

A. Canevari D. Servente

Lungo l'intero arco del Novecento, la villa è tema di sperimentazione tipologica e linguistica per eccellenza. Attraverso il racconto di casi paradigmatici e di saggi che ne mettono a fuoco i temi, relazionandoli tra loro, il libro esplora l'evoluzione dell'abitare unifamiliare. Villa Savoye di Le Corbusier e Villa dall'Ava di Rem Koolhaas sono i termini *a quo* e *ad quem* che definiscono una collezione di venti piccole e preziose abitazioni, ciascuna rappresentativa di un modo di significare lo stare nel mondo quanto di concepire l'architettura.

Alessandro Canevari, architetto e Ph.D., svolge attività di ricerca incentrata sugli aspetti ontologici ed epistemologici dell'architettura attraverso il linguaggio. Collabora con corsi di Storia dell'Architettura e Laboratori di Progettazione presso l'Università degli Studi di Genova. Cura la pagina di architettura della rivista ceca Progetto RC.

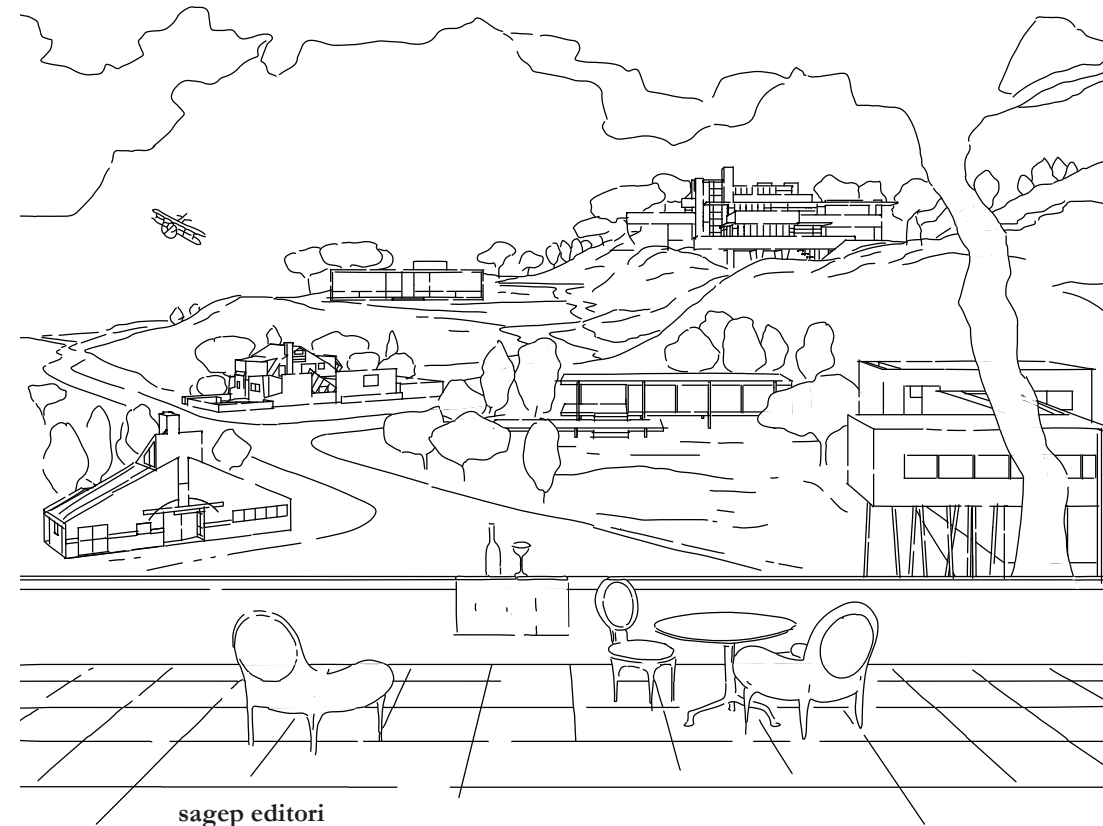
Davide Servente, architetto e Ph.D., approfondisce il rapporto tra arte e spazio pubblico, indagando modalità di lettura e progetto per la gestione del patrimonio artistico-culturale. È professore a contratto e svolge attività di ricerca presso l'Università degli Studi di Genova. È fondatore del collettivo di ricerca ICAR65 e socio dello studio di progettazione gaggeroservente con sede ad Albissola Marina.

