

**Laboratorio
sull'abitare**

**Progettare la casa
e lo spazio della città**

**a cura di
Martina Landsberger**

Progetto grafico
e impaginazione: Dora Pugliese

ISBN 978-88-916-1811-5

© Copyright 2016 Maggioli S.p.A.
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.
Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008
47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it
e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento,
totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di luglio 2016 nello stabilimento Maggioli S.p.A
Santarcangelo di Romagna (RN)

**Laboratorio
sull'abitare**

**Progettare la casa
e lo spazio della città**

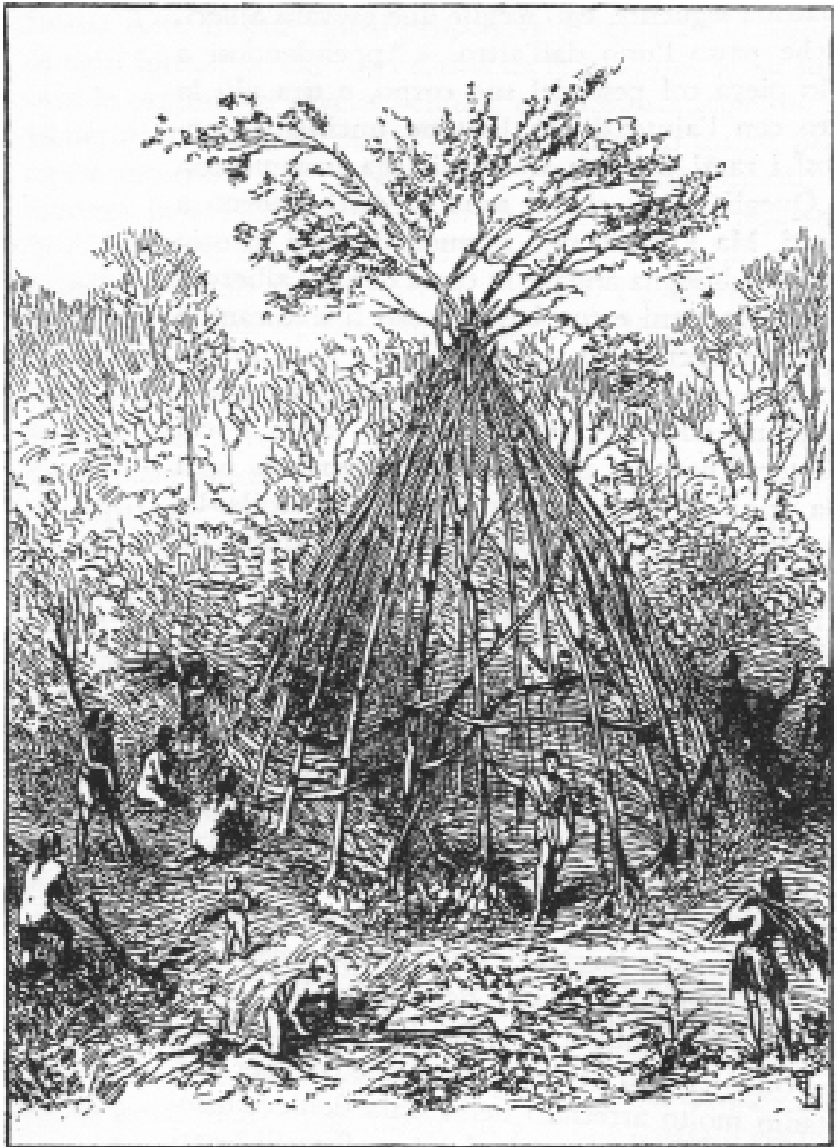
**a cura di
Martina Landsberger**

a Rosaldo
e alle sue lezioni

Indice

Abitare

Dare forma ai luoghi della vita dell'uomo Martina Landsberger	7
Perfect Buildings. Architetture recenti in Inghilterra Angelo Lorenzi	17
La casa, la villa e il palazzo. Ricerche tipologiche sull'abitare Michele Caja	29
Jane Jacobs e noi. Scene e retroscena dello spazio pubblico moderno Matteo Vegetti	41
Tra esterno e interno. Il recinto come modello di costruzione della casa islamica Cecilia Fumagalli	53
Edward Hopper, architetto. La casa di Truro Stefano Perego	59
Due progetti costruiti Casa T, Zuoz (CH), 2012 Stefanie Hitz	68
Casa Carlotta, Inverigo, 2007-2014 Carlo Rivi	74
Laboratorio Disegno e progetto Dora Pugliese	115



Eugène Viollet-le-Duc, Histoire de l'habitation humaine, 1875

Abitare

EX PRIMA MVNDI HOMINVM AETATE AEDIFICATIO. MVLTIS ENIM AB
ANIMALIBVS EXEMPLA VITAE CONSERVARE Q3IMITATI SVNT & C



capanne primitive, da Vitruvio (edizione di Cesare Cesariano)

Dare forma ai luoghi della vita dell'uomo Martina Landsberger

Parlerò della casa che è un pretesto bensì sufficiente per formulare le regole e le leggi dell'architettura. L'architettura si occupa della casa corrente per l'uomo corrente. Studiare la casa per l'uomo corrente significa ritrovare le basi umane, la scala umana, il bisogno, la funzione e l'emozione tipo [...] La casa è una scatola in cui si aprono porte e finestre. Fino al 1900 per case si intendeva un nodo di murie un tetto. Oggi si può dire che muri e tetto non esistono più. I muri si costruiscono per difendersi. Oggi, grazie ai moderni materiali, il muro è costituito da una membratura finissima di mattoni da una seconda membrana all'interno [...].¹

«Ti meraviglierei alcun poco, nipote mio bestialissimo, che io abbia potuto scrivere più di qualche paginetta su quello che un agente immobiliare definirebbe un tricamere doppi servizi. Il fatto è, appunto, che io non sono un agente immobiliare e che la casa di cui ti sono venuto discorrendo è innanzitutto una forma, dove ogni centimetro quadrato ha un senso, in mancanza del quale anche un palazzo di cento stanze, come ben sappiamo, può diventare una stamberga»². Queste poche righe poste a chiusura – “Congedo e dedica” – del piccolo libro che Giorgio de Marchis (storico dell'arte contemporanea) dedica alla descrizione di una domus romana, avrebbero ben potuto figurare quale incipit del programma del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura 2 che ho coordinato per tre anni presso la Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Un'esperienza triennale che, attraverso sperimentazioni diverse, applicate a luoghi differenti, ha provato ad affrontare il tema della costruzione della casa intesa quale elemento

¹ Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Bottega d'Erasmus, Torino, 1925.

² Giorgio de Marchis, *Congedo e dedica all'avvocato Carlo de Marchis*, in *Dell'abitare*, Sellerio, Palermo, 1998, p. 48

essenziale ed determinante nella definizione del carattere di parti della città. Ognuno di noi, architetto o meno, crede di possedere un'apropria idea di casa. La casa è "l'architettura" con cui chiunque si trova a fare i conti, non fosse altro perché nella casa si trova a passare gran parte della propria esistenza. Eppure, di fronte alla richiesta di una descrizione della propria casa, una descrizione del suo carattere, la maggior parte di noi cade inevitabilmente in quella che de Marchis dice essere l'atteggiamento di un agente immobiliare che ci parla di «tricamere e doppi servizi». La definizione del tema, il riconoscimento cioè degli elementi e dei caratteri costitutivi di un'architettura – nel nostro caso quelli della casa – rappresentano il punto di partenza di ogni esperienza progettuale. Ciò significa conoscere e riconoscere nella storia, e nella contemporaneità, queglie sempicapacità di rappresentare al meglio una idea; significa poter pensare all'edificazione e ai suoi aspetti caratteristici e poterlo di conseguenza raccontare sinteticamente quasi come se si trattasse della scena di un set cinematografico in cui si svolge una azione particolare.

Claire Beck, moglie di Adolf Loos, sembra proprio compiere questa operazione nel momento in cui propone al lettore la descrizione di casa Müller (Praga 1928-1930) "raccontandola" a partire dalla "vita" che in essa può essere svolta. Scrive Claire Beck: «Alla sinistra dell'ingresso principale c'è un varco. Qui il padrone di casa può ricevere quei visitatori che non intende introdurre nell'abitazione. Ci sono una scrivania e una panca, la stanza è tappezzata di carta da parati color lilla scuro, solo un'ampia porzione è lasciata senza rivestimento perché è lo spazio in cui Loos ha previsto di inserire una gigantesca mappa geografica. Un incantevole intervallo colorato, così che un ospite in attesa possa trascorrere il tempo piacevolmente. Una porta a doppio vetro conduce nell'atrio rivestito di pannelli in legno bianco. Il soffitto è basso. Nonostante questo, Loos lo trova ancora troppo alto e così all'ultimo momento lo fa dipingere di blu scuro, in netto contrasto con il legno chiaro. Da qui partono tre o quattro scalini. Ed ecco una vista sorprendente: il grande salone centrale»³. Loos, dunque, mettendo a punto ogni aspetto e particolare del progetto, dà forma all'uso, o meglio alla vita, della casa del dottor

³ Claire Beck, Adolf Loos. Un ritratto privato, Castelvechi, Roma, 2014, p. 37.

Müller: immagina come ci si possa muovere al suo interno e descrive il carattere di ognuno dei luoghi in cui ci si trovi a stare. Secondo questo stesso principio è stato costruito il Laboratorio di Progettazione di cui, in questo piccolo libro, vengono documentati gli esiti. L'obiettivo principale è stato il riconoscimento del senso della casa che di volta in volta si voleva costruire, la definizione dell'idea fondativa e la sua successiva coerente rappresentazione da attuarsi attraverso le diverse scelte costruttive messe in atto. Tutto ciò è stato improntato dalla ricerca e conoscenza di esperienze progettuali analoghe, di volta in volta riconosciute nella tradizione architettonica della storia e della contemporaneità.

Nell'affrontare il tema della casa punto di partenza fondamentale è stato lo studio della relazione instaurata con il luogo⁴ in cui il progettosi andava ad insediare. La casa è stata infatti pensata quale elemento in grado di "informare" il luogo stesso, quale elemento cioè, capace di precisarne il carattere attraverso la costruzione di gerarchie di volta in volta individuate necessarie alla definizione sia dello spazio pubblico che di quello privato. Nella casa sono stati quindi individuati una successione di luoghi analoghi a quelli concisamente costruiti e definiti nella città. A questo proposito tornano utili le parole del filosofo Maurizio Vitta, che così si esprime: «Uscire di casa non vuol dire interrompere l'esperienza dell'abitare, ma solo rinnovarla altrove, con altre modalità e altri interlocutori. L'esterno si rovescia in un interno, e questo "interno" è lo spazio urbano [...] Lo spazio è oggi, dovunque, intrinsecamente urbano. Essosi costituisce là dove si crea una rete di relazioni sufficientemente stabili, che non comporti in necessità la

⁴ Silvano Petrosino definisce con queste parole il concetto di luogo contrapponendolo a quello di spazio: «Lo spazio è il vuoto, l'indeterminato, il senza forma, in altre parole è un termine/concetto frutto di un percorso di astrazione; il luogo, invece, è sempre un determinato, o meglio è lo spazio che, raccogliendosi attorno a un determinato, si concretizza restando informato da questo stesso determinato [...] L'identità di un luogo non è mai separabile dall'identità del determinato, di quella particolare singolarità che informa lo spazio rendendolo luogo [...] Per comprendere un luogo, o se si preferisce utilizzare la terminologia di Augé, per comprendere un "luogo antropologico" è necessario comprendere che cosa sia l'abitare umano [...] L'uomo abita sempre, l'uomo informa lo spazio trasformandolo in luogo, un puro luogo non esiste.», Enrico Garlaschelli, Silvano Petrosino, *Lo stare degli uomini. Sul senso dell'abitare e sul suo dramma*, Marietti, Genova, 2012.

permanenza, ma che anzi si nutre di mobilità, di scorrimento»⁵.
L'ipotesi di volta in volta sperimentata è stata dunque quella secondo cui sia possibile affrontare il tema della costruzione della casa analogamente a quello della città⁶: in entrambe le esperienze lo spazio pubblico si articola a definire parti e luoghi con carattere differente (pubblico, semipubblico, privato, ecc.), a costruire ogni volta di nuovo precise gerarchie. Il progetto della casa coinciderà in sostanza con quello del luogo in cui essa si andrà a collocare⁷.

Non si tratta, ovviamente, di una "idea nuova": le Architetture della storia – quelle con la A maiuscola, come avrebbe scritto Auguste Perret – quelle antiche ma anche parte di quelle più recenti, hanno ragionato a partire da questo assunto. La domus romana o la casa greca, per esempio, trovano nella "architettura della città" il proprio carattere specifico: l'introversione, e quindi la volontà di negare il rapporto con la città diviene il tema attraverso cui definire il principio abitativo sperimentato. Un principio che consegue direttamente dal modo di intendere la città e

⁵ Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, p. 175.

⁶ Torna qui a proposito la famosa definizione di città proposta da Leon Battista Alberti: «E se è vero il detto dei filosofi che la città è come una grande casa e la casa a sua volta una piccola città non si avrà torto a sostenere che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni [...] la casa è una città in miniatura. Di conseguenza si deve ritenere che gli elementi caratteristici che costituiscono la città si ritrovino pressoché tutti nella casa.», Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Libro I, IX e Libro V, XIV). Analogamente si esprime Ernesto N. Rogers a proposito del progetto contemporaneo: «A questa stregua vanno valutati i temi che il nostro secolo offre alle nostre appassionate fatiche: la città dell'uomo, la casa dell'uomo. Una città e una casa, dove ognuno possa esplicitare la propria personalità in armoniosa distinzione di contrasti con gli altri individui, una città e una casa dove siano soddisfatte da un lato le possibilità della solitudine e del silenzio, mentre dall'altro sia favorevole il colloquio fra le persone», Ernesto Nathan Rogers, *Struttura dell'architettura*, in «Aut Aut», 16 luglio 1953, ripubblicato in Serena Maffioletti, *acuradi, Ernesto Nathan Rogers, Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Scritti 1930-1969, Il Poligrafo, Padova 2010, p. 470.

⁷ Rob Krier in *Fondamenti tipologici e morfologici del concetto di spazio urbano*, definisce lo spazio urbano, lo spazio esterno e quello interno sottolineando come essi siano soggetti a «leggi analoghe, non soltanto da un punto di vista funzionale, ma anche formale. Lo spazio interno, protetto dalle intemperie e dall'ambiente circostante, si pone come simbolo della sfera privata, mentre lo spazio esterno coincide con lo spazio del movimento libero, all'aria aperta, e comprende zone pubbliche, semi-pubbliche e private», in *Id., Lo spazio della città*, Clup, Milano, 1982, p. 17.

la vita che in essa si conduce. Nella città classica greca e romana, infatti, risultano nettamente distinto il modo del vivere collettivo da quello privato. L'uno e l'altro si manifestano in specifici luoghi atti a rappresentarne il differente carattere: il vivere pubblico nelle agorà, nei fori, ecc. e, quello privato, esclusivo e proprio della singola famiglia, nella domus. Su un principio totalmente opposto si costruiscono invece le diverse esperienze progettuali proposte per esempio da Andrea Palladio. In questo caso la volontà è completamente differente e il rapporto con l'esterno, con la natura, diventa elemento determinante. Scrive Palladio a proposito del progetto della Villa La Rotonda: «Il sito è de gli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perché è sopra un monticello di ascensione facilissima, et è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltivati, et abbondanti di frutte eccellentissimi, et di buonissime viti: onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, et altre, che terminano con l'Orizzonte [...]»⁸. In questo caso il luogo diventa elemento compositivo del progetto, principio informatore dell'idea di villa: una casa che si apre sul paesaggio, che fa della sua condizione orografica – il dolce colle tipico della campagna veneta – il tema stesso della sua costruzione. La Rotonda, infatti, collocandosi su una altura che domina il panorama e la pianura sottostante, sarà caratterizzata dal fatto di poter guardare il panorama in tutte le sue direzioni. La possibilità di rapportarsi con l'ambiente circostante in tutte le sue parti sarà dunque il tema da declinare nel pensare e costruire la casa stessa. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, arrivando a comprendere anche architetture più recenti, opere di maestri – Le Corbusier, Mies van der Rohe, Kahn e altri – che lavorano sempre a partire da questo stesso principio, interpretando cioè il luogo in cui le diverse architetture si vanno a collocare e l'idea di città che intendono rappresentare e rendendo queste peculiarità elementi determinanti il carattere del progetto⁹ il quale sempre

⁸ Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura, 1570, L. II, p. 18.

⁹ Si veda a questo proposito per esempio il lavoro di Mies van der Rohe in rapporto al tema della casa: la casa unifamiliare isolata, costruita nella natura che in analogia alla domus romana sceglie di negare la relazione con il luogo per costruirne una alternativa da realizzarsi all'interno del recinto di definizione della casa stessa; oppure, su posizione

tende alla definizione di una idea di casa “ideale” che non può eludere il suo rapporto con la realtà¹⁰.

La definizione del carattere della casa e la precedente messa a punto di una possibile idea dell'abitare – sempre da realizzarsi in relazione con il luogo in cui la casa si situa – hanno rappresentato il centro dell'esperienza progettuale. Su questo aspetto vale la pena riportare le parole che Heinrich Tessenow dedica al tema: «Quando parliamo di architettura, l'artista non è chi ha costruito la casa, ma il cliente. L'artista è architetto solo nella misura in cui dà forma all'essenziale ed è capace di potenziare l'intensità di una data espressione. Se, per esempio, abbiamo il compito di costruire una stanza e realizziamo il pavimento, le pareti e il tetto, applicando a questo lavoro in modo puramente pratico, questa stanza, come spazio, avrà una forma determinata. Ma se prima di realizzare questo spazio, avessimo avuto chiaro che la sua forma era essenzialmente determinata dal fatto che il pavimento, le pareti e il tetto possedessero un carattere unitario, e nella sua costruzione avessimo accentuato quell'uniformità o unità di carattere tra le parti, magari utilizzando lo stesso materiale, ci saremmo resi conto di avere così rafforzato l'espressione essenziale dello spazio, forse addirittura di avergli conferito la forma più alta. In questo caso avremmo lavorato come veri architetti»¹¹. Il vero architetto, scrive Tessenow, deve

totalmente opposta, la costruzione della casa alta nella città americana quale possibile soluzione alla realizzazione di un rapporto a distanza con la città in cui si colloca. La torre diviene in questo senso il luogo dei punti di vista sulla città. Su questo tema si veda: Antonio Monestirolì, *Le forme e il tempo*, in Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, 1993 ripubblicato in *La metropoli e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

¹⁰ Scrive Rogers a proposito della distinzione fra casa reale e ideale e sul rapporto fra i due termini: «L'architettura contingente è tutta quella che si può realizzare [...] senza operare sensibili mutamenti sul gusto del pubblico, l'ordinamento tecnico della produzione, l'assetto politico della società. L'architettura ideale è precorritto, desiderio, speranza, meta degli uomini coscienti. La casa contingente è dove abitate, la casa ideale è ciò che vorreste e che noi – se siete incapaci di fantasia – potremmo disegnarvi. La casa ideale è frutto di un pensiero realizzabile, perciò il nostro compito è di tendere all'identificazione tra casa reale e casa ideale», Ernesto N. Rogers, *Casa reale e casa ideale*, in «Domus», 209, maggio 1946, ripubblicato in Serena Maffioletti, a cura di, Ernesto Nathan Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, op. cit., p. 324.

¹¹ Manuel García Roig, a cura di, Heinrich Tessenow, *La costruzione della casa*, Unicopli, Milano, 1999, pp. 11-12.

avere ben presente l'idea – la forma – da rappresentare nel progetto. Questa deve realizzarsi coerentemente con le scelte costruttive adottate. Quindi, il rapporto con il tema della costruzione¹² e le scelte tecnologiche al fine della realizzazione di una Architettura diviene determinante. In questo senso il coinvolgimento delle materie tecniche all'interno del Laboratorio – la disciplina della statica e della tecnologia – ha dato l'opportunità di lavorare sul progetto affrontandone tutti gli aspetti. Si è trattato di un iter complesso che ha permesso, nelle migliori soluzioni progettuali presentate, di rendere evidente l'importanza della ricerca di una coerenza con i sistemi costruttivi adottati, intesi questi, quale mezzo attraverso cui mettere in atto l'architettura, attraverso cui definire il carattere e la tipologia del progetto. Anche in questo caso, lo studio delle architetture del passato, il riconoscimento di esempi analoghi ha permesso di rendere le singole scelte maggiormente consapevoli.

Nel corso dei tre anni su ognuno di questi temi – la costruzione dello spazio pubblico in relazione con quello privato, la messa a punto dell'idea e quindi la definizione del tema, la costruzione e il rapporto con il carattere dell'architettura, con la tipologia – è stato organizzato un breve seminario che ha avuto lo scopo, attraverso interventi di carattere differente, di provare a mettere a fuoco, i diversi temi del progetto. Degli esiti di questi incontri si dà conto in questo piccolo libro attraverso la pubblicazione dei singoli interventi. Anche in questo caso il punto di partenza è stato quello di mettere a confronto atteggiamenti diversi – si sono confrontati, infatti, docenti di composizione architettonica, filosofi, giovani architetti operanti – al fine di offrire allo studente punti di vista e chiavi di lettura utili alla messa in discussione del proprio progetto.

Questa pubblicazione si costruisce dunque con la volontà di provare a riproporre la complessità delle questioni affrontate nel corso dell'esperienza progettuale.

¹²Sul tema della costruzione intesa in senso lato pare utile leggere il racconto incompiuto di Franz Kafka *La tana*. Qui, attraverso le parole in prima persona di un non ben identificabile animale (architetto e bestia al tempo stesso) si narra della costruzione di una tana e dell'angosciosa necessità di rendere questa "casa" difendibile dagli attacchi di invisibili nemici. Franz Kafka, *La tana*, in *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano, 1970.

Il volume si divide sostanzialmente in tre parti. Nella prima, quasi si trattasse di una sorta di introduzione al tema, vengono affrontate, dal punto di vista teorico, le questioni analizzate nel corso del progetto. Vengono dunque riproposti gli interventi dei partecipanti al seminario – Matteo Vegetti, filosofo, sul tema del rapporto pubblico/privato nella costruzione della città; Michele Cajae Angelo Lorenzi, sul tema della costruzione della casa in particolari ambiti geografici e culturali, rispettivamente Berlino e Londra; Cecilia Fumagalli sul ruolo della tipologia nella costruzione del progetto e in particolare sulla capacità di un tipo specifico di definire e caratterizzare la costruzione di un particolare tipo di città, ed infine il breve testo di Stefano Perego in cui viene ricostruita la casa abitata da Edward Hopper – con l'intento di illustrare e chiarire i temi affrontati nel corso dell'esperienza progettuale.

La seconda sezione, introdotta da un breve testo di Dora Pugliese che, insieme a Michele Nebuloni, ha attivamente collaborato alla riuscita del Laboratorio, intende invece documentare il lavoro progettuale svolto in relazione alle questioni teoriche affrontate. Vengono quindi pubblicati i progetti più riusciti degli studenti, suddivisi per area di applicazione. In generale i luoghi scelti hanno riguardato brani della città di Milano più o meno consolidata. Si è trattato di ambiti fortemente caratterizzati: isolati posti a cavallo fra la città storica e quella di più recente formazione, piccoli vuoti urbani della città storica, lotti da completare lungo assi viari strutturanti precise parti di città, o ancora, spazi liberi in cui il rapporto con la "natura", e la possibilità di costruirsi in relazione ad essa, hanno rappresentato il tema dominante. In ognuno di questi ambiti – differenti fra l'altro anche per dimensione – sono state sperimentate di volta in volta tipologie insediative differenti, tutte comunque riconducibili alla casa per appartamenti. Solo raricasi hanno riguardato il progetto di case unifamiliari la cui composizione ha però permesso di costruire un'ipotesi insediativa specifica (composizioni di case unifamiliari a corte, case a schiera, e via dicendo).

In questo volume si è scelto di pubblicare solamente una selezione dei risultati progettuali ottenuti. Ognuno di essi viene raccontato sinteticamente attraverso i disegni che meglio si confanno a rappresentare il principio generale, l'idea, a fondamento di ogni singola proposta progettuale. Particolare attenzione è stata dedicata al tema della costruzione del

prospetto dell'edificio e quindi alla definizione del rapporto esteriore dell'architettura con la città. Il prospetto in ogni uno degli esempi proposti è inteso quale mezzo di rappresentazione del senso generale del progetto. La facciata porta in primo piano, quindi alla vista esteriore, quanto espresso in pianta e in sezione all'interno dell'edificio: si tratta di una sorta di ritratto della realtà interna dell'edificio. In questo senso esiste una sorta di analogia con quanto affermato da Georg Simmel in relazione all'opera d'arte che «rappresenta l'unità della vita in un puro gioco di superfici»¹³. Una ulteriore sezione è infine riservata alla pubblicazione di alcune esperienze progettuali relative all'ambito domestico realizzate da due giovani architetti operanti in Svizzera e in Italia: Stefanie Hitz e Carlo Rivi. La documentazione fotografica e grafica di due loro progetti e la pubblicazione di una sorta di "didascalia lunga" esplicativa delle singole immagini ha l'obiettivo di riportare l'attenzione sulle questioni affrontate nel corso dell'anno mettendone in evidenza il carattere, per così dire, necessario, riportando l'attenzione sul fatto che con il termine *abitare*¹⁴ si intende innanzitutto la possibilità di attribuire, di definire, una forma agli spazi e alle cose della vita dell'uomo¹⁵.

¹³ Sul tema della facciata si veda il capitolo *Visibile/invisibile: il prospetto*, in Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, op. cit., p. 136 e seguenti

¹⁴ Il termine *abitare* ha derivazione latina, dal verbo *habito* (frequentativo di *habeo*), avere, possedere, avere abitualmente. «*Abitare* indica il possesso di qualcosa che è allo stesso tempo in noi e fuori di noi. È in noi, in quanto è un dato della nostra natura, fa parte della nostra stessa corporeità, ci è necessario per vivere; è fuori di noi, nella dura e aspra realtà del mondo che ci circonda, in quanto spazio d'azione, oggetto d'intervento, finalità, progetto, opera», in Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, op. cit. p. 11. Si veda anche Enrico Garlaschelli, Silvano Petrosino, *Lo stare degli uomini. Sul senso dell'abitare e sul suo dramma*, op. cit.

¹⁵ È interessante notare come l'ultima Enciclica pubblicata questo anno da Papa Bergoglio, intitolata *Laudato si*, sia dedicata, come scritto nel sottotitolo, alla «cura della casa comune», intesa da Papa Francesco come la terra abitata, il mondo intero. Riprendendole parole del Papa si tratta di «un invito urgente a rinnovare il dialogo sul modo in cui stiamo costruendo il futuro del pianeta». Una sollecitazione che non può passare inosservato da chi con il progetto e la costruzione si confronta quotidianamente.



Hardwick Hall, 1590-1597, Derbyshire, UK.

Perfect buildings.
Architetture recenti in Inghilterra
Angelo Lorenzi

«I have been to a very small number of buildings that are almost perfect. They are characterised by a mastery of the act of building that has nothing to do with displays of virtuosity and everything to do with an all pervasive, existential character that fills their every pore. This character is usually indistinguishable from that of their architect, not in the conventional manner of the artist-genius and the work of art, but as a result of a completely internalised, synthetic way of working where issues of construction and thematic intent become one. The perfect buildings that I have seen are the work of old men.»¹.
MismembrabellaquestafraseconcuiaAdamCarusoapreunsaggiodedicato allaSt.PeterChurchdiSigurdLewerentz. Bellaperchéciintroducendentro la passione che alimenta ogni vera ricerca e perché rimanda all'accordo inafferrabile e misterioso tra idea e forma che riconosciamo alle grandi architetture e alle opere dei maestri. Bella, infine, perché stabilisce il tempo che appartiene a questa ricerca, che è lento, riflessivo, inseparabile dalla sorpresa e dall'esperienza (l'esperienza di percorrere i luoghi, di abitarlo spazio, di diventarne parte).

