

Aurelio Antonio Belfiore

1970–2000

Dentro l'architettura dell'abitare



Comitato direttivo

Maria Antonietta Crippa, Politecnico di Milano

Antonietta Iolanda Lima, Università degli Studi di Palermo

Costanza Roggero, Politecnico di Torino

Segreteria e coordinamento redazionale

Salviano Miceli

* * *

Copyright © MMIX

ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B

00173 Roma

(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2485-0

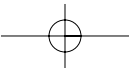
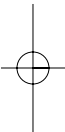
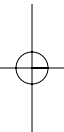
*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2009

INDICE

Introduzione	7
Maria Antonietta Crippa - Antonietta Iolanda Lima	
L'eredità dei maestri	15
Las Vegas e le nuove tendenze americane	30
I Whites	39
L'irrompere dell'Estremo Oriente	47
Le due anime dell'Europa	57
Verso l'elettronica e la globalizzazione culture a confronto	72
Attraverso la didattica dentro le vicende del progetto	86
Giovannitti House di Richard Meier	90
Villa Dall'Ava di Rem Koolhaas	108
Y-House di Katsufumi Kubota	126
Bibliografia	149



Introduzione

Maria Antonietta Crippa - Antonietta Iolanda Lima

È soprattutto nei confronti delle grandi opere pubbliche che si incentra l'attenzione dei più affermati studi professionali nell'ultimo ventennio del secolo scorso. Tuttavia il tema dell'architettura domestica, mai del tutto tralasciato, ha recentemente ricevuto nuova linfa da iniziative come quella del MOMA che nel 1999 ha dedicato ad essa la mostra "The Un-Private House". Ne è fondamento la consapevolezza di un radicale cambiamento avvenuto nel modo di abitare e concepire la casa all'interno delle società più industrializzate.

Si tratta di un cambiamento che, senza mettere in discussione esiti d'architettura e di disegno urbano correlati ai modelli abitativi e di lavoro prodotti in tali società nel corso del XX secolo, ne scarta importanti componenti, per mettere a fuoco un nuovo rapporto fra tecnologia ed estetica. L'abitare infatti, nel secolo scorso, non è coinciso in senso stretto con la sola componente domestica; questa, a sua volta, non è stata definita in modo esclusivo dal luogo di vita privata che denominiamo casa, ma ha compreso anche organizzazioni spaziali di vicinato. L'abitare, di conseguenza, ha riguardato una vasta gamma di luoghi di socialità, identificando contesti micro urbani o quartieri.

Gli architetti hanno infatti inseguito una costante correlazione tra il pro-

getto della villa, per il ceto imprenditoriale e borghese, e l'alloggio per l'operaio o per l'uomo senza ricchezze particolari. L'unità d'abitazione e i complessi a ville sovrapposte di Le Corbusier hanno espresso, in modo emblematico e fin troppo programmatico, un'aspirazione all'equità che attraversa tutta l'architettura del Novecento.

Palesamente contraddittorio, pur ponendosi come obiettivo la sacralità di un'esistenza intima contrapposta al mondo esterno del lavoro, il modo d'abitare più recente non può che estrinsecarsi in un rapporto di fluidità con quest'ultimo, contravvenendo alla tendenza precedente che, in nome dell'igiene e della sicurezza, distingueva nettamente luoghi di vita domestica e luoghi di lavoro.

Del resto sono mutati profondamente le strutture familiari, i ritmi del quotidiano, gli apparati tecnologici di servizio che hanno innestato nuovi e inattesi livelli di comunicazione. E in tal senso gli allestitori della mostra al MOMA avevano ritenuto particolarmente significative le esperienze del giapponese Shigeru Ban (sua la casa Curtain Wall, visivamente protetta dall'esterno da fluttuanti tende bianche), di Rem Koolhaas, che realizza a Bordeaux per un disabile un ingegnoso spazio semovente, o dello studio Herzog + De Meuron.

Scelte a ragione o a torto come tangibili e significative esemplificazioni in architettura di ciò che maggiormente caratterizza il vivere contemporaneo, tali abitazioni sono comunque l'esito di un percorso storico complesso, spesso discontinuo nonostante l'unitarietà di alcune tematiche ricorrenti che l'attraversano. Nell'individuare la sua genesi negli eventi dell'immediato dopoguerra, fase d'abbrivio di una ricerca di confort e innovazione nel quotidiano estesa a tutti i paesi occidentali, questo libro ne esplora le lunghe vicende successive ma con la consapevolezza che una sintesi narrativa non può restituire in toto le arti-

colate e diversificate valenze antropologiche, culturali ed economiche alla base dei molteplici fenomeni abitativi.

