

A Canevari D Servente

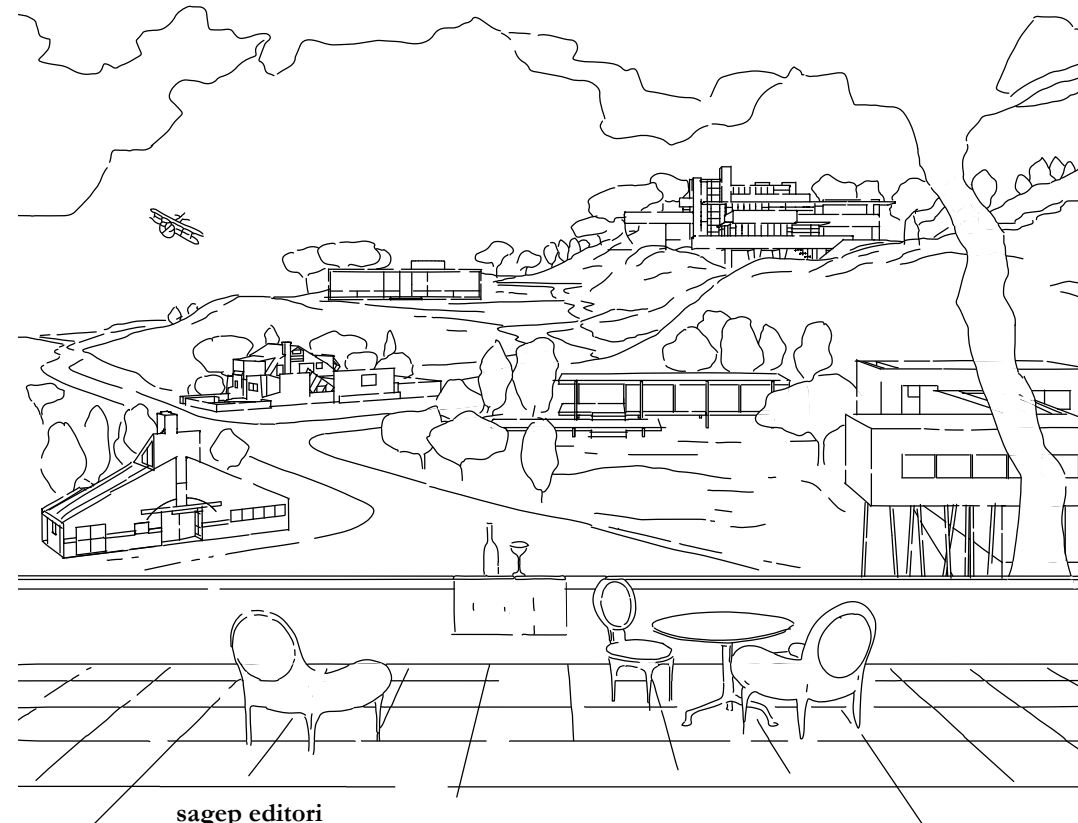
ABITARE NEL TEMPO venti ville del novecento

sagep editori

Alessandro Canevari
Davide Servente

ABITARE NEL TEMPO

venti ville del novecento



La villa è lungo l'intero arco del Novecento 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.

ISBN 978-88-6373-675-5



9 788863 736755

euro 24,00 (i.i.)

sagep editori

progetti di luoghi e di edifici

**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>	

FARNSWORTH HOUSE, O DELL'ESSENZA DELLE COSE

Beatrice Moretti

È il 1971 quando Edith Brooks Farnsworth acquista quella che sarà la sua ultima residenza, villa Le Tavernule nella piccola frazione di Bagno a Ripoli tra le colline fiorentine. Da tempo, la dottoressa Farnsworth era alla ricerca di un eremo in campagna dove dedicarsi alla musica e alla traduzione di letteratura e poesia (soprattutto quella di Eugenio Montale di cui era personalmente amica). Per dotarsi della somma necessaria all'acquisto, qualche anno prima aveva messo sul mercato la sua proprietà in Illinois: è infatti con il denaro ricavato nel 1968 da questa vendita che portò a termine la trattativa che ammontava a «ben 250 mila dollari, pari a 150 milioni e più delle lire Carli»¹.

