro, del ricrearsi e del riposo all'origine dell'urbanistica razionalista – i *trois établissements humains* di Le Corbusier.

Si sono conosciuti casualmente, molto giovani, e Tobia ha convinto Afra a studiare architettura, meta quasi scontata per il figlio di Carlo Scarpa, meno per lei che, come racconta nella doppia intervista concessa a Marco Sorteni nel 1986 (Sorteni 1986, 293-317: 301), era più orientata verso gli studi di ingegneria e considerava l'architettura un "mestiere provvisorio".

Lo Iuav che frequentano – poco – alla fine degli anni Cinquanta è quello di Samonà, Piccinato, Albini, Gardella, Zevi, Scarpa, che nel decennio successivo perderà la compattezza che lo aveva reso esemplare "isola felice", e conoscerà dissidi, contestazioni, e poi un rinnovamento radicale. Difficoltà e rivolgimenti dai quali sia Afra che Tobia restano lontani, proiettati come sono, dalla casa-laboratorio di Montebelluna, verso l'impegno professionale, il design di mobili, la progettazione di stabilimenti industriali e case. Ma non è solo l'aver scelto il lavoro, lasciando in secondo piano lo studio, a renderli estranei ai fermenti universitari e sociali: vi è infatti in entrambi un chiaro atteggiamento anti-intellettualistico, anti-ideologico e antidogmatico, che scaturisce dalla diffidenza verso il primato dell'astrazione, e da una istintiva inclinazione per un'operatività concreta e un pragmatismo che verranno loro rimproverati – pur rivolgendosi al solo Tobia – da Maria Bottero in un'intervista su "Zodiac" in cui la futura direttrice della rivista contesterà anche l'anacronistica aulicità della villa da poco realizzata per Benetton, la scarsa incisività sul reale di interventi puntuali, quasi artigianali pensati non per generici committenti ma per persone specifiche. La risposta di Tobia è eloquente: "Io tengo innanzitutto alla mia libertà e, se domani mi fosse impedito di fare l'architetto nel modo in cui credo sia giusto farlo, smetterei di operare e mi ritirerei a fare il bifolco in campagna" (Bottero 1970, 77). Quella campagna che Tobia ritrova nei versi di Giacomo Noventa: "Co' done e fioi, intorno ai foghi / El pan, el vin… / Cussì mi vivo, zorno par zorno / come un alegro agricoltor…" (Tobia Scarpa in Sorteni 1986, 317).



3 | Afra e Tobia Scarpa, ritratti nel 1985 da Cesare Colombo.

Nella terra di Afra, Tobia trova la disarmata e profonda semplicità di cose che sono solo se stesse; nel suo ragionare rigoroso, diritto, insofferente ai compromessi, all'ostentazione, egli trova il modo di fare i conti con idee e visioni che gli provengono dalla tradizione veneziana e dall'esperienza con il padre, dalle quali prende le distanze, alla ricerca di una propria poetica. Il "bisogno di terra" (Brusatin 1984, 195) che spinge Carlo Scarpa a trasferirsi nel 1963 ad Asolo, la città dei carducciani cento orizzonti, porta invece Tobia prima nell'anonima Montebelluna, dove inizia a spogliarsi di modi, forme e convenzioni, poi a cercare il luogo dove vivere e lavorare nella campagna meno caratterizzata possibile, quasi una tabula rasa su cui impiantare una propria – sua e di Afra – visione del mondo. La casa con le sue forme antimimetiche irrompe nel paesaggio e sconvolge la continuità dei campi coltivati, asserisce la propria presenza, non impone però la propria alterità attraverso recinti esclusivi: la radicalità del gesto dichiara un voler ricominciare da capo ma a partire da quei luoghi e dal loro senso più profondo.

È difficile e forse poco fecondo individuare e distinguere nelle opere di Afra e Tobia Scarpa, il contributo dell'una e dell'altro. Roberto Masiero, che si è occupato a lungo del loro lavoro e



4 | Logogramma di Afra e Tobia Scarpa, versione grafica per il volume V. Scheiwiller (a cura di), *Afra e Tobia Scarpa designers (1959-1967)*, Milano 1968 e disegno a mano.

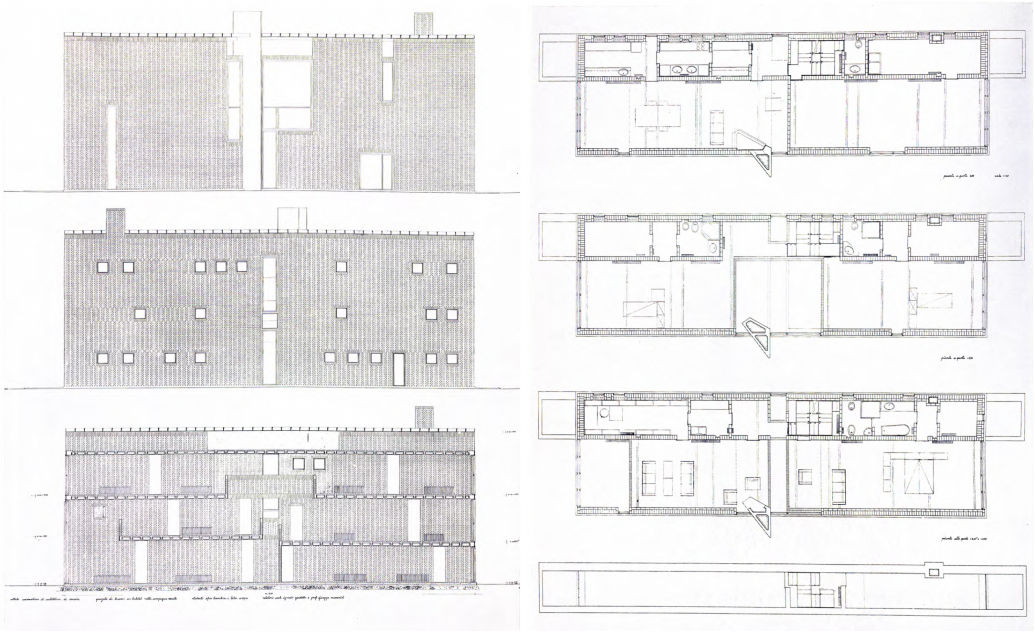
molto li ha frequentati, ha tratteggiato della coppia un doppio ritratto che mette in luce affinità e complementarietà della loro attitudine verso le cose: “Lui è curioso, goloso, intransigente, generoso. Insegue la perfezione e non sopporta l’inciviltà. Ha un grande rispetto delle cose. Le vuole docili e orgogliose, efficaci non per eccesso di praticità, belle perché essenziali, utili perché vive. Lei vorrebbe che tutti avessero la semplicità e la chiarezza di chi sa usare un solo vestito di materia nobile (cioè non necessariamente prezioso), la disponibilità di chi ha imparato nel dolore e non sull’orgoglio a dire di no. Sa quanto pesa l’angoscia e la fatica di impedire che Icaro si bruci le ali e non sopporta la stupidità” (Masiero 1992, s.p.).

Il connubio tra i due è ben raccontato dal monogramma che li ha fin dall’inizio identificati, una sorta di rebus dove il segno di frazione che separa la “a” a numeratore e le “B” e “A” a denominatore contiene parte dei nomi di entrambi (a-fratto-bi-a) e da simbolo di divisione diventa ciò che in realtà tiene unito, così che si legga: Afra-Tobia.

II. Esterno. Intorno a una corte

Il grosso muro che fiancheggia la stradina, lungo circa quaranta metri è in realtà un edificio porticato su due piani, senza alcuna apertura verso l’esterno, e interamente aperto verso l’area recintata, con un doppio solaio continuo in cemento, sostenuto da pilastri che creano una serie di campate, delle quali la centrale funge da ingresso. È adibito a studio, deposito, con un piccolo alloggio.

La casa è invece un parallelepipedo alto dieci metri, lungo venti e profondo sei, quindi meno estesa longitudinalmente e, pur parallela al muro-ingresso-portico-studio-deposito, con le due facciate maggiori rivolte a nord e sud, non si attesta sull’asse di simmetria di quello, ma è spostata leggermente a ovest. Uno slittamento non vezzoso, ma che serve ad allargare la pro-



5 | Afra e Tobia Scarpa, Casa Scarpa, Trevignano. Prospetti nord e sud, e sezione longitudinale.
6 | Afra e Tobia Scarpa, Casa Scarpa, Trevignano. Planimetrie.

spettiva laterale, stabilendo un forte legame tra la casa e l'intorno. Interamente dipinta di nero, la facciata che si presenta a chi ha superato l'ingresso ha rade, piccole bucature, e una porta sovrastata da un taglio che prosegue fino all'ultimo solaio.

Il rapporto tra il muro-ingresso-portico-studio-deposito e la casa è mediato da un ampio spazio aperto attraversato da un percorso di lastre di pietra. Un'area non delimitata ai lati, ma che, estesa quanto il corpo d'ingresso e frapposta ai due edifici, si percepisce come una corte, attivando l'associazione con il sistema della villa veneta e le sue componenti: casa padronale, barchessa, corte, giardino, brolo. Un sistema improntato a un rapporto simbiotico con il territorio, collaudato nei secoli, che qui non viene riproposto schematicamente ma nel ripensamento di ogni sua parte. È questa, d'altronde, la modalità operativa dei due architetti, che con inesausta caparbia e pazienza si interrogano su ogni cosa che devono progettare, ne indagano significato e funzionamento, la smontano concettualmente, allineandone sul tavolo da lavoro le diverse componenti, per poi analizzare ognuna di queste, riprogettarla e riassemblare il tutto, come nell'officina di biciclette di Montebelluna. E come fa chi sceglie di "percorrere tecniche di produzione antiche, adattarle a possibilità attuali per darti un vino che è frutto non di una tecnica ma di una sapienza" e infine impadronirsi del mestiere: "soltanto allora puoi introdurre l'elemento dell'invenzione formale che è poi la capacità di dare ordine alle sparse e inerti parole del tuo vocabolario" (Tobia Scarpa in Sorteni, 316). Una metafora non casuale, quella che associa enologia e architettura, due ambiti che effettivamente si intrecciano a

Trevignano, poiché i vigneti che circondano la casa producono un vino, il Corbulino – giocoso omaggio al maestro svizzero-francese – rosso e bianco, che sarà pure presente al Vinitaly per parecchi anni. Capire il processo e le variabili in gioco, sapendo che ogni volta il risultato non potrà essere il medesimo, accomuna il fare vino all'architettura, e, in fondo, a ogni altra attività in cui fare e pensare si intrecciano.

Il sistema della villa viene dunque reinterpretato, per instaurare un "rapporto non succube, non formalista e non storicista con la tradizione veneta" (Masiero 2009, 137). E il disegno iniziale che prevedeva una precisa conformazione degli spazi e distribuzione delle funzioni, con un insieme fitto e regolare di alberi sul fondo, una siepe a circoscrivere il giardino, un campo da tennis nella corte, viene sostituito da un fluire e compenetrarsi di spazi e funzioni. In tal modo, stabiliti i due perni attorno ai quali ruota il sistema – la casa e il muro-ingresso-studio-deposito, moderna barchessa – la corte si stempera ai lati nel brolo, le piante ornamentali si mescolano agli alberi da frutta, i vigneti si allineano nei pressi per estendersi nei campi circostanti.

Il tema della corte ha già impegnato gli Scarpa, nei due progetti per Benetton, lo stabilimento e la casa, situati nella campagna trevigiana. In entrambi i casi la disposizione degli edifici viene disegnata intorno a un doppio cortile, formato da due quadrati tra loro slittati ma comunicanti. Per la fabbrica di maglieria attorno al cortile si organizzano gli edifici della produzione e le piccole costruzioni irregolari dell'amministrazione, con il quarto lato aperto sui vigneti dell'adiacente Villa Minelli – non ancora proprietà dei Benetton – con il suo complesso organismo formato dalla villa, le barchesse simmetricamente disposte intorno alla corte, il portico laterale (Mulazzani 2009, 85). Nel caso della villa, un grande quadrato in ciottoli separa il verde circostante da quello che cresce oltre e sugli edifici che compongono l'abitazione, mentre un quadrato più piccolo, racchiuso tra le ali dell'abitazione e una vetrata che inquadra il paesaggio rurale, mettendolo in un dialogo a distanza con il grande soggiorno che si apre sul cortile, è collegato al primo attraverso una lunga vasca, una "riga" d'acqua. Entrambi sono geometricamente e architettonicamente definiti, come quelli della fabbrica e la loro funzione mediatrice nei confronti dell'intorno è diretta con gli edifici che li circondano, ma, volutamente, soprattutto visiva con il territorio.

A Trevignano, la corte viene spogliata degli attributi architettonici e ricondotta a puro spazio unificatore e organizzatore. Costituisce la base su cui si innestano le diverse componenti chiamate a dar luogo all'insediamento abitativo (cfr. Masiero, Maguolo 2009, 16). Con paziente ostinazione, Afra e Tobia compiono nei confronti di ogni oggetto, gesto o azione una sistematica opera di scomposizione e smontaggio, per comprenderne il senso e verificarne o ripensarne la forma, in modo che si appalesi senza infingimenti o ambiguità il nesso tra ruoli, funzioni e forme. Centro e fulcro di questo processo, la casa di Trevignano appare come il luogo in cui gli interrogativi restano aperti, le fasi della riflessione sono lasciate in evidenza, le risposte alle domande, ancorché provvisorie, sono radicali. Il progetto non mira allora a costruire un insediamento compiuto, ma a delineare, come si osservava prima, un habitat,



7 | Afra e Tobia Scarpa, Casa Scarpa, Trevignano, vista del fronte nord e della corte. Foto di Aldo Ballo.

quell'insieme di condizioni e di elementi che forniscono l'ambiente in cui un organismo, un individuo o un gruppo di individui vive. Con modalità simili, e forse più estreme, Mio Tsuneyama e Fuminori Nousaku plasmano la loro abitazione a Tokyo, scavando letteralmente la struttura per scoprire i rapporti tra i volumi e la luce, le esigenze dell'abitare e le riflessioni sul costruire, senza cercare di giungere a una forma compiuta, conclusa che nella sua levigata coerenza metterebbe a tacere il ragionamento che invece va sempre ripreso, approfondito, rielaborato.

Inizialmente, del muro-ingresso-deposito-studio solo le due estremità erano chiuse e contenevano a est lo studio, a ovest un piccolo alloggio. Con il tempo, una parte delle campate è stata chiusa con grossi teli da camion tesi tramite cavi d'acciaio, a proteggere i prototipi; un altro gruppo, quello verso ovest, venne tamponato quando si decise di conservare qui l'archivio di Carlo Scarpa, morto improvvisamente nel 1978. Le vetrate in profilo di ferro, i piccoli fermavetro cubici, le maniglie in tondino d'acciaio sono le componenti dei serramenti sperimentali che poi saranno applicati in tante altre occasioni.

Una costruzione aperta, come il fienile delle case di campagna, ma anche in quanto suscettibile e disponibile ai cambiamenti che possono intervenire nel tempo e riverberarsi sugli spazi dove si decide di abitare e lavorare; aperta infine, nel senso di embrione di configurazioni che

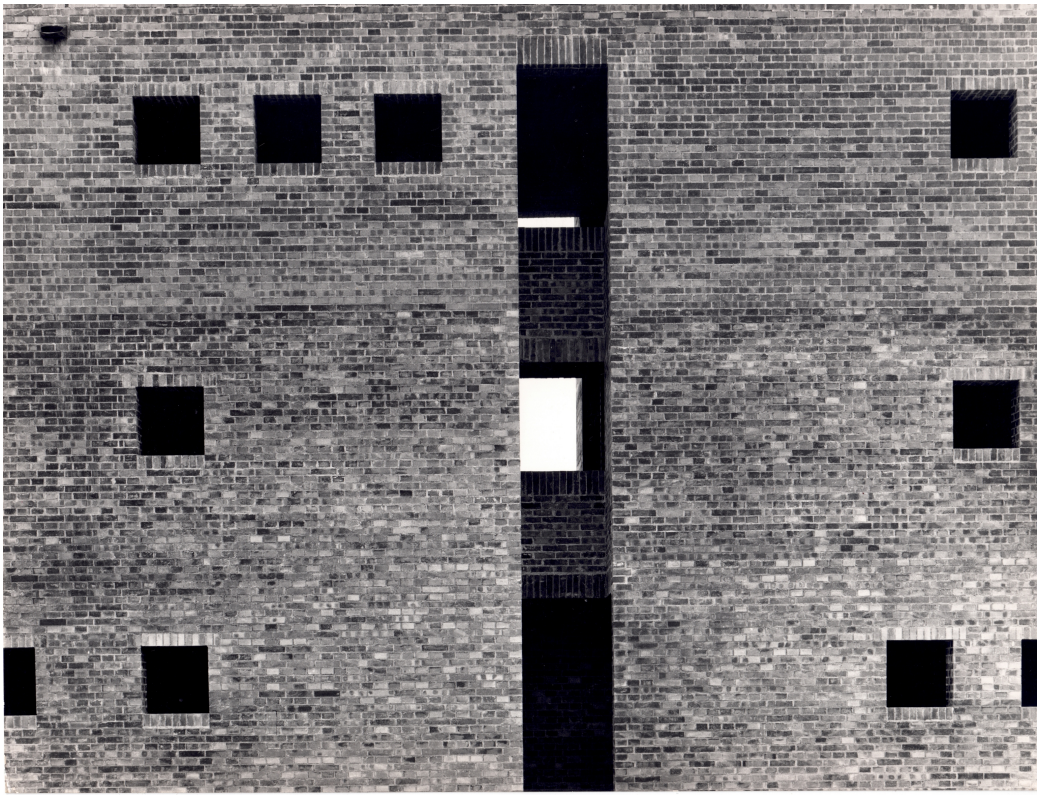
possono trovare sviluppo o compimento altrove. Infatti, una volta chiarite le caratteristiche di ciascuna componente e delle modalità con cui esse si relazionano tra loro, diventa possibile elaborarne delle variazioni, verificarne la tenuta in altri contesti, mettere in campo soluzioni di finitura che chiudono l'opera lasciata invece aperta nella casa-laboratorio.

Ne è esempio, pochi anni dopo, Casa Lorenzin (Bandera 1996a, 68-71), nei dintorni di Abano Terme, dove lo schema sperimentato a Trevignano viene ripreso in una configurazione più articolata e disegnata che prevede l'inserimento dell'acqua, con due specchi quadrati nei quali si possono rintracciare le antiche peschiere – ulteriore, seppure raro e tardo, elemento del sistema villa veneta. Anche qui il lungo volume della barchessa – una cortina uniforme verso la strada, una serie di campate aperte verso l'interno – delimita e misura l'intera area e si confronta con la casa attraverso la corte-giardino, ma l'insieme è stabilizzato, bloccato sull'asse di simmetria al quale tutte le componenti si allineano. Il cemento grezzo del 'muro' esterno è sostituito da pannelli prefabbricati con sottili nervature diagonali, gli spazi porticati sono chiusi da infissi. La casa, non più un parallelepipedo compatto ma diviso in tre parti che, slittando lateralmente, lasciano due vuoti, è concepita per offrire allo sguardo, attraverso le grandi pareti vetrate, il profilo dei colli Euganei. Il dialogo con l'intorno, che a Trevignano era cercatamente basilare, assume qui contorni più complessi, sofisticati.

III. Interno. Niente è per caso

La facciata con cui la casa si presenta al visitatore – nera e sempre in ombra – non è accogliente, non invita ad avvicinarsi ed entrare, e le piccole aperture quadrate che la punteggiano, chiuse da imposte in carabottino accentuano l'aspetto austero, che viene appena mitigato dalla pensilina gialla in tubolare d'acciaio e vela in tensione davanti alla porta d'ingresso. Scarsi indizi trapelano sull'interno: l'allineamento dei fori si limita a suggerire una sequenza di tre piani, con ambienti che si ipotizza siano di piccole dimensioni. Sono i lati – divisi verticalmente in due parti, una più stretta, completamente nera e cieca, l'altra larga circa il doppio, completamente aperta – a svelare la logica che governa la casa, la dialettica serrata tra nord e sud, chiuso e aperto, vincolato e libero, nero e bianco, servente e servito. Una contrapposizione che vede le componenti enucleate, isolate per meglio comprenderne i meccanismi, definirne i contorni, individuarne punti e momenti di interazione e da lì cominciare a innescare relazioni, intessere dialoghi in cui le diverse voci non sono mai sfumate ma mantengono il proprio timbro, dichiarano ciò che sono: non giustapposti "frammenti" scarpiani (cfr. Dal Co 1984, 34 e sgg), all'interno di un'architettura-racconto, ma parti di un discorso che ha come obiettivo la loro sintesi.

Il disegno è radicale nella sua semplicità: a nord il blocco dei servizi, che si configura come un'intercapedine compresa tra due dei tre muri a tre teste costituenti la struttura verticale, a sud gli spazi dell'abitazione. È a questo blocco che corrisponde la facciata nera, realizzata con uno strato di bitume applicato direttamente sui mattoni, per proteggerli dalle intemperie, per proteggere l'interno dall'umidità; la parete sud con aperture più ampie che si moltiplicano ai livelli superiori, è rivestita in calce bianca, traspirante e riflettente. Una simile impostazione



8 | Afra e Tobia Scarpa, Casa Scarpa, Trevignano. Foto di Tobia Scarpa, 1969.

era stata pensata l'anno precedente per una casa poi non realizzata, dove l'articolazione degli ambienti crea giochi di sporgenze e rientranze che culminano in un grande vuoto centrale: tutto ciò viene meno a Trevignano e l'impianto è ricondotto al suo schema, così da renderne immediata la leggibilità e il controllo delle componenti.

Uno schizzo sintetizza il principio di questa suddivisione, con i "servizi" da un lato, dall'altro la "vita" che si espande verso l'esterno sui lati brevi, completamente aperti, mentre il percorso nord-sud passa attraverso i due ingressi allineati e mette in comunicazione la corte e il giardino che si apre verso la campagna. Tra i servizi, l'ingresso principale, piccolo ambiente funzionale che filtra e distribuisce senza cerimonie e simbologie, con solo un gradino che segnala il passaggio al vano che contiene la scala, anch'essa deputata alla sola distribuzione ai livelli dove si trovano le diverse zone-letto, per i genitori e per i ragazzi, e la cucina, grande, attrezzata, ma non luogo conviviale: il rito del mangiare si svolge nell'ampio, luminoso spazio di soggiorno, rivolto verso il tramonto.

La volontà di raccogliere in un unico contenitore gli spazi di servizio richiama la distinzione che Louis Kahn faceva tra spazi serventi e serviti, cardine della filosofia progettuale del mae-

stro di Philadelphia, che, nelle case come nei complessi universitari, consentiva agli ambienti principali del progetto di espandersi senza incontrare ostacoli. Anche l'impaginato delle facciate, con tagli e aperture verticali nei muri che si allargano verso l'alto fino a incontrare il solaio per portare più luce all'interno, diffonderla e farla scendere, ha alcune assonanze con le opere di Kahn. In particolare, viene in mente Casa Esherick (1959-1961, McCarter 2005, 161-163), nella quale si possono rintracciare delle somiglianze: la parte dei servizi, a esclusione della scala posta al centro, è confinata nel lato nord-est, la cui facciata ha quindi poche e piccole bucature; un fronte, quello rivolto a sud-est, ha due grandi aperture da terra al tetto, e una porzione cieca in corrispondenza dei servizi, mentre il fronte opposto ha le tipiche finestre a 'T', già presenti nel Tribune Review Building e poi riprese in forma modificata nel Salk Institute. In un dibattito sull'architettura dominato, a Venezia, dalla lezione di F.L. Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier, il messaggio che i progetti di Kahn trasmettono è dirompente, ed è forse nel deciso allontanamento dall'International Style, alla ricerca di un ordine che non è classico ma archetipico – "Nell'ordine è la forza creativa" (Giurgola 1981, 9), enunciava Kahn nel 1955 – che Afra e Tobia colgono l'affinità con la loro ricerca per la casa-laboratorio di Trevignano.

Ma vanno oltre e radicalizzano il processo di casa Esherick: individuati gli elementi serventi, li concentrano tutti, comprese la scala e l'ingresso, nel blocco a nord; legano il rapporto tra orientamento, distributivo e aperture con le altre componenti del sistema abitativo che hanno messo a punto; creano una complessa fluidità spaziale che si estende a tutti i livelli della casa. Kahn vede la casa nel 1969, quando viene a Venezia, invitato da Giuseppe Mazzariol, per il progetto del Centro Congressi. Lo storico dell'arte, regista dei progetti di Le Corbusier e poi di Kahn per la città lagunare, era molto legato agli Scarpa, sia Carlo, al quale aveva affidato il riallestimento della Querini Stampalia, sia Tobia e poi Afra. Non ancora terminata, con i muri nudi e senza infissi, pare che la casa, nella sua forza di pura struttura, abbia impressionato l'architetto americano.

I due lati brevi sono, escluso lo spessore cieco dell'intercapedine dei servizi, completamente aperti, protetti da grandi serramenti a libro: a est divisi in tre parti e apribili separatamente, a ovest in un unico elemento alto quanto la casa, che una volta dischiuso, annulla ogni distinzione tra dentro e fuori e lascia entrare una grande quantità di luce – la luce morbida del mattino e della sera – che si diffonde, si rifrange, si riflette sulle superfici che incontra, mentre, quando è filtrata dalle imposte in carabottino, crea intrecci mobili con le trame dei muri in mattone.

La casa non ha vere e proprie stanze racchiuse da muri, ma ambienti delimitati da bassi parapetti che consentono alla luce, come all'aria, allo sguardo e ai suoni di circolare, penetrare, raggiungere ogni luogo. Spazi molteplici, differenziati per altezza e dimensioni, separati dal vuoto che congiunge gli ingressi, oppure affacciati gli uni sugli altri, si intersecano e fermano lo sguardo, come dice Georges Perec: "Quando niente arresta il nostro sguardo, il nostro sguardo va molto lontano. Ma, se non incontra niente, non vede niente; non vede che quel



9 | Afra e Tobia Scarpa, Casa Scarpa, Trevignano, veduta dell'interno. Foto di Tobia Scarpa, c. 1969.

che incontra: lo spazio è ciò che arresta lo sguardo, ciò su cui inciampa la vista, l'ostacolo: dei mattoni, un angolo, un punto di fuga: lo spazio è quando c'è un angolo, quando c'è un arresto, quando bisogna girare perché si ricominci." (Perec [1974] 2016). Anche le porte non sono fatte per chiudere, sigillare, isolare: non sono, per citare ancora Perec, ciò che "rompe lo spazio, lo scinde, vieta l'osmosi, impone la compartimentazione": al contrario, esili pannelli di compensato marino, prive di controtelaio e serratura, con maniglie di cuoio e tenuta affidata a una striscia di gomma, più che a dividere fisicamente, servono a segnare il passaggio da una parte della casa all'altra, a separare simbolicamente. Collocate sul muro tra le zone servente e servita, le mettono in comunicazione anziché ribadire la loro alterità.

Laboratorio che sottopone a verifica e tenuta le relazioni tra gli spazi e tra questi e le persone che li abitano, la casa di Trevignano è anche luogo in cui si provano materiali e tecniche costruttive. I muri in mattoni, i pavimenti in battuto di cemento, i serramenti in corten piegato e installati senza controtelaio, avvitati direttamente al muro, le intercapedini orizzontali e verticali per isolare la casa, la vasca metallica per la porzione di tetto adibita a roseto, il trattamento dei muri, la scala in piatto d'acciaio appesa al solaio superiore, gli impianti concentrati lungo il blocco-intercapedine e lasciati a vista: sono oggetti e soluzioni nati dalla necessità di rimettere in discussione ogni cosa, spogliarla dalle convenzioni, interrogarne funzione e senso e solo una volta chiariti questi, riprogettarla, non in nome della novità, ma come impre-



10 | Afra e Tobia Scarpa, Casa Scarpa, Trevignano, veduta dell'interno. Foto di Tobia Scarpa, c. 1969.

scindibile esito di un processo logico rigoroso, sintesi di elaborazione concettuale e verifica sperimentale. Questo atteggiamento fa sì che, per esempio, anche se prevista fin dall'inizio, la dipintura di muri e soffitti – diretta, senza intonaco – avvenga solo in un secondo momento, consentendo ai due progettisti-abitanti di riflettere sulle valenze materiche, spaziali e visive del mattone nudo, il suo essere terra, la elementarità archetipica, e poi il disporsi regolare nella tessitura muraria, il dialogo con altre tessiture, proiettate dalla luce del sole. La monocromia introdotta successivamente riconduce la presenza austera e drammatica del mattone a un'uniformità quasi astratta, pur mantenendo traccia, come accade nelle "stanze" di Louise Nievelson, della forma modulare iterata, della sua identità. Il non-colore – bianco, nero, oro – di Nievelson, citata da Afra nei suoi appunti per la discussione della tesi, imprime un ordine ai disparati oggetti affastellati in un ambiente; il bianco nella casa di Trevignano preserva l'idea

di ordine che è implicita nel mattone, la riporta alla sua essenzialità, disinnescando, di quello, la forte carica espressiva.

Molti dei temi affrontati nella casa di Trevignano verranno sviluppati nei progetti successivi, con declinazioni necessariamente diverse: anche quando il committente chiede espressamente una casa come la loro, l'esito assumerà una configurazione propria, dettata da fattori contingenti e da esigenze e abitudini degli abitanti che quando non esplicitamente espresse, vengono ricavate dall'osservazione delle loro azioni quotidiane, secondo una prassi, non scontata, che fa parte della modalità operativa dei due architetti. In Casa Lorenzin, si diceva prima, l'impianto allungato è confermato, ma il parallelepipedo viene aperto, mediante slittamento delle estremità, e i vuoti rivestiti con lastre di vetro: due teche di cristallo frapposte a tre volumi chiusi. In quello centrale sono concentrati i servizi. Un'ulteriore elaborazione dell'impianto di Trevignano è, a Casa Molteni (1985), la piegatura di novanta gradi del parallelepipedo facendo perno sulla scala, così da creare un patio, una piccola corte coperta sulla quale si aprono gli spazi di soggiorno dove è riproposta la doppia altezza su cui affaccia il ballatoio superiore (Bandera 1996b, 94). I pavimenti in battuto con le fughe contrastanti a segnare i confini tra gli spazi, i muri in mattoni a vista dipinti di bianco rimandano alla casa di Afra e Tobia, perché così hanno voluto i committenti, ma dettagli preziosi, come i soffitti in marmorino, anziché in carta velina applicata direttamente sulle pignatte con colla vinilica – suggestiva quanto economica ed efficace soluzione escogitata dagli Scarpa per catturare e rifrangere la luce – manifestano la volontà di esplorare le potenzialità di quanto enucleato a Trevignano, attraverso forme e materiali più complessi e ricercati.

Significativa è l'evoluzione della scala che lì, puro dispositivo funzionale al collegamento tra i diversi livelli della casa, è parte degli spazi serventi, racchiusa, quasi compressa nel vano quadrato che la contiene, mentre in lavori successivi sembra stendersi, espandersi nello spazio circostante, fino a diventare, in alcuni casi, elemento caratterizzante del progetto. A Casa Tonolo (1978-1983) la struttura messa a punto a Trevignano, data da due serie di elementi in piatto d'acciaio saldati tra loro e resi solidali da barre trasversali annegate nel getto di cemento che la rendono oggetto autonomo appeso al solaio superiore, acquista audacia, si fa segno che taglia in diagonale lo spazio del portico, per poi attraversare l'intera casa, e diventare, con i caratteristici pilastri lenticolari, momento identificativo di questa ristrutturazione (Maguolo 2009, 199-201).

Non c'è contraddizione tra la ruvidezza formale, le polarità portate agli estremi e rese esplicite della casa di Trevignano e l'aspetto polito, gli attenti equilibri delle opere successive. Non è la crudezza dei materiali o la schematicità funzionale in sé l'orizzonte della poetica degli Scarpa: il "brutalismo" della loro casa – la struttura esposta, gli impianti a vista, le finiture ridotte al minimo – è punto di partenza per la messa a punto di un linguaggio architettonico depurato da convenzioni. Un lingugaggio "privo di retorica", si potrebbe dire con l'espressione che i neobrutalisti Alison e Peter Smithson usano per spiegare la propria poetica, ricavata, spiegano in

Without rhetoric, dalle abitazioni contadine più che dalla tradizione architettonica aulica (Smithson, Smithson 1973, 6).

* * *

Quel pomeriggio di aprile, percorrendo la strada bianca, fra distese di papaveri, con Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo (si veda in questo numero: *Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa* di Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo) ci si chiedeva preoccupate come sarebbe stata la casa, come la si sarebbe trovata, ora che i nuovi proprietari vi si erano trasferiti. Sappiamo che i grandi, stupefacenti serramenti in corten sono stati sostituiti, sappiamo della grande stalla – così grande che su Google Maps la casa sembra essersi ristretta. Ci accorgiamo della strada ben tenuta, con i margini solidi e compatti. Temiamo stravolgimenti, e di non essere pronte a vedere i ricordi traditi. Siamo consapevoli che i nuovi abitanti non possono fare a meno di appropriarsi della casa, che la devono adattare alla loro vita, adattandosi un po' a loro volta a quegli spazi, a quei materiali. La casa non diventerà un museo di se stessa, quel manifesto di architettura che non è mai stata, non starà lì a testimoniare la straordinaria opera di Afra e Tobia Scarpa. Non ci sarà alcun intervento filologico a salvarla dal degrado e impedirne la perdita di leggibilità. Il suo destino appare diverso da quello del Solar Pavilion degli Smithson, che dopo anni di abbandono è stata accuratamente restaurata nel 2003, dallo studio Sergison Bates, recuperando e salvaguardando il carattere essenziale – brutale – dei suoi spazi e degli arredi.

Ci guardiamo intorno per ritrovare i segni familiari: l'assenza dei battiscopa, le porte senza serratura, le scatole delle prese elettriche e i cavi esterni sono lì; altre cose hanno cambiato aspetto, gli ambienti hanno preso la forma di stanze, lo sguardo non si muove più così liberamente abbracciando tutto lo spazio. La luce inciampa, si blocca. E tuttavia, infonde una sensazione di tranquillità vedere come i nuovi abitanti si muovono con familiarità e sicurezza in quei luoghi, li hanno fatti propri senza arroganza, ma anche senza soggezione: consapevoli di quello che è e rappresenta, ma convinti che non potrà restare la stessa. Però, a un certo punto, il proprietario sorpreso e compiaciuto osserva: "Non c'è niente di casuale in questa casa, ogni cosa all'apparenza stravagante e incomprensibile ha una sua precisa ragione, dal colore nero della facciata, alla forma delle maniglie". E conclude: "C'è sapienza e cura, e un po' alla volta voglio arrivare a capire ognuna di queste cose, imparare quello che Afra e Tobia hanno imparato nel farle". Comincia a piovere, li lasciamo tra le mucche e i vitelli, saliamo in auto: non guardiamo nello specchietto retrovisore.

Riferimenti bibliografici

Bandera 1996a
M. Bandera, *Casa Lorenzin, Abano Terme (Padova) 1976*, in Roberto Masiero, *Afra e Tobia Scarpa. Architetture*, Milano 1996, 68.

Bandera 1996b
M. Bandera, *Casa Molteni, Carimate Ronco (Como) 1985*, in Roberto Masiero, *Afra e Tobia Scarpa. Architetture*, Milano 1996, 94.

Brusatin 1985
M. Brusatin, *La casa dell'architetto*, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano 1985, 195-198.

Dal Co 1985
F. Dal Co, *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa*, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano 1985, 24-71.

Giurgola 1981
R. Giurgola (a cura di), *Louis I. Kahn*, Bologna 1981.

Maguolo 2009
M. Maguolo, *Casa Tonolo*, in R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *afra e tobia scarpa architetti 1959-1999. tobia scarpa architetto 2000-2009*, Milano 2009, 199-201.

Masiero 1992
R. Masiero, *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, catalogo della esposizione *Nel mondo di Afra e Tobia Scarpa*, Preganziol, 14 novembre 1992-9 gennaio 1993, Preganziol 1992.

Masiero 2009
R. Masiero, *Semplicemente una casa*, in R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *afra e tobia scarpa architetti 1959-1999. tobia scarpa architetto 2000-2009*, Milano 2009, 133-137.

Masiero Maguolo 2009
R. Masiero, M. Maguolo, *Cercando di capire*, in R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *afra e tobia scarpa architetti 1959-1999. tobia scarpa architetto 2000-2009*, Milano 2009, 13-36.

McCarter 2005
R. McCarter, *Louis I Kahn*, London-New York 2005.

Mulazzani 2009
M. Mulazzani, *Allegoria della Prudenza*, in R. Masiero, M. Maguolo (a cura di), *afra e tobia scarpa architetti 1959-1999. tobia scarpa architetto 2000-2009*, Milano 2009, 85-87.

Perec [1974] 2016
G.Perec, *Specie di spazi* [*Espèces d'espaces*, 1974], tr.it di Roberta Delbono, Milano 1989 (1a ed. digitale 2016).

Smithson, Smithson 1963
A. and P. Smithson, *Architects' own house, Tilbury, Wiltshire*, in "Architectural Review", vol. 133, n. 792, 1963, 135-136.

Smithson, Smithson 1973
A. and P. Smithson, *Without rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Cambridge (Mass.), 1973.

Smithson, Smithson 1986
A. and P. Smithson, *Upper Lawn Solar Pavilion*, Barcelona 1986.

This is tomorrow 1956
This is tomorrow, Exhibition catalogue, White Chapel Art Gallery, London 1956, s.p.

Tsuneyama 2025
M. Tsuneyama, *Making through Demolition*, in *About Conditions Truwant+Rodet+, Mio Tsuneyama+Fuminori Nousaku*, "Dixit" 05, 2025, 25-36.

English abstract

The house designed and built by Afra Bianchin and Tobia Scarpa in 1969, in the countryside of Trevignano near Treviso, emerges from a flat, orderly agricultural landscape. Conceived as both a home and a laboratory, it reflects a radical architectural approach rooted in experimentation, personal identity, and a desire to reinterpret the essence of traditional rural architecture. By examining themes such as the courtyard, the relationship between served and servant spaces, the role of light in shaping interiors, and the use of unconventional materials and technical solutions, this essay highlights Afra and Tobia Scarpa's intention to create an open work – composed of elements conceived as archetypes to be further developed in future projects.

keywords |Architect's house; Experimental architecture; Habitat.

Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa

Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo

Abitare Casa Scarpa

Carlotta Scarpa
Fotografie di Alessandra Chemollo



1 | Da via Filzi, civico all'inizio 16 poi 40. Una strada sterrata, con buche molto profonde dopo le piogge. Strada comunale, ma spesso si dovevano chiamare camion di ghiaia. Però la 2CV di Afra era molto disinvolta lì.



2 | La stanza da letto della figlia. Io. Le grandi finestre guardano il tramonto. Sulla putrella della finestra da bambina appoggiavo i sassi più belli che lucidavo quasi tutti i giorni. Non si vede il letto perché, pur di avere una porta, dormivo, come anche faceva Bastiano, in guardaroba. Comunque, un generoso guardaroba di 2 m per 4.



3 | Per fare le foto si cercava sempre di mettere la casa a posto. Alessandra è entrata, forse, senza annunciarsi e ci ha trovato così, stratificati di libri e oggetti, documenti, borse, pensieri a cui tutti noi promettevamo che saremmo tornati prima o poi a visitarli. Il tempo passava, ma io so che un po' alla volta lo avremmo fatto. Il povero Canova forse sarebbe stato l'ultimo. La luce gentile illumina la sola cosa in ordine: il muro bianco di mattoni.



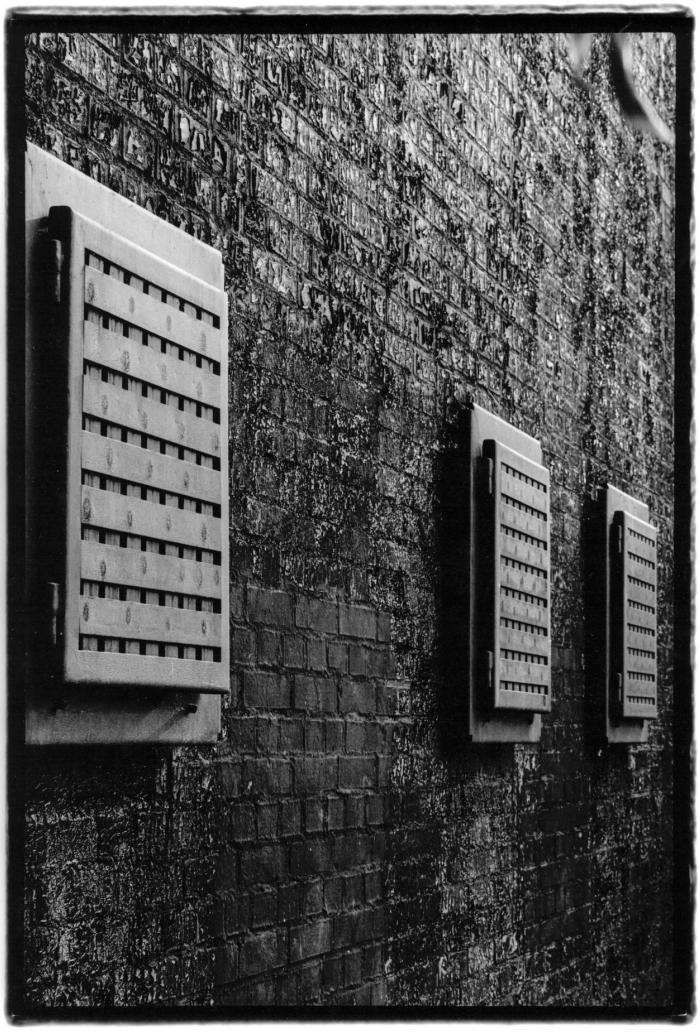
4 | Una Papillona con lampada alogena da 500 W, ricci di mare, una marionetta di cartone, un barometro. Si sono tollerati per anni.



5 | Questo non c’è più. Solo chi legge Engramma lo saprà; quando questa casa è stata venduta il porta carta igienica di ottone me lo sono portato via. Lo sciacquone senza scroscio è ancora lì. Dietro il pannello di compensato lucido e sottile c’è la nicchia dove corrono i tubi di carico e di scarico dell’acqua. Crescendo qui ho sempre trovato molto illogico dover rompere i muri per trovare i tubi.



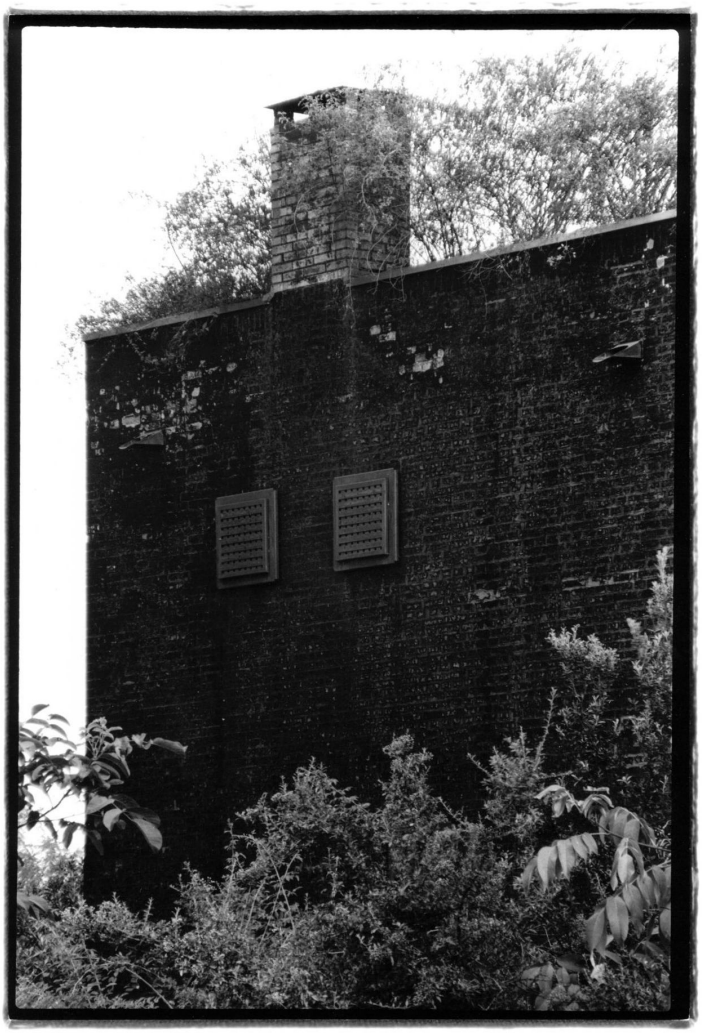
6 | Per non parlare di maniglie e serrature. Fabbro bravissimo: il Signor Cian. I serramenti costarono come tutto il resto della casa. Ricordo un “venti milioni”. Lire.



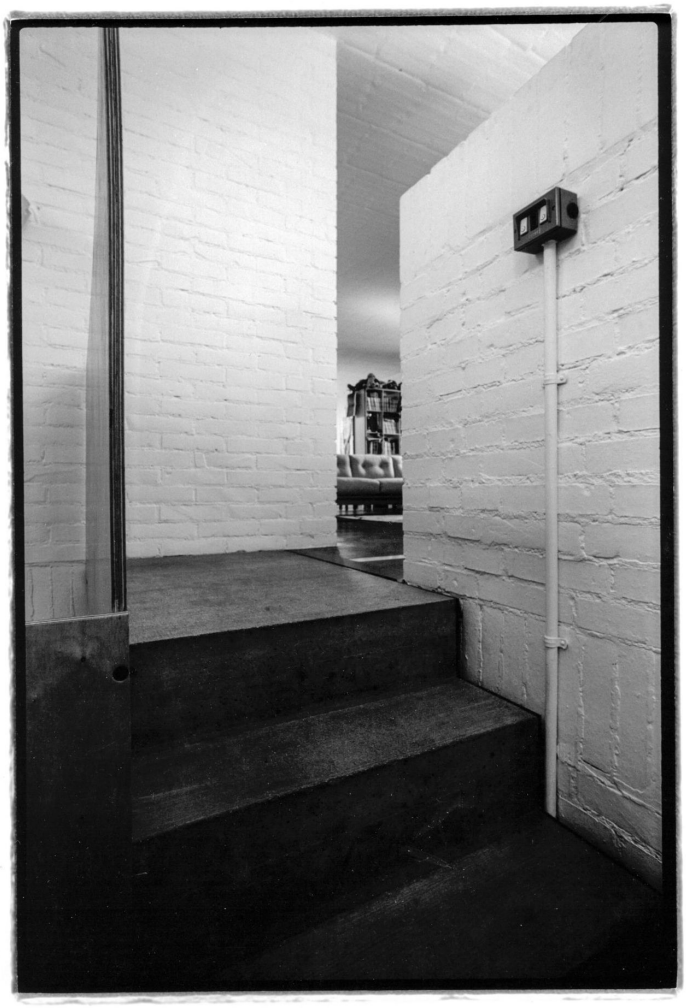
7 | E anche questo fatto è sempre stato causa di stupore. Perché le finestre in commercio sono così complicate e richiedono tanti aggiustamenti? Queste finestre si infilano da fuori e sono tutte d'un pezzo. Le fughe sono chiuse internamente da un tubo di gomma da giardino schiacciato dentro. Rosso un po' trasparente, come erano spesso i tubi per il giardino negli anni Settanta.



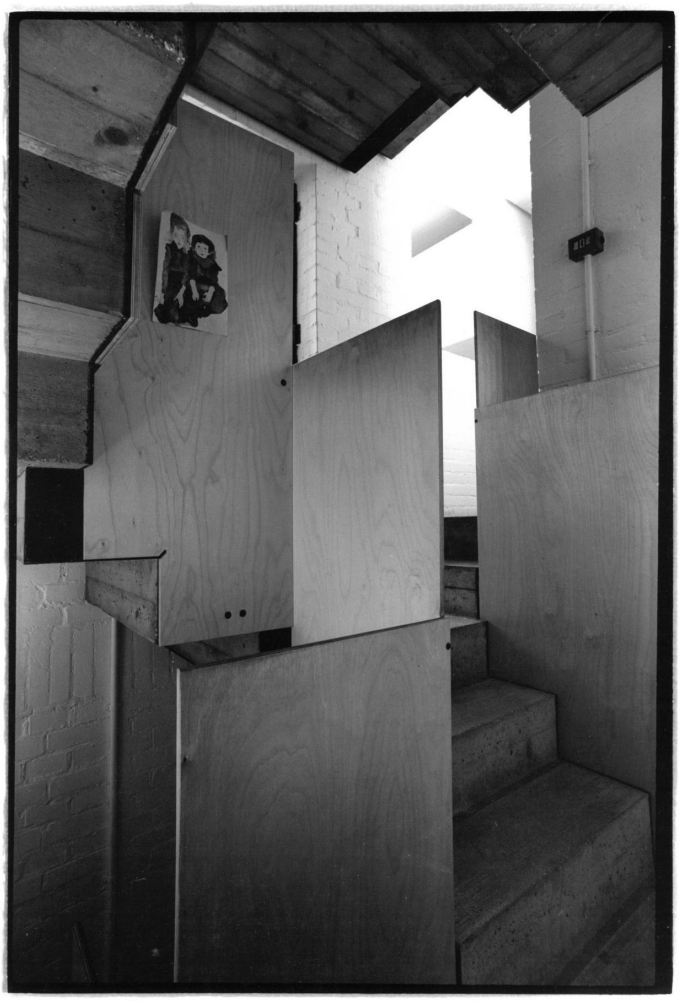
8 | Questa dei cerini viene dal nonno Carlo e dalla nonna Nini. Usava molto nel passato che ristoranti e hotel avessero i loro cerini. Ce ne sono valigie a ricordare viaggi e incontri.



9 | Al tetto si accede da una scala retrattile nel guardaroba, già stanza da letto dei miei fratelli, a est. Non ci si saliva spesso anche a causa dei nidi di vespe. Sapevo comunque che sarei potuta fuggire lì se fossero venuti i ladri e chiudere loro in faccia la botola, bloccandola da sopra. Ho spesso pensato che rovi e arbusti un giorno avrebbero ricoperto tutta la casa e di notte avrei acceso la luce e chi era disperso nel fitto bosco avrebbe trovato ristoro, come nelle fiabe.



10 | Stesse considerazioni della foto 6. Infilare sotto l'intonaco i fili elettrici? Le spine erano *Magic,* industriali. Nessun apparecchio domestico si adattava e la casa era disseminata di adattatori a una presa, a due prese, a tre prese.



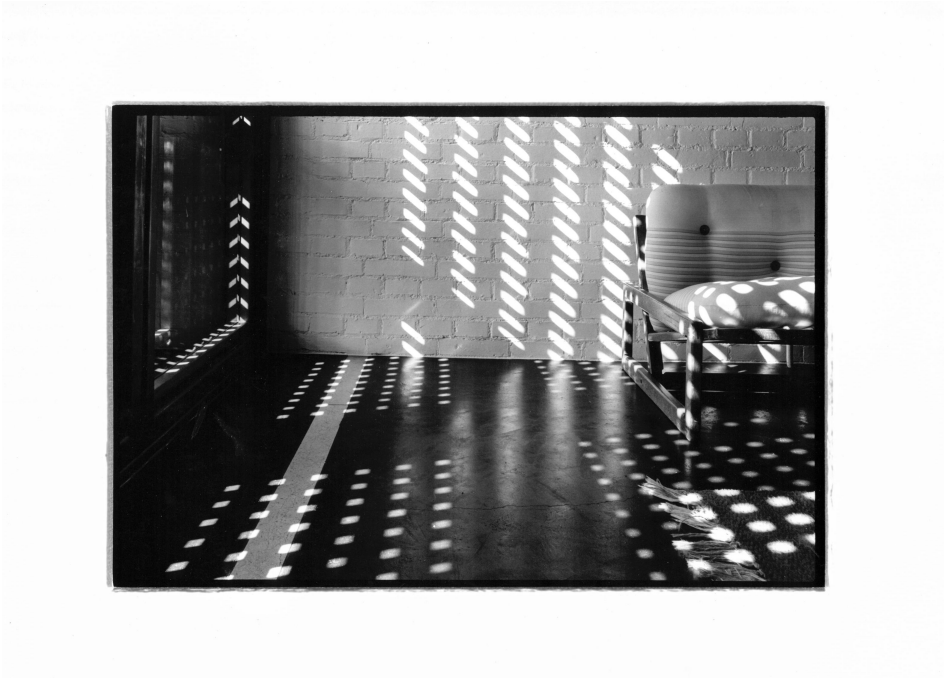
11 | Non posso non pensare a Nicolò, il mio fratello più piccolo. La scala, quando siamo andati ad abitare a Trevignano nel 1970 e io e Bastiano avevamo rispettivamente 5 e 9 anni, non aveva alcun parapetto: c'era un buco di quattro piani, nel centro e ai lati. I genitori dei miei compagni delle elementari non mandavano volentieri i loro figli a trovarmi. Dal piano terra, una domenica, la zia Natalina è finita giù dritta in cantina. Quando è nato Nicolò, nel 1979, sono stati messi questi pannelli di multistrato chiaro.



12 | Piano terra-Est. Il serramento della cosiddetta lavanderia che in realtà era una bellissima e ampia stanza, disordinata e pienissima di ogni cosa, dove la Franca stirava su una vecchia coperta di lana grossa e un lenzuolo bianco con chiazze di bruciatura su un tavolo prototipo di bachelite (credo), che a causa del calore e forse del vapore aveva preso tutte le sfumature di grigio. Da qui si usciva nel boschetto che fu piantato vicino a casa con pioppi, cipressini e lecci, i primi veloci a crescere, gli altri lenti. Al margine un corbezzolo. Poi sul bordo a nord arrivarono i bambù neri.



13 | Lo studio era di là del giardino, ma ogni momento era buono per inventare qualcosa. Nel mobile alto c'era il piatto del giradischi, l'amplificatore e il lettore di musicassette. Dietro quella parete, la biblioteca, due metri per cinque circa. Il soffitto a sinistra è il pavimento della mia stanza, in alto a destra il parapetto della stanza dei miei fratelli, sotto a destra, la stanza di Afra e Tobia. In basso, in primo piano, il salotto di sopra, dove comparve per regalo ad un certo punto una grande televisione con due casse a torre a sostituire la TV Brionvega arancione (Algol), con quattro canali e due antenne, piccola, quasi sempre spenta. Le cerniere delle porte interne sono avvitate direttamente nel mattone e le porte, un pannello di compensato marino, si possono aprire in tutti due i versi: è il profilo di gomma a comandare. Oggetti, quadri, piccole sculture non erano esposti ma abitavano con noi per affetto, erano quasi tutti di amici. Mario de Luigi, zia Bice (Lazzari), Carlo Guarienti, Emilio Vedova.



14 | Una Carlotta in camera di Carlotta. Chi è la più poltrona?

Fotografare una casa

Alessandra Chemollo

> Se sapessi raccontare una storia con le parole,
> non avrei bisogno di trascinarmi dietro una macchina fotografica.
> Lewis Hine

Credo che il mestiere che ho scelto abbia a che fare con il piacere che provo a esplorare quanto si mostra nelle espressioni e negli atteggiamenti altrui. Indagare il modo in cui una superficie si increspa lasciando trapelare qualcosa che sembra muoversi sotto, fermare quell'attimo per poterlo riguardare. Un'attività simile a quella di chi raccoglie indizi, ma lasciandoli agire simultaneamente permettendo loro di comporsi, di farsi immagine; tante cose tutte insieme che prendono forma e restano lì quasi congelate. Le pelli degli edifici non sono così mobili, e il processo della rappresentazione richiede in architettura strumenti certamente più complessi. C'è il modo in cui un vuoto diventa spazio, la forma che prende la struttura, la grana delle superfici lambite dalla luce ed il ritmo che le singole voci hanno nell'insieme. Ci sono i colori, il caldo e il freddo dei materiali, il morbido e il duro del vuoto che ci accoglie, le infinite articolazioni di ogni tema. Ciononostante, le fortunate occasioni in cui ho potuto vedere e fotografare l'intera opera di un architetto mi hanno sempre restituito l'emozione di entrare nella sua testa, tanto da ritrovarmi ad immaginare con il mio corpo il modo in cui si muoveva il suo. Ma se progettare una casa è (tra le altre cose) individuare la forma che assume un pensiero, anche abitarla lo è.

Una casa è una casa, e vedendone tante, di persone che non si conoscono, ci si abitua (e un po' si apprende) a ricostruire le tracce di ciò che si muove sotto la superficie di chi ci vive. Il problema poi è tenerli tutti insieme questi indizi, lasciando che si diano di per se stessi una forma, con la fiducia magari che questa forma appaia poi, dopo che siamo riusciti a 'congelarla'. Fotografare una casa significa allora separare l'idea che l'ha generata in quanto architettura dalla forma che ha assunto in virtù di chi la abita: spostare quadri, vasi di fiori, fotografie; fermare l'inquadratura appena prima che la tenda sia visibile. È invasiva la presenza del fotografo: varca il limite dell'intimità con degli sconosciuti, rovista tra le cose, le sposta, potrebbe anche romperle… D'altronde il più delle volte nemmeno la relazione tra fotografo e architetto è tra le più facili, è difficile concordare le modalità e il livello dell'interpretazione, capire dove finisce la lettura di un testo dato e dove comincia la declinazione di una lingua propria. Sono rari i casi in cui stabilire questi limiti è facile quanto naturale, rari quanto incontrare qualcuno con cui la comprensione su questioni fondamentali è scontata.

Le case che gli architetti progettano per sé sono dei luoghi perfetti in cui chi le ha progettate va perfettamente d'accordo con chi le abita: una sorta di abito su misura, quasi un calco di

quanto si muove sotto la superficie di un pensiero che, giocando contemporaneamente più ruoli, ha dato loro quella forma. Qualcosa che la mia macchina può quasi scientificamente registrare, metà del mio lavoro già fatto. Una passione che devo certamente a Casa Lina di Ridolfi, protagonista del mio primo portfolio, che mi aveva appassionato al punto da studiarla a lungo raccogliendo materiali per una tesi di laurea.

Prima di conoscere Afra e Tobia Scarpa sono entrata nella loro casa per fotografarla. Non si trattava di un lavoro per una rivista: era una sorta di prova a cui venivo sottoposta da un amico comune (curatore successivamente della monografia a loro dedicata) che era rimasto incuriosito dalle immagini del mio portfolio. La precisazione è sensata perché credo che la determinazione del grado di libertà di cui si gode in una precisa situazione influenzi decisamente le modalità e quindi il risultato del lavoro, specialmente quando l'inesperienza ci rende incerti.

Non ricordo con precisione la stagione, ma una vaga memoria di luci e odori mi restituisce le sensazioni di una mezza stagione, forse tarda estate. Ricordo l'arrivo, da una strada trafficata e capannoni in serie a un luogo che la sera si popolava di civette. Ricordo il silenzio, la sensazione di essere in una casa forte, piena di cose trovate, oppure inventate con un poco che diventa prezioso, tutto insieme come la magia di un sacchetto di biglie. Ricordo la sensazione di essere qualcuno che, venendo da fuori, varca il limite di un'intimità, questo guardare con un tempo lungo ogni cosa, che quando non è un bambino a farlo ci si sente un po' in colpa.

Spero che le mie immagini conservino le tracce delle emozioni che ho provato. "Questa è la superficie. Pensa adesso – o meglio intuisci – che cosa c'è di là da essa, se questo è il suo aspetto" (Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino 1978).

*Questo scritto è comparso nella rivista "Architetti Verona" 76, luglio/ottobre 2006, 76-79.

English abstract

This text reflects on the author's experience as an architectural photographer, drawn to the subtle signs of life beneath surfaces – both human and built. Photographing a house means navigating between the architect's intent and the traces left by its inhabitants, often crossing into intimate, emotional spaces. A formative encounter with the home of Afra and Tobia Scarpa highlights how sensitivity, freedom, and trust shape both the process and the result. At its core, the work is about capturing what quietly moves beneath appearances.

keywords | Afra and Tobia Scarpa; Architect's house; Photography.

Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, Casa Semerani a Conconello

Antonella Gallo



1 | La casa inserita nel luogo, vista angolare sud-ovest/sud-est.

Prologo

Nel 1965, sulle alture che sovrastano Trieste, nei pressi del borgo di Conconello, prende forma una casa pensata con affetto e precisione da Luciano Semerani e Gigetta Tamaro: una dimora voluta in primis per accogliere i genitori di Semerani, immersa in un paesaggio dalla forte identità geologica e culturale. Non si tratta di una residenza permanente, ma di un rifugio pensato per il fine settimana, in particolare per la stagione estiva: un luogo dove il tempo rallenta e si apre alla condivisione, pensato per la quiete e per la compagnia, per ospitare amici e parenti, per coltivare relazioni in un'atmosfera di leggerezza e serenità.Parte di una trilogia di case unifamiliari – insieme alla casa per l'avicoltore a Cattinara (1964) e alla casa Tamaro (1967) – l'edificio si offre come un momento di intensa sperimentazione nel lavoro dei due

architetti. Il progetto nasce da una riflessione profonda sul legame tra l'architettura e il suo luogo, tra il gesto del costruire e il senso dell'abitare, tra la memoria silenziosa del paesaggio e la forma che la richiama e la reinventa. È in questa intima corrispondenza tra geografia e pensiero progettuale che si rivela, con chiarezza poetica, il significato più autentico della casa-Semerani.

Ogni discorso su Semerani e Tamaro, su quel loro essere architetti che agiscono in ascolto del luogo, non può che iniziare da qui: dalla casa di Conconello, la casa costruita sulle alture di Trieste. Il borgo di Conconello si colloca su un rilievo carsico a breve distanza da Trieste, raggiungendo i 400 metri di altitudine. Il suo impianto urbano si estende lungo una dorsale rocciosa, suggerendo un equilibrio tra isolamento e prossimità alla città. L'ambiente naturale intorno al borgo si presenta come un intreccio complesso di elementi geologici e vegetali: la presenza di cavità carsiche, formazioni calcaree e percorsi tracciati nel tempo dalla pioggia e dal vento racconta un paesaggio scolpito dalla natura e ricco di stratificazioni storiche. In questo scenario tanto suggestivo quanto complesso, la casa si distingue per l'articolazione dei suoi volumi geometrici, che si adattano con misura al terreno gradonato, stabilendo con esso un rapporto non imitativo ma dialogico, fatto di risonanze e contrappunti (Rosa 1984, 19). Un'architettura che non si sovrappone al paesaggio, ma lo ascolta, lo interpreta, lo restituisce in forma costruita.

Il mestiere dell'architetto: "le tre dominanti"

Ne "Il mestiere dell'architetto", la conferenza tenuta nel 2015 in occasione della mostra *Semerani e Tamaro Architetti* – voluta dall'Archivio Progetti Iuav per celebrare l'acquisizione del fondo dello studio – Luciano Semerani riflette sul senso della pratica architettonica e sul valore della trasmissione dell'esperienza, e per farlo sceglie proprio la casa di Conconello, per "mostrare che l'architettura ha un suo specifico, e che l'esperienza dell'architettura insegna anche facendola, anche facendo un progetto, a capire quali sono le regole, quali le tecniche. Sostanzialmente, quali sono gli elementi trasmissibili di un'esperienza che, per altri versi, resta misteriosa, magica, alchemica, spirituale, fondamentalmente". Così Luciano Semerani introduce il cuore del suo intervento:

> Abbandonando l'idea di descrivere il mestiere dell'architetto nella sua complessità, ho scelto di parlare di una sola cosa. Cioè di mostrare come la specificità del mestiere dell'architetto – e anche la sua diversità rispetto ad altri mestieri simili, come il planner, il designer, l'ingegnere – stia in questa oscillazione continua tra la conoscenza delle regole, la conoscenza delle tecniche, e una loro appropriazione che non è mai completa. Non solo una trasgressione, ma un'innovazione delle regole che avviene durante il processo. Questo è quello che ho imparato dal mio lavoro, dal lavoro che ho sempre fatto con altri e principalmente con mia moglie Gigetta Tamaro (Semerani 2015).

La riflessione si approfondisce e prende una forma teorica più definita, attraverso una domanda fondamentale:

> Che cos'è specifico del mestiere dell'architetto? È il controllo, come per qualunque altro artista, dei mezzi di un linguaggio. Cioè riuscire a padroneggiare strumenti capaci di commuovere, far pensare, far sentire, far vedere. Non è molto diverso da ciò che si chiede a un regista o a un commediografo. Quando si esce da un film o da una pièce teatrale e si sente dire: 'Sì, bello, ma non mi ha detto niente', significa che non si è arricchiti di una sensazione, di un'emozione, di un pensiero, di un dubbio – tutti elementi che rendono valida e interessante l'esperienza. C'è una dimensione simbolica nel linguaggio dell'architettura che l'ingegneria non ha, che la pianificazione non ha bisogno di avere. Nel design c'è, ma forse arriva dopo. Certo, il disegno del locomotore fatto da Pininfarina ha una dimensione simbolica, ma non è la sua natura profonda. Invece nell'architettura io penso che sia l'essenza. Tutto il resto – le ragioni pratiche, tecnologiche, la committenza, lo scopo sociale, il bisogno dal quale nasce – è la sostanza dell'architettura. Ma non è l'essenza. L'essenza è 'il gioco'. La capacità di controllare il gioco con la conoscenza delle regole, la padronanza delle tecniche, e il vivere il processo nel quale nascono nuove regole (Semerani 2015).

Questa idea di architettura come linguaggio simbolico, come spazio narrativo che si costruisce nell'equilibrio tra rigore e invenzione, prende forma concreta nel racconto della *Casa di Conconello* che Semerani introduce così:

> Questa casa [...] la prima che abbiamo avuto occasione di realizzare, dopo aver fatto qualche negozio [...] Ha tre dominanti, tre temi che costituiscono l'essenza di quest'opera. Il primo tema è la discesa lungo un terreno gradonato. La discesa da una strada circa dieci metri più alta della casa, che entra dentro la casa, la perfora e la attraversa. Il secondo tema è l'incastonare una scatola in un terreno gradonato. Che cos'è un terreno gradonato? È un terreno artificiale, coltivato a viti, sul quale si posa quest'ulteriore artificio. La nostra idea non era, da subito, quella di poggiare una scatola – più o meno leggera – in uno di questi piani. L'idea era ... di utilizzare un rapporto con l'ambiente che fosse romantico, diciamo 'poetico'. Il terzo elemento è la facciata. L'idea di inserire questo tema come un tema dominante, alla pari della scatola e alla pari della narrazione che deriva dal racconto che fa la discesa – a piani alterni, a gradini – lungo il terreno e poi dentro la casa, deriva da un retroterra che non posso definire diversamente se non di carattere narrativo (Semerani 2015).

Un raumplan carsico

Il progetto nasce in risposta a un dislivello marcato: una differenza di quota di circa dieci metri separa la strada d'accesso dal piano di appoggio della casa. Questa condizione, lontana dall'essere un vincolo, viene assunta come occasione progettuale, capace di generare un impianto spaziale coerente con il contesto. La topografia del sito, dunque, si fa fondamento per un'architettura che interpreta il terreno come materia da leggere e articolare. Il lotto, derivante dalla fusione di due porzioni di terreno un tempo indipendenti, presenta una doppia logica: una linea inclinata che collega la via dei Bidischini con il cuore del sito, e una fascia terrazzata che si sviluppa trasversalmente, seguendo il pendio. Dall'incrocio di queste direttrici nasce un impianto che non solo organizza la casa, ma disegna anche un sistema di spazi esterni su più livelli, ciascuno con apertura e orientamento differenti. L'accesso alla casa non avviene per semplice ingresso, ma per discesa. Il percorso è un lento attraversamento che introduce gradualmente all'abitazione. La traiettoria, ritmata da rampe e pause, si configura come

un racconto esperienziale: la sequenza di soglie e differenze di quota scandisce un tempo dell'abitare che si sviluppa più per intensità che per destinazione funzionale. Nella sua tesi *Il desiderio di architettura* (2024), Bo Kyung Lee descrive la sequenza di accesso alla casa come una "scultura topografica". Egli individua tre ambiti all'aperto che, pur distinti per funzione e carattere, condividono un senso comune: "il passaggio panoramico", "il giardino antico" e "il giardino originario". Tali nomi suggeriscono una lettura poetica e funzionale dello spazio aperto, considerato parte integrante dell'esperienza domestica.

L'ingresso al lotto avviene dalla strada che costeggia il borgo storico, dove il terreno è stato modellato con tecniche tradizionali di terrazzamento. Due piattaforme principali accolgono le prime funzioni: una superiore, adibita a parcheggio, segna il confine tra pubblico e privato; una inferiore, leggermente arretrata, ospita un volume di servizio incassato nel terreno. Qui la casa inizia a rivelarsi, non con la sua facciata, ma attraverso il tetto: una superficie che si impone come disegno geometrico visibile dall'alto – un sistema di figure pure (cerchio, quadrato, trapezio) che sovrascrive il terreno con ordine astratto. Rosa (1984) interpreta questa composizione come un gioco percettivo tra la precisione del progetto e la complessità del paesaggio. Sul lato nord-occidentale, una scala spezzata accompagna la discesa lungo il pendio. Il primo tratto conduce al piccolo spazio davanti al volume di servizio, già impostando la logica narrativa delle scale come dispositivi non solo distributivi, ma esperienziali. Da qui, un secondo segmento conduce all'ingresso vero e proprio della casa, mediante una rampa interrotta da una pausa, che favorisce l'adattamento del corpo al mutamento altimetrico. Una terza scala, più raccolta e curvilinea, guida verso il cosiddetto "giardino antico", costeggiando un vecchio muro circolare. Questo frammento preesistente viene accolto e integrato nel progetto, trasformato in elemento poetico e memoriale.

Il "giardino antico" si apre in uno spazio appartato, delimitato da pietra e vegetazione, e conserva le tracce dell'antica vocazione agricola. Vi affiora il rudere di un edificio rurale che, lungi dall'essere rimosso, è lasciato a dialogare con la nuova costruzione. Il progetto non lo inglobа né lo cancella, ma lo riconosce come presenza viva, capace di attivare una riflessione sul tempo e sul senso del costruire. Attraverso un portico-vestibolo ritagliato lungo la parete nord-occidentale, si accede al livello inferiore della casa. Qui lo spazio si apre in un soggiorno-studio dominato dalla grande finestra ad arco rovesciato, un elemento che incornicia il paesaggio e lo ordina, rendendolo parte dell'interno. L'ambiente si estende fino al portico che si affaccia sulla parte sud-orientale del lotto, dove si trova il cosiddetto "giardino originario". In quest'area più esposta e luminosa, i terrazzamenti assumono un ruolo diverso: non più contenimento o coltivazione, ma predisposizione per l'abitare all'aperto. Il terreno, un tempo destinato forse a orti, è oggi riletto come luogo della sosta e della socialità. In un punto strategico di questo giardino, tra il muro a secco e la casa, il terreno si abbassa formando una conca circolare. Questa "dolina artificiale", come la definisce Lee, non ha una funzione esplicita, ma una valenza percettiva: essa richiama le forme erosive del paesaggio carsico, reinterpretandole in chiave architettonica. La sua collocazione accanto al portico attiva una relazione silenziosa tra vuoto costruito e depressione naturale, tra gesto progettuale e memoria geologica. Secondo

Lee, questa forma è testimonianza non solo del luogo, ma dello sguardo che lo ha osservato. Non è reperto, ma figura evocativa, carica di significato intimo e paesaggistico.

In questa articolazione dello spazio aperto – fatta di quote differenziate, percorsi gradonati, soglie visive e temporali – si manifesta ciò che potremmo definire un Raumplan carsico. Non più limitato alla gestione delle variazioni interne di livello, il principio del Raumplan si estende qui al paesaggio stesso: una sezione abitata che attraversa suolo, architettura e natura, generando un'esperienza spaziale stratificata e radicata nel contesto. Composta di tre aree – ingresso, giardino nord-occidentale e spazio sud-orientale – l'organizzazione dello spazio esterno accompagna l'esperienza in modo graduale e narrativo. Il ritmo delle scale, mai banale, introduce deviazioni, soglie e pause che trasformano il semplice spostamento in un percorso denso di senso.

All'interno, la scala principale è posta al centro del volume abitato. Attorno a essa si articolano cucina, soggiorno, studiolo e zona pranzo. Essa si salda con il blocco dei bagni, organizzando il percorso verso le camere da letto secondo una logica di anello continuo. La scala non è nascosta, ma dichiarata, vissuta, esposta. Il suo ruolo va oltre la distribuzione funzionale: essa incarna la promenade architecturale dell'intero progetto, unendo paesaggio e abitazione in un unico racconto spaziale. Allo stesso tempo struttura il cuore dell'intero impianto domestico. La sua ambiguità – sospesa tra interno ed esterno, forma e vuoto – le conferisce un valore operativo oltre che simbolico. È da essa che prende forma l'esperienza dello spazio interno. È attorno a essa che la casa si costruisce, si percorre, si abita: "È una presa di luce [...] è un luogo dove i bambini giocano [...] dove entra il sole da est e soprattutto, è un luogo intorno al quale si gira. [...] Questi spazi che sarebbero poi dei vuoti, delle terrazze, in realtà sono dei 'luoghi' [...] ci si sposta in uno o nell'altro, a seconda dell'ora e del tempo" (Semerani 2015).

Si comincia a comprendere che la casa è pensata non per essere mostrata, ma vissuta, accogliendo ozio e festa, silenzi e relazioni quotidiane. In questo senso, ogni soglia è un invito, ogni apertura è un gesto ospitale. Le terrazze, i gradoni, le scale: nulla separa, tutto raccorda. Non esiste un'estetica imposta, ma una qualità del vivere resa possibile dalle scelte di progetto.

> La 'pianta spaziale', il 'raumplan' non solo collega le diverse quote ma sostiene, come una lunga mistilinea colonna vertebrale, non delle 'stanze' ma dei 'luoghi' [...]. La discesa dalla strada fino al terreno più basso incontra piani, e conseguentemente spazi, di sosta che si collocano indifferentemente tanto all'esterno quanto all'interno del volume costruito (Semerani 2015).

Come si è detto all'inizio è in questo senso che l'impianto della casa richiama, in modo sottile ma decisivo, il principio del Raumplan loosiano. Non si tratta di una trasposizione letterale del principio loosiano, fondato sulla variazione in altezza dei vani, quanto piuttosto di una sua interpretazione poetica e geografica. In questa casa, il Raumplan si manifesta come una sequenza articolata di volumi che si rivelano progressivamente, seguendo l'inclinazione naturale del terreno e un tracciato diagonale. La verticalità del patio-scala e la torsione del percorso interno traducono in termini carsici – come in un paesaggio scavato – quella tensione tra spazio

e narrazione che è propria del Raumplan, rendendolo non solo uno strumento compositivo, ma anche espressivo, “quasi liturgico” (Lee 2024).

Lo ‘scavo’ del volume

A un primo sguardo, la casa si presenta come un corpo compatto, unitario. Ma a osservarla meglio, questa apparente integrità si rivela percorsa da una sequenza misurata di sottrazioni, fenditure, incisioni geometriche che non si limitano a occupare lo spazio, ma lo generano. Non è un volume semplicemente edificato, bensì un organismo scavato e intagliato, come se la materia fosse stata sottratta più che aggiunta, per far emergere le condizioni dell’abitare. Non è tanto la massa a essere scolpita, quanto lo spazio a essere generato attraverso tagli, rotazioni, giustapposizioni: le facciate si piegano, si interrompono, si inclinano per accogliere la luce e moltiplicare le direzioni dello sguardo. L’angolo, anziché chiudere, apre e disarticola. Le figure volumetriche, pur semplici, si sottraggono alla simmetria e alla linearità, costruendo un effetto di articolazione mobile, quasi tellurica. Lo scavo che ne risulta è più narrativo che materico, più una strategia percettiva che un’azione costruttiva: genera attese, rivela progressivamente, ospita. La casa si offre così come paesaggio costruito, non oggetto da contemplare ma organismo da attraversare. La forma architettonica, invece di imporsi, si piega e si apre, come guidata da forze interne che ne disegnano la logica. Il risultato è una tensione costante tra compattezza e articolazione, tra visibilità e ritiro, tra geometria e vita.

La facciata sud-ovest della casa non è semplicemente un fronte costruito: è una scena espressiva, un personaggio che si affaccia verso il Golfo di Trieste. Non si presenta frontalmente, ma per scorcio, come una figura che gira il capo, leggermente ruotata rispetto all’asse del lotto e del pendio. Non è chiusa in una simmetria statica, ma si costruisce per rotazioni, slittamenti e pause, rivelando una presenza trattenuta, consapevole, non monumentale. In questo senso, è una facciata che racconta – o meglio, che lascia intendere un racconto. L’arco rovesciato, incavato nella parte inferiore del muro, rappresenta il segno più evidente di questa volontà narrativa. Una curva netta e incompleta che interrompe la continuità muraria, come una bocca che si apre – o si trattiene. Non è una semplice eccentricità formale: è un dispositivo di misura. Inserita in una griglia geometrica non ortogonale, questa mezzaluna slittata introduce un ritmo diverso, una controbattuta visiva che influenza tutto il prospetto. La sua ambiguità – tra apertura e chiusura, figura e sfondo – è ciò che attiva la facciata come soglia. Al di sopra, il volume pieno del soggiorno si sporge in aggetto, ma senza appoggiarsi realmente alla curva sottostante. C’è tra i due elementi – la bocca e la massa sospesa – una distanza, una tensione verticale non risolta, come se il vuoto reggesse il pieno. In questo spazio intermedio si concentra una delle qualità più intense della casa: l’architettura non cerca la sintesi, ma una coesistenza vigilante tra le parti. Il sopra non domina il sotto, ma lo riconosce. Il vuoto diventa così elemento portante, figura generativa, più che assenza.

Dietro l’apparente libertà di questo disegno si nasconde un sistema preciso di rapporti: tracciati regolatori che si irradiano da un centro decentrato, guidando la disposizione delle aperture, dei tagli, delle masse. Ogni finestra, ogni sfasamento, ogni scarto è frutto di una mi-

sura interna, non arbitraria ma latente. La composizione non è statica, ma accordata come un corpo musicale. Semerani parla di "ordine senza simmetria": una regola che non si impone, ma struttura in silenzio. Infine, questa facciata non si limita a separare l'interno dall'esterno: lo convoca. Le pieghe, le soglie, l'arco stesso sono punti di passaggio più che di chiusura. Nulla è definitivo, tutto è in attesa. Il racconto non è concluso. La casa non si fa guardare, ma si lascia vedere. E forse è proprio per questo che Giuseppe Samonà, già nel 1967, la descriveva come "librata nello spazio": sospesa, tesa, incastonata nel paesaggio carsico con una leggerezza plastica che trova nella facciata verso il mare la sua espressione più compiuta. La grande apertura ad arco rovesciato – una "frase architettonica", diceva, dalle "sottili vibrazioni" – non è solo un dettaglio formale, ma un dispositivo di ascolto. Un punto in cui lo spazio si apre al paesaggio e ne traduce la voce. È una bocca che non parla, ma che ascolta (Samonà 1967).

Epilogo

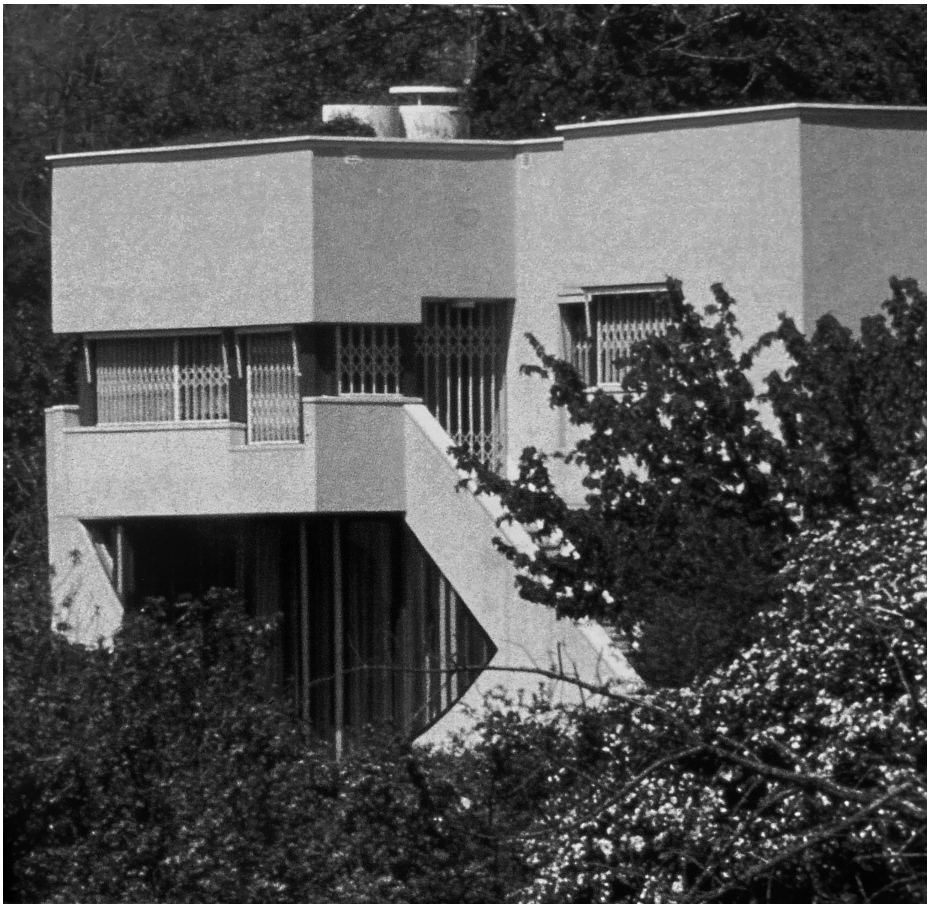
Ci sono case che non si lasciano ridurre a oggetti. Non stanno ferme nella loro sagoma, né si esauriscono nel disegno. La casa a Conconello è una di queste: più che un progetto, è un processo; più che una forma, è una figura in trasformazione. Una casa che si racconta come si gioca, dove ogni passo è una mossa e ogni spazio una regola scoperta lungo il cammino. Perché l'architettura, per chi la vive come mestiere interiore, è un gioco serio: fatto di regole da conoscere per poterle trasgredire, di geometrie da piegare alla luce, di riferimenti da evocare senza mai ripetere. Il mestiere dell'architetto, diceva Semerani, non è (solo) costruire secondo i bisogni. I bisogni sono la sostanza. Ma l'essenza – ciò che distingue l'architetto dal planner o dal designer – risiede altrove: nella padronanza del linguaggio, nella capacità di costruire senso con lo spazio, emozione con la forma, dubbio con la materia. Come un film che ci cambia, una casa può essere un'esperienza che ci interroga. E quella sul ciglio della collina triestina – scavata, sospesa, attraversata dalla luce e dalla memoria – non smette di porre domande.

Il modo in cui è stata pensata e costruita rivela una tensione profonda tra natura e costruzione, tra l'atto di abitare e il desiderio di appartenere. Semerani e Tamaro non hanno semplicemente sovrapposto un edificio al terreno: l'hanno intrecciato alla morfologia del luogo, come se fosse emerso dal suolo stesso, scavato nella roccia carsica più che edificato sopra di essa. I terrazzamenti che la circondano non sono meri espedienti tecnici: sono gesti di adattamento, segni di una volontà di crescere in armonia con ciò che esisteva. Ma questa fusione tra naturale e artificiale non è una resa. La casa non si mimetizza, non si ritrae come un rifugio: afferma la propria presenza, cercando un equilibrio tra il radicarsi e l'elevazione, tra l'intimità del costruito e l'ampiezza dell'orizzonte triestino. Le aperture, le terrazze, gli interni sembrano pensati per accogliere la luce e il vento, per lasciare che mare e colline entrino, diventando parte della casa. C'è però qualcosa di ulteriore che la rende viva: la sua capacità di accogliere la vita, di farsi luogo di incontro, emozione, condivisione. Quanti 'primi maggio' sono stati festeggiati qui, tra amici, artisti, architetti e intellettuali, in un convivio aperto dove la cultura della città si intrecciava con la vitalità e l'ironia di Luciano e Gigetta. Questa apertura è evidente nella sua struttura: non esistono barriere nette tra dentro e fuori, tra intimo e con-

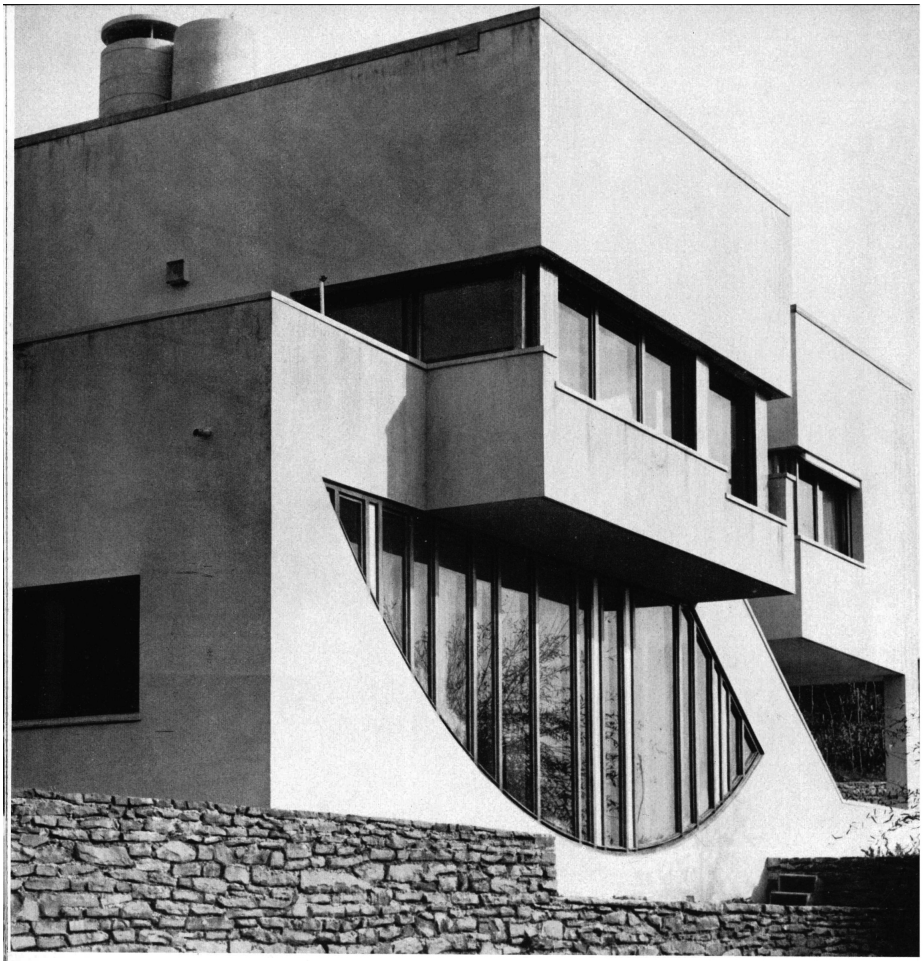
diviso. Ogni elemento – scale, terrazze, affacci – è pensato per favorire il movimento, la sosta, l'incontro.

Forse è proprio qui che sta il senso profondo della Casa Semerani: non una semplice abitazione, ma una dichiarazione. Abitare non è possedere uno spazio, ma entrarci in relazione, farlo proprio, farsi accogliere. Questa casa nasce in fondo come un atto d'amore: per la terra, per il mare, per il paesaggio, per le persone chiamate a viverla e ad abitarla.

Galleria



2 | La casa inserita nel luogo, vista angolare sud-ovest/sud-est.



3 | Facciata sud-ovest: la grande finestra ad arco rovesciato e il volume aggettante del soggiorno, vista angolare nord-ovest/sud-ovest.



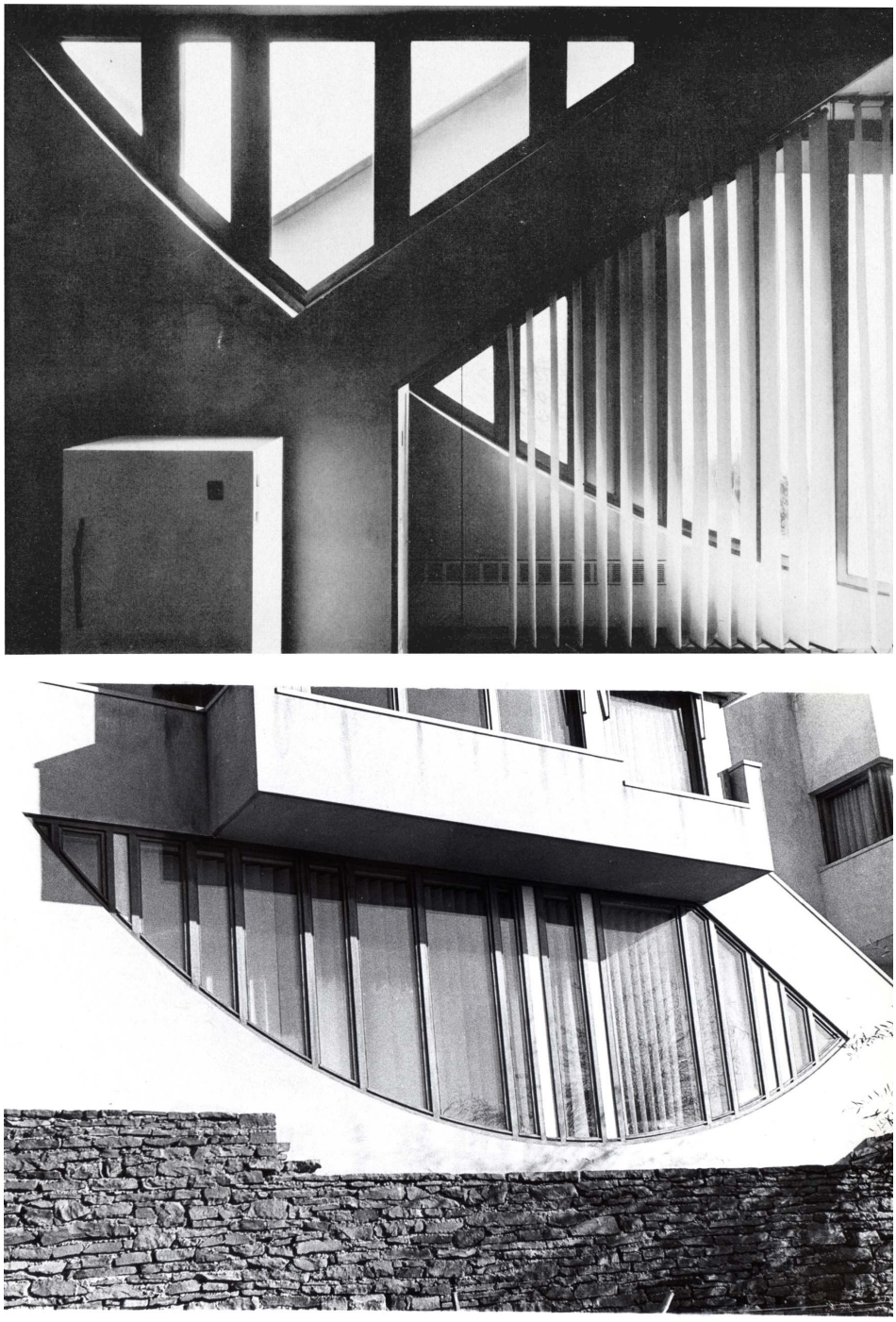
4 | La scala esterna sul fronte sud-ovest.



5 | Il volume aggettante della camera padronale sul fronte sud-ovest, visto dalla sommità della scala esterna che dal soggiorno conduce al giardino.



6 | Vista della casa da sud-ovest/sud-est. In evidenza il dialogo tra il portico che si apre verso il giardino di sud-est e la scala esterna.



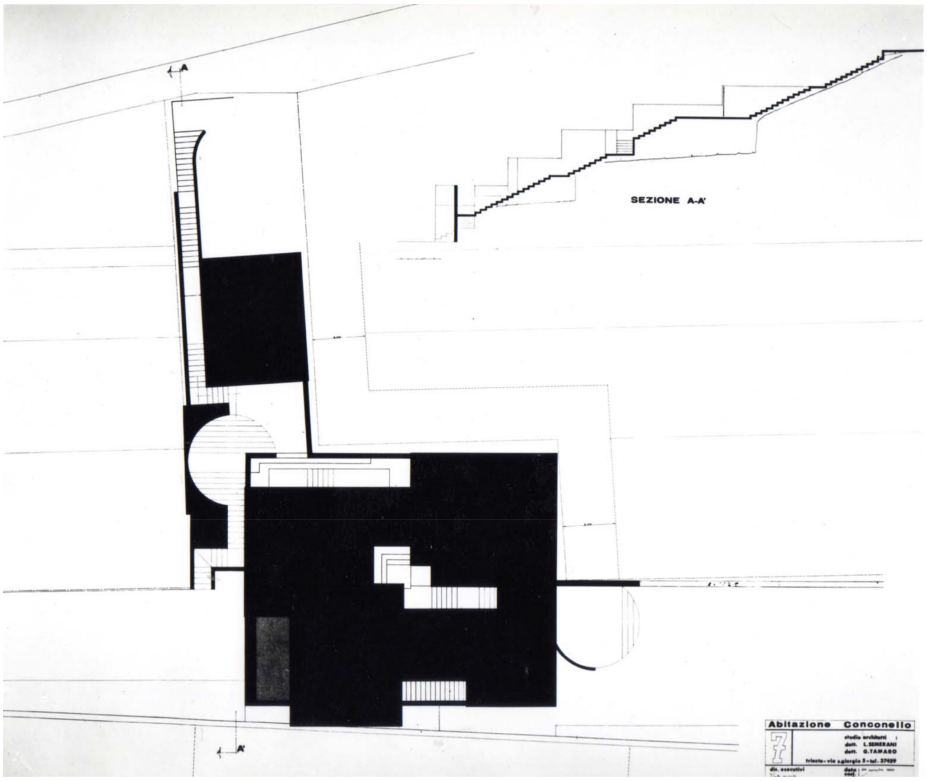
7 | Dettaglio della grande finestra ad arco rovesciato vista dall'interno e dall'esterno.





8 | Vista interna della grande finestra ad arco capovolto che inonda di luce lo spazio continuo della sala posta al piano terra.

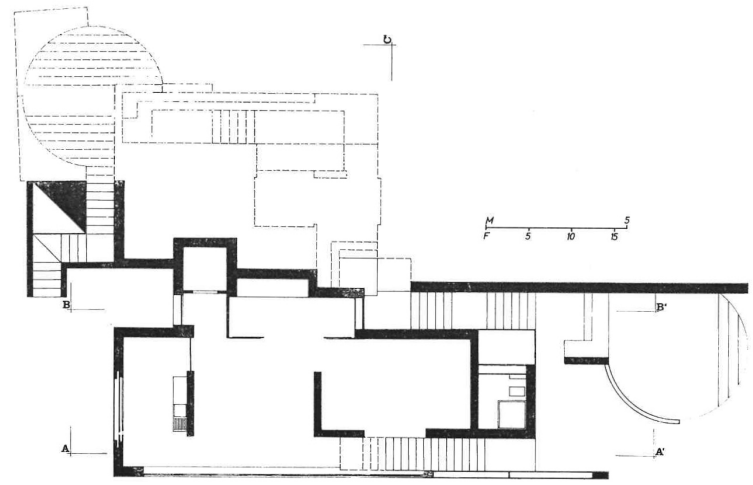
9 | Il volume vetrato della scala interna a cielo aperto, visto dal soggiorno verso l'ingresso.



10 | Pianta e sezione del progetto che mettono in evidenza la *promenade* architettonica definita dal sistema di scale.



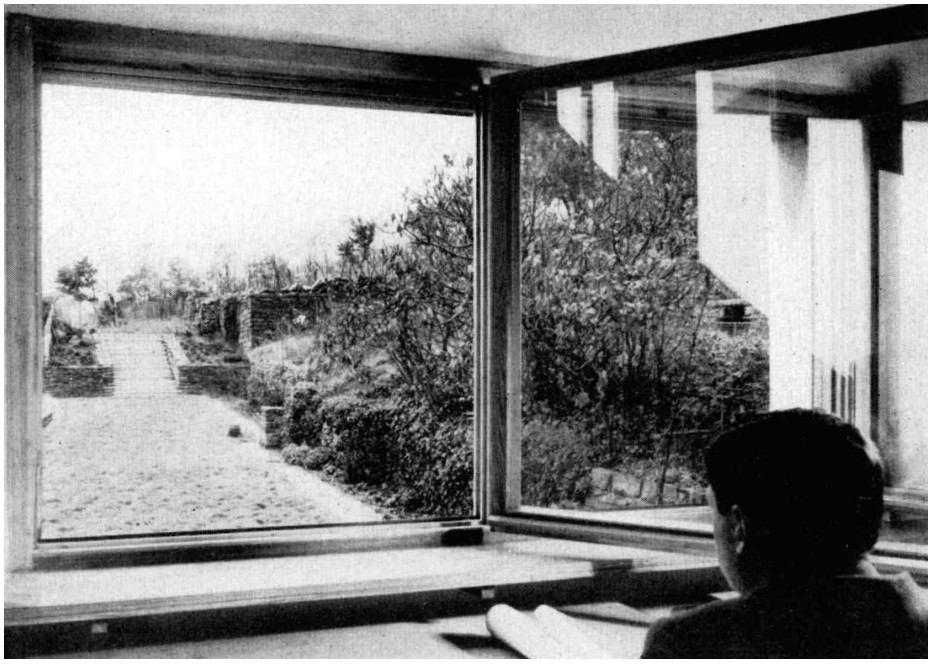
11 | La “scala patio” a cielo aperto vista dall’interno.



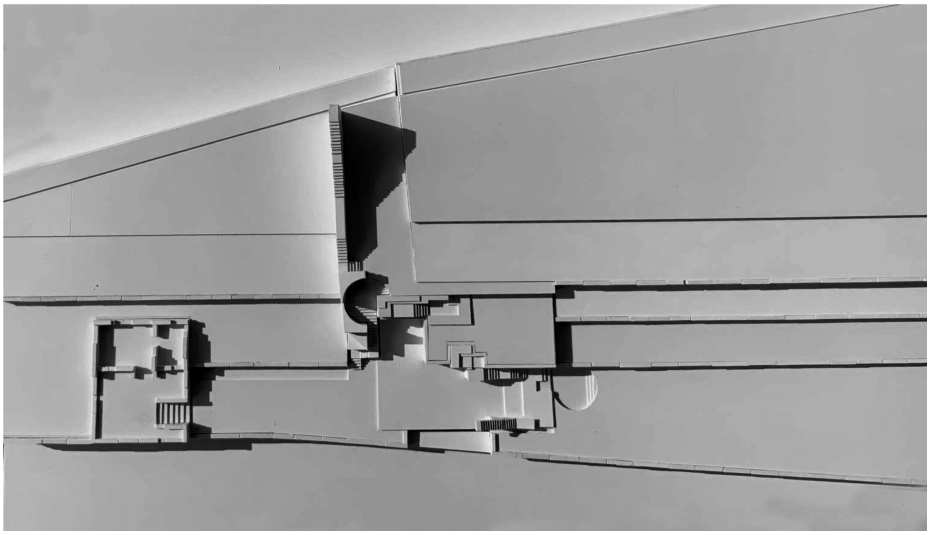
12 | Pianta del piano terra, disegno di progetto. Evidenziati la cavità circolare nel giardino a sud-est e il tracciato della scala interna che, attraversando il portico, conduce al “giardino originario”.



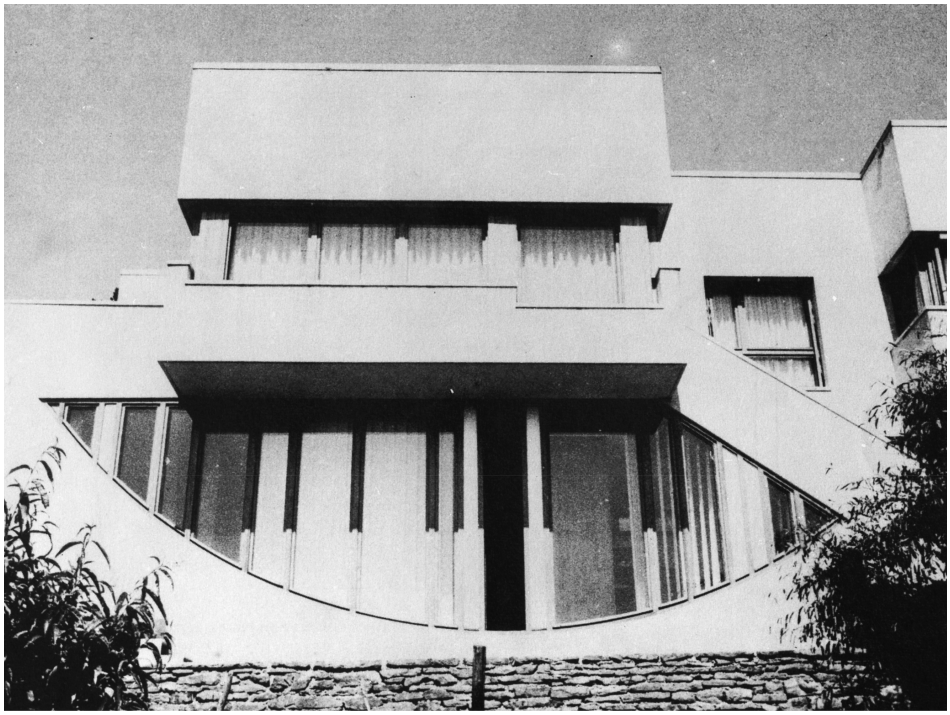
13 | Vista del lato nord-ovest della casa dal rudere del “giardino antico”. Foto pubblicata in: *Villa a Conconello, Trieste*, presentazione di Giuseppe Samonà, “L’architettura. Cronache e storia” 142, anno XIII n. 4 (1967), 234.

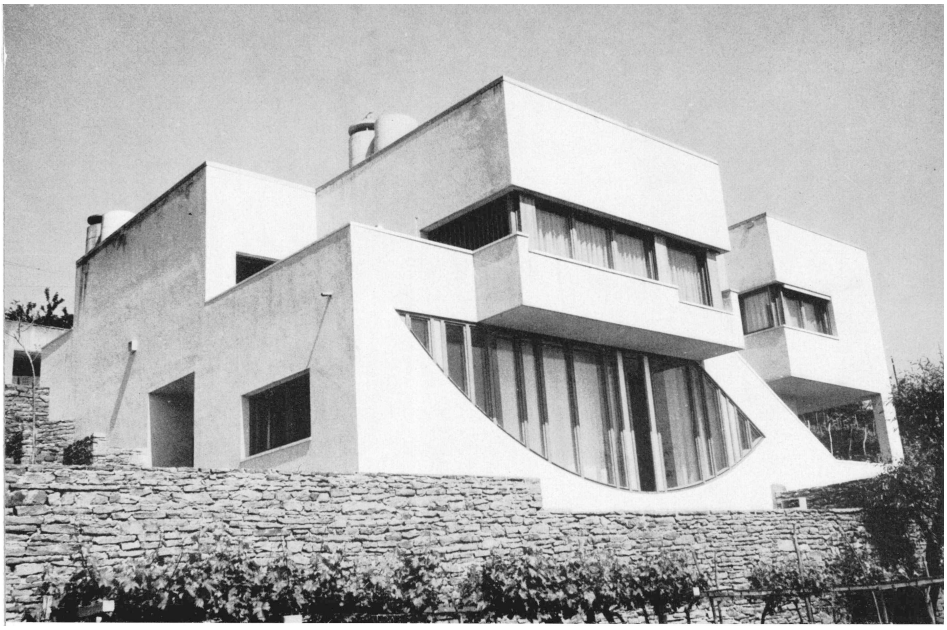


14 | Luciano Semerani seduto di fronte alla finestra del piano terra che, dall'interno, inquadra il giardino antico e il rudere preesistente, situati a nord-ovest della casa. Foto pubblicata in: *Villa a Conconello, Trieste*, presentazione di Giuseppe Samonà, "L'architettura. Cronache e storia" 142, anno XIII n. 4 (1967), 234.

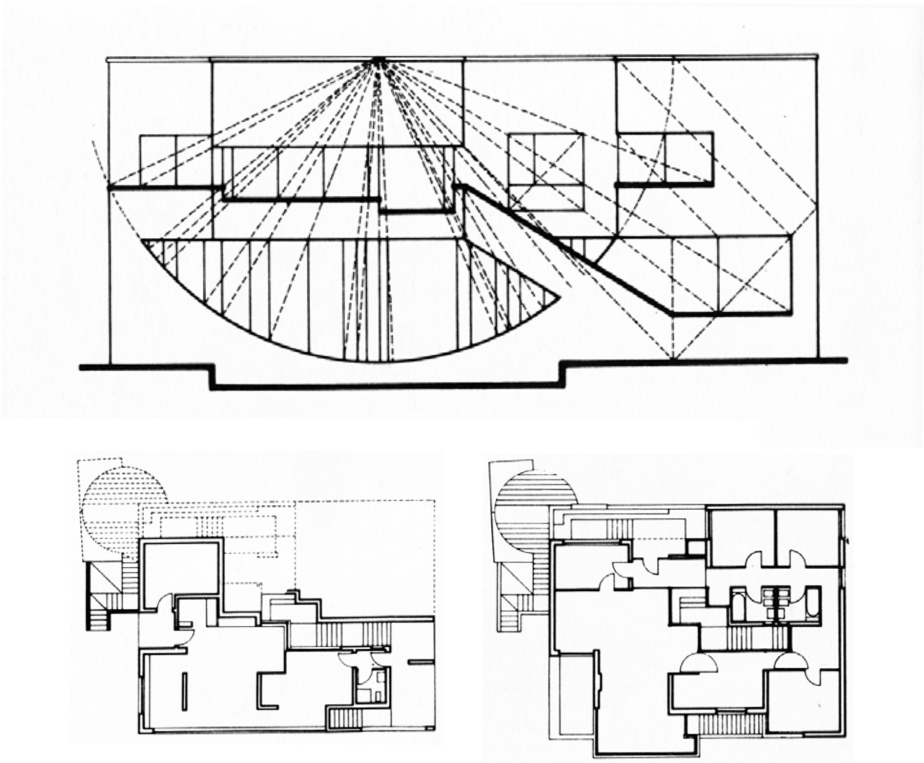


15 | Vista zenitale della *promenade* di scale in relazione ai terrazzamenti, alle doline e al rudere preesistente. Plastico di studio realizzato da Bo Kyung Lee nell'ambito della tesi di dottorato *Il desiderio di architettura*, dedicata all'opera di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, Università Iuav di Venezia, XXXVI ciclo.





16 | Vista del fronte sud-ovest con la grande finestra ad arco capovolto.
17 | La casa vista dall'angolo nord ovest/sud ovest.



18 | Schema dei tracciati regolatori che definiscono la facciata sud-ovest, pianta del piano terra e del primo livello. Disegni di progetto.



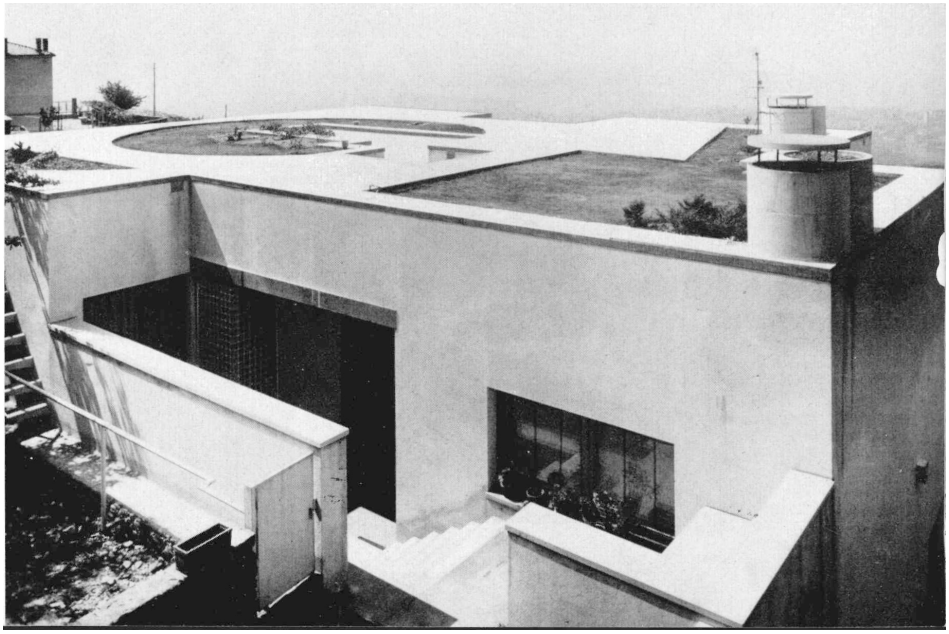
19 | Vista della casa dal lato sud-ovest/sud-est. In evidenza la relazione che intercorre tra il portico che si apre verso il giardino di sud-est e la scala esterna.



20 | Vista della casa dal lato sud-est con il portico che si apre verso il “giardino originario”.