Sempre più eterogenei e articolati, essi non sono infatti animati soltanto dall'accelerato evolversi del dato tecnologico e dal mutare delle condizioni economiche. A causa della globalizzazione e del sovradimensionamento dei flussi emigrativi, si deve tener conto anche delle accresciute necessità identitarie, sociali e simboliche che travalicano il mero repertorio razionale di soluzioni individuato negli anni venti dal Movimento Moderno nell'ambito dei problemi funzionali di igiene, cubatura e di nessi con l'urbano. La casa aveva già abbandonato, nelle soluzioni più meditate del primo decennio del Novecento, l'organizzazione, in pianta e alzato, di ascendenza accademica, a favore di configurazioni asimmetriche, di collegamenti tra interno ed esterno, di riduzione della fastosità degli spazi di rappresentanza. Era già diventata importante luogo di confronto tra committenza e progettista; stimolo anche per riviste d'arte, di decoro, d'arredamento, in sintesi di un costume di vita largamente condiviso. Il Movimento Moderno impresso a tale processo una forte visione unificatrice, dalla quale ci si sta ora precipitosamente allontanando.

Il libro non pretende di essere onnicomprensivo nei confronti dell'intero panorama architettonico mondiale. Si limita infatti ad un'analisi esplorativa di significative architetture domestiche europee, giapponesi e nordamericane e soltanto in relazione ad alcuni nodi strutturali del loro evolversi e reciproco influenzarsi. Una scelta questa che si fonda più sull'intento di costruire una prima e problematica piattaforma di partenza per successivi studi ed approfondimenti, piuttosto che su quello di esprimere giudizi definitivi su alcune delle intricate questioni storiche sottese dall'architettura del secondo Novecento.

A emergere così, nelle prime pagine del testo, sono le stimolanti sperimentazioni dei maestri (Wright, Le Corbusier, Aalto) che, nel privilegiare la sobrietà dei materiali e dei metodi costruttivi nonché il rapporto positivamente sinergico con l'ambiente, anticipano quelle più consapevolmente ecologiche e connesse ai destini dell'intero pianeta di architetti quali Paolo Soleri.

E tuttavia, per quanto riguarda sia le residenze collettive che quelle unifamiliari, la riflessione dell'autore sugli anni sessanta, settanta e oltre, registra il prevalere, in Europa e negli Stati Uniti, di sofisticate rielaborazioni teoriche, spesso eccessivamente intellettualistiche, dei concetti di linguaggio architettonico e forma urbana. Le case di Rossi, Venturi, dei sostenitori del Postmodern palesano soprattutto il loro essere in prima istanza contenitori, scatole i cui elementi compositivi acquisiscono, attraverso la storia e quanto di essa è travasata nella cultura popolare e quindi nei luoghi, precise significanze.

È l'avvio del predominio, in architettura, della dimensione estetica giustificato da una committenza borghese che sempre più vede nella casa uno status symbol, un bene prestigioso da possedere e collezionare al pari di altre opere artistiche. Analizzato nella seconda parte del volume, il caso di Villa Dall'Ava è in tal senso particolarmente esplicativo avendo fin da subito i proprietari estrinsecato il desiderio di abitare un edificio-capolavoro. Le esperienze dei Fives, dei Decostruttivisti e dell'Hi Tech non sono dissimili.

Ripercorrendone brevemente le premesse ideologiche e le istanze che timbrano, con modalità differenti, le eterogenee esperienze progettuali di tali architetti, il saggio evidenzia come nella loro ricerca la casa, prima di essere strumento idoneo ad agire positivamente sull'ambiente, la società, l'urbano, sia innanzi tutto santuario del privato. Benché

non si possa affermare che sia qui chiamata in causa una dimensione dell'abitare precedentemente ignorata, ad essa viene ora dato un rilievo del tutto nuovo, implicante una esaltazione dell'intimità individuale o dei piccoli gruppi, esigita probabilmente dal peso massificante di una società pervasiva. Luogo-rifugio in cui estraniarsi, in tale dimora si persegue dunque, come obiettivo prioritario, quello di esorcizzare, tramite la bellezza intrinseca all'architettura di qualità, le brutture che affliggono l'esperienza del quotidiano. Ed è proprio nell'essere eventi estetici relativamente al riparo dalle problematiche urbanistiche e dal conseguente dibattito che risiede un aspetto da non trascurare.

Complice una committenza ben disposta, tale condizione privilegiata ha consentito a molti architetti contemporanei, nella fase iniziale delle loro carriere, la libera sperimentazione sul campo di teorie architettoniche, linguaggi e tecniche progettuali altrimenti poco verificabili. Ecco perché, nell'evidenziare la molteplicità delle condizioni geografiche, culturali e storiche di partenza, all'interno del libro si preferisce nutrire il percorso narrativo con esemplificazioni costituite da case unifamiliari collocate soprattutto in zone ai margini o fuori dall'urbano, luoghi di un ricercato riscatto degli spazi di margine degli assembramenti urbani. È qui infatti, nelle ragioni che sostanziano le soluzioni adottate dai progettisti, che è più agevole registrare di volta in volta il prevalere del dato tecnologico, il voler introiettare o meno la dimensione paesaggistica, il radicarsi nella lezione dei maestri o il porsi in posizione conflittuale con essa, il peso delle tradizioni locali, il rapporto dialettico o simbiotico con i fruitori, l'attenzione alle problematiche ecologiche o la loro disattesa, l'esigenza filosofica, al pari etica ed estetica, della frugalità o quella psicologica tendente a rivalutare gli espedienti comunicativi del retore.