¹Adam Caruso, Sigurd Lewerentz and a material basis for form, in Sigurd Lewerentz. Two churches, Arkitektur Forlag AB, Stockholm 1997; pp. 53.

Temi complessi e forse apparentemente inattuali ma utili anche per aprire una riflessione su un'esperienza dell'architettura inglese contemporanea che rappresenta uno dei punti di vista più interessanti e singolari nell'attuale scenario europeo. Un'esperienza che unisce figure appartenenti a differenti generazioni: Tony Fretton (1945), Adam Caruso (1962) e Peter St. John (1959), Jonathan Sergison (1964) e Stephen Bates (1964), ma anche Adam Kahn, Jonathan Wolfe e altri, che sembrano condividere un atteggiamento e un'intenzione comuni. In essi ritroviamo un modo di guardare all'architettura che ne presuppone la continuità nel tempo e che assume come decisivo il rapporto con i maestri e con gli esempi; un'idea dell'architettura come ricerca che corrisponde a una dimensione contenuta dello studio (vicino alla bottega o al laboratorio), a una scelta di temi legati alla piccola e media scala e all'importanza attribuita alla riflessione teorica sul fare, attraverso l'insegnamento e la scrittura. Infine, e soprattutto, un atteggiamento verso la città e i luoghi in cui il progetto si confronta, che non assume il contesto come un'idea da riformare ma invece come una costruzione nel tempo da interpretare e da continuare. Per queste ragioni mi sembra opportuno legare queste riflessioni alle opere, perché è prima di tutto sul ruolo e l'importanza delle opere, delle architetture, che questa esperienza si è costruita fino ad essere inseparabile da esse.



Tony Fretton, Red House, London, 2000.

Tra il 1998 e il 2000 Tony Fretton ha costruito a Londra, nel quartiere miliardario di Chelsea a ovest della città, la Red House. L'edificio nasce innanzitutto da un'intenzione urbana, dal rapporto con una parte di città. In questo come in molti progetti di Fretton, la città non è un'idea astratta, è la città nel suo farsi concreto, nella materialità della costruzione, osservata nelle logiche generali ma anche nelle contraddizioni, negli accidenti e nelle fratture. La città è dunque, innanzitutto, l'intorno immediato con cui l'edificio si confronta: Tite Street, la strada su cui affaccia. Tite Street è una strada costruita alla fine dell'Ottocento quando Chelsea diviene un quartiere alla moda che richiama artisti e scrittori. La strada nasce in assenza di un piano d'insieme, con interventi unitari per misura ma discontinui per carattere e qualità. La Red House, una piccola casa di tre piani fuori terra destinata a ospitare la residenza di rappresentanza di un collezionista d'arte, si costruisce riprendendo e continuando la cortina edilizia di Tite Street. I differenti allineamenti delle case a fianco generano i due piani verticali di cui si compone la facciata principale e l'organizzazione del fronte avviene secondo un principio classico tripartito, presente in molte architetture circostanti. L'edificio è segnato fortemente dalla sovrapposizione degli ordini e da un grande bay window che si dispone sull'asse centrale e corrisponde al salone di rappresentanza a doppia altezza che occupa il piano nobile. Nelle descrizioni che accompagnano l'edificio, Tony Fretton richiama spesso due idee che hanno guidato il progetto: la casa olandese affacciata sul canale e il palazzo veneziano. In entrambe la facciata è l'elemento decisivo nello stabilire la relazione tra spazio esterno della città e spazio interno della casa e sono in particolare le finestre, con la loro dimensione straordinaria, la loro eccezionalità, a costruire questa relazione. Le grandi aperture delle case di Amsterdam svelano in profondità, a chi si muove lungo i canali, il calore dello spazio interno e insieme aprono, a chi si trova all'interno della casa, punti di vista straordinari sulla città. Anche la Red House si costruisce dentro questa relazione tra spazio interno ed esterno. La pianta riprende la struttura tripartita annunciata dal fronte e costruisce una sequenza di distanze controllate per dimensione e geometria, che corrispondono a un percorso di visita e di accoglienza ancora classico. Tuttavia la struttura classica della composizione è contraddetta dalla misura domestica che governa la costruzione e da un sistema di

dissimmetrie, eccezioni e omissioni che trasfigurano la composizione. Vi è una sorta di incompletezza, di non finito, cui la Red House rimanda che contrasta con la necessità di conclusione propria della forma classica e rende complesso e non scontato il rapporto dell'edificio con la strada. Da questo contrasto nasce uno dei caratteri più sorprendenti di molte delle architetture di cui ci occupiamo, la loro dimensione enigmatica, attonita, sospesa tra familiarità e estraniamento della figura. Mi sembra utile confrontare la Red House con un altro edificio costruito da Frettona Londra nel 1992, la Lisson Gallery, simile per tema e atteggiamento pur in un contesto del tutto differente. Si tratta di una piccola galleria espositiva, che ha posto il lavoro di Frettona al centro del dibattito inglese e internazionale. L'edificio sorge in una parte meno centrale ed aulica di Londra, Camden, ed è anch'esso ritagliato all'interno di un isolato denso e compatto, posto in un piccolo lotto orientato in senso nord sud. Si compone di quattro piani dei quali i primi due (seminterrato e primo) sono destinati agli spazi espositivi e gli ultimi due a residenza. Inoltre lo spazio del piano terra è ribassato rispetto alla strada di 90 cm. in modo da renderlo maggiormente visibile e da contenerne l'altezza rendendo domestico e familiare lo spazio e singolare e sorprendente l'edificio. La scelta è di affacciare gli spazi espositivi verso nord, aprendoli sulla strada e di rivolgere invece gli spazi residenziali verso sud all'interno del lotto. Ma questa scelta non è guidata solo da un'opportunità distributiva, è anche l'occasione per un ragionamento urbano: il fronte si compone per fasce orizzontali, con grandi aperture vetrate per la zona pubblica inferiore che legano lo spazio espositivo alla città e fasce prevalentemente murarie superiori, che riprendono in forma astratta gli allineamenti e il carattere delle case a fianco. Il progetto della Lisson Gallery rielabora questioni fondative d'architettura, il rapporto dell'edificio con i luoghi, il ruolo civile dello spazio pubblico, entro un linguaggio sintetico e differente. Un linguaggio che guarda ad alcune esperienze del moderno senza tuttavia rinunciare alla dimensione della figura che è ancora sottesa e presente e inaugura una relazione sorprendente e inattesa tra l'edificio e il contesto.

Un tema analogo strettamente legato alla struttura urbanistica viene affrontato da Tony Frettona Frederiksstad/Tietgensgrund, un punto centrale e per lungo tempo irrisolto di Copenhagen. Frederiksstad è una parte di

città progettata a partire dal 1749 su un ordinato impianto neoclassico, per saldare al centro antico il Palazzo reale e la nuova zona di comando. Lungo l'asse principale si dispone la Frederiksgade, una piazza quadrata che ospita al centro la Frederiks Kirke e chiesa di Marmo. La costruzione della piazza e della chiesa restano però per lungo tempo incompilate e solo nel 1894 Carl Tietgen, industriale danese, avvia il completamento della chiesa e ottiene l'autorizzazione a concludere gli edifici residenziali che costituiscono il perimetro della piazza, con un'architettura dardo Beaux arts. Resta tuttavia incompleto l'angolo nord-ovest dove persistono costruzioni precedenti sul sottogotico. Questo angolo della piazza, irrisolto per più di cento anni, prende appunto nel tempo il nome di Tietgens grund. Nel 2005 si decide per la conclusione della piazza e Tony Fretton viene incaricato del progetto. Un tema molto interessante, un piccolo intervento in un contesto urbano delicato e stratificato, con il compito di trovare una sorta di accordo tra la parte ottocentesca Beaux art e gli edifici più antichi adiacenti, e insieme di costruire un edificio moderno. Il progetto è un'occasione per provare a capire meglio l'urbanità dell'architettura di Fretton, il suo modo di assumere nel progetto il carattere e la natura di un luogo. Fretton si confronta qui con un'architettura ottocentesca in parte retorica e artificiosa. Di essa restituisce però una lettura non ideologica e non scontata. Un'architettura modesta sul piano ideale, povera e convenzionale compositivamente ma insieme professionalmente abile, che garantisce una misura adeguata all'abitare e una dignità civile agli esterni. Fretton riconosce a questa architettura la capacità di costruire città abitabili e dare forma a gran parte delle città europee e questa tradizione dunque si confronta. E il confronto avviene subito misura, dimensioni degli elementi, allineamenti, confronti, in particolare con l'altro edificio di testata della piazza. L'edificio di Tony Fretton in Tietgens grund si costruisce rielaborando e trasfigurando in forme differenti e astratte l'architettura Beaux arts della piazza. Tuttavia questo processo di astrazione non si risolve nella riduzione o nella negazione delle forme. I grandi tetti a padiglione delle costruzioni ottocentesche divengono un sistema di piani attici arretrati dal filo di facciata, gli sporti delle cornici e delle lesene si appiattiscono in un sistema trilitico elementare, le finestre, che anche in questo caso svolgono un ruolo determinante, si semplificano e si ampliano. Martin Steinmann in uno scritto molto bello sull'opera di Tony Fretton si è soffermato a

lungo sul modo in cui Fretton costruisce le finestre². Esse sono sovente concluse su entrambi i lati da parti metalliche (spesso utilizzate per ospitare antediventilazione) che non appartengono interamente alla finestra e al muro. Fretton sembra qui volere interpretare e rileggere per astrazione il rapporto che nella convenzione dell'architettura classica stabilisce tra finestra e muro attraverso il disegno delle corniciche legano l'apertura alla parete e insieme le garantiscono autonomia, identità.

Mi sembra opportuno dare spazio a questo ragionamento sulle aperture, sulla loro forma e dimensione, sul ruolo che svolgono nella composizione dell'edificio, per l'importanza che esse hanno nel lavoro di Tony Fretton ma anche per la relazione che aprono con un mondo dell'architettura inglese. Basta pensare all'impaginato dei fronti di Hardwick Hall (1590-1597), nel Derbyshire, uno dei più impressionanti monumenti dell'architettura elisabettiana e sicuramente un riferimento per molti degli architetti di cui stiamo occupando. A Hardwick Hall il partito degli ordini che strutturano la costruzione si assottiglia fin quasi a scomparire e a divenire un telaio che supporta legigantesche aperture vetrate che aprono quasi interamente lo spazio interno sul paesaggio. Finestre straordinarie per dimensione e per ruolo attraverso cui lo spazio interno si rivela e il linguaggio classico trova una misura inedita, differente, ampia ma insieme spoglia, pragmatica, domestica. In uno straordinario saggio del 1956 sull'identità dell'arte e dell'architettura inglese, *The Englishness of the English Art*, Nikolaus Pevsner individua il carattere dell'arte e dell'architettura inglese per differenza dalle contemporanee esperienze francesi e italiane³. Ciò che distingue la cultura artistica inglese è un'attitudine pratica, empirica, che rende evidente il legame tra forma e idea dell'abitare. Questa domesticità dell'architettura inglese riguarda tanto la struttura dello spazio che l'uso delle forme architettoniche ereditate dalla tradizione e la riconosciamo soprattutto laddove il riferimento classico rimane evidente. Ne diventa anzi l'elemento attivo di trasfigurazione, rendendo meno o ulica e distante ma invece più familiare e vicina la forma. C'è sempre uno sgarro, una

² Martin Steinmann, *Of buildings and people*, in «2G. Tony Fretton Architects», n. 46/2008, pp. 9-12.

³ Nikolaus Pevsner, *The Englishness of the English Art*, Penguin Books, London, 1988.

sprezzatura rispetto al canone, una nota difforme nei rapporti tra le parti e nelle proporzioni degli elementi, che riporta un timpano alla figura della capanna, un pronao alla necessità di proteggere l'ingresso, un partito d'ordini alla pragmaticità della griglia, del reticolo.

«Nel romanzo di Henry James, *Portrait of a Lady*,» scrive Cristina Campo in un saggio dedicato alla villa fiorentina, «Mrs Touchett dice a Isabel Archer, in una grande casa inglese, di andare a Firenze dove vedrà che cos'è un vero palazzo. "Un qualche cosa di assai diverso da questo. Questo è molto borghese". Più avanti la villa di Bellosguardo appare nel romanzo e subito James osserva il particolare simbolico che è segno di distinzione da qualsiasi casa borghese: «Le finestre dalle nobili proporzioni, estremamente architettoniche, la cui funzione pareva non tanto di offrire comunicazione col mondo quanto di sfidare il mondo a guardare dentro, sbarrate da inferriate massicce e poste a tale altezza che la curiosità, anche in punta di piedi, spirava prima di averle raggiunte»⁴. Anche in questo passaggio il carattere dell'architettura inglese appare per differenza, un differente carattere che è anche un'idea differente dell'abitare e dell'urbanità e la finestra, l'elemento di relazione tra spazio interno ed esterno, diventa l'elemento rivelatore.

Molti dei temi qui affrontati possiamo ritrovarli nel lavoro di due architetti di una generazione più recente, Adam Caruso e Peter St John, la cui ricerca raffinata e a tratti quasi virtuosistica si è concentrata principalmente su piccoli o medi interventi ritagliati nel tessuto urbano destinati a committenze privilegiate o a contesti eccezionali per luogo e occasione. La Brick House realizzata a Londra (2001-2005), presenta un tema proprio di molte grandi città. È una casa per una famiglia, priva di facciata ma tutta ritagliata all'interno di un isolato di cui occupa quasi interamente il piano terreno e interrato, in un lotto accidentato e complesso. L'edificio è quasi una sorta di esperimento sul muro come elemento della costruzione, con un rapporto diretto e fortissimo con alcune opere di Sigurd Lewerentz, il grande maestro dell'architettura del nord Europa, che costruisce alla fine della sua carriera due chiese straordinarie, tutte murarie e interamente in

⁴ Cristina Campo, *Ville fiorentine*, in Cristina Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 2001.

mattoni. In modo analogo Caruso e St John pensano a un'architettura che lavori su un unico elemento, il muro, e scelgono un unico materiale di costruzione, il mattone. Attraverso questa scelta l'intervento trova unità e si ambienta in un luogo complesso e fratturato. La casa prende luce a piano terra dal lucernario tagliato nel tetto e a piano interrato da un sistema di patii ribassati. È interamente in mattoni, salvo i solaie e alcune altre parti in cemento armato a vista, e appare scultorea e astratta ma anche interessante nella ricerca di restituire misura e relazione e a spazi complessi e introversi. Anche per questo talento e questa capacità di controllo dell'opera Adam Caruso e Peter St. John hanno avuto occasione di confrontarsi con temi di straordinaria delicatezza e con contesti eccezionali. È questo il caso della risistemazione di alcune stanze del John Soane Museum di Londra (2009-2012) e del progetto del Chiswick House Café, nel grande parco di Chiswick, ai margini di Londra (2006-2009). Chiswick è il luogo in cui Lord Richard Burlington, grande collezionista di disegni del classicismo italiano, dilettante di architettura appassionato



Caruso St John, Chiswick House Café, London, 2009

dell'opera di Andrea Palladio, costruisce nella prima metà del Settecento la propria dimora di campagna. La villa è una sorta di reinvenzione della Rotonda di Palladio, immaginata ancor più che come residenza come tempio e laboratorio del neopalladianesimo, di un'idea di architettura ma

anche di cultura classica che avrà straordinaria fortuna ed all'Inghilterra si diffonderà nel mondo. In questo contesto straordinario Caruso St John progettano un piccolo spazio di accoglienza per i visitatori, il Chiswick House Café, che si colloca entro un piano più generale di risistemazione di parte dei giardini e degli annessi agricoli, nel tempo in gran parte trasformati. Il progetto è pensato come un piccolo padiglione nel giardino, su un unico livello. Anche in questo caso il progetto nasce dal rapporto con il contesto, prende forma attraverso un sistema di relazioni concrete con la villa neoclassica di cui riprende i fili, gli allineamenti e anche la figura d'insieme dell'impianto, un sedime quadrato che viene poi scavato e lievemente deformato in modo da adattarlo e orientarlo rispetto al luogo. L'architettura è risolta da pochi elementi: un portico ritmato da setti in pietra chiara e una lastra di copertura in cemento. Il portico definisce unitariamente l'intervento ma insieme si compone di lievi variazioni, nella misura delle campate, nella profondità, nelle soluzioni degli angoli, nelle inclinazioni e nelle giaciture che ricordano la ricerca di molti architetti europei degli anni Cinquanta del Novecento. Questo interesse per il ripensamento critico del moderno, con un'attenzione particolare all'esperienza italiana (che è certamente uno dei riferimenti della recente architettura inglese) non è occasionale. Appartiene a una riflessione ampia come è testimoniato da due libri recenti curati da Adam Caruso, nell'ambito di una ricerca da lui condotta presso ETH di Zurigo intitolata *The Limits of Modernism. A Forgotten Generation of European Architects*, dedicata a Fernand Pouillon e a Mario Asnago e Claudio Vender e all'architettura milanese del Novecento⁵.

Il rapporto con una generazione di architetti che ha avuto un ruolo nel ripensare l'architettura europea dopo l'esperienza del moderno è centrale anche nella ricerca di Johnatan Sergison e Stephen Bates. È difficile guardare alle loro architetture senza pensare al lavoro di molti architetti italiani ma anche inglesi del dopoguerra e in particolare ad Alison e Peter Smithson, cui li avvicina anche una eccezionale esperienza professionale:

⁵ Adam Caruso, Helen Thomas, a cura di, *The Stones of Fernand Pouillon: An Alternative Modernism in French Architecture*, GTA Verlag, Zurich, 2013.

Adam Caruso, Helen Thomas, a cura di, *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, GTA Verlag, Zurich, 2014.

il restauro dell'Upper Lawn pavillon (1959-1962), la piccola casa di vacanza che gli Smithson costruiscono per se stessi a Fonthill Estate nel Wiltshire. Tra il 1996 e il 1998 Sergison and Bates progettano a Walsall la Public House, un piccolo edificio pubblico di una cittadina di provincia inglese. L'edificio appartiene a un progetto più ampio di risistemazione degli spazi ed edifici pubblici del centro urbano definito in gran parte da Caruso St John. Il Walsall pub si pone dentro il sistema con il carattere e la riconoscibilità di un edificio pubblico. Si compone di un grande ambiente su un unico livello che costituisce lo spazio aperto al pubblico, di una piccola veranda/bay window che risolve l'affaccio dell'edificio su un vicino canale d'acqua e di un nucleo di spazi di servizio che si sviluppa su due livelli. Ma l'elemento che definisce la costruzione e che ne fissa l'immagine è un grande tetto a falde, a tre acque, rivestito in scandole di colore scuro. Come avviene in molti progetti di Sergison Bates l'impianto si costruisce su una figura originaria regolare, un rettangolo, che poi si modifica adattandosi alla geometria del luogo. «An essential aspect of our work [...] is the interest in using a simple form and allowing it to be modeled by the forces of a particular situation»⁶. La deformazione della pianta modifica la percezione complessiva dell'edificio. La figura elementare della casa conclusa da un grande tetto rimane ancora leggibile ma si rompe in modo sorprendente nella differente geometria dei vari fronti che stabiliscono diverse relazioni con la città, il canale, gli altri edifici. La figura della casa è riconoscibile ma insieme riesce sorprendente e straniata. Certo uno dei riferimenti di questo tetto è la Sugden House (1955-1956) costruita da Alison e Peter Smithson a Watford, in cui nuovamente è il tetto che restituisce unità alla composizione e fa sì che la figura della casa emerga su quella delle parti che la compongono.

Questo lavoro sulle figure dell'abitare, sulla forma convenzionale dell'architettura e sulla sua trasfigurazione attraverso lievi scarti, spostamenti e distorsioni mi sembra uno dei temi più interessanti della ricerca dell'architettura inglese contemporanea. Un'interrogazione rispetto alle forme ereditate che le sottrae e alla banalità della riproduzione

⁶Jonathan Sergison, *Working with appearances*, in Sergison Bates architects, *Papers 2*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 60.

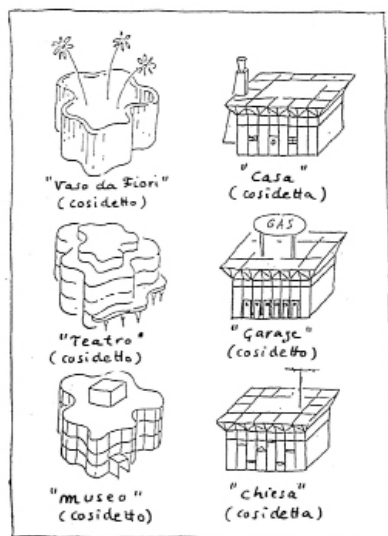
e le riporta invece dentro una dimensione aperta della ricerca, attenta alla condizione attuale e alla contemporaneità. In questo senso possiamo guardare a molti altri progetti di Sergison and Bates, sovente legati al tema della residenza sociale, quale il progetto di un prototipo di Case gemelle a Stevenage (1998-2000), una casa bifamiliare di nuovo interamente risolta nella relazione tra immagine familiare e consolidata della casa e suo straniamento attraverso lievi scartierotazioni nell'edificio per residenza e uffici a Wandsworth, Londra (1999-2004), dove ritorna il riferimento al lavoro di Alison e Peter Smithson e una riflessione ampia sull'abitare, sulla domesticità della forma e sull'economia della costruzione. C'è uno scritto di Stephen Bates che mi ha sempre colpito, si intitola *Ten rooms*⁷. È uno scritto breve di poche pagine costruito in modo molto semplice, una sequenza di dieci immagini (una fotografia per ciascuna delle dieci stanze cui il titolo rimanda) e dieci brevi paragrafi di testo, quasi delle didascalie, ognuno dedicato a uno degli ambienti. I testi spiegano la ragione della scelta, perché quella stanza sembra emblematica, esemplare, a chi scrive. Non c'è un ordine cronologico, alcuni ambienti appartengono a edifici antichi neoclassici, altri ad architetture moderne e contemporanee. Vi sono stanze senza autore e altre opera di grandi maestri (Sigurd Lewerentz, Leslie Martin, Tony Fretton). Le descrizioni sono legate invece alla forma dello spazio, al modo in cui la luce penetra nella stanza, all'esperienza concreta che si sperimenta abitandola, a un carattere di quello spazio che ci ha colpito (la sensazione di trovarsi in un luogo formale, austero, familiare, ospitale). Ciò che sembra importante è il fatto di avere scelto e riunito quelle stanze. Il fatto che, messe insieme, esse descrivano una famiglia, definiscano un atteggiamento, una scelta di cultura. Ma è evidente anche una tensione verso il progetto, il tentativo di costruire una ricerca nel solo modo possibile: attraverso le figure. Perché mettere insieme delle immagini vuole dire sempre raccogliere intorno a sé un mondo che vorremmo vicino, che vorremmo ritrovare nel nostro lavoro, nel progetto che faremo. Uno scritto bello anche per l'idea con cui ci lascia, l'idea che è tempo, per ciascuno di noi, di costruire la propria sequenza di «dieci stanze».

⁷Stephen Bates, *Ten rooms*, in Sergison Bates architects, *Papers 2*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 112-119.

OGGETTI NOMINABILI



COSIDETTI OGGETTI



La casa, la villa e il palazzo.
Ricerche tipologiche sull'abitare
Michele Caja

Parlare oggi di ricerche tipologiche significa ripartire dalle analisi urbane condotte dalla fine degli anni Cinquanta in Italia e verificarne l'attualità rispetto alla ricerca architettonica contemporanea. Capire cioè se i prodotti di queste ricerche, al di là delle loro intenzioni, siano ancora impiegabili oggi, dopo decenni passati a metterli in dubbio e delegittimarli. Ripartire cioè dalle indagini di Muratori sulla città di Venezia¹ – scandagliata dal vero nella sua struttura fisica concreta e rilevata attraverso disegni di case, calli e campi – fino a quelle sulla città di Padova, portate avanti dal gruppo di Aymonino e Rossi², significa ripartire dalla città storica per carpirne i principi insediativi e le forme di costruzione nel tempo. Significa anche indagarne la sua costruzione logica, ossia quella forma particolare di costruzione della città in base a un sistema di principi, regole e norme che ne hanno definita la durata grazie alla persistenza dell'impianto morfologico e dei suoi tipi, fondati prevalentemente, per quello che riguarda la residenza, sul rapporto tra

¹ Saverio Muratori, *Studi per una opera antistoria urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1959.

² Carlo Aymonino et al., *La città di Padova. Saggio di analisi urbana*, Officina, Roma, 1970.

casaelotto, come fissato chiaramente da Pierre Le Muet nel suo manuale³. Abitare la città significa innanzitutto abitare la città della storia, qui intesa come opera costruita nel tempo, fondata su una struttura riconoscibile e formalizzata di spazi – la strada, la piazza, la corte, il giardino – e di manufatti – i monumenti, gli isolati e le singole case che li compongono. Una cosa non scontata, ma ogni volta da verificare rispetto ai singoli elementi coinvolti, oggi sempre più in crisi d'identità per la loro mancanza di riconoscibilità, dovuta all'uso di forme provenienti da altri ambiti disciplinari. Acutamente gli schizzi di Léon Krier rivelano come un tempo l'architettura fosse facilmente denominabile e come oggi sia sconfinata verso mondi altri, quello delle macchine e degli oggetti tecnologici, il design, l'arte, la moda, tali da renderne difficile la sua definizione⁴. Legata ancora fortemente, da una parte, al mito di Le Corbusier e alla macchina à habiter e all'nuove forme proposte dalle icone del progresso tecnologico del Moderno – il treno, la nave, il piroscafo, l'aeroplano –⁵, dall'altra invece intesa quale occasione per sperimentare nuove tecnologie e materiali, la casa sembra avere per lo più perso di riconoscibilità, dal punto di vista rappresentativo nei confronti della città e degli elementi che la compongono. Una perdita di riconoscibilità dovuta anche, per la maggior parte, alle intenzionalità extra-architettoniche implicite nella ricerca sulla casa: la casa unifamiliare, in particolare, diviene l'occasione prediletta per esprimere la poetica dell'architetto, come alcune icone del Moderno stanno ad dimostrare: dal rapporto simbiotico tra architettura e natura nella casa sulla cascata di Wright alla sua scomposizione in una sorta di scultura neoplasticista, slegata da ogni rapporto urbano, nella casa Schröder di Van de Velde⁶. Lo scollamento tra la realtà e la sua rappresentazione, attuato dalle avanguardie storiche nell'ambito delle arti figurative, si riflette in architettura nella necessità di ridefinire le intenzioni stesse dell'oggetto di progetto rispetto ai suoi modelli di riferimento. L'atteggiamento

³ Pierre Le Muet, *Maniere de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1623.

⁴ Léon Krier, *Architettura: scelta o fatalità*, prefazione di Paolo Portoghesi, Laterza, Roma, 1995. Poi in Id., *Drawing for architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 2009.

⁵ Sul tema del piroscafo in architettura vedi: Gert Kähler, *Architektureals Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst*, *Bauwelt Fundamente*, vol. 90, Braunschweig, 1981.

