

CONFORTO

CONFORTO

Un viaggio

LUCA MAFFEI

Universidade Autónoma de Lisboa
Departemento de Arquitectura

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Orientadores:
Arquitecto Francisco Aires Mateus
Professor Doutor Joaquim Moreno

Lisboa, Dezembro 2019



INDICE

	<i>Resumo</i>	7
	<i>Abstracts</i>	8
	<i>Riassunto</i>	9
I	CONFORTO	11
	PAROLA	19
	IDEA	23
	CONVENZIONE	43
II	IDEARIO	57
	GIARDINO	63
	<i>Villa Oro _ Bernard Rudofsky & Luigi Cosenza</i>	
	<i>Casa Tanikawa _ Kazuo Shinohara</i>	
	FOCOLARE	83
	<i>Glass House _ Philip Johnson</i>	
	<i>Upper Lawn Pavilion _ Alison & Peter Smithson</i>	
	STRADA	99
	<i>Golden Lane Housing _ Alison & Peter Smithson</i>	
	<i>Park Hill Estate _ Jack Lynn & Ivor Smith</i>	
III	PROPOSTA	115
	LIS-BOOM	117
	MOURARIA	119
	PROGETTO	123

Resumo

O **conforto** inventou o homem.

Inventar significa, etimologicamente, encontrar, não criar. É um conceito intimamente relacionado com o **homen**. Numa relação onde existe troca mútua, o homem moldou o conforto baseado nas suas próprias ideias e o conforto acabou por moldar as ideias do homem. É também um conceito dinâmico e mutável, que evolui e se adapta de acordo com o contexto no qual é inserido.

Nos dias de hoje, o conforto assumiu o significado de **comodidade** e está directamente relacionado com bens materiais e todo o complexo de instalações e objectos presentes num espaço, de forma a garantir uma vida quotidiana mais fácil e organizada. É uma condição de **bem-estar**, onde o indivíduo expressa satisfação, através do ambiente envolvente. É uma sensação de prazer, que tanto pode ser física quanto **mental**.

Projectar, através de certas ideias, pode garantir este bem-estar mental e, por isso, considero que seja necessário haver um estudo sobre este tema. Não existindo respostas concretas, este trabalho pretende ser uma tentativa para definir, antes de tudo, o significado de conforto, com o objectivo de criar e desenvolver uma **ideia** numa óptica mais íntima e pessoal.

Este trabalho conta uma **viagem** cujo principal protagonista é o conforto.

Palavras chave: *conforto, bem-estar, prazer, homem, casa.*

Abstract

Comfort invented the man.

To invent means, etymologically, to find, not to create. It is a concept strictly related to **man**. As a relationship of mutual exchange, man has shaped comfort based on his ideas, comfort has shaped man's ideas. It is a dynamic and changeable concept, it evolves and adapt according to the context in which is applied.

Nowadays it means **commodity**. It indicates the material amenities, the complex of systems, installations and accessory furnishings, necessary to make everyday life easier and more organized. It is a condition of perceived **well-being**, in which an individual expresses satisfaction or not about the environment that surrounds him. It is a feeling of pleasure, both physical and **mental**.

The design, through certain ideas, can guarantee this mental well-being, therefore a study on these aspects is necessary. Since there are no absolute answers, this wants to be an attempt to define, first of all for myself, the meanings of comfort with the aim of develop a personal and intimate **idea**.

This work is about a **journey** whose the main protagonist is comfort.

Keywords: *comfort, well-being, pleasure, man, home.*

Riassunto

Il **conforto** ha inventato l'uomo.

Inventare vuol dire, etimologicamente, trovare, non creare. È un concetto strettamente legato all'**uomo**. In relazione di reciproco scambio, l'uomo ha plasmato il conforto in base alle sue idee, il conforto stesso ha modellato le idee dell'uomo. Un concetto dinamico e mutevole, si evolve e si adatta in base al contesto al quale viene applicato.

Oggi ha assunto significato di **comodità**. Indica le comodità materiali, il complesso di impianti, installazioni e arredi accessori, occorrenti a rendere agevole e organizzata la vita quotidiana. È una condizione di **benessere** percepito, in cui un individuo esprime soddisfazione o meno nei confronti dell'ambiente che lo circonda. È una sensazione di piacere, tanto fisica quanto **mentale**.

La progettazione, attraverso determinate idee, può garantire questo benessere mentale, uno studio su questi aspetti è quindi necessario. Non esistendo risposte assolute, questo vuole essere un tentativo di definire, prima di tutto per me stesso, i significati del conforto con l'obiettivo di elaborare un personale e intima **idea**.

Questo lavoro racconta un **viaggio** che ha come protagonista principale il conforto.

Parole chiave: *conforto, benessere, piacere, uomo, casa.*

I

CONFORTO

“Il cosiddetto “comfort” non è solo nella rispondenza delle cose alla necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi. Codesto suo “comfort” è in qualcosa di superiore: è nel darci con l’architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed infine, per quel suo facile, lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, è nell’invito che la casa all’italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nella solare natura; nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il CONFORTO.”¹

Gio Ponti

Questo lavoro nasce a partire da un concetto, il *conforto*.

Questo concetto è al centro del percorso che si svilupperà nelle prossime pagine, questa è una ricerca che cresce attorno alla complessità di quest'idea, al suo continuo sviluppo nel tempo e alla maniera in cui l'uomo ha declinato il suo significato.

Uomo e conforto sono concetti strettamente collegati, che si richiamano a vicenda in un continuo di riferimenti. È l'uomo che ha plasmato il concetto di conforto in base alle sue idee, ed è il conforto stesso che, evolvendosi nel tempo insieme all'uomo, ha modellato e guidato le sue idee. Un concetto dinamico e mutevole, si evolve e cambia in base al contesto nel quale viene applicato e alla società a cui fa riferimento.

Il termine *conforto* deriva dal tardo latino *confortare* con significato di “rendere forte”, rendere forte a sopportare un dolore, a sostenere una fatica, ad alleviare una pena.² Dall'inizio del diciannovesimo secolo, sul modello dell'inglese *comfort* e del francese *confort*, ha arricchito il suo significato con “comodità e agio” mentre le preesistenti accezioni del termine sono state superate.

Oggi il conforto viene definito come “*le comodità materiali, il complesso di impianti, installazioni e arredi accessori, occorrenti a rendere agevole e organizzata la vita quotidiana.*”³

Durante gli anni della mia formazione il tema del comfort è emerso innumerevoli volte, la prima volta durante una lezione di scienze delle costruzioni; il professore, un ingegnere meccanico, aveva il compito di introdurci il concetto di comfort termico illustrandoci segreti e misteri dell'aria condizionata e del sistema di riscaldamento. Per quello che ricordo, ci descrisse la cosiddetta *zona di comfort*, un'area tratteggiata di forma ovale rappresentata su un grafico che metteva in relazione temperatura dell'aria e umidità relativa. I rapporti tra temperatura e umidità contenuti all'interno dell'area tratteggiata rappresentavano una condizione di benessere mentre tutto ciò che stava all'esterno rappresentava condizioni di malessere per l'utente.

Seguendo la definizione “ingegneristica” del termine, il comfort è una sensazione di benessere fisico e mentale, la condizione in cui un individuo esprime soddisfazione nei confronti dell'ambiente che lo circonda. Ci si trova in uno stato di benessere quando non

¹ PONTI, G., *La casa all'italiana*, in “Domus” n. 1, gennaio 1928, p. 7. (nella pagina precedente)

² “*conforto*” voce dell'*Enciclopedia Treccani*, consultata online: treccani.it (26.06.2019).

³ “*comfort*” voce dell'*Enciclopedia Treccani*, consultata online: treccani.it (26.06.2019).

si percepisce nessun tipo di sensazione fastidiosa, quando si è quindi in una condizione di neutralità assoluta rispetto all'ambiente circostante. È chiaro come il benessere sia una quantità impossibile da misurare analiticamente ma soltanto statisticamente in quanto dipende da troppe variabili di cui alcune strettamente soggettive e di natura psicologica.

Apparentemente, questo era tutto ciò che bisognava sapere sull'argomento; comfort inteso come indicatore di un "livello di benessere percepito." In tal senso si potrebbe pensare che tecnologia e dispositivi meccanici abbiano un ruolo primario nella progettazione e siano gli unici in grado di soddisfare questo determinato "livello di benessere," essi ovviamente hanno un ruolo molto importante nello sviluppo di uno spazio vivibile, il quale però si limita alla dimensione fisica.

È emerso invece come il conforto dipenda in realtà da molti altri fattori, idee e concetti che non hanno quasi nulla a che fare con la tecnologia, nella progettazione idee come intimità, privacy, domesticità, efficienza degli spazi svolgono un ruolo fondamentale nel garantire un benessere "mentale," uno studio su questi aspetti è quindi necessario ed è una questione cruciale nella preparazione alla professione di un architetto. In questo senso *"il compito fondamentale dell'architettura è quello di alleviare gli stress della vita, massimizzare le energie dell'uomo e permettergli di focalizzarle su quelle attività che sono l'essenza dell'esistenza umana."*⁴

Questa tesi non ha lo scopo di convincere, è piuttosto un tentativo di scoprire, prima di tutto per me stesso, il mio personale significato di conforto. All'inizio pensavo che sarebbe stato relativamente facile, tutto ciò non si è rivelato tale, al contrario difficile e a volte inquietante, poiché ho scoperto che gli ideali architettonici che avevo appreso durante la mia formazione e che ritenevo fondamentali, spesso ignoravano, se non contraddicevano del tutto, i miei ideali reali di conforto. Mi sono ritrovato a cercare di ricordare esperienze passate della mia infanzia, come era organizzata la mia casa e quali attività domestiche svolgevo per cercare di capire cosa mi aveva fatto sentire così bene, così a mio agio, per capire cosa rendeva questi ricordi così confortevoli.

Questo è l'obiettivo ultimo di questo lavoro, non una ricerca fine a se stessa ma un punto di partenza che possibilmente mi accompagnerà per tutta la mia carriera architettonica, una ricerca su quei principi che garantiscono e completano un personale e intimo ideale di conforto.

⁴ WONG, F. M., *The Significance of Work Comfort in Architecture*, in "Architectural Science Review", Volume 10, 1967, p. 119, trad. propria.

"The fundamental task of architecture is to lighten the stresses of life, to maximize man's energies and permit him to focus them upon those activities which are the essence of human existence."

DESIGN FOR THE (RIGHTS OF) MAN



DESIGN OF A BED: NOT EVERYBODY
HAS A PERFUMED BED

01. *Disegno di un letto bello, non tutti hanno un letto profumato*, Metafore, Ettore Sottsass, 1976.

PAROLA

“Quando il linguaggio si è evoluto per la prima volta, esistevano soltanto poche e limitate parole. Con il passare del tempo, la parola, attraverso i suoi numerosi utilizzi si è sviluppata a tal punto che oggi è necessario possedere un ampio dizionario.

*[...] Perciò, se rintracciamo le trasformazioni nell'utilizzo di una parole, possiamo trovare la chiave per ripensarla ad un livello più profondo. Se prendiamo una parola con vari usi specializzati e rintracciamo l'origine del suo significato, potremmo ottenere una visione inaspettata.”*⁵

Il conforto significa molto più che un semplice benessere fisico, il vero conforto è un fattore mentale e culturale tanto quanto quello fisico, evolvendosi parallelamente all’uomo ha significato cose radicalmente diverse per società e epoche differenti.

Le richieste di miglioramento del conforto sono aumentate sia qualitativamente che quantitativamente a partire dal momento in cui i primi uomini sulla terra cercavano riparo nelle caverne, per loro il comfort era cibo e riparo, basicamente per loro era *protezione dalle avversità della natura*.⁶

Da allora, fino ai nostri giorni, molte cose sono cambiate, alcune di questi cambiamenti sono molto evidenti, i miglioramenti del riscaldamento e dell’illuminazione sono dovuti al progresso tecnologico, sono stati fabbricati vestiti più comodi, sono stati introdotti mobili e utensili che hanno semplificato molte attività, rendendole più comode e agevoli, più confortevoli.

La parola *confortevole*, originariamente non si riferiva a *comodità e agio*, la sua radice latina era *confortare* con significato di *rendere forte*, questo è rimasto il suo significato per secoli. Era con questo significato che era utilizzato nell’ambito religioso: il “comforter”, che deriva dall’inglese *comfort*, era lo Spirito Santo, originariamente nel credo religioso era ciò che consolava e che rendeva forte a superare un dolore.

Nel tempo il termine ha assunto anche un significato legale: nel sedicesimo secolo il comforter era riferito a una persona che aiutava o favoriva un crimine. Quest’idea di supporto

⁵ HOLLEIN H., *MAN transFORMS*, Copper-Hewitt Museum, Ottobre 1976, p. 59, trad propria.

“When language was first evolved, there were only few limited words. And with passing of time, the word, with its many usages developed to such an extent that today it is very necessary to have a large dictionary. [...] Thus, if we trace back the changes in word usage, we may grasp the key to rethink at a deeper level. So if we take a word with variously specialized usages and trace back the origin of its meaning, we shall get an unexpected view.”

⁶ *Ivi*, p. 76.

DESIGN FOR THE (RIGHTS OF) MAN



DO "YOU" LIKE TO SIT IN THE SUN....



OR DO YOU LIKE TO SIT IN THE SHADOW?

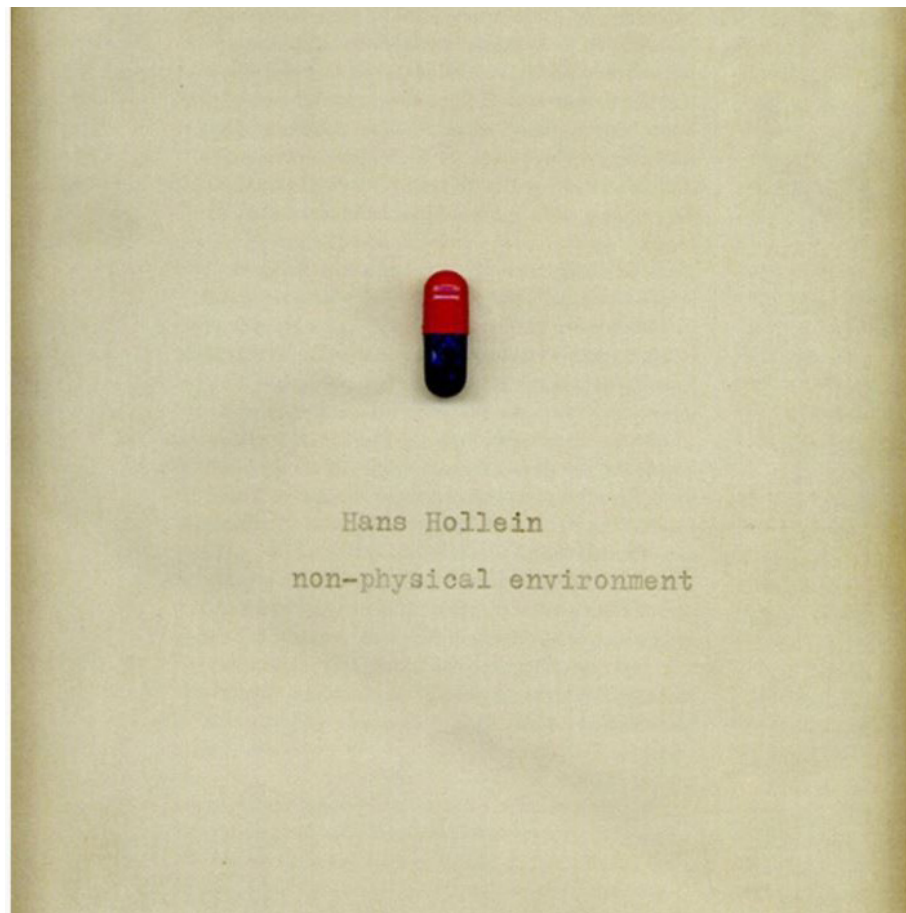
fu ampliata per includere persone o cose che offrivano un certo grado di soddisfazione, si poteva allora parlare di un letto di una larghezza confortevole non ancora di un letto confortevole. Le generazioni successive hanno ampliato questa idea di soddisfazione e il termine ha iniziato ad acquisire il significato di benessere e agiatezza, ma non fino al diciottesimo secolo.

Oggi il suo significato ha superato tutte le precedenti declinazioni ed è usato esclusivamente per indicare comodità, agio e benessere, molto spesso riferito all'ambito termico: è interessante capire l'evoluzione del significato di un termine: il comforter non si riferisce più al Redentore, allo Spirito Santo, al consolatore di pene e sofferenze, oggi il comforter, in inglese, descrive un copriletto trapuntato.

Come detto in precedenza l'utilizzo del termine conforto ad indicare un certo grado di benessere percepito in un ambiente domestico non è documentato fino al diciottesimo secolo. Ad un certo punto però la società ha iniziato ad usare il termine *comfort* in maniere differenti, avevano bisogno di una parola speciale per articolare un'idea che fino ad allora non era mai esistita o che semplicemente non richiedeva un'espressione particolare.

*“Le parole sono importanti. Il linguaggio non è soltanto un mezzo [...], è il riflesso di come pensiamo. Usiamo le parole non solo per descrivere oggetti ma anche per esprimere idee, e l'introduzione di parole nel linguaggio segna simultaneamente l'introduzione di idee nella coscienza.”*⁷

⁷ RYBCZYNSKY, W., *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986, p. 21, trad. propria.
“Words are important. Language is not just a medium [...], it's a reflection of how we think. We use words not only to describe objects but also to express ideas, and the introduction of words into language marks the simultaneous introduction of ideas into consciousness.”



03. *Non-physical environment*, Hans Hollein, 1967.

IDEA

Per iniziare qualsiasi ragionamento sul conforto è necessario partire dal contesto in cui quest'idea è stata introdotta, è necessario capire cosa sia successo in Europa nel diciottesimo secolo e perché le persone, da un momento all'altro, hanno avuto bisogno di una parola speciale per esprimere un certo grado di benessere, per fare questo è necessario partire dal Medioevo.

Spesso quest'epoca storica è considerata come un periodo opaco nella storia dell'uomo, un periodo che è sempre stato aperta a diverse possibili interpretazioni. Molti scrittori ed artisti hanno reso popolare l'immagine di un medioevo come un'epoca rustica, poco incline alle innovazioni e alla meccanizzazione. Questa nozione è alquanto errata, infatti le prime documentazioni che registrano come innovazione la produzione di massa sono indicate durante il Medioevo.

Ben lontano dall'essere una sorta "buco nero" nella storia dell'uomo, il medioevo segnò l'inizio autentico dell'industrializzazione in Europa e la sua influenza fu avvertita fino al diciottesimo secolo in tutti gli aspetti della vita quotidiana, compresi gli atteggiamenti nell'ambito domestico e quindi di conseguenza anche al comfort.

Questo punto di vista è condiviso anche da Siegfried Giedion, nel suo libro *"Mechanization Takes Command"*, parlando della meccanizzazione della casa e del comfort, come relativo prodotto di queste sviluppi, sostiene che come punto di partenza sicuro bisogna guardare al Medioevo in quanto in esso giacciono le radici della nostra esistenza e del nostro continuo sviluppo.⁸

"Perché, ci si potrebbe chiedere, iniziamo dal periodo medievale?"

Vogliamo acquisire una certa comprensione sulle origini da cui la vita occidentale si è sviluppata con continuità. Il periodo iniziale è sempre il miglior avvio da cui muovere. Esso è uno specchio in cui possiamo veder riflessa l'immagine del nostro tempo.

Gli inizi di questo sviluppo ininterrotto furono affermati quando, per la prima volta dalla caduta di Roma, gli standard di vita salirono fino al punto da rendere possibile la vita borghese. Per la prima volta da Roma, la cultura ha messo le sue radici ed ha prosperato nella società urbana. Le vecchie città europee iniziarono a rinascere dall'XI secolo in poi, e il tredicesimo secolo vide più città fondate di qualsiasi altro secolo successivo.

⁸ GIEDION, S., *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Norton, New York, 1969, p. 7.

Il Rinascimento, legato all'antichità classica, ha allargato i nostri orizzonti.

Nel Medioevo affondano le radici della nostra stessa esistenza.”⁹

Una lettura molto interessante sulla nascita e sull'evoluzione del concetto di comfort è contenuta nel libro *“Home: A Short History of an Idea”*, di Witold Rybczynski. L'autore ripercorre l'evoluzione della casa negli ultimi cinque secoli, dalla fine del medioevo fino ai giorni nostri individuando i passaggi fondamentali che hanno reso possibile l'introduzione di questa nuova idea di conforto applicato ad un ambiente domestico.

⁹ *Ivi*, p. 258, trad. propria.

“Why, one may ask, do we begin with medieval period? We want to gain some understanding of the beginnings from which Western life has continuously developed. Beginnings offer the surest footholds. Looking at them, we see as in a mirror. The beginnings of this unbroken development were affirmed when, for the first time since Rome's collapse, living standards rose to a point making burgher life possible. For the first time since Rome, culture spread roots and prospered in urban society. The old Europe cities began to revive from the eleventh century on, and the thirteenth saw more town founded than any later century. The Renaissance, leaning on the Ancients, broadened our horizons. The Middle Ages embrace the roots of our very existence.”



04. *San Girolamo nella cella*, Albrecht Dürer, 1514.

Privacy e vita domestica

Tra le numerose innovazioni che possiamo attribuire al periodo medioevale, la più importante, o almeno la più originale è stata una vera e propria rivoluzione sociale, la nascita di una nuova classe, la borghesia.