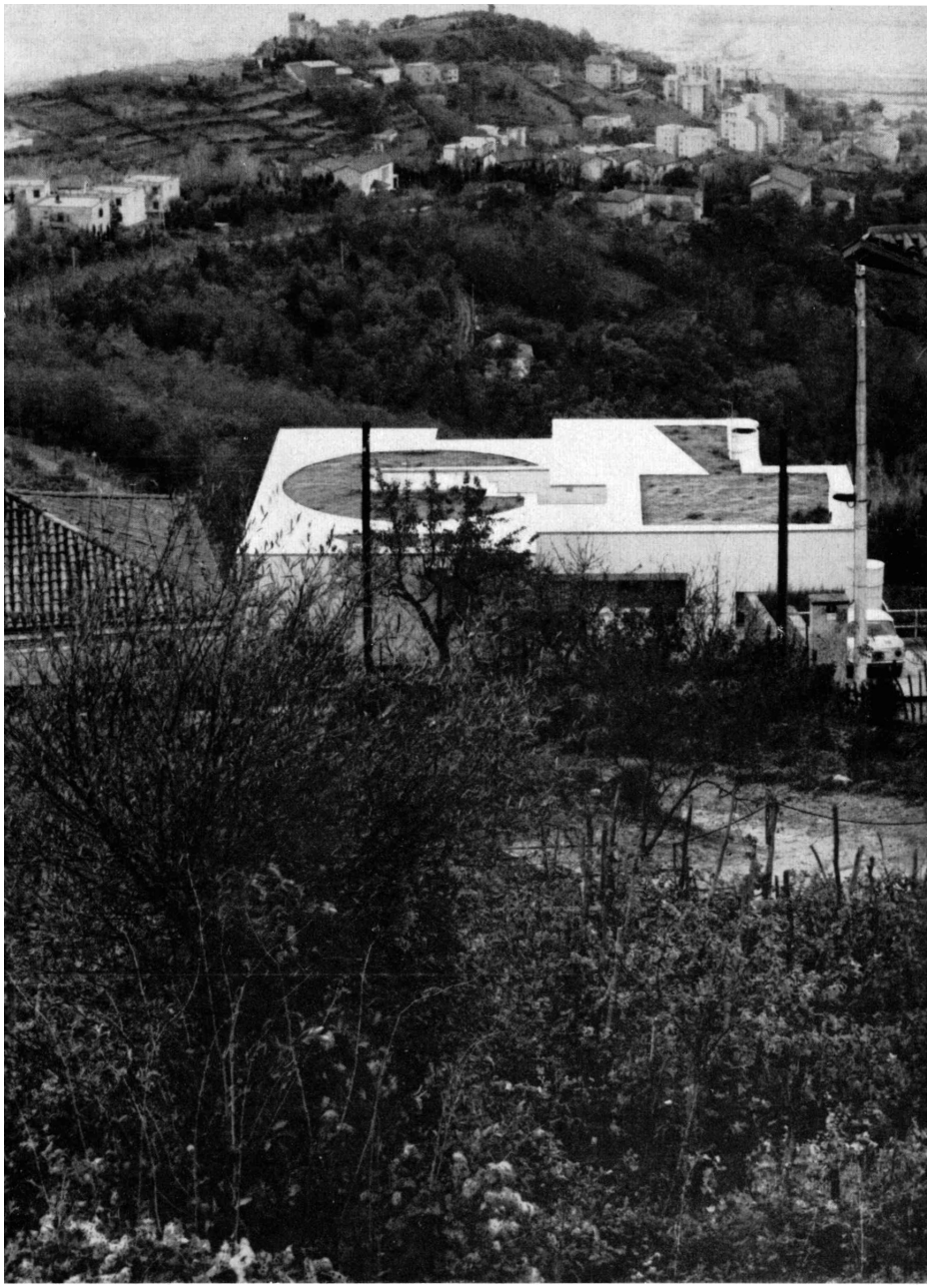


21 | Vista delle scale e dell’invaso che conducono all’ingresso della casa sul lato nord-ovest.

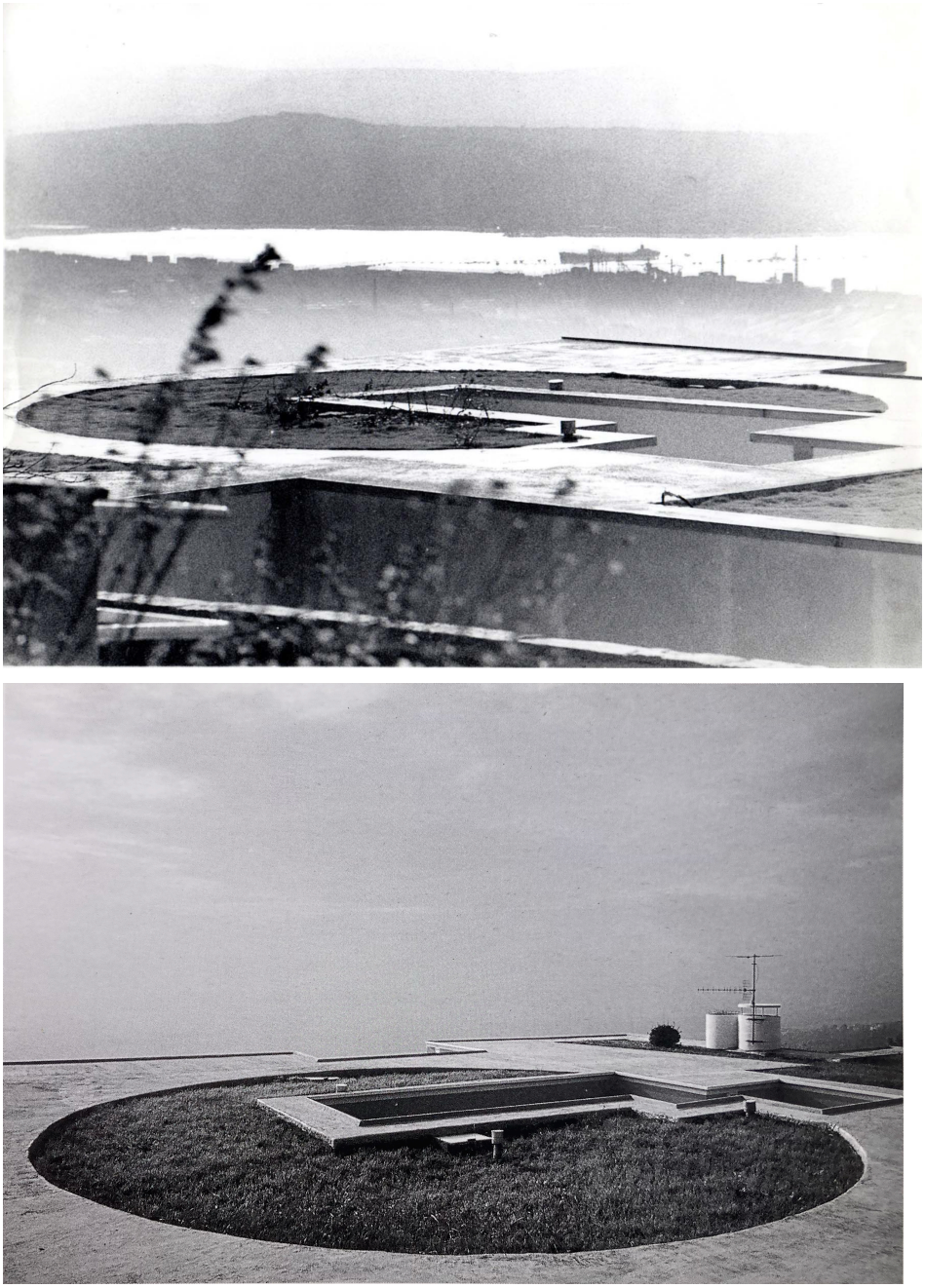




22 | Vista dell'ingresso dalla scala *promenade* prima di imboccare la scala che conduce alla soglia della porta di casa.
23 | Il tetto della casa visto da via dei Bidischini.



24 | Il tetto della casa visto da via dei Bidischini.



25-26 | Viste del tetto verso il Golfo di Trieste. Fotografie di Luciano Semerani. Archivio Progetti Iuav, Venezia.

Riferimenti bibliografici

Lee 2024
B.K. Lee, *Casa Semerani a Conconello 1965*, in Id., *Il Desiderio Di Architettura. Quattro Progetti di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro*, Tesi di Dottorato in Composizione Architettonica, Università Iuav di Venezia - Scuola di Dottorato In Architettura, Città e Design - Ambito di Ricerca Composizione Architettonica, XXXVI ciclo, relatore prof. arch. Antonella Gallo, correlatore prof. Ildebrando Clemente.

Rosa 1983
G. Rosa (a cura di), *Semerani + Tamaro. La città e i progetti*, Roma 1983.

Samonà 1967
G. Samonà, *Villa a Conconello, Trieste, architetti Luciano Semerani e Gigetta Semerani Tamaro*, "L'architettura cronache e storia" 142 (1967), 228-235.

Semerani 2015
L. Semerani, *Il mestiere dell'architetto*, testo della conferenza tenutasi il 5 novembre 2015 presso l'Auditorium del Cotonificio dell'Università Iuav di Venezia in concomitanza della mostra "Semerani e Tamaro Architetti" allestita per celebrare l'acquisizione del fondo dello studio Semerani e Tamaro da parte dell'Archivio Progetti Iuav, trascrizione a cura di Antonella Gallo.

Semerani, Tamaro 2000
L. Semerani, G. Tamaro, *Semerani e Tamaro. Architetture e progetti*, Milano 2000.

English abstract

The essay explores the architectural and symbolic significance of the Casa Semerani in Conconello, a weekend house designed in 1965 by Luciano Semerani and Gigetta Tamaro near Trieste. Conceived as a retreat for Semerani's parents, the house embodies an intimate dialogue between architecture and landscape, responding sensitively to the Karst topography through a non-mimetic yet harmonious integration. Positioned along a steep slope, the house is articulated through a descending spatial sequence that becomes both a physical path and a narrative device, exemplifying what the author defines as a "karstic Raumplan". The project is presented not merely as a built object but as an experiential and poetic architecture, shaped through subtraction, spatial layering, and symbolic gestures. Drawing from Semerani's reflections on the architectural profession, the house is interpreted as a concrete manifestation of architecture as a symbolic language – where geometry, memory, and the landscape converge to produce meaning. Ultimately, the house is portrayed as a living organism rather than a formal artifact: a space for encounter, play, and hospitality, where dwelling becomes a relational and emotional act. The text positions the Casa Semerani as foundational in understanding the architects' oeuvre and ethos.

keywords | Luciano Semerani and Gigetta Tamaro; Conconello; Trieste; Karstic Raumplan.

La casa per i matti e la casa per lo psichiatra che li ha liberati

La collaborazione di Nani Valle e Giorgio Bellavitis con Franco Basaglia e Franca Ongaro

Giuseppina Scavuzzo





1 | Fernanda Valle (1927-1987) e Giorgio Bellavitis (1926-2009).
2 | Franco Basaglia (1924-1980) e Franca Ongaro (1928-2005).

Il contesto

Fernanda Valle (1927-1987), nota come Nani, si forma e opera all'interno di una solida tradizione familiare di architetti, lavorando al fianco del padre, del fratello e in seguito del marito. Pur inserendosi in un ambito professionale connotato da relazioni familiari, riesce ad affermare una posizione autonoma e riconoscibile, mai subordinata o marginale, in un contesto storico in cui la piena affermazione di un'architetta era tutt'altro che scontata.Tale affermazione è il risultato di un impegno costante e rigoroso, sostenuto da una profonda consapevolezza della responsabilità civile e sociale insita nella pratica dell'architettura – una consapevolezza che, come testimoniano le esperienze analizzate in questo testo, assume per lei un carattere quasi etico. Forse anche così si potrebbe intendere quel "senso del grave" che anche Carlo Scarpa le attribuisce (Bellavitis 2016, 11).

Il padre Provino Valle (1887-1955) è un architetto molto attivo in Friuli. Quando, durante la guerra, si teme per la sorte del fratello maggiore Gino (1923-2003) erede designato dello studio e allora deportato in Germania, Fernanda viene indirizzata agli studi di Architettura (Bellavitis 2016, 12). Li proseguirà successivamente insieme al fratello, rientrato alla fine della

guerra. Si laurea in architettura all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1951 ed entra a far parte dello Studio Architetti Valle.

Anche una terza sorella, Elena, conosciuta come Lella (1934-2016), si laureerà in Architettura e, con il marito Massimo Vignelli, formerà un altro, celebre, sodalizio professionale fondando a New York lo studio di design Vignelli Associati.

Dopo anni di lavoro nello studio Valle, prima con il padre e il fratello poi solo con quest'ultimo, Nani Valle avvia, dal 1960, un'attività professionale indipendente a Venezia. Nel 1958 sposa Giorgio Bellavitis con cui fonderà lo Studio Architetti Bellavitis & Valle.

Giorgio Bellavitis (1926-2009) partecipa, giovanissimo, alla Resistenza col nome di battaglia Walt Disney, scelto per la sua attività di fumettista. Nel 1943 viene arrestato insieme all'amico giornalista, scrittore e anche lui fumettista, Alberto Ongaro, fratello di Franca Ongaro Basaglia. Dopo la guerra, lavora come illustratore, in collaborazione ancora con Alberto Ongaro e con Hugo Pratt. Si laurea all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1965.

Lo Studio Bellavitis & Valle lavora prevalentemente a Venezia, soprattutto sui temi del restauro, del recupero e della tutela della città lagunare, in intensa un'attività che vede lo studio impegnato al fianco di istituzioni come l'Unesco e l'associazione Italia Nostra.

Nani prosegue parallelamente la carriera accademica insegnando nei corsi di progettazione architettonica allo I.U.A.V., per divenire, nel 1981, professoressa ordinaria di Composizione Architettonica e Urbana.

La sua opera è stata oggetto di un testo molto ricco, *La concretezza sperimentale*, a cura di Serena Maffioletti (Maffioletti 2016), che delinea bene il valore della progettista e della docente, facendo emergere la *gravitas* gentile con cui riesce ad affermarsi come donna e professionista tra tante figure vicine di architetti, soprattutto quella ingombrante del fratello Gino Valle. Come sottolineato anche nel volume curato da Maffioletti, la vicenda del progetto per l'ospedale psichiatrico di Trieste resta in larga parte da indagare (Pastor 2016): potrebbe offrire nuovi elementi per comprendere la modernità dell'approccio progettuale di Valle, finora mai pienamente riconosciuta. Un'attitudine innovativa che non si oppone alla *gravitas*, ma la orienta verso l'adesione consapevole a una causa rivoluzionaria, quella del movimento per la liberazione manicomiale.

Gli altri due protagonisti della vicenda, e dei progetti oggetto di questo testo, sono lo psichiatra veneziano Franco Basaglia (1924-1980) principale promotore della riforma psichiatrica che, con la legge 180 del 1978, ha condotto alla chiusura degli ospedali psichiatrici in Italia, e la moglie Franca Ongaro (1928-2005) intellettuale, scrittrice, due volte senatrice (dall'83 al '92) che molto ha contribuito alla rivoluzione culturale nell'approccio alla cura della salute mentale.

Le due coppie formate da Basaglia e Ongaro e da Bellavitis e Valle, appartengono alla stessa generazione e allo stesso ambiente veneziano. Giorgio Bellavitis e Franco Basaglia sono legati anche dalla comune esperienza antifascista vissuta poco più che adolescenti.

Il legame personale tra i quattro protagonisti si traduce in un confronto culturale e professionale ancora poco indagato, ma che costituisce uno degli episodi più significativi del dialogo tra architettura e psichiatria in Italia. Questo scambio si realizza a Trieste, in un momento cruciale – tra la metà degli anni Sessanta e i Settanta – per quella che è stata definita la più importante rivoluzione italiana del secondo Novecento (Roghi 2015): la trasformazione della cura psichiatrica, considerata in quel momento storico, un misuratore della salute democratica di un paese [Figg. 1 e 2].

Nel 1971, dopo la complessa esperienza alla direzione dell'Ospedale psichiatrico di Gorizia, Franco Basaglia assume la guida dell'Ospedale psichiatrico di Trieste, in un contesto politico più favorevole alla realizzazione del suo progetto di riforma. In questo nuovo scenario, lo psichiatra chiama gli architetti Bellavitis e Valle a occuparsi della trasformazione del comprensorio ospedaliero. Il loro lavoro si estenderà per cinque anni. Si potrebbe definire un progetto incompiuto per sopravvenuta libertà (Scavuzzo n.d.), poiché, mentre i tempi lunghi dell'architettura si scontrano con quelli della burocrazia, delle autorizzazioni e dei finanziamenti, il movimento di liberazione psichiatrica procede con la rapidità simbolica di Marco Cavallo. Quando solo una parte degli interventi previsti è stata realizzata, l'ospedale viene chiuso nel 1977. Si tratta del primo caso in Italia di dismissione di un ospedale psichiatrico sostituito da una Comunità terapeutica, con un anno di anticipo rispetto alla legge 180/1978, grazie al riconoscimento di "zona pilota" da parte dell'Organizzazione Mondiale della Sanità. Il progetto elaborato da Bellavitis e Valle non è tuttavia incompiuto nel senso convenzionale di un'opera rimasta sulla carta. Si configura piuttosto come un'esperienza progettuale in continua trasformazione, adattata alle condizioni in evoluzione di un luogo che, mentre viene ripensato, cambia nella funzione, negli obiettivi, nella sua stessa natura giuridica. Riletto oggi, attraverso categorie critiche contemporanee, come si vedrà nel seguito del testo, questo intervento si delinea come un processo trasformativo non centrato sulla produzione dell'oggetto architettonico ma volto a rispondere a esigenze sociali in divenire: una prospettiva verso cui, secondo alcune letture recenti, l'architettura è chiamata a orientarsi per divenire pratica sostenibile e civicamente rilevante.

Uno degli aspetti centrali del lavoro progettuale svolto tra il 1971 e il 1977 riguarda la riconversione dei padiglioni dell'ospedale psichiatrico in residenze destinate agli internati in procinto di modificare la propria condizione giuridica, divenendo, secondo quanto previsto dal nuovo impianto normativo, 'ospiti'. Questo passaggio segna una tappa cruciale nel processo di deistituzionalizzazione promosso da Franco Basaglia: i padiglioni non sono più pensati come luoghi di cura, poiché la cura non si identifica più con la permanenza all'interno dell'istituzione, in quella coincidenza tra cura e dispositivo architettonico-terapeutico alla base dell'internamento dalla sua nascita.

Garantire una casa a coloro che formalmente sono liberi di lasciare l'ospedale, ma privi di risorse e tutele fuori dall'istituzione, rappresenta forse la declinazione più urgente della "questione casa" per Franco Basaglia e Franca Ongaro. Tuttavia Nani Valle progetta una casa anche per la coppia di amici. In questa occasione si configura una relazione apparentemente più tradizionale tra architetto e committenti, eppure, anche in questo caso, il rapporto personale e lo scambio culturale e progettuale sembrano condurre a un esito non del tutto convenzionale.

L'architettura degli ospedali

Già diversi anni prima dell'inizio della collaborazione con Franco Basaglia, Fernanda Valle sviluppa un interesse specifico per i temi della salute e dell'architettura ospedaliera, sia sul piano progettuale che della ricerca. In questo ambito si colloca il progetto per l'Ospedale Civile Provinciale di Portogruaro, elaborato nel 1955 insieme a Provino e Gino Valle, cui seguirà, nel 1966, l'incarico per l'ampliamento dello stesso complesso, affidato ancora una volta allo studio di famiglia. Nel 1967, conduce una ricerca sugli Organismi Ospedalieri su incarico del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Anche se la ricerca è applicata allo studio di quello che viene definito Ospedale Generale, nel *corpus* dei casi studio presi in esame sono comprese anche strutture per la cura delle malattie mentali.

Sempre nel 1967, partecipa al concorso nazionale di progettazione, a inviti, per il nuovo Ospedale civile della Provincia di Venezia, a Mirano, con Gino Valle come capogruppo, Giorgio Bellavitis e altri, e al concorso nazionale per il progetto del nuovo Ospedale Psichiatrico della Provincia di Venezia, sempre a Mirano, con Giorgio Bellavitis come capogruppo, e altri.

Quest'ultimo progetto è il precedente più prossimo all'esperienza triestina e testimonia una sensibilità nei confronti delle trasformazioni in atto nel campo della psichiatria evidentemente maturata non solo attraverso lo studio dei progetti e della letteratura scientifica approfonditi nella ricerca per il C.N.R., ma che sembra scaturire da un confronto diretto con un contesto disciplinare in profondo mutamento.

Il progetto, e le parole con cui Valle lo descrive[1], rivelano la lucidità con cui l'architetta riconosce la contraddizione di progettare un ospedale psichiatrico proprio nel momento in cui di questa istituzione si denuncia la crisi e il fallimento. Solo alcuni mesi dopo l'emanazione del bando di concorso – nel marzo 1968 – la legge 431 avrebbe introdotto i Centri di igiene mentale, servizi territoriali proposti come alternativa all'ospedale psichiatrico, in evidente contrasto con il modello di struttura centralizzata richiesto dal concorso bandito dalla Provincia di Venezia. Sempre nel 1968 Basaglia avrebbe messo in azione la sua efficace macchina narrativa di negazione dell'istituzione psichiatrica, aprendo per la prima volta al grande pubblico le porte di un ospedale psichiatrico, quello di Gorizia, per il reportage di Sergio Zavoli per la RAI, *I giardini di Abele*[2] e, un anno dopo, pubblicando per Einaudi il fotolibro, manifesto di denuncia, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (Basaglia, Ongaro Basaglia 1969).

Nell'introdurre il progetto per l'ospedale Mirano, Valle scrive: "Crediamo che, se un ospedale psichiatrico debba essere progettato, all'architetto competa soprattutto l'obbligo di suggerire un'atmosfera radicalmente non gerarchica [...]. Poiché l'ospedale psichiatrico risulta interessato soprattutto dalle due componenti medico-specialistica e sociale, che ne hanno accompagnato la nascita, la formazione e oggi la crisi, riteniamo che una posizione che decisamente riduca i termini del problema alla ricostituzione dei rapporti interpersonali fra tutti i membri, curati e curanti, della comunità ospitata sia l'unica umanamente accettabile e legittima"[3]. Il motto "Conto aperto" scelto per il progetto, sembra allora alludere al debito che l'architettura ha ancora in sospeso con la cura della salute mentale.

Progettare "un'architettura in grado di autodistruggersi per mutare"

Nel dicembre del 1971 lo Studio Architetti Bellavitis & Valle è incaricato della redazione di un "Piano programma per la riabilitazione del Parco di San Giovanni", sede del complesso dell'Ospedale psichiatrico di Trieste, di cui Basaglia è divenuto direttore nell'agosto dello stesso anno. Si tratta di un piano particolareggiato condotto in collaborazione con l'Amministrazione provinciale sulla base di una 'Carta programmatica' che ha l'obiettivo di applicare la già citata legge 431, primo passo nella direzione di una riforma dei servizi psichiatrici.

L'attività dello studio di Bellavitis e Valle sul complesso ospedaliero durerà cinque anni e comprenderà interventi a scale diverse: dal ridisegno della viabilità del complesso al restauro dei padiglioni e al loro riuso per diverse funzioni, da quelle ospedaliere a quelle residenziali, fino a usi laboratoriali per l'Università di Trieste.

Come rileva anche Barbara Pastor, nel libro sull'opera di Nani Valle, questo lungo e articolato lavoro è andato incontro a un 'oblio': nella monografia, per il resto ricca, edita per il centenario dell'Ospedale di Trieste nel 2008, compaiono solo due brevi accenni al progetto, in entrambi i casi attribuito, inspiegabilmente, al solo Giorgio Bellavitis[4].

Barbara Pastor attribuisce l'oblio alla singolare "vicenda di un'architettura che progetta il suo trapasso" (Pastor 2016, 176). Il silenzio che ha avvolto questo progetto non sembra, infatti, attribuibile alla sua mancata realizzazione: molti progetti irrealizzati sono comunque documentati e talvolta persino celebrati. Tuttavia, non basta, come spiegazione, il fatto che si trattasse di intervenire su un'istituzione destinata alla dismissione. Anche in questo ambito, non mancano esempi noti di riconversioni che hanno suscitato attenzione critica.

La scarsa attenzione riservata al progetto sembra piuttosto riconducibile alle modalità con cui è stato condotto: un approccio che include interventi sul costruito, ipotesi di nuovi inserimenti architettonici e proposte di modifiche urbanistiche, ma che si distingue soprattutto per la gestione di un processo relazionale complesso. Un processo che si misura costantemente con trasformazioni culturali, normative, fisiche, di luoghi, persone e istituzioni in continuo mutamento.

Un esercizio allora quasi inedito per un architetto ma che oggi può essere riletto con rinnovato interesse alla luce di nuovi paradigmi interpretativi. In diversi contesti contemporanei, infatti,

si discute cosa debba essere considerato architettura, rivendicando un ampliamento del campo disciplinare verso una prospettiva plurale e a maggiore rilevanza sociale. Si mette in discussione "l'idea che l'architettura abbia a che fare con la forma, l'oggetto piuttosto che l'uso, con l'individuo più che la collettività, con la perfezione piuttosto che il compromesso costruttivo, l'autorialità piuttosto che l'utilità sociale" (Harriss, Hyde, Marcaccio 2021, 8). In questa prospettiva, l'architettura – "liberata dall'obbligo di costruire" (Koolhaas 2005, 20) – può configurarsi come "una metodologia indipendente dal risultato", una pratica capace di mediare tra esigenze divergenti, di sintetizzare prospettive eterogenee, "di trasformare questa materia prima di persone, prospettive e ambizioni in una visione praticabile per il futuro" (Harriss, Hyde, Marcaccio 2021, 9).

Questo cambio di prospettiva, si fonda su approcci di ricerca alle scienze sociali come quello avanzato da Bruno Latour con l'*Actor-Network Theory*, secondo cui il sociale è il risultato di associazioni di entità eterogenee e non di una definizione a priori. Un approccio che lo stesso Latour applica all'architettura, come nel saggio *Give Me a Gun and I Will Make All Building*s *Move*, scritto insieme a Albena Yaneva[5].

Qui la centralità dell'azione demiurgica dell'architetto – che determina la forma architettonica traducendola in statiche rappresentazioni grafiche – è soppiantata dall'idea di un processo complesso e dinamico determinato da attori diversi, di cui l'architetto è solo uno dei partecipanti.

Nel saggio, Latour e Yaneva auspicano l'elaborazione di un dispositivo analogo a quello ideato da Etienne Jules Marey, il fucile fotografico utilizzato per scomporre in fermo immagine e comprendere la fisiologia del movimento dei viventi, umani, animali, sino a fermare e fissare il movimento degli eventi naturali, onde marine, movimento delle nuvole, dei fumi. Simmetricamente servirebbe un dispositivo per trasformare la visione statica di un'architettura in una serie di fermo immagine che documentino il flusso continuo di trasformazioni, il combinarsi complesso di fattori che costituisce il processo progettuale (Scavuzzo 2025, 162).

Solo una serie di fermo immagine potrebbe descrivere l'interazione continua che costituisce il progetto/processo in cui si trovano coinvolti Bellavitis e Valle nel complesso di San Giovanni.

Nella loro relazione conclusiva, ripercorrendo le tappe del loro lavoro, i due architetti evidenziano il confronto, e la diversa velocità, tra l'elaborazione progettuale e quelle che definiscono le "vicende umane", che, attraverso l'intervento di altri attori, medici, infermieri, volontari e degenti stessi – anche con azioni performative come la costruzione di Marco Cavallo e la sua uscita per le strade cittadine – trasformano anch'esse lo spazio, erodendone la connotazione manicomiale.

Gli architetti segnalano anche i limiti dei tradizionali strumenti di rappresentazione a dare conto del tipo di lavoro che stanno conducendo, quando scrivono: "La tavola non rappresenta un Piano atemporale ma lo spaccato d'un processo in parte realizzato, in parte da realizzare"[6].

La posizione assunta da Bellavitis e Valle, che appare sorprendentemente in sintonia con sensibilità oggi sempre più diffuse, si fonda sulla sospensione del ruolo tradizionale dell'architetto come esperto portatore di soluzioni, per adottare invece un atteggiamento di ascolto nei confronti della molteplicità dell'altro. Un'attitudine che richiama il gesto fenomenologico che Franco Basaglia propone nel suo percorso di deistituzionalizzazione: sospendere lo sguardo esperto del clinico, mettere tra parentesi la malattia, per ascoltare il malato come soggetto.

Anche agli architetti chiamati a lavorare in ambito psichiatrico, Basaglia sollecita lo stesso gesto fenomenologico, chiedendo di non costruire "sempre le stesse quinte" per quella che definisce la farsa dell'istituzione manicomiale ma di "aprire occhi e orecchie al diseredato committente" (Basaglia 1980, 5), il paziente. Lo psichiatra auspica un'architettura che "contenga in sé la possibilità di autodistruggersi per mutare" che non agisca come una struttura imposta, ma che si lasci trasformare dalle esigenze di chi la abita. Un'architettura fatta di luoghi "elastici" inseriti nel "tessuto connettivo della città" (Basaglia [?] 2023, 517). Queste sembrano le condizioni poste ai due architetti veneziani.

Sciogliere l'ospedale nella città

Nei *Rapporti progressivi* redatti da Bellavitis e Valle, non si documenta soltanto lo stato di avanzamento del lavoro, ma si registrano in parallelo le trasformazioni del contesto, tra cui quella relativa ai destinatari degli interventi. A partire dal 1973, fa la sua comparsa una nuova figura giuridica: l'ospite. Si tratta di persone dimesse dall'ospedale perché considerate guarite, ma che, in assenza di alternative abitative o in attesa di potersi reinserire nella società, continuano a vivere nel parco di San Giovanni in regime di ospitalità.

Il progetto delle case per gli ospiti non è un progetto di casa nel senso consueto del termine. La questione da affrontare è in sé inedita e richiede soluzioni altrettanto originali: i pazienti dimessi, ora ospiti, non riescono a trovare alloggio in città, ma le abitazioni loro destinate, secondo le indicazioni di Basaglia, devono inserirsi idealmente – e, per quanto possibile, fisicamente – nel "tessuto connettivo della città". L'obiettivo, apparentemente paradossale, diventa allora quello di far uscire le case-padiglioni dall'ospedale. La risposta proposta dagli architetti è radicale: "sciogliere il nodo manicomiale nel tessuto urbano della città"[7] facendo entrare nel complesso gli assi stradali cittadini e rompendo la gerarchia impressa dagli assi originari. Sull'asse di simmetria, infatti, si collocavano gli edifici direzionali e lungo l'asse si graduava il livello di assoggettamento degli internati all'istituzione: agitati, sudici, cronici, tranquilli.

La proposta degli architetti si inserisce con coerenza nella dialettica, solo apparentemente contraddittoria, che caratterizza questa fase del movimento per la liberazione manicomiale che apre – cancelli, padiglioni, reparti – alla città, per poter chiudere – definitivamente – l'ospedale come istituzione totale.

In seguito delle proposte formulate dagli architetti, nel 1975 il Comune di Trieste approva una Variante al Piano Regolatore Generale di Trieste che prevede la destinazione a uso pubblico

del Parco di San Giovanni, con nuove strade di attraversamento, rendendo il comprensorio parte del tessuto cittadino.

La proposta è verosimilmente legata all'esperienza di ricerca di Nani Valle che, nel suo studio per il CNR, si concentra particolarmente sulle relazioni tra ospedale e intorno urbano. La stessa strategia è presente nel progetto per l'Ospedale psichiatrico di Mirano, dove, nel tentativo di affrontare l'anacronismo di progettare ancora un ospedale psichiatrico, si utilizza l'asse stradale che attraversa la struttura per portare la città dentro l'ospedale e dare libertà di movimento alla comunità curata e curante[8].

Il *new domestic landascape* delle case per i matti

La nuova condizione degli ospiti imporrebbe interventi radicali sui padiglioni, per liberarli dai connotati ospedalieri e realizzare quegli ambienti che possano favorire il reinserimento nella società.

Dalle relazioni periodiche degli architetti emerge la difficoltà, soprattutto economica, di procedere a modifiche strutturali, almeno in tempi brevi. Di contro la trasformazione dei padiglioni in case è urgente. Nel rapporto progressivo si legge: "In difetto di altre prospettive, nel '73 si propone un sostanzioso rinnovo degli arredi". Si procede, quindi, intervenendo sugli interni con una soluzione quasi un ripiego, che si rivelerà, invece, decisiva per cambiare il carattere dei luoghi.

Gli ordini e preventivi conservati nell'archivio Bellavitis e Valle danno la misura dell'intervento, che passa per un consistente ordine alla ditta Bergamin di Latisana[9].

Vengono scelti gli arredi della ditta Artemide, oggi identificata con la produzione di apparecchi per l'illuminazione, allora attiva nella sperimentazione di mobili in materiali plastici. Gli elementi selezionati appartengono al panorama più innovativo del design italiano del tempo e sono tra i protagonisti della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, allestita nel 1972 al Museum of Modern Art di New York, emblema di uno stile di vita nuovo, libero e informale proposto da architetti e designer italiani.

La scelta di questi arredi incarna quello scarto auspicato da Franco Basaglia rispetto alle consuete "quinte" dell'ambiente manicomiale. L'introduzione degli arredi Artemide nei luoghi della quotidianità contribuisce a ridefinire l'immaginario dello spazio psichiatrico, in continuità con la vivacità, anche cromatica, introdotta al San Giovanni dalle attività teatrali e laboratoriali promosse da Giuliano Scabia e Dario Fo.

Nell'ospedale entrano la sedia *Gaudì* di Vico Magistretti, del 1971, oggi inclusa nella collezione di design permanente del MoMA, la poltrona *Togo* di Sergio Mazza del 1968, la sedia e il tavolo *Selene*, sempre di Vico Magistretti, del 1966, tutte icone del design italiano stampate in un unico blocco e concepite sfruttando la resistenza per forma che conferisce rigidità ai nuovi materiali plastici. Sedie, poltrone e tavoli pensati anche per l'uso all'esterno, vengono acquistati in una gamma cromatica vivace – verde, rosso, bianco e testa di moro.



cronaca | Imeridiano di trieste 9

LA «RIFORMA» BASAGLIA

a san giovanni stile «hilton» e poi a sciare a ponte delle alpi

Uno dei nuovi "soggiorni" all'ospedale psichiatrico di San Giovanni.

Tenere un malato in ospedale, oggi in Italia, costa come, o forse più che mandarlo all'Hilton: è una delle recenti

entrato come volontario di tanto in tanto. Ma che l'ospedale psichiatrico di Gorizia non sia uscito dalla crisi dopo la

ammassando i vecchi mobili sgangherati lungo i viali del comprensorio di San

cinque "Volkswagen" familiari verde-mela per il pronto intervento.

3 | Pagina da "Il Meridiano di Trieste", novembre 1973, da Archivio Progetti Iuav, fondo Bellavitis e Valle.

Un quotidiano triestino dell'epoca commenta con ironia l'adozione di questi arredi, parlando di un costoso "stile Hilton" [Fig. 3]. Tuttavia, la scelta di questi elementi va ben oltre il semplice rinnovamento formale o stilistico: si tratta di oggetti che fanno la loro comparsa anche in contesti estremamente evocativi e visionari, come la base lunare della serie televisiva *Spazio 1999*. È il loro carattere futuribile – espressione dello *Space Age design* – a conferire loro una forza immaginativa che ben si accorda alla spinta propulsiva, al di là delle convenzioni, che con un'estetica radicalmente altra si intende di introdurre nello spazio ospedaliero [Figg. 4 e 5].

L'universo vitale e colorato cui appartengono gli arredi incarna lo slancio verso un nuovo paradigma di vita quotidiana. La reazione degli ospiti ne testimonia l'efficacia: i nuovi arredi sono accolti con entusiasmo mentre i vecchi mobili vengono rimossi e accatastati nei viali del parco, in un gesto collettivo che può essere letto come un atto di appropriazione dello spazio, l'affermazione di un nuovo modo di abitare che si emancipa dalle logiche istituzionali [Fig. 6].

Oltre agli arredi Artemide, la ditta Bergamin fornisce, in questo caso progettati appositamente per l'ospedale, dei nuovi comodini per le stanze da letto. Meno famosi degli altri arredi, ne condividono il carattere, in quanto scatole colorate e lucide. Il comodino è un elemento



4, 5 | Gli arredi Artemide nella serie televisiva *Spazio 1999*, 1975.

d'arredo cruciale per il processo di restituzione della soggettività agli internati. È stato più volte raccontato che il primo provvedimento di Basaglia, divenuto direttore dell'Ospedale Psichiatrico di Gorizia, nel 1961, prima ancora di eliminare camicie di forza e pratiche come l'elettroshock, sia stato consegnare ai pazienti dei comodini per riporvi gli effetti personali requisiti al momento del ricovero. La restituzione di uno spazio privato, e della memoria personale, è il primo passo della restituzione della soggettività su cui fondare una propria, possibile, progettualità (Scavuzzo 2020).

A Trieste vengono acquistati 710 comodini, quasi uno per degente ancora rimasto nell'ospedale. Quello che li differenzia dai comodini consegnati a Gorizia, comuni arredi ospedalieri, non è solo il *new domestic design* che li connota ma anche la presenza di serratura e chiavi. L'ambiguità dei limiti, dell'aprire e del chiudere, si rivela anche qui. Nel manicomio molti limiti sono imposti, da grate, reti, dispositivi di contenzione fisica, ma altri sono violati: i limiti di quella che oggi definiamo privacy, negata nelle docce comuni, nei dormitori, nell'assenza di luoghi dove custodire le proprie cose. Il possesso di un mobile chiudibile segna un passaggio fondamentale: possedere una chiave, e con essa la facoltà di custodire i propri oggetti, significa inaugurare una dimensione domestica, è già un inizio di casa.

Roberto Mezzina – giovane medico negli anni Settanta nell'ospedale psichiatrico di Trieste e successivamente direttore del Centro di Salute Mentale che lo ha sostituito – racconta che molti pazienti, prima dell'arrivo dei nuovi comodini, fossero costretti a portare sempre con sé un sacchetto, contenente le proprie cose più care, temendo di lasciarle incustodite.

L'articolo per *Casabella*

Sulla vicenda del progetto, Nani Valle, Giorgio Bellavitis, Franco e Franca Basaglia conducono una riflessione scrivendo insieme un articolo, poi mai pubblicato, per la rivista *Casabella* (Scavuzzo 2020, 254). La bozza di articolo, intitolato *Psichiatria e Architettura*, si apre con delle considerazioni su come il progetto sia o non sia incompiuto, e in quale senso:

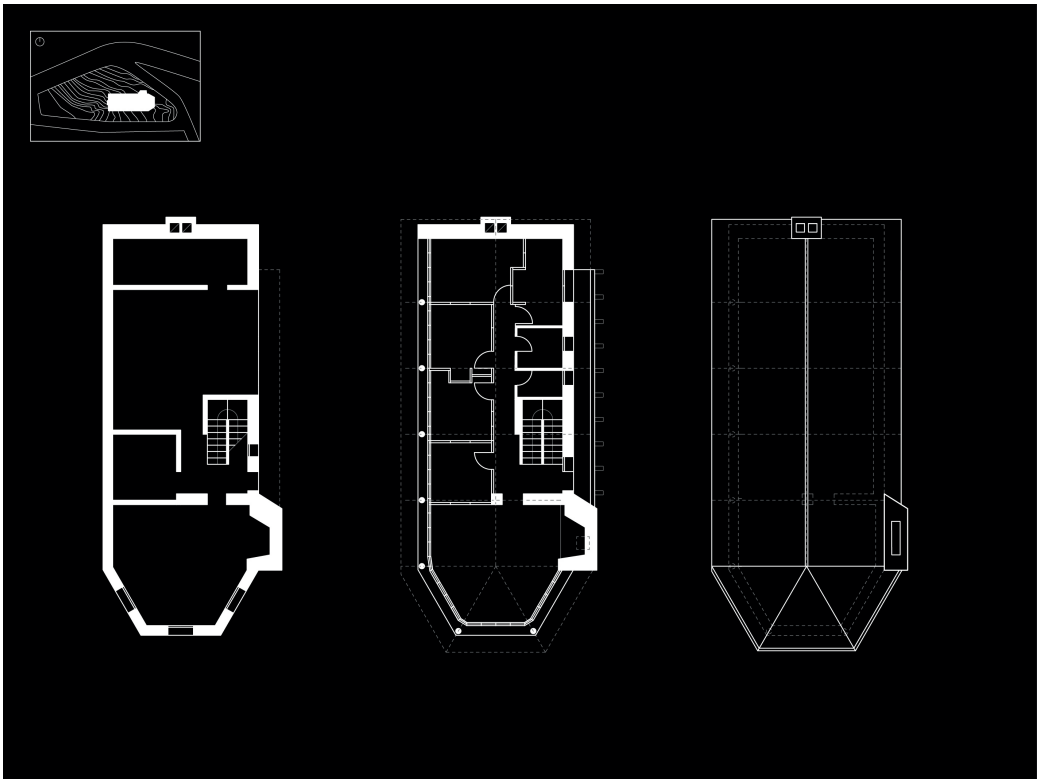


6 | Gli arredi Artemide negli spazi dell'ospedale psichiatrico di Trieste, foto Claudio Ernè, 1974.

> Gli architetti non amano parlare delle cose che non sono successe; oppure sì, ma solo nel caso che si possa produrre un bel progetto non realizzato; anzi fino a qualche anno fa era molto di moda parlare delle 'architetture interrotte'. Qui non solo dobbiamo parlare di cose che non sono successe, ma addirittura di una esperienza nella quale si è praticamente e criticamente manifestata l'inesistenza di qualsiasi margine per la progettazione, intesa come sequenza reale di atti finalizzati all'edificazione di qualsiasi tipo. Tuttavia, non si tratta di un'esperienza simulata, cioè della risultanza di un dibattito verbale; né di un'esperienza fallimentare, cioè di un caso in cui rinunciando si gettò la spugna; ma di un caso in cui furono escogitate insieme con gli psichiatri delle soluzioni che per vari motivi risultavano alternative alla progettazione.

Segue una riflessione sui rapporti tra le due discipline, psichiatria e architettura, e più in generale tra saperi e poteri, tra discipline e istituzioni.

Dall'articolo, e ancora di più dalla discussione preparatoria del testo tra gli autori, registrata e trascritta, emergono le diverse posizioni dei quattro – con una conferma sulla maternità delle considerazioni sugli assetti stradali attribuita a Nani Valle – e si delinea la crisi di fronte alla quale si trova l'architettura rispetto a una psichiatria rinnovata, che si mette in discussione e problematizza la malattia mentale, smettendo di fornire all'architettura classificazioni e disposizioni da tradurre in tipologie e distributivi architettonici prefissati.



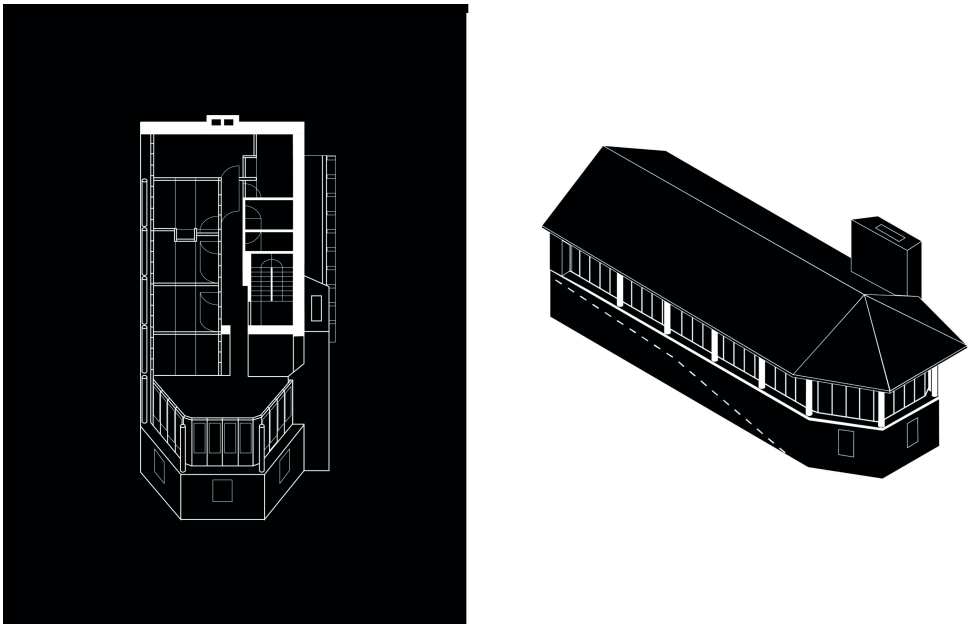
7 | Localizzazione e piante di Casa Basaglia a San Martino di Castrozza, 1964. Rielaborazione immagini di Martina Di Prisco.

La casa per i Basaglia

L'amicizia intellettualmente vivace tra le due coppie, trova esito in un altro progetto, stavolta realizzato, quello della casa per le vacanze che Nani Valle progetta e realizza per Franco e Franca Basaglia nel 1964.

Nel dossier per l'abilitazione alla libera docenza, Valle indica che il progetto è stato elaborato in collaborazione. Altrove viene accreditato come progetto di Nani Valle e Giorgio Bellavitis, che probabilmente non firma gli elaborati perché si laurea in Architettura un anno dopo, nel 1965.

Si tratta di una casa isolata all'ingresso di San Martino di Castrozza. L'edificio è un parallelepipedo allungato che si sviluppa su un lotto in pendenza, con un alto basamento in pietra che al piano terra è parzialmente incassato nel declivio e contiene un ingresso e gli spazi di servizio. La pianta ha un'estremità poligonale corrispondente, al primo piano, nel soggiorno, a un'apertura panoramica sulle Pale di San Martino, che si trovano esattamente di fronte. Sul lato verso la strada, il basamento in pietra prosegue al primo piano, con il camino e il muro in



8 | Casa Basaglia a San Martino di Castrozza, isometria senza tetto, con modularità dei pannelli esterni e interni, e assonometria (rielaborazione immagini di Martina Di Prisco).

cui si trovano l'ingresso, l'apertura del garage e un balcone al primo piano. Sul lato opposto, dove il terreno sale, prosegue il ritmo dei pannelli in legno del bovindo poligonale che fa da testa alla casa. Sul basamento in pietra sono impostati dei pilastri in legno tondi che sostengono la copertura, molto sporgente oltre le pareti [Figg. 7, 8].

Come scrive Nani Valle, "Il problema sotteso alla realizzazione del progetto era l'uso di pannelli portanti modulari e prefabbricati in legno derivanti da una produzione che utilizza i residui delle normali tapparelle in pino di Svezia"[10]. Particolarmente rilevante è la ricostruzione proposta da Silvia Moretti in merito all'impiego dei pannelli (Moretti 2016, 135). Sarebbe stato Franco Basaglia a disporne l'acquisto con l'intenzione di utilizzarli per la costruzione di una casa. Tuttavia, a causa dei numerosi impegni legati al suo ruolo di direttore dell'ospedale di Gorizia, il progetto non avrebbe avuto seguito. È allora che i due amici architetti sarebbero intervenuti proponendosi di elaborare un progetto che prevedesse l'utilizzo di quei materiali. Anche la casa nasce dunque da un "compromesso costruttivo" fondato su un'economia di mezzi, infatti i pannelli, dal costo modesto – utilizzati normalmente per la costruzione di baraccamenti di cantiere – vengono utilizzati anche per le pareti divisorie interne tra le camere da letto. Il ritmo dei pannelli modulari, unifica esterno e interno. All'esterno, a questo ritmo, si sovrappone quello dei pilastri che sorreggono la copertura. I pannelli sono utilizzati anche come sottofinestra, quindi dettano la misura dei serramenti, chiusi con persiane avvolgibili in legno che, chiuse, creano una continuità con il pannello sottostante, dello stesso materiale.

La casa di San Martino si discosta abbastanza dalle altre case costruite dallo Studio Bellavitis & Valle. La compattezza, essenzialità e economia non solo di mezzi, legati all'uso dei pannelli, ma anche espressiva, conferisce un forte carattere alla casa, che sembra una prua protesa verso le montagne, con la parte inferiore chiusa, in pietra, a proteggerla dalla strada, e il ponte aperto, riparato dal tetto sporgente. Anche le aperture sui due fianchi, con i balconi-ponti, rafforzano questa immagine.

Riferimenti più immediati sembrano essere le celebri ville di San Martino realizzate da Bruno Morassutti. In particolare, il sistema dei pilastri in legno cilindrici poggianti su un basamento in pietra e collocati sotto un pronunciato aggetto di copertura riprende soluzioni già adottate nella Villa Morassutti del 1956. La contrapposizione tra il basamento in pietra e la sovrastruttura modulare in legno rappresenta un elemento ricorrente nell'architettura alpina tradizionale, reinterpretato in questo caso attraverso un lessico formale originale, caratterizzato dalla particolare testata poligonale. Tale sintesi tra linguaggio vernacolare e istanze moderne conferisce all'edificio una qualità progettuale che meriterebbe maggiore attenzione critica. L'essenzialità delle linee e la modernità dell'impianto compositivo rimandano, per analogia, a esperienze internazionali, come la celebre residenza progettata da Rudolf Schindler per Gisella Bennati nel 1934.

Diversi aspetti del progetto restano tuttora poco indagati, anche a causa dell'assenza di disegni esecutivi negli archivi Bellavitis e Valle, che rappresentano una delle principali fonti documentarie per l'opera. Tra gli elementi più enigmatici si segnala il bassorilievo raffigurante San Martino nell'atto di dividere il mantello con il povero, inserito nella muratura del camino. Sarebbe interessante comprendere su iniziativa di chi, tra architetti e committenti, sia stato collocato e quale valore simbolico o culturale si intendesse attribuirvi [Fig. 9].

Architettura e vicende umane

Pur lontanissimi tra loro, il progetto per le case degli ospiti dell'ospedale psichiatrico e quello per la casa per i coniugi Basaglia, più in piccolo e molto meno complesso, dimostrano un'apertura a escogitare alternative, perfino alla progettazione strettamente intesa, a raccogliere sfide anche estreme, in grado di mettere in discussione – o fra parentesi se vogliamo tornare al gesto fenomenologico di Basaglia – il ruolo dell'architetto "che vuole fare il bel disegno". Se il progetto per l'ospedale rimane più che incompiuto, processo aperto, discorso, fuori dall'oggettualità a cui l'architettura difficilmente sa o può rinunciare, la casa a San Martino, in piccolo, è un esito tangibile di disponibilità, radicata nel sapere costruttivo, a esplorare mezzi non scontati. È un esempio di come "la concretezza sperimentale", come è stata ben definita la dote di Nani Valle, fosse in grado di gettare avanti esiti freschissimi ancora oggi.

Si tratta di progetti che, seppur rimasti ai margini della narrazione dominante, rivelano una sorprendente attualità nel loro modo di rispondere alle tensioni del contesto in cui sono nati così come a quelle del presente. Essi testimoniano un impegno progettuale centrato sull'ascolto e sulla relazione, distante dalle logiche autoriali o dall'esibizione formale, e più vicino a una pratica architettonica consapevole del proprio ruolo sociale. La discussione tra gli





9 | Casa Basaglia a San Martino di Castrozza, vista attuale dell'esterno (foto Giulia Lombardo).
10 | Casa Basaglia a San Martino di Castrozza, vista attuale del corridoio interno (foto Giulia Lombardo).

autori dell'articolo per *Casabella* riflette la complessità di operare in un campo nuovo e privo di riferimenti certi, ma restituisce anche la dedizione e la lucidità di chi si percepiva parte di un cambiamento epocale.

Pur nella consapevolezza che il loro contributo sarebbe potuto rimanere invisibile – come in effetti è accaduto – gli architetti hanno scelto di procedere, per contribuire a quelle "vicende umane" che l'architettura, talvolta, riesce a intercettare. È proprio per questa generosità che, oggi, appare opportuno sottrarre all'oblio le tracce silenziose di un'architettura capace di farsi parte di un cambiamento umano profondo.

Note

[1] Gli ordini, datati giugno 1973, con gli elenchi degli arredi, sono conservati nell'Archivio Progetti Iuav, Venezia, fondo Bellavitis e Valle, in corso di ordinamento.

[2] Fernanda Valle, *Casa di vacanze a San Martino di Castrozza*, in Dossier per l'esame di abilitazione alla libera docenza in elementi di composizione di Fernanda Valle Bellavitis, scheda 4.19, 1969.

[3] Studio Architetti Bellavitis & Valle, *O.P.P.T. Provincia di Trieste. Piano di risanamento dell'ospedale psichiatrico*, 1973, Archivio Progetti Iuav, Venezia, fondo Bellavitis e Valle, in corso di ordinamento.

[4] Fernanda Valle, *Progetto di Ospedale psichiatrico provinciale di Mirano*, in Dossier per l'esame di abilitazione alla libera docenza in elementi di composizione di Fernanda Valle Bellavitis, scheda 5.18, 1969. Archivio Progetti Iuav. Fondo Bellavitis e Valle, in corso di ordinamento.

[5] *L'Ospedale psichiatrico di San Giovanni a Trieste: storia e cambiamento 1908-2008*, Electa, Milano 2008, 60, 73.

[6] Bruno Latour, Albena Yaneva, *"Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move": An ant's View of Architecture*, "Ardeth" 1 (2017), 103-111.

[7] Studio Architetti Bellavitis & Valle, *O.P.P.T. Provincia di Trieste. Piano di risanamento dell'ospedale psichiatrico*, 1973, Archivio Progetti Iuav, Venezia, fondo Bellavitis e Valle, in corso di ordinamento.

[8] Fernanda Valle, *Progetto di Ospedale psichiatrico provinciale di Mirano*, in Dossier per l'esame di abilitazione alla libera docenza in elementi di composizione di Fernanda Valle Bellavitis, 1969, scheda 5.18. Archivio Progetti Iuav. Fondo Bellavitis e Valle, in corso di ordinamento.

[9] Sergio Zavoli, *I giardini di Abele*, 1968. Regia: Sergio Zavoli; sceneggiatura: Sergio Zavoli; fotografia: Franco Tonini, Marziano Lomiry; montaggio: Vasco Micucci; produzione: RAI; b/n; durata: 26'.

[10] Fernanda Valle, *Progetto di Ospedale psichiatrico provinciale di Mirano*, in Dossier per l'esame di abilitazione alla libera docenza in elementi di composizione, cit.

Riferimenti bibliografici

Basaglia [1968] 2023
F. Basaglia, *Relazione alla Commissione di studio per l'aggiornamento delle vigenti istruzioni per le costruzioni ospedaliere del Ministero della Sanità*, ora in F. Basaglia, *Scritti, 1953-1980*, Milano 2023.

Basaglia 1980
F. Basaglia, *Introduzione*, in S. Santiano, *b come architettura, z come salute. Per un uomo che sembra doversi liberare, per sopravvivere, e della medicina e della architettura diventate mercificazione*, Verona 1980.

Basaglia, Ongaro Basaglia 1969
F. Basaglia, F. Ongaro Basaglia (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino 1969.

Bellavitis 2016
A. Bellavitis, *Il senso del grave*, in S. Maffioletti (a cura di), *La concretezza sperimentale*, cit.

Harriss, Hyde, Marcaccio 2021
H. Harriss, R. Hyde, R. Marcaccio, *Introduction*, in H. Harriss, R. Hyde, R. Marcaccio (eds.), *Architects after Architecture. Alternative Pathways for practice*, Routledge, New York 2021, 8, traduzione dell'autrice.

Koolhaas 2005
R. Koolhaas, *Content*, Köln 2005, 20, traduzione dell'autrice.

Maffioletti 2016
S. Maffioletti (a cura di), *La concretezza sperimentale. L'opera di Nani Valle*, Padova 2016.

Moretti 2016
S. Moretti, *«Io sono un muratore»: Nani Valle e le case d'abitazione*, in S. Maffioletti, (a cura di), *La concretezza sperimentale*, cit.

Pastor 2016
B. Pastor, *Progettazione di ospedali*, in S. Maffioletti, (a cura di), *La concretezza sperimentale*, cit.

Roghi 2015
V. Roghi, *La più importante rivoluzione italiana*, "Internazionale", 28 febbraio 2015.

Scavuzzo n.d.
G. Scavuzzo, *Memorie di un progetto incompiuto per sopravvenuta libertà*, in D. Adorni, F. Paladini e D. Tabor (a cura di), *Memorie della deistituzionalizzazione in Italia. Testimonianze orali, soggettività e narrazioni pubbliche della liberazione dal manicomio dagli anni Sessanta a oggi*, Pisa, in corso di pubblicazione.

Scavuzzo 2025
G. Scavuzzo, *Architettura in crisi e prospettive non antropocentriche*, "Aut Aut" 405 (2025).

Scavuzzo 2020
G. Scavuzzo, *Il parco della guarigione infinita*, Siracusa 2020.

Valle 1969
F. Valle, *Progetto di Ospedale psichiatrico provinciale di Mirano*, in *Dossier per l'esame di abilitazione alla libera docenza in elementi di composizione di Fernanda Valle Bellavitis*, 1969, scheda 5.18. Archivio Progetti Iuav. Fondo Bellavitis e Valle, in corso di ordinamento.

Valle 1969/2
F. Valle, *Progetto di Ospedale psichiatrico provinciale di Mirano*, in *Dossier per l'esame di abilitazione alla libera docenza in elementi di composizione*, cit.

English abstract

The text examines two unconventional housing projects by architects Nani Valle and Giorgio Bellavitis: the project for the houses for 'guests'—no longer patients— of the renovated spaces of the Trieste Psychiatric Hospital, and another for a holiday home for psychiatrist Franco Basaglia. At the core of both projects lies the intellectual and interdisciplinary dialogue between the architect couple Nani Valle and Giorgio Bellavitis and the duo of Franco Basaglia and his wife, Franca Ongaro. These projects reveal the architects' theoretical contribution—until now largely overlooked—to the process that led to the closure of the psychiatric hospital and, more broadly, to a paradigm shift in mental health care. The projects clearly reflect the central role of Nani Valle, who developed both a design and research expertise on care facilities. Above all, the projects stand out for their striking contemporary relevance, as they seem to respond to the tensions of the context in which they were conceived as well as to those of the present.

keywords | Nani Valle; Giorgio Bellavitis; Franco Basaglia; Franca Ongaro; Italian postwar architecture; Trieste Psychiatric Hospital.

Casa per Noi

Bottero+Riva, la casa nella casa

L'opera e il suo continuo operare

Annalisa de Curtis

Se "la parola è metà di chi parla e metà di chi ascolta" (de Montaigne [1588] 2012), l'opera è qui l'espressione sia di chi la progetta, sia di chi la abita trasformandola.

Una coppia di appartamenti in via Paravia 37, a Milano, dal 1967 viene abitata da due illustri coppie: i progettisti della casa a proprietà suddivise di definettiana memoria – Bianca Bottero, Umberto Riva – abitano l'ultimo piano con le loro famiglie [Fig. 1]. I rispettivi compagni – Giovanni Raboni e Maria Bottero, sorella di Bianca – scriveranno i saggi forse più belli della letteratura dedicata all'opera di Umberto Riva, evidenziando la sua straordinaria contemporaneità. La moglie Maria svela lo "sperimentalismo di Riva" (Bottero 1989), fatto di "tante tappe [...] di una sola, infinita esplorazione [...], nel senso più vasto e profondo del termine, poetica" (Raboni 1997), come suggerisce l'amico poeta, cogliendo nel titolo del suo saggio l'essenza dell'indagine e della proposta nell'opera di Riva: "al di là della forma". Raboni e Riva sono differentemente poeti; l'uno delle parole, l'altro delle forme; entrambi generatori di una particolare acustica e visione della pratica artistica. Il poeta di parole, Raboni, ha delegato completamente ogni scelta nel progettare il loro appartamento, ma in qualche modo lo commenta in quel saggio, rivolgendosi non solo al lavoro pittorico di Riva, ma anche a quello architettonico. Al contrario, Riva, il 'poeta' delle forme, è 'colui che fa, crea, inventa, compone' e nei loro appartamenti sembra essere intervenuto totalmente. Bianca e Maria Bottero sono architetti, capaci di divenire continuamente attivatrici di ricerca e di contemporaneità, anche attraverso l'insegnamento accademico.

L'edificio di via Paravia 37 nasce da una cooperativa che riunisce due gruppi: uno intorno al presidente e un altro intorno ai progettisti. Quest'ultimo è composto da un nucleo di proprietari poeti, tra cui, oltre a Giovanni Raboni, Vittorio Sereni e Bartolo Cattafi. Attraversando i due appartamenti al settimo piano, si rintracciano storie parallele e interessi diversi, a partire dalla forma. Un appartamento ha la volta; l'altro no, per scelta. Uno privilegia la sintesi delle forme suggerite dalla costruzione; l'altro è una continua esperienza estetica che si dilata nei dettagli. Chi ha più figli – Bianca e Giovanni – riceve il beneficio dell'appartamento più grande, col soffitto a volta [Figg. 2, 3]. Maria e Umberto vivranno nell'appartamento di fronte, dove il progetto oggi continua a mantenere attive le appassionate ragioni pittoriche e plastiche, piuttosto che quelle immediatamente pratiche; l'aspetto della fruizione ha ceduto il passo all'entusiasmo dello sperimentalismo e della totale condivisione dell'ambiente [Figg. 4, 5].



1| Via Paravia 37, Milano, foto di A. de Curtis.



2, 3 | Appartamento di Bianca, con la volta, foto di A. de Curtis.
4, 5 | Appartamento di Maria, riflessioni pittoriche, foto di A. de Curtis.

Entrambe queste ‘case nella casa’ vengono orientate dal ‘poeta/pittore’ attraverso “indicatori di percorsi” più che spazi dello stare. Risonanze più che stanze. Questi “indicatori di percorsi” – suggeriva Umberto parlando delle sue forme architettoniche – rintracciano le stesse dinamiche, modalità, risonanze e rimandi della sua opera di pittore. Per entrambi gli alloggi e per l’intero edificio, questo approccio ‘oltre la forma’ resta operante, nonostante i differenti ruoli. Bianca e Maria tutt’ora accolgono con continua meraviglia l’incessante operare proprio dell’autentica pratica artistica di Umberto: riconoscono nei suoi indicatori quelle intuizioni capaci di ‘guardar dentro, mostrando’. La sua esperienza visionaria rende le due sorelle in principio osservatrici, apparentemente deleganti rispetto alle decisioni progettuali.

Nei due appartamenti, i co-progettisti rivelano le differenti specificità espresse per la progettazione e la realizzazione dell’intero edificio. Umberto Riva prosegue la sua ricerca sull’autonomia del segno, nell’incessante dialogo col paesaggio, che nasce dall’interno, e viene ben descritto dal suo amico e vicino di casa, come “un dato essenziale e intimamente caratterizzante [...] nella sfera di una visibilità assolutamente non antropomorfica e tuttavia perfettamente naturale” (Raboni 1997). Bianca Bottero accompagna le scelte dei condomini negli interni e gli aspetti costruttivi insieme all’ingegner Grasselli – fratello di una compagna di università di Maria Bottero – e racconta di come Umberto battagliasse per proporre materiali

e soluzioni agli inquilini degli altri appartamenti, per andare “al di là della forma”, utilizzando il pavimento in ardesia lucida nera, con cui si costruivano di solito i tetti; evitando le piastrelle nei bagni per dare loro – a causa delle ridotte dimensioni – la dignità di una stanza unitamente al respiro del viaggio, come avveniva per le cabine delle navi (quando le navi non erano edifici, ma si confrontavano con la mobilità dell’acqua e del viaggio). Non sempre vi riusciva: c’era chi voleva il marmo, chi il parquet e chi piastrelle decorative nei bagni. Materiali staccati dall’esperienza poetico-narrativa suggerita dal disegno di quegli alloggi. Il risultato, disallineato all’intelligenza sensibile del progetto, convertiva l’invenzione architettonica in semplice alloggio: non opere che continuano a ‘operare’, bensì appartamenti conclusi, definiti nei loro metri quadri. Per fortuna Bianca si occupa di fare alcuni interni ad altri condomini, con notevoli risultati, purtroppo non documentati.

Un’altra battaglia condominiale è stata fatta per la scala, in cemento armato. I gradini vengono realizzati nello stesso cemento lucido del piano di lavoro che si trova nel suo appartamento, a tutt’oggi sostanzialmente perfetto, ma per gli inquilini il cemento era disdicevole: non riuscivano a vedere l’uso che Umberto ne faceva, volevano i marmi, anche nei pavimenti dell’atrio. Il luminoso, piccolissimo ma dilatato atrio, con pavimento in gomma, è portatore, nella uggiosa Milano, dell’idea – quindi dei materiali – da lui promossa, e risulta tutt’ora validissimo [Fig. 6]: nei suoi riflessi, ogni materia – noi compresi, quando lo attraversiamo – si dilata. Il suo progetto è portatore di cordialità nel passaggio tra la strada e la proprietà, in una mediazione in cui i riflessi del giardino, della città e dell’atrio [Figg. 7, 8] giocano un ruolo di intermediazione straordinaria. Senza trinceramenti o barriere, li fronteggia presentandosi attraverso magistrali amplificazioni, grazie alla risoluzione rasserenante offerta dai tondi, tra inaspettati specchi, basamenti di lampade che si relazionano con le bucature degli affacci e maniglie che giocano con la serratura [Figg. 9, 10].

Proseguiamo l’avventura poetica: un’altra bucatura, schermata solo sin dove occorre, disegna la porta di ingresso, permettendo di accedere dal marciapiedi al primo interno [Figg. 11], dove una soglia orienta da – o verso – il giardino e i box, oppure gli appartamenti. Il giardino prevede con lungimiranza un gruppo di tigli e un boschetto di platani, più alti, che mutano il paesaggio e gli stessi affacci in modo differente ad ogni piano [Fig. 12] e ad ogni stagione. Si accede all’atrio verso gli appartamenti, attraverso luci speciali [Figg. 13, 14] che orientano le soglie e i pianerottoli, tutti differenti. In uscita, come ovunque accade nell’edificio, la stessa luce portatrice di interno entra in relazione con una doppia bucatura che inquadra frammenti dell’esterno; dislivelli ci riportano di fronte all’atrio passante, manifestato con due porte in vetro; due lampade inquadrano colori e atmosfere che formano lo spazio e il tempo dell’attesa, mentre una fenditura inquadra in primavera un’eruzione di giallo rappresentata dalla forsizia e, mentre si aspetta l’ascensore, un tiglio ci riporta alla presenza del silenzioso ma eloquente giardino condominiale. La tentazione di fare le scale, avvolgenti, vince sempre; permette di raggiungere i pianerottoli dai tondi colorati, attraversando una galleria verticale di opere pittoriche. I tondi dipinti, mai decorativi, sono illuminati come un interno d’artista, o dalla luce



6-8 | i riflessi dell'atrio, foto di A. de Curtis.
9, 10 | Le forme del tondo, tra basamenti, bucature, maniglie (e specchi), foto di A. de Curtis.

accesa la sera, o dalla luce naturale che filtra dal corpo scala. Anticipano che qui lo sfondo, ovunque, è un progetto di paesaggio e partecipa dell'opera.

Bianca disegna il suo appartamento beneficiando dell'intuizione poetico-spaziale di Umberto; entrambe le Bottero utilizzano le sue lampade [Fig. 15, 16]: invenzioni di assemblaggi di elementi in serie [Figg. 17, 18], industriali, generatori dei prototipi di alcune delle lampade di Fontana Arte come la Dilem e l'eco della E63 [Figg. 19, 20, 21, 22] risuonano nell'ingresso [Fig. 23], nell'atrio e nei pianerottoli e nella stessa forma che disegna il davanzale-bow window nell'appartamento di Maria [Fig. 17]. In questo contesto e da questo modo di vivere il



11 | Le forme del tondo, tra basamenti, bucature, maniglie (e specchi), foto di A. de Curtis.
12 | Il cemento e i tigli in primavera, foto di A. de Curtis.
13, 14 | “Dire luce” tra soglie e pianerottoli, foto di A. de Curtis.
15, 16 | Lampade Metafora ed esemplare unico, foto di A. de Curtis.

paesaggio, dall’interno, nasce l’intero edificio, esterno compreso. Preziosi “frammenti di un insegnamento sconosciuto” (Uspenskij [1949] 1976) sono offerti da Riva: tutto è progetto, tutto è paesaggio; anche le lampade, ben lontane dall’essere semplici oggetti di design, autoriferiti. Bianca poi, nel suo appartamento [Figg. 24, 25], si esercita in bucature attivate insieme alla preziosa manovalanza, scavando utili nicchie, scuretti a terra e carabottini gettati in opera, in modo differente rispetto all’appartamento di Maria [Figg. 26, 27]. Il ricordo della maison Jaoul attraversa l’immaginario di Bianca, insieme alle bianche piastrelle scelte per il suo appartamento.



17-19 | Invenzioni e assemblaggi, foto di A. de Curtis.
20-22 | Lampade Dilem, E63 e l'invenzione dell'ingresso, foto di A. de Curtis.
23 | Lampade Dilem, E63 e l'invenzione dell'ingresso, foto di M. Piazza.
24-25 | Appartamento di Bianca, foto di A. de Curtis.
26-27 | Appartamento di Maria, foto di A. de Curtis.

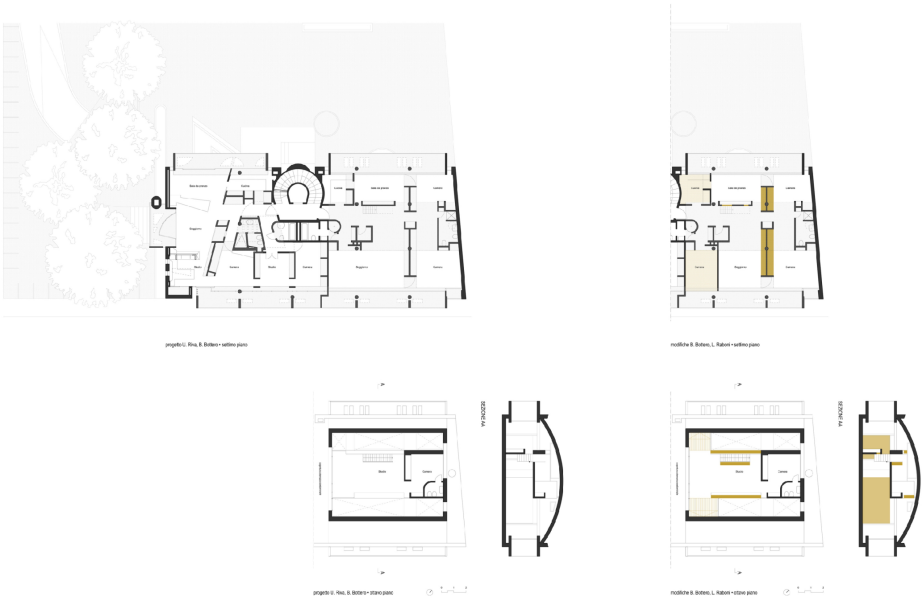
L'appartamento di Bianca [Fig. 28a] era formato da una passerella che attraversava uno spazio vuoto, divenendo generatrice dello studio e di una camera con cabina-bagno sul soppalco; due camere in fondo al volume; all'ingresso i servizi. Sino a quando una dei tre figli ha voluto la stanza da sola. Allora, alla fine degli anni Settanta, con l'aiuto del figlio Lazzaro – divenuto nel frattempo architetto – Bianca addomestica questo spazio di totale condivisione, modificando la 'crudeltà dello spazio continuo', troppo astratto e generatore di scomodità familiari e di vitali scelte [Fig. 28b]. Bianca recupera alcuni vuoti a doppia altezza: da un lato copre la

cucina e dall'altro genera una stanza, estendendo con doghe in legno il soppalco – in corrispondenza della chiusura per la camera in più, dedicata alla figlia – offrendo così al piano superiore uno studiolo per lei [Fig. 29]. Chiudendo con una libreria la passerella oltre il semplice parapetto in muratura, placa l'aspetto aggressivo di questo unico vuoto – consapevolezza che giunge solo a posteriori, dall'esperienza. Bianca taglierà quindi la parte finale della libreria e la utilizzerà spostandola a colmare un altro vuoto impressionante: quello della scaletta che raggiunge il soppalco voltato con un corrimano tubolare.

Questa casa rivela la trasformazione avvenuta nel tempo [Fig. 30], in parallelo con la trasformazione delle storie familiari: da una posizione progettuale inizialmente astratta, senza difese nei confronti delle relazioni, all'agio di luoghi dedicati ad ognuno. Tutto veniva compensato e viene tuttora amplificato dalla potenza luminosa, illuminante e riflettente, propria delle opere di Umberto. L'uso della luce nei suoi lavori – ovunque –, la priorità nell'indagarla al pari della morfologia, non solo negli affacci, ma nell'uso e nell'impatto sui e dei materiali, si potrebbe sintetizzare nella altrettanto poetica forma "dire luce" (Zambrano 2013). Le lampade dialogano con la luce naturale [Fig. 31], con le bucature, oltre che con le materie sperimentate nell'interno: in relazione alle aperture, alle finestre, le lampade intervengono quando la luce naturale viene a calare. E la casa si trasforma: assume un'altra qualità; l'incessante riflessione tra interno ed esterno muta [Fig. 32]; e il dialogo col paesaggio, anche dell'interno, continua, in forma differente. Maria racconta, con la luce negli occhi, di incontrare la luna nei luoghi e momenti più disparati all'interno della casa.

Il progetto dell'intero edificio nasce come un sistema di differenti 'illuminanti' interni, generatore degli esterni, giardino compreso. All'interno dedicato ai box, si accede da una rampa, che appartiene ad un altro sistema: quello delle aperture per la copertura che diviene tetto-giardino, con memorie lecorbuseriane e della Land Art [Fig. 33]. Il progetto della luce offre scorci inaspettati dell'edificio stesso, sia dal piano dei box, sia dall'alto della balconata degli alloggi dell'ultimo piano, con le bucature che muovono il cielo all'interno dell'appartamento. La balconata di lecorbuseriana memoria, sembra ritrarsi però dal divenire stanza all'aperto come nell'Unitè d'habitation. Dai sopraluce appare ora una fetta di cielo, ora un rampicante [Fig. 34]; le piante che vivono la balconata per riparare dal sole, si estendono dalla verticale all'orizzontale. Questa balconata-quasi loggia, che offre delle sedute all'interno, diviene praticabile solo a tratti, offrendo più che altro un coronamento all'edificio; come uno scuretto urbano.

Lasciandosi trasportare dall'avventura spaziale che l'intero edificio e i suoi interni generatori offrono, non solo a chi li abita, ma anche alla periferia milanese in cui si radica, promuovendo possibili suggerimenti, attivatori di tessuto anche urbano, si osserva come il regolamento edilizio prevedesse – come per l'edificio accanto – che la copertura potesse essere estesa all'intero volume; la volta avrebbe potuto coprire entrambi gli appartamenti dei progettisti; ma Umberto, per sua esigenza estetica, ha deciso che il tetto finisse con un taglio netto, lascian-





28 | Ridisegno del settimo piano, Giuditta Nacamulli.
29-30 | Appartamento di Bianca: studiolo e parete luminosa verso il soggiorno, foto di A. de Curtis.
31-32 | Appartamento di Maria: l'incessante riflessione tra interno ed esterno, foto di A. de Curtis.

do libera l'altra metà dell'edificio verso il giardino. Quante volte in architettura si rintraccia il coraggio di privilegiare la "legittimità della forma" (de Curtis 2015) rispetto a cubatura in più?

I due edifici accostati raccontano anche questa differenza: un volume fatto di pieni e di vuoti stereometrici da un lato, e dall'altro, un fabbricato non edificante – come accade sovente all'edilizia – che, da qualche anno, presenta l'affronto formale di due piani in più [Fig. 35].







33 | Il tetto-giardino dall'appartamento di Maria, foto di A. de Curtis.
34 | Appartamento di Maria: una fetta di cielo, un rampicante e un oblò sulla città, foto di A. de Curtis.
35 | La balconata come coronamento e l'affronto formale del condominio vicino, foto di A. de Curtis.

Esaminando un altro edificio vicino, che condivide l'affaccio sul giardino, si nota come mentre là si riconosce l'ingombro del garage, a partire dalla sua rampa verso i box, qui la rampa è fatta dello stesso colore della terra, e viene percepita ben oltre il suo aspetto funzionale, co-

me atto poetico; ponendosi non perpendicolare alla strada, ma sul fianco, sembra difendere lo spazio del giardino dalla strada, mettendo in evidenza il tetto dei box che diviene suolo (de Curtis 2015) come accade ogni volta, negli amati sovvertimenti di Umberto, il più eloquente dei quali resta quello dello Sperone del Guasco. Il progetto per la piazza davanti alla cattedrale di Ancona trasforma il suolo in tetto per la città – promuovendo non solo un museo al di sotto, ma anche l'aspetto simbolico offerto alla piazza e al suo modo per accedervi.

Il poeta di forme dilata in un'indecifrabile interscalarità adimensionale luoghi dell'esterno che diventano esperienza interiore, non solo estetica; la potenza del paesaggio dell'interno viene affrontata con la consapevolezza e la responsabilità degli specifici ambiti disciplinari, propri della pratica artistica che, ovunque, il lavoro dell'architettura può rappresentare. Il continuo coraggio di ri-conoscere ogni occasione è proprio di Umberto – e dei maestri; a volte rimane incompreso. La committenza ecclesiastica gli chiederà una variante per il progetto in Ancona. E lui si rifiuterà di procedere, perdendo il lavoro, pur di non offendere un luogo – peraltro sacro – che la sua visione poteva restituire attraverso un'esperienza simbolica, oltre che multidisciplinare e, di nuovo, multiscalare. L'ostinazione da parte della committenza di voler portare sin sulla piazza, quindi davanti alla cattedrale, i pullman dei pellegrini, a prescindere dall'oltraggio da inferire a questo luogo e a ciò che rappresenta – compreso l'affaccio sulla città, sul mare e al cielo – ha sottratto la possibilità di una "facciata verso il cielo" – come suggerirebbe Kahn – per questo luogo e città speciali (de Curtis 2015).

Non è dissimile l'attitudine con cui in via Paravia il tetto del garage mette in moto una serie di bucature nel suolo rivisitando l'idea del tetto-giardino, che riuniva tutti i bambini della zona – nonostante l'ampiezza dello spazio aperto a disposizione fosse pari a quella dei condomini vicini. Oggi si nota come la sostituzione impropria – in termini di materiale, formato, colore e qualità – delle piastrelle di ingresso al giardino, possa contribuire a spostare l'intervento rispetto a questo suo privilegiare il visivo. C'era sempre una visione, ben oltre la funzione, a orientare le sue "forme dell'uso" (de Curtis 2004). Un altro esempio è il ruolo della recinzione che, divenendo sostegno al pergolato, protegge, definendolo, un giardinetto privato per l'appartamento al piano rialzato, più esposto. L'alloggio dell'attuale amministratrice, figlia del presidente della cooperativa, in modo naturale prevede un appezzamento di terreno [Fig. 36] che è diventato una stanza verde, ennesima invenzione e restituzione rispetto al consueto disagio del piano rialzato. Questo aspetto di sensibilità verso il paesaggio in senso ampio, di entusiasmo estetico, di 'panorama', di 'visione del tutto', permea dal basso all'alto e viceversa ogni parte e il loro intero. Per quanto riguarda l'intero, la balconata – così come la volta – diviene sostanzialmente coronamento, privilegiando il progetto urbano dell'edificio: Umberto, in quanto architetto e pittore, non sembra concedere abitabilità all'esterno privato dei due appartamenti.

In via Paravia si sperimentano le preoccupazioni visive, piuttosto che quelle funzionali, anche nell'appartamento più grande – quello voltato – formato dalla semplicità dell'invenzione strutturale. Forma e struttura tendono a coincidere nella loro eloquenza. Per quanto riguarda la

parte – il dettaglio –, l'appartamento più piccolo – in termini di metri quadrati, non di esperienza – offre una molteplicità di soluzioni che tendono ad amplificare lo spazio permettendo di soffermarsi; e l'esperienza si dilata. La "carica di inquietudine vitale e di sostanziale non componibilità [...] è quella di una lotta che continuamente [...] si ripropone e che [...] a vari livelli di intensità e necessità, fedelmente, disperatamente, poeticamente rivive e testimonia: la lotta per conquistare non la libertà, che è un'impraticabile e insulsa astrazione, ma parti minime e tangibili, particelle, particole di libertà concreta" (Raboni 1997) [Figg. 37, 38, 39]. La risoluzione successiva dello spazio piuttosto elementare dell'appartamento di Bianca, dato dalla volta e dalla sua altezza, ha permesso di generare lo studio che si rivolge a sud [Fig. 40].

Al momento dell'ideazione e della realizzazione dell'edificio, entrambi i co-progettisti hanno quindi un compagno o una compagna che li guidano occupandosi di pratiche artistiche: uno, risonante poeta; l'altra, unica, visionaria redattrice della rivista "Zodiac" dopo la morte di Olivetti e della sua grandiosa impronta. Una decina di numeri, di cui Maria è l'unica responsabile, la assorbe completamente nel lavoro in redazione, coinvolgendo Umberto in alcune copertine, sino al 1974, quando Quaroni – allora preside a Reggio Calabria – le affida un incarico di docenza. Contemporaneamente insegnerà a Venezia e al Politecnico di Milano e si occuperà della rivista "Comunità". I suoi apporti di visionaria architetto portatrice di occasioni straordinarie – compresa l'indimenticabile mostra di Umberto su Kiesler alla Triennale – non ricevono sempre la dovuta accoglienza. Forse, come il suo ex-sposo, è precorritrice dei tempi, che la vedono però ora foriera di visioni scritte, di straordinaria ampiezza e contemporaneità.

La parola – come il segno – oggi è ancora per metà di chi parla – scrivendo o disegnando – e di chi ascolta? E chi ascolta? Il fraintendimento su cosa sia invenzione oggi – come la sua confusione con la moda che non corrisponde alla contemporaneità e alle sue urgenze – preoccupa chi scrive e chi ha contribuito con le sue opere a questa scrittura. La contemporaneità – valore tendenzialmente incompreso – è l'indice di risonanza delle due coppie. Coppie per una parte di vita, coppie per una parte della professione.

Bianca, in università, attiverà un laboratorio di costruzione dell'architettura, forse anche per l'esperienza fatta nel seguire proprio gli aspetti costruttivi della sua speciale casa nella casa. Così, spalleggiava il poeta di forme nei dettagli (tantissimi), nel disegno dei cementi, nella scelta degli interruttori di serie, industriali, sino alla scelta dello sciacquone: nulla era consueto, tutto da sperimentare. Bianca e Maria sono entrate al Politecnico nel pieno della rivoluzione sessantottina. Forse anche questo è il motivo per cui le loro partecipazioni intervengono non in forma immediatamente autoriale, ma in compimento d'opera, riconoscendo e valorizzando quel continuo incessante operare che permette ancora oggi di non dare un'età, sia alle intuizioni fondanti provenienti da Umberto, sia a chi tuttora le abita. Bianca e Maria [Figg. 41, 42] parlano sostanzialmente in unisono delle intuizioni di Umberto: raccontano di come egli "vedesse già quello che sarebbe stato opportuno; era impossibile non dargli ragione; era capace di intuire questioni fondanti il progetto, potenziando quanto di valore c'era". Forse perché si sentiva sostanzialmente pittore, forse perché – come tutti i maestri – in quanto architetto,



36 | Stanze di verde, foto di A. de Curtis.
37-39 | Appartamento di Maria: profondità del plafone, il pluviale blu e lo spessore rosso, foto di A. de Curtis.
40 | Appartamento di Bianca: affaccio a sud sul tetto, foto di A. de Curtis.

privilegiava la luce, le relazioni tra le cose, Umberto, attraverso l'intuizione dello spazio pluridimensionale, attivava un laboratorio d'artista dove nulla si conclude, come nelle opere d'arte; ogni dettaglio e l'insieme aprono a una differente visione, sia nello spazio, sia nel tempo, grazie alla luce naturale.

> Il mondo del pittore è un mondo visibile, nient'altro che visibile, un mondo quasi folle, perché è completo e parziale allo stesso tempo. La pittura risveglia, porta all'estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è avere distanza, e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei [... la pittura, che donando] esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un 'senso muscolare' per avere la voluminosità del mondo (Merleau-Ponty 1989).

Nel proseguire l'opera di Umberto, le due sorelle si occupano delle persone che fruiranno e vivranno quegli spazi, che restano testimoni della continua formazione di un'opera aperta: pur essendo portato a compimento ogni dettaglio, nulla è finito. Ed ecco allora che Bianca, accogliendo l'intuizione di Umberto per realizzare il suo appartamento, lo lascia visibilmente più essenziale [Figg. 43, 44]. La stessa struttura scandisce trasversalmente il primo settore – originariamente lo spazio dei servizi con la cucina e un bagno –, dove Bianca deciderà in seguito di realizzare la camera e lo spazio aggiunto sul soppalco; il secondo settore, dove predomina il soggiorno con la scala e il pranzo; e un ultimo settore, composto dalle camere e da un bagno, dove apre un lucernario.

Da Maria invece, non c'è visibilità di trama portante, oltre a un pilastro tondo che fa spazio nel cielo, amplificando in modo percettivo la scala dimensionale del piccolo – in termini di metri quadri – ingresso; da qui, è un susseguirsi di scoperte. Grazie ai lecorbuseriani *casiers standard* nelle varianti a parete muraria, grazie alle solette di cemento che sovvertono l'idea di stanza come luogo chiuso e amplificano quella dello stare, e grazie alle pareti finestrate, dove anche il giardino del distante piano terra si fa presente, Umberto rende protagonista la luce, e il soffitto – unico dipinto – orienta uno spazio unitario. Si indugia ovunque come su un'opera d'arte, senza il disagio dell'enigma dell'interpretazione, ma avvolti o semplicemente circondati dalla cura e dal dettaglio capace di dilatare; che sia una lampada, o una piccola finestra costruita come bucatura del cielo che diffonde luce al pavimento o, nel caso delle sottili alte finestre, che la riflette, rendendo luminoso il plafone-quadro sospeso; ovunque compaiono riflessi; rimbalzano durante le differenti ore del giorno e della notte, quando la luna fa capolino all'improvviso. La vegetazione sostituisce le tende dove c'è necessità di oscurare; un balcone non c'è e il poeta di forme talvolta sembra costringerci all'interno; anche il bellissimo tavolo in cemento decide dove possiamo sostare.

Da pittore, l'aspetto visivo resta l'urgenza; come il pittore, fa le tele e non se ne occupa. Ma anche i suoi clienti sono speciali: si emozionano davanti alle sue/loro case e vi vivono nutrendosi continuamente di un'opera, ben oltre l'abitare un alloggio. Così, da artista, non sembrava considerare – nella professione – la società contemporanea, le istituzioni. In sintesi, in Umberto non c'è sovrastruttura. C'è la coincidenza non solo della struttura e della forma, ma della strut-



41-42 | Bianca e Maria Bottero, foto di A. de Curtis.
43-44 | Appartamento di Bianca: sala da pranzo e soppalco, foto di A. de Curtis.

tura intesa come essenza; anche la struttura dei materiali, della forma, delle finiture; c'è la cura, ovunque. Ben oltre un gesto progettuale e costruttivo definitivo, la poetica in questi al-

loggi svela la cura nel progetto di ogni dettaglio; una poetica accolta e portata avanti dalle due attuali proprietarie. L'abitarlo sembra ora nutrirle, dopo aver dato agio alla complessità della quotidianità, svelando l'importanza delle piccole strategie di cambiamento e adattamento, aggiungendo un sapere pratico alle riviane "indicazioni di percorso", con soluzioni inedite e poetiche.

Gli appartamenti sembrano proseguire il loro essere luoghi di cura; la cura di ogni dettaglio comprende la scelta di materiali estremamente economici, parte di una estetica anche in questo caso, libera da sovrastrutture, da ruoli. "I modi del progetto sono i soliti: una pacata economia di mezzi, semplicità, efficacia; nuovi come sempre, i segni e le forme perché l'architettura di Riva rifiuta manierismi" (Cellini 1993). Materie, da Maria, che con le loro differenti plissettature giocano con luci e ombre; e la generosità del tempo dedicato alla formazione del progetto. Nuove relazioni vengono messe in atto grazie alle messe a punto compiute dalle due sorelle per i rispettivi differenti appartamenti. La contemporaneità espressa attraverso queste due case nella casa sta nella diffusa unità di intenti e nella straordinaria organicità progettuale che mai può essere scissa in ambiti tematici o funzionali, separando l'interno dall'esterno, rendendo i prototipi nati lì, oggetti o arredi di design, esportabili ovunque. La parte e il tutto diventano paesaggio, dall'interno all'esterno. La natura fa il resto. La contemporaneità è così un punto di vista sull'architettura dell'interno, come generatrice e manifestazione del cosiddetto esterno. Questo modo si riscontra nella storia dell'architettura da Le Corbusier, a Kahn, a Kiesler, ma anche a Aalto, a Fehn, a Siza, a Zumthor, a Holl, a garantire quella qualità di visione che parte appunto dalla qualità dell'architettura dell'interno, capace di nutrire anche l'essere umano che la abita.

Ora come allora [Figg. 45, 46, 47, 48, 49] gli appartamenti si offrono con grande generosità a chi li attraversa: si offrono come paesaggi dell'interno, dove il dentro e il fuori si nutrono reciprocamente; entrano nella continua relazione che la natura, col suo susseguirsi di differenti luci – comprese quelle della notte o dell'esplosione cromatica della primavera o del silenzio apparente dell'inverno che libera il campo alla vista della città – continua a offrire, nell'esigenza di dare un senso alla facciata, dove lo spazio del cemento si dispone a comprendere il pannello dedicato ai serramenti. Umberto non voleva la banalità – l'assenza di pensiero –; neppure della finestra e del muro che subisce le bucature. Di nuovo, la coerenza. Quindi la deliberata assenza di sovrastrutture. E la struttura in cemento accoglie serramenti totali. Ampie vetrate, con domestiche mensole, riportano l'esteso orizzonte e il vertiginoso affaccio, all'uso della cucina o di altri spazi [Figg. 50, 51], dove un piano di appoggio e l'incessante modificazione della luce [Figg. 52, 53, 54] incontra il plafone [Figg. 55, 56], il pavimento o le corrugate pareti, sia negli spazi comuni [Fig. 57], sia nelle varianti dei *casiers*, determinando la nostra stessa narrazione come strategia di conoscenza, con tutto il sapere e il sapore possibili. Sapienza.

A partire dai due appartamenti dell'ultimo piano, si riassume qui, da un lato, il contributo di Umberto Riva per entrambi gli appartamenti nella ricerca della legittimità della forma, tra l'au-



45-49 | Appartamento di Maria: foto di archivio con nicchia e sequenza della modifica, foto di A. de Curtis.

tonomia del segno e il dialogo col paesaggio; e dall'altro quello differente di Bianca e di Maria Bottero, nell'altrettanto fondamentale cura delle relazioni. La co-autrice del progetto permette al suo appartamento di parlare il linguaggio sintetico dell'eloquenza costruttiva. L'ex-moglie del poeta di forme dà luogo, anche grazie ai suoi lavori nelle riviste e alle sue ricerche e scritture, a un processo cumulativo e trasformativo che fa parlare gli interni, dando loro vita. Arredi fatti solo nei telai di pregiato noce, ma per la maggior parte del – considerato povero – pitch-pine, o della nobiltà del cemento, svelato nelle sue differenti possibilità: dall'attenzione al cassero, alla sua lucidatura – come è accaduto per il piano realizzato gettandolo direttamente in opera, improvvisandolo con le maestranze; o dalla faesite, con diverse dimensioni e ordini di plissettatura; e dagli angoli ottusi. Si rincorrono in una studiatissima e risonante, poetica e pittorica infrastruttura di usi nel quotidiano. Ecco che da Bianca e Maria nasce la prosecuzione del progetto: l'empatia con lo spazio. La tormentata ricerca di aperture, la coercizione di spazi non banali, lo sperimentalismo, la continuità, i movimenti, i giunti di Umberto, vengono alchemicamente sciolti nella fruizione attraverso l'empatia con lo spazio. L'essenziale della forma risponde all'autonomia del segno; via che pochi oggi cercano, e ancor meno riescono a praticare, considerata la tendenza verso differenti assemblaggi autoreferenziali.



50-51 | Appartamento di Maria: le mensole riportano l'orizzonte alla casa nella casa, foto di A. de Curtis.
52-53 | Appartamento di Maria: ingresso vibrante, foto di A. de Curtis.

54-55 | Appartamento di Bianca, foto di A. de Curtis.
56 | Appartamento di Maria, foto di A. de Curtis.

L'intervento qui è pratica artistica; è architettura che si fa paesaggio, quindi involontaria, trasformativa esperienza vitale. La risonanza empatica e l'esperienza estetica producono forme originali, tra l'affermazione dell'autonomia del proprio segno e la dipendenza generativa dal contesto originario. La bellezza resta una domanda di paesaggio. Non di episodi senza sintassi. Il paesaggio dell'interno diviene quello spazio capace di interrogare il corpo che lo attraversa. Il paesaggio, silenziosamente suggerito dall'innesto promosso da Bianca e Maria Bottero, nato dalle intuizioni di percorso di Umberto Riva, diviene proprietà emergente, momento di connessione tra mondo interno e mondo esterno; dell'edificio, degli appartamenti, di chi li vive. Nel progetto di traduzione dei luoghi in paesaggi, percezione e azione tendono a coincidere: è agendo e muovendoci in un luogo che lo percepiamo; e gli attribuiamo significato. Per questo per le differenti co-autrici si parla di innesto: intendendolo come rielaborazione di quel che già esiste. Può quindi questo modo essere considerato come il fondamento di un progetto ri-conoscente. La forma, quindi, è necessario saperla aspettare. Una forma che sembra sia sempre stata lì, ma allo stesso tempo una forma che resta incessantemente capace di rigenerarsi, ridisegnando il contesto che si esprime ogni volta in modo inedito, come la prima volta; un modo che permette la complessità della forma, capace di emergere nel momento dell'incontro tra il progetto originario e l'originalità che le co-autrici continuano a promuovere. Per questo, il progetto ri-conoscente resta incessantemente contemporaneo.

*Grazie alla "scolpita allegria" di Bianca (cfr. il primo premio ricevuto da Giovanni Raboni al liceo Parini con la poesia *a Bianca*) e all'insaziabile, generatrice curiosità di Maria.

Riferimenti bibliografici

Bottero 1989
M. Bottero, *Lo sperimentalismo di Riva*, in *Umberto Riva: Album di Disegni,* "I Quaderni di Lotus" 10 (1989), 99.

Cellini 1993
F. Cellini, *Quattro progetti esemplari di restauro urbano*, in *Umberto Riva. Sistemazioni urbane*, Roma 1993, 11.

de Curtis 2004
A. de Curtis, *L'ospitalità dell'architettura*, Milano 2004, 171.

de Curtis 2015
A. de Curtis, *Figurazione. Alla ricerca della forma. Dialoghi con Umberto Riva*, Milano 2015, 149.

de Montaigne [1588] 2012
M. de Montaigne, *Saggi* [*Essais*, Bordeaux 1588], traduzione di F. Garavini e A. Tournon, Milano 2012.

Morpurgo 1999
G. Morpurgo, *Sottsass/Riva: visage et âme*, "Mégalopole" 20 (1999), 76-83.

Raboni 1997
G. Raboni, *Al di là della forma*, in B. Danese, M. Romanelli, J. Vodoz (a cura di), *Umberto Riva: muovendo dalla pittura*, Milano 1997, 6-9.

Uspenskij [1949] 1976
P.D. Uspenskij, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto* [*In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*, New York 1949], trad. it. di H. Thomasson, Roma 1976.

Zambrano 2013
M. Zambrano, *Dire luce. Scritti sulla pittura*, traduzione di C. Ferrucci, Milano 2013.

Merleau-Ponty [1964] 1989
M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* [*L'Œil et l'esprit*, 1964], a cura di A. Sordini, Milano 1989, 23.

English abstract

Two flats on the top floor in via Paravia 37 in Milan have been inhabited by the illustrious designers of the building and their families since 1967. Starting with the form, parallel stories can be traced across this floor. One flat has a vault; the other does not, by architectural choice. One favours the synthesis of forms that coincide with the structure; the other is a continuous aesthetic experience that expands in detail. Both projects favoured passionate pictorial and plastic reasons over fruition, preferring the enthusiasm of total sharing. At first, Riva's visionary experience made Bottero an observer. She has accompanied the choices of the building's inhabitants in the interiors to propose materials and solutions that go "beyond form" itself, converting invention into simple accommodation; these are not works that continue to 'operate', but finished flats. Bottero's flat initially consisted of a walkway through an empty space with the rooms at the end. The 'cruelty of continuous space' prompted Bottero to reclaim the double-height voids, covering the kitchen, generating a room and a study above it on the upper floor. The project of light offers unexpected glimpses that move the sky within the flat. Bottero has introduced comforts to the people who use and experience her flat, which remains a witness to the continuous formation of an open work: although every detail is complete, nothing is finished. Beauty remains a question of interior landscape, which speaks to the body that passes through it. The landscape silently suggested by the graft promoted by Bottero arises from the intuitions of Riva's path and becomes a moment of connection between the inner and outer worlds. Grafting is understood here as the reworking of what already exists. It provides the basis for a project that recognizes and enables the incessantly contemporary.

keywords | Umberto Riva; Bianca Bottero; Architectural detail; Material experimentation; Architectural light; Artistic practice.

Genere e rivoluzione domestica

L'architettura di Rudolph Schindler e Pauline Gibling a Kings Road

Alberto Ghezzi y Alvarez



1 | Rudolph M. Schindler, Interno della camera/studio di Pauline Gibling, fotografia, Kings Road, Los Angeles, ca. 1922, *R.M. Schindler papers, Architecture and Design Collection, Art, Design & Architecture Museum; University of California, Santa Barbara.*

Numerose ricerche recenti forniscono sostegno alla tesi secondo cui la Schindler-Chace House[*] sia l'esito di un impegno progettuale congiunto tra Pauline Gibling (1893–1977) e Rudolph Schindler (1887–1953). Essa viene considerata l'opera prima dell'architetto vien-

nese, sintesi tra la sua formazione alla *Wagnerschule,* la frequentazione di Adolf Loos e l'esperienza maturata alla 'corte' di Frank Lloyd Wright. Tuttavia, la critica ha riservato crescente attenzione al ruolo di Pauline nella radicale articolazione spaziale della casa (Smith, Mudford 2001; Hines 2019; Marcucci 2022). Pauline Gibling intrattenne infatti intensi dibattiti con importanti figure della scena intellettuale statunitense, ridefinendo il ruolo del nucleo familiare come paradigma sociale. L'intreccio tra riflessione politica e progetto suggerisce che lo spazio della Schindler House incarni la sua *Weltanschauung* tradotta in forma architettonica: una visione di famiglia lontana dalle convenzioni patriarcali, che ha dato vita a un'opera in cui alla ricerca compositiva si accompagna una profonda riflessione sull'unità domestica. L'esibizione onesta dei materiali e la riduzione all'essenziale della sintassi formale divennero manifesto della volontà di eliminare le sovrastrutture dell'abitare borghese. A Kings Road, la 'liberazione della pianta' si tradusse in una liberazione dei costumi abitativi, in piena coerenza con la visione del mondo auspicata da Pauline.

Pauline Gibling come intellettuale pubblico

La figura di Pauline Gibling come animatrice culturale è stata spesso ignorata, nonostante il provato protagonismo nella scena californiana della prima metà del XX secolo. Attivista politica e musicologa, nonché critica di architettura, è stata spesso ridotta al ruolo di 'musa' e amante di personaggi illustri (tra cui spicca, oltre a Schindler, John Cage, con cui ebbe un breve *affaire*). In realtà, Pauline Gibling fu una pensatrice di grande impatto, e la sua parabola politica conobbe numerosi passaggi significativi. Durante i suoi studi di musica allo Smith College di Northampton, Massachusetts, rimase profondamente colpita da una conferenza di Jane Addams (1860-1935), pioniera del femminismo americano e fondatrice della *Hull House* a Chicago, una casa di assistenza attenta all'educazione dei bambini migranti. Pauline decise di seguirla, offrendo il proprio contributo come insegnante di musica. L'esperienza con i più deboli e la frequentazione come ricercatrice alla *Chicago School of Civics and Philanthropy* (poi *Graduate School of Social Service Administration*) rafforzarono le sue convinzioni socialiste e libertarie, portandola ad essere detenuta brevemente nel 1915 a seguito della partecipazione a un picchetto sindacale.

L'incontro con Rudolph Schindler avvenne nel 1918, durante la prima americana della *Suite Scita* di Prokofiev alla *Orchestra Hall* di Chicago. L'architetto collaborava già con Wright allo studio di Oak Park, dopo varie tribolazioni seguite al suo approdo negli Stati Uniti. I due si sposarono nel 1919, scegliendo fin da subito mantenere una reciproca indipendenza. Vissero tra lo studio di Wright e alloggi temporanei in affitto, finché non furono invitati dal Maestro a soggiornare a Taliesin. Durante la loro convivenza in Wisconsin, Gibling e Schindler maturarono un profondo interesse per le idee marxiste e accolsero con entusiasmo la Rivoluzione d'Ottobre. Il fatto è testimoniato dal saluto alla coppia in una lettera di Wright a Schindler, durante il suo soggiorno a Tokyo per seguire il cantiere dell'*Imperial Hotel*: "I trust the Bolshevik meetings continue. My regards to the Aide Bolshevik. She is happy and reasonably contented I hope"(Hines 2019, 44).

Pauline scrisse anche una lettera al candidato presidenziale socialista Eugene V. Debs (1855-1926), incarcerato a causa del suo antimilitarismo. In essa allegò la traduzione (con l'aiuto del marito) di una delle ultime lettere scritte da Rosa Luxemburg a Sonia Liebknecht dal carcere. Il testo le era probabilmente giunto attraverso *Die Fackel*, rivista viennese diretta da Karl Kraus, amico intimo del mentore di Schindler, Adolf Loos. La lettera fu pubblicata sulla rivista socialista americana *The Liberator*, rendendo così Gibling autrice del principale omaggio d'oltreoceano ai fondatori della Lega Spartachista assassinati dai *Freikorps* (Crosse 2013).

Negli anni Trenta curò un settimanale di sinistra, il *Carmelite,* punto di riferimento per l'intelligenzia progressista della California. Fu anche redattrice del giornale d'opinione *Dune Forum,* dai cui articoli emerse la propria transizione ideologica da un socialismo più o meno riformista a un comunismo rivoluzionario. Dopo la separazione (1927) e il divorzio (1940) da Schindler, si iscrisse al Partito Comunista Americano, per poi abbandonarlo a causa di divergenze ideologiche. Per la sua militanza fu segnalata al *Comitato per le Attività Antiamericane*, riuscendo a evitare conseguenze grazie a una battuta sferzante:"Yes, I *was* a member, but they threw me out" (Hines 2019, 71). Come già menzionato, fu anche una prolifica critica d'arte e architettura.

Nel 1930 organizzò un'esposizione presso la UCLA, dedicata ai principali architetti modernisti della California meridionale, tra cui Richard Neutra, lo stesso Schindler, Frank Lloyd Wright e suo figlio Lloyd Wright, J. R. Davidson, Kem Weber e Jock Peters. Come riportato da Thomas S. Hines, Gibling partecipò attivamente al dibattito sulla nuova architettura:

> Based upon the principle that form follows function, Pauline argued in the exhibition brochure, influenced by the work of Louis Sullivan and of Frank Lloyd Wright, and by the logic of the machine age, modern architecture strongly tends toward a structural integration, a freedom from applied decoration, a reduction of forms to their essence. In the Los Angeles Times, art critic Arthur Millier noted that the exhibition was not of a school of modern architecture, but represents the work of thinking artists, each trying to design creatively for the present age [...] They swim upstream and are men of ideas and ideals (Hines 2019, 66).

Il proprio interesse per l'architettura moderna non fu solamente formale, bensì rivoluzionario, nell'idea che il nuovo linguaggio fosse un motore di trasformazione tanto sociale quanto estetica del mondo. La mostra anticipò di due anni la celebre *International Style* di Johnson e Hitchcock al MoMA (1932), da cui Rudolph Schindler fu escluso, ritardando il suo riconoscimento e la sua fortuna critica nel pantheon della modernità.

Il coinvolgimento di Pauline nella sinistra californiana e il suo interesse per femminismo e cooperazione comunitaria non rimasero solo presupposti teorici. Essi trovarono una forma tangibile nella struttura della Kings Road House. L'assenza di una camera padronale e la presenza di studi individuali rispecchiavano un modello di coabitazione post-borghese, in cui la soggettività artistica e politica di ciascun individuo (donna o uomo) potesse trovare un riscontro nell'organizzazione dello spazio. Inoltre, il suo provato interesse per gli aspetti



2 | Alberto Ghezzi y Alvarez, Ridisegno e schema distributivo della Schindler-Chace House. A destra: organizzazione degli 'studi' riproponendo le iniziali dei componenti delle due famiglie così come rappresentate dalle piante di progetto originali: R.M.S. (Rudolph Michael Schindler); S.P.G. (Sophie Pauline Gibling); M.D.C. (Marian Da Camara Chace); C.B.C. (Clyde Burgess Chace). Al centro, in grigio, la cucina comune, 2025.

programmatici dell'architettura moderna contribuì al processo di ideazione della casa. Tale processo ha una storia documentata, in cui il suo contributo è facilmente leggibile tra le righe.

Genesi della Schindler-Chace House

Il periodo trascorso a Taliesin accentuò, in entrambi gli Schindler, l'attrazione per una vita comunitaria in cui arte, semplicità rurale e rapporto con l'ambiente naturale potessero confluire in un progetto abitativo. Fu in questo contesto che maturò l'idea di costruire una dimora che incarnasse tali principi. L'opportunità si presentò quando Frank Lloyd Wright affidò a Rudolph Schindler la supervisione dei cantieri delle sue grandi ville hollywoodiane. Questo spostamento determinò la scelta di Los Angeles come luogo in cui realizzare il desiderio di una casa indipendente e di uno studio in cui esercitare liberamente la professione. Schindler meditò infatti di affrancarsi da Wright alla luce di alcune riflessioni teoriche già presenti *in nuce* in alcuni scritti del 1912: egli era interessato a una architettura che utilizzasse 'lo spazio come materia prima', e la ricerca di Wright sui *textile blocks* fu causa di un crescente disincanto. Secondo Schindler, la raffinata poetica spaziale del maestro americano stava regredendo verso

un decorativismo scultoreo. In altre parole, scultura più che architettura (Sheine 2001, 80). Inoltre, una volta in California sviluppò una solida amicizia con Irving Gill, la cui visione progettuale disadorna meglio si sposava con la propria sensibilità. Gill aveva perfezionato la tecnica costruttiva del *tilt-slab*, che prevedeva la prefabbricazione a terra di pareti in calcestruzzo, da sollevare e montare in opera dopo l'indurimento.

Nell'estate del 1921, Marian Da Camara Chace (1892–1978), amica intima di Pauline Schindler dai tempi dello Smith College, e il marito ingegnere Clyde Burgess Chace (1891-1991) si trasferirono a Los Angeles. Fu proprio nello studio di Gill che Clyde Chace trovò impiego come disegnatore e imprenditore edile. In occasione di una convivenza campestre a Yosemite durata varie settimane (1921), immersi nella natura e lontani dal logorio della vita quotidiana, i Chace-Schindler scelsero di stabilirsi definitivamente a Los Angeles, convivendo in una casa-studio ispirata allo spirito di libertà già sperimentato a Taliesin. Il lotto scelto confinava con la Kings Road, in una West Hollywood ancora parzialmente inedificata. Dato il *cursus* politico di Gibling, risulta improbabile ritenere del tutto passivo il suo ruolo nella definizione spaziale della casa:

> The fact that Schindler and Pauline, both before and during their marriage, kept current with progressive ideas about the modern life circulating between Europe and America provided an underlying intellectual context. […] They debated the latest theories about social reform, education, and psychoanalysis; and they adopted, not always consistently, philosophies that promoted healthy diet, exercise, and even the wearing of soft, unstructured clothing (Smith, Mudford 2001, 19).

Per quanto riguarda la famiglia Chace, non pare vi fosse una effettiva partecipazione nella progettazione della casa, ad eccezione del prezioso contatto di Clyde per le tecniche costruttive di Irving Gill.

L'utilizzo delle pareti inclinate in calcestruzzo alla Gill permisero di configurare una pianta libera in cui i muri fungevano sia da struttura portante che da elementi di definizione dello spazio, rendendo superfluo l'utilizzo di una maglia regolare di pilastri, o un qualsiasi altro dispositivo che avrebbe potuto intralciare una libera disposizione delle unità spaziali. In questo senso, la tecnica permise di astrarre in modo ancora più radicale le ricerche sulla "rottura della scatola" di Wright, a loro volta mediate dalla fluidità dell'architettura domestica giapponese. A partire da questa libertà, si potè pensare di mettere in discussione le configurazioni fino ad allora considerate per una abitazione bifamiliare. La tecnica e il linguaggio scoperti da Rudolph potevano ora servire la causa delle idee radicali di Pauline.

Schindler descrisse l'abitazione come un *cooperative dwelling*: non un mero affiancamento di due case borghesi, bensì un'aggregazione di volumi a L disposti in modo da garantire flessibilità d'uso grazie all'arredo mobile. Ogni unità, chiamata studio, era dedicata a un singolo individuo, e aveva accesso diretto a una porzione di giardino. I servizi (bagno, ripostiglio) erano comuni a due membri della stessa famiglia. Nella pianta più rappresentativa, disegnata da Schindler, compaiono le iniziali di ciascun membro della famiglia in corrispondenza degli spazi assegnati, inclusa una dependance-studio per gli ospiti, parte integrante della composizione



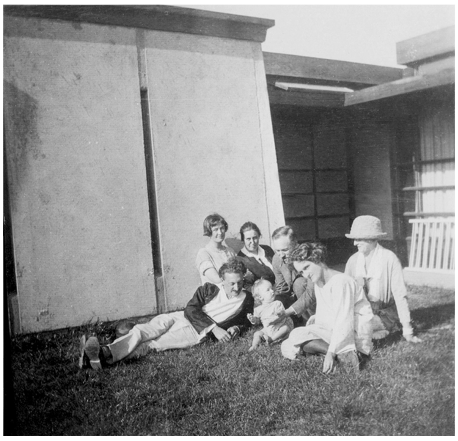


3 | Veduta di un dormitorio sul solaio di copertura. Fonte: 20th Century Architecture.
4 | Le docce con tubature a vista, fotografia. Fonte: 20th Century Architecture.
5 | La cucina comune, fotografia. Fonte: 20th Century Architecture.

aggregativa [Fig. 2]. Ogni studio era pensato come l'unione di due fronti: una schiena protetta da pareti in calcestruzzo prefabbricato (*tilt-slab*), e un lato aperto verso giardino, con pannelli scorrevoli in vetro o tessuto e telai in sequoia rossa. Il clima mite della California rese possibile persino il dormire esposti alle intemperie, in verande collocate sul solaio di copertura: delle *follie*s di chiara ascendenza nipponica che ribadivano il desiderio radicale di fondere l'abitare con la *natura naturan*s [Figg. 3-8].

Altro aspetto degno di rilievo è la poetica costruttiva esplicitata dal progetto: il fatto che Schindler condividesse con i suoi maestri Loos e Wright "una disincantata visione della civiltà industriale" (De Maio 2013, 298) spiega le scelte materiche, lontane tanto dalle logiche di adulazione della macchina che dalla volontà di pura astrazione trascendente. L'utilizzo di materiali ed elementi non rifiniti rispondeva all'idea di eliminare qualsiasi comfort non essenziale. La casa, anche grazie al mobilio facilmente spostabile, disegnato dallo stesso Schindler, era quasi intesa come una abitazione nomade, un "ritorno alla terra" in cui a un certo primitivismo si univa la sensibilità moderna del mostrare le cose nella loro essenza (Norberg-Schulz [2000] 2009, 30). Ad esempio, le tubature delle docce furono lasciate a vista sullo sfondo del cemento grezzo, anticipando di tre decenni l'estetica brutalista degli Smithson nella scuola di Hunstanton [Fig. 4].