⁶ Su questo tema vedi Giorgio Grassi, *Il formalismo nell'architettura moderna*, in Id., *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 178.

tautologico, espresso dalla celebre frase di Gertrude Stein – una rosa è una rosa è una rosa è una rosa – e non il suo opposto, si contrappone alla messa in dubbio della realtà come dato di fatto. Dubbio introdotto da René Magritte quando dipinge una pipa con la sottostante scritta (*Ceci n'est pas un pipe*), negando l'identità tra oggetto e sua rappresentazione⁷. Riconfermare l'identità di una casa, dopo un secolo di avanguardie che ne hanno smontato e decostruito il senso, rimane pertanto una questione aperta e da dimostrare attraverso le intenzioni del progetto. Un progetto fondato sul principio della tautologia, come praticata da Giorgio Grassi, tutto incentrato a mostrare che una casa è una casa⁸, ma anche da Oswald Mathias Ungers, quando lavorando sul tema della casa nella casa, ne ricerca la forma archetipica, come nel Museo di Architettura di Francoforte. Parlare di archetipi dell'abitare implica presupporre l'esistenza di forme originarie – la casa, la villa e il palazzo – rispetto alle quali il progetto si relaziona. È solo nel rapporto con il luogo, però, che il progetto acquista la sua individualità e concretezza, la sua capacità d'integrarsi all'interno della città. Dalla casa sulla Michaeler Platz a Vienna alla casa di Tristan Tzara a Parigi, Adolf Loos è stato forse uno dei primi a mostrare, come nel pieno fermento delle nuove teorie di urbanisti del Moderno, si potessero ancora praticare le forme storiche della casa e integrarle al contesto circostante⁹. Se la casa non è una nave immersa nella natura – il modello dell'Unità di Le Corbusier permane fino agli Settanta nel purismo di Richard Meier o nelle citazioni postmoderne di James Stirling o Robert Venturi –, se non è un treno fermo sui binari – così Adolf Behne commentava gli edifici del Dammerstock di Gropius – né tanto meno un oggetto non ben identificato (come sembra essere molta architettura contemporanea)

⁷ La frase di Gertrude Stein è parte del poema *Sacred Emily* del 1913, pubblicato nel libro *Geography and Plays* del 1922. A proposito vediane Gertrude Stein, *Autobiografia* di Alice Toklas, (1933), Einaudi, Torino, 2010. Il quadro di Magritte, *The Treason of Images* (1928-29), letteralmente il tradimento delle immagini, rappresenta di fatto la pipa che Le Corbusier pubblica in *Vers une architecture* nel 1923. A proposito dei differenti significati possibili impliciti in questa opera di Magritte, vedi Michel Foucault, *Questa non è una pipa* (1973), Milano, 1980.

⁸ Silvia Malcovati, a cura di, *Una casa è una casa*. Scritti sul pensiero e sull'opera di Giorgio Grassi, Franco Angeli, Milano, 2011.

⁹ Sulla Michaelerhaus vedi Marco Pogacnik, *Adolf Loos Vienna: la casa sulla Michaelerplatz*, Quodlibet, Macerata, 2011.

– essa non può essere altro che un elemento che appartiene alla città. Se non è un prototipo ideato a tavolino, attraverso prove di laboratorio in vitro, e poi brevettato come un prodotto industriale, essa non può che essere un'architettura della città, l'elemento minimo che compone una città come viceversa la città è un insieme fatto di case. Rifacendosi alla ben nota definizione di Leon Battista Alberti – la casa è una piccola città e la città è una grande casa – assunta come motto da un'intergenerazione di architetti¹⁰, ciò significa rilegger la casa all'interno della storia della città per riscoprirne le potenzialità nel progetto contemporaneo.



la casa: isolato al Friedrichswerder,
Berlino (piano Bernd Albers)

A parte sporadiche apparizioni, il tipo della casa urbana unifamiliare ricompare solo a fine degli anni Settanta: sul fronte americano, in una mostra promossa dai Chicago Seven, la Townhouses si propone come tema figurativo, come possibile alternativa al manierismo purista di molta

¹⁰Robert L. Delevoy, a cura di, *Architecture Rationelle. La Reconstruction de la ville européenne*, Archives d'Architecture moderne, Bruxelles 1978.

architettura coeva. Se la battaglia viene combattuta su diversi fronti, mettendone indubbio il contatto con un'intergenerazione, le case urbane dei sette architetti di Chicago si contrappongono all'astrazione dei New York Five¹¹. Le *Singletownhouse* (7+1), presentate in tale occasione tramite modelli a piccola scala, mostrano chiaramente, al di là dello sperimentalismo linguistico di matrice postmoderna, la ricchezza spaziale di questo tipo. Di contro al padiglione in vetro e ferro immerso nella natura di matrice miesiana, si riafferma la casa urbana su strada come modello di una ritrovata forma di vivere in città. La revisione postmoderna sulla casa viene proposta, in forma di manifesto, dalla *Strada Novissima* di Paolo Portoghesi¹²: essa ha mostrato – al di là dell'esasperato pluralismo formale e al carattere provvisorio di strada alla *Pötemkin* (che Loos avrebbe condannato) – come una strada sia fatta di tante case, ciascuna individualizzata dalla sua facciata, il suo ingresso, gli elementi che la compongono. Il ritorno alla città, alla sua urbanità e compattezza, implicito all'impiego di questo tipo, si ripropone in altre esperienze europee: dalle coeve *townhouse* progettate da Ungers in molteplici varianti per un isolato del centro storico di Marburg, qui però su un impianto planimetrico rigorosamente quadrato¹³, fino a progetti più recenti di Giorgio Grassi per città olandesi (Groningen, Utrecht), dove l'indagine sul tipo della casa gotico-mercantile – oggetto da sempre dei suoi interessi a livello teorico – si spiega in rapporto alle case preesistenti¹⁴. Una ricchezza, quella della casa gotico-mercantile – o meglio della casa a blocco stretto e allungato, come definita da Jean Tricart¹⁵ – che ritroviamo

¹¹Vedi Heinrich Klotz, *Die Revision der Moderne. Post-Modern Architecture 1960-1980*, cat. di mostra (DAM), Frankfurt am Main, 1984.

¹²Paolo Portoghesi, a cura di, *La presenza del passato*, I Biennale di Architettura, cat. di mostra, Venezia, 1980.

¹³O.M. Ungers, *Vorschlag für die Bebauung des Grundstücks an der Ritterstrasse in Marburg*, Dispensa 1976; vedi anche: *Architettura come tema*, «Quaderni di Lotus», n.1, Milano 1982 (ed. ted.: 1983, rist. 2009).

¹⁴Giovanna Crespi, Nunzio Dego, a cura di, *Giorgio Grassi: opere e progetti*, Electa, Milano, 2004.

¹⁵Per la classificazione dei tipi architettonici della residenza vedi Jean Tricart, *Cours de géographie humaine*, 3^a ed., Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1963, ed. it. Rosaldo Bonicalzi, Maria P. Iarossi, a cura di, *Corsi di geografia umana*, Unicopli, Milano 1998.

in molte altre città europee, da Bernad Amsterdam, mostrando ognivolta la capacità di un tipo di adattarsi alle condizioni locali, a declinare la sua forma in rapporto alle condizioni del luogo. Macheritroviamo anche nella città americana, come ha mostrato Joseph Stübben¹⁶: la casa gotica olandese è infatti comparabile, dal punto di vista del suo impianto, alla tenement-house americana proprio nei principi insediativi di occupazione del lotto stretto e allungato, ma anche nella costituzione di insule urbane compatte. Lo stesso legame di reciprocità che esiste tra la compattezza dell'isolato urbano e la riconoscibilità tipologica della casa a blocco accostato lo ritroviamo, in forme variate, in esperienze che assumono la dimensione tipologica come riferimento fisso e ripetibile per interventi a scala maggiore: i fitti intensivi isolati di row-house o back-to-back house londinesi, diversamente dalle case allineate alla strada della città barocca, non fanno altro che riproporre l'impianto della casa gotica sviluppata in profondità al lotto e ripeterla identica a se stessa per interi isolati e quartieri¹⁷. Ciò che distingue la casa gotica dalla casa a schiera è proprio la sua individualità, la sua autonomia e unicità rispetto alla casa adiacente. Il fatto cioè di dare forma a fronti stradali eterogenei, composti da singole case che, nonostante la medesima larghezza del lotto, sono una diversità dall'altra: nell'altezza, nella forma dei tetti, nel profilo delle facciate, nell'impaginazione e nei tipi di aperture, nella posizione dell'ingresso, nella scelta dei materiali. L'impiego di questo tipo si ritrova in diverse esperienze recenti o in corso di realizzazione in ambito olandese e tedesco. E questo a partire dall'uso estensivo che se ne è fatto nell'ex-porto industriale di Amsterdam, sulle penisole artificiali del Borneo (piano West 8), secondo una sequenza serrata di doppie file di case di massimo tre-quattro piani direttamente aggettanti sull'acqua e accessibili da una strada interna¹⁸. Diversamente dal caso olandese, l'esperienza dell'isolato berlinese costruito al Friedrichswerder, su pianodi Bernd Alberse Dieter Hoffmann-Axthelm,

¹⁶ Per i tipi della casa americana vedi: Joseph Stübben, *Der Städtebau*, Darmstadt 1890, Braunschweig-Wiesbaden 1980.

¹⁷ Klaus T. Brenner, Helmut Geisert, *Das städtische Reihenhaus. Geschichte und Typologie*, Krämer Karl, Ludwigsburg-Stuttgart, 2004.

¹⁸ Jaap E. Abrahamse et al., *Eastern Harbour district Amsterdam: urbanism and architecture*, NAI, Rotterdam 2006. Oscar E. Bellini, *Free parcels: un'innovazione tipologica al quartiere Borneo Sporenburg*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2007.

alle spalle dell'isola dei Musei e del ricostruendo Castello, mostra invece un uso più filologico del tipo della casa gotica, sia per la maggiore altezza (cinque piani), che per l'accentuato sviluppo in profondità del lotto¹⁹. L'attualità della casa gotica come tipo per ricostruire i caratteri della città storica si ripropone nel recente concorso per l'area del Dom-Römer Areal a Francoforte, promosso dalla città sotto la guida di Cristoph Mäckler, dove il tema della ricostruzione si associa alla ricerca tipologica sulla casa medievale, rivolgendosi a particolare attenzione ai dettagli architettonici originari, come tetti a falde, facciate in rilievo, materiali tradizionali²⁰.



la villa: Diplomatenpark, Berlino (piano Klaus T. Brenner)

Al centro degli interessi dell'architettura rinascimentale, la villa suburbana permane anche in epoca barocca come modello possibile per abitare nella natura, alternativa a quello della vita in città. Il vivere in villa, come ben spiega James Ackermann, rappresenta un modello di vita autonomo e fortemente connotato dall'antichità sino al Moderno, nonostante il differente approccio formale²¹. La villa suburbana permane così come possibile termine di riferimento sino all'epoca moderna, anche se progressivamente depurata dai suoi elementistoricisti e riletta in chiave tipologica. Non sorprende in questo

¹⁹ Michele Caja, Silvia Malcovati, Berlino 1990-2010. La ricerca sull'isolato e sul quartiere, Libraccio, Milano, 2009; Hans Stimmann, Townhouses. Construction and design manual, Berlin, 2011.

²⁰ Sulla ricostruzione del centro di Francoforte: <http://www.domroemer.de>.

²¹ James Ackermann, La villa. Forma e ideologia, Einaudi, Torino, 1992.

senso come il padre dell'Existenzminimum, Alexander Klein, compari in alcuni schemi diversi impianti di ville, dalla Rotonda del Palladio sino a esempi articolati di epoca barocca, riducendoli alla loro sequenza spaziale²². Se Rudolf Wittkower ha chiaramente mostrato, attraverso uno schema comparativo, la matrice comune delle ville palladiane in rapporto all'impianto centrale, alla composizione degli spazi e alla localizzazione delle scale, Colin Rowe, suo allievo, ha invece attualizzato il discorso, mettendo a confronto la Malcontenta di Palladio con villa Stein di Le Corbusier, confrontandole sia dal punto di vista dell'analogia nei tracciati regolatori, che delle differenze nella concezione spaziale²³. Spetta però alla città della fine Ottocento, in particolare nei sobborghi di Berlino, ad avere importato il modello suburbano all'interno di contesti urbanizzati. La villa urbana diviene così un modello alternativo rispetto a quello della casa a blocco accostato nelle sue diverse varianti – dalla casa unifamiliare al palazzo – per costruire parti omogenee di città (Villenkolonien), connotate da grandi isolati divisi in lotti adibiti a giardini privati e solo in parte occupati da edifici di forme e stili eterogenei, specchio della cultura eclettica dell'epoca. Chi per primo si riferirà al tipo della Stadtvilla, ribattezzandola col nome di Urban Villa, sarà Ungers a metà degli anni Settanta, sperimentando questo tema sia nel progetto di un nuovo settore urbano, il IV Ring posto ai margini di Berlin-Lichterfelde, che in alcune esercitazioni condotte con gli studenti²⁴. È in seguito a queste esperienze che l'Urban Villa viene assunta come tipo da adottare nei nuovi interventi urbani realizzati negli isolati dell'IBA berlinese, adattandola però alle esigenze richieste di più alloggi per piano (fino a cinque) e trasformandola di fatto in un palazzina d'abitazione isolata nel verde, dalle dimensioni costanti (16x16m) e declinata all'interno di un repertorio formale che oscilla tra forme razionali e l'impiego postmoderno di motivi storicisti. Tra questi interventi si ricordano: IBA-Rauchstrasse, piano: Robert Krier; IBA-

²²Alexander Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi*, a cura di Matilde Baffa Rivolta, Augusto Rossari, Mazzotta, Milano, 1975.

²³Rudolph Wittkower, *Principi di architettura nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964; Colin Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna, 1990.

²⁴Oswald M. Ungers, *Urban Villa*, 1977; rist. in *Lernen von O. M. Ungers*, «ARCH+», n. 181/182, 2006, pp. 171-172.

Lützwoplatz; IBA-Wohnen am Museum, piano: Kollhoff & Ovaska²⁵. Il tipo della casa a blocco isolato ricompare in forme semplificate in alcuni quartieri suburbani realizzati in tempi più recenti. Tra questi il Residential Park Malchower Weg di Kollhoff&Timmermann a Berlin-Höhenschönhausen, alcune Urban Villas di Klaus Theo Brenner ad Alt Stralau e sulla Hüttenweg a Berlino Zehlendorf, fino alle più recenti Whitehouses di Beyer & Schubert nel quartiere Rummelsburger Bucht (piano: Klaus T. Brenner). Anche nel quartiere Pulvermühle, all'interno del nuovo piano di espansione della Wasserstadt Spandauer See (piano Nalbach + Nalbach), si sperimentano, a fianco di altre tipologie, le cosiddette Punkthäuser, la cui volumetria in mattoni conferisce, nonostante le diverse mani (Nalbach + Nalbach; ENS; Carola Schäfer), una forte omogeneità al quartiere armonicamente inserito nel paesaggio naturale. Un rinnovato impiego di questo tipo si mostra in un altro recente intervento, in questo caso in un'area prestigiosa del centro berlinese, il Diplomatentpark (piano: Klaus T. Brenner) ai margini del Tiergarten, dove si mostra una consapevolezza maggiore nella configurazione unitaria della strada lungo cui si aprono i muri delle singole ville, nei caratteri rappresentativi di ogni singolo edificio, nell'articolazione dell'impianto e nella ricchezza dei suoi elementi spaziali (logge, balconi, spazi pubblici).

Parlare di palazzo in termini tipologici implica definirne le forme presenti nella storia, dal Rinascimento in poi, rispetto alla configurazione urbana e all'impianto planimetrico. La lunga storia del palazzo mostra come esso nasca, in genere, dall'aggregazione di più case o lotti, a creare un edificio di scala maggiore e dai caratteri più monumentali. Ma significa anche parlare dei modelli e delle loro declinazioni, dagli esempi dell'architettura antica, specialmente quella romana (le insule residenziali), alla loro riproposizione all'interno dei palazzi rinascimentali italiani, soprattutto quelli fiorentini e romani²⁶. L'attualità del palazzo si mostra in diversi interventi contemporanei, soprattutto in ambito tedesco. Da una parte il palazzo viene riproposto come frammento di modelli noti, inserito all'interno di isolati urbani,

²⁵ AA.VV., Internationale Bauausstellung Berlin 1987. Project report, I.B.A. 1987, Berlin, 1991.

²⁶ Christoph L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973; *Id.*, *Architettura del Rinascimento italiano*, Milano, 2009.

usato in forma di citazione: dalla riproposizione fatta da Aldo Rossi di tre campate del cortile michelangiolesco di palazzo Farnese a Roma all'interno di un isolato della Friedrichstadt berlinese, alla riproposizione a Potsdam di intere facciate di preesistenti palazzi palladiani all'interno di isolati settecenteschi, distrutti durante la guerra e nei decenni successivi, in via di ricostruzione²⁷. In entrambi i casi il palazzo viene riproposto per il suo significato simbolico e come evocazione di riferimenti storici ormai dimenticati da molta architettura contemporanea. Dall'altra il palazzo viene riproposto in forme analogiche ed al punto di vista tipologico, in rapporto al tema della residenza urbana, rivelando così come tipo adattabile alle esigenze del vivere contemporaneo in città. Così uno studio elaborato per la città di Berlino da Klaus Theo Brenner lo ripropone come modello per nuovi interventi urbani, secondo alcune varianti da intendere come prototipi per interventi-pilota in punti nodali della città storica²⁸. Soprattutto a Berlino, dove lo Stadtpalais ha una lunga storia, dal Barocco sino a Schinkel, si è definita durante gli anni Venti e Trenta una versione di palazzo urbano a destinazione mista (Geschäftshaus) – commercio al piano terra e mezzanino, uffici e residenza ai piani superiori – su progetto di architetti come Peter Behrens, Alfred Messel, Heinrich Mendelsohn, Max Taut, Gustav Oelsner – che è stata il riferimento principale per la ricostruzione critica degli isolati della Friedrichstadt, coordinata da Hans Stimmann negli anni Novanta. L'ampia casistica di modi e forme di impiego di questo tipo all'interno di isolati parcellizzati si mostra oggi percorrendo la Friedrichstrasse o l'Unter den Linden: dagli isolati ricostruiti secondo la tecnica del collage, come il già citato Block 275-Schützenstrasse di Aldo Rossi, composto da edifici preesistenti uniti a tipi ripetuti di nuovi palazzi; a quelli invece che fanno uso del montaggio per ricomporre parti di isolati preesistenti, come quelli pianificati da Josef Paul Kleihues (Block 208-Hofgarten am Gendarmenmarkt; Block 109-Kontorhaus; Block 32-Karree am Gendarmenmarkt). Ma anche in altri luoghi centrali, come i palazzi costruiti intorno alle

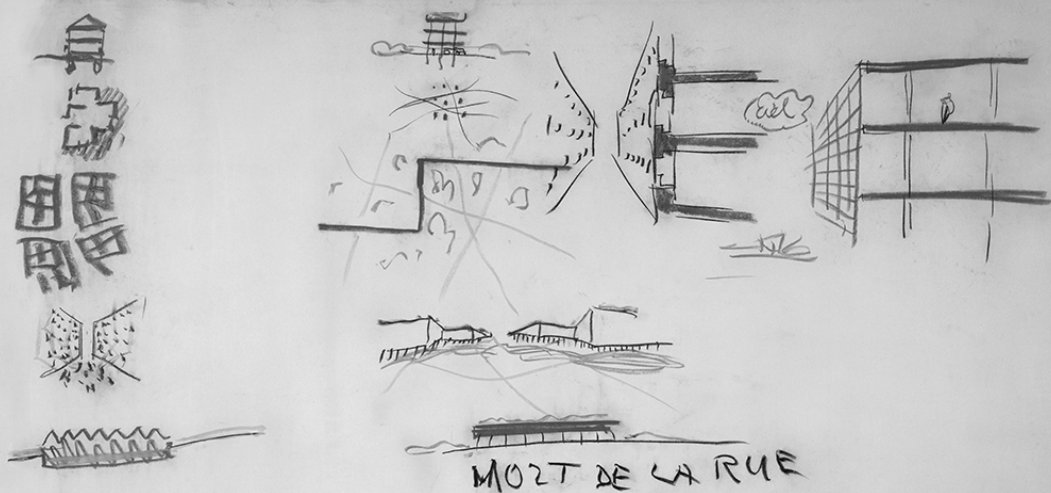
²⁷ Annegret Burg, Michele Caja, a cura di, Potsdam & l'Italia. La memoria dell'Italiano nell'immagine di Potsdam, Potsdam, 2014.

²⁸ Klaus T. Brenner, Helmut Geisert, Das städtische Wohnpalais. Innenstadt als Vorort, in Städtebau und Architektur, n.40, 1999.

preesistenti piazze barocche di Leipziger Platz (edifici di Jan Kleihues, Walter Noebel) e Pariser Platz; a quelli realizzati da Giorgio Grassi lungo il sedime della ex-stazione ferroviaria di Potsdamer Platz secondo il tipo del palazzo isolato a doppia U; fino a casi più puntuali di ricucitura urbana, come l'edificio d'angolo con accentuazione del corpo a torre (Kollhoff & Timmermann, Oranienburger Tor, W. Noebel, Karplatz). Altra casirecenti di riuso della tipologia del palazzo riguarda la ridefinizione di strutture esistenti, come il complesso a uso misto e residenziale al Deutsches Theater (KSV, Bellmann & Böhm) o di spazi ex industriali adattati ad uso residenziale, come il Viktoria Quartier a Kreuzberg (Stephan Höhne, 2007). Da cui si rivela nuovamente la ricchezza e l'adattabilità di questo tipo a situazioni differenti, pur confermando i principi urbani su cui si fonda storicamente: l'allineamento al filo stradale e ai confini del lotto, il rapporto tra facciata e articolazione volumetrica, il sistema dell'ingresso-androne-corte interna.



il palazzo: Viktoria Quartier, corte interna, Berlino (S. Höhne)
Klaus T. Brenner, prototipi di palazzi urbani, Berlino, 1999



Le Corbusier, la terza tavola eseguita durante la conferenza "Urbanismo" del 19 giugno 1934 al Circolo Filologico di Milano, ora conservata presso l'archivio Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano

Jane Jacobs e noi.
Scene e retroscena dello spazio pubblico moderno
Matteo Vegetti

MORT DE LA RUE: così recita il titolo di una celebre tavola contenuta ne *La ville radieuse* di Le Corbusier. Più che di un annuncio funebre, come vorrebbe sembrare, si tratta naturalmente di un auspicio, o della rivendicazione di un assassinio intellettuale. La tradizionale polisemia delle pratiche di vita raccolte dalla strada (mercato, consumo, viabilità, feste, funerali, ecc.), per Le Corbusier, avrebbe dovuto cessare, poiché si poneva d'intralcio al libero sviluppo della mobilità automobilistica, ovvero al progresso della civiltà macchinista. La *blackmail* si può intendere perciò rivolta a una delle caratteristiche sociali e antropologiche più tipiche dello spazio europeo – la sfera pubblica – arrivando con ciò a tangere quell'ideale di urbanità democratica senza la quale la tipologia della strada si riduce a una mera funzione viabilistica. Per quanto Le Corbusier provasse una sincera avversione per la caotica commistione delle pratiche sociali che parassitava la vita della strada, la soppressione di quest'ultima era in realtà una conseguenza inevitabile del rovesciamento prospettico che si trova alla base della sua *Urbanistica*: il problema della città moderna non è l'automobile, ma la città, non il traffico, ma il pedone, non l'assenza di luoghi comunitari e associativi – come da Rousseau, Fourier, Tönnies, Simmel, predicava una lunga tradizione – ma la loro eccessiva e disfunzionale densità. Il progetto della città

avrebbe perciò dovuto includere la ragion critica dell'automobile fino a farne il principale organizzatore dello spazio. La morte della strada restò in verità, almeno in Europa, poco più di un'innocua provocazione intellettuale. Ma in America vi erano forze pronte ad accoglierla come un'insperata benedizione. Lo slogan fu infatti sposato dalla grande industria automobilistica americana per promuovere una generale riforma urbanistica ispirata al paradigma sociale e produttivo fordista. Basterà a tal proposito ricordare il prototipo urbano di Futurama promosso dalla General Motors col sapiente contributo di Norman Bel Geddes durante la Fiera Mondiale di New York del 1939-40. Il padiglione era introdotto da un profetico filmato, intitolato *Tonew horizons*, in cui si prospettava una nuova forma urbana che la città americana avrebbe assunto a breve termine, in un ipotetico 1960, nella previsione (fortemente interessata) dell'imminente esplosione del trasporto privato. La sede di un'eventuale esposizione di 30.000 visitatori al giorno, mostrava milioni di autovetture sfrecciare lungo autostrade a più corsie, superando ogni ostacolo con l'ausilio di avveniristici viadotti, tunnel, enormi cavalcavia e giganteschi snodi. L'industria americana progettava così una città – o meglio una nazione – a misura di quei veicoli motorizzati di cui ogni americano si sarebbe presto dotato. Futurama ne sarebbe stato l'esito finale: una città verde regolata da uno zoning rigoroso, dalla separazione dei circuiti pedonali (sopraelevati) e automobilistici, dal disegno di blocchi e immensi isolati intesi come unità complete in se stesse, orgogliosamente individualistica nel più autentico spirito di vita americano. Robert Moses, che aveva progettato il sito dell'esposizione, avrebbe poi volentieri prestato il suo talento a inverarne la profezia. Ma secondo il classico schema delle "previsioni autoverificantesi", la General Motors ne aveva a sua volta già preso l'opera a modello: «le grandi opere che Moses aveva realizzato al centro di New York e attorno ad essa negli anni Venti e Trenta – sostiene Berman – furono da prova generale per una ricostruzione infinitamente più vasta dell'intera struttura dell'America dopo la seconda guerra mondiale. Le forze motrici di tale ricostruzione furono i vari miliardi di dollari della Federal Highway Program e le grandi iniziative abitative suburbanee del Federal Housing Administration. Questo nuovo ordine incorporò tutta la nazione in unico flusso unificato, la cui linfa vitale era l'automobile. Le città venivano viste soprattutto come

ostacoli al flusso del traffico, e come agglomerati di abitazioni scadenti e quartieri in rovina da cui si doveva dare agli americani una possibilità di fuggire»¹. Giedion stesso celebrò il senso della riforma ingegneristica dello spazio promossa da Moses come l'unica capace di inverare la concezione spazio-temporale del moderno, una concezione prescritta dalle regole del traffico e percepibile solo alla velocità dell'automobile. La vittima sacrificale dell'alleanza tra fordismo e modernismo non poteva dunque che essere la strada, con la sua antiquata commistione di funzioni. Non può allora stupire che la grande protagonista di Vita emorta della grandecittà di Jane Jacobs fosse proprio la strada. Il privilegio della mobilità automobilistica introduceva infatti nel cuore della sfera pubblica l'elemento ad essa più estraneo, dato che il significato sociale dell'automobile consiste precisamente nell'immunizzare i soggetti dal contatto pubblico, consentendoli di attraversare lo spazio dentro uno mezzo privato. Ben oltre le recenti motivazioni ecologiste, la difesa della strada contro l'utopia motorizzata del moderno poteva allora diventare una questione "divita o dimorte", almenor rispetto all'idea, spiccatamente europea, dell'urbanità e dei suoi connotati democratici. Certo il lavoro dal quale gli Smithson avevano fatto nascere, negli anni '50, il progetto di Golden Lane può essere considerato un importante precedente in tal senso, specie per la loro dirompente rivalutazione della strada non solo come accesso e viabilità, ma anche come mezzo dell'espressione sociale, ovvero come sedenatura deidue principi che avrebbero seppellito l'esperienza del CIAM: l'associazione umana (da cui l'esigenza di ripristinare il legame tra casa, strada e quartiere) e l'identità (da cui la rivalutazione di tutte quelle attività addizionali - gioco, incontro, scambio, vicinato, comunicazione - che conferiscono identità creativa, attiva, all'abitare). Tuttavia la grande originalità di Vita emorta delle grandecittà non può essere sottovalutata. Con quindici anni di anticipo rispetto a La produzione dello spazio di Henri Lefebvre, Jane Jacobs metteva innanzitutto in opera un'analisi dello spazio pubblico che ribaltava la visione zenitale, totalizzante e normativa dell'urbanistica modernista in nome una visione "dal basso", antropologicamente calata nel tessuto molecolare della vita quotidiana (altro concetto che anticipa l'antiurbanismo francese degli anni '70) e in

¹ Marshal Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, il Mulino, Bologna, 1985, p. 378.

gradi di cogliere quel “meraviglioso ordine” percettibile solamente alla quota della strada e alla velocità del pedone.