In questo modo non si giunge mai nel libro ad una definizione unitaria e lineare del senso odierno dell'abitare, di proposito non si insegue un nuovo, globale progetto abitativo in gestazione. Ma del resto essa non era l'obiettivo primario avendo preferito il suo autore evidenziare, in un panorama rilevatosi spesso frammentario, disarticolato e poco omogeneo, reti di connessioni capaci di riallacciare, evidenziandone le matrici comuni e gli aspetti condivisi, architetture dagli esiti linguistici anche molto differenti tra loro. Nei diversi linguaggi, infatti, emerge nitido il timbro di ricerche autentiche, talvolta cariche di dissonanze ma sempre attente ad un dosaggio compositivo, che non è ignaro della storia dell'architettura del XX secolo, la attraversa anzi selezionandone, modificandone, distorcendone, le componenti.

Un interrogativo a questo punto sorge spontaneo: qual'è dunque il filo rosso che attraversa esperienze eterogenee come quelle di Meier, Koolhaas o Kubota? Messe a confronto nella seconda parte del libro con una metodologia di studio dichiaratamente didattica nel suo coniugare gli strumenti della storia, quelli del ridisegno e della rappresentazione tridimensionale scientifica, l'americana casa Giovannitti, l'europea Villa Dall'Ava, e la nipponica Y-House appaiono tra loro, per sollecitazioni ambientali, struttura, programma funzionale, invenzioni spaziali, persino antitetiche.

Ciononostante, ripercorrendone con l'autore le vicende progettuali e quelle che segnano le personalità dei tre architetti, diventa palese il loro ricorrere ad unica fonte di memorie, di patrimonio di esperienze, di rapporti tra natura e artificio, tra contesto e architettura.

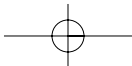
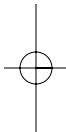
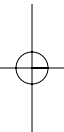
Si coglie infatti in esse la medesima volontà di aprire, e arditamente, l'interno verso l'esterno. Sicché, nel concepire quest'ultimo come estensione e parte integrante del costruito, e nel considerare quindi la

casa come rifugio tecnologico, caldo e accogliente, da cui apprezzare, attraverso estesi curtain wall, la bellezza della natura circostante, rive in tutte e tre le abitazioni, con specificità proprie, la lezione neoplasticista di Mies van Der Rohe mediata, per altri aspetti, da quella di Wright e di Le Corbusier.

Si ribadisce così ancora una volta come nella formulazione del nuovo risulta fondamentale la conoscenza della storia e delle architetture passate, intesa non come repertorio di forme ma come acquisizione dei processi che le sottendono.

Questo libro apre brillantemente la piccola serie di saggi illustrati con i quali si intendono offrire interpretazioni inedite, spunti per indagini più approfondite, profili generali per ricerche di vasto respiro, annotazioni di un divenire che non è semplice fluire insensato del tempo, ma tracciato di memorie e di speranze condivise. Un piccolo volume può essere un saggio squisitamente storico se sa suggerire, tramite nodi tematici passibili di ulteriori verifiche, un rapporto di feconda connessione tra un passato, recente o lontano che sia, e un presente altrimenti caotico, indecifrabile. Il ponte che lega il presente al passato è nel concatenamento dei nodi tematici che fanno presagire positivi sviluppi di ricerche in atto.

L'autore di quest'opera inaugura, dunque, con efficacia un metodo di lavoro che dovrà essere costantemente caratterizzato, nelle intenzioni delle curatrici della serie, da chiara sintesi e efficace propositività.



L'eredità dei maestri del Movimento Moderno

Se non si tiene conto dell'esperienza pionieristica americana, si può affermare che il Movimento Moderno in architettura nasce prevalentemente come conseguenza di una rivoluzione linguistica sostenuta dalla generazione di architetti nati in Europa nell'ultimo ventennio dell'Ottocento.¹

Tra la fine della prima guerra mondiale e la prima metà degli anni venti, in un lasso di tempo dunque relativamente breve, sono loro infatti a stabilire obiettivi comuni, a sperimentare inediti percorsi progettuali e d'intervento, ad esitare infine un nuovo repertorio formale.

La casa è il loro terreno di ricerca privilegiato, quello in cui maggiormente colgono la possibilità di confrontarsi con le istanze della contemporaneità nelle sue plurime declinazioni espressive e culturali. Così ancor più che per gli architetti che li avevano preceduti nella ricerca di un nuovo linguaggio, per i protagonisti del Movimento Moderno il tema della casa diventa il metro con cui valutare il grado di progresso di una società, con cui giudicare in essa le politiche d'intervento delle autorità nazionali o locali e stabilire la nuova forma delle città. E del resto, come viene affermato nei vari CIAM (la loro vicenda ha avvio nel