Il termine indica quel ceto sociale che aveva dimora nei borghi, quartieri o centri abitati che sorgevano al di fuori delle mura cittadine e che praticava un libero mestiere, il quale poteva spaziare dall'artigianato al commercio, dalla medicina all'arte. A differenza delle altre classi sociali come per esempio l'aristocrazia che viveva nei castelli o il clero che viveva nei monasteri, la borghesia possedeva e viveva in una casa.

La tipica casa borghese del quattordicesimo secolo era molto diversa dalla nostra idea classica di casa, in particolare per quanto riguarda la nostra concezione di suddivisione degli spazi. Queste case solitamente consistevano in uno o due piani dove il piano terra o almeno la parte della casa che si affacciava sulla strada solitamente era un negozio o una area di lavoro, mentre il resto della casa non consisteva in una serie di stanze ma bensì in un'unica grande stanza in cui si svolgevano tutte le azioni della vita quotidiana.

Questa grande stanza era in costante uso, le persone cucinavano, mangiavano, dormivano, intrattenevano ospiti e consumavano affari di lavoro. Tutte queste funzioni erano garantite da un arredo scarno e soprattutto “mobile” a seconda delle attività che venivano svolte. In questo contesto concetti, a noi ben chiari come “casa” e “famiglia” non esistevano, la casa era un luogo di lavoro ed era frequentata da moltissime persone, in questo senso la casa medievale era di natura, pubblica.

Tra la fine del Medioevo fino agli inizi del diciassettesimo secolo le condizioni della vita domestica cambiarono molto lentamente, furono introdotti diversi miglioramenti nella casa, un maggior utilizzo del vetro per le finestre e la diffusione di focolari e camini permisero lo sviluppo di ambienti più abitabili e più piacevoli. In questo lungo periodo però la grande innovazione fu un'idea che piano piano entrò nelle abitudini della borghesia: la separazione di lavoro e vita familiare.

Un crescente numero di persone non lavorava e viveva più nello stesso ambiente ma iniziò a considerare la casa esclusivamente come “abitazione”. Il risultato di questa separazione tra lavoro e vita fu evidente, la casa diventò un luogo prettamente privato.

Insieme a questo processo di “privatizzazione” della casa si diffuse un'idea di intimità che portò ad identificare quest'ultima esclusivamente come luogo per lo svolgersi della vita familiare.

*“Il comfort, in senso fisico, stava ancora aspettando il diciottesimo secolo e alcuni miglioramenti tecnologici come la fornitura d'acqua e il riscaldamento, oltre che il perfezionamento delle suddivisioni interne della casa. Ma la transizione dalla casa feudale di natura pubblica alla casa di famiglia di natura privata era già avviata. Il crescente senso di intimità domestica è stata un'invenzione umana tanto importante quanto quella di un qualsiasi altro dispositivo tecnologico. Per la verità, potrebbe essere stata anche più importante, poiché ha influenzato non soltanto il nostro ambiente fisico ma anche la nostra coscienza.”*¹⁰

La nascita di intimità e privacy fu un processo lento e naturale, una reazione al cambiamento delle condizioni della vita urbana. Parallelamente a questi due concetti Rybczynsky individua un altro importante avvenimento che portò allo sviluppo della nostra moderna idea di famiglia, il crescente ruolo della donna nella società e la conseguente “femminilizzazione” della casa portò alla nascita del concetto di vita domestica.

È difficile tracciare l'evoluzione di un processo e sarebbe rischioso indicare un luogo particolare come inizio di quest'evoluzione, ciò nonostante l'autore cita un luogo e un particolare contesto dove queste idee si svilupparono più rapidamente rispetto al resto dell'Europa e in una modalità del tutto unica. Stiamo parlando dell'Olanda del diciassettesimo secolo, uno stato appena formato che nel giro di pochissimo tempo diventò una delle maggior potenze europee.

Le case in questo contesto erano delle piccole abitazioni, non avevano bisogno di essere grandi, ogni abitazione conteneva poche persone, in media quattro o cinque a differenza delle altre città europee, come per esempio Parigi dove in ogni casa vivevano una media di venticinque persone. La borghesia qui poteva permettersi il lusso di possedere la propria casa oltre che un luogo per lavorare. Tutto ciò influi nell'accelerare il processo di “privatizzazione” della casa, la grande abitazione di natura pubblica era sempre meno diffusa e sostituita dalla piccola abitazione intima e privata, luogo per lo svolgersi della vita familiare.

La comparsa di questa nuova “tipologia” fu il risultato di un altro grande cambiamento all'interno della famiglia: la crescente presenza di bambini nelle case. L'idea di famiglia nel

¹⁰ RYBCZYNSKY, W., *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986, p. 49, trad. propria.
“Comfort in the physical sense was still awaiting the eighteenth century and the improvement of such technologies as water supply and heating, as well as refinements to the internal subdivision of the home. But the transition from the public, feudal household to the private, family home was under way. The growing sense of domestic intimacy was a human invention as much as any technical device. Indeed, it may have been more important, for it affected not only our physical surroundings, but our consciousness as well.”

medioevo era molto differente dalla nostra, specialmente nell’atteggiamento, per necessità, nei confronti dei bambini. I figli già all’età di sette anni venivano allontanati da casa e mandati a lavorare. Questa situazione iniziò a cambiare intorno al sedicesimo secolo con l’introduzione dell’istruzione e delle scuole, fino ad allora l’istruzione era esclusivamente religiosa. Il risultato fu che i figli iniziarono a passare molto più tempo in casa e per la prima volta da secoli, i genitori potevano vedere i propri figli crescere. Di conseguenza, aumentò la presenza delle donne all’interno della casa, il lavoro e la vita sociale dell’uomo si spostarono da un’altra parte e la casa divenne luogo per lo sviluppo di una nuova tipologia di lavoro, il lavoro domestico, il lavoro della donna.

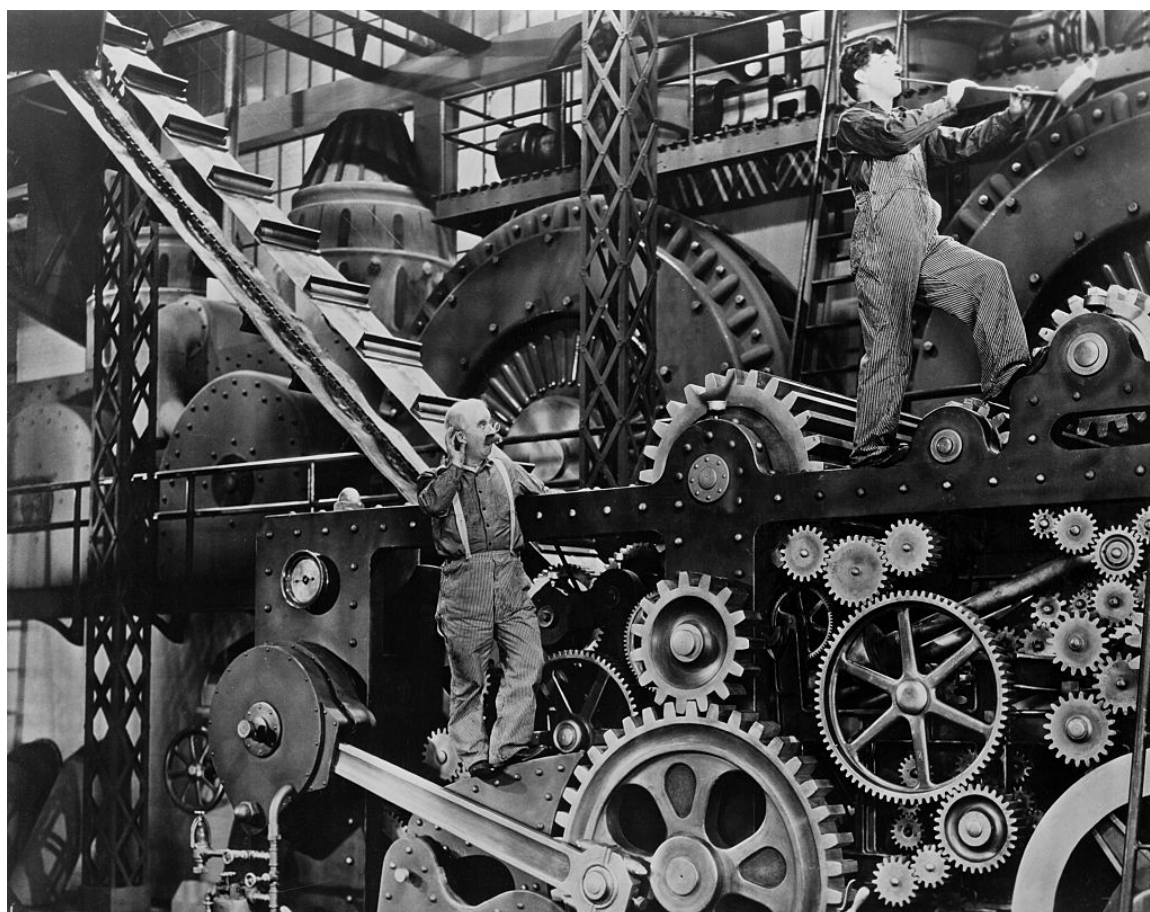
La “femminilizzazione” della casa durante il diciassettesimo secolo fu uno dei più importanti eventi che portò allo sviluppo degli interni della casa, allo sviluppo domestico della casa. Il marito continuava ad essere il capo della famiglia ma non era più l’assoluto padrone di casa. Il risultato fu che, non soltanto la casa stava diventando un luogo più intima ma stava acquistando un’atmosfera speciale, stava diventando un luogo femminile o almeno sotto un controllo femminile. Questo controllo era tangibile e reale e risultò in una maggior pulizia, nell’introduzione di regole e in qualcosa che fino ad allora non era mai esistito: l’idea di vita domestica.

Intimità, privacy e vita domestica sono state delle grandi “invenzioni” apparse spontaneamente grazie alla nascita della borghesia. Nel diciottesimo secolo la casa è cambiata sia fisicamente che “sentimentalmente”, ha smesso di essere un luogo di lavoro, è diventata più piccola e soprattutto meno pubblica diventando sempre più intima e personale. La casa non è più soltanto riparo contro le avversità della natura, riparo contro l’invasore ma è diventata lo scenario per l’introduzione di una nuova e compatta unità sociale: la famiglia. La casa è diventata abitazione, la nascita di idee come la privacy e la vita domestica ha posto le basi per l’introduzione di una nuova “invenzione”: *l’idea di comfort*.¹¹

*“Vita domestica, privacy, comfort, il concetto di casa e di famiglia: queste sono, letteralmente, le principali conquiste della Borghesia.”*¹²

¹¹ RYBCZYNSKY, W., *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986, p. 77.

¹² LUKACS, J., *The Passing of the Modern Age*, Harper & Row, New York, 1970, p. 200. trad. propria.
“Domesticity, privacy, comfort, the concept of home and of the family; these are, literally, principal achievements of the Bourgeois Age.”



05. *Tempi Moderni*, Charlie Chaplin, 1937.

Comodità e meccanizzazione

Soltanto nel diciottesimo secolo, per la prima volta, l'idea di comfort viene associato al significato di comodità e piacere. Comfort diventa una qualità, una condizione fisica necessaria per garantire all'individuo una vita di comodità e piaceri.

La casa è cambiata radicalmente, non solo fisicamente ma anche sentimentalmente, essa rimaneva un luogo sociale ma con un'accezione curiosamente privata, un luogo di svago e piacere, un luogo isolato a cui era permesso l'accesso soltanto al visitatore ben accetto.

Il diciottesimo secolo rappresenta un punto all'incirca a metà strada tra il medioevo e i giorni d'oggi. Il desiderio di uno spazio proprio non era semplicemente una questione di privacy personale ma dimostra la crescente consapevolezza dell'individualità. A questa crescente individualità doveva essere garantita la possibilità di vivere in uno spazio idoneo alle sue esigenze, la nascita dell'idea di comfort procede di pari passo con la grande innovazione tecnologica che stava prendendo piede in quest'epoca.

Da questo momento il comfort non rappresenta più semplicemente un'idea immateriale ma si trasforma in condizione fisica di benessere da perseguire, le grandi innovazioni tecnologiche permisero questo rapido sviluppo, il comfort da semplice idea diventa ideale da perseguire.

Spesso tendiamo a focalizzare la nostra attenzione sul fatto che l'innovazione tecnologica fu capace di aumentare in maniera smisurata la produzione di "prodotti", al contrario il più grande successo ottenuto non riguardava soltanto il tema della produzione ma la capacità di diffusione di queste innovazioni. La produzione di massa rese possibile una diffusione di benessere senza precedenti, un certo livello di comfort non era presente soltanto nei palazzi reali ma anche all'interno di una casa di una famiglia moderatamente benestante. I miglioramenti principali riguardarono principalmente il riscaldamento, la ventilazione e l'illuminazione.

Il focolare era considerato principalmente come luogo per cucinare le pietanze e soltanto secondariamente come fonte di calore. Le stanze che contenevano il focolare erano spesso piene di fumo e mal riscaldate il che le rendeva poco abitabili. Piccoli accorgimenti permisero di migliorarne le prestazioni, semplici modifiche come il restringimento della canna fumaria e la diminuzione dell'apertura del focolare permisero non soltanto di eliminare l'annoso problema del fumo ma anche di aumentare la combustione, garantendo maggior irradiazione di calore. La combinazione di ambienti più piccoli e camini più efficienti non può essere considerata come una vera e propria rivoluzione ma i benefici che garantì permisero un notevole miglioramento dei livelli di comfort nelle case.

La ventilazione degli ambienti domestici in quest'epoca diventò una necessità di primordine, quasi un'ossessione, principalmente per due ragioni. La prima perchè spesso gli ambienti domestici erano fumosi per la presenza di camini rudimentali e generalmente maleodoranti a causa della scarsa igiene personale del tempo. La seconda ragione, ben più importante fu causata dal crescente numero di epidemie che si svilupparono nelle città, per il sovraffollamento e la sfrenata urbanizzazione. Di pari passo allo sviluppo di epidemie, la ricerca medica si impegnò per cercare una risposta e una soluzione al problema. Si riteneva erroneamente che molte malattie fossero causate da sostanze e impurità presenti nell'aria, la cosiddetta teoria miasmatica. La necessità di un ricambio d'aria e di ventilazione degli ambienti quindi non assunse solo rilevanza in termini di comfort ma divenne una questione di vita o di morte, l'aria fresca il rimedio contro la diffusione di epidemie.

Lo sviluppo della scienza e della medicina sono stati gli ingredienti fondamentali per la nascita di questa "mania" della ventilazione, ciò ha avuto un'influenza importantissima sul comfort domestico. La ricerca di nuove tecnologie per fronteggiare questi problemi ha introdotto alla gente l'idea che il comfort fosse qualcosa che si potesse migliorare, che potesse essere studiato, misurato e spiegato. Era impossibile ottenere grandi ricircoli di aria semplicemente aprendo le finestre, perciò furono introdotti tutta una serie di condotti e tubature ingegnosamente progettate per garantire ventilazione. La principale conquista fu nel riconoscere che il comfort era qualcosa che poteva essere ottenuto e migliorato mediante l'aiuto di macchinari, il primo passo verso la meccanizzazione della casa.

In nessun campo i miglioramenti delle innovazioni tecnologiche furono tanto evidenti come in quello dell'illuminazione domestica. Fino al diciottesimo secolo le candele rimasero l'unica fonte di luce artificiale nelle case, esse producevano una luce tremolante e incontrollabile ed erano di scarso aiuto nello svolgimento di qualsiasi attività domestica. Tutto ciò cambiò verso la fine del diciottesimo secolo quando fu introdotta la prima lampada a olio. Questa posta al centro di un tavolo poteva garantire abbastanza luce per consentire quantomeno delle attività sociali all'interno della casa, la qualità e l'intensità della luce fu nettamente migliorata.

Il pubblico apprezzò fin da subito i vantaggi forniti da queste nuove lampade, le richieste sul mercato aumentarono rapidamente e ciò consentì l'accelerazione della produzione in serie di questa nuova tecnologia. Il miglioramento fu talmente evidente che spinse l'intera società ad uno sforzo per migliorare ulteriormente, per sviluppare nuove tecnologie più pulite e luminose. In questo contesto il gas assunse un ruolo fondamentale in quanto era facilmente reperibile e molto economico, furono introdotte le lampade a gas, una tecnologia che diventò rapidamente comune e cominciò ad essere utilizzata anche nelle case.

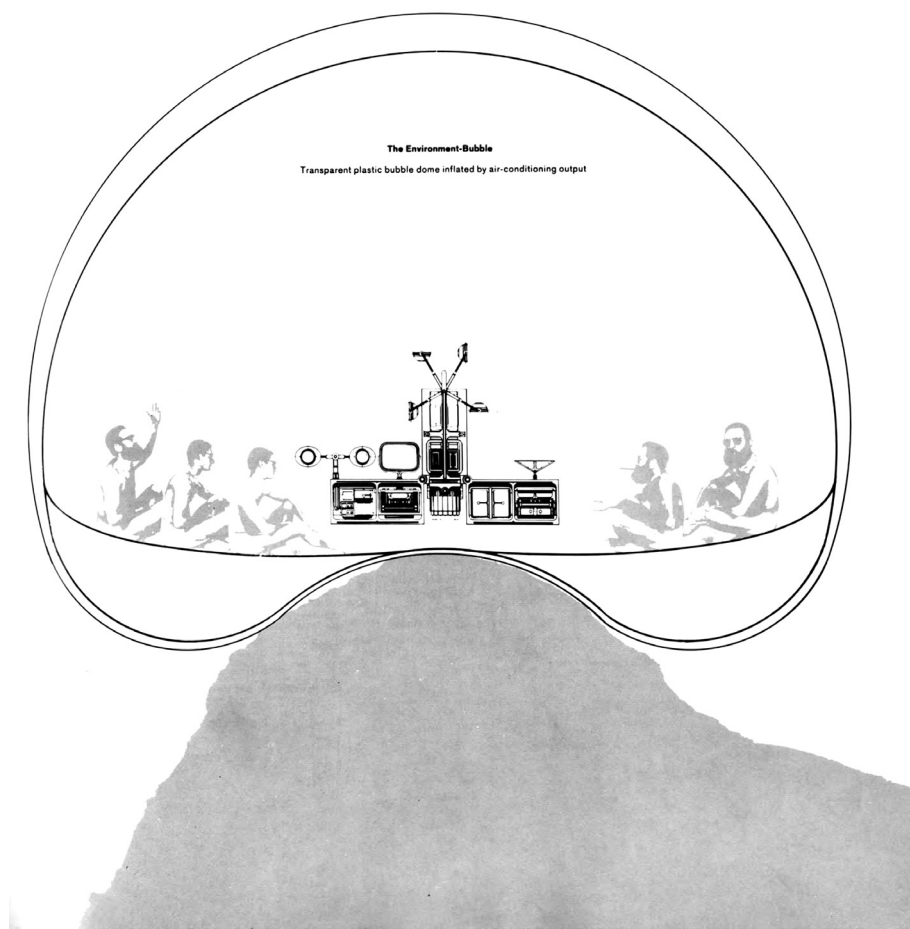
La luce a gas ha prodotto quella che alcuni storici definiscono come una delle più “grandi rivoluzioni nella vita umana.” L’evoluzione del comfort in termini di privacy, intimità e vita domestica è stato un processo graduale, spalmato su di un lungo periodo, il miglioramento dell’illuminazione domestica al contrario è stato rapido ed epocale. Le candele producevano della luce debolissima non permettendo la maggior parte delle attività domestiche durante la notte, le lampade ad olio aumentarono l’intensità della luce che però rimaneva ancora relativamente debole, la luce a gas consentì invece con una sola lampada di illuminare intere stanze, un enorme miglioramento qualitativo dell’illuminazione domestica.

Lo sviluppo tecnologico e i conseguenti miglioramenti nel riscaldamento, nella ventilazione e nell’illuminazione garantirono un aumento generale dei livelli di comfort all’interno delle case. Le nuove tecnologie domestiche rappresentarono un’autentica invasione dei macchinari all’interno dell’ambiente domestico. Quest’invasione segnò l’inizio della razionalizzazione e della meccanizzazione della casa.

Le tecnologie domestiche entrarono prepotentemente all’interno della casa e per tutto il diciannovesimo secolo si diffusero a macchia d’olio, il pubblico era particolarmente contento di questi miglioramenti accettando di buon grado l’innovazione e permettendone un’ampia diffusione. Per tutto il diciannovesimo secolo lo sviluppo tecnologico progredì in maniera inarrestabile, ma ciò che ne permise la vera e propria esplosione nel mondo domestico fu rappresentato da un avvenimento epocale nella storia dell’uomo.

L’unica fonte di energia artificiale era il gas, una buona fonte ma non eccellente, c’era la necessità di rendere più pratici questi dispositivi trovando un nuovo modo per alimentarli in modo efficace. Il tassello mancante del puzzle fu rappresentato da un incredibile scoperta, ovvero dall’introduzione nella ambiente domestico di una nuova fonte di alimentazione per tutta una serie di macchinari, la fine del diciannovesimo segnò una svolta epocale, attraverso la scoperta dell’energia come fonte di alimentazione, *energia come il nuovo combustibile del futuro*.¹³

¹³ FORTY, A., *Object of Desire. Design and Society 1750 – 1980*, Thames & Hudson, Londra, 1987.



06. *The Environment-Bubble*, A Home is not a House, Reyner Banham, 1965.