Dietro l'apparente casualità delle pratiche che intramano la vita dello spazio pubblico la Jacobs rintraccia lo sviluppo di un delicato equilibrio organico che avrebbe dovuto suggerire alla pianificazione alcuni fondamentali principi, riconoscibili però solo a posteriori, dopo aver reso lo spazio soggetto, e non solo oggetto del discorso urbanistico. «Il tratto di Hudson Street dove io abito – esordisce la Jacobs nel suo più tipico stile – è quotidianamente teatro di un complicato spettacolo». Nel segno di questa metafora – così affine al paradigma teatrale battezzato da Erving Goffman – la città stessa si dispiega sotto lo sguardo della Jacobs come un complesso sistema di palcoscenici che include strade, parchi, piazze, cinema, caffè, luoghi di lavoro collettivi, negozi: un'eterogenea collezione di funzioni posta in atto da polivalenti forme di vita (quelle degli adulti, dei bambini, degli uomini e delle donne, dei soggetti socialmente attivi e non, degli stranieri). Ma a fondamento del teatro sociale della vita collettiva la Jacobs (è una delle sue più importanti intuizioni) scopre un sostrato tautologico, basato sull'invisibile principio della sicurezza. La tautologia consiste nel fatto che la sicurezza fornisce il presupposto remoto – diremmo quasi trascendentale – sulla quale poggia in ogni momento il nostro agire pubblico: se lo spazio non è in grado di fornire lo sfondo di fiducia ed empatia che lo mantiene aperto alle infinite possibilità dell'interazione, esso perde immediatamente la sua propria qualità pubblica, restando solo astrattamente accessibile². D'altro canto però è proprio l'interazione pubblica, a misura della sua intensità e varietà, a essere condizione affinché la sicurezza si realizzi. Il sentimento della sicurezza è così affidato alla pubblicità dei corpi, alla presenza degli altri, al fatto di essere custoditi dallo sguardo altrui, in particolare modo da quello dei naturali proprietari della strada (commercianti, portinai, residenti). Dietro l'ovvia distanza dei riferimenti culturali, è possibile in tal senso avvertire una sottile affinità anche rispetto al pensiero elaborato solo tre anni prima da Hannah Arendt in *The Human Condition*: in entrambi il caso lo spazio pubblico è sinonimo di un'apertura di visibilità che accomuna i

² Avrebbe poi insistito su questo aspetto Francis Fukuyama in *Fiducia*, Rizzoli, Milano, 1996.

soggetti, che li dota di un mondo in comune, della possibilità di vedersi ed esservi (mentre nel privato si è invisibili, appartati, come indirettamente sembra suggerire la parola "appartamento"), di affermare ciò che si è essendone riconosciuti – in senso morale e personale – dagli altri. È così che la scena pubblica assume appunto il suo specifico tratto teatrale. Lo spazio pubblico è il luogo di esercizio ed esibizione del sé che include, per dirla con George H. Mead, un "Altro generalizzato", ovvero la posizione e il ruolo giocato dagli altri attori, a partire dalle cui attese il soggetto rappresenta e giudica socialmente se stesso nei diversi contesti in cui si trova ad agire. Infine, da ciò discende anche il più fondamentale principio anti-funzionalista enunciato da Jacobs, quello della varietà delle attività (primarie e secondarie) che lo spazio pubblico deve accogliere per promuovere la sicurezza. Dato infatti che quest'ultima esige la presenza degli altri, ciò implica che la scena pubblica debba essere frequentata per la maggior durata temporale possibile. E a sua volta ciò richiede la compresenza di attività (lavorative, ludiche, commerciali, culturali) che richiamino soggetti diversi in orari diversi: un continuo alternarsi di scene sul medesimo palcoscenico. La famosa proposta di uno «zoning for diversity» mira allora a valorizzare i generatori di diversità che sviluppano le potenzialità "pubbliche" dello spazio e degli individui. Più in generale, lo spazio pubblico della Jacobs si realizza sulla soglia tra comunità e società (vicinato e anonimìa, legami forti e deboli, formali e informali) mantenendo questi due tipi di legami sociali in una relazione strutturalmente ibrida. Proprio in questo senso emerge il significato del quartiere. Perché a differenza della zona (che è un semplice concetto amministrativo) o del distretto (che è una degenerazione monofunzionale dello spazio), o ancora delle aree suburbane (che aspirano all'autarchia), il quartiere è una sorta di proiezione della comunità domestica nella società: della prima condivide la quotidianità e la regolarità dei rapporti, della seconda il giusto grado di anonimìa che custodisce la privacy e la possibilità di ciascuno di darsi agli altri nella misura che crede, cambiando liberamente di maschera a variare delle scene. Addomesticando le spinte estraneanti e mixofobiche che promanano dalla vita della metropoli nella relativa correnza dei rapporti di mutua conoscenza e riconoscimento, il quartiere mantiene al tempo stesso la rete relazionale aperta, estroversa, cangiante. Forse anche oltre le intenzioni della Jacobs, alcuni aspetti della sua etica urbana sembrano

anticipare alcuni significativi sviluppi teorici della questione. Il primo, e forse più ovvio, vane segno della progettazione partecipata dello spazio, intesa come strumento in grado di accrescere l'identificazione positiva degli abitanti al loro contesto di vita, di rafforzare le logiche di autogoverno territoriale e i processi di integrazione. Reclamare il diritto alla città, per come quest'idea risuona nella Jacobs, significa in fondo rivendicare il potere di dar forma alle dinamiche di urbanizzazione e al progetto dei teatri locali nei quali siamo chiamati a recitare la nostra esistenza sociale. Ma poi, proprio quelle reti di rapporti informali che qualificano lo spazio pubblico potrebbero essere rilette nell'ottica del concetto di "capitale sociale". Nella classica definizione che Bourdieu ne ha dato³, esso indica infatti l'insieme delle risorse legate al possesso di una rete di relazioni – più o meno istituzionalizzata – che un individuo può spendere per perseguire i propri fini e migliorare la propria posizione sociale. Conoscenza e mutuo riconoscimento diventano allora un'autentica risorsa sociale, capace di veicolare specifiche opportunità di informazione, networking, collocazione nella scala sociale. Ma il punto è qui che il capitale sociale è sempre "imbricato" nello spazio materiale. In modi diversi, lo possono produrre tanto la vita di quartiere (i locali pubblici, i circoli culturali, associativi o ricreativi), quanto il luogo di lavoro o i ricami più specializzati. Inoltre, se è vero, come Robert Putnam ha sostenuto sulla scorta di ingenti studi empirici, che i legami deboli, nella ricerca di posto lavoro, risultano più importanti di quelli forti, trova qui giustificazione oggettiva anche la desiderabilità di uno spazio pubblico che sappia moltiplicare le occasioni di scambio nelle quali il capitale sociale si produce⁴. Tuttavia, tornando alla considerazione della città e dei suoi teatri, anche lo spazio pubblico difeso dalla Jacobs – così sintonico con l'immaginario e la sensibilità della coscienza liberal-democratica europea – possiede un proprio retroscena, un proprio back, per dirla con Goffman, poco o per nulla percepito dall'autrice. Appena un anno dopo la pubblicazione del libro, la drammatica rivolta di Watts del 1962 avrebbe infatti brutalmente esibito ciò che Vitae

³Pierre Bourdieu, *Le capital social. Notes provisoires*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 31, 1980, p. 119.

⁴Robert Putnam, *Capitale sociale e individualismo* (2000), Il Mulino, Bologna, 2004. L'autore dimostra che alti livelli di capitale sociale significano, tra l'altro, bassi livelli di criminalità, e viceversa.

morte delle grandi città tendeva a nascondere o a marginalizzare dietro l'astratta e rassicurante immagine dell'estraneo o dello straniero. Non l'automobile, la specializzazione dei quartieri, lo zoning, la suburbanizzazione, l'individualismo o il "declino dell'uomo pubblico"⁵, ma la discriminazione economico-raziale e spaziale in cui cresceva il distruttivo rancore dei neri afro-americani costituiva la principale minaccia all'ideale comunitario del vicinato e della vita di quartiere. Le ricerche di Mike Davis hanno messo in luce come dopo i fatti di Watts la segregazione spaziale eretta in nome del paradigma assicuratorio divenne una priorità assoluta della pianificazione urbana americana⁶. L'apartheid architettonico oggi leggibile, non solo a Los Angeles, nella ghettizzazione dei quartieri poveri e nell'autoghettizzazione di quelli ricchi mostra con forza come la paura, più che la fiducia, abbia saputo operare quale matrice ordinativa dello spazio.

Con la rivolta di Watts andava in scena la prima delle numerose sollevazioni che in epoca recente avrebbero avuto la grande città come teatro. Ma più di questo conta forse il fatto che a Watts iniziò per la prima volta a profilarsi un'inedita questione sociale: dietro alla questione dei diritti civili e del diritto al lavoro urgeva infatti una sofferenza causata dall'esclusione sociale, dalla negazione della visibilità pubblica, dalla privazione al "diritto alla città" – nel senso che Lefebvre avrebbe dato all'espressione⁷ – dalla negazione, potremmo forse dire, di ogni possibilità d'accesso ai luoghi urbani di produzione e riproduzione del capitale sociale. Occorre infatti notare – forse in controtendenza con la critica – che al pari del capitale economico anche quello sociale tende all'accumulazione, alla concentrazione, all'esclusività. Senza neppure bisogno di privatizzarsi, esso trasforma lo spazio pubblico – idealmente orizzontale, liscio e omogeneo – in uno spazio striato, spesso difeso dai filtri della reciprocità di riconoscimento di classe o di ceto, prima ancora che da barriere materiali o economiche.

⁵ Miriferiscochiaramente ai classici di Richard Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

⁶ Mike Davis, *Città di quarzo* (1990), manifestolibri, Roma, 1999. Più recentemente è tornato sul tema Zygmunt Bauman in *Fiducia e paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

⁷ Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova, 1970. Sull'attualità della proposta di Lefebvre si veda la prefazione di David Harvey al suo *Città ribelli*, il Saggiatore, Milano, 2013.

Peraltro verso, proprio negli anni in cui Jane Jacobs formulava la propria teoria, la diffusione dei mezzi di informazione elettronici cominciava a rendere più complessa la sfera pubblica. Nel 1970, nei suoi *Dilemmi internazionali in un'epoca tecnologica*⁸ Brzezinski avrebbe portato in tal senso l'attenzione su un doppio movimento: «The paradox of our time is that humanity is becoming simultaneously more unified and more fragmented. That is the principal thrust of contemporary change. Time and space have become so compressed that global politics manifest a tendency toward larger, more interwoven forms of cooperation as well as toward the dissolution of established institutional and ideological loyalties. Humanity is becoming more integral and intimate even as the differences in the condition of the separate societies are widening. Under these circumstances proximity, instead of promoting unity, gives rise to tensions prompted by a new sense of global congestion»⁹.

Mentre gli individui vengono coinvolti e immersi nei segnali elettronici che invadono le loro case, questo processo, nel generare un'intimità globale senza precedenti storici, accelera in pari tempo la formazione e la percezione delle disparità sociali, delle scissioni, della frammentazione della realtà. Nel campo di quella che Beck avrebbe definito "modernità riflessiva", non solo le contraddizioni tra i sistemi di produzione, gli stili di vita e di pensiero si accentuano in senso materiale, ma è la percezione di questo stesso fenomeno che cambia: tra gli effetti indiretti della rivoluzione tecnologica vi è il fatto che lo spazio perde il suo potere di spazializzare le differenti realtà storiche e sociali, di nasconderle nelle distanze. Tutto questo in Brzezinski prende il nome di "global city"¹⁰. Una realtà di cui è facile cogliere la strutturale distanza rispetto a quella, localistica, solidale

⁸ Questo è il titolo della parziale traduzione italiana del saggio di Zbigniew Brzezinski intitolato *Between Two Ages: America's Role in the Technetronic Era*, The Viking Press, New York, 1970; cfr. Z. Brzezinski, *Dilemmi internazionali in un'epoca tecnologica*, Etas Kompass, Milano, 1970. Meyrowitz avrebbe poi riconosciuto in questo paradosso l'ultimo retroscena dello spazio pubblico contemporaneo, divenuto attraverso l'impianto dei nuovi media, una realtà riflessiva e un potente vettore di intensificazione della competizione tra gruppi sociali. Cfr. Joshua Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*, Baskerville, Bologna, 1995.

⁹ Zbigniew Brzezinski, *Between Two Ages: America's Role in the Technetronic Era*, op. cit., p. 8.

¹⁰ Brzezinski non è stato in realtà il primo a coniare la nozione di città globale. Egli la riprende infatti da Theodore H. Von Laue: *The Global City*, Lippincott, Philadelphia, 1969.

efordista, descritta dalla Jacobs. Nel campo del lavoro (preminenza post-industriale del terziario), dell'economia (preminenza del capitale finanziario trans-nazionale), della trasformazioni dei caratteri (nella forma di un nuovo paradossale individualismo "cosmopolitico"), nella percezione della realtà («Tutto sembra transitorio e temporaneo: la realtà è esterna più fluida che solida»), della tensione sociale e inter-etniche (i «Global Ghettos» informato metropolitano), della «volatilizzazione» delle grandi istituzioni collettive (partitiche, sindacali, industriali), la città globale replica in scala fenomeni politici di ampiezza planetaria. Brzezinski ha così prefigurato quella società post-fordista che occupa tanta parte degli studi urbani contemporanei. Ma per quanto l'immagine della grande città affrescata dalla Jacobs, ammessa sia esistita, possa risultare storicamente lontana, è difficile negare che essa persista ancora nell'immaginario collettivo (in un certo immaginario, socialmente e politicamente connotato) come un'insostituibile sorgente simbolica per pensare una modernità "buona", un urbanesimo che rigetta da sé tanto l'astratto universalismo illuminista (demandato a una pianificazione centralizzata e autoritaria) quanto le spinte radicali che promano dal capitalismo di stampo liberista. Un caso emblematico di questa persistenza lo si incontra nelle pagine di La nascita della società in rete di Manuel Castells. In tutti e tre i volumi di cui quest'opera poderosa si compone, solo una volta Castells si concede una digressione autobiografica. La si trova nel paragrafo dedicato a «Lo spazio dei flussi e lo spazio dei luoghi», e vale da sola a controbilanciare la mole impressionante di analisi fredda e economiche portate dall'autorea supporto della sua tesi di fondo, riassumibile in queste parole: «Propongo dunque l'idea dell'esistenza di una nuova forma spaziale propria delle pratiche sociali che dominano e plasmano la società in rete: lo spazio dei flussi»¹¹. Per quanto l'economia informazionale dei flussi destruttura lo spazio tradizionale, sovrapponendo ad esso una rete materiale di funzioni globali tendenzialmente a storiche, questo non cancella per Castells il radicamento dell'agente comune nei luoghi, nella propria cultura e nella propria storia. Ma che cos'è poi un luogo? «Un luogo, per illustrare il mio ragionamento, – scrive Castells – è il quartiere di Belleville». Così prende avvio la digressione autobiografica cui si alludeva, nella cornice

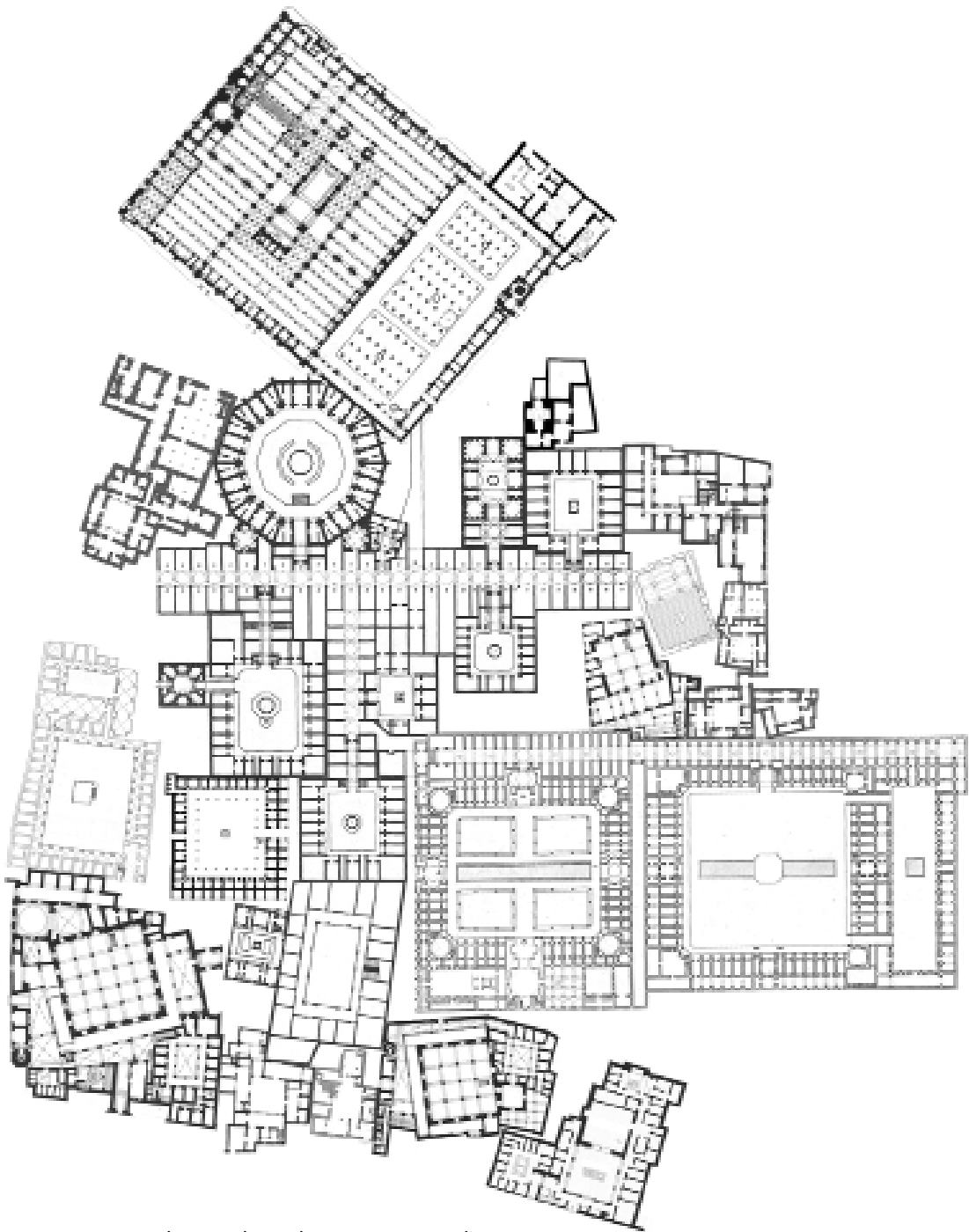
¹¹ Manuel Castells, La nascita della società in rete, Egea, Milano, 2002, p. 472.

narrativa prende forma il significato identitario del quartiere. Mentre lo spazio dei flussi può essere oggettivamente misurato in base a dati, statistiche, cifre, il luogo, potremmo dire, necessita di essere narrato. E il racconto di Castells, sinotera, inizia incidentalmente giusto un anno dopo la pubblicazione di Vita e morte delle grandi città. Ecco lo: «Belleville fu, nel 1962, come per moltissimi immigrati nella storia, il mio punto di accesso a Parigi. Quale esiliato politico dell'età di vent'anni, con poco da perdere se non i miei ideali rivoluzionari, trovai rifugio presso un operaio edile spagnolo, un leader sindacale anarchico, che mi introdusse alle tradizioni del luogo. Nove anni più tardi, questa volta da sociologo, passeggiavo ancora per Belleville, lavorando con comitati di lavoratori immigrati e studiando i movimenti sociali che si opponevano alla ristrutturazione urbana: le lotte di quella che definii La cité du Peuple, riportate nel mio primo libro. A più di vent'anni dal nostro primo incontro, sia Belleville che io siamo cambiati. Ma Belleville è ancora un luogo, mentre io temo di assomigliare più a un flusso. [...] La stessa Belleville è stata colpita da svariate ondate di rinnovamento urbano, intensificatesi negli anni Settanta. Il suo tradizionale paesaggio fisico di povero ma armonico faubourg è stato scompigliato dal postmodernismo di plastica, dal modernismo scadente e dai giardini a settici che si sono andati a sovrapporre su una base abitativa sempre piuttosto deteriorata. Tuttavia, nel 1999 Belleville è ancora un luogo chiaramente identificabile, sia dall'interno che dall'esterno. Le comunità etniche che spesso degenerano nell'ostilità reciproca coesistono in modo pacifico a Belleville, sia pure delimitando il proprio territorio e indubbiamente non senza tensioni. Nuove famiglie di classe media, in genere giovani, si sono unite al quartiere attratte dalla sua vitalità urbana e contribuiscono con forza alla sua sopravvivenza, autocontrollando gli istinti di gentrificazione di Belleville, vale a dire la sua trasformazione in un quartiere alla moda. Le culture e le storie, in un'urbanità veramente plurale, interagiscono nello spazio, dandogli senso e mettendolo in relazione con la "città della memoria collettiva" [...].». Che questo intreccio tra memoria individuale e collettiva sia stato scritto prima del trauma indotto dalle rivolte nelle banlieue parigine del 2005, e fuori dall'orizzonte storico del terrorismo nel quale lo spazio globale e quello locale sono ormai entrati in un sinistro cortocircuito, ha qui scarsa rilevanza. Perché Castells vuole descrivere cosa sia un

luogo, e forse anche cosa debba essere, per contrapposizione allo spazio anomico dei flussi. Tutto si gioca in tal senso, ancora una volta, sulla dimensione pubblica del quartiere: «A Belleville, gli abitanti, pur non amandosi e non essendoci certamente amati dalla polizia, hanno costruito, attraverso la storia, uno spazio d'interazione denso di significato, con un'ampia diversità di usi e una vasta gamma di funzioni ed espressioni, Gli abitanti interagiscono attivamente con il proprio ambiente fisico quotidiano. Tra la casa e il mondo, esiste un luogo chiamato Belleville»¹².

Difficile dire se Jane Jacobs si sarebbe riconosciuta nella descrizione di Belleville di Castells più di quanto Castells non si sia riconosciuto nell'immagine della città promossa da Vita e morte delle grandi metropoli. Questo libro militante, a suo modo ideologico, offre ancora, almeno a coloro che vi si riconoscono, un luogo di resistenza privo di alternative credibili: un'eterotopia liberale.

¹² ibid. pp. 485-287.



moschee, madrase, dar e caravanserragli

Tra esterno e interno.
Il recinto modello di costruzione della casa islamica
Cecilia Fumagalli

Quando Fustel de Coulanges ne *La città antica*¹ parla di recinto, di "enceinte", si riferisce alla casa dei Greci e dei Romani, facendone coincidere l'atto di fondazione con l'atto di recinzione: «[...] i muri si sono levati attorno al focolare per isolarlo ed difenderlo e si può dire, come dicevano i Greci, che la religione ha insegnato all'uomo a costruire la casa». Considerazioni simili a quelle elaborate dallo storico francese possono essere applicate e riferite alla costruzione della casa nei paesi islamici, in cui l'archetipo del recinto, oltre a determinare il modo di vivere negli insediamenti urbani, diventa matrice figurativa per la costruzione dell'architettura, della città e del territorio. In questo caso il dato geografico (e non solo climatico), che si manifesta nella presenza del deserto, diventa il supporto per la costruzione della città: «ogni città riceve la sua forma dal deserto o acuisi oppone»², perché è proprio dal deserto che l'insediamento si deve difendere, sottraendone spazi che diventano misurabili e intelligibili solo imponendo un limite. La risposta dell'uomo nomade – che vive nello spazio illimitato del deserto³ – al territorio ostile in cui vive (il deserto

¹ Numa Denis Fustel de Coulanges, *La città antica*, Sansoni, Firenze, 1972.

² Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

³ Il termine "deserto" si riferisce non solo e non propriamente all'immagine collettiva di

stesso) è l'imposizione di un limite, che definisce un "dentro" e un "fuori". È proprio verso un "dentro" che nel settembre del 622 il Profeta Maometto compì la sua Egira⁴: con l'elezione di Medina a luogo dove sviluppare e predicare la nuova religione, Maometto elegge la città – non a caso madinat in arabo significa città e indica, allo stesso tempo, anche la città di Medina in Arabia Saudita – al luogo privilegiato dove ogni musulmano può vivere la sua vita religiosa. L'atto di sedentarizzazione del Profeta diventa, da questo momento in poi, la norma alla base della "nazione islamica", del Dar al-Islam: ogni atto di sedentarizzazione, di abbandono della vita nomade soggetta ai tempi e ai ritmi della natura, coincide con l'ingresso nella Umma, la grande comunità dei credenti.

La necessità di circoscrivere uno spazio, delimitarlo e difenderlo dal deserto ha determinato un modo di pensare alla costruzione della città e del territorio del tutto particolare e tipicamente riconoscibile. Attraverso la reiterazione di un medesimo principio – quello del recingere e del definire l'esterno dall'interno – si costruiscono sia la città islamica sia gli elementi di cui essa si compone. Il recinto, che, reiterato, costruisce il modello insediativo della città del mondo islamico, si inverte in una serie di elementi che, come una scatola cinese, conducono all'unità base: le mura urbane difendono l'insediamento dallo spazio incontrollato e senza leggi del deserto; le case che, addossate l'una all'altra, formano una cortina continua servono a difendere i gruppi di famiglie organizzate in clan da parte degli stranieri in arrivo in città; gli spessi muri della casa, all'interno dei quali si articolano gli spazi della vita familiare, definiscono e proteggono il dar – il cortile – che è l'unità fondamentale su cui si costruiscono la città e i suoi edifici. Dalla madrasa (scuola coranica) all'amoschea, dal caravanserraglio

una immensa distesa di sabbia, ma piuttosto ad un territorio vasto, incommensurabile e indefinito, che assume le sembianze di distesa sabbiosa.

⁴ Egira significa propriamente "emigrazione" e indica, nella religione islamica, il trasferimento di Maometto insieme ai suoi seguaci da Mecca, sua città natale, all'oasi di Yathrib (poi ribattezzata Medina), dove il Profeta dell'Islam poté stabilire la nuova religione senza essere osteggiato dalle tribù meccane e ai suoi stili. Ogni musulmano che ne abbia facoltà economica e di salute è tenuto a compiere un pellegrinaggio presso Medina. Un'egira secondaria, ma non meno importante, è considerata quella del nomade che si trasferisce in città: entrando in città infatti, il nomade entra a far parte della comunità dei credenti.

alla casa, la corte è l'elemento costante, che si ripete, invariato nel suo significato, in una moltitudine di dimensioni e forme.