1928), dalla residenza dipende la risoluzione di problemi quali quelli dei collegamenti, del tempo libero, dei servizi.² In breve, negli anni venti e trenta, attraverso le problematiche architettoniche della casa, i progettisti si misurano in un ambito ancora inesplorato di un'incipiente società di massa dove le necessità dei singoli e delle famiglie devono essere mediate con le aspirazioni collettive delle comunità cui appartengono. Così, in un mondo ormai strutturatosi intorno ad un sistema produttivo industriale per il quale i grandi numeri sono fondamentali, la soluzione a tali problematiche oscilla tra qualità e quantità. Il Movimento Moderno ne pretende la riconciliazione ed è quanto si tenta nel 1927 con l'esposizione di Stoccarda dedicata proprio al tema dell'abitare.³ Organizzata allo scopo di palesare ad un pubblico allargato gli esiti formali della ricerca architettonica più avanzata, per la prima volta ne restituisce un'immagine unitaria che travalica l'eterogenea provenienza geografica e culturale dei partecipanti. A emergere è la comune volontà di incidere profondamente nell'edilizia e conseguentemente nel sociale, nell'urbano e nel territorio attraverso un programma di interventi con a cardine l'architettura residenziale. Così, nell'incuriosire per l'adozione di sistemi costruttivi ancora poco noti al grande pubblico, idonei a sperimentare nuove tipologie di finestra, coperture, modi di concepire il rapporto tra spazio esterno ed interno, è proprio la casa "moderna" a richiamare il grande flusso di visitatori. Il successo di eventi come questo stimola ancor più, in quegli anni, a formulare i fondamenti del Movimento. Bruno Taut nel suo libro del 1929 *Moderne Architecture* ne individua cinque:

- esigenza primaria di ogni edificio è il raggiungimento del suo utilizzo ottimale;
- ad essa devono subordinarsi i materiali impiegati e il sistema costruttivo;

- è dal rapporto diretto tra edificio, funzione, caratteristiche dei materiali ed armonia del sistema costruttivo che il progettista deve trarre il bello;
- l'estetica dell'edificio risiede dunque nella sua unità organica e non nell'attenzione rivolta ad una singola facciata o ai soli ambienti di rappresentanza sicché la sua gerarchizzazione formale, non giustificata da reali necessità, è del tutto superflua (solamente ciò che è funzionale può essere bello);
- come le parti vivono nell'unità dei rapporti reciproci, così la casa, prodotto di una disposizione collettiva e sociale, vive nel rapporto con il contesto in cui si inserisce.⁴

Condivise da altri architetti attivi in quel periodo, sebbene come dati di partenza di percorsi diversificati, ma finalizzati tutti ad approfondire maggiormente il rapporto tra funzione e spazio costruito, è significativo che tali considerazioni a carattere generale sull'architettura siano concluse da una riflessione più ravvicinata sul tema dell'alloggio. Vi si coglie, pur nella sua sinteticità, una complessità di valutazione che accomuna Taut a chi, in quegli anni, è impegnato a rapportare la residenza non soltanto alle usuali funzioni del soggiornare, cucinare, dormire, o alle esigenze estetiche nate dall'uso di tecniche costruttive e materiali nuovi, ma anche a quelle problematiche sociali che la crescita tumultuosa degli agglomerati urbani rende sempre più urgenti. Salute, igiene pubblica, e bellezza della città si affermano così, in tale fase della vicenda architettonica della prima metà del XX secolo, come ulteriori funzioni che la casa non può disattendere.

Quanto meditato dai protagonisti del Movimento Moderno sul senso dell'abitare ha dunque connesso definitivamente la casa a questioni che appartengono sia alla sfera privata dell'individuo che a quella pub-

blica. E nel far ciò, nel tentativo, mai venuto meno, di mediare la quantità alla qualità, la loro ricerca si intreccia indissolubilmente con quella tecnologica, humus del settore industriale edilizio, e con la sperimentazione di pittori e scultori, nel convincimento, corroborato dai risultati della scuola viennese di inizio Novecento, che forme e colori possano avere effetti benefici sulla psiche umana. Da qui il connubio di saperi tecnici e arte che si configura come uno dei loro lasciti più significativi. Wright, Le Corbusier, Mies, Gropius, e con loro il più giovane Aalto, sono tra i maestri quelli che in tal senso hanno esercitato, con i loro contributi teorici e le loro opere, un'influenza maggiore, ampiamente riconosciuta da critici, storici e dalle stesse nuove generazioni di architetti. Particolarmente incisiva quella di Le Corbusier. Pochi infatti hanno saputo, come lui, alimentare il dibattito con interventi lungimiranti, coraggiosi, a volte consapevolmente provocatori soprattutto quando occorreva aprire, e con sollecitudine, «gli occhi che non vedono» alla bellezza delle tecnologie moderne dell'ingegneria. Il suo *Vers une architecture* del 1923⁵, libro che gli dà nell'immediato fama internazionale, non ha mai cessato di stimolare e coinvolgere i più giovani appassionandoli all'architettura moderna con la sua prosa innovativa capace di proporre lapidarie ed efficaci formule di comunicazione verbale, le stesse su cui ancora adesso si fondano non poche campagne pubblicitarie. Ed è qui che l'architetto svizzero parla per la prima volta della casa come «macchina da abitare», riuscendo così a condensare, in due sole parole, quanto meditato sul modo di vivere a lui contemporaneo, sul suo essere inscindibilmente legato ad un sistema economico-sociale fondato sulla meccanizzazione tecnologica, sulla produzione di massa, sul capitalismo. Il piroscifo, casa-città galleggiante, con i suoi frugali parapetti, le esili scale metalliche, gli oblò minimalisti, la