È quanto meno singolare pensare che la proprietaria e committente della celebre Farnsworth House si sia liberata (per non dire sbarazzata) di una delle più iconiche realizzazioni di Ludwig Mies van der Rohe per acquistare una massiccia villa rinascimentale in mattoni, sormontata da una torretta, strutturata intorno ad un cortile quadrato e aperta su un giardino all'italiana. Tuttavia, il fatto non è poi così strano considerando il progressivo disamoramento della Farnsworth nei confronti di quella che viene considerata una delle vette più alte dell'architettura miesiana e moderna. Le contingenze del luogo rurale nei pressi del fiume Fox circa settantacinque chilometri a ovest di Chicago, i vincoli e le pretese funzionali dettate dalle scelte architettoniche e, non ultima, l'ingente spesa sostenuta per la costruzione avevano via via alimentato varie divergenze tra cliente e progettista. La conclamata «inabitabilità» con cui Edith Farnsworth aveva targato il suo *weekend retreat*, dopo averlo oltretutto abitato per vent'anni dalla conclusione dei lavori nel 1951, avevano poi portato alla decisione di venderlo mettendo fine a questa parte della saga².

Non è raro riferirsi alla Farnsworth House parlando di massima astrazione e pulizia descrivendone le componenti singole, ma anche l'immagine complessiva, con termini come 'chiara', 'semplice' e 'pura'. Il rigore della struttura in acciaio verniciata in bianco e delle ampie vetrate di tamponamento le conferiscono l'aspetto etereo e leggero di un padiglione nel bosco o di una *teahouse* giapponese. Eppure, dietro a questo minimalismo vive un intreccio di complessità, ricerca e studio senza pari, un brillante lavoro di pulizia e saggomatura teso a risolvere un numero infinito di problemi funzionali, tecnici e costruttivi. «*Great things are never easy*» diceva Mies citando Spinoza e affermando che la complessità – o la difficoltà – che aveva raggiunto con le sue soluzioni le rendeva implicitamente «grandi»³.

Da un certo punto di vista la Farnsworth House è la costruzione del 'quasi nulla' ottenuta attraverso l'arte di levare: azione progettuale che porta a domandarsi che cosa sia stato rimosso, che cosa manchi. Questa caratteristica la lega ad un'altra notissima realizzazione di Mies, il Padiglione tedesco per l'Esposizione Universale di Barcellona del 1929. Sotto diversi aspetti spaziali e strutturali il padiglione e la casa sono accomunati anche se nella prima, successiva di quasi un ventennio, si riconosce un'evoluzione espressiva dei principali temi dell'architettura miesiana. Nelle realizzazioni americane degli anni Quaranta e Cinquanta, infatti, le iniziali constatazioni a proposito del rapporto tra architettura e tecnica si inverano, manifestando l'importanza di quest'ultima come forza civilizzatrice in grado di offrire nuovi materiali e pratiche provenienti dal mondo industriale e utilizzabili come mezzi per sviluppare una nuova architettura. «*Wherever technology reaches its real fulfillment, it transcends into architecture*» affermava Mies, mettendo in pratica idee che avevano contribuito alla sua formazione nei primissimi anni del Novecento nello studio di Peter Behrens a Berlino⁴.