La corte, intesa come atto fisico e materiale del recingere, rimanda all'antico termine persiano *pairidaeza*⁵ che significa propriamente "costruire un muro intorno" e si traduce con recinto e, per esteso indica il giardino e il paradiso. Da qui pare evidente che le città del mondo islamico si basino proprio sulla dialettica tra ciò che è delimitato e sottoposto ad una legge – l'insediamento urbano – e ciò che sta attorno a questo limite, che è, per sua natura incommensurabile ed incontrollabile – il deserto. In questo particolare, quanto preciso, modo di costruire la città, la casa è l'ultimo limite, l'unità base, di cui si compone la città. La corte, attorno cui si dispongono ed affacciano gli spazi della casa, diventa il centro della vita familiare, ultimo baluardo di protezione contro l'indeterminatezza e punto di connessione con il cielo attraverso cui il musulmano si pone in continuità ed in comunione con la Oumma. La casa stessa, sintetizzabile come uno spesso muro costruito intorno alla corte, è dunque l'ultimo grado di una complessa e chiara gerarchia che coinvolge la città intera. L'importanza della corte, dell'interno dunque, è rintracciabile non solo nel suo essere l'ultimo e, contemporaneamente, primo elemento di costruzione della città, ma anche in un fatto etimologico: *dar*, in arabo, significa propriamente 'corte' e, per esteso, 'casa'.

In ragione delle precedenti considerazioni, e fatta eccezione per alcuni rari casi, la casa islamica si costruisce secondo principi universalmente riconoscibili. Come già accennato, l'elemento centrale è la corte attorno alla quale si dispongono, su almeno due livelli, stanze lunghe e strette, praticamente identiche l'una all'altra per quanto riguarda la loro forma, la loro dimensione e la loro funzione. La corte, quale che sia la sua forma o la sua dimensione, ha diverse funzioni: è elemento di connessione tra le stanze; non esistendo un vero e proprio soggiorno, serve da luogo di ritrovo collettivo per gli abitanti della casa; in ultimo si configura come dispositivo di raffrescamento della casa stessa. Nei climi aridi, infatti, l'aria fredda si concentra nella corte durante

⁵ Dal punto di vista etimologico il termine *pairidaeza* è composto dall'avverbio *pairi* – intorno e dal verbo *diz* – costruire un muro.

la notte, con l'aiuto dell'acqua e della vegetazione presente edell'ombra notturna, la casa si mantiene fresca per una buona parte della giornata. Le dimensioni della corte variano considerevolmente da paese a paese, in ragione delle tecniche costruttive locali, delle tradizioni culturali e delle condizioni climatiche. Nelle regioni più piovose (Egitto, Marocco, Siria) la corte è circondata da una galleria, un corridoio coperto, che consente di accedere da una stanza all'altra senza per forza dover attraversare la corte. Un secondo elemento fondamentale della casa islamica è il tetto a terrazza, che assolve ad una serie di funzioni domestiche: qui si tendono i panni ad asciugare, qui la famiglia siriana si cela e si ripara per cenare e per dormire durante i periodi più caldi. Al fine di proteggere la famiglia – e soprattutto le donne – dagli sguardi indiscreti dei vicini, le terrazze sono sempre circondate da alti muri che impediscono la comunicazione visiva tra le terrazze confinanti. La dimensione familiare, così come la climatizzazione degli interni, sono assicurate in oltre dal particolare trattamento delle aperture sulle facciate, realizzate in modo che la luce, la ventilazione e la vista verso l'esterno siano sempre garantite, mal'interni della casa e i suoi abitanti siano protetti dagli sguardi dei vicini e dei passanti. Le finestre sono normalmente piccole, ma sufficienti a garantire l'ingresso di luce naturale; quando è necessaria una maggiore ventilazione, le aperture sono più grandi, ma sono mascherate da pannelli traforati riccamente decorati⁶ (ne sono esempi le mashrabiya tipiche dei paesi del Nordafrica e del Vicino Oriente, quali Egitto, Iraq, Siria, Arabia Saudita).

Un ultimo elemento concorre alla definizione della corte, recinto privato per eccellenza, luogo esclusivo della famiglia, elemento di protezione della vita familiare: si tratta della porta di ingresso, che non mette mai in comunicazione gli ambienti privati della casa con lo spazio pubblico della strada. L'ingresso alla casa è sempre mediato da uno spazio, quasi un filtro, che ha appunto il compito di fare da mediazione tra lo spazio pubblico e quello privato, inibendo il passaggio attraverso la corte, nascosta perfino alla vista. Gli ospiti, non membri della famiglia allargata, hanno raramente accesso alla corte e dunque gli ambienti domestici dove le donne possono

⁶Talvolta, per aumentare l'effetto di raffrescamento, sui davanzali delle finestre venivano posti degli otri pieni di acqua, in modo tale che l'aria, passando vis sopra entrando in casa, diminuiva la temperatura interna.

condurre la loro vita spoglie di ogni maschera⁷. Essi vengono accolti in ambienti loro esclusivamente dedicati, cui si ha accesso direttamente dal 'filtro' di ingresso e da cui nessun ambiente della casa è visibile.

È proprio sulla dicotomia tra 'visibile' e 'invisibile' che si basa l'idea della casa islamica e, per esteso, della città intera. Così come l'ospite non può visitare la casa né tanto meno percorrerne la corte, ma è confinato in uno spazio a lui esclusivamente dedicato, ad un grado superiore – quello urbano – lo straniero che entra in città non può mai vedere nella parte interna perché chiusa, delimitata e protetta, ma può solo percorrere le strade dei suq ed usufruire delle strutture urbane collettive che si dispongono lungo di essi. È ancora su una dicotomia – quella tra 'interno' ed 'esterno' – che si gioca la costruzione della città del mondo islamico: gli elementi che la compongono, infatti, assumono alternativamente, di volta in volta, connotazioni diverse, quasi antitetiche, al mutare della distanza da cui si osserva, a partire dalla definizione del recinto urbano per arrivare all'unità elementare rappresentata dal dar.

«Il cittadino musulmano non è propriamente un cittadino. L'orgoglio municipale e lo spirito civico gli sono estranei. [...] Il suo orizzonte è, secondo i casi, più stretto o più vasto; se più stretto si limita al gruppo familiare, all'agente della sua casa, al clan cui è legato da vincoli di sangue; se più vasto esso si estende ben al di là della cinta urbana, dei limiti della provincia o della nazione stessa, perché abbraccia la oumma, il mondo immenso dei fratelli nell'Islam.»⁸

⁷ Si ricorda che, secondo la religione islamica – e secondo alcune sue interpretazioni – le donne non possono comparire in pubblico a testa scoperta (a volte addirittura a volto scoperto).

⁸ Georges Marçais, *Considérations sur les villes musulmanes et notamment sur le rôle du Mohtasib*, in «La Ville 6», 1955, p.249-262.



Edward Corn Hill (Truro, Cape Cod).

Edward Hopper, architetto.
La casa di Truro
Stefano Perego

Non è questo un caso di omonimia: Edward Hopper (1882 – 1967) è proprio il noto pittore statunitense che ha segnato profondamente, ponendosi lontanamente dal tempo, l'arte occidentale del Ventesimo secolo¹.

L'interesse verso Hopper e in particolare verso la casa di Truro è alimentato dal fatto che si tratta della sua casa, immaginata e disegnata per sé, grazie – e questo è certamente un dato caratteristico del pittore statunitense – a una personale tensione verso l'architettura, evidente in tutta l'opera del maestro come cercherà di dimostrare in queste righe che diventerà anche occasione per riflettere, più in generale, sul tema della casa.

Alla fine degli anni '20, pochi anni dopo il loro matrimonio, Hopper e la stravagante moglie Jo, intraprendono un viaggio in automobile alla ricerca

¹Questo breve scritto muove da un grande interesse verso il punto di vista architettonico di Hopper. Tale interesse ha portato a scrivere e ridisegnare la casa del pittore statunitense, come dimostrano i disegni qui riportati. Tutto quanto qui riportato muove da un'analisi dei documenti presenti sulla casa: fotografie, scritti e documenti presenti in rete. L'attività di ricerca sulla casa di Hopper si è trasformata in un vero e proprio esercizio di ridisegno e di lettura architettonica.

di un luogo speciale per costruire una casa, tra le splendide colline e l'oceano Atlantico, su quella lunga penisola che avvolge il mare dove le nuvole e la luce attirano la loro attenzione. La costruzione della casa ha inizio nel 1930 e viene ultimata quattro anni dopo, nel '34. L'home studio diverrà luogo di lunghe e intensi soggiorni: qui Hopper dipingerà tra i più noti capolavori che segneranno la sua vita artistica.

È proprio Hopper, con l'aiuto della moglie, a disegnare la casa di Truro che difatti costituisce per l'artista l'opera unica di architettura, come scrive Lloyd Goodrich, «la ragione per cui sembra stranamente un Hopper è il fatto che è un Hopper»². Essa mostra profonde analogie con le abitazioni che egli dipinge tra le colline di Cape Cod, dove le case punteggiano il paesaggio dolce della penisola: edifica uno, massimo due piani con una zoccolatura che emerge per circa 3 piedi dal terreno di color grigio scuro che denuncia il basement, il rivestimento in scandole di legno verniciate di bianco, il camino in mattoni posto sul colmo del tetto a due falde, i cornicioni e le finestre bianche a 'ghigliottina', riquadrate. Elementi ricorrenti, da quegli anni in poi, nei suoi dipinti.

Come un architetto – ciò che i genitori avrebbero voluto diventasse – Hopper dà forma alla sua casa partendo dai riferimenti, individuando quei caratteri generali della tradizione costruttiva della campagna statunitense. È proprio il tema dei riferimenti che è centrale nell'opera – o meglio sarebbe dire nella vita – del pittore statunitense. Hopper era solito richiamare, declinandola alla sua attività di pittore, una frase di Goethe sull'arte dello scrivere che può considerarsi valida anche per descrivere il processo progettuale di questa casa e, più in generale, di un certo modo di intendere il progetto d'architettura: «L'inizio e la fine di tutte le attività letterarie è la riproduzione del mondo che mi circonda per mezzo del mondo che è in me, dove tutte le cose sono afferrate, legate, ricreate, modellate e ricostruite in forma personale e in maniera originale». I quadri di Hopper sono esattamente questo; sono espressioni di un profondo attaccamento alla realtà. I suoi quadri, si può dire, sono dei progetti che nascono dalla lettura

²Lloyd Goodrich, Edward Hopper, in Elena Pontiggia, Edward Hopper. Scritti, interviste, testimonianze, Abscondita, Milano, 2000.

della realtà, dalla conoscenza degli elementi che la costituiscono e, attraverso un lavoro d'immaginazione, restituiscono un'parte del mondo possibile ma non necessariamente esistente, anche se inevitabilmente reale³. Analogamente il progetto della sua casa così si sviluppa.

Attraverso le case dipinte in un ciclo di olio e acquarelli all'inizio degli anni '30, durante il cantiere della casa di Truro, l'artista fissa un mondo di riferimenti con l'intento di verificare passo dopo passo il progetto della sua casa, immaginando le relazioni che essa, nella sua forma semplice, instaura con la natura. Un processo di affinamento e verifica che ha inizio con il dipinto *Corn Hill* nelle cui case Hopper riconosce un prototipo di casa, primo sostanziale riferimento per quella che sarà la sua dimora lontano dalla città. Qui egli mette in luce, inoltre, il rapporto con la natura alla scala territoriale delle case di *Corn Hill*; un rapporto con cui anche la sua casa doveva misurarsi.

Nei quadri successivi, e in particolare in *Kelly Jenness House* del 1932 e in *Ryder House* dell'anno successivo, Hopper sembra volersi cedere di scala dedicandosi maggiormente all'edificio, prestando cura al dettaglio in quel punto preciso dove cambia il materiale, ai colori e ai volumi colpiti dalla luce del sole. La realizzazione di questi quadri segue la costruzione della casa come esigenza di una sempre maggior verifica nel dettaglio.

Il Whitney Museum of American Art's custodisce un ampio numero di opere, appunti e schizzi del pittore, tra cui anche i disegni architettonici della casa di Truro non rintracciabili nelle molte pubblicazioni su Hopper⁴. Ma indipendentemente dalla reperibilità dei disegni, è comunque possibile ipotizzare la conformazione della casa partendo da alcuni pochi ma

³ Cfr. Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, op. cit., p. 97. «I modi di dipingere di Hopper erano ben diversi dalla copia letterale della realtà. Alcuni oli giovanili e quasi tutti gli acquarelli sono dipinti "dal fatto", come diceva lui. Ma, trascorsa la stagione giovanile, i quadri nascevano da un processo di ricostruzione fantastica che coinvolgeva sia l'osservazione che la memoria».

⁴ Grazie all'interessamento di Joseph Barbieri dell'Edward Hopper House Art Center, ho avuto indicazioni in merito all'esistenza di pochi documenti sulla casa che di seguito riporto: 70.1693B and C Ground plans, elevation and cross-section of South Truro House owned by Hopper Undated; 5.017 Notes on the Truro House (note).

importanti documenti. L'ipotesi di ricostruzione della casa di Hopper muove proprio dalla possibilità di misurarne l'ingombro con un certo grado di attendibilità. La casa misura 10,50x7,50m.⁵: due valori necessari e sufficienti per avviare un processo di dimensionamento delle parti. Alcune interessanti fotografie sono state scattate in tempi molto recenti da Philip Koch⁶, un pittore statunitense contemporaneo, che ha trascorso molto tempo nella casa di Hopper e ne ha documentato ogni parte. Sono preziosi documenti che consentono di entrare negli spazi "hopperiani" di Truro, comprendendone le relazioni, valutando e dimensionandone le parti.

Mai documenti più affascinanti ed emozionanti rimangono le bellissime fotografie scattate durante i soggiorni di Edward Jo, dove ancora la casa si mostra, a differenza delle modifiche subite di recente, austera e semplice come i suoi quadri⁷.

A emergere, in prima battuta, è la casa nella sua apparenza. I colori, i materiali, gli elementi propri di un edificio domestico, caratteristiche che Hopper riprende così da mantenere un chiaro rapporto con una tradizione rintracciata e fissata sulle tele dipinte tra quelle colline. In questo, si può dire, Hopper va alla ricerca di quell'aspetto di adeguatezza che ci consente di affermare che la casa di Truro non può che essere una casa oltre che, riprendendo Goodrich, non può che essere un Hopper. Una ricerca che è propria – o dovrebbe esserlo – dell'architettura. Quella di Truro è un'architettura davanti alla quale non si può fare altro che riconoscere lo scopo.

Il forte senso di domesticità è accentuato dal grande camino in mattoni, al centro della casa che emerge, con una certa evidenza, dal tetto. Un elemento che esprime una chiara divisione tra le parti della casa. Esso

⁵ Possiamo ricostruire la casa, a partire da un'ipotesi verosimile, grazie ad alcuni noti software che raccolgono e restituiscono le immagini inviate dai satelliti in orbita attorno alla terra e che ci danno la possibilità di sorvolare le città verificando e misurando le relazioni tra gli edifici.

⁶ Philip Koch (1948) è un pittore statunitense che svolge con intensità la propria attività. A proposito di Hopper, risale al 2012 la mostra dei suoi quadri dipinti durante il soggiorno a Truro dal titolo *Inside Edward Hopper's Studio: Paintings by Philip Koch, Edward Hopper House Art Center, Nyack, NY*, <http://www.philipkoch.org/>

⁷ Cfr. Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, op. cit., p. 96.

assume, infatti, un ruolo fondamentale nella composizione. Ponendosi al centro, divide la parte destinata ai locali del ristoro e del riposo dalla grande sala che rende questa casa non una semplice residenza ma la casa di un pittore. Ed è qui che, ancora una volta, emerge il senso di adeguatezza della casa allo scopo per cui è stata realizzata.

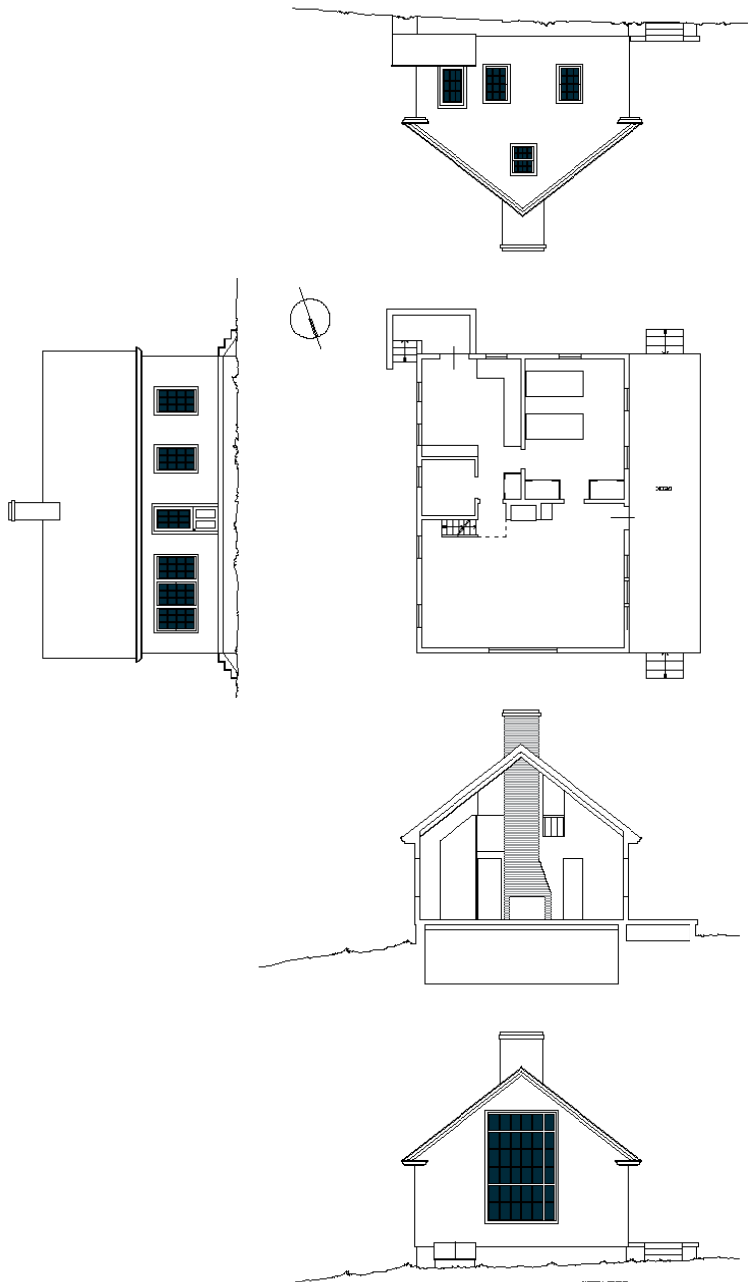
L'apparente convenzionalità della casa viene meno e acquista un valore originale proprio per il grande spazio a doppia altezza. Il valore della painting room in relazione alle altre parti della casa – intendo dire il peso nella composizione dell' stanza della pittura rispetto all'insieme – emerge dalla pianta. Essa è misura dell'attività per cui questa casa è stata pensata, dove il lavoro sui quadri non ha mai pausa. È l'attività che dà forma agli spazi della casa, che piega le normali esigenze dell'ambiente domestico trasformando qui il soggiorno in uno spazio di lavoro.

La painting room, nella sua altezza terra-cielo, occupa esattamente la metà della casa e il fireplace ne sottolinea la centralità facendola contraltare della grande finestra a nord, elemento identificativo della casa. Questa grande finestra è raffigurata in una nota fotografia in bianco e nero dove un Hopper in primo piano su una sedia di legno sembra fuggire dalla moglie Jo che immancabilmente compare sullo sfondo. Un'ampia apertura che occupa circa 1/3 della facciata – negli ultimi anni al di sopra è stata sostituita con un serramento dozzinale con tanto di cassonetto esterno per avvolgibile! – che invade di luce diffusa la stanza nella quale Hopper dipinge. È rivolta a nord da dove la luce non è mai diretta. È la luce dei pittori che, al contrario, quella diretta la dipingono sulla tela: i muri vengono colpiti dalla luce del sole e prendono forma con essa. In questo Hopper è maestro indiscusso.

Una cucina, un bagno e una camera da letto dividono in due parti uguali l'altra metà della casa per un'altezza di circa 2,50m. Un'altra piccola stanza è collegata al grande luogo della pittura attraverso una scala di legno ripidissima. La cucina è quello che una cucina deve essere: luogo di preparazione del cibo e luogo dove mangiando si conversa, seduti a un piccolo tavolo che ospita giusto due persone. Ed è questo spazio anche luogo di ingresso alla casa, espressione di un forte senso di intimità ricercato dagli Hopper.

Hopper utilizza gli stessi elementi della tradizione costruttiva, non inventa nulla, niente trucchidaquattrosoldi⁸. Dà forma agli spazi, li adegua alle sue necessità, alla sua vita rendendo una semplice abitazione di assi di legno una casa speciale, unica e originale tra il mare e il cielo del Massachusetts.

⁸Niente trucchidaquattrosoldi è il titolo di un testo che raccoglie aneddoti personali e brani scritti da Raymond Carver attraverso i quali dispensa consigli sull'arte della scrittura. La vicinanza tra Hopper e Carver riguarda quella grande dote di entrambi di dar valore alla quotidianità. Inoltre, un piccolo e prezioso libro di Aldo Nove dal titolo *Si parla troppo di silenzio* racconta di un immaginario incontro avvenuto nel 1958 tra un anziano Hopper e il giovane Carver. Per Aldo Nove, l'incontro è un pretesto attraverso il quale dimostra delle profonde analogie tra i due importanti personaggi per la cultura americana. Si veda: Marco Cassini (a cura di) *Raymond Carver, Niente trucchidaquattrosoldi*, Minimumfax, Roma, 2002 e Aldo Nove, *Si parla troppo di silenzio*, Skira, Milano, 2009



**Due progetti
costruiti**

Casa T, Zuoz (CH), 2012 (in collaborazione con M. D. Arquint)

La casa si trova sul versante nord-ovest di una valle di alta montagna. È formata da cinque piani, due dei quali sono completamente interrati. La casa è fondamentalmente suddivisa in due zone. Verso monte si trova la zona con le scale, l'ascensore, la cucina e gli spazi tecnici e di servizio. Questa è la "schiena" della casa. Verso valle sono invece collocati gli spazi delle camere, la biblioteca e il salone. Il salone è lo spazio più importante della casa, lo spazio "generatore", e occupa praticamente un intero piano. Attraverso il soffitto articolato questo spazio è suddiviso a sua volta in tre aree. Le prime due sono l'area della sala da pranzo e quella del camino, entrambe coperte da due importanti imbuti di luce, che riprendono un'altezza fino al tetto. Tra di esse vi è la terza area: uno spazio basso, sopra il quale si colloca la stanza degli ospiti, il nido d'aquila della casa. Nei due piani interrati si trovano, oltre alla cantina e ai magazzini, il garage e l'ingresso principale, sia veicolare che pedonale, alla casa: uno spazio rappresentativo e scenografico. Il piano sottostante il salone è infine destinato alle camere da letto e alla biblioteca privata.

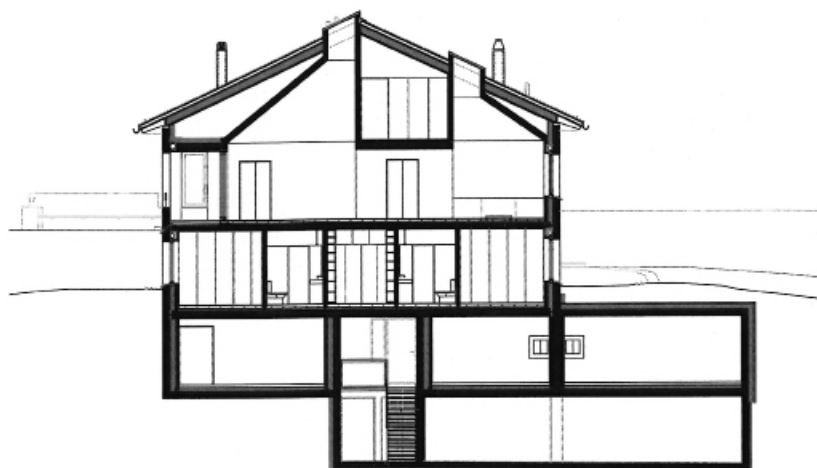
Stephanie Hitz nel 2002 si laurea presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio, Svizzera. Dal 1997 al 1998 lavora presso lo studio di Peter Zumthor. Dal 2004 al 2010 è contitolare dello studio Arquint & Hitz architetti. Dal 2003 al 2009 collabora come assistente di progettazione presso la cattedra del prof. Bearth all'AAM, per poi coprire per tre anni la posizione di assistente di direzione per la pianificazione della didattica. Dal 2011 è assistente dell'atelier di diploma del prof. Angonese. Dal 2015 collabora con l'Ufficio Natura e Paesaggio del Canton Ticino, Svizzera. Esegue come progettista dei propri lavori architettonici.