cromia ridotta al colore bianco e a poche altre tonalità, diventa l'emblema di ciò che dovrebbe dare corpo al nuovo senso dell'abitare. Inoltre la concretezza e tangibilità di un oggetto reale gli consentono di allontanare da se ogni sospetto di connivenza con più o meno improponibili utopie sociali e al contempo di evidenziare la carenza progettuale nella creazione di condizioni di vita, di lavoro e soprattutto di abitazione consone ad una società industriale progredita. Perno irrinunciabile della sua ricerca architettonico-urbanistica pre-bellica, tale riflessione in Le Corbusier non verrà mai meno. Con caparbietà continuerà a meditare su come costruire gli alloggi necessari in rapporto alle linee guida che l'urbanistica moderna dovrebbe adottare, linee basate sulla ottimale risposta alle funzioni primarie della città: circolazione, lavoro, svago e dimora.⁶ I cinque principi, (pilotis, pianta libera, facciata libera, finestre a nastro, tetto giardino), da lui adottati e propagandati tramite scritti e opere emblematiche (da casa La Roche a Ville Savoye) con il preciso intento di svecchiare con decisione il sonnacchioso mondo dell'edilizia europea ed internazionale, non appartengono dunque ad un programma architettonico auto-referenziale imponendosi anche, nel loro insieme, come fertile strumento di progettazione urbanistica.⁷ Più di chiunque altro, e con coerenza maggiore sia teorica che nella sua concretizzazione materica, Le Corbusier ha inciso profondamente nel rinnovamento morfologico, sintattico e semantico della casa nella sue molteplici declinazioni tipologiche,⁸ facendo sue le potenzialità espressive offerte dai nuovi materiali. Sicchè, almeno durante il primo ventennio della sua ricerca, adotta una metodica progettuale che si vertebrava su un insieme meditato di fattori:

- tecniche costruttive che riducono al minimo l'ingombro degli elementi portanti e portati;

- luce catturata attraverso pareti perfettamente piane dal colore puro, in prevalenza bianco;
 - squarci orizzontali che aprono verso l'ambiente circostante introiettandolo all'interno;
 - riduzione dei pieni dell'involucro murario e adozione di eteree membrane vitree;
 - percorsi concepiti come passeggiate architettoniche mirate a potenziare la simultaneità delle visioni;
 - attenzione alle dinamiche dell'irraggiamento solare;
 - fruibilità delle coperture destinate ad accogliere ulteriori funzioni;
 - controllo armonico dell'insieme attraverso un "tracciato regolatore".
- Ma sebbene gli esiti delle soluzioni da lui proposte, spesso volutamente estremizzate e provocatorie nelle loro ricadute urbanistiche, siano state a volte fonte di incomprensioni e di malintesi, le premesse al suo modo di concepire l'architettura e quanto lo sostanzia non possono essere elusi dalla Contemporaneità. È nello spazio di riflessione che esse dischiudono che molti architetti del secondo Novecento hanno trovato basi solide da cui ripartire, senza le quali anche l'acquisizione delle sottili sperimentazioni costruttive di Gropius o di Mies van der Rohe rischierebbe di ridursi ad uno sterile esercizio di stile. La ragione di ciò risiede nella stessa natura della loro poetica architettonica. Orientata ad esitare, attraverso stupefacenti alchimie tecnologiche, dimore, e più in generale edifici, privi di menzogna, di futilità decorative, libere il più possibile dal superfluo ma non per questo riduttivamente semplicistiche e banali, essa può infatti essere interpretata come strumento di mera ricerca formale. E ciò è ancor più vero se si adotta acriticamente quel metodo progettuale a fondamento della loro attività professionale che pur ha esitato, nelle fasi d'avvio, abitazioni significa-

tive come quelle realizzate da Gropius a Dessau tra il 1925 e l'anno successivo per gli insegnanti del Bauhaus, o come la Villa Tugendhat di Mies, considerata dalla storiografia, nell'ambito delle residenze unifamiliari, assieme a Villa Savoye di Le Corbusier, una delle più mature e stimolanti realizzazioni di quegli anni per le sue felici invenzioni spaziali desunte dalla ricerca neoplasticista.⁹ E del resto, durante il periodo americano del loro percorso umano e professionale, quando il proprio modo di intendere il progetto architettonico si confronta con una realtà differente, lo stesso subisce, proprio in funzione della sua pretesa natura oggettivizzante, una sorta di cristallizzazione che assume nei due maestri forme differenti.