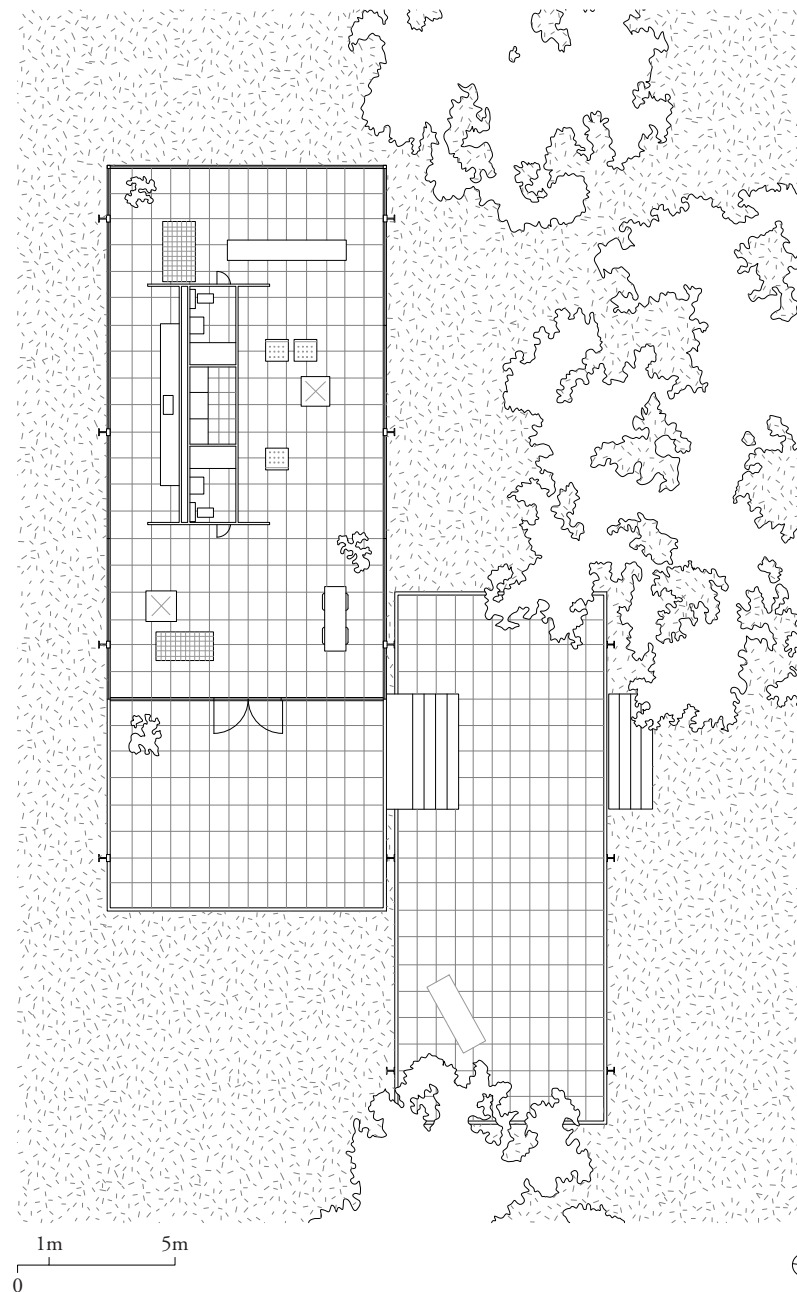
Il trasferimento negli Stati Uniti, avvenuto dopo che nel 1935 il governo tedesco aveva dichiarato la sua ostilità nei confronti dell'architettura moderna, permise una netta maturazione delle sue idee architettoniche. Le nuove forme di comunicazione, come le interviste utili ad una più facile diffusione del pensiero, l'incontro con l'architettura

pragmatica di Wright e la collaborazione con scuole e università in espansione gli diedero l'opportunità di abbandonare strade pregresse e sperimentare tecnologie innovative in progetti di grande scala⁵. La preoccupazione principale e costante di tutta la sua carriera rimase comunque la logica della struttura. Gli aspetti costruttivi fondavano la sua concezione dell'architettura dal momento che l'edificio doveva per forza essere espressione della struttura e la sua ideazione implicava una chiara distinzione formale tra ciò che portava e ciò che invece era portato. Tuttavia, come afferma lo storico dell'architettura Robin Evans, nella pratica di Mies questo non è «proprio vero», o non è «apparentemente vero», eccetto che in pianta⁶. Nelle sue soluzioni, infatti, i legami strutturali tra le parti erano sovente immaginari dal momento che

Mies was not just interested in the truth of construction, he was interested in expressing the truth of construction⁷.

Questo generava architetture, come ad esempio gli appartamenti di Lake Shore Drive a Chicago (1948 - 1951), dove ogni sforzo era compiuto per negare che la struttura avesse qualcosa a che fare con il peso, la gravità e, in generale, con la necessità di sorreggere. Tutto ciò generava una forte ambiguità strutturale ma non scalfiva la reputazione delle opere di Mies di essere strutturalmente vere e razionali. La soppressione del loro legame con ogni tipo di carico le trasformava in strutture concettuali, indipendenti dai condizionamenti della materia.

In un carteggio datato 1932 Frank Lloyd Wright scriveva a Philip Johnson di voler provare a convincere Mies a disfarsi di «*those damned little steel post*» che apparivano non solo interferire ma anche danneggiare l'armonioso *design*⁸. Ciononostante, l'unica logica a cui Mies intendeva aderire era la logica dell'apparenza essendo in fondo la ricerca di un 'effetto' ad avere per lui importanza primaria. Nella Farnsworth House il problema strutturale è centrale e, anzi, costituisce il punto di partenza di tutta la composizione. La struttura d'acciaio si basa su una griglia geometrica di esili pilastri e solai composti tramite un sofisticato lavoro per far sì che pavimento e