L'idea di studi separati rappresentò quindi per gli Schindler una concezione di famiglia intesa come gruppo di individui indipendenti con obiettivi comuni. Ogni abitante della casa di Kings Road era visto come artista della propria vita, libero di esprimerla attraverso la flessibilità dello spazio. L'unico ambiente realmente condiviso era la cucina [Fig. 5], sebbene ogni studio fosse dotato di camino e ripostiglio, permettendo così anche un'indipendenza nel preparare i pasti. Questa veniva quindi pensata come cuore conviviale della casa. La configurazione spaziale, che privilegiava l'autonomia individuale e una convivialità non gerarchica, sembrò rispecchiare una consapevole messa in discussione del modello familiare tradizionale. Tale consapevolezza potrebbe essere derivata dallo studio degli scritti di Friedrich Engels sull'origine della famiglia borghese ed il suo eventuale superamento.





6 | Rudolph Schindler, Pauline Gibling e i coniugi Chace di fronte alla casa, fotografia. Fonte: 20th Century Architecture.
7 | Veduta della casa dalla corte della famiglia Schindler, fotografia, Kings Road, Los Angeles, 2019. Fonte: Wikimedia Commons.

L'origine della famiglia a Kings Road

Considerando gli interessi politici e culturali di Pauline Gibling, appare plausibile che fosse a conoscenza delle teorie di Friedrich Engels sull'origine e la funzione della famiglia nella società. In *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato (Der Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats,* 1884), Engels definì la famiglia borghese nucleare monogamica come uno strumento funzionale alla trasmissione ereditaria del capitale e al controllo patriarcale della sessualità e del lavoro femminile (Engels [1884] 2019). Con l'affermarsi della *famiglia monogamica* si consolidò un assetto incentrato sul dominio maschile, finalizzato a garantire una discendenza certa. In questo contesto, la donna venne relegata a una condizione subordinata, ridotta a strumento di riproduzione e assoggettata ai desideri dell'uomo. Si tratta della prima forma di organizzazione familiare fondata non su presupposti naturali, ma su basi economiche: espressione diretta della transizione dalla proprietà collettiva originaria alla proprietà privata. Lo sviluppo del capitalismo non fece che esacerbare questo tipo di relazione, in cui la donna veniva vista come grado più alto nella servitù domestica, alla stregua di qualsiasi altro tipo di proprietà del marito. La gestione della casa, da faccenda comunitaria in cui le donne erano partecipi e artefici, divenne faccenda privata al di fuori dei meccanismi di produzione della società.

L'architettura delle abitazioni sovente tenne fede a questa visione del mondo, e specialmente nelle case borghesi i ruoli furono sempre debitamente distinti, con una camera coniugale che rappresentasse l'atto dominatorio dell'uomo sulla donna. Lo studio, spesso destinato al piano superiore della casa, era lo spazio in cui l'uomo potesse esercitare il *negotium.* Il focolare domestico era quindi l'unico ambiente destinato unicamente alla donna e allo sviluppo della sua (apparente) libertà (Hayden 1981, 13-17). Persino nella moderna Villa Müller di Adolf Loos

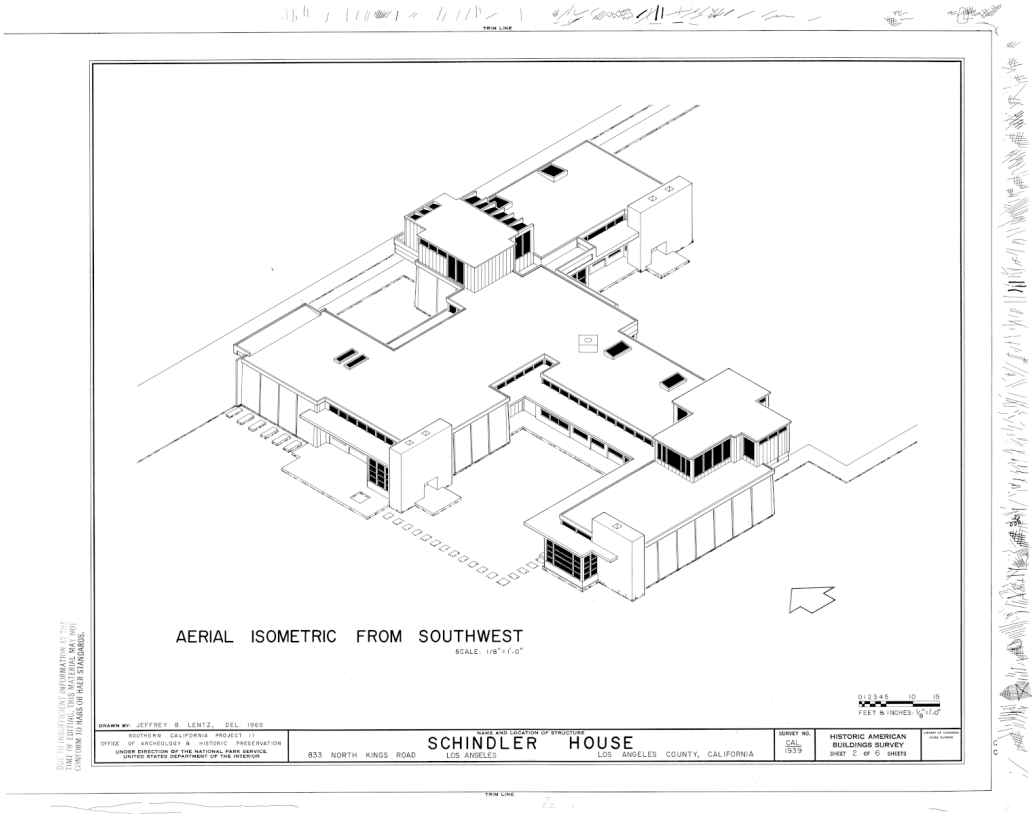
(1930), gli spazi venivano distintamente designati come maschili o femminili, a seconda che fossero destinati a lui o a sua moglie, Lina. Il trattamento materico e l'arredamento di questi ambienti rispecchiavano idealmente questa distinzione (Colomina, 1994, 164).

La casa di Kings Road si distacca da questo paradigma, non solo rifiutando la camera padronale come centro simbolico del potere maschile, ma configurandosi come un insieme di unità egualitarie e fluide, aperte alla cooperazione e alla creatività individuale. Agendo per negazione, le *studio-rooms* eliminarono qualsiasi confine tra ruoli di genere e rinforzarono l'idea engelsiana secondo cui la famiglia nucleare non sia naturale ma storicamente determinata, quindi decostruibile attraverso lo spazio. Anche il concetto di *focolare* venne riformulato. Ogni unità dispone di un camino, eliminando la necessità di un unico centro ideale della casa. La cucina, invece di essere spazio subalterno, si fa luogo conviviale. Schindler e Gibling attuarono (il primo d'accordo con la propria poetica di un'architettura puramente spaziale) una negazione fisica della casa borghese; aiutati dalla tecnica costruttiva, catturarono il vuoto in una pianta libera concepita come fluida interpretazione di una famiglia emancipata dagli schemi rigidi imposti dal sistema.

La dimora di Kings Road, unione di individualità, riscrive il senso della monogamia rappresentandone la vera realizzazione. Engels si chiese infatti se nella futura società socialista la monogamia, sorta da cause economiche, potesse scomparire al venir meno di queste cause, rispondendo con l'idea che al contrario sarebbe stata praticata completamente e genuinamente, senza vincoli legati al capitale. Una monogamia spontanea, basata sul desiderio di stare insieme e sull'individualità cooperativa. Ogni persona (indipendentemente dal genere) disponeva di uno studio autonomo, senza stanze padronali né gerarchie spaziali. L'architettura si fece così veicolo di una visione libertaria, egualitaria e artistica della convivenza, in cui la comunità non è data dai legami di sangue, ma da una scelta condivisa. L'utopia architettonica si scontrò tuttavia con i limiti storici della propria condizione di partenza: un esperimento radicale situato, inevitabilmente, all'interno di un sistema che ne avrebbe presto riassorbito la carica eversiva.

Progetto e utopia

Si potrebbe osservare che la Schindler House, pur radicale nella sua impostazione, non abbia prodotto una vera rivoluzione tipologica. Rimase infatti un'opera concepita da e per una élite borghese. Pauline, Rudolph e i Chace facevano parte di una classe privilegiata: seppur legati ad una scena progressista e pur avendo trasformato la loro casa in un eremo di rivoluzionari, il loro progetto rimase iscritto nell'America capitalista dei ruggenti anni Venti. Ciononostante, risulta interessante menzionare la vivace scena che la utilizzò come scenografia: la casa degli Schindler fu infatti per anni un luogo attraversato da una vivace comunità artistica e intellettuale. Concerti, performance di danza e letture di poesia ne animarono gli spazi, attirando figure di spicco della scena culturale losangelina, attratte tanto dall'architettura quanto dallo stile di vita che essa rifletteva. Tra i frequentatori abituali (e talvolta residenti temporanei) si contano Frank Lloyd Wright e i suoi collaboratori, gli architetti J.R. Davidson e Kem Weber, il fo-



8 | Assonometria isometrica della Schindler House, disegno, 1969, *Historic American Building Survey; Library of Congress HABS CAL,19-LOSAN,68.*

tografo Edward Weston, i compositori John Cage e Henry Cowell, lo scrittore Theodore Dreiser, il danzatore John Bovingdon e Galka Scheyer, la mercante d'arte che introdusse negli Stati Uniti il gruppo dei "Blue Four" Feininger, Jawlensky, Kandinsky e Klee.

Anche in virtù dell'attività politica di Pauline, la casa si trasformò nel centro dell'intellighenzia progressista di Los Angeles, spesso ospitando anche figure politiche di area socialista e comunista (come lo scrittore e politico Upton Sinclair), in una West Coast non ancora intaccata dalle febbri della *Red Scare*. Questo non bastò a trasformarla in un'effettiva anticipazione degli stilemi abitativi propri dell'élite losangelina dei decenni successivi, ormai privi di qualsiasi connotazione politica. I progetti residenziali dell'amico-rivale Richard Neutra (peraltro inquilino della Schindler House, insieme all'insofferente moglie Dione) ne ripresero alcuni elementi spaziali, ma pienamente inseriti nelle logiche produttive dell'industria, lontani dalla sintesi romantica e ideologica costruita dal connazionale.

A Los Angeles, “città delle tre ecologie” (naturale, infrastrutturale, sociale), così come definita da Reyner Banham, il clima favorevole e l’apertura culturale resero possibile una sperimentazione unica sullo spazio domestico. Dalla Schindler House alle Case Study Houses promosse da John Entenza negli anni Quaranta, corre un filo rosso che ha trasformato la villa losangelina in un vero laboratorio della modernità. Tale continuità finì tuttavia per snaturare l’archetipo originario della Schindler House, svuotato di ogni contenuto radicale e ridotto a una pura scelta estetica da parte della classe dominante. Questa traslazione segnò la perdita della tensione tra forma e visione del mondo che aveva animato l’opera, contribuendo anche a ritardarne il riconoscimento critico, come dimostra l’esclusione dalla mostra sull’*International Style* del 1932. Come altre realizzazioni, il suo destino fu quello di essere assorbita da quella ideologia, prodotto ultimo del sistema che possiede i mezzi di produzione: essa divenne un’icona estetica del capitalismo che intendeva contrastare.

A questa lettura di ascendenza tafuriana, esplicata da Alberto Samonà nel suo contributo *Architettura e politica* (Samonà 1976, 16) si potrebbe aggiungere una critica ancora più feroce, quella di Hannes Meyer, architetto marxista ortodosso, che dieci anni dopo la costruzione della villa scrisse:

> La concezione liberale dell’affrancamento della donna dalla schiavitù dei fornelli’ non muta i termini della sua posizione in seno alla società moderna [...]. I propagandisti della collettivizzazione dell’economia domestica borghese definiscono il loro procedimento come un ‘progresso sociale’. Ma che razza di progresso sociale è questo se, nel migliore dei casi, favorisce soltanto una piccola cerchia di famiglie borghesi [...]? (Meyer [1932] 1969, 125).

Ciononostante, la forza della casa Schindler risiede nell’essere un raro esempio di sintesi tra concezione formale e visione del mondo, nonostante la necessaria rinuncia che ogni oggetto-architettura compie nei confronti della realtà sociale. A differenza di altri capolavori della modernità, essa tenta di decostruire una sovrastruttura senza piegarsi intenzionalmente alle esigenze della classe dominante per generare nuovi risultati formali. È un frammento di poesia, forse solo sussurrata, una “sostanza di cose sperate” – per dirla con Persico – che Pauline Gibling Schindler volle rendere concreta grazie alla bravura del marito, trasformando un lotto di Kings Road, a Los Angeles, in un pezzo di utopia, dove i vincoli della famiglia tradizionale potessero dissolversi nell’aria.

Nota

[*] In alcune pubblicazioni, tra cui (Gebhard 1972), il cognome dei co-committenti della Schindler-Chace House appare nella forma "Chase", con la "s" finale. Tale grafia, tuttavia, risulta erronea. La forma corretta è Chace, con la "c", come attestano fonti archivistiche primarie (*Schindler Papers, UCLA Special Collections*) e corrispondenza diretta tra R. M. Schindler e Clyde Chace. La medesima grafia è adottata nella letteratura più recente e filologicamente accurata, tra cui (Smith, Mudford 2001). In questo lavoro si adotta la forma Chace, in coerenza con i dati storici documentati.

Riferimenti bibliografici

Adams 1996
A. Adams, *Architecture in the Family Way: Doctors, Houses, and Women, 1870–1900*, Montreal 1996.

Banham [1971] 2009
R. Banham, A. Vidler (a cura di), *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie* [*Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, London 1971], Torino 2009.

Castro Marcucci 2022
A. Castro Marcucci, *The Silent Gesture. Pauline Gibling Schindler in Modern Architecture*, atti del convegno internazionale *17th International Docomomo Conference - Modern Design - Modern Pioneering Women*, Valencia 2022.

Colomina 1994
B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (Mass.) 1994.

Crosse 2013
J. Crosse, *Pauline Gibling Schindler, Taliesin, to Eugene Debs, Atlanta Federal Penitentiary, August 22, 1920*, "Southern California Architectural History" [consultato il 14 febbraio 2025].

De Maio 2013
F. De Maio, *Casa Schindler*, *West Hollywood*, in M. Biraghi, A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento: opere, progetti, luoghi*, Torino 2013, 295-299.

Del Monaco 2016
A. I. Del Monaco, *Schindler-Chase House: un esperimento di abitare collettivo*, in A. Boschi, L. Lanini (a cura di), *L'architettura della villa moderna. Volume 1: Gli anni della grande sperimentazione: 1900-1940*, Macerata 2016, 85-90.

Engels [1884] 2019
F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* [*Der Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats*, Zürich 1884], trad. it. di D. Dalla Terza, Roma 2019.

Gebhard 1968
D. Gebhard, *Ambiguity in the Work of R. M. Schindler*, "Lotus International" 5 (1968), 107-121.

Gebhard 1972
D. Gebhard, *Schindler*, New York 1972.

Hayden 1981
D. Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, Cambridge (Mass.) 1981.

Hines 2019
T. S. Hines, *Critic and Catalyst: Pauline Gibling Schindler (1893–1977)*, "Getty Research Journal" 11 (2019), 39-80.

Kaplan 2011
W. Kaplan, *California Design, 1930-1965: Living in a Modern Way*, Cambridge (Mass.) 2011.

McCoy 1960
E. McCoy, *Five California Architects: Bernard Maybeck, Irving Gill, Charles and Henry Greene, R. M. Schindler*, New York 1960.

McCoy 1968
E. McCoy, *R. M. Schindler*, “Lotus International” 5 (1968), 82-105.

Meyer [1932] 1969
H. Meyer, *L’architetto nella lotta di classe* [*Sieben Fragen über Architektur*, “Rote Aufbau” 1932], in Id., F. Dal Co (a cura di), *Architettura o rivoluzione*, Venezia 1969.

Norberg-Schulz [2000] 2009
C. Norberg-Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna* [*Principles of Modern Architecture*, London 2000], Barcelona 2009.

Samonà 1976
A. Samonà, *Architettura e politica*, in A. Samonà (a cura di), *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Roma 1976.

Smith, Mudford 2001
K. Smith, G. Mudford (eds.), *Schindler House*, New York 2001.

Sweeney 2012
R. L. Sweeney, J. Sheine, T. Sakamoto (eds.), *Schindler, Kings Road, and Southern California Modernism*, Berkeley 2012.

English abstract

Challenging the bourgeois ideal of the nuclear family, the Schindler-Chace House (1922) emerges as an architectural experiment shaped by Rudolph Schindler and his companion Pauline Gibling as a political and cultural vision. Pauline envisioned a space that dissolves traditional domestic hierarchies, fostering individual autonomy within a communal structure. Influenced probably by Marxist thought and feminist activism, her role transcends that of muse or patron, embodying architecture as critique. By reimagining family and domesticity through spatial innovation, Kings Road prefigures egalitarian models of coexistence that respond to Engels’ diagnosis of the family as a patriarchal and economic construct.

keywords | Pauline Gibling Schindler; Rudolph Schindler; Schindler-Chace House; Domestic space; Family; Engels; Modern architecture; Gender; California modernism.

Piccolo mondo moderno

Ralph e Ruth Erskine: Lådan, Lissma

Alberto Pireddu

Da Lissma a Drottningholm, sperimentazioni sull'abitare

Sofisticata e moderna, anche se isolata in un paesaggio sublime e selvaggio, la casa di Ralph e Ruth Erskine sorgeva su un declivio boscoso nei pressi di Lissma (municipalità di Huddinge), a sud di Stoccolma. Immersa in una natura incontaminata, appena 'addomesticata' da sentieri, piccole arnie e orti su terrazzamenti, essa si elevava su un basamento di pietra che la proteggeva da un contatto diretto con il suolo, sfiorando la terra solo in corrispondenza del lato di ingresso. Una complessa carpenteria di travi, montanti e pannelli di legno ne costituiva l'involucro: le pareti erano coibentate e resistenti all'acqua, il tetto, leggermente in pendenza, era ventilato e dotato di un rivestimento impermeabile (Richards, Pevsner, Lancaster, Cronin Hastings 1947, 204).

La casa aveva una superficie utile di poco superiore ai venti metri quadrati e una altezza di circa due metri. Al suo interno, un unico vano era suddiviso in due ambienti distinti da un monumentale doppio camino di pietra, utilizzabile anche all'esterno, dove la sua robusta muratura era ingentilita da un motivo floreale stilizzato: da un lato la cucina e dall'altro una zona che era insieme soggiorno, camera da letto e studio. La flessibilità di quest'ultima era garantita da un apposito disegno dell'arredo, che prevedeva un tavolo da lavoro ribaltabile e un letto matrimoniale che poteva essere sollevato sino al soffitto tramite un sistema di cavi e pulegge e, all'occorrenza, ripiegato a formare un divano dinanzi al focolare. Sul lato nord una robusta armadiatura, che raccoglieva tra l'altro i disegni di Ralph arrotolati e ordinati in prossimità del suo scrittoio, contribuiva all'ottimizzazione degli spazi e al comfort termico dell'interno. Essa inquadrava la porta di accesso, ricavata nella profondità di un portico utilizzabile come deposito per la legna, con i tronchi disposti perpendicolarmente alla facciata a costituire una ulteriore barriera all'umidità e alle rigidissime temperature degli inverni svedesi. A sud, una grande vetrata si apriva su una loggia che, durante l'estate, poteva essere abitata, divenendo una vera e propria stanza *en plein air*. A est, infine, una finestra orizzontale accoglieva la tenue luce del mattino.



1 | La casa di Erskine, Lådan. Vista esterna del retro con la legnaia e Erskine, Fotografia di autore sconosciuto, 1941-1942, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.



2 | Interno della casa di Erskine, Lådan. Ralph Erskine vicino al camino, 1942, Fotografia di autore sconosciuto, 1941-1942, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.

Il fuoco e il paesaggio esterno erano i protagonisti di questo straordinario progetto. Il primo raccoglieva la famiglia intorno al camino di pietra, dotato di un elaborato sistema di diffusione del calore tramite tubi in ceramica e di un meccanismo di ricircolo dell'aria che consentiva ai fumi di essere espulsi dopo aver contribuito ulteriormente al riscaldamento del corpo della casa (Richards, Pevsner, Lancaster, Cronin Hastings 1947, 204). Il secondo, invece, si trasformava in una necessaria estensione del limitatissimo spazio coperto: un luogo dove raccogliere il cibo o attingere l'acqua del pozzo e dove trovare un riparo per i servizi igienici, dal momento che il rifugio non era dotato di bagno.

Lådan (letteralmente 'la scatola') fu costruita tra il 1941 e il 1942 da Ralph e Ruth, pare con l'aiuto di un giovane profugo danese, Aage Rosenvold – che in seguito sarebbe entrato come socio nello studio – su un terreno messo gratuitamente a disposizione da un amico agricoltore all'interno del proprio podere. Si utilizzarono le pietre e il legno del bosco insieme a materiali di recupero, come i mattoni provenienti da una vecchia fornace in disuso (Collymore [1982] 1986, 57). I coniugi vi abitarono fino al 1946, quando si trasferirono nell'isola di Drottningholm, sul lago di Mälaren, alla periferia occidentale di Stoccolma. Da allora il piccolo cottage divenne un rifugio per le vacanze, finché non si deteriorò e fu abbandonato (Lapuerta 2008, 58).



3 | Interno della casa di Erskine, Lådan. Erskine è seduto alla sua scrivania, Fotografia di autore sconosciuto, 1942, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.

I disegni a matita – in pianta, prospetto e sezione – e le eleganti prospettive restituiscono appieno la forza straordinaria di questa magnetica scatola isolata dal mondo, dettagliandone gli aspetti più tecnici, la relazione con la topografia dell'intorno e i particolari dell'arredo, dalle forme della cucina agli oggetti più minuti e personali come gli strumenti musicali, i libri e le piante. Due schizzi iniziali rivelano l'esistenza di una prima versione del progetto, poi abbandonata probabilmente per questioni economiche, nella quale la casa era distribuita su due livelli con una scala segreta, nascosta negli armadi a muro, che consentiva l'accesso a una zona notte indipendente (Lapuerta 2008, 64).

Le fotografie dell'epoca lasciano intuire frammenti della vita privata degli Erskine: la raccolta della legna, il lavoro di Ralph allo scrittoio, l'accensione del fuoco, il riunirsi della famiglia dinanzi al camino o il riposo della coppia sulla veranda durante la bella stagione. Gli scatti attuali, relativi alla fedele ricostruzione di *Lådan* sull'isola di Lovön,

con la quale si volle celebrare il settantacinquesimo anno di Ralph nel 1989, ci consentono per contro di apprezzare le calde tonalità dell'interno – il chiarore del legno che tutto riveste, il grigio-fumo del focolare, il bianco delle sedie e dei tavoli – e la forza di quel rosso, sulle pareti esterne minori, che fu scelto non per imitare ma per rammemorare il colore dei mattoni locali, troppo costosi per poter essere adoperati.

Come ha giustamente notato Antón Capitel, questa opera è lontana dall'archetipo della capanna primitiva, nel quale si è spesso individuata la genesi dell'architettura, anche se potrebbe essere considerata "una versión moderna de 'la casa de Adán en el paraíso'" (Capitel 2005, 73). Lo stacco da terra, la forma scatolare, l'assottigliarsi delle pareti in corrispondenza del pronao d'ingresso e della loggia, quasi a voler enfatizzare la leggerezza del volume, e il tetto (inclinato quanto basta per garantire la caduta della neve) erano tutti dettagli che esprimevano una precisa scelta linguistica.

La struttura portante si ispirava al sistema del *balloon frame* americano, adattato alle possibilità offerte dalla tecnologia svedese dell'epoca: a terra quattro travi portanti della lunghezza di sei metri si incastravano con tredici travi disposte perpendicolarmente; la struttura verticale era composta da sette montanti sulle pareti nord e sud e da cinque su quelle est e ovest, questi ultimi irrigiditi da tre elementi orizzontali; il tetto replicava la struttura del solaio inferiore, con l'eccezione di una trave, soppressa per far posto al camino (Lapuerta 2008, 60-64). Pertanto, non sorprenda se, nel cogliere la potenza dell'idea e del messaggio di questa piccola 'capanna', la si associa qui alla descrizione che Ernesto Nathan Rogers fece della sua casa sognata, affidandola alle *Confessioni di un anonimo* sulle pagine di "Domus" significativamente in quello stesso, cupo, 1942:

> Cresce dal suolo come una pianta ed è tuttavia sovrana sulla natura, prepotente orma d'uomo. Un pezzo di terra in basso, e in alto un pezzo di cielo: tra gli infiniti fiori, qualcuno profuma solo per me e, nella notte, un quadrato di stelle – tra le infinite – per me s'accende. Muta volto la mia casa al volgere delle stagioni; muta le fronde rinnovellandosi ad ogni primavera; d'estate ha la frescura dei boschi; colorata d'autunno, si lascia ammantare d'inverno dalla neve e sotto germina la mia famiglia in attesa del sole. Le pareti siano limiti al mondo esterno, non ostacoli: s'aprano tutte al di fuori, si chiudano, si socchiudano, occhi con palpebre e ciglia o, forse, pori che l'universo respirino e gli umori nocivi trasudino. La mia casa è un corpo, come il mio corpo, custodia ai dolori e alle gioie, accanto al tuo confine. Incompenetrabili corpi. [...] non eterna chiedo che sia la mia casa, ma, come un abbraccio, chiusa (Rogers 1942).

Durante l'inverno, *Lådan* si chiudeva su sé stessa, proteggendosi a nord grazie ai tronchi di legna accatastati per il fuoco e rinforzando le aperture – pur dotate di doppi e tripli vetri – con materiali isolanti applicati sul lato esterno. Con l'arrivo dell'estate, il 'guscio' si apriva e la vita si spostava prevalentemente all'esterno: lo stesso divano/letto veniva orientato non più verso il camino ma verso la grande vetrata della loggia, i tronchi erano assenti e la facciata con l'ingresso, spogliata di ogni 'ornamento', rivelava la propria (vera) composizione (Lapuerta 2008, 58-60). La casa mediterranea e la casa dell'uomo del nord accomunate dal metaforico aprirsi a una nuova (auspicata) condizione del vivere.

Salutato da Richards, Pevsner, Lancaster e Cronin Hastings – in un celebre articolo pubblicato su "The Architectural Review" – come uno dei primissimi paradigmi del *New Empiricism* svedese, insieme alla casa di Sven Markelius a Kevinge e alla casa di Stüre Frölen nei Nasby Palace Gardens, il rifugio di Lissma era, in realtà, una architettura moderna in una condizione privilegiata e irripetibile. Essa 'abitava' letteralmente il paesaggio, traendone persino parte del sostentamento per la famiglia: il cibo degli orti e l'acqua della fonte. Il suo spazio era, per dirla con Martin Heidegger, "una libera donazione dei luoghi" (Heidegger [1969] 1979, 25).

Dopo il trasferimento alle porte di Stoccolma, Ralph trasformò una vecchia chiatta di cabotaggio del Tamigi, *La Verona* – trasportata da Londra con un rocambolesco viaggio attraverso il Mare del Nord – in una suggestiva estensione del proprio studio. Attraccata in prossimità della sua casa e capace di ospitare, oltre a dodici postazioni di lavoro, anche un piccolo bar, al sopraggiungere dell'estate la barca raggiungeva puntualmente Rågö, presso Nyköping, dando vita a una singolare esperienza di lavoro-vacanza che coinvolgeva tutti gli architetti e le rispettive famiglie (Collymore [1982] 1986, 59-62). Una tavola ricca di bellissimi disegni riassume il significato di questa operazione, quasi un *divertissement* per l'intero equipaggio, mentre alcune foto ritraggono Ralph e Ruth al timone, il gruppo al lavoro, le vele sullo sfondo del cielo e di orizzonti lontani.

La costruzione della casa-studio di Drottningholm rappresentò, infine, un momento cruciale di riflessione intorno all'abitare, condensando molte delle idee maturate fino ad allora dai suoi autori: sulla prefabbricazione, sul controllo climatico, sul rapporto con il paesaggio esterno (González de Canales 2005, 88). Suddivisa in tre volumi distinti (la residenza vera e propria, lo studio e il garage) disposti intorno a un piccolo giardino centrale, essa reinterpretava le costruzioni tradizionali dell'isola, generalmente composte da un corpo principale e alcuni annessi (Collymore [1982] 1986, 162). La struttura in calcestruzzo si concludeva con una doppia copertura, pensata per garantire un migliore isolamento termico: una volta ribassata protetta da una doppia falda in lamiera ondulata. Il camino sospeso al centro del grande e luminoso soggiorno a doppia altezza era il cuore del volume dell'abitazione, la cui sofisticata composizione articolava gli spazi della vita domestica su due livelli principali.

Ruth e Ralph

La letteratura sugli Erskine e sulla loro prima casa svedese si sofferma a lungo sulla singolare biografia di Ralph: le origini inglesi, l'educazione secondo gli ideali del fabianesimo, la frequentazione della *Friends' School* di Saffron Walden, una scuola quacchera non lontana da Cambridge, gli studi presso il *Regent Street Polytechnic* di Londra, la cui facoltà di architettura era allora diretta da Thornton White, l'amicizia con Gordon Cullen, il viaggio verso la Svezia nel maggio del 1939, le iniziali difficoltà lavorative nel paese straniero.

Molto più scarse, invece, sono le notizie riguardanti la sua compagna, Ruth Monica Francis Erskine. Di lei sappiamo solo che conobbe Ralph durante gli anni della scuola a Saffron Walden, che lo raggiunse in Svezia nel mese di agosto di quello stesso 1939 e che i due si sposarono due settimane dopo l'arrivo di lei, presso l'ufficio anagrafe del *Rådhus* (Egelius 1977). Chi era davvero Ruth? Che ruolo svolse nella vita dell'architetto e, in particolare, nella costruzione della casa a Lissma?

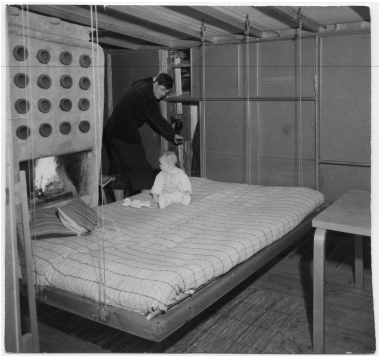
Antón Capitel le attribuì un ruolo stereotipato di sposa e di madre, scrivendo a proposito di *Lådan*: "È vero, però, che la casetta, come si addice a una casa coniugale, è predisposta ad accogliere le inclinazioni di entrambi i coniugi: se il marito si ostinava a lavorare, forse la moglie si dilettava a cucinare quando non si occupava del bambino" (Capitel 2005, 76). Di tutt'altro tono è il ritratto delineato da Mats Egelius, autore tra l'altro di una importante monografia sull'opera di Erskine, che restituì una figura ben più ricca di sfumature e di informazioni, affermando che:

> Ruth completa suo marito: sembrano una coppia ideale. Quando lui è stressato, lei è rilassata, sempre al suo fianco con lealtà, mantenendo una casa accogliente e ospitale. Prima di trasferirsi in Svezia, Ruth si era formata come segretaria e ha sempre saputo dare una mano in ufficio nei momenti di bisogno – ancora oggi si occupa di tutta la loro corrispondenza personale. Lei ritiene il suo ruolo di laica all'interno della squadra marito/moglie molto importante, enfatizzando il punto di vista dell'utente con intuizioni pragmatiche nell'atmosfera talvolta forzatamente intellettuale dell'ufficio. Quando i figli erano piccoli, ha sempre dato loro la priorità, proprio come la madre di Ralph, che era rimasta casalinga nonostante fosse stata una delle prime donne laureate all'università (Egelius 1977, 759).

Charles Jencks, nell'introdurre il numero doppio di "Architectural Design" curato da Egelius nel 1977, confermò il ruolo attivo di Ruth, ricordando un aneddoto relativo al progetto e alla costruzione del Byker Wall di Newcastle, uno dei muri abitati più lunghi del mondo:



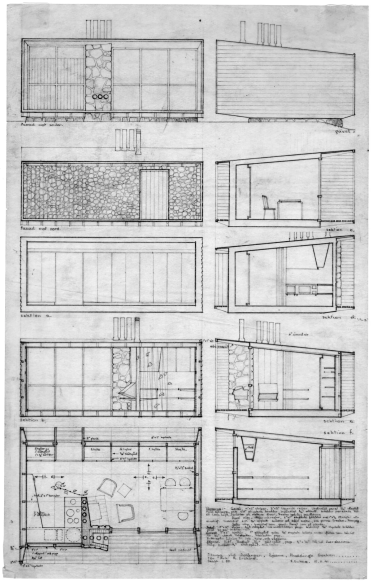
4 | Interno della casa di Erskine, Lådan. La coppia Erskine con un bambino accanto al camino, Fotografia di autore sconosciuto, 1942, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.



5 | Interno della casa di Erskine, Lådan. Ralph Erskine con un bambino seduto sul letto, Fotografia di autore sconosciuto, 1942, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.



6 | La casa di Erskine, Lådan. Periodo di costruzione. Ruth Erskine, Fotografia di autore sconosciuto, 1942, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.



7 | Ralph Erskine, Lådan. Pianta, prospetti, sezioni. 15/11/1941, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes.

> Quando il progetto di Byker era agli inizi ed Erskine doveva conquistare la fiducia dei suoi clienti della classe operaia, lui e sua moglie Ruth iniziarono a vendere piante fuori dall'ufficio, un modo ovvio per instaurare amicizie nel paese dei piccoli giardini. 'Le donne sognavano di vedere fiori fuori dalle loro finestre' fu una delle lezioni apprese da quell'esperienza, da cui derivano gli innumerevoli vasi di fiori e i giovani alberi, circondati e protetti da spazi semi-privati. Oggi, infatti, a Byker si rimane colpiti da quanto verde ci sia, dai roseti selvatici e incolti, dalla crescita rigogliosa di arbusti riottosi che, in pochi anni, addolcirà ulteriormente questo progetto municipale (Jencks 1977, 753).

Nel 1984 fu fondata la *Ruth and Ralph Erskine Nordic Foundation* che, a partire dal 1998, assegna un importante premio di architettura – il *Ruth and Ralph Erskine's Nordic Stipend Fund* – a chi contribuisca alla costruzione di edifici caratterizzati da una forte componente sociale.

Significativamente, sia nella denominazione della Fondazione che del Premio, il nome di lei, venuta a mancare proprio nel 1998, precede quello di lui.

Le fonti concordano nell'affermare che la giovane donna contribuì alla costruzione della piccola casa nel bosco. Diversi elementi lasciano però immaginare che il suo ruolo sia andato oltre la semplice collaborazione materiale durante il cantiere. Innanzitutto, occorre ricordare che, in quel freddo inverno tra il 1941 e il 1942, entrambi erano giovanissimi e inesperti, stranieri in una terra di ghiaccio. Pertanto, è possibile ipotizzare che la definizione di un programma tanto singolare sia stata frutto di una riflessione condivisa, anticipatrice di una comunione d'intenti e di un progetto di vita insieme, che avrebbe trovato piena conferma ne *La Verona* e nella casa di Drottningholm. Autocostruzione e autosufficienza come espressione di una vita ispirata a principi di austerità, semplicità ed essenzialità, oltre che come risposta a una condizione di extra-ordinaria necessità.

D'altro canto, sia Peter Collymore che Mats Egelius hanno evidenziato l'attitudine di Ralph all'ascolto dell'altro; una disposizione che non poteva non trovare conferma nel rapporto privato con l'amatissima Ruth:

> L'atmosfera che si respira nello studio di Erskine – scrisse il primo – riflette la personalità dell'architetto, si discute sugli argomenti più vari in modo estremamente libero mentre si prende il tè attorno al tavolo della cucina, e tutto ciò, in un certo senso, assomiglia a una riunione di quaccheri in cui i partecipanti parlano quando lo desiderano e dove non esiste una 'struttura' per la discussione (Collymore [1982] 1986, 65).

Lådan era un rifugio dal mondo e dalle privazioni della guerra: una oasi di pace e riservatezza, lontana persino dai servizi essenziali che, durante l'inverno, potevano essere raggiunti soltan-

to con gli sci o una slitta trainata da un cavallo (Collymore [1982] 1986, 59). Nel descriverne lo splendido isolamento, Francisco Gonzalez de Canales evocò il celebre *Proemio* del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, nel quale – durante la Peste Nera che colpì l'Europa nel XIV secolo – una giovane donna prese l'iniziativa di radunare un gruppo di amici, sette donne e tre uomini, per ritirarsi in una villa fuori Firenze e tentare una possibilità di salvezza, trascorrendo il tempo secondo regole condivise che contemplavano, tra l'altro, il racconto quotidiano di una novella.

> Di fronte alla caduta dei grandi ordini – scrisse de Canales –, l'arte dell'appartenenza reciproca può essere ricostruita solo a partire da piccoli ordini. Gli Erskine, gli Eames e, successivamente, gli Smithson si ritirarono anch'essi alle porte della città, in un padiglione dall'apparenza effimera, nel tentativo di rigenerare i legami che permettessero loro di ristrutturare l'abitare umano. Come Boccaccio, intuirono che il nuovo ordine delle loro vite si sarebbe formato nel piccolo, nel quotidiano, nella reciproca appartenenza tra l'uomo, la natura e i ricordi (González de Canales 2005, 82).

Il riferimento era, ovviamente, alla *Case Study House No. 8* di Charles e Ray Eames, alla periferia di Los Angeles, meglio nota come *Eames House*, e all'*Upper Lawn Solar Pavilion Folly* di Alison e Peter Smithson all'interno della tenuta di Fonthill, nel Wiltshire, sud-ovest dell'Inghilterra: celebri icone di una altrettanto riconosciuta vita di coppia. Nel caso degli Erskine, è probabile che la casa sia servita anche a rinsaldare l'appartenenza reciproca tra i giovani coniugi, alla loro prima esperienza di convivenza dopo il viaggio di nozze in barca a vela e il ritorno a una realtà difficile, segnata dalla mancanza di lavoro.

Dinanzi a una esperienza così irripetibile, una domanda sorge spontanea: se non avesse avuto accanto una campagna, e se quella compagna non avesse posseduto la determinazione che in tanti hanno riconosciuto essere uno dei tratti fondamentali del carattere di Ruth, Ralph avrebbe mai costruito per sé un rifugio così singolare, quasi alla ricerca di una modernità eroica con la quale attendere non già la fine della peste, ma quella non meno drammatica della Guerra?

Riferimenti bibliografici

Alday, Llinàs, Martínez Lapeña, Moneo 1996
I. Alday, J. Llinàs, J.A. Martínez Lapeña, R. Moneo, *Aprendiendo de todas sus casas*, Barcelona 1996.

Banham 1965
R. Banham, *A Home is Not a House*, "Art in America" 2 (1965), 70-79.

Capitel 2005
A. Capitel, *La cabaña de Erskine en el paraíso de la campaña sueca*, "Arquitectura COAM" 341 (2005), 73-79.

Cocchia 1958
F. Cocchia (a cura di), *Un architetto inglese in Svezia: Opere di Ralph Erskine*, “L’architettura cronache e storie” 32 (1958), 96-109.

Collymore [1982] 1986
P. Collymore, *R. Erskine*, [*The architecture of Ralph Erskine*, London 1982], trad. it. di A. M. Porciatti, Firenze 1986.

Egelius 1977
M. Egelius (ed.), *AD Profile n. 9: Ralph Ersrkine*, “Architectural Design” 11-12 (1977), 751-852.

Egelius 1990
M. Egelius, *Ralph Erskine, Architect*, Stoccolma, 1990.

Fernández-Galiano 2008
L. Fernández-Galiano, *El constructor en el espejo | The Builder in the Mirror*, “AV Monografías” 132 (2008), 3.

Fogazzaro 1901
A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, Milano 1901.

González de Canales 2005
F. González de Canales, *La autoconstrucción ambiental de Ralph Erskine*, “Arquitectura COAM” 341 (2005), 80-89.

Heidegger [1969] 1979
M. Heidegger, *L’arte e lo spazio* [M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969], trad. it. di C. Angelino, Genova 1979.

Jencks 1977
C. Jencks, *Introduction*, “Architectural Design” 11-12 (1977), 753.

Lapuerta 2008
J. M. de Lapuerta, *La caja, Lissma (Suecia) | The Box, Lissma (Sweden)*, “AV Monografías” 132 (2008), 55-66.

Maré 1948
E. de Maré, *The New Empiricism: Antecedents and Origins of Sweden’s Latest Style*, “The Architectural Review” 613 (1948), 9-11.

Ray 1974
S. Ray (a cura di), *Itinerario nell’architettura di Raph Erskine*, “L’architettura cronache e storia” 229 (1974), 430-464.

Ray 1978
S. Ray, *Ralph Erskine: architettura di bricolage e partecipazione*, Bari 1978.

Richards, Pevsner, Lancaster, Cronin Hastings 1947
J. M. Richards, N. Pevsner, O. Lancaster, H. de Cronin Hastings, *The New Empiricism: Sweden’s latest style*, “The Architectural Review” 606 (1947), 199-204.

Rogers 1942
E. N. Rogers, *Confessioni di un Anonimo del XX secolo. 9° - La casa dell’Anonimo*, “Domus” 176 (1942), 333.

English abstract

The small house near Lissma, built by Ralph and Ruth Erskine between 1941 and 1942, is nestled in unspoiled nature: gathered around a large stone fireplace in winter, it would then open up to the surrounding landscape in the warmer seasons. Almost a modern version of the "Adam's house in paradise", *Lådan* was far from the archetype of the primitive hut: the raised structure, the box-like form, the thinning of the walls at the entrance area and the veranda – as if to emphasize the lightness of the volume – and the roof (angled just enough to ensure snow would slide off) were all details that expressed a precise architectural language.This essay proposes a reflection on Ruth's role in the conception of this extraordinary 'refuge', beyond her well-documented practical collaboration during the construction phase. It is suggested that the definition of such a singular program resulted from a shared reflection – an anticipation of a union of intentions and a life together – which would later find full expression in the unique episode of *La Verona* and in the house at Drottningholm.

keywords | Ruth Erskine; Ralph Erskine; Swedish Modernism; New Empiricism

Lo Stökli di Flora Ruchat-Roncati e Leonardo Zanier

Carlo Toson e Christian Toson

Lo Stökli è forse la vicenda più rappresentativa del lavoro in comune di Flora Ruchat Roncati (1937-2012), architetto, e Leonardo Zanier (1935-2017), sindacalista e poeta. Flora Ruchat-Roncati aveva conosciuto Leonardo a Zurigo alla fine degli anni Sessanta, negli ambienti culturali di sinistra: Flora si era già distinta nel mondo internazionale dell'architettura, era allieva di Rino Tami, e aveva realizzato i Bagni di Bellinzona e altre opere in Ticino con Ivo Trümpy e Aurelio Galfetti, diventando un protagonista di quella che in seguito sarà chiamata la *Tendenza* ticinese (cfr. Albrecht, Davidovici 2017); Leo si era dedicato a un'intensa attività politica come sindacalista e attivista per i diritti degli emigranti italiani, unita a una parallela carriera come poeta, pubblicando sulle stesse tematiche libri importanti per la letteratura friulana come *Libers... di scugnî lâ* (Liberi... di doversene andare, 1964). Il sodalizio fra Leo e Flora comincia con la condivisione di una sensibilità sociale e politica, con particolare attenzione al tema della casa. Oltre alle esperienze svizzere, la coppia aveva trascorso un periodo professionale in Italia, dove Flora aveva progettato e realizzato grandi complessi di edilizia popolare per il Consorzio Abitcoop e il CoLaSiderTa a Taranto e Roma. Leo aveva anche coinvolto l'ETH di Zurigo, del quale Flora era la prima donna a essere nominata professore nel 1979, a elaborare un vero e proprio progetto di riqualificazione territoriale per la Carnia, terra d'origine di Leo dalla quale era dovuto emigrare prima in Marocco e poi in Svizzera. Insieme ad altri studenti e docenti, come il prof. Dolf Schnebli, avevano elaborato un piano di riconversione territoriale che coinvolgeva tutte le attività delle comunità superstiti alle grandi ondate di emigrazione e al terremoto del 1976; il lavoro di rinnovamento e ricucitura non riguardava solo l'ambiente, naturale e costruito, ma anche le relazioni tra le persone, il recupero e la salvaguardia della storia e delle tradizioni locali. Il progetto venne denominato in seguito Albergo Diffuso.



1 | Flora Ruchat-Roncati e Leo Zanier a Udine (2005, foto C. Toson)

L'idea dello Stökli nasce all'inizio del 1992, a Riva San Vitale, nella casa di famiglia di Flora che era diventata anche la casa di Leo. Si trattava di un complesso dove vivevano anche altri

inquilini amici di Flora: era stato oggetto di diversi esperimenti progettuali che Flora aveva attuato per permettere alla casa di conservarsi, esprimersi e amplificarsi.

Nel giardino c'era uno spazio stretto tra il muro di confine con la chiesa e il rio Bolletta. Leo si era aggirato per anni in quell'angolo di giardino disordinato, tra noccioli, ortiche giganti, cespugli di more e sambuchi e cianfrusaglie lasciate dal precedente affittuario. Si intravedeva, nel mezzo, qualche manufatto murario, che come diceva Leo, "che fosse importante si capiva, ma bisognava indovinarlo, coperto com'era di muschi, rampicanti, muffe" (Zanier 1997, 27). Che cosa fosse in origine resta ancora oggi un mistero: l'acqua del rio entrava al suo interno tramite un'apertura, qualcuno sosteneva fosse un lavatoio, altri una specie di vasca per le trote. Leo e Flora, di comune accordo, decisero che quel luogo fosse adatto per creare uno spazio personale per Leo, una sorta di casa per il poeta, subito associato al tipo vernacolare svizzero dello Stökli.

Lo Stökli consiste in una sorta di residenza annessa alla fattoria principale, dove andava a vivere l'anziana coppia di contadini una volta ceduta al figlio la gestione del maso. Si tratta di una pratica legata all'istituto del "maso-chiuso" tipico dell'Alto Adige, una vera e propria forma di organizzazione del territorio, il fondamento stesso di una struttura socioeconomica che nel tempo ha modellato il paesaggio agrario, verso la quale Leo aveva una sincera ammirazione e che considerava "civilissima" (Zanier 1997, 22). Leo guardava con ammirazione alla cultura svizzera, specialmente nel rapporto fra sviluppo economico e conservazione della storia e della cultura dei luoghi. Anche per il progetto dell'Albergo Diffuso dichiarava che gli svizzeri avevano già accumulato una buona esperienza nella contaminazione tra il mondo rurale e il nascente turismo dal quale si era sviluppato l'agriturismo, quello vero (Zanier, [1997] 2008, 21).

Nello Stökli i contadini "in pensione" si dedicavano ai lavori meno pesanti, alla cura dell'orto e degli animali da cortile, lasciando le attività legate alla produzione agricola vera e propria, più faticose, alla nuova generazione: "Insomma, si tratta di entrare nella 'terza età' ridimensionare il campo d'azione, prepararsi a lasciare 'baracca e burattini' iniziare un nuovo ciclo, l'ultimo, non è faccenda semplice" (Zanier 1997, 22). Da qui l'associazione con il piccolo rifugio per Leo sulla riva del rio Bolletta, uno spazio fisico dove mettere in ordine i propri pensieri, dove potersi rifugiare e trovare pace: "La questione concreta, per tutti, diventa l'utilità razionale e pratica di prepararsi convenientemente ad arredare per tempo il proprio privatissimo Stökli mentale, non per questo meno reale. Arredarlo come? Metterci dentro cosa?" (Zanier 1997, 22). Leo vedeva nell'idea dello Stökli uno spazio mentale, oltre che fisico, dove trovare rifugio spirituale.

Le richieste funzionali erano semplici: uno spazio per scrivere e riposare, un cucinino, un bagno, un laboratorio per lavorare con le mani, uno spazio per stare all'esterno, dei limiti per garantire la privacy rispetto al resto del complesso. A questo punto entra in gioco la mano di Flora, che trasforma in architettura questi pensieri. Come diceva Leo, "passare dalle poesie ai fatti, dalle parole ai sassi" (Zanier 1997, 22). Liberando il luogo da rovi e sterpaglie si

rivela uno spazio magico e una piccola costruzione con grossi muri di pietra, realizzata con antica arte e grande sensibilità estetica. Inizia la progettazione: il rigore di Flora, la poesia e le suggestioni di Leo si fondono in qualcosa di unico. I frammenti di muro si ricompongono recuperando le pietre angolari scolpite, testimonianza dell'arte degli scalpellini ticinesi nel mondo. Questa attenzione alla sostanza storica esistente è un punto molto forte del legame tra il poeta e l'architetto, e pare ci sia una duplice influenza quando Flora nel suo articolo cita:

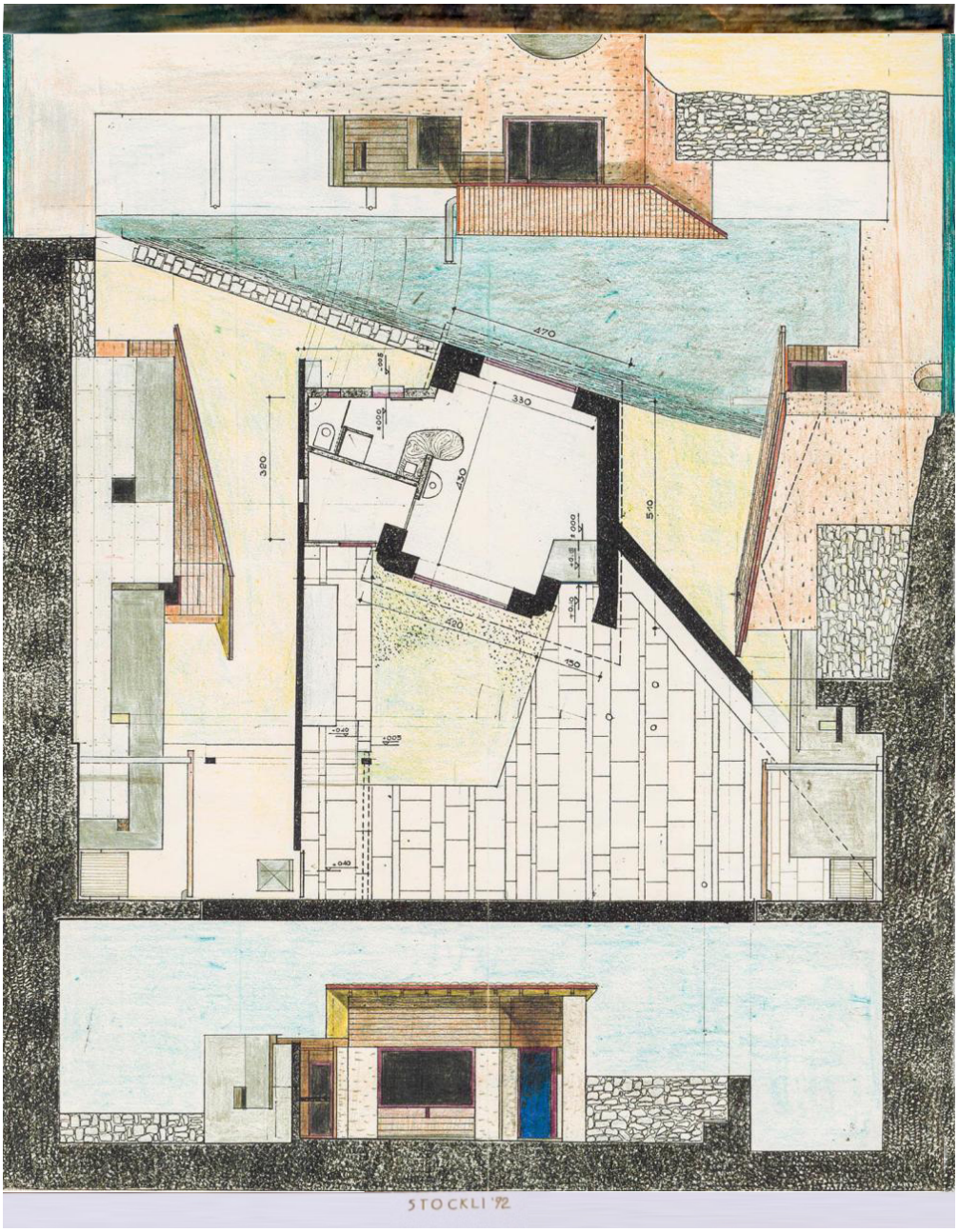
> A Roma, nel tempietto di San Giovanni in Oleo, c'è un'acquasantiera di marmo d'Arzo. Oltre che delle ricerche raffinate di Francesco Castelli, alias Borromini, il restauratore/la 'macchia vecchia' racconta di tagliapietre, stuccatori, gessini, veri professionisti che, lasciando il paese per sopravvivere, si trascinavano appresso la loro pietra e di sicuro il loro scalpello, conoscenza e mestiere (Ruchat-Roncati 1996, 37).

La pietra di per sé è portatrice di racconto, e origine del progetto, come per *Les Pierres sauvages* di Fernand Pouillon, un libro che entrambi amavano. Per Leo era testimonianza della storia del mondo, e portatrice di valore morale.

> Beata semplicità di un sasso, Che riassume la storia del mondo. […] Ma allora perché noi dovremmo voler semplificare tutto: essere o venir costretti a essere: solo bosniaci croati e ortodossi, oppure solo bosniaci serbi e cattolici, oppure solo ancora bosniaci 'turchi' e mussulmani? (Zanier 2001).

Per Flora la pietra del giardino di Riva è materiale vivo e da valorizzare per il progetto. Leo di quei cantonali diceva, molto similmente a Flora: "Due dei pilastri-spallette, quelli verso il cortile, non finiscono a spigolo, ma, attraverso una elaborata e barocca modanatura, diventano una semicolonna. Raffinatezza costruttiva comacina che si innesta anche nel rurale" (Zanier 1997, 24). Il progetto parte quindi da quelle tracce, da quei segni di pietra, fissi nel disegno, intorno ai quali si fabbrica il nuovo spazio. Flora, ricordando la precedente copertura in travi, completa e collega la costruzione con una struttura di pareti e tetto in legno, realizzate nel modo più semplice possibile. Il ritaglio di spazio ricavato tra i muri e il torrente diventa "il più piccolo cortile del mondo", un trapezio di neppure un metro quadrato ma sufficiente per stare seduti in due, in contemplazione, all'ombra degli alberi che crescono sulla sponda opposta, della grande parete del Monte Generoso. In quel cortiletto si raggiunge il massimo dell'intimità, sotto la panca ci sarebbe dovuto essere lo spazio per custodire le loro ceneri. "L'ultima spiaggia" usava chiamarla Flora.

Oltre al lavoro di ricucitura delle parti esistenti, c'è anche un lungo e nuovissimo muro di calcestruzzo, vero manifesto di un'architettura contemporanea, che non concede nulla alle tentazioni vernacolari. Questo muro, che Leo ironicamente diceva essere accuratamente "modulorato in tutto", perfettamente disegnato nei suoi vuoti e pieni, rientranze e spessori, separa nettamente lo Stökli dal giardino comune della casa, definisce un cortile davanti all'ingresso, dove si trova un grande tavolo per gli ospiti, e stabilisce il limite entro il quale si sviluppa il microcosmo dello Stökli. Flora non rinunciava mai a mettere un segno netto e forte. La dialettica all'interno della coppia Flora-Leo rifletteva da un lato il rigore della scuola svizzera nella lettura



2 | Progetto dello Stökli, pubblicato su “Controspazio” n.6, 1996.

e interpretazione degli insediamenti e delle tipologie, dall'altra le inevitabili, diverse declinazioni, dovute alle particolari vicende della storia interpretata da Leo: come nello Stökli, così anche nelle numerose case carniche che avevano restaurato insieme. Nella casa carnica del Sei-Settecento ogni elemento corrispondeva a una funzione precisa che comunque non era mai soltanto di tipo funzionale, ma conteneva valori simbolici radicati e permanenti. Il rigore compositivo di una facciata cedeva sovente il passo a una necessità contingente. Il pendio richiedeva adattamento. Il lavoro agricolo richiedeva spazi diversi, ma oltre a questo, le case "penzas e liseras come un cjant" (dense e leggere come un canto, Zanier [1964] 1998, 22) erano portatrici di qualcosa di più. Queste le posizioni di partenza che, durante le lunghissime discussioni, si stemperavano le une dentro le altre producendo qualcosa di nuovo che apparteneva ad entrambi. È forse possibile rileggere gli echi di questo confronto in un importante articolo scritto da Flora nel 1993, *la capanna d'Adamo è in Paradiso, e quella di Eva?,* pubblicato su "Controspazio" nel 1996 (Ruchat-Roncati 1996, 36-37). Il testo è una riflessione sul rapporto fra abitazione, storia e architettura. Ad esempio scrive che:

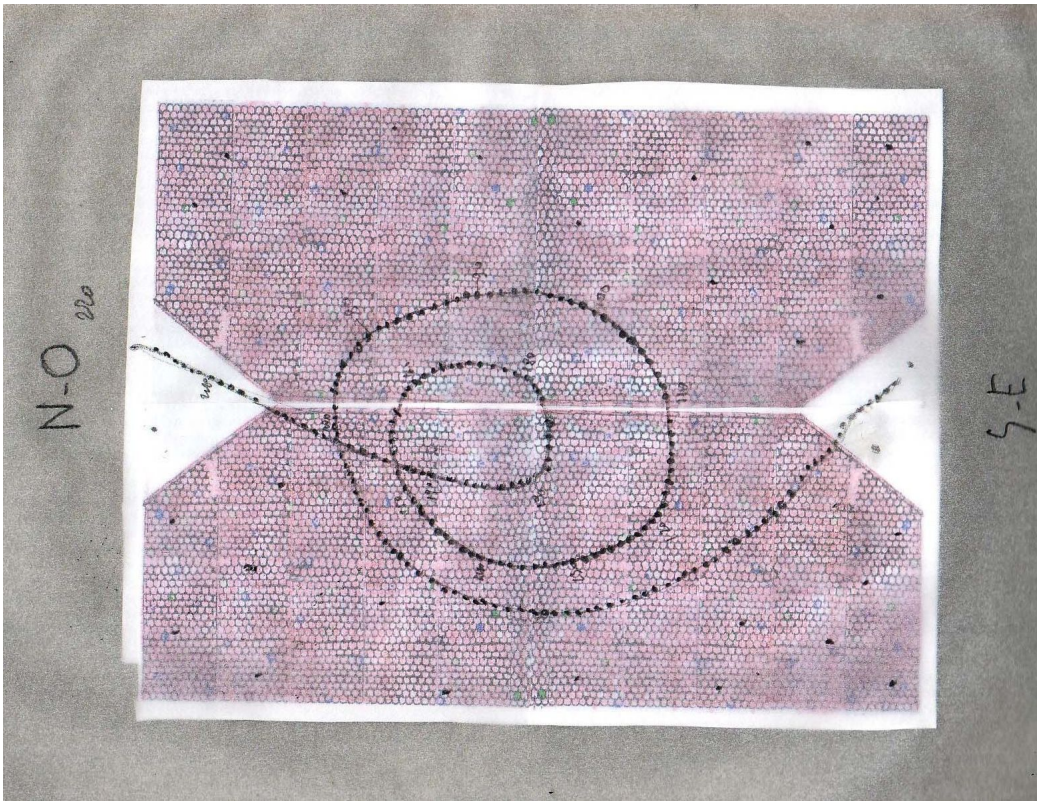
> L'architettura, intesa nella sua ampia accezione di produzione edilizia connotata da una qualità diffusa, tutta da definire, individua nella residenza l'impegno ad organizzare e connotare lo spazio del privato quotidiano: funzione che si differenzia, nel corso della storia, non tanto nella specificità dei bisogni – che sono sempre gli stessi – quanto nel modo di soddisfarli e nei valori culturali che ad essi si attribuiscono (Ruchat-Roncati 1996, 36).

È possibile che l'esperienza con la cultura di Leo in Carnia, con la casa carnica, così diversa da quella svizzera, eppure così simile per funzioni, abbia contribuito alla formazione di questo pensiero? Flora cita diversi esempi nell'articolo, da Berlino a Taranto, dalla *domus* romana al tempietto di San Giovanni in Oleo, ma mai le case di Maranzanis. Flora nei suoi progetti cercava di mantenere come sempre una rotta chiara e coerente. Leo rivendicava il diritto all'imprevisto, alla dissonanza, allo scarto di lato, alle possibilità sempre diverse.

> L'archetipo suggerisce una sorta di propensione ad acquisire la soluzione come fatto naturale, simbiosi tra luogo, cultura e natura, ciò che in effetti per il moltiplicarsi dei parametri e per l'assenza del rapporto diretto tra bisogni e soddisfazioni degli stessi, rende il gioco estremamente sofisticato, complesso, al limite astratto (Ruchat-Roncati 1996, 37).

Il rudere dello Stökli poteva essere considerato un archetipo nella concezione che Flora dava a questa parola. Nella sua forma di manufatto vago nella funzione e non finito era un caso perfetto sul quale sperimentare un'architettura che si inserisse in quello spazio di pensiero fra la funzione e la soddisfazione della stessa. Più che una certa aderenza a un disegno mai esistito, Flora restava coerente alle logiche costruttive degli edifici, dalle tecniche per costruire i muri alle sofisticate carpenterie lignee. Leo si preoccupava che l'architettura si trasformasse in vita per l'edificio, anche entrando in contrasto con la pulizia del disegno. Spesso argomentava: "un contadino si sarebbe preoccupato del fatto che è asimmetrico?".

In questo senso, il luogo vissuto dal poeta era materiale di progetto tanto quanto le preesistenze, il muro di confine, o il rio Bolletta. Leo ha scelto e elencato con minuzia e particolari le



Disegno del tetto della Casa di Pasca con la disposizione delle tegole colorate

piante da inserire, dalle *belles de nuit* alle *olea fragrans*, alla vigna, poi ha portato grossi sassi nel torrente a manipolare il flusso dell'acqua, per farne sentire ancora più forte la presenza. L'evento, in forma di suono, diventa parte dello spazio, e lo spazio è il luogo dove l'evento si manifesta. Le parole si trasformano in pietre e le pietre in parole.

Sull'importanza dell'evento nella creazione dello spazio, un piccolo aneddoto potrebbe aiutare a sintetizzare il modo in cui Flora e Leo lavoravano alle loro case. Nel 2009 il tetto della casa natale di Leo era stato bruciato da un incendio e doveva essere ricostruito. I tetti delle case carniche sono molto ripidi e coperti da tegole piane in cotto, ma come avviene in questi casi, era stato provvisoriamente coperto con dei teli impermeabili.

> Arrivano, via mail, le foto della casa di Maranzanis impacchettata per darle un tetto provvisorio al posto di quello distrutto dall'incendio. L'associazione che s'impone è Christo e tutti i suoi arditi e temporanei impacchettamenti, *package*. (Zanier 2009, 79)

Il poeta aveva la capacità di leggere anche l'evento più piccolo e strano in una cornice più ampia, riducendo la distanza, e quindi valorizzandola, con i grandi movimenti di arte contem-

poranea, come gli allestimenti di Christo o Rauschenberg. Anche in questo senso il tema della casa era importante, perché diventava uno spazio in piccolo per una riflessione serena sui grandi temi: lo Stökli e le politiche di amministrazione del territorio, lo Stökli e il passaggio generazionale, la pietra scolpita e l'emigrazione, il tetto bruciato e il rapporto fra evento e storia. Il carattere provvisorio del cantiere gli piaceva, e aveva anche maturato, insieme a Flora, l'idea provocatoria di chiamare lo stesso Rauschenberg, loro conoscente, a firmare una bici legata sul terrazzo della sua casa con il tetto impacchettato. Ma poi, come sempre, la suggestione restava solo ironia:

> Ma l'inverno depone neve e pioggia sui teloni, pesi che lo affaticano, lo sfiancano, e in certi punti lo afflosciano. Decidiamo che è meglio, appena arriva la primavera, passare al tetto definitivo. [...] Così è successo: ora il tetto, coperto a squame, in tegole carniche, svetta lì maestoso. [...] Ma in mezzo a quelle rosso-ruggine, è stato inserito un dettaglio significante: altre tegole, di egual fattura, smaltate in verde o in blu, che disegnano delle parabole a descrivere il percorso speculare nel cielo del sole e della luna...inventato e disegnato da Flora (Zanier 2009, 79).

Le tegole smaltate in verde e azzurro sono prerogativa dei tetti signorili nelle case carniche, e venivano usate con parsimonia per alcune parti decorative. Flora ha voluto riprendere questa pratica, disegnando percorso sul tetto che riprendeva il cammino del Sole e della Luna descritto da Gianbattista Vico. Un disegno visibile solamente dalle alture vicine. Per una volta Flora era diventata il poeta, e Leo l'architetto che metteva ordine al progetto.

Riferimenti bibliografici

Albrecht, Davidovici 2017
K. Albrecht, I. Davidovici, *Konzept Convivium. Architektur als Netzwerk*, in *Flora Ruchat-Roncati Architektur im Netzwerk*, "werk, bauen+wohnen" 12 (2017).

Heady 2001
P. Heady, *Il popolo duro. Rivalità, empatia e struttura sociale in una valle alpina,* Udine 2001.

Hollenstein 2012
R. Hollenstein, *Grosse Tessiner Architektin – Zum Tod von Flora Ruchat-Roncati*, "Neue Zürcher Zeitung", 252, 2012, 32.

Maffioletti, Navone, Toson 2018
S. Maffioletti, N. Navone, C. Toson (a cura di), *Un dialogo ininterrotto: studi su Flora Ruchat-Roncati*, Padova 2018.

Menz 2013
S. Menz, *Gemeinschaftssinn und Humanismus Flora Ruchat-Roncati - die erste grosse Tessiner Architektin,* "Neue Zu¨rcher Zeitung" 19 (Januar 2013), 63.

Ruchat-Roncati 1996
F. Ruchat-Roncati, *La capanna d'Adamo è in Paradiso, e quella di Eva*?, "Controspazio" 6, 1996, 36-37.

Ruchat-Roncati, Navone 2022
F. Ruchat-Roncati, N. Navone (a cura di), *Memoria e trasformazione, scritti e conversazioni su architettura e territorio*, Bellinzona 2022.

Zanier [1964] 1998
L. Zanier, *Libers...di scugnî lâ*, [Ovaro 1964], Roma 1998.

Zanier 1997
L. Zanier, *Stökli*, [ETH 1997], in Maffioletti, Navone, Toson 2012.

Zanier 1998
L. Zanier, *Stöckli*, in P. Carrard, D. Geissbühler, S. Giraudi (a cura di), *Flora Ruchat-Roncati*, Zürich 1998, 23-30.

Zanier 2001
L. Zanier, *Una semplice pietra di Faido,* "Agorà" (ottobre 2001).

Zanier 2007
L. Zanier, *Licôf*, *Poesie 1991-1995*, Udine 2007.

Zanier 2009
L. Zanier, *Christo e Rauschenberg*, in *Cantîrs*, Udine, 2009, 76-79.

Zara, Zerbi 2022
A. Zara, S. Zerbi, *Lo Stöckli: un microcosmo,* "Espazium" (12-09-2022).

English abstract

This contribution explores the creative interaction between Flora Ruchat-Roncati (1937-2012), architect and professor at ETH and Leonardo Zanier (1935-2017), political activist and poet. The focus is on the Stökli that was built in Flora's house in Riva San Vitale as the poet's house for Leo, that takes the name from the traditional Swiss dwelling where elder people move after they pass the entalied farm to their heirs. Flora's Stökli is talored around the memories and suggestions by Leo, and thus is a materialised reflection over their shared sensibility. Existing stones, memories of a larger history, and modern insertions, are a testimony on how a project can be the product of a thinking couple, were often roles are exchanged.

keywords | Stökli; Flora Ruchat-Roncati; Leonardo Zanier; Carnia.

Casa come Noi

Abitare la messa in scena

Eames, Entenza e la Eames House

Maria Grazia Eccheli

1947 – In un esterno – Ray e Charles sono sdraiati sul marciapiede intrappolati dalle loro basi in acciaio. La studiatissima immagine per la campagna pubblicitaria di Herman Miller era stata elaborata in studio su grandi tele a scala reale, perché nulla per gli Eames era lasciato al caso: ogni passaggio dall'idea alla sua realizzazione era rigorosamente controllato.



1 | Ray e Charles catturati dalle loro basi di acciaio

1948 – In un interno – lo schermo bianco è appoggiato alla parete dello studio, Ray e Charles sono a cavallo di una motocicletta: lei alla guida, lui guarda l'obiettivo che immortala il design della *Welocette* dalla sinuosa linea del tubo di scappamento. La motocicletta è di proprietà del figlio del loro amico e socio in affari Warren Kerkman.



2 | Ray e Charles nello studio a cavallo della *Welocette*

Lei e lui, sempre insieme, immortalati da fotografi quali Arnold Newman, noto negli Stati Uniti per i suoi famosi *environmental portraits.* Lei e lui fotografavano tutto: gli oggetti, gli incontri. I loro scatti narrano di un mondo sospeso tra rigore e gioco: le fasi degli esperimenti con il compensato sagomato, la paziente ricerca di linee ergometriche ed essenziali tradotte in un unico stampo, il variare di quelle curve composte e il loro controllo attraverso i tanti modelli. Parlano di bimbi che giocano nel prato davanti alla loro casa con le infinite combinazioni del *Building Toy* e *Little Toy.* L'obiettivo, prezioso strumento del loro lavoro, era una passione da sempre coltivata: Ray si era occupata di cinema e di scenografia e Charles fin dall'adolescenza era attratto non solo dalla macchina fotografica, ma dalla camera oscura dove sviluppare le pellicole e controllarne la qualità delle stampe in bianco e nero. La stanza, quella oscura, era sempre presente nei loro luoghi di lavoro.

Chi era Ray prima dell'incontro con Charles? Una brillante liceale che nel 1933 si laurea presso l'università Bennett Women's College di Millbrook, New York. Frequenta per sei anni lo studio del pittore Hans Hoffman, geniale astrattista. Leggiamo di lei che frequenta l'ambiente artistico newyorkese e che nel 1937 è membro di "American Abstract Artist" (AAA). Ray,

l'artista che ama il design, approda alla Cranbrook Academy in Michigan. Qui, i destini si incrociano: Charles nel 1940, anno d'iscrizione di Ray, è Capo Dipartimento di Industrial Design.

L'inquieto, elegantissimo Charles non aveva laurea: dalla Washington University di St. Louis era fuggito in Europa prima di completare gli studi (pare che la sua ammirazione per F.L.Wright fosse osteggiata dall'ambiente accademico) per mettere la testa dentro le architetture di Le Corbusier, Mies e per conoscere il Bauhaus di Gropius. Al suo ritorno, in piena Grande Depressione tenta di avviare un proprio studio che sopravviverà pochi anni durante i quali realizza (con i giovani soci) tre case, e una chiesa, particolarmente apprezzata da Eliel Saarinen, direttore della Cranbrook, che gli offre una borsa di studio tramutata ben presto in incarico e di lavorare part-time presso il suo studio.

Ray, l'allieva eccellente nel disegno e nella modellazione dei plastici sarà coinvolta da Eero Saarinen e Charles nel concorso promosso dal MoMA *Organic Design in Home Furnishing*s (di cui risulteranno vincitori).

1941, è trascorso solo un anno, quando Ray accetta di sposare lo spiantato Charles e migrare a Los Angeles; per lei è un ritorno alla terra di appartenenza, per lui la terra promessa. Sarà Entenza a trovare loro un alloggio in uno degli Strathmore Apartments progettato da Richard Neutra e a coinvolgerli nel comitato editoriale di "Arts & Architecture".

L'incontro con John Entenza è l'incontro con le figure del moderno californiano: artisti, architetti designer, letterati, cineasti, dei quali la rivista sembra cibarsi. Entenza, l'intellettuale/imprenditore, aveva acquistato nel 1938 la rivista "California Arts & Architecture" e dopo averne assunto la direzione cambia la testata (cancellando 'California'), l'immagine e i contenuti. Sulle ceneri della locale rivista di interni nasce un intrigante contenitore di pensiero e di progetto intorno a tutte le arti. Ray e Charles saranno preziosi collaboratori e non sarà un caso se, segnatamente all'architettura, la rivista pubblicherà e renderà noti i giovani architetti californiani e i modernisti oriundi europei quali Richard Neutra e R.M.Schindler. Tale metamorfosi renderà conosciuta la rivista a livello internazionale, oltre i confini della California e degli Stati Uniti.

Gli esegeti scrivono che la storia della *Eames House* è in una certa misura la storia della relazione tra Eames e Entenza.

Entenza intravedeva nell'architettura moderna grandi potenzialità di valore sociale, di sperimentazioni di nuove tecnologie a basso costo e soprattutto di nuovi modi dell'abitare. Lo sguardo è verso quelle esperienze promosse dal *Werkbund* tedesco, quali l'insediamento del *Weissenhof* di Stoccarda (1927) con le case progettate tra gli altri da Le Corbusier, Gropius, Mies, Oud, il *Werkbundsiedlung* di Vienna dove le case sono disegnate da Loos, Neutra e Margarete Schütte-Lihotzky. Si può pensare che Entenza e Eames non ignorassero la ricerca sull'abitazione promossa negli anni Trenta dalla Triennale di Milano, studi e progetti supportati da riviste quali "Casabella" e "Domus", che contemplavano nuove tecnologie e il mettere insieme industria e arte: temi sfociati anche nelle accattivanti "Case-Studio per artisti".

In una America ferita dalla depressione Entenza pare interessato sì a case non costose, ma soprattutto moderne. Diciamo più intrigato dallo spirito modernista che quello socialista. E comunque per dirla alla Frampton "per persone eccezionali, in termini di cultura e di fiducia in sé stessi".

Sul numero di "Arts & Architecture", gennaio 1945 Entenza bandisce *Case Study House,* una sorta di sperimentazione dell'abitare la modernità, case-tipo indirizzate alla *middle class* americana. Il programma prevedeva 8 case e invitava 8 gruppi di architetti a progettare una "macchina per abitare" le cui questioni del comporre sarebbero state dettate dagli interessi della famiglia che l'avrebbe abitata, dal sito (da costruirsi nell'area metropolitana di Los Angeles), dall'obbligo di impiego di tecnologie e prodotti sviluppati in tempo di guerra e, non ultimo, visitabili una volta completate. Annota Frampton che:

> [...] sulla costa occidentale il Movimento Moderno fiorì durante gli anni Trenta e Quaranta, in particolare nelle case progettate e realizzate grazie al sostegno del programma Case Study House (Frampton 2002, 2).

È a Pacific Palisades, nel canyon di Santa Monica, l'area scelta da Entenza e dagli Eames, cinque acri acquistati per conto della rivista, di cui tre riservati alle loro case (*Houses 8* e *9*) e due per le case di Richard Neutra e Rodney Walker. È un sito incontaminato, disteso su una scogliera a cinquanta metri dal livello del mare: una vista mozzafiato dell'immenso oceano Pacifico. Si parla di rilievi, scatti fotografici, e sopralluoghi con gli amici: a un perplesso Herman Miller (presidente della Miller Furniture Company) in visita all'area, Charles confida che:

> [...] voleva trascorrere parte della sua vita vicino a un grande specchio d'acqua, in parte accanto a una grande montagna e in parte vicino a un grande deserto... che il silenzio di queste grandi identità avrebbero portato integrità alla sua etica zen, alla sua vita in cui il lavoro era totalizzante (Neuhart, Neuhart 1994).

"Arts & Architecture", dicembre 1945, il numero dedica più pagine al progetto delle *Houses 8* e *9* presentato da Eames e Eero Saarinen: in un divertente schizzo le silhouette di Charles e Ray sono accerchiate dagli oggetti indispensabili al loro mestiere, accompagnati da note quali: "per una coppia sposata entrambi impegnati professionalmente in esperimenti meccanici e presentazione grafiche" mentre la silhouette di Entenza è attorniata di libri, proiettore...

> In questa casa le attività di natura più generale da condividere con più persone e più cose [...] Case per persone di diverse occupazioni ma con gli stessi interessi.

Planimetrie, vedute prospettiche, pianta delle due case e lo schema della struttura costruttiva rendono chiara l'idea del progetto. La *House 9* è una scatola su base quadrata aperta verso l'oceano e sarà abitata dal direttore della rivista. La *House 8*, quella degli Eames, è un parallelepipedo vetrato su palafitte dove colonne in acciaio superano l'orografia della collina. La *Bridge House* (richiama alla memoria alcuni schizzi di Le Corbusier) è uno schema a L che sull'altura individua una sorta di quota zero: l'ingresso della casa e ortogonale ma staccato, lo studio.

Sfogliando i numeri della rivista "Arts & Architecture" colpisce il silenzio tra la prima idea della casa e quella realizzata. È lecito immaginare che gli Eames, ormai designers di successo, siano stati impegnati a controllare la realizzazione delle loro geniali idee, a tradurre la loro ricerca in splendide forme organiche. Se confrontiamo la sedia premiata al Moma alle nuove linee è facile pensare che l'apporto di Ray non sia stato secondario; quanto, ad esempio *La Chaise*, icona del design organico, deve all'arte? La bianca seduta in vetroresina (presentata nel 1948 al Moma, non premiata perché molto costosa) è una sorta di ventre di donna svuotato, ispirata alla scultura *Floating Figure* di Gaston Lachaise. E sospese tra arte e tecnica sono le geometrie in esile acciaio, chiamate Eiffel, che supportano le scocche delle famosissime poltroncine.

Vediamo anche l'instancabile coppia alle prese con *The Toy* e coinvolta da Alexander Girard per il quale disegnano *la Fonda*, una sedia in fibra di vetro il cui schienale non doveva superare l'altezza dei tavoli di *La fonda del Sol:* il celebre ristorante di Manhattan, frequentato dal jet-set newyorkese (Andy Wharol in primis). Girard è un famoso arredatore, un eclettico cosmopolita, disegna tessuti e tappeti che ama mischiare con quelli etnici: ammalierà Ray quel sapere accostare arte popolare e design, oggetti d'altri tempi e forme astratte. Un sapere che verrà declinato in alcune installazioni e nella loro casa (di questi oggetti molti sono stati raccatati durante il viaggio in Italia con l'amico Girard).

Gli infaticabili Ray e Charles li troviamo come fotografi sul set dell'amico regista Billy Wilder, i loro scatti disvelano il dietro le quinte, il lato più tecnico delle riprese cinematografiche. In primo piano macchinari, stabilizzatori, e carrelli e *gimbal dolly* per ogni tipo di movimento. Tralicci e scale si stagliano sull'azzurro del cielo. Immortalata l'ingegneria delle cantinelle, la struttura usata dagli scenografi su cui fissare facciate di cartapesta di un improbabile luogo. Sono immagini in cui si fondono arte, tecnica e poesia. "C'è architettura, composizione e luce: delle vere opere d'arte" racconta Alexandra Midal, la curatrice che selezionò 240 immagini dalla Library of Congress di Washington per la mostra *Eames e Hollywood* inaugurata a Bruxelles, nel 2016 (De Conti 2016).

La geniale coppia, dopo quattro anni, presenta per la loro casa, un nuovo progetto pubblicato in "Arts & Architecture", febbraio 1949 (pare che il responsabile dell'ufficio tecnico rispose a Ray che lo ringraziava per l'approvazione "well, we didn't approve a house, we decided it isn't a house. We don'know what it is" (Neuhart, Neuhart 1994, 56), nelle pagine a loro dedicate incuriosisce l'accattivante schizzo (in china nera?) che rappresenta l'intera area a volo d'uccello: fitte curve di livello narrano di una altitudine in fregio al mare, due grossi tratti, grumi neri, anticipano il nuovo schema lineare della Casa-Studio alle pendici della collina. Filari di alberi si sovrappongono a proteggere e a occultare l'architettura. Le piante e i prospetti della seconda versione della casa vengono pubblicati in "Arts & Architecture", maggio 1949 in cui si legge "designed by Charles Eames", mentre è cancellato il nome di Saarinen, appare Kenneth Acker come *Consulting Architect* (Charles Eames non poteva firmare?). Una sezione trasversale evidenzia il rapporto dell'edificio con la collina, la pianta è libera da ogni impedi-

mento strutturale e i prospetti definitivi palesano il comporre pannelli e vetrate. Accattivanti sono le foto di cantiere che immortalano un paesaggio dove la natura sembra prendere il dominio, una splendida moderna rovina, (per citare Le Corbusier) dove lo scheletro in acciaio è divorato dagli eucalipti.

Ancora uno scatto: in piedi sull'esile struttura, la coppia sorride a chi li fotografa.

In "Arts &Architecture" dicembre 1949 viene annunciato il completamento dei lavori. Un lunghissimo muro è il primo atto di fondazione della *Eames House*: un muro in cemento armato largo circa ventitré centimetri, la cui altezza di due metri mezzo detta il disegno orizzontale della struttura. Al muro che contiene la collina si accostano due parallelepipedi: la casa di circa 140 metri quadrati (otto moduli di cui uno rimarrà un vuoto d'ombra destinano alla loggia), una assenza di quattro moduli segna la misura del cortile e cinque moduli racchiudono lo studio di circa 93 metri quadrati. Geometrie essenziali dettano il ritmo del modulo, circa 2,90 per 6 metri di altezza. Esili pilastri in acciaio (tipo H, 4 pollici) sono imbullonati a travi reticolari poste e a contenere i solai dei soppalchi e il pacchetto di copertura. Il muro continua e si piega alla morfologia della terra; lì una tenda per un improbabile garage.

Per Charles la conoscenza dello *Steel Framing* risale a quando giovanissimo, per pagarsi gli studi, lavorava presso le acciaierie; la struttura è una sintassi metallica su cui sarebbero stati applicati vetri e pannelli in stucco. Una facciata *ab-soluta*, spesso additata alla Mondrian, in realtà è una scena teatrale violata da studiatissime trasparenze che incorniciano il mare o la collina o i tronchi d'albero sopravvissuti come sculture. Si può immaginare che Ray, l'artista, non sia stata una figura secondaria nella costruzione di questo brano scenografico: un comporre che ricorda le opere (ad esempio *The Gate*) del suo mentore Hans Hofmann.

I pannelli di stucco della casa degli Eames (blu, nero, argento, grigio e bianco, legno con foglia d'oro e mogano, amaranto, terra, e rari i pannelli rossi) si alternano a grandi superfici vetrate che inquadrano il cielo e gli eucalipti. All'interno: la sequenza orizzontale di vetri opacizzati, memoria dei pannelli scorrevoli giapponesi, il legno di betulla che copre la parete addossata alla collina e i pannelli in stucco rivestiti di tela grigia donano allo spazio una sensuale raffinatezza di sapore orientale. Un sapore che sembra accettare la nudità delle sottili capriate a supporto della copertura.

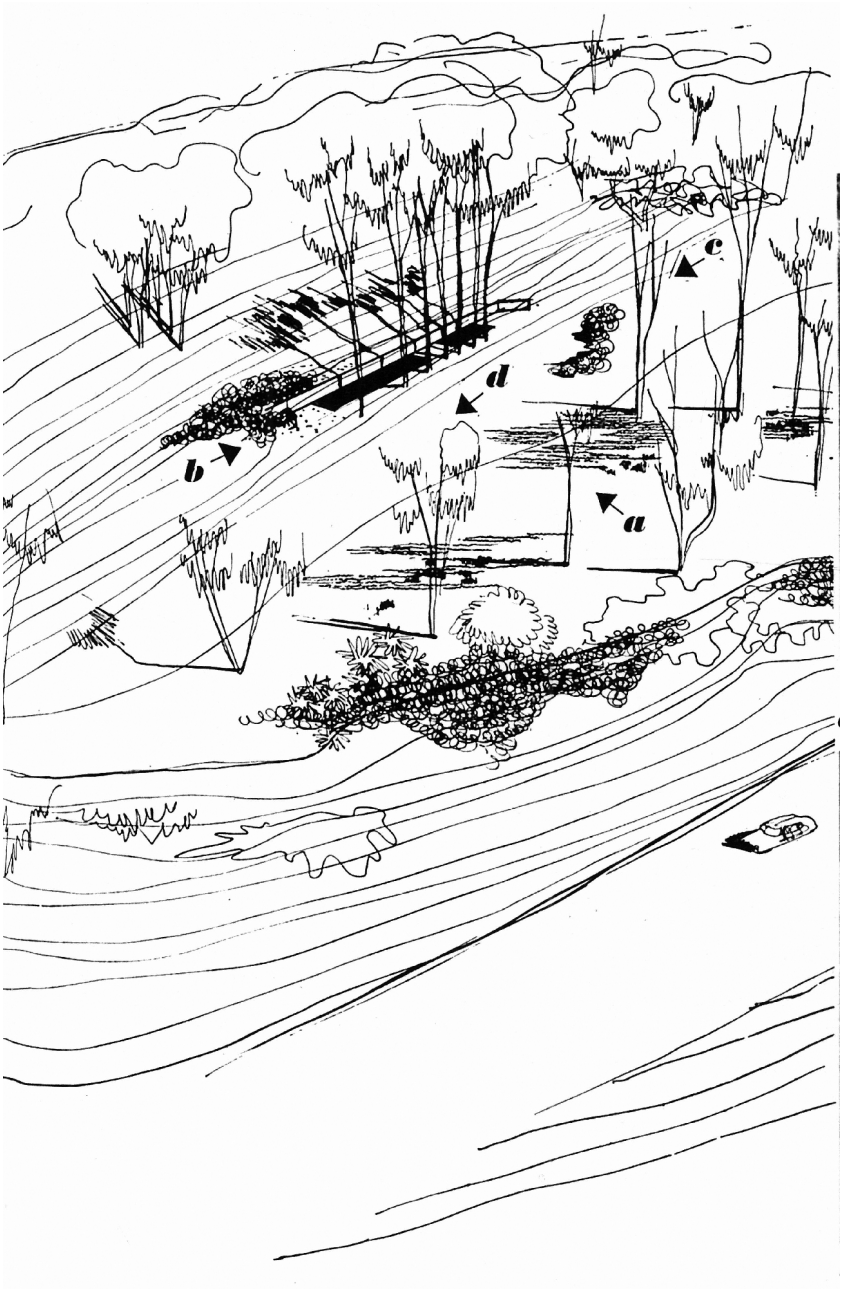
Una atmosfera rarefatta abita il soggiorno a doppia altezza, la parete tutta vetrata si affaccia sulla stretta e alta loggia che guarda il mare. È un vedere e farsi vedere: dalla loro camera si guarda nel soggiorno e verso la collina, nascosti dai pannelli il bagno e lo spogliatoio. Il pranzo e la cucina si trovano sotto la zona notte. Una *enfilade* di aperture attraversa gli spazi dell'abitare, supera il cortile e lo studio dove si ripetono le gerarchie della casa: a doppia altezza il luogo del lavoro riceve luce da alte finestre, mentre sopra l'area di servizio che contempla la camera oscura, una scala elicoidale raggiunge la zona ospiti. È un filare di eucalipti, parallelo alla facciata assolata, a ricoprire il ruolo di un *brise soleil.* Le prime foto d'interno comunicano uno spazio essenziale, decorato da luce e ombra e dalla loro *Lounge Chair*. Uno scatto ac-

cattivante per gli effetti della doppia esposizione – tecnica fotografica conosciuta dalla coppia – annulla la distinzione tra lo spazio interno ed esterno.

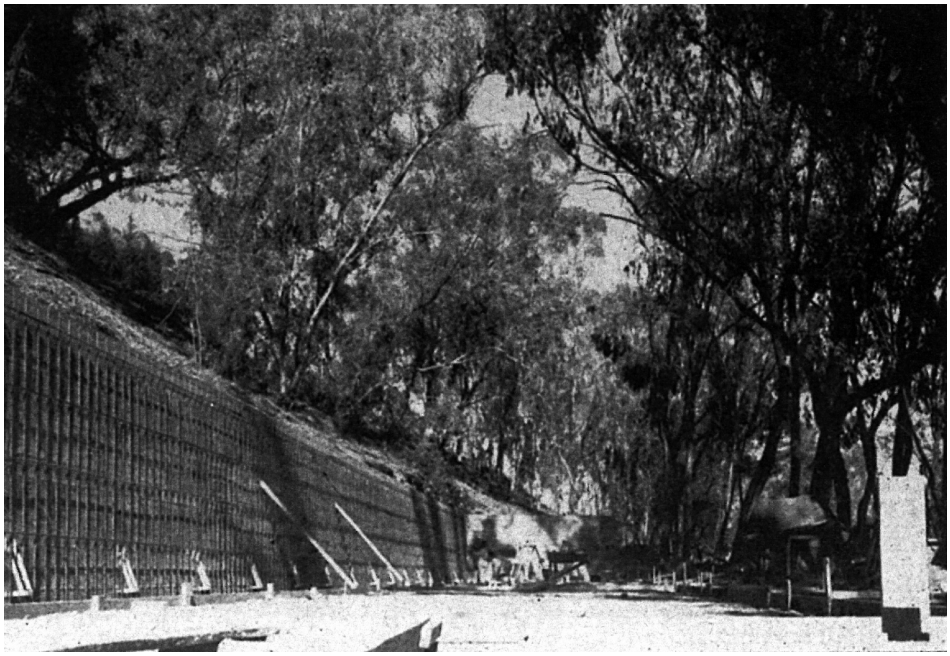
Gli scatti degli anni successivi documentano un poetico abitare tra tecnica e artigianato. Oltre l'aggiunta di ciò che era necessario, come la libreria addossata all'alta parete rivestita in legno, lo spazio è sempre più abitato dall'anima, da oggetti testimoni dei tanti viaggi: teli colorati coprono i divani posti nella nicchia, poltrone orientali in legno con una bassissima e non comoda seduta si accostano alla *Lounge Chair*. Coprono il bianco pavimento in gomma i tanti tappeti e piante nei vasi di coccio. Lo studio dopo alcuni anni (1957) sarà trasferito per ragione di spazio in città, nella contrada di *Venice*. E Charles sarà immortalato sotto l'alta finestra che illuminava il tavolo di lavoro nel mezzo di una curiosa installazione di cubi. La loggia, alta e stretta è sempre popolata di amici (per lo più imprenditori nel settore design) e di bimbi che giocano con le loro invenzioni.

Nel film *House After Five Years of Living,* by *Charles and Ray Eame*s 1955, (musiche di Elmer Berstein), linee in sequenza raccontano la struttura della casa e il suo mascheramento. Nessuna cinepresa o macchina a mano (alla maniera di un Pier Paolo Pasolini) attraversa lo spazio. Il film si compone per slide. La casa narrata per astratti frammenti, la vista del mare attraverso gli alberi. Schegge della facciata: vetri e cemento su cui si stagliano intriganti immagini; rigorose geometrie incorniciano le morbide tende accanto le linee dei serramenti. Un dentro e un fuori, annientati i confini grazie agli effetti della doppia esposizione. Il tutto pare sospeso tra natura e arte, tra luce e ombre. Immagini astratte si alternano a immagini iperrealistiche di vasi di vetro, di candelabri, di strani animali, di vasi in coccio con i fiori tanto amati da Ray, a disvelare il suo animo in simbiosi con la natura. Sono quadri, nature morte, oggetti etnici, oggetti primitivi disposti a terra per essere fotografati.

Nello studio un apparente caos: cineprese, pizze, negativi srotolati si confondono con gli strumenti del lavoro dell'architetto, il dettaglio della scala elicoidale e i prototipi delle loro ormai vendutissime sedie. LA CASA è un *unicum*, uno spazio autoreferenziale, un modello non ripetibile (non avrà infattii successo l'iterarsi degli stessi principi nel progetto per la casa dell'amico Billy Wilder). Scrive Entenza che la *Eames house* è "un tentativo di affermare un'idea più che un modello architettonico codificato" (Neuhart, Neuhart 1994, 49), una IDEA che solo Ray e Charles potevano abitare.



3 | Schizzo dell’area.



4 | Cantiere. Il muro di sostruzione della collina.

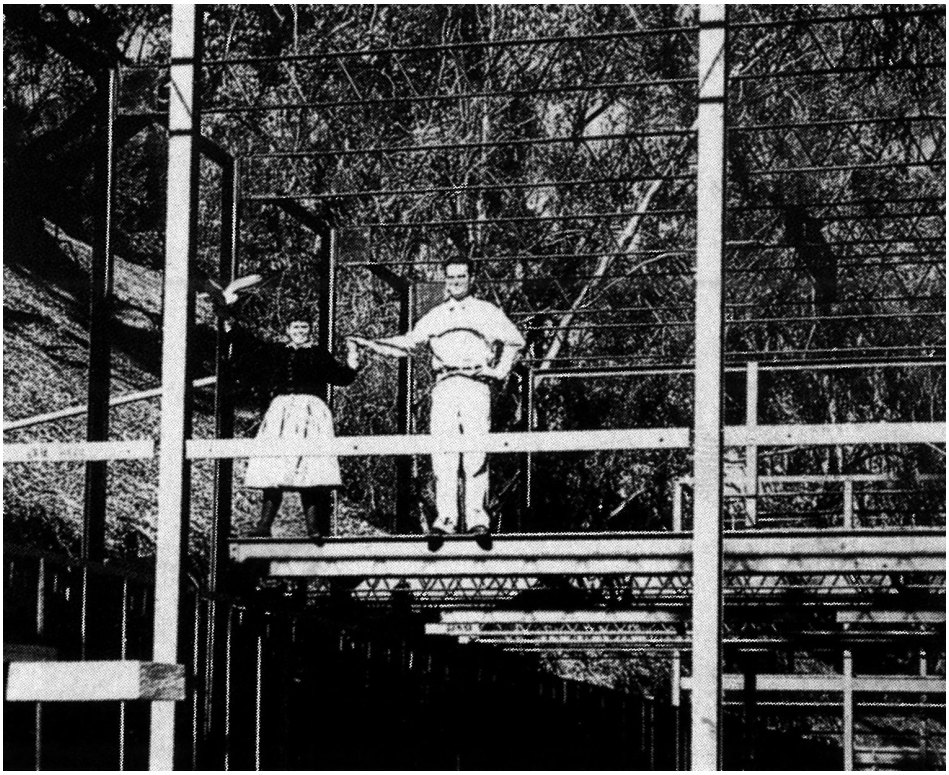


5 | Cantiere. Lo scheletro in acciaio divorato dagli eucalipti.





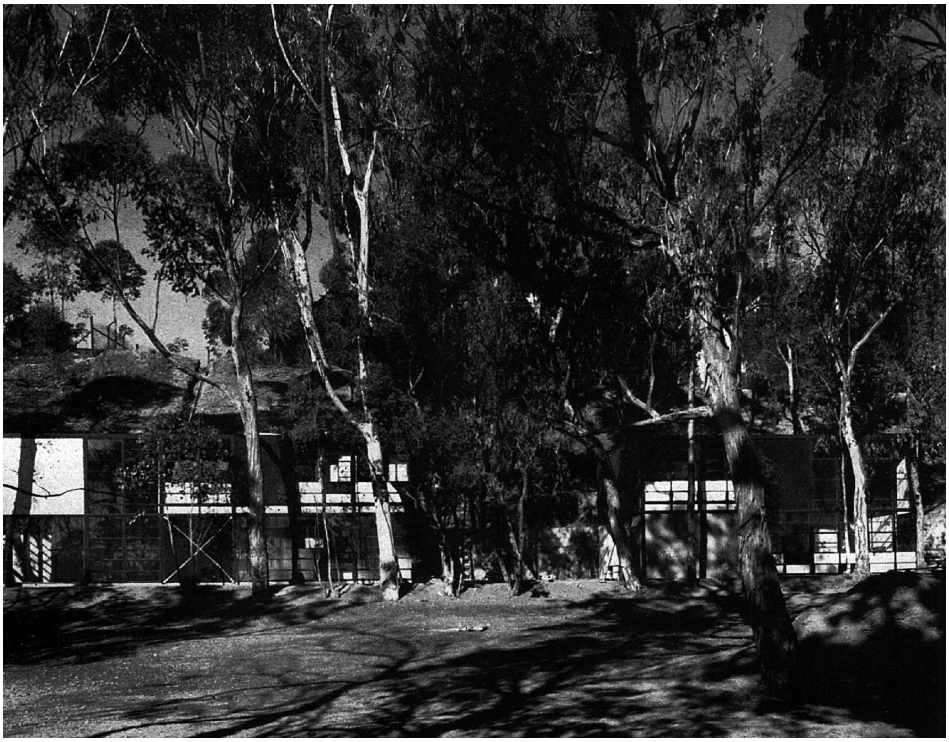
6 | Cantiere. Lo scheletro in acciaio divorato dagli eucalipti.
7 | Cantiere. Lo scheletro in acciaio divorato dagli eucalipti.



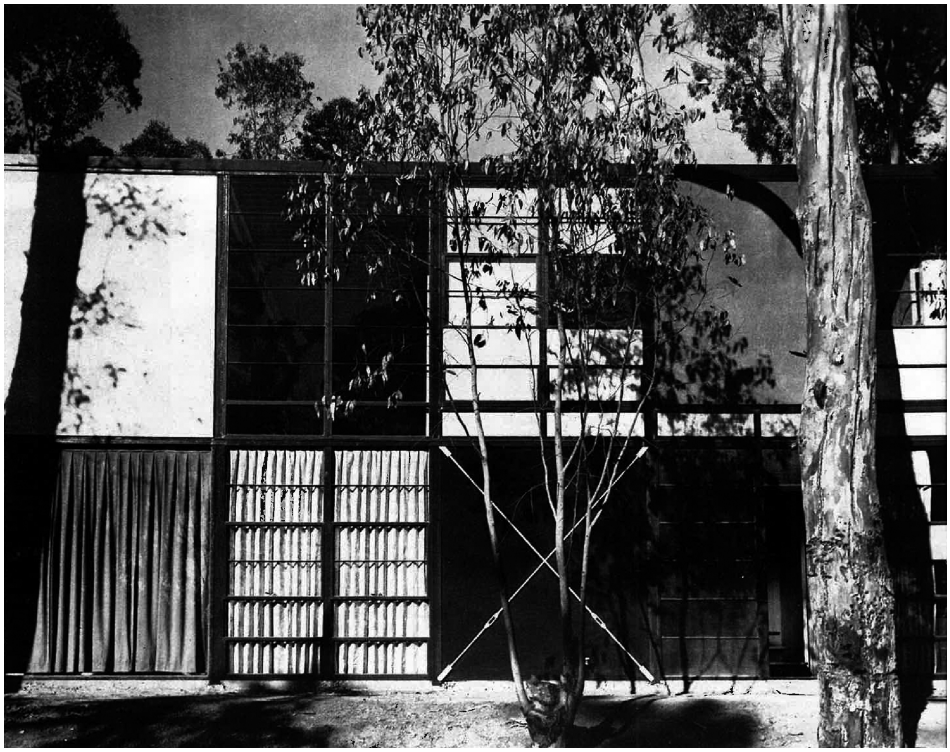
8 | Cantiere. Ray e Charles sullo scheletro in acciaio.



9 | La loggia verso il mare.



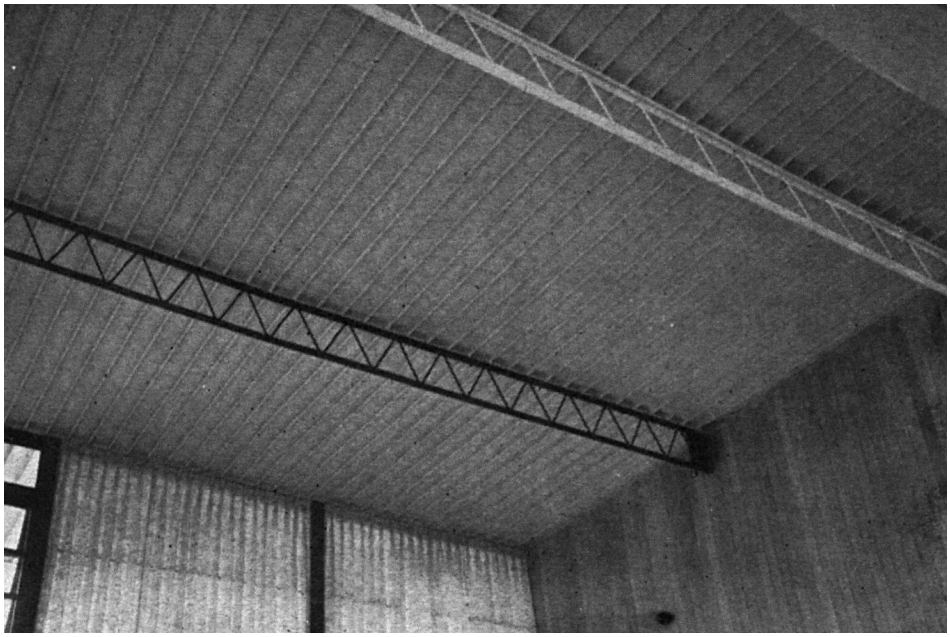
10 | Gli eucalipti come *brise soleil.*

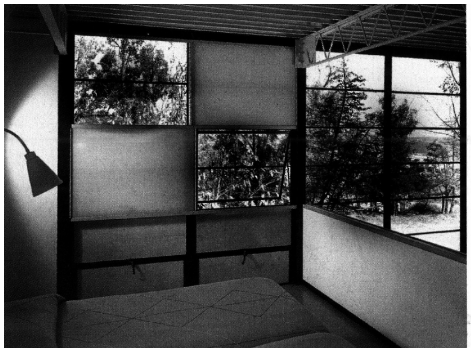


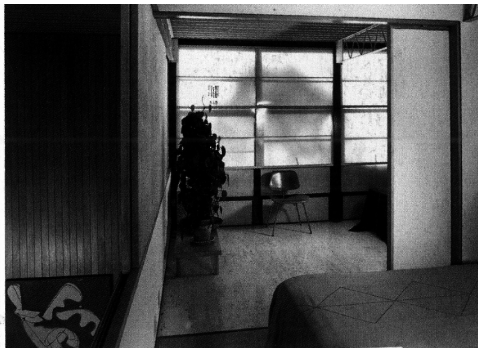
11 | Geometrie della facciata.



12 | Il soggiorno a doppia altezza.







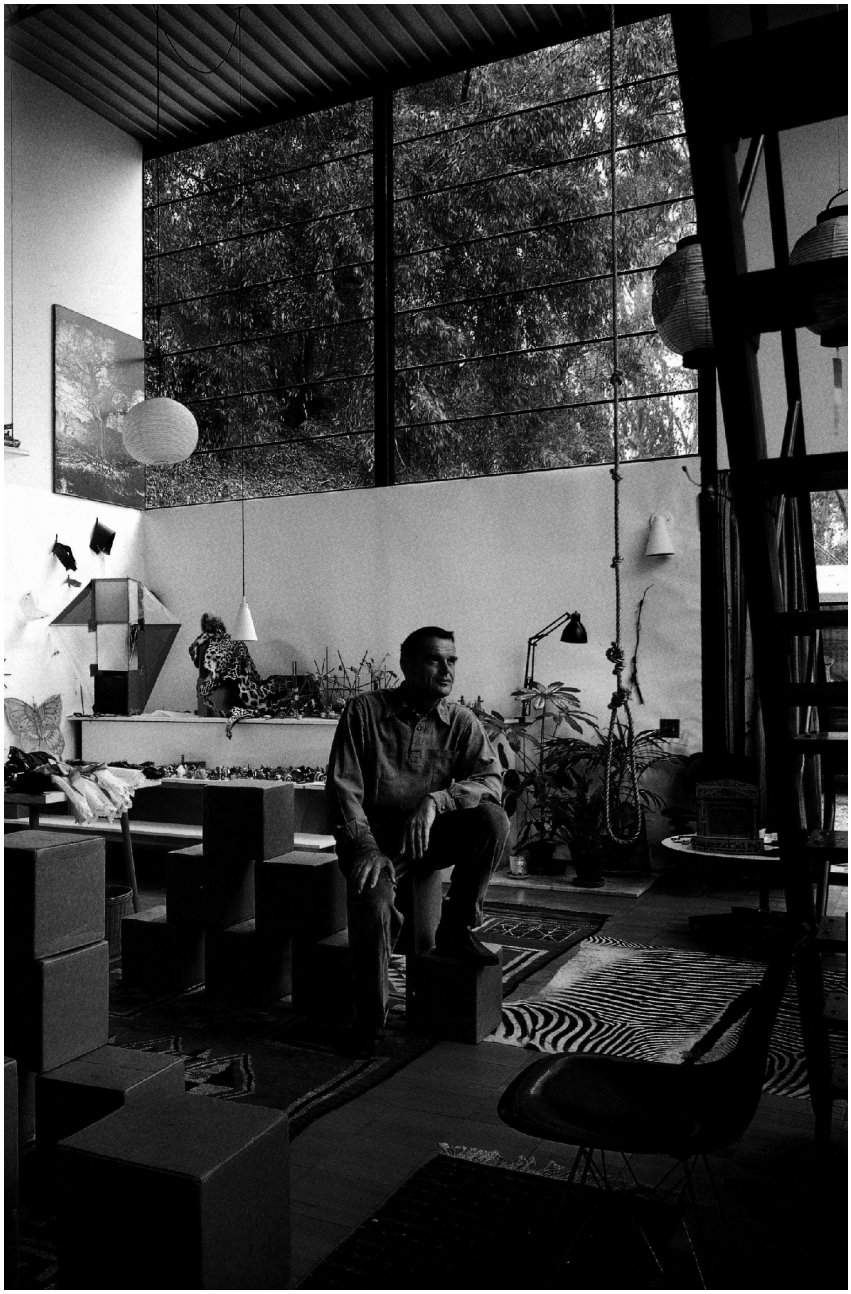
13 | Le capriate della copertura.
14-15 | Rigorose geometrie:trasparenza e opacità nella camera da letto.



16 | Annullato il confine tra il dentro e il fuori.



17 | L’affaccio della camera sul soggiorno, l’enfilade di aperture che attraversa gli spazi.



18 | Dopo il trasloco dello studio.



19 | La casa Eames vista dalla casa Entenza.

Le immagini sono tratte dalla rivista “Arts&Architecture” (febbraio, maggio, dicembre del 1949) e dal volume: J. Shulman, E. A. T. Smith, *Case Study Houses (The Complete CSH Program 1945–1966)* [2002], a cura di P. Goessel, Köln 2021.

Riferimenti bibliografici

Arts & Architecture 1945a
Announcing the “case study” house program, “Arts & Architecture” (January 1945).

Arts & Architecture 1945b
Case study houses #8 and #9, “Arts & Architecture” (December 1945).

Arts & Architecture 1949a
“Arts & Architecture” (February 1949).

Arts & Architecture 1949b
“Arts & Architecture” (May 1949).

Arts & Architecture 1949c
“Arts & Architecture” (December 1949).

De Conti 2016
M. De Conti, *Il cinema degli Eames*, “Living Corriere”, marzo 2016 [consultato in marzo 2025].

Frampton 2002
K. Frampton, *Capolavori dell’architettura americana. La casa del XX secolo*, Milano 2002.

Koenig 2015
G. Koenig, *Eames*, Köln 2015.

McCoy 1962
E. McCoy, *Modern California Houses: Case Study Houses 1945–1962*, New York 1962.

Neuhart, Neuhart 1994
M. Neuhart, J. Neuhart, *Eames House*, Berlin 1994.

Shulman, Smith [2002] 2021
J. Shulman, E. A. T. Smith, *Case Study Houses (The Complete CSH Program 1945–1966)* [2002], a cura di P. Goessel, Köln 2021.

Steele 1994
J. Steele, *Eames House: Charles and Ray Eames*, London 1994.

Sitografia:

Charles e Ray Eames, “domusweb.it”, [consultato in marzo 2025]

Charles and Ray Eames – Biography, “vitra.com”, [consultato in marzo 2025].

Eames House, “EamesFoundation.org”, [consultato in marzo 2025].

Foto © Eames Office LLC. – Courtesy Barbican Art Gallery [consultato in Marzo 2025].

English abstract

Charles and Ray Eames shape their home-studio within the context of the Case Study Houses program, merging architecture, design, and cinematic language into a unique and unrepeatable work. Located in Pacific Palisades, the Eames House takes form as an "inhabited scene," where the steel and glass structure enters into dialogue with the landscape and becomes a frame for a continuous visual narrative. Their experience in photography and cinema—Ray as a set designer, Charles as an image experimenter—deeply influences the spatial conception: light, transparency, and framing construct an architectural narration made of sequences, fades, and double exposures. The house is both a cinematic set and a place of representation, where each object becomes part of a silent direction. The interiors, fluid and layered, reflect both Eastern and modernist aesthetics, while the glassed loggia becomes a theatrical backdrop framing the ocean. In the film House After Five Years, the Eameses present the home through visual fragments, evoking a suspended time between art and nature. Living thus becomes an artistic gesture, a performative act and poetic construction, where the camera does not observe from outside but participates in the life of the house. The work stands as a synthesis of a design philosophy that transcends architecture to embrace narrative, imagination, and the visual culture of the 20th century.

keywords | Eames House; Case Study Houses; California modernism.

Tra Aino ed Elissa, le case manifesto degli Aalto

Fernanda De Maio

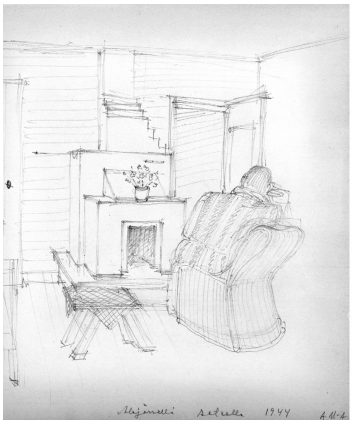


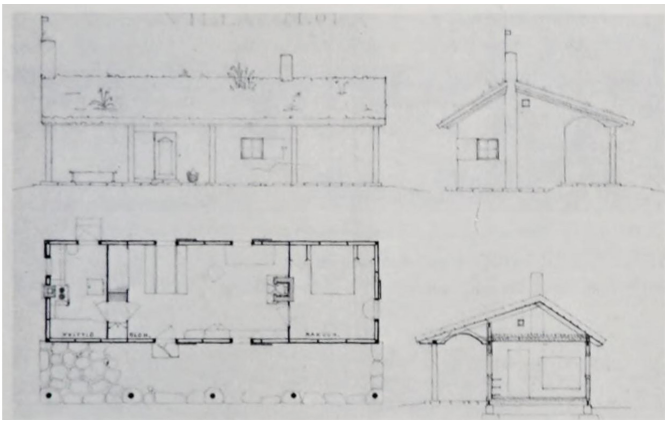


1-2 | Francesco Venezia, schizzi interpretativi del patio della casa di Muuratsalo, s.d.