Efficienza e benessere

La meccanizzazione della casa era un processo già avviato, l'arrivo dell'energia ne permise una vera e propria esplosione.

Una volta che l'energia entro nelle case, fu possibile utilizzarla come fonte di alimentazione per molti usi. Nel giro di pochi anni furono introdotti una serie infinita di prodotti domestici da lavatrici, frigoriferi, ventilatori, aspirapolveri... L'ampia diffusione di nuovi elettrodomestici all'interno della casa avvenne molto rapidamente, ciò fu possibile perché molti di questi apparecchi erano già molto diffusi all'epoca, tutti erano alimentati a mano, una volta che l'elettricità entrò nell'ambiente domestico bastò semplicemente convertire questi arnesi ed alimentarli ad elettricità.

*“La meccanizzazione della casa viene talvolta descritta come se tutto ciò che otteneva fosse semplicemente un risparmio di tempo nell'eseguire determinate attività domestiche. Se questo fosse stato l'unico vantaggio è improbabile che i dispositivi elettrici fossero diventati così popolari così rapidamente. Il più grande risparmio prodotto dai nuovi dispositivi elettrici non è stato in termini di tempo ma in termini di sforzo e fatica, hanno permesso di svolgere le attività domestiche in un comfort molto maggiore.”*¹⁴

Fu coniata una nuova espressione per descrivere questi apparecchi domestici, questi venivano descritti come delle *labour-saving machine*, letteralmente delle *macchine salva-lavoro*. Arnesi domestici che permettevano di svolgere qualsiasi normale attività domestica in maggior comfort e minor lavoro, non necessariamente in minor tempo ma sicuramente con un minor sforzo. Ed è proprio qui che il concetto di comfort viene allargato in termini di efficienza e convenienza.

In questo contesto arriviamo ben presto alla casa “moderna.” Se il diciannovesimo secolo è stato segnato dalla molteplicità degli edifici pubblici, teatri, borse e musei, il ventesimo secolo verrà ricordato come il secolo dell'abitazione per eccellenza, in particolare di quella individuale.

L'abitazione diventa il programma connotativo del ventesimo secolo, il continuo incremento di innovazioni tecnologiche apre ampi scenari, enormi possibilità economiche, sviluppo di nuovi materiali e tecniche di costruzione permettono di aprire una nuova fase nella storia dell'architettura, il moderno.

¹⁴ RYBCZYNSKY, W., *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986, p. 154, trad. propria.
“Mechanization in the home is sometimes described as if all it achieved was saving in time. If that had been its only advantage, it is unlikely that the electric devices would be so popular so quickly. [...] The greatest saving produced by the new electrical devices was not in time but in effort, they allowed household tasks to be performed in much greater comfort.”

La progettazione di abitazioni assume un carattere prettamente funzionale, niente rispecchia meglio questo concetto come la famosa citazione di Le Corbusier, la casa come “machine a habiter”. In un mondo in costante evoluzione e con una tecnologia che cresce a gran rapidità la casa inizia a venir interpretata come una “macchina”, come meccanismo, strumento per abitare, per realizzare spazi di qualità, casa come spazio efficiente e conveniente per la vita dell’uomo.

Per la prima volta tecnologia e architettura, la realtà e la sua rappresentazione, si possono prospettare come convergenti. La tecnologia, di regola, diventa parte integrante dell’architettura, viene utilizzata per sopperire alla deficienze del progetto e per garantire benessere, una casa viene progettata secondo un ideale prestabilito, poi gli impianti cercano di regolare il comfort e le prestazioni.

Inizia a farsi campo l’idea che la tecnologia può in parte correggere gli eccessi del clima e certe comodità della vita moderna, riscaldamento e aria condizionata fanno credere di aver controllato il clima e gli impianti domestici rendono le banali attività quotidiane meno faticose. Questo aspetto ha avuto un enorme influenza sulle nostre vite, tutto è volto allo scopo di rendere la vita dell’uomo più agevole, più comoda, più confortevole. È da qui che il concetto di comfort inizia ad assumere l’accezione di benessere.

La relazione tra impianti e casa diventò ben presto una questione fondamentale nell’architettura moderna, la sfida più grande per gli architetti diventa “The House of the Future”, la casa del futuro, sempre più efficiente ed automatizzata. In alcuni casi la questione fu portata ben oltre il necessario, Reyner Banham affronta criticamente la questione nel 1965. Nell’articolo “A home is not a house” descrive ironicamente la situazione incontrollata a cui si è arrivati, dove gli impianti potrebbero benissimo stare in piedi da soli senza l’elemento fisico della casa a contenerli.

*“Quando una casa contiene un tale complesso di tubature, canne fumarie, condutture, cavi, luci, valvole, prese, forni, lavelli, scarichi per rifiuti, impianto hi-fi e di riscaldamento, antenne, condotti, congelatori -, quando contiene così tanti servizi che la loro intelaiatura si reggerebbe in piedi da sé, senza alcun aiuto da parte dell’edificio, perché ricorrere a una casa per sorreggerli? Quando il costo di tutto l’equipaggiamento ammonta alla metà dell’esborso complessivo (o di più, come spesso accade), a che serve la casa, se non a nascondere le nostre pudenda meccaniche dagli sguardi dei passanti?”*¹⁵

¹⁵ BIRAGHI, M. & DAMIANI, G. (a cura di), *Le parole dell’architettura. Un’antologia di testi teorici e critici: 1954-2000*, Einaudi, Milano, 2009, p. 101.

La diffusione e l'ampio utilizzo di servizi e impianti ha contribuito in maniera fondamentale nello sviluppare quella che è l'odierna concezione del comfort. Oggi viene descritto come *“le comodità materiali, il complesso di impianti, installazioni e arredi accessori, occorrenti a rendere agevole e organizzata la vita quotidiana.”*¹⁶ Il comfort è diventato indicatore di un certo livello di benessere percepito, più semplicemente, comfort è diventato benessere.

Il benessere domestico è un bisogno umano fondamentale profondamente radicato in noi che deve essere soddisfatto. Ciò che maggiormente è cambiato nell'idea di comfort è il suo significato, dal momento che è stato interpretato come una condizione fisica necessaria per garantire benessere il tenore di vita è migliorato nettamente, in gran parte come risultato dell'innovazione tecnologica. Il comfort è cambiato non solo qualitativamente ma anche quantitativamente, è diventato un prodotto di massa. Il benessere fisico non è più un lusso o un privilegio di una parte di società ma è accessibile a tutti. Produzione di massa, industrializzazione e innovazione tecnologica sono state propulsori di una democratizzazione del comfort.

Fondamentalmente l'evoluzione del comfort può essere divisa in due fasi principali, la fine del diciannovesimo secolo e in particolare l'introduzione dell'energia come nuovo “combustibile” può essere considerata come il punto di svolta. Durante la prima fase l'idea di comfort si è evoluta gradualmente, è stato un processo lento in cui la nascita di vari concetti e idee hanno contribuito alla creazione di un primo significato di conforto, la seconda fase, quella più vicina ai giorni nostri è avvenuta, al contrario molto rapidamente, complice della grande industrializzazione del novecento.

L'evoluzione del comfort non è terminata, continuerà, per il momento questa evoluzione è dominata dalla tecnologia, anche se in misura minore rispetto al passato. Bisogna fare attenzione a non rischiare di confondere l'evoluzione del comfort con l'evoluzione tecnologica, esse sono due cose ben distinte. Generalmente l'evoluzione della tecnologia prevede che i nuovi dispositivi tecnici sostituiscano quelli più vecchi, rendendoli obsoleti.

Per quanto riguarda l'evoluzione del comfort, la questione è differente, le nuove idee riguardo al conforto non hanno sostituito le nozioni fondamentali di benessere precedenti, al contrario ogni nuova idea si è aggiunta nel significato a quella precedente. Un'evoluzione progressiva tesa ad ampliare il significato globale, il conforto è composto da tutti gli strati evolutivi, non soltanto dai più recenti.

¹⁶ Vedi nota ²



07. *Mobile Office*, Hans Hollein, Vienna, 1969.

Che cos'è il conforto? Trovare una sola risposta non è facile, la più semplice sarebbe che il conforto riguarda esclusivamente una condizione fisiologica umana, il sentirsi bene. Se fosse così semplice il conforto potrebbe essere misurabile ma non è così. Il conforto è un'invenzione verbale, un'idea, un artificio culturale. Come tutte le idee culturali, ha un passato e non può essere compreso senza riferimento alla sua storia specifica. Ha significato concetti diversi in epoche e contesti differenti.

Nel diciassettesimo secolo, il conforto significava privacy, ciò portò allo sviluppo del concetto di intimità e famiglia, quindi alla nascita con essa della vita domestica. Il diciottesimo secolo spostò l'enfasi sul concetto di comodità e la casa diventò luogo di piacere. Nel diciannovesimo secolo la crescente richiesta di comodità e piacere portò miglioramenti importanti a luce, calore e ventilazione, l'inizio della meccanizzazione dell'ambiente domestico. Nel ventesimo secolo comfort era efficienza e convenienza e la casa una macchina per garantire una vita agiata e piacevole, conforto diventa benessere.

A tutti questi vari passaggi corrispondono varie forze esterne, di carattere sociale, economico o tecnologico. L'idea di conforto è cambiata drasticamente nel tempo, tutte le sue evoluzioni e le sue caratteristiche hanno contribuito alla creazione di quella particolare e speciale atmosfera di calma interiore che è, il conforto.

*“Il conforto è una combinazione di sensazioni, non solo fisiche, ma anche emotive oltre che intellettuali. È questo che rende il conforto difficile da spiegare ed impossibile da misurare. Tuttavia non lo rende meno reale. Dobbiamo resistere alle definizioni inadeguate che ingegneri ed architetti ci hanno fornito. Il benessere domestico è una questione troppo importante per essere lasciata a degli “esperti”, il conforto è, ed è sempre stato, una questione dell'individuo e della famiglia, dobbiamo riscoprire per noi stessi i misteri del conforto, perché senza di esso, la nostra abitazione rischia davvero di diventare una macchina anziché una casa.”*¹⁷

¹⁷ RYBCZYNSKY, W., *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986, p. 232, trad. propria.
“Comfort is a combination of sensations, not only physical, but also emotional as well as intellectual. Which makes comfort difficult to explain and impossible to measure. But it does not make it any less real. We should resist the inadequate definitions that engineers and architect have offered us. Domestic well-being is too important to be left to experts, it is, as it has always been, the business of the family and the individual, we must rediscover for ourselves the mystery of comfort, for without it, our dwellings will indeed be machines instead of homes.”



08. *Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?* (upgrade), Richard Hamilton, 2004.



09. *Just what is it that makes today's homes so different?*, Richard Hamilton, 1992.



10. *Trainspotting*, Danny Boyle, 1996.

CONVENZIONI

Il comfort è sempre stato legato a convenzioni e regole.

Imposizioni su un certo modo di vivere, di stare seduti, di mangiare, di vestirsi e via dicendo. Un vivere convenzionale e comunemente accettato. Una vita di regole di cui non conosciamo le origini, di cui non conosciamo lo scopo e a cui non sappiamo ribellarci.

Il comfort inteso come benessere è una condizione del tutto soggettiva, ciò dovrebbe presupporre che per un individuo ci sia possibilità di scelta, la realtà è che il comfort è un abitudine, uno standard che cambia in base al contesto e alla società a cui fa riferimento, in tal senso il comfort è una scelta soltanto apparente di schemi e convenzioni prestabilite, comfort è una non-scelta.

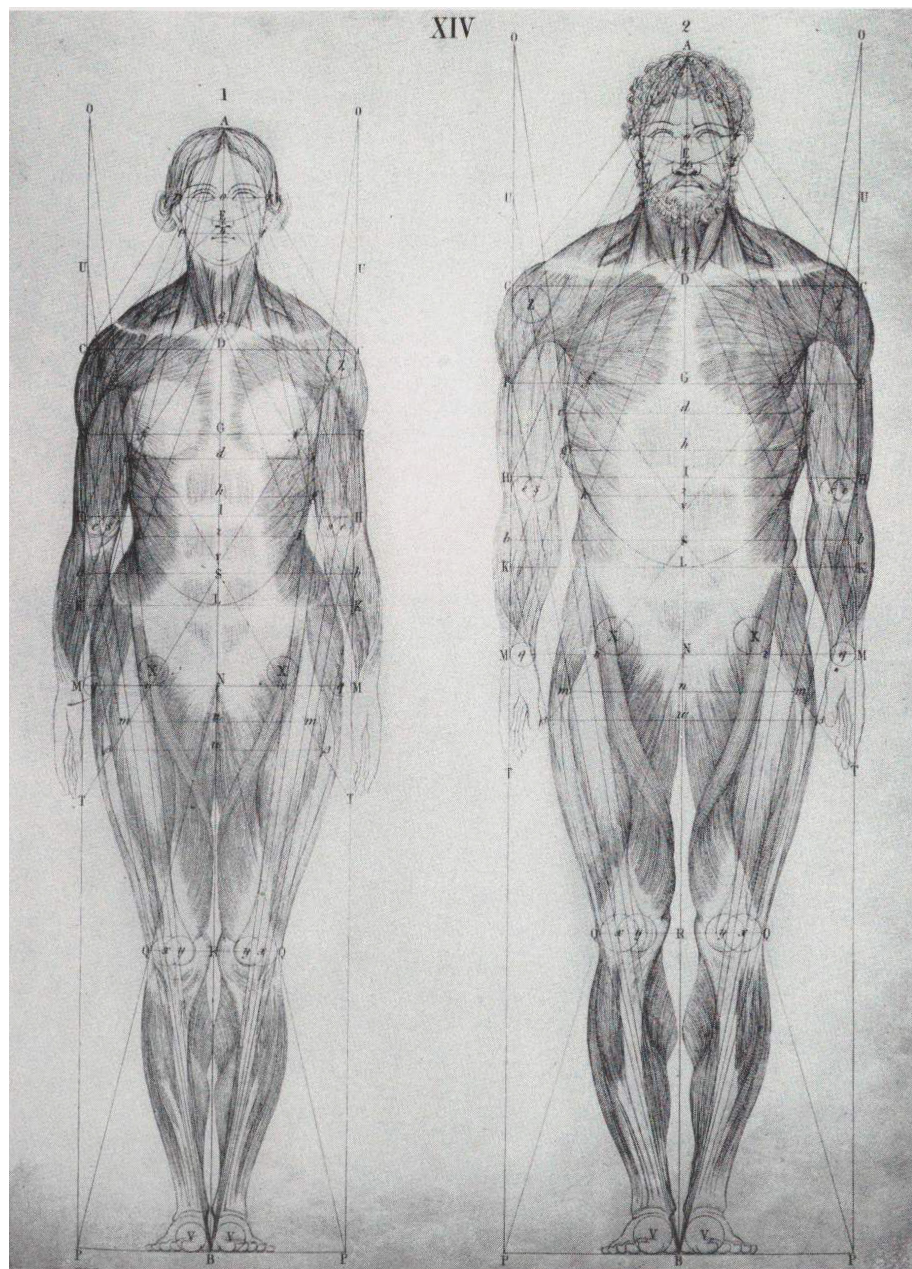
“Scegliete la vita; scegliete un lavoro; scegliete una carriera; scegliete la famiglia; scegliete un maxitelevisore del cazzo; scegliete lavatrici, macchine, lettori CD e apriscatole elettrici. Scegliete la buona salute, il colesterolo basso e la polizza vita; scegliete un mutuo a interessi fissi; scegliete una prima casa; scegliete gli amici; scegliete una moda casual e le valigie in tinta; scegliete un salotto di tre pezzi a rate e ricopritelo con una stoffa del cazzo; scegliete il fai da te e chiedetevi chi cacchio siete la domenica mattina; scegliete di sedervi sul divano a spappolarvi il cervello e lo spirito con i quiz mentre vi ingozzate di schifezze da mangiare. Alla fine scegliete di marcire, di tirare le cuoia in uno squallido ospizio ridotti a motivo di imbarazzo per gli stronzetti viziosi ed egoisti che avete figliato per rimpiazzarvi; scegliete un futuro; scegliete la vita.

*Ma perché dovrei fare una cosa così?”*¹⁸

Recita così il famoso incipit di *Trainspotting*, cult movie del 1996, girato Danny Boyle e tratto dall’omonimo romanzo di Irvine Welsh. Il monologo iniziale del protagonista principale ben sintetizza l’impalcatura concettuale che sorregge l’intera pellicola: l’apparente “non-scelta” dei personaggi ad una vita votata alla mediocrità e all’omologazione di massa, il rifiuto di vivere una vita conforme alle comuni norme sociali.

Nel libro “Mechanization Takes Command”, Sigfried Giedion sviluppa un interessante ragionamento sul comfort, in particolare si concentra sul suo mutevole significato in epoche e culture differenti. In base al contesto nel quale è applicato il conforto assume un significato radicalmente diverso, l’autore prende in esame la postura seduta e ne analizza l’evoluzione e ne evidenzia le differenze.

¹⁸ *Trainspotting*, Dir. Danny Boyle, con Ewan McGregor, Channel Four Films, 1996, film.



11. From *Hay*, The Geometric beauty of the Human Figure

*“Nella cultura occidentale, dal diciottesimo secolo in poi comfort s’immedesima con comodità. L’ambiente intimo dell’uomo nei limiti del possibile viene allestito in maniera da corrispondere al benessere fisico. È da questo punto di vista che bisogna costruire i mobili, scegliere i tappeti, decidere la disposizione delle fonti luminose, e sfruttare tutte quelle facilitazioni tecniche che la meccanizzazione ha creato.”*¹⁹

L’uomo ha iniziato a ordinare e controllare i suoi ambienti in modo da potergli garantire il massimo benessere e la massima comodità del corpo. Il comfort può venir elaborato ed essere raggiunto in diversi modi, tutto dipende da quello che l’uomo intende come necessario per “rafforzarsi.”²⁰ Nelle differenti culture, il comfort fu inteso in accezioni molto diverse fra loro, l’esempio lampante è affrontato dall’autore servendosi del concetto di postura.

La postura è definita come *“l’atteggiamento abituale di un individuo determinato dalla contrazione di gruppi di muscolo scheletrici che si oppongono alla gravità.”*²¹ Dalla definizione stessa emerge come la postura sia un’atteggiamento “abituale”, una lieve e costante contrattura muscolare che assicura una determinata posizione del corpo nello spazio, garantendo benessere e comodità. La postura di per sé è quindi un’abitudine e come tale è stata declinata con significati totalmente differenti nelle varie culture, ciò non può essere più chiaro se prendiamo come esempio l’interpretazione del comfort nello stare seduti e come sia radicalmente diversa se ci riferiamo alla cultura occidentale o alla cultura orientale.

*“Il comfort orientale parte dal principio che l’uomo deve essere in grado di dominare in ogni istante il proprio sistema muscolare. L’Oriente ha dato origine ad una posizione del corpo che trova il rilassamento e la comodità dentro di sé. Per godere di questo comfort basta infatti assumere un atteggiamento dettato da tradizioni ancestrali, come per esempio sedere con le gambe piegate sotto il corpo e rilassare contemporaneamente tutto il sistema muscolare. Non è necessario nessuno schienale. Il corpo si riposa su se stesso.”*²²

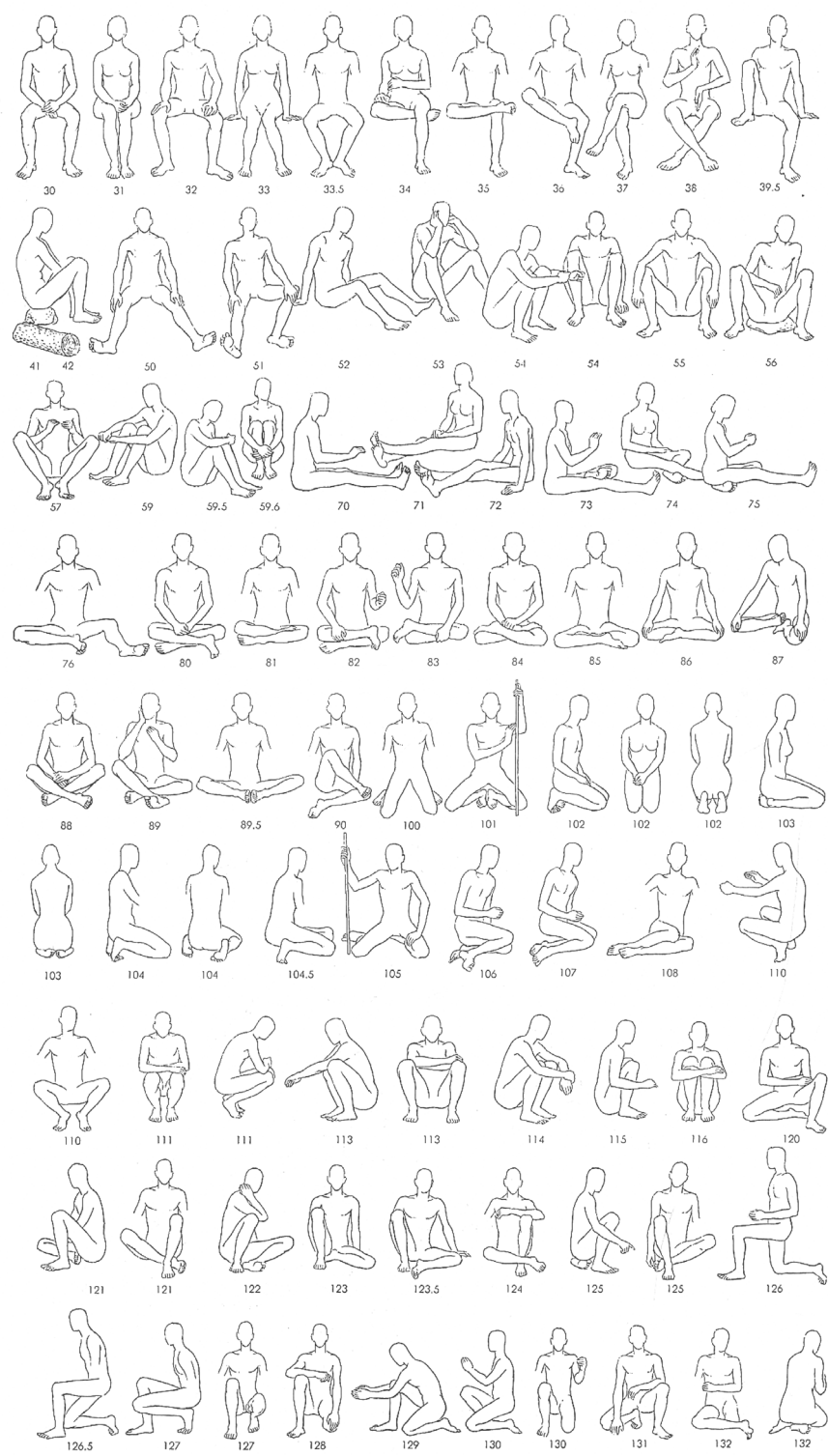
Seiza, è il termine giapponese utilizzato per indicare la posizione seduta tradizionale, letteralmente significa “sedersi correttamente”. Generalmente prevede che il ginocchio sinistro sia posato a terra per primo, seguito dal destro e dai glutei, che sono appoggiati sui

¹⁹ GIEDION, S., *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Norton, New York, 1969, p. 260.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ “postura” voce dell’*Enciclopedia Treccani*, consultata online: treccani.it (20.09.2019).