copertura siano sostenuti dai medesimi montanti. Gli otto pilastri perimetrali sono esternalizzati per liberare la pianta e permettere una sistemazione completamente libera: in questo modo, il telaio strutturale definisce una sorta di diaframma tra interno ed esterno e, nella maggior parte dei casi, non interferisce con l'organizzazione degli spazi stessi. L'ambiente domestico – un rettangolo di circa centoquaranta metri quadri – è definito da un gioco di piani, opachi o vetrati, che raramente danno luogo a corpi solidi. L'unica eccezione è rappresentata da una cellula centrale rivestita con impiallacciatura di legno Primavera⁹ che contiene le installazioni sanitarie, il camino e separa la zona notte dalla zona giorno¹⁰. Lo spazio vuoto diviene perciò il vero materiale della composizione architettonica e spiega come nell'architettura di Mies il problema della facciata – come quello delle bucatore – sia in fin dei conti inesistente, proprio perché non esistono facciate e bucatore in senso stretto¹¹.

Gli otto pilastri producono una gentile vertigine: sebbene sorreggano le superfici orizzontali, non sembrano né connessi né caricati e, a causa di ciò, la casa appare come se fosse appesa. Non è casuale nemmeno la scelta del bianco per la loro finitura: il colore preferito dall'architettura moderna, infatti, contribuisce alla smaterializzazione della struttura annullando l'aspetto materico e spostando l'attenzione sull'invenzione. Evans ritiene che questa tipo di realizzazioni conferisse a Mies il titolo di «*master of equivocation*»¹².

Oltre che per corrispondere all'idea compositiva miesiana, la soluzione strutturale della Farnsworth House era motivata dai condizionamenti del lotto, acquistato dalla committente nel 1945 ancor prima di conoscere il progettista.

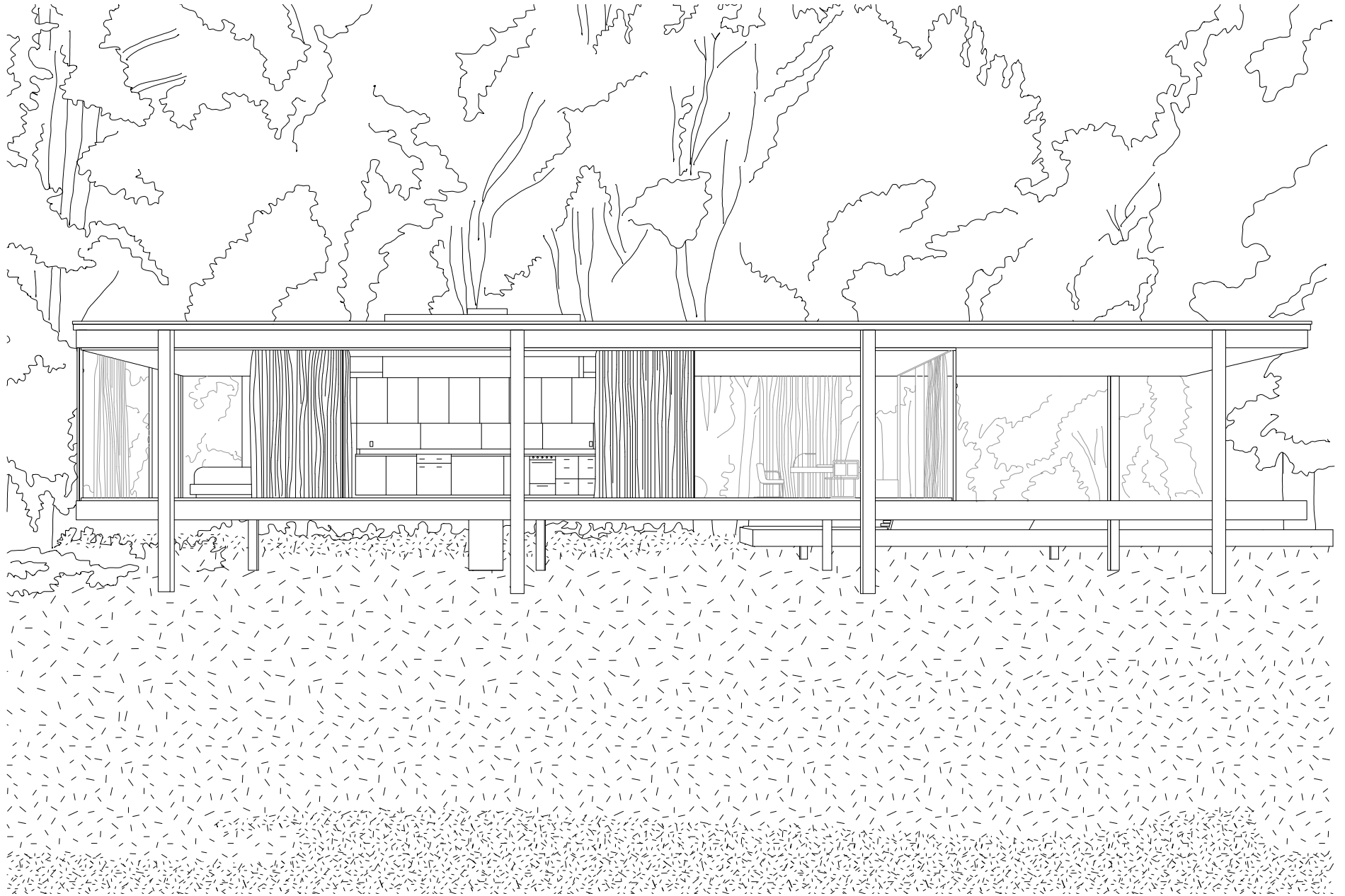
Spazialmente il rettangolo della casa si prolunga longitudinalmente verso il prato creando un portico e raggiungendo la lunghezza di ventitré metri e mezzo in totale. Casa e portico sono rialzati dal suolo di circa due metri e venti centimetri e vi si accede tramite una terrazza intermedia scoperta; la connessione tra i piani rivestiti in lastre di travertino è realizzata con una doppia serie di gradini. La sopraelevazione dell'edificio – utile anche a proteggerlo dalle frequenti inondazioni del Fox – lo trasforma in un podio, una costruzione