"Questa casa è una sfida" (Venezia 2018). Così si esprime Francesco Venezia in riferimento alla casa sperimentale di Muuratsalo di Elissa e Alvar Aalto, realizzata nel 1953 sulle rive del lago Päijänne, in Finlandia. Va precisato, allora, che chi scrive forse non avrebbe mai rivolto lo sguardo a quella casa, e alle altre due residenze che Alvar Aalto (1898–1976) costruì per sé e per la sua famiglia, con l'attenzione odierna, se non avesse visto tre disegni interpretativi del luogo e del patio di quella casa, di mano dello stesso Francesco Venezia, e non avesse udito il racconto della visita che lo stesso architetto, ancora giovane studente di architettura, fece alla casa per trarne una lezione molto personale "dell'abitare intorno a un patio" e del "fare architettura nella sede speciale del Mediterraneo".

D'altra parte, sull'indiscutibile autorevolezza della lezione d'architettura di Alvar Aalto è stato scritto moltissimo da autorevoli critici e storici militanti dell'architettura (Giedion [1941, 1949] 1967⁵; Schildt 1984; Reed 1998). Qualcosa è stato detto anche sul suo sodalizio intellettuale con la prima moglie, Aino Marsio (1894–1949), prematuramente scomparsa a causa di un tumore, e non meno si è raccontato della complicità professionale instauratasi con la seconda moglie, Elissa Mäkiniemi (1922–1994), che gli sopravvisse per quasi vent'anni (Giedion [1941, 1949] 1967⁵, 667). Tuttavia, la letteratura sul maestro finlandese, in sostanza, segna-





3 | Villa Flora, disegno di Aino, “Alajärvi quando piove”, 1944. ©Archivio famiglia Aalto.
4 | Pianta e sezioni della casa prima dell’ampliamento, s.d. ©Alvar Aalto Foundation.

la la presenza delle sue compagne come secondaria, quando si tratta di raccontare la forma, lo stile e il linguaggio dell’architettura di Aalto. Tutto ciò accade nonostante i progetti, spesso, appaiano a doppia firma (Giedion [1941, 1949] 1967[5], *ibidem*). Non si sottrae a questa interpretazione sulla presenza femminile nella vita di Aalto neppure il racconto di Francesco Venezia, che non può tacerne del tutto la presenza, ma nel corso della narrazione della sua visita alla casa sperimentale di Muuratsalo, commette prima una svista temporale – poiché la casa fu progettata quando Aino era già scomparsa ed Elissa era da un anno la nuova moglie di Aalto, dopo essere entrata a lavorare nel suo studio pochi mesi dopo la morte di Aino – poi, riferendosi ai motivi per cui fu costruita quella casa, come luogo di riposo e tempo libero in mezzo alla natura, cita entrambe le compagne di Aalto come “le signore” che, prima l’una e poi l’altra, abitarono quella casa con il maestro finlandese; cosa impossibile, poiché Aino era morta tre anni prima della sua costruzione.

Piuttosto, è la casa di città – la cosiddetta casa-studio di Riihitie, nel sobborgo di Munkkiniemi a Helsinki, costruita da Aino e Alvar a partire dal 1935 – a vedere l’avvicendarsi delle due compagne di Aalto. Questo lapsus nel racconto di Francesco Venezia sarebbe irrilevante, se non dimostrasse che ancora nel 2018 la percezione del contributo di entrambe queste donne all’attività professionale del talentuoso architetto finlandese appare di poco conto, benché entrambe fossero architette e avessero iniziato il loro sodalizio con Aalto prima come professioniste e solo successivamente come compagne nella vita coniugale.

Una recente mostra e il relativo catalogo del 2023, presso il MAXXI di Roma, per la prima volta pone l’accento, attraverso il titolo “AALTO. Aino Alvar Elissa. La dimensione umana del progetto” sul fatto che isolare il talento di Alvar Aalto rispetto al ruolo femminile è un atto di critica architettonica parziale e, in fondo, scorretto. Non tanto per una questione di equità di genere, quanto perché, isolando la figura e il talento architettonico di Alvar da quello delle sue compagne, non si mette sufficientemente a fuoco l’influenza di un certo metodo di lavoro. Un metodo





5-6 | Villa Flora prima e dopo l'ampliamento delle due camere da letto del 1938. ©Alvar Aalto Foundation.

che, per Space Caviar – il collettivo che fa capo a Joseph Grima, curatore della mostra e del suo allestimento – significa porre l'accento sul trio. Si legge infatti nel loro testo:

> In this exhibition we look at the Aaltos afresh, starting by considering them as a trio rather than an individual. To talk about Alvar Aalto, one of the most creative minds of the twentieth century, we must not talk about a singular hero, but about a group. In fact, his genius lies not only in having created a brilliant approach to architecture from a compositional, creative, and human point of view but also in having founded a studio that has promoted talents, primarily his two wives (Space Caviar 2023).

Un modo, in fondo, ancora una volta, per confondere le acque, poiché in realtà Aino ed Elissa pensarono i progetti architettonici insieme ad Alvar in modo diverso, portando ciascuna la propria competenza di architetta già con una certa esperienza lavorativa e con una distinta curiosità. Le case che progettarono e abitarono con lui raccontano, in parte, proprio questa differenza di approccio all'architettura.

Questo articolo cerca dunque di ricostruire, attraverso progetti e fonti pubblicate, il ruolo differente che le due coppie – Aino/Alvar, Elissa/Alvar – ebbero nell'elaborazione della struttura minima e primaria dell'abitare, che qui, parafrasando Curzio Malaparte, definiamo "la casa come noi". Per fare questo, conviene tornare innanzitutto alla questione della firma sui progetti. A partire da Giedion, grande amico della famiglia Aalto insieme alla moglie Carola, si tramanda, a proposito di Aino, che Alvar "metteva sempre il suo nome prima del proprio, ma Aino insisteva: 'Io non sono la creativa, Alvar è il creativo'".

D'altra parte, tracce della presenza di Aino nella formulazione del pensiero architettonico dello studio Aalto si trovano anche nel primo studio realmente monografico sul maestro finlandese (Schildt 1984). Alcune osservazioni in merito sono presenti anche nel saggio di Juhani Palla-





7-8 | Il portico di Villa Flora e Aino con i figli. ©Archivio famiglia Aalto.

smaa contenuto nella successiva monografia su Aalto, in occasione della mostra al MoMA per il centenario della sua nascita (Pallasmaa 1998), successivamente allestita anche a Palazzo Te, a Mantova.

Ma per avere una prova concreta del ruolo di Aino e di Elissa bisognerà attendere il 1992, con le ricerche della storica dell'arte Renja Suominen-Kokkonen sul ruolo delle donne nella professione di architetto in Finlandia (Suominen-Kokkonen 1992; 2007). È infine il nipote degli Aalto a offrire, attraverso la pubblicazione anche in italiano dell'epistolario privato della coppia, spunti interessanti per comprendere l'autonomia del pensiero critico di Aino come architetta. In particolare, si segnala il breve messaggio che Lyli ed Eero Saarinen inviarono alla famiglia Aalto alla notizia della sua scomparsa.

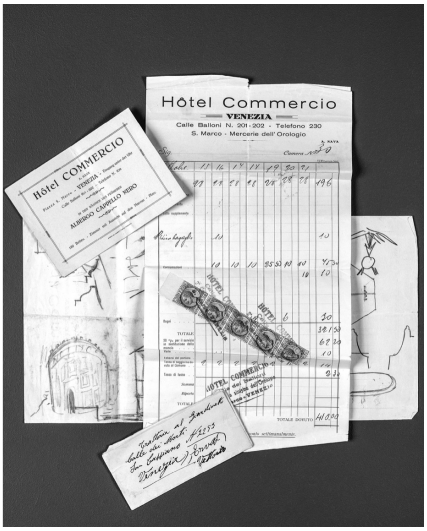
> Aino Aalto continua a vivere come nostra ispiratrice. La casa che ha creato come donna, i progetti che ha creato come architetto, la sua integrità, il coraggio, l'attitudine alla collaborazione sono di ispirazione nel nostro campo giorno dopo giorno... in un mondo alla ricerca della stessa bellezza che Aino aveva trovato (Aalto-Alanen [2021] 2023).

Villa Flora

A cosa si riferiscono i coniugi Saarinen quando citano la casa progettata da Aino? Semplicemente a un'atmosfera? Oppure a una casa vera e propria, realizzata da Aino per la famiglia? La critica storiografica attribuisce esclusivamente ad Aino la prima delle residenze realizzate dagli Aalto per sé stessi: si tratta di Villa Flora ad Alajärvi, progettata nel 1926. Situata sulla riva del lago di Pynttäri, la casa è un edificio basso, in legno intonacato di bianco, a un solo piano, originariamente dotato di un tetto a sella ricoperto di erba torbosa. Sul lato rivolto verso il lago si trova un colonnato che occupa l'intera larghezza dell'edificio.

L'edificio originario, composto da soggiorno, camera da letto e cucina, fu ampliato nel 1938 con l'aggiunta di due camere da letto, in uno stile diverso da quello del corpo principale; qui intervenne sicuramente Alvar. In questa vera e propria aggiunta si può infatti riconoscere la





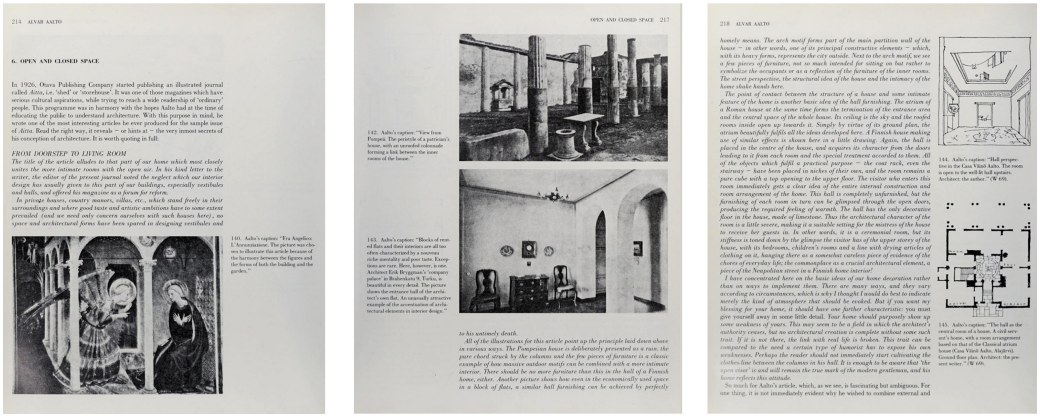
9 | Aino Marsio (a destra) e Aili-Salle Ahide durante il loro viaggio in Italia nel 1921. ©Archivio famiglia Aalto.
10 | Scontrini e fatture del viaggio di nozze di Aino e Alvar del 1924. ©Archivio famiglia Aalto.

prima traccia dell'"anarchia come principio architettonico", secondo una felice definizione che Carola Giedion-Welcker diede di Aalto in un'intervista rilasciata a Göran Schildt nel 1977. Anarchia intesa come libertà di introdurre elementi eccentrici in un sistema ordinato, più che come rovesciamento delle regole. Così, a Villa Flora:

> When the children were old enough to need rooms of their own, the spouses designed a wing which differs from the low, rendered main wing in its siding – vertical weatherboarding – and scale. Besides, the link-up of the two wings breaks all the rules: the extension appears to lie on the back of the main building like an irrelevant but firmly fixed burden. The anarchistic external effect is contradicted, however, by the complete harmony and ideal communications of the interior (Schildt 1984, 247).

Gli Aalto trascorsero volentieri il tempo a Villa Flora, soprattutto negli anni Trenta, ma dopo la morte di Aino, nel 1949, le visite di Alvar alla residenza estiva divennero sempre più rare, fino a cessare gradualmente del tutto dopo il nuovo matrimonio contratto negli anni Cinquanta. Oggi Villa Flora è ancora lì, e vale la pena segnalarla perché introduce quell'interesse per l'informale e per l'interpretazione della costruzione popolare finnica che ritroviamo in diversi articoli di Alvar Aalto – tra cui *Architettura careliana* – e nella successiva casa che i due costruirono a Munkkiniemi quasi dieci anni dopo.

Questa casa, in altre parole, non solo riflette lo stile di vita degli Aalto in quegli anni e quel bisogno profondamente umano di costruire un rifugio per il tempo libero, a contatto con la natura e con quelle acque interne che rappresentano un elemento geografico pregnante del paesaggio finlandese, al pari dei boschi di betulle, ma racconta anche ciò che Aino e Alvar osservavano in quegli anni iniziali della loro attività di progettisti. Se infatti è difficile ascrive-



11-13 | Pagine dalla prima monografia su Alvar Aalto in cui è pubblicato l'articolo di Alvar Aalto del 1926 intitolato *From Doorstep to Living Room* con illustrazioni di opere italiane e del suo progetto per la casa del fratello Väinö.

re Villa Flora al novero delle "case manifesto" o delle residenze innovative per l'architettura tout court – come invece, in modo diverso, fu per le altre due case di famiglia – essa esprime tuttavia una contaminazione tra il cottage tipico finlandese e frammenti di altre architetture, fotografate e schizzate durante i loro viaggi di formazione in Europa.

A dire il vero, la prima a compiere il viaggio in Italia fu proprio Aino, nel 1921, insieme ad alcune compagne di studio al termine della laurea in architettura. Aino, di quattro anni più grande di Alvar e all'epoca del viaggio ancora ben lontana da una frequentazione sentimentale con lui, attraversò la Germania visitando Vienna, Venezia e Roma; da qui fece una puntata a Napoli, dove esplorò i quartieri collinari di Posillipo e del Vomero, fino a raggiungere la rocca di Sant'Elmo, Pompei e Capri. Di Capri scoprì la natura selvaggia, che paragonò a quella dell'isola finlandese di Suursaari: ne descrive le grotte, il gusto delle spremute, le canzoni napoletane e il sole che brucia la pelle durante la navigazione nel golfo partenopeo (Aalto-Alanen [2021] 2023).

Il viaggio di Aino è rilevante in questo contesto perché, sebbene sia noto che anche Alvar viaggiò molto in Italia, non vi è dubbio che le tappe della luna di miele della coppia nel 1924 risentirono del primo viaggio di Aino, in particolare nella scelta di visitare Napoli, e non solo Pompei. Colpisce, per esempio, che un disegno di Alvar per l'atrio della casa del fratello Väinö, presentato in un articolo sul rapporto tra interno ed esterno nella casa finlandese e sulla sua rielaborazione alla luce dello studio della casa antica, ricomponga l'architettura dell'atrio della domus pompeiana con un cielo dall'atmosfera chiaramente napoletana.

> The atrium of a Roman house at the same time forms the termination of the entrance area and the central space of the whole house. Its ceiling is the sky and the roofed rooms inside open up towards it. Simply by virtue of its ground plan, the atrium beautifully fulfils all the ideas developed here. A Finnish house making use of similar effects is shown here in a little drawing. Again, the hall is placed in the centre of the house, and acquires its character from the doors leading to it





14 | Alvar Aalto, acquerello della casa di Aino Marsio Aalto, 1943. ©Archivio famiglia Aalto
15 | Ospiti in visita alla casa di Riihitie appena completata. ©Archivio famiglia Aalto.

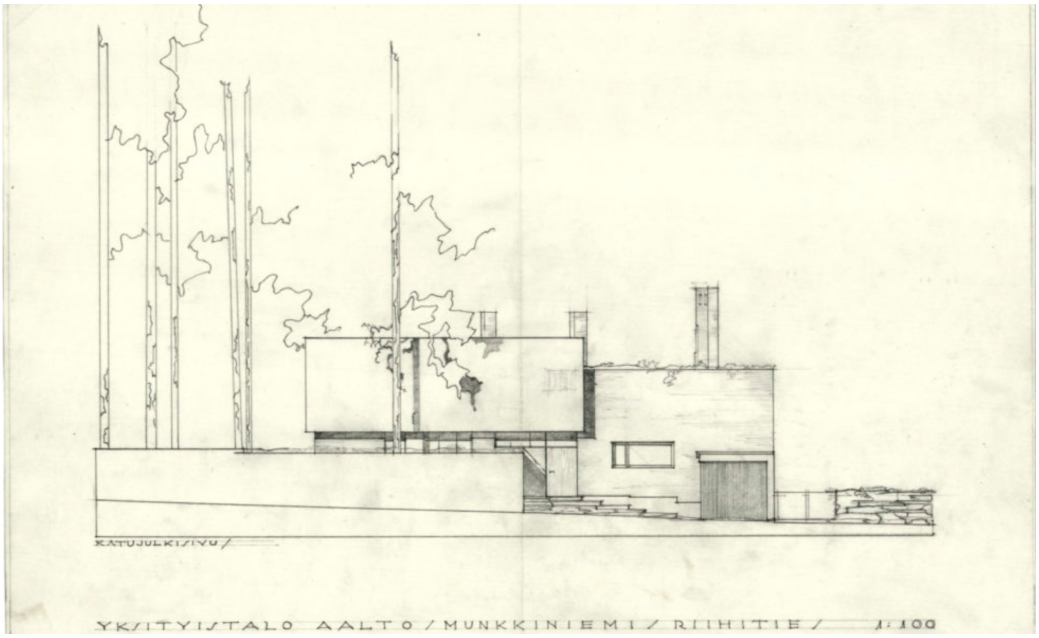
> from each room and the special treatment accorded to them. [...] The hall has the only decorative floor in the house, made of limestone. Thus the architectural character of the room is a little severe, making it a suitable setting for the mistress of the house to receive her guests in. In other words, it is a ceremonial room, but its stiffness is toned down by the glimpse the visitor has of the upper storey of the house, with its bedrooms, children's rooms and a line with drying articles of clothing on it, hanging there as a somewhat careless piece of evidence of the chores of everyday life; the commonplace as a crucial architectural element, a piece of the Neapolitan street in a Finnish home interior! (Alvar Aalto 1926 *apud* Schildt 1984, 218).

La realizzazione di Villa Flora s'innesta, dunque, in questo periodo, tra i primi viaggi in Italia e le prime esperienze professionali. Essa rappresenta, nella sua forma e nei suoi dettagli compositivi e costruttivi, la casa in cui, non solo si può notare come la complicità professionale di Aino e Alvar si fonde con quella familiare ma anche come l'opera rappresenti un campo di sperimentazioni ora dell'una ora dell'altro in due diversi momenti della loro vita comune tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso.

La casa-studio di Riihitie

Ed è proprio a metà degli anni Trenta, nel 1935 che Aino e Alvar, realizzano, come già indicato, la loro seconda casa, la casa di città. Pubblicata in tutte le storie dell'architettura da *Space Time and Architecture* in poi e in tutti gli studi monografici su Aalto, la casa-studio di Riihitie, rappresenta, senza ombra di dubbio, non solo il loro nido ma una vera e propria casa manifesto, perché qui Aino e Alvar vivono e lavorano, affinché si possa conciliare la vita familiare con la professione. In questa casa ricevono gli amici e i colleghi internazionali conosciuti nel corso dei loro viaggi di aggiornamento e dei primi Ciam.

Dopo aver acquistato un lotto nel sobborgo di Munkkiniemi – all'epoca non ancora quartiere di Helsinki – all'interno del piano regolatore redatto nel 1917 da Eliel Saarinen, i coniugi Aalto progettano una casa con pianta a 'L', piuttosto semplice, su due piani: gli spazi abitativi sono



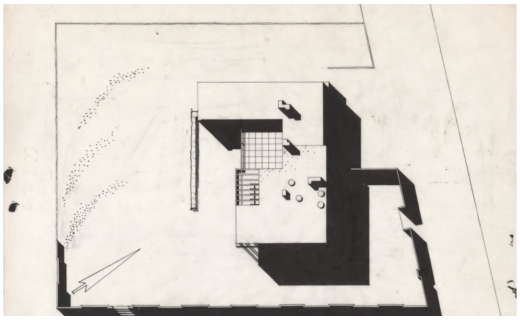
16 | Facciata su strada dell'ala usata come studio. ©Alvar Aalto Foundation.

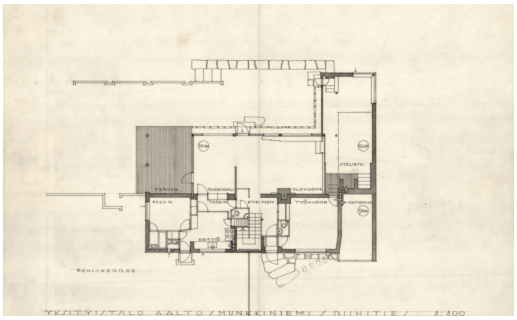
orientati verso il giardino, mentre i locali di servizio si trovano sul lato della strada, con un garage e uno studio disposti sul lato occidentale.

La pianta risente in parte della lezione del Bauhaus – benché gli Aalto, pur diventati intimi amici di Gropius e Moholy-Nagy, non avessero ancora visitato gli edifici di Dessau – e in parte dell'influenza delle fattorie finlandesi. Su quest'ultima discendenza si è espresso in particolare Gustaf Strengell, critico e amico degli Aalto, dopo aver visitato la casa appena terminata, la quale, nella disposizione attorno a un cortile, gli ricordava una delle fattorie conservate presso il Museo Folcloristico Finlandese (Ray 2005).

La reminiscenza della casa con cortile – in miniatura – si ritrova anche al piano superiore, con la terrazza sul tetto rientrante. Realizzata con una struttura in tubolare d'acciaio riempito di cemento e pareti esterne in mattoni imbiancati a calce per rendere visibile la trama dei giunti, la parte abitativa si articola internamente attorno a pareti in legno.

Lo studio privato di Aalto, che si affaccia sullo spazio ufficio a doppia altezza, è dotato di una scala segreta che conduce alla terrazza esterna del piano superiore. Queste scale nascoste e il ballatoio, ma più in generale l'atmosfera particolarissima dello studio, finiranno con l'assumere agli occhi dei bambini di casa Aalto, e delle generazioni successive, una dimensione ludica. Nel ricordo di uno di loro, in particolare, il salire e scendere in spazi di dimensioni contenute ma tra loro molto differenti rende la casa perfetta per giocare a nascondino, (Aalto-Alanen [2021] 2023) al punto che in ogni angolo di questa casa si ritrova quella "adattabilità





17 | Planivolumetrico, s.d. © Alvar Aalto Foundation.
18 | Pianta del piano superiore, s.d.: la terrazza separa l'ala delle camere da letto dall'aa dello studio. ©Alvar Aalto Foundation.

metodica alle circostanze" che lo stesso Aalto riconosceva nella sua descrizione degli edifici agricoli della Carelia.

Il progetto di questa casa nasce in un momento molto particolare, di svolta, nella carriera di Aino e Alvar. Questo momento di passaggio e di ricerca di un proprio linguaggio si riflette tanto nei fronti esterni della casa quanto nei suoi interni: all'esterno, alle facciate in mattoni scialbati si contrappongono i volumi rivestiti in legno scuro del piano superiore destinato all'abitazione; all'interno, le semplici geometrie rettangolari di matrice modernista sono ammorbidite da una serie di arredi in legno curvato prodotti dalla ditta di famiglia, Artek.

Le variazioni del suolo su cui si insedia la casa offrono l'occasione per realizzare alcuni dislivelli interni che segnano il passaggio tra le diverse stanze. A modulare i passaggi attraverso gli spazi contribuiscono non solo le pareti interne in betulla, profilate e sagomate per ottenere partizioni trasformate in elementi d'arredo, ma anche l'uso di tende in materiali naturali. In materiale naturale – una tela spessa e grezza – è anche la balaustra del ballatoio che si affaccia sullo studio a doppia altezza. In questa accurata scelta di materiali e di tessiture differenti – nei muri, nelle pannellature, come nei tessuti per le tende – per definire le soglie tra un luogo e l'altro della casa, si può rintracciare il coevo interesse di Aino e Alvar per l'arte africana, che avevano visto a Bruxelles nel 1935.

Un ruolo particolare è assunto dal giardino in pendenza e dal piccolo patio coperto dal volume superiore, accessibile dalla sala da pranzo e delimitato su un lato da un traliccio per le piante rampicanti. Questo giardino è anche il luogo del progetto, mai realizzato, che Alvar Aalto concepì nel 1949 per un monumento funebre e un recinto murato dedicati ad Aino, dopo la sua morte.

In questa casa, coeva di Villa Mairea, costruita in un anno, nei ritagli di tempo tra un incarico professionale e l'altro, gli Aalto sperimentavano temi compositivi e materiali che avrebbero poi usato proprio nella casa dei Gullichsen, divenuta poi uno dei loro capolavori. Qui cominciava-



19 | Alvar Aalto nel giardino della sua casa. Photo: Eva ja Pertti Ingervo, s.d. ©Alvar Aalto Foundation.

no ad usare quegli arredi Artek che insieme disegnavano e producevano, per diffondere nel mondo l'idea dell'abitare moderno finlandese.

La ricerca di una bellezza calma, ma confortevole e rilassata, capace di accogliere le variazioni attraverso una composizione fatta di modulazioni spaziali, è un tratto distintivo del carattere di questa casa. Una qualità che tiene insieme, senza contraddizione, la tradizione familiare dei Marsio – votata alla costruzione di una casa bella e accogliente – e la capacità di "tenere il mondo in una mappa" tipica della famiglia Aalto. Il padre di Alvar, infatti, era un agrimensore, e l'unico ricordo d'infanzia che Alvar abbia lasciato scritto riguarda proprio il mondo sopra e sotto il "tavolo bianco" di famiglia (Schildt 1984, 12), sul quale il padre srotolava le grandi mappe della Finlandia, mentre lui, piccolo, tracciava per gioco i suoi primi scarabocchi sotto il tavolo.

Tornando ad Aino, ella era cresciuta in una numerosa famiglia operaia. Il padre, Juho Marsio, ferroviere, fu un pioniere nella questione degli alloggi per le famiglie della classe lavoratrice di Helsinki, città in cui la famiglia si era trasferita alla fine dell'Ottocento. A Helsinki nacque Aino, quando i Marsio vivevano ancora in un'abitazione costituita da una sola stanza con cucina. L'arrivo di undici figli rese insostenibile la vita in uno spazio così ristretto e, grazie a una legge che modificava la costituzione delle società per azioni, il padre di Aino poté essere tra i





20 | Aino e Alvar al tavolo di lavoro, s.d. ©Archivio famiglia Aalto.
21 | Natale in famiglia, s.d. ©Archivio famiglia Aalto.

fondatori della prima cooperativa per le famiglie operaie, con lo scopo di costruire alloggi che, con il tempo, sarebbero diventati di proprietà degli inquilini.

Per l'epoca, quelle abitazioni in legno di circa 50 mq – composte da due stanze (camera da letto e cucina), corridoio, dotate di acqua corrente e attrezzate con soffitta e cantina – erano considerate all'avanguardia. Con il tempo, la famiglia Marsio riuscì anche ad affittare l'appartamento adiacente, migliorando sensibilmente le condizioni abitative.

Questa ricerca di una casa dignitosa e dall'atmosfera piacevole – come la casa dei Marsio viene descritta da testimoni autorevoli (Tanner 1947) – unita all'istintiva inclinazione creativa di Aino, fortificata dall'educazione ricevuta, è indubbiamente la matrice da cui si sviluppa il suo particolare approccio al mestiere di architetto. Un approccio meticoloso e preciso, non disgiunto da una vivace curiosità e da una raffinata sensibilità artistica, ma anche profondamente attento al miglioramento delle condizioni sociali degli individui.

Da queste qualità si svilupperà anche la sua passione per la fotografia di architettura: è infatti di Aino – segnata da una profonda amicizia con László Moholy-Nagy – la maggior parte delle fotografie iconiche con cui venne divulgato il sanatorio di Paimio.

La casa sperimentale di Muuratsalo

La scomparsa di Aino segna, inevitabilmente, un punto di svolta anche nel lavoro di Alvar, e una nuova casa di famiglia per le vacanze indica con chiarezza questo nuovo corso, e il modo in cui esso si lega a un percorso bruscamente interrotto. La casa sperimentale di Muuratsalo,



22 | Elissa e Alvar sulla loro barca *Nemo Propheta in patria*, realizzata per raggiungere l'isola di Muuratsalo, s.d.

del 1953, diventa infatti il manifesto intorno a cui si consolida il successo professionale e privato della nuova coppia Elissa/Alvar.

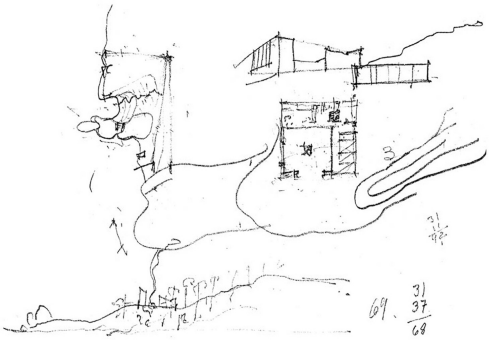
Elissa entra in scena – come già era avvenuto per Aino – per motivi professionali, ma a questo punto Alvar è già uno degli architetti più noti a livello internazionale, sebbene, a suo giudizio, in Finlandia questo successo stenti ancora a essere pienamente riconosciuto. Per questo motivo la barca che costruiscono poco dopo, per raggiungere la casa di vacanza in costruzione, viene chiamata *Nemo propheta in patria*.

Elissa, giovane architetta, si laurea negli anni Quaranta mentre la Finlandia, alleata della Germania durante la Seconda guerra mondiale, subisce le conseguenze del conflitto e della sconfitta. Studia in condizioni critiche, poiché anche la Facoltà di Architettura di Helsinki viene bombardata. Proveniente dalla Lapponia, appartiene a un ceto borghese; il padre è un militare di carriera, e durante la guerra Elissa è volontaria nel settore comunicazione (Hipeli 2022).

Gli inizi nello studio Aalto non sono facili. In una lettera alla madre del dicembre 1949, scrive:

> I'm the only woman there and of course the boys try to demean even the little talent I have. The professor himself has been in America for a month, but I think he'll be back soon, before Easter at least. Then the excitement starts again…

Poche note rivelano che Alvar, benché ormai avesse raggiunto una *respectable age* (Hipeli 2022, 25–27), conservava quelle doti di uomo affabile e, soprattutto, affascinante, come testimoniano tutte le fonti consultabili.





23-24 | Schizzi e planovolumetrico, s.d. ©Alvar Aalto Foundation.

Di lì a poco, tra i due nasce una complicità affettiva che si trasformerà in un sodalizio umano e professionale destinato a durare per i successivi quarantacinque anni. A coronamento di questa unione progettano il loro paradiso su un'isola allora irraggiungibile via terra, nella regione dei laghi della Finlandia: Muuratsalo.

Proprio perché il sito è accessibile solo attraverso i canali interni, progettano e costruiscono una barca, la cui timoniera, per lo più, è Elissa. La casa si sviluppa attorno a un patio. Ma osservando la sua pianta sorge un dubbio: che cos'è una casa? Qual è il significato che Elissa e Alvar attribuiscono al termine 'casa', dal punto di vista della sua disposizione e dei suoi usi quotidiani?

Il disegno della casa, infatti, non si esaurisce nel corpo principale: come le briciole di Pollicino, altri annessi si dispongono lungo la proprietà in modo apparentemente casuale, formando una sorta di scia. Questa scia conduce alla sauna, ma ciò che colpisce è che la "casa-cometa" – come la definisce Francesco Venezia nella sua *lectio magistralis* tenuta a Padova nel 2018 – trova nel famoso patio il suo culmine, ma non il suo centro fisico.

In altre parole, la casa ha una testa e un corpo; sovverte l'idea di casa come insieme chiuso dentro un recinto, e si struttura piuttosto come un percorso. Il recinto è dato dalla condizione insulare stessa: l'assenza di strade terrestri per raggiungere il luogo, almeno negli anni Cinquanta, quando quella localizzazione fu scelta.

Per raggiungere gli altri piccoli edifici occorre percorrere sentieri punteggiati dai tronchi della foresta e interrotti da grandi massi scolpiti da glaciazioni millenarie. Il suolo frastagliato è accolto nel disegno della casa e gioca un ruolo importante, come dimostrano le sezioni nei diversi punti e il modo gentile con cui le fondazioni e l'impalcato del piano di calpestio si adeguano alle asperità più o meno accentuate.

L'esperienza quotidiana della natura non addomesticata rappresenta per Elissa e Alvar un modo diverso di intendere l'abitare: ciò emerge sia nella ricerca di soluzioni architettoniche di dettaglio, sia nella scelta di disporre gli edifici in modo da amplificare questo contatto. Il giar-



26 | La casa nella foresta, s.d. ©Federico Covre.
Il patio in mattoni rossi aperto sulla natura, al centro l'impluvium trasformato in focolare, s.d. ©Federico Covre.
Dettagli dei padiglioni annessi alla casa a patio, s.d. ©Federico Covre.

dino invece, ossia quella esperienza di natura domestica e addomesticata, dove ciascuno di noi esercita il proprio gusto per il "verde" è tutto all'interno del patio, curato in particolare da Elissa con l'architetto di giardini finlandese Paul Olsson (1890-1973).




27-28 | Interni dell'area studio con soppalco e soggiorno con angolo cottura e camino, s.d. ©Federico Covre.

Alla testa della "casa-cometa", dove il laterizio domina la scena, si contrappongono la camera degli ospiti e gli altri annessi, realizzati in doghe di legno. Anche qui, come nella casa di Munkkiniemi – dove però il piano superiore era un volume aggettante in legno scuro – i differenti materiali di tamponamento sono tinteggiati di bianco, con l'eccezione delle pareti interne del patio, in laterizio, e del piccolo edificio della sauna, realizzato in tronchi di legno naturale.

La casa di Elissa e Alvar gioca sui contrasti e sui modi per evidenziarli o attenuarli. È sicuramente intenzionale il contrasto tra il rosso argilla naturale delle pareti del patio, disposte attorno al focolare – risultato di una sapiente composizione muraria che esplora tutte le possibili declinazioni di tessiture e spessori dei giunti, in mattoni e maioliche colorate – e la scialbatura bianca delle alte pareti rivolte verso la foresta.

I volumi sono caratterizzati non solo da variazioni planimetriche, ma anche da differenti pendenze dei tetti, che all'interno generano spazi a doppia altezza, dove si ricavano soppalchi o camere dai rapporti dimensionali molto più contenuti. Dovunque poi Artek, qui come nella casa di Riithie, attraverso i tendaggi e gli arredi interni diventa il filo rosso che lega Elissa ad Aino, che di quella impresa era stata, insieme ad Alvar e ai Gullischen, l'iniziatrice e l'attenta e curiosa responsabile.

Tutto ciò dimostra che questa casa, pur essendo un rifugio per il tempo libero, è anche trasformabile in abitazione e in studio. Il gioco delle sperimentazioni, in altre parole, non si limita all'attenzione alla tecnologia del laterizio, per cui la casa è celebre: essa è anche la prova tangibile di una ricerca intorno all'abitare, che attinge a epoche e viaggi diversi, alle architetture del passato, esplorate da Elissa e Alvar nel corso della loro vita insieme.

Una ricerca, infine, alla scoperta del sacro nel cammino laico della quotidianità, che questa casa incarna pienamente.

Riferimenti bibliografici

Aalto [1953] 1987
A. Aalto, *Una casa sperimentale a Muuratsalo*, in Id., *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Bologna 1987.

Aalto-Alanen [2021] 2023
H. Aalto-Alanen, *Aino e Alvar Aalto. Una storia di amore e di architettura*, Milano 2023.

Giedion [1941, 1949] 1967[5]
S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge – Massachusetts 1967[5].

Grima *et al*. 2023
J. Grima *et al.*, *AALTO – Aino Alvar Elissa. La dimensione umana del progetto*, Macerata 2023.

Hipeli 2022
M. Hipeli, *Elissa Aalto Architect*, Jyväskylä 2022.

Pallasmaa 1998
J. Pallasmaa, *Alvar Aalto: verso un funzionalismo sintetico*, in Reed 1998, 34-35.

Ray 2005
N. Ray, *Alvar Aalto*, Yale University Press, 2005, 30-36, Internet Archive.

Reed 1998
P. Reed, *Alvar Aalto 1898-1976*, Milano 1998.

Schildt 1984
G. Schildt, *Alvar Aalto. The Early Years*, New York, 1984, 218, 242-243.

Space Caviar 2023
Space Caviar, *AALTO – Aino Alvar Elissa The Human Dimension of Design*, "Space Caviar Reader" 2023.

Suominen-Kokkonen 1992
R. Suominen-Kokkonen, *The Fringe of a Profession: Women as Architects in Finland from the 1890's to the 1950's*, Helsinki 1992.

Suominen-Kokkonen 2007
R.Suominen-Kokkonen, *Aino and Alvar Aalto. A shared journey: Interpretations of an everyday modernism*, Jyväskylä 2007.

Tanner 1947
V. Tanner, *Näin Helsingin kasvavan* (it: *Ho visto crescere Helsinki*), in H. Aalto-Alanen, *Aino e Alvar Aalto. Una storia di amore e di architettura*, Milano 2023.

Venezia 2018
F. Venezia, *Mediterraneo*, *Lectio magistralis* presso l'Aula magna Galileo Galilei dell'Università degli Studi di Padova, 23 marzo 2018.

English abstract

What role did Aino Marsio and Elissa Mäkiniemi play in shaping the projects of the Aalto studio? Through the lens of the three family houses, this text explores the professional and personal relationships that both couples — Aino|Alvar and Elissa|Alvar — developed when they became not only the architects but also the clients of their own domestic projects. What emerges is both the experimental nature of each house and the distinct contributions of Aino and Elissa as architects working alongside Alvar. Although in different ways, all three houses reveal a careful attention to site selection and show how both couples integrated the model of the traditional Finnish farmhouse with a critical rethinking of the modern architectural language of their time. The Aaltos' "houses like us" also document their travels, the entrepreneurial spirit behind Artek, and a lifestyle rooted in conviviality and well-being. Above all, they stand as a manifesto for architectural practice as a shared endeavor.

keywords | Aino Marsio; Elissa Mäkiniemi; Patio house; Finnish modern architecture.

“L’abitazione del nostro tempo non esiste ancora”

Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe (1927-1931)

Giulia Conti



1 | W. Lotz, *Kritik der Bauausstellung*, “Die Form” 6/1 (gennaio 1931), copertina e pp. 214-215. Heidelberger historische Bestände.

È il 1931 quando a Berlino, negli spazi della Halle II tra le Ausstellungshallen am Kaiserdamm, viene inaugurata la mostra del Deutscher Werkbund *Die Wohnung unserer Zeit* (9 maggio – 2 agosto 1931), con l’obiettivo di individuare modalità e soluzioni architettoniche che avrebbero contribuito a definire ‘L’abitazione del nostro tempo’.

Le intenzioni della mostra, così come nelle parole di Mies van der Rohe riportate da Wilhelm Lotz nel numero di gennaio della rivista *Die Form* (Lotz 1931, 241), sono chiare: “L’alloggio del nostro tempo non esiste ancora. Invece le mutate condizioni di vita esigono la sua realizzazione. La premessa di questa realizzazione è l’individuazione chiara delle reali esigenze abitative. Questo sarà uno dei principali compiti dell’esposizione” (Mies van der Rohe [in Lotz 1931] 2010, 72). Alla nomina di Mies van der Rohe a direttore artistico per l’esposizione, si affiancava tuttavia la presenza di Lilly Reich nel palinsesto di esperti invitati (Günther 1988, 25), la cui ricerca nel campo allestitivo confermava da tempo come “più di una coincidenza



2 | *Glasraum in der Gewerbehalle auf der Werkbundausstellung "Die Wohnung" Stuttgart 1927,* "Die Form" 3/4 (aprile 1928), copertina e pp. 114/117. Heidelberger historische Bestände.

che il suo [riferito a Mies] interessamento verso l'arredamento e il progetto di allestimento fosse iniziato nello stesso anno [il 1926-1927] in cui era iniziata anche la sua relazione personale con Lilly Reich" (Glaeser 1977, 10).

È infatti a partire dal 1926, anno in cui Lilly Reich cura il progetto di allestimento e l'organizzazione generale della mostra *Von der Faser zum Gewebe* (*Dalla fibra al tessuto*) organizzata per la Fiera di Francoforte, e dove per la prima volta, sulla scia dell'esperienza maturata nel campo della vetrinistica e all'interno della direzione del Deutscher Werkbund, sceglie "il materiale e il processo come ragione architettonica del proprio allestimento, [...] archetipo per tutte le sue mostre future" (McQuaid 1996, 21), che i due progettisti iniziano a condividere le loro ricerche indipendenti, concluse infine nel 1938 con la partenza di Mies van der Rohe per gli Stati Uniti. Sarà proprio negli anni immediatamente successivi, attraverso la 'prova' condivisa di ricerche indipendente nei progetti di allestimento del 1927 per Stoccarda e, ancora una volta, Berlino, che i rinnovati esiti della compartecipata sperimentazione architettonica daranno avvio a un intenso intervallo temporale entro cui rintracciare riflessioni e tentativi costruiti condivisi, ad anticipare l'immediato precipitato dei successivi anni Trenta.

Die Wohnung. Stoccarda, 23 luglio – 9 ottobre 1927

L'occasione allestitiva berlinese scandiva quindi temporalmente un intervallo di quattro anni dalle tematiche che lo stesso Werkbund, sotto la guida della più recente elezione di Mies van der Rohe a vicepresidente, aveva proposto di indagare in chiave espositiva nell'edizione della mostra *Die Wohnung* del 1927 a Stoccarda (23 luglio – 9 ottobre 1927). Rispondendo al quesito "Wie Wohnen?" ("Come vivremo?"), e al di là del più noto insediamento del Weissenhofsiedlung (Mies van der Rohe 1912), l'occasione degli ultimi anni Venti aveva rappresentato

un momento significativo per la sperimentazione architettonico-allestitiva del tempo come un "anno di grande consapevolezza" (Mies van der Rohe [1959] 2010, 184) che gli architetti chiamati a partecipare avevano avuto modo di maturare allora come nell'immediato seguito: per Mies van der Rohe il definitivo avvicinamento al progetto dell'effimero e dell'allestimento, con il disegno del *Linoleumaraum* (Sala del linoleum) e del *Glasraum* (Sala del vetro) all'interno della Gewerbehalle nel centro di Stoccarda, per Reich la prima occasione fino ad allora entro cui riflettere direttamente sull'architettura e il progetto costruito, nella definizione, come unica progettista tra gli architetti invitati, degli interni dell'appartamento al piano primo del blocco abitativo progettato da Mies van der Rohe per l'insediamento del Weissenhofsiedlung sulla collina di Killesberg.

Pur nell'affidamento a Lilly Reich dell'organizzazione e allestimento della selezione principale di prodotti legati alla produzione industriale tedesca all'interno dell'ampio spazio della Halle I nella Gewerbehalle, è nel progetto della costellazione di spazi a questa satelliti, condotto dalla stessa nello scambio con Mies van der Rohe, che si possono rintracciare quelle evidenze eloquenti per una ricerca condivisa di risposta alle rinnovate condizioni per costruire lo spazio, sia questo per allestire o per abitare.

La Halle V, il *Linoleumraum*, riservata al linoleum prodotto dalla Deutsche-Werke A-G, occupava una tra le sale minori dell'edificio principale. Privo di qualsiasi addizione architettonica, lo spazio venne allestito con le stesse porzioni di materiale contestualmente esposto, in pianta e in alzato: con l'obiettivo di mostrare le diversificazioni che il linoleum era in grado di assumere nella produzione e nelle modalità d'impiego all'interno di un possibile spazio abitativo, lo stesso piano di calpestio venne rivestito nel medesimo materiale scongiurandone soluzioni di continuità, a dimostrare come il prodotto e la sua ricaduta applicativa non fossero solo 'portati in mostra' ma partecipassero all'effettiva costruzione dello spazio. Similmente, il *Glasraum* o la Halle IV progettata su commissione della Verein Deutscher Spiegelglastfabriken, che "Mies disegnò con Lilly Reich, [...] esplorava il potenziale di un nuovo materiale per realizzare un nuovo tipo di edificio con un rinnovato paradigma formale e strutturale. [...] La Sala del vetro dimostrava il potenziale non solo delle lastre di vetro ma dell'architettura del vetro in quanto tale. Disposta come una serie di ambienti vagamente domestici esperiti lungo una sequenza complessa, aveva pareti coincidenti con lastre di vetro autoportanti: chiaro, acidato, grigio e verde. [...] Allo stesso tempo questi materiali erano essi stessi di una profondità e di una matericità così minime da essere quasi pure superfici, astrazioni" (Mertins 2001, 128).

La sala, che a partire dagli elaborati di progetto avrebbe avuto dimensioni complessive pari a 12,50m x 16,70m, ospitava un vestibolo di ingresso, il soggiorno, la sala da pranzo e lo studio. Confermando alcune delle soluzioni progettuali adottate per la sala precedente, la definizione di ciascuno spazio veniva affidata alle partizioni leggere vetrate e secondo una logica compositiva che operava per slittamenti perpendicolari e paralleli rispetto al perimetro precostituito, ai quali il rivestimento in linoleum del pavimento rispondeva attraverso una caratterizzazione materica e cromatica in pianta. Seppur il movimento all'interno dello spazio del *Glasraum*



3 | *Mies van der Rohe*, "Cahiers d'Art. Bulletin mensuel d'actualité artistique" 1 (1928), copertina e pp. 35/38. Bibliothèque nationale de France.

rispondesse a una percorrenza unidirezionale, le variazioni ritmiche, definite a partire dallo slittamento delle superfici verticali e nell'abbandono di uno schema in pianta che rintracciasse simmetrie bilateriali, contribuivano a scandire le velocità di percorrenza all'interno dello spazio, anticipando le soluzioni adottate per il progetto immediatamente successivo agli esiti di Stoccarda, e in particolare rispetto alla compiuta traduzione della spazialità accennata in una sua tangibile ricaduta costruita quale sarà il Padiglione tedesco a Barcellona (1929).

***Die Mode der Dame*. Berlino, 21 settembre – 16 ottobre 1927**

In seguito alla ricezione della mostra *Die Wohnung*, è la Verein Deutscher Seidenweberein A-G ad affidare a Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich il progetto di un allestimento per la fiera *Die Mode der Dame* (*La moda della donna*) a Berlino (21 settembre – 16 ottobre 1927). Con grande probabilità, nonostante il consolidato riconoscimento internazionale nel panorama allestitivo raggiunto, la commissione per il *Cafè Samt und Seide* (*Caffè di velluto e seta*) venne promossa da Hermann Lange e Josef Esters, amministratori delegati dell'azienda tessile Verseidag A-G di Krefel per i quali Mies van der Rohe stava infatti completando i progetti per le rispettive case Lange ed Esters (Lange 2011, 71). Progettato attraverso il disegno di "pareti di fondo rivestite in seta, bilanciate cromaticamente, lineari e con curvature, che definiscono varie stanze più piccole e più grandi che si compenetrano l'una nell'altra, [il progetto per il *Cafè Samt und Seide*] permetteva al visitatore di apprezzare con calma le pareti laterali che costituiscono supporti espositivi" (AA.VV. 1928, 317). Occupando lo spazio più ampio all'interno della Haus der Deutschen Funkindustrie, la pianta del *Cafè* era composta da superfici tessili colorate in velluto e seta, sospese attraverso tubi d'acciaio verso il pavimento da diverse altezze su una superficie complessiva di circa 17,50x17,50 m. Due tra queste terminavano con una curvatura a semicerchio – similmente al segno semicircolare adottato in seguito a Brno e Barcellona, oltre al segno sinuoso adottato per il progetto della casa per Ulrich Lange



4 | *Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona,* "Die Form" 16/4 (1929), copertina e pp. 423/429. Heidelberger historische Bestände.

(1937) –, gli altri scandivano il ritmo in senso longitudinale e trasversale in direzione parallela e perpendicolare tra loro.

Intese come una consapevole discesa verso l'affinamento della logica compositiva adottata solo qualche mese prima a Stoccarda, le partizioni atettoniche tessili apparivano come superfici smaterializzate, la cui eterogeneità materica limitata all'impiego di soli due materiali, il velluto e la seta, dialogava efficacemente con i gradi di trasparenza e luminosità, nonché con le tonalità suggerite: arancione, rosso e nero per i velluti pesanti e meno brillanti, grigio-argento, oro, nero e giallo-limone per le sete (Johnson 1947, 50).

La sperimentazione allestitiva di Berlino costituì un momento significativo all'interno del panorama espositivo contemporaneo: negli anni successivi, Mies van der Rohe e Reich approfondiranno la riflessione compositiva promossa fino a questo punto, declinando tuttavia spesso le partizioni atettoniche in traduzioni verso materiali più solidi rispetto al tessuto. Risulta difficile non riconoscere in Lilly Reich il primo significativo esito architettonico di una riflessione sul tessile perseguita ormai da circa trent'anni e appare chiaro che il suo contributo progettuale abbia inevitabilmente acquisito un peso primario in relazione alla conoscenza e modalità d'impiego del materiale stesso.

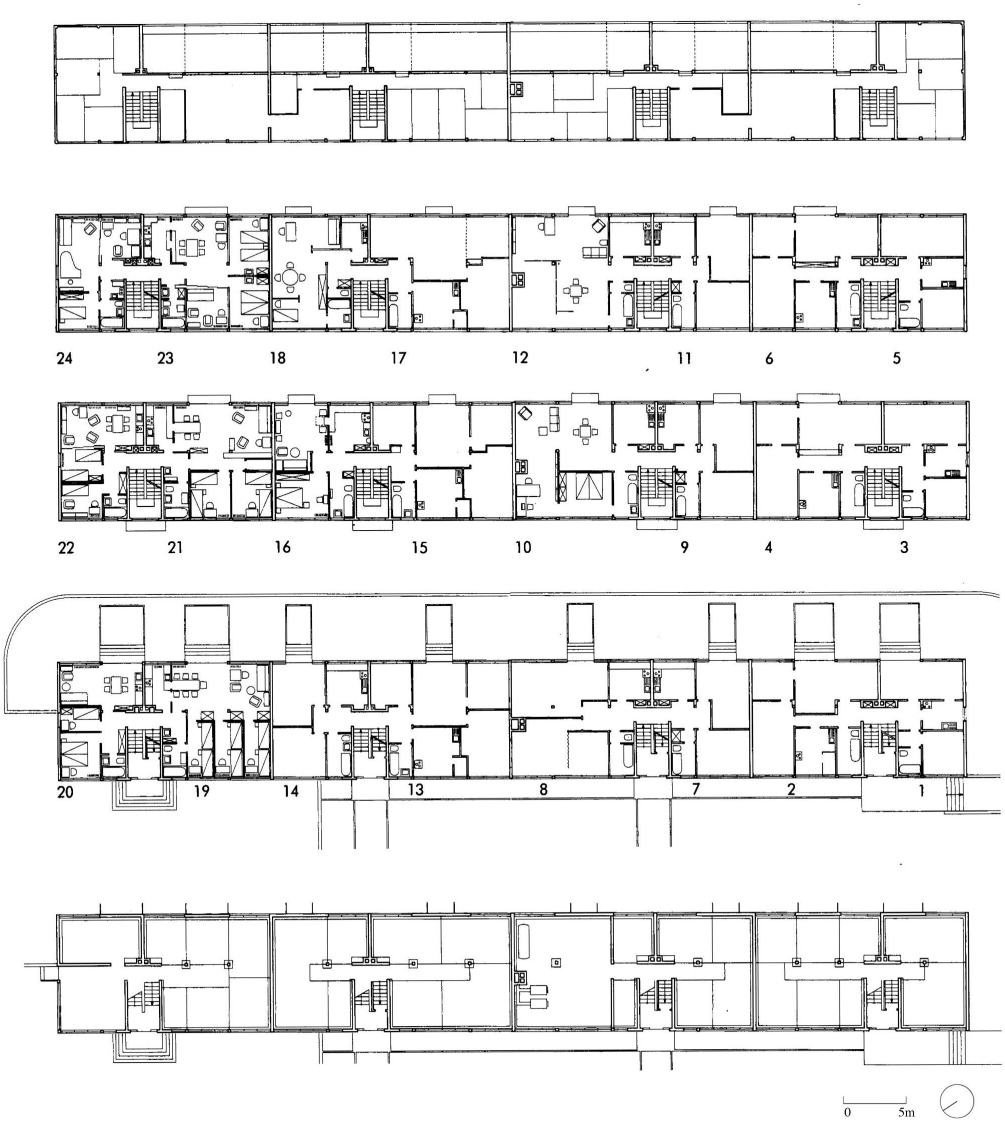
Sono quindi i progetti per l'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929, il *Seidenraum* (*Sala della seta*) e il più noto Padiglione tedesco, a coincidere con le successive sperimentazioni progettuali condivise in cui lo strumento tessile precipita in rinnovati esiti allestitivi costruiti. È infine il progetto per Villa Tugendhat a Brno, terminata nel 1930, a consolidare lo scambio progettuale tra Lilly Reich e Mies van der Rohe per il progetto d'architettura, nel dialogo sincronico che le partizioni tessili di definizione dello spazio interno, in corrispondenza

del soggiorno, costruiscono con il manufatto architettonico 'contenente'. Le stesse recuperano la logica compositiva che la stessa Reich aveva adottato qualche anno prima a Stoccarda nella costruzione dello spazio domestico per un appartamento, al primo piano, del sistema abitativo progettato da Mies van der Rohe per l'insediamento del Weissenhofsiedlung. Nel caso della Villa Tugendhat tuttavia gli schermi tessili non sono utilizzati nelle camere da letto o negli spogliatoi, ma nelle aree più pubbliche dell'abitare. A Brno il tendaggio non chiude per escludere l'intimità: costruisce uno spazio interno a un interno già definito, recuperando la metafora della tenda che da un lato, nella lettura di Marianne Eggler, collima con una possibile risemantizzazione moderna dell'operato di Karl-Friedrich Schinkel, a sua volta dedotto dalle esperienze architettoniche militari di Charles Percier and Pierre-Frarnçois-Léonard Fontaine (Eggler 2009, 80-81), e dall'altro evoca la più nota reinterpretazione della ricerca teorica sull'arte tessile nella definizione del recinto come elemento "dell'arte del costruire" riportata in *Der Stil* da Gottfried Semper. È ancora nel 1928 che Mies van der Rohe interviene alla conferenza *Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens* (*Prerequisiti per il lavoro di architetto*) di Berlino esplorando il tema dell'edificio "pelle e ossa" e riferendosi al riparo primitivo indiano ed eschimese (Neumeyer 1991, 117-118) eleggendoli a manufatti architettonici in grado di rispondere "in tutto e per tutto alle esigenze degli abitanti. Questo è tutto ciò che chiediamo per noi stessi. Solo i mezzi che sono del nostro tempo" (Neumeyer 1991, 117-118).

***Die Wohnung unserer Zeit.* Berlino, 9 maggio – 2 agosto 1931**

Recuperando procedure e meccanismi adottati a Stoccarda e Berlino, nonché rintracciabili nei successivi progetti di Barcellona e Brno, il progetto di allestimento della Halle II per l'edizione *Die Wohnung unserer Zeit* (*L'abitazione del nostro tempo*) immaginava gli esiti della produzione industriale tedesca e le sperimentazioni architettoniche su due livelli all'interno della Halle II: al primo piano, in corrispondenza della balconata perimetrale, era stato progettato l'allestimento per i settori dedicati ai prodotti dell'industria manifatturiera tedesca, suddivisi in dieci sezioni che raccoglievano tessuti, vernici, tappezzerie, tappeti, carte da parati, legni, marmi, vetri, mobili e orologi; al piano terra, le sperimentazioni costruite che i progettisti invitati a contribuire – tra questi Walter Gropius, Hans e Wassili Luckhardt, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, gli stessi Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich – avevano saputo tradurre in prototipi di abitazioni o progetti di interni in scala reale, occupavano l'intera superficie.

Lilly Reich, occupandosi del più esteso incarico ricevuto fino ad allora, si dedicò personalmente a cinque progetti all'interno del più ampio allestimento e cura della mostra: il disegno della *Materialienschau* (mostra dei materiali) in corrispondenza del piano superiore dell'edificio e dell'allestimento per gli arredamenti prodotti dalla ditta Wertheim – una costellazione di oggetti che compartecipano alla composizione dell'interstizio del corridoio tra la balconata e il perimetro del piano superiore –, il progetto di una coppia di appartamenti, rispettivamente di trentacinque e cinquantatré metri quadri, all'interno del blocco abitativo progettato da Christian Hacker, Max Wiederanders, Robert Vorhölzer e Walther Schmidt, – all'interno dei quali progetterà un appartamento anche Josef Albers – e della "Casa al piano terra" (*Erdgeschoßhauses*).



5 | Piante del progetto di Ludwig Mies van der Rohe per il sistema abitativo al Weissenhofsiedlung (Stoccarda, 1927). Lo spazio interno dell'appartamento contrassegnato dal numero "8" viene progettato da Lilly Reich. Lo spogliatoio, sul lato ovest dell'appartamento, è definito dal vano adiacente attraverso una partizione tessile.

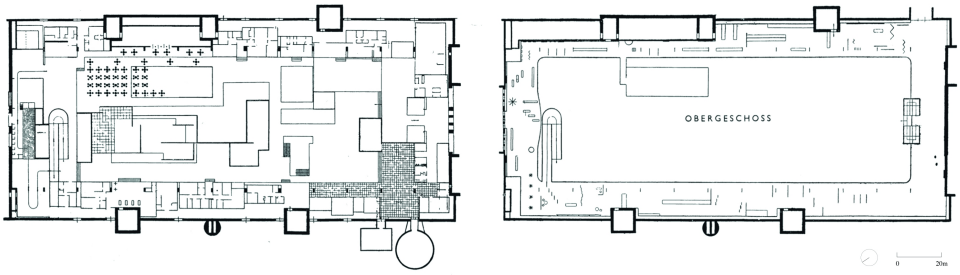
È proprio quest'ultimo progetto a rappresentare un significativo esito costruito all'interno della riflessione architettonica della sua progettista, indipendente e in concerto con Mies van der Rohe. È ancora questo progetto a essere tuttavia spesso rappresentato, sin dalle prime pubblicazioni del Werkbund, come un intervento autonomo, indipendente rispetto a un disegno



6 | W. Lotz, *Die Halle II auf der Bauausstellung*, "Die Form" 6/1 (gennaio 1931), copertina e pp. 242/245. Heidelberger historische Bestände.

planimetrico che diversamente restituisce il dialogo con il più prossimo modello della "Casa per una coppia senza figli" di Mies van der Rohe. Un segno lineare, corrispondente a un elemento atettonico che interroga la soglia tra interno ed esterno dei due progetti, esplicita desideri e limiti, intenzioni riconosciute o distrattamente ignorate, della collaborazione tra i due progettisti. È nella tensione innescata a partire dallo slittamento, in corrispondenza di un oggetto in grado di concentrare quella densità spaziale che Paul Rudolph rintracciava nelle partizioni che scandiscono lo spazio del Padiglione tedesco a Barcellona (Rudolph 2003), che si consolida il precipitato delle riflessioni spaziali scambiate da Reich e Mies van der Rohe fino ad allora.

Il progetto dei due volumi funziona come *unicum* all'interno del quale riconoscere gli esiti costruiti delle indipendenti ricerche condotte dai due progettisti fino ad allora e la loro "preferenza per una composizione bilanciata" (Riley, Bergdoll 2001, 343). Le due sperimentazioni abitative, progettate come possibili abitazioni personali, indipendenti e comunicanti (Lizondo-Sevilla, Domingo-Calabuig 2025, 93), rintracciano uno spazio condiviso in corrispondenza della corte esterna delimitata da una partizione ribassata rispetto alla copertura dell'intervento di Mies van der Rohe, e senza ruolo strutturale, che si protende dal soggiorno dell'abitazione verso quello del progetto di Reich, o viceversa. Le soluzioni compositive adottate nel disegno della planimetria sono scandite dal ritmo degli slittamenti perpendicolari e paralleli delle partizioni leggere, in grado di definire gli spazi di soggiorno, camere da letto e servizi al di sotto della copertura appoggiata su pilastri a sezione circolare, e secondo i movimenti consentiti rispetto a una griglia modulare di circa 1,15m x 1,15 per una superficie complessiva in pianta, al di sotto del solaio superiore, vicina ai 48,30m x 23,00. È lo stesso modulo, esteso lungo quella partizione di quasi 36,00m che diversamente per l'abitazione

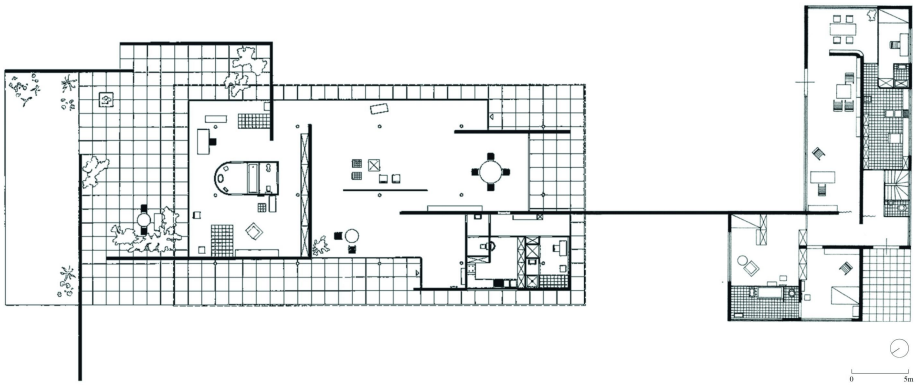


7 | Planimetria dell'allestimento, al piano terra sulla sinistra, al primo piano della balconata sulla destra, per la mostra *Die Wohnung unserer Zeit* di Berlino (1931).

di Reich collima con l'estradosso della copertura, a dimensionare in pianta anche lo spazio dell'abitazione a questo prospiciente. Laddove le partizioni atettoniche di Mies van der Rohe scandiscono gli spazi nella definizione di una complessiva superficie planimetrica indivisa, centrifughe nel costruire anche il sistema esterno, nella pianta della "Casa al piano terra" le stesse spazializzano l'interno secondo una direzione e un moto di percorrenza interna tuttavia ancora troppo vincolati al suo rigido perimetro.

Due volumi, dalle dimensioni di 20,70m x 9,20 e 9,20m x 11,50 si intersecano tra loro, senza apparente variazione altimetrica, disattendendo le potenzialità compositive della 'giunzione' angolare attraverso il disegno di un vuoto: un sistema di corridoi che conduce contemporaneamente, senza gerarchie spaziali, alle stanze da letto, al soggiorno e alla cucina. Un unico setto dal disegno a 'L' posizionato in corrispondenza dell'asse mediano del volume maggiore scandisce – seppur definendo forse in maniera ancora troppo rigida due luoghi eguali nel peso spaziale – il movimento attraverso gli spazi che si susseguono in sequenza. È proprio in corrispondenza della soglia che anticipa al dispiegarsi dei lunghi corridoi che viene disegnata una coppia di tendaggi di colore scuro – gli stessi condivisi con il progetto di Mies van der Rohe – appesi a un profilo tubolare su cui liberamente slittano, dialogando a distanza con le superfici tessili intessute da Alen Müller come già accadeva per l'appartamento progettato dalla stessa Reich all'interno del blocco abitativo di Mies van der Rohe a Stoccarda.

Per quanto sia indubbio che gli esiti architettonici del progetto di Lilly Reich non suggeriscano ancora il consapevole esercizio e la misurata applicazione di una riflessione compositiva tradotta a fini progettuali rispetto al manufatto costruito a poca distanza, il parere della critica dell'epoca ne aveva tuttavia già individuato le potenzialità espressive in fatto di costruzione. Se infatti "con Mies van der Rohe lo spazio diventa un lusso [...] Il pensiero dei possibili costi di costruzione fa palpitare il cuore [...] Nell'appartamento di Lilly Reich si riconoscono le stesse intenzioni e gli stessi effetti su una scala più modesta, ma qui gli ambienti sono ancora più definitivi e più saldamente delineati" (Völckers 1931, 270). L'apparente carattere dei progetti di Reich, "allegro senza clamore, accogliente senza false comodità" (Günther 1988, 44) riconfermava tuttavia le intenzioni manifestate dalla progettista sin dal suo primo proget-



8 | Planimetria del progetto per la “Casa per una coppia senza figli” di Ludwig Mies van der Rohe e per la “Casa al piano terra” di Lilly Reich alla mostra *Die Wohnung unserer Zeit* di Berlino (1931).

to architettonico realizzato in occasione della mostra *Die Frau in Haus und Beruf* (*La donna a casa e al lavoro*) nel 1912: per l’“Appartamento per lavoratore” (*Arbeiterwohnung*) il disegno degli interni era tale che “il colore e il tipo di mobili erano volontariamente gli stessi in modo che, qualora diminuiscano le dimensioni delle stanze, i mobili possano essere posizionati uno sotto l’altro”, e l’intero progetto era stato guidato dalla “semplicità, dall’economia e dalla praticità” (Reich 1912, 102).

Nelle generale critica da parte del pubblico rispetto all’immagine decisamente lontana dalle direzioni di ricerca verso un tipo di alloggio proletario rappresentata dalle due abitazioni (Lotz 1931), e nel condividere la posizione di Wilhelm Lotz secondo cui il progetto di Reich e di Mies van der Rohe si configurasse tuttavia come una sperimentazione duplice intorno al ruolo dell’architetto e al nuovo carattere dello spazio dell’abitare in quanto tale, i progetti riflettevano “i vincoli economici e le condizioni costruttive contingenti [lasciando emergere] la tensione tra realtà economica e la figura dell'architetto, che tenta di rappresentare le esigenze umane su basi reali, [...] e in cui l’essere umano diventa misura dello spazio” (Ivi, 247). È nell’introversione del progetto di Reich, nella sua scala, e nel pragmatismo di un atteggiamento progettuale in grado di ‘pesare’, per la ricaduta costruita, ricerca teorica ed esito pratico, che si può quindi ricercare la misura per dimensionare il suo contributo, non solo a Berlino, nella ricerca del suo più noto collaboratore.

È nella necessità di recuperare le originarie intenzioni progettuali, nella lettura delle convergenti indicazioni dimensionali e nella comprensione di una condivisa, e tuttavia indipendente, traduzione spaziale di un linguaggio architettonico maturato fino ad allora, e in continuo affinamento fino al termine della collaborazione tra i due progettisti, che la coppia di abitazioni presentata qui a Berlino appare infine come occasione emblematica – e problematica nella sua ricezione pubblica come progetti indipendenti – all’interno del complessivo scenario

entro cui Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich operano in concerto per più di dieci anni. Gli esiti eterogenei, in termini architettonici, ammettono e confermano tuttavia la consolidata emancipazione e il consapevole contributo di quest'ultima nei confronti del suo collaboratore maschile, nella comprensione fattuale delle dinamiche legate allo spazio domestico entro cui far "emergere le reali necessità della vita quotidiana e sradicare le false pretese del vivere" (Blomeier 1949, 107), nell'alveo di una comune ricerca, seppur inevitabilmente riconosciutale, allora come oggi, solo parzialmente.

L'indagine intorno alla definizione del carattere e alle rinnovate soluzioni spaziali che avrebbero definito "l'abitazione del tempo" continuerà, per i due progettisti, nell'oscillazione tra esiti architettonici costruiti – Casa Modlinger (1930-1931), Casa Lemke (1934) e Casa Wolf (1934-1935) –, sperimentazioni allestitive – la mostra *Deutsches Volk-Deutsche Arbeit* (1934-1935) e la *Reichsausstellung der deutschen Textil- und Bekleidungswirtschaft* (1937) a Berlino, e la *Exposition international des arts et techniques appliques a la vie moderne* (1937) a Parigi –, e insegnamento, all'interno e all'esterno della scuola del Bauhaus, all'interno della quale Reich, su indicazione di Mies van der Rohe, rappresenterà la direzione del laboratorio di tessitura fino alla sua chiusura. Le vicende berlinesi suggeriscono gli interrogativi e confermano l'impossibilità di isolare le singole tracce all'interno di un progetto a quattro mani, sollevando un'ulteriore domanda a margine del progetto d'architettura: "Chi ha idea di come si troverà la strada verso una nuova forma?" (Reich 1922, 9).

Riferimenti bibliografici

AA.VV. 1928
AA.VV., *Die Mode der Dame*, "Seide" 32 (1928), 317.

Blomeier 1948
H. Blomeier, *Lilly Reich zum Gedächtnis*, "Bauen + Wohnen. Internationale Zeitschrift für die Gestaltung und Technik von Bau, Raum und Gerät" 3/4 (1948), 106-107.

Caja, Capozzi, Lanini 2023
M. Caja, R. Capozzi, L. Lanini, *Le ville di Mies van der Rohe*, Macerata 2023.

Capozzi 2020
R. Capozzi, *Lo spazio universale di Mies*, Siracusa 2020.

Capozzi 2019
R. Capozzi, *Mies: l'ultimo Bauhaus e oltre*, "Bloom" 29 (2019), 71-88.

Doimo 2021
M. Doimo, *Spazio*, in S. Marini, *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, Macerata 2021, 354-361.

Doimo 2009
M. Doimo, *Arte muraria Spazio Tettonica. Mies, Bacardi Building a Cuba. Elementi della costruzione/ Figure della composizione*, Treviso 2009.

Eggler 2009
M. Eggler, *Divide and Conquer: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich's Fabric Partitions at the Tugendhat House*, “Studies in the Decorative Arts” XVI/2 (2009), 66-90.

Espegel [2006] 2021
C. Espegel, *Donne architetto nel Movimento Moderno* [*Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*, Valencia 2006], Milano 2021.

Glaeser 1977
L. Glaeser, *Ludwig Mies van der Rohe. Furniture and furniture drawings from the design collection and the Mies van der Rohe archive*, New York 1977.

Günther 1988
S. Günther, *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart 1988.

Frampton 1995
K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge (Mass.) 1995.

Johnson 1947
P. Johnson, *Mies van der Rohe*, New York 1947.

Lange 2011
C. Lange, *Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie*, Berlin 2011.

Lizondo-Sevilla, Domingo-Calabuig 2025
L. Lizondo-Sevilla, D. Domingo-Calabuig, *Mapping Lilly Reich*, “Arte, Individuo y Sociedad” 37/1 (gennaio 2025), 85-104.

Lotz 1931
W. Lotz, *Die Halle II auf der Bauausstellung*, “Die Form” 6/1 (gennaio 1931), 241-249.

McQuaid 1996
M. McQuaid, *Lilly Reich. Designer and architect*, New York 1996.

Mertins 2001
D. Mertins, *Architectures of Becoming*, in T. Riley, B. Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin*, New York 2001, 106-133.

Mies van der Rohe [1931] 2010
L. Mies van der Rohe, *Programma per l’Esposizione edilizia di Berlino* [in W. Lotz, *Die Halle II auf der Bauausstellung*, “Die Form” 6/1 (gennaio 1931), 241-249], in V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Torino 2010, 72.

Mies van der Rohe [1959] 2010
L. Mies van der Rohe, *Nessun dogma* [*No Dogma*, “Interbuild” VI (giugno 1959), 9-11], in V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Torino 2010, 182-187.

Neumeyer 1991
F. Neumeyer, *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*, Cambridge (Mass.)/London 1991.

Reich 1912
L. Reich, *Die Arbeiterwohnung*, in AA.VV., *Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin*, catalogo della mostra (Berlino, 24 febbraio-24 marzo 1912), Berlin 1912, 102.

Reich 1922
L. Reich, *Modefragen*, “Die Form” 1/5 (September 1922), 7-9.

Riley, Bergdoll 2001
T. Riley, B. Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin*, New York 2001.

Rudolph 2003
P. Rudolph, *Interview with Paul Rudolph by Peter Blake*, in R. De Alba, *Paul Rudolph. The Late Works*, New York 2003, 202-217.

Völckers 1931
Völckers, *Die Halle II der Deutschen Bauausstellung Berlin 1931*, “Stein Holz Eisen” 14 (1931), 261-270.

English abstract

The 1931 exhibition *Die Wohnung unserer Zeit*, held in Berlin under the artistic direction of Ludwig Mies van der Rohe, marked a pivotal moment in the discourse on modern dwelling. Central to this event was the significant yet often overlooked contribution of Lilly Reich, whose involvement extended from curatorial work to architectural experimentation. Between 1927 and 1931, the collaborative engagement between Reich and Mies van der Rohe developed through a sequence of exhibition projects – from *Die Wohnung* in Stuttgart to the *Café Samt und Seide* in Berlin – revealing an evolving spatial and material language. Projects such as the *Glasraum* and *Linoleumraum* demonstrate a shared interest in redefining architectural space through material continuity, transparency, and movement, while simultaneously highlighting Reich’s deep expertise in exhibition design and her autonomous design vocabulary. The 1931 Berlin exhibition culminated in the realisation of two adjacent dwelling prototypes: the “House at the Ground Floor”, attributed to Reich, and the “House for a childless Couple” by Mies van der Rohe. These constructions articulated a common spatial grammar based on modular grids, atectonic partitions, and the exploration of thresholds between interior and exterior, revealing both convergence and distinction in their design approaches. This intersection of collaborative and individual authorship challenges traditional architectural historiography, positioning Lilly Reich not as an auxiliary figure, but as a key contributor to the formulation of modern domestic space. Her work, grounded in decades of experience with fabrics, interiors, and exhibition settings, translates a coherent design language defined by spatial clarity, material economy, and an architectural intelligence developed across disciplinary contexts. The works from this period embody a complex and evolving dialogue that shaped the architectural response to the question: what is the dwelling of our time?

keywords | Mies van der Rohe; Lilly Reich; International Style; Stuttgart; Berlin.

L’interno della forma aperta

Oltre la casa-capanna di Zofia e Oskar Hansen a Szumin

Guido Morpurgo



1 | Oskar e Zofia Hansen nella cucina-pranzo dell’appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-55). Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.

> Il nostro lavoro era in realtà solo intuitivo all'inizio, ma da un certo punto in poi [...] non abbiamo accettato nulla che non implementasse uno degli elementi della *Forma Aperta*.
> [...] La nostra avventura con la *Forma Aperta* non è stata casuale. Spesso l'artista dice – come Nietzsche – “non vai da nessuna parte, vai verso di me”.
> Io non stavo andando in quella direzione, avevo un'idea. E ho realizzato questa idea, a seconda della scala.
> Oskar Hansen[1]

I. *Pour revenir aux sources, on devait aller en sens inverse*[2]

Fluidità spaziale contro rigidezza geometrica, asimmetria vs. simmetria, incommensurabile vs. misurabile: è grazie alla tensione tra questi opposti che il piccolo edificio realizzato dal 1968 nella campagna di Szumin[3] da Oskar e Zofia Hansen solidifica la quintessenza del loro modo di intendere il significato e gli scopi dell'architettura e, con essi, di ridefinire la figura stessa dell'architetto entro un'idea di "umanesimo radicale" (Ockman 2014).

Problematicamente conteso tra interno ed esterno, il grande tetto in legno separato dal suolo da una sottile linea d'ombra protegge un volume abitabile dall'articolazione inattesa. Condensando i risultati di un'incessante ricerca sperimentale, la casa propone in termini critici il significato d'uso e i valori plastici, proporzionali e materici della forma dello spazio domestico, dei suoi confini e delle sue dimensioni.

Il progetto 'in divenire' elaborato dalla coppia di architetti polacchi per la loro *chałupa* si basa su una sorta di 'griglia geometrica mobile' soggetta a nuove codificazioni e sviluppi futuri, che assume il valore di concreta sintesi delle convinzioni e delle prerogative disciplinari da essi maturate a partire dal 1956 (Gola 2005). Con la casa di Szumin gli Hansen pongono in primo luogo una questione di fondo: come affrontare sul piano metodologico il rapporto tra architettura e temporalità, tra progetto come atto di sintesi risolto in sé stesso e l'indeterminatezza dei suoi possibili sviluppi futuri. Questo tema è proposto tramite una "*Krytyka wobec modernizmu*" (Zahorska 1926), un radicale riesame dell'eredità del Moderno all'interno di un'idea che pur affondando le proprie radici nel Novecento cerca di trasporle oltre il Novecento stesso, sia tramite il ricorso a un programma progettuale pensato come un "campo di possibilità" (Eco 1962, 8), sia grazie a una declinazione ulteriore che non era stata esplicitamente espressa nei progetti elaborati precedentemente. In particolare, gli Hansen affrontano in maniera inaspettata il delicato tema del rapporto con la storia, emblematicamente rappresentato dalle case tradizionali polacche in legno, radicate nel paesaggio rurale. È questa una forma di rielaborazione della memoria costruttiva locale in cui "Il ritorno alle origini implica sempre un ripensamento di ciò che si fa per tradizione, un tentativo di ridare un valore alle azioni quotidiane, oppure, semplicemente, un richiamo a una sanzione naturale [...] al rinnovarsi per una stagione" (Rykwert [1972] 1991)[4].

Nella loro piccola autocostruzione gli architetti polacchi esprimono pertanto una critica operante alla rigidità dei prototipi realizzati dal Movimento Moderno, contrapponendo a quelle che considerano assiomatiche forme chiuse la processualità della 'forma aperta', condizione di compiutezza transitoria, che con la sua propria declinazione scalare rappresenta, a loro avviso, il risultato di una progettualità metodologicamente 'in flusso', estesa nel tempo per integrare modifiche ed estensioni introdotte dagli utilizzatori. Nell'idea degli Hansen, gli utilizzatori diventeranno, così, essi stessi progettisti e potranno pertanto introdurre mutazioni nel codice formale e nei modi d'uso della propria abitazione, secondo una linea evolutiva che potrà essere diversa rispetto a quella originaria.

Il limite primo di questa impostazione radicale è rappresentato dal fatto che, nel caso specifico, gli abitanti dell'edificio sono gli architetti stessi e che, di conseguenza, essi posseggono gli strumenti culturali e disciplinari idonei per proiettare questo processo progettuale in direzioni controllate e coerenti con le caratteristiche geometriche, distributive, materiche e linguistiche del loro progetto originario, senza quindi rischiare di comprometterne le prerogative morfologiche e di alterarne l'identità architettonica.

Del resto, è proprio in virtù di questo approccio ideologico basato su una visione intrinsecamente processuale dell'architettura, che è stato possibile, da parte di diversi studiosi, identificare nella casa di Szumin l'emblema del concetto di "*Forma Otwarta*" (Kędziorek, Ronduda 2014, 232-247; Kędziorek, Springer 2014; Wielocha, Kędziorek 2016, 248-254) compiutamente realizzato in un'opera-manifesto, in cui "*the subject gains a level of agency and self-reflection through interaction with, or completion of, a transformable object or apparatus*" (Scott 2014).

II. "Hollow stones": piani e superfici, tetraedri e paraboloidi

Gli studi effettuati primariamente da autori polacchi intorno agli Hansen e alla loro articolata produzione artistica esprimono, peraltro, anche l'esito di una necessità: identificare nella casa di Szumin, sospesa tra i territori dell'architettura e delle altre arti, un caso-studio che non fosse limitato alla sfera teorica o al contesto delle arti visive, frequentato in particolare da Oskar Hansen, che sono svincolate dalle necessità d'uso.

Ciò vale anche per l'ambito dimostrativo degli allestimenti sperimentali progettati dalla coppia di architetti tra gli anni Cinquanta e Settanta. Per quanto questi ultimi costituiscano una parte essenziale dell'opera degli Hansen, sia per la messa a punto e l'enunciazione delle loro categorie teoretiche, sia sotto al profilo della rappresentazione dei nuovi programmi culturali e costruttivi per la ricostruzione della Polonia del Socialismo reale, questo ambito era per sua natura vincolato alla propria intrinseca condizione di transitorietà, rendendo di difficile misurazione la sua tenuta concettuale e formale sulla distanza temporale (Fudala 2014; Jezowska 2018).

La ricerca morfologica compiuta dagli Hansen è intrecciata con una serie di sperimentazioni compiute precedentemente in Europa e rielaborate di recente da alcuni artisti contemporanei. Le ricadute di queste ricerche nel progetto della casa di Szumin sono molteplici e andrebbero confrontate con alcune sperimentazioni compiute negli stessi anni in altri contesti. I temi principali di queste ricerche si possono provvisoriamente riassumere in tre filoni paralleli e al contempo intersecati.

Il primo di essi è rappresentato dai progetti basati sul principio della scomposizione analitica della forma chiusa e dalla sua ricomposizione sintetica per piani ortogonali. Qui il debito verso le avanguardie è esplicito, specialmente verso le sculture architetturali di Katarzyna Kobro (Ockman 2014), come nel caso della mostra allestita da Oskar Hansen con Krzysztof Meisner nel ridotto del *Teatr Wielki* (Teatro Nazionale dell'Opera) di Varsavia nel 1957, dove il rapporto

con la preesistenza neoclassica è misurato da un sistema di travi-espositori a sezione quadrata che solcano il grande spazio trasfigurandolo secondo un intento fortemente astrattivo. Appartiene a questo gruppo di allestimenti quello realizzato con Jolanta Owidzka (co-curatrice) per la Sezione della Polonia della 12a Triennale di Milano (1960), dove le ricerche formali polacche in architettura e nel disegno del prodotto industriale erano state rappresentate attraverso una serie di pannelli quadrati sospesi in verticale e orizzontale che fungevano da espositori e definivano la spazialità ortogonale della mostra. L'allestimento integrava al suo interno il modello al vero di un appartamento-tipo che interpretava il tema dell'esposizione internazionale dal titolo "La casa e la scuola" (Santini 1960, 36).

Un ulteriore filone di sperimentazioni riguarda l'utilizzo di due ulteriori linee di ricerca che implicano addentellati topologici. Innanzitutto, l'utilizzo di telai tetraedrici che tracciano sinopie di forme aperte nello spazio, come nel caso dell'allestimento progettato da Oskar Hansen per la sua personale di opere d'arte plastica, realizzato presso il *Salon Po Prostu* di Varsavia nel 1957, il cui programma iconografico sembrava simbolicamente vertere sulla liberazione delle forme plastiche dell'arte dai vincoli della gravità[5].

La ricerca sull'articolazione di forme tetraedriche che si sviluppano nello spazio trova una serie di antecedenti nelle sperimentazioni compiute da Giuseppe Pagano nell'elegante costruzione reticolare sospesa nella sala d'ingresso della "Mostra della produzione in serie" della 7a Triennale di Milano del 1940 (di cui Hansen rielabora in parte anche la grafica del manifesto in occasione della 12a Triennale), così come nella celebre *Konstruktion* di Max Bill del 1939, esposta nella mostra *Konkrete Kunst* alla *Kunsthalle* di Basilea nel 1944 (von Moos 2004).

Rispetto al tema della costruzione organizzata per tetraedri, un ulteriore rimando – peraltro inevitabile vista la partecipazione di Oskar Hansen al *Team X* – è alle ricerche svolte negli stessi anni da Louis I. Kahn per i solai a cassettoni dell'estensione della Yale Art Gallery (1953) e in particolare per la "*City Tower*" di Philadelphia (1953-1957) (Juarez 2000) progettata con Anne Tyng: "*In Gothic times, architects built in solid stones. Now we can build with hollow stones [...] The desire to express voids positively in the design of structure is evidenced by the growing interest and work in the development of space frames*" (Kahn 1953).

Come noto, Anne Tyng aveva già avviato una sua ricerca personale su questo tema costruttivo-espressivo, di cui sono testimonianze la sequenza di coperture piramidali della Bath House del Jewish Community Centre di Trenton (con Louis I. Kahn, New Jersey 1954-1959), la Walworth Tyng House di Cambridge a sezione pentagonale (Maryland 1951-53), il teso volume cubico-tetraedrico della Clever House di Cherry Hill (New Jersey 1957-1962) e la sopraelevazione del suo appartamento di Fitler Square a Philadelphia (1964-1967), realizzata con una sequenza di *beam boxes* ruotate sulla diagonale. In una nota immagine dell'interno dell'abitazione dell'architetto Tyng è visibile il modello, appeso al soffitto, di una struttura reticolare su base tetraedrica, simile a quelle precedentemente richiamate, comprese quelle progettate negli stessi anni dagli Hansen.

L'eredità di questo filone sondato dalla coppia di architetti polacchi ha avuto un effetto di lunga gittata su alcune ricerche plastiche recenti. È questo il caso di quelle svolte da Jarosław Kozakiewicz, architetto-scultore, la cui 'costruzione' dal titolo "*Anarkitekton 29,7 mq*" è stata presentata alla Galeria Zachęta di Varsavia nel 2017 nel contesto della sua personale dal titolo *Subiektywne mikrokosmologie*. Nonostante nelle intenzioni dell'autore l'opera fosse un omaggio a Gordon Matta-Clark, essa rivela, a parere di chi scrive, l'appartenenza a una linea di ricerca morfologica che Oskar Hansen mutua dalle avanguardie e rielabora in forma autonoma, in particolare attraverso l'opera che espone nella citata mostra del 1957 al *Salon Po Prostu*. Nell'*Anarkitecton* come in altre costruzioni di Kozakiewicz, la connessione tra spazio e corporeità sembra richiamare l'idea hanseniana di umanesimo radicale condensata nell'inviluppo spaziale della casa-capanna di Szumin (Rykwert 2017; Crowley 2017).

L'approccio 'topologico' che gli Hansen sviluppano tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta si declina in un'ulteriore serie di architetture per l'esporre: le coperture costituite dalla moltiplicazione di moduli ultraleggeri a paraboloide iperbolico sostenuti da pennoni metallici dei Padiglioni della Polonia. Le strutture progettate dagli Hansen con Lech Tomaszewski vennero realizzate per le esposizioni internazionali sulla produzione agricola di Izmir (1955) e São Paulo (1959). Questo tema progettuale si esaurisce nella tensostruttura del Padiglione della Musica Contemporanea per il Festival di Varsavia (1958, non realizzato). Tuttavia, nonostante la vita relativamente breve della cosiddetta "Struttura HT" (Hansen-Tomaszewski) questa serie di esperimenti architettonico-scultorei che sembra rielaborare in termini matematico-spaziali il principio semperiano dell'origine tessile dell'architettura tramite il tema della copertura primigenia, troverà nella casa-capanna una nuova declinazione. A Szumin la figura piana del triangolo e il suo sviluppo volumetrico nel tetraedro si solidificano nei telai incrociati attraverso cui sono disegnati i contorni formali di una "pietra scavata" per abitare: un "Negativo attivo".

III. L'interno come "Negativo attivo"

La dimensione sperimentale della "Forma Aperta" e la sua intrinseca porosità che preludono all'organizzazione interna della casa di Szumin assumono una declinazione particolare nell'ambito dei progetti d'interni. Ne sono testimonianze significative, tra le altre, il progetto preliminare per il rinnovo del Teatro Studio di Varsavia (1972) organizzato secondo una sequenza di piani paralleli ad altezze variabili, sui quali sono disposti oggetti di valore morfologico che formano microambienti in cui organizzare le rappresentazioni e, in particolare, lo studio sperimentale allestito per la Radio Polacca (1962). Questo micro-intervento di particolare intensità è giocato sull'inserimento in una stanza di dimensioni limitate (circa 6 x 7 m) di uno spazio basato sul principio del "Negativo attivo": un involucro definito da telai che inquadrano lo spazio attraverso vuoti, dispiegandovi una sorta di sinopia di forma o di inviluppo formale. Questo sistema di telai di acciaio autoportanti fissi e pivotanti sull'asse orizzontale era disegnato su misura per poter orientare a piacimento le apparecchiature, che potevano in tal modo esservi liberamente collocate mediante una 'composizione' combinatoria, basata su moduli ripetuti. I telai disegnati dagli Hansen formavano così una sorta di spazio-conte-

nuto o ‘scatola aperta’ virtualmente cubica, sviluppata su base di circa 3 m di lato e ruotata di 45° rispetto all’asse dell’ambiente. La stanza-contenitore dell’edificio preesistente nella quale è stata collocata la ‘scatola aperta’ era stata trasfigurata mediante il suo rivestimento con una sorta di ‘fodera tecnica’ che ne avvolgeva le pareti. L’involucro era completato da un complicato controsoffitto, variamente articolato da pannelli che ne ribassavano alcune parti e formavano degli inattesi sfondati. La fodera ‘tecnica’ comprendeva contro-pareti attrezzate con fasce di lamiera perforata e piegata a U, conformate in tal guisa sia per garantire l’isolamento acustico, sia per poter essere utilizzate come superfici attrezzate, dotate di supporti per cavi e altri oggetti tecnici.

Questo sistema tridimensionale di negativi di forma dal carattere quasi scultoreo, descritto da telai d’acciaio ad assetto variabile, sembrava declinare sul piano dell’uso gli apparati didattici realizzati da Oskar Hansen per il suo Studio di Solidi e Piani, basati sul principio del “Negativo attivo”. Questa idea di sovvertimento del rapporto tra solido e spazio, tra vuoti e pieni era stato emblematicamente rappresentato nel progetto di espansione della *Galeria Zachęta* (1958)[6] che ne aveva anticipato le tre componenti primarie.

La prima di esse riguarda il ruolo morfologico della gabbia strutturale come telaio dimensionale e sistema strutturale di riferimento per la libera composizione spaziale dell’interno.

La seconda coincide con il tema del contenitore che regola le geometrie del contenuto permettendone la trasformabilità sulla base di un codice variamente declinabile che non è solo distributivo e funzionale, ma intrinsecamente figurativo.

Infine, la sintesi della forma intesa come “Negativo attivo” tramite l’utilizzo di profili anziché di piani e solidi, ovvero degli elementi costruttivi ridotti a vettori con cui tracciare i contorni di quella stessa “forma aperta”.

I medesimi principi costitutivi della forma architettonica, della sua ‘ossatura’ e, con essa, della sua figurazione convergono nella casa di Szumin, riproponendo una questione di fondo sull’opera degli Hansen: la difficoltà di tracciare un confine netto tra l’architettura e le altre arti, tra uso e figurazione, tra spazio abitabile e sua esperienza estetica.

L’idea di costituire degli elementi di valore scultoreo per sperimentare l’articolazione dei rapporti figurali tra piani, solidi e vuoti basati sul principio della loro mutua variabilità geometrica, quindi del loro reciproco bilanciamento spaziale, come accennato, era stata messa a punto da Oskar Hansen per elaborare alcuni dispositivi didattici per i suoi studenti dell’Accademia di Belle Arti. Questi apparati consentivano di effettuare esercizi ritmici e compositivi tridimensionali, affinché gli studenti potessero verificare i rapporti elementari intercorrenti tra peso e leggerezza mediante la movimentazione delle unità scultoree che, se ruotate sullo stesso piano verticale, ricomponevano una superficie unitaria. Alcuni di questi telai in legno in cui sono incernierati pannelli rettangolari della medesima misura ma variamente colorati sono presenti anche nella casa di Szumin, dove vennero utilizzati negli anni Novanta durante i *workshop* estivi organizzati per gli studenti della BAS-Bergen Arkitekthøgskole di Svein Hatløy[7]. La casa

degli Hansen assume pertanto un ulteriore significato: quello di essere, in ultima istanza, un'architettura metamorfica, la cui valenza didattica è una condizione intrinseca alla sua cifra sperimentale di opera aperta, programmaticamente disponibile a divenire essa stessa un apparato didattico.

L'interesse rappresentato dall'insieme dei progetti degli Hansen, che convergono nella costruzione di Szumin a partire dallo studio sperimentale per la *Polskie Radio,* consiste nel loro essere casi-studio significativi sul piano della ricerca di un diverso rapporto con la tecnica, quest'ultimo rielaborato in termini morfologici per garantire l'unità di un'opera - la sua coerenza formale - che per sua natura è ridotta all'essenziale mediante l'articolazione dello spazio abitabile tramite telai ritmici. In particolare, è attraverso le connessioni tra sviluppo plastico, geometria e misura in ragione delle caratteristiche del materiale impiegato – il nitore formale che l'acciaio permette di raggiungere a livello costruttivo; la libertà compositiva rappresentata dalle combinazioni tra profili in legno giuntati; la fluidità plastica dei getti di *béton brut* – che gli Hansen raggiungono la condizione di forte caratterizzazione materica dei loro progetti. Nonostante le differenze di contesto e d'uso, questo modo di declinare il legame tra forma e tecnica assume specifico valore metodologico per il processo progettuale 'in divenire' degli Hansen, chiaramente leggibile nella casa di Szumin dove assume speciale valenza sul piano del rapporto tra composizione e scomposizione della forma.

Il fondamento metodologico che lega i telai incrociati della casa di Szumin, quelli ortogonali dello studio sperimentale per la Radio Polacca e la duplicità bidimensionale e spaziale degli apparati per gli esercizi compositivi elementari, trova riscontri nelle rispettive morfologie, che sono basate sulla libertà nell'articolazione dei pieni e dei vuoti secondo il principio del "Negativo attivo". Questa stessa relazione tra i diversi pesi e ruoli che assumono gli elementi compositivi è leggibile a Szumin. La casa è essa stessa un telaio entro il quale gli elementi che definiscono gli spazi – piani orizzontali rappresentati dagli arredi e verticali-obliqui definiti dall'involucro rispetto al reticolo spaziale virtualmente cubico di base – assumono configurazioni inattese e non immediatamente riconducibili all'inviluppo spaziale originario, analogamente a quanto accade nell'emblematico interno dello studio sperimentale per la Radio polacca.

La ricerca morfologica che soggiace a questi casi-studio evidenzia altresì una componente essenziale, presente in particolare nel laboratorio creativo di Oskar Hansen all'*Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie*: l'importanza della dimensione didattica come attività pratico-teorica e di trasmissione dell'esperienza. La 'didattica della forma' è infatti per Oskar Hansen lo strumento principale con cui verificare la propria metodologia di analisi e sviluppo di un'idea di progetto che pone al proprio centro il problema formale e il suo intrinseco valore figurativo, simbolico e d'uso (Gola 2014, 263-267).

Si è già accennato al fatto che negli studi effettuati sul contributo degli Hansen non sembra sia stato fino ad ora affrontato il rapporto tra i contenuti dello "*spatial manifesto of the Open*

Form" (Wielocha, Kędziorek 2016) e il modo con cui esso – seppur coerentemente con i propri presupposti metodologici – è declinato a Szumin in relazione al tema della tradizione.

Le principali ragioni di questa lacuna critica risiedono, probabilmente, sia nella difficoltà rappresentata dalla mancanza di un nesso tra i presupposti culturali e gli esiti formali del Movimento Moderno in Polonia con la dimensione delle costruzioni vernacolari, sia nel fatto che il tema delle relazioni con la storia e la tradizione non rientra, sul piano teoretico, tra le categorie hanseniane.

In realtà, le connessioni tra modernità e storia permeano la ricerca degli Hansen sul piano della pratica del progetto, specialmente rispetto al tema dell'abitazione nelle sue diverse declinazioni scalari. È un esempio significativo di questa attitudine l'elaborazione del concetto di "Linear Continuous System" (Hansen 1973) affrontato da Oskar Hansen nella citata relazione al CIAM di Otterlo, che nell'Europa della ricostruzione rappresenta un Wendepunkt[8] come risposta al problema dei "Grandi numeri", problema che assumeva speciale pregnanza a Varsavia e, più in generale, nella Polonia del Socialismo reale in termini di fabbisogno di abitazioni sociali. Il modello "LCS" raccoglieva innanzitutto le indicazioni di metodo provenienti dagli incontri del *Team X* – in particolare quello di Urbino organizzato nel 1966 da Giancarlo De Carlo nel quale Oskar Hansen è invitato – come nel caso dei progetti del gruppo di Candilis per le università di Bochum e di Brema (1960) (Smithson, Smithson 1968, 9). Al contempo viene elaborata da parte degli Hansen una rilettura del principio insediativo dei tradizionali villaggi lineari polacchi, nella fattispecie quelli della regione di Suwałki[9] che, al di là degli echi dell'idea marxista della "comunità naturale", senza classi, non si basa sulla concentrazione dell'abitato intorno a un nucleo, ma sulla sequenza spaziale di quartieri allineati lungo un asse che attraversa il territorio, costruendo così un sistema di connessioni antropogeografiche a scala ampia.

Questa tesi di matrice funzionalista è anche il risultato dell'interpolazione tra i modelli discussi dal *Team X* con alcune prefigurazioni precedenti, in particolare lo schema dei tracciati lineari per "Varsavia funzionale" (1933-1934) disegnato da Jan Chmielewski e Szymon Syrkus e il principio di articolazione dei territori dell'Europa orientale secondo aree di gravitazione o "località centrali" teorizzato da Walter Christaller (1941) (Szczerski 2014).

Il principio del *Linear Continuous System* ha avuto delle ricadute indirette sulla casa-manifesto degli Hansen, in cui la concezione dell'architettura come condizione spaziale in divenire si esprime anche attraverso una riconsiderazione non mimetica di quella stessa tradizione insediativa lineare dei villaggi rurali polacchi. Quest'ultimo aspetto meriterebbe uno studio dedicato, rappresentando il piccolo edificio di Szumin un'indicazione di metodo su come riorganizzare un modello insediativo non semplicemente alternativo alla città ma, in ultima analisi, radicalmente anti-urbano.

La dichiarazione ideologica condensata nella casa di vacanza degli Hansen, dove si invera segnatamente nei termini di 'capanna primigenia', esprime un paradosso: "*Pour revenir aux*

sources, on devait aller en sens inverse" (Daumaul 1952). La ricongiunzione con le radici tradizionali locali avviene mediante la loro rielaborazione con strumenti derivati dall'esperienza del Movimento Moderno, riorganizzati su un piano metodologico nuovo. È una ricerca progettuale che sembra in prima istanza effettuata attraverso una peculiare forma di "regionalismo critico" (Frampton 1983). Tuttavia, a uno sguardo più attento essa appare, al contrario, l'esito dello sviluppo in termini radicali di una visione proiettiva interna alla tesi della "*Forma Otwarta*". Ciò che gli Hansen tentano di stabilire sul piano metodologico sono nuove condizioni di compatibilità tra modernità e tradizione regionale sulla base di un terreno comune tra architettonica e scultura. Ciò avvalendosi, in special modo, della strumentazione operativa e della ricerca plastica delle sperimentazioni condotte negli anni Venti e Trenta dall'avanguardia artistica polacca. Gli aspetti neo-regionalisti che gli Hansen probabilmente ereditano dagli insegnamenti ricevuti dall'architetto Romuald Gutt all'Accademia di Belle Arti di Varsavia sono declinati in via sperimentale lavorando sul rapporto tra spazi svuotati e reciprocamente definiti come contorni di forma, tramite le qualità materiche primigenie del legno, dei mattoni e del cemento. Questa sorta di fusione tra regionalismo e "Forma Aperta" trova nella costruzione solo apparentemente semplice di Szumin una sintesi radicale del significato originario di architettura: "i pezzi di legno eretti perpendicolarmente ci hanno dato l'idea delle colonne. I pezzi orizzontali che li sormontano ci hanno dato l'idea degli architravi. Infine, i pezzi inclinati che formano il tetto ci hanno dato l'idea dei frontoni [...]" (Laugier 1753, 2).

Ma la 'capanna' degli Hansen, contesa tra fragilità e lunga durata, è in realtà un oggetto più complesso. È innanzitutto una costruzione che evoca un'appartenenza alla tradizione costruttiva delle case in legno (di montagna in particolare), sulla quale è stata sviluppata in Polonia una letteratura disciplinare specifica[10]. Il sofisticato montaggio di archetipi rurali polacchi (ma anche norvegesi) è rielaborato tramite la declinazione che la tesi processuale di "*Forma Otwarta"* trova nelle antecedenti sperimentazioni compiute da altre celebri coppie di artisti polacchi innovatori. Da quelle scultoree-pittoriche costruttiviste dello "*unizm*" ("unismo" o "*espace uniste*") prodotte nel corso degli anni Venti e Trenta dal duo degli "a.r." (artisti rivoluzionari) Katarzyna Kobro-Władysław Strzeminski, all'impegno operante verso nuovi modelli abitativi di sintesi dell'architettura sociale elaborati da Barbara e Stanisław Brukalscy per il quartiere operaio di Zoliborz a Varsavia, fino al "Preliminarsz Architektury" (programma preliminare per l'architettura)[11] presentato da Szymon Syrkus nelle pagine del primo numero della rivista "Praesens" (1926-30), testata di matrice costruttivista ideata insieme alla moglie Helena, figura quest'ultima che ricoprirà diversi ruoli nell'ambito degli ultimi CIAM (Roguska 1996)[12].

La casa di Szumin rappresenta pertanto il frutto di una posizione culturale, di una scelta di campo scaturita dalle interazioni interne all'intenso sostrato dell'ambiente artistico polacco, oltre che dalla reciprocità tra la figura poliedrica e 'onnivora' di Oskar Nikolai Hansen, legato all'ambiente architettonico e artistico internazionale, e la pragmatica razionalità di Zofia Aleksandra Garlińska.

L'enigmatico codice interno della *chałupa* degli Hansen è quindi il risultato di istanze e posizioni distanti, rappresentate dalla rilettura critica della storia delle costruzioni in legno dei villaggi rurali polacchi caratterizzate da grandi tetti a falde fortemente inclinate – che a Szumin sembrano originare dal suolo – oltre che dalla memoria del Costruttivismo come forma di sintesi spaziale, tradotta nei piani-pareti che articolano gli spazi del piano terreno in ragione delle necessità di fondare l'intervento nel suolo.

Questo problematico rapporto tra tradizione e modernità si invera nella compresenza di ragioni spaziali complementari: il sistema di eventi plastici prodotti dal gioco tra i piani ortogonali di calcestruzzo a vista a contatto con il terreno, celati dalla grande copertura inclinata, controbilancia la fragile struttura in legno a incastro che intelaia l'inviluppo del volume architettonico interno, proiettandosi idealmente verso il paesaggio rurale della Contea di Węgrów.

Il tema posto dagli Hansen attraverso la costruzione in itinere del loro manifesto spaziale assumeva anche un significato politico, essendo l'edificio realizzato nella fase immediatamente successiva al completamento della ricostruzione di Varsavia che, come noto, era stata sistematicamente rasa al suolo poco più di vent'anni prima secondo un vero e proprio progetto di distruzione totale, portato a termine dai nazisti in seguito alle rivolte del biennio 1943-1944 (Morpurgo 2019; Morpurgo 2017).

La difficile eredità rappresentata dagli esiti devastanti dell'occupazione nazista della Polonia e l'utilizzo dei suoi territori orientali per impiantarvi una vera e propria geografia di campi di sterminio e di concentramento, rappresenta un tema che Zofia e Oskar Hansen affrontano con il loro gruppo[13] attraverso un progetto paradigmatico. Esso costituisce la premessa metodologica e artistica probabilmente più completa e 'risolta' della loro complessiva vicenda architettonica e, più in generale, artistica: il progetto presentato al concorso internazionale per il Memoriale di Auschwitz-Birkenau (1957-1958)[14]. La prima versione verte sulla sistemazione dell'area dei due grandi impianti di sterminio in rovina collocati sulla testata della cosiddetta *Judenrampe* mediante la loro ricollocazione entro una gigantesca piattaforma che li fa emergere come scavi archeologici. In questo contributo si pubblicano alcune fotografie inedite del grande modello costruito per rappresentare una variante di questa prima proposta in cui la piattaforma appare ruotata rispetto all'asse della *Judenrampe*. Il progetto è basato su un'idea di misura e di astrazione necessaria per massimizzare l'impatto delle rovine e della loro tragica intensità in rapporto alla precisione dei contorni che isolano le immani impronte cruciformi dei due principali impianti di sterminio di Birkenau. La qualità proiettiva di questo modello – totale nella sua radicalità formale e materica – rimane, a parere di chi scrive, un risultato tra i più alti raggiunti dalla cultura disciplinare della Memoria dei campi, risultato puntualmente disatteso dal progetto realizzato di ben diversa qualità concettuale, formale e linguistica.

Nella seconda versione del progetto degli Hansen, una piattaforma lineare denominata "*The Road*" larga 40 metri e sollevata dal suolo 'intoccabile' del campo, seziona Birkenau in diagonale rompendone la rigida geometria ortogonale e collocando l'ingresso a nord del cancello

principale. I resti delle baracche intercettati dalla 'strada' sono in essa integrati tramite appositi scavi che le rimisurano come sepolture, fino a raggiungere l'area dei due complessi di sterminio distrutti (i crematori II e III) sovvertendone l'assetto. In tal modo gli Hansen compiono un gesto dal valore simbolico radicale: la cosiddetta *Judenrampe* – spazio cruciale dell'ingresso nel meccanismo di distruzione di massa di Birkenau – non sarebbe mai più stata percorribile.

Il principio della Forma Aperta è qui tradotto nella spazialità dirompente di un "Contro-Memoriale" (Murawska-Muthesius 2014), espressione di una critica radicale alla monumentalizzazione di Birkenau, critica che si proponeva di scardinare la cristallizzazione e la ritualizzazione della Memoria tramite il suo uso e abuso politico, che già si era consolidato su entrambi i versanti della cosiddetta 'cortina di ferro'.

Il grande segno diagonale proposto dagli Hansen non aveva pertanto nessuna intenzione pacificatoria, così come non si proponeva di esprimere alcun giudizio o commento sul significato del luogo, rappresentato dalle proprie rovine. Il progetto si offriva come possibilità di condensare nella sua spazialità la misura stessa del tempo della Memoria dello sterminio, un attraversamento di valore spaziale per riconnettere il presente con l'inevitabile processo di rinaturalizzazione che il campo stava già attraversando. Il progetto poneva la questione della riconoscibilità futura del sito suggerendo una modalità non ricostruttiva e priva di intenti conservativi, ma facendo perno sulla sua valenza di forma simbolica. Attraverso questo progetto gli Hansen proponevano che le rovine di Birkenau potessero ammettere riconfigurazioni introdotte dalle generazioni future, dimostrativamente pre-formalizzate attraverso una serie di sofisticati montaggi fotografici solarizzati 'in divenire', anticipazioni del processo con cui proiettare il disfacimento del campo verso nuove configurazioni.

Il principio della Forma Aperta quale processo 'evolutivo' di ri-codificazione simbolica di Birkenau determinata dai visitatori nel corso del tempo, venne rappresentato con una serie di elaborati di straordinaria qualità: disegni colorati e modelli materici dall'aspetto quasi 'archeologico'. Questo sofisticato e 'organico' apparato di rappresentazione del progetto, di particolare efficacia comunicativa, trova corrispondenza nell'idea di monumento espressa da Oskar Hansen l'anno successivo alla conclusione del concorso, durante il congresso CIAM di Otterlo:

> Monuments […] are passive toward changes in time. The moment they are born become antiques. […] Closed Form – [is] the decision taken in my name – I am standing next to the process. There is no way to find your identity here – your own self. One cannot find one's own self there. All these are somebody else's memories, feelings" […] right now we are able to begin the creation of a new organic art of our time, art that is compositionally based on Open Form […] We will walk through it, and not around it […] (Hansen 1959), (Hansen [1959] 2014).

L'idea della *Forma Otwarta* è qui enunciata sulla scorta di un esperimento basato, in ultima analisi, su una radicale idea di astrazione, aspetto che soggiace al lavoro degli Hansen come condizione interna al progetto di architettura che, in quanto tale, può solo in parte essere

declinabile in opere risolte nella concretezza del costruire in virtù del suo essere il risultato dell'intreccio tra nuovi significati e codici formali.

Rispetto al tema dell'abitazione, rappresentano esempi dei limiti interni al processo di traduzione dell'idea di "Forma Aperta" sul piano concreto gli interventi di edilizia sociale realizzati dagli Hansen sulla traccia della loro idea di "Sistema Lineare Continuo" (1968-1972) a cui si è accennato, in particolare, gli edifici di abitazioni popolari costruite con l'utilizzo della tecnica della prefabbricazione. Appartengono a questo filone di progetti i quartieri di Varsavia Rakowiec WSM (1958), Osedle Słowackiego (1960-66), Przyczółek Grochowski (1963) e a Lublino il quartiere Juliusz Słowacki (1961-1966). In questi interventi la rigidità del palinsesto tipologico degli alloggi sembra contraddire la reale possibilità di variarne gli interni nel corso della vita dei loro utilizzatori. Nella genealogia specifica di questi progetti, quello che sembra più interessante sotto al profilo della sua connessione con la tesi della *Forma Otwarta* resta la compagine 'tessile' del *Proyecto Experimental de Vivienda* (PREVI) per 10.000 abitanti a Lima (1969-1972) in parte realizzato in collaborazione con l'architetto norvegese Svein Hatløy, nel quale "*The dwelling was not to be conceived as a fixed unit but as a structure with a circle of evolution*" (Hansen 1970).

IV. Da via Sędziowska a Szumin: spazio e ideologia della Forma Aperta

L'interno che gli Hansen realizzano come loro abitazione dal 1950 in un edificio in linea di ulica Sędziowska, nel quartiere varsaviano di Ochota, rappresenta la premessa metodologica di molte delle soluzioni che gli architetti adotteranno a Szumin, ulteriore prova del fatto che per essi è innanzitutto l'interno a determinare la cifra spaziale del volume abitabile.

Dotato di un preesistente *Raumplan* al piano d'ingresso, l'appartamento di Ochota assume specifico interesse a seguito delle modifiche effettuate dai due architetti nel 1955, con la formazione di un soppalco sorretto da un telaio strutturale costituito da semplici elementi lignei realizzato per ospitare un piccolo studio. La riorganizzazione dell'appartamento su due livelli viene realizzata in virtù del suo essere stato concepito fin dall'origine come uno spazio unitario, rendendo così possibile ridistribuire i microambienti d'uso originari – soggiorno-cucina-camera – nella nuova articolazione abitazione/lavoro. Come appare evidente nella sezione trasversale in scala 1:20 del progetto del 1955, i microambienti che compongono l'appartamento sono stati identificati e collegati tra loro anche grazie all'uso di elementi cromaticamente rilevanti, come ad esempio la banda orizzontale dipinta su una parete che, come una sorta di basso continuo, attraversa l'intera sezione dell'area giorno dell'appartamento. La banda orizzontale è un elemento di valore semantico che gli Hansen useranno anche a Szumin per assegnare significato direzionale al muro di cemento armato che, delimitando il portico della fronte principale, risvolta sul portoncino che dà accesso allo spazio passante coperto.

Grazie all'inserimento di una ripida scala in legno con alzate libere (poi rieditata a Szumin) e semplici colonne anch'esse in legno a sezione quadrata, il soppalco che ospita lo studio e una stanza a esso collegata prosegue nell'ampia altana esterna ricavata al di sopra della co-

pertura. In tal modo l'altana diviene una stanza all'aperto che cambia inaspettatamente la spazialità dei due ambienti del soppalco, il primo aperto e il secondo chiuso. Nella parte del soppalco che si affaccia sulla zona giorno, l'inserimento di un grande serramento obliquo suddiviso in riquadri regolari, smaterializza la travatura della falda del tetto grazie all'incidenza costante della luce. Attraverso questa tessitura spaziale giocata sul rapporto negativo/positivo la copertura è virtualmente trasformata in un telaio che inquadra il monotono frammento urbano del distretto di Ochota in cui è collocato l'edificio, trasfigurandolo. La forte inclinazione del tetto permette inoltre di imprimere tensione plastica all'area a doppia altezza su cui si affaccia il soppalco, spazio la cui continuità è rimarcata dal rivestimento con fodere di legno che si estende sull'intera parete, unendo così zona giorno e soppalco.