²² GIEDION, S., *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, op. cit, p. 262.



12. *Sampling of the most common resting position*, Bernard Rudofsky, 1980.

talloni. Nella cultura giapponese essenzialmente si sta seduti per terra, in una posizione volta a favorire il rilassamento dei muscoli del corpo, ciò non viene considerata esclusivamente una posizione di riposo ma al contrario viene assunta in più situazioni quotidiane come durante i pasti o durante l'intrattenimento degli ospiti. Questa è la principale differenza con la cultura occidentale, il corpo si rilassa su se stesso, non ha bisogno di sostegni esterni, non sono necessari uno schienale o dei braccioli come invece accade in occidente.

*“In contrapposizione al comfort orientale, vi è quello occidentale quale fu magistralmente elaborato dal diciottesimo secolo. Il comfort occidentale presuppone l'uomo seduto con le gambe a penzoloni. Al corpo diventa quindi necessario un appoggio. Nell'elaborazione di questo appoggio, cioè della seggiola, potremo interpretare dal Medio Evo in poi l'atteggiamento che ogni epoca ha di fronte al comfort.”*²³

Le differenze di postura ci permettono di capire come il comfort sia esclusivamente un'abitudine, una convenzione che nel tempo si è evoluta in maniere diverse rispetto a culture differenti, ciò è evidente anche in altre usanze, basti pensare alle differenze negli utensili per mangiare, coltello e forchetta in occidente, bacchette in oriente, semplicemente le mani in altre culture. *“Per quanto riguarda la posizione seduta, il mondo si divide in due campi: quelli che si siedono su delle sedie (il cosiddetto mondo occidentale) e quelli che si siedono per terra (tutti gli altri). Nonostante non ci sia una cortina di ferro a separare i due mondi, nessuno dei due si sente a proprio agio nella posizione dell'altro.”*²⁴

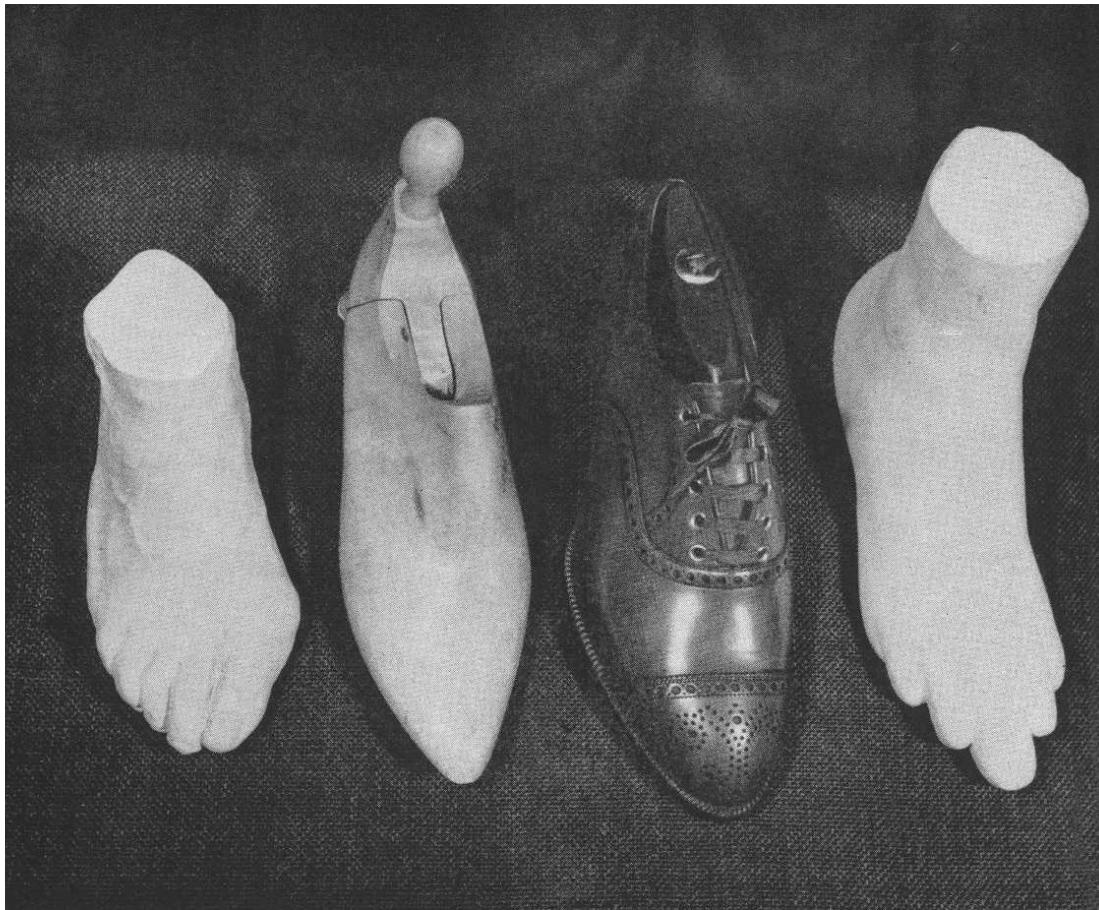
Secondo Bernard Rudofsky, un intransigente e trasgressivo critico della civiltà moderna, sarebbe molto più semplice se la società evitasse le sedie e si sedesse semplicemente sul pavimento, come nell'antichità, ristabilendo un contatto con la terra, *“sedersi su delle sedie è un'abitudine acquisita, come il fumare, in tal senso ne va della sua salute.”*²⁵

In “Now I lay me down to eat”, l'autore propone una serie di soluzioni alternative, secondo lui migliori, al modo di vivere dell'uomo occidentale ormai assoggettato a regole e convenzioni comuni di una società modernizzata, meccanizzata e globale. Attraverso l'analisi di culture lontane ed epoche differenti, Rudofsky illustra vari temi della sua ricerca sui modi di vivere, stimolando il pubblico sulle questioni della vita domestica quotid-

²³ Ivi, p. 261.

²⁴ RYBCZYNSKY, W., *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986, p. 78, trad. propria.
“Regarding posture there are two camps: the sitters-up (the so called western world) and the squatters (everyone else). Although there is no Iron Curtain separating the two sides, neither feels comfortable in the position of the other.”

²⁵ RUDOFSKY, B., *Now I lay me down to eat. Notes and Footnotes on the Lost Art of Living*, Anchor Books, New York, 1980, p.62, trad. propria.
“Sitting on chairs is an aquired habit, like smoking, and about as wholesome.”



13. *Symmetrical shoe*, Bernard Rudofsky, 1947.

iana. In tal senso l'opera è un incentivo alla curiosità, una fuga dall'omologazione, dalla noia derivante dall'assoggettamento passivo di messaggi, modelli e prodotti confezionati.

*“Bernard Rudofsky ha dedicato tutta la vita “alla causa persa di come nobilitare i modi di vita dell'uomo occidentale”. Senza alcun riguardo per le abitudini consolidate e causate dai pregiudizi o dalla paura del confronto con l'esotico e lo sconosciuto, Rudofsky chiede costantemente di verificare i modi di vivere a cui siamo passivamente assoggettati. Incessantemente pone le domande del perché vestiamo in modo inadatto, perché indossiamo calzature che deformano il piede, perché dormiamo su un letto, perché stiamo seduti su sedie anziché sul pavimento, perché il rito del bagno è in commistione con la defecazione in uno squallido ambiente, perché non ha una posizione centrale nella casa e nell'intrattenimento sociale? Perché mangiamo con strumenti di metallo, forchette, cucchiaini, coltelli?”*²⁶

La sua opera complessa e multiforme può essere considerata un unico ragionamento sul come *“nobilitare la vita dell'uomo,”* sul come riavvicinare l'uomo alla perduta *“arte del vivere.”* Le sue idee comprendono uno scenario vasto, nel suo campo di interesse confluiscono diverse discipline, non necessariamente appartenenti all'architettura stessa, come il design, la moda, stili e modi di vivere.

Il particolare interesse per la moda lo porterà ad allestire al MoMA una mostra intitolata *“Are clothes modern?”*, l'abito secondo l'autore rappresenta la prima dimora dell'uomo ed in esso sono presenti tutte le contraddizioni del Moderno. Il tentativo di scardinare convenzioni e regole è chiarissimo già dal comunicato stampa che annuncia la mostra:

*“Non sarà una mostra sullo stile o sulla moda, non sarà una esposizione di costumi, non offrirà specifiche riforme del vestito. Lo scopo della mostra è quello di focalizzare l'attenzione sull'abito come se fosse un elemento del tutto nuovo, e di togliere le bende dagli occhi dei moderni in modo che possano vedere che certe convenzioni, accettate come inseparabili dall'abito e quindi mai messe in discussione, sono in realtà inutili, poco pratiche, irrazionali, dannose e brutte.”*²⁷

Vengono qui manifestate tutte le perplessità di una cultura imposta, i modi di vivere della modernità non hanno alcuna corrispondenza con le esigenze del corpo umano e non sono destinate all'ottenimento di una vita confortevole. Il paradosso più grande sta

²⁶ ROSSI, U., *Bernard Rudofsky architetto*, Clean, Napoli, 2016, p. 275.

²⁷ *Ivi*, p. 154.



14. *Acquerello per una Casa a Procida*, Bernard Rudofsky, 1935.

poi nel fatto che le soluzioni proposte non sono adatte al vivere , ma anzi è la vita che deve adattarsi a esse, ne è costretta, deformata. Emblematica è l'immagine che analizza la “classica” scarpa dell'uomo occidentale, attraverso l'accostamento di alcuni modelli in sequenza viene dimostrato come la forma della scarpa non segua affatto la forma “naturale” del piede, ma la forma di una moda che inevitabilmente porterà alla deformazione di quest'ultimo.

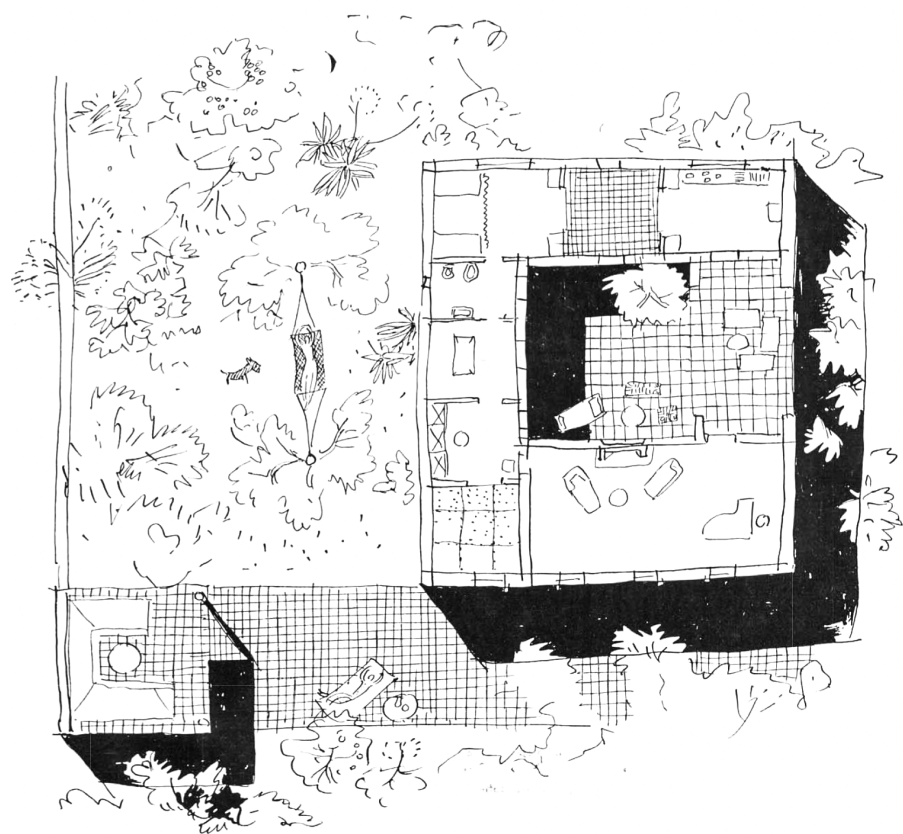
Nel campo dell'architettura, attraverso la progettazione di un nuovo modo di vivere, cerca di sfidare l'ortodossia del Movimento Moderno dei CIAM, respinge uno stile moderno originato dalla macchina e dalla schematica matrice, *tempo libero-lavoro-abitazione*, che si stava sviluppando, la casa non deve essere una macchina per abitare, ma uno strumento per vivere.

La sua idea di abitare è caratterizzata dalla continua ricerca del benessere fisico e psicologico, del piacere, di una ritrovata arte del vivere, indagando la relazione tra corpo e architettura. Si nutre dei principi della *Lebensreform*, focalizzati sulla riforma della società, della vita e dell'abbigliamento da cui sviluppa gli indirizzi per una vita in equilibrio tra austerità e lusso.

Nel 1935 pubblica un articolo nella rivista “Domus” intitolato “*Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*” in cui viene esposto il progetto per una casa a Precida, il quale può essere considerato come il manifesto in cui vengono stilati i principi e i concetti fondamentali dell'abitare secondo Rudofsky. Il titolo è emblematico e riassume la concezione architettonica dell'autore, l'intero progetto è volto alla ricerca di alternative al modo di vivere moderno, vengono scardinate ad una ad una tutte le convenzioni e le regole di un abitare, secondo l'autore privo di piacere e comfort.

Il progetto è relativamente semplice, particolare è la configurazione della casa, concepita come un unico ambiente, un susseguirsi continuo di stanze intorno ad un patio e l'utilizzo che ne propone, il progetto è spiegato in maniera dettagliata attraverso didascalie che accompagnano i disegni, in ogni ambiente della casa viene proposto un modo alternativo di abitare.

È un edificio quadrato, con lato di 16 metri, contenente un cortile della stessa forma, con lato di 8 metri; la tipologia a patio è un chiaro rimando alle ville pompeiane. Il cortile al centro della casa deve essere il luogo cardine, il luogo principale per lo svolgersi della vita attraverso il contatto diretto con la natura, il pavimento è formato da erba ben rasata e il cielo con i suoi mille aspetti fa da soffitto. Una vera e propria stanza della casa all'aperto



15-16. *Disegno per una Casa a Procida*, Bernard Rudofsky, 1935.

per riavvicinare l'uomo ad uno stato di natura, *“da molto tempo abbiamo perso il contatto col suolo”*²⁶ gli uomini *“non conoscono più la gioia di sentirsi vellicare la pianta del piede da sabbia, da erba ben rasata, da un marmo levigato.”*²⁹

La sala da pranzo è coperta e aperta su entrambi i lati per collegare il patio con il giardino, non sono previsti tavoli da pranzo e sedie ma come nell'antica Roma si utilizza un *triclinium* per stare a tavola sdraiati, *“non è vero che dalla antica posizione sdraiata risulta il male di stomaco; è vero invece che il nostro star a sedere mangiando è malsano.”*³⁰ Questa stanza sul giardino è una reinterpretazione della *Gartenzimmer*, appresa dall'ambiente viennese

Il bagno deve tornare ad essere la stanza per la cura del corpo, al giorno d'oggi *“l'uomo moderno non prende più un bagno: si lava.”*³¹ Questo deve cambiare, il bagno deve essere il luogo per il rito dell'abluzione, un luogo di piaceri, in tal senso deve essere progettato come una camera vuota e ben illuminata. Al centro non deve contenere una vasca che bisogna scavalcare ma un ribassamento scavato che contiene dell'acqua. Gli apparecchi per la pulizia e per i bisogni fisiologici sono confinati in un ambiente a parte.

La stanza da letto deve tornare ad essere lo spazio del riposo, *“prima di entrare nella camera da letto ci si scalza nello spogliatoio, perché il pavimento di quello è fatto interamente di materassi.”*³² Il letto quindi, viene sostituito da un giaciglio di materassi, come un tatami, e ricopre tutta la stanza dove al centro pende una zanzariera.

Bernard Rudofsky non è né un architetto né un teorico, nel senso usuale. La sua ricerca è strettamente correlata al tema del comfort, un unico ragionamento sull'arte di abitare e su un'idea di casa che coincide con il Paradiso. La sua opera non è incentrata soltanto nel costruire case paradisiache ma piuttosto è un ragionamento per indagare e osservare se quanto stiamo facendo ci allontana o avvicina al Paradiso in terra, se la vita di convenzioni e regole è arricchita o impoverita dalle diversità, se abbiamo bisogno di un altro modo di vivere oppure è sufficiente quello che abbiamo. La casa deve tornare ad essere quella che era in passato, uno strumento per la vita, non soltanto una macchina per abitare, in tal senso è necessario che ognuno riscopra il proprio ideale e significato di conforto, libero da qualsiasi regola e da qualsiasi convenzione.

²⁸ RUDOFSKY, B., *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, in “Domus”, n. 123, marzo 1938, p. 6.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 8.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 10.

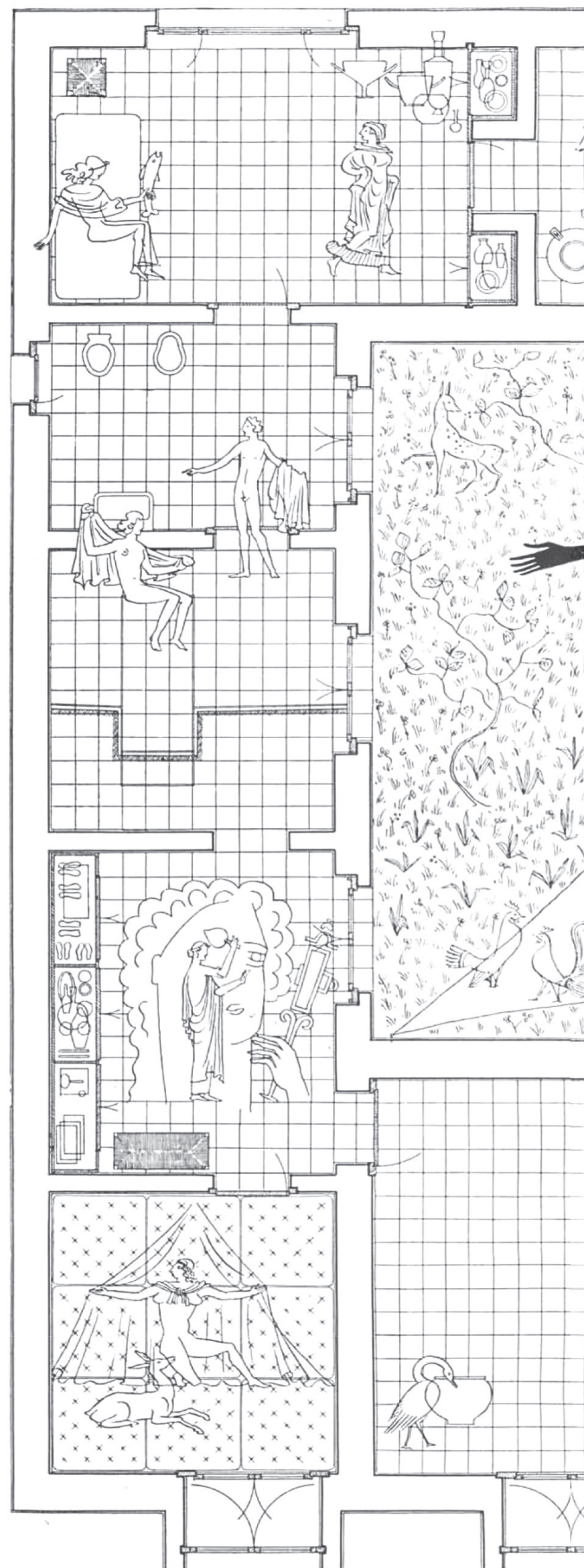
PIANTA DELLA CASA DI PROCIDA

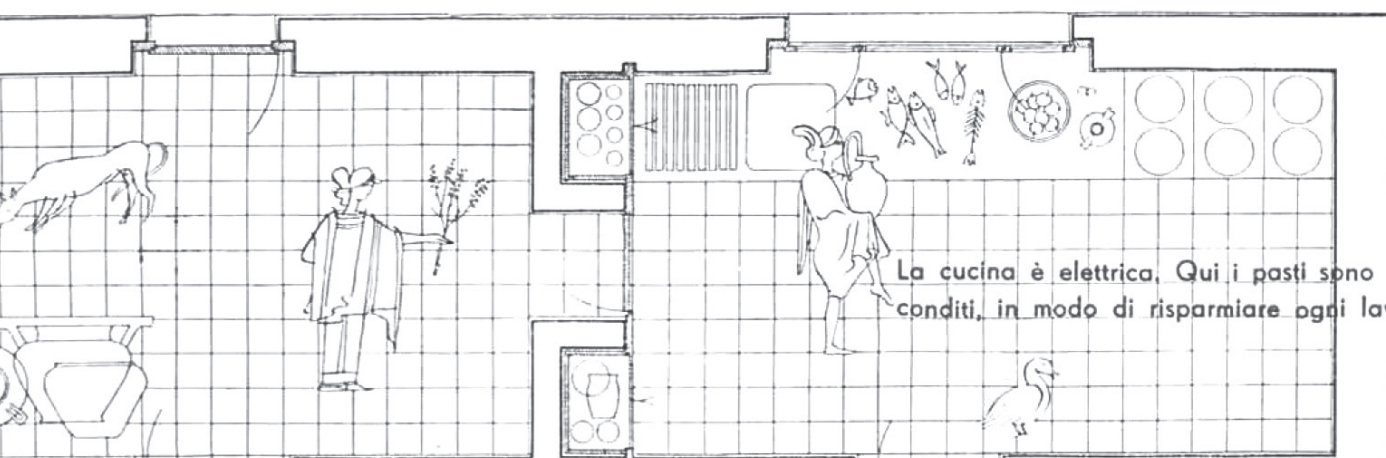
Camera dell'ancella prospiciente il sentiero che conduce all'entrata.