Alessandro Canevari
Davide Servente

ABITARE NEL TEMPO

venti ville del novecento

ABITARE NEL TEMPO
venti ville del novecento



sagep editori

sagep editori

ISBN 978-88-6373-675-5



9 788863 736755

euro 24,00 (i.i.)

**ABITARE NEL TEMPO
VENTI VILLE DEL NOVECENTO**

Alessandro Canevari, Davide Servente

presentazione
Paolo Portoghesi

sagep editori

Collana editoriale
progetti di luoghi e di edifici

Il volume è stato sottoposto a Double-Blind Peer Review

Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Redazione
Sara Piselli
Revisione grafica
Barbara Ottonello

© 2020 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 978-88-6373-675-5

INDICE

Presentazione <i>Paolo Portoghesi</i>	9
Introduzione <i>Alessandro Canevari, Davide Servente</i>	12
PRESTIGIOSO CONTESTO STORICO <i>Alessandro Canevari</i>	18
Villa Savoye, o della bianca modernità <i>Valeria Iberto</i>	34
Dymaxion House, o del fordismo architettonico <i>Maria Canepa</i>	44
Fallingwater, o della natura ispiratrice <i>Gian Luca Porcile</i>	50
GRANDE OPEN SPACE <i>Alessandro Canevari</i>	58
Farnsworth House, o dell'essenza delle cose <i>Beatrice Moretti</i>	64
Wohnhaus, o della forma e della funzione <i>Giovanni Galli</i>	74
Glass House, o del cauto addio alla modernità <i>Alessandro Canevari</i>	90
House of the Future, o del futuro alle porte <i>Antonio Lavarello</i>	100

STILE SOBRIO ED ELEGANTE	110
<i>Alessandro Canevari</i>	
Stahl House, o dell'affluent modernism	116
<i>Nicola Lunardi</i>	
Esherick House, o della pesantezza	124
<i>Carlo Alberto Cozzani</i>	
Vanna Venturi House, o dell'ironia	130
<i>Rosa Sessa</i>	
Diamond House B, o della geometria come fine	138
<i>Gabriele Molletta</i>	
UNICA NEL SUO GENERE	148
<i>Davide Servente</i>	
Los Clubes, o del minimalismo magico	154
<i>Davide Ventura</i>	
House VI, o dell'emancipazione	162
<i>Cristina Parodi</i>	
Casa Bay, o della quotidianità metafisica	168
<i>Boris Hamzeian</i>	
Douglas House, o della modernità senza ideologia	178
<i>Francesco Bacci</i>	
Hopkins House, o della sublimazione della tecnica	186
<i>Chiara Piccardi</i>	
VISTA MARE	194
<i>Davide Servente</i>	
Gehry Residence, o della modernità come ethos	200
<i>Giacomo Pala</i>	
Krier House, o della sospensione del tempo	208
<i>Manuel Gelsomino</i>	
Villa Busk, o della modernità mite	218
<i>Paola Sabbion</i>	
Villa dall'Ava, o dell'architettura che pensa a se stessa	226
<i>Davide Servente</i>	
FUNZIONALE, ADATTABILE AD OGNI ESIGENZA	236
<i>Davide Servente</i>	

HOUSE OF THE FUTURE, O DEL FUTURO ALLE PORTE

Antonio Lavarello

L'House of the Future è un prototipo di casa realizzato dagli architetti inglesi Peter e Alison Smithson per l'edizione del 1956 dell'*Ideal Home Exhibition*, una mostra annuale organizzata dal tabloid *Daily Mail* dal 1908 al 2009. Il 1956 rappresentava per il quotidiano il sessantesimo anniversario dalla fondazione: si trattava dunque di una 'edizione speciale' della mostra, che conteneva due sezioni, una sul passato (*Sessanta anni indietro*) e una sul futuro (*Sessanta anni avanti*), della quale faceva parte il padiglione progettato dagli Smithson. L'HotF doveva quindi suggerire un modo di abitare ancora di là da venire ma che la direzione presa dallo sviluppo scientifico e tecnico rendeva plausibile. Gli Smithson, scelti dagli organizzatori della mostra come giovani esponenti della cultura architettonica più radicale, risposero all'incarico sollevando l'obiezione che previsioni realistiche non avrebbero potuto spingersi più in là di venticinque anni; di conseguenza la HotF si riferisce idealmente al 1981.