Ma nonostante le risonanze e le trasposizioni di soluzioni specifiche dell'appartamento di ulica Sędziowska e quelle utilizzate per articolare gli spazi della casa-capanna di Szumin – tra i quali il ruolo-chiave degli arredi come indicatori di percorso ed elementi di definizione dei vari microambienti – l'abitazione varsaviana si distingue da quella di campagna per alcune sue specificità di ordine metodologico, prima ancora che formale.

Innanzitutto, differentemente dalla casa di Szumin, nell'interno di Ochota prevale l'asciuttezza con cui gli architetti-abitanti decidono di valorizzare le qualità materiche e cromatiche del legno. Inoltre, in questo loro primo appartamento sono evidenti alcuni debiti verso il Le Corbusier dell'*Unité d'Habitation* di Marsiglia (1946-1952), opera che Oskar Hansen aveva peraltro criticato come emblema della "forma chiusa" durante il VII congresso CIAM di Bergamo (1949). È nello specifico il serramento dotato di soglia-panca in legno del piano d'ingresso (zona giorno) che, marcando il passaggio con la loggia, rielabora il serramento scomponibile che a Marsiglia media l'affaccio della zona giorno a doppia altezza verso l'esterno. Anche l'articolazione dell'infisso della stanza ricavata sul soppalco tramite pannelli pieni e vuoti dichiara la propria derivazione dai codici formali di Le Corbusier e Pierre Janneret, di cui Oskar Hansen fu collaboratore a Parigi alla fine degli anni Quaranta. Tuttavia, nell'appartamento di via Sędziowska l'infisso è disegnato in guisa di vera e propria parete organizzata, manifestando così una prossimità figurativa con gli apparati realizzati da Oskar Hansen per gli 'esercizi ritmici' dei suoi studenti. Quest'ultimo aspetto rivela la presenza di una componente da considerare con attenzione nella lettura delle opere della coppia di architetti: il valore pedagogico del loro approccio compositivo. Esso si rivela nell'intento didattico di favorire una condizione di trasferibilità sia metodologica, sia formale di quelle stesse opere, non in quanto modelli da ripetere, ma come principi spaziali aperti a possibili sviluppi e rielaborazioni. È questo un approccio che Oskar Hansen esprime nella progettazione architettonica, così come nelle altre pratiche artistiche, le stesse che frequenta fin da quando era studente, grazie all'incontro con Henry Moore e a quello con Picasso, ma specialmente tramite l'apprendistato da pittore nello studio di Fernand Léger.

V. Le altre arti nell'architettura di Szumin[15]

La rigidità dei reticoli di ordinamento dello spazio legati alle regole della composizione, così come la concezione assiale degli allineamenti seguiti sulla base dei tracciati regolatori lecorbuseriani, sono riferimenti compositivi che gli Hansen inizialmente assumono, ma integrandoli o contraddicendone le prerogative mediante l'introduzione di elementi diversi basati sull'idea processuale della Forma Aperta. Questo atteggiamento a cui si è già accennato utilizza i materiali della composizione innanzitutto sovvertendo il rapporto univoco tra negativo e positivo. Lo strumento a cui gli architetti affidano il ruolo di figura spaziale con cui rielaborare la dialettica tra pieno e vuoto è il telaio formato dall'inviluppo di piani vuoti e pieni, in cui è la coincidenza tra forma e struttura ad essere sublimata come principio comune a una serie di sperimentazioni plastiche che, come si è detto, assumono speciale rilevanza negli interni e negli allestimenti.

La Forma Aperta eredita dal Movimento Moderno la condizione di progetto incompiuto, ma è anche una costruzione ideologica in sé per sé, in quanto rappresenta un 'non finito' e, in quanto tale, è soggetta a possibili sviluppi futuri o, al contrario, a rimanere una processualità interrotta. Una forma irrisolta è altresì destinata a essere tradita attraverso successive manomissioni prive di progettualità, quindi a essere disfatta e perduta. Quest'ultimo aspetto sembra in realtà essere ammesso dagli Hansen come possibilità interna al processo stesso, sovvertendo così uno dei fondamenti che gli architetti hanno da sempre cercato di riconfermare attraverso le loro opere: la dimensione di stabilità e durata. Le transeunti opere degli Hansen sembrano voler dimostrare il contrario: la fluidità delle forme aperte ammette al proprio interno il principio della temporalità come condizione stessa del progetto. Nell'opera degli Hansen nulla di ciò che hanno realizzato sembra sia destinato a permanere. Sotto questo aspetto la casa di Szumin rappresenta un'eccezione che contraddice la sua intrinseca condizione di fragilità.

I riferimenti e le conseguenze di questo diverso atteggiamento intellettuale nei confronti delle metodologie progettuali del moderno sono rintracciabili nella sequenza di opere e progetti che, a seconda dei casi – interni, allestimenti di mostre o di padiglioni espositivi – sono alternativamente disegnati dagli Hansen per piani ortogonali oppure mediante costruzioni sviluppate su base tetraedrica, così come tramite volumi curvilinei sviluppati sulla base di geometrie non euclidee.

La tensione tra negativo e positivo, tra superfici solide e tessili, tra materiali leggeri e tettonici, fragili e permanenti, descrive una sorta di microcosmo morfologico che la casa di Szumin introietta, declinandolo in una serie di soluzioni di dettaglio e microambienti definiti da soluzioni spaziali peculiari come i mobili integrati nelle pareti e nella struttura. Esse sono basate sul rapporto tra il riempire e lo svuotare che, oltre a ed essere in continuità con gli apparati didattici di Oskar Hansen, come si è già detto, sembrano prossime ad alcune ricerche ad esse contemporanee svolte in contesti strutturalmente diversi, come nel caso delle *Anarchitectures* di Gordon Matta-Clark.

VI. Tettonica della transitorietà: le case degli Hansen a Szumin

Essendo l'edificio di Szumin l'esito di un processo progettuale trentennale che l'ha reso un laboratorio per la sperimentazione di soluzioni e revisioni del suo intrinseco programma d'uso, se ne può tentare la rilettura attraverso quello stesso flusso di interventi, modifiche e integrazioni, avanzando l'idea che in realtà a Szumin gli Hansen – Zofia, Oskar e Igor – abbiano progettato per loro stessi non una, ma diverse case.

Il nucleo primario di questa serie di progetti per case-capanne è stato originariamente basato su un programma decisamente più contenuto rispetto al progetto realizzato. Ciò è testimoniato dalla collezione di disegni originali inediti, non datati, acquisiti dal Muzeum Stuki Nowoczesnej w Warszawie (Museo d'Arte Moderna di Varsavia) grazie a Igor Hansen nei primi mesi del 2025, insieme a elaborati di svariati progetti, molti dei quali non realizzati.

La serie di sette disegni – una planimetria, una pianta e cinque prospetti – che qui si pubblica per la prima volta, è composta da elaborati realizzati in almeno due diversi momenti e rappresentano tre diverse versioni del progetto.

Gli studi dei prospetti sono riferiti a due diverse soluzioni. I primi tre prospetti descrivono un edificio leggermente ridotto rispetto a quello realizzato, distribuito su un solo piano, con un piccolo soppalco per la zona notte dotato di una finestra, limitato alla porzione apicale della falda principale della copertura. La figura primigenia del grande tetto anticipa quella della soluzione realizzata, ma in forma asimmetrica. Il muro di cemento armato o, semplicemente, di mattoni, è qui integrato nell'edificio svolgendo il ruolo di elemento tettonico-strutturale. L'atmosfera generale è quella di uno chalet di montagna che non denuncia alcuna appartenenza a una tradizione locale specifica, il cui volume è sostanzialmente suddiviso in attacco a terra e sviluppo verticale definito dalla sagoma del tetto. Tuttavia, l'articolazione delle aperture e in particolare della sezione orizzontale, che separa il basamento in muratura dallo sviluppo ligneo del volume superiore, prefigura alcune soluzioni adottate successivamente, imprimendo alla dimensione ordinaria dell'edificio un'articolazione plastica inattesa che sposta lo chalet su di un piano figurativo di derivazione neoplastica. Il risultato di questo innesto tra codici linguistici opposti è una sorta di 'tipo mutante' la cui irrisolutezza è condizione del suo stesso ulteriore sviluppo.

L'ulteriore versione del progetto è infatti una sorta di estensione su due livelli di quella precedente, ma secondo direzioni più prossime al progetto realizzato. Qui la casa-capanna è rappresentata da due prospetti disegnati a schizzo con la stessa tecnica e grafia (matita e pennarelli colorati su lucido), quindi molto probabilmente nel medesimo periodo (1966-1967?), che ne descrivono l'inviluppo entro un nuovo assetto in cui il tetto è ancora asimmetrico. Nel prospetto della fronte principale, che, in linea con la versione primigenia, è rivolta a ovest anziché a sud come è quella realizzata, il rapporto con il giardino è mediato da una piccola collina artificiale in luogo dello scavo della fossa tecnica che appare nella prima versione. Questo elemento assume così il valore paesaggistico di contrappunto con il prospetto a capanna dell'edificio, in cui gli Hansen descrivono eventuali prolungamenti delle falde

verso il terreno, anticipando la soluzione adottata nella versione costruita. L'edificio è ancora una scatola in muratura, ma lo scavo del porticato al piano terreno e gli studi sulle aperture disposte liberamente nella tessitura dei prospetti sono indizi di una tensione scompositiva che troverà un esito efficace sul piano linguistico e materico nell'opera costruita, che risulta ruotata di 90° a sud rispetto alle prime due soluzioni. Una nota aggiuntiva riguarda la posizione della stufa che in entrambe le soluzioni preliminari è collocata sul lato sud. Questo dettaglio rappresenta anch'esso un indizio circa il cambiamento radicale di direzione assunta dal progetto successivamente, in quanto, nonostante non siano per ora state trovate le piante di queste due prime versioni, dall'analisi degli studi dei prospetti delle prime versioni risulta chiara l'impostazione dell'edificio come scatola in muratura su cui appoggia una parte in elevazione a struttura lignea, mentre la soluzione distributiva dell'opera costruita ruota intorno alla stufa, che programmaticamente è collocata nel centro dell'abitazione.

In ultima analisi, nonostante le ricorrenze tipologiche, linguistiche e la presenza di alcuni temi progettuali che si ritroveranno nella soluzione costruita – la grande copertura a falde variamente sollevata tramite riseghe, il porticato, l'articolazione delle aperture e il rapporto con il giardino – le prime due versioni della casa-capanna di Szumin sono rappresentazioni di un edificio ordinario che è stato strutturalmente trasfigurato nella versione successiva. Ciò anche a causa di una evidente condizione di diversità strutturale nel metodo progettuale seguito dagli Hansen per le due diverse case di Szumin (le prime due e quella definitiva). Nelle prime versioni prevale l'idea della forma chiusa, sostanzialmente definita come oggetto risolto in sé stesso, mentre l'opera costruita è, al contrario, un'opera aperta a successive modifiche e integrazioni: le due piante inedite di cui si è detto ne sono testimonianza. Esse rappresentano l'esito di una processualità morfologica non casuale, ma chiaramente intenzionale, in cui il controllo spaziale e geometrico garantisce l'organicità dell'esito finale, la sua interna coerenza metodologica con la matrice spaziale, strutturale, distributiva e linguistica iniziale. Tale esito è con ogni evidenza ben lontano dall'oggetto-chalet, essendo la casa una figura spaziale sintetica, una sorta di *proun* abitabile, che declina la sua interna carica astrattiva in una dimensione calda, empatica, in una parola, domestica.

Le piante inedite, entrambe del piano terreno, rappresentano lo stato finale dell'opera, rivelando una caratteristica morfologica essenziale di questo progetto: l'articolazione interna degli spazi suddivisa nei diversi interventi realizzati nel corso del tempo è contenuta entro una figura complessiva rettangolare che riconduce a unità le varie aggiunte ed estensioni.

Il rettangolo in cui sono inscritti i diversi volumi assomiglia a un *proun*, come si è detto, la cui forza astrattiva viene contraddetta dalla minuzia con cui sono disegnati il giardino, le alberature e le essenze vegetali arboree e orticole che sono tutte precisamente nominate da Oskar Hansen grazie alla sua nota competenza botanica. Nella planimetria generale in scala 1:200 è tracciata la distribuzione interna dell'edificio che rivela il principio di ordinamento descritto dalla pianta-*proun*: due corridoi aperti e dotati di copertura posizionati sui lati est e ovest riconnettono lo spazio primario della casa con gli spazi 'serviti' variamente disposti all'intorno.

La seconda pianta, anch'essa disegnata a mano libera in scala 1:200, rivela l'impostazione planimetrica originaria della casa di Szumin secondo un principio di ordinamento essenziale. La pianta della casa è un quadrato di circa 7,20 metri di lato, definito da tre allineamenti di altrettante sottili colonne di legno (15 centimetri circa) di forma diversa: i primi due allineamenti da nord sono costituiti da colonne a base quadrata, mentre quello del fronte principale (sud-ovest), in vista, è costituito da due tronchi d'albero completi di corteccia e un fusto squadrato. Non è la prima volta che in Polonia un architetto moderno rielabora il motivo vernacolare della colonna-tronco attualizzandone la ragione costruttiva-strutturale come elemento compositivo. È il caso dell'"Interno di casa di villeggiatura" che gli architetti Jozef Bogusławski e Konstanty Danko allestirono nel padiglione polacco dell'*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* di Parigi del 1937: le colonne portanti che inquadravano lo spazio simmetrico del soggiorno erano dei sottili tronchi d'albero. Questo atteggiamento riconducibile al modernismo moderato polacco, si inquadra in quello che è stato definito "nuovo regionalismo", una delle anime della ricerca in architettura nella Polonia degli anni Trenta del Novecento[16].

La pianta quadrata della casa degli Hansen è quindi concepita come una sorta di *plan libre*, basata su una griglia primigenia che ha consentito ai progettisti di gestire senza vincoli strutturali lo sviluppo del volume architettonico coperto dal grande tetto. Nella fattispecie, l'organizzazione spaziale muove dall'interno o, meglio, dal programmatico superamento del principio di divisione netta tra interno ed esterno. L'articolazione libera – sostanzialmente priva di divisori – del piano terreno è infatti l'esito di una scelta preordinata circa la natura stessa dello spazio abitabile: un vuoto 'scavato' nello spazio definito dal grande tetto a falde, per metà chiuso da serramenti e pareti e per metà aperto a formare un ampio spazio vuoto di transizione tra la dimensione pubblica della strada sterrata prospiciente l'edificio e quella privata dell'abitazione. Gli elementi architettonici che definiscono questa forma spaziale a 'L' contrapposte, contesa tra interno ed esterno, sono tre. Essi richiamano il principio di "predominio della superficie sulla forma"[17] delle avanguardie polacche degli anni Venti: il tavolo in legno per metà appeso (all'interno) e per metà in appoggio che attraversa, letteralmente, il serramento posizionato tra la sala da pranzo e l'area di transizione; il piano di cemento armato sospeso tra due setti di cemento armato a vista entrambi posizionati nello stesso spazio di transizione tra interno/esterno e, infine, il muro di confine anch'esso in cemento a vista che con il suo sviluppo poligonale separa il portico ricavato lungo la fronte principale dell'edificio, marcando la rastrematura del lotto in corrispondenza della sua porzione terminale.

Il primo elemento, il tavolo di legno, sospeso all'interno per evitare l'ingombro delle gambe, è costituito da due travi longitudinali parallele (larghezza 95 centimetri circa) e da profili a sezione rettangolare su ogni estremità che consentono di affrancarlo all'impalcato del primo piano. La porzione mediana è in appoggio sulla parete sud-est del volume abitabile. Le due parti del tavolo, interna ed esterna, hanno uno sviluppo di circa due metri ciascuna (quella esterna è leggermente più estesa). Le travi sono realizzate con profili di legno a 'C', probabilmente di recupero, che sorreggono un piano costituito da fodere da parquet affiancate, in appoggio sul-

le travi correnti. Essendo le fodere dipinte di bianco su un solo lato, la superficie del tavolo può essere organizzata combinando liberamente strisce bianche o color legno, un modo per declinare in una forma d'uso il principio compositivo degli apparati didattici utilizzati da Oskar Hansen all'Accademia di Belle Arti di Varsavia. Il tavolo a doghe richiama in particolare quelli che Hansen definiva "apparati per gli esercizi sul ritmo". Questi telai in legno verticali spessi circa 3 centimetri e profondi circa 20-25 centimetri sono attraversati verticalmente da stanghe a sezione cilindrica che incardinano dei rettangoli sovrapposti spessi 1 centimetro circa. Dipinti di bianco, nero (positivo-negativo) e altri colori, le tavolette possono pertanto essere ruotate a piacimento, trasformando l'originaria superficie della scatola-scultura in sorprendenti eventi plastici variamente articolati. Nell'area di transizione della casa di Szumin ve ne sono due caratterizzati da tinte sfumate. Sono "Esercizi di composizione" che Hansen aveva appositamente costruito per la propria mostra personale tenutasi nel 1986 presso il museo dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia[18].

In quanto costruzione spaziale fatta di piani, il lungo tavolo rettangolare intorno al quale è organizzato lo spazio del piano terreno sembra evocare quelli disegnati dal pittore costruttivista Henryk Stażewski per un padiglione espositivo (1931)[19], che avevano il ruolo di definire gli spazi evitando il ricorso a pareti divisorie, e quelli estensibili e variamente ricombinabili, da ufficio, progettati da Bohdan Lachert tra il 1926 e il 1927[20].

Il secondo elemento costituito da piani ortogonali è il banco in cemento armato sorretto da due setti rettangolari che, orientato parallelamente al tavolo da pranzo (nord-sud), è collocato nello spazio di transizione ad 'L', compreso tra la zona di ingresso dalla strada – a cui si accede ortogonalmente rispetto alla fronte della casa-capanna – e l'ingresso vero e proprio all'area interna. Questo elemento rappresenta un piano da lavoro (al di sotto veniva raccolta la legna per la stufa) ma anche elemento strutturale che sostiene una trave di legno che presenta una luce di oltre 7,5 m necessaria per conferire stabilità al primo piano. Il rapporto tra setti in cemento armato e trave è risolto con selle ricavate nella parte apicale dei setti stessi, che pertanto costituiscono un doppio incastro anziché un appoggio semplice. Questa soluzione è emblematica del tema costruttivo di valore plastico che nella casa ricorre a varie scale, dall'involucro ai serramenti, dagli arredi fissi a quelli mobili: il principio del giunto come evento spaziale.

L'ultimo elemento, il muro di cemento armato (1 x 2,40 metri circa), è in realtà la prima costruzione realizzata insieme al telaio in legno dell'edificio (1968-1970). Privo di qualsivoglia ruolo strutturale, il muro esprime la propria identità tettonica in contrappunto con la fragilità della struttura in legno della casa. La sua superficie ne testimonia il processo costruttivo (sono leggibili le impronte delle fodere impresse nel cemento dalle casseforme), il suo appartenere alla tecnica moderna, alla sua intrinseca libertà plastica e, come si è detto, al suo valore simbolico: dividere l'interno dall'esterno sulla fronte pubblica dell'edificio. La sua posizione arretrata di circa 1,20 metri dall'allineamento delle colonne-tronchi a formare un piccolo portico è stata definita anche in funzione di contrasto all'azione dei venti, sulla base di un attento

studio preliminare. Il muro termina a filo della sagoma del primigenio telaio portante dell'edificio, individuando così la posizione ortogonale del portello in legno che dà accesso all'ampio spazio passante interno di circa 2,5 x 4,5 m, finestrato sul fianco sud-ovest con un serramento a banda continua ritagliato nella falda del tetto. L'ingresso immette nello spazio passante a 'L' permettendo al contempo di uscire nel giardino, sul lato opposto.

È evidente che la scelta di articolare la transizione dalla strada all'ingresso del volume interno mediante un grande spazio d'ombra – lo spazio-soglia o passante – riflette le intenzioni iniziali degli autori: costruire una casa per le vacanze la cui vocazione stagionale trova corrispondenza nella necessità di ripararsi dal sole (l'ingresso è orientato a sud-est) formando una grande intercapedine aperta su più lati (quattro in totale) in modo da consentire una ventilazione costante, quindi riducendo la temperatura all'interno dell'abitazione. Il muro in cemento armato reca una banda bianca orizzontale a mezza altezza, come in via Sędziowska, che risvoltando sul portello perpendicolare accompagna i visitatori verso l'ingresso, altrimenti non immediatamente visibile dalla strada. Il fronte principale è altresì caratterizzato da un altro elemento, un sottile piano orizzontale (circa 30 centimetri) sostenuto dai piccoli plinti cubici che staccano dal suolo le colonne in legno (centrale ed est) per proteggerle dall'umidità. La panca così formata è un altro richiamo alla tradizione regionale, essendo un elemento ricorrente nelle costruzioni rurali che viene offerto ai passanti per riposare durante i lunghi tragitti a piedi lungo i sentieri che attraversano la campagna.

Il valore di pausa e ansa del piccolo porticato ricavato sul fronte dell'edificio è rimarcato dalla piega diagonale del muro in cemento armato in corrispondenza dell'asse perimetrale est, che oltre a dare valore plastico al sottile diaframma, permette allo stesso di raggiungere il confine di proprietà e proseguire – con un successivo angolo aperto di direzione opposta – sulla traccia della curvatura che conclude l'area del lotto. È in tal modo che il muro assume il valore paesaggistico di bassa linea d'orizzonte (1,85 metri circa) che segna il *limes* tra natura e artificio.

L'articolazione del volume abitabile è basata sull'idea di definirne gli usi all'interno di un unico spazio fluido, indiviso, che si sviluppa senza soluzione di continuità su entrambi i piani. L'architettura dell'interno è un "sensore di spazi" (Riva 1999) che formando microambienti delimitati dagli arredi integrati nelle pareti, come nel caso del tavolo da pranzo, assume valore strutturante nell'organizzazione spaziale.

La superficie originaria del piano terreno è uno spazio in sequenza che origina dal piccolo ingresso (circa 1 x 1,60 m) che, dotato di un finestrino affacciato sul fianco ovest dell'edificio verso il giardino, media la connessione tra lo spazio-soglia e l'interno dell'abitazione. L'accesso a questa 'cabina di decompressione' avviene attraverso due porte di 60 cm di larghezza, determinando così un netto salto di scala tra l'ampiezza dell'area di transizione al di sotto della copertura e i microambienti domestici. Lo spazio abitabile del piano terreno è organizzato all'intorno di una stufa foderata di piastrelle rettangolari bianche che delimita la piccola

cucina ‘da barca’ al servizio della contigua sala da pranzo su cui si affaccia direttamente. La cucina è illuminata da una grande apertura ricavata nella falda del ripidissimo tetto.

La scala a rampa unica aperta sull’ambiente del piano terreno raggiunge quello superiore che è suddiviso in due ambienti: uno spazio rettangolare di arrivo a duplice altezza, illuminato da una finestra alta trapezoidale ricavata appena al di sotto dell’intradosso della copertura e dalla tesa *fenêtre en longueur* con vetri scorrevoli senza infisso, alla cui base si sviluppa un arredo a mensola triangolare, integrato nella parete, metà tavolo e metà contenitore. Quest’ultimo assume il ruolo di indicatore di percorso e di elemento risolutore della forma del piccolo ambiente – una stanza-studiolo aperta – di cui contraddice l’ortogonalità sagomandone la spazialità della sua parte terminale. Perpendicolarmente, un piccolo disimpegno, affacciato sul piano inferiore e marcato dal volume in mattoni a vista del camino collegato alla stufa-cucina tradizionale, costituisce lo spazio di collegamento con l’ambiente principale (5,25 x 7,20 m) localizzato nella parte nord-est della casa-capanna, utilizzato dagli Hansen come soggiorno-letto, illuminato da un sistema di aperture simmetrico a quello del primo ambiente.

Nella casa di Szumin il principio della Forma Aperta è stato applicato da Oskar, Zofia e dal figlio ingegnere Igor Hansen con piccole estensioni fino al 1996. Senza determinare modifiche sostanziali allo spazio primigenio, è stato aggiunto al contorno dello spigolo nord-est uno spazio a ‘L’ che contiene alcuni piccoli ambienti resi necessari dalla nascita dei figli, di servizio e tecnici. Il volume aggiuntivo realizzato a più riprese presenta una sezione variabile da 2,5 a circa 2 metri sul lato nord, dove sono ricavate tre piccole stanze e un bagno, e circa 1,80 metri sul lato sud: le misure esprimono la gerarchia degli spazi legata ai loro usi.

La trasformazione dell’edificio in residenza permanente (1991) ha reso necessario coibentare la copertura con pannelli di fibra, schermando la struttura in vista del tetto, con il conseguente netto ridimensionamento della percezione del principio di programmatica coincidenza tra struttura e forma, che rappresentava uno degli aspetti più riusciti del progetto originario. Altre integrazioni hanno riguardato la costruzione di una rimessa per un’automobile nella parte nord dell’area prospiciente l’edificio e una doppia copertura piana di collegamento tra i diversi volumi di cui si compone l’edificio che riconducono le varie addizioni alla forma rettangolare del *proun* di cui si è detto. Un piccolo capanno per il giardinaggio è stato localizzato nella parte mediana del terreno insieme ad altri piccoli interventi.

Nonostante la qualità intrinseca raggiunta mediante l’unità compositiva e linguistica che misteriosamente lega e rende organici interventi di natura e scala diversa realizzati nel corso del tempo, le varie modifiche hanno nell’insieme inciso sulla percezione complessiva dell’opera in termini di fragilità e provvisorietà, al limite dell’informale, come se la grammatica morfologica su cui si basa il progetto dell’edificio fosse l’esito di un programma iconografico permeato da istanze sperimentali provenienti dalle avanguardie, specificamente tramite i legami tra astrazione e creazione non figurativa prodotte dall’“interazione del colore”[21] e dal ricorso a forme geometriche essenziali. Tuttavia, la casa di Szumin è lontana dall’essere un episodio figurativo: è architettura proiettata nel flusso nel tempo, Forma Aperta portata al suo estremo limite,

all'origine stessa della casa dell'uomo, fino alla sua autodissoluzione nel paesaggio monodimensionale della campagna di Szumin.

È così che la casa-capanna profondamente Moderna di Oskar e Zofia Hansen esprime la memoria materiale di una Polonia remota e radicata nel territorio, apparendo ora "più antic[a] dell'Egitto, antecedente alle profezie e alle piramidi"[22].

Ringraziamenti

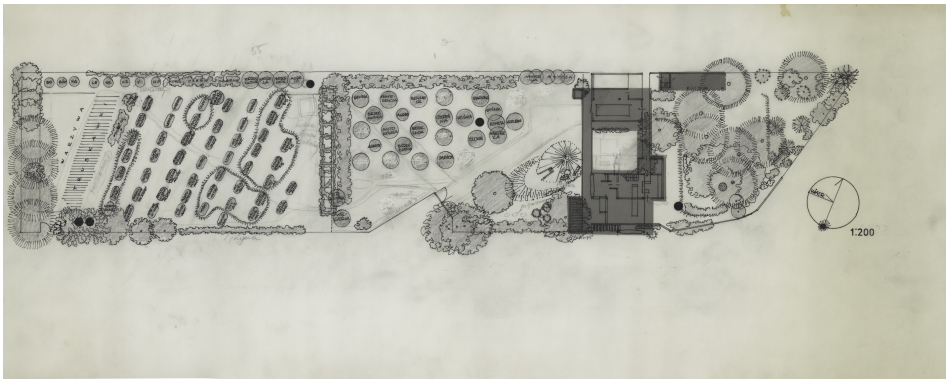
Desidero ringraziare Tomasz Fudala e Maciej Harland-Parzidlo del Museo d'Arte Moderna di Varsavia per il loro fondamentale supporto durante le ricerche effettuate presso gli archivi del Museo. La loro profonda conoscenza disciplinare e documentale dell'opera degli Hansen, insieme alla competenza, generosità e pazienza con cui mi hanno aiutato nelle ricerche e consentito di utilizzare materiali inediti, sono state esemplari.
Devo un ringraziamento a Katarzyna Jankowska-Cieślik e a Joanna Kania del Museo dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia per aver concesso l'utilizzo delle immagini originali degli Apparati didattici utilizzati dagli studenti di Oskar Hansen nel suo studio all'interno dell'Accademia.
Ringrazio il fotografo Jan Smaga insieme alla Galleria Foksal di Varsavia per avermi permesso l'utilizzo delle immagini della casa di Szumin.
Voglio ringraziare Antonella D'Aulerio dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia per la sua solerzia nel trovare alcuni materiali utili a questo studio.

Acknowledgements

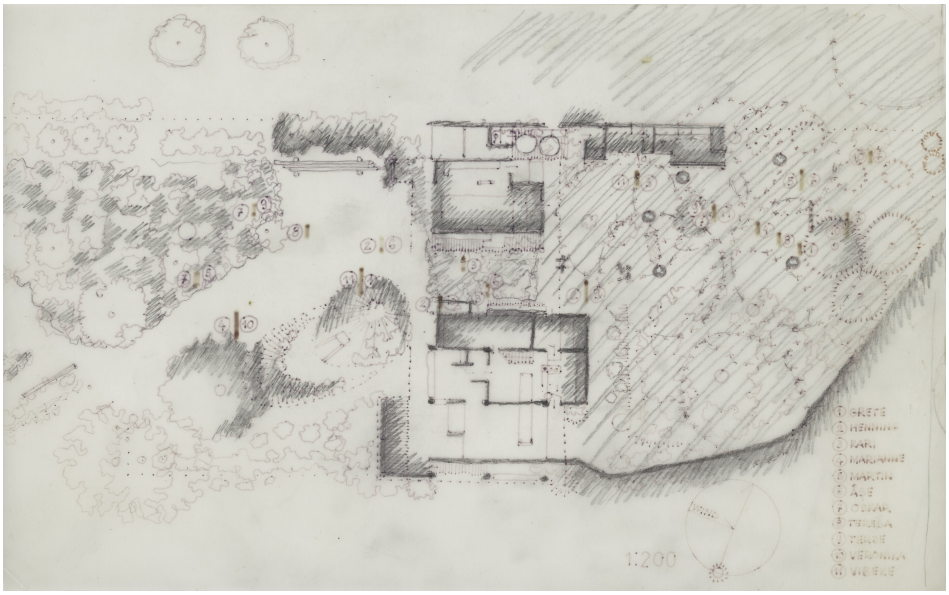
I would like to thank Tomasz Fudala and Maciej Harland-Parzidlo of the Museum of Modern Art in Warsaw for their fundamental support during my research in the Museum's archives. Their profound disciplinary and documentary knowledge of Hansen's work, together with the competence, generosity and patience with which they helped me research and allowed me to use previously unpublished materials, were exemplary.
I owe thanks to Katarzyna Jankowska-Cieślik and Joanna Kania of the Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw for allowing the use of the original images of the teaching apparatus used by Oskar Hansen's students in his studio at the Academy.
I would like to thank the photographer Jan Smaga, together with the Foksal Gallery in Warsaw, for allowing me to use the images of Szumin's house.
I nees to thank Antonella D'Aulerio from the Project Archive of the Iuav University of Venice for her diligence in finding some useful materials for this study.

Galleria

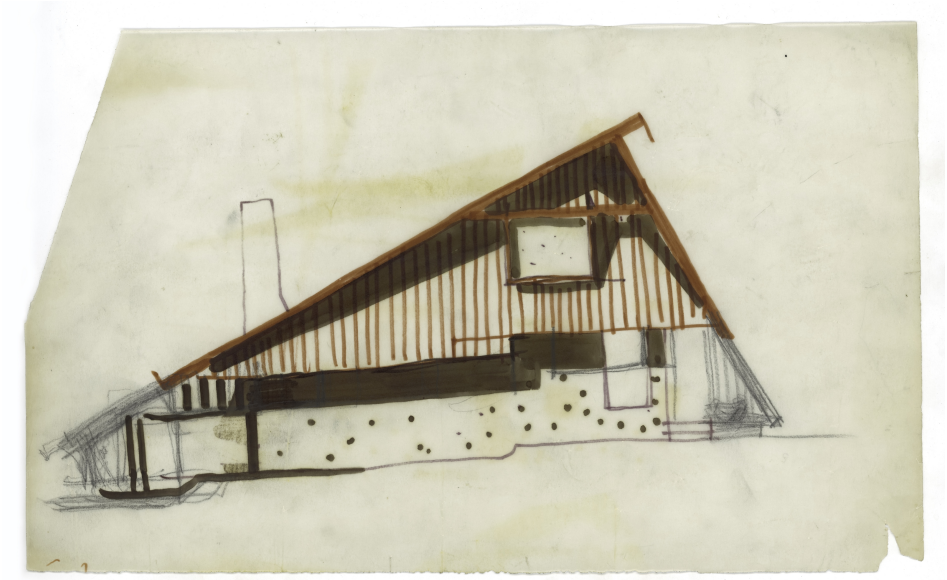
Disegni Szumin



1 | Schizzo su lucido della planimetria generale (piano di copertura) del lotto degli Hansen a Szumin, s.d., scala originale 1:200. Il disegno sembrerebbe essere stato elaborato da Oskar Hansen. La casa è descritta nella sua versione finale, quindi lo schizzo dovrebbe essere stato prodotto negli anni Novanta. Questa possibilità è avvalorata dal fatto che i piccoli rettangoli sparsi nel giardino riportano nomi di persone, probabilmente la posizione delle opere degli studenti della BAS-Bergen Arkitekthøgskole di Svein Hatløy con cui Oskar Hansen organizzò a Szumin una scuola estiva negli anni Novanta. Queste attività sono documentate da una raccolta di diapositive a colori 24x36 depositate presso l'archivio del Museum of Modern Art in Warsaw, che riportano la dicitura originale del laboratorio che le ha sviluppate: "Schraders Fotoservice Trondheim". Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



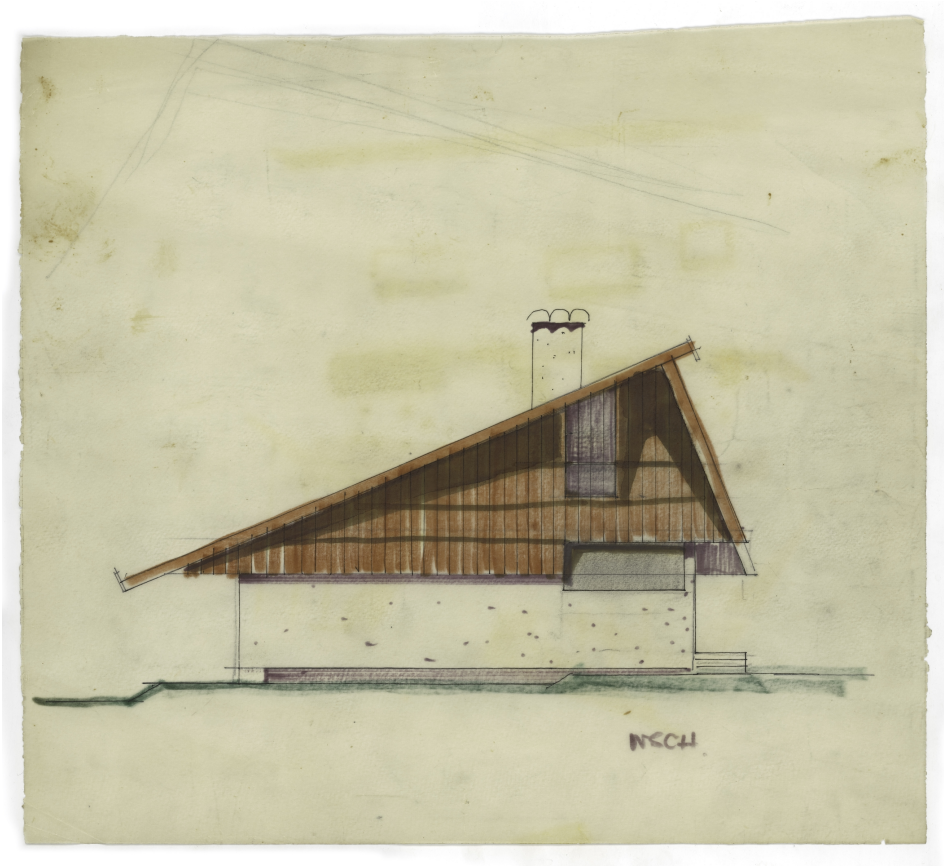
2 | Porzione di uno schizzo su lucido della planimetria generale del lotto della casa di Szumin, che rappresenta la pianta del piano terreno, s.d., scala originale 1:200. Essendo la casa descritta nella sua versione finale, lo schizzo dovrebbe risalire agli anni Novanta. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



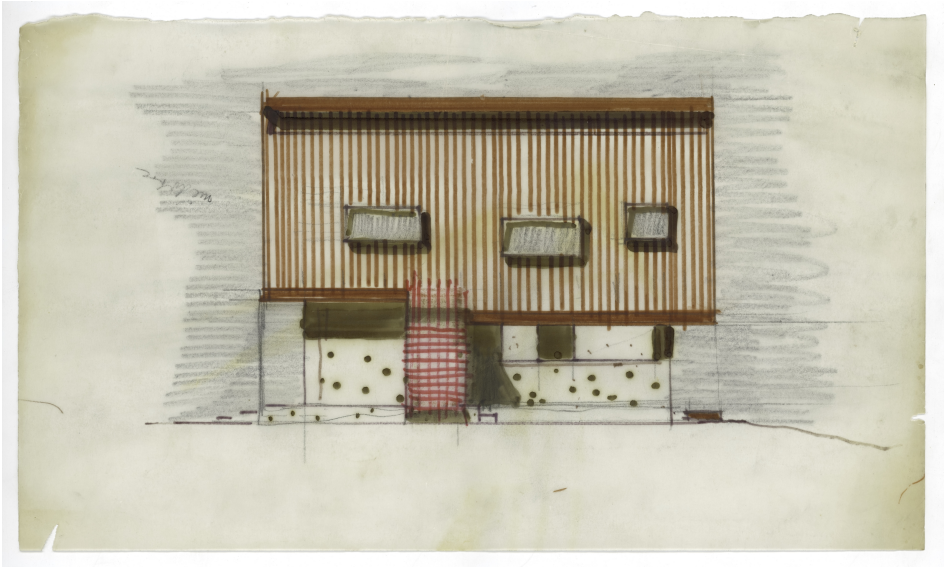
3 | Schizzo di studio su lucido di un prospetto della prima versione della casa di Szumin, s.d. Il piccolo edificio era stato inizialmente progettato dagli Hansen come un corpo di fabbrica costituito da un appoggio a terra in muratura e uno sviluppo in legno per il piano primo. Quest'ultimo era probabilmente limitato alla sola stanza da letto ubicata nella parte più alta della copertura. Quest'ultima, a differenza della soluzione costruita, era stata prevista asimmetrica. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



4 | Schizzo di studio su lucido del prospetto principale (ovest?) della seconda versione della casa di Szumin, s.d. Come nella prima versione, la posizione del camino spostato su un lato differisce dal progetto realizzato in cui il blocco stufa-cucina è collocato in posizione semicentrale. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



5 | Schizzo di studio su lucido del prospetto opposto a quello d'ingresso (est?) per la seconda versione della casa di Szumin, s.d. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



6 | Schizzo di studio su lucido del prospetto (nord?) della seconda versione della casa di Szumin, s.d. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



7 | Schizzo di studio su lucido del prospetto (ovest?) della terza versione della casa di Szumin, s.d. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

Foto Szumin



1 | Il fronte dell'edificio verso la strada, caratterizzato dalla loggia formata dall'arretramento del muro di cemento armato. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



2 | Il piccolo portico attraversato dalla barra bianca che segna il muro di cemento armato e risvolta sul portello d'ingresso nello spazio passante coperto. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



3 | Vista dello spazio-soglia passante nel punto d'ingresso dalla strada. Sulla sinistra, uno degli apparati didattici per gli esercizi di composizione costruiti da Oskar Hansen per il corso all'Accademia di Belle Arti di Varsavia. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



4 | Lo spazio passante a ‘L’ visto dall’ingresso. Sulla destra, un apparato didattico di Oskar Hansen appeso alla struttura di cemento armato della legnaia. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



5 | Il tavolo da pranzo che attraversa il serramento della zona giorno sembra ribaltare sul piano orizzontale il principio compositivo per unità minime ricombinabili degli apparati didattici ideati da Oskar Hansen. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



6 | L’intensa spazialità della zona giorno è definita dalla composizione per piani e assi ortogonali che formano il volume interno e dall’espressività dai materiali: la loro ‘verità’ è l’esito della coincidenza tra forma e struttura. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.


RYBY SŁODKOWODNE
Ryby środkowej Europy
WILNO

7 | Il lungo tavolo passante (circa 4.5 mt) con il piano composto da moduli ricombinabili non è un arredo ma un elemento di valore spaziale che definisce i confini tra diversi microambienti. Sospeso sulla zona giorno interna per evitare l'ingombro sul pavimento, integra una piccola libreria e una lampada lineare. Il sistema costruttivo a vista rivela come l'opera è stata costruita, la sua processualità, senza ricorsi a rivestimenti o finiture artefatte. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



8 | La piccola cucina è come ‘scavata’ nel volume della zona giorno. La continuità spaziale dell’interno è testimoniata dalle corrispondenze con gli elementi fondamentali che definiscono l’identità della piccola costruzione: il nucleo di mattoni del camino e il muro di cemento armato della loggia passante, riconoscibile sullo sfondo grazie alla banda bianca. Le categorie di interno ed esterno sono state ridefinite. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



9 | Lo sbarco della scala al primo piano immette nel piccolo studio la cui forma è definita dall'arredo fisso triangolare, metà tavolo, metà contenitore. Il tavolo è parte della stratificazione dei piani che mediano il rapporto con il giardino attraverso la finestra in lunghezza con vetri scorrevoli, la cui nettezza formale è implementata dall'assenza di serramenti. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



10 | Dettaglio del tavolo-contenitore. L'articolazione dei profili in legno dà forma al complesso sistema di sviluppo del serramento trasformando la finestra in lunghezza in un sistema di parti che collaborano alla definizione di un'unità organica di valore morfologico. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



11 | Lo spazio-cannocchiale dell'area studio-notte al primo piano. La trasformazione della casa di vacanze a residenza ha reso necessaria la coibentazione della copertura, nascondendo così la struttura del tetto di cui restano a vista solo le travi passanti. Alcuni arredi provengono dall'appartamento in Via Sędziowska. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



12 | Nella parte nord la spazialità della stanza ad uso misto del primo piano è implementata da un artificio: il piccolo soppalco che permette di riporre oggetti stacca la parte interna dell'ambiente dalla fronte dell'edificio. In tal modo si rivela la qualità dell'ambiente passante attraverso la doppia altezza determinata dalla presenza della finestra trapezoidale apicale. La sua misura è dovuta alle due travi passanti. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



13 | Vista della fronte nord della casa-capanna dal volume a ‘L’ successivamente formato dagli Hansen per le stanze dei figli e i servizi annessi. L’idea della “Forma Aperta” è sviluppata in coerenza con le prerogative formali e linguistiche del nucleo iniziale. L’articolazione materica e cromatica delle superfici testimonia della continua ricerca degli Hansen verso nuove interconnessioni tra le spazialità dell’architettura e delle arti plastiche. Foto: Jakub Certowicz. Courtesy of the Museum of Modern Art in Warsaw.



14 | Il capanno degli attrezzi da giardinaggio non è trattato come un elemento autonomo essendo ancorato al volume principale tramite ina piccola copertura: piano sospeso nell'interspazio formato tra l'abitazione e il capanno stesso. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



15 | Il legame tra la casa e il giardino, tra costruzione e ambiente naturale è il risultato di una processualità di lungo periodo che comprende anche alcuni micro-interventi che radicano la casa a suolo tramite in una sorta di piccola geografia volontaria. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



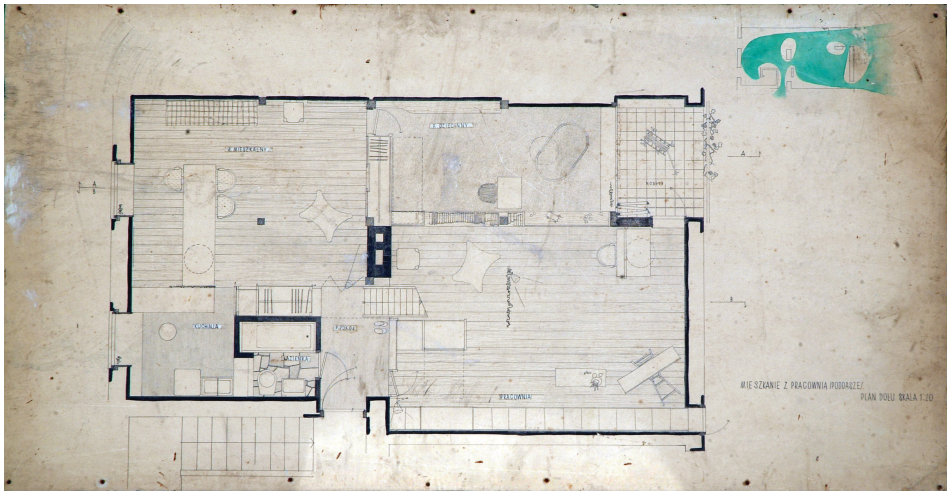
16 | Il distacco del grande tetto tradizionale dal terreno è segnato da una profonda linea d'ombra. La massa plastica della costruzione è contrappuntata dagli svuotamenti puntuali determinati da alcune grandi aperture che portano luce naturale nella parte centrale della casa (il nucleo giorno-cucina). Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



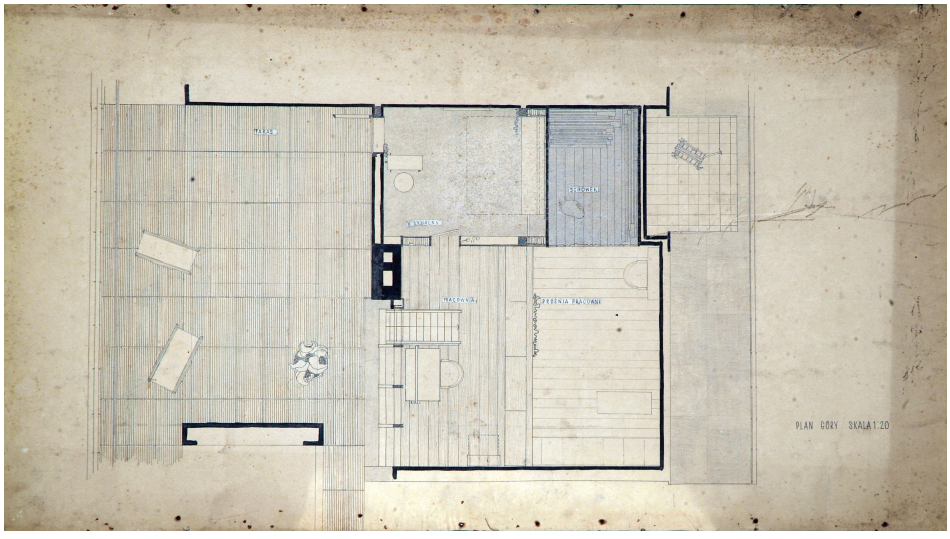
17 | Vista notturna di dettaglio sull'area d'ingresso: la zona passante al di sotto della falda ovest del tetto che collega il punto d'ingresso dal porticato al giardino. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



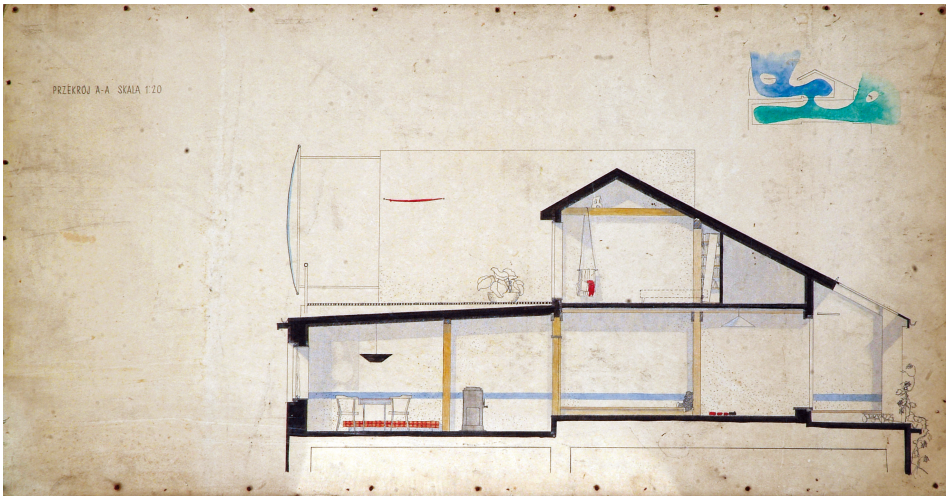
18 | Vista notturna dell'apertura realizzata nella falda est del tetto, in prossimità della piega del muro in cemento armato che segna il confine della casa sulla strada vicinale. L'apertura che rende possibile il passaggio dalla zona passante coperta al giardino su questo lato del lotto implementa l'articolazione plastica del volume costruito. Foto: Jan Smaga. Courtesy of the Artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw.



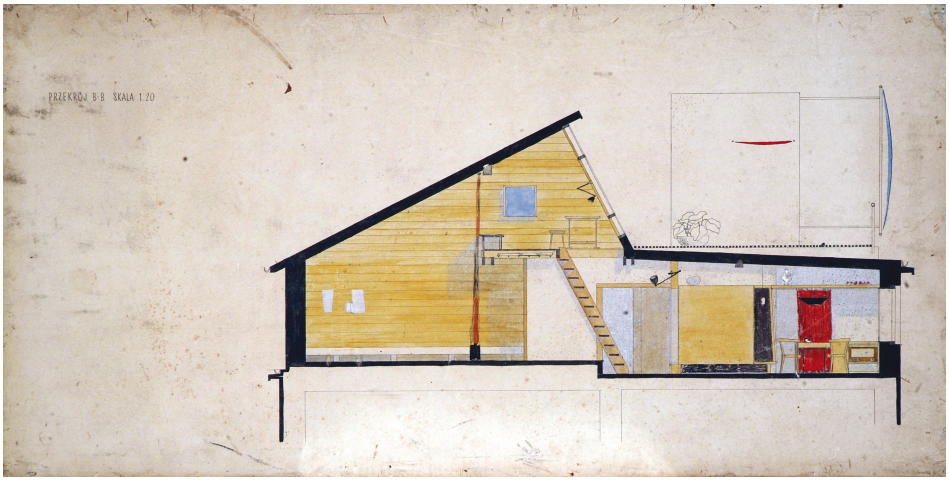
1 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Pianta della zona giorno, scala originale 1:20. Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.



2 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Pianta del soppalco, scala originale 1:20. Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.



3 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Sezione longitudinale A-A sul soggiorno e le camere disposte sui due livelli. Lo schema in alto a destra rappresenta l'idea della spazialità fluida in continuità tra i due livelli dell'abitazione e tra interno ed esterno alla base del progetto. Scala originale 1:20. Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.



4 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Sezione longitudinale B-B sulla scala e gli spazi di servizio disposti in sequenza attraverso un telaio in legno che li integra in un'unica struttura. Sul soppalco è visibile il piccolo studio in continuità con l'altana ricavata sopra alla copertura dell'edificio preesistente. Scala originale 1:20. Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.

Foto Sędziowska



1 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Lo spazio a doppia altezza della zona giorno con il grande serramento obliquo del piccolo studio sul soppalco. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



2 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). La fluida spazialità dell'appartamento lo rende fruibile in maniera diversificata. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



3 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). La zona pranzo con il tavolo fisso allungato che verrà rielaborato per la casa di Szumin. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



4 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Oskar e Zofia Hansen nella loro cucina-pranzo. Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.



5 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). La scala interna diviene occasione per formare un microambiente passante, definito da pareti attrezzate fisse e spazi di archivio ricavati nell'intradosso del soppalco. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

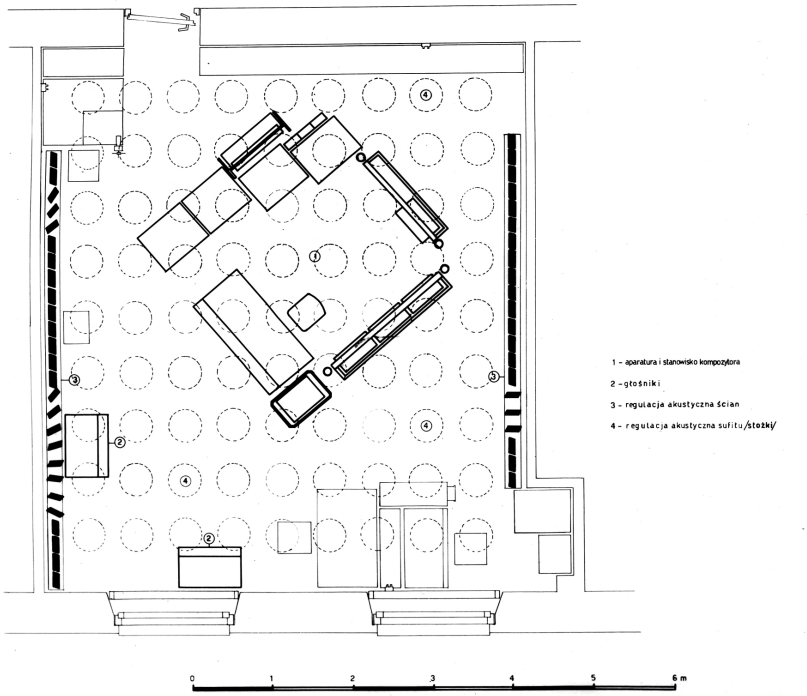


6 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). Sul soppalco lo studiolo aperto sulla zona a doppia altezza è parte di uno spazio in continuità con l'atelier di pittura visibile sullo sfondo. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

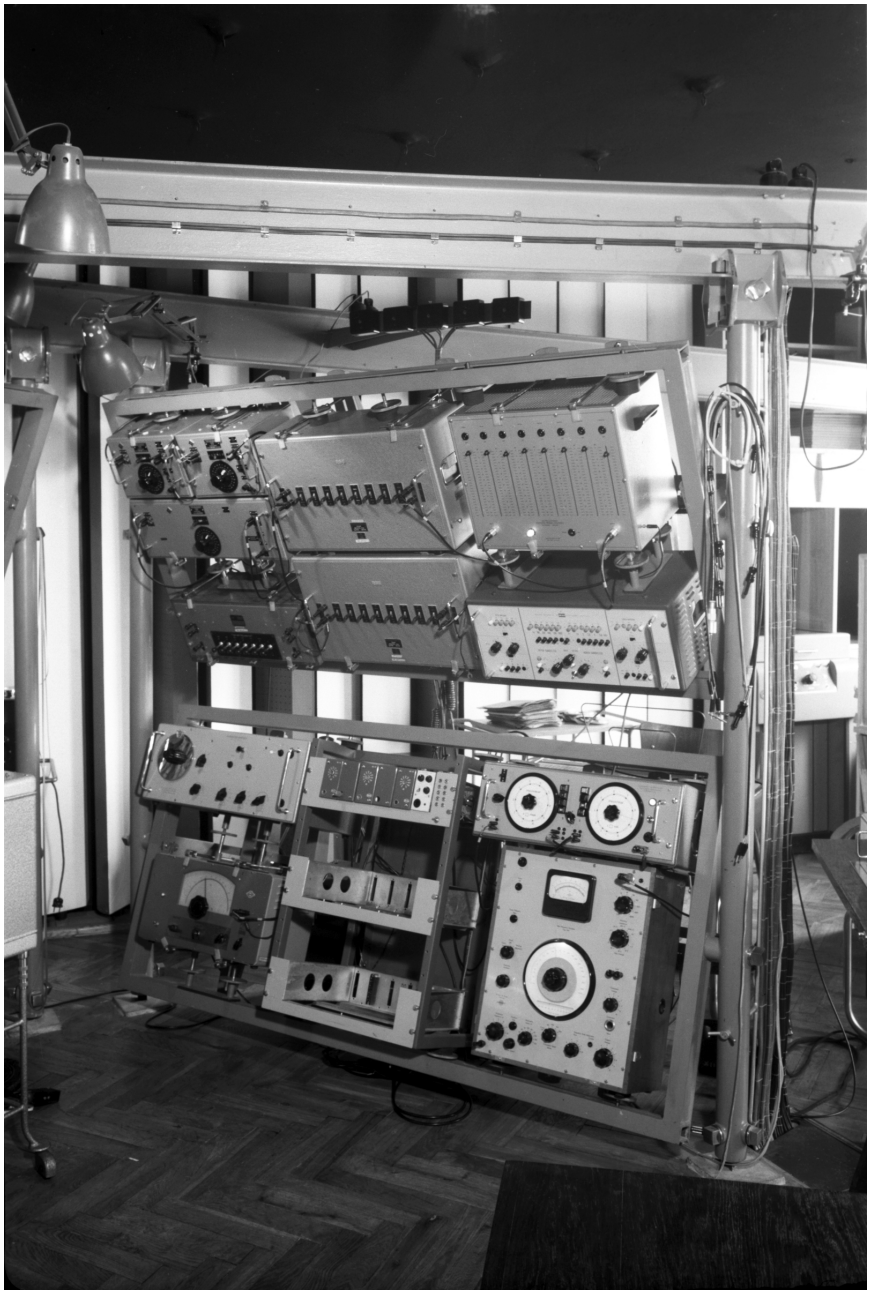


7 | Appartamento di Via Sędziowska a Varsavia (1950-1955). L'atelier di pittura ricavato nel soppalco. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

Studio sperimentale



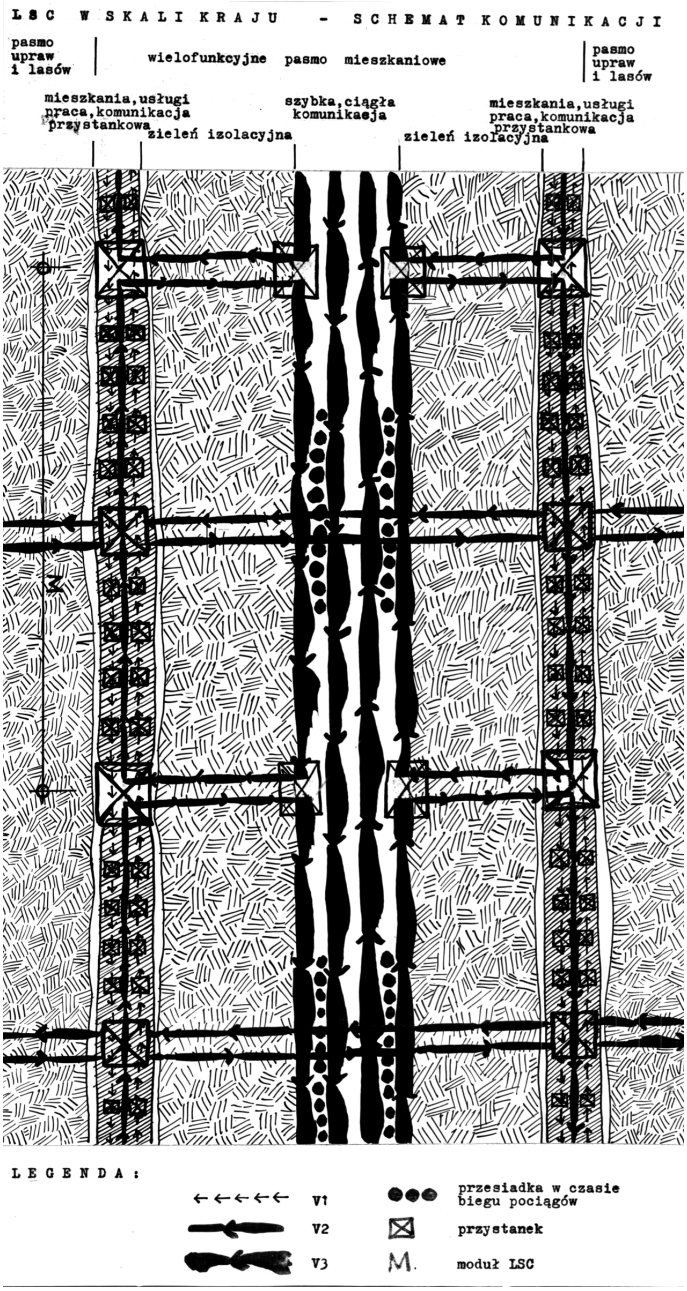
1 | Team di Oskar e Zofia Hansen, Studio sperimentale per la Radio Polacca, Varsavia 1962. Pianta. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



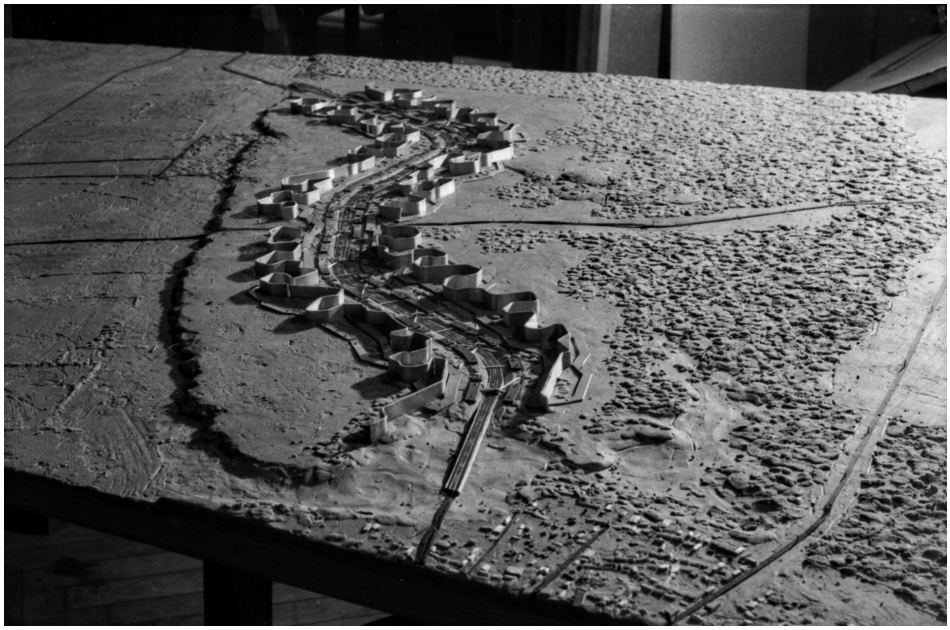
2 | Team di Oskar e Zofia Hansen, Studio sperimentale per la Radio Polacca, Varsavia 1962. Vista di uno dei telai ad assetto variabile che formano l'involucro interno dell'ambiente. Collection of Museum of Modern Art in Warsaw.



1 | Oskar Hansen e Svein Hatløy, Progetto per un quartiere di abitazioni sociali per 10.000 abitanti a Lima, 1969-1972. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



2 | Team di Oskar Hansen, “LSC - Linear Continuous System”, ideogramma della “Multifunctional Housing Zone Scale”, s.d. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

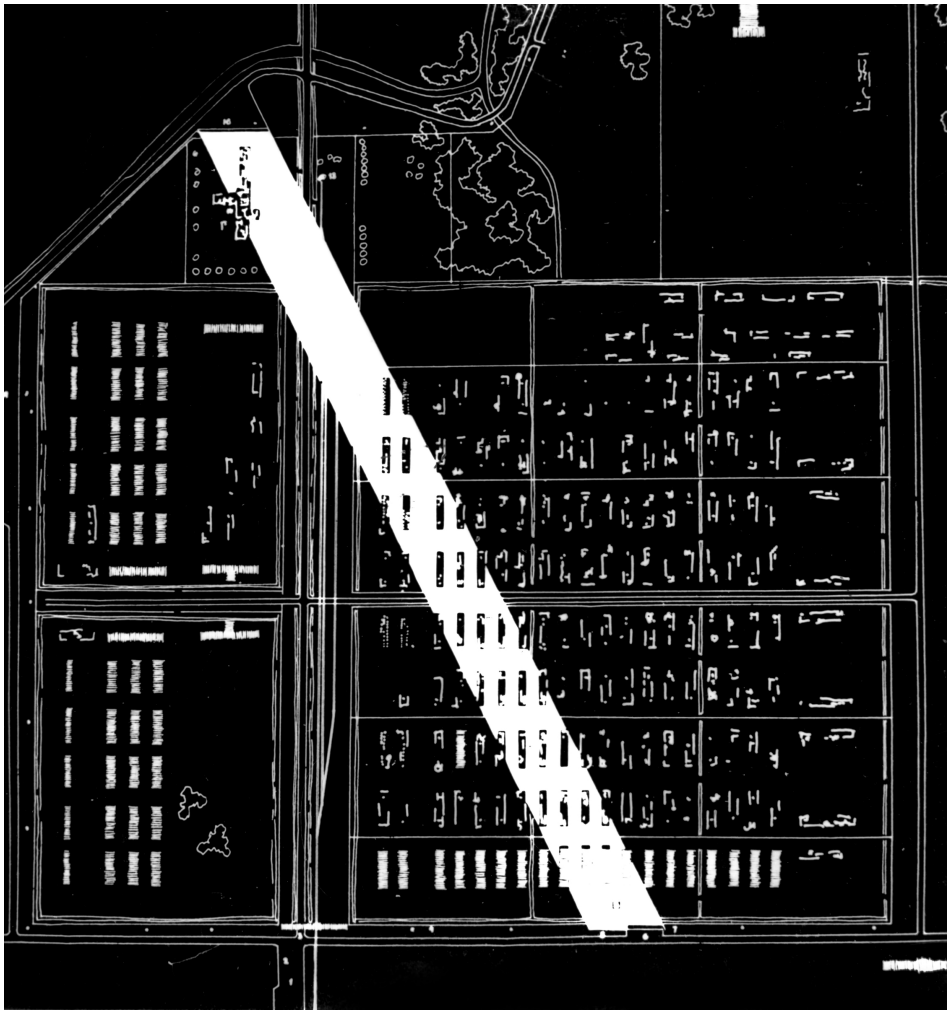


3 | Team di Oskar Hansen, modello di “LSC - Linear Continuous System” per la cintura urbana della regione di Masovia, 1968. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



4 | Oskar e Zofia Hansen, Quartiere di abitazioni sociali Juliusz Slowacki, Lublino. Progetto 1961, realizzazione 1963-1966. Zofia and Oskar Hansen Archive. Courtesy of Igor Hansen.

The Road



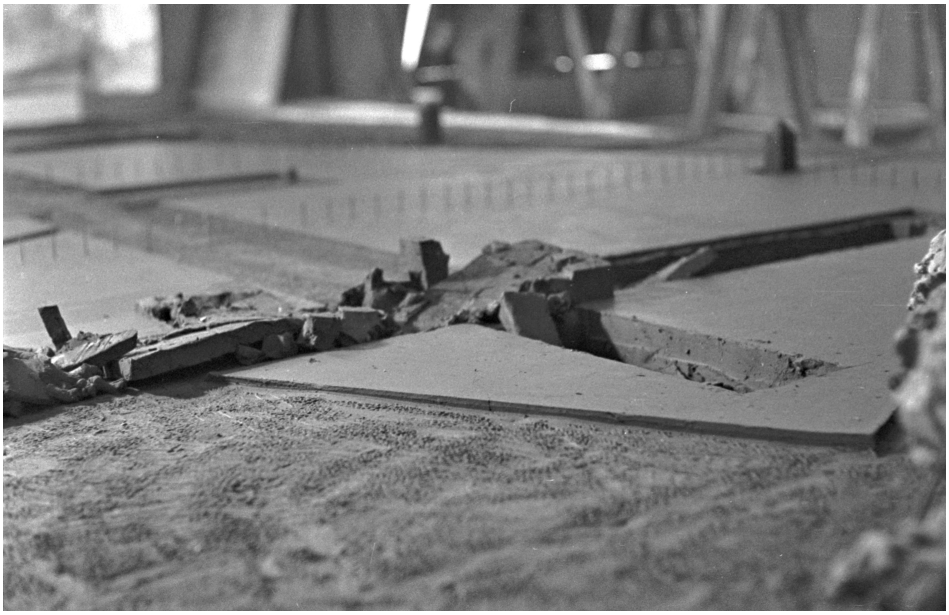
1 | Oskar e Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Palka, Edmund Kupiecki, Lechslaw Rosinski, “The Road”, progetto di concorso per il Memoriale di Auschwitz-Birkenau, seconda versione, 1958. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



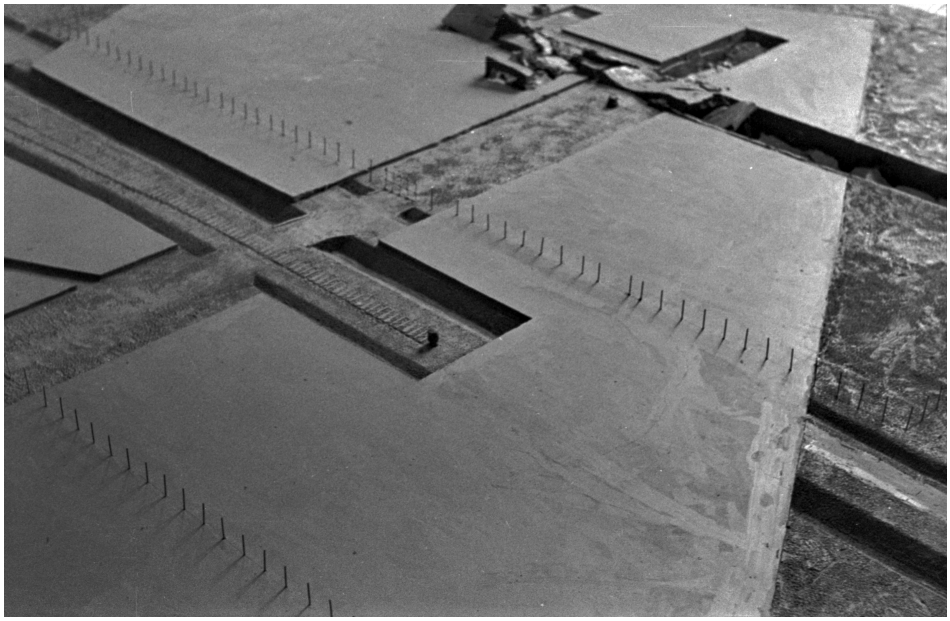
2 | Oskar e Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Palka, Edmund Kupiecki, Lechslaw Rosinski, “The Road”, progetto di concorso per il Memoriale di Auschwitz-Birkenau. Modello in fase di lavorazione della prima versione con la piattaforma ruotata in diagonale, 1957. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



3 | Oskar e Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Palka, Edmund Kupiecki, Lechslaw Rosinski, “The Road”, 1957. Vista ravvicinata in cui si distinguono la Judenrampe al centro e le rovine dei due immani impianti di sterminio II e III ‘ricollocati’ entro la piattaforma di progetto. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



4 | Oskar e Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Palka, Edmund Kupiecki, Lechslaw Rosinski, “The Road”, 1957. Dettaglio della piattaforma in corrispondenza delle rovine del Krematorium III. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



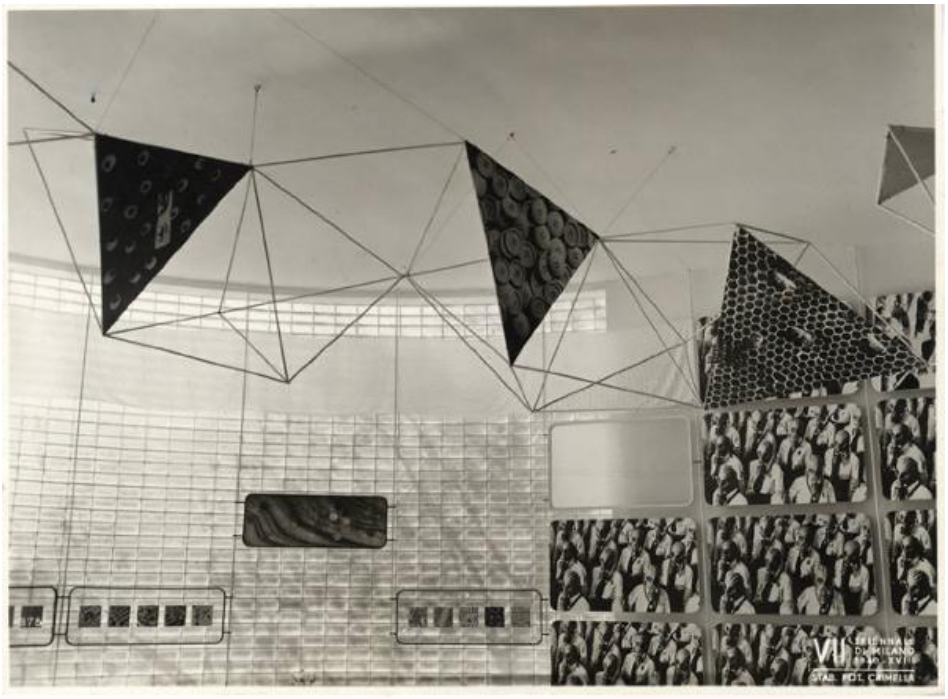
5 | Oskar e Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz, Julian Palka, Edmund Kupiecki, Lechslaw Rosinski, “The Road”, 1957. Dettaglio dello scavo in cui viene ‘perimetrata’ la testata ovest della Judenrampe con lo scavo del percorso per collegarla alle rovine degli impianti di sterminio II e III posizionate ai lati sud e nord. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



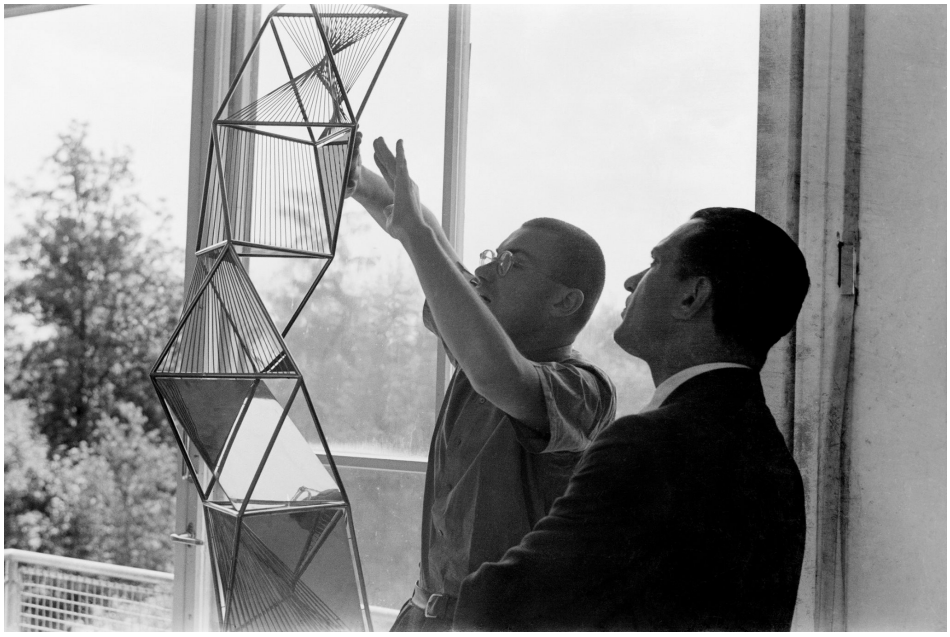
1 | Oskar Hansen e Krzysztof Meisner, allestimento nel ridotto del Teatro Nazionale dell'Opera di Varsavia, 1957. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



2 | Oskar Hansen, allestimento della sua mostra personale nel Salon Po Prostu, Varsavia 1957. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



3 | Giuseppe Pagano, VII Triennale di Milano (1940), Mostra internazionale della produzione in serie. Prima sezione: Introduzione al concetto di "Serie". Foto: Crimella. Lombardia Beni Culturali - SIRBeC scheda AFRLIMM - IMM-3u030-0004239



4 | Max Bill mostra una sua Konstruktion a Enrico Peressutti. Zurigo, 1939. La “costruzione” verrà esposta nella mostra Konkrete Kunst alla Kunsthalle di Basilea nel 1944. Archivio Progetti Iuav, Fondo Julia e Gianluigi Banfi (album di provini a contatto e negativi su pellicola); Item: 076305-174; Identificativo: IUAV UA 522383; ID gestionale: od_1.



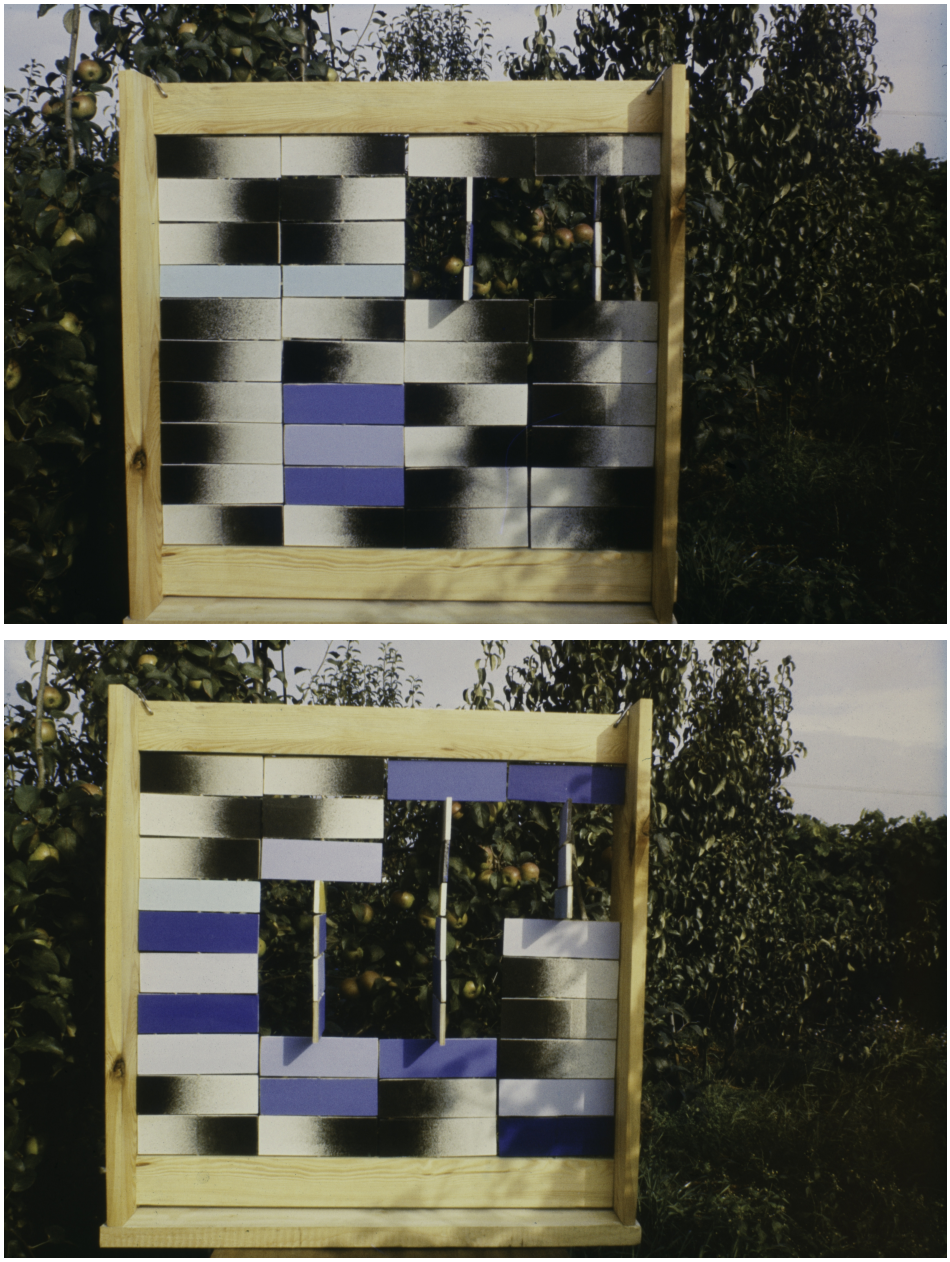
5 | Oskar Hansen e Lech Tomaszewski, Padiglione Polacco alla Fiera Internazionale di Izmir, 1955. Dettaglio della copertura. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.



1 | Studenti dello Studio di Oskar Hansen all'Accademia di Belle Arti di Varsavia impegnati negli esercizi di composizione elementare con gli apparati didattici "Rytm" per esercizi compositivi. Fotografo ignoto, fine anni Cinquanta. Scansione da fotografia d'archivio della collezione del Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (Museo dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia), segnatura: MASP/arch. OH 8/3AMASP/arch. OH 8/3.



2 | Studenti nello studio di Oskar Hansen all'apparato per esercizi "Uczytelnienie dużej liczby elementów" (Lettura di un numero elevato di elementi). Fotografo ignoto, inizio anni Sessanta. Scansione da fotografia d'archivio della collezione del Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (Museo dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia), segnatura: MASP/arch.OH 14/4.



3, 4 | Apparato per esercizi elementari di composizione realizzato da Oskar Hansen per la casa di Szumin come appare in due diverse configurazioni. Gift of the Hansen family from the Archives of Zofia and Oskar Hansen. Collection of the Museum of Modern Art in Warsaw.

Note

[1] “Nasza praca właściwie tylko na samym początku była intuicyjna, ale od pewnego momentu, gdzieś od 1956, nie braliśmy do roboty nic, co nie realizowałoby któregoś z elementów Formy Otwartej. [...] nasza przygoda z *Formą Otwartą* nie była przypadkowa. Często artysta powiada - jak Nietzsche - idziesz donikąd, idziesz ku mnie. Ja tak nie szedłem, ja miałem ideę. I tę ideę realizowałem, w zależności od skali”. Intervista con Joanna Mytkowska, riportata in J. Gola (a cura di), *Ku Formie Otwarte*, Foksal Gallery Foundation - Revolver, Warszawa 2005, 19, trad. it. a cura dell’autore.

[2] R. Daumal, *Le Mont Analogue. Roman d’aventures alpines, non euclidiennes, et symboliquement authentiques*, Paris [1955] 1981, 94.

[3] Szumin è una delle località di vacanza dei varsaviani, ubicata a circa 70 km a nord-est della capitale polacca, sulla sponda del ramo ovest del fiume Bug. L’edificio è stato realizzato tra il 1968 e il 1970 come abitazione estiva ed è stato successivamente integrato tra il 1975 e il 1985 attraverso alcuni nuovi piccoli volumi. Nel 1994 gli Hansen hanno lasciato il loro appartamento di via Sędziowska (Warszawa-Ochota) e si sono stabiliti a Szumin. Da allora la casa è stata utilizzata come residenza permanente con una nuova serie di adattamenti e piccole modifiche effettuate con la collaborazione del figlio Igor, ingegnere, tra il 1995 e il 2005, anno della morte di Oskar Hansen.

[4] J. Rykwert, *La casa di Adamo in paradiso* [1972], Milano 1991, 220. Il passaggio completo è il seguente: “Il ritorno alle origini è una costante dello sviluppo umano: in ciò l’architettura si conforma a tutte le altre attività umane. La capanna primitiva – la casa del primo uomo – è pertanto non a caso al centro degli interessi dei teorici, non a caso è l’ingrediente del mito e del rito. Il ritorno alle origini implica sempre un ripensamento di ciò che si fa per tradizione, un tentativo di ridare un valore alle azioni quotidiane, oppure, semplicemente, un richiamo a una sanzione naturale (o anche divina) al rinnovarsi per una stagione.”

[5] *Po Prostu* era un settimanale politico studentesco di Varsavia riorganizzato intorno al 1955 da un gruppo di giovani riformatori. La nuova linea editoriale ha subito diverse traversie a causa della mancata aderenza alle linee culturali del Partito Comunista Polacco. Può essere di un certo interesse rileggere i lineamenti della vicenda di *Po Prostu* riportati nel sito della Central Intelligence Agency dal titolo *Observations on the Polish Student Journal Po Prostu*: https://www.cia.gov/readingroom/document/ciardp80t00246a038700470001-1

[6] Progetto elaborato con Lech Tomaszewski e Stanislaw Zamecznik, tra i protagonisti della stagione degli allestimenti polacchi realizzati in Polonia ed Europa tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento.

[7] Oskar Hansen (1922-2005) nato a Helsinki da padre norvegese è stato naturalizzato polacco a seguito del trasferimento della famiglia a Vilnius, allora parte della Polonia, dove Hansen compì i primi studi. La collaborazione tra Hansen e Hatløy (1940-2015) – fondatore della BAS-Bergen Arkitekthøgskole dove Oskar Hansen tenne alcune conferenze – è dovuta al fatto che Hatløy studiò con Hansen a Varsavia e si fece successivamente interprete della tesi della Forma Aperta in Norvegia. La sua abitazione in legno a Loddefjord (realizzata negli anni Settanta) presenta prerogative morfologiche, spaziali, materiche, cromatiche e linguistiche (ad esempio le colonne-tronchi d’albero in vista che formano il telaio strutturale) che ne rivelano la prossimità con la casa di Szumin.

[8] “Punto di svolta” secondo la definizione proposta da Heinrich Klotz in *Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart*, Braunschweig-Wiesbaden 1984. Riportato da Arjen Oosterman e Rob Dettingmeijer in *L’incontro di Otterlo*, in *Gli ultimi CIAM*, numero monografico di “Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente” 51 (1992), 82.

[9] Area territoriale a carattere rurale della Polonia nord-orientale, dislocata al confine con la Lituania.

[10] Si rimanda ad alcuni dei contributi sviluppati sia all’inizio che nella prima metà del secolo scorso, tra i quali quello fondamentale di Zygmunt Gloger, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, vol. 1, Warszawa 1907. In questo ampio studio (“Costruzioni e prodotti in legno nella Polonia antica dell'eminente storico ed etnografo Zygmunt Gloger 1845-1910) sono ordinati alfabeticamente (dalla

A alla D) le costruzioni polacche tradizionali in legno, quali sinagoghe (in particolare quelle degli *Shtetl*), capanne, case, palazzi, campanili, chiese, e arredi dei diversi dipartimenti polacchi, incluso il Voivodato di Mazovia (regione di Varsavia) in cui è ubicato Szumin. Si vedano inoltre i volumi di Ignacy Tłoczek, *Chałupy Polskie*, Warszawa 1958 e *Polskie budownictwo drewniane*, Wrocław 1980. Rispetto a studi più recenti si rinvia in particolare a quelli compiuti da Grażyna Ruszczyk, *Architektura drewniana w Polsce*, Warszawa 2009 e Jerzy Czajkowski, *Dom drewniany w Polsce. Tysiąc lat historii*, Kraków 2011.

[11] Il "Preliminarsz Architektury" (a firma di Szymon Syrkus) pubblicato nel primo numero della rivista "Praesens. Kwartalnik Modernistów" (giugno 1926) intreccia una serie di dichiarazioni apparse nelle testate collegate alla rivista polacca: "ABC" (Basel), "L'Art d'Aujourd'hui" (Paris, ref. A. Morancé), "L'Architecture Vivante" (Paris, ref. I. Badovici), "7 Arts" (Bruxelles, P. e V. Bourgeois), De Stijl (Leyden, ref. T. van Doesburg), "L'effort Moderne" (Paris, ref. L. Rosenberg), "G" (Berlin, ref. H. Richter), "Ma" (Wien, ref. L. Kassák), "Mavo" (Tokyo), "Merz" (Hannover, ref. K. Schwitters), "Noi" (Roma, ref. E. Prampolini), "Pasmo" (Brno, ref. R. Černik), "Stavba" (Praha, ref. K. Teige). Il "programma preliminare per l'architettura" è introdotto da tre contributi programmatici. Il primo, di Kazimir Malévitch (tradotto in francese da Helena Syrkus), reca il titolo suprematista "*L'univers conçu sans objet. (Fragments)*" (1-2) che anticipa il Bauhausbücher 11 dal titolo *Die gegenstandslose Welt* pubblicato dallo stesso Malévitch l'anno successivo. Ad esso fanno seguito "*Styl wspolczesności*" (Stile contemporaneo) del pittore-scrittore Henryk Stażewski (2-3) e "*Ku sztuce elementów*" (Verso un'arte degli elementi) di Théo van Doesburg (3). La conclusione a cui giunge Szymon Syrkus è una sorta di equazione in cui l'architettura e le altre arti possono insieme dare esiti compositivi innovativi per la costruzione insiemi residenziali e di carattere collettivo. Tale fondamento teorico accomunava i membri di "BLOK" (1924-26) a cui Szymon Syrkus aveva aderito nel 1925 insieme alla Kobro e ad altri artisti costruttivisti, suprematisti e cubisti che una volta sciolto il gruppo convergeranno in quello di "Praesens". Si veda al proposito: D. Honisch, R. Oxenaar et al., *Constructivism in Poland 1923-1936. BLOK, Praesens, a.r.*, Essen 1973. Oltre Szymon Syrkus e Helen Syrkus (che sarà presidente di una delle commissioni del congresso di Bergamo) facevano parte del gruppo di "Praesens" gli architetti Barbara e Stanislaw Brukalscy (anch'essi membri dei CIAM, autori del '*crescent*' di case in cooperativa del quartiere razionalista di Zoliborz a Varsavia 1932-34 e progettisti della loro celebre villa urbana di ulica Niegolewskiego 8 nello stesso quartiere nel 1927-29); l'architetto parigino Bruno Elkouken; gli architetti Bohdan Lachert e Józef Szanajca (protagonisti con i Syrkus e i Brukalscy del razionalismo polacco - Lachert è stato anche il progettista principale della ricostruzione del quartiere di Muranów sulle rovine dell'ex Ghetto-grande di Varsavia); l'architetto Jozef Malinowski. Sul fronte degli artisti, oltre ai già menzionati Kartarzyna Kobro (scultrice) e Henryk Stażewski (pittore), aderirono al gruppo il pittore Jan Golus, il pittore e grafico Karol Kryński, il pittore e scenografo Aleksander Rafałowski, la pittrice e grafica costruttivista Maria Łucja Nicz-Borowiakowa, i pittori di Cracovia Romuald Kamil Witkowski e Kazimierz Podsadecki. Il n.1 di "Praesens" è stato ristampato nel 1994 a cura del *Muzeum Sztuki w Łodzi* (pubblicazione n. 156/94).

[12] Per un approfondimento di questo argomento si rinvia al numero *Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939*, "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", 65 (1996), in particolare al fondamentale saggio di Jadwiga Roguska, *Il moderno in Polonia: movimenti, temi, progetti*, 14-25.

[13] Del *team* facevano parte lo scultore Jerzy Jarnuszkiewicz, il grafico Julian Pałka, il fotografo Edmund Kupiecki e l'artista Lechosław Rosiński. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al volume di Charlotte Benton (a cura di), *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Aldershot 2004, probabilmente il primo studio concentrato sul ruolo dei Monumenti nell'Europa dell'est dopo la Seconda Guerra Mondiale, e il saggio di Katarzyna Murawska-Muthesius, *Open Form, Public Sculpture and the Counter-Memorial*, in A. Kędziorek, L. Ronduda (a cura di), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactic*s, cit., 199-211.

[14] La giuria del concorso era presieduta da Henry Moore, che Oskar Hansen, ancora studente, aveva incontrato nel suo studio di Perry Green nel 1949 e che, con il suo approccio innovatore rispetto al rapporto morfologico tra vuoti e pieni, tra positivo e negativo, fu uno dei riferimenti privilegiati per la costruzione della tesi della "Forma Aperta". Come noto, il gruppo diretto dagli Hansen perse il concorso, probabilmente a causa del modo (opposto) di intendere il ruolo delle pratiche artistiche nell'interpretare il tema dello spazio pubblico che il progetto per Birkenau proponeva rispetto alle posizioni di Moore.

[15] Rielaborazione del titolo del volume di Joseph Rykwert, *L'architettura e le altre arti*, Milano 1993.

[16] Una foto dell'allestimento è pubblicata in A.K. Olszewski, *Progetti marginali*, in *Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939*, "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", 65 (1996), 34. Complessivamente il padiglione della Polonia era caratterizzato da una serie di sofisticati interni completi di mobili e lampade disegnati su misura, abilmente collocati in equilibrio sul crinale conteso tra modernità e tradizione. Per un approfondimento della questione relativa al "nuovo regionalismo" polacco si rinvia a A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka* (la nuova forma dell'architettura polacca 1900-1925. Teoria e pratica), Wrocław 1967.

[17] Frase dell'architetto Romuald Gutt – professore degli Hansen all'Accademia d'Arte di Varsavia – riportata da Andrzej K. Olszewski in Progetti marginali, cit., 31.

[18] Si veda il capitolo *Art and open Form* del volume di Aleksandra Kędziorek e Łukasz Ronduda (a cura di), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactic*s, Warszawa 2014, in particolare, le pagine 253-256. Nell'ultima è pubblicata una foto della mostra personale di Oskar Hansen nell'auditorium dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia ("In the Circle of Open Form", 1986) in cui le opere sono disposte nello spazio tramite tubi da impalcatura che evocano l'idea del telaio razionalista utilizzato come reticolo di commisurazione tra opere e ambiente.

[19] L'assonometria del piccolo padiglione che rappresenta un interno domestico costruttivista è pubblicata nel volume di Katarzyna Kobro e Władysław Strzemiński, *Kompozycia przestreni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931 e ripubblicata in *Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 65 (1996), 2.

[20] Le assonometrie di questi prototipi conservate nel Museo di Architettura di Breslavia, sono pubblicate in A.K. Olszewski, *Progetti marginali*, in *(Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939)*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 65 (1996), 30-31.

[21] J. Albers, *Interaction of Color,* New Haven 1963.

[22] Traduzione dell'autore di un frammento del racconto di Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso* [1942], in Id., *Ficciones*, Buenos Aires 1944.

Archivi consultati

Archivio Progetti Iuav

Lombardia Beni Culturali (Archivio online)

Foksal Gallery Foundation, Warsaw

Fondazione La Triennale di Milano (Archivio online)

Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw

Museum of Modern Art in Warsaw

Riferimenti bibliografici

Albers 1963
J. Albers, *Interaction of Color*, New Haven 1963.

Bala 2024
A. Bala, *Polish Modernism's Essentialist Claim. The Hansens and Open Form Architecture*, "Architektúra & urbanizmus" 58 (1-2, 2024), 20-35.

Bassi, Castagno 1994
A. Bassi, L. Castagno, *L'orgoglio della modestia: i progetti di disegno industriale a Milano*, in id., *Giuseppe Pagano*, Roma-Bari 1994, 88-139.

C. Benton 2004
C. Benton (ed.), *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Aldershot 2004.

Bielecki 1977
C. Bielecki, *Hansen. Pragmatyzm utopii / Hansen. The Pragmatism of Utopia*, "Architektura" 3-4 (1977), 12-25.

Borges [1942] 1982
J.L. Borges, *Funes o della memoria* [1942], in id., *Finzioni*, Torino 1982, 97-105.

Cohen 1996
J.L. Cohen, *Alla ricerca di una pratica critica / The search for a critical practice*, "Casabella" 630-631 (1996), 20-27.

Crowley 2017
D. Crowley (ed.), *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie / Jarosław Kozakiewicz. Subjective Microcosmologie*s, Warszawa 2017.

Czajkowski 2011
J. Czajkowski, *Dom drewniany w Polsce. Tysiąc lat historii*, Kraków 2011.

Czerner 1968
O. Czerner (red.), *Romuald Gutt. Architektura modernizm*, Warszawa 1968.

Daumal [1952] 1981
R. Daumal, *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes, et symboliquement authentique*s, Paris [1955] 1981.

Donnelly 1991
M.C. Donnelly, *Architecture in the Scandinavian Countrie*s, Cambridge MA, 1991.

Eco 1962
U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

Frampton 1983
K. Frampton, *Prospect for a Critical Regionalism*, "Perspecta" 20 (1983), 147-162.

Fudala 2014
T. Fudala, *Architects on the Fringe: Polish Exhibitions Design after 1945*, in A. Kędziorek, L. Ronduda (eds.), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactic*s, Warszawa 2014, 171-185.

Gloger 1907
Z. Gloger, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, vol. 1, Warszawa 1907.

Gola 2014
J. Gola, *The Didactics of Oskar Hansen*, in A. Kędziorek, Ł. Ronduda (eds.), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, 259-275.

Gola 2005
J. Gola (ed.), *Oskar Hansen. Ku Formie Otwartej / Toward Open Form*, Warszawa 2005.

Gola 1986
J. Gola (red.), *W kręgu Formy Otwartej*, Warszawa 1986.

Gregotti 1992
V. Gregotti, *Editoriale*, in *(Gli ultimi CIAM)*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 51 (1992), 4-5.

Hansen 1973
O. Hansen, *Prognoza rozwoju osadniczego Polski w oparciu o linearny system ciągły*, in S. Herman, P. Eberhardt, *Prognozy przemian osadnictwa miejskiego Polski*, Warszawa 1973, 56-61.

Hansen 1970
O. Hansen, citato in *PREVI/Lima. Low-Cost Housing Project*, "Architectural Design" 4 (1970), 188.

Hansen 1959
O. Hansen, *Forma Otwarta*, "Przegląd Kulturalny" 5 (1959).

Hansen [1959] 2014
O. Hansen, *Open Form, Public Sculpture and the Counter-Memorial*, in A. Kędziorek, L. Ronduda (eds.), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, Warszawa 2014, 205.

Hansen, Hansen [1959] 1961
O. Hansen, Z. Hansen, *The Open Form in Architecture – the Art of the Great Number*, in O. Newman (ed.), *CIAM '59 in Otterlo*, Stuttgart 1961, 190-191.

Hansen, Owidzka 1960
O. Hansen, J. Owidzka, *Polonia*, in P.C. Santini (a cura di), *12a Triennale di Milano*, Milano 1960, 36.

Honisch, Oxenaar 1973
D. Honisch, R. Oxenaar et al., *Constructivism in Poland 1923-1936. BLOK, Praesens a.r.*, Essen 1973.

Jezowska 2018
K. Jezowska (ed.), *Back to Front. Polish Exhibitions on Front*, Milano 2018.

Juarez 2000
A. Juarez, *Topology and Organicism in the Works of Louis I. Kahn*, "Perspecta. The Yale Architectural Journal" 31 (2000), 70-80.

Kahn 1953
L.I. Kahn, *Towards a Plan for Midtown Philadelphia*, "Perspecta. The Yale Architectural Journal" 2 (1953), 10-27.

Kędziorek 2014
A. Kędziorek, *Visiting the Hansens*, in A. Kędziorek, *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, Warszawa 2014, 232-247.

Kędziorek, Springer 2014
A. Kędziorek, F. Springer, *Dom Jako Forma Otwarta/The House as Open Form: Szumin Hansenów/The Hansen's summer residence in Szumin*, Warszawa 2014.

Kędziorek, Ronduda 2014
A. Kędziorek, Ł. Ronduda (a cura di), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, Warszawa 2014.

Kobro, Strzemiński 1931
K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Lódz 1931.

Lachowskiego, Linkowskiej, Sobczuka 2016
M. Lachowskiego, M. Linkowskiej, Z. Sobczuka (red.), *Wobec Formy Oskara Hansena. Idea, utopia, reinterpretacja*, Lublin 2016.

Laskowski 2014
P. Laskowski, *Spolia*, "Paragone letteratura" 111, 112, 113 (febbraio-giugno 2014), 98-114.

Laugier 1753
M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753.

Laugier 1765
M.A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye 1765.

Malévitch 1926
K. Malévitch, *L'univers conçu sans objet. (Fragments)*, "Praesens" 1 (1926), 1-2.

Malewitsch 1927
K. Malewitsch, *Die gegenstandlose Welt*, Bauhausbücher 11, München 1927.

Marini, Petracchin 2025
S. Marini, A. Petracchin, *Giancarlo De Carlo. The Open Work*, Conegliano 2025.

Mikołajczuk 1997
M. Mikołajczuk, *Nad Bugiem jest nasze miejsce*, "Sycyna" 64 (1997), 12.

Miłobędzki 1996
A. Miłobędzki, *Orientamenti dell'architettura in Polonia 1918-1939*, in *(Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939)*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 65 (1996), 6-13.

Morpurgo 2019
G. Morpurgo, *Warszawa / Pompei: metamorfosi architettonico-archeologiche / Warszawa / Pompeje: przemiany architektoniczno-archeologiczne*, in J. Miziołek (a cura di), "Italia e Polonia 1919-2019. Un meraviglioso viaggio insieme lungo cento anni / Włochy i Polska 1919-2019. Sto lat wspólnej fascynującej podróży", Warszawa 2019, 329-340.

Morpurgo 2017
G. Morpurgo, *Continente Varsavia: da metropoli a necropoli. Alle origini della segregazione/periferia*, "Ananke. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto" 82 (2017), 62-66.

Murawska-Muthesius 2014
K. Murawska-Muthesius, *Open Form, Public Sculpture and the Counter-Memorial*, in A. Kędziorek, L. Ronduda (eds.), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, cit., 199-211.

Nonas [2009] 2018
R. Nonas, *Anarchitecture: One Evening in 1973 / Anarchitetture: una sera del 1973* [2009], in AA.VV., *Collecting Matta Clark. La raccolta Berg. Opere, documenti, ephemera*, Roma 2018, 246-285.

Obrist, Parreno 2004
H.U. Obrist, P. Parreno, *Interview 03. Oskar Hansen (21 dicembre 2003, Szumin, Polonia/Poland, Casa Hansen)*, "Domus" 868 (2004), 22.

Ockman 2014
J. Ockman, *Oskar Hansen's Radical Humanism. Open Form Against a Cold War Background*, in Kędziorek, L. Ronduda (eds.), "Oskar Hansen Opening Modernism", cit., 29-58.

Olszewski 1996
A.K. Olszewski, *Progetti marginali*, in *(Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939)*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 65 (1996), 27-37.

Olszewski 1989
A.K. Olszewski, *An Outline History of Polish 20th Century Art and Architecture*, Warsaw 1989.

Olszewski 1967
A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

Oosterman, Dettingmeijer 1992
A. Oosterman, R. Dettingmeijer, *L'incontro di Otterlo*, in *(Gli ultimi CIAM)*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 51 (1992), 82-87.

Riva 1999
U. Riva, *L'architettura come sensore di spazi*, "Domus Extra", allegato a "Domus" 811 (1999), 29.

Rykwert 2017
J. Rykwert, *The Body in Question*, In D. Crowley (ed.), *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie/ Jaroslaw Kozakiewicz. Subjective Microcosmologies*, Warszawa 2017, 7-23.

Rykwert 1993
J. Rykwert, *L'architettura e le altre arti*, Milano 1993.

Rykwert [1972] 1991
J. Rykwert, *Positivo e arbitrario*, in id., *La casa di Adamo in paradiso* [1972], Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano 1991, 56-90.

Rykwert [1972] 1991
J. Rykwert, *Una casa per l'anima*, in id., *La casa di Adamo in paradiso* [1972], Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano 1991, 207-220.

Roguska 1996
J. Roguska, *Il moderno in Polonia: movimenti, temi, progetti*, in *(Architettura e avanguardia in Polonia 1918-1939)*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente" 65 (1996), 14-25.

Ronduda 2020
Ł. Ronduda (a cura di), *KwieKulik* (Zofii Kulik e Przemysława Kwieka), Warszawa 2020.

Rudofsky [1964] 1977
B. Rudofsky, *Architettura senza architetti* [1964], Napoli 1977.

Rudofsky [1977] 1979
B. Rudofsky, *Le meraviglie dell'architettura spontanea* [1977], Roma-Bari 1979.

Ruszczyk 2009
G. Ruszczyk, *Architektura drewniana w Polsce*, Warszawa 2009.

Santini 1960
P.C. Santini, *12a Triennale di Milano*, Milano 1960.

Scott 2014
F.D. Scott, *Space Educates*, in A. Kędziorek, Ł. Ronduda (eds.), *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, 137-160.

Syrkus 1926
S. Syrkus, *Preliminarz Architektury,* "Praesens. Kwartalnik Modernistów" 1 (1926), 6-16, ristampato nel 1994 a cura del *Muzeum Sztuki w Łodzi* (pubblicazione n. 156/94).

Smithson, Smithson 1982
A. Smithson, P. Smithson, *Team 10 out of CIAM*, London 1982.

Smithson, Smithson 1968
A. Smithson, P. Smithson (eds.), *Team 10 Primer*, London 1968.

Smithson 1991
A. Smithson, *Team 10 Meetings 1953-1984*, Delft 1991.

Springer 2013
F. Springer, *Leaven. About Zofia and Oskar Hansen / Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Kraków, Warszawa 2013.

Stanek 2014
Ł. Stanek, *Oskar and Zofia Hansen. Me, You, Us and the State*, in id. (ed.), *Team 10 East: Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, Warszawa 2014, 201-241.

Stopczyk 1965
S. K. Stopczyk, Architektura I muzyka/*Architecture and Music/L'architecture et la musique*, "Projekt", 1965, tomo 10, 1(46), 8-11.

Szczerski 2014
A. Szczerski, *LCS, or What is a City?*, in A. Kędziorek, *Oskar Hansen Opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, Warszawa 2014, 91-117.

Tyng 1969
A.G. Tyng, *Geometric Extensions of Consciousness*, "Zodiac. A Review of Contemporary Architecture" 19 (1969), 130-162.

Tyng 1969
A.G. Tyng, *Addition to a Farmhouse*, "Zodiac. A Review of Contemporary Architecture" 19 (1969), 164-165.

Tyng 1969
A.G. Tyng, *Addition to Tyng House*, "Zodiac. A Review of Contemporary Architecture" 19 (1969), 170-173.

Tłoczek 1958
I. Tłoczek, *Chałupy Polskie*, Warszawa 1958.

Tłoczek 1980
I. Tłoczek, *Polskie budownictwo drewniane*, Wrocław 1980.

von Moos 2004
S. von Moos, *Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva / Max Bill. In search of the "Primitive Hut"*, in Max Bill Arquitecto/Architect, numero monografico di "2G. Revista Internacional de Arquitectura / International Architecture Review" 29-30 (2004), 6-19.

Wieder, Zeyfang 2014
A. Wieder, F. Zeyfang (a cura di), *Open Form: Space, Interaction, and the Tradition of Oskar Hansen*, Berlin 2014.

Wielocha, Kędziorek 2016
A. Wielocha, A. Kędziorek, *Preserving the Open Form. The Oskar and Zofia Hansen House in Szumin: Between architecture and contemporary art*, "Studies in Conservation" 61 (2016), 248-254.

Wölfflin [1915] 2023
H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* [1915], Milano 2023.

Zahorska 1926
S. Zahorska, *Krytyka wobec modernizmu*, "Praesens. Kwartalnik Modernistów" 1 (1926), 41-42.

Zubrzycki 1916
J.S. Zubrzycki, *Murarz polski. Wzory i przykłady polskiego budownictwa ceglanego. z. 3-5*, Lwów 1917-1919.

English abstract

Oskar and Zofia Hansen's house in the countryside of Szumin (70 km north-east of Warsaw) began as a holiday cabin (1967-68), becoming an all-year residence through a series of additions through the 1990s. The small building reflects the experimentalism that distinguishes the Polish architects and represents the synthesis of their research and beliefs. Their method developed into a working critique of the rigidity of 'closed forms,' the axiomatic prototypes of the Modern Movement in contrast with the 'Open Form' process. The latter is condensed in the idea that the architectural project represents, through its varieties of scale, a condition of openness that allows modifications introduced by the users over time.
The Szumin house, problematically suspended between architecture and the other arts, is the result of a critical reconsideration of the research of the Polish avant-garde as well as an outcome of Oskar Hansen's experiences in the studios of Pierre Jeanneret and Fernand Léger, his participation in the last CIAMs and militancy in Team X.
Despite the socio-cultural limitations of Socialist Poland, the work of the Hansens developed in new directions linked to the international environment of architecture and the other plastic arts; theirs was an original and autonomous code. The repercussions of this research in the design of the Szumin house and, before it, in the fluid space of the flat in Sędziowska Street (Warsaw, 1950-55) can provisionally be traced back to the different design fields tackled by the Hansens: the systems of linear neighborhoods linking dwelling and landscape and the manifesto-projects of fittings and interiors developed according to the principle of the 'Active Negative': a plastic envelope defined by frames that traces the boundaries of inhabitable space between solids and voids.

This abstract dimension of the 'Open Form' highlights the difficulty of drawing a clear boundary between architecture and the other arts, between use, form and figuration, between living space and morphological construction.

The morphological process of the Szumin house construction raises a further methodological issue, which seems to contradict the basis of the Hansens' work: the attempt to establish conditions of compatibility

between modernism and tradition based on common ground between architecture, construction and the plastic arts. This sort of fusion of regionalism and ‘Open Form’ finds in the hut-house a radical synthesis of the original meaning of architecture, in its being projected in the flow of time to the very origin of its meaning as ‘mankind's home’ and, ultimately, to its extreme limit: self-dissolution in the primeval landscape.

keywords | Oskar and Zofia Hansen; house; open form.

Abitare la montagna incantata

La Trigonhaus di Heidi e Peter Wenger

Francesca Belloni



1 | Heidi e Peter Wenger al centro della sala al piano principale, fotografia di Robert Hofer.





2 | Heidi Wenger sulla terrazza principale verso valle © Stiftung Heidi und Peter Wenger, Brig (CH).
3 | Particolare della terrazza principale con i serramenti triangolari apribili © Stiftung Heidi und Peter Wenger, Brig (CH).

Trigonhaus, realizzata nel 1956 dai coniugi Heidi e Peter Wenger a Saflisch nell'alto Vallese, concepita per essere il rifugio della coppia per soggiorni brevi, si discosta radicalmente dalle tradizionali costruzioni alpine. Il piccolo edificio è una sorta di manifesto dell'abitare e al contempo un prototipo sperimentale in cui forma, spazio e costruzione si commisurano reciprocamente.

Per comprendere le ragioni architettoniche sottese alla concezione dell'intervento, il genere di sperimentazione condotta e il grado di innovazione dell'edificio in relazione all'ambito di ricerca dei Wenger si seguirà, come filo conduttore, quanto riportato in una sintetica seppur assai significativa doppia pagina che introduce i disegni di progetto all'interno di un libro "sur les Wenger et par les Wenger" (Brühlmann 2010a, 153). Questo essenzialmente per due ragioni: innanzitutto per la ricchezza di informazioni e di suggestioni contenuta in quelle poche righe che circostanziano e danno ragione delle numerose questioni che quegli esigui metri quadrati costruiti tra i larici della foresta dell'Alpe Rosswald sopra a Briga sollevano; la seconda perché la pressocché totale assenza di letteratura sui Wenger in ambito italiano è evidente sintomo di quanto essi siano poco conosciuti a sud delle Alpi e ciò rende necessario inquadrare la loro posizione per certi versi eccentrica rispetto al panorama architettonico svizzero di quegli anni. Scarsi sono infatti i contributi sul loro lavoro. È del 1959 un breve articolo in cui viene presentato su "Edilizia moderna" il progetto del 1955 dei Wenger per la trasformazione nella lora casa-studio di una vecchia scuderia a Briga (s.n. 1959, 17-24). Per la particolarità dei suoi arredi, nel 1961, Trigonhaus venne inclusa da Roberto Aloi nella nota collana di "Esempi" (Aloi 1961, 398). Nel 1981 alcuni schemi dell'edificio furono pubblicati in una rivista di arredamento di larga diffusione sotto la dicitura *Tipologie montane tradizionali – Chalet*, dimostrando l'evidente incapacità da parte dei curatori di cogliere l'originalità del progetto dei Wenger che nulla ha a che spartire con la retorica dello stile alpino (Jonghi Lavarini, Magnani 1981, n.n.). Per il resto, poco altro, se non brevi cenni in *Libri e riviste d'Italia* (1987, 141) e in *Annali dei lavori pubblici* (1957, 128).