In Gropius è prevalentemente temporale. Avverte la necessità di appropriarsi del luogo in cui ora opera, ma poi, a meno di particolari poco significativi che rimandano a tecniche costruttive locali, la sua casa a Lincoln nel Massachusetts dei tardi anni trenta ripropone, senza sostanziali modifiche, i principi razionalisti e il linguaggio da lui sperimentati in Europa già negli anni venti. Ma le condizioni ambientali, sociali ed economiche della Boston del decennio successivo sono del tutto differenti da quelle di Weimar. E tuttavia, nonostante questa avvertita estraneità che già prelude ad un percorso culminante nei poco innovativi progetti degli anni sessanta, coinvolto nell'insegnamento alla facoltà di architettura di Havard (ne fu anche preside), la didattica di Gropius, unitamente alle sue meditate teorie sull'abitare e alle sue precedenti realizzazioni che ne sono la concretizzazione materica, si appresta a lasciare un'impronta indelebile in più di una generazione di giovani architetti e tra essi Paul Rudolph, Edward L. Barnes, Ieoh Ming Pei, Philip Johnson.¹⁰

Il processo di cristallizzazione in Mies è invece essenzialmente ascri-

vibile alla dimensione spaziale. Stabilitosi dalla fine degli anni trenta a Chicago, patria delle intelaiature in acciaio, ossessionato dal dato tecnologico e dal perfezionismo strutturale e formale, sempre più progettava case con l'idea di farne strumenti di riflessione concettuale e di contemplazione estetica al fine di travalicare la mera funzione abitativa. E in effetti esse si palesano come padiglioni scatolari di vetro ipertecnologici quasi interamente realizzati con la tecnica del curtain-wall e poggiati in modo neutro all'interno di uno scenario "naturale". Racchiudenti un vuoto spaziale che, nel portare alle estreme conseguenze il «less is more», si presta ad una polifunzionalità dai contorni indefiniti, respingono consapevolmente ogni tentativo di personalizzazione o di radicamento al luogo. Chi vi abita non può che aderire senza riserve al sistema capitalistico industriale che informa la cultura dominante, in un'esaltazione dell'individuo che però esclude ogni specificità della persona. Le scatole di cristallo di Mies diventeranno il modello per numerosi progetti successivi di case di cui l'esempio più noto è forse la Glass House di Johnson (1949-1950). Alla base è un controllo geometrico vertebrato in prevalenza sul concetto di simmetria speculare secondo un modo di operare che, nel ridurre lo spazio domestico ad una formulazione razionalistica, sempre più si allontana da quanto sperimentato sia da Wright che dai suoi continuatori Neutra e Schindler, due austriaci nel primo dopoguerra in America. Pur volendo esaltarne lo spirito attraverso l'enfatizzazione della sua anima tecnicistica Mies dunque finisce per trascurare gli innovativi esiti linguistici del nuovo continente che avevano proprio in Wright il loro più autorevole pioniere.

Le prime riflessioni del grande maestro statunitense sul tema dell'abitazione risalgono all'ultimo decennio dell'Ottocento e hanno presumi-

bilmente il loro avvio, come sistema coerente e meditato, con la costruzione della propria casa iniziata nel 1889, poi ripetutamente ingrandita.¹¹ Nel radicarla all'idea del cottage tradizionale, espressione irrinunciabile dello style life americano, con fulcro il camino assunto a centro della vita domestica, Wright ne accentua tre caratteristiche che decisamente aprono al nuovo:

- la libera articolazione volumetrica dell'edificio subordinata alle esigenze abitative, pratiche e spirituali del committente piuttosto che ad astratte preoccupazioni di tipo geometrico-proporzionale;
- la connessione organica dei vari ambienti deputati alla vita domestica in un unico spazio fluido visivamente pluridirezionato;
- l'attenzione al luogo percepito come insieme di elementi fisici, sociali e spirituali.

Un modo di progettare e concepire la casa, questo, che Wright verificherà con sempre maggiore efficacia in altre residenze a lui commissionate ad Oak Park, vicino Chicago, e con un obiettivo: enfatizzare di volta in volta lo stile di vita del proprietario facendo sì che l'architettura ne sposi non soltanto le necessità pratiche ma anche le specificità culturali e psicologiche, le aspirazioni spirituali, in sintesi l'unicità del suo modo di essere e di vivere lo spazio domestico.¹² Le abitazioni di Wright pretendono fruitori appartenenti alle classi elevate che coltivano il miraggio dell'evasione dal caotico centro urbano visto come luogo del lavoro, della fatica, dello stress, dell'alienazione anche. Acquistano dunque la fisionomia di microcosmi autonomamente attrezzati dove il compito più arduo di Wright è forse quello di scongiurare, attraverso la sua architettura, quel rischio per la prima volta lucidamente segnalato dall'impetosa ma per altri versi profetica analisi di Giedion: la casa posta in una griglia urbana indifferenziata, estensiva, priva di nodi strut-

turali significanti e di reali episodi di aggregazione, proprio perché concepita come rifugio-sacrario dell'individualità, della privacy patriarcale, può diventare, in un eccesso di protezionismo, «strumento di autodistruzione sociale».

Ecco allora che le abitazioni di Wright, nel tempo, assumono sempre più la dimensione di luoghi atti a stimolare ogni tipo di incontro (sociale, affettivo, di lavoro) e ciò, unitamente alla grande capacità di tradurli in spazi profeticamente anticipatori rispetto a quanto prodotto dai suoi contemporanei, ne decreta, almeno in America il successo.