intesa a osservare e captare la natura circostante, offrendone una versione filtrata. Attraverso questo processo, la componente naturale diviene un paesaggio manipolato e controllato dall'azione antropica. Ciononostante, per Mies, architettura e natura hanno un ruolo autonomo: l'intervento artificiale – apportato attraverso il progetto – serve ad introdurre una chiave di lettura razionale nel caos del mondo e a portare la natura, le case e gli abitanti insieme verso un'unità più alta. In questo senso assume valore anche la scelta di una casa come cornice neutrale, *more glass than wall*: è lo stesso Mies, infatti, in un'intervista del 1958 a sostenere che

*when one looks at Nature through the glass walls of the Farnsworth House, it takes on a deeper significance than when one stands outside. More of Nature is thus expressed it becomes part of a greater whole*¹³.

Nel ricercare una relazione con la sregolatezza della natura, perciò, la casa di Mies è un luogo da cui contemplare il paesaggio come fosse un dipinto, con compostezza, distanza e una certa superiorità. Questa intenzione si esplicita nelle viste prospettiche e nei collage solitamente elaborati per raffigurare i progetti: istantanee, immagini racchiuse, non estese ma impedito da piani orizzontali. In esse l'architettura si riduce al minimo, ad una successione di sottili pilastri e linee parallele che incorniciano la prospettiva rivelando l'esistenza di un dispositivo di osservazione preferenziale. Come sottolinea Evans, che si tratti di un paesaggio marino, della prateria o di un deserto, queste scene tendono a concentrare l'interesse visivo sull'orizzonte e, tutto sommato, richiamano alcune tipiche visioni della casa rurale americana dal cui portico rialzato era possibile tragguardare il territorio circostante godendo dell'ampia veduta¹⁴.

Nella Farnsworth House, le viste dalle grandi pareti vetrate incorniciano porzioni di paesaggio che evocano l'esistenza di panorami più estesi da conquistare aldilà del confine domestico. Secondo Mies, l'esigenza di dominare la natura introduceva una chiave di lettura razionalizzata in grado di rendere a suo modo 'oggettiva' l'architettura. In questa prospettiva, quanto più gli edifici riuscivano ad aderire a tale esigenza di oggettività – di *Sachlichkeit* – tanto più erano ritenuti