La camera da bagno non contiene nessun apparecchio. Nel pavimento c'è un abbassamento che accoglie l'acqua pel bagno. Attraverso la porta aperta entra il sole mattutino. Gli apparecchi igienici sono confinati nella camera accanto.

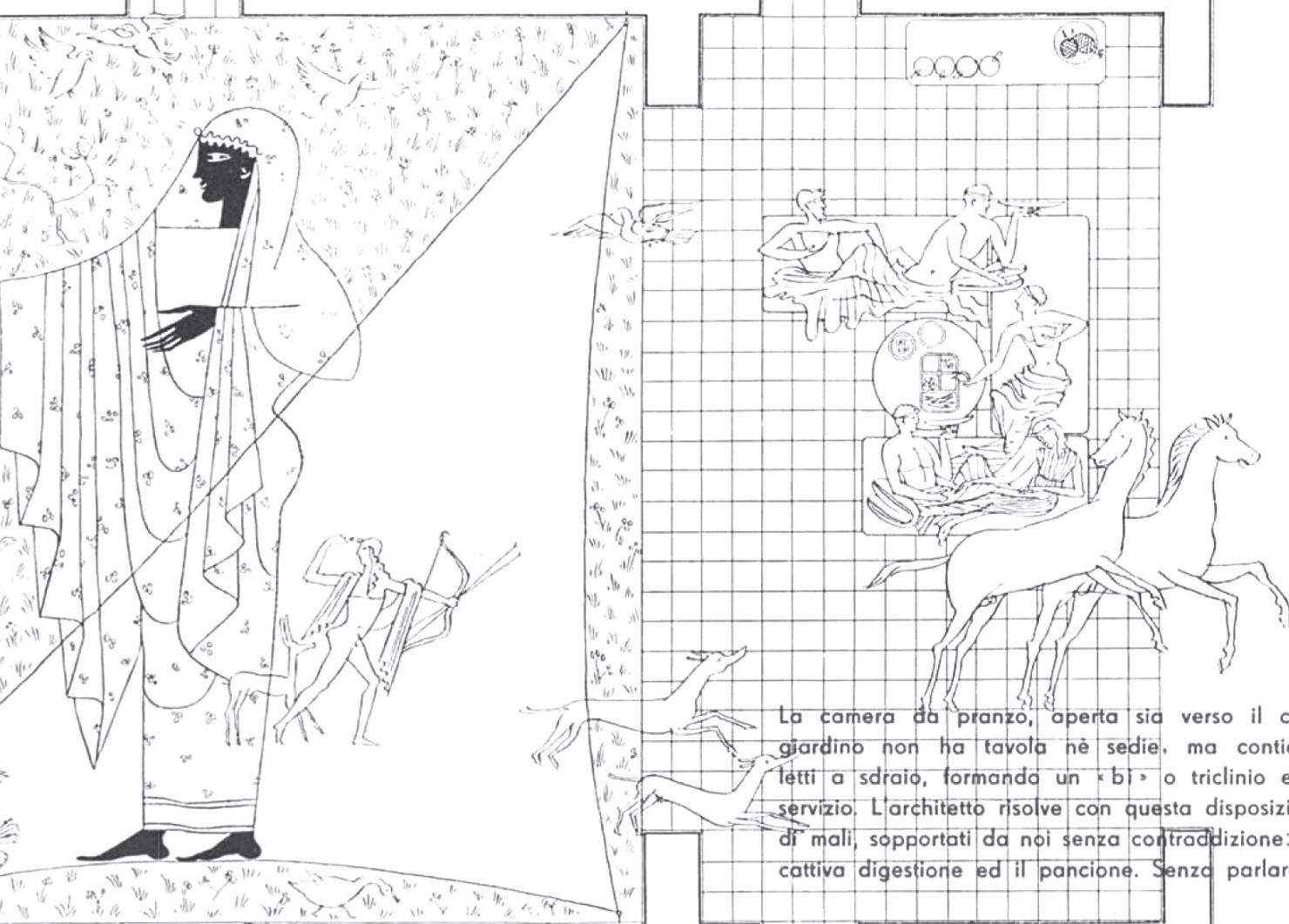
Il cortile è la vera camera da stare. Il suo pavimento è formato da erba rasata con margheritine e veronica; in primavera ci saranno violette ed orchidee. Il cielo coi suoi mille aspetti fa da soffitto. Contro il sole d'estate si può difendersi con una tenda a vela, color ruggine. Un cammino permette il soggiorno anche durante le sere di mezza stagione. Cani, gatti e colombe vi troveranno un rifugio.

Prima di entrare nella camera da letto ci si scalza nello spogliatoio, perchè il pavimento di quella è fatto interamente di materassi. Contro le zanzare e le mosche serve una zanzariera, che pende dal soffitto.

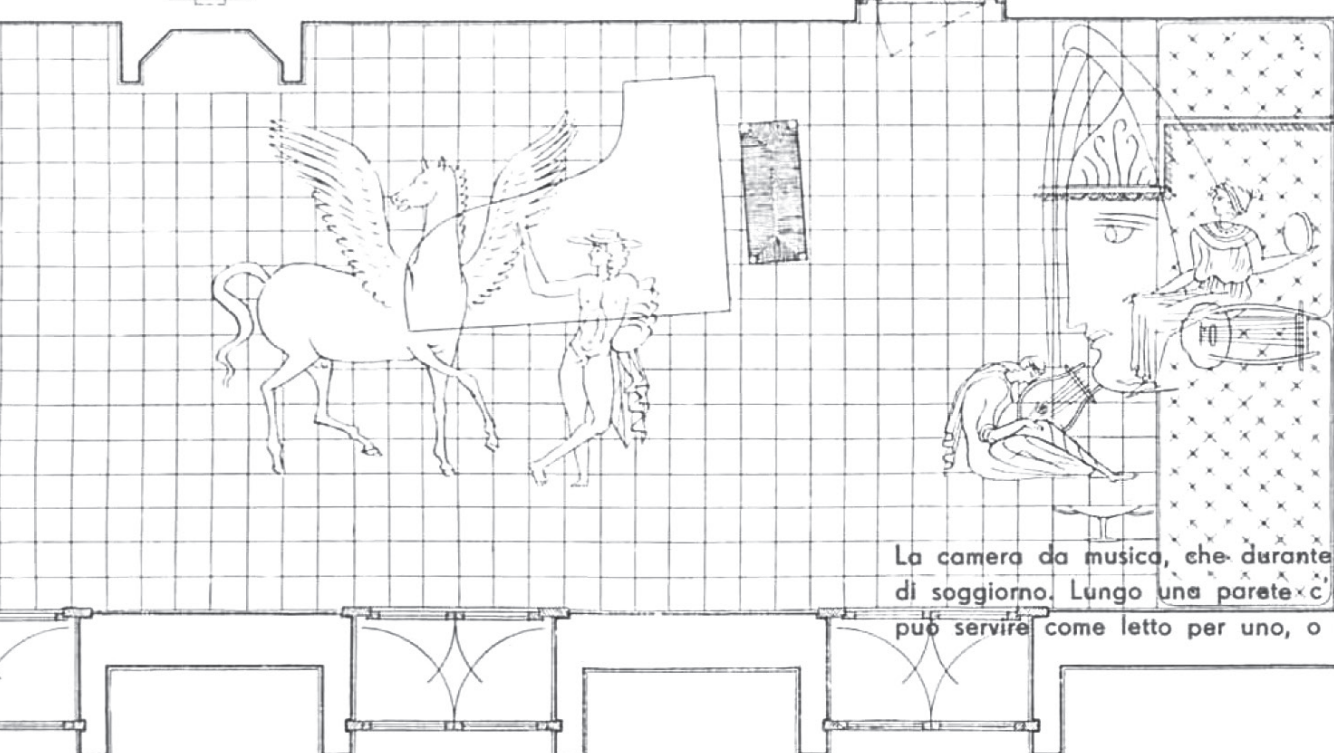




La cucina è elettrica. Qui i pasti sono completamente preparati e conditi, in modo di risparmiare ogni lavoro a tavola.



La camera da pranzo, aperta sia verso il cortile, sia verso il giardino non ha tavola né sedie, ma contiene uno (o più) letti a sdraio, formando un «b» o triclinio ed un tavolino da servizio. L'architetto risolve con questa disposizione un complesso di mali, sopportati da noi senza contraddizione: in prima linea la cattiva digestione ed il pancione. Senza parlare dell'estetica.



La camera da musica, che durante il cattivo tempo fa da camera di soggiorno. Lungo una parete c'è un divano in muratura che può servire come letto per uno, o due ospiti.

II

IDEARIO

*“Questo libro non è architettato, è una collezione di idee, [...] non ci sono idee “originali”, “nuove”; le idee originali non contano; anzi idee veramente originali effettivamente non esistono; [...] le idee si ricevono e si riesprimono: le idee sono ciò che si riflette in noi di un universo d’idee — si dice “mi viene” un’idea, non “creo” un’idea: inventare vuol dire, etimologicamente, trovare, non creare.”*³³

Gio Ponti

Ideario è il titolo di questo capitolo, una parola presa in prestito dal famoso libro “Amate l’architettura” di Gio Ponti. Questa sezione è quindi pensata come una sorta di diario personale o una raccolta di idee, concetti e riflessioni molto semplici con l’obiettivo di delineare una propria idea di conforto e progettazione del benessere.

Partendo dal presupposto che idee originali e nuove non esistono ma le idee si ricevono e si ri-esprimono, vengono analizzati tre elementi costituenti della casa, per ognuno di essi vengono esposti due progetti che reputo fondamentali e d’ispirazione nel “giustificare” e sviluppare la mia idea di conforto.

I concetti analizzati riguardano il *giardino*, inteso come estensione all’aperto della casa, il *focolare*, declinato come sorgente di vita familiare all’interno della casa e infine la *strada*, anch’essa intesa come estensione “pubblica” della casa e luogo di interazione sociale.

³³ LICITRA, S. & ROSSELLI P. (a cura di), *Gio Ponti, amate l’architettura, l’architettura è un cristallo*, Rizzoli, Milano, 2015, p.3. (nella pagina precedente)



17. *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre*, Wenzel Peter, 1829.

GIARDINO

Eden è il nome che, nell’Antico Testamento, è dato al luogo dove s’immaginava fosse il paradiso terrestre, ossia il “*giardino dell’Eden*”.³⁴

Geograficamente fu collocato nella zona più fertile e verdeggiate della Mesopotamia e la descrizione biblica ne parla come di un luogo in cui Adamo ed Eva vivevano perfettamente felici e in armonia con la natura. È il luogo dove comincia la storia dell’uomo, a cui viene offerta l’opportunità di godere delle bellezze e delle delizie di una natura ricca e pura, colma di tutti gli esseri viventi, creati ad immagine e somiglianza di Dio, per renderne lieta e prospera la vita.

In origine il termine *Eden* significava “campagna” o “giardino”, successivamente ha assunto il significato di “delizia e piacere” ed è rimasto nella tradizione in senso figurato come equivalente di Paradiso. Lo stesso termine *Paradiso*, luogo di perfetta letizia ove andranno i giusti dopo la morte in premio della loro giustizia, deriva dal persiano *pairaduezā*, poi ripreso in ebraico sotto forma di *pardeš* e aveva come significato primitivo “giardino recinto”, “verziere” o “parco.”³⁵

Questa digressione sul significato originale delle parole è a testimonianza del fatto di come il termine “giardino” sia strettamente collegato al concetto di “paradiso” e di come il primo esempio di giardino nella storia dell’uomo sia rappresentato dal Paradiso stesso.

I significati del giardino sono molteplici, esso è considerato come metafora dell’esistenza umana, metafora della vita e della Natura, il luogo per eccellenza dove è possibile lo svolgersi della vita dell’uomo in armonia con la natura, un luogo protetto, recintato, “civilizzato”, in cui l’uomo può vivere serenamente e godere dei piaceri e delle delizie che la Natura gli offre.

Queste considerazioni sul giardino sono permaste nel tempo, nonostante nella storia abbia mutato di forma, dimensioni e caratteristiche è sempre rimasto un ambiente umano, un ambiente diverso dalla natura circostante perché è un caos in cui portiamo ordine, conciliando natura e uomo, un luogo in cui queste due forze riescono ad unirsi e a dare il meglio di sé, completandosi a vicenda. Il desiderio di ricreare una piccola parte del paradiso in terra attraverso il giardino è sempre stato l’obiettivo perseguitato dall’uomo in ogni periodo storico. Esistono volumi interi dedicati alla storia e ai significati del giardino, alle sue caratteristiche e alle sue evoluzioni: argomento vasto e complesso quindi, alla quale si

³⁴ “*Eden*” voce dell’*Enciclopedia Treccani*, Consultata online: treccani.it.(21.06.2019).

³⁵ “*Paradiso*” voce dell’*Enciclopedia Treccani*, Consultata online: treccani.it.(21.06.2019).



18. *Problema*, Bernard Rudofsky, 1935.

potrebbe dedicare molto tempo e alla quale alcuni hanno scelto di dedicare l'intera vita. Parlare della storia dei giardini, vorrebbe dire seguire il percorso di intere civiltà, studiare il fenomeno attraverso analisi rivolte alle realtà sociali, economiche, culturali e ai valori estetici che hanno caratterizzato ogni singola epoca nella storia dell'uomo.

L'obiettivo di questa sezione è differente, si vuole sviluppare un ragionamento sul giardino in funzione all'idea di comfort, all'idea di benessere. Sarebbe troppo semplice affermare che per garantire un certo livello benessere, nella progettazione di un'abitazione per esempio, sia sufficiente predisporre di un giardino, o in generale di un ambiente all'aperto. Le qualità garantite da un ambiente all'aperto nella progettazione di una casa sono indubbie e abbastanza scontate, come diceva ironicamente Carlo Scarpa, il giardino rappresenta l'unica garanzia di una vita serena e felice: *“Se vuoi essere felice per un'ora, ubriacati. Se vuoi essere felice per tre giorni, sposati. Se vuoi essere felice per una settimana, uccidi un maiale e dai un banchetto. Se vuoi essere felice per tutta la vita, fatti un giardino.”*

In questa occasione la questione è indagata in relazione a due particolari progetti: Villa Oro, progetto realizzato da Bernard Rudofsky in collaborazione con Luigi Cosenza in Italia e Casa Tanikawa, progetto realizzato da Kazuo Shinohara in Giappone.

Sebbene questi due progetti siano molto differenti e rappresentino culture ben lontane tra loro, essi hanno in comune una particolare sensibilità nell'affrontare il tema del giardino, inteso come spazio all'aperto della casa. L'elemento in comune è lo spazio di divisione e di collegamento tra giardino e casa, uno spazio “ponte” tra esterno e interno. A quest'ambiente è data enorme importanza, è l'ambiente principale della casa, tutto si svolge intorno ad esso, è uno spazio “ibrido” che non fa parte né dell'interno né dell'esterno, è estensione della casa nel giardino e viceversa del giardino nella casa, è interpenetrazione di spazi, è il luogo di vita della casa.

In entrambi i progetti quest'ambiente di collegamento tra natura e abitazione è il luogo in cui deve svolgersi la vita, il luogo di massimo comfort e benessere possibile; questa interpretazione del comfort è condivisa anche da Gio Ponti, in un articolo del 1928 ci dà una chiara definizione del suo concetto di comfort, identificandolo proprio come la qualità di uno spazio di aprirsi e includere la natura all'interno, *“nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, per quel suo facile, lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell'invito che la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nella solare natura.”*³⁶

³⁶ PONTI, G., *La casa all'italiana*, in “Domus” n. 1, gennaio 1928, p. 7.



19. *Vista esterna*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.

Villa Oro

Con l’inizio del diciannovesimo secolo molti architetti cominciarono a sentire il bisogno di realizzare architetture più legate alle realtà locali e specifiche ma soprattutto alla centralità dell’individuo e al rapporto con il mondo di cui l’individuo è parte: paesaggio, ambiente esterno, città. In questa riflessione di inserisce Bernard Rudofsky, il punto più entusiasmante del suo lavoro è che egli porta avanti una riflessione che trasversalmente percorre molteplici campi di interesse, arrivando a formulare un interessante interazione tra razionalismo, mito mediterraneo, architettura vernacolare e antropologia.

Nel 1935 Rudofsky in collaborazione con Luigi Cosenza progetta e costruisce Casa Oro, a Posillipo nel Golfo di Napoli. I due progettisti possono sperimentare quanto appreso dallo studio dell’architettura anonima. Approfondire i processi creativi dei capimastri locali. Interpretando modi di vivere più liberi e razionali, si doveva trovare un linguaggio adatto a tradurli in termini moderni ed esprimerli nel rispetto delle funzionalità più esigenti.

La casa Oro è la prima opera che Rudofsky e Cosenza realizzano insieme. Voluta dal dottor Augusto Oro, il progetto prevedeva una *“villa di ventidue stanze, con giardino e garage, secondo i desideri del cliente.”*³⁷ In essa si riconoscono gli elementi morfologici di riferimento, il profondo legame con l’architettura locale e in particolare con le case insulari del golfo di Napoli. *“Il progetto per questa casa ha un’ispirazione prettamente locale, è accuratamente composto alla ricerca di proporzioni e rapporti precisi, a completamento formale di una pianta adatta a ogni esigenza di abitazione moderna.”*³⁸

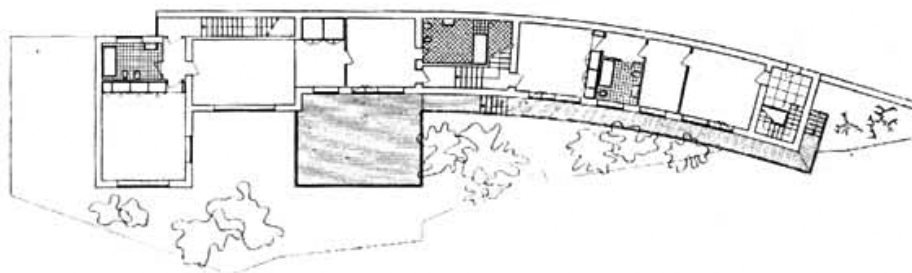
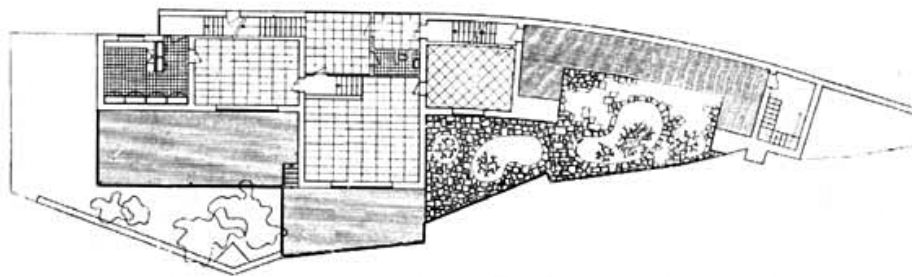
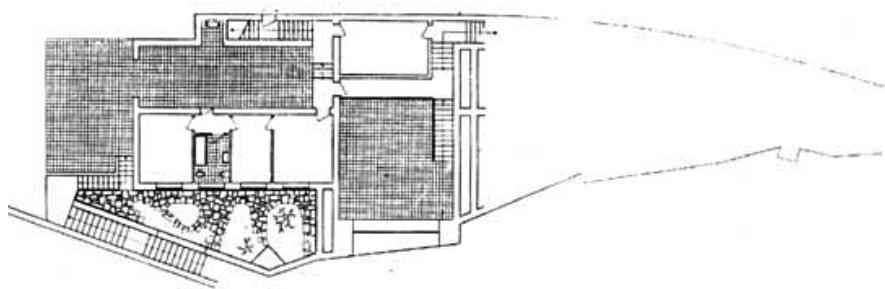
Una volta completato il progetto, Gio Ponti in un articolo su Domus esprime il suo giudizio entusiasta riguardo al progetto: *“la pianta è concettivamente, strutturalmente e abitativamente interessantissima.[...] siamo lieti, pubblicando quella che forse è la nostra più bella costruzione moderna in fatto di ville.”*³⁹ Il progetto racchiude in se tutti i valori tipici di un architettura mediterranea, chiaramente ispirata dalle maestranze locali essa rappresenta chiaramente quello che lo stesso Gio Ponti in un altro articolo, pubblicato sempre su Domus, scriveva riguardo alla tipica casa all’italiana:

“Nella casa all’italiana non vi è grande distinzione di architettura tra esterno e interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e materiali: da noi l’architettura di fuori penetra nell’interno [...]. Dall’interno la casa all’italiana riesce all’aperto con i suoi

³⁷ COSENZA L. & RUDOFSKY B., *Una villa*, in “Casabella”, n. 100, aprile 1936, p. 9.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ PONTI G., *Casa a Posillipo*, in “Domus”, n.120, dicembre 1937, p. 6



20. *Piante e prospetto*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.

portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le loggie e i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui [...]. Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una "Machine à habiter"." ⁴⁰

La casa si sviluppa morfologicamente secondo una logica che distribuisce accostandole diverse unità, riconoscibili da un punto di vista compositivo. L'intera costruzione poggia su un costone di tufo che affaccia sull'insenatura del golfo di Posillipo, *"ha un orientamento che consente la visione panoramica di tutto il golfo di Napoli."* ⁴¹ L'andamento planimetrico segue le curvature orografiche senza mai uscire fuori dal contesto organico del sito anzi, enfatizzando la collina. La volumetria è molto semplice e verte sulla composizione di solidi intersecati disposti su tre quote, nelle piante vediamo gli ambienti che si aprono e si chiudono verso il paesaggio, coperti o scoperti, esterni o interni, i vari ambienti confluiscono l'uno nell'altro formando una serie di masse e volumi che si mettono in rapporto con le masse di roccia del pendio vulcanico.