Per questa ragione, di seguito si riporta, mantenendo la formattazione conforme all'originale, la descrizione integrale del progetto per come è presentato dalla stessa Heidi Wenger (Brühlmann 2010, 24-25).

situation et programme

une tente fixe à 2000 mètres
l'axe de la vallée du Rhône
est celui de la cabane

des triangles de bois
assemblés
forment l'ossature
les versants du toit
prolongés jusqu'au socle
captent le mouvement
de la pente
une toiture
conçue comme
une enveloppe de bois
intérieure et extérieure
l'isolation entre deux
couverture en tavillons
les deux versants
enserrent l'habitacle

la terrasse ouest
se relève
et ferme comme un volet

côté nord
palier avec wc
entrée dans le séjour
depuis l'arrière

fourneau à bois avec évier
pour cuisiner et chauffer
ameublement:
une table, des sièges
et des lits

fin des années 60
déplacement du chauffage
et de la cuisine
côté sud
installation
d'un fourneau suédois
cuisine provisoire
sur une étagère à livres

la galerie
pour chambre à coucher
on y accède
par une échelle

pas de sous-sol

le rêve
un village de trigones
à la lisière basse
de la forêt

chronologie de la métamorphose

construire une tente fixe
achever l'intérieur
comme on l'a appris
programme-cliché:
la montagne
grimper, skier
peu à peu
nous cessions d'y monter
qu'est-ce qui n'allait pas?

1976
le trigone devient
sujet de recherche
le triangle
est la forme géométrique
la plus difficile
avec ses propres
lois
qu'il faut observer
sinon ça ne va pas

ce n'est plus-seulement
une «cabane de sportifs»
mais
«un lieu de calme»
où nous lisons, nous écrivons
faisons des projets
développons des idées
écoutons de la musique

nous ressentons
l'union avec la nature
avec son jeu changeant
d'atmosphères

de lumières
de plantes et de nuages

nous modifions complètement
l'espace intérieur
traçons des façades
en triangles de verre
allongeons la galerie
d'un axe
installons une spirale de bois
en guise d'escalier
qui relie
les 3 niveaux
découvrons le plancher
«à double fond»
comme rangement
comme une fosse
où s'asseoir, où s'étendre

l'important:
une provision de planches
poûr petits meubles
avec ou sans tiroirs
pour des tables ou des bancs

et encore une cave ronde
pour entrée, wc, douche
débarras

1991
construction
d'un hémisphère en bois
tournant sur son axe
avec 17 compartiments
pour les ustensiles
de cuisine et de table –
libre comme un meuble

nous l'avons réalisé
nous-mêmes
à l'atelier de Brigue

1994
le socle
est agrandi
pour un plus grand débarras

2002
la cabane devient

maison de vacances
pour une famille

le mécanisme de
la grande terrasse
est électrifié
chauffage dans le socle
nouveau fourneau et cheminée
conduites d'eau chauffées

banquette de pierre
à l'entrée

E ancora, a chiosare la storia dell'edificio e a svelare le ragioni spaziali e l'idea di vita che anima il progetto.

comme
un pli de la terre
le toit se lève
et nous abrite

il se redresse
et retombe sur le sol

qui grimpe
toujours en de nouveaux replis
de la montagne –
le toit
ne nous enferme jamais
ni dedans ni dehors

car
notre espace est –
comme tout espace –
partie
de l'immensité
de la nature

sa réalité
c'est le vide
l'insaisissable –
compris entre le toit
et le sol

son essence est d'être
incomplète
ouverte –





4 | Vista dell'interno dal soppalco.
5 | Vista dell'interno verso la scala e la cucina emisferica.

regardez
les vitrages en triangles
et le toit

ils cèdent la place
à la nature

qui toujours
change
la forme vivante
de l'espace

et
sa profondeur
au gré de la lumière
et des couleurs des
saisons

du ciel étoilé

Prima di entrare nel merito dei contenuti della descrizione va notato come non si tratta di una comune relazione di progetto, ma di una sorta di poema. Per l'architetta vallesana, infatti, la ricerca sul linguaggio (in francese e in tedesco indifferentemente) e la composizione di numerosi testi in forma poetica rappresentò un importante strumento di progetto impiegato in totale consonanza con la ricerca condotta dal marito attraverso il disegno e la realizzazione di modelli, come testimoniato da Jürg Brühlmann, loro collaboratore a Briga.

> Heidi était rapide, procédait par association d'idées, pouvait recevoir toutes les idées et les réunir en un projet. Peter était calme, réfléchi et un remarquable dessinateur. [...] Elle amenait l'idée [de

> ce livre], il y réagissait par ses capacités signalées de représentation en trois dimensions, et son savoir-faire de constructeur. Tous deux avaient de hautes exigences quant à la clarté des idées, à leur structure, à l'adéquation du projet et à l'aspect artisanal et technique de l'exécution de la construction (Brühlmann, Gatenbein 2010, 160).

La descrizione stessa è una costruzione (linguistica): ogni componente del progetto è esplicitamente menzionata o implicitamente evocata. Fin dalle prime righe, un peso sostanziale è affidato al ruolo ordinatore della geometria in relazione alla complessità intrinseca dello spazio, alla possibilità di conoscerlo, immaginarlo e quindi costruirlo – dal rapporto col suolo al cielo stellato.

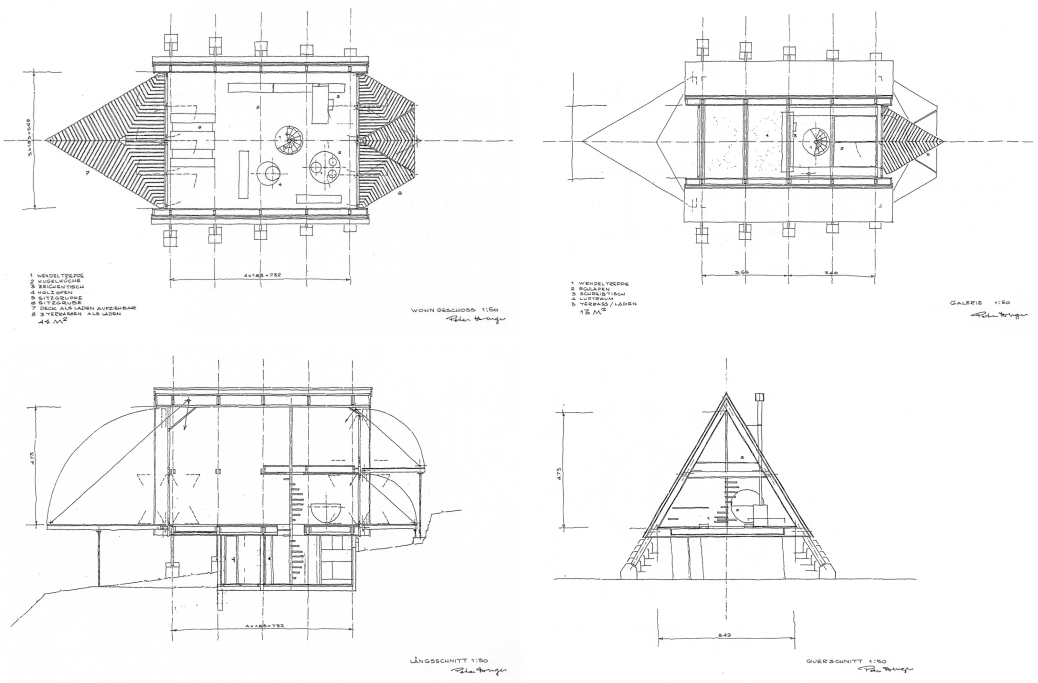
A Saflisch per la prima volta, infatti, e in modo forse più esemplare che altrove, quasi primigenio, Heidi e Peter Wenger impiegano la geometria per dar forma a un mondo che non solo rispecchi un modo di pensare lo spazio, ma traduca in forma costruita un'idea di abitare e una specifica visione della vita. Con Trigonhaus i Wenger non sperimentano semplicemente l'abitare minimo, adattandolo alle necessità di un rifugio di vacanza poco distante dal loro ufficio di Briga, ma aprono a un campo di ricerca del tutto differente rispetto a quello a cui erano stati abituati durante gli anni di studio a Zurigo. Poco dopo aver conseguito il diploma all'ETH nel 1951 e lavorato ad alcuni progetti tipicamente informati dai modelli del Movimento Moderno, i Wenger mettono in discussione la supremazia dei cosiddetti maestri poiché i canoni che essi incarnavano nella Svizzera degli anni Cinquanta parevano loro insufficienti per rispondere alle domande che si ponevano sulla qualità dello spazio in architettura. Ciò che invece sembrava necessario era sondare altri orizzonti per trovare un "nouvelle approche de la vie, de l'espace, de la constructione" (Brühlmann 2010b, 163). Così, pur ammirando Le Corbusier, Mies van del Rohe o Alvar Aalto, guardano altrove, scoprono Frank Lloyd Wright e studiano gli edifici di Buckminster Fuller, di Pierluigi Nervi e altri architetti-costruttori. La loro ricerca si apre agli studi delle geometrie naturali, come testimoniato dagli estratti del materiale didattico del corso tenuto da Peter Wenger nel 1983 presso la Southern University di Nanjing in Cina (Frey 2006, 45).

> L'élément fondamental du cosmos est l'espace, sa nature est le vide; en raison de sa vacuité, il peut contenir toute chose. L'espace est la précondition pour tout ce qui existe. Ce vide pourtant n'est pas abstrait, inerte. Il possède sa structure interne propre, elle détermine toutes les formes, qu'elles soient vivantes ou non.
> [...]
> La géométrie des structures naturelles peut nous donner des pistes pour une stratégie du dessin, et nous aider dans notre recherche de trames génératrices de formes; elle nous aide à développer un langage commun qui nous permet de donner une forme construite, concrète à tous les types de relations humaines, à tous les besoins humains. Car, en effet, l'architecture est l'expression spatiale de la vie humaine, qu'elle soumet à l'épreuve du temps dans la forme créée.
> Si on revient aux éléments de base de la géométrie ou de la nature, c'est évidemment l'origine des formes que nous pouvons y trouver, l'archétype, non le modèle. La clef est la genèse des formes, la trame des espaces. C'est cette grammaire que nous voulons découvrir afin qu'elle devienne partie de nous-mêmes et imprègne notre intuition.

[...]
Joseph Paxton s'inspire de la feuille de la Victoria Regia pour construire son Crystal Palace et jette les bases d'un système structurel. [...] Après lui, de nombreuses et importantes constructions ont été inspirées de la géométrie des structures naturelles : bulles de savons, plantes, radiolaires ou cristaux ont offert les bases conceptuelles du dessin. La plupart de ces réalisations ont permis de vérifier les innovations possibles grâce à la géométrie des structures naturelles. On peut dresser un inventaire historique sommaire des principales étapes; on trouverait: les structures spatiales tétraédriques ou octaédriques d'Alexandre Graham Bell vers 1900, les dômes géodésiques de R. Buckminster Fuller vers 1950, les voiles minces de Felix Candela et Pierre Luigi Nervi, les structures tendues de Frei Otto et bien d'autres.

Trigonhaus riflette tutto questo. Fin dal nome che allude al tetraedro – il più semplice dei poliedri regolari, un volume compreso nel minor numero di piani possibili – la geometria irrompe nel progetto e si traduce in una sorta di riduzione dello spazio alla sua essenza minima. La ricerca legata alla configurazione spaziale a partire dalla figura del triangolo nelle sue possibili combinazioni e, in parallelo, le scelte costruttive diventano, senza mediazione alcuna, strumento di ricerca. L'intenzione è quella di realizzare un edificio altamente funzionale e di grande qualità, definito sostanzialmente dalla conformazione triangolare del tetto. I Wenger lavorano sull'idea della tenda da campeggio e la trasformano in un edificio: una "tenda fissa", di facile costruzione, adattabile a diversi terreni e che grazie a queste caratteristiche, può diventare un oggetto standardizzabile. Lungi dall'essere la trascrizione in stile moderno dello chalet alpino, Trigonhaus è la sintesi di un modo di intendere l'architettura in cui spazio, sistema costruttivo, dato formale nonché carica espressiva sono difficilmente scindibili. Un edificio minimo, più simile a un riparo o a una capanna che a una vera e propria casa per vacanze, progettato, costruito e abitato come struttura (spaziale e materiale) prima ancora che come luogo in cui trascorrere del tempo. Un progetto trovato a partire dallo studio di elementi geometrici primari, che nell'archetipo della tenda e nella sua messa a dimora traspone un'idea di modernità per certi versi positivista: geometria, matematica e costruzione sono gli strumenti attraverso cui definire spazi universalmente validi, che rispecchino l'idea di vita dei coniugi Wenger, ma allo stesso tempo siano sufficientemente astratti da poter essere abitati da chiunque. In questo senso la tenda da campeggio – archetipo del riparo – funge da innesco, in analogia con il modello dell'A-frame, molto diffuso in Nord America dopo la Seconda guerra mondiale (Randl 2004, 120-123; Frey 2006, 93-94), che tuttavia per i Wenger non fu necessariamente un riferimento diretto – almeno secondo quando affermato dalla coppia (Frey 2006, 93) – ma che in qualche modo consente di collocare la sperimentazione di Trigonhaus al di fuori della retorica dello stile alpino vernacolare.

La collocazione del piccolo capanno a 2000 metri di altitudine in direzione longitudinale rispetto all'asse della valle del Rodano esalta il rapporto dell'edificio con il paesaggio suggerendo un'idea di spazio che non è solo funzionale, ma che diventa tramite per esplorare la relazione tra architettura e vita quotidiana. La collocazione e l'orientamento dell'edificio vengono scelti in funzione dell'andamento della valle per sperimentare la vastità delle viste verso ovest in accordo con la conformazione fisica del luogo.



6 | Pianta del piano terra, dopo i lavori di ricostruzione.
7 | Pianta della galleria, dopo i lavori di ricostruzione.
8 | Sezione longitudinale, dopo i lavori di ricostruzione.
9 | Sezione trasversale, dopo i lavori di ricostruzione.

> Brig liegt in einem Kessel; auf beiden Seiten versperren Berge den Weitblick. Um diesen Scheuklappen zu entgehen, fahren wir auf den Roßwald. Wie ein Sporn weist der langgezogene, 2000 m hohe Rücken ins Rhonetal hinunter bis Montana. Plötzlich erlebt man die Weite. Das Rhonetal ist eines der wenigen geraden, großzügigen Täler der Schweiz und läuft ziemlich genau westwärts, der fernen Provence zu. Dieses Erlebnis des Sich-Öffnens und -Weitens bestimmte die Wahl des Bauplatzes. Die Talachse sollte zur Hauptachse des Häuschens werden, mit bewußtem Verzicht auf die Südsonne und die Aussicht auf die näherliegenden Berge des Simplongebietes. Die Architektur des Häuschens sollte äußerst einfach werden; seine Konturen sollten in den Dreiecken der Lärchen verschwinden (s.n. 1958, 202).

Sebbene molto conosciuto in ambito svizzero per via della popolarità dei loro autori, le scarne descrizioni dell'edificio si riducono all'elenco degli elementi che lo compongono o a pochi accenni sul processo di autoassemblaggio.

> La construction du 'Trigon' s'est déroulée au début de l'hiver pour tirer parti des moyens de transports en place (ski-lift et mulet), la neige offrant la 'piste'. Les cinq fermes distantes entre elles de 1,83 mètre, composées de deux chevrons et d'une traverse double boulonnée, ont été assemblées sans machine de levage, elles s'appuient sur des socles en maçonnerie de pierre. A l'origine, le cloisonnement des pièces de service à l'arrière a été conçu de manière traditionnelle,

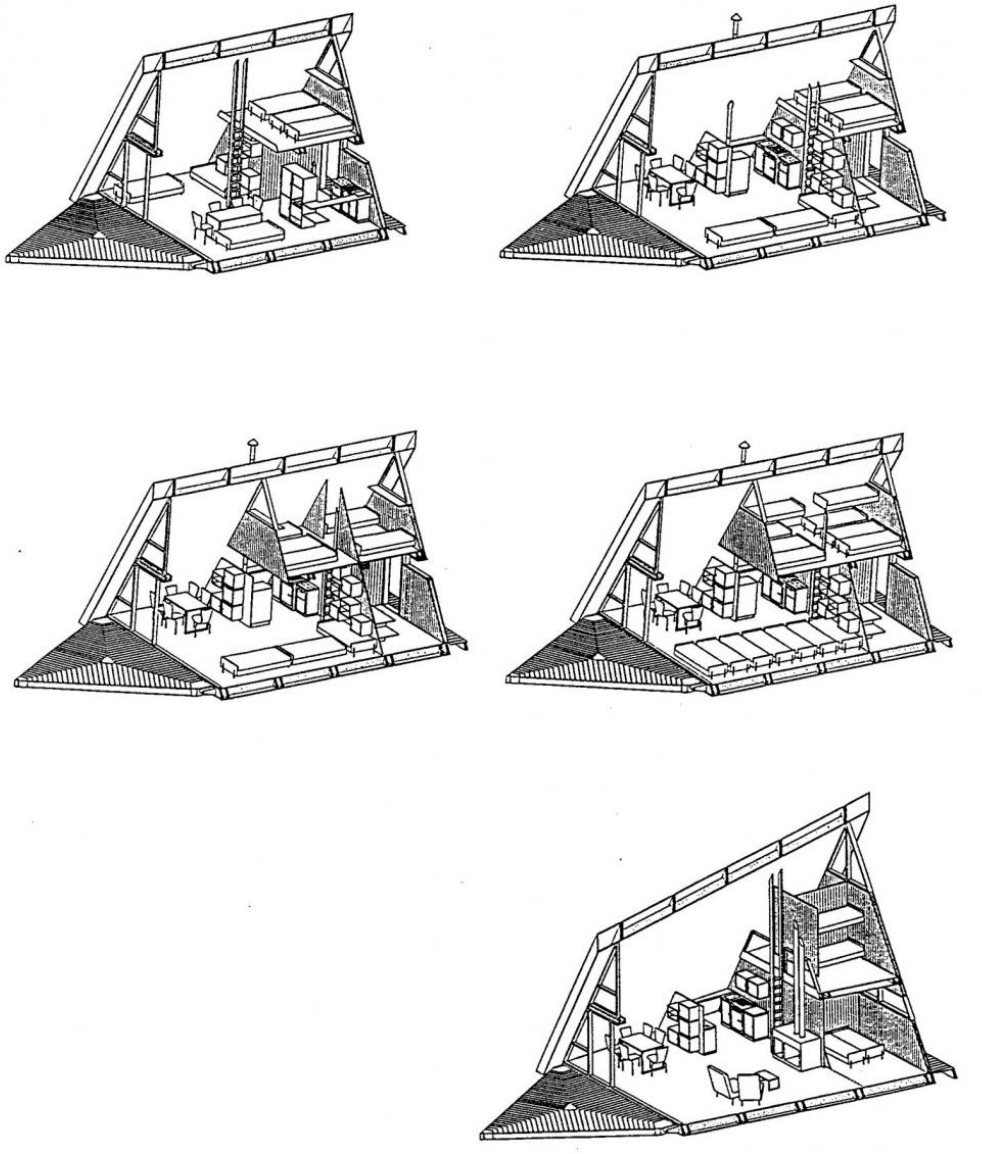
ainsi que le vitrage de la façade aval. Un grand volet, actionné par une poulie, forme terrasse en position ouverte (Frey 2006, 94).

Per quanto riguarda i materiali impiegati e i particolari della costruzione, quasi tutto è ridotto alle consuetudini della tradizione vallese e al sapere artigianale, sebbene non se ne assumano né i dati spaziali né quelli linguistici.

[E]in festes Dreieck, gebildet von den beiden Dachsparren und der Bodenzange [...]. Rundherum ist mit 5 cm Glasseidematten isoliert; dann folgt die äußere Schalung mit Lattung und Contrelattung für die dreifach überdeckten Holzschindeln; 4cm starke Bretter bilden den Boden. Ein Keller wird nicht benötigt. In den Dachflächen sind kräftige Windversteifungen eingezogen, die gleichzeitig das Gewicht der Terrassen aufnehmen. Wie die alten Walliser Stadel liegt das Trigon mit den verlängerten Sparren auf zehn Bruchsteinsockeln. So wird die Anpassung an das steile Gelände leicht. Als Dacheindeckung dienen Schindeln; der passende Baum wurde direkt auf 2000 m über Meer gefällt (s.n. 1958, 202).

Con il passare degli anni i Wenger si rendono conto che quanto costruito nel 1956 non corrisponde pienamente alle loro aspettative e innescano un processo di metamorfosi dell'edificio con l'obiettivo di definire ancor più precisamente la relazione tra concezione spaziale, ricerca sulle geometrie generate a partire dal triangolo, principio strutturale-costruttivo e disposizione interna. Nel 1976 "le trigone devient subject de la recherche", dimostrazione tangibile di come l'architettura possa essere più di un semplice contenitore di funzioni e diventare uno strumento di esplorazione del mondo. Si assiste così a una vera e propria opera di ricostruzione. L'intero edificio viene allungato di una campata; l'accesso, che originariamente era dal retro alla quota del piano principale tramite una passerella, viene spostato al livello inferiore, attraverso un piccolo volume in muratura che ospita i servizi e i locali di stoccaggio; questo consente di rimuovere tutte le pareti divisorie al piano principale. Contestualmente viene aperto il fronte posteriore, vengono sostituiti gli infissi di entrambe le facciate con una composizione di serramenti triangolari di cui le porzioni apribili sono rotanti sul loro asse verticale per permettere il passaggio; vengono aggiunte persiane triangolari sul fronte posteriore, anch'esse apribili in modo da ottenere una terrazza al piano superiore e un ingresso verso monte al piano intermedio. Viene inserita una scala circolare che, posizionandosi al centro del soggiorno, collega, come un perno, i tre livelli, consentendo di raggiungere il soppalco al di sotto del timpano in cui trovano posto i letti; viene sostituito l'arredamento con un tavolo e una seduta incassati nel pavimento. Nel 1991, infine, l'ambiente viene dotato di una cucina semisferica, una sorta di esercizio formale, "un rêve éveillé", un'ulteriore ricerca sulla struttura interna dello spazio e sui suoi modi di occupazione. I Wenger commentano la decisione di lavorare sulla prima versione dell'edificio e di progettare mobili su misura come una necessità legata a trovare la giusta ed equilibrata corrispondenza tra paesaggio, contenuto e contenitore, in modo che tutto corrispondesse alla "forma interna [della casa] e [l'edificio] non sembrasse una soffitta (Randl 2004, 121).

Trigonhaus diventa così un manifesto che invita a pensare l'abitare come atto di libertà e controllata creatività, in cui forma e funzione si fondono in una sintesi guidata dalle potenzialità



10 | Heidi e Peter Wenger, kit di costruzione con diverse possibili configurazioni.

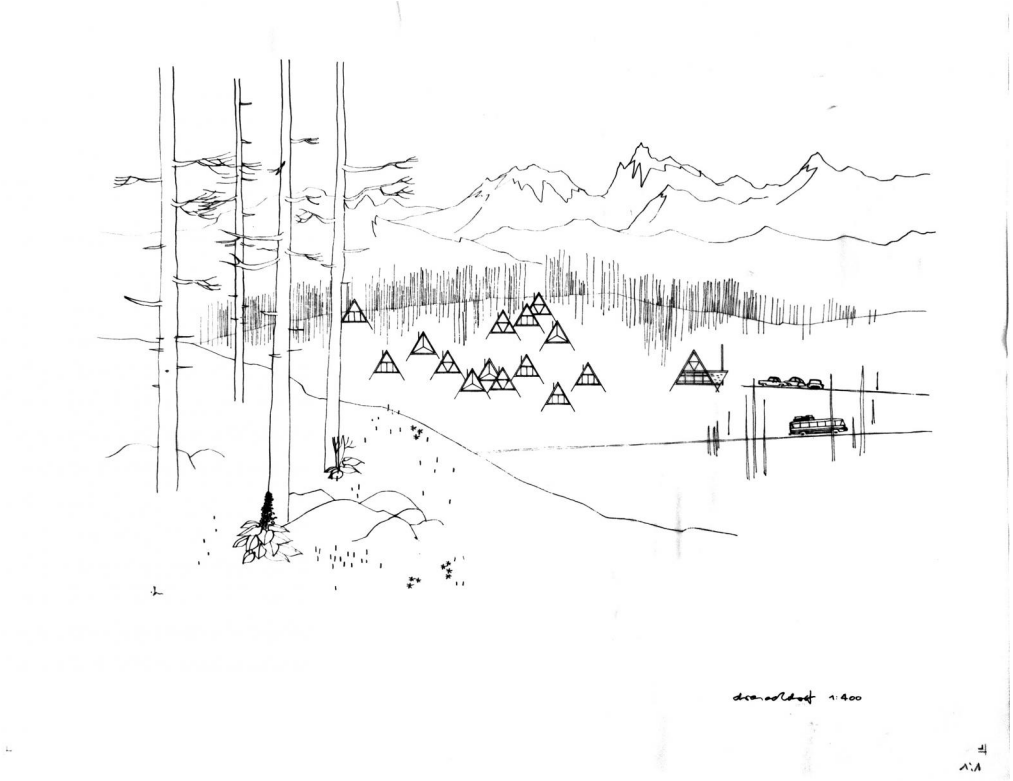
dello spazio e dalla costruzione. La rimozione di qualunque divisorio interno favorisce la continuità visiva, permettendo una ininterrotta relazione tra gli ambienti e il paesaggio circostante;

le ampie vetrate consentono alla luce naturale di fluire liberamente; la partizione triangolare del serramento enfatizza l'unitarietà degli elementi e la loro comune natura geometrica.

A valle dei lavori risalenti al 1976, il carattere sperimentale di Trigonhaus viene fortemente accentuato anche se l'idea della sua riproducibilità alimentava fin dall'inizio il "sogno [di] un villaggio di trigoni sul margine inferiore della foresta". I Wenger prevedevano infatti che l'edificio potesse essere riproposto altrove in conformazioni simili e immaginavano un'aggregazione di monadi sparse nel bosco di larici e pini a formare un moderno villaggio alpino. La particolarità del progetto, al di là dell'idea di costruire una sorta di tenda permanente, consisteva, infatti, nella volontà di riprodurre in serie un modo di abitare del tutto originale nato da una concezione spaziale assolutamente personale.

Trigonhaus fu esposta alla seconda edizione dell'Esposizione nazionale svizzera del lavoro femminile, nota come SAFFA – acronimo del nome tedesco di Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit – svoltasi a Zurigo dal 17 luglio al 15 settembre 1958. Oltre al prototipo esposto in riva al lago di Zurigo, ricostruito dopo la chiusura della mostra sul Murtensee e recentemente demolito, ne furono realizzati altri cinque esemplari tra l'Oberland bernese e l'Appenzello (Hüppi 2021). Questo fu possibile grazie al successo che Trigonhaus ebbe alla SAFFA di Zurigo a seguito della quale pare che i Wenger ricevettero numerose richieste di nuove realizzazioni tanto da lavorare su una sorta kit di costruzione in funzione del quale sarebbero state possibili diverse varianti in termini di dimensioni e altezza del colmo. In questo modo, data la struttura semplice e le misure standardizzate, l'edificio si sarebbe potuto adattare a un'ampia varietà di terreni e avrebbe potuto ospitare fino a sei o sette posti letto. Ciò significava immaginare che, con una serie di modifiche controllate, Trigonhaus fosse adattabile per accogliere anche famiglie numerose, pur mantenendo i suoi peculiari caratteri spaziali. Coloro che l'avrebbero abitata – come forse è oggi per la famiglia proprietaria dell'edificio originale dei Wenger – non sarebbero stati costretti a conformarsi a modelli predefiniti, ma avrebbero potuto esplorare e reinterpretare continuamente lo spazio grazie alla sua generica specificità.

In questo modo, da rifugio privato per brevi soggiorni di una coppia di architetti, Trigonhaus si sarebbe trasformata in un effettivo prototipo, divenendo un possibile ideale collettivo, capace di dar ragione dell'universalità di un sogno privato e di partecipare, così, a una storia coniugale e architettonica lunga quasi cinquant'anni.



11 | Il sogno di un villaggio di Trigoni.

Riferimenti bibliografici

Aloi 1961
Casa di vacanze «Le Trigone» a Saflisch (Svizzera) - Heidi e Peter Wenger, in R. Aloi, *Esempi di arredamento moderno di tutto il mondo*, vol. 20, Milano 1961, 398.

Brühlmann 2010a
J. Brühlmann, *Worwort / Avant-propos*, in J. Brühlmann (hrsg. von), *Heidi + Peter Wenger Architekten Architects*, Visp 2010, 139 e 153.

Brühlmann 2010b
J. Brühlmann, *Aus dem Leben von Heidi und Peter Wenger / Aperçue de la vie de Heidi et Peter Wenger*, in J. Brühlmann (hrsg. von), *Heidi + Peter Wenger Architekten Architects*, Visp 2010, 149-151 e 159-162.

Brühlmann, Gatenbein 2010
J. Brühlmann, K. Gatenbein, *Stille Wochen im Wallis / Semaines tranquilles en Valais*, in J. Brühlmann (hrsg.), *Heidi + Peter Wenger Architekten Architects*, Visp 2010, 145-148 e 159-162.

Frey 2006
P. Frey, *Heidi et Peter pour la vie: Wenger architectes*, Lausanne 2006.

Hüppi 2021
N. Hüppi, *Das Trigonhaus. Ein ikonischer Bau der Schweizer Nachkriegszeit – ein Besuch*, 27 ottobre 2021, in *Saffa 1958 Eine nationale Bühne für Schweizer Architektinnen und Gestalterinnen. Städtebau, Architektur und Ausstellungsdesign im internationalen Kontext.*

Jonghi Lavarini, Magnani 1981
G.M. Jonghi Lavarini, F. Magnani, *Case di montagna*, vol. 3, Milano 1981, n.n.

Randl 2004
C. Randl, *A-frame*, New York 2004.

s.n. 1957
La "Trigone", una tenda da campeggio in legno, in *Annali dei lavori pubblici*, Ministero dei lavori pubblici, vol. 95, Roma 1957, 128.

s.n. 1958
s.n., *Trigon - Ferienhaus im Wallis*, in "Das Werk" 6 (1958), 202-203.

s.n. 1959
s.n., *Uno studio di architetti*, in "Edilizia Moderna" 67 (1959), 17-24.

s.n. 1997
"Libri e riviste d'Italia", vol. 39, 443-454 (1987), 141.

Wenger 2006
P. Wenger, *Introduction à la géométrie des structures naturelles*, in P. Frey, *Heidi et Peter pour la vie: Wenger architectes*, Lausanne 2006, 45-51.

Wenger 2010
H. Wenger, *Trigon Ferienhaus Saflisch / Trigone Maison de vacances Saflisch*, in J. Brühlmann (hrsg.), *Heidi + Peter Wenger Architekten Architects*, Visp 2010, 22-25.

English abstract

Designed in 1956 by architects Heidi and Peter Wenger, the Trigonhaus in Saflisch (Valais) radically departs from the traditional Alpine hut. Initially conceived as a minimalist retreat, the house became an experimental prototype that merges geometry, structure, and spatial philosophy. Through its triangular form, self-built construction, and evolving layout, Trigonhaus represents a spatial manifesto rooted in natural geometry and a deeply personal vision of living. The project challenges prevailing Modernist paradigms and embraces influences from natural forms and structural innovators like Buckminster Fuller and Pier Luigi Nervi. Over time, the Wengers modified the house to better express the relationship between space, structure, and life, ultimately transforming it into a tool for spatial exploration. Exhibited at the 1958 SAFFA in Zurich, the prototype inspired additional iterations and suggested the potential for a modular, adaptable alpine village. Trigonhaus stands today as a powerful expression of architecture as a living, evolving act of design, thought, and inhabitation.

keywords | Trigonhaus; Heidi and Peter Wenger; Alpine Architecture.

Tracce di un percorso architettonico in Suzana e Dimitris Antonakakis

Claretta Mazzonetto



1 | S. Antonakakis, D. Antonakakis, Polykatoikia in via Benaki 118 ad Atene, interno, 1972-75.

Suzana e Dimitris Antonakakis si conoscono al Politecnico di Atene nel 1954. Allievi di Pikionis, profondamente radicati nella loro terra d'origine sia culturalmente che fisicamente – tanto da non aver mai realizzato un'opera al di fuori dei confini nazionali –, sperimentano le possibilità che l'architettura offre loro, reinterpretando una tradizione fatta di forme, di figure, di memorie, di materia, che è intrinsecamente legata al suolo greco.

Il contributo intende affrontare le questioni compositive messe in campo in due progetti costruiti dai coniugi Antonakakis, noti al pubblico come Atelier 66, un collettivo inizialmente fondato nel 1965 assieme ad alcuni colleghi con cui si erano laureati al Politecnico. Il primo

caso riguarda la loro casa-atelier in via Benaki ad Atene (1972-1975), situata sulle pendici della collina di Strefi, dalla quale Le Corbusier disegna il fianco settentrionale dell'Acropoli. Un edificio a blocco che si estende su più livelli e ospita un sistema di ville sovrapposte, ossia la tipologia abitativa più comune dei quartieri centrali della capitale greca. Una 'polykatoikia' – dal greco *poly* (molte) e *katoikia* (abitazioni) –, manifesto della loro idea di architettura per la città, che accoglie nell'attacco a terra lo studio e l'archivio dell'Atelier 66. Il secondo caso presentato è la casa di Alikianos (1974), luogo dell'*otium* estivo, immersa in un aranceto non distante da Chaniá, nel nord-ovest dell'isola di Creta. Due esempi che vogliono raccontare lo svolgersi della liturgia della vita quotidiana in un rapporto indissolubile tra tradizione e contemporaneità, in un mondo privato che rimanda alle origini in cui gli Antonakakis si identificano, in un passato al quale attribuiscono un profondo valore.

I due casi-studio sono gli spazi che i coniugi progettano e abitano per un periodo lungo 63 anni, condividendo vita e lavoro in un sodalizio che Dimitris dice essere stato possibile "grazie al coraggio, alla perseveranza, al duro lavoro, alla tenera presenza di Suzana" (Antonakakis 2022,7), scomparsa nel 2020. Ancora oggi, la casa-atelier in via Benaki è abitata da Dimitris Antonakakis e il lavoro dell'Atelier 66 continua a esplorare modi di intendere e fare architettura nel territorio greco.

La 'polykatoikia' in via Emmanuel Benaki 188, Atene, 1972-1975

All'inizio degli anni Settanta, bisogna immaginare Atene come un unico grande cantiere, una città in costruzione che sta cambiando dimensione e carattere e si sta lentamente avvicinando alla conformazione attuale di metropoli-capitale. Per rispondere alle necessità abitative, la città si stava costruendo senza un piano urbano, quindi senza una specifica prefigurazione. In merito al repentino e non programmato aumento di nuove costruzioni, non si può evitare di richiamare il contesto storico-politico della Grecia, che dal 1967 al 1974 si trovò sottomessa a un governo di regime militare, meglio noto come periodo della Giunta o Dittatura dei colonnelli. "In questo contesto politico ed economico, non sorprende che l'architettura residenziale urbana vantasse risultati in termini di quantità piuttosto di qualità" (Tzonis, Rodi 2013, 208). Infatti, la costruzione della città avvenne con architetture 'costruite', più che 'progettate'; il nuovo regolamento edilizio promosso dalla Giunta teneva conto soltanto delle capacità economiche di imprenditori locali e della velocità di realizzazione delle opere, che dovevano essere pensate in serie per risparmiare tempi e costi di progettazione, senza approfondimenti particolari sul piano compositivo e costruttivo. Non a caso, il tessuto residenziale di Atene ci viene restituito oggi come una distesa di edifici a blocco – le 'polykatoikia'– che trovano una loro somiglianza proprio per essere stati costruiti in serie.

In questo panorama politico, economico e culturale, la 'polykatoikia' progettata dagli Antonakakis in via Benaki rappresenta una eccezione perché parte da presupposti diversi, a cominciare dal gruppo di committenti e finanziatori che saranno poi anche i futuri inquilini del sistema di ville sovrapposte. Tra gli inquilini, anche i coniugi Antonakakis che scelgono per loro stessi i livelli più bassi del nuovo edificio, rinunciando alla possibile alternativa di speri-

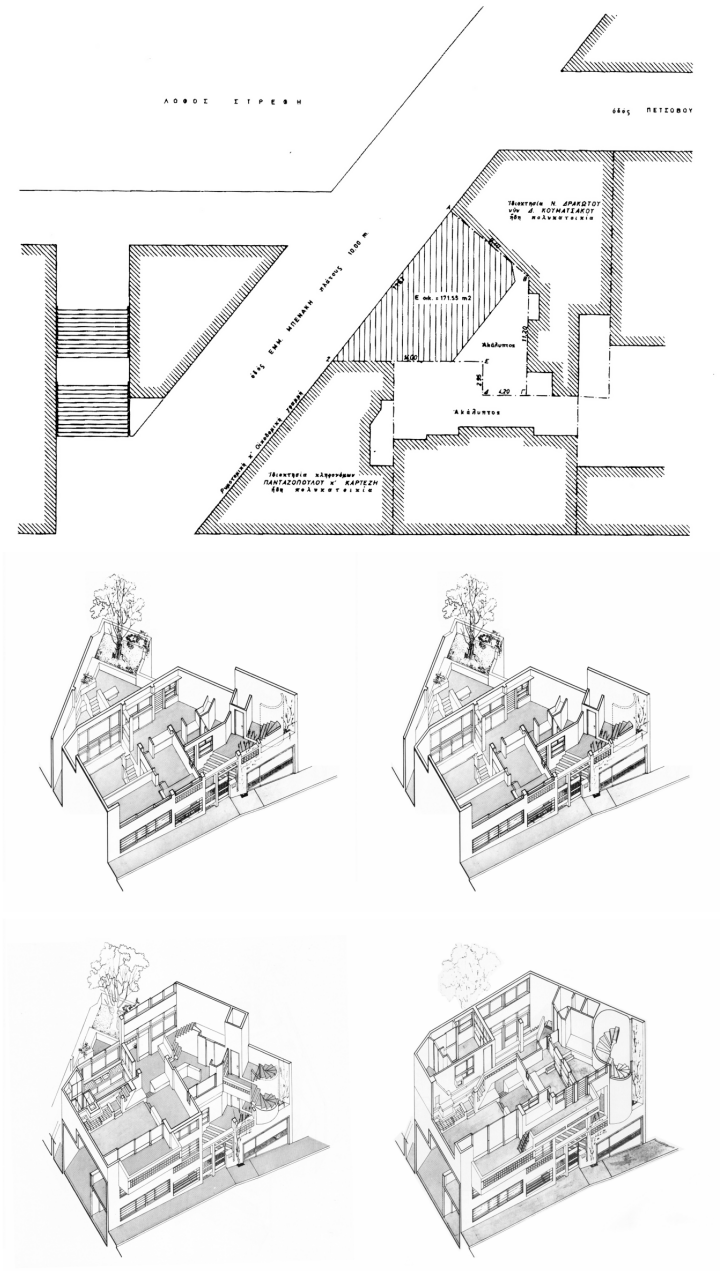
mentare la costruzione di una villa isolata, come succede nella parte settentrionale di Atene; molti intellettuali e borghesi scelsero infatti come domicilio i quartiere residenziali di Philotei, Kallithea e Psychikò, città-giardino che si sono rivelate il banco di prova per molti degli architetti greci del Novecento e che ospitano i progetti di case monofamiliari di Takiz Zenetos, Aris Konstantinidis, Dimitris Pikionis e altri.

La scelta di condividere lo spazio con altri inquilini conduce a una riflessione più ampia che vuole ragionare su come gli Antonakakis intendono il loro personale modo di abitare la città, a partire proprio dalla posizione che occupa la 'polykatoikia'. L'edificio infatti è situato nel cuore di Exarchia, quartiere dalla forte espressione politica e sociale, anche grazie alla presenza della sede della facoltà di Architettura del Politecnico di Atene. È proprio dal Politecnico che parte la più importante rivolta contro la Giunta sul finire del 1973, quando ormai la costruzione della 'polykatoikia' in via Benaki era giunta al suo completamento. Una scelta, quella degli Antonakakis, sul luogo dove vivere e dove lavorare, che non può certo definirsi casuale, e anzi è manifesto delle loro ideologie politiche e culturali [Figg. 2-3].

All'angolo della collina di Strefi, a est del Monte Licabetto, dove il suolo inizia a salire in modo significativo, si posiziona l'ingresso dell'edificio affacciato su via Benaki [Fig. 4]. Uno spazio di soglia particolare, un cortile pavimentato semiaperto, una sorta di propaggine di spazio pubblico della strada che conduce all'ingresso. Anche la scala collettiva è posizionata all'aperto, in diretto rapporto con la strada, e manifesta la sua presenza in facciata grazie a quello che sembra un nastro bianco srotolato lungo tutta l'altezza dell'edificio: un elemento pieno in calcestruzzo che costituisce il parapetto della rampa a chiocciola [Fig. 5].

Prerogativa di ogni unità abitativa è la possibilità del doppio affaccio esterno per garantire areazione e illuminazione naturale. Lo spazio domestico interno si protrae esternamente grazie alla costruzione di una serie di spazi all'aperto: tutti gli appartamenti possiedono due balconi per affacciarsi verso la collina a nord e verso il giardino interno a sud, dando vita a una sorta di giardini pensili e concedendo all'appartamento del quarto piano di godere dell'intero piano della copertura [Fig. 6]. Gli Antonakakis abitano l'appartamento posizionato al livello più basso e godono dell'utilizzo esclusivo del giardino interno, dove è presente un grande albero. Il giardino è in comunicazione con il piano terra e il seminterrato che ospita l'atelier e l'archivio, ai quali si può accedere anche da un ingresso secondario, posto in diretto rapporto alla strada. Percorrendo due gradoni e una stretta rampa si arriva al livello inferiore dell'edificio e ci si trova immediatamente di fronte ai tavoli da disegno: lo studio si articola in due livelli con uno spazio a doppia altezza che, tramite una scala di risalita, riconduce al piano terra.

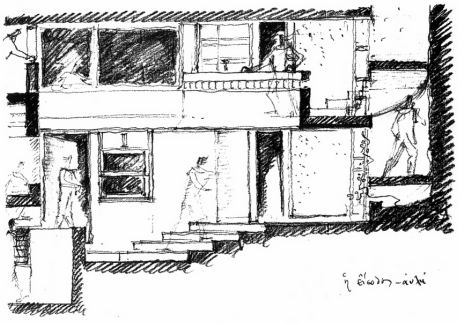
Per accedere alla casa privata invece si deve percorrere il primo giro di scala a chiocciola esterna, mantenendo una chiara separazione tra luogo del lavoro e spazio domestico privato. La spazialità interna della casa si articola seguendo un minuto lavoro in sezione così da posizionare ogni spazio a una quota differente, con un continuo cambio di quota che simula un percorso accidentato, continuamente diverso e dinamico. Una "topografia sentimentale" di



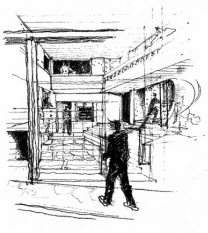
2, 3 | S. Antonakakis, D. Antonakakis, Polykatoikia in via Benaki 118 ad Atene, planimetria del contesto e assonometria dei livelli occupati dall'atelier e dall'abitazione, 1972-1975.

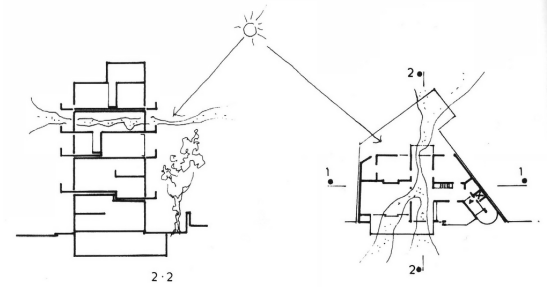












4 | S. Antonakakis, D. Antonakakis, Polykatoikia in via Benaki 118 ad Atene, 1972-1975.
5 | D. Antonakakis, Polykatoikia in via Benaki 118 ad Atene, schizzi di studio dell'ingresso, 1972-1975.
6 | D. Antonakakis, Polykatoikia in via Benaki 118 ad Atene, rapporto tra pianta e sezione, 1972-1975.

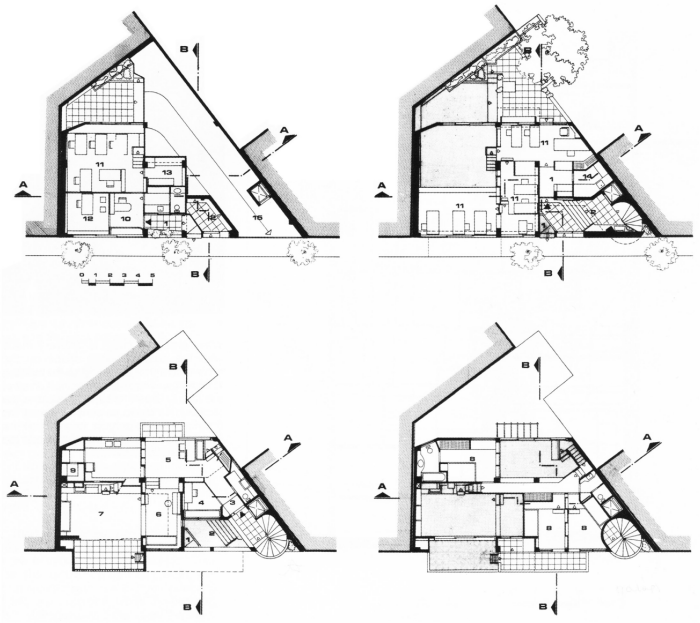
uno spazio interno, intimo, domestico [Figg. 7-8]. La sintassi spaziale sembra basarsi su transizioni graduali, sulla base di un'articolata geometria 'spontanea' che non può sottrarsi a un dovuto rimando agli insegnamenti impartiti da Pikionis. Dimitris Antonakakis ricorda l'autonomia lasciata ai collaboratori da parte di Pikionis, occupato nel minuzioso lavoro alla chiesa di Aghios Dimitrios Loumbardiaris, durante la fase di cantiere dei percorsi di risalita all'Acropoli: una fiducia che insegna la responsabilità nelle scelte di progetto e nella costruzione dell'opera. "E il lavoro sull'Acropoli era un lavoro di fiducia" (Antonakakis 1991, 45).

Dopo il Moderno e verso una nuova architettura

Citando il lavoro degli Antonakakis, non si può prescindere dal menzionare la pubblicazione che, nel 1985, li ha presentati a un più ampio pubblico internazionale, rendendoli noti al di fuori della penisola ellenica. La monografia curata da Frampton non solo imbastisce un primo regesto delle loro opere, ma le introduce con una riflessione che ruota attorno a un'espressione coniata per la prima volta nel 1981 da Tzonis e Lefaivre, che si riferiscono all'architettura degli Antonakakis con il termine 'regionalismo critico' (Lefaivre, Tzonis 1981, 164-178). Questa attribuzione, coniata proprio per il lavoro dell'Atelier 66, merita forse un tentativo di provare a essere sviscerata. Non tanto per la necessità di fornire una definizione dell'architettura progettata, costruita e insegnata dalla coppia di architetti in questione, quanto per provare a comprenderne il significato, al di là della sua altrimenti inutile definizione. La stessa Suzana, infatti, affermava: "I'm not sure about this word, regionalism" (Antonakakis 2023, 237).

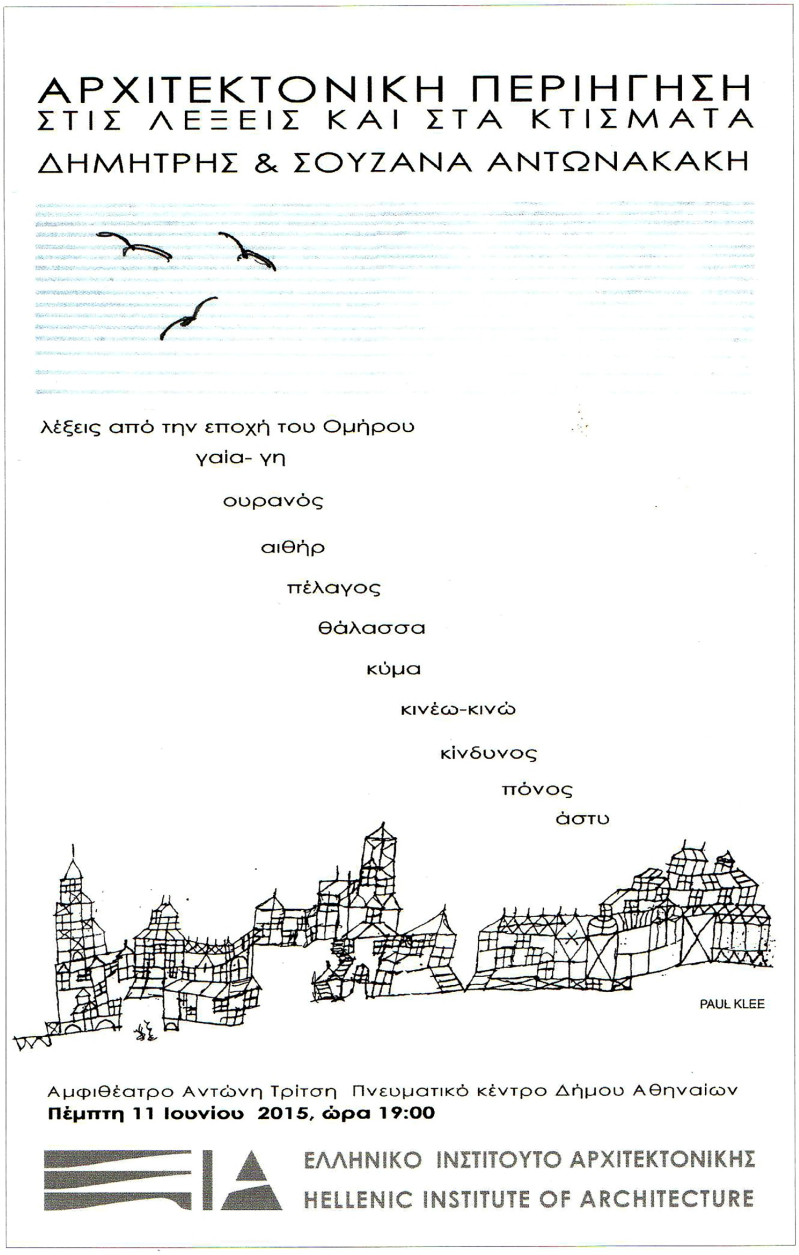
Ciò che emerge dai progetti è un'attenzione particolare per quegli elementi dell'architettura vernacolare che i coniugi avevano avuto modo di fotografare e disegnare durante diversi viaggi nella penisola ellenica e nelle isole, sin dai tempi in cui erano ancora studenti, e, con un desiderio insistente, avevano preso a interrogarsi sulla costruzione dello spazio. L'assunzione degli studi delle "antiche case ateniesi", primitiva ossessione di Konstantinidis, sta alla base dell'importanza assegnata al rapporto tra spazio interno ed esterno nella figurazione planimetrica dell'impianto progettuale. Vi sono poi la maniaca ossessione per la giustapposizione dei materiali trasmessa dagli insegnamenti di Pikionis quando al Politecnico teneva la cattedra di Decorazione, le lezioni impartite da Ghikas che nei corsi di Pittura insisteva sull'importanza della simmetria strutturale e compositiva nell'opera d'arte e, ancora, le parole – spesso citate da Suzana – dei poeti greci, da Ritsos a Seferis e a Kavafis, per tornare indietro fino a Omero e alla scelta mirata delle sue parole più utilizzate: terra, paradiso, cielo, mare, onda, dolore, città [Fig. 9].

Forse sarebbe preferibile non soffermarsi alla definizione di 'regionalismo critico' per non scadere nell'accezione romantica, quasi decadente, spesso nostalgica, che talvolta con leggerezza si assume pensando al mondo della tradizione greca, che non può fermarsi all'immagine della casa cicladica, dipinta di calce bianca, immersa nella scoscesa terra rossastra dell'arcipelago egeo, o all'idea di un ritorno impossibile alla campagna arcadica. Forse – qualora se ne sentisse la necessità – sarebbe più utile tornare a riflettere sulle scelte com-





7, 8 | S. Antonakakis, D. Antonakakis, Polykatoikia in via Benaki 118 ad Atene, piante dei livelli occupati dalla casa-atelier e fotografie degli interni, 1972-75.



9 | S. Antonakakis, Locandina per il ciclo di conferenze tenute dagli Antonakakis all'Istituto Ellenico di Architettura, giugno 2015. Tratta da S. Antonakakis, Αρχιτεκτονική ποιητική. Κείμενα 1959-2019 [*Poetica architettonica. Scritti 1959-1960*], Iraklio 2023, 547.

positive messe in campo da alcuni architetti greci, come gli Antonakakis, che insistendo sugli elementi della tradizione hanno saputo riformulare un linguaggio architettonico capace di comunicare nel loro tempo.

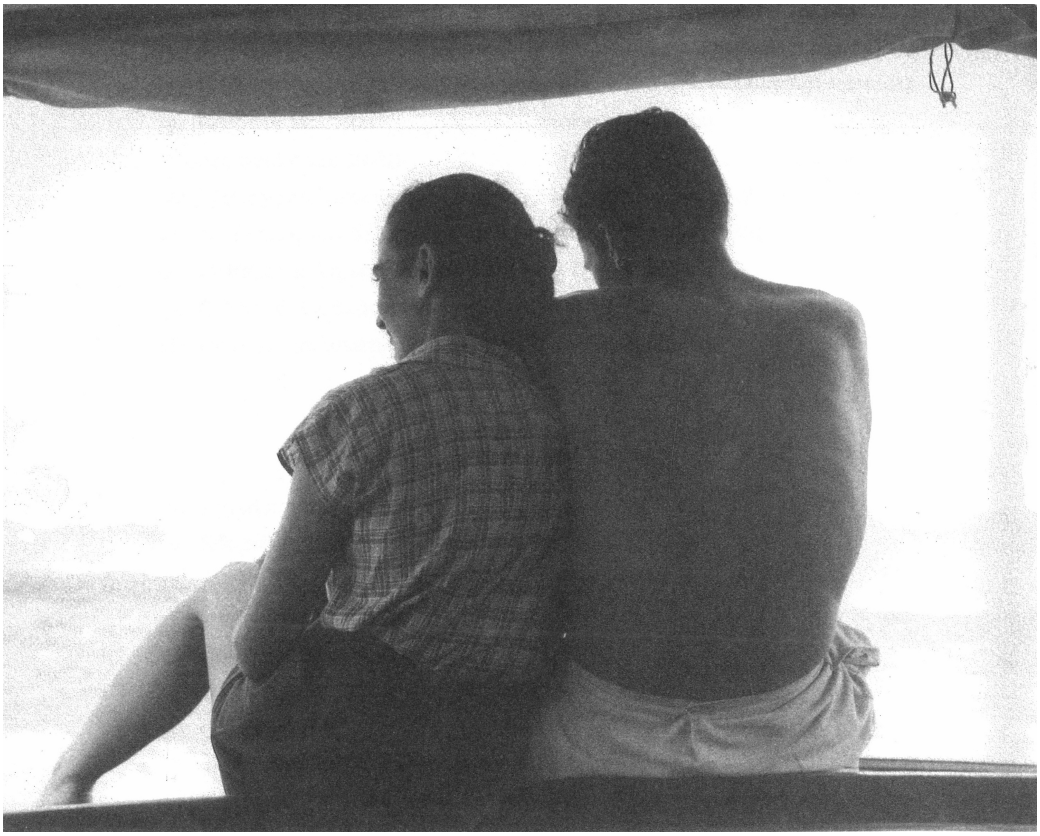
"Il dialogo dei nostri progetti con l'architettura tradizionale, con la 'natura costruita' a cui facciamo riferimento, non è sempre in tono amichevole. Contiene quelle contraddizioni che si trovano nei rapporti umani complessi" (Antonakakis 2023, 154) [Fig. 10] In questi termini, allora, si può provare a parlare di uso della storia per la disciplina architettonica nel periodo post-moderno, per riferirsi a due progettisti che operano in un tempo che è accaduto dopo il Moderno. Cosa rimane delle questioni che hanno posto in rapporto al tema dell'architettura domestica? Restano gli esempi concreti di progetti costruiti che aspirano a confrontarsi con il luogo in cui si innestano, rispettandolo, rinunciando a soluzioni autoreferenziali, cercando piuttosto di misurarsi con una tradizione che si rivela sempre attuale nelle scelte materiche e nell'articolazione degli spazi interni in relazione all'esterno, in un tentativo di interpretare il tema dell'abitare nella dimensione contemporanea.

Ritorno alle origini. Casa ad Alikianos, Creta, 1974

"È qui che alloggiamo d'estate quando andiamo a Chania" (Antonakakis 2023, 70) [Figg. 11-12]. Rifugio estivo, riparo dalla città durante l'estate afosa, la costruzione del progetto per la casa di Alikianos, coeva alla 'polykatoikia' in via Benaki, parte da un impianto planimetrico che si basa sulla giustapposizione di 3 quadrati, ciascuno di lato lungo 5 metri. I quadrati dell'impianto sono tenuti assieme dallo spazio centrale, lasciato vuoto, libero e pavimentato, che ospita con variate disposizioni una serie di giardini di pietra, abitati da larghe sedute e da un tavolo in pietra. Un sistema di risalita esterno rompe la rigidezza dell'impianto e conduce dal livello del suolo alla spaziosa terrazza in copertura, riparata da un pergolato di viti. La scala esterna, posta diagonalmente, lascia all'ulivo posto a ridosso dell'abitazione lo spazio per crescere. La scala interna, definita come "galleria-scala" (Antonakakis 2016, 28), è il perno attorno al quale ruota la disposizione degli spazi più privati della casa, posti ai piani superiori.

Inserita nel cuore di un aranceto, la casa di vacanza è un'occasione per riflettere sul valore e sul significato del luogo scelto dagli Antonakakis, sull'interpretazione di un certo tipo di paesaggio greco d'entroterra, dove gli spazi esterni delimitati assumono il ruolo principale nel disegno della composizione. "Il cortile è una casa e una casa è un cortile, questa caratteristica biunivoca dello spazio greco dove lo spazio esterno prende in prestito elementi dell'interno risponde a uno stile di vita adatto al luogo greco" (Antonakakis 2023, 162).

Ogni elemento è radicato nel suolo del Mediterraneo e la casa di Alikianos, villaggio d'origine dei genitori di Suzana, è il primo di una serie di progetti residenziali monofamiliari situati sull'isola di Creta. Quel che emerge da una piccola pubblicazione che raccoglie sei case cretesi (Antonakakis 2016) è che le procedure compositive sottese al progetto della loro casa privata sono le medesime utilizzate anche nelle ville per i loro committenti. L'occasione di progettare per sé stessi non costituisce eccezione nella pratica architettonica, ma sembra inserirsi in una riflessione continua, costante, sul senso dell'abitare. In tutte le case di Creta i

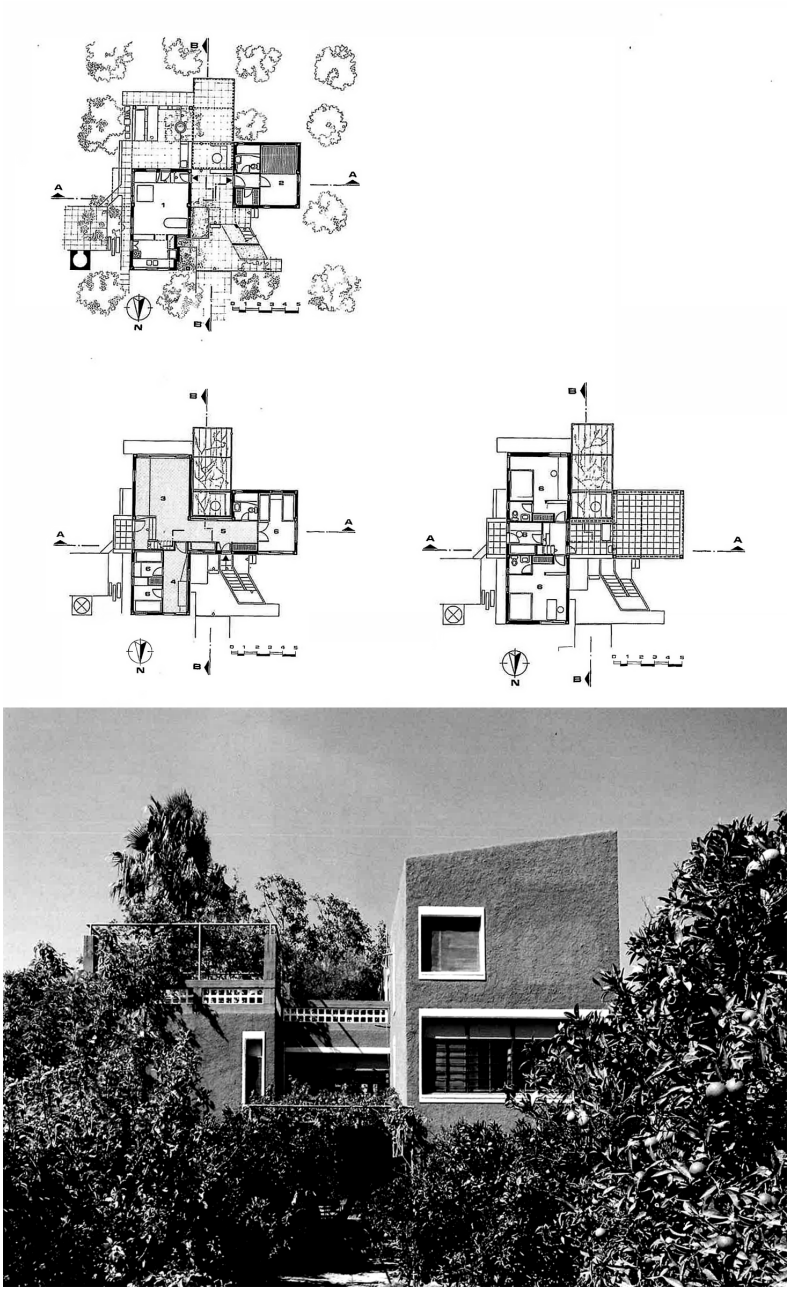


10 | Suzana e Dimitris Antonakakis al loro ritorno da Kea, foto di Yorgos Antonakakis, 1956. Tratta da S. Antonakakis, Αρχιτεκτονική ποιητική. Κείμενα 1959-2019 [Poetica architettonica. Scritti 1959-1960], Iraklio 2023, 12.

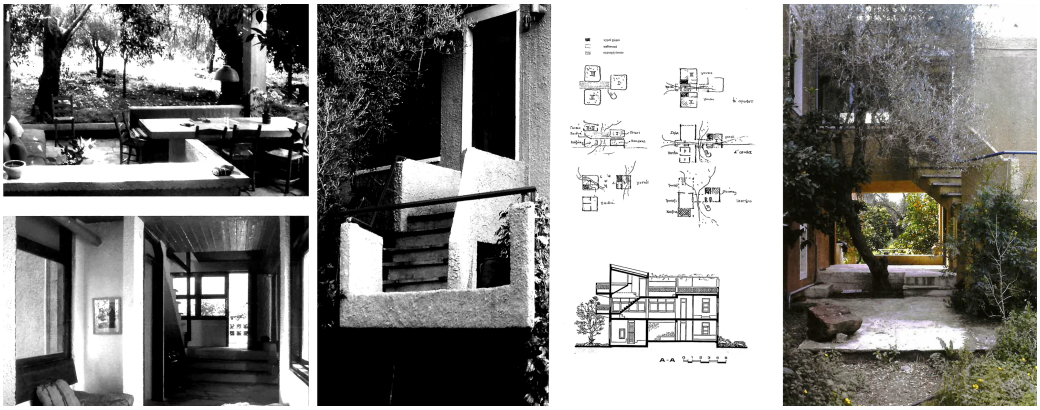
volumi costruiti vengono disposti parallelamente all'andamento delle curve di livello del suolo e un'attenzione particolare è riservata ai cortili e alle terrazze che cercano di instaurare un rapporto con la morfologia del terreno. Gli impianti progettati sono pensati per essere in una certa misura indipendenti tra loro, per garantire una certa intimità all'interno degli spazi. La casa di Alikianos, per esempio, era pensata per ospitare anche la famiglia del fratello di Suzana e uno spazio per altri eventuali ospiti e amici. "Anche lo spazio più piccolo, per essere considerato una 'stanza-casa', deve acquisire dei limiti. Questo è il primo gesto necessario alla sua stessa esistenza. Il 'limite' [...] non è dove qualcosa finisce, ma dove qualcosa inizia a dispiegare la sua essenza" (Antonakakis 2023, 161) [Figg. 13-15].

Le costanti di un percorso comune: l'opera architettonica come opera d'arte

Nella raccolta di saggi di Suzana Antonankakis, pubblicata postuma da Dimitris, si possono leggere alcune parole di una lezione tenuta nel 1983, quando, dopo un ventennio di lavoro



11, 12 | S. Antonakakis, D. Antonakakis, Piante e vista dall'esterno della Casa ad Alikianos. Tratto da D. Antonakakis, S. Antonakakis, Οι Κατοικίεσ Τησ Κρήτησ [Le case di Creta], Atene 2016, 28-33.



13, 14 | S. Antonakakis, D. Antonakakis, Foto, schemi e sezione della Casa ad Alikianos. Tratto da D. Antonakakis, S. Antonakakis, Οι Κατοικίεσ Τησ Κρήτησ [Le case di Creta], Atene 2016, 28-33.
15 | Casa di campagna di Suzana Antonakakis e del fratello Elias Kolokythas ad Alikianos a Creta, 1974. Tratta da S. Antonakakis, Αρχιτεκτονική ποιητική. Κείμενα 1959-2019 [Poetica architettonica. Scritti 1959-1960], Iraklio 2023, 73.

condiviso, Suzana prova a enucleare alcune questioni che ripetutamente tornano nei loro progetti. L'intervento comincia da un inciso sui 'dettagli', quindi da quelli che sono "i pezzi più piccoli" del loro linguaggio architettonico, e afferma che "questo non è causale: vogliamo dare loro l'importanza che meritano, per constatare quanto da essi dipenda lo stile e l'etica dell'edificio. Crediamo [...] non debbano essere ulteriori 'vestiti' dell'opera, ma debbano nascere e respirare con essa – proprio come nel linguaggio poetico" (Antonakakis 2023, 154). I dettagli che concorrono a definire la riconoscibilità delle loro opere costruite sono rintracciabili in parte negli elementi architettonici, come per esempio i parapetti forati da piccole forme quadrate, l'utilizzo del calcestruzzo tinteggiato da colori sgargianti per gli interni, l'attenta giustapposizione tra diversi materiali, i piccoli sbalzi di quota che disegnano i limiti e le gerarchie dello spazio interno, la presenza arborea spesso solitaria come perno della composizione spaziale all'interno dei cortili segreti. Ma non sono solo i dettagli costruiti a spiegare la poetica architettonica. Anche nelle parole dei due architetti – mai tradotte in lingua italiana – si possono rintracciare degli indizi per comprendere l'orizzonte culturale entro cui operano, assai complesso e contaminato, che tiene insieme riferimenti provenienti da mondi anche lontani. Se è vero che i nomi di Pikionis e Konstantinidis sono i più citati nei loro testi, anche la lezione di Mies van der Rohe, impartita da James Speyer dell'Illinois Institute di Chicago quando fu chiamato come visiting professor al Politecnico di Atene, e quella di Le Corbusier sono riferimenti ben evidenti nell'opera dell'Atelier 66. Per un esaustivo inquadramento del lavoro degli Antonakakis all'interno del dibattito culturale e architettonico greco, il saggio di Lefaivre e Tzonis rimane tuttora un caposaldo dal quale ripartire per comprendere il mondo di riferimenti appartenenti all'architettura, alla letteratura, alla poesia e alla musica che anima il loro lavoro (Lefraivre, Tzonis 1981, 164-178).

Nei testi autobiografici di Suzana si coglie un continuo rimando al mondo intimo dei suoi ricordi, specialmente a quelli d'infanzia, segnati dai forti rumori, dai rifugi, dalle sirene, dai blackout a cui la capitale greca era sottoposta non solo negli anni dell'occupazione, durante la Seconda guerra mondiale, ma anche nei successivi cinque anni di guerra civile, conclusa nel 1955. Poi la tregua e i ricordi gioiosi e spensierati, memorie legate ai luoghi e ai dettagli di alcuni spazi come un cortile pavimentato o un giardino con un melo, un gelsomino, una ginestra. "Di quei giochi nel nostro giardino, ricordo ancora – forse questo ricordo ha qualcosa a che fare con la mia scelta di fare architettura nella vita – l'argilla che, con acqua, paglia e astucci di fiammiferi, era la materia per i mattoncini che essiccavamo al sole; con quelli costruivamo piccole case per le bambole" (Antonakakis 2023, 69). Una memoria infantile del fare architettura. Un insieme di ricordi che corrispondono a delle immagini impresse nella mente, risorsa preziosa per il percorso svolto nella teoria e nella pratica architettonica, con un accento particolare posto sugli spazi aperti ma delimitati, recintati, in qualche modo protetti. "È questo senso di spazio vissuto dentro e fuori casa, il calore della compagnia ma anche il bisogno di contemplazione solitaria e di vagabondare nei mondi fantastici dei libri che da sempre sono stati i miei compagni costanti" (*ivi*, 75).

Riferimenti bibliografici

Antonakakis 1991
D. Antonakakis, *Dimitris Pikionis: elaborazione e improvvisazione*, "Controspazio" 5 (settembre-ottobre 1991), 43-45.

Antonakakis 2016
D. Antonakakis, S. Antonakakis, *Οι Κατοικίεσ Τησ Κρήτησ [Le case di Creta]*, Αθήνα 2016.

Antonakakis 2018
D. Antonakakis, S. Antonakakis, *Ιχνη αρχιτεκτονικης διαδρομης [Tracce di un percorso architettonico. Suzana e Dimitris Antonakakis]*, Αθήνα 2018.

Antonakakis 2022
D. Antonakakis, S. Antonakakis, *Πολυκατοικία στην οδό Δοξαπατρή]Polykatoikia in via Doxapatri]*, Πάτρα 2022.

Antonakakis 2023
S. Antonakakis, *Αρχιτεκτονική ποιητική. Κείμενα 1959-2019* [*Poetica architettonica. Scritti 1959-1960*], Ηράκλειο 2023.

Doumanis 1984
O. Doumanis, *Architettura greca contemporanea. Guida 1945-1988*, Firenze 1990.

Frampton 1985
K. Frampton, *Atelier 66. The architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*, New York 1985.

Lefaivre, Tzonis 1981
L. Lefaivre, A. Tzonis, *The grid and the Pathway: an introduction to the work of Dimitris and Suzana*

Antonakakis in the context of Greek architectural culture, "Architecture in Greece" 15 (1981), 164-178. Successivamente pubblicato con lo stesso titolo in K. Frampton, *Atelier 66. The architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*, New York 1985, 14-25.

Tournikiotis 2007
P. Tournikiotis, *Atelier 66. The architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*, Αθήνα 2007.

Tzonis, Rodi 2013
A. Tzonis, A.P. Rodi, *Architecture of the Junta*, in A. Tzonis, A.P. Rodi, *Greece. Modern architectures in history*, London 2013, 205-222.

English abstract

The contribution intends to address the compositional issues raised in two projects built by Suzana and Dimitris Antonakakis, better known as Atelier 66. The first case concerns the house-atelier on Benaki Sreet in Athens (1972-1975), located on the slopes of Strefi Hill, from which Le Corbusier drew the north side of the Acropolis. An Athenian 'polykatoikia', manifesto of their idea of architecture for the city, which contains the studio and the archive of Atelier 66 in its basement. The second case is the Alikianos holiday house (1974), a place of summer otium immersed in an orange grove not far from Heraklion, Crete. The two examples are the way to investigate a way to make architecture reinterpreting a tradition made of forms, figures, memories, and matter, which is intrinsically linked to the Greek land.

keywords | Suzana and Dimitris Antonakakis; Atelier 66; Greek modern architecture.

Nature Is at Home Here

The Studio House of Kaija and Heikki Sirén

Laine Nameda Lazda



1 | Kaija e Heikki Siren nel loro ufficio di Lauttasaari, Helsinki

> The art of urban civilizations tends toward staticity, solidity, and symmetry. It is governed by the representation of the human body and the mathematical knowledge pertaining to monumental architecture. Nomadic art tends to a greater or lesser extent to be portable, asymmetrical, dissonant, restless, incorporeal, and intuitive.

While it is often stated that the Scandinavian people have a unique connection to all that is selvatic and natural, the root of this phenomenon is rarely questioned. In *Anatomy of Restlessness*, Bruce Chatwin describes Scandinavian and Siberian nomads and their art as something that is contrary to the proportional perfection of the civilizations of Central Europe

(Chatwin 1996, 112). However, each vagabondage comes with a need for refuge—a shelter that responds to environmental conditions and reflects the inhabitants' relationship with the outside world.

While *Homo sapiens* populated southern Europe, the ruvid Finnish lands still awaited discovery under a thick glacier. Before there was the Baltic Sea, the thinning of the Scandinavian ice sheet formed a large freshwater lake that covered much of Finland. This specific formation resulted in a geology composed of both very young and ancient materials, shaped primarily by water and ice.

The first settlers in Finland, that were likely hunter-gatherers from areas now in modern-day Russia or the Baltic region, were called with the term *Finn*. It is derived from the word *Fenni*, used by the Roman historian Tacitus. It likely stems from the Latin *finis*, suggesting the area was seen as a borderland, and edge of civilization.

> In wonderful savageness live the nation of the Fenni, and in beastly poverty, destitute of arms, of horses, and of homes; their food, the common herbs; their apparel, skins; their bed, the earth [...] Nor other shelter have they even for their babes, against the violence of tempests and ravening beasts, than to cover them with the branches of trees twisted together [...]. Such a condition they judge happier than the painful occupation of cultivating the ground, than the labour of rearing houses than the agitations of hope and fear attending the defense of their own property or the seizing that of others. Secure against the designs of men, secure against the malignity of the Gods, they have accomplished a thing of infinite difficulty; that to them nothing remains even to be wished (Tac. *Ger*. 46, Eng. transl. by J. B. Rives, Oxford 1942).

The description of Fenni by Tacitus is significative to show the schism between the two societies, the one inhabiting and living during the Roman Empire's golden age, when Domus Aurea and Colosseum were built, and the proto-Finnish society, that moved and inhabited their lands in a semi-nomadic way, rather than creating urban structures and fortifications, they created light shelters from the wood, stone and animal skins.

In the last two centuries, in difference to most of the Western countries, Finland experienced extremely slow transition from rural to urban culture.

After Finland gained its independence in 1917, it rapidly industrialized, transforming from a predominantly agrarian economy to a mature industrial one with a nucleus of paper and wood production. This industrial development expanded the demands for architecture, and a great number of facilities emerged alongside the rise of modern architecture.

Modern European architecture emerged from a foundational relationship between man and industry, exploring a range of architectural responses within this framework. But when this vision of architecture arrived at the unique environment of Finland, the rich nature of Finland brought an added and new position to bear. In Finland, the relationship between man and nature became a parallel and equally essential condition to that of man and industry. Finnish modern architecture, therefore, had to address and reconcile both these dimensions.



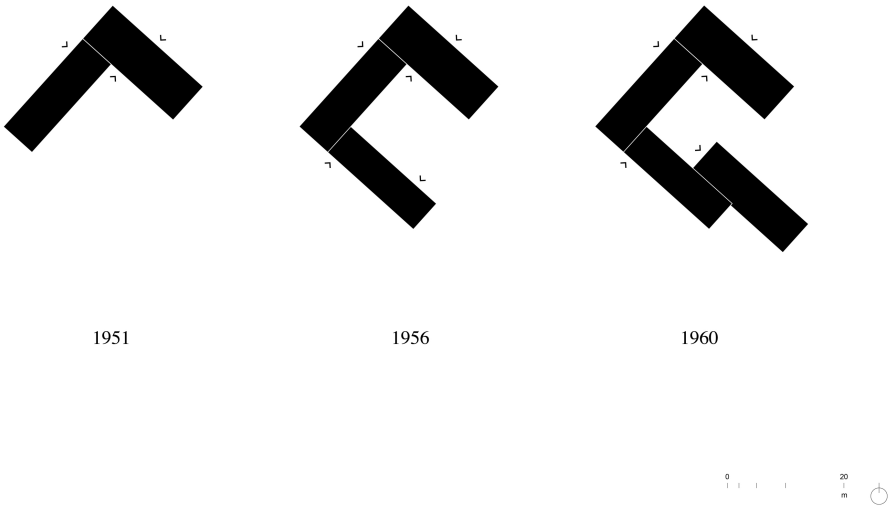
2 | Lauttasaari island and location plan of the siren house in respect to the Helsinki city centre. Digital redrawing by author, 2025.

As Finnish modernism evolved, the universal principles of modern architecture became infused with the unique qualities of the Finnish environment and sensibility. In contrast to Le Corbusier's machine aesthetic, Finnish architects gradually introduced a softer approach. By the 1950s, this synthesis gave rise to a distinctly Finnish architectural language. Within the Miesian ethos of clarity and simplicity, Finnish architecture projected a fresh and compelling northern identity onto the international stage (Asada 1975, 7).

It was during this period of the 1950s—when Finnish modernism reached maturity—that Kaija and Heikki Siren began their career. Their youthful openness and refined sensibility quickly led to the creation of works that came to exemplify the spirit of modern Finnish architecture.

The Studio House and the Conditions of Experimentation

The Siren Lauttasaari studio house (1951–1960) is located on an island on the left side of the historical centre of Helsinki. It is positioned on the eastern part of the island, built on the land plot fitting into outlines drafted in the general masterplan 1913 by Birger Brunilan for the Lauttasaari island. When the Lauttasaari bridge was completed in 1935, Brunila's plan was finally implemented and the first buildings were built on the fields of the historic manor. In the



3 | Sirén studio house transformation. Schematic redrawing by author, 2025.

1950s the area became attracted many architects besides the Siren couple, notably, architects Marja and Keijo Petäjä. [Fig. 2]

Extended and rebuilt in three different stages, the studio house in Lauttasaari by finnish architects Kaija (born Tuominen, Kotka, Finland, 1920-2001) and Heikki Siren (Helsinki, 1918-2013), married in 1944, might be seen as the embodiment of Finnish architectural tradition—and as a quiet refutation of Alberti's dictum: "Un'opera è tanto più significativa quando non puoi togliere o aggiungere alcunché"[1] (Alberti [1452] 2010, 123). [Fig. 3]

While both architects were raised in the spirit of Scandinavian neoclassicism and national romanticism [2] where composition was understood as a semantic technique, where the arrangement and relationship of parts within a whole—is not just formal or aesthetic, but communicate meanings. They matured in together with a birth of modern Finnish architecture.

Rather than a building that has a closed and complete form, where a defined boundary between inside and outside exists, Siréns transformed their studio-house from a rigid place of enclosure of protection into a living, evolving space that is open to interpretation, a series of rooms placed in a precise relation one to another, while leaving the possibility for future transformation. [Fig. 4]

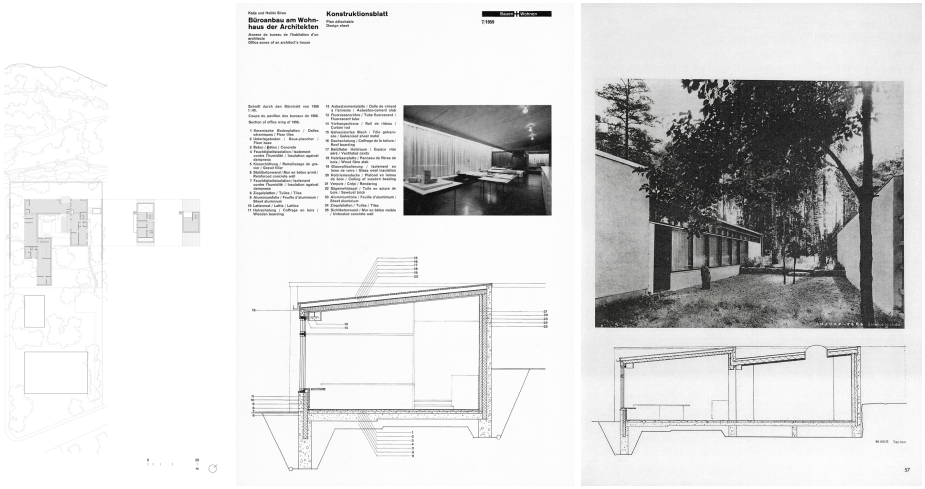




4 | Sirén studio house transformation. Digital model by author, 2025.
5 | Site plan. Redrawing by author, 2025.

For the Siréns, a log village in Finland, the whitewashed houses of the Mediterranean, and Japanese folk wooden architecture retained an astounding quality through their unpretentious originality. These buildings not only fulfilled their function but often achieved high architectural quality. As Heikki Sirén observed, “Instinct, intuition and imagination are united in creative work, which retains its value which can be based on a visionary, technological, aesthetic-philosophical or purely morphological point of view.” (Bruun & Popovits 1976, 10). Yet for Siréns, every good solution began with a clear floor plan—serving as a synthesis of all aspects of a given problem. [Fig. 5]

It is almost impossible to speak of a plan, without considering its implications on the three-dimensional environment. The studio-house can be schematically divided into two parts: the private domestic space, in the form of a traditional house with a gable roof, and the public studio, expanded into three single-story volumes with sloping roofs to resist Finland’s harsh climate. The studio volumes are placed tangentially one to the other following an L shape. In the plan the interior space of each volume appears to be conceived as one large autonomous room contained by the load-bearing walls, that is further subdivided by the composition of separating elements, with a slight connotation of the work of Mies van der Rohe. [3] [Fig. 6] All the studio volumes, however, take a similar characteristic to that of a cave or a refuge, in each block the wall facing the garden in the middle is blind, while the opposite wall is punctured



6 | Ground, first and second floor plan. Redrawing by author, 2025.
7 | Technical section of the office space extension of 1956. Retrieved from: F. Füeg (Ed.), *Kaija und Heikki Siren, Office annex to an architect's house*, "bauen + wohnen" 7 (1959), 253.
8 | Technical section of both the office space extension of 1956 and extension of 1960. Retrieved from: S. Yoneyama, *Special issue on Kaija and Heikki Siren,* "Kindai Kenchiku" 8 (1965), 57.

by a ribbon window. The space captures the inhabitant and protects them, allowing them to observe the changing natural landscape through the dark frame of the opening. From a functional point of view, the north-west exposure of the architects' studio volumes provided optimal lighting for drafting plans. The office meeting area, located at the junction between the volumes built in 1956 and 1960, has no horizontal windows, but is illuminated by three skylights above, offering an even distribution of light over the long timber meeting table. [Figg. 7-8]

The domestic layout, under the dramatic gable, struggles to maintain the same graphic purity. Rather, this volume attains its strength in the section. Upon entering, the enclosed garden is revealed to the visitor, and the height of the space is dimensioned to pronounce this horizontal relation. However, the living room, placed at the angle between the house and the studio, could be named one of the most dramatic spaces in the building. The room follows the course of the sloping roof and arrives at the height of a double volume, thus, not only becoming an autonomous, complete space but also resolving the issue of a threshold space between the familiar, private spaces of the house and the architects studio.

The autonomy of the space is caused not only through its signature volume, but also the openings in it. The window opening up to the sea views in the north, is the compression point of the triangular edge of the roof pressing onto the wall. All the light that enters, accentuates the sloping form of the ceiling, and, inversely, the slant of the roof weights down and puts the focal point to the outside view of the sea. It could be argued that Sirens conceived the plan that conducts the light into sentimental patterns.



■ Takana Erkki Pasanen, Heikki Siren ja Pentti Turunen, edessä Osmo Lappo ja Aarno Ruusuvuori. SIRÉN ARKKITEHDIT OY

taas tuli Heikin aisapari Teekkarikylän suunnittelussa. Usein mentiin työmaakokouksiin kassillinen piirustuksia mukana. Kopiolaitos ei kernaasti lähtenyt metsäretkelle Otaniemeen, vaan toi piirustukset meille arkkitehtitoimistoon.

Teekkarikylän ykkösvaiheen pistetaloissa käytettiin Helsingin pommituksissa tuhoutuneen Neuvostoliiton lähetystötalon tiiliä. Niiden keräämineen ja puhdistaminen oli teekkarien verraton talkootempaus, joka herätti maanlaajuista huomiota – kuten oli tarkoituskin.

Osa vanhoista tiilistä oli muotopuolia ja vajaakanttisia, eivätkä muurarit olleet niihin kovinkaan ihastuneita. Tiilistä tehtiin ulkoseinän yhden kiven vahvuinen kantava muuraus, sen eteen tuli korkkilevy ja julkisivuverhous Paloheimon punatiilestä. Toisissa rakennusryhmissä ovatkin sitten kantavana rakenteena betoniseinät.

Otaniemessä työmaakokouksia veti vastavalmistunut diplomi-insinööri Kauko Rastas leppoisaan mutta osaavaan tyyliin. Kukapa olisi arvannut, että tuleva vuorineuvos ja Urho Kekkosen hyvä kaveri siinä nuijaa heilutti.

Kerran kun olimme tulossa työmaakokouksesta, Heikki päätti ajaa Ka-

87

9 | (above left) View of the enclosed garden; (above right) fire place between double-height living room and dining room; (below right) double-height living room; (below left) meeting room in the extension of 1960. Retrieved: E. Laaksosen, *Arkkitehtien Lauttasaari: Sonckista Sireniin*, Helsinki 2022, 190.
10 | Collaborators of Siréns wearing hats in the form of the domestic wing of the studio house in Lauttasaari. Retrieved from: J.Lahti, F. Autio (eds.), *Everything and nothing – architects Kaija + Heikki Siren* [*Kaikki ja ei mitään – arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*], Helsinki 2020, 87.

An element that accentuates the difference between the spaces connected to the double-height living room is the fireplace. While traditionally one of the most significant features in Nordic houses, in the Sirens' studio-house it functions as a unifying device that both articulates and intensifies the tension between the diverse environments the architects have created. The fireplace is located in the corner between the living and dining rooms, near the door leading to the architects' studio. One part is compressed beneath the low ceiling of the upper floor, while the other projects into the open volume of the double-height living room. Due to the difference in floor levels between the living and dining areas, the fireplace is embedded within the sequence of stairs, reinforcing its role as a transitional element. Although the building's concrete structure is not overtly expressed, the architects' structural thinking is revealed in the composition of volumes—volumes that evoke the tectonic nature of architecture as a joining of elements. [Fig. 9]

The large roof of the house of Siréns distinguishes itself among surrounding buildings on the Lauttassari island, mostly built from the 1940s onwards. While the neighboring houses had accepted the touch of modernity, opting for flat roofs, Siréns made a deliberate choice of re-

presenting domesticity with its signature form: the gable roof. It could be argued that it was a conscious choice to use a conventional form, an architectural type, rooted in the habit and social convention, that acts as a classificatory tool and that makes the visible world legible for the members of society. The use of type establishes the tactile and visual analog of social morals and standards, and forms relationships with the physical world surrounding the society. Curious image shows collaborators of the Siren office wearing paper hats in the form of the domestic, gabled volume of the building.

Type, and even form, become elements that generate new associations and mental connections, enhancing human creativity. On the contrary, this proves that the type is not necessarily traditional, and demonstrates that it can coexist with, rather than contradict, artistic freedom and progress. [Fig. 10]

The mastery of Kaija and Heikki Siren lies in their ability to balance the use of archetypal form with repetitive structural elements. While the recognizable form provides a literal and poetic reading of the architecture, it is through the skillful deployment of a single constant element that they achieve countless spatial variations and experiences—always within the same underlying structural logic.

Walls and fences in the Siréns' project carry significance beyond mere boundaries. They define direction, protection, and transition. The wall is what defends, but also what opens, and mediates, between inside and outside, between private and public, between what is shown and what guarantees modesty. The correct positioning of the wall, as well as the moments of its absence bring to fusion between interior and exterior spaces, allowing to experience the rich natural environment around the house.

Siréns skillfully used the differences in elevation in the terrain in designing the walled fence.

The progression of the sloping terrain can best be seen in the high wall encircling the plot of land, which by dropping off the level of the land, expressively slides down as if the wall would be an abstract representation of a topographical model.

While the height of the wall does not allow a wandering eye to visit, the northeast part of the plot facing the sea, instead of being marked by a masonry wall, is made of a darkened timber structure. It follows not only the course of the terrain but also the disposition of the windows to free the views of the seaside to whomever is staying in the house and the studio. Rather than a mere boundary, the wall in Siren design becomes a framing element that directs and enhances whatever is found in its proximity. Furthermore, with the addition of the other two volumes of the architect's studio, the house saw an emergence of the third element: the walled garden, a necessary *hortus conclusus*—a protected, open-air enclave shielded from wind and glances. Though respectful of the site's natural condition, the Siréns deliberately crafted a secluded, artificial space crowned with a small pool—antithetical to the vast, open sea.



11 | The South façade of the house, in proximity of the domestic entrance. The wall as a boundary of *hortus conclusus*. Photography by author, March 2025.

The large trees and rocks have been left in place following the Siréns' principles and attitude towards the natural context. The colours of the building, the white plastered walls, and the dark brown stained wooden fixtures blend well with the darkened barks of the winter humidity of the tree trunks. Similarly to the exterior color palette, one finds the same language in the treatment of the interior space. The interior walls are thinly plastered and painted white, so the textured surface and the play of light touching the brickwork have been preserved. The interior ceilings are dark brown board and batten and they follow the slope of the roof, while the earth-colored tiles on the floor liven the space through the changing reflections of the light, which are sometimes tamed by the use of a carpet, Finnish textile industry that was thriving in the second half of the 20th century. The sober use of colors and materials works as the backdrop to display various objects gathered by the architects over time, especially, the tools and pieces related to the sailingboats, which was a passion of the Siréns. The house, Sirén cabinet of curiosities, presents itself veiled in constantly oscillating metaphors: the stuccoed white surfaces (Modernism or vernacular?); the wooden surfaces (industrial production or rusticity?). Perhaps an echo of Aalto's preoccupation with the metaphoric use of materials? Or the nostalgia for the rustic life of Finnish folk, the Art Nouveau indulgence in the sensuousness of materials? (Porphyrios 1982, 50) [Fig. 11]



12 | The South façade of the house, in proximity of the domestic entrance. The wall as a boundary of *hortus conclusus*. Photography by author, March 2025.

No Building Is an Island

> Some three or four hundred meters away from the Pyramid I bent over, took up a handful of sand, let it fall silently a little further on, and said in a low voice: 'I am modifying the Sahara." (Borges 1984, 82)

The fundamental theme underlying the design of the studio house by Siréns is the problem that has not ceased to animate Western thought: the debate between nature and civilization; between rusticity and the man-made; between the country and the city; between primitive shed and civil habitat, between private and public (Porphyrios 1982, 26).

The interior treatment of the low volumes of the architecture studio recalls a domestic environment that is further embellished with the objects, sculptures, and paintings cherished by both Kaija and Heikki Sirén, thus further enhancing the home-like atmosphere. However, the private family spaces are kept separate. These spaces, while curated with a precise relation to what stands beyond the foundations of the building, however, are internalized detached entities, a domestic stage, that have maintained their hybrid character of being a refuge, a lookout point, and a home. While the composition of the studio-house is deeply related to the context, the work of the architects transcends it merely from being an observation point of the landscape, rather the Sirén studio house is an articulated device to understand and exhibit the landscape and to intrigue the observing public.

Kaija and Heikki Sirén's work can only be fully understood on the basis of the distinctive Finnish culture. Just as *no man is an island*, neither is the house-studio of Siréns.

It is a building that does not seek to isolate itself, but rather join with the surrounding landscape in a structured dialogue.

By “modifying the Sahara”, Borges suggested that even a simple gesture can carry a much larger impact. The studio-house of the Sirens, though not publicly accessible, contributes to the architectural and street panorama of Finnish society. Although a house is a private entity, this one—with its monumental, archetypal roof—belongs, in a way, to everyone. Borges’s citation serves as a reminder that the architect’s responsibility is a public one, even in spaces that appear private. [Fig. 12]

Notes

[1] A work is all the more significant when you cannot take away or add anything.

[2] Kaija and Heikki graduated from the Helsinki Polytechnic, and in 1949 they opened their studio in Helsinki. It could be stated that the architecture by Kaija (born Tuominen, Kotka, Finland, 1920-2001) and Heikki Sirén (Helsinki, 1918-2013), finds its initial imprint of Johan Sigfrid Sirén, the father of Heikki who designed the Helsinki Parliament Building and was a professor at the Helsinki Polytechnic, thus having a direct influence during the formative years of both young architects.

[3] In this regard, the work of Kaija and Heikki Siren in Japan is particularly noteworthy. The plan for the Golf Club (1976) is based on a flexible grid with cross-shaped columns that directly reference Mies van der Rohe. However, rather than being made of steel or concrete, the columns are constructed from wood using *blockbau* techniques—prefabricated in Finland and shipped across Siberia for assembly in Japan. The architecture of the Sirens, as presented in Japanese publications such as *SD* (10/1975) and *Kindai Kenchiku* (8/1965), represented a form of modernism that resonated more closely with Japanese cultural sensibilities in the post-WWII period. Their use of materials and construction methods offered a mediating language between the spatial clarity of Miesian architecture and the cultural context of post-war Japan.

Bibliographical references

Alberti [1452] 2010
L.B. Alberti, *L’arte di costruire* [*De re aedificatoria*, 1452], a cura di V. Giontella, Milano 2010.

Asada 1975
T. Asada, *The Northern Architects Kaija and Heikki Siren 1951-1975*. “SD. SPACE DESIGN” 10 (1975).

Borges 1984
J.L. Borges, M. Kodama, *Atlas*, Buenos Aires 1984.

Bruun, Popovits 1976
E. Bruun, S. Popovits (eds.), *Kaija + Heikki Siren: Arkkitehdit = Arkitekter*, Helsinki 1976.

Cantacuzino 1964
S. Cantacuzino, *Modern houses of the world*. London-New York 1964.

Chatwin 1996
B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza* [*Anatomy of Restlessnes*, New York 1996], trad. it. di F. Salvatorelli, Milano 1996.

De Felice 2022
C. De Felice, *Kaija e Heikki Siren. Casa e padiglione a Lingonsö,* “Firenze Architettura” 26/1 (2022).

Füeg 1959
F. Füeg (Ed.), *Kaija und Heikki Siren, Office annex to an architect's house*, "bauen + wohnen" 7 (1959), 251-253.

Laaksosen 2022
E. Laaksosen, *Arkkitehtien Lauttasaari: Sonckista Sireniin*, Helsinki 2022.

Lahti, Autio 2020
J. Lahti, F. Autio (eds.), *Everything and nothing – architects Kaija + Heikki Siren* [*Kaikki ja ei mitään – arkkitehdit Kaija + Heikki Siren*], Helsinki 2020.

Porphyrios 1982
D. Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*, New York 1982.

Yoneyama 1965
S. Yoneyama, *Special issue on Kaija and Heikki Siren, "*Kindai Kenchiku" 8 (1965).

Abstract

The Lauttasaari studio-house (1951–1960) by Finnish architects Kaija and Heikki Sirén exemplifies a uniquely Finnish interpretation of modernism, merging archetypal form, structural clarity, and a deep engagement with nature. Built gradually across a sloped site, it combines a gabled domestic volume with three studio blocks, forming an adaptable composition open to change. A double-height living room, embedded fireplace, and walled garden articulate transitions between private and public, home and studio. Material restraint—white plaster over concrete wall, dark timber, earth-toned tile—anchors the house in its landscape, while topography-sensitive walls mediate between enclosure and openness. Though private, the house becomes a civic gesture, visible in the urban fabric and architectural culture. Contextual and personal, the studio-house serves not as an isolated object, but as a device to interpret, engage, and live with the landscape—quietly resisting urban monumentality while affirming the tactile, poetic, and symbolic richness of Finnish architecture.

keywords | Architects' Studio; Kaija and Heikki Sirén; Finnish Landscape.

La casa di Penelope e Harry Seidler

Mattia Cocozza



1 | Harry & Penelope Seidler House, Killara, Sydney, Australia 1966-1967. Architects Harry & Penelope Seidler. Photo Max Dupain 1967 © Penelope Seidler. Source State Library New South Wales, Sydney.

Agli albori degli anni Cinquanta Harry Seidler[1] irrompe ufficialmente nella scena architettonica australiana, importando nel 'nuovissimo continente' la cifra espressiva di una modernità nel frattempo già divenuta 'internazionale'. A segnare materialmente questo momento è l'iconica casa realizzata per i genitori a Sydney nel 1948-50 e oggi nota come Rose Seidler House. Un progetto nel quale Seidler chiaramente imprime – non senza compiere una personale, raffinata ed eclettica traduzione dei principi appresi al fianco dei maestri conosciuti all'Harvard Graduate School of Design – l'inconfondibile carattere della bianca e leggera modernità

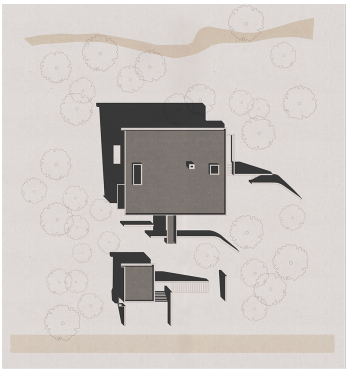


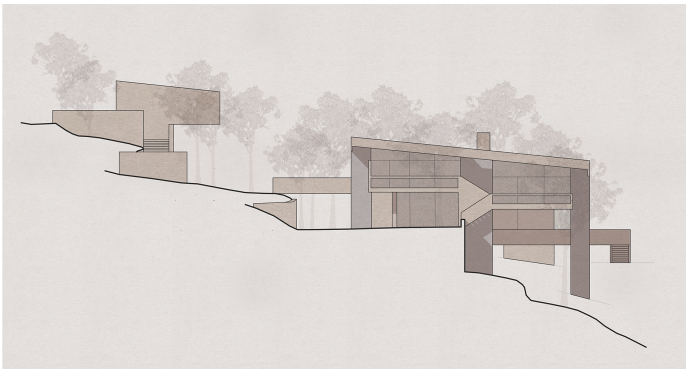
2-3 | Harry & Penelope Seidler House, Killara, Sydney, Australia 1966-1967. Architects Harry & Penelope Seidler. Photo Max Dupain 1967 © Penelope Seidler. Source State Library New South Wales, Sydney.

di ascendenza europea. Il prisma limpido dal tetto piano, parzialmente sospeso su pilotis e affiancato da una 'monumentale' rampa rettilinea, costituisce solo la prima di una lunga sequenza di colte sperimentazioni progettuali attraverso le quali Harry Seidler scardina e innova i 'canoni' dell'architettura domestica australiana. Superando i vincoli legislativi allora vigenti, infatti, in queste opere giovanili l'architetto di origine viennese trasfonde, con sensibilità, tanto la lezione razionale offertagli da Walter Gropius, quanto l'esperienza progettuale totalizzante maturata nello studio di Marcel Breuer a New York. Così, nelle case di Wahroonga, una teoria di setti, sovente organizzati in composizioni centripete, scandisce la distribuzione degli spazi domestici, pronta a snodarsi tra sequenze di piani, opere d'arte site-specific ed elementi d'arredo concepiti come parti integranti del progetto. Ogni 'pezzo', cioè, concorre nel definire opere in sé perfettamente 'compiute': architetture che godono sì di un rapporto di virtuale osmosi con lo spazio aperto (generato dalle ampie e continue pareti vetrate), ma anche che costruiscono, per converso, anzitutto raffinati 'paesaggi interni', ben poco influenzati dalla specificità del suolo o del clima locale. L'irruenza della scena paesaggistica australiana, in sostanza, non ha ancora fatto il suo prepotente ingresso tra i materiali 'fisici' al servizio delle manipolazioni ideate dall'architetto.

A segnare questo importante momento di transito e di parziale inversione del punto di vista sui luoghi è un'opera per molti aspetti paradigmatica: la casa progettata da Seidler per la sua famiglia, nel 1966, insieme alla moglie Penelope [Figg. 1, 2, 3]. È proprio l'incontro umano e professionale con Penelope – laureatasi in architettura nel 1964 nel desiderio esplicito di conoscere e maneggiare con consapevolezza il 'mondo' spalancatole da Harry[2] – ad innescare infatti l'occasione per cimentarsi ancora una volta nel progetto di una casa, compiendo un significativo scarto nella produzione dell'oramai già noto e ben avviato studio Seidler.

A differenza di quanto accade nelle prime case 'modello', informate anzitutto dal desiderio di esercitare chiari principi compositivi e dalla volontà di inseguire aspirazioni linguistiche di





4 | Planivolumetrico della Casa di Harry e Penelope Seidler. Ridisegno di Mattia Cocozza.
5 | Profilo nord della Casa di Harry e Penelope Seidler. Ridisegno di Mattia Cocozza.

stampo modernista, nella dimora manifesto firmata dai due coniugi è la natura rigogliosa – e finanche selvaggia, che proprio in Australia si spinge fieramente sin dentro la città – a governare il pensiero progettante dei due autori/abitanti, suggerendo le regole insediative, orientando i gesti compositivi, predisponendo le ardite scelte materiche. A pochi chilometri dal centro della città, eppure completamente immersa tra fusti e cime di eucalipti secolari, la casa sorge su un sito roccioso e fortemente scosceso, compresso tra la minuta strada di accesso e un piccolo ruscello posto a valle [Figg. 4, 5].

Penelope Seidler (che risiede ininterrottamente in questo luogo da cinquantotto anni) ha definito il brano di terra da lei ed Harry a lungo ricercato per questo progetto un "architect's block" (Seidler 2016) e lo stesso Seidler ha in più occasioni chiarito che: "it's very important, as important, rather, as the design of a house is, I think, its location. In other words, you can't run with your feet tied together, you must have a superb spot if you also want a superb opportunity for great architecture. She found the site [...]" (Seidler, De Berg 1972). E la straordinaria lezione offerta da questo progetto risiede proprio nella sua capacità di appropriarsi, con destrezza compositiva, della naturale drammaticità del sito impervio sui cui sorge. Ma tutt'altro che conciliante o mimetica è la *facies* della casa nel suo porsi in rapporto all'orografia del luogo: sbalzi prominenti, passerelle aeree e coperture aggettanti in *béton brut* configurano, nel loro insieme, l'immagine di un plastico baluardo, avamposto di una nuova modernità al tempo stesso minacciosa e rassicurante.

A colpire magneticamente uno strabiliato Gio Ponti, ospite dei Seidler a Killara nel 1967, è anzitutto il modo in cui i due blocchi che compongono la casa (il garage posto a ridosso della strada e la dimora vera e propria immediatamente a valle) si rapportano al contesto se osservati in sezione: non "la casa in cima al colle che si veda da ogni luogo, e che guardi lontano, la casa per tutti, ma la casa in fondo al bosco, che nessuno vede e trova. E si è scelti per esserne ricevuti. Ci si arriva dalla strada di sopra e poi si comincia a scendere, a scendere e dalle cime degli alberi che giungono all'altezza della rimessa si affonda a capofitto, a tuffo diretto,

lungo i tronchi e sino alle radici degli alberi, e da tutte le grandi finestre della casa e da tutte le aperture lo stesso verde meraviglioso, fiabesco [...]" (Ponti 1968, 17).

I due blocchi di calcestruzzo armato si attestano, in successione, su ripidi salti di quota, ma senza fondersi del tutto con i banchi di roccia basaltica. I solai a sbalzo articolati dai progettisti, infatti, nell'animare volumetricamente il profilo della casa, producono profonde asole d'ombra e lasciano al contempo chiaramente intravedere i punti di contatto in cui il cemento si dissocia dalla roccia, identificandosi così come 'altro' rispetto alla 'naturalità' del sito. Una natura in ogni caso 'reinventata' dal progetto, capace di tramutare percettivamente un frammento di bosco di un tranquillo sobborgo urbano di Sydney in una fagocitante 'foresta vergine', onnipresente in ogni spazio della casa. Qui, in definitiva, l'architettura non rinuncia a manifestare il suo carattere di 'umana appropriazione' del mondo. Appropriazione che passa attraverso la sapienza compositiva di Harry e lo spirito critico-figurativo di Penelope; una combinazione che suggerisce ai due architetti di enfatizzare il profilo acclive del costone di roccia, disegnando una compenetrazione di spazi verticali spregiudicatamente pronunciata. I prospetti della casa, infatti, risultano assimilabili a vere e proprie sezioni e rivelano, senza filtri, i chiari principi compositivi e tettonici che guidano l'intero impianto insediativo. Molti i riferimenti dagli stessi progettisti nel tempo dichiarati: uno su tutti il dipinto *Space-time construction #3* di Theo van Doesburg (Seidler 1980; Belogolovsky 2017). Ma la forza espressiva del progetto, nel suo costruirsi per intersezioni di piani, talora tra loro in collisione, richiama alla mente anche altre possibili suggestioni, come le lontane 'contrapposizioni pulsanti' dell'architettura barocca italiana ammirata da Seidler (Seidler, De Berg 1972) o le più affini sperimentazioni moderne dell'architettura brasiliana conosciuta a fondo nell'esperienza lavorativa antecedente all'approdo in Australia. A suggerire queste consonanze audaci sono anche alcuni particolari costruttivi. Il canale di scolo delle acque piovane, ad esempio, emerge plasticamente come un profilo ad U dal fondale cieco e ruvido in calcestruzzo armato faccia-vista della rimessa e da questo poeticamente si diparte in verticale una catena d'acciaio atta a indirizzare il percorso dell'acqua [Fig. 6].

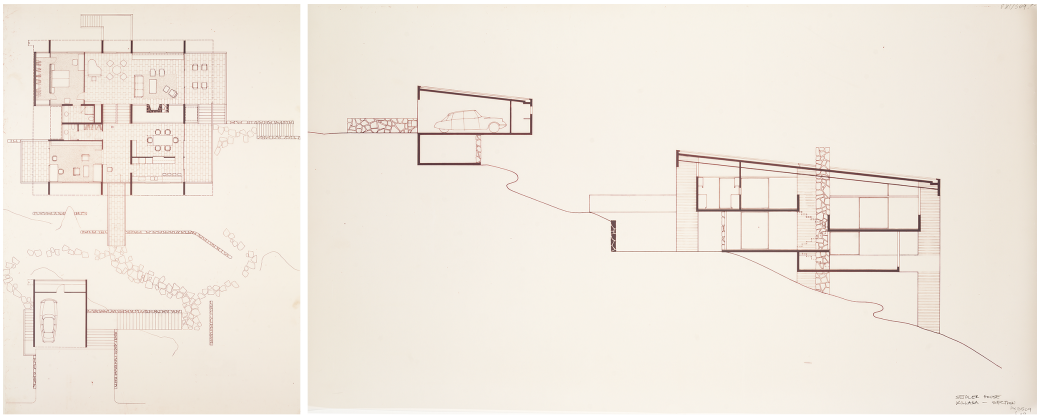
Un dettaglio, oltretutto, che avalla la metaforica immagine più volte evocata da Penelope Seidler: quella di un "maniero medioevale-moderno" (Seidler 2016), solido, inscalfibile, arroccato su un declivio, al quale si accede attraverso una sorta di 'ponte levatoio' e caratterizzato dall'impiego di materiali volutamente 'duri' (e durevoli). Un risultato per molti versi esattamente contrario a quello ricercato da Harry Seidler nel costruire le sue prime, leggere abitazioni bianche, qui scontratesi con la preminenza di un paesaggio al quale l'architettura non vuole arrendersi sconfitta. Anzi, è pronta a coglierne avidamente tutte le seduzioni: la forte pendenza del suolo, infatti, suggerisce un'organizzazione distributiva disposta su quattro mezzi piani gravitanti intorno ad un corpo scala. E qui una serie di 'teatrali' affacci e svuotamenti operati in più direzioni consente di mettere visivamente in relazione tutti gli ambienti posti a quote diverse della casa. Si aprono così scorci inediti e prospettive continue sugli spazi domestici e, simultaneamente, sul verde del circostante "oceano vegetale" (Ponti 1968, 17) [Figg. 7, 8, 9].



6, 7 | Harry & Penelope Seidler House, Killara, Sydney, Australia 1966-67. Architects Harry & Penelope Seidler. Photo Max Dupain 1967 © Penelope Seidler. Source State Library New South Wales, Sydney.

I pavimenti di quarzite, le pareti segnate dai getti di calcestruzzo in casseforme grezze e il camino in basalto riflettono l'asprezza del luogo, in contrapposizione al 'calore' emanato dal soffitto rivestito in assi di quercia della Tasmania e alla vibrante carica figurativa e cromatica delle opere d'arte contemporanea selezionate da Harry e Penelope. Le opere di Frank Stella, Joseph Albers e Sam Francis sono tutt'oggi nella posizione per le quali erano state originariamente selezionate e continuano a fare da sfondo all'incessante impegno di Penelope Seidler come curatrice e conoscitrice del mondo dell'arte contemporanea, oltre che come direttrice dello studio *Harry Seidler & Associates*. Così come continua a rappresentare un'opera emblematica la Casa a Killara, non tanto (o non solo) per la traiettoria linguistica magistralmente tracciata dai suoi architetti negli anni Sessanta, quanto per il modo specifico (e a tutti gli effetti 'moderno') di guardare e 'inventare' il carattere di un luogo.

È condivisibile, dunque, l'"affettuosa invidia" che Gio Ponti rivolge a Seidler nel concludere il suo entusiastico testo di commento all'architettura di questa casa, eletta a luogo che letteralmente "giova ai pensieri dell'architetto" (Ponti 1968, 17). Ma si può aggiungere, a distanza di molti anni, che questo progetto in sé, nel senso della sua lettura critica e conoscenza, può giovare anche ad un bacino molto più ampio di persone: tutti coloro che sono interessati ad un modo non mimetico e altamente espressivo di pensare l'architettura in rapporto alla natura, per continuare a rincorrere l'immortale necessità dell'uomo di 'poeticamente abitare' la terra.