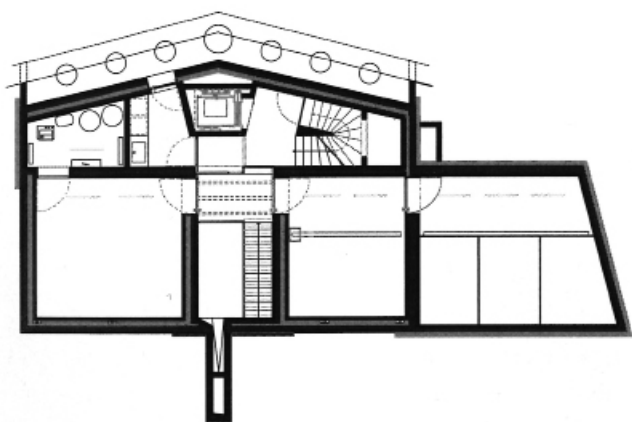
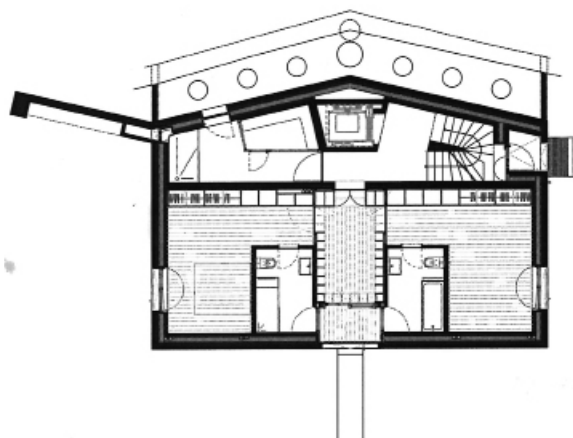
prospetto sud



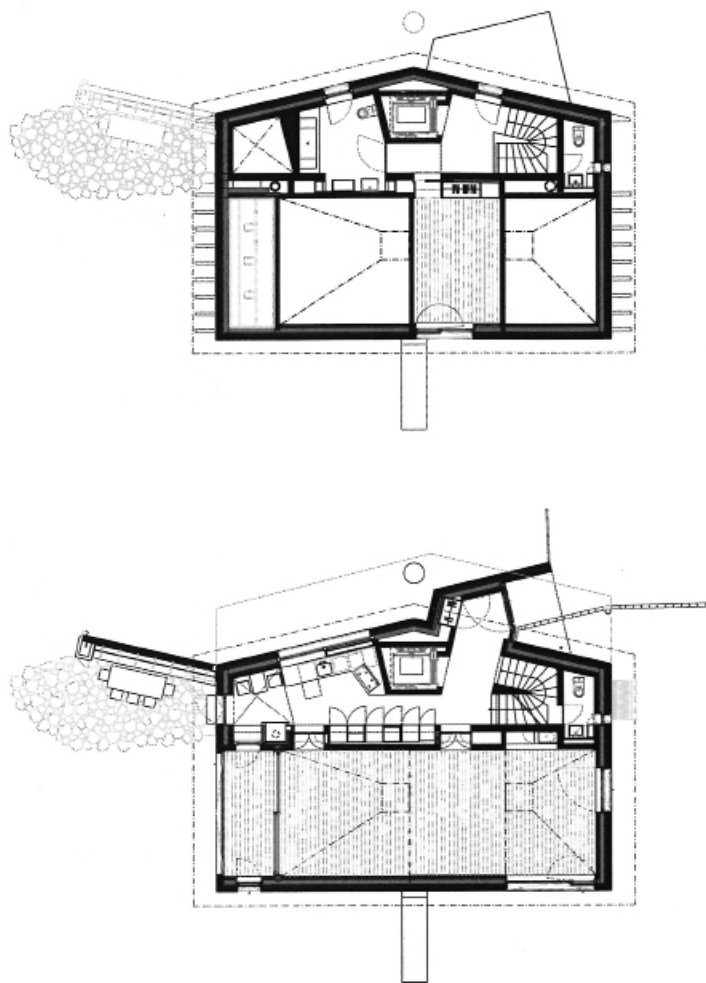
soggiorno



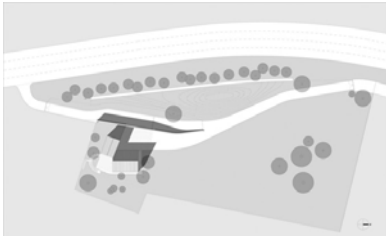
sezione longitudinale



piante piano terra e piano primo



piante piano secondo e sottotetto



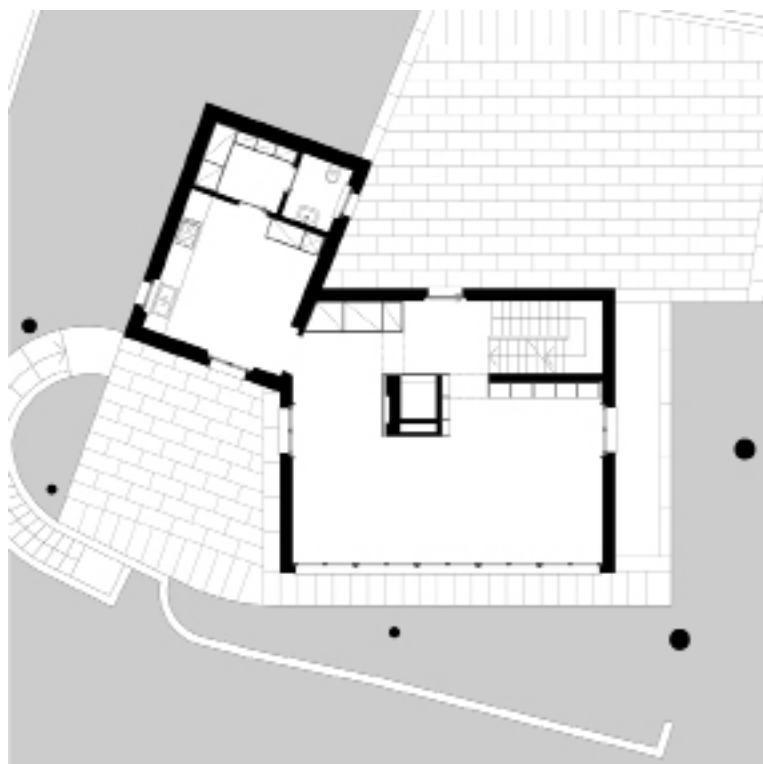
Casa Carlotta, Inverigo, 2007-2014

L'edificio esistente conteneva un vecchio roccolo che, appoggiandosi sul limite di un altipiano, si affacciava verso il panorama aperto ad est. La presenza della torre del roccolo, che marca la sommità dell'insediamento residenziale, è stata mantenuta articolando l'intervento in due volumi distinti. Al vecchio volume del roccolo è stato restituito il suo carattere originale: un elemento nella sua autonoma e solitaria presenza nel paesaggio che lo contiene. Il nuovo corpo vi si innesta vincolando la propria geometria a esso. Nell'innesto dei due corpi il nuovo volume viene amputato di una sua parte a favore dell'integrità del roccolo, risolvendosi in una continuità geometrica delle linee di falda dei due volumi e trasformando il punto di innesto in una sorta di cerniera che apre i due fronti verso il paesaggio a est.

Carlo Rivi studia architettura al Politecnico di Milano e alla Helsinki University of Technology, laureandosi nel 2001 con il prof. Antonio Monestiroli. Dal 1997 al 2006 collabora con diversi studi in Italia e in Danimarca affiancando le collaborazioni con propri lavori. Nel 2006 apre il proprio studio a Milano, partecipa a concorsi di progettazione internazionali e realizza alcune opere per committenti privati. Svolge attività didattica al Politecnico di Torino dal 2003 al 2004 e al Politecnico di Milano dal 2010 al 2013.



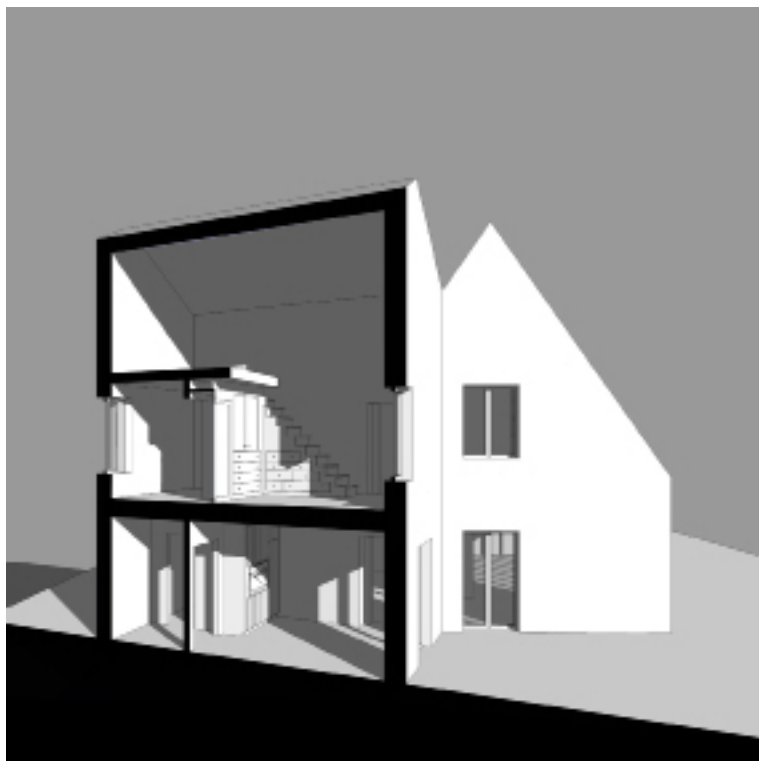
vista dall'ingresso a nord



pianta del piano terra



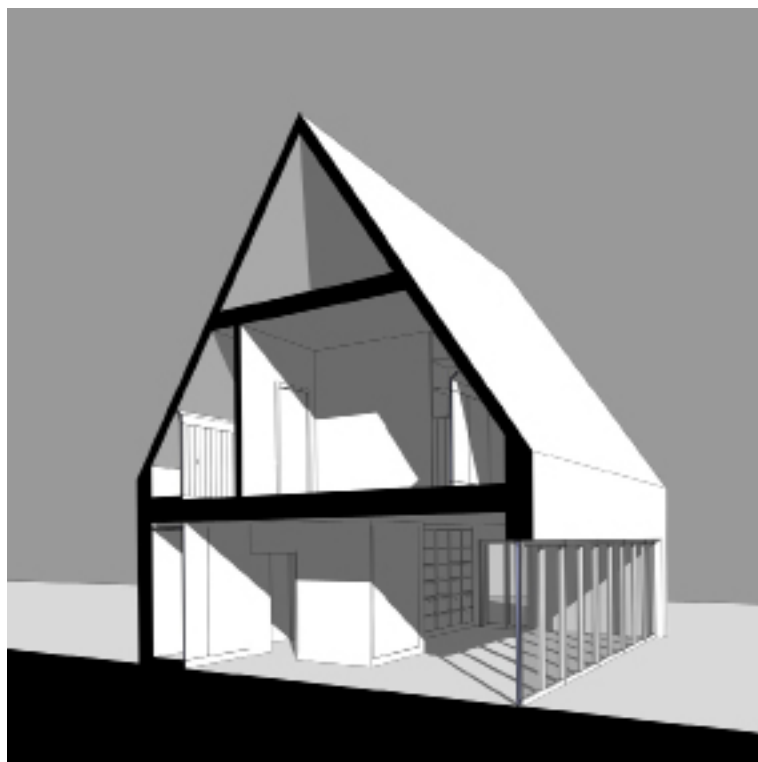
vista da sud



sezione del volume del roccolo



vista della vetrata del soggiorno verso il giardino a nord



sezione del nuovo corpo



dettaglio della cerniera tra i due corpi

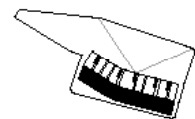
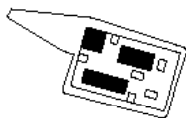


Master of Balaam, Saint Eligius in his workshop, 1450 c.a.

Laboratorio

via Pirelli

L'isolato, circondato su tre lati da edifici alti e da una cortina di case basse, permette di sperimentare differenti approcci compositivi a seconda che ci si ponga in relazione con la costruzione della nuova Milano del centro direzionale o con quella della città tradizionale.



A. A. 2012/2013

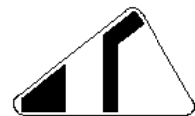
I
Elena Angeli Maria
Carmen Delich
Simone Marusi

II
Simone Maria Colombo
Edoardo Friolotto
Sofia Giani

III
Ivanina K. Guleva
Isabella Taroni

via Pascoli

Il progetto dell'isolato triangolare viene inteso quale elemento di cerniera fra il viale alberato di via Pascoli e piazza Carlo Erba, e il piccolo giardino prospiciente la via Righi.



IV
Samantha Furlotti
Giovanna Rizzi
Giulia Francesca Setti

V
Luca Casamassima
Matteo Ronchi
Mattia Villa

VI
Micol Carini
Aloma Pisu

via Ripamonti

Il grande vuoto verde affacciato su una via di grande scorrimento e delimitato sui lati corti dalla presenza di un supermercato e di una casa per studenti, offre l'occasione pensare alla costruzione di una parte di città in cui il rapporto con il verde e la natura sia considerato quale elemento determinante.



VII
Maria Rosa Abate
Sara Lopizzo
Myriam Alice Lunghini

VIII
Andrea Bosisio
Davide Milani
Luigi Cappello

largo Crocetta

Un piccolo lotto di servizio, delimitato da due alti fronti ciechi, offre l'opportunità di provare a pensare alla costruzione in altezza e al disegno dello spazio a terra in relazione con lo storico corso di porta Romana.



IX

Federica Besana
Martina Conti
Daniela Nobili

via Sant'Agnese

L'area – attualmente a parcheggio – è definita dalla presenza della Università Cattolica e di nuovi edifici d'abitazione oltre che da due zone verdi. L'ipotesi d'intervento si basa sulla possibilità di costruire una relazione con i giardini esistenti e con la presenza di una parte di città ricca di storia.



X

Giulia Mondoni
Stefano Quadri
Giulia Reginato



XI

Elisa Gallazzi
Elisa Murtas
Valentina Palma



XII

Giovanni Brenta
Antonio Papa
Barbara Peretti

via Conchetta

Un isolato irregolare, ritagliato nel tessuto tipico dell'area del Naviglio, oggi in parte ricostruito, permette di affrontare il tema della costruzione di una sezione di cortina stradale e del rapporto che questa instaura con il tessuto delle classiche case a ballatoio della zona.



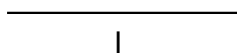
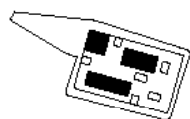
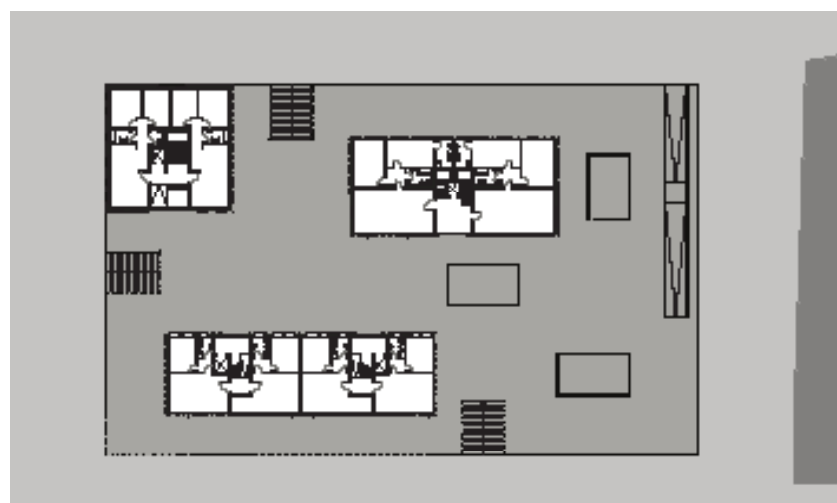
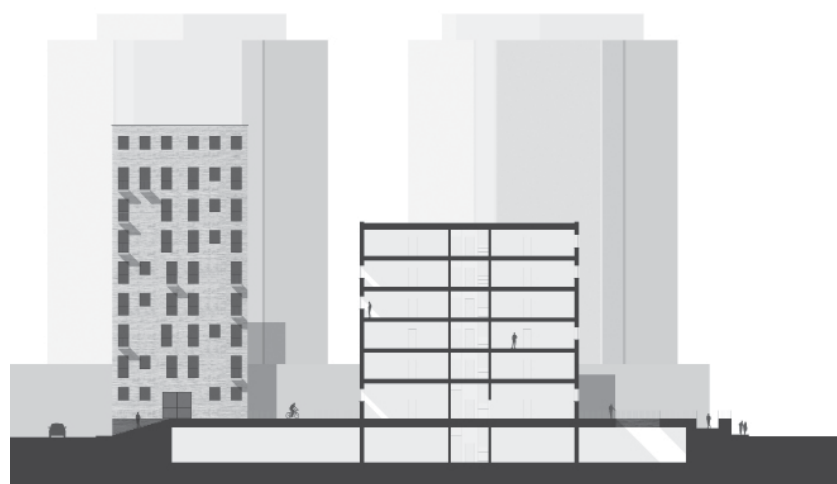
XIII

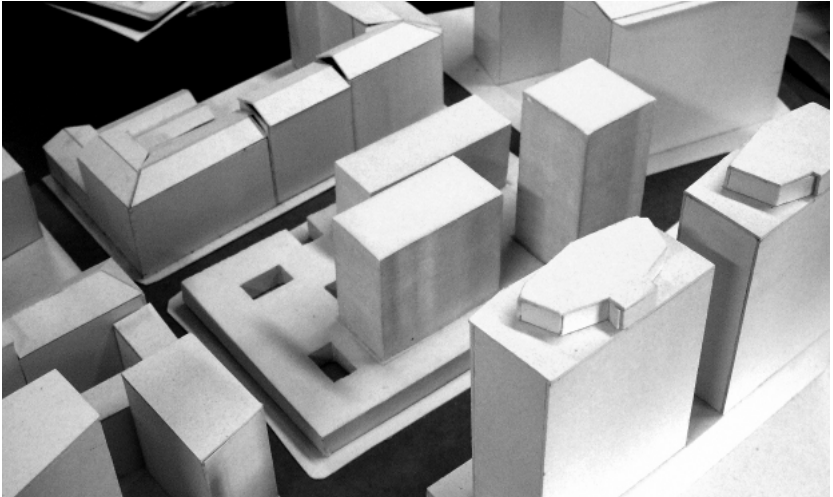
Alessia Colombo
Camilla Ottolina
Irene Arosio

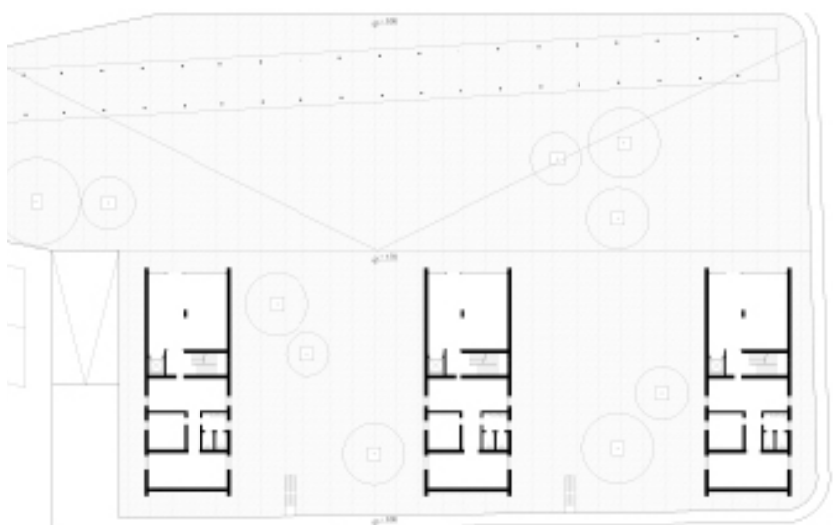


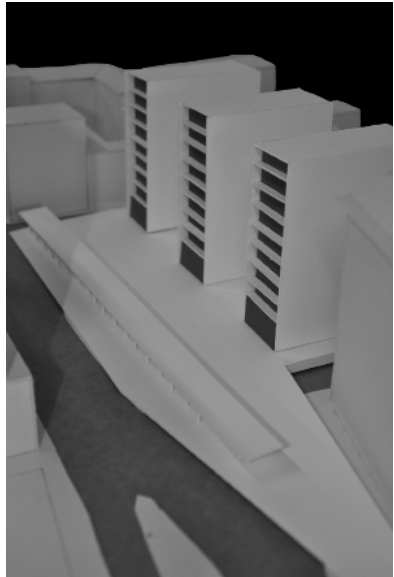
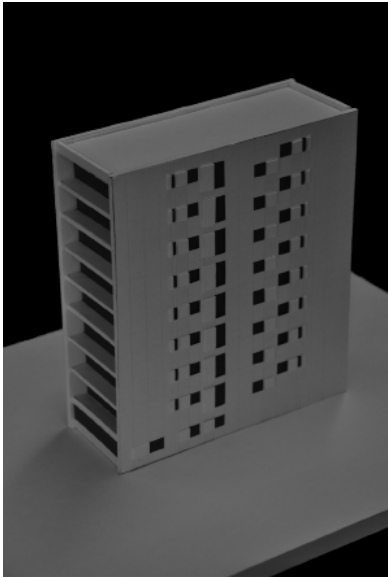
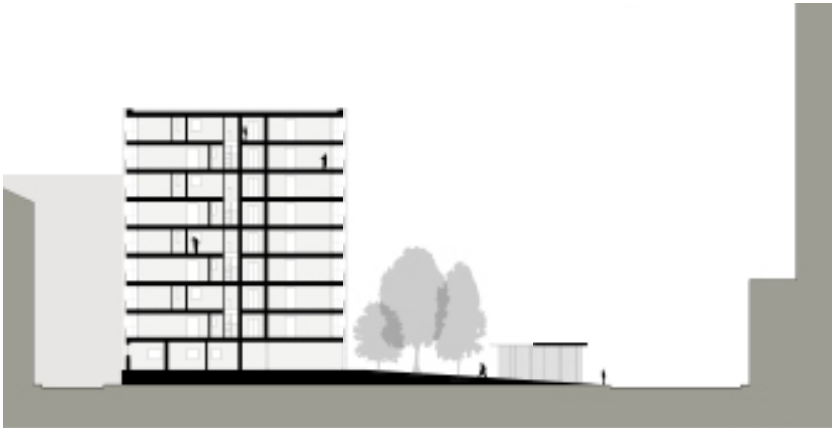
XIV

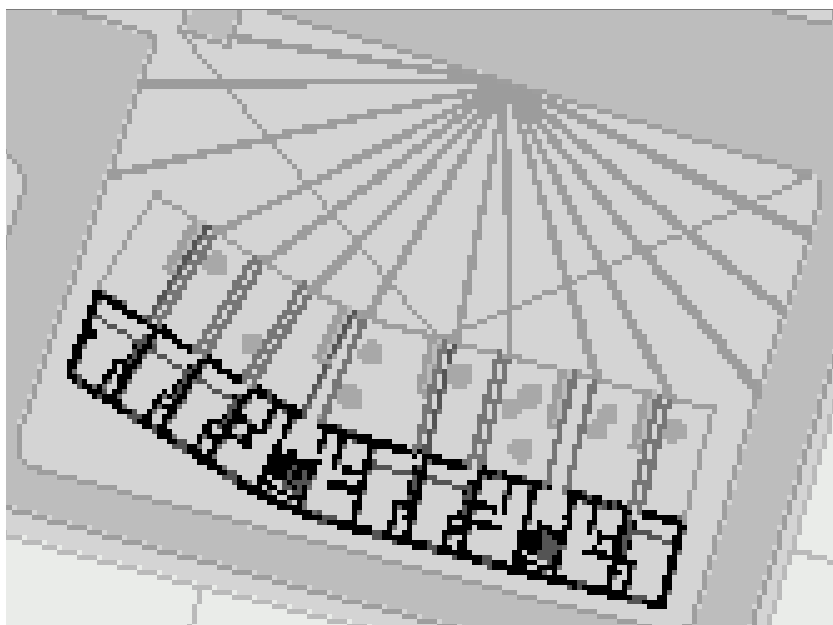
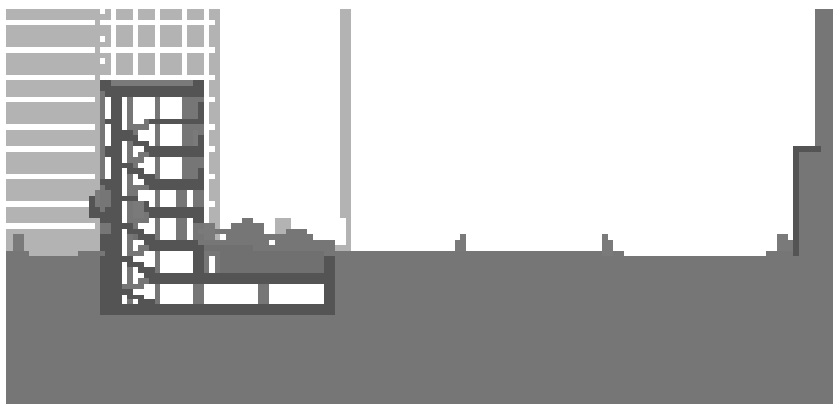
Alessandro Cugola
Fabio Dell'Arciprete
Na Yeon Kim

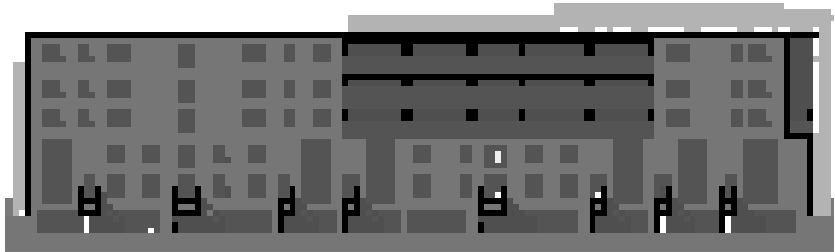
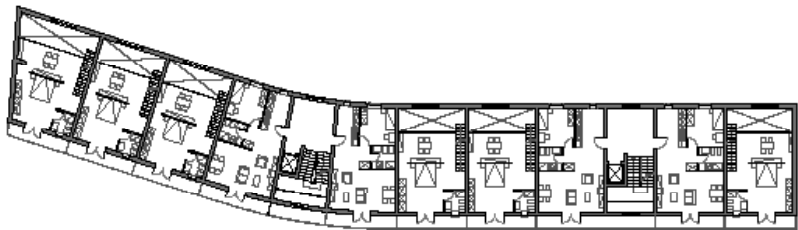
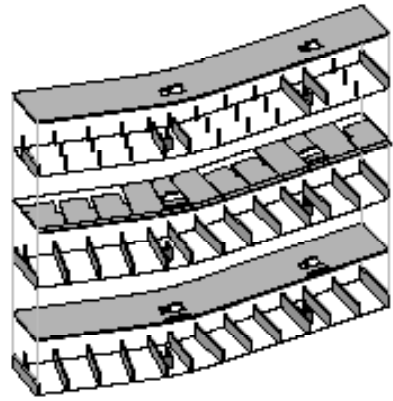