La HotF non è dunque propriamente un'abitazione: si tratta di un padiglione espositivo che simula una destinazione residenziale. Le scelte progettuali degli Smithson si collocano quindi su due livelli differenti e in questa duplice prospettiva vanno comprese e valutate. Da una parte i progettisti erano chiamati a realizzare una macchina per comunicare, un dispositivo che fosse agevolmente e piacevolmente visitabile, un'attrazione che risultasse divertente e stimolante per un pubblico numeroso, generico, mediamente stanco e probabilmente già anestetizzato da una massiccia dose di stimoli percettivi e informazioni. Dall'altra parte essi intendevano produrre un'ipotesi, plausibile e al tempo stesso provocatoria, circa lo sviluppo futuro degli spazi destinati all'abitazione.

L'*Ideal Home Exhibition* si svolgeva all'interno dell'Olympia Exhibition Hall; la HotF era collocata nel *Village of today and tomorrow*; i visitatori vi giungevano dopo aver percorso un viale alberato fiancheggiato da *cottage* prefabbricati del tutto ordinari e tradizionali. Il padiglione all'esterno era racchiuso da un grande parallelepipedo bianco che non lasciava trasparire nulla di ciò che conteneva. Sulla parete che accoglieva i visitatori lettere nere componevano il nome 'House of the Future'. Tutto concorreva al fine di stimolare nel pubblico la curiosità e di produrre una sensazione di sorpresa una volta entrati. La scatola bianca che conteneva la casa costituiva al tempo stesso uno schermo per nascerla e un dispositivo per poterla osservare: un corridoio perimetrale permetteva di vedere lo spazio interno attraverso aperture sapientemente collocate; questo percorso perimetrale era raddoppiato da un ballatoio soprastante, dal quale era possibile affacciarsi sulla casa, priva di tetto.

L'abitazione vera e propria occupava un lotto di quindici metri per nove con un patio interno con un alberello al centro.

La HotF era stata pensata per essere costruita in plastica rinforzata: un materiale prodotto industrialmente e sintetizzato artificialmente, moderno, rigido, asettico, con buone proprietà isolanti, resistente alla corrosione, già utilizzato nella costruzione di *roulotte* e imbarcazioni, oggetti prodotti industrialmente che al contempo erano (micro)spazi abitabili. Tale previsione incontrò però ostacoli di carattere pratico ed economico e la casa fu realizzata in compensato intonato e tinteggiato; solo gli elementi di arredo fisso come i sanitari e le sedie furono realizzati in plastica. Le giunte tra quelli che avrebbero dovuto essere pezzi stampati separatamente e poi montati furono dipinte su una superficie che di fatto era continua, mentre la vetrata che avrebbe dovuto coprire il patio divenne soltanto una suggestione, affidata a cavi cromati che simulavano i profili metallici. L'arredo della HotF fu in gran parte disegnato *ad hoc* dagli Smithson e contribuiva a completare la descrizione delle modalità abitative del futuro. Coerentemente con il suo carattere scenografico il padiglione ospitava una rappresentazione teatrale: due attori-abitanti, Peter e Ann, svolgevano alcune attività domestiche su precise indicazioni dei progettisti, indossando vestiti di scena specificamente disegnati.

La messa in scena avrebbe dovuto essere completata da veri e propri effetti speciali: un sole e una nuvola artificiali sospesi al di sopra della casa, presenti negli elaborati grafici di progetto ma mai realizzati¹. Anche l'albero al centro del patio aveva uno specifico ruolo scenografico, che era precisamente quello di attenuare l'impressione di precarietà che poteva suscitare il padiglione e suggerirne il radicamento ad un suolo 'naturale'. La forma e la disposizione delle aperture perimetrali, combinate con la complessità degli spazi interni, fornivano a chi si affacciava prospettive sempre nuove e suggerivano la sensazione vagamente voyeuristica di spiare la vita dei due abitanti². La mancata realizzazione in plastica resta un fatto secondario se – per dichiarazione dello stesso Peter Smithson – la concezione della HotF aveva soprattutto a che fare con questioni di carattere tipologico, ovvero la messa a punto di un tipo residenziale completamente introverso³, e morfologico-distributivo, vale a dire la sperimentazione riguardo a spazi interni fluidamente interconnessi ma non privati della reciproca *privacy*⁴.