8-9 | Harry & Penelope Seidler House, Killara, Sydney, Australia 1966-67. Architects Harry & Penelope Seidler. Photo Max Dupain 1967 © Penelope Seidler. Source Harry Seidler & Associates. Original plans held at Mitchell Library, State Library New South Wales, Sydney.

Note

[1] Harry Seidler (1923-2006) si laurea in Architettura alla University of Manitoba nel 1944. Una borsa di studio gli consente di frequentare, nel 1945, la Graduate School of Design di Harvard, dove intercetta, tra gli altri, Walter Gropius, Sigfried Giedion e Marcel Breuer. Con quest'ultimo Seidler avvia una proficua collaborazione professionale (1946-1948), seguita da una breve parentesi sudamericana, nell'arco della quale, tra l'aprile e il giugno del 1948, l'architetto lavora al fianco di Oscar Niemeyer.

[2] Il 1958 è l'anno che segna il matrimonio dei coniugi Seidler e la conseguente decisione di Penelope, all'epoca appena ventenne, di interrompere i suoi precedenti studi per poi iscriversi alla Facoltà di Architettura della University of Sydney nel 1959.

Riferimenti bibliografici

Belogolovsky 2014
V. Belogolovsky, *Harry Seidler: lifework*, New York 2014.

Belogolovsky 2017
V. Belogolovsky, *Harry Seidler. The Exhibition: organizing, curating, designing, and producing a world tour*, Hong Kong 2017.

Frampton, Drew 1992
K. Frampton, P. Drew, *Harry Seidler: four decades of architecture*, New York 1992.

Ponti 1968
G. Ponti, *Australia. Harry e Penelope Seidler*, "Domus" 465 (agosto 1968), 16-25.

Seidler 1980
H. Seidler, *The Work of Harry Seidler: Work in the Mainstream of Modern Architectural Development*, Recording by the Royal Australian Institute of Architects, 8 October 1980.

Seidler, De Berg 1972
H. Seidler, H. De Berg, *Conversation with Harry Seidler*, Hazel De Berg Collection, Tape 565, 13th January 1972, National Library of Australia.

Seidler, Seidler P. 1968
H. Seidler, P. Seidler, *3 Australian Houses*, "The Architectural Review" 143, 856 (June 1968), 422-426.

Seidler, Seidler 1970
H. Seidler, P. Seidler, *La casa Harry Seidler*, "Informes de la Construcción" 23, 226 (Diciembre 1970), 3-9.

Seidler, 2016
Sydney Residence: Harry and Penelope Seidler House, Monocle Film, 2016.

Young 2018
M. Young, *Penelope Seidler: Grand designs*, "ArtAsiaPacific" 107 (March 2018), 94-95.

English abstract

At the dawn of the 1950s, Harry Seidler made his official entrance into the Australian architectural scene, bringing to the 'newest continent' the expressive language of modernism that had, in the meantime, already become 'international'. Marking this moment was the iconic house he designed for his parents in Sydney between 1948 and 1950, now known as the Rose Seidler House. In this project, Seidler distinctly conveys – while offering a personal, refined, and eclectic interpretation of the principles he acquired from his masters at the Harvard Graduate School of Design (Gropius and Breuer) – the defining characteristics of a light, white, and European-rooted modern language. However, in his early projects, the power of the Australian landscape had not yet entered among the 'physical' materials employed in the architect's manipulations. A significant transitional milestone is represented by the house Seidler designed for his own family in 1966 in collaboration with his wife, Penelope. In this 'manifesto house', the domestic space actively engages with the rich and sometimes untamed nature that assertively permeates the urban environment in Australia. Situated in the Killara district and currently inhabited by Penelope, this residence harmonizes with the dramatic features of its steep site, accentuating the sloping terrain through a boldly articulated profile. The integration with nature is comprehensive; as one navigates through the home's dynamic interior, every space is visually and physically interconnected, and expansive glass walls draw the inhabitants into the lush green mass of the surrounding 'forest'. Nevertheless, the house's appearance is anything but conciliatory or camouflaged in its relationship with the site's natural topography. Instead, it presents an assertive profile characterized by bold cantilevers, soaring walkways, and protruding *béton brut* roofs, collectively forming a sculptural 'bastion' – an emblem of a deeply expressive approach to keep 'poetically inhabiting the earth'.

keywords | Penelope Seidler; Harry Seidler; Australian modernity; House in Killara.

Hopkins House

Essenziale macchina per abitare

Eliana Saracino



1 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. La casa vista dal giardino. ©Matthew Weinreb.

Meno del 30 percento. È la percentuale di occorrenze che, nelle principali pubblicazioni dedicate al lavoro cinquantennale di Michael Hopkins and Partners, fa riferimento a Patricia – detta Patty – rispetto a quelle rivolte a suo marito Michael. Forse troppo poco per un sodalizio professionale, oltre che personale, di questo genere. Un sodalizio iniziato con lei nemme-

no ventenne, durante gli anni universitari svolti all'Architectural Association della *swinging London*, quando le donne erano 5 su 60, in un ambiente culturale radicale animato da figure influenti come Peter Smithson e Cedric Price. Un sodalizio, quindi, costruito insieme condividendo la formazione, consolidato con la fondazione del loro studio di cui sin dall'inizio sono entrambi soci e sviluppato con un progetto di vita, personale e professionale, in comune. Patty – e molte altre – scontano una sorta di cancellazione operata da una narrazione dominante misogina e parziale, che ignora il contributo delle figure femminili, specie se 'mogli di', alla produzione architettonica e spaziale. Una cancellazione che è stata reale per Patty, eliminata attraverso fotoritocco da un'immagine promozionale realizzata per un documentario della BBC (Waite, Mark 2014)[1], in cui è stato lasciato solo il marito con i colleghi, nonostante lei sia partner paritaria nella società. Lui dice di lei che è la "colla e l'olio dello studio" (Hopkins 2014), in una intelligente contrapposizione di significati che descrive una realtà complessa. Lui dice che l'architettura permea la loro vita e vanno avanti insieme, senza divisione di ruoli (Donati 1996). Ma, questo è. Meno del 30 percento.

La loro casa-studio, costruita a Londra tra il 1975 e il 1976, casa dove tuttora Lady Hopkins abita[2], è un'icona dell'architettura contemporanea[3], in particolare del movimento *high-tech*, di cui rappresenta uno dei pochi esempi di edilizia residenziale (Davies 1988), incarnandone limpidamente tutti i principi: la prefabbricazione, la flessibilità, l'esposizione della struttura, la fedeltà ai materiali. La Hopkins House è così come la si vede. È un essenziale macchina per l'abitare. Un solido blocco rettangolare di acciaio e vetro, alieno dal contesto, diviso orizzontalmente in due piani, uno al livello della strada inizialmente ad uso dell'ufficio e uno inferiore dedicato alla vita familiare. Un edificio sperimentale, primo progetto congiunto, sede del nuovo studio a nome comune, biglietto da visita e vetrina del loro lavoro, e allo stesso tempo casa di famiglia. Un edificio che nasce da una serie di condizioni di necessità, a cui gli Hopkins, come nel loro stile, danno una risposta estremamente pragmatica. Progettando per sé stessi, la risposta si traduce con la proiezione nello spazio della propria concezione di vita e di un modo di abitare, facendo coincidere le ragioni del costruttore e quelle dell'abitante. Il compromesso è con sé stessi, con la propria biografia, con le trasformazioni della vita privata, con il desiderio di aderire a un principio o di derogare a una regola. Non è sempre immediato ricostruire il nesso tra storia personale e forma dell'opera, ma appare evidente come, per diversi aspetti, la Hopkins House sia un 'affare di famiglia'.

Siamo nel 1975. I coniugi Hopkins hanno tre bambini piccoli e vivono in una moderna casa popolare a schiera di Highgate, progettata da Neave Brown, loro professore all'AA. Michael in quel momento era socio di Norman Foster. Lo aveva conosciuto durante la discussione della tesi di laurea di Patty, di cui era membro di giuria, tesi sui sistemi costruttivi industrializzati da cui Foster rimase molto colpito (Hopkins 2014). Patricia faceva la libera professione in autonomia e, con l'aiuto di una ragazza alla pari, si occupava dei tre figli piccoli (Hopkins 2024). Tutti avevano bisogno di spazio. La loro casa era ormai diventata troppo stretta, un po' come la collaborazione di Michael con Foster (Davies 1994), Patty voleva conciliare il lavoro e la cura dei figli. La soluzione: costruire una casa-studio, manifesto delle loro idee. Il 1975 non era



2 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra, 1975-1976. Patty Hopkins nel cantiere della Hopkins House. ©Hopkins Architects.

di certo l'anno più favorevole per avviare una nuova attività. L'uomo era stato da poco sulla luna, ma la crisi energetica del 1973 aveva in parte spento gli entusiasmi, innescando una fase di recessione. Questa congiuntura negativa per il mercato immobiliare rende eccezionalmente disponibili diversi terreni anche in zone pregiate. Gli Hopkins si imbattono in un lotto disponibile su Downshire Hill, elegante strada alberata di Hampstead, circondata da ville del periodo georgiano e *regency*, in mattoni e stucco. Il lotto deriva dalla suddivisione del giardino della casa confinante appartenente a Frederick Gibberd, architetto e urbanista, presso cui in momenti diversi entrambi avevano lavorato. Liberata da uno studio e da un garage preesistenti, la proprietà era stata suddivisa e messa in vendita. Un fronte insolitamente largo (14 metri) e profondo per gli standard londinesi, che si sviluppa 3 metri sotto il livello della strada, con restrizioni edilizie derivanti dagli allineamenti con gli edifici adiacenti, sia sul retro che sul davanti. Al momento dell'acquisto, era stato già concesso un permesso di costruzione per uno sviluppo residenziale rimasto in *stand-by* a causa della crisi, costituito da due case a quattro piani, analoghe a quelle adiacenti. Le autorizzazioni per il loro edificio, indipendente e leggero in acciaio e vetro, sono state rilasciate principalmente grazie alla minore densità del loro schema (Hopkins 1979).

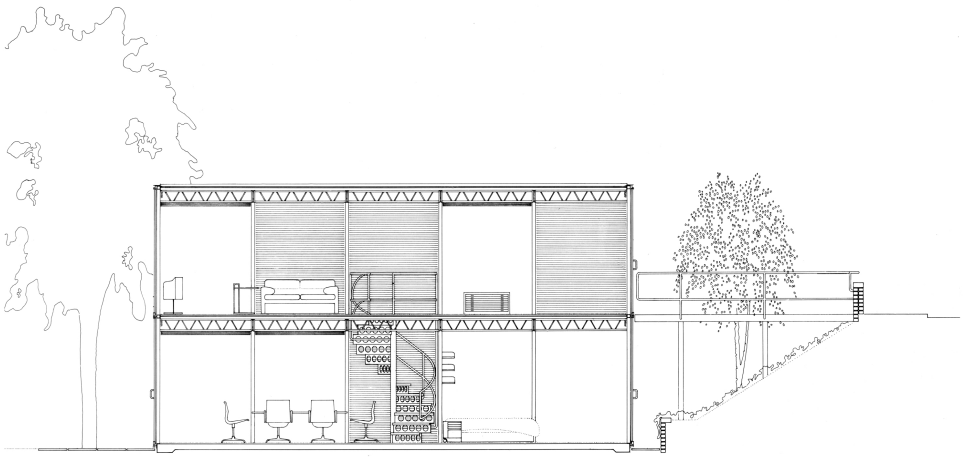
Ma quali erano le loro necessità? Sicuramente molto concrete. Dovevano ottenere il maggiore spazio possibile entro i vincoli del sito. Era necessario contingentare i costi; tutto il ricavato dalla vendita della loro vecchia casa era stato investito nell'acquisto del terreno, lasciando risorse limitate per la costruzione. Sempre per ragioni economiche, l'esecuzione doveva essere rapida e permettergli di entrare nella nuova casa, anche se non completamente finita. Doveva essere flessibile per adeguarsi facilmente alle esigenze di una famiglia in evoluzione. Sapevano di voler usare una struttura modulare a telaio e solo due materiali, metallo e vetro. Una scelta naturale, rilevabile in una chiara linea di continuità con i progetti su cui stavano lavorando o di cui si erano occupati di recente. Michael aveva seguito da Foster il Willis Building a Ipswich, sede centrale della compagnia assicurativa, e gli uffici dell'IBM Pilot Headquarters a Cosham nell'Hampshire, un padiglione modulare, smontabile e flessibile con struttura in acciaio a vista, servizi integrati e rivestimento in vetro. Patty, oltre alla sua tesi sulla standardizzazione delle componenti, era stata responsabile da Foster dell'ampliamento della Pond House a Hampstead, un'estensione leggera e modulare di una ex rimessa per carrozze, anche questa caratterizzata da strutture in acciaio a vista e da ampie superfici vetrate, ma accostate in questo caso a pareti in blocchi di cemento. La tecnologia in acciaio e vetro era quella su cui avevano accumulato maggiore esperienza e su cui stavano sperimentando. Quando si trattò di progettare la loro casa-studio, scegliere questa opzione era la soluzione migliore. Erano in ritardo, avevano poco budget, dovevano ottimizzare. E magari anche consolidare le collaborazioni già sperimentate, come quella con Tony Hunt, ingegnere dell'edificio IBM, a cui affidano la progettazione strutturale. La casa costituiva l'opportunità per sperimentare l'adattamento alla scala domestica delle tecniche, tecnologie e componenti che stavano utilizzando negli edifici industriali (Hopkins 1975).



3 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra, 1975-1976. Fasi di montaggio della struttura in acciaio. ©Hopkins Architects.

La costruzione è stata molto rapida. Un anno dall'acquisto, meno di 8 mesi di cantiere. Per ridurre i costi, Michael e Patty hanno gestito il progetto personalmente, da un lato cercando di contenere le spese di realizzazione usando elementi semplici e ripetuti, dall'altro assumendo il ruolo di appaltatori principali, Patty in particolare [Fig. 2] mentre Michael lavorava ancora da Foster (Hopkins 2014), coordinando piccole squadre di manodopera e subappaltatori specializzati, ma garantendosi allo stesso tempo il controllo della qualità costruttiva (a queste condizioni, la casa è riuscita a costare meno di 20.000£ – 30.000£ il terreno – inclusi tutti gli elementi strutturali, gli accessori e le finiture interne con moquette e tende). I pezzi prefabbricati sono arrivati in cantiere e saldati in due settimane in loco da un artigiano locale [Fig. 3]. Dopo sei mesi si sono trasferiti nell'involucro dell'edificio, mentre gli allestimenti erano ancora in corso (Hopkins 1979).

Il dichiarato riferimento è la casa di Charles e Ray Eames costruita nel 1949 nel quartiere di Pacific Palisades a Los Angeles. Non a caso un'altra emblematica casa di famiglia, un'altra casa-studio, anche questa realizzata in economia. Come dice lo stesso Hopkins, per la loro generazione, la cultura americana sembrava essere l'espressione di una società più libera e aperta, che trovava una traduzione spaziale in architetture luminose, leggere e ottimiste (Hopkins 1992). La casa degli Eames è una delle *Case Study Houses*, programma promosso



4 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. Sezione trasversale. ©Hopkins Architects.

dalla rivista *Arts & Architecture* (1945-1966), per ripensare l'abitazione moderna, sperimentando l'assemblaggio di componenti industriali standard e l'uso di nuovi materiali. Per gli Eames l'obiettivo era dimostrare come fare architettura con 'pezzi da catalogo', quindi sperimentare tutte le possibilità derivanti dalla combinazione del maggior numero di elementi; a distanza di 25 anni, i componenti prodotti industrialmente sono ormai comunemente assorbiti nell'edilizia e per gli Hopkins, al contrario, la sfida è quella di assemblare il minor numero di componenti, materiali e dettagli per ottenere il massimo spazio possibile, al minor costo possibile. È stata Patty per prima a esplorare le potenzialità spaziali della prefabbricazione seriale, progettando per la sua tesi di laurea un centro sanitario con il SCSD, *School Construction Systems Development* (Hopkins 2014). Il SCSD, sviluppato in California nei primi anni Sessanta, era un sistema edilizio sperimentale che prevedeva la realizzazione di scuole pubbliche con sistemi modulari prefabbricati, le cui parti erano progettate appositamente da diversi produttori e acquistabili da un unico catalogo. Un'idea innovativa, mai del tutto assorbita in Europa dove, la mancanza dei cataloghi rendeva i componenti quasi artigianali, progettati *ad hoc* in pochi esemplari, vanificando la logica e i vantaggi della standardizzazione. Oltre alla residenza degli Eames, la casa è stata spesso accostata alla Farnsworth House, realizzata da Mies van der Rohe tra il 1945 e il 1951 a Plano, in Illinois. Ma paradossalmente la critica architettonica si divide equamente fra i 'più Eames che Mies' (Sudjic 1989) per la leggerezza e la trasparenza, e i 'più Mies che Eames' (Donati 2006) per il rigore, la nudità (Pawley 1985), per l'uso non convenzionale del vocabolario domestico (porte, finestre, tetto).

Individuando la massima area edificabile nel rispetto dei vincoli normativi, distanziandosi solo di un metro per lato dagli edifici adiacenti per essere indipendenti, con ben chiari i modelli di riferimento e impostando le loro regole progettuali, gli Hopkins sostengono che la casa si è sostanzialmente progettata da sola (*Componenti standard* 1978). Un modulo base di 2



5 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. Il leggero ponte metallico su Downshire Hill che conduce all'ingresso della casa. ©Matthew Weinreb.

metri in entrambe le direzioni definisce un'impronta di 12x10 metri, sviluppata su due livelli di 120 metri quadrati ciascuno. Poiché il terreno si trova 3 metri sotto la quota stradale [Fig. 4], l'ingresso avviene dal piano superiore, attraverso un leggero ponte in metallo [Fig. 5] asimmetrico rispetto alla facciata, mentre il piano inferiore è in continuità con il giardino retrostante. Camminando su Downshire Hill, la casa passa quasi inosservata [Fig. 6]. Dalla strada si percepisce solo il piano superiore, per di più nascosto da siepi e piante [Fig. 7]. Più che una casa, sembra una veranda o una serra, costituita solo da sei lastre di vetro. Stilisticamente è in forte contrasto con le case circostanti in mattoni e stucco, ma l'altezza ridotta

e il carattere discreto le consentono di scomparire. Totalmente dissonante, ma invisibile. In questa fase della loro esperienza professionale, la ricerca degli Hopkins è incentrata sul tema dell'oggetto senza contesto, inserendosi nella traccia della tradizione funzionalista e dell'estetica della macchina. L'interesse è rivolto alla riproducibilità degli oggetti, intesi come prodotti tecnici da assemblare nel miglior modo possibile, a prescindere dai contesti, tanto da poter essere spostati liberamente. Ricercano soluzioni generali, applicabili nelle diverse condizioni. La facciata vetrata riflette il verde circostante e moltiplica il paesaggio urbano. Entrando dal ponte incorniciato da salici [Fig. 5], si traguarda il profondo giardino posteriore, le cui alberature sono state in gran parte conservate nel tentativo di preservare l'atmosfera di un giardino maturo. Un giardino essenziale: un prato continuo, piante e rampicanti lungo i confini, alcuni alberi. La natura è presente, ma fa da sfondo. Nella loro visione, potrebbe essere sostituita con qualsiasi altro contesto. Essendo una scatola di vetro, la Hopkins House ha una trasparenza che cambia con la luce. Il giardino, che restituisce alla casa una sorta di contrappunto bucolico, è sempre visibile dall'interno, ma anche dalla strada, attraverso la casa stessa. Dietro le facciate vetrate, schermi continui costituiti da veneziane in alluminio regolano il grado di apertura visiva dall'interno e dall'esterno e possono rendere l'edificio una scatola luminosa [Fig. 1] o un volume completamente opaco. Se da fuori le tende conferiscono una sorta di opacità, dall'interno questa percezione è completamente assente (Davies 1993), lasciando spazio a una sensazione di apertura e continuità.

La casa è una scatola ottimale (Goldstein 1978), rigorosa, logica e leggibile. È costituita da pochi elementi, piccoli, semplici e ripetuti, acquistabili sul mercato. Tutto si descrive in pochi nodi e dettagli ben risolti. Con l'idea di lasciare scenari aperti di trasformazione, hanno scelto una griglia strutturale con un passo ridotto (4x2 m), adatta ad un contesto domestico, così da evitare elementi strutturali di grandi dimensioni e l'inserimento di una struttura secondaria per supportare i rivestimenti e le suddivisioni interne. Otto esili pilastrini quadrati da 60 mm sorreggono una griglia di travi a traliccio alte 25 cm. Le travi sostengono il solaio del primo piano e il tetto che, come le pareti esterne laterali, sono tutti in lamiera d'acciaio profilata. Si tratta di membrane sottili (circa 8 cm), ma che contribuiscono a irrigidire la struttura portante, insieme ai controventi a incrocio visibili in facciata, posti in alcune campate strategiche. I pannelli delle pareti laterali sono isolati con fibra di vetro e rivestiti in teflon. Per migliorare la fonoassorbenza, i pavimenti interni sono costituiti da pannelli di truciolato a incastro, ricoperti da moquette. I due fronti maggiori, sia sulla strada [Fig. 6] che sul giardino [Fig. 1], sono costituiti da grandi pannelli di vetro a tutta altezza (3x2 m). In un ritmo fisso-mobile, scorrono lateralmente l'uno sull'altro. Tutti uguali, compresa la porta di ingresso. Non hanno i telai [Fig. 8]. Gli Hopkins hanno progettato un'unica estrusione di alluminio che fissa il vetro in modo quasi invisibile nelle tre diverse condizioni, all'attacco con la gronda, nel marcapiano centrale e nella soglia con il terreno [Fig. 9]. L'unico elemento di circolazione verticale è la scala a chiocciola aperta, posizionata quasi al centro dell'impianto. È costituita da elementi prefabbricati (alzate forate e lamiera d'acciaio mandorlata), assemblati in loco. Corrimano e protezioni sono ridotti al minimo o completamente omessi. I materiali strutturali sono sempre a vista,




6 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra, 2025. Il prospetto su Downshire Hill, nel contesto di case regency e georgiane. ©Raffaele Patitucci.
7 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra, 2025. La casa vista da Downshire Hill. ©Raffaele Patitucci.

ad eccezione dei pavimenti ricoperti dalla moquette, una sola superficie continua in cui non è visibile alcun elemento di giunzione. L'acciaio è l'unico elemento verniciato. Non ci sono controsoffitti, né rivestimenti murali. Queste scelte rendono l'edificio notevolmente economico, adattabile e di rapida realizzazione, richiedendo poca manutenzione nel corso del tempo.

Il programma per la Hopkins House era impegnativo. Doveva accogliere una coppia di architetti, tre bambini tra i 5 e gli 11 anni, uno studio professionale con sei-dodici collaboratori, oltre a clienti e visitatori [Fig. 10]. Diversamente da una residenza tradizionale, l'edificio doveva assorbire un uso intenso e diversificato durante la giornata e la settimana, alternando dimensioni private e pubbliche, funzioni domestiche e professionali, in un equilibrio dinamico e reversibile. L'organizzazione planimetrica è estremamente aperta e modulabile. L'ossatura volutamente leggerissima della griglia strutturale punteggia in modo non invadente lo spazio, omogeneo, continuo, invaso dalla luce. Gli Hopkins sanno che la casa dovrà cambiare e la progettano per soddisfare facilmente questa esigenza. L'idea è quella di non dividere lo spazio in modo permanente, ma di regolare usi e funzioni attraverso partizioni facilmente modificabili all'interno della griglia. Gli esili pilasti offrono molteplici possibilità di suddivisione, ma sono allo stesso tempo abbastanza piccoli da non interrompere lo spazio quando la suddivisione non è necessaria.

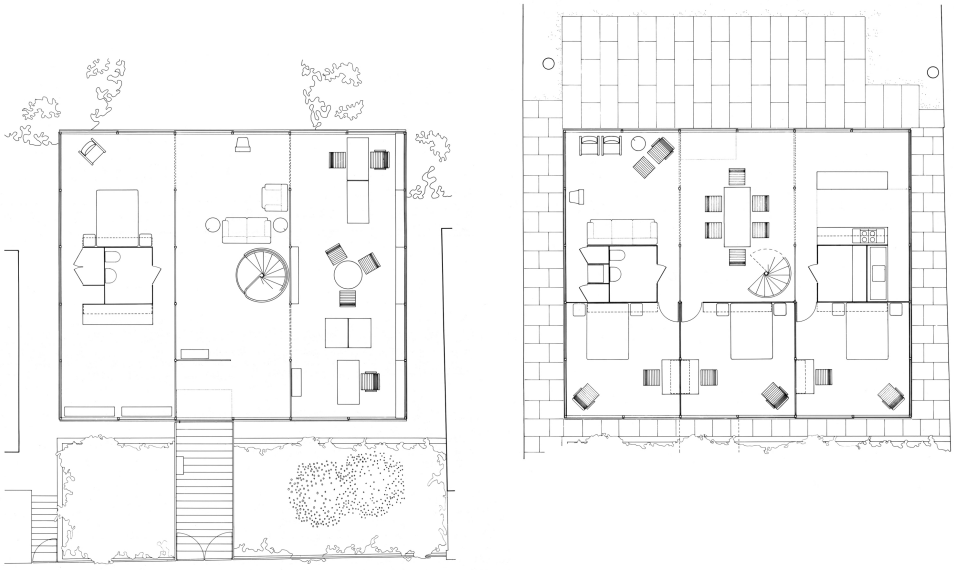
Avevano sviluppato diverse ipotesi di separazione degli ambienti, ma dopo aver completato la struttura si sono resi conto di voler vedere come avrebbe funzionato, in una sorta di colonizzazione progressiva. L'hanno così cominciata a usare prima di completare l'allestimento interno (Jackson 1996); gli impianti erano stati installati, ma non c'erano ancora le pareti, così per i servizi utilizzavano un piccolo capanno metallico posizionato nel giardino. Originariamente, infatti, i blocchi servizi (bagni, cucina, lavanderia, dispensa), due al piano terra e uno al primo piano, erano gli unici elementi chiusi, staccati dalle pareti, che determinavano la distribuzio-



8 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra, 2025. Dettaglio dei pannelli scorrevoli in vetro. ©Raffaele Patitucci.
9 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. Dettaglio della soluzione d'angolo tra il prospetto frontale vetrato e il prospetto laterale in lamiera metallica. ©Hopkins Architects.

ne. Non c'erano tramezzi o porte interne. La separazione tra gli spazi era definita soltanto attraverso tende veneziane in alluminio color argento, le stesse usate per schermare i prospetti, posizionate tra i pilastri secondo il ritmo della griglia. Le tende permettono di isolare zone di lavoro o di riposo quando necessario. Immaginando le necessità future, in particolare rispetto ad una richiesta di maggiore privacy da parte dei figli in crescita, già in fase progettuale era stato definito un sistema di partizioni verticali smontabili, a tutta altezza, simili a quelle dei blocchi servizi, adattabili alla griglia strutturale. Anche gli impianti erano predisposti per una possibile suddivisione futura. Nella pratica dell'uso hanno poi riscontrato che, nella maggior parte dei casi, le tende erano sufficienti per definire i diversi gradi di privacy.

Quando hanno iniziato ad abitare la casa nel 1976, gli spazi dell'ufficio erano al piano d'ingresso, insieme alla camera della coppia [Fig. 11]. Collegati dalla scala a chiocciola, alla quota inferiore, erano disposti gli spazi dedicati alla famiglia, con le aree comuni rivolte verso il giardino e le tre camere dei bambini posizionate nella zona più protetta verso il pendio [Fig. 12]. Non c'erano separazioni sostanziali. Le camere erano intervallate da librerie portate fino all'in-



10 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. Piante al livello della strada e al livello del giardino. ©Hopkins Architects.

tradosso delle travi e separate dalle parti comuni con le tende [Fig. 13]. Nel corso degli anni, le camere sono state rese più private con le partizioni opache, rivestite in melammina, dotate di porte a tutta altezza e attrezzate con arredi e scaffalature. Quando nel 1985 lo studio, cresciuto nelle sue dimensioni, è stato trasferito in una nuova sede, la famiglia si è riappropriata del piano superiore, pur mantenendo alcuni spazi di lavoro per la coppia. Qui hanno continuato a svolgere le riunioni per cui era necessaria una maggiore privacy, così come gli incontri privati con i clienti (Holliss 2015). L'edificio continua ad essere un biglietto da visita e mezzo per promuovere le pubbliche relazioni. Quando i figli sono andati via, la casa si è nuovamente adattata alle esigenze di una coppia che vive da sola, con la rimozione di alcune partizioni opache non più necessarie, ed è stata poi ancora adeguata negli ultimi anni per facilitare i movimenti di Michael (Hopkins 2024), trasferendo le principali funzioni domestiche al primo piano.

Quale modo di vivere, quale immagine di famiglia proietta il modello proposto, abitato e vissuto dagli Hopkins? Emerge un'immagine pragmatica, che si esprime in una sorta di frugalità. Spazi essenziali, quasi spartani, di un'eleganza brutale. Pochi oggetti, molto raffinati, poca possibilità di accumulare. La casa richiede inevitabilmente autodisciplina da parte dei suoi occupanti per mantenere il suo aspetto sobrio e ordinato. Propone un modello di abitare radicalmente alternativo rispetto alle convenzioni borghesi, incorporando gli uffici nel programma domestico, eliminando le divisioni permanenti tra le stanze e ridefinendo il concetto di territo-



11 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. Lo studio, il living e la camera da letto al piano superiore che affacciano sul giardino. ©Matthew Weinreb.

rio abitativo. Non c'è nessun tentativo di pensare diversamente lo spazio domestico e quello lavorativo. La coesistenza non viene mediata né da partizioni funzionali né da strategie di *zoning*. Ciò ha permesso di assorbire le espansioni e contrazioni che i due ambiti hanno reciprocamente avuto nel tempo e di accettare il cambiamento (Winter 1977), adattandosi senza snaturarsi. Come in un *Fun Palace* alla scala domestica, lo spazio è fluido, democratico, condiviso, continuamente messo in discussione. L'assenza di gerarchia dello scheletro strutturale diventa impalcatura di possibilità, lasciando agli usi, agli oggetti e ai comportamenti quotidiani il compito di definire i confini simbolici fra le funzioni, tra il pubblico e il privato. Un'apertura che implica un costo in termini di privacy, ridotta a poche possibilità. L'immagine familiare che ne emerge è quella di un'unità conviviale e operosa, fondata su un equilibrio dinamico tra prossimità e autonomia, tra ordine e libertà. È una casa 'abitata' e non solo 'occupata', poiché intende l'abitare come una pratica quotidiana di costruzione di relazioni e significati. Lo spazio interno racconta di un equilibrio misurato, in una semplificazione che diventa quasi un'astrazione (*Glass House* 1977). I colori freddi della moquette grigio perla, delle veneziane



12 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. La sala da pranzo e il soggiorno al piano inferiore. ©Matthew Weinreb.
13 | Hopkins Architects, *Hopkins House*, Londra. La scala a chiocciola, blu come le strutture, e le camere da letto al piano inferiore, separate tra loro da librerie e veneziane. ©Tim Street-Porter.

argentate, l'effetto vetroso delle superfici metalliche rivestite in teflon, su cui si staglia il blu brillante con cui sono verniciate le strutture e la scala, riflettono una luce fredda e meccanica. L'interazione tra spazio e luce è significativa in un interno così semplice. La trasparenza dei fronti fa sì che il verde intenso della vegetazione faccia continuamente da sfondo in un rapporto di continuità, fisica e visiva. È esclusa qualsiasi forma di decorazione. Eppure, dietro questa austerità, la casa appare accogliente e vissuta, in un'eleganza che resiste all'inevitabile accumulazione degli oggetti attraverso cui la casa rivela il mondo (Bachelard [1957] 1975). Sobri accenti di colore nelle sedie con struttura in metallo di Mies e degli Eames, le cassettiere di Colombo, la lucente *Splügen Bräu* di Castiglioni che si sposta di foto in foto nei diversi anni, animano l'interno. I libri impilati sui tavoli e vivaci poster, disegni e scarabocchi sono fissati con magneti rotondi e rossi sulle pareti di acciaio ondulato. Segni della quotidianità e della vita vissuta.

La Hopkins House è oggi una splendida cinquantenne. Nonostante l'età, la casa sembra essere ancora estremamente attuale. Per la sua sinteticità e per l'elevata qualità dei singoli elementi, non mostra i segni del tempo che spesso caratterizzano edifici realizzati nello stesso periodo con analoghe tecnologie. Una casa che si potrebbe definire *low-tech* più che *high-tech*, o quantomeno di un *high-tech* minimalista (Frampton 1993), perché sebbene utilizzi componenti industrializzati, li usa secondo modelli costruttivi semplici, sintetici, programmatici e razionali. Gli Hopkins, la loro casa, la amano molto. Traspare nei loro racconti, nelle loro interviste, nelle loro lezioni. Quasi tutte le loro foto pubbliche, individuali o di coppia, sono fatte all'interno della casa o davanti ad essa [Fig. 14]. La Hopkins House è un affare di famiglia. Una casa che esprime una condivisione di intenti, di visione del mondo e del modo di vivere che ha permesso a Patty, attraverso una risposta pragmatica e inusuale ma perfettamente adatta a loro, di affermarsi professionalmente e, con una certa elasticità resa possibile



14 | Ritratto di Patty e Michael Hopkins, Londra, 2001. Foto di Tom Miller. ©National Portrait Gallery, London.

dal suo ruolo di partner dello studio (Brenner, Langenberg 2024), di occuparsi allo stesso tempo della crescita dei figli. Un'opportunità che, ancora oggi, non è scontata. Una casa che, come nel brief che loro stessi si erano dati, doveva essere in grado nella sua essenzialità di adattarsi nel corso degli anni alle mutevoli esigenze, familiari e professionali, di un gruppo eterogeneo di persone. E per cinquant'anni è riuscita perfettamente a farlo.

Note

[1] Nel 2014 la BBC ha realizzato una serie televisiva e una mostra tenuta al Royal Institute of British Architect, *The Brits Who Built the Modern World*. La serie, in tre parti, racconta l'architettura britannica del dopoguerra attraverso la storia di sei architetti. Oltre agli Hopkins, Richard Rogers, Norman Foster, Nicholas Grimshaw e Terry Farrell.

[2] Si esprime sincera gratitudine a Lady Patricia Hopkins e allo studio Hopkins Architects per la disponibilità e il generoso supporto fornito nella raccolta delle informazioni e nella ricostruzione critica del progetto. Le testimonianze e i materiali messi a disposizione hanno rappresentato un elemento fondamentale per lo sviluppo di questo contributo.

[3] La casa è stata premiata nel 1977 con il *RIBA Architecture Award* e nel 1979 con il *Civic Trust Award*. Nel 2018 è stata classificata come edificio protetto di Grado II dal National Heritage List for England (NHLE).

Riferimenti bibliografici

Bachelard [1957] 1975
G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [*La poétique de l'espace*, Paris 1957], trad. it. di E. Catalano, Bari 1975.

Brenner, Langenberg 2024
M. Brenner, S. Langenberg, *Patty Hopkins in Conversation with Silke Langenberg and Matthias Brenner*, in M. Brenner, S. Langenberg (eds.), *High-Tech Heritage*, Basel 2024, 21-24.

Componenti standard 1978
Componenti standard, "Domus" 578 (1978), 5-7.

Davies 1988
C. Davies, *High Tech Architecture*, London 1988.

Davies 1993
C. Davies, *Hopkins: The Work of Michael Hopkins and Partners*, London 1993.

Davies 1994
H. Davies, *Interview/Inside the house the Hopkinses built*, "The Independent" (28 March 1994).

Donati 1996
C. Donati, *Attualizzare la memoria. A colloquio con Sir Michael Hopkins*, "Controspazio" 3 (1996), 14-17.

Donati 2006
C. Donati, *Michael Hopkins*, Milano 2006.

Frampton 1993
K. Frampton, *Towards a New Tectonic*, in C. Davies (ed.), *Hopkins: The Work of Michael Hopkins and Partners*, London 1993, 230-37.

Glass House 1977
Glass House in Hampstead, "The Architects' Journal" 166/28 (1977), 59.

Goldstein 1978
B. Goldstein, *Hopkins House, London. Optimum Box*, "Progressive Architecture" 59 (1978), 50-53.

Holliss 2015
F. Holliss, *Beyond Live/Work. The Architecture of Home-Based Work*, London 2015.

Hopkins 1979
M. Hopkins, *Michael Hopkins: Hopkins House, Downshire Hill, London, U.K., 1976*, "GA Houses" 6 (1979), 142-47.

Hopkins 1992
M. Hopkins, *Technology Comes to Town*, "Royal Society of Arts. RSA Journal" 140 (1992), 395-404.

Hopkins 2014
P. Hopkins, *I have always revelled in my varied role*, a cura di L. Mark, "The Architects' Journal" (7 February 2014).

Hopkins 2024
P. Hopkins, *The house was very important*, a cura di P. Buxton, "The RIBA Journal" (16 February 2024).

Jackson 1996
N. Jackson, *The Modern Steel House*, London 1996.

Pawley 1985
M. Pawley, *1977 Michael Hopkins: Michael Hopkins' House: Revisits (4)*, "The Architects' Journal" 182 (1985), 55-58.

Sudjic 1989
D. Sudjic, *The Acceptable Face of Modernism*, "Blueprint" 61 (1989), 34-36.

Waite, Mark 2014
R. Waite, L. Mark, *BBC slammed for 'bias' after Patty Hopkins is sidelined in TV show*, "The Architects' Journal" (5 March 2014).

Winter 1977
J. Winter, *House in Hampstead. Criticism*, "The Architectural Review" 162 (1977), 377.

English abstract

The Hopkins House is the live-work home that Michael and Patty Hopkins built between 1975 and 1976 in the elegant London neighbourhood of Hampstead. A rectangular box measuring ten by twelve metres, developed over two levels. A bare structure of steel and glass, rigorous and controlled, composed of a modular frame made of a few simple, mass-produced components. A non-hierarchical space, open to transformation, offering little in the way of privacy or internal division. The idea was to create a radical manifesto house, translating to the domestic scale the solutions the couple had been experimenting with in industrial buildings, showcasing the expressive, functional, and performative potential of new materials and technologies. "The glue and the oil of the office", he once said of her, an attempt, perhaps, to redress the misogyny of dominant architectural narratives that all too often overlook the contributions of women, especially those cast in the shadow of being 'architects' wives'. In fact, this house stemmed from Patty's clear determination to assert herself professionally while also managing the upbringing of three young children, and to do so through spatial strategies and the careful, context-specific use of high-tech design. A flexible box, the house has adapted over the decades to the shifting demands of family and professional life, in terms of space, time, and scale. In many respects, it remains today a strikingly relevant icon of contemporary architecture.

keywords | Hopkins; Live-work house; Manifesto house; Flexibility; High-tech.

Robert Venturi e Denise Scott Brown: A Domestic Manifesto

Rosa Sessa



1 | Vanna Venturi House, fronte principale, in una foto dell'inizio degli anni Sessanta. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

Introduzione

Se gli itinerari formativi internazionali di Robert Venturi (Philadelphia, 1925-2018) e Denise Scott Brown (Nkana, 1931) sono considerati dalla comunità di studiosi alla base del loro approccio eclettico fondato su analisi, comparazione e interpretazione di modelli e riferimenti diversi (Costanzo 2016; Grahn 2022; Sessa 2020), le modalità del loro primo incontro raccontano molto degli interessi e delle battaglie meno note della coppia, e che pure risultano essenziali per una comprensione più profonda del loro approccio progettuale, della metodologia compositiva, e della loro opera.

Venturi e Scott Brown si incontrano per la prima volta nel 1960 durante un acceso dibattito accademico riguardante la demolizione, o meno, di un edificio storico della University of Pennsylvania: la biblioteca d'arte progettata nel 1891 dall'architetto di età vittoriana originario di Philadelphia Frank Furness (1839-1912). Oggi la Furness Library è uno degli edifici più iconici e amati del campus, ma nel corso degli anni Cinquanta venne ad essere gradualmente percepita solo come un ingombrante lascito di uno stile architettonico, il Late Victorian, che in quel momento storico era non solo vittima di sfortuna critica, ma anche oggetto di feroci sostituzioni in ogni angolo di Philadelphia. In luogo del suo pesante bugnato, delle colonne tozze, delle decorazioni in terracotta prefabbricate, e della sua riconoscibile mole in arenaria rossa, la direzione dell'Università avrebbe preferito sostituire la biblioteca con un edificio leggero, modernista, nell'International Style che in quel periodo era apprezzato e replicato sia per i grattacieli delle *corporation* sia per i nuovi edifici universitari di cui si stavano dotando i campus da una costa all'altra del Paese.

Ma il dibattito universitario organizzato alla University of Pennsylvania, che si prevedeva accondiscendente nei confronti delle decisioni suggerite dall'alto, si fa sorprendentemente sempre più infiammato. L'ala dei conservatori diviene più numerosa e convincente e in particolare nel gruppo spicca una giovane studiosa dai capelli rossi, recentemente laureata alla scuola di architettura dell'ateneo. Quando prende la parola con il suo forte accento sudafricano, animosamente elenca le ragioni in difesa di un monumento irriproducibile e che intende salvare dalla *damnatio memoriae* di cui erano già caduti vittima molti edifici tardo ottocenteschi in città. Dopo la riunione, Denise Scott Brown è avvicinata e congratulata da molti, e tra questi c'è il giovane docente della scuola di architettura Robert Venturi. Da quel primo incontro i due iniziano un fitto dialogo che li porterà da subito a collaborare ai reciproci corsi di insegnamento tenuti alla University of Pennsylvania, fino a lavorare insieme ai loro primi progetti di ricerca e progettazione e dal 1967, anno che coincide con il loro matrimonio, a ufficializzare la collaborazione di Scott Brown come architetta e pianificatrice nello studio Venturi & Rauch.

Nel corso della loro carriera professionale lunga oltre cinquant'anni, Venturi e Scott Brown si sono misurati con ogni scala del progetto, dagli oggetti di design, all'allestimento espositivo, al progetto di edifici per privati e enti pubblici, fino a interi piani urbani. All'interno della variegata opera del duo, il progetto domestico attraversa ininterrotto il mezzo secolo di attività della coppia, eppure non c'è dubbio che il momento di maggiore approfondimento di temi legati alla casa e all'abitare coincida con il loro primo decennio di collaborazione. In quegli anni, all'assenza di grandi committenze fa da contraltare un decisivo impegno nella docenza e nella definizione di una teoria architettonica originale in grado di superare gli aspetti più riduttivi e problematici dell'ortodossia modernista. Nel breve arco di tempo che va dalla scrittura e pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) e *Learning from Las Vegas* (1972), il lavoro su progetti domestici, sia realizzati sia rimasti su carta, emerge come il ponte ideale tra le sperimentazioni teoriche e la simultanea verifica compositiva.

La casa per la madre

> The inside spaces [...] correspond to the complexities inherent in the domestic program as well as to some whimsies not inappropriate to an individual house.
> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*

Il primo progetto realizzato dal giovane Robert Venturi è una piccola casa per una committente affatto speciale: sua madre. Rimasta vedova del marito Roberto Carlo nel 1959, è Vanna Luisi Venturi ad acquistare nello stesso anno un lotto edificabile a Chestnut Hill, ricco sobborgo residenziale a nord-ovest della città di Philadelphia. Figlia di immigrati provenienti dalla provincia di Foggia, Vanna è una donna volitiva, autodidatta nel campo delle arti e interlocutrice privilegiata del figlio.

La richiesta di un progetto a Robert nasconde molto di più che il desiderio di vivere in una casa comoda e rispondente alle esigenze della più ristretta famiglia. Vanna Venturi, appassionata di architettura, aveva seguito con passione e interesse la formazione d'eccellenza del figlio, prima studente alla Princeton University (1944-1950), poi borsista della prestigiosa American Academy in Rome (1954-1956), oltre che giovane collaboratore di numerosi architetti anche molto noti, tra cui Louis Kahn in città e Elieel Saarinen in Michigan. In un momento decisivo della carriera di un architetto come è quello iniziale, affidare il progetto della propria residenza al figlio significava aiutarlo a emergere nel difficile e affollato panorama professionale cittadino. Vanna impone quindi a Bob solo un limite di budget, ma non una scadenza temporale: il suo intento è quello di incoraggiare il figlio a costruire un piccolo edificio che possa valere come un autentico e riconoscibile manifesto progettuale.

Venturi accoglie l'invito della madre e impiega per la sola fase progettuale ben quattro anni (1959-1963), a cui si aggiunge un ulteriore anno per la costruzione. In contemporanea, Venturi è docente di corsi di teoria alla University of Pennsylvania ed è impegnato nella scrittura di quello che sarà il suo libro più noto e influente, *Complexity and Contradiction in Architecture*, volume che sarà pubblicato dal MoMA di New York nel 1966. In questo periodo di profonda riflessione e attività creativa, le contaminazioni tra l'elaborazione teorica e le operazioni compositive legate all'evoluzione della casa sono evidenti e si rincorrono tra testo e progetto. Nel capitolo 11 di *Complexity and Contradiction in Architecture*, significativamente Venturi apre la descrizione della residenza della madre con la seguente definizione: "This building recognizes complexities and contradictions" (Venturi, 1966 (1977), 118). Riprendendo nell'incipit gli esatti termini del titolo, Venturi intende legare indissolubilmente il suo primo progetto giovanile al processo teorico che in quegli stessi anni sta mettendo a punto. Teoria e progetto vanno quindi per Venturi di pari passo, e ogni scelta progettuale della casa sembra supportare questo assunto. Nei sei schemi compositivi che faticosamente realizza in quattro anni, Venturi si allontana gradualmente dai suoi riferimenti giovanili, Louis Kahn e Ernesto Nathan Rogers in primis, per esplorare soluzioni progettuali innovative, pienamente coerenti con le posizioni teoriche che proprio in quegli anni sta affinando attraverso le sue lezioni e i suoi scritti.

La casa è realizzata con due piani fuori terra e uno scantinato, impiegando un sistema costruttivo misto in muratura prefabbricata a blocchi e profilati in acciaio. La facciata principale, più ampia del volume retrostante, distorce la ricercata simmetria "palladiana" (Venturi, 1966 (1977), 118), così come definita da Venturi, e manipola l'archetipo del progetto domestico per eccellenza [Fig. 1]: un prospetto liscio con tetto a falde, un comignolo pronunciato, un vano d'ingresso profondo e centrale, e ampie finestre coerenti con le funzioni che nelle stanze vi si svolgono. Una casa a forma di casa o, come scriverà l'autore venticinque anni più tardi, "an elemental house, like a child's drawing of a house" (in Schwarz, 1992, 37). Cosa poteva esserci di più provocatorio in un periodo storico ancora intento a celebrare la purezza delle scatole di cristallo dell'International Style? Come elaborato da Neil Levine:

> In this process of returning to the idea of making a *façade* that would be singular thing, [...] Venturi soon came to the realization that he was transgressing a fundamental principle of Modernism. Instead of considering the building in isolation and designing it uniquely from the inside out, Venturi had reversed the process to take both sides into account [...] in order to create a sense of continuity with the suburban environment. [...] Historical representation had to do with his search for a more contextual architecture (Levine 1989, 56-58).

Il primo progetto domestico di Venturi gioca con dimensioni e proporzioni, alludendo al manierismo. Anticipa le ricerche sul simbolismo e distorce e adatta gli elementi mettendoli in relazione complessa tra loro. Rompe con la tradizione e nello stesso tempo la celebra, cercando una continuità autentica con il contesto in cui si inserisce. Una serie di dicotomie – anzi, di contraddizioni – che resteranno al centro di ogni progetto domestico successivo.

La casa per sé

> These crowded things mean I can sit here and have happy memories,
> or be reminded of what to talk about.
> Denise Scott Brown, *Interview: Denise Scott Brown on the Signs and Symbols for Living*

Denise Scott Brown e Robert Venturi trascorrono il primo anno di matrimonio ospiti a casa della madre dell'architetto. Vanna dorme nella camera da letto del pian terreno, mentre l'ampia stanza con bagno del piano superiore, una volta occupata dal solo figlio, è ora lo spazio riservato alla giovane coppia. Una finestra ad arco d'influenza palladiana buca interamente la parete che dalla camera dà accesso alla terrazza [Fig. 2].

Dopo pochi mesi la convivenza con Vanna, pur felice, è destinata a concludersi. Venturi e Scott Brown si trasferiscono in uno degli appartamenti della Society Hill Towers, complesso modernista di tre grattacieli progettati da I.M. Pei (1917-2019) e completati nel 1964 nel quartiere di Society Hill a Center City a Philadelphia, lungo le rive del fiume Delaware. La nuova residenza della coppia permette ai due architetti di raggiungere facilmente in pochi minuti a piedi lo studio professionale, a quella data ancora localizzato a South Street. Dopo pochi anni trascorsi al centro della città, Venturi e Scott Brown decidono di mettersi alla ricerca di una nuova casa nei tranquilli quartieri residenziali che coronano Philadelphia verso nord. Intanto la famiglia si allarga con l'arrivo del figlio James, nato nel 1971, evento che sposta la ricerca con più



2 | Vanna Venturi House, stanza superiore, in una foto dell'inizio degli anni Sessanta. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

convinzione verso una tipica residenza unifamiliare statunitense a due piani, circondata dal giardino e con un comodo spazio di parcheggio antistante l'ingresso.

A cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta la coppia professionale Venturi e Scott Brown sta emergendo nel panorama architettonico statunitense non solo grazie alle loro pubblicazioni e ai loro apprezzati corsi universitari, ma anche grazie ai sempre più numerosi e noti progetti di residenze unifamiliari lungo la East Coast degli Stati Uniti, come ad esempio la Lieb House completata lungo le spiagge del New Jersey nel 1969 e le Trubeck e Wislocki Houses costruite su un'isola in Massachusetts nel 1971. Eppure, curiosamente, per la costruzione della loro residenza privata i due architetti non disegnano un progetto ex novo, sintesi e manifesto delle loro idee sul progetto domestico elaborate proprio in quegli stessi anni, ma rivolgono la propria attenzione verso un edificio già costruito.

Nel 1972 Venturi e Scott Brown acquistano la prima casa visitata nel corso delle loro ricerca, e cioè una residenza storica lungo la Wissahickon Avenue, in un'area di grande pregio naturalistico a nord-ovest di Philadelphia. Nello stesso periodo anche lo studio viene rilocalizzato in un edificio preesistente nel quartiere settentrionale di Manayunk, un ex fabbricato industriale riqualificato a soli cinque minuti di automobile dalla nuova abitazione.

Il giardino della residenza si fonde con la natura del parco della Wissahickon Valley e le altre ville già presenti nell'area sono poste a grande distanza dai confini del lotto e schermate da alti alberi. La casa aveva già da tempo attirato l'attenzione di Venturi e Scott Brown: gli architetti erano rimasti affascinati dalle forme inconsuete dell'edificio nel quartiere, dalle linee curiosamente Art Nouveau della copertura e dell'abbaino curvilineo in dialogo con numerosi altri dettagli di chiara derivazione europea. È Denise Scott Brown, che pure in Inghilterra e in Italia si era formata, a decidere per tutta la famiglia:

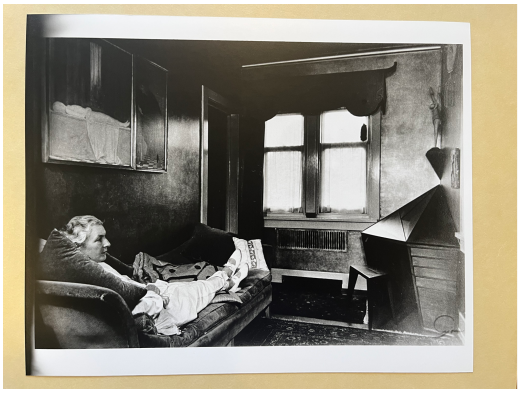
> That's the first thing we saw. [...] So I said to Bob, "I can't believe this; it's an Art Nouveau house in America." Because I hadn't seen even one here (Scott Brown, 2019).

La nuova casa della famiglia Venturi Scott Brown, destinata a diventare il loro indirizzo definitivo, è un edificio costruito nel 1907. Il progetto è dell'architetto originario di Philadelphia Milton Bennet Medary (1864-1929), collaboratore del più noto Frank Miles Day (1861-1918) con il quale progetta l'edificio della Huston Hall nel campus della University of Pennsylvania nel 1894. Da Day, che aveva viaggiato a lungo in Europa e aveva anche lavorato in Inghilterra, Medary eredita un notevole interesse per le forme del progetto europeo, in particolare per i dettagli dei disegni residenziali di case inglesi, francesi e tedesche. Il risultato sono progetti eclettici che fondono insieme una concezione domestica statunitense con un approccio compositivo e decorativo di derivazione europea.

È proprio questo il caso della residenza a Wissahickon Avenue scelta dai Venturi: la casa, che originariamente era progettata per committenti tedeschi, residenti ininterrotti dal 1907 al 1970 [Fig. 3], si allontana dalle tipiche forme vernacolari americane. In sé, l'edificio rappresenta un *unicum* a Philadelphia: è definito in stile Art Nouveau dal suo progettista Medary, ma in realtà l'edificio presenta contaminazioni tra diversi linguaggi europei e modelli spaziali ibridi già presenti in Pennsylvania.

La casa è una residenza a due piani il cui volume compatto è articolato da tre imponenti comignoli e due *bow-window* curvi che affacciano sul giardino retrostante, a cui corrispondono due terrazzini con balaustra al piano superiore [Fig. 4]. Come per gli esterni, anche gli interni presentano riferimenti ai modelli di cottage inglesi simili a quelli pubblicati nel 1904 a Berlino da Hermann Muthesius nel volume *Das Englische Haus*. La pesante scala lignea all'ingresso riporta alla mente modelli Arts&Crafts, mentre finestre in vetro piombato colorato e i pavimenti in cotto rivitalizzati da inserti in ceramica vivacizzano con cromie sempre diverse gli ambienti domestici.

Negli interni, Venturi e Scott Brown rispettano l'articolazione spaziale e gli elementi fissi, ma giocano con le finiture delle pareti e ricercano il contrasto con elementi d'arredo di diverse epoche e stili [Fig. 5]. Innanzitutto, Venturi e Scott Brown scelgono numerosi stencil per le decorazioni delle pareti. Bob acquista i modelli in diversi negozi di New York e poi organizza dei workshop dedicati all'ornamento insieme agli studenti e ai giovani collaboratori dello studio. La fase di decorazione manuale delle pareti, ogni stanza diversa dall'altra, impiega un intero





3 | Foto dei proprietari originari della casa dal 1907 al 1970, collezionisti d'arte e mecenati d'origine tedesca. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.
4 | La residenza privata di Venturi e Scott Brown a Wissahickon. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

anno. Per gli ornamenti dei soffitti, invece, restano quelli originali degli anni Venti. La camera da pranzo è uno degli ambienti più iconici e narrativi della casa: si rispetta la preesistenza di una credenza in vetro e legno incassata nella parete curva che si oppone al bow-window, a cui viene abbinato un ampio tavolo, sedie di epoche diverse coperte da libri, decorazioni parietali con elementi vegetali e un fregio dipinto con stencil che corona in alto lo spazio. La sala da pranzo è eletta dalla coppia a pantheon domestico celebrativo degli architetti e degli artisti da loro maggiormente apprezzati. Tra i nomi che si rincorrono nel fregio si leggono infatti Soane, Le Corbusier, Borromini, Lutyens, Beethoven. Ironicamente, anche i nomi di Venturi e Scott Brown sono presenti, ma resi quasi illeggibili perché interrotti dalla bucatura delle finestre [Figg. 6, 7].

Per la scelta dei singoli arredi, Denise Scott Brown conferma in un'intervista del 2019 la sensazione che si ha una volta entrati: ogni pezzo è il frammento significativo di un racconto più ampio, ha un'origine geografica e storica diversa che narra le vicende di vita della coppia, e il riassemblaggio e la messa in dialogo tra di loro dona nuovo significato alle camere della residenza, già intrise di un carattere unico [Fig. 8]. Convivono quindi arredi e oggetti in stile Art Déco, neon Pop Art posti a mo' di soprammobili, lampade e vasi Art Nouveau, in un discorso polifonico ininterrotto che avvolge entrambi i piani dell'abitazione. Il divano posto di fronte al camino del salotto principale proviene dal Traymore Hotel, un grande albergo originariamente localizzato ad Atlantic City, New Jersey, demolito nel 1972. Il progetto del divano era stato esposto per la prima volta nell'"Esposizione internazionale di arti decorative" di Parigi del 1925, ma Venturi e Scott Brown riescono ad acquistarlo all'asta per soli 20 dollari.

A smorzare le forme eleganti del divano principale e delle altre sedute dei salotti sono numerosi cuscini di grandi dimensioni che riproducono Batman, Wonder Woman e altri supereroi.



5 | Interno della residenza privata di Venturi e Scott Brown a Wissahickon. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

Può sembrare un gesto da interpretare in chiave Pop, con fantasie magari disegnate dagli stessi progettisti, ma è Denise Scott Brown che in diverse interviste chiarisce di aver acquistato i pezzi dal catalogo di camerette per bambini per 8 dollari l'uno.

Anche i quadri alle pareti raccontano di un approccio eclettico e della volontà di mettere in dialogo diversi autori e stili. Nella parete laterale al camino principale spicca *Standard Station* (1966) di Ed Ruscha (1937), nella sala da pranzo campeggia *Liz* (1963) di Andy Warhol (1928-1987), mentre il secondo salotto accoglie un'incisione romana di Giambattista Piranesi posta accanto a un'opera di Roy Lichtenstein (1923-1997). Attraverso la ridecorazione e l'arredo di una casa preesistente, Venturi e Scott Brown comunicano l'intenzione di abitare una tradizione cittadina ibrida in se stessa, risignificandola e fornendo una nuova storia contemporanea all'edificio. Il progetto per la casa per sé parla, quindi, di devozione per la storia e di libertà di espressione. Di accordi ricercati e di contrasti spontanei. Di un ordine difficile, e per questo vitale.



6, 7 | La sala da pranzo della residenza privata di Venturi e Scott Brown a Wissahickon. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

Conclusioni

La casa per sé, libera dai vincoli imposti dai committenti, è spesso per gli architetti il luogo privilegiato di sperimentazioni e innovazioni spaziali e di linguaggio. Nelle decine di progetti di abitazioni unifamiliari e plurifamiliari progettate da Venturi e Scott Brown, la coppia ha sempre messo al centro i bisogni e i desideri dei clienti, oltre a una interpretazione attenta del contesto, sia socio-culturale sia architettonico e urbano dell'intorno. Eppure, questi due aspetti così profondi e empatici nei confronti del progetto, dell'ambiente e di chi lo vive, sono stati dalla critica di architettura sempre minimizzati, se non deliberatamente omessi.

Dei loro progetti domestici più noti, ovvero la casa per la madre Vanna Venturi e la residenza multipiano per anziani della Guild House, entrambi edifici completati a Philadelphia nella prima metà degli anni Sessanta, la critica ha proposto una lettura letteralmente superficiale. Soffermandosi su una descrizione bidimensionale delle facciate – senza dubbio iconiche e simboliche, e il luogo più eloquente di contatto tra l'edificio e il suo intorno – si è messo in secondo piano sia l'attenta articolazione volumetrica, sia la non banale spazialità degli interni.

Anche le altre tipologie progettuali affrontate dalla coppia non hanno goduto di una più profonda analisi architettonica, né di una accurata descrizione del loro inserimento nel contesto, tema invece molto caro a Venturi e Scott Brown e sempre sviluppato nel loro lavoro. Se si escludono pochi attenti interpreti della loro opera, e nello specifico gli studi di Stanislaus von Moos, David Brownlee e David De Long, si potrebbe affermare che la vasta e complessa produzione architettonica e urbana del duo attenda ancora di essere riscoperta e affrontata con serietà di metodo e genuino interesse per il loro approccio progettuale e la loro metodologia compositiva.



8 | Il secondo salotto della residenza privata di Venturi e Scott Brown a Wissahickon. Fonte archivistica: VSB Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, by the gift of Robert Venturi and Denise Scott Brown.

La scelta di una casa per sé non direttamente progettata dagli architetti che la abitano si inserisce, allora, in una dimensione di senso più profonda e significativa. Da una coppia creativa dedita alla progettazione di edifici 'parlanti', in comunicazione diretta e spesso ironica con i proprietari e lo spazio urbano circostante, ci si sarebbe certamente aspettati un progetto domestico personale altrettanto concentrato sulla comunicazione delle facciate, come una *billboard* personalissima e originale in grado di significare uno *shed* banale e ordinario.

E invece, Venturi e Scott Brown ci sorprendono ancora, andando in tutt'altra direzione. Per la loro residenza privata i due architetti hanno cercato, e infine scelto, un'abitazione preesistente, in grado di narrare un pezzo unico della storia della città in cui hanno deciso di lavorare e vivere, ovvero il passato di migrazioni e contaminazioni di modelli diversi che ha caratterizzato tanto l'architettura quanto lo sviluppo urbano di Philadelphia: una scelta di risignificazione di una residenza già carica di passato che gli architetti decidono di sublimare attraverso operazioni progettuali rispettose dell'edificio, ma non timide né mute.

Una decisione che apparentemente stupisce, e che invece risulta in sorprendente coerenza con la formazione itinerante di Venturi e Scott Brown, con la loro sensibilità nei confronti del patrimonio e i loro sforzi interpretativi della tradizione e del contesto ibrido delle città. D'altra parte, Bob e Denise si erano conosciuti in quell'ormai celebre dibattito universitario del 1960, in difesa e elevazione, sin dal primo momento insieme, dell'eredità artistica e architettonica del luogo.

Si ringraziano Francesca Sisci e William Whitaker per la collaborazione alle ricerche iconografiche in archivio, utili per il reperimento delle immagini 3-8.

Riferimenti bibliografici

Brownlee, De Long 2001
D. Bronwlee, D. De Long, *Out of the Ordinary: The Architecture and Design of Venturi, Scott Brown & Associates*, Philadelphia 2001.

Costanzo 2016
D. Costanzo, *"I'll Try My Best to Make It Worth It": Robert Venturi's Road to Rome*, "Journal of Architectural Education" 70/2 (2016), 269-283.

Grahn 2022
F. Grahn, *Denise Scott Brown in Other Eyes. Portraits of an Architect*, Basel 2022.

Levine 1989
N. Levine, *Robert Venturi and the "Return of Historicism"*, in C. Mead (ed.), *The Architecture of Robert Venturi*, Albuquerque 1989, 45-67.

Muthesius 1904
H. Muthesius, *Das Englische Haus*, Berlin 1904.

Schwartz 1992
F. Schwartz, *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, New York 1992.

Scott Brown 1992
D. Scott Brown, *On Houses and Housing*, in J. Steele (ed.), *Architectural Monographs No. 21: Venturi Scott Brown & Associates. On Houses and Housing*, New York 1992, 10-13.

Scott Brown 2019
P. Barberie, *Interview: Denise Scott Brown on the Signs and Symbols for Living*, "Aperture" (26th March 2020).

Sessa 2020
R. Sessa, *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti, 1925-1966*, Macerata 2020.

Venturi, Scott Brown, Izenour 1972
R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.) 1972.

Venturi 1966
R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.

Von Moos 1987
S. Von Moos, *Venturi, Rauch and Scott Brown: Buildings and Projects, 1960-1985*, New York 1987.

Von Moos 1999
S. Von Moos, *Venturi, Scott Brown & Associates: Buildings and Projects, 1986-1998*, New York 1999.

English abstract

A small villa inspired by Art Nouveau and Arts&Crafts, built in 1907 on the northern outskirts of Philadelphia; an eclectic decor in dialogue with contemporary works of art and books scattered everywhere; a wallpaper frieze that celebrates the names of artists and runs emphatically along the walls of the dining room. If the home of a couple of architects can be interpreted as their own design manifesto, the most intimate and perhaps the most sincere, the residence of Robert Venturi and Denise Scott Brown well represents their particular methodological approach, and not only to composition. First and foremost, it celebrates a design that is new, courageous, ironic, and free from prejudice, yet always aware of the pre-existing historical heritage: a recurring theme in many of the couple's works, but still little investigated by the literature dedicated to their oeuvre. Surrounded by a residential neighborhood immersed in greenery, the house fits into an American domestic tradition that hybridizes European influences with local styles, and with which Venturi and Scott Brown are not afraid to engage. The interior is an explosion of furniture, decorative details, Pop Art masterpieces, and everyday objects collected from all over the world, representing an ode to the personality and many interests of its inhabitants. This multiplicity of objects and styles enters into direct relation with the original terracotta and majolica floor, the stained glass windows, and the heavy wooden staircase of Arts&Crafts derivation. A chromatic, material, morphological, and diachronic polyphony that recalls the accumulation of ideas and the reinterpretation of models and references – themes dear to the two designers. The house speaks of devotion to history and freedom of expression, of sought-after harmonies and spontaneous contrasts, of an impossible order, and for this reason, vital.

keywords | Domestic projects; Vanna Venturi House; Reuse of pre-existing buildings; Robert Venturi; Denise Scott Brown.

Abitare il tempo

La casa di Flores & Prats a Barcellona

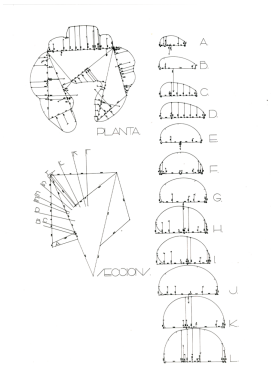
Claudia Cavallo

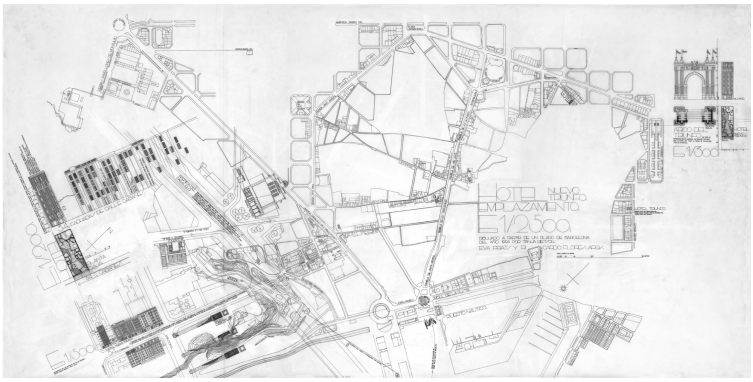


1 | Casa-studio in Via Augusta, Eva Prats e Ricardo Flores all'interno dei nuovi ambienti adiacenti alla casa. Fotografia di Juan Rodríguez, 2021, Courtesy Flores & Prats.

La casa di Flores e Prats a Barcellona è un appartamento preesistente nel quale gli architetti hanno operato minime trasformazioni e che possiamo tuttavia considerare un manifesto del loro lavoro, perché racconta del particolare rapporto che intrattengono con ciò che esiste, con il tempo e la memoria. Eva Prats e Ricardo Flores si sono conosciuti nello studio di Enric Miralles e hanno poi deciso di vivere e lavorare insieme, fondando il proprio studio nel 1998. Un "caso singular", come lo descrive Miguel Adrià, in cui le individualità si sommano invece di elidersi, e le riflessioni del maestro si inverano senza ripeterne i linguaggi:

> La estirpe mirallesca a la que pertenecen los pone en el camino de los alquimistas. Es sabido que algunos de los ungidos se quedaron por el camino circense haciendo malabarismos, y otros





2 | “How to layout a croissant”. Piante e sezioni, disegno di Eva Prats, 1991, Courtesy Flores & Prats.
3 | Hotel Nuevo Triunfo, Barcelona. Planimetria dello stato di fatto, 1999-2000. Disegno di Tanja Dietsch, Courtesy Flores & Prats.

> convertidos en meros relatores de las hazanas que vieron o les contaron; pero Flores e Prats siguieron trabajando en su proprio laboratorio para construir su versión del humo y de las burbujas. [...] Flores & Prats redundan hasta con sus apellidos, aun cuando dan cuenta de su riqueza de orígenes y lenguas sin reducirla al mínimo común múltiplo, como sucede con tantas sumas que sólo restan. Flores & Prats son una de esas pocas parejas que se complementan, que añaden, que sonrien, que transpiran complicidades, que se sienten mutuamente reconocidos, que se quieren y admiran, que proyectan en la línea de los Peter y Alison Smithson o los Denise Scott-Brown y Robert Venturi, más que en el empalagoso linaje de Charles y Ray Eames o de Tod Williams y Billie Tsien. [...] Un universo tan intimo que ya es global (Flores, Prats, Adrià 2014, 9).

Lo studio Flores & Prats dedica molto tempo all’elaborazione di ogni opera e persegue una dimensione della professione che si confronta costantemente con l’indagine sul senso del proprio operare. Entrambi affiancano all’attività professionale una costante attività didattica e di ricerca[*]. Al centro di questa riflessione intrecciata fra teoria e pratica sta il disegno a mano, non tanto come strumento tecnico, ma come forma del pensiero allo stesso tempo intuitiva e dubitante. Eva Prats sostiene che il suo obiettivo come docente è trasmettere il valore del disegno a mano “como forma de pensar” perché “a través de la acción de dibujar a mano, la conexión entre la mano y la mente es más rápida e intuitiva. La mano no te pregunta por medidas o direcciones, uno decide por proporción en relación con algo más” (Prats [2015] 2023, 12-13). Disegnando a mano possiamo tracciare segni e forme in proporzione a ciò che già è sul foglio. Inoltre, come sottolinea l’architetto catalano, l’azione di disegnare a mano permette agli studenti di appropriarsi dell’intenzionalità dei segni come strumento di comunicazione, in antitesi alla ricezione passiva dell’enorme massa di dati e informazioni grafiche fornita da alcuni software di mappatura, che spesso si rivelano come linee già presenti nei loro disegni “pero que no pertenecen a sus pensamientos” (Prats [2015] 2023, 12).

Nei grandi fogli dei laboratori progettuali di Flores e Prats, come in quelli distesi sui tavoli del loro studio incontriamo “el proceso a la vista” (Flores, Prats, Adrià 2014, 28): vengono inten-

zionalmente mostrate le prove, i ripensamenti stratificati nei livelli di spolvero sovrapposti e le aggiunte di parti di contesto, selezionate come riferimenti elettivi, perché permettono di inseguire il filo del pensiero progettuale e mettere in discussione il processo creativo.

> Nuestro pensamiento no es lineal y el dibujo debe adaptarse a los saltos que surgen durante el proceso. El dibujo debería ayudamos a pensar, en lugar de a eliminar posibilidades. Cuando aparecen múltiples opciones, el dibujo debe dejarnos dudar. Al trabajar sin borrar, pueden agregarse nuevas opciones en un nuevo papel de calco y permitir así que todo el proceso quede a la vista.Tener dudas dibujadas alrededor de la mesa de trabajo permite la convivencia de diferentes pensamientos sobre una misma cosa. Un papel de calco superpuesto a otro suma diferentes ideas sobre el mismo tema; nuestro pensamiento fija y superpone dudas y posibilidades. No hay una opción absoluta, sino un debate de opiniones para dibujar. La duda está en la mesa de trabajo como elemento para avanzar (Prats [2015] 2023, 13).

La tesi di dottorato di Ricardo Flores, dedicata alla casa *la Ricarda* di Antoni Bonet, afferma attraverso la ricerca lo stesso valore attribuito al disegno "como manera de observar y de pensar", teso a superare quella "distancia con el objeto original" che spesso caratterizza il racconto critico dell'architettura.

> En mi caso, dibujar la casa fue una manera de ponerme en movimiento, de comenzar a verla a través de dibujarla, usando el dibujo como forma de pensar la tesis. Así, a partir de sucesivas visitas a dibujarla, fui fijándola en grandes hojas de papel que permitieran hacer caber todas estas cualidades dentro, acercando la intensidad de la casa al observador. Los planos hechos para la tesis explican una realidad distinta a la que muestran las publicaciones de La Ricarda: su dimensión física y constructiva, y la estudian como objeto cultural que existe, que está ahí y se puede medir, tocar y visitar para aprender de él, "metiéndonos dentro" de la casa (Flores 2016, 482).

Questo modo di intendere il disegno a mano è qualcosa di più che una scelta di stile. Ci parla di come i due architetti intendono il progetto, del loro interesse per le fisicità che accompagna il disegno e per l'esercizio di un pensiero dubitante, che porta ogni scelta alla prova della realtà, ammette la contaminazione delle idee e il cambio di rotta. La forza generatrice del progetto, allora, non proviene da un'imprecisata ispirazione creativa, ma dal continuo dialogo con il reale, che si fonda sull'esercizio e sulla memoria 'muscolare' del progettista che osserva, ascolta e disegna. Si tratta così, tornando a Miralles, di guardare "a izquierda y a derecha (sin gafas)" (Miralles [1987] 2021), lasciando le strade della ragione analitica, per scoprire nuovi e imprevedibili punti di vista sulle cose che già esistono e attendono di essere riconosciute e poste al centro della narrazione. Se infatti esistono due tipi di esplorazioni – quella dell'esploratore della superficie, che percorre grandi territori, e quella dell'esploratore in profondità, che conosce poche cose, molto intensamente – l'uso che Flores e Prats fanno del disegno ci parla del secondo tipo di esplorazione, che è piuttosto una 'perforazione'. L'ormai celebre *croissant* sezionato da Eva Prats su richiesta di Enric Miralles – per un gioco serissimo, nato dalla sua passione per i croissant, secondo quanto racconta nel *memoir* "Tardes de dibujo" (Prats 2023) – era già una prova sufficiente di questa capacità, che è anche un desiderio, di entrare in profondità dentro le cose. Nello stesso testo, Eva parla della sua fascinazione per la "libertad aparente" dei disegni di Miralles e Pinós, durante i pomeriggi di



4-6 | Casa in Via Augusta, Lo spazio dell'ingresso e la scala. Fotografie di Juan Rodríguez, 2021, Courtesy Flores & Prats.

lavoro nel loro studio, frequentato già dai primi anni dell'università, e li porta in relazione con l'aspetto giocoso dei disegni di Joan Mirò, amico del nonno, che vegliavano i suoi pomeriggi di disegno nell'infanzia. Chiunque conosca il piacere del disegno non può che riconoscerlo fra le righe di Eva. Nel racconto di questi pomeriggi trapela il *ludos* e la passione per cui non c'è nessuna distanza possibile fra vita, disegno e mestiere.

La Casa in Via Augusta. Trovare, scegliere, accostare

Al confronto con le case costruite per sé da architetti come Joze Plecnik e Luis Barragan – scolpite sul rituale quotidiano dell'autore o concepite come luoghi di ritiro – o, ancora, se comparata ai prototipi idealmente riproducibili dell'abitare disegnati da coppie di architetti come gli Eames, tanto la casa quanto lo studio di Flores e Prats manifestano una scelta radicalmente diversa: sono luoghi stratificati e aperti, in cui la storia della famiglia si intreccia con quella della città di Barcellona. La vita quotidiana e il lavoro dei due architetti si svolgono all'interno di edifici preesistenti e raccontano la relazione profonda che Eva e Ricardo vogliono mantenere con la città dove lei è cresciuta e dove entrambi si sono formati. Si potrebbe argomentare che questa strada era stata già percorsa dal comune maestro, ma non è qui l'atmosfera di un antico palazzo, con frammenti di affreschi settecenteschi e spazi inusitati, della casa di Miralles e Tagliabue al Barrio Gotico. Flores e Prats hanno scelto altre storie, partendo dal carattere e dalla collocazione degli edifici, e sembrano inseguire piuttosto un fascino dell'ordinario, che si misura con la singolarità dell'esperienze.

Lo studio è in Carrer Trafalgar, sul limite fra la città vecchia e l'Eixample, mentre la casa è posta poco al di sopra dell'Avenida Diagonal, dove la maglia dell'Eixample lambisce il preesistente villaggio di Gràcia e inizia a dissolversi. Qui, l'andamento sinuoso dell'antica via romana



7-9 | Casa in Via Augusta, Corridoio di ingresso nell'appartamento e cucina. Fotografie di Juan Rodríguez, 2021, Courtesy Flores & Prats.
10 | Casa in Via Augusta, "mesa de cerezo para el te". Fotografia di Juan Rodríguez, 2021, Courtesy Flores & Prats.

Augusta introduce un elemento irrazionale nella serrata maglia ortogonale della città, percorrendo, forse, la traccia di una linea di displuvio delle acque, oggi suggerita dalla presenza di grandi alberi. A pochi passi da Casa Vicens – la prima casa costruita da Gaudì – e dagli interni fortemente espressivi del Giardinetto e del Flash Flash di Correa e Milà, radicati nell'immaginario urbano di Barcellona, si apre il mondo ibrido e colorato di Flores e Prats. Eva e Ricardo hanno scelto la propria casa passando in motocicletta per la Via Augusta, affascinati dal particolare edificio alto sette piani, costruito negli anni Trenta dall'architetto e urbanista Manuel Sánchez Arcas, che incarna quell'architettura borghese progressista, dal carattere decisamente urbano, che 'avvicina' i luoghi geograficamente distanti delle loro infanzie: per Ricardo l'architettura della sua città natale, Buenos Aires, per Eva la casa del nonno Joan Prats, a Barcellona.

Gli infissi verde menta, i balconi arrotondati, l'alto volume del piano terra con l'ingresso per le auto accanto a quello pedonale, incorniciati da una grande vetrata in ferro e vetro dello stesso colore; e poi il cuore dell'edificio – la scala illuminata dall'alto, che si avvolge attorno a una cavità sinuosa, e la ringhiera in ferro decorata da motivi floreali che nasconde l'ascensore – mettono in scena una felice convivenza tra l'entusiasmo per la tecnica e una dimensione artigianale della costruzione che non rinuncia alla decorazione.

La casa assume il tipo di alloggio borghese diffuso nelle maggiori città capitali, con l'ingresso sul corridoio ombroso che, come un canale ottico, termina sui due lati con grandi stanze luminose. Sul lato della strada affacciano gli ambienti del giorno con tre grandi aperture scandite dal ritmo verticale degli infissi. La vista è mediata dalle veneziane traforate, che posso essere spinte verso l'esterno per lasciare passare l'aria, e introducono nell'appartamento una luce vibrante e mutevole.



11, 12 | Casa in Via Augusta, vista della sala. Fotografie di Juan Rodríguez, 2021, Courtesy Flores & Prats.

Molti dei quadri e delle incisioni che stavano nella casa del nonno di Eva, si incontrano qui con oggetti e arredi di epoche e provenienze diverse: tappeti, grandi specchi dalle cornici intagliate, vasi argentini con becco di pinguino – uno bianco per l'acqua, uno nero per il vino – molte luci "Ph5" di Henningsen in diversi colori e alcune presenze enigmatiche, come il rinoceronte in cuoio scuro che, al termine del corridoio, si riflette nelle ceramiche esagonali. La pavimentazione lucida, composta di piccoli elementi trasporta dentro l'alloggio una luce acquosa.

La casa di Flores e Prats è un luogo di accumulo di ricordi e figure d'affezione che si sommano ai fantasmi già presenti nel luogo. Non è uno scrigno chiuso e introverso, ma una personale e affollata galleria, dove sono esposte memorie e passioni, con disposizioni solo apparentemente casuali. Tutto è leggero, sospeso, in movimento. La casa non è pensata per l'ozio contemplativo: lo dicono chiaramente sedie, poltrone e divani iconici – le Swan di Fritz Hansen, le Tulip di Saarinen, le Butterfly disegnate da Antoni Bonet, un paio di La Fonda degli Eames, la sedia formica di Jacobsen – che non invitano a guardare la televisione, ma a conversare, se infatti, come dice Eva, "guardan las formas" (Martínez Nebot 2014, 63).

I minimi interventi realizzati dai due architetti sono perlopiù mobili disegnati su misura per adattarsi alle diverse parti della casa o pensati per inserirsi fra questa folla di personaggi scelti: le librerie di legno iroko, semplicissime come gli scaffali di una bottega, che accolgono i libri più intimi e permettono di agganciare e sospendere piccoli quadri, alcuni armadi e un grande tavolo – la "mesa de cerezo para el te" – originariamente ideato per una coppia di avvocati che, disposto vicino alla finestra, introduce l'ingresso nelle stanze del giorno.

La cucina è forse il luogo in cui diventa più radicale l'esibizione della vita accumulata nella casa. È un ambiente frugale che potrebbe apparire in contrasto con il prezioso patrimonio culturale custodito nelle stanze principali. La disposizione è dettata dal piano di marmo preesistente, allargato con un nuovo piano dello stesso marmo, che lascia sospeso il lavandino con le tubazioni a vista. Attorno ai fuochi, gli architetti hanno disegnato due cassetti per lato, in legno, che seguono le curve del marmo. Lasciate le giunzioni di scorrimento a vista, i mobili sono sospesi e lasciano libero il 'piede' della stanza, perché Eva non ama gli armadi chiusi



13 | Casa-studio in Via Augusta, nuovi ambienti. Fotografia di Juan Rodríguez, 2021, Courtesy Flores & Prats.

fino a terra “como faldones que esconden las piernas” (Martínez Nebot 2014, 64). In alto, la cappa è schermata da un pannello di vetro retinato che era già presente ed è stato restaurato. Padelle, mestoli e coperchi sono appesi a quattro lunghe barre di acciaio che attraversano la stanza in lunghezza e ci riportano all’esibizione del rituale legato al cibo, così centrale nelle opere dell’amico artista Antoni Miralda. Un omaggio che diventa esplicito nel frigorifero con gli scomparti a vista. Siamo agli antipodi del minimalismo, all’interno di un microcosmo ricco e sovrabbondante, dove convivono personaggi altisonanti e ordinari con accordi sorprendenti, e la qualità dell’abitare nasce da un confronto serrato con ciò che già esiste, in dialogo con oggetti, storie e memorie che continuano a stratificarsi nel tempo.

> The “as found” [is] where the art is in the picking up, turning over and puttingwith…[…] Thus the “as found” was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic “things” could re-energise our inventive activity (Smithson, Smithson 1990).

La particolare osservazione dell’“as found” che permea l’alloggio di Eva e Ricardo ci riporta all’affinità elettiva con gli Smithson, che prosegue nell’amicizia con la figlia Soraya, e si ritrova estremizzata nell’appartamento attiguo, acquistato dalla coppia attorno al 2019: uno spazio da ristrutturare, adattato provvisoriamente a studio durante il *lockdown*, che è ancora oggi oggetto di ‘discussione’. Potrebbe essere annesso alla casa, o continuare a esistere come rovina viva ancora aperta a molteplici possibilità di trasformazione. Questa giocosa convivenza con





14 | Casa-studio in Via Augusta, studio del colore di Eva Prats, 2021, Courtesy Flores & Prats.
15 | Casa-studio in Via Augusta, disegno di Nina Andreatta, colori di Eva Prats, 2021, Courtesy Flores & Prats.

l'esistente è uno degli aspetti specifici e più fertili del lavoro di Flores e Prats che, partendo dalla loro casa, è possibile ripercorrere nello spazio e nel tempo della loro città.

Barcellona, "As found"

> We are intcrested in the idea of imperfection as an attitude in our work, and this has to do with our interest in the city, in accepting different phases, and in thinking that our work is part of a longer series of hands that are touching the city. [...] in the same way we think that our work should be inside a longer time, it is not something that has to be clean and new, but disolved into something that is already there, that exists before we arrive to the site. [...] in a way it is a very old way of doing things... (Flores, Prats 2007, 35).

Percorrendo lo straordinario asse della Diagonal fino al suo limite estremo a sud ovest, si arriva al margine della città, quasi alla foce del Llobregat, dove Bofill ha costruito l'utopia di un abitare comunitario scritto in rossi intonaci e brillanti ceramiche. A pochi passi da Walden 7, troviamo la fabbrica di tessuti tessili che ha segnato, attorno al 2000, l'ingresso di Flores e Prats nel mondo del riuso o, per dirla con le parole dei due architetti, ne "la disciplina de lo esistente" (Flores, Prats, Adrià 2014, 146). Una maschera di lamiere ondulate colorate di rosso e di giallo riveste, senza davvero nascondere, la congiunzione dei capannoni preesistenti con il notevole ampliamento del magazzino della Yutes Textiles (che ne triplica i volumi).

I due proprietari della piccola azienda di tessuti erano fermamente convinti della necessità di limitare le distruzioni, gli smaltimenti, gli scarti e conservare quanto più possibile dell'esistente, non solo per una questione ecologica e morale, ma per il vincolo emotivo che riconoscevano nell'edificio, come incunabolo di ricordi. È stata questa decisione dei committenti che, secondo quanto sostiene Eva (Prats 2019), ha introdotto lo studio in una nuova fase di sperimentazione, più attenta all'impiego di elementi preesistenti, dopo anni di lavoro su temi e scale di lavoro diverse. La composizione a partire da riferimenti condivisi e memorie costruite insieme nei viaggi dei due architetti è costante nel lavoro dello studio. Un caso eclatante è l'Edificio 111 a Terrassa che, dopo aver confrontato il bugnato teso di Palazzo Rucellai



16 | Yutes warehouse in Sant Just, Barcelona, assonometria a colori. Disegno di Eva Prats, 2005, Courtesy Flores & Prats.
17 | Yutes warehouse in Sant Just, Barcelona, facciata del fronte di accesso. Fotografia di Hisao Suzuki, Courtesy Flores & Prats.
18 | Yutes warehouse in Sant Just, Barcelona, vista aerea con Walden 7 sullo sfondo. Courtesy Flores & Prats.

e la forza plastica del basamento di Palazzo Pitti, riprende le forme composte del bugnato di Palazzo Strozzi. Tutte ipotesi osservate e misurate durante un viaggio in Italia centrale, intrapreso per 'rubare' il segreto di edifici affacciati su grandi spazi vuoti, dai palazzi fiorentini, alle rocche di Francesco di Giorgio Martini, che traguardano gli ampi orizzonti del Montefeltro. Ma, accanto ai riferimenti appresi dalla storia dell'architettura, nei lavori di Flores e Prats su edifici preesistenti, emerge anche un interesse più immediato, fisico e materico all'impiego di elementi, spesso di nessun valore economico (come la porta industriale all'ingresso della Nave Yutes), che vengono smontati e ricollocati in sede o in altre parti della struttura, come si ricollocano affreschi o elementi preziosi.

Le nuove cortine di facciata sono disegnate come una composizione di scampoli di tessuto. L'utilizzo di un materiale dichiaratamente industriale come la lamiera ondulata viene qui piegato alla costruzione di una composizione fortemente artigianale: più che una maschera, ci appare come un vestito cucito sulle forme del corpo, che si ritaglia in corrispondenza di aperture nuove o vecchi infissi riposizionati, e si solleva con due ali leggere in corrispondenza del primo nucleo dell'edificio per scoprire le aperture e mostrare la sua genesi. In sommità, la salita alla copertura voluta dagli imprenditori come spazio di gioco disegna una sorta di 'testa', dove la cortina metallica si piega per rivestire l'ascensore, seguita dalla vertiginosa scala in ferro. La salita dinamica dei fronti sull'angolo, nel suo avvitarsi verso l'alto, compone un gesto di saluto al gigante rosso di Bofill.

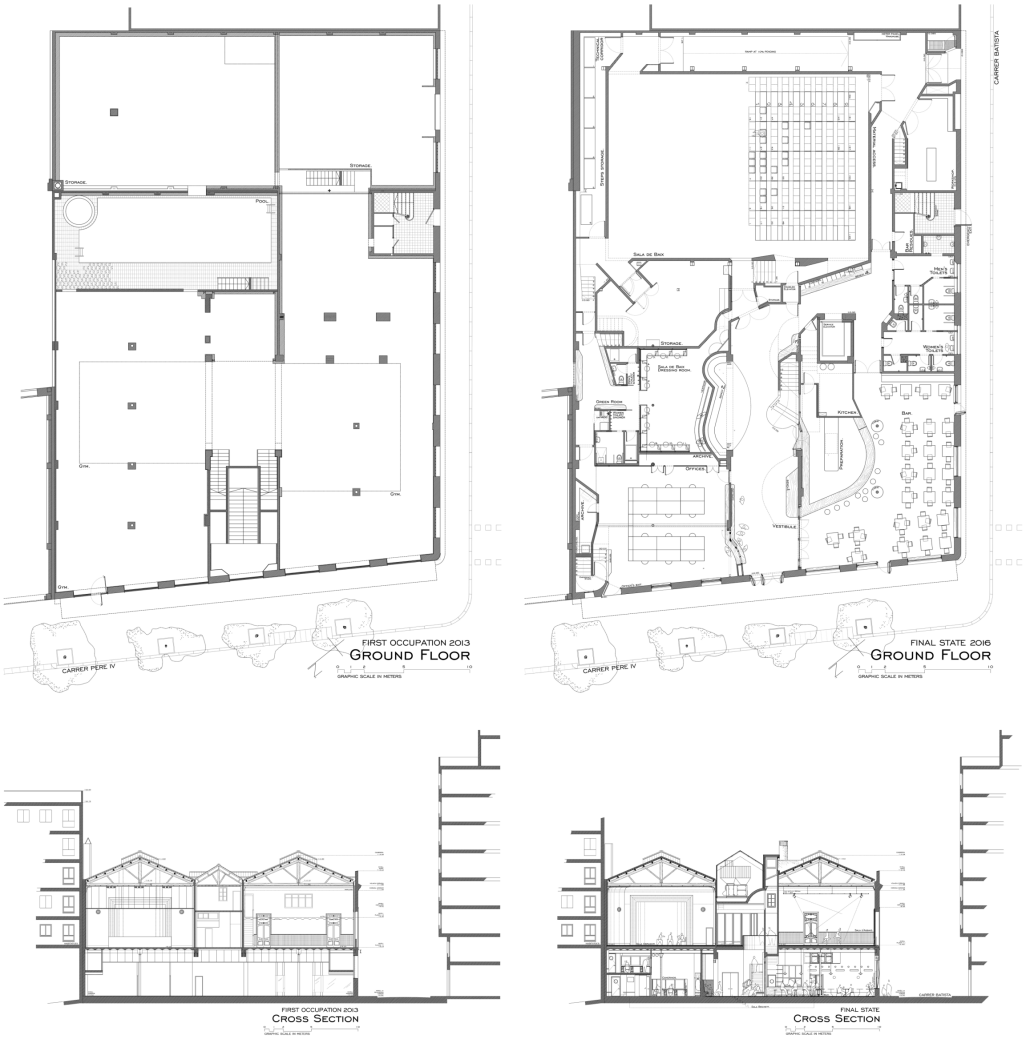
Al capo opposto della città, dove l'Avenida Diagonal attraversa il quartiere di Poblenou i due architetti nel 2011 hanno vinto il concorso per la realizzazione della Sala Beckett. Si trattava di realizzare una nuova 'casa' per il centro internazionale di drammaturgia diretto da Toni



19 | 44 Porte e 35 Finestre per la Nuova Sala Beckett. Flores & Prats con Agustina Bersier, Mariela Allievi, Judith Casas e 15-L FILMS, 2019, Courtesy Flores & Prats.

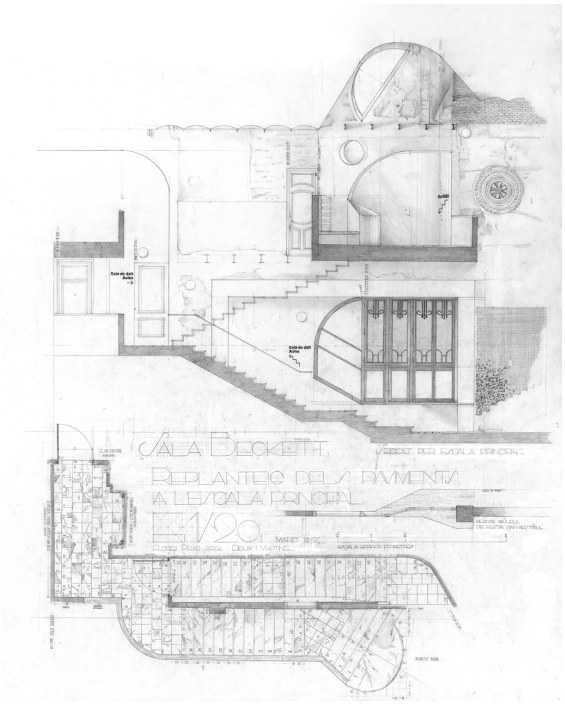
Casares, con spazi per la scuola e sale per le rappresentazioni aperte al pubblico, in luogo dell'edificio abbandonato della cooperativa operaia Pau i Justícia. L'edificio non era vincolato e poteva essere interamente distrutto, ma rappresentava una storia importante della vita pubblica della città, che il progetto presentato da Flores e Prats – pur molto ridimensionato e ripensato dal concorso alla realizzazione – mostrava, fin dall'inizio, il desiderio di conservare. Lo studio ha dedicato tre mesi di lavoro per disegnare ogni porta, ogni finestra, ogni scala, balaustra, pavimentazione, decorazione di stucco, fino a comporre un inventario di oltre cento pagine, dove gli elementi costruttivi sono riprodotti, accostati alla stessa scala e colorati come in un 'bestiario'. Un lavoro paziente, che ha nobilitato oggetti e finiture comuni, e ha persuaso l'impresa di costruzioni a prestare la cura necessaria per conservare questi elementi considerati di nessun valore, fino a rompere le murature per smontare stucchi e porte senza perdere le cornici.

Sappiamo quanto sia più economico, in spese ed energie, buttare l'esistente e ripartire da zero, specialmente quando il cantiere parte e tutte le presenze colorate dell'inventario escono di scena. Ma il progetto di Flores e Prats torna ad intrecciare gli elementi preesistenti come soglie e decorazioni, attorno alla nuova vita dell'edificio. E, come ha affermato Lahuerta,



20 | Sala Beckett, pianta del piano terra, stato di fatto al 2013 e progetto realizzato al 2016. Courtesy Flores & Prats.
21 | Sala Beckett, sezioni trasversali, stato di fatto al 2013 e progetto realizzato al 2016. Courtesy Flores & Prats.

ci spinge a chiederci “perché il concetto di patrimonio deve essere associato a qualcosa di prestigioso e monumentale?” (Lahuerta 2017). Non è certo secondaria la presenza di un committente che, già durante i primi sopralluoghi, ripeteva ai concorrenti: “abbiamo bisogno di questi fantasmi”, “esto nos sirve!” Eppure sembra essere proprio il tempo del disegno, che i due architetti hanno posto alla base della propria “disciplina” di lavoro, la chiave per osservare





22 | Sala Beckett, pianta e sezione della scala principale. Disegno di Inès Martinel, Courtesy Flores & Prats.
23 | Sala Beckett, spazio di ingresso. Fotografia di Adrià Goula, Courtesy Flores & Prats.

e ricomporre giocosamente la presenza del passato dentro la nuova vita dell'edificio, attraverso un fare progettuale che mantiene il processo aperto a continue contaminazioni.

> Dibujar el tiempo. Trabajar en edificios antiguos tiene la ventaja de no haber participado en su creación, y asì poder jugar el papel de observador. El trabajo comienza observando cosas que han hecho otros. Observar dibujando, registrarlo todo. En el Museo de los Molinos de Palma, la mirada oscilaba constantemente desde esa construccion hacia la obra de Carlo Scarpa, una influencia inmediata en esos primeros años de trabajo. Sin embargo, sí el la obra de Scarpa los diferentes momentos históricos por los que pasa el edificio, se definen y separan para que el visitante los pueda reconocer y pueda reconstruir su evolución histórica, poco a poco comenzamos a ser críticos con esa actitud, pensando que la separación del resultado en tiempos identificables lo fragmentaba todo demasíado, y la cantidad de detalles preciosos competían por captar la atención del ojo del observador. Comenzamos a pensar entonces que preferíamos una experiencia más subconsciente al recorrer el edificio, que el resultado fuera más disuelto, más parecido a aquella suma discreta y calmada que es la ruina cuando se presenta como tal, que nos espera paciente y en silencio para que la valoremos. Esa ruina, que describe el paso del tiempo en los rastros que han ido quedando a la vista, no separa sus tiempos, sino que los une y convierte el edificio en un palimpsesto. Aceptar la suma de historia encontrada en un edificio existente es una disciplina, es aceptar el fantasma que està presente en toda la vida de un edificio como la cualidad física que el tiempo otorga a las cosas (Flores, Prats, Adrià 2014, 146).



24 | Sala Beckett, lucernario al piano secondo. Fotografia di Adrià Goula, Courtesy Flores & Prats.

Il corpo centrale della nuova Sala Beckett unisce percettivamente spazi e tempi dell'edificio. La scala, che saturava il corpo centrale della cooperativa, viene spostata sul margine destro – dove si svolge attorno alla parete e si protende come un pulpito nelle pause tra le rampe – per lasciare libero il passaggio che dalla biglietteria conduce alla *Sala de Baix*. Lo spazio si apre in altezza con gli svuotamenti curvilinei che permettono di traguardare il primo piano. La lunga prospettiva è ritmata dalle puntualizzazioni che emergono o scavano le due pareti: le profonde (e comode) sedute in legno, le scritte frammentarie della cooperativa, i gessi dei soffitti rimontati a parete, le porte su stanze che non sono più… e, sulla sinistra, l'arco scenico di



25 | Sala Beckett, vista da Carrer de Pere IV. Fotografia di Adrià Goula, Courtesy Flores & Prats.

un teatrino dove la sinuosa poltrona di velluto, rossa come pareti e pavimento dell'intera nicchia, permette di sedersi a guardare chi passa e chi sale. L'ingresso della luce e la salita della scala si legano in un unico e intenso momento narrativo dove si ricrea quell'impressione piranesiana di rovina attraversata dalla luce, che penetra attraverso i crolli dei solai. L'atmosfera misteriosa perde qui ogni connotazione tragica e lo spazio è pervaso di un ottimismo difficile da descrivere, che si può sperimentare passando qualche tempo al suo interno, fra le molte persone che passano, gli studenti di teatro che mangiano sul grande sedile rosso, i bambini che giocano, i giovani architetti che fotografano.

Nel 'comedor', nei camerini, come nella piccola corte è impossibile capire cosa c'era e cosa è stato aggiunto, senza confrontare fotografie, piani e sezioni. Gli spazi della Beckett hanno quell'aria straordinaria di luoghi senza tempo, dove gli architetti hanno saputo inserire nuove figure e nuovi spazi senza dire l'inizio e la fine del proprio intervento. Quello che appare come il naturale svolgimento di forme, materiali e colori eterogenei di un edificio stratificato è in realtà il frutto di un lento lavoro di accettazione, appropriazione e ricucitura, costruito attraverso raffinati dispositivi scenici. Il progetto mette in scena e lega fra loro storie diverse, che si sommano senza cancellarsi a vicenda, come le diverse storie che compongono questa singolare coppia di architetti. Così anche la casa di Flores e Prats, come i loro progetti, esprime il desiderio e la capacità di amare qualcosa che è stato iniziato da altri, di inserirsi nella storia e lasciare l'opera aperta, per abitare il lusso del tempo.

Nota

[*] Eva Prats ha conseguito il dottorato in Architettura presso la Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT) nel 2019 con la tesi dal titolo *To observe with the client, to draw with the existing. Three cases of architecture dealing with the As-Found*. Ricardo Flores ha conseguito il dottorato presso l'ETSAB nel 2016 con la tesi *La Ricarda House by Antonio Bonet Castellana. A Formalized Territory*. Entrambi hanno insegnato presso numerose scuole fra cui: l'ETSAB di Barcellona, l'ETH di Zurigo e la Kingston University di Londra. Eva Prats è attualmente professoressa presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio.

Riferimenti bibliografici

Archives Universum 2022
Flores & Prats, "Archives Universum" 1 (2022).

Flores 2016
R. Flores, *Casa La Ricarda de Antonio Bonet Castellana. Un territorio formalizado*, Tesis Doctoral, Director de Tesis Antonio Armesto Aira, Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, Barcelona, 2016.

Flores, Prats 2007
R. Flores, E. Prats, *Falten und verdichten*, "S AM" 1 (2007), 35-39.

Flores, Prats, Adrià 2014
R. Flores, E. Prats, M. Adrià (ed. por), *Pensando a mano. La arquitectura de Flores & Prats*, Culiacan 2014.

Flores, Prats 2023
R. Flores, E. Prats, *Dibujar sin borrar y otros ensayos*, Barcelona 2023.

Lahuerta 2017
J. José Lahuerta, *Residua. Obbligo e invenzione: un'opera recente di Flores & Prats*, "Casabella" 875-876 (2017).

Martínez Nebot 2014
A. Martínez Nebot, *Un romance urbano en Barcelona*, "El País semanal" 1951 (2014), 62-65.

Miralles [1987] 2021
E. Miralles, *Fantasia muscolar: cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas), vol. III* [Barcelona 1987], Madrid 2021.

Prats 2019
E. Prats, *To observe with the client, to draw with the existing. Three cases of architecture dealing with the as-found*, Thesis by Eva Prats, PhD by practice at RMIT: Royal Melbourne Institute of Technology, 2019.

Prats [2015] 2023
E. Prats, *Sobre el dibujo a mano* [*On Drawing by Hand*, "Atlantis. Magazine for Urbanism & Landscape Architecture" October 2015], in R. Flores, E. Prats, *Dibujar sin borrar y otros ensayos*, Barcelona 2023, 11-15.

Prats 2023
E. Prats, *Tardes de dibujo*, in R. Flores, E. Prats, *Dibujar sin borrar y otros ensayos*, Barcelona 2023, 82-93.

Smithson, Smithson 1990
A. Smithson, P. Smithson, *The 'As Found' and the 'Found'*, in D. Robbins (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge (Mass.) 1990, 201-202.

English abstract

The home-studio of architects Eva Prats and Ricardo Flores in Barcelona stands as a manifesto of their design poetics. Far from any formal idealism, the house embodies a way of inhabiting time, welcoming the layered presence of memory – from the intimate scale of domestic life to the broader relationship with the city. This article retraces the couple's story and their working method, which revolves around drawing by hand as a form of thought that is at once intuitive and questioning. The studio's focus on the built environment as a temporal and stratified condition is explored through a selection of adaptive reuse projects carried out in Barcelona over the past two decades – from Yutes Textiles to Sala Beckett. These projects reveal how architectural design can act as a tool for unveiling and enhancing what already exists, bringing forgotten or overlooked elements back to the center of attention.

keywords | Flores & Prats; Drawing by hand; Inhabiting time; Stratification; Design process; Old and new; Reconstruction; Adaptive reuse; Barcellona.

Modernità arcaica

Le case studio di Pezo von Ellrichshausen

Francesca Mugnai

Una coppia tra arte e architettura

Il nome Pezo von Ellrichshausen suona ‘ad arte’ come quello di una sola persona e rappresenta efficacemente quel tutt’uno indivisibile che sono Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen [Fig. 1]. Pare impossibile, nel loro caso, separare la vita privata dalla vita lavorativa ed è inutile cercare di capire se esistano, e quali siano, i rispettivi ruoli: ‘noi’ è l’unico pronome ammesso. È ciò che emerge dal colloquio a distanza avuto con gli architetti prima della stesura di questo testo, che sviluppa e approfondisce alcuni temi suggeriti dal contenuto di quella conversazione.



1 | Ritratto di Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen, 2022



2 | Pezo von Ellrichshausen, 71809161013 (Interior no 020 – dalla serie Exterior), olio su tela, 180 x 240 cm, 2016

Mauricio Pezo (1973) è nato e ha studiato nel Cile meridionale; Sofia von Ellrichshausen (1976) proviene dalla regione argentina della Patagonia e ha studiato a Buenos Aires. Il loro incontro è tanto fortuito quanto fortunato: si conoscono a Buenos Aires durante un evento culturale quando Sofia è ancora studentessa, mentre Pezo, già laureato, partecipa in veste di architetto. Di lì a poco, nel 2002, fondano insieme uno studio “di arte e di architettura” – a sottolineare quanto la compresenza dei due ambiti rappresenti una costante nella loro produzione.

Già nel 2001 Sofia e Pezo danno vita al *Movimiento Artista del Sur* che firma, fra i diversi interventi, alcune installazioni urbane – *Operaciones Instantáneas* – miranti a offrire una lettura del reale “con todas sus restricciones y con todas sus potencialidades” (Pezo 2005). È significativo che siano gli stessi autori ad affermare il valore astratto di queste iniziali prove di dialogo col contesto, segni silenziosi in ascolto della vita urbana che non vogliono offrire alcuna spiegazione, imporre alcun significato, ma attendono piuttosto la risposta creativa di chi in essi si imbatte: “Por eso no me interesan las obras estridentes. Ni las obras que exijan demasiada atención. Prefiero que la

obra actúe como indicio" (Pezo 2005). Ma il silenzio di tali installazioni, seppure definite dagli autori "tautologiche", è tutt'altro che neutrale o asettico, rappresentando il tentativo di 'misurare' lo spazio quotidianamente vissuto attraverso l'accumulo, la ripetizione e la sottolineatura di elementi comuni o di scarsa importanza: come avviene nell'opera *Color Circular* che sposta l'attenzione sul mondo sotterraneo delle fognature, quale manifestazione parallela, invisibile e secondaria del più nobile organismo urbano di superficie. Ecco che la trascurabile perfezione circolare dei chiusini viene invece palesata dalle tinte accese di una nuova verniciatura, diventando un'imprevista e originale misura dello spazio urbano.

Anche dopo essere sbocciati nella loro attività professionale di architetti, Pezo von Ellrichshausen hanno continuato a dedicarsi all'arte, specialmente nella forma grafica e pittorica, cui assegnano valore di prefigurazione, commento e formulazione teorica rispetto al progetto di architettura. Disegni e dipinti, rigorosamente firmati in coppia a prescindere da chi sia l'esecutore o l'esecutrice materiale, sono parte integrante della produzione architettonica e oscillano fra astrattismo e figurativismo. La serie *Exterior* del 2016 raccoglie dipinti a olio di grande formato (180x240 cm), ognuno raffigurante una porzione enigmatica di spazio fatto di pochi ed essenziali elementi: un muro, un pilastro, una porta, uno spigolo, un gradino, sempre investiti da una luce surreale, hopperiana [Fig. 2]. Talvolta sullo sfondo compare un orizzonte che non sappiamo se di acqua o di terra. Il colore, a differenza della loro architettura generalmente monocroma, qui agisce da protagonista nel distinguere le diverse superfici e dare risalto alla tridimensionalità del soggetto. Tutti insieme i quadri formano una serie astratta che è una sorta di catalogo non finito delle infinite possibilità spaziali. Il principio della serialità, che ricorre in numerose altre opere, è, come vedremo, strettamente connesso a una precisa idea di architettura.

Talvolta la loro arte è invece maggiormente figurativa nel delineare il rapporto dell'edificio progettato col contesto. Anche in questo caso luce e colori mantengono una valenza drammatica che è all'origine dell'intensità emotiva delle scene [Figg. 3-4]. Pezzi di una serie in divenire possono essere considerate anche le opere di architettura, battezzate ognuna con un nome di quattro lettere scritte in maiuscolo. Durante gli oltre venti anni di attività professionale, l'architettura residenziale occupa da sempre un posto privilegiato nella produzione della coppia cileno-argentina, che ha realizzato prevalentemente case unifamiliari. Fra queste, tre sono dimore destinate a loro stessi: POLI, CIEN e LUNA. La prima è sia casa di vacanza che centro culturale, mentre le restanti due sono state concepite come case studio e residenze principali. Per il loro carattere di dimora permanente, si è scelto di indagare CIEN e LUNA come architetture-manifesto di un'idea di abitare.

Infine, è utile ricordare l'impegno didattico di Pezo von Ellrichshausen – Harvard, Berkeley, Yale, Cornell sono fra le università dove hanno insegnato – e la loro attitudine alla teoresi che si nutre dell'interesse per la filosofia e si manifesta con chiarezza negli scritti come pensiero sì destrutturante, ma finalizzato alla ricostruzione di un 'sistema' compositivo di tipo razionale.

Peraltro, Pezo sta attualmente svolgendo una tesi di dottorato in filosofia incentrata sull'opera di Niccolò Cusano.

CIEN

Casa CIEN (2008-2011), la seconda in ordine cronologico delle residenze personali, viene realizzata dopo almeno cinque esperienze pregresse nel campo della progettazione di residenze monofamiliari. "Cien" – cento – è la quota sopra il livello del mare alla quale sorge questa casa situata sul fianco di una collina gremita di cipressi ai margini della città di Concepción, nella regione del Bío Bío (Cile) [Figg. 5-6]. Si potrebbe descrivere l'edificio come una torre a pianta quadrata innestata su di un basamento [Fig. 7], oppure, cambiando punto di vista, come un prisma rettangolare formato da tre moduli cubici di lato 6 m, uno dei quali sviluppato in altezza per ulteriori 14 m [Figg. 8-9]. La prima è una descrizione di ordine tipologico, la seconda di ordine geometrico; eppure, in nessun caso si riesce a cogliere a pieno il senso di questa architettura che sfugge a ogni tentativo di definizione. In effetti, la torre e il suo 'piede' sono di difficile inquadramento dal punto di vista tipologico, così come lo è la relazione tra le parti, ancorché considerata nell'ottica di una reiterazione o giustapposizione dello stesso elemento di base: il cubo 6x6x6. È certo che il connubio di precisione geometrica – una "obsesión geométrica" (Fernández-Galiano 2017, 3) – e di vaghezza tipologica genera una perturbante ambivalenza in grado di moltiplicare i livelli di lettura di questo edificio che è insieme fortezza, pilastro, misteriosa rovina o, per astrazione, albero con le sue radici.

Il modulo planimetrico di base è un quadrato suddiviso in quattro parti secondo uno schema a croce asimmetrica, da cui hanno origine due spazi a pianta quadrata di diverse dimensioni e due spazi uguali a pianta rettangolare. Nello zoccolo posto alla base – dove il piano inferiore è destinato ad ambienti di lavoro manuale, mentre il superiore contiene quelli di soggiorno – la ripetizione del modulo suddiviso in settori produce una sequenza ritmica del tipo ABAB e individua una fascia longitudinale dove trovano collocazione i servizi e i collegamenti verticali [Figg. 10-11]. Nel grande spazio di soggiorno, esteso all'intero piano, la scansione dei setti murari corrisponde a un lieve cambio di quota fra un ambiente e l'altro producendo una *enfilade* discendente in direzione ovest, nella quale si susseguono: cucina, stanza da pranzo e soggiorno [Figg. 12-14]. A questo livello si giunge scendendo per una scala, intagliata nello zoccolo, che parte dalla quota stradale [Figg. 15].