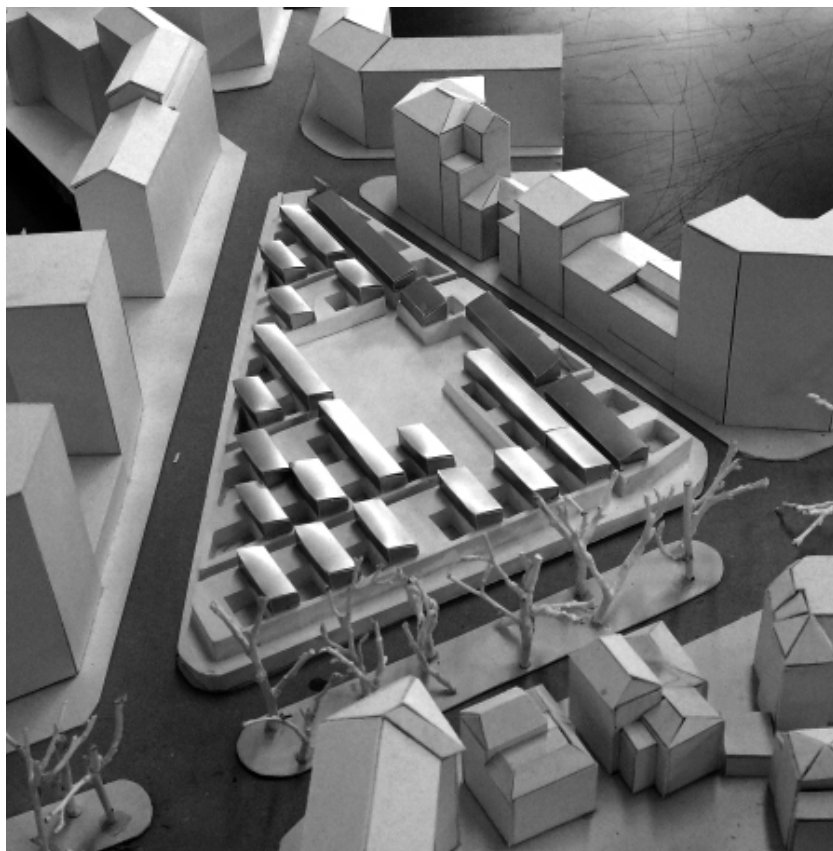




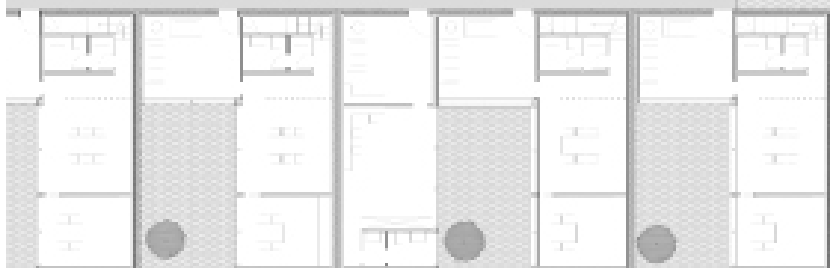
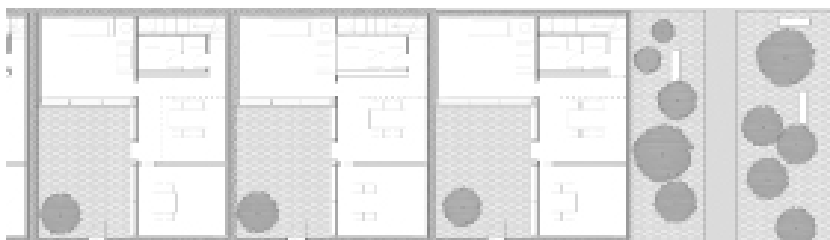
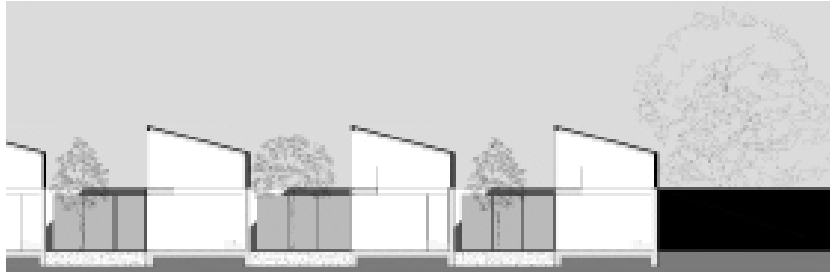
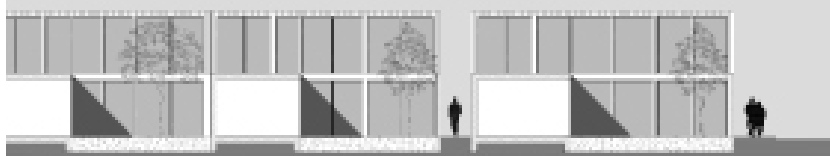
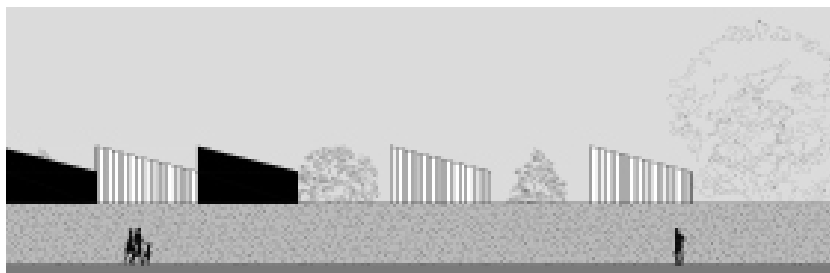


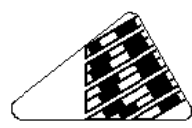
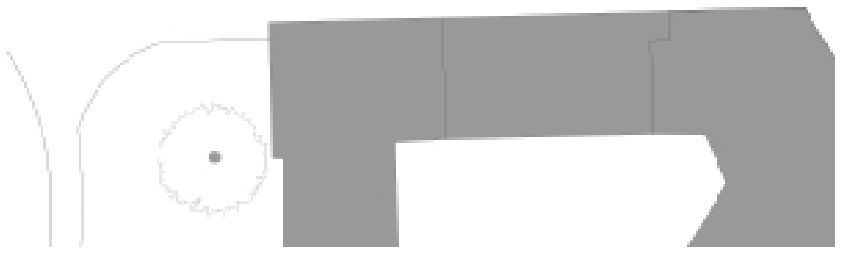
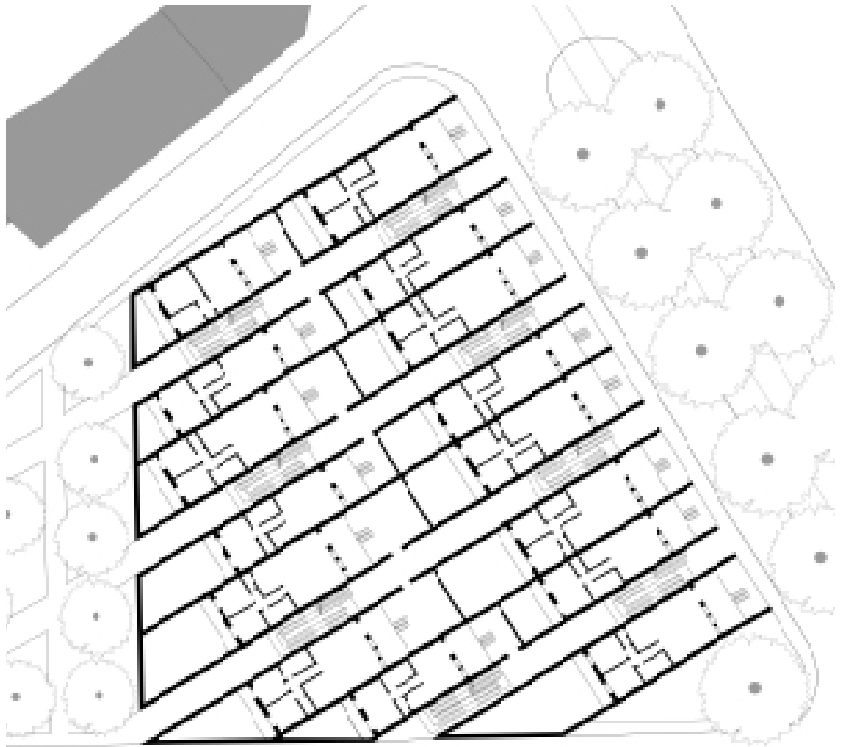




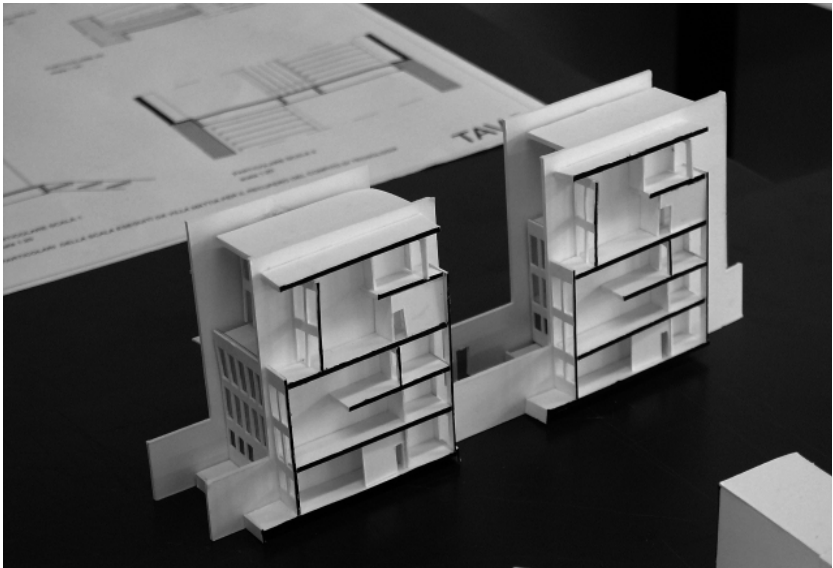
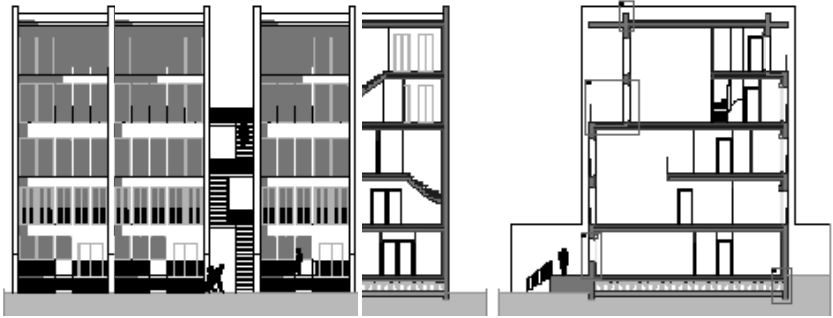


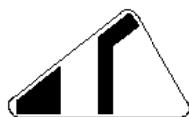
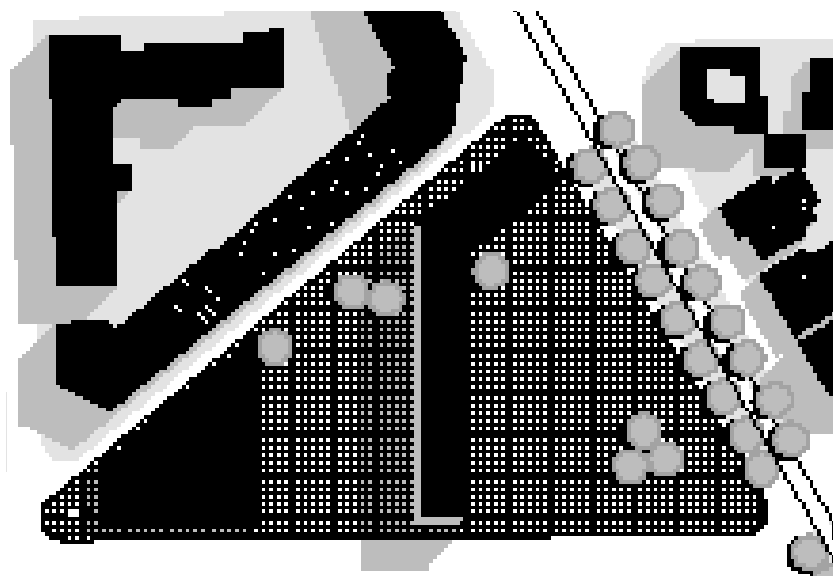
IV

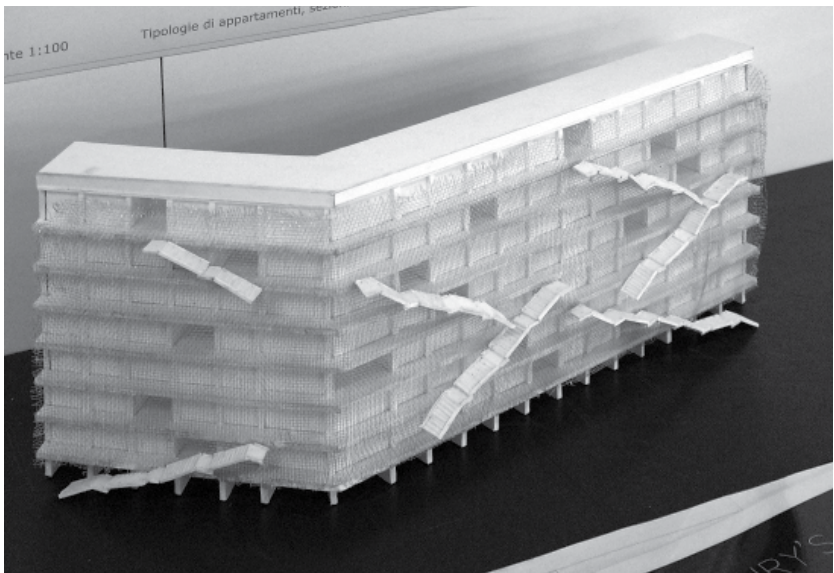
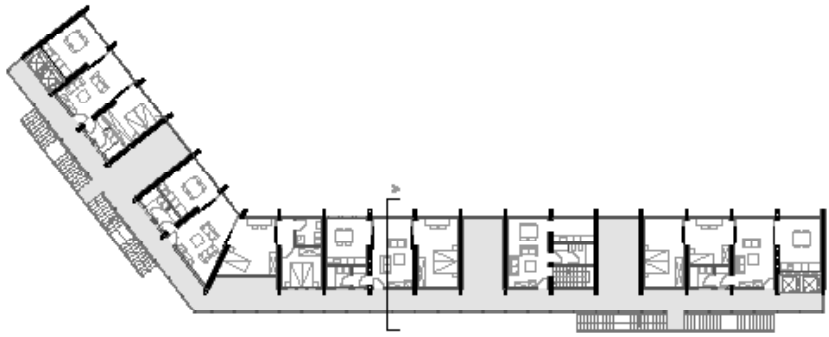


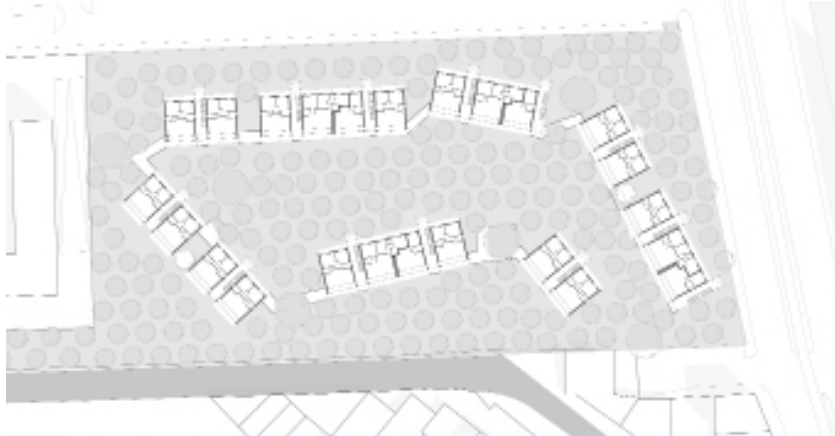
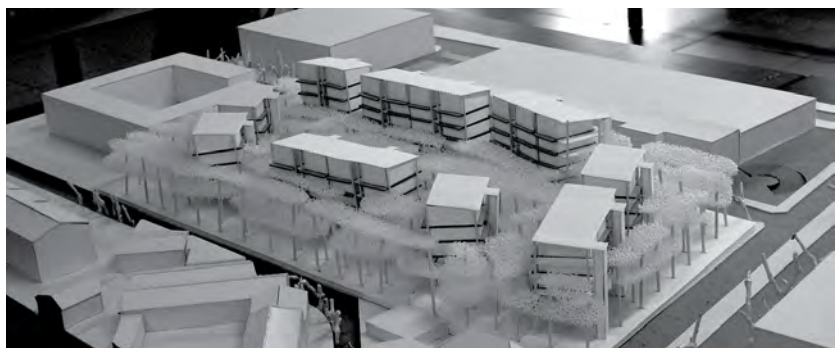


V



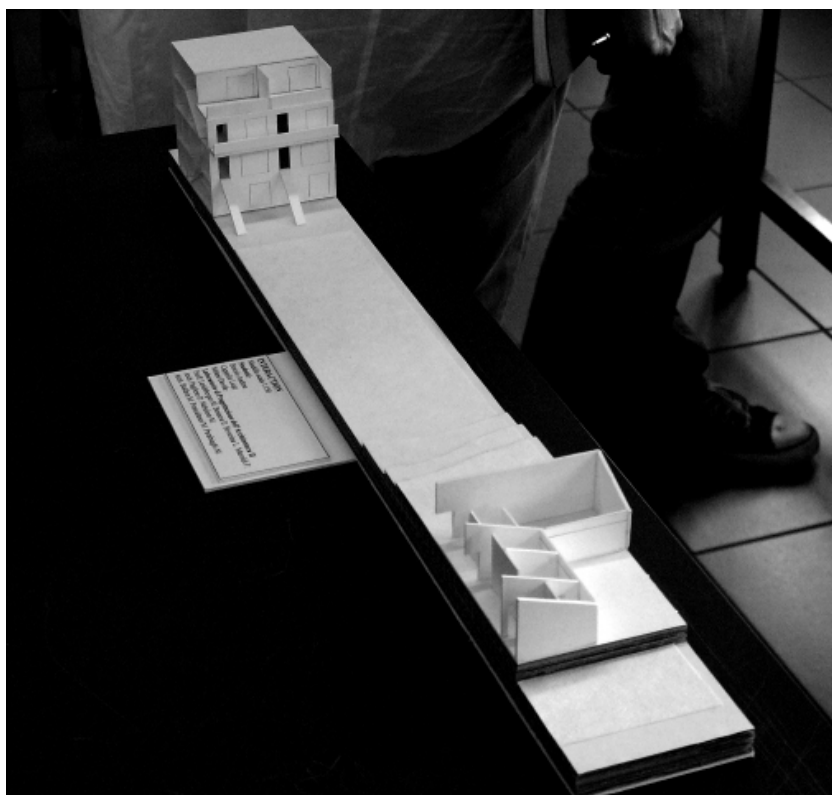




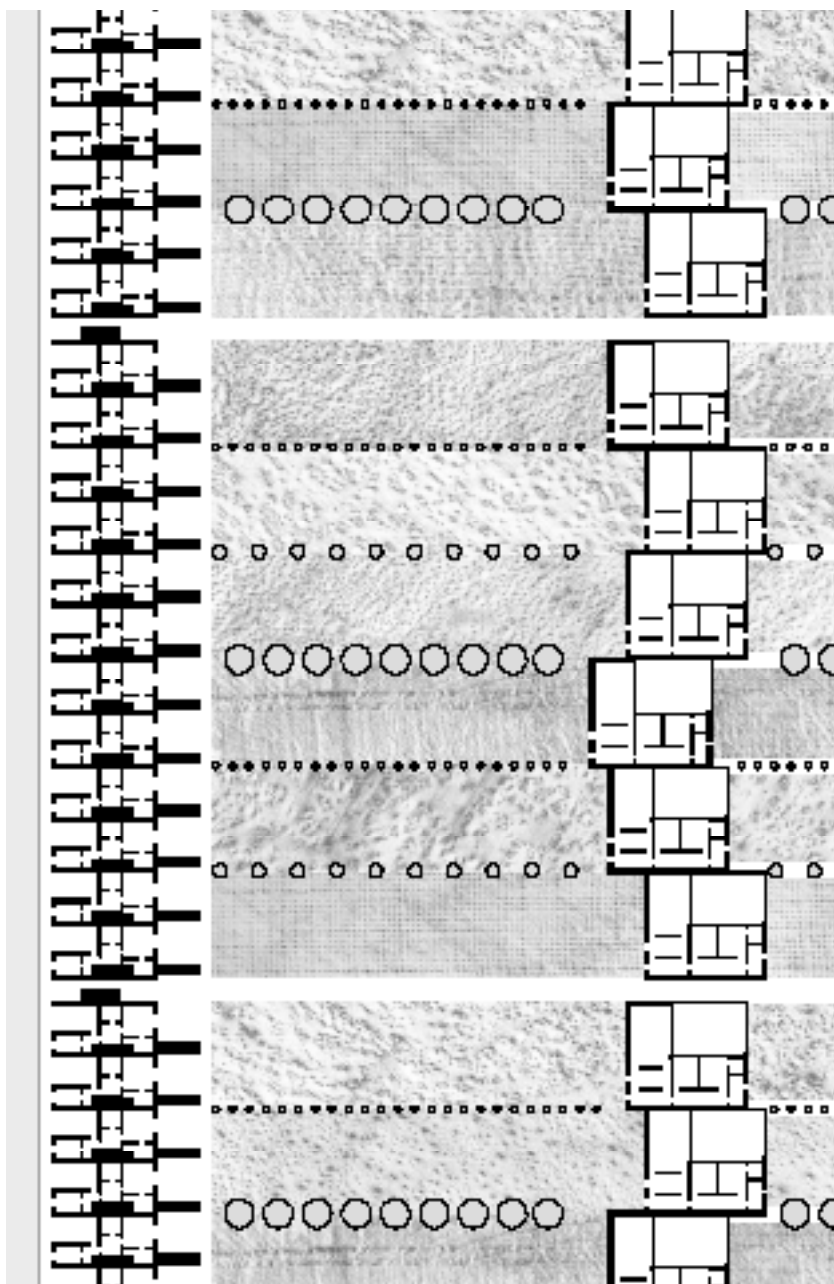


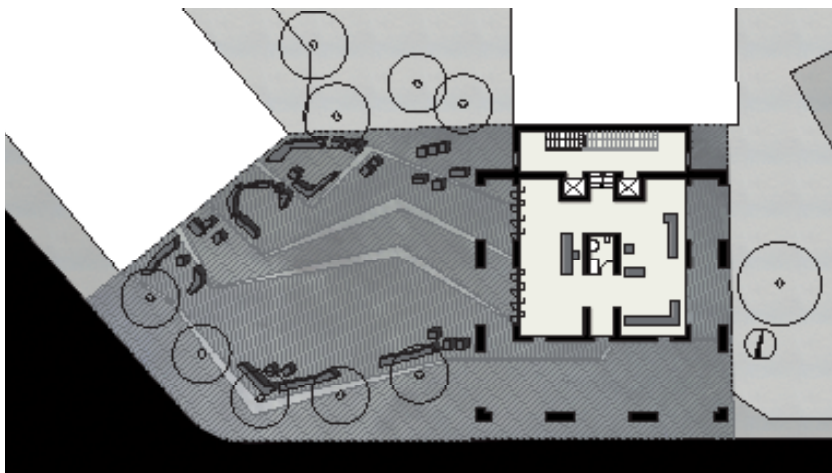
VII

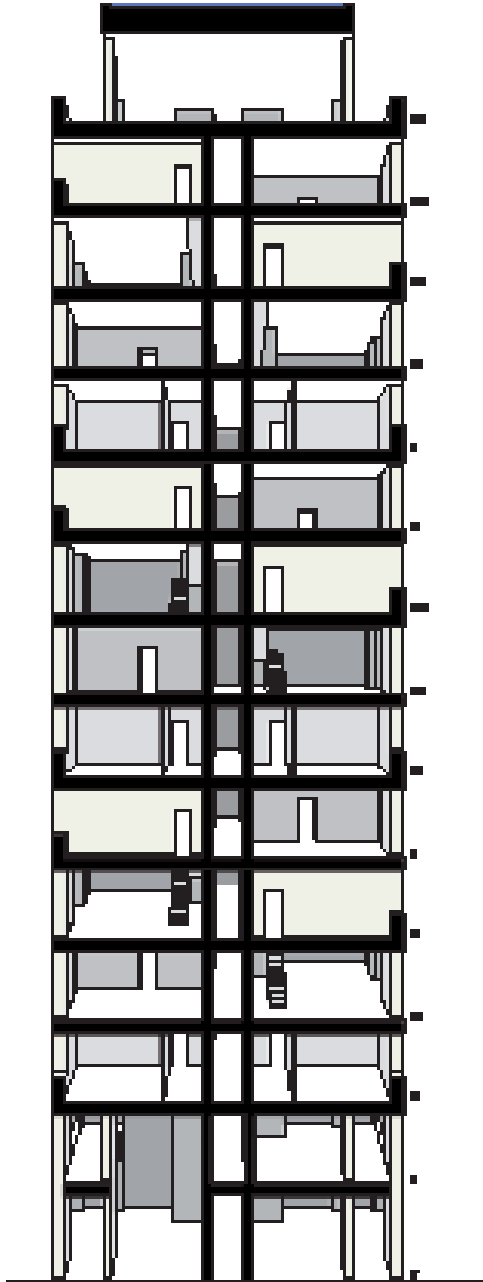




VIII

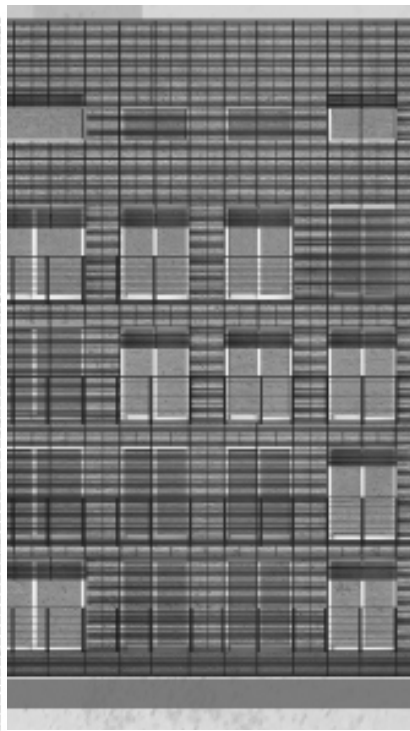
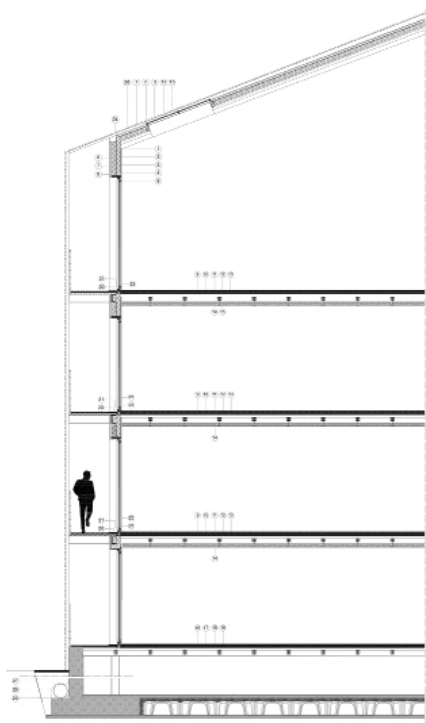