fedeli espressioni del proprio tempo. Questa dogmatica fiducia lo conduceva a ritenere che la sua architettura dovesse essere universale e, in quanto tale, avesse il compito di essere anche anonima e impersonale. Esattamente come le grandi realizzazioni dell'architettura passata – i templi, le basiliche o le cattedrali – non sono rimaste alla storia per il nome dei loro costruttori, a suo dire, anche le opere ingegneristiche del Novecento – dighe, impianti industriali e ponti – erano simboli di un'epoca perché volontà del proprio tempo espresse spazialmente¹⁵. Questo contribuisce a spiegare la tenace ricerca di oggettività, o meglio di essenzialità, condotta nell'ideazione e realizzazione della Farnsworth House. Un'essenzialità in parte retorica che si definisce per contrasto tramite il simbiotico – e insieme contrastante – rapporto con la realtà circostante. Proprio perché libera dai condizionamenti imposti da una localizzazione urbana, infatti, questa architettura è uno strumento che si oppone al disordine ancestrale della natura introducendo coordinate spaziali capaci di renderla comprensibile e logica. Con ciò, non è tanto importante l'immagine che la casa mostra di sé dentro al bosco, quanto lo è l'immagine – o l'effetto – che la casa aiuta ad estrapolare del paesaggio che le sta intorno.

Note

1. Delia, G. (2013). 'Per Edith Farnsworth (1903–1977)'. *Forum Italicum*, 47(3), Londra: SAGE Pub. pp. 635–652.
2. Per una completa ricostruzione della vicenda progettuale e costruttiva della Farnsworth House vedere Schulze, F. – Windhorst, E. (2012). *The Farnsworth Saga: 1946–2003*. in Schulze F. (2012) *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 248–273.
3. Mies van der Rohe, discorso di ringraziamento al conferimento della AIA Gold Medal nel 1960 in Evans, R. (1997). 'Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries'. in Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building and other essays*. London: Architectural Association. p. 245.
4. Blaser, W. (curatore) (1991). *Mies van der Rohe*. Bologna: Zanichelli. p. 15.
5. Pizzigoni, V. (2010). *Introduzione*. in Pizzigoni, V. (curatore) (2010). *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi. pp. xviii - xx.
6. Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building and other essays*. cit. p. 239.
7. *Ivi*. p. 240. «Mies non era interessato solo alla verità della costruzione, egli era interessato nell'esprimere la verità della costruzione». Traduzione dell'autore.
8. *Ibid*.
9. Essenza tipica dell'America centrale denominata anche mogano bianco.
10. Lohan, D. (2008). 'La casa Farnsworth: quando il rigore diviene poesia'. *Casabella*, n. 767. p. 92.
11. Per una completa descrizione e rappresentazione degli aspetti strutturali vedere Lohan, D. (2000). *Mies Van Der Rohe: Farnsworth House, Plano 1945-1950*. Tokyo: ADA Editors.
12. Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building and other essays*. cit. p. 270.
13. Mies van der Rohe, intervista del 1958 con Christian Norberg-Schulz in Emmons, P. – Lomholt, J. & Shannon Hendrix, J. (curatori) (2012). *The Cultural Role of Architecture: Contemporary and Historical Perspectives*. Londra: Routledge. p. 119. Il testo originale dell'intervista si trova in Norberg-Schulz, C. (1958). 'Rencontre avec Mies van der Rohe'. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 29. pp. 40–41. La versione tedesca 'Ein Gespräch mit Mies van der Rohe' è pubblicata in *Baukunst und Werkform*, XI (1958), n. 11, pp. 615–616. «Quando uno guarda la Natura attraverso le pareti vetrate delle casa Farnsworth essa assume un significato più profondo di quando uno se ne sta all'esterno. Quanta più parte della Natura viene espressa così tanto più essa diviene parte di un più vaso insieme». trad. it. parziale in Bocchi, R. (2016). *Progettare lo spazio e il movimento: Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*. Roma: Gangemi Editore. pp. 62 – 63.
14. Cfr. Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building and other essays*. cit. p. 251.
15. Cfr. Pizzigoni, V. (curatore) (2010). *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*. cit. pp. 25 – 27.

Illustrazione in copertina
Alessandro Chilosi e Samuel Contestabile

Progetto grafico
gaggeroservente e Alessandro Canevari

L'illustrazione alle pp. 18-19 è di
Jonathan Di Bella e Claudio Poddie

Gli autori dei saggi hanno provveduto alle illustrazioni ad eccezione di quelli a
pp. 158-159 • *Jonathan Di Bella*
pp. 136-137 • *Marzio Di Pace*
pp. 121, 122-123 • *gosplan architects*
p. 95 • *Meriem Khaldoun*
pp. 69, 106-107 • *Claudio Poddie*
p. 207 • *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

Finito di stampare nel mese di luglio 2020
da Grafiche G7, Savignone (Genova)
per Sagep Editori Srl, Genova