L'impianto è articolato su tre piani separati per funzione, tre distinte situazioni abitative, tuttavia interagenti. L'organismo è composto dalla zona dei servizi al piano interrato, dalla zona giorno con gli spazi collettivi al piano intermedio e dalla zona notte al piano superiore.

La zona dei servizi al livello inferiore contiene l'appartamento della servitù, il garage, la centrale termica e la sala Bar, uno spazio nascosto e privato. Il piano possiede un ingresso autonomo ed è collegato al piano intermedio tramite una rampa di scale che porta direttamente alla cucina.

La zona giorno al livello intermedio contiene tutti gli ambienti di rappresentanza, gli spazi collettivi coperti e all'aperto; atrio, sala da pranzo, cucina, soggiorno, biblioteca, la grande loggia-Gartenzimmer e il giardino, distribuiti su piani a quote diverse e collegati da scale e ballatoi.

La zona notte al livello superiore è divisa in due parti, la prima, destinata alla famiglia, contiene la camera dei coniugi Oro, la camera del figlio e i relativi servizi mentre la seconda è riservata agli ospiti, con camere, spogliatoio, servizio autonomo e un ingresso separato che conduce alla loggia-Gartenzimmer e al giardino attraverso la scala in testata.

⁴⁰ PONTI, G., *La casa all'italiana*, in "Domus" n. 1, gennaio 1928, p. 7.

⁴¹ COSENZA L. & RUDOLFSKY B., *Una villa*, op.cit., p. 9.

*“All’indipendenza completa tra appartamento dei coniugi, dei bambini, e foresteria, si contrappone l’unità dei locali del soggiorno e dei servizi.”*⁴²

Il meccanismo della casa è concentrato nella distribuzione, che definisce anche le parti. È conformata affinché il corridoio o le stanze non sprechino spazio. *“Le dimensioni del terreno richiedevano a massima economia di spazio. Il “funzionamento” di questa casa prescinde completamente dal corridoio: non un centimetro di superficie è perduto per questo uso.”*⁴³ Gli ambienti e gli spazi di distribuzione contribuiscono alla composizione, sono dotati di natura spaziale e non sono concepiti soltanto come semplici luoghi di passaggio.

La circolazione avviene ad andamento ascensionale, i percorsi descrivono una circolarità, passando inevitabilmente per l’ingresso o il soggiorno, le tre unità funzionali, la foresteria, la casa e l’alloggio della servitù trovano nella Gartzimmer il luogo d’incontro, mentre il Bar risulta essere lo spazio privato, apparato che comunica attraverso percorsi separati, per scopi funzionali, con la zona dei servizi e con lo spazio collettivo per eccellenza, la Gartzimmer.

Il rapporto con l’esterno è continuo, caratterizzato da una continua permeabilità e fluidità, gli architetti rompono la divisione tra interno ed esterno, lo fanno attraverso la disposizione delle stanze principali della casa che hanno sempre un’espansione nello spazio esterno: giardino, terrazzo, balcone, loggia in ombra o al sole, c’è uno spazio per ogni momento della giornata.

*“Il giardino, che si sviluppa lungo tutto il fronte sud della casa, si estende anche nella zona inferiore, in corrispondenza dell’ala destinata alla foresteria. Nessuno sguardo estraneo può disturbare l’intimità degli ambienti, delle terrazze, del giardino.”*⁴⁴

La Gartzimmer è lo spazio principale della casa, uno spazio esterno coperto, uno spazio in negativo, compresso su tre lati, in alto il volume puro contenente l’appartamento per gli ospiti lo copre per tutta l’ampiezza appoggiandosi alle estremità con un ballatoio che si sviluppa lungo il corpo arcuato. Lo spazio esterno, riducendosi sempre più, trova la possibilità di dilatarsi entrando nello scavo della Gartzimmer, così facendo, l’esterno e l’interno dialogano in un continuo sviluppo di spazi che si dilatano e si influenzano reciprocamente.

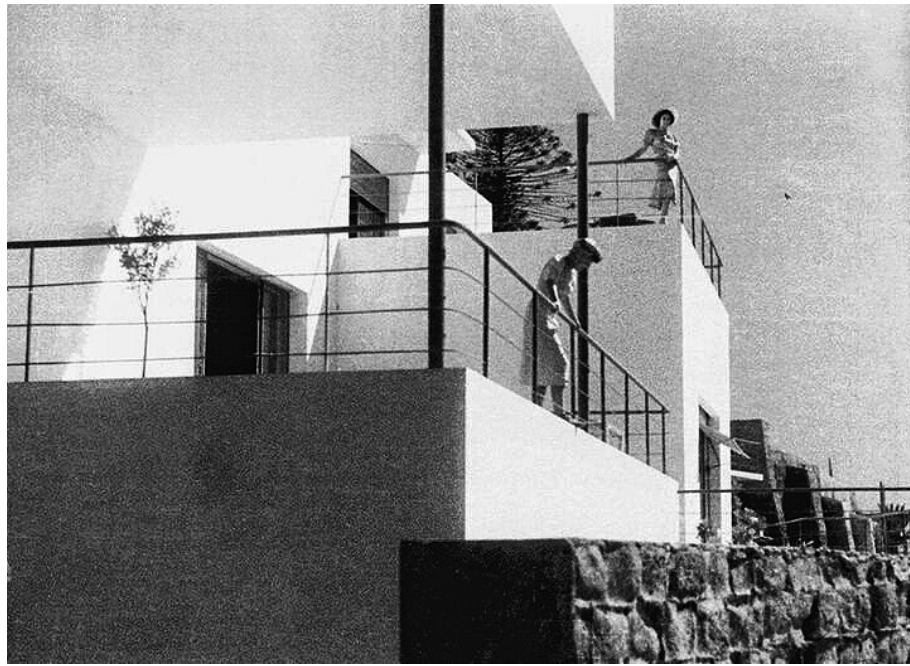
⁴² COSENZA L. & RUDOLFSKY B., *Una villa*, op.cit., p. 9.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

Questo spazio ibrido è spazio ideale e perfetto per lo svolgersi della vita, per Rudofsky esso descrive a pieno il concetto di lusso, il concetto di benessere, il concetto di comfort che è la gioia di vivere in un giardino in cui gli spazi esterni possono essere ambienti da vivere esattamente come quelli interni.

Il lusso e il vero conforto nella casa non sono determinati dalla tecnica o dalla tecnologia ma consistono invece semplicemente in una stanza all'aperto in cui, proprio come nel giardino dell'Eden, si possa essere in grado di lavorare e dormire, cucinare e mangiare, giocare e rilassarsi, un ambiente climatizzato naturalmente dagli alberi e dall'acqua e illuminato dal sole.



21. *Vista terrazze*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.



22. *Gartenzimmer*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.



23. *Vista esterna*, Casa Tanikawa, K. Shinohara, 1974.

Casa Tanikawa

*“La casa giapponese è il risultato d’una armonia di vita che noi appena sospettiamo. Ultima fase d’una lunga evoluzione, questa casa è letteralmente il vaso d’una vita perfetta. A noi è dato solo di poter apprezzare i suoi lati pratici e tecnici. Il suo miglior pregio sta poi nel fatto che essa è di prammatica una casa in un giardino. Il giardino fa parte integrale della casa e della vita degli abitanti. Le grandi aperture malgrado il clima sono la testimonianza della comunicazione con la natura.”*⁴⁵

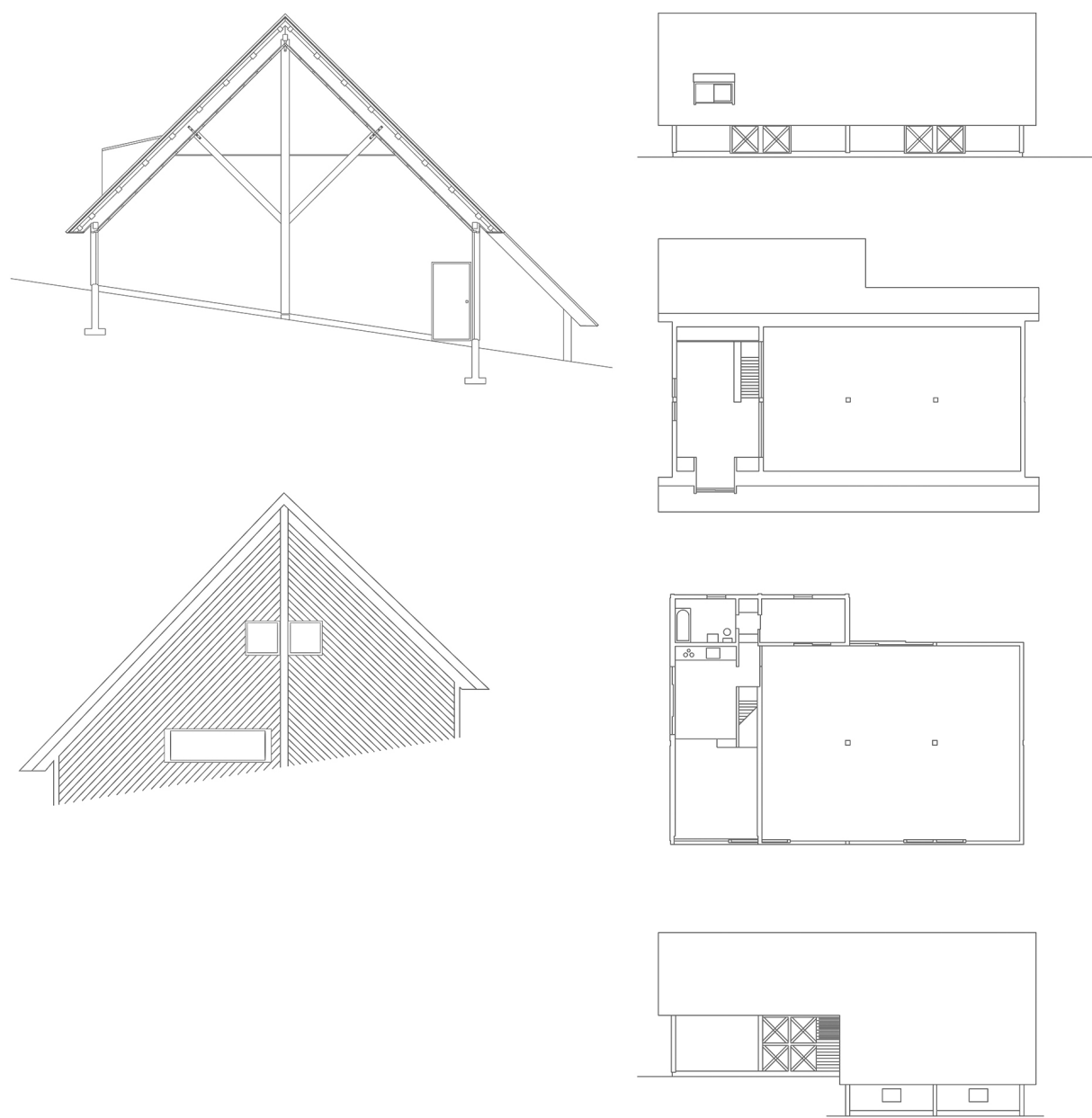
Non è soltanto nella cultura occidentale che il giardino ha tanta rilevanza, nella cultura orientale il giardino rappresenta l’armonia cosmica, è uno spazio fondamentale per la vita, esso è concepito non solo per fini estetici ma per aiutare a vivere con equilibrio, stimolando l’armonia e il legame natura-uomo. La casa tradizionale giapponese ha un rapporto speciale con la natura, di per sé è letteralmente una casa in un giardino, l’abitazione non è concepita per proteggersi dalla natura ma al contrario per integrarsi in un tutt’uno con essa.

Se pensiamo agli elementi tradizionali della casa giapponese possiamo notare che gran parte di essi non riguardano di per sé soltanto l’interno della casa ma sono sempre a funzione di collegamento tra esterno e interno, elementi ponte, elementi di divisione e allo stesso tempo di unione. La casa giapponese è disegnata dall’interno verso l’esterno: l’esterno si evolve in base alla conformazione interna piuttosto che adattarsi a schemi prestabiliti.

Il modello base di una casa tradizionale giapponese prevedeva uno scheletro di pilastri e travi molto semplice, tra i pilastri venivano poste le pareti che potevano avere grandi aperture verso l’esterno aperte o chiuse a piacimento tramite pannelli scorrevoli in legno e carta, shoji, in modo da realizzare un’intima unità con il giardino. L’elemento filtro tra interno ed esterno invece era chiamato engawa, uno sorta di veranda coperta che modula la relazione tra spazio interno ed esterno.

L’engawa era un elemento tradizionale molto importante, esso garantiva un rapporto continuo con la natura, aveva duplice funzione, filtrare la luce naturale all’interno dell’abitazione e proteggendola contemporaneamente dalla pioggia. Durante le stagioni calde diventava parte del giardino mentre durante le stagioni fredde poteva essere chiuso diventando un’estensione dello spazio interno.

⁴⁵ RUDOLFSKY, B., *Rapporti di stile*, in “Domus”, n. 122, febbraio 1938, p. 2.



24. *Piante, sezione e prospetti*, Casa Tanikawa, K. Shinohara, 1974.

*“La casa tradizionale giapponese possiede sempre una veranda pavimentata che si apre verso il giardino. Diversamente dalla cultura occidentale, qui il giardino esterno e la stanza interna non sono divisi da uno spesso muro, ma, al contrario, sono uniti per mezzo di una veranda posta tra di loro. Territorialmente la veranda non fa parte né del giardino né della stanza interna. È qualche gradino più alta rispetto al giardino e, sul lato vicino, allo stesso livello della stanza. A differenza della stanza, è soltanto coperta dal tetto, senza un muro a ripararla dal vento. La veranda, trovandosi ai margini di entrambi i lati, del giardino e della stanza, si identifica come tradizionale elemento di divisione.”*⁴⁶

La casa tradizionale giapponese esprime a pieno il forte legame dell’uomo con la propria dimora e il rispetto che quest’ultimo ha per la natura. È evidente lo sforzo volto verso naturalità, essenzialità e soprattutto verso l’integrità con la natura. Trattando il tema del comfort e del benessere garantito da uno spazio vivibile esterno alla casa prendere in esame la cultura giapponese era necessario. La straordinaria propensione e considerazione che la cultura orientale ha per il giardino e in generale per la natura è sorprendente.

Su questa stessa scia l’analisi vuole continuare affrontando un progetto particolare di Kazuo Shinohara, probabilmente l’architetto giapponese più influente della sua generazione, un architetto che ha spinto l’architettura, in particolare nel campo residenziale, oltre i suoi limiti convenzionali. Gran parte del suo lavoro teorico e pratico ruota attorno alla casa, la casa intesa come uno strumento per creare emozioni. Gli interni da lui realizzati sono straordinariamente legati al concetto di comfort e benessere nonostante le numerose manipolazioni dello spazio e la tendenza alla trasgressione degli atteggiamenti convenzionali. In questa occasione la questione è indagata in relazione ad una particolare casa.

Nel 1974 Kazuo Shinohara si trova a dover realizzare un’abitazione privata per il famoso poeta giapponese Shuntaro Tanikawa sui fianchi boscosi di una collina nei pressi di Kuizawa, uno dei luoghi di villeggiatura più rinomati del Giappone. La lunga esperienza dell’architetto nel campo residenziale maturata durante la sua carriera arriva ad una delle sue realizzazioni più precise ed originali: Casa Tanikawa.

È un rifugio per le vacanze intimo e privato, una “capanna” nascosta da un fitto bosco di

⁴⁶ HOLLEIN, H., MAN TransFORMS, op. cit., p. 60, trad. propria.

“The traditional Japanese house always has a boarded veranda opening to the garden. Different from the Western masonry, here the outside garden and the inside room are not partitioned by a thick wall, but, instead, the veranda is a mean in the middle of them. Territorially the veranda belongs neither to the garden nor to the inside room. It’s a few steps higher than the garden, and at the near side, level to the room. But unlike the room, it is only covered by the roof and without a wall to shut down the air. The veranda, being at the edge of both sides, the garden and the room, identifies itself as the traditional dividing element.”

alberi alti. Il tetto in lamiera lucido e luminoso contrasta sia con le pareti scure ricoperte con assi di legno poste a 45° sia con i toni scuri del terreno, degli alberi e della natura circostante. La casa sembra galleggiare sul dolce pendio su cui è eretta, le falde del tetto scendono fino quasi toccare il terreno, ma non del tutto. La semplicità, la linearità, la geometria del disegno e la liscia perfezione delle finiture e della struttura esposta si pone in netto contrasto con la naturalità del terreno in pendenza, del terriccio scuro e umido circostante.

Secondo il racconto di Shinohara, quando gli venne commissionato il progetto, il poeta gli consegnò un pezzo di carta con una specie di poesia dove erano contenute poche e semplici indicazioni per il progetto, lasciando massima libertà all'architetto, la casa però doveva prevedere due spazi: *"Winter house or a pioneer cabin (house). Summer space or church for a pantheist (need not to be a house)."*⁴⁷ L'architetto elabora questo duplice programma nella direzione opposta a quella a cui si potrebbe pensare, invece di lavorare su volumi separati, porta le diverse parti insieme e le racchiude sotto un'unica grande copertura, generando un unico volume ma separando nettamente le due funzioni.

La pianta è rettangolare ed è divisa in due parti irregolari, un quarto è dedicato a funzioni domestiche, è lo spazio per l'inverno ovvero la casa che si articola su due piani, i restanti tre quarti sono dedicati invece al non-domestico o a "funzioni illogiche", come le definiva l'architetto, è lo spazio per l'estate, un'unica grande stanza a doppia altezza direttamente impostata sul terreno naturalmente inclinato, con due pilastri lignei come unici elementi artificiali a scandire l'ambiente.

Il desiderio era di "appoggiare" la casa sul declivio senza alterarne la pendenza e creare un unico grande spazio che potesse fungere da "chiesa panteista" senza il minimo lavoro di terra, un chiaro richiamo al modo in cui l'architettura popolare, con limitate risorse, veniva tradizionalmente prodotta. La grande stanza per l'estate è una ripresa del *do-ma*, spazio tradizionale dell'architettura giapponese che prevedeva l'inclusione di una superficie di terreno non pavimentato all'interno della casa.

Il *do-ma*, letteralmente significa "pavimento di terra", occupa circa un terzo dello spazio abitabile e rappresenta fisicamente e simbolicamente il passaggio tra l'interno e l'esterno dell'abitazione. Un ampio atrio utilizzato come area di lavoro e deposito, qui venivano svolti i lavori artigianali ed agricoli e venivano preparati i pasti.

⁴⁷ SHINOHARA, K., *When Naked Space is Traversed*, in "JA", n. 02, 1976, p. 65.

In Casa Tanikawa la ripresa del do-ma è simbolica, prettamente espressiva e non funzionale. Questo spazio pragmatico viene sconvolto, la dilatazione dell'ambiente innesca un paradosso, la trasformazione di uno spazio di soglia nel nucleo della casa, attorno al quale tutto si concentra e prende senso. L'ingresso alla casa avviene attraverso la grande stanza direttamente dall'esterno, la continuità tra il suolo esterno e il suolo interno rende questa transizione ancora più ambigua e la stanza di fatto si comporta come un grande atrio coperto all'aperto che conduce alla casa.