L'Europa fino alla mostra di Berlino del 1910 quasi lo ignora. E tuttavia Wright sente ugualmente, in tale fase della sua vita, l'urgenza di confrontarsi con essa per verificare l'efficacia dei propri risultati sottoponendoli al giudizio di una società che lui ancora percepisce in tutt'uno con quella borghesia colta e al contempo mondana e salottiera che anni prima aveva sostenuto e diffuso l'Art Nouveau. In realtà, al suo arrivo al di qua dell'Atlantico tale mondo, agitato da conflitti sociali che esso stesso alimenta, si avvia alla sua dissoluzione sicché, a partire da questo periodo, sempre più i progettisti europei maggiormente impegnati avvertono la questione dell'abitare come problema non dei singoli ma dell'intera collettività, soprattutto delle classi meno agiate che rivendicano per se il diritto alla dignità delle persona ritendolo imprescindibile da quello della casa.

Ciononostante la ricerca formale e spaziale wrightiana, così in anticipo con i tempi, soprattutto se rapportata a quanto si continua a costruire nel vecchio continente con rarissime eccezioni (casa Milà di Gaudì, palazzo Stoclet di Hoffmann, casa in rue Franklin di Perret), non rimane inascoltata. Lascia bensì un segno indelebile soprattutto nell'ambiente ricettivo e progressista olandese (uno dei pochi a non subire

durante la Grande Guerra gli orrori del conflitto) che, nel recepirne la lezione, la rielabora creando così le premesse per le future ricerche De Stijl di Robert van'T Hoff (villa Henny a Huis ter Heide, 1915-1919), Gerrit Thomas Rietveld (casa Schröder a Utrecht 1923-1924), Jan Wils (complesso abitativo di Papaverhof all'Aia, 1919-1922) e Jacobus J. Pieter Oud (complessi residenziali a Spangen, 1919-1920), prevalentemente mirate però, queste ultime, a introdurre le tecniche della prefabbricazione in alloggi a basso costo in cui si tenta di garantire spazi e servizi vitali su derivazione del modello tedesco dell'«Existenzminimum».¹³

Ma forse, come già anticipato, chi riesce a comprendere appieno le potenzialità espressive del metodo neoplastico è proprio il primo Mies. La coerente e organica scomposizione in piani degli ambienti domestici della già citata casa Tugendhat, destinata ad una committenza colta, raffinata e capace di confrontarsi con stili di vita rivoluzionari per l'Europa, difficilmente potrebbe spiegarsi senza la conoscenza delle opere del maestro americano.

Sarà comunque il più pragmatico blocco residenziale da lui concepito per Weissenhof di Stoccarda che verrà preso, a sua volta, a modello negli Stati Uniti negli anni quaranta, per la sua struttura a scheletro con pianta flessibile, economicamente promettente, e gli alloggi generosamente aperti che avevano colpito positivamente John Entenza, l'impegnato editore californiano della rivista «Art & Architecture». Ed è questi che concepirà ed avvierà il «Case Study Program», commissionando, nel 1945, a poca distanza dalla conclusione del secondo conflitto mondiale, la redazione di otto progetti di case poi realizzate, in parte, con il coinvolgimento di giovani progettisti quali Ray e Charles Eames per la disposizione architettonica, ed Eero Saarinen per gli arredi.¹⁴

Sono alloggi unifamiliari per i quali il più delle volte si utilizzano prodotti industriali standardizzati o semilavorati facilmente reperibili sul mercato, la cui messa in opera è facilitata dalla struttura modulare portante in scheletro d'acciaio a vista. Bilancia però tale relativa povertà materica, motivata prevalentemente da esigenze di carattere economico, un raffinato e meditato studio dell'organizzazione spaziale e dei percorsi visivi. Vi confluiscono al contempo la lezione di Wright e quella di Mies secondo una metodologia progettuale in parte già sperimentata in California da Schindler e Neutra, e poi ulteriormente elaborata negli anni quaranta e cinquanta da quest'ultimo e da altri architetti della west coast quali Craig Ellwood, Raphael Soriano, Pierre Koenig. Timbrano le case di Neutra di tale periodo l'immediata riconoscibilità delle strutture portanti e portate, la prevalenza delle superfici vetrate, l'enfaticizzazione del rapporto con il paesaggio, l'impiego di sofisticati espedienti tecnologici sebbene limitatamente al controllo climatico dell'edificio.

Ma dal secondo dopoguerra, proprio in relazione agli aspetti climatici, la ricerca di Le Corbusier, che in tale periodo esita capolavori di difficile catalogazione, si allontana sempre più dall'antieconomicità di architetture che per essere confortevoli necessitano di congegni sofisticati e dispendiosi. Materiali opportunamente selezionati e collocati e forme adeguate possono reagire positivamente alle sollecitazioni estreme del tempo senza causare sprechi energetici. L'architetto franco-svizzero ne palesa le potenzialità anche espressive sia nella casa unifamiliare che nella residenza collettiva.