Risulta quindi particolarmente interessante occuparsi dell'impianto planimetrico della casa e delle relazioni tra distribuzione e forma dello spazio. Sostanzialmente la pianta della HotF è definita da due tipi di elementi:

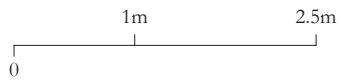
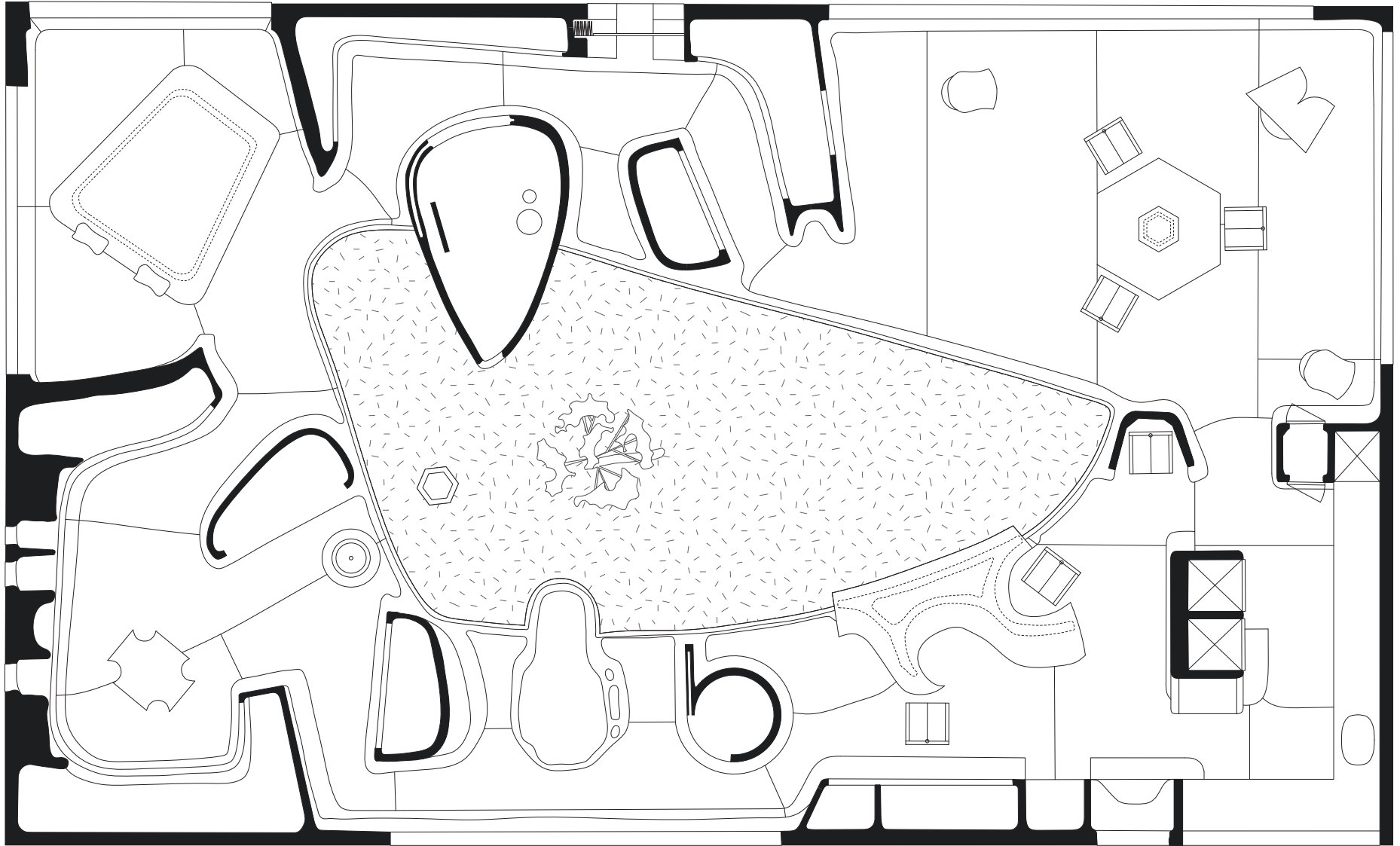
- pareti perimetrali che modulano il proprio spessore allo scopo di accogliere spazi atti a contenere oggetti e utensili, funzioni specifiche, micro-luoghi;
- una serie di volumi isolati nello spazio, di forma curvilinea, anch'essi destinati a contenere oggetti e funzioni di servizio.