La parte residenziale si trova confinata nella parte ovest, costretta al minimo dall'ambiente centrale, si sviluppa su due piani. La zona giorno è scandita su due livelli sfalsati che riproducono l'andamento del declivio su cui giace l'abitazione mentre la zona notte è un soppalco a cui vi si accede dalla sala da pranzo. La relazione tra le due "entità", la sala "non-funzionale" e la casa "funzionale", è ambigua e diretta allo stesso tempo. Gli unici mediatori tra l'una e l'altra sono: una porta, che non è nient'altro che una "nuda" porta e una grande apertura triangolare vetrata al secondo piano che collega visualmente i due mondi, fornendo un senso di unità sotto lo stesso tetto.

Con pochi elementi e la sobrietà caratteristica della maggior parte dei suoi lavori, Shinoara realizza un "rifugio per lo spirito", la giustapposizione di elementi puramente tecnici, una struttura pulita semplice e lineare, contro un elemento naturale, il terreno inclinato su cui sorge la casa, genera emozioni sofisticate realizzando a pieno quello che l'architetto si poneva come obiettivo quando parlava della casa come strumento per generare emozioni.

Descrivendo un ipotetico percorso che porta alla casa siamo in grado di percepire la sequenza di emozioni che Shinohara intendeva: camminare fino alla casa attraverso la foresta, entrare in uno spazio interno simile a quello esterno, lo stesso ripido pavimento di terra dell'esterno e una struttura che richiama a degli alberi semplificati. Annusare lo spazio, ascoltarne il silenzio e percepire le sue grandi dimensioni, Aprire una piccola porta ed entrare in uno spazio contrastante, piccolo, caldo e accogliente, sentirsi a casa.

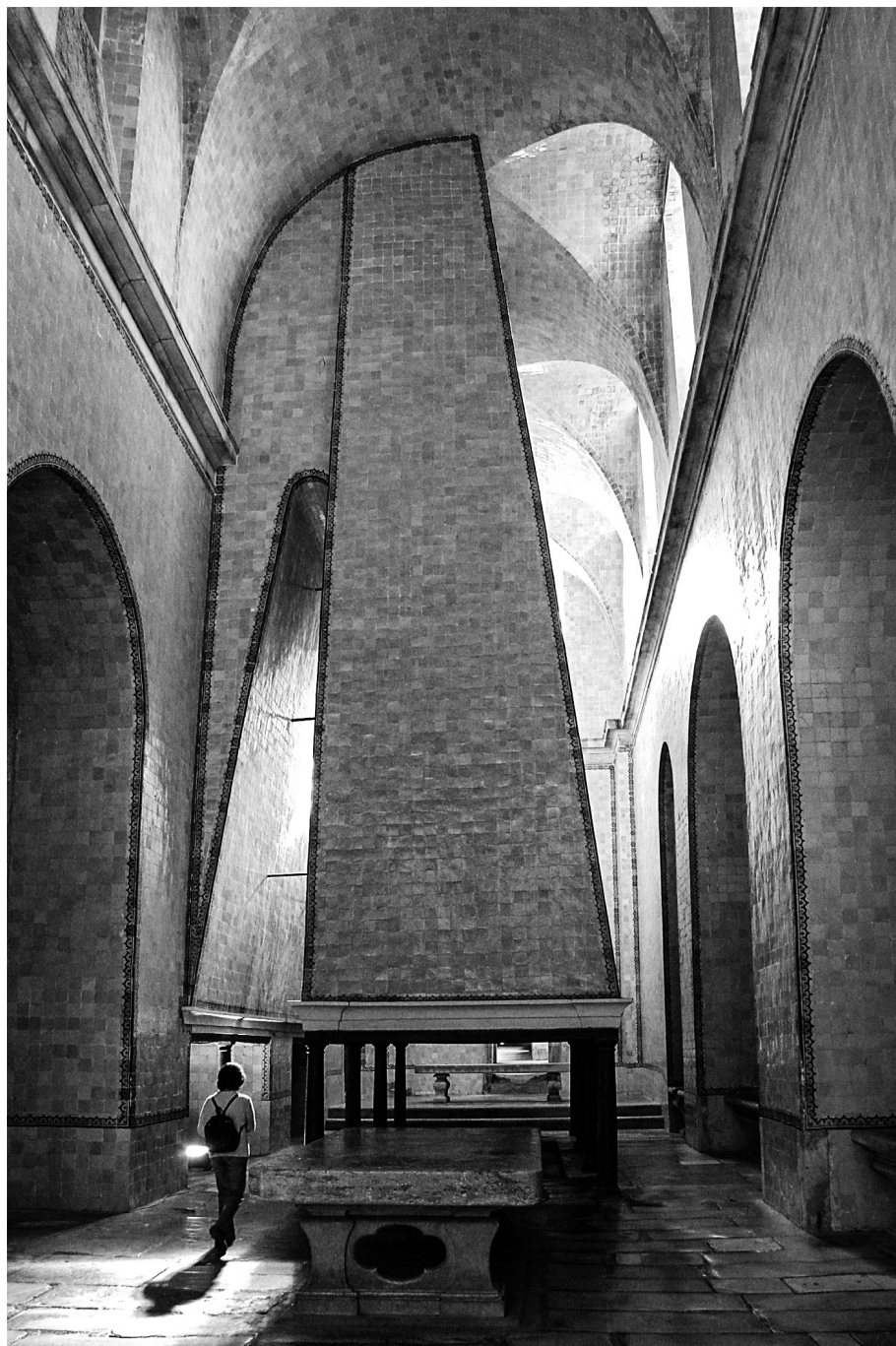
Shinohara regala al poeta la materia prima di cui ha bisogno, uno spazio esterno da interiorizzare, il diretto contatto con la terra, con una superficie morbida e sensibile ai cambiamenti di clima e temperatura, uno spazio di connessione con la natura, uno spazio ispiratore, uno spazio favorevole a comportamenti alternativi e a funzioni illogiche.

La grande stanza di Casa Tanikawa è continuità tra interno ed esterno, palcoscenico sacro e spirituale in cui sperimentare un altro modo di vivere lo spazio, uno spazio libero da convenzioni, uno spazio di vita, uno spazio di emozioni, uno spazio di conforto.



25-26. *Summer space or a church for a pantheist*, Casa Tanikawa, K. Shinohara, 1974.





27. *La cucina*, Monastero di Alcobaça, Portogallo.

FOCOLARE

Personalmente penso che ogni abitazione dovrebbe possedere un focolare, l'archetipo del fuoco all'interno della casa, da sempre elemento essenziale in qualsiasi dimora dell'uomo sin dai tempi in cui viveva nelle caverne.

Il termine *focolare* deriva dal latino *focus* ovvero “fuoco” ed ha un duplice significato, tecnicamente descrive quella parte del camino, più o meno rialzata da terra e situata direttamente sotto la cappa, in cui si faceva il fuoco per cuocere vivande e riscaldare ambienti. Nel tempo invece ha assunto significato simbolico, in relazione al fatto che il focolare era nel passato la parte più intima della casa, esso rimane simbolo, in espressione figurata, della casa stessa e dell'intimità familiare.⁴⁸ Sinonimo di calore e serenità, sinonimo di famiglia e casa.

Il *focolaio* è una variante di *focolare*, è un termine raro che non viene più utilizzato con questa accezione, ragionare sull'evoluzione di questo termine però è interessante: attualmente viene utilizzato nel linguaggio medico, viene descritto come “*la sede di un qualsiasi processo patologico*”, il punto di origine, il centro di diffusione e di irradiazione, di un infezione per esempio. Più semplicemente focolaio significa centro, fonte, origine o sorgente.⁴⁹

I due termini hanno la stessa radice e se associamo i significati l'immagine che si genera rappresenta a pieno il valore simbolico del focolare. Elemento che incornicia il fuoco e diviene ambiente fulcro dell'energia domestica, il centro gravitazionale attorno al quale ruota tutta la vita della casa, espressione di accoglienza e di presenza di amore all'interno delle nostre mura, calore e luce, gli elementi che fanno di una casa luogo di protezione per ognuno di noi.

La storia del focolare si dipana nei secoli, senza la padronanza della fiamma l'evoluzione umana non sarebbe arrivata a questo punto, il fuoco rappresenta il punto di svolta, è ciò che gli ha permesso di proliferare, è il primo mezzo con il quale ha esercitato un controllo sull'ambiente.

Questo punto è sostenuto da Reyner Banham nell'articolo “*A Home is not a House*”, dove ironicamente propone una macchina per l'abitare alternativa, portatile, un pacchetto completo per riavvicinare l'uomo a uno stato di natura esattamente come quando si viveva attorno ad un falò.

⁴⁸ “*focolare*” voce dell'*Enciclopedia Treccani*, Consultata online: treccani.it.(25.06.2019).

⁴⁹ “*focolaio*” voce dell'*Enciclopedia Treccani*, Consultata online: treccani.it.(25.06.2019).



28. *Man at fire*, Teun Hocks, 1990.

*“L’uomo cominciò a esercitare il proprio controllo sull’ambiente principalmente in due modi: in primo luogo, evitando il problema e nascondendosi al riparo di un masso, di un albero, di una tenda o di un tetto (questo è il metodo che condusse all’architettura così come la conosciamo) e, in secondo luogo, interferendo invece con la meteorologia locale, di solito per mezzo di un falò. A differenza dello spazio abitabile intrappolato insieme ai nostri antenati sotto a una pietra o un tetto, lo spazio attorno a un fuoco è dotato di molte qualità esclusive che l’architettura non potrà mai eguagliare; prima fra tutte, la libertà e la variabilità.”*⁵⁰

*“Direzione e potenza del vento stabiliranno grosso modo la forma e le dimensioni di quello spazio, modellando i contorni dell’area accettabilmente calda in forma ovale, ma il vento non influirà sull’intensità della luce, e l’area accettabilmente illuminata sarà un cerchio sovrapposto all’ovale di calore. Si creeranno, dunque, diverse scelte ambientali corrispondenti al bilanciamento di luce e calore secondo necessità e interessi.”*⁵¹

*“[...] tutto fantastico, se i falò non fossero così scomodi, inaffidabili, fumosi e via dicendo.”*⁵²

Col passare del tempo, l’avvento della tecnologia ha soppiantato le funzioni basilari del focolare, il suo ruolo è cambiato, non più elemento funzionale ma quasi puramente estetico, anche se nella progettazione di oggi sono pochi e rari i casi in cui questo elemento viene predisposto.

I miglioramenti che la tecnologia moderna ha garantito agli impianti di riscaldamento e di illuminazione sono indubbi, lo scopo di questo capitolo non è metterli in discussione e tantomeno esaltare e celebrare il focolare come antico elemento architettonico scomparso.

Quello su cui si vuole ragionare è il focolare come simbolo, il ruolo che ha avuto e che rappresenta tuttora, la sua centralità all’interno della casa, fulcro di energia, emozione e amore, sinonimo di vita familiare. La questione è indagata in relazione a due progetti particolari che hanno come ancora di salvezza ed elemento generatore il focolare, la Glass House di Philip Johnson e l’Upper Lawn Pavilion di Alison & Peter Smithson.

⁵⁰ BIRAGHI, M. & DAMIANI, G. (a cura di), *Le parole dell’architettura. Un’antologia di testi teorici e critici: 1954-2000*, Einaudi, Milano, 2009, p. 105.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.



29. *Vista esterna*, Glass House, Philip Johnson, 1949.

Glass House

*“La “casa” è poco più di un nucleo di servizi in uno spazio infinito o, alternativamente, una veranda annessa affacciata da ogni lato sul Grande Mondo Esterno.”*⁵³

Ci vollero quasi tre anni per completare quella che considerata come una delle case più famose del ventesimo secolo, il capolavoro di Philip Johnson, progettata per se stesso in un appezzamento di terreno a New Canaan, uno dei più importanti esempi di architettura moderna, la Glass House. Un’opera architettonica che ad un primo sguardo colpisce per la sua semplicità, ma ad uno sguardo più attento si manifesta per la sua flagrante semplicità, quasi oltraggiosa.⁵⁴

Un *opus in vitro*, la casa è concepita interamente per immergersi e per osservare il paesaggio circostante, le quattro pareti di vetro, quasi completamente trasparenti, scompaiono e la casa stessa si smaterializza. Esempio perfetto della *non-casa*, professata da Banham:

*“Il sogno della non-casa può sembrare molto antiarchitettonico, ma lo è solo per l’intensità, e l’architettura privata delle sue radici europee ma intenta a metterne di nuove in terra straniera si è già avvicinata un paio di volte alla non-casa. Nulla illustra con maggiore chiarezza minacce e speranze della non-casa di un edificio che a prima vista sembra pura forma monumentale: la Johnsbom House.”*⁵⁵

La casa consiste essenzialmente in pochi e semplici elementi, un pavimento, una copertura, quattro pareti vetrate a tutt’altezza e da un’unità eretta come nucleo funzionale. Il pavimento è una lastra riscaldata di mattoni disposti a spina di pesce che fa da “podio”.

Su di esso è posizionato l’involucro incorporeo, le quattro pareti di vetro sono tenute insieme dalla struttura in acciaio composta da otto pilastri, quattro agli angoli e due in più su ogni lato lungo dell’abitazione.

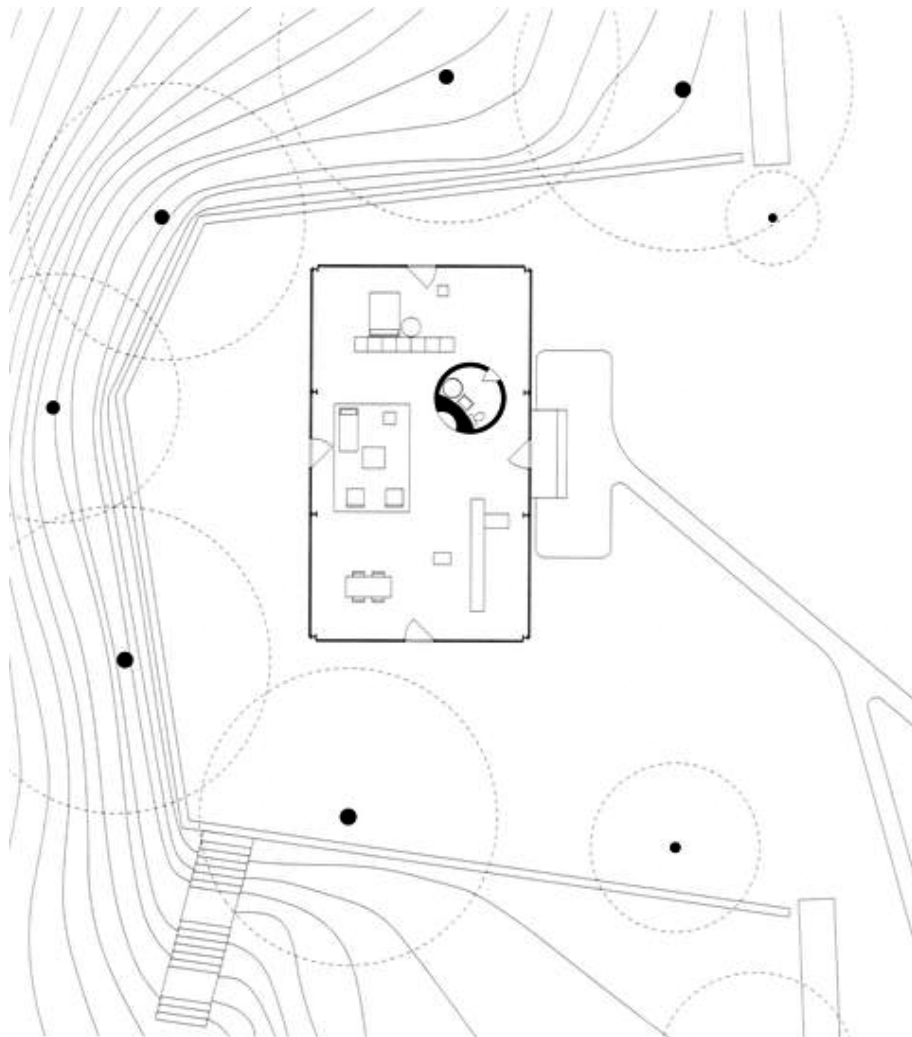
È evidente il tentativo di nascondere il più possibile i pilastri della struttura con le pareti vetrate, confondendoli con i più leggeri montanti delle finestre. *“Il tetto è certamente solido anche se sembra fluttuare nell’aria, psicologicamente dominato dall’assenza di una recinzione visibile tutt’intorno.”*⁵⁶

⁵³ BIRAGHI, M. & DAMIANI, G. (a cura di), *Le parole dell’architettura. Un’antologia di testi teorici e critici: 1954-2000*, op. cit., p. 111.

⁵⁴ SCHULZE, F., *Philip Johnson: Life and Work*, Alfred A. Knopf, New York, 1994, p. 188.

⁵⁵ BIRAGHI, M. & DAMIANI, G. (a cura di), *Le parole dell’architettura*, op. cit., p. 110.

⁵⁶ *Ivi*, p. 111.



30. *Pianta*, Glass House, Philip Johnson, 1949.

All'interno, un volume cilindrico di mattoni, situato vicino all'angolo nord-est della casa, svolge da un lato la funzione di servizio igienico, dall'altro quella di focolare. Dall'interno della casa il cilindro penetra ed emerge dalla copertura piana ed è l'elemento più caratterizzante dell'architettura, l'elemento centrale della casa, una sorta di ancora, di punto fisso.

*“Il cilindro, costruito in mattoni come la piattaforma da cui si innalza, che costituisce il motivo principale della casa, non deriva dall'opera di Mies, ma da un villaggio che mi era capitato di vedere, costituito da case di legno completamente distrutte dal fuoco, in cui non era rimasto nient'altro che le fondamenta e i camini di mattoni. Sopra il camino ho inserito una gabbia d'acciaio con un rivestimento in vetro. Il camino costituisce una sorta di appiglio, di ancora di salvezza.”*⁵⁷

L'interno della casa, ad eccezione del cilindro funzionale in mattoni, è un unico spazio aperto e presenta una divisione degli spazi asimmetrica. Un armadio e un bancone che funge da cucina sono le uniche “partizioni” interne fisse e non chiudono nessuno spazio. È l'arredo quindi che definisce e suddivide lo spazio interno in zona pranzo, zona giorno e zona notte. La divisione interno ed esterno è debolissima.

*“La casa non è delimitata dai vetri e la terrazza, persino gli alberi circostanti, entrano a far parte dello spazio abitabile, visivamente in inverno, fisicamente e operativamente in estate, quando le quattro porte sono aperte.”*⁵⁸

L'edificio è una singola stanza, quasi totalmente trasparente, una casa più nel nome che nell'adempimento di funzioni reputate dalla maggior parte della gente basilari nella vita domestica. L'architetto progetta la sua casa, soddisfa i suoi bisogni e definisce il suo credo. La sensazione di vivere in un ambiente separato dalla natura soltanto da una membrana di vetro, per lui, superava di gran lunga la mancanza dei consueti dispositivi e servizi domestici.⁵⁹

Numerose furono le critiche al progetto riguardo al fatto se la casa fosse realmente vivibile, la questione del comfort suscitò molto interesse, a chi affermava che fosse impossibile vivere all'interno di una scatola di vetro, l'architetto rispondeva semplicemente che il progetto era in primo luogo un'opera d'arte e soltanto in secondo luogo una casa, in ogni

⁵⁷ FRAMPTON, K., *Glass House*, in “Capolavori dell'architettura americana: la casa del XX secolo”, Rizzoli, 2002, p. 111. Traduzione di Carla Malerba.

⁵⁸ BIRAGHI, M. & DAMIANI, G. (a cura di), *Le parole dell'architettura*, op. cit., p. 111.

⁵⁹ SCHULZE, F., *Philip Johnson: Life and Work*, Alfred A. op.cit., p. 188.



31. *Il focolare*, Glass House, Philip Johnson, 1949.

caso costruita secondo i suoi desideri e le sue priorità. Sulla vivibilità o meno della casa anche Banham si interroga, e lo fa con toni abbastanza aspri:

“In estate le vetrate sembrerebbero addirittura insensate se gli alberi non le mantenessero in ombra; durante il recente autunno torrido il sole che trapassava gli alberi spogli creava un tale effetto serra da rendere assai poco confortevoli alcune zone interne - la casa avrebbe funzionato meglio senza le sue pareti vetrate.

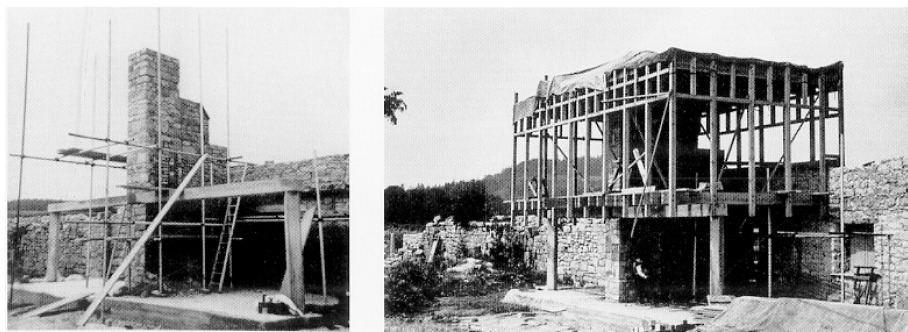
*Affermando che l'ambiente non è un ambiente controllato, tuttavia Philip Johnson non pensa a questi aspetti inattesi creati dalle vetrate, ma “quando fa freddo ci si deve avvicinare al fuoco, quando fa caldo ci si allontana”. In realtà, sta solamente sfruttando l'effetto del falò (e facendo finta che non sia il riscaldamento a pavimento a rendere abitabile la zona, come invece accade).”*⁶⁰

Sulla vivibilità o meno della casa ci sono opinioni discordanti che qui non si vogliono approfondire. L'obiettivo qui era di analizzare le proprietà di quel fantastico elemento che si eleva dal podio della casa, il cilindro di mattoni, il focolare. Secondo le parole dell'architetto il progetto nasce dal cilindro stesso, è il motivo principale della casa.