Una coscienza ecologica innovatrice, che tuttavia non rinuncia agli standard abitativi e ai comfort della modernità, timbra infatti le due case costruite per i signori Jaoul (padre e figlio) a Neully-sur-Seine

(1951-1954). L'intelaiatura portante in cemento armato a faccia vista convive qui con estesi paramenti murari in laterizio che limitano le superfici vetrate, ulteriormente ridotte da corposi telai lignei. Sorprende anche l'abbandono dell'orizzontalità delle coperture preferendo verificare le qualità offerte dalle volte catalane anch'esse in laterizio, rivestite esternamente da tetti erbosi, vivi, che proteggono ambiente interno e strutture dagli sbalzi termici, dalla siccità e dall'eccesso di umidità. Non è la rinuncia all'idea della macchina da abitare ma l'aprirsi di essa anche ad esperienze tecnologiche preindustriali altrettanto intelligenti che tengono conto dell'incidenza dei raggi solari e dell'orientamento. Così, al pari della villa Marea (1938-1941) di Alvar Aalto improntata sulla lezione delle locali fattorie finlandesi distribuite per ragioni climatiche su semicorti aperte a sud, anche le due case Jaoul hanno a fondamento l'architettura rurale. E in entrambi i casi gli esiti sono tali da condurre verso nuovi percorsi.

Aalto si confronta ancora una volta con tecniche tradizionali in occasione della progettazione dei dormitori studenteschi per il MIT (1947-1948). Per tale residenza collettiva coglie infatti nel laterizio usualmente impiegato nell'edilizia locale un materiale resistente, duttile, cromaticamente espressivo che si adegua alla volontà di ondulare il fronte rivolto verso il fiume, in modo da variare l'orientamento delle stanze, e scavare la parete opposta per collocarvi il sistema dei collegamenti verticali e orizzontali.

Per la pressoché coeva Unité di Habitation di Marsiglia (1947-1953) materiale costruttivo privilegiato da Le Corbusier è invece il cemento armato lasciato a faccia vista, di cui sonda le possibilità espressive attraverso l'impronta lasciata in esso da casseformi opportunamente progettate.

Gli alloggi tra loro compenetrati dell'Unité necessitano, nel vano a tutt'altezza, del curtain-wall con il rischio di un surriscaldamento estivo. La risposta progettuale è semplice quanto ingegnosa inverandosi in gabbie di brise-soleil che gettano estese zone d'ombra durante la stagione calda lasciando passare i raggi del sole d'inverno.

Attenzione all'ambiente e al risparmio energetico, recupero delle tradizioni, impiego innovativo dei materiali, scandaglio di possibilità espressive inedite caratterizzano dunque tra la fine degli anni quaranta e il decennio successivo la ricerca di Aalto e ancor più quella di Le Corbusier. E almeno in un caso anche Wright si misura con tali problematiche in un periodo della sua vita (quello della "Usonian house") in cui l'economicità si palesa come ulteriore fattore importante nella progettazione di case unifamiliari. L'occasione gli viene offerta da Katherine e Herbert Jacobs, che lo contattano nel 1944 per una seconda casa a Middleton, nel Wisconsin. La volontà di sviluppare un'architettura a bassa energia, tra l'altro già sperimentata a Taliesin, diventa qui obiettivo prioritario del progetto. Ideata e messa in cantiere da Wright fra 1946 e il 1948, la soluzione si fonda sull'emiciclo solare (presumibilmente derivato da edifici romani tardo-antichi), un impianto nuovo per la Modernità che verrà nell'immediato rielaborato, dopo un breve ma intenso periodo di apprendistato proprio a Taliesin, da Paolo Soleri nella sua Dome House (1949) e poi ripetutamente aggiornato a scale differenti nelle sue città-laboratorio di Cosanti e Arcosanti.

Chiusi e protetti a nord da un rialzo notevole del terreno, gli ambienti di casa Jacobs, disposti lungo un semicerchio, si aprono del tutto a sud tramite ampie vetrate che in inverno catturano il calore anche dei raggi più deboli. Al pari dei brise-soleil di Le Corbusier un'aggettante

pensilina di coronamento crea invece in estate, quando il sole è più alto, un'ampia zona d'ombra sul curvo curtain-wall, sicché all'interno della casa si può continuare a godere del rapporto diretto con la fresca oasi di verde circostante senza temere un rialzo eccessivo della temperatura.

L'influenza sulle nuove generazioni di architetti di tali indirizzi di ricerca avviati da Aalto, Le Corbusier, Wright è stata più volte sottolineata dalla storiografia all'interno di temi specifici che vanno dall'attenzione all'architettura rurale a quella antica, all'adozione ricorrente di superfici curve in mattoni o in beton brut, all'acquisizione di una vera e propria coscienza ecologica che inizia a diventare dagli anni sessanta istanza urgente della Contemporaneità. È stata di volta in volta ricondotta a tali temi molta della produzione architettonica del trentennio 1950-1980, pur nella diversità formale, linguistica e concettuale che caratterizza di volta in volta le specificità dei singoli protagonisti. In un elenco rapido che non pretende di essere esaustivo:

- il complesso residenziale Kingohusene (1958-1969), a Helsingør, di Jorn Utzøn;
- l'attività progettuale di Louis J. Kahn
- le esperienze abitative di Ralph Erskine;
- i collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino;
- il villaggio degli Ulivi a Riesi di Leonardo Ricci;
- le sperimentazioni di Paolo Soleri a Cosanti e Arcosanti;
- le case di Bruce Goff;
- il brutalismo inglese.