Nella torre, lo schema planimetrico quadripartito viene interpretato ai vari livelli in modo diverso con minime variazioni. Il primo piano serve come ingresso 'pubblico', ma anche come ambiente di scambio fra i collegamenti verticali, ovvero tra due scale elicoidali: una privata che congiunge i primi quattro livelli della casa, e l'altra, pubblica, che copre lo sviluppo della torre nei suoi cinque piani, senza interessare il secondo dove si trova la camera da letto, che così rimane esclusa dal percorso di salita verso lo studio. Superiormente si dispongono gli ambienti dell'atelier, il più elevato dei quali ospita gli studioli di Pezo e Sofia [Fig. 16], collocati ciascuno all'interno di una nicchia e dotati di propria finestra: soluzione che, per parsimonia formale e integrazione reciproca di spazio e arredi, rimanda alla semplicità compiuta delle cel-

le monastiche. Man mano che si sale, la vocazione degli ambienti si fa quindi più 'speculativa'. Il basamento, a contatto con la terra, è destinato alla 'vita activa', mentre la torre, cercando l'altezza, si consacra alla 'vita contemplativa' [Figg. 17-18]. In tal modo le due parti che compongono il sistema, all'apparenza inconciliabili secondo i canoni tipologici, trovano ragione di coesistere.

Nel quartiere di ville e villette ove sorge, Casa CIEN rappresenta un'evidente eccezione, lontana dall'immagine della tipica residenza borghese ancorché moderna, e più vicina a quella di un opificio, al cui carattere concorre, oltre alla forma, il cemento armato a vista composto da strati di ugual misura con finitura scabra. All'interno di questo impaginato regolare, le finestre quadrate di dimensioni varie si dispongono secondo necessità, noncuranti della regola suggerita dal ritmo dei ricorsi, anzi talvolta a questi accavallandosi come se fossero state realizzate a costruzione ultimata. Anche in questo caso gli architetti preferiscono deviare dal solco della regola. All'interno, i sottili listelli lignei di colore bianco che rivestono la muratura ricordano le casseforme, facendo 'sentire' la presenza del calcestruzzo retrostante. Alle pareti, opere d'arte di loro produzione.

LUNA

Pezo von Ellrichshausen realizzano la terza casa dal 2018 al 2021 nella località di Santa Lucía Alto, all'interno di un terreno di 120 ettari per la maggior parte occupato da boschi. L'area si trova ai piedi delle Ande, a 150 km da Concepción [Figg. 19-20]. Sebbene l'edificio abbia un accentuato sviluppo orizzontale, è impostato sullo stesso schema geometrico del modulo base di Casa CIEN. Ma qui il quadrato quadripartito ha tutt'altra estensione misurando 75x75 m [Figg. 21-23]. L'applicazione dello stesso schema a una situazione diversa per contesto paesistico e dimensione dell'intervento è sintomatica di un approccio compositivo del tutto peculiare, fondato sul concetto di 'formato', termine col quale gli architetti non intendono né la forma né il tipo, ma un embrione di possibili sviluppi in senso unicamente dimensionale. In sostanza, lo stesso 'formato' può dare esito a configurazioni diverse a seconda di come viene interpretato nelle tre dimensioni: lo schema quadripartito di Casa CIEN può quindi diventare una torre se ne viene privilegiata l'altezza, o un sistema di corti se l'ampiezza prevale sull'altezza. "Un formato es tal vez nada más que un delicado y casi invisible trazado. Es el marco para un campo de acción, un contorno figura" (Pezo von Ellrichshausen 2016, 42).

Casa LUNA è dunque un vasto quadrato nel quale il vuoto prevale sul pieno [Fig. 24]. La parte costruita consta, infatti, dei soli 'contorni' della figura, ottenuti dalla ripetizione del modulo 5x5 m. Gli esili bracci di questo sistema che guarda al modello del 'chiostro', come dichiarato da Pezo von Ellrichshausen in una relazione tecnica non datata, accolgono spazi interni e spazi esterni coperti; inoltre, racchiudono quattro distinte corti: "an elongated one following the natural terrain together with the sunrise and sunset; another long one facing north totally flat and with a water stream that connects two triangular ends; a non-directional one filled with a circular flower garden and one more thrice its size and holding a pond and some old trees". La figura, orientata secondo i punti cardinali, recinge una porzione di terreno digradante da

est a ovest; ciò determina la presenza di un solo piano dove il terreno è più alto e di due piani dove è più basso [Figg. 25-26-27].

Il cortile maggiore [Fig. 28] deriva le proprie misure dal diametro della 'medialuna – il recinto dei tori nella tradizione rurale cilena – dando il nome all'edificio. Tuttavia, come spiegano gli architetti nel nostro colloquio, la sua misura di circa 45 m è anche una distanza limite rispetto a ciò che si può definire una "relazione di intimità", superata la quale si perde il contatto visivo e vocale tra due persone che stanno alle estremità opposte dello stesso spazio. Ciò dimostra la precisione 'topologica' che guida il progetto nella ricerca della coerenza tra misure della forma e misure esistenziali.

Per conciliare esigenze di privacy e di vita comunitaria, il complesso, per quanto unitario, viene suddiviso in almeno tre 'sezioni' funzionali: due zone abitative e l'atelier – non contando le dodici parti nelle quali l'edificio è interrotto strutturalmente dai giunti sismici. Per chi arriva da nord, dove giunge la strada, l'edificio si presenta come un lungo muro basso che guadagna altezza nella direzione in cui scende il terreno. Nel punto più alto, corrispondente allo spigolo del recinto, l'angolo è scavato da un'esedra che accoglie il visitatore e conduce all'appartamento principale [Fig. 29], organizzato intorno al cortile quadrato minore. I rimanenti lati del piccolo chiostro ospitano un altro appartamento e una loggia [Fig. 30]. Lo studio e i connessi ambienti espositivi sono collocati intorno ai cortili rettangolari [Figg. 31-36], mentre un'ulteriore e più appartata zona abitativa trova spazio nel braccio est. Gli spazi che occupano in successione i bracci dei chiostri danno vita a una simbolica e misteriosa topografia che realizza un microcosmo sottratto ai rumori del mondo. Tra gli ambienti, spiccano un poetico focolare dal carattere sacro e insieme rurale [Fig. 37], e una biblioteca 'pensile', cioè sollevata da terra, riconoscibile come inserto cilindrico, che pare alludere all'idea di un serbatoio di risorse intellettuali. Proprio la biblioteca [Figg. 38-39], situata strategicamente fuori dalla zona domestica e perciò disponibile a tutti gli abitanti di questo luogo, definisce la casa come una residenza comunitaria.

Per rendere fluida la distribuzione dei percorsi, all'incrocio dei bracci intermedi è posta una scala elicoidale che riconnette verticalmente le diverse parti dell'edificio e si manifesta in tutta la sua evidenza di perno distributivo. Da notare è la cura certosina dedicata al disegno della copertura che rende l'alternarsi di pieni e vuoti una esplicitazione, quasi 'musicale', della scansione modulare dell'impianto. Come per Casa CIEN, il riferimento tipologico è ambiguo. Se i complessi claustrali si strutturano gerarchicamente rispetto al volume della chiesa e seguono regole precise nella distribuzione, affidata in genere ai colonnati che circondano le corti, qui le gerarchie e le distinzioni sono pressoché annullate e la distribuzione avviene non perimetralmente ma all'interno dei bracci. Nondimeno l'atmosfera è quella del monastero, cioè di un'architettura plasmata da una 'regola'. Sono gli stessi architetti a richiamare, durante il colloquio, il testo di Giorgio Agamben *Altissima Povertà,* che tratta del progetto politico cenobita fondato sulla coincidenza di vita e forma (Agamben, 2011). Scandita dalla sequenza ritmata delle diverse e molteplici funzioni che 'elencano' le abitudini del vivere quotidiano, la

casa-recinto si conforma all'esistenza di questa coppia 'autarchica', che trova al proprio interno le risorse pratiche e intellettuali necessarie alla conduzione dell'attività professionale. Con comprensibile orgoglio Pezo e Sofia dichiarano l'esiguità numerica della squadra di lavoro, formata da Pezo, Sofia e qualche occasionale collaboratore.

Distillazione estrema del convento corbusiano di La Tourette, a sua volta filtrato attraverso la trasposizione cilena operata da Emilio Duhart nella sede della CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) a Santiago, il recinto di Casa LUNA è un segno archetipico, tanto è essenziale. Per questo forse, nonostante l'ampiezza dell'impianto generale, l'architettura risulta silenziosa, in completo ascolto dei cicli naturali dei quali si fa teatro. Appena affiorante dal terreno – questa la sensazione generata dalle proporzioni dell'edificio – il suo silenzio è anche quello di un'architettura interrotta: sorta di sostruzione in attesa del completamento superiore e, come tale, pervasa dal fascino della promessa che qualcosa può ancora accadere.

Coincidentia oppositorum

Fernando Pérez Oyarzún ha scritto che "el trabajo de Pezo von Ellrichshausen, deliberadamente a caballo entre la arquitectura y el arte, exhibe una condición fronteriza" (Pérez Oyarzún 2017, 6). Tale condizione "di confine" può essere intesa anche come predisposizione alla compresenza di aspetti molteplici e contraddittori, ovvero a una *coincidentia oppositorum* – locuzione coniata da Niccolò Cusano per esprimere la complessa e inafferrabile natura divina – trasferita sul piano della composizione architettonica. Se le contraddizioni non spaventano Pezo von Ellrichshausen, propensi anzi a considerarle un antidoto alla prevedibilità della norma, la distanza dal canone è sempre perfettamente calibrata in modo da conservare un plausibile equilibrio tra fedeltà e tradimento.

Questo tratto caratteristico del loro operare, che si manifesta sotto varie forme, può essere definito come un'attitudine all'ossimoro. Prendiamo, ad esempio, la serie pittorica *Finite Format_04* [Fig. 40], che esplicita le potenzialità generative del cosiddetto 'formato' all'origine di Casa CIEN. Le molteplici variabili di uno stesso principio geometrico sono messe a sistema in forma di tabella, ovvero di matrice iconografica potenzialmente infinita, che tuttavia, per ovvie ragioni, consta di un numero finito di configurazioni. Non si può fare a meno di ravvisare, in tale procedimento, la ricerca di un Tutto morfologico attraverso quella che Borges chiama "enumerazione, sia pure parziale, d'un insieme infinito" (Borges [1949] 2015, 165). La "vertigine della lista", come recita il titolo di un libro di Umberto Eco, consiste infatti nel desiderio di approssimare l'infinito per mezzo del finito. Proprio le parole di Eco aiutano a cogliere il senso delle variazioni morfologiche contenute nella serie *Finite Format*: "Nella misura in cui una lista caratterizza una serie per quanto difforme di oggetti come appartenenti allo stesso contesto o visti dallo stesso punto di vista [...], essa conferisce ordine, e dunque un accenno di forma, a un insieme altrimenti disordinato" (Eco 2009, 131). I singoli elementi della serie non hanno tra loro alcuna parentela tipologica, eppure diventano una 'famiglia' non solo per la comune discendenza da uno stesso principio, ma in quanto ognuno è specifica manifestazione della

Forma, intesa come idea assoluta, come concetto filosofico. Il 'generale', ovvero la serie, finisce così per dare senso al 'particolare', ovvero al singolo elemento, che in tal modo non è più disgiunto o irrelato rispetto agli altri. *Finite Format* è dunque una sorta di borgesiano "Aleph" dove le finite possibilità combinatorie rappresentano le infinite sfaccettature della Forma.

Un altro aspetto felicemente contraddittorio riguarda ciò che possiamo nominare "ruvida perfezione". Si tratta di una ricercata precisione geometrica che si traduce in schemi planimetrici e volumetrici coincidenti con forme pure, di immediata lettura: una precisione che tuttavia non si esaurisce in sé stessa, ma accoglie le sollecitazioni provenienti dal contesto e soprattutto si accompagna a una presa di distanza dal canone della disciplina, col risultato di introdurre un principio di 'corruzione' che libera e vivifica la compiutezza originaria. "La forma costruita non può essere un'idea platonica – sostengono gli architetti durante la conversazione – ma è piuttosto un accordo fra diversi fattori. La possiamo immaginare al centro di un triangolo ai cui vertici si trovano: contesto, programma funzionale, costruzione". Nel farsi costruzione, l'incontro della forma con la realtà e le sue insanabili contraddizioni innesca un poetico "conflitto fra astrazione e vita" (Fernández-Galiano 2017, 3), fra intenzionalità e imprevisto (Pezo von Ellrichshausen 2018, 22), che è all'origine di una salvifica 'ruvidezza'. Byung-Chul Han contrappone l'"estetica della levigatezza" all'"estetica della ferita" (Han [2015] 2022, 25-51): la prima, scevra da ogni negatività, è consolatoria, accondiscendente, ma anche pornografica; la seconda accoglie le contraddizioni del reale e genera turbamento in virtù dell'enigma che custodisce. Più di altre opere di Pezo von Ellrichshausen, le case a loro stessi destinate sono 'ruvide', poco compiacenti e dense di contenuto simbolico. Del resto, non c'è niente di più intimamente contraddittorio del simbolico, che unisce ciò che la ragione tende a separare.

Una tale 'ruvidezza', che si manifesta concretamente anche nelle scabre superfici di cemento armato – materiale d'elezione in Cile per stringenti ragioni sismiche –, è resa possibile soltanto da un fine approccio intellettuale al progetto, capace di coniugare consapevolezza artigiana e pensiero filosofico. Il tema della 'ruvidezza' è connesso anche a quella essenzialità archetipica caratteristica in particolare di Casa CIEN e di Casa LUNA, che rimanda inequivocabilmente a un 'abitare' arcaico, fatto di puro spazio – quattro muri e un tetto – in connessione panteistica con la natura, anche quando il contesto è di tipo urbano. Ciò introduce il terzo ed ultimo ossimoro che chiameremo "arcaica modernità" prendendo in prestito un concetto espresso da Giorgio Agamben. "Solo chi percepisce nel più moderno e recente gli indici e le segnature dell'arcaico può essere contemporaneo. Arcaico significa: prossimo all'*arké*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell'adulto" (Agamben 2020, 20-21).

Nell'aderire al proprio tempo prendendone lucidamente le distanze, l'architettura di Pezo von Ellrichshausen scandaglia ciò che di primitivo, autentico ed essenziale può riemergere dal

profondo a fecondare il presente, e lo fa in virtù di un continuo interrogarsi sulla condizione umana in rapporto alla natura e all'ordine dell'Universo.

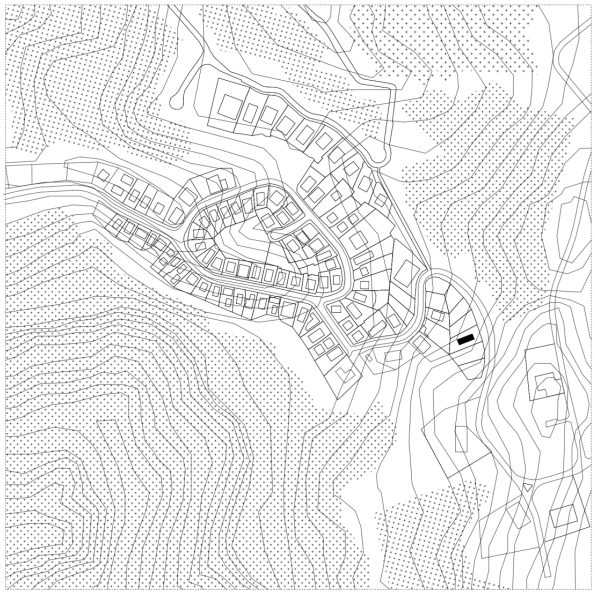
Galleria



3 | Pezo von Ellrichshausen, CIEN House, 2009-2011.



4 | Pezo von Ellrichshausen, LUNA House, 2020.



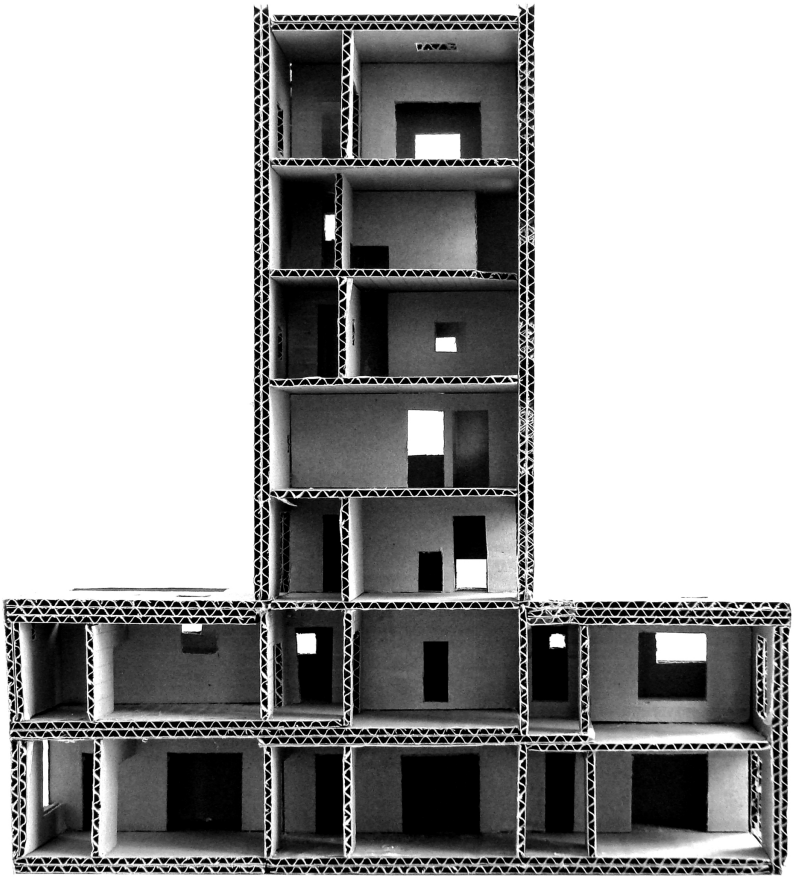
5 | Casa CIEN, Planimetria generale ©Pezo von Ellrichshausen.



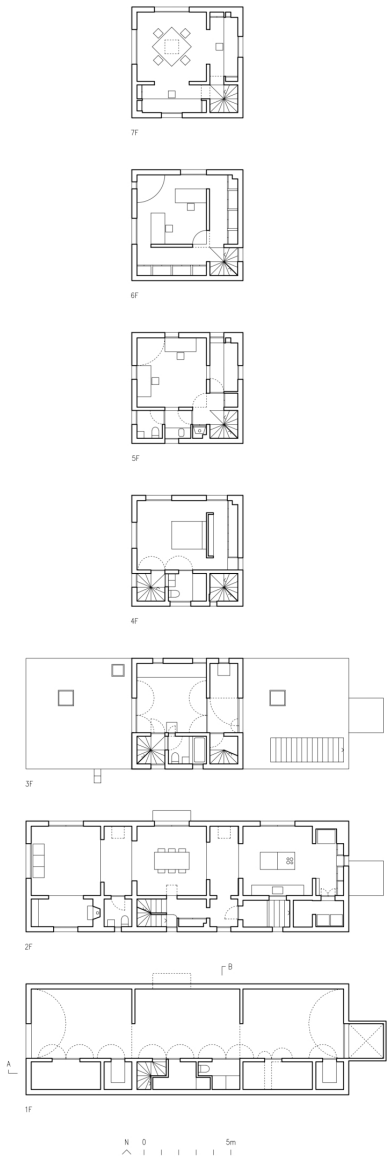
6 | Casa CIEN, Veduta nel contesto, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



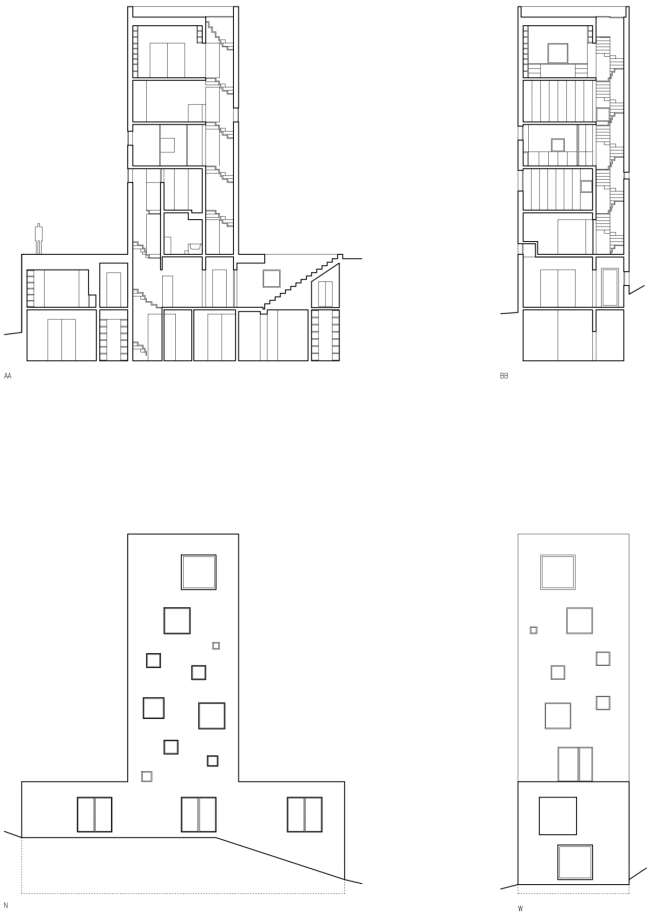
7 | Casa CIEN, Il sistema torre-basamento, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



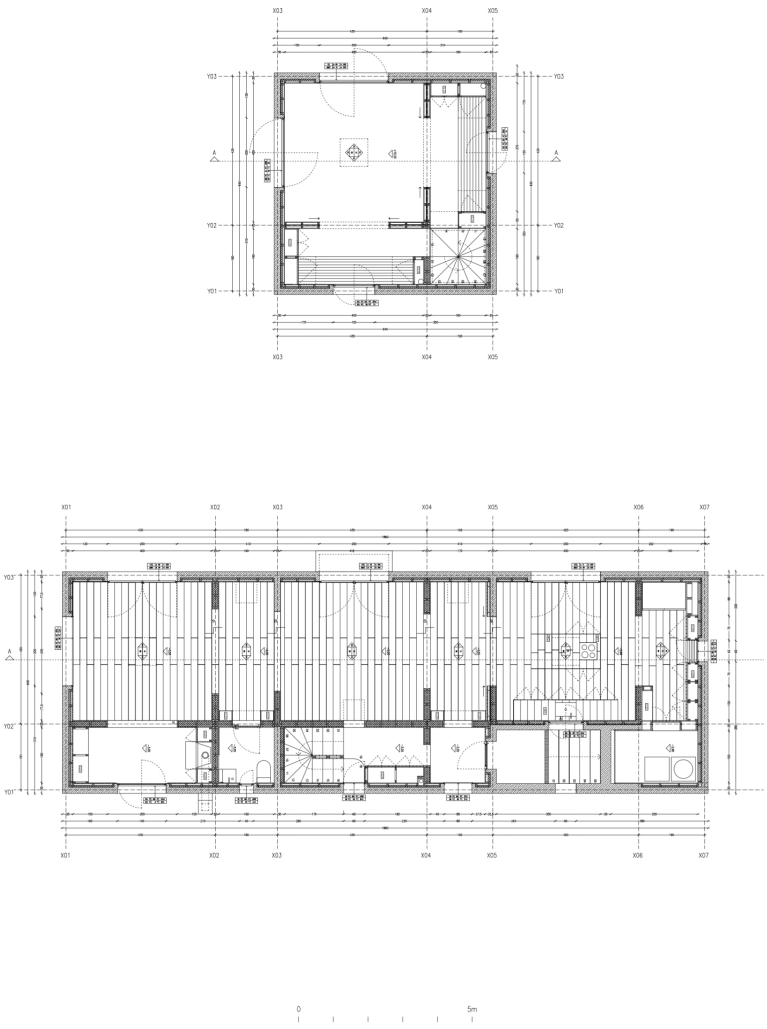
8 | Casa CIEN, Modello sezionato in cartone ondulato, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



9 | Casa CIEN, Piante di tutti i livelli ©Pezo von Ellrichshausen.



10 | Casa CIEN, Sezioni e prospetti ©Pezo von Ellrichshausen.



11 | Casa CIEN, Dettaglio planimetrico del soggiorno (base) e degli studioli (torre) ©Pezo von Ellrichshausen.



12 | Casa CIEN, L'enfilade degradante di stanze formanti il soggiorno, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



13 | Casa CIEN, L'enfilade degradante di stanze formanti il soggiorno, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



14 | Casa CIEN, L'enfilade degradante di stanze formanti il soggiorno, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



15 | Casa CIEN, La scala nel basamento, foto ©Pezo von Ellrichshausen..



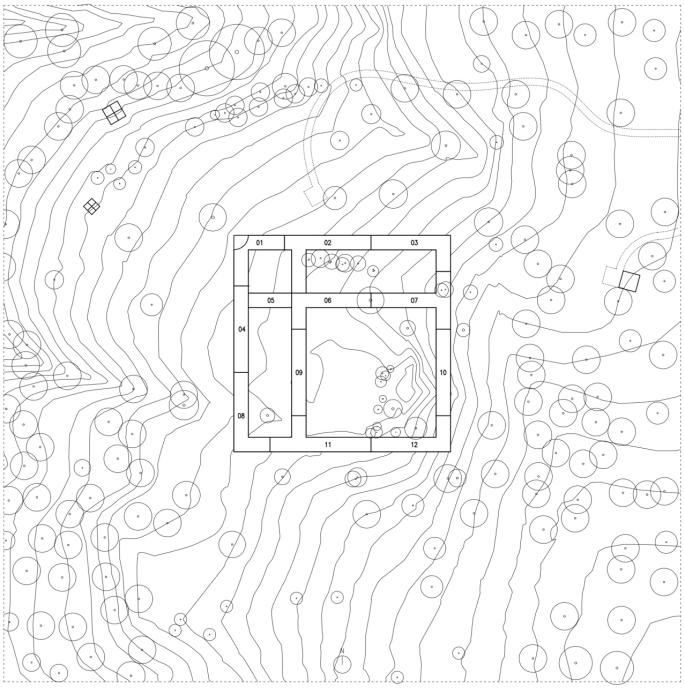
16 | Casa CIEN, Studioli di Pezo e Sofia, foto ©Pezo von Ellrichshausen..



17 | Casa CIEN, Studioli di Pezo e Sofia, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



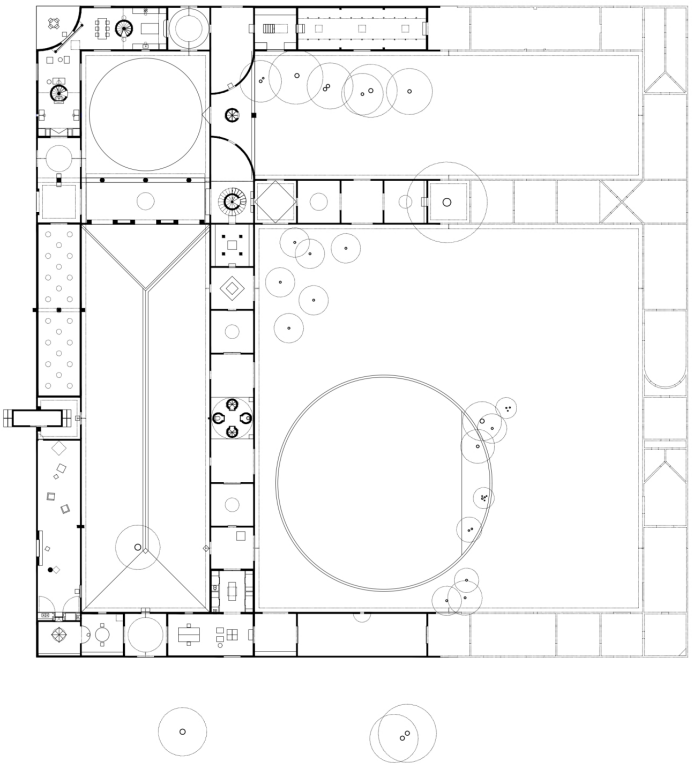
18 | Casa CIEN, Stanza di lavoro all'interno della torre, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



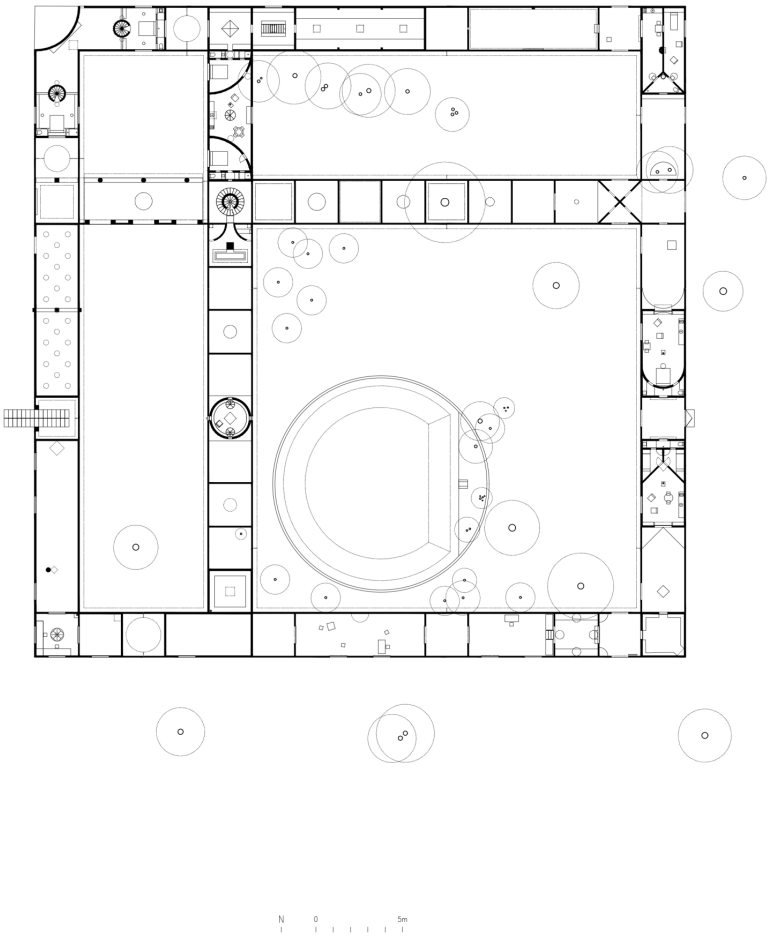
19 | Casa LUNA, Planimetria generale ©Pezo von Ellrichshausen.



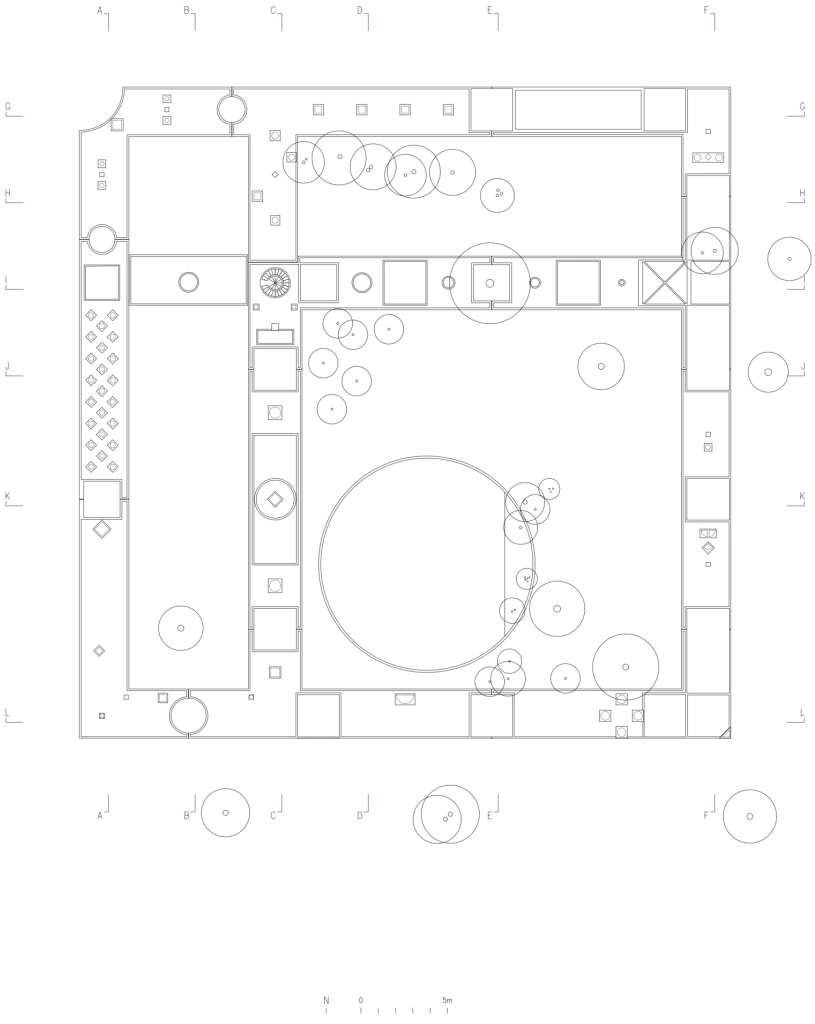
20 | Casa LUNA, Veduta dall'alto, foto ©Pezo von Ellrichshausen..



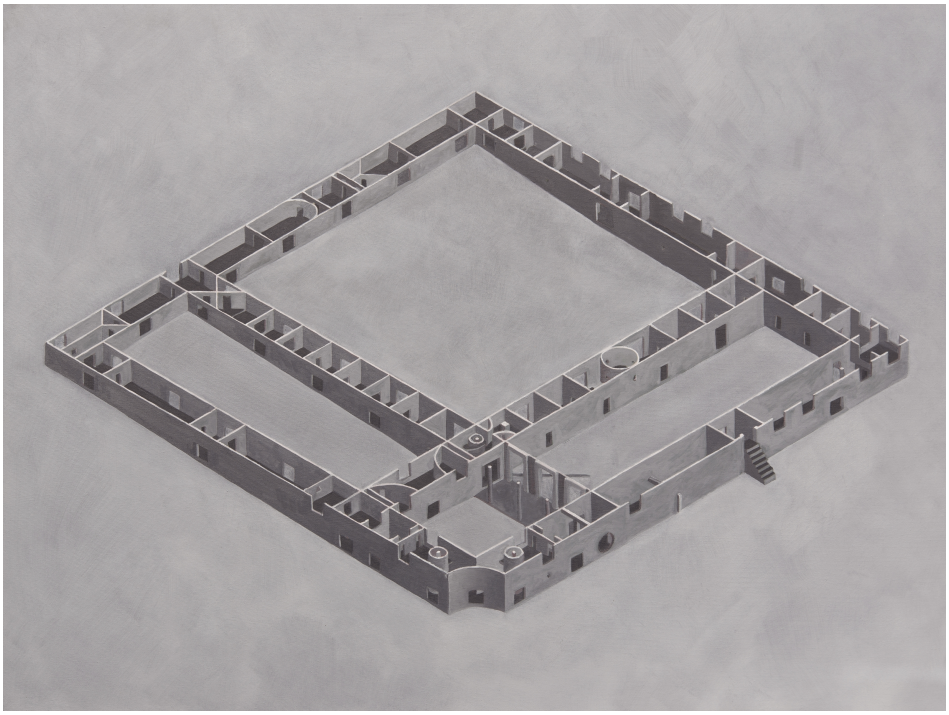
21 | Casa LUNA, Pianta del piano 0 ©Pezo von Ellrichshausen.



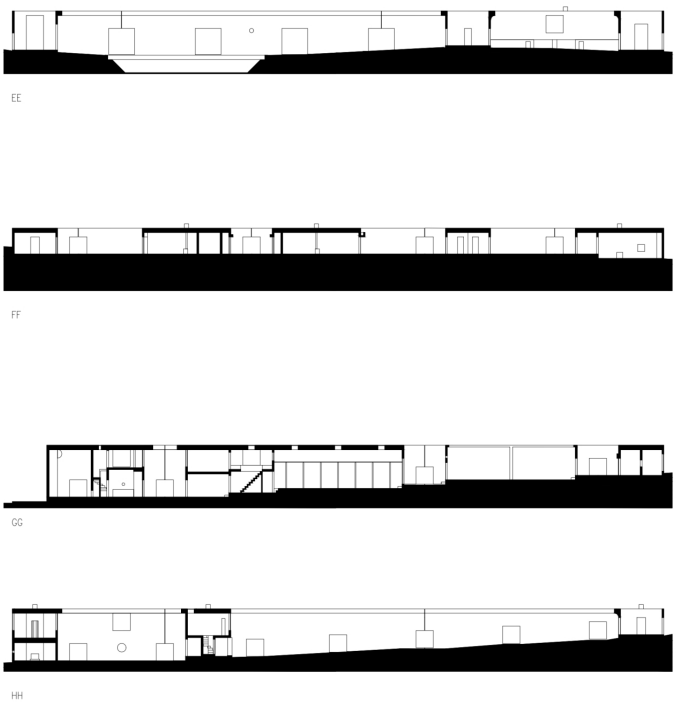
22 | Casa LUNA, Pianta del piano +1 ©Pezo von Ellrichshausen.



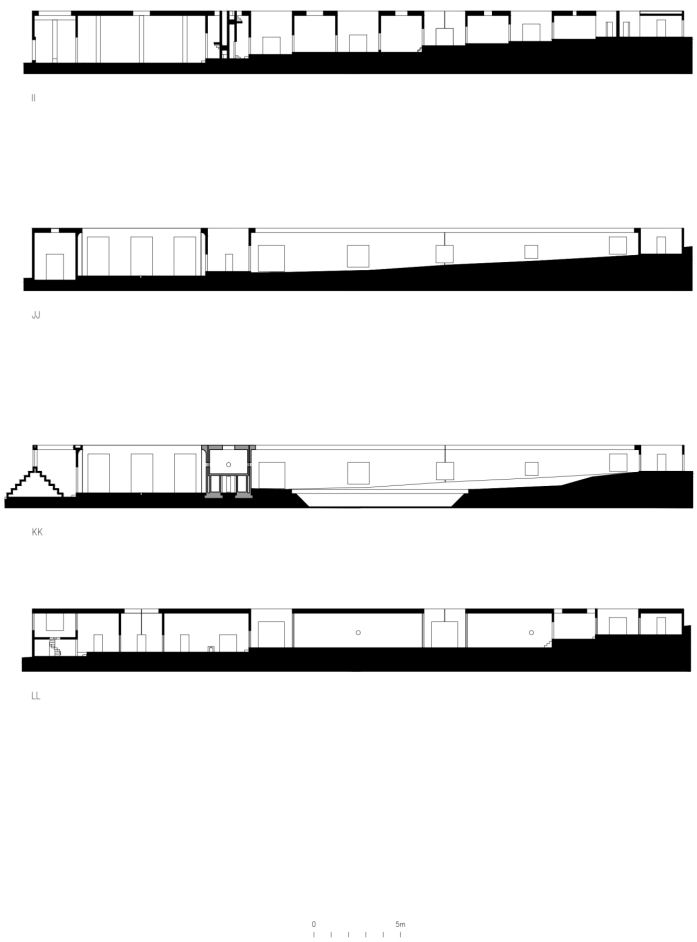
23 | Casa LUNA, Pianta delle coperture ©Pezo von Ellrichshausen.



24 | Casa LUNA, Assonometria planimetrica ©Pezo von Ellrichshausen.



25 | Casa LUNA, Sezioni ©Pezo von Ellrichshausen.



26 | Casa LUNA, Sezioni ©Pezo von Ellrichshausen.



27 | Casa LUNA, Esterno della casa e il suo prospetto schiacciato, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



28 | Casa LUNA, Il chiostro quadrato maggiore con lo specchio d’acqua circolare, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



29 | Casa LUNA, Interno dell'appartamento principale: le scale elicoidali contenute in un pilastro cilindrico conducono al piano delle camere, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



30 | Casa LUNA, La loggia che separa il chiostro quadrato minore da quello rettangolare, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



31 | Casa LUNA, Il cortile rettangolare e le vasche d’acqua triangolari, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



32 | Casa LUNA, Gli spazi dell’atelier e delle sale espositive, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



33 | Casa LUNA, Gli spazi dell’atelier e delle sale espositive, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



34 | Casa LUNA, Gli spazi dell’atelier e delle sale espositive, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



35 | Casa LUNA, Gli spazi dell’atelier e delle sale espositive, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



36 | Casa LUNA, Gli spazi dell’atelier e delle sale espositive, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



37 | Casa LUNA, Stanza del focolare, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



38 | Casa LUNA, Il volume cilindrico della biblioteca, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



39 | Casa LUNA, Interno della biblioteca, foto ©Pezo von Ellrichshausen.



40 | Pezo von Ellrichshausen, Finite Format_04, Chicago 2017 (dettaglio dell'installazione).

Riferimenti bibliografici

Agamben 2011
G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Vicenza 2011.

Agamben 2020
G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Arcore 2020.

Borges [1949]2015
J.L. Borges, *L'Aleph* [*El Aleph*, Buenos Aires, 1949], trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano 2015.

Eco 2009
U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano 2009.

Fernández-Galiano 2017
L. Fernández-Galiano, *La enfermedad geométrica*, in *Pezo von Ellrichshausen. Geometric Abstraction*, "AV Monographs" 199 (2017), 3.

Han [2015] 2022
B.-C. Han, *La salvezza del bello* [*Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main 2015], trad. it. di V. Tamaro, Milano 2019.

Pérez Oyarzún 2017
F. Pérez Oyarzún, *Notas Fronteriza*, in *Pezo von Ellrichshausen. Geometric Abstraction*, "AV Monographs" 199 (2017), 3-15.

Pezo 2005
M. Pezo, *Operaciones Instantáneas*, "Bifurcaciones" (31 Gennaio 2005).

Pezo von Ellrichshausen 2016
Pezo von Ellrichshausen, *Spatial structure*, Copenhagen 2016.

Pezo von Ellrichshausen 2018
Pezo von Ellrichshausen, *Naïve intention*, Chicago, New York, Barcelona 2018.

Pezo von Ellrichshausen s. d.
Pezo von Ellrichshausen, relazione tecnica diffusa dagli autori, senza data.

English abstract

The home-studios designed as their own personal abodes by the Chilean-Argentinean couple Pezo von Ellrichshausen are a fulfilled expression of their marked aptitude for theoresis, which is nourished by their interest in philosophy as their writings clearly show. CIEN and LUNA Houses — a tower and a courtyard — spring from a sophisticated geometric precision that leads to simple planimetric and volumetric schemes based on pure forms. This precision however welcomes the solicitations coming from the context and, above all, is associated with a distancing from the discipline's canon, which results in the introduction of a 'corruption' principle that liberates and enlivens the original completeness. The result is an architecture devoted to the co-presence of multiple and contradictory aspects, the ground of a *coincidentia oppositorum* transferred to design.

keywords | Chile; architectural design; architecture theory; Pezo von Ellrichshausen; home-studios.

La casa come spazio dell'anima

Intervista-dialogo con Julio Gaeta e Luby Springall

a cura di Roberta Albiero

> "Dobbiamo porci di fronte allo spaccato di un edificio e fornirne una spiegazione, il piano superiore è stato costruito nel XIX secolo, il pianterreno è del XVI secolo ed un esame più minuzioso della costruzione mostra che essa è stata innalzata su una torre del II secolo. Nella cantina scopriamo fondazioni romane e sotto la cantina si trova una grotta colmata, sul cui suolo si scoprono, nello strato superiore, utensili di selce, e, negli strati più profondi, resti di fauna glaciale. Questa potrebbe essere, all'incirca, la struttura della nostra anima".
>
> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*

Questa conversazione, nata durante un incontro veneziano con Julio Gaeta e Luby Springall – architetti con studio a Città del Messico, che da oltre vent'anni condividono lavoro e vita – si è svolta attorno al tema dell'abitare: dall'idea di casa come luogo della memoria e dell'immaginazione, all'avventura di progettare una casa per sé stessi; dalla vita e dalle trasformazioni delle case, intese come organismi vivi, agli oggetti che le abitano – quelle cose della casa che trasformano e trascendono lo spazio geometrico, facendone uno spazio vissuto e amato. Un rifugio, una capanna originaria, una piccola parte della terra – o meglio, un modello dell'idea della terra – fatto non soltanto di spazio fisico, ma anche di spazio mentale, emotivo, creativo, psichico, di chi la abita.

Nel cuore della più evoluta delle case – scriveva Gaston Bachelard - è possibile costruire il sogno della capanna. Il problema dell'architettura in rapporto al suo fondamento, infatti, è immutabile. La casa, inoltre, è analogica della nostra anima, per quel suo essere organismo fatto di stratificazioni del tempo e della memoria. La casa, quindi come progetto aperto e mai finito, una storia a più mani, a più strati, con sette ristrutturazioni e un'idea ben chiara: la casa non si conclude, si abita in trasformazione. Julio Gaeta e Luby Springall raccontano - e si raccontano - attraverso le fasi di evoluzione della loro casa a Città del Messico, una casa che incarna la condivisione di un'idea di architettura e di vita.

Roberta Albiero | *Come nasce la vostra casa? Non è un progetto ex-novo, ma è la trasformazione di un edificio preesistente, con una sua storia, un suo passato.*

Julio Gaeta | La casa originale è stata progettata da un architetto modernista, uno dei funzionalisti più importanti del Messico, Francisco Artigas. Era una casa situata in una zona vincolata dal punto di vista storico, dove oggi non è più possibile costruire architettura contemporanea; tutto dev'essere storicista, è ridicolo. Era una casa molto grande, che fu divisa in cinque parti perché cinque erano i figli, quando morì il padre. Tagliata così, come se fosse



1 | Casa-studio Gaeta-Springall a Città del Messico

stato costruito il muro di Berlino. Era un rettangolo di 900 metri quadrati, ma il terreno aveva un lotto triangolare. La nostra casa è un quinto di quel tutto, è la parte finale, la migliore, proprio per la forma del terreno. La più piccola, ma la migliore. È una casa chiusa da un muro, e che risulta piuttosto protetta.

Luby Springall | Sì, ha un muro su un lato che dà su una strada e sull'altro su un'altra. È un angolo a forma di lama, come si dice, un triangolo isoscele. Quello che è bello è che proprio questa forma fa sì che tutta la vegetazione si affacci sulla strada principale del quartiere. Un quartiere che un tempo erano gli orti di un convento del XVI secolo – i giardini di un convento

– poi urbanizzati. C'era anche un fiume, che è stato interrato e ora scorre sotto, ma ci sono ancora alberi fantastici. Hai visto le fotografie? Ce li siamo 'rubati', da un lato e dall'altro. Perché abbiamo, insomma, trenta metri qui, e credo trenta anche dall'altra parte, molti metri di facciata, anche se la casa è piccola.

R.A. | *Il progetto lo avete fatto insieme, vero?*

L.S. | Sì, certo.

R.A. | *Voi siete originari di due paesi diversi, no? In qualche modo vi portate dietro due culture dell'abitare, giusto? Una sorta di negoziazione tra culture?*

J.G. | Sì, esatto. E il modo di vivere in Uruguay è un po' diverso da quello in Messico. A volte questo genera discussioni. Per esempio, in Uruguay sentiamo molto l'influenza del Brasile. Per noi, Mendes da Rocha è un riferimento assoluto. E ci piace il tetto in cemento, quello che puoi toccare, con il Modulor lì, a portata di mano. Un'altezza di 2,30 metri è perfetta. In Messico è impossibile. E quindi a volte ci sono discussioni: no, deve essere più alto. E Luby dice: l'altezza dev'essere almeno 3,50. E io le rispondo: ma perché? 2,50 metri è più economico, e ha una buona scala, eccetera. Quindi è proprio una differenza di percezione, di come si vive, di come si progetta. Anche se la casa originaria, essendo molto funzionalista, aveva già 2,30 metri di altezza.

L.S. | Qui in Messico, all'epoca credo che il minimo fosse 2,40 metri. Abbiamo fatto alcune modifiche, ma la casa ha vissuto varie fasi. Inizialmente era abitata da una famiglia con cinque figli e un giardino molto grande. Il progetto è del 1956 o del 1958. Un solo piano, con colonne di quattro pollici, sottilissime. Quando la casa fu divisa, i miei genitori la comprarono – io abitavo proprio nella via di fronte. E quel giorno che misero il cartello "in vendita", mio padre la comprò subito. All'inizio la usavamo solo come giardino, nessuno la utilizzava, andavo io a prendermene cura. Poi mi trasferii a Londra, e al mio ritorno dissi a mio padre che volevo andarci a vivere. Lui mi disse: va bene. Feci un primo intervento di ristrutturazione, adattai quegli 80 metri con 310 mq di giardino, con pochissimo, per poterci abitare.

R.A. | *Da sola, quindi?*

L.S. | Sì, da sola. Era il febbraio del 1997. Poi ho conosciuto Julio. Io avevo un laboratorio di pittura nella colonia Roma, lontano, molto lontano – ci mettevo 45 minuti per andare e tornare. Mi stancai di quel lungo tragitto e decisi: costruirò il mio atelier sopra casa. Ed è in quel momento che ci siamo conosciuti. Io stavo già iniziando a lavorare sul progetto. Ci conoscemmo e cominciammo a progettare una nave per una pittrice. Non sapevamo quanto reggesse la struttura della casa, quindi scegliemmo solo materiali molto leggeri. Le facciate le realizzammo in policarbonato, perché il clima di Città del Messico lo permette. È un clima temperato, fantastico.

J.G. | E poi dovevamo pagare tutto noi, avevamo un budget basso.

L.S. | Esatto. Era un progetto economico. E così costruimmo una scatola sopra la scatola super funzionalista: una scatola in policarbonato con un'altezza massima di 4,50 metri, perché il regolamento di zona permetteva al massimo 7,50 metri. Quindi quella grande scatola divenne l'atelier.
E mesi dopo – appena finita – Julio si trasferì lì con il suo studio. Io all'epoca avevo ancora un laboratorio con mio fratello.

R.A. | *Quindi il tuo atelier inizialmente era di pittura?*

L.S. | Sì, all'inizio era il mio atelier di pittura. Poi diventò anche studio di architettura. Entrò Julio con il suo studio di architettura, io continuavo a dipingere.

R.A.| *Dividevate lo stesso spazio?*

L.S. | No, io avevo tutto lo spazio, e lui un pezzetto! Poi mi separai da mio fratello, e ci associammo io e Julio. Così nacque il nostro studio di architettura. E io smisi di dipingere. Noi vivevamo sotto, vivevamo da soli.

R.A. | *Ho guardato con attenzione il progetto, e i materiali che mi avete mandato. Al piano terra avete predisposto uno spazio minimo per vivere, essenziale…*

L.S. | Si, il minimo indispensabile: una stanza, una cucina, un piccolo soggiorno, una sala-cucina.

R.A. | *Ma il fatto di avere lo studio e la casa insieme, nello stesso edificio, non creava un'interferenza con il vostro spazio privato?*

J.G. | All'inizio andava bene, ma poi lo studio è cresciuto, siamo arrivati a trenta architetti. Col tempo si sopporta sempre meno il rumore. Come un'invasione dello spazio.

L.S. | Sì, facevamo tanti concorsi, quindi si lavorava anche di notte. E a un certo punto, non tanto tempo fa, nel 2016, abbiamo detto: basta. Abbiamo il diritto, ce lo meritiamo, di avere la casa da una parte e lo studio da un'altra. E così abbiamo eliminato lo studio dalla casa. È stata la decisione migliore della nostra vita. Quello spazio l'abbiamo trasformato in un ambiente alto 4,50 metri: un soggiorno, una sala da pranzo, una cucina. E lì siamo molto felici.

R.A. | *E la zona notte, invece, è rimasta al piano terra? E poi avete fatto anche un ampliamento esterno?*

L.S. | Sì, anche esterno. Abbiamo cambiato la facciata, messo delle vetrate. Il giardino, che era al livello della strada, in parte è rimasto, e in parte l'abbiamo rialzato al livello superiore, ed è molto bello, perché così non si vede il muro di recinzione. O meglio, il muro c'è, ma ha una certa altezza, e si vedono tutti gli alberi che ci siamo "rubati".

R.A. | *Chi è che si è occupato di più del cantiere, di seguire i lavori dell'edificio? Quello che stiamo cercando di capire con questo numero della rivista, che si chiama "Afra e le*

Altre", è quali siano le relazioni anche sotto il profilo professionale all'interno di una coppia di architetti che vivono insieme. Come si sviluppano le dinamiche di condivisione del progetto della propria idea di abitare, perché ognuno di voi ha il proprio modo di vedere la casa. La casa è una memoria che ci portiamo dentro, è spazio dell'immaginazione, qualcosa di antico, che ognuno possiede in modo molto personale. Si pensa sempre che fare la casa sia il progetto più semplice, ma in realtà è sempre il più complesso. Fare la casa per sé stessi, con il proprio compagno, a me ha portato molte difficoltà, anche se i compiti erano chiari: in quel caso io avevo pensato maggiormente alla struttura dello spazio, e lui si era occupato di più dei dettagli, dell'arredo, di alcune finiture. Non so se voi vi siate trovati ad assumere dei ruoli, a discutere, e magari a non trovarvi d'accordo sulle soluzioni.

J.G. | Certo abbiamo discusso ma sempre con equilibrio. Tra tutte le società che ho avuto come architetto, e non lo dico perché ora Luby è presente, questa è la società più matura. Sappiamo che su certe cose la pensiamo in modo diverso, ma quello che a lei sembra migliore, rispetto a ciò che sembra migliore a me, non ha una distanza così grande. Quindi, in generale quello che è successo con la casa, ci succede normalmente anche con le soluzioni per un concorso – che forse è il momento di maggiore pressione – e noi lavoriamo molto con i concorsi. Avevo un professore che diceva: "Quando uno ha talento, sa che può trovare una soluzione brillante, una eccellente e una molto buona. Non potranno esserci soluzioni mediocri, saremo sempre in alto". Quindi, se per me questa è la soluzione brillante, e Luby sceglie quella molto buona, allora sono io che ho un problema di ordine, e Luby probabilmente ha un ordine inverso, no? Oppure sono io ad avere l'ordine inverso. E con la casa è successa esattamente la stessa cosa. In Uruguay parliamo molto dell'"architettura del partido". Il 'partido' è l'idea. L'idea forte [*nella cultura architettonica ibero-americana per 'partido' non si intende solo l'organizzazione distributiva funzionale dello spazio ma l'atto generatore di una idea di spazio:* ndr]. E quando lavoriamo insieme – e ormai lavoriamo insieme da ventidue anni, ci concentriamo sull'idea guida o principio organizzativo del progetto.

R.A. | *Mi spiegate meglio? Mi interessa molto capire questa idea di "partido" e il modo in cui lavorate. Siete molto affiatati …*

J.G. | Nel nostro studio, ora che siamo in dieci o dodici – prima eravamo trentacinque – abbiamo sempre lavorato allo stesso modo. L'idea è il 'partido', ci sediamo per ore a discutere: questo, questo, questo. E non siamo per niente democratici, siamo verticali. Niente lavoro collettivo, brainstorming. Questa fase è il nostro privilegio, il nostro spazio privato. È quello che ci piace fare. È quello che ci piace di più. Poi gli architetti dello studio svilupperanno i progetti esecutivi e i disegni costruttivi. Ma è anche un metodo molto legato alla nostra generazione, credo. Ora si tende a fare il progetto collettivamente, un progetto fatto da tante teste. Per noi non è così: l'idea deve essere una. Può sembrare un po' rigido, ma l'idea è unica e dev'essere chiara. Forse alcune cose non sono così importanti, ma se hai un'affinità elettiva, quello è il punto. E anche l'affinità generazionale, perché puoi parlare e capirti, no? Dire: "Eh, Louis Kahn al Salk Institute, con quell'asse …, o Aldo Rossi". Ora non si può più parlare nemmeno di

Kahn, ci sono altre famiglie di analogie. Si parla di Zumthor, che mi piace, peraltro. Però tutti quei nomi che prima ci erano familiari e usavamo sono scomparsi. Qualche giorno fa parlavo di un progetto di Stirling a Stoccarda: quello del Museo (Neue Staadtsgalerie ndr) dove si attraversa la strada e si può passare da una parte all'altra senza entrare nell'edificio. E un mio assistente che sa molto, mi dice: "Stirling a Stoccarda? Come?" E subito a cercare su Google. "Ma quello è super postmoderno. Ma è bellissimo!" Noi abbiamo studiato nel periodo del Postmoderno. "È molto bello – gli dico – è postmoderno, ma è buono, no?" Ma sono ormai progetti proibiti. Come quelli di Ungers. Quindi il condividere quella generazione penso che ci dia empatia, quella possibilità di vedere in modo diverso.

R.A. | *Tornando alla vostra casa…*

J.G. | Non è che ci fossero molte possibilità per la casa. La preesistenza determinava già molto. Piuttosto era questione di finiture, di come distribuire il programma, insomma, si definiva facilmente. E averla lì, viverci, ci permetteva di salire quando non c'erano operai e risolvere le cose. Perché disegnavamo poco, non avevamo tempo. Quindi risolvevamo i dettagli lì, perché ci stavamo vivendo. Ed era un piacere. Salire e dire: "Vediamo, togliamo questo." Cambiamo l'altezza della finestra. Ovviamente i materiali sono stati completamente ripensati. Non era più uno studio di architettura, era una casa, la nostra casa. Abbiamo messo pavimenti in legno. Quello che era policarbonato è diventato vetro. Abbiamo fatto la terrazza per collegare molto bene l'interno e l'esterno, perché viviamo sempre così, dentro e fuori. Il clima lo permette, tranne nella stagione delle piogge, che dura metà dell'anno.

R.A. | *Ma è anche interessante il fatto che pensiate la casa non come fanno certi architetti, no? "La faccio così, è perfetta, un'opera d'arte finita e non si tocca più". Ho un'amica che ha fatto una casa molto bella, l'ha fatta un architetto scarpiano molto bravo, ma se lei vuole appendere un quadro deve chiamarlo e lui le dice: "No, non puoi mettere quel quadro." Io penso che la casa sia un organismo vivo, che deve permettere anche la libertà dell'immaginazione. La mia prima casa, ad esempio era la classica casa del giovane architetto: troppo disegnata, troppo pensata. Tutto troppo … finito. Non potevo muovere nulla, perché ogni misura era fatta per ogni singolo pezzo, e questo oggi – da architetto – mi opprime. La casa dove ci troviamo ora è invece molto meno progettata. Quasi non è progettata, perché penso che dopo si debba poter cambiare … sì, le cose hanno un loro posto, ma tu puoi – devi poterle – cambiare.*

L.S. | Certo. Cambiarle nel tempo … Il progetto non finisce. È un progetto vivo. Deve essere aperto.

R.A. | Si*, anche per me è così. E mi sembra che nella vostra casa, il fatto di alzare un piano, cambiare il programma, non avere una configurazione definitiva… beh, questo è il risultato di un'idea di casa che cambia in base alla vita …*

J.G. | Sì, infatti abbiamo fatto sette ristrutturazioni. Anche noi cambiamo nel tempo. Per esempio, noi eravamo super minimal. Completamente minimalisti. E ora, credo che con l'età …

R.A. | *Stai accumulando oggetti.*

J.G. | Sì, e collezioni. “Eh, Luby, guarda quello!”; “Te l’avevo detto”. E noi siamo uguali. Andiamo in giro a cercare legni, pietre, come sempre … Bruno, mio figlio regista, mi dice: “Papà, ma non eravate minimalisti?” “Eh, no, visti da un’altra angolazione.“ Abbiamo comprato delle cassette cinesi di lettere, quelle da tipografia. E sono piene di cose che non hanno valore, a parte i ricordi, la memoria, no? Ecco, in tutto, sette volte abbiamo fatto lavori nella casa. E l’ultima l’abbiamo finita nel 2017, e da allora non abbiamo più fatto nulla. Siamo diventati più … Sì, più attenti. Più tranquilli, perché pensiamo di aver raggiunto qualcosa, però gli oggetti crescono. È molto simile a quello che succede a casa tua. Ci sono libri dappertutto. È molto simile.

R.A. | *Io inizio a pensare che devo eliminare tante cose. Anche libri che so che non leggerò più.*

L.S. | … che non ti interessano, certo.

R.A. | *I libri importanti non sono poi così tanti.*

L.S. | Sono nella stessa situazione. Anche noi siamo così. Io ogni tanto butto via libri. Questo non serve più. E oggetti anche. Perché la casa è viva e deve rispondere a te, vuoi sederti in un certo punto e non vuoi più il tavolo davanti, lo togli. Io non potrei … nemmeno un quadro. Basta, via.

R.A. | *Sì, via. Vuoi sapere lo storia dello specchio che è lì? Non è un progetto. C’era questo specchio nel padiglione del Lussemburgo, ora è una Galleria d’Arte Africana, e lo stavano togliendo e buttandolo via. Allora ho detto: lo prendiamo noi. E lo abbiamo riciclato. Ma non avevo un’idea precisa. Poi ho pensato: dove lo metto? L’unica parete è quella. Allora si è raddoppiato il giardino, ma è stato casuale, no?*

J.G. | Sì, casuale. E così costruisci, no? Perché altrimenti la casa diventa un museo. E la casa non è un museo. La casa è dove sei con tutta la tua vulnerabilità. E, succedeva anche prima, Roberta. Io credo che a noi è successo tanto. Credo sia una storia ripetuta. Col COVID non ce ne siamo resi conto. Ora sì, perché è vicino, sono passati cinque anni. Ma a noi ha cambiato totalmente la vita. Il modo di lavorare. E la casa, in questo senso, è diventata un luogo dove passiamo molte più ore. Prima andavo spesso, andavo sempre in studio. Ora posso dire: oggi non esco. Resto a casa, lavoro qui. E lavoro meglio e tutto. Ah, devo andare in università, ma poi torno. Non passo dall’ufficio.

L.S. | Ma è che la casa aveva questa vocazione. Sapevamo lavorare da casa perché avevamo già l’ufficio lì. Allora ci siamo goduti tantissimo il COVID. Non uscivamo, non veniva nessuno. Eravamo soli. Ci siamo portati due tavoli identici dall’ufficio. Molto stretti, uno per Julio e uno per me. Perché tutto fosse ordinato. E ancora oggi … A me piace andare in studio, ma amo lavorare a casa.

J.G. | Sì, allora passavamo più tempo lì e la casa è diventata qualcosa … come un luogo dove passa la tua vita, no? Come in quella cosa che ti dicevo di Vittorio Gassman, della famiglia. Sì. È lì che sta la tua vita. Pezzi di vita, sì. Ora che la mia vita è cambiata, perché sto molto a Puerto Escondido. Perché è un progetto molto forte, molto importante per noi. E poi stiamo anche investendo. Ci terremo una parte importante lì.

R.A. | *È un po' l'altra faccia dell'abitare, no?*

J.G. | Sì, esatto.

R.A. | *Quanto ci metti ad arrivare? Vai spesso?*

J.G. | Un'ora in aereo. Sono circa 700 chilometri. Si può anche andare in macchina, ma sono 10 ore. Passi da Oaxaca. È bello, però è un viaggio lungo quindi prendo l'aereo. E adesso passo quasi il 50% del tempo a Puerto Escondido, il 50% a casa. Mi piace stare lì perché sono di fronte al mare. Sono felice. Felicissimo, davvero. E seguo il cantiere, sono molto coinvolto. Ma quando torno a casa, arrivare e … wow! Questa è vita, no? Là sono più rudimentale … A casa ho tutto. I libri. È più fresco. A Puerto Escondido il clima è molto forte. È da spiaggia, 30 gradi. Bello, però …

R.A. | *E sei vicino al mare, vero? Ma si può costruire vicino al mare?*

J.G. | Sì. A 40 metri. Perché qui ormai ci sono delle regolamentazioni, ma sì. E questo progetto … la casa dove sto lì e anche il progetto dell'hotel, tutto quanto, è in prima linea, fronte mare. Allora sono sempre con il mare. E poi torno in questa casa, a casa mia, nostra. E dormo benissimo la notte. E dico: sì, mi piace il mare. Perché? È come tornare, ed è come essere ormai di due luoghi e … però quando torni a casa ti torna l'anima nel corpo. È un ritrovarsi. Succede spesso: andiamo via in viaggio, ma diciamo, com'è bello tornare a casa, ma in questa casa, che ha tanta storia di progetti, oggetti, tutto.

R.A. | *Anche per me, e poi la natura che sta dentro lo spazio della casa, gli alberi … è una forma per me almeno, di libertà. Se non ho alberi … sono cresciuta sempre in spazi, non nel centro della città, quindi ho bisogno di spazi verdi, anche se non mi piace vivere isolata, in una casa unifamiliare. Dentro la città mi piace sentire la presenza della natura.*

J.G. | Sì, la casa di vacanza è diversa, è l'opposto. Vado a isolarmi, voglio vedere, per esempio, il mare. Per me è vivere in modo diverso. L'idea è proprio vivere in modo diverso, no? Quando vai nella casa al mare oppure qui a Venezia …

R.A. | *Ci vai anche tu spesso Luby o va Julio solo?*

L.S. | Ci vado ogni due mesi circa. A me il caldo non piace troppo, non sono fan della spiaggia, della sabbia, però vabbè, mi sto abituando e ci vado ogni due o tre mesi, una settimana. A me manca la città, il paese, l'urbanità, più che altro … Però va benissimo anche andare a vivere in modo diverso, connettersi direttamente con la natura. Per esempio, la parte esterna della

nostra casa è fondamentale. Quei due patii, quello sotto e quello sopra che abbiamo: credo che vivere in un appartamento senza quelli sia impossibile.

R.A. | *Com'è il clima, la temperatura minima ad esempio?*

J.G. | La minima in un giorno normale ... è temperata. D'inverno la minima all'alba può essere cinque gradi, e la massima in stagione calda, 32 gradi. Ma cinque gradi se parliamo di dicembre e gennaio. In generale siamo sempre attorno ai 15 gradi. Tra i 15 e i 20. Una temperatura incredibile, perfetta. Davvero, il Messico ha un clima perfetto. Sai che piove da tal mese a tal mese. Non può piovere a febbraio. È vietato. Piove in modo molto ordinato. E quando comincia il gran caldo, che è in aprile e maggio, prima delle piogge, il grande caldo sono 32 gradi, a Città del Messico, perché siamo molto in alto, poi comincia a piovere. E subito scende. Che meraviglia! Ideale. Diciamo sempre, noi di Città del Messico, che abbiamo il miglior clima del mondo. Davvero.

L.S. | E allora lasciare un clima così piacevole ... Là (Puerto Escondido) c'è il caldo della spiaggia e le zanzare. Però è un progetto bello, è in un certo senso il nostro progetto, diciamo, più importante, perchè è un investimento nostro, e l'idea è che ci vogliamo vivere. Tu vivi in questo giardino veneziano che è un luogo magico. Ma devi venire a trovarci. Ti aspettiamo in Messico

English abstract

This interview explores the deeper meaning of dwelling through the voices of architects Julio Gaeta and Luby Springall, life and professional partners based in Mexico City. Their home, built upon a pre-existing modernist structure, becomes a living organism–transformed over time through seven renovations–mirroring their approach to architecture as an evolving, layered, and emotionally charged process. The conversation touches on the role of memory and imagination in designing one's own home, the negotiation between different cultural visions of domestic space, and the interplay between private life and professional practice. Nature, impermanence, and shared authorship emerge as central themes, redefining the house as a dynamic place of affection, creativity, and identity. An intimate and professional reflection on the act of building and living, where architecture becomes a vessel of memory, transformation, and belonging.

keywords | Julio Gaeta and Luby Springall; house; Mexico City; Mexican Contemporary Architecture.

Recensioni

Alison & Peter Smithson, Upper Lawn, Solar Pavilion (London 2023)

Susanna Campeotto



Questo libro del 2023, edito da MACK books in collaborazione con la famiglia Smithson, rivisita il diario denso e poetico dell'Upper Lawn Solar Pavilion, scritto da Alison Smithson e pubblicato nel 1986 a cura di Enric Miralles. Il suo contenuto è organizzato – o meglio, riorganizzato – sulla base di un duplice registro di narrazione. Il primo, quello composto dal susseguirsi dei testi originali di Enric Miralles, Peter e Alison Smithson (preceduti dal nuovo saggio introduttivo di Paul Clarke), racconta con le parole le premesse, le sperimentazioni, le intenzioni programmatiche, le criticità di un'operazione esplorativa nella dimensione etica, estetica e funzionale dell'architettura. Il secondo è un racconto empatico per immagini, integrato con nuovi materiali provenienti dall'archivio Smithson e legato dai concisi frammenti del diario di Alison Smithson, che accompagna il lettore nella scoperta del processo di costruzione del luogo, dell'architettura e della vita stessa. Un processo che è, di fatto, un'attività formativa e performativa: i coniugi Smithson raccontano il progetto prima della sua esistenza, con le immagini dell'antico cottage e del contesto naturale; registrano il modo di reagire dell'architettura alle sollecitazioni ambientali e all'uso durante e dopo le fasi di costruzione; osservano nel tempo il paesaggio attorno all'artefatto (emblematica, in questo senso, la fotografia della siepe-tacchino registrata nel corso delle diverse stagioni). Annotano infine come la vita umana, con i suoi riti e i suoi ritmi che per forza di cose si fondono con quelli della natura, diventa misura e registro dello spazio costruito.

Dalla scoperta del sito nel 1945, all'acquisizione del cottage nel 1959, e poi dai lavori di ricostruzione alla fase di uso dell'abitazione fino al 1981, gli Smithson presentano tra le pagine le loro intenzioni e il loro modo di intendere l'architettura, di cui il Solar Pavilion si fa manifesto. Il libro testimonia insomma un atto creativo sperimentale, che dura nel tempo e alimenta il pensiero degli Smithson grazie alle azioni e alle reazioni osservate, vissute e registrate attorno al piccolo padiglione utilizzato come abitazione da vivere nei fine settimana e

durante le vacanze. Il libro stesso, dunque, è parte integrante del processo che si pone l'obiettivo di creare un'abitazione del tutto essenziale, le cui ragioni formali sono definite non tanto da assunti definiti a priori, ma dai piccoli accadimenti, dalle tracce dissotterrate, dagli eventi atmosferici, dalle risposte dell'architettura alla vita umana dalle risposte del corpo umano a certe condizioni climatiche determinate dalle scelte architettoniche e dalle proprietà specifiche dei materiali. Diventa allora più chiaro comprendere cosa si intende per *dimensione performativa del progetto*, ovvero quell'interazione dialettica tra abitazione e abitante in cui la forma e la materia dell'architettura condizionano la vita umana e, contemporaneamente, l'esperienza corporea dell'architettura porta a testare e a modificare nel tempo le forme, le tecniche, i materiali. È cruciale, in questo senso, il brevissimo testo intitolato *Aims* / Obiettivi, impresso anche nella seconda di copertina della pubblicazione e che si riporta di seguito in traduzione dall'inglese:

> 1. Testare alcuni nuovi prodotti non ancora autorizzati dalle autorità nell'area di Londra. In particolare: tubi di scarico in fibra di pece, tubi in polietilene e sifoni a bottiglia, lastre Visqueen DPC, serbatoi d'acqua in poliestere, tubi di scarico smaltati al sale nella canna fumaria.
> 2. Provare su noi stessi alcune applicazioni e assemblaggi di materiali che, in caso di successo, utilizzeremo in seguito negli edifici dei clienti, ovvero: rivestimento in lamiera di alluminio ad alta purezza, porte esterne e interne in compensato rivestito in alluminio, isolamento in polistirene per pareti e tetto, connettori in legno su un telaio a sbalzo di tipo americano. Telai per porte in assi laminate; porte scorrevoli a soffietto con piega terminale a 180°, normalmente solo per uso interno, ma qui testate esternamente.
> 3. Scoprire cosa significa vivere tutto l'anno in una casa in Inghilterra che presenta pareti vetrate su tutto il lato sud, est e ovest, e una parete piena sulla maggior parte del lato nord (insieme a un tetto isolato), ovvero se è fattibile ottenere calore solare per la maggior parte dell'anno e che il suo accumulo possa compensare la perdita di calore.

Al fine di perseguire questi obiettivi e ricercare allo stesso tempo la condizione di *as found* nel contesto di una dimensione vernacolare contemporanea, gli Smithson modificarono radicalmente le condizioni della preesistenza. Il recinto in pietra viene mantenuto come elemento inscindibile dall'edificio, poiché è la prosecuzione della parete nord sia del vecchio cottage che del nuovo padiglione, che si incastona su di esso. In ragione di questa specifica posizione, lo spazio del giardino non è un 'fuori' immediatamente riconoscibile e altro dall'interno della casa, piuttosto viene percepito come la prosecuzione esterna dell'interno dell'abitazione. Il tetto a falde viene demolito, così come la maggior parte delle pareti interne, mentre viene mantenuto solo il camino, originariamente collocato sulla parete perimetrale occidentale della costruzione originaria. L'oggetto trovato diventa il perno spaziale della ricostruzione del padiglione: la nuova casa viene traslata a ovest e costruita attorno al camino. In adiacenza, restano le tracce del vecchio cottage, la pavimentazione e qualche setto murario. Queste tracce restano visibili nello spazio della terrazza, ancora una volta contemporaneamente interno ed esterno, con una finestra (una volta interna) sul muro da cui ammirare il paesaggio fuori, una pavimentazione in cemento che integra e prosegue la tessitura di quella esistente e un piccolo ricovero per la legna e il barbecue. Il nuovo padiglione, un riparo rivestito in lamiera e

composto di sottili telai in legno che ospitano i grandi vetri apribili, è ancorato al vecchio muro mediante una trave di bordo a U in cemento armato, che poggia su due pilastri sempre in cemento armato, ruotati di 45°. Gli impianti sono interamente a vista.

Il padiglione, nella sua essenzialità, riflette la postura teorica degli Smithson, che hanno plasmato il luogo con un progetto originato dalla vita vissuta, dall'utilizzo e dall'usura degli agenti climatici e naturali esterni da cui si sono a loro volta fatti plasmare, accogliendone i ritmi e la lentezza.

Il libro Upper Lawn Solar Pavilion non è allora solo il diario di un'opera manifesto, ma racconta i tempi e il tempo di un'azione progettuale che simboleggia un atteggiamento di attenzione e cura nei confronti della famiglia, della natura e della società più in generale. In un contesto, oggi, in cui sempre più la vita privata viene vista e vissuta come un ostacolo alla professione, fa bene allora riscoprire con una veste rinnovata un libro che testimonia invece come l'opera costruita, contemporaneamente oggetto di architettura e strumento di esplorazione individuale e professionale, trovi le ragioni ontologiche della forma proprio a partire dalla dimensione intima e familiare di chi lo ha immaginato, amato e vissuto.

English abstract

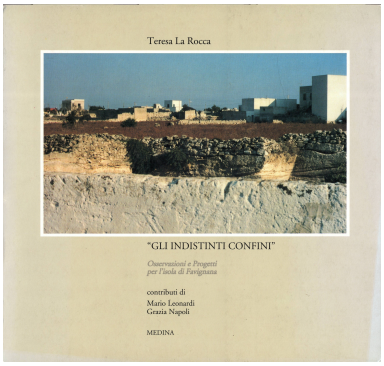
This paper presents the book Alison & Peter Smithson, *Upper Lawn, Solar Pavilion*, 2023, published by MACK books in collaboration with the Smithson family. The volume revisits the dense and poetic diary of the Upper Lawn Solar Pavilion, written by Alison Smithson and published in 1986 by Enric Miralles. The contents have been reorganized to recount, through text and images, the premises, experiments, programmatic intentions, and critical issues of an exploratory operation in the ethical, aesthetic, and functional dimensions of architecture.

keywords | Alison & Peter Smithson; Upper Lawn; Solar Pavilion; As found.

Gli indistinti confini, un libro di Teresa La Rocca

Ovvero, ciò che soggiace in ciò che diviene, nell'architettura

Giuseppe Marsala



Nel 1995 usciva nelle librerie, per i tipi di Medina, *Gli indistinti confini*, un piccolo ma preziosissimo libro di Teresa La Rocca, architetto e professore ordinario di Composizione Architettonica e Urbana dell'Università di Palermo, prematuramente scomparsa nel 2022. Il volume figura oggi tra i titoli di cui la collana 40DUE Edizioni di Darch Reprint propone una nuova edizione, a trent'anni dalla sua pubblicazione. 40DUEdizioni è la collana diretta da Andrea Sciascia, con l'obiettivo meritorio di ripubblicare libri, scritti e riflessioni sull'architettura che oggi sarebbero, per diverse ragioni, introvabili. Tra queste archeologie del sapere, quello di Teresa La Rocca rappresenta un importante documento, citato ancora oggi in tesi di laurea che spaziano dal restauro architettonico alla geografia in diversi atenei italiani, perché testimonia un approccio molto specifico al progetto di architettura, alle sue pratiche come alla sua dimensione teorica di un alta e significativa stagione della scuola di Palermo dalla fine degli anni Ottanta in poi. Il libro adotta come caso studio l'isola di Favignana, arcipelago delle Egadi abitato sin dal neolitico, e dichiara già dal sottotitolo, *Osservazioni e progetti per l'isola di Favignana*, la generalità di alcune questioni teoriche e procedurali dell'architettura legate al rapporto tra osservazione e progetto, tra descrizione e azione, tra rilievo e trasformazione della realtà. Il titolo del libro trae origine dalla prefazione che Italo Calvino scrisse per le *Metamorfosi* di Ovidio nell'edizione Einaudi del 1979, curata da Piero Bernardini (Bernardini Marzolla 1979). Riferimento poetico e concettuale, la metamorfosi, viene adottata da Teresa La Rocca come una chiave per descrivere alcune permanenze fisiche, materiali, e anche logiche, nel processo ideativo e costruttivo dell'architettura.

Come il legame tra ciò che soggiace e ciò che diviene, nell'architettura. Una costruzione logica aperta – non deterministica, ma tuttavia fortemente radicata alla storia e alla struttura materiale della formazione dei luoghi e della loro forma – che a Favignana trova radice nei bacini di cava, vero e proprio piano costruito della città e del paesaggio dell'isola. La ricerca muove da una campagna di censimento, rilevamento e ridisegno critico dell'intero paesaggio delle ca-

ve, affidato a mappe planimetriche, sezioni e assonometrie che studiano e annotano alcune costanti relazioni che La Rocca legge come generative della costruzione della città. Ne deriva un fertile vocabolario da interpretare attraverso il progetto, che il libro articola attraverso la lettura delle diverse parti della morfologia dell'isola, da quella urbana, densa e compatta, a quella extraurbana, dove gli stessi principi si declinano entro un paesaggio rado e di bassa densità. Sino al paesaggio di costa, dove l'orma dei bacini ne ha modellato, nei secoli, la geografia. A fare da cromosoma terrestre (Ravagnati 2018), in ciascuno di questi paesaggi, sono sempre le cave, di cui la ricerca esplora il ruolo generatore delle relazioni fisiche e spaziali tra gli elementi della città. Come, ad esempio, quelle che riguardano il rapporto strada-casa-cava, intese come un unico, processuale, sistema insediativo. Un rapporto in cui l'orma della cava diviene lotto ribassato e giardino della casa; in cui la materia cavata diviene concio per la costruzione dell'architettura; e in cui l'architettura stessa diviene dispositivo di mediazione e relazione tra la strada e la cava sottostante.

Entro questa relazione, il libro mette in luce quanto – per la pervasiva capillarità con cui i bacini costruiscono il paesaggio dell'isola – la trama stradale si configura come un gigantesco sistema di mura che recingono i bacini ribassati, solcate sul loro dorso dalle strade. La costanza di tale rapporto è evidenziata da La Rocca come una sintassi aperta, capace di regolare la costruzione della città, anche laddove essa, espandendosi oltre il suo antico porto, si densifica e si compatta; e in cui i bordi della cava diventano la trama di un isolato urbano, che si genera per successive aggregazioni di case, e il cui interno diviene corte e giardino ribassato. Cava e isolato, dunque, danno vita ad una condizione spaziale la cui forma deriva da quella dello scavo che vi soggiace. Le posizioni di La Rocca fanno certamente proprie le teorie di Aldo Rossi (Rossi [1966] 1978), riferimento culturale in lei molto presente, e credono che, come diceva lo stesso Rossi, non vi sia nulla di più sorprendente di un meccanismo ripetitivo. Qui la ripetizione è data da gesti, azioni e misure secolarizzate che fondano il loro ordine sulla cultura materiale del lavoro estrattivo. Gli studi di Rossi sulle permanenze nel piano sono, infatti, una traccia importante nel lavoro dell'architetto siciliano, echi teorici e operativi con cui l'autrice guarda alla lezione favignanese: non formule o modelli da adottare deterministicamente, ma piuttosto strutture aperte, analogiche, generative di soluzioni architettoniche inedite entro un campo stabile di relazioni disvelabili, rintracciabili e descrivibili, anche indirettamente, attraverso un metodo rigoroso.

Lo stesso rigore riguarda le procedure dell'osservazione contenute nel sottotitolo del libro. Per l'autrice non si tratta di una osservazione suggestiva o romantica dei luoghi, sebbene la forza del paesaggio e dei suoi elementi entri a far parte della sua affezione verso l'isola. Si tratta piuttosto di riconoscere nella struttura e nel paesaggio delle cave una sorta di architettura prima dell'architettura (Marsala 2021); di inscrivere il rapporto tra natura e artificio entro una dialettica misurabile; e di guardare all'*inventio* del progetto come possibili variazioni sul *genoma*. Scrive Teresa La Rocca:

> Determinante diventa il modo dell'osservazione; la capacità di isolare proprietà oggettive, fissare caratteri distintivi mediante la forma e la fisicità; la capacità di ridurre ogni fenomeno a un ristret-

> to numero di elementi fondamentali che abbiano tutta una catena di effetti. Gli elementi, così identificati e scomposti possono essere rimontati nei modi più diversi e riducibili ad altro; così il mondo, per le molte combinazioni possibili, si allarga, e al tempo stesso ci si presenta come sistema.

La rigorosa procedura del rilievo, a cui l'autrice affida le basi per la ricerca, assume dunque una dimensione scientifico-conoscitiva agita in una forma critica, orientata verso la trasformazione consapevole. Essa viene adottata come una dimensione dialettica tra vincoli e possibilità per il progetto e conferisce a quest'ultimo lo stato latente di un rilievo di una architettura che ancora non c'è. Questa procedura indiziaria guarda alle relazioni presenti come a quelle latenti; e alla metamorfosi come processo logico – concreto e astratto – di una speciale, specifica, forma di continuità. La stessa di cui parla Ju. K. Ščeglov (Ščeglov 1969), lo strutturalista russo citato nel libro e ai cui studi La Rocca guarda con particolare attenzione riprendendone intere citazioni: "Ovidio, quando descrive una cosa della natura, si astiene da qualsiasi annotazione di carattere soggettivo; più che descrizioni, vere e proprie definizioni. In questo modo scompone e ricompone le cose del nostro mondo riempendoci di stupore e insegnandoci a vedere rapporti insospettati". Rilievo e progetto, dunque, come osserva Roberto Collovà nella prefazione allo stesso libro, si confrontano "in una metodica e relativa con-fusione". Come pratica continua e non scindibile, in cui la specificità dei luoghi trova nel progetto un possibile dispositivo rivelatore dei loro nessi, delle loro storie e delle loro geografie. Ma soprattutto delle generalità legate alle loro strutture che connettono, nel senso indicato da Gregory Bateson. Il libro affida la descrizione di queste relazioni a un cospicuo corpus di disegni, rigorosamente eseguiti a mano con la china e con codici espressivi che rimandano alle procedure archeologiche a cui l'autrice guarda a partire da un preciso punto di vista metodologico e di interpretazione dell'isola. Non si tratta, cioè, tanto di guardare alle cave come archeologie protoindustriali e dunque di ascriverle ad una qualche categoria tassonomica. Il riferimento alla condizione archeologica riguarda piuttosto il metodo conoscitivo ed interpretativo di natura abduttiva che la ricerca adotta. Scrive ancora Teresa La Rocca: "Si tratta di riformulare il problema; capire e giudicare l'architettura; riportare la ricerca in ambiti più generali, che vanno dal chiarimento del rapporto natura/artificio al riconoscimento dei principi e delle regole che sostanziano la legittimità delle trasformazioni". Le cave, dunque, diventano l'architettura della città di Favignana che il libro si propone di descrivere attraverso un lavoro che Roberto Collovà, nella sua prefazione al libro, definisce "su un piano continuo: vedere, descrivere, misurare; ascoltare, classificare, scegliere; disegnare, ridisegnare, trasformare". Scrive ancora Collovà nella prefazione:

> Trovo interessante questo genere di con-fusione, perché mi sembra didattico, e anche molto serio, nel senso che per scelta ripercorre e ridisegna un fenomeno altrimenti indescrivibile, e lo ridisegna per decifrarlo, per scoprire, nell'osservazione dell'intera costruzione, che si compie nel rapporto tra la cava e le case uno dei tanti modi di fare la città – una delle "città invisibili" – a certe condizioni uno dei modi di continuare la città. [...] Attraverso descrizione, misura e classificazione essa identifica una specie di vocabolario costruito dalla complessità del rapporto

cava-casa. Le due trasformazioni sono l'una di fronte all'altra, anzi si potrebbe dire che si tratta di un unico fenomeno, una specie di metamorfosi.

Trattandosi di un metodo volto a rilevare e rivelare relazioni complesse, lo studio non propone, dunque, una classificazione di natura tipologica, ma piuttosto una sintassi in cui, al variare delle forme, ciò che soggiace al loro cambiamento, o sta dietro di esse, ha una vita più lunga di quanto immaginiamo e si costituisce come una forma di cultura diffusa, di memoria implicita del costruire: una sorta di sistema procedurale interno in grado, tuttavia, di accogliere il cambiamento delle condizioni che pone l'abitare contemporaneo e i suoi nuovi ordini del giorno, non ultimi quelli indotti dal turismo sempre più intensivo. Quest'ultimo, infatti, scrive sempre La Rocca nel suo testo introduttivo, "sostituendosi alle tradizionali attività economiche tende a trasformare uomini, cose e luoghi in merci funzionali al suo sviluppo. È un processo inarrestabile sollecitato dagli stessi abitanti, dibattuti tra la coscienza della perdita di un mondo ed il miraggio di un nuovo benessere". È anche dentro questo conflitto, dunque, che si muove l'ipotesi scientifica del libro i cui testi di Collovà e La Rocca testimoniano della ricerca di una altra modernità possibile. E di una strada che non si appoggi sulle comode, imbalsamatorie, certezze della conservazione tout court, da una parte; o su quelle di una modernità intesa come lo sfavillante luccichio di una discontinutà ingenua e senza radice.

Gli indistinti confini, dunque, racconta anche di una posizione culturale specifica e del sodalizio antico tra Roberto Collovà e Teresa La Rocca, nato dentro la Facoltà di Architettura di Palermo, alla fine degli anni Sessanta, e nutrito anche dalla spinta di importanti docenti che la attraversarono, tra i quali Pierluigi Nicolin e Salvatore Bisogni, di cui furono rispettivamente assistenti, per poi diventarne colleghi e amici. Quel sodalizio dà luogo a Palermo a una particolarissima scuola di architettura, una sorta di scuola nella scuola, che ben presto si collega a quella portoghese di Alvaro Siza e Edoardo Soto de Moura. E a cui si deve, prima, il Laboratorio Belice '80 – esperienza che dà il via alla ricostruzione colta dei paesi colpiti dal terremoto e che vide coinvolti, coordinati da Pierluigi Nicolin, architetti tra i quali Vittorio Gregotti, Franco Purini, Umberto Riva, Alvaro Siza Veira, Oswald Mathias Ungers, Francesco Venezia; e poi, insieme a Marcella Aprile, la realizzazione del recupero del Baglio delle Case Di Stefano a Gibellina, interessante e significativo progetto che declina ancora in modo eloquente il rapporto tra ciò che soggiace in ciò che diviene. Dello stesso periodo, e intorno alla stessa questione, possiamo leggere il Teatro all'aperto di Salemi, che Collovà realizza insieme a Marcella Aprile e a Francesco Venezia; e il progetto della piazza Alicia e della trasformazione della chiesa Madre a Salemi di Siza e Collovà: tutte trasformazioni in cui la dialettica tra luogo e progetto accoglie archetipi, tipi, funzioni, analogie e biografie scientifiche degli autori, generando inediti e sorprendenti site specific architettonici.

Autrice di numerose case, tra cui una proprio sull'isola di Favignana, negli anni Teresa La Rocca ha alternato il mestiere di docente con quello di architetto lavorando, tra gli altri, al Piano di Bagheria, per conto del Dipartimento di Storia e Progetto dell'università di Palermo e poi, in collaborazione con Gae Aulenti, a quello per Palma di Montechiaro. Suo l'allestimento della sezione archeologica del Museo Civico Antonio Collisani di Petralia Sottana, comune per cui

aveva redatto, insieme a Gaetano Licata, anch'egli prematuramente deceduto, ipotesi di interventi per la mobilità interna del centro storico. La sua scomparsa nel 2022, improvvisa e inattesa, ha lasciato un vuoto nei tanti allievi che si sono formati con lei e in chi ha condiviso con lei, in tanti anni, pezzi di vita. La ristampa de *Gli indistinti confini* sarà un omaggio alla sua memoria. Ma è, soprattutto, la nuova disseminazione di una lezione sull'architettura di cui il nostro tempo incerto ha certamente bisogno.

Riferimenti bibliografici

Bernardini Marzolla 1979
P. Bernardini Marzolla (a cura di), *Ovidio, Le Metamorfosi*, Torino 1979.

Marsala 2021
G. Marsala, *Hafriat, Favignana prima dell'architettura*, Palermo 2021.

Ravagnati 2018
C. Ravagnati, *Favignana come un'infanzia. Il cromosoma terrestre dell'architettura*, Siracusa 2021.

Rossi [1966] 1978
A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano [1966] 1978.

Ščeglov 1969
Ju. K. Ščeglov, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio*, in R. Faccani, U. Eco (a cura di), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano 1969.

English abstract

Teresa La Rocca was a professor at the Faculty of Architecture in Palermo during a crucial period of architectural experimentation in Sicily. Her professional partnership with Roberto Collovà, which began within the university environment, developed not only through several projects that were highly significant for contemporary architecture in Sicily – with the restoration and redesign of the Baglio Di Stefano standing out as perhaps their most important work even on an international scale – but also through the formulation of a theoretical approach to architectural design, of which the book *Gli indistinti confini* is one of the key outcomes. This publication outlines the coordinates of a design method rooted in the relationship between nature and artifice, interpreting architecture as a site of metamorphosis. The primary area for exploring architecture from this perspective is the island of Favignana, in the Egadi archipelago.

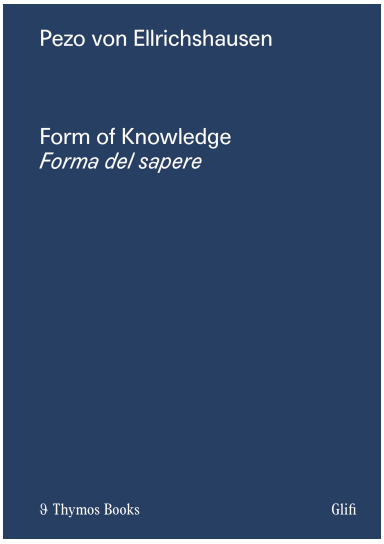
keywords | Contemporary architecture in Sicily; Favignana Island; Metamorphosis

Ripetizioni, aggiustamenti

Forma del sapere di Pezo von Ellrichshausen, Thymos Books, Napoli 2025

Marianna Ascolese

Il libro *Form of Knowledge/Forma del sapere* a cura di Marco Moro ed edito da Thymos Books, raccoglie dieci scritti, venti fotografie e quattro dipinti di Pezo von Ellrichshausen. I testi, redatti in tempi diversi e per la prima volta tradotti in italiano, mettono insieme appunti e pratiche che tratteggiano un pensiero intorno all'architettura. Un'accurata operazione curatoriale che rintraccia nella sequenza di testi e immagini una precisa e specifica interpretazione individuando le radici di un modo di pensare e fare il progetto che si radica in un saldo corpus teorico. Un lavoro che evidenzia un profondo legame nella pratica del progetto toccando le questioni più intime connesse al sentire e all'intrepretare diverse forme di conoscenza con continui rimandi tra teoria e prassi.



Pezo von Ellrichshausen, *Form of Knowledge/Forma del sapere*, a cura di M. Moro, Napoli 2025.

I testi ruotano intorno a differenti temi – *metodologie della pratica del progetto, condizioni relazionali dell'architettura, costruzione come processo* – che sembrano essere connessi da un filo invisibile che si rintraccia in molteplici punti e che segna quella dualità dello sguardo intercettando un modo simbiotico e scambievole di interrogare la realtà e di lavorare al progetto. "Si dovrebbe far attenzione a non distogliere lo sguardo dall'impronta lasciata dall'altro per non uscire dal tracciato, ma allo stesso tempo, sollevare di tanto in tanto lo sguardo per intercettare la presenza dell'altro" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 168), così Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen iniziano a interrogare e interrogarsi su come i progetti possano essere affrontati, quali metodi mettere in campo e prima ancora, come il mondo possa essere osservato, appreso e quanto di tutto questo possa essere trasmesso, esprimendo una modalità di cogliere, comprendere e trasferire un sapere che si esplicita nel fare. Un percorso fatto *insieme*, con quella maestria di camminare in sincrono senza mai perdere la specificità del singolo.

Pezo von Ellrichshausen esplicitano un pensiero incessante verso l'architettura che attraversa azioni quotidiane della vita innestando una *forza di riti* (Han 2021, 35) che vengono poi tra-

dotti in gesti che naturalmente mettono in campo due modi che si intersecano, ovvero quell' "iniziare a creare qualsiasi cosa, anche senza una buona ragione, e in secondo luogo, rifarlo più volte, ripetutamente, fino a trovare qualcosa che ci piace" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 220). *Iniziare* e *ripetere* rappresentano i due snodi di un metodo per trasmettere il progetto, o meglio, per educare a progettare.

La pratica si registra in un continuo ritornare, un movimento circolare in cui la linea viene ripassata più volte sullo stesso punto quasi a dover ricalcare un percorso che, apparentemente uguale, segna una traccia sempre diversa. Con questo spirito il metodo introdotto da Pezo von Ellrichshausen si sofferma sulla *monotonia* (Poe [1846] 2012, 29), sulla ripetizione, sulla sottile variazione che si ritraccia anche negli strumenti usati per restituire il progetto. I disegni, o meglio le composizioni, si soffermano spesso sugli stessi elementi osservati con condizioni di luce differenti dove le ombre divengono le protagoniste di uno scenario architettonico che pur essendo sempre lo stesso appare agli occhi dell'osservatore e dell'abitante ancora diverso. Il modello è l'altro strumento che prova a restituire una forma di "insistenza monotona su un'idea semplice, declinata sull'intero edificio o in una sua caratteristica elementare (ad esempio, la dimensione o la proporzione di una finestra), si dissolvono in un archetipo rarefatto. Invece di una connotazione compiuta, della purezza, della perfezione associata a una figura ideale, nella maggior parte dei casi, abbiamo ampliato il repertorio verso quella che potremmo definire la tendenza sostanziale di un tipo edilizio" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 220).

La restituzione e la rappresentazione del progetto proiettano verso visioni future che, attraverso il disegno e il modello, restituiscono molteplici dettagli di uno stesso oggetto con sottili variazioni, e sovrapposizioni che indagano quel lungo tempo del progetto – quasi infinito – che continua a ripercorrere una linea che si sovrappone in quella circolarità del procedimento progettuale.

Una collezione che esprime la necessità di essere ordinata, ragionata e, poi, osservata a una giusta distanza, così che la "classificazione regolare dei casi, il lavoro seriale, si concretizza quindi in piccoli modelli fatti a mano, trasformando le osservazioni individuali in un inventario, ovvero, una grande quantità di piccole idee" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 235).

Una pratica che indaga ed esplora il senso di prossimità, di minime distanze, di affinità che si traducono nella serie di dipinti *Finite Format*, "una monotona produzione di 2187 disegni a matita su carta. Abbiamo poi disegnato la serie successiva in formato digitale (6561 varianti), senza tradurla in un formato fisico. Con l'aumentare delle variazioni, la transizione da una figura all'altra perde progressivamente rilevanza: le forme, pur essendo uniche, smettono di possedere una vera individualità" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 225). I *casi* – sotto forma di sequenze assonometriche – opportunamente catalogati e collocati formano quella *biblioteca in itinere* che rendono Pezo von Ellrichshausen veri e propri collezionisti di un processo del fare in cui, come scrive Benjamin, il possesso è "il rapporto più profondo che in assoluto si possa avere con le cose: non come le cose fossero viventi in loro, piuttosto sono essi stes-

si che abitano in loro" (Benjamin [1931] 2017, 58). Questa forma di possesso si lega a un sapere profondo per l'architettura, una forma di conoscenza che si radica nelle opere realizzate da Pezo von Ellrichshausen. Una produzione attenta, accurata, lenta, sedimentata, eppure incessante dove la costruzione – minuziosa ed esatta – incoraggia una pratica continua del costruire: un'ossessione che si autoalimenta. In questo processo, *fare architettura* si porta dietro un pensiero profondo verso l'architettura nella sua concezione più alta che viene nutrita da un assillo incessante e divorata da una necessità di sapere che incoraggia l'errore, l'imprecisione dove continui "aggiustamenti, piuttosto che le strategie generali, rigide e idealizzate" riescono a restituire un "significato autentico per il progetto" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 250).

In questa sequenza di testi viene fuori il significato che per Pezo von Ellrichshausen si radica nell'architettura, *un'arte senza parole*, dove "la sua immobilità può essere una presenza rumorosa che evoca una rappresentazione, che reinventa quella stessa presenza, e la sua rappresentazione, in un ciclo senza fine" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 237). Così l'architettura esprime il potere evocativo delle forme, o meglio è essa stessa una *forma del sapere* che proprio per la sua capacità di essere radicata nelle esperienze e di radicarsi nel senso più profondo dell'abitare, esplicita quelle sensazioni nascoste dello spazio che genera emozioni: "Con o senza parole, chiunque potrebbe percepire la luce soffusa che lambisce le pieghe di una tenda e come questa si riflette su un pavimento di legno lucido mentre sfiora le sue venature; o potrebbe ascoltare il vento che s'infrange sul vetro, annusare la cera impregnata sulle assi di legno" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 245). In questo senso, lo spazio architettonico innesta una relazione profonda e ricercata tra il costruire e l'abitare (Heidegger [1951] 1976) che si radica nelle opere realizzate che rincorrono una sequenza di *temi* più volte ripercorsi, interrogati, esplorati con l'intento di carpirne, ogni volta con una maggiore intensità, il senso del luogo, del tempo e dello spazio dell'azione architettonica. Questa modalità di procedere seguendo le tracce del già fatto, svela le questioni *pratiche e impraticabili* delle architetture che si schiudono nelle "innumerevoli qualità che si possono percepire in una stanza e, al contempo, come valore universale dello spazio che risiede nel suo potenziale di accogliere qualsiasi forma di vita" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 239).

Le forme costruite esprimono quella conoscenza accurata, costruita in un tempo lungo, che guarda a luoghi specifici, profondamente radicati in un modo di pensare e fare il progetto che fa trasparire la continua ricerca di una "una distanza, un divario da colmare tra la qualità di una stanza e la qualità della vita che essa contiene" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 227).

In questa sequenza di testi emerge, a tratti in maniera latente, l'intento che soggiace alla trasmissione e alla ricerca di un saper fare il progetto, ovvero di rintracciare un *metodo* che sembra basarsi su quelle arti *empiriche*, descritte da Diderot, che si accontentano di "'adattare' i materiali, dividendoli, tagliandoli, unendoli eccetera senza dar loro 'una nuova fisionomia' (attraverso la fusione, la composizione eccetera) come avviene invece con le arti *manifatturiere*. Prive di un linguaggio proprio, esse non 'formano' neppure un prodotto nuovo.

Procedono a tastoni. Ma la riorganizzazione e la gerarchizzazione delle conoscenze secondo il criterio della produttività conferiscono a queste arti un valore di riferimento, in virtù della loro operatività, e d'avanguardia, grazie alla loro sottigliezza 'sperimentale ed empirica'" (de Certeau [1990] 2012, 112). A questa modalità pratica, intesa come indagine per il progetto, corrisponde un approccio teorico che rintraccia «i piccoli vuoti lasciati tra ideologie ed esperienze, tra credenze e rituali obbligati della vita» (Pezo von Ellrichshausen 2025, 222). che spinge Pezo von Ellrichshausen a indagare le crisi e i fermenti che invadono il nostro mondo con un continuo ritorno, con una costante circolarità che ripercorre il già fatto.

Questo volume alimenta un discorso aperto ma al tempo stesso di indagine specifica nella pratica e nel pensiero sull'architettura di Pezo von Ellrichshausen con la volontà di trasmettere un messaggio che si rivolge a chi si avvicina all'architettura, per "coltivare la capacità di essere sensibili e adoperare l'intelligenza [...], e che, nell'eccezionale raggiungimento di quella sensibilità e intelligenza, risieda la possibilità di risolvere problemi imprevedibili servendosi di mezzi architettonici raffinati" (Pezo von Ellrichshausen 2025, 229).

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1931] 2017
W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* [1931], Milano 2017.

de Certeau [1990] 2012
M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [ed. or. Paris 1990], Roma 2012.

Han 2021
B.C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topolodia del presente*, Milano 2021.

Heidegger [1951] 1973
M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare* (1951), in G. Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi* (*Vorträge und Aufsätze*), Milano 1976.

Poe [1986] 2012
E. A. Poe, *La filosofia della composizione* [1846], Milano 2012.

von Ellrichshausen 2025
Pezo von Ellrichshausen, *Form of Knowledge / Forma del sapere*, a cura di M. Moro, Napoli 2025.

English abstract

Form of Knowledge/Forma del Sapere, edited by Marco Moro, brings together texts and visual works by Pezo von Ellrichshausen, intertwining theory and design practice. Through a process involving repetition, variation and adjustment, architecture is explored as a sensitive form of knowledge rooted in the experience of creation. The contributions explore a practice that unfolds through drawings and models, outlining a methodology based on attentive and critical observation, in which the process itself becomes a critical

tool. The result is a poetic and precise vision in which design serves as a means of both learning and transmission, capable of activating collective intelligence and sensitivity.

keywords | Architectural design project; Critical methodology; Theory and practice; Architectural tools.

Recensione di Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società, a cura di Michela Bassanelli e Imma Forino, DeriveApprodi, Bologna 2024

Alessia Scudella



Quanto ha senso, oggi – nel 2025 – parlare della relazione tra spazi e donne? Del modo in cui le donne danno o hanno dato forma allo spazio? Ha senso costruire ancora un implicito antagonismo tra il mondo conformato dalle donne e quello conformato dagli uomini? In un numero di Engramma dedicato alle coppie a partire dalle donne, presentare questo volume implica dare conto dei rischi in cui si incorre ogni volta che si affronta un tema di genere. Il primo rischio è quello di separare e semplificare, laddove oggi le identità e le soggettività sono molto più articolate dell'essere solo donne o solo uomini: bisognerebbe riconoscere la complessa e mescolata stratificazione a cui si appella il talento, a prescindere dal genere in cui alberga. Eppure molti studi e ricerche anche recenti dimostrano come ancora prevalga lo stereotipo che il talento sia maschile (Napp e Breda 2022). Considerate queste premesse, il libro di Bassanelli e Forino rivela come questa riflessione non sia solo attuale, ma necessaria. Come afferma una delle autrici, "l'odierna ricerca di una parità di genere è spesso smossa da strategie miranti a soddisfare le condizioni del *politically correct* per farne sfoggio come escamotage pubblicitario, camuffate con la volontà di emancipazione femminile" (D'Ambros 2024), sollecitando così il lettore a uno stato di vigilanza critica.

Il volume, privo di una vera e propria introduzione che orienti il lettore, raccoglie una serie di saggi che spaziano dall'architettura alla politica, dall'arte alla dimensione sociale, offrendo un mosaico di punti di vista. È suddiviso in tre sezioni – casa, lavoro, società – e si distingue per l'approccio pluridisciplinare che attraversa i testi, tutti scritti da autrici e autori con esperienze e sensibilità differenti. Le curatrici, due architette il cui interesse principale si concentra sugli spazi interni, hanno saputo dare forma a una raccolta che, pur non pretendendo di essere

esaustiva, riesce a sollevare interrogativi cruciali. Tra i temi trattati emerge non solo il rapporto tra donna e spazio, ma anche quello tra spazio e famiglia: ci si interroga su cosa significhi oggi famiglia e su come la casa, in quanto costruzione fisica e simbolica, si riveli spesso lenta nell'accogliere i cambiamenti sociali. Interessante, ad esempio, il saggio che affronta il tema dell'alimentazione, dove la figura femminile resta profondamente legata al concetto di famiglia attraverso la storia della cucina, delle sue trasformazioni e descrizioni. Si parla anche del soggiorno e della sua evoluzione, arrivando fino ai progetti di Vico Magistretti, come l'appartamento Cerruti del 1968, che diventano occasione per riflettere sui movimenti e le lotte sociali. Un altro saggio rilevante riguarda il periodo del ventennio fascista, quando la donna veniva identificata principalmente nel ruolo di madre: da questa visione nascono interventi come l'OMNI (Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell'Infanzia), che influenzarono direttamente le caratteristiche architettoniche degli edifici dedicati all'infanzia. Si toccano poi temi che potremmo definire più intimi, come lo spazio legato alla sessualità, offrendo ulteriori spunti di riflessione. Di grande interesse è anche la critica a una progettazione che presume un'utenza neutra e uniforme: "I professionisti coinvolti nella progettazione dello spazio [...] dovrebbero adottare un approccio *human-centered*, senza dare per scontato a priori che tutti gli utenti abbiano la stessa percezione dei loro ambienti di lavoro" (Migliore, Rossi-Lamastra 2024). E ancora, la riflessione secondo cui "l'ondata del secondo femminismo [...] sembra mettere in crisi la casa che, più che un'architettura disciplinante, ora riflette la contraddittoria ricerca di un diverso modo di stare al mondo" (Forino 2024): concetti che aiutano a ripensare in profondità il senso dello spazio domestico.

Lo stile dei saggi, affidato a giovani progettiste, sociologhe, ma anche a storici dell'architettura, è generalmente scorrevole, rendendo la lettura accessibile non solo a studiosi e studiose o ad accademici, ma anche a studenti e appassionati. Ognuno può trovare spunti utili per riflettere sul presente, partendo dalla storia e dai cambiamenti sociali che hanno interessato la figura femminile e le configurazioni spaziali. Dal punto di vista critico, si avverte la mancanza di una cornice teorica che aiuti a collocare e collegare meglio i diversi contributi, e forse il volume difetta anche di un ampliamento dello sguardo verso contesti extra-occidentali. Tuttavia, la forza della raccolta sta proprio nella sua chiarezza e nella capacità di stimolare curiosità su temi che meritano ulteriori approfondimenti. Perché leggerlo? Perché, come sottolineano molti dei contributi, conoscere ciò che è accaduto, puntualizzare e mettere a fuoco storie che si danno per scontate e i relativi processi di sviluppo, le discriminazioni, le conquiste, è il primo passo per atti consapevoli anche dall'interno dei progetti d'architettura. In conclusione, questo volume, pur non ambendo a essere esaustivo, torna a fornire spunti per una riflessione critica sulla figura femminile in rapporto ai luoghi domestici, ai lavori produttivi e, più in generale, alla società. Un contributo utile per chiunque voglia interrogarsi su come spazio e identità continuino a trasformarsi reciprocamente.

Riferimenti bibliografici

D'Ambros 2024
C. D'Ambros, *Una stanza (tutta) per sé. Il progetto domestico al femminile, dal dopoguerra agli anni Settanta,* in M. Bassanelli e I. Forino (a cura di), *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, Bologna 2024.

Forino 2024
I. Forino, *Gerarchie domestiche nella filigrana dello spazio e del tempo*, in M. Bassanelli e I. Forino (a cura di), *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società,* Bologna 2024.

Migliore, Rossi-Lamastra 2024
A. Migliore, C. Rossi-Lamastra, *Spazio di lavoro e genere. Verso una disciplina interdisciplinare,* in M. Bassanelli e I. Forino (a cura di), *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, Bologna 2024.

Napp, Breda 2022
C.Napp, T. Breda, *The stereotype that girls lack talent: A worldwide investigation*, "Science Advances", vol.8, n. 10 (2022).

English abstract

This review presents the volume *Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società*, edited by Bassanelli and Forino, which brings together multidisciplinary essays exploring the relationship between space and female identity. The text reflects on the ongoing relevance, even in 2025, of examining how women have shaped and continue to shape spaces. The volume offers an overview of social transformations through themes such as domestic life, work, and public space, providing valuable insights for scholars, students, and readers interested in understanding how space and identity continuously influence each other.

keywords | Women and space; Architecture and society; Female identity.

la rivista di **engramma**
luglio/agosto **2025**
226 • Afra e le Altre

Editoriale Claudia Cavallo, Fernanda De Maio, Maria Grazia Eccheli

Afra e il suo paesaggio
a/BA. La casa di Afra e Tobia Scarpa Michela Maguolo
Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa Carlotta Scarpa, Alessandra Chemollo
Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, Casa Semerani a Conconello Antonella Gallo
La casa per i matti e la casa per lo psichiatra che li ha liberati Giuseppina Scavuzzo

Casa per Noi
Bottero+Riva, la casa nella casa Annalisa de Curtis
Genere e rivoluzione domestica Alberto Ghezzi y Alvarez
Piccolo mondo moderno Alberto Pireddu
Lo Stökli di Flora Ruchat-Roncati e Leonardo Zanier Carlo Toson e Christian Toson

Casa come Noi
Abitare la messa in scena Maria Grazia Eccheli
Tra Aino ed Elissa, le case manifesto degli Aalto Fernanda De Maio
“L’abitazione del nostro tempo non esiste ancora” Giulia Conti
L’interno della forma aperta Guido Morpurgo
Abitare la montagna incantata Francesca Belloni
Tracce di un percorso architettonico in Suzana e Dimitris Antonakakis Claretta Mazzonetto
Nature Is at Home Here Laine Nameda Lazda
La casa di Penelope e Harry Seidler Mattia Cocozza
Hopkins House Eliana Saracino
Robert Venturi e Denise Scott Brown: A Domestic Manifesto Rosa Sessa
Abitare il tempo Claudia Cavallo
Modernità arcaica Francesca Mugnai
La casa come spazio dell’anima a cura di Roberta Albiero

Recensioni
Alison & Peter Smithson, Upper Lawn, Solar Pavilion (London 2023) Susanna Campeotto
Gli indistinti confini, un libro di Teresa La Rocca Giuseppe Marsala
Ripetizioni, aggiustamenti Marianna Ascolese
Recensione di Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società, Bologna 2024 Alessia Scudella