L'idea che le partizioni verticali possano «contenere luoghi» nasce e si sviluppa prevalentemente laddove la costruzione di edifici comporta la realizzazione di grandi masse murarie, come nel caso dell'architettura romana e di quella medievale, e, per proprietà transitiva, nell'architettura di epoca contemporanea che in modi diversi cerca di recuperare un legame con la tradizione, come nel caso di Louis Kahn. La strategia progettuale che organizza gli spazi abitativi attraverso l'uso di volumi di servizio risale invece a tempi più recenti; Reyner

Banham individua uno dei capostipiti di una possibile genealogia nella *American Woman's Home* ideata e descritta da Catharine Beecher nel 1869 nell'omonimo libro⁵, mentre un esempio ormai classico è costituito dal cilindro in mattoni della Glass House di Philip Johnson (1949), che accoglie al suo interno un camino e un bagno attorno a cui si dispongono gli ambienti della casa. Negli anni Cinquanta e Sessanta le sperimentazioni progettuali e industriali sulla produzione di componenti edilizi stampati, in alluminio o in plastica, determinarono la fortuna delle soluzioni planimetriche e costruttive fondate sull'utilizzo di volumi tecnici e di servizio: tra i casi più significativi si possono annoverare la Dymaxion House di Richard Buckminster Fuller e i due prototipi di casa in plastica realizzati quasi contemporaneamente al padiglione degli Smithson, la Maison tout en Plastique di Ionel Schein (1956) e la House of the Future sponsorizzata dalla società americana Monsanto, progettata da Marvin Goody e Richard Hamilton e collocata a Disneyland (1957).

Gli stessi Smithson approfondiranno l'articolazione di spazi abitativi attraverso volumi contenitori – perimetrali, isolati o la combinazione di entrambi – in progetti successivi, depurando questo metodo dalla retorica fantascientifica della HotF: nella Cubicle House (1956-1957), nella Appliance House (1957-1958), nella Retirement House (1959), sino alla Put-away Villa (1994, con Lorenzo Wong). Il duplice ruolo delle partizioni verticali – elementi che articolano lo spazio e contenitori di oggetti e funzioni – può essere in parte ricondotto al concetto di «*conglomerate order*» messo a punto dagli Smithson, un metodo di organizzazione dell'ambiente costruito in cui ogni parte «possiede usi molteplici»⁶. Può essere interessante notare che anche traslando il discorso sul piano dell'analogia visiva la pianta della HotF sembra richiamare un «conglomerato», con lo spazio aperto che funziona da legante fluido rispetto alle concrezioni più solide dei nuclei contenitori.

Nella HotF la combinazione delle due strategie compositive sopra esposte suggerisce uno spazio in equilibrio tra libertà di movimento e comfort avvolgente, tra dinamismo e protezione. La continuità tra gli ambienti interni ha a che fare con l'interesse degli Smithson per la topologia, una branca della matematica moderna che studia



le proprietà qualitative degli spazi; da un punto di vista topologico quello della HotF è uno ‘spazio connesso’⁷.

In una conferenza del 2001 intitolata *The Response to the Glut*⁸ Peter Smithson ha descritto la strategia dei muri-contenitori come una soluzione al proliferare di oggetti, utensili ed elettrodomestici che caratterizza la della società dei consumi; si tratta dell’approccio che gli stessi Smithson definirono del «nascondere e mostrare»⁹.

«*Not-at-present-in-use-maybe-never-again objects*»¹⁰ viene definito da Smithson ciò che viene ospitato da muri contenitori di cui, in un altro breve testo, sottolinea l’importanza per la qualità dello spazio domestico, evocando come possibile analogia le abitazioni, piccole ma accoglienti, dei personaggi dei racconti illustrati di Beatrix Potter¹¹. Non stupisce quindi che i disegni relativi alla HotF riportino annotazioni minuziose circa la destinazione di ogni minimo contenitore ricavato nelle pareti perimetrali e nei cubicoli interni.