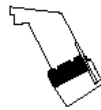


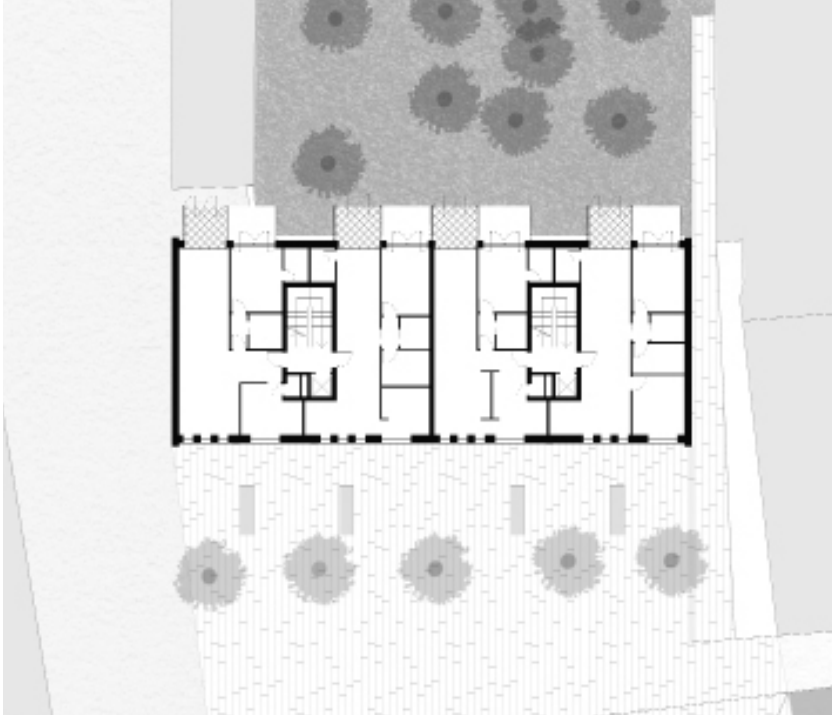


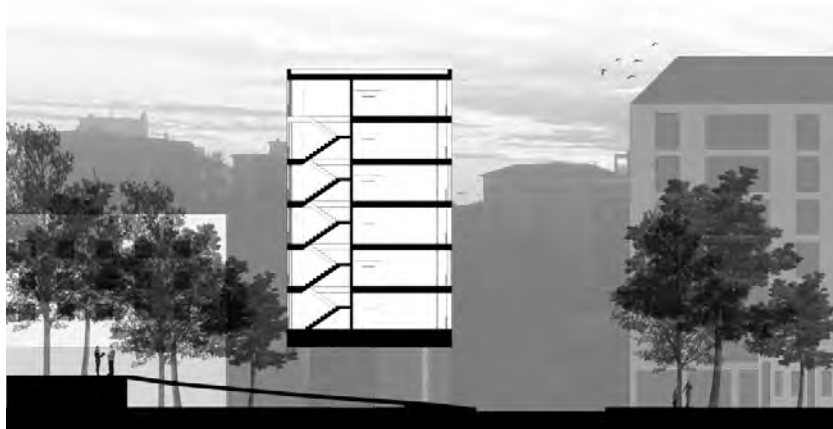


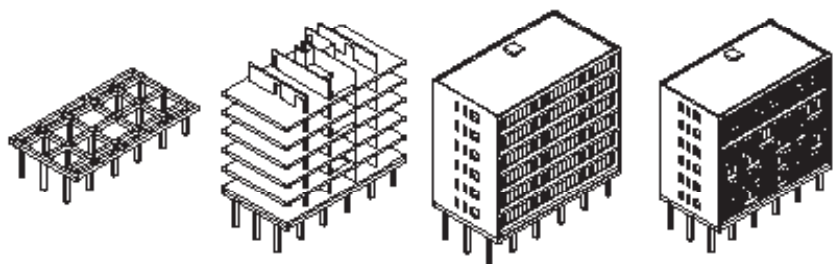
X

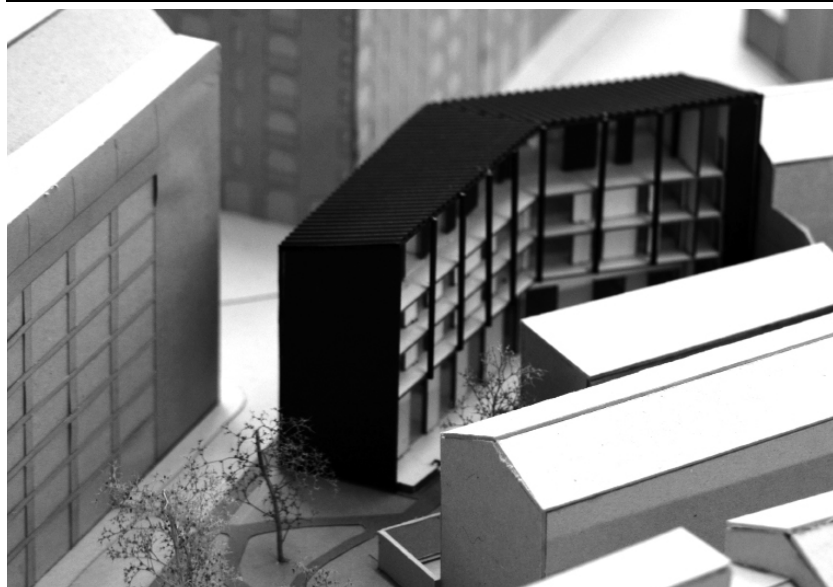


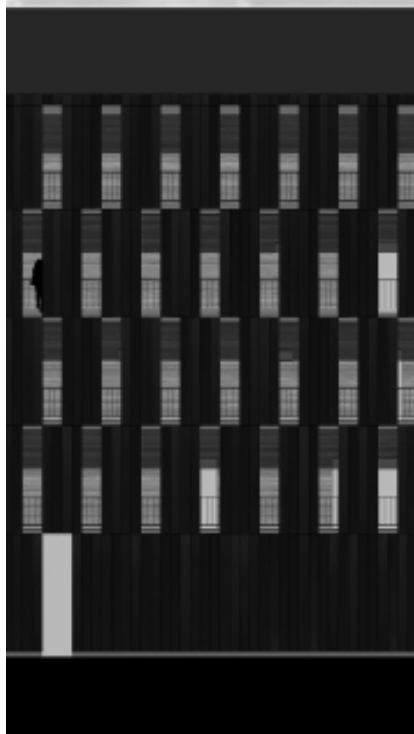


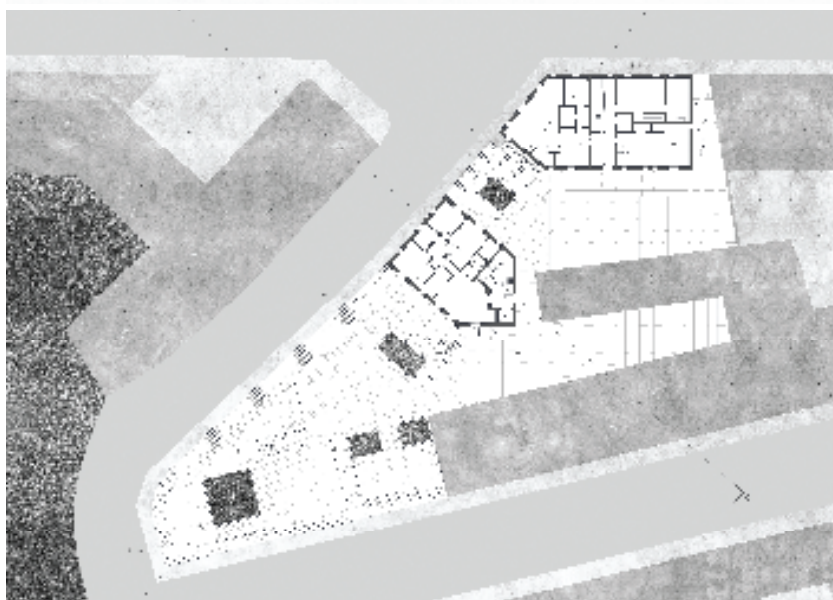




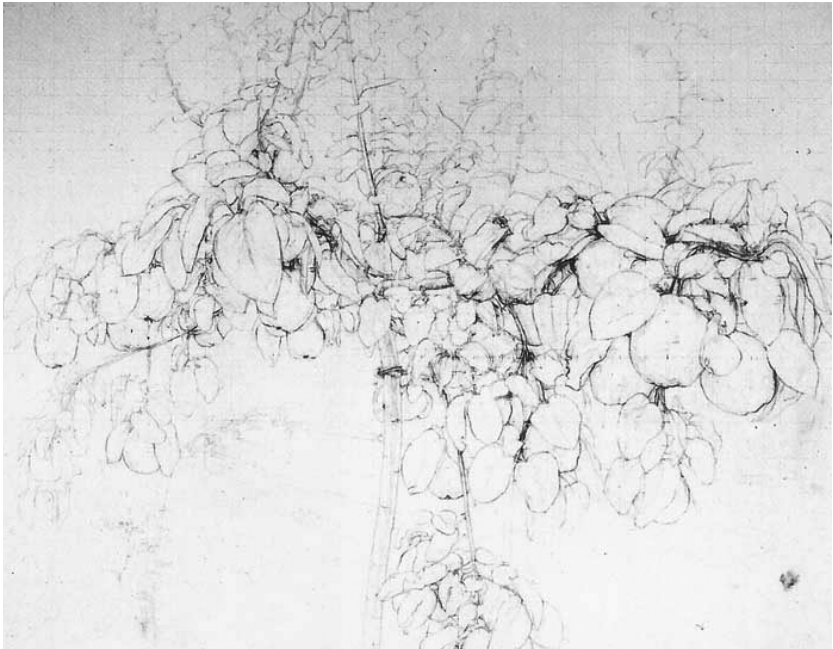












Antonio Lopez, El sol de Membrillo, disegno, 1990.

Dipingere il sole, è questo l'obiettivo del pittore Antonio Lopez nel film documentato del regista spagnolo Victor Erice, *El sol de Membrillo* del 1992. Erice dispone la camera all'interno del giardino del pittore Lopez e rispettando l'ambiguità del corso degli avvenimenti, del tempo e della stagione – quello che non si verifica più di una volta – sorprende il succedersi delle cose.

L'inizio del documentato di Erice coincide con l'inizio dell'opera del pittore Lopez il 29 settembre 1990, il giorno del *Veranillo* di San Miguel, quando la temperatura sale per alcuni giorni prima di tornare al progressivo abbassamento autunnale.

Queste le parole di Antonio Lopez il 10 di ottobre, quando riceve la visita dell'amico pittore Enrique Gran e discorre sull'opera appena iniziata: AL: «Cominciava a entrare il sole da destra, si è nascosto dietro a quelle nuvole, in questo periodo è difficile, ci provo lo stesso perché voglio dipingere il sole. Il sole dura un paio d'ore la mattina, dura molto poco... la luce cambia in modo così netto, non ne hai idea... Il sole comincia lì e finisce lì. Io voglio il centro della giornata, con tutta questa parte illuminata dal sole. Però in questo momento l'albero della cotogna è tutto in ombra... prima sì che c'è luce qui, è questo il momento che voglio [...]

Guarda, mettiti qui. Metti i piedi lì su quei chiodi. La punta qui. Accucciati,

fino alla mia altezza e guarda...come vedi la grandezza del quadro? ...tu non abbasseresti tutta la massa dell'albero? Non ti sembra che qui avanzi un po' di spazio? O forse che manchi sopra? Qui ho fatto dei disegni [...] vedi dove arriva la linea dell'orizzonte? E abbasseresti di sei centimetri? Non respira abbastanza verso l'alto [...] mi aiuti a tracciare l'orizzonte?»
Il 28 ottobre Enrique Gran torna e interroga il pittore, che nel frattempo ha abbandonato il dipinto a olio e iniziato il disegno a matita:

Enrique Gran: «Perché hai abbandonato l'altro, non ti convinceva?»

AL: «Ha fatto un tempo così orrendo, che ho dovuto abbandonare la pittura, volevo rappresentare il sole sopra il cotogno, ma la luce è cambiata tanto da quando l'ho cominciato, che non c'è stato modo...»

EG: «E il quadro non lo puoi riprendere l'anno prossimo?»

AL: «No, no, no...ormai...l'anno prossimo le cotogne saranno in un altro posto, le foglie anche...»

Il 2 novembre Lopez riceve la visita di una professoressa d'arte cinese e del suo interprete.

Professoressa: «È la prima volta che dipinge quest'albero?»

AL: «È la terza volta»

P: «Lei ha una tecnica, un metodo diversi dagli altri pittori, che iniziano copiando una foto.»

AL: «Io penso che la cosa meravigliosa sia stare accanto all'albero, questo per me è molto più importante del risultato.»

P: «Di sicuro è anche legato al suo affetto per questo albero.»

AL: «Certo, naturale...a me in questo caso, e in generale, piace l'ordine che crea la simmetria. Ho centrato l'albero rispetto al foglio e collocato il centro della visione al centro del foglio, senza giocare con nessun tipo di estetica dello spazio. Il personaggio si presenta in maniera ordinata in rapporto alla simmetria...i segni servono per fissare o per comporre la prospettiva nella composizione, le righe bianche e questo filo. [...] Si guarda, questa è la verticale che è il centro, il centro di ciò che vedo e contemporaneamente del disegno, del soggetto. E questo l'orizzontale, questo filo qui, anche questo al centro della visione. E questo mi serve per collocare uno ad uno tutti gli elementi. Per esempio queste diverse orizzontali, che ci sono nelle cotogne e forse in qualche foglia, indicano, sin dal principio del lavoro, come sono scesi i frutti, per il peso...come si sono andati curvando i rami...si sono abbassati, da quando ho cominciato,

di circa cinque centimetri, alle estremità. Qui invece è compatto.»

P: «Lei allora ritocca, qui?»

AL: «Correggo, mano a mano, accompagnol'albero, sempre. Sono sempre parallelo allo sviluppo dell'albero»

P: «È possibile che finisca di dipingerlo prima che cadano i frutti?»

AL: «Be' l'albero va ancora bene, è già un mese che lavoro.»

P: «Sui frutti e sulle foglie c'è un po' di luce, non so se ora voglia rappresentare questa luce.»

AL: «No, non è possibile. In questo senso è un linguaggio molto limitato. Si tratta unicamente di riflettere le forme e, attraverso il loro limite rappresentare l'albero.»

P: «Ma lei finirà per fare un olio, no?»

AL: «No, ho cominciato con un olio e ho finito con un disegno. Perché il sole, avete visto che un momento fa era qui, meraviglioso, e sta già scomparendo, non dura niente. È così mutevole che ho dovuto abbandonare il quadro. È meraviglioso, ma bisogna rinunciare, ho dovuto rinunciarvi. A qualcosa bisogna rinunciare.»

Il 10 novembre Antonio Lopez: «...che follia, osserva...anche in questo albero ha messo le...questo deve ordinare tutto.»

EG: «È che mi stupisce; io non sono capace di vederlo così da vicino, io dovrei mettermi a lavorare un po' più da lontano. Forse con una visione più da spettatore che da protagonista. Mi sorprende sempre questa ossessione per lo spazio fisico, i centimetri quadrati.»

Il 19 novembre Lopez viene aiutato da Pepe Carretero a sostenere le foglie mentre disegna.

AL: «Il fatto è che le foglie cadute hanno nascosto la cotogna, continuano a crescere...guarda questa foglia, tirala su.»¹

Racconta Erice che, filmando, si rendeva conto che il metodo di Lopez consisteva nell'uso di una specie di dispositivo il cui obiettivo ultimo era la cattura di qualcosa. Un dispositivo equiparabile a ciò che può usare un pescatore o un cacciatore. In questo caso si trattava di rappresentare un albero a partire da una volontà di esattezza.

La difficoltà sorgeva non solo dalla posizione del sole, ma anche dal

¹ Il testo e i fermoimmagini sono tratte dal film *El sol de membrillo*

modello che non era immobile, ma un albero i cui frutti e foglie erano in costante e sottile mutazione. Lopez accompagna l'albero nel suo ciclo vitale fino a dove gli è possibile; va modificando il disegno, senza cancellare le correzioni, integrandole con il risultato, nello stesso modo in cui nel tempo avviene l'evoluzione del cotogno.

Dietro questa relazione c'è qualcosa di appassionato che però risulta impenetrabile per l'obiettivo della cinepresa, una resistenza difficile da superare. Lo stesso tipo di relazione del pittore con la sua opera: cerca di conseguire un risultato che non riesce a raggiungere.

L'intenzione di Lopez ha una certa dimensione utopica, che però vive senza alcun tipo di sentimento drammatico, epico, ma con assoluta naturalezza. Non gli importa il risultato: quello che gli importa è stare vicino all'albero, lavorando.

Attendendo quasi una rivelazione, sperando che qualcosa succeda.

Siamo a Madrid il 29 settembre 1990.

Antonio Lopez prepara la tela, la taglia a misura e la fissa con chiodi alla struttura in legno del quadro. Osserva l'albero di melo cotogno, lo odora, guarda intorno. Prende una scala e pianta col martello tre pali. Lega due fili ad altezze diverse tra un palo e l'altro. Al centro di uno dei due fili lega



un terzo filo, con un piombo. Sposta e decide la posizione di cavalletto e tela, decide la propria posizione rispetto al cavalletto e pianta a terra due chiodi corrispondenti alla posizione delle punte dei propri piedi. Misura il centro della tela, traccia l'asse verticale con una riga e una matita. Traccia con la vernice bianca una linea ad una quota determinata lungo il muro del giardino, traccia l'asse orizzontale sulla tela con la riga e la matita. Traccia con la vernice bianca l'asse verticale sulle foglie dell'albero e sul tronco. Cerca il colore giusto col quale iniziare a dipingere, inizia dal centro della tela, lo stesso centro segnato sull'albero.

1 ottobre

Segnal'asse il centro sulle foglie e sulle mele cotogne, facendone riferimento alla propria altezza.

2 ottobre

Inizia a piovere, monta una struttura metallica con una tela di plastica per proteggere la tela e se stesso dalla pioggia.



Dal 12 ottobre al 16 ottobre

Continua a piovere; segna l'orizzontale sulla frutta e le foglie, è una linea che non coincide con la prima, l'orizzontale è più alto (i frutti pesano...).

dal 18 ottobre al 23 ottobre

Decide di ricominciare un nuovo quadro. Dipinge di bianco una nuova tela, prepara e fissa al telaio la nuova tela.

26 ottobre

Inizia il nuovo quadro tracciando gli assi, questa volta disegna a matita. Le mele cotogne iniziano a macchiarsi, iniziano a vedersi sulla pianta i segni del tempo.

29 ottobre

Su alcune mele cotogne e sulle foglie scopriamo essere i segni orizzontali.

1 novembre

Aggiunge altri segni orizzontali sui frutti e sulle foglie.

5 novembre

Continua a disegnare.

19 novembre

Pepe Carretero solleva alcune foglie perché riesca a continuare il disegno di alcune parti, ormai coperte dalle foglie che iniziano a cadere.

23 novembre

L'amico pittore Enrique Gran che era venuto a trovarlo solleva sotto sua indicazione alcune foglie perché riesca a continuare a disegnare.

9 dicembre

Colloca uno specchio che lo aiuti a controllare il disegno da una distanza diversa dalla propria.

10 dicembre

Stacca una cotogna, la odora, stacca tutte le cotogne, smonta la struttura metallica che proteggeva l'albero delle cotogne e il proprio lavoro dalla pioggia.

11 dicembre

Mentre si addormenta sogna le cotogne che fermentano, la camera si rivela. È posizionata sugli stessi chiodi che aveva piantato per fissare la propria posizione. La cinepresa appare sola, cattura qualcosa che il pittore non può catturare: il movimento reale, la trasformazione dei frutti, il processo di putrefazione.

primavera

Ai piedi dell'albero le mele cotogne marce, dell'anno precedente, sull'albero nuove foglie e le nuove cotogne appaiono.



Vorrei rivolgere l'attenzione al disegno. Il progettare concepito a partire dal disegno. Vorrei non intendere il disegno come mezzo di espressione artistica e non tanto come mezzo di rappresentazione di un oggetto, perché questo oggetto venga letto da altri, ma come strumento di ricerca, attuabile soltanto disegnando; grazie alla proprietà che solo il disegnare possiede, cioè la proprietà di rivelare con evidenza, e in un sol colpo d'occhio, la compresenza di diversi fenomeni e le loro possibili correlazioni, la proprietà di perseguire immagini e di scoprirne di nuove, di chiarirle nel momento in cui il disegno le va precisando; la proprietà di sollecitare a pensare per immagini, in un continuo alternarsi di verifiche e nuove immagini. Mentre disegni scopri come le cose possono essere. Guardare, costruire un modello e disegnare non sono rappresentazioni in scala ma sono quello che ho visto e come l'ho visto. Imparare a osservare, osservare è un mestiere. Scoprendo come osservare, io progetto.

Hanno frequentato
i laboratori gli studenti:

A. A. 2013/2014

Gabriele Antenucci Irena Arosio Erica Baro Federica Besana Nadia Sara Bregozzo Giovanni Brenta Umberto Bruno Sun Chen Alessia Colombo Martina Conti Alessandro Cugola Fabio Dell'Arciprete Dario Dell'Orto Martina Eusli Elisa Gallazzi Sara Giroto Sofia Huang Zhang Junrong NaYeon Kim Xiao Qing Li Lodovico Magoga Giulia Mondoni Elisa Murtas Daniela Nobili Camilla Ottolina Valentina Palma Antonio Papa Simone Pedretti Roberta Pellé Barbare Peretti Marika Peronace Michela Piombino Marica Noemi Puppio Stefano Quadri Giulia Reginato Linda Roggerini Anna RondiNicolasRossiChen Sun Sibila Vogli Junrong Zhang

Milano

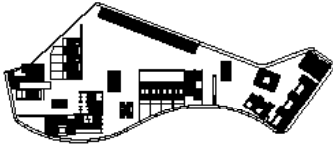
via Pirelli
via Pascoli
via Ripamonti

A. A. 2012/2013

Maria Rosa Abate Elena Angeli Gabriele Antenucci Erika Biggio Andrea Bosisio Luca Buttino Luigi Cappello Micola Carini Luca Casamassima Martina Cermenati Simone Maria Colombo Carlo De Oliveira Figueiredo Borreli Novara Maria Carmen Delich Mariagiulia Di Lizia Mariano Esposito Matteo Forcella Edoardo Friolotto Samantha Furlotti Nicola Gatti Martina Gazzola Camilla Gemignani Nicholas Gerosa Sofia Giani Ivanina Krasimirova Guleva Sara Lopizzo Myriam Alice Lunghini Erica Mangiacotti MicheleManginiSimoneMarusiDavideMilani Roberto Maria Mortarino Riccardo Mura Raul AndresMusiateArellanoAlomaPisuGiovanna Rizzi Matteo Ronchi Caterina Scarioni Giulia Francesca Setti Isabella Taroni Sonia Troiano Mattia Villa Greta Vitali Sibila Vogli

Milano

largo Crocetta
via Sant'Agnesa
via Conchetta



Quartiere Weissenhof

Il piano di Mies van der Rohe per il quartiere tedesco viene letto nei suoi caratteri generali e reinterpretato a partire dal riconoscimento del suo principio fondativo: la possibilità di comporre singoli edifici nel verde e la relazione esistente fra spazio pubblico e spazio privato.

San Cristoforo

Il progetto muove dalla possibilità di utilizzare la struttura esistente del progetto di Aldo Rossi per la costruzione del nuovo terminal cucette per la composizione di una residenza collettiva. L'idea è che il telaio esistente possa essere inteso quale sistema strutturale all'interno del quale vengono inserite singole unità abitative e spazi liberi utili alla costruzione dei luoghi della vita collettiva.

A. A. 2011/2012

Juan José Afonso Pérez Claudia Angelozzi
 Aisana Baimakhanova Mattia Ballerio Xhulia
 Bejo Luca Buttino Simone Maria Caffaroni
 Germana Cassio Andrea Cavaliere Marco
 Maria Chiodaroli Stefano Colombo Miralem
 Dedic Alberto Del Cane Teodora Fornasari
 Matteo Gafforelli Marco Ghetti Giorgia
 Giancaspro Han Changhee Haseki Yildiz
 Kemaloglu Idil Ayfer Rocco La Rosa Eneida
 Lila Silvia Marconi Simone Martinelli Herrera
 Carlos Monteseirin Nicolas Montonati Mattia
 Negrini Andrea Perego Filippo Perotti Stefano
 Tagliabue Gomez Ignacio Uribe Matteo Vanini
 Mario Ventilato Andrea Ventura Vitetta Giulia
 Vesentini Giulia Zanetti Stefano Zanotti

A. A. 2010/2011

Federica Alberti Nicoletta Banfi Francesca
 Barbieri Marta Barbieri Maicol Barcella
 Tommaso Bellucci Matteo Belotti Melissa
 Bergamaschi Martina Binetti Violetta Breda
 Gianluca Buzzi Silvia Capobianco Vittorio
 Andrea Maria Carta Silvia Castiglioni Martina
 Ceresa Antonio Cinquegrana Elisa Crippa
 Silvia Diodato Francesco Paolo Dolce Cecilia
 Eli Luca Ferretti Vincenzo Fontana Jessica
 Frigerio Chiara Galatola Umberto Gallina
 Alessandro Giovanni Gatti Carolina Francesca
 Petronilla Gismondi De Bevilacqua Ismailati
 Veronica Julita Stefania Leoni Jingyao Lyu
 Emilio Lorenzato Giada Lozza Daniela
 Marca Giulia Marchetti Andrea Maspero
 Marco Migliavacca Giuliana Maria Migliarina
 Athena Morella Elena Ossola Melissa Pelagatti
 Elisa Perissinotto Alberto Pievani Simone
 Politica Giulia Pomponi Silvia Pozzi Sergio
 Prezzati Giacomo Provesi Giacomo Severgnini
 Valentina Tabacchi Federica Francesca Tana
 Michele Tonizzo Manuela Tornaghi Nicola
 Turotti Luca Vatteroni Li Xiong

Michele Caja professore associato in Composizione architettonica e urbanapresso ilDipartimentodiArchitetturaingegneriadellecostruzioni e ambiente costruito del Politecnico di Milano, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso lo luav di Venezia.Hapubblicatosaggietenutolezioni pressoscuole diarchitettura italiane e straniere.

Cecilia Fumagalli si laurea nel 2009. Nel 2012 frequenta il Master in "Tecnologia, Architettura e Città nei Paesi in Via di Sviluppo" presso il Politecnico di Torino. Dal 2013 è Dottoranda presso il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano. Dal 2006 svolge attività di supporto alla didattica presso il Politecnico di Milano. Ha collaborato con diverse organizzazioni internazionaliiprogetti di recupero urbano in Marocco, Mauritania e Malesia.

Angelo Lorenzi professore associato in Composizione architettonica e urbanapresso ilDipartimentodiArchitetturaingegneriadellecostruzioni e ambiente costruito del Politecnico di Milano, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso lo luav di Venezia.Hapubblicatosaggietenutolezioni pressoscuole diarchitettura italiane e straniere.

Stefano Perego architetto, dottore di ricerca in Composizione architettonica e assegnista di ricerca presso il dipartimento di Architettura e Ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito del Politecnico di Milano. Attualmente è docente a contratto di Progettazione architettonica presso la scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle costruzioni del Politecnico di Milano.

Dora Pugliese architetto, ha lavorato a Milano e a Barcellona per piani di riqualificazione urbana. Ha partecipato a concorsi su temi dell'abitare sociale e il disegno dello spazio pubblico. I suoi progetti sono stati esposti alla Biennale del Paesaggio di Barcellona, alla Biennale di Venezia e alla Biennale di Shanghai. Dal 2005 collabora alla didattica al Politecnico di Milano.

Matteo Vegetti filosofo, insegna all'Accademia di Architettura di Mendrisio e alla Scuola Universitaria Supsi di Lugano. Fino al 2015 è stato docente di Estetica al Politecnico di Milano. È autore di saggi di filosofia della storia e di filosofia politica. Si è occupato del tema della città e dello spazio pubblico nell'ambito della tradizione moderna e contemporanea.

Dall'anno 2010 al 2014 hanno collaborato alla didattica: proff. Luca Beverina, Elena Bonaria, Fabio Maroldi, Alessandro Triulzi, Fabio Vanerio, arch. Cecilia Fumagalli, Alessandra Moro, Michele Nebuloni, Dora Pugliese, Carlo Rivi.

Ognuno di noi, architetto o meno, crede di possedere una propria idea di casa. La casa è "l'architettura" con cui chiunque si trova a fare i conti, non fosse altro perché nella casa l'individuo trascorre gran parte della propria esistenza.

La casa è però anche elemento fondamentale della costruzione della città: essa è infatti in grado di "informare" il luogo in cui si colloca precisandone il carattere.

Il tema della costruzione e messa a punto del tipo della casa nella sua relazione con lo spazio collettivo della città è stato scelto quale oggetto di ricerca di un Laboratorio di Progettazione dell'Architettura del secondo anno di cui questo piccolo libro si propone di illustrare gli esiti.

Martina Landsbergersi è laureata in architettura al Politecnico di Milano. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso l'università luav di Venezia e attualmente è ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito del Politecnico di Milano, dove insegna e svolge attività di ricerca.

ESPRIMO 91 788-888-74 3504-4



9 788888 743504

STRUMENTI
DI LAVORO

ARCHITETTURA
E URBANISMO
SCHEMI