I «cubicoli» e le pareti attrezzate consentono di liberare lo spazio, e la casa nel suo complesso diventa una cornice vuota dotata di un suo spessore e disponibile ad essere abitata e utilizzata in libertà¹². Non si tratta però di un vuoto assoluto e neutrale, ma dotato di una «carica»¹³, potenziato dalle partizioni attrezzate che lo racchiudono. L’intersezione tra il profilo culturale degli Smithson e le caratteristiche dell’incarico professionale riguardante la HotF può apparire sorprendente: due architetti ‘colti’ e ‘progressisti’ firmano il progetto di uno *stand* realizzato nell’ambito di una fiera commerciale sponsorizzata da un *tabloid* di tendenze conservatrici. Inoltre può destare stupore che due progettisti la cui poetica – (auto)definita «neobrutalismo» – aveva a che fare con l’esibizione della struttura, la valorizzazione dei materiali per le loro caratteristiche inerenti, l’estetica del quotidiano e l’attenzione per gli aspetti etici e sociali del progetto, si siano trovati a progettare una scenografia fantascientifica in finta plastica.

Tuttavia è proprio il modo in cui gli Smithson intendevano il proprio ruolo di intellettuali che chiarisce queste contraddizioni. Nell’ambito della riflessione collettiva coltivata dall’*Independent Group* i due architetti avevano maturato una concezione antielitaria dell’estetica, che ritenevano dovesse essere quanto più possibile integrata nella cultura di massa contemporanea¹⁴.

In questa cornice appare più comprensibile la decisione degli Smithson – a suo modo radicale – di compromettersi con un evento così popolare. Sotto vesti straordinarie (le ipotesi sull’abitare nel futuro) la HotF può essere intesa come una manifestazione dell’attenzione al quotidiano che costituiva uno dei caratteri salienti della poetica dell’«*as founds*», coltivata dagli Smithson, dall’*Independent Group*, e dal New Brutalism¹⁵: qui l’ordinario, ciò che viene trovato e raccolto, è la fantascienza popolare, le fiere commerciali, il consumismo. Se però la procedura dell’«*as founds*» consiste in «*picking up, turning over and putting with*»¹⁶, in questo caso appare particolarmente significativo il «*turning over*», ovvero l’atto di «rivoltare»¹⁷ ciò che si è raccolto. L’innocua atmosfera da film di genere o da fumetto per ragazzi che il padiglione degli Smithson sembrava suggerire vennero ‘rivoltati’ in modo sottile per lasciar emergere significati collocati ad un livello più profondo, legati all’idea di regressione psicologica.

Innanzitutto è interessante notare come gli Smithson scelsero di riferire il proprio progetto, seppur sottotraccia, ad un dipinto quattrocentesco di un anonimo pittore tedesco, *Madonna e santi nel giardino del Paradiso*, che, come evidente dal titolo, rappresenta un’allegoria del Paradiso nelle fattezze di un *hortus conclusus* medievale: la regressione è quindi anelito a tornare ad una condizione di innocenza e purezza primigenia.

Vi è però nella HotF un’ulteriore suggestione, ancor più profonda e ancestrale: il muro perimetrale in parte scavato e in parte gonfiato in protuberanze richiamava l’idea di una grotta, mentre gli spazi interconnessi somigliavano a degli antri articolati dai volumi di servizio, che svolgevano il ruolo di grandi stalattiti. Così anche il profilo del soffitto, che si alzava e abbassava con una certa libertà nei vari ambienti, sembrava richiamare la volta superiore di una grotta.

La HotF era dunque una ‘grotta di plastica’, un ossimoro architettonico che intrecciava l’immagine di uno spazio scavato con fatica dall’uomo o dalle forze della natura, con le caratteristiche di leggerezza, artificialità, facilità di modellazione proprie di tale materiale.

La caverna porta con sé l’idea di rifugio, e la HotF raccontava quindi di un futuro in cui l’abitazione avrebbe dovuto garantire protezione nei confronti di un esterno minaccioso.

Una grotta che diventa un rifugio per un essere vivente è sostanzialmente una ‘tana’. La regressione è proiettata quindi oltre gli stati primitivi dell’umanità, verso lo stadio animale. In effetti, come già si è notato, erano gli stessi Peter e Alison Smithson a riconoscere le qualità estetiche, spaziali e funzionali dei cunicoli scavati dai conigli, seppur nella fantasiosa versione fornita dalle illustrazioni di Beatrix Potter; calde, domestiche, tradizionali, quanto di più lontano si possa immaginare dalla fantascienza della HotF; ma quanto gli Smithson scrivono circa la placida esistenza di Peter Rabbit, può ben valere per un essere umano del 1956-1981:

*We find basic necessities raised to a poetic level: the simple life well done*¹⁸.

Note

1. L’atto espositivo venne dunque interpretato come una messa in scena, identificando implicitamente la società di massa e la «società dello spettacolo» e anticipando l’analisi sviluppata da Guy Debord con *La società dello spettacolo* (1967).
2. Sul vouyerismo della House of the Future si veda il saggio di Colomina, B. (2004). ‘Unbreathed Air 1956’. *Grey Room*, 15. pp. 28 – 59.
3. Smithson, P. (2005). ‘Conversation 2’. in Smithson, P. - Spellman, C. & Unglaub, K. (a cura di) (2005). *Peter Smithson: Conversations with students: a space for our generation*. New York: Princeton Architectural Press. p. 43.
4. Smithson, A. - Smithson, P. (2001). *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli Press. p. 164.
5. Banham, R. [1969] (1978). *Ambiente e tecnica nell’architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza. pp. 92-96.
6. Smithson, P. (2005). ‘Conversation 2’. cit. p. 48.
7. Gli Smithson hanno applicato l’idea di spazi interconnessi anche alla città. Si veda Smithson, A. - Smithson, P. (1971). *Struttura urbana. Studi di Alison e Peter Smithson*. Bologna: Calderini.
8. Smithson, P. (2001). ‘Lecture The Response to the Glut’. in Smithson, P. - Spellman, C. & Unglaub, K. (a cura di) (2005). *Peter Smithson*. cit. pp. 52 – 69.
9. Smithson, A. - Smithson, P. (1966). ‘Concealment and Display: Meditation on Braun’. *Architectural Design*, luglio 1966. pp. 362 – 363.
10. Si veda Smithson, P. (2001). ‘Lecture The Response to the Glut’. cit.
11. Smithson, A. (1967). ‘Beatrix Potter’s Places’. in Smithson, A. - Smithson, P. - Smithson, S. J. B. & Risselada, M. (2017). *The space between: Alison and Peter Smithson*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. p. 31.
12. Tale approccio è descritto in Heuvel, D. (2013). ‘Raccogliere, osservare e mettere assieme...’. in Postiglione, G. (2015). *A+P Smithson: Una piccola antologia della critica*. Siracusa: LetteraVentidue. pp. 125 – 127.
13. L’espressione «charged voids» proviene dal titolo dei due volumi Smithson, A. - Smithson, P. (2001). *The Charged Void: Architecture*. New York: Monacelli Press. e Smithson, A. - Smithson, P. (2005). *The Charged Void: Urbanism*. New York: Monacelli Press.
14. Proprio nel 1956, l’Independent Group intrecciò attitudine *pop* e rappresentazione del futuro anche nella mostra *This Is Tomorrow* presso la Whitechapel Gallery di Londra.
15. Heuvel, D. (2013). ‘Raccogliere, osservare e mettere assieme...’. cit. pp. 118 – 123.
16. Smithson, A. - Smithson, P. (1990). ‘The ‘As Found’ and the ‘Found’ in Robbins, D. & Hood Museum of Art (1990). *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge, MA: MIT Press. p. 201.
17. Nel «turning over» si può leggere un’affinità con il *detournement* situazionista.
18. Smithson, A. (1967). ‘Beatrix Potter’s Places’. cit. p. 31.

Illustrazione in copertina
Alessandro Chilosi e Samuel Contestabile

Progetto grafico
gaggeroservente e Alessandro Canevari

L'illustrazione alle pp. 16-17 è di
Jonathan Di Bella e Claudio Poddie

Gli autori dei saggi hanno provveduto alle illustrazioni ad eccezione di quelli a
pp. 156-157 • *Jonathan Di Bella*
pp. 134-135 • *Marzio Di Pace*
pp. 119, 120-121 • *gosplan architects*
p. 93 • *Meriem Khaldoun*
pp. 67, 104-105 • *Claudio Poddie*
p. 205 • *Giulia Ricca*

Tutti i disegni sono stati editati da
Jonathan Di Bella, Meriem Khaldoun, Claudio Poddie e Giulia Ricca

Consulenza per la grafica
Luca Viglierchio

Gli autori ringraziano
Guglielmo Billi Bilancioni e Giovanni Galli
Carmen Andriani e Maria Linda Falcidieno

Stampato nel 2020 da Grafiche G7, Savignone (Genova)
per Sagep Editori Srl, Genova