Essenzialmente la casa è composta da due elementi che sovrastano sugli altri, la lastra pavimentata podio e il cilindro funzionale che cresce da essa. L'involucro è smaterializzato mentre il tetto sembra fluttuare nell'aria se non fosse retto visivamente dal cilindro stesso.

Il focolare qui è pilastro portante della casa, l'elemento che sorregge l'intera costruzione, in parte fisicamente ma soprattutto simbolicamente, non potremmo immaginarci il progetto senza quest'elemento, gli altri elementi in confronto passano in secondo piano. Fuoco è conforto stesso.

⁶⁰ BIRAGHI, M. & DAMIANI, G. (a cura di), *Le parole dell'architettura*, op. cit., p. 111.



32. *Sequenza costruzione*, Upper Lawn Pavilion, A.& P. Smithson, 1959-62.

Upper Lawn Pavilion

*“The “as found”, where the art is picking up, turning over and putting-with...”*⁶¹

*“As Found” è un movimento interdisciplinare, un comportamento nell’architettura e nell’arte britannica degli anni ’50. È un atteggiamento, un interesse, un approccio all’architettura e all’arte. “As Found” riguarda il presente, la verità e la realtà, il comune e l’ordinario, non tratta di visioni e di ideali remoti. Significa osservare attentamente la vita di tutti i giorni, scoprirne le qualità, seguire le tracce di ciò che esiste e utilizzarle come base per nuove intuizioni e nuove forme.”*⁶²

Seguendo la definizione, i principi riferibili al termine *“as found”* consistono in *“riprendere (picking up), rigirare (turning over) e riformulare (putting-with).”* In tal senso l’Upper Lawn Pavilion, di Alison e Peter Smithson, ne rappresenta uno straordinario ed accurato esempio.

Per la loro casa del fine settimana, i due architetti acquistano una piccola porzione di terreno a Fonthill Abbey, riesaminano la situazione presente, la riconfigurano in base alle mutate esigenze e la trasformano in qualcosa di sorprendentemente nuovo.⁶³ Upper Lawn dimostra come con poche reinterpretazioni e cambiamenti sia possibile conferire un nuovo aspetto alle cose.

Partendo dalla situazione esistente, i ruderi di una casa di campagna appartenente ad una vecchia fattoria settecentesca, si ricava un nuovo impianto calato perfettamente nel luogo ed idoneo alla nuova finzione di abitazione per le vacanze. Il risultato è un padiglione ricco di carattere e composto da diverse componenti, nuove e vecchie. Il processo di realizzazione è interessantissimo, l’iter progettuale è illustrato con chiarezza dagli schizzi degli architetti e segue a pieno i principi dell’ *“as found.”*

*“As found is a small affair: it’s about being careful”*⁶⁴

Riprendere. La situazione di partenza comprendeva una recinzione murale e i resti di una piccola cascina, un basamento e un vecchio camino. Questi sono gli elementi che costi-

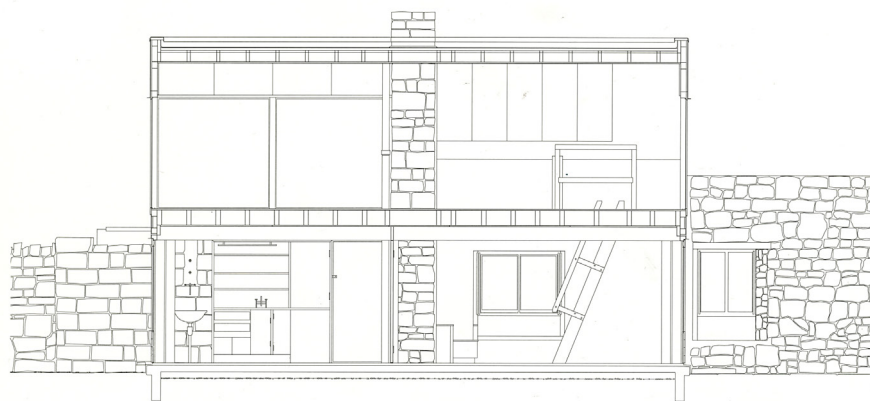
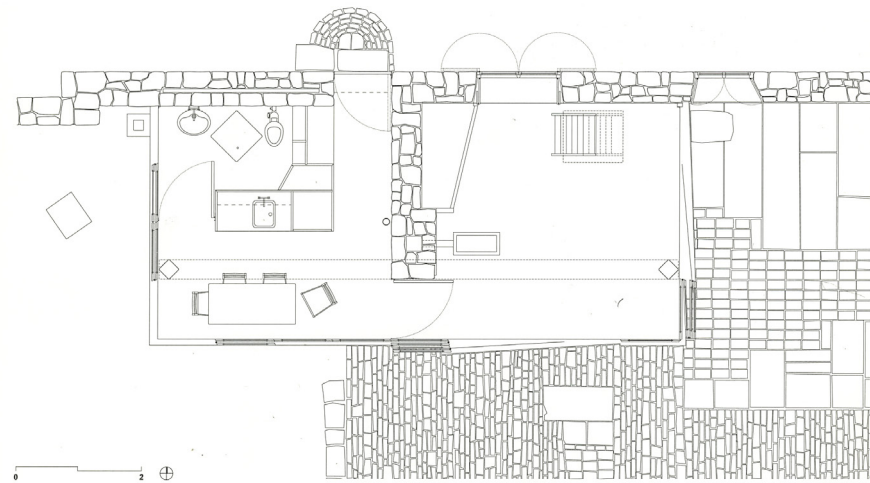
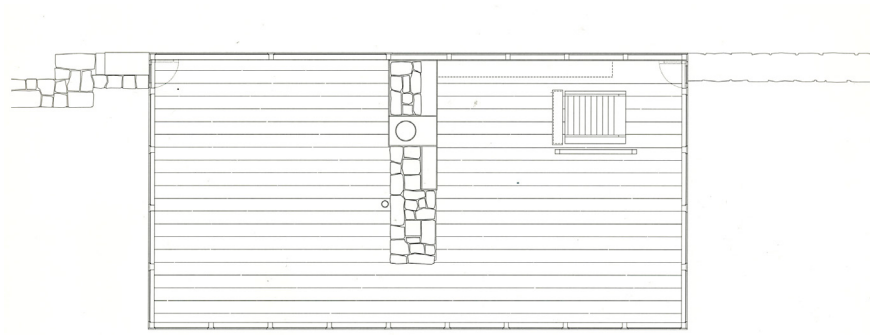
⁶¹ LICHTENSTEIN, C. & SCHREGENBERG, T., *As Found: The Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, 2001, p. 40.

⁶² SCHREGENBERG, T., *“As Found” is a Small Affair*, in “Architecture Is Not Made With the Brain: The Labour of Alison And Peter Smithson”, AA Publications, 2005, p. 80, trad. propria.

“As found” is an interdisciplinary movement, an attitude in British architecture and art from the 1950s. It’s an attitude, an interest, an approach to architecture and art. “As found” is about here and now, about truthfulness and reality, about the common and the ordinary. It is not about visions and remote ideals. It means carefully observing everyday life, to discover its qualities, to follow the traces of what’s already there and to use it as a basis for new insight and new form.”

⁶³ LICHTENSTEIN, C. & SCHREGENBERG, T., *As Found: The Discovery of the Ordinary*, op. cit., p. 194.

⁶⁴ *Ivi*, p. 196.



33. *Piante e sezione*, Upper Lawn Pavilion, A.& P. Smithson, 1959-62.

tuiscono la base da cui si genera l'intero progetto. Su queste “rovine” viene inserito un padiglione su due livelli, il risultato è una situazione spaziale totalmente nuova e differente da quella precedente.

Rigirare. Il nuovo padiglione riprende all'incirca le dimensioni e il volume del precedente edificio ma viene traslato per metà della sua lunghezza lungo la recinzione muraria e centrato intorno al vecchio camino. Quest'ultimo diventa elemento generatore e caratterizzante dell'edificio, rappresenta il pilastro solido e forte su cui l'intero padiglione sembra reggersi. La porzione “scoperchiata” dell'edificio precedente si trasforma in un nuovo ambiente esterno e la relazione di continuità con l'interno viene arricchita dalla presenza di due antiche finestre lungo il muro esistente, di cui una entra a far parte dell'interno del padiglione mentre l'altra rimane all'esterno rafforzando il carattere di questo nuovo ambiente, luogo tranquillo e intimo.

Riformulare. Il risultato è un padiglione di chiara definizione, si sviluppa su due piani, il piano terra ha un carattere più pubblico ed è concepito per interagire attivamente con il giardino mentre il piano superiore ha un carattere più intimo e privato. La struttura è un *ballon frame* ⁶⁵ rivestito in alluminio che si appoggia da un lato su una trave grezza in calcestruzzo e dall'altro sulla recinzione muraria. Il piano terra è delimitato su tre lati da pareti finestrate completamente apribili, è chiaro il rapporto con il giardino, può diventare uno spazio coperto del giardino o al contrario uno spazio chiuso della casa in base al periodo dell'anno.

L'edificio è un risultato importato in relazione alla ricerca condotta dagli architetti sulla possibilità di combinare strutture preesistenti con tecniche e materiali contemporanei e sul modo in cui l'abitazione deve tradurre “*l'arte del vivere*.” In tal senso il progetto rappresenta ancor oggi uno straordinario esempio di sintesi tra pensiero e azione, è traduzione di ricerca in progetto concreto.

L'essenza del progetto è riconducibile alla ricerca condotta dagli architetti, quasi dieci anni prima, nell'ambito dell'esibizione “*This is Tomorrow*” dove la loro installazione, “*Patio and Pavilion*” affermava: “*the fundamental necessities of the human habitat: the first necessity is for a piece of the world, the patio. The second necessity is for an enclosed space, the pavilion.*” ⁶⁶ Essenzialmente la casa consiste proprio in questi due elementi: uno spazio aperto, un ampio

⁶⁵ Sistema costruttivo in legno.

⁶⁶ KRUCKER, B., *Complex ordinariness: the Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*, Gta, Zurigo, 2002, p. 28.



34. *Vista sul cortile interno*, Upper Lawn Pavilion, A.& P. Smithson, 1959-62.

giardino, un cortile recintato e uno spazio chiuso, un padiglione, la loro casa.

Il preciso posizionamento del padiglione direttamente sul muro antico enfatizza la transizione tra l'accesso esterno e l'interno del complesso, il padiglione prende le caratteristiche di un portale d'accesso, *"a gate to a garden, to an open and closed situation."*⁶⁷

Anche in questo progetto l'attenzione viene catturata dal camino, o focolare, è l'elemento più importante dell'edificio. Il nuovo progetto sorge sulle ceneri di un'antica preesistenza, l'unico elemento tenuto in considerazione è proprio il camino, da esso tutto si genera, il padiglione con le sue leggere pareti vetrate cresce attorno a questo perno.

L'interno non presenta nessuna partizione, solo il muro del camino divide e ordina lo spazio, oltre ad assolvere la sua base funzione esso è simbolo, rappresenta molto di più, è centro gravitazionale della casa e della famiglia, è pilastro solido, è ancora dell'abitazione, è calore e amore.

⁶⁷ *Ibidem.*



35. *In-between*, Herman Hertzberger, 1991.

STRADA

*“Il compito della nostra generazione è semplice - noi
dobbiamo ri-identificare l'uomo con la sua casa
la sua comunità
la sua città.”*⁶⁸

Nei due precedenti capitoli è stata analizzata la questione del conforto in relazione a due specifici “elementi” architettonici, il *giardino* e il *focolare*. Il primo tradotto in termini spaziali come estensione naturale della casa o il suo spazio abitabile esterno mentre il secondo come centro gravitazionale della vita domestica all'interno della casa. In questa occasione la questione vuole essere indagata in relazione ad un altro specifico elemento architettonico, la strada. Anche questo elemento può essere tradotto in termini spaziali come estensione della casa, elemento che nella sua essenza rappresenta relazione e contatto sociale.

È evidente come le prime due analisi siano riferibili ad un unico contesto, la casa mentre quest'ultima si riferisce ad un contesto più allargato ovvero la città, è altrettanto evidente che la questione assuma un carattere sociale, non sia più indirizzata ad un unico soggetto, l'individuo ma sia estesa alla società intera, in termini di comunità o collettività.

“La casa, il guscio che si adatta sulle spalle dell'uomo, guarda all'interno verso la famiglia e all'esterno verso la società, la sua organizzazione dovrebbe riflettere questa dualità di visioni.

La casa è il primo elemento definibile della città.

Le case possono essere organizzate in maniera tale da generare un nuovo elemento: la “strada.”

La “strada” è il nostro secondo elemento definibile della città.

*La “strada” è un'estensione della casa; qui, i bambini per la prima volta conoscono il mondo al di fuori della famiglia; è un mondo microcosmico in cui i giochi di strada cambiano con le stagioni e le ore sono riflesse dal ciclo delle attività di strada.”*⁶⁹

⁶⁸ SMITHSON, A. e P., *Ordinariness and Light: urban theories 1952 – 1960 and their application in a building project 1963 – 1970*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1970, p. 18, trad. propria.

“The task of our generation is plain – we must re-identify man with his house - his community - his city.”

⁶⁹ *Ivi*, p. 44-45, trad. propria.

“The house, the shell which fits man's back, looks inward to family and outward to society and its organisation should reflect this duality of orientation. The house is the first definable city element. Houses can be arranged in such a way that a new thing is created – the “street”. The “street” is our second definable city element. The “street” is an extension of the house; in it children learn for the first time of the world outside the family; it is a microcosmic world in which the street games change with the seasons and the hours are reflected in the cycle of street activity.”



36-37. *Vista esterna sui ballatoi*, Student House Weesperstraat, Herman Hertzberger, Amsterdam, 1959-66.

Per comunità si intende *“un insieme di persone che hanno comunione di vita sociale, condividono gli stessi comportamenti e interessi,”*⁷⁰ l'uomo è un animale sociale, è nella sua indole quella di ricercare contatto sociale, vivere e condividere azioni ed emozioni. Oggi come oggi, tutto ciò sta diventando sempre più difficile, l'era della comunicazione per eccellenza ci sta in realtà rendendo sempre meno sociali e più soli. In una società contemporanea che sembra sempre più orientata all'individualismo, il ruolo dell'architetto diventa fondamentale, il progetto di architettura deve essere un'azione di servizio che deriva dalla comprensione dei modi di vita e di uso dello spazio delle comunità.

Su questa tematica, una voce fondamentale in capitolo è rappresentata da Herman Hertzberger, architetto olandese che alla base della sua concezione architettonica ha sempre posto in primo piano il ruolo sociale dell'architetto, la sua opera è contraddistinta dalla grande capacità di generare organismi funzionali e stimolanti per la partecipazione dell'utente. In *“Lessons for Students in Architecture”*, un suo libro pubblicato nel 1991 e diventato un classico per gli studenti di tutto il mondo, vengono raccolte in forma rielaborata le sue lezioni, un aiuto alla progettazione particolarmente attento a tematiche relative alla questione sociale legata all'architettura. Trattando il tema della strada come estensione della casa, il discorso non può che non partire dalla distinzione tra il concetto di pubblico e privato di cui Hertzberger dà una chiara definizione.

“Il concetto “pubblico” e “privato” può essere interpretato come la traduzione in termini spaziali di “collettivo” e “individuale”. In senso assoluto si potrebbe dire:

pubblico: un'area che è accessibile a tutti in qualsiasi momento; la responsabilità di mantenimento è detenuta collettivamente.

*privato: un'area la cui accessibilità è determinata da un piccolo gruppo o da una persona, con responsabilità di mantenimento.”*⁷¹

Secondo l'autore, l'estrema opposizione e differenziazione di questi due concetti, *pubblico-privato/collettivo-individuale*, è il sintomo che sta alla base del logoramento in atto delle relazioni umane primarie all'interno della nostra società.⁷² Lo spazio può essere percepito più o meno privato o pubblico, a seconda del grado di accessibilità, e l'elemento chiave che consente la transizione e la connessione tra questi due ordini spaziali è la *soglia*. Il

⁷⁰ “comunità” voce dell'Enciclopedia Treccani, Consultata online: treccani.it.(25.06.2019).

⁷¹ HERTZBERGER, H., *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1991, p.12, trad. propria. *“The concept “public” and “private” can be interpreted as the translation into spatial terms of “collective” and “individual”. In more absolute sense you could say: public: an area that is accessible to everyone at all times; responsibility for upkeep is held collectively. private: an area whose accessibility is determined by a small group or one person, with responsibility for upkeep.”*

⁷² *Ibidem*.

concetto “*in-between*” è rappresentato a pieno da questo elemento che purtroppo non sempre ha l’importanza che merita anzi molto spesso è trascurato e concepito solo come un semplice e banale elemento di passaggio.

*“Il concetto “in-between” è la chiave per eliminare la netta divisione tra aree con diverse rivendicazioni territoriali. Il punto è quindi quello di creare uno spazio intermedio, sebbene dal punto di vista amministrativo appartenga sia al dominio privato che a quello pubblico.”*⁷³

La soglia invece rappresenta il punto di incontro e di dialogo tra aree di diverso ordine, il luogo in cui queste due si sovrappongono. Il valore che questo elemento merita forse è più esplicito se pensiamo alla soglia “per eccellenza”, l’ingresso di una casa.⁷⁴

*“Il bambino seduto sul gradino davanti a casa è sufficientemente lontano da sua madre per sentirsi indipendente, per percepire l’eccitazione e l’avventura del grande ignoto. Allo stesso tempo, seduto su quel gradino che fa parte sia della strada che della casa, si sente al sicuro con la consapevolezza che sua madre è lì vicina. Il bambino si sente a casa e allo stesso tempo nel mondo esterno. Questa dualità esiste grazie alla qualità spaziale della soglia, una piattaforma a sé stante, luogo in cui due mondi si sovrappongono, piuttosto che luogo di netta demarcazione.”*⁷⁵

L’elemento soglia è quindi tanto importante nel garantire contatto sociale quanto un muro spesso lo è per garantire della privacy, condizioni in funzione della privacy e condizioni in funzione del miglioramento dei rapporti sociali sono equamente necessarie. Qui ci stiamo occupando del punto di contatto e di riconciliazione tra due mondi fino ad ora drasticamente separati, la strada come dominio pubblico da un lato e l’abitazione come dominio privato dall’altro.

Ed è proprio alla strada come elemento architettonico che si voleva arrivare. Al giorno d’oggi, c’è la sensazione che il mondo al di fuori della nostra porta sia un ambiente ostile,

⁷³ *Ivi*. p. 40, trad. propria.

“The in-between concept is the key to eliminating the sharp division between areas with different territorial claims. The point is therefore to create intermediary spaces which, although on the administrative level belonging to either the private or public domain.”

⁷⁴ *Ivi*. p. 32.

⁷⁵ *Ibidem*, trad. propria.

“The child sitting on the step in front of his house is sufficiently far away from his mother to feel independent, to sense the excitement and adventure of the great unknown. Yet at the same time, sitting there on the step which is part of the street as well as of the home, he feels secure in the knowledge that his mother is nearby. The child feels at home and at the same time in the outside world. This duality exist thanks to the spatial quality of the threshold as a platform in its own right, a place where two worlds overlap, rather than a sharp demarcation.”

pieno di vandalismi e aggressività, un mondo in cui ci sentiamo minacciati piuttosto che protetti. Partire da questi presupposti e da questi sentimenti diffusi nella progettazione urbana sarebbe fatale.⁷⁶ Specialmente nel passato e ancora in alcuni sobborghi esterni alla città, lontani dallo scintillio di “prosperità e sicurezza”, la strada è ancora lo spazio vivibile per la comunità dove le relazioni sociali sono ancora efficacemente stimulate.

*“Nelle periferie e nei quartieri poveri la relazione vitale tra la casa e la strada è ancora presente, i bambini corrono in giro, la gente si ferma e parla e i veicoli smantellati sono parcheggiati. Nei giardini sul retro ci son piccioni e così via, il negozio è dietro l'angolo: conosci il lattaiolo, tu ti senti fuori dalla tua casa nella tua strada.”*⁷⁷

La svalutazione dell'idea e del concetto della strada rispetto all'ideale passato è dovuta a innumerevoli cause, prima di tutto il traffico motorizzato è aumentato in maniera smisurata e ad esso è stato data priorità su tutto e tutti, il miglioramento delle dimensioni e della qualità degli alloggi ha comportato che le persone passino più tempo in casa che in strada, la strada è diventata meramente funzionale, maggior densità verticale ha ridotto i contatti con il livello terreno e infine le generali migliori circostanze economiche delle persone hanno al contempo abbassato il contatto sociale.

La strada deve tornare ad essere concepita come il luogo in cui si può stabilire contatto sociale tra i residenti di una determinata era, strada come estensione della casa, un salotto comune per la collettività. Questa idea si basa sul presupposto che i suoi abitanti hanno qualcosa in comune, che si aspettano qualcosa l'uno dall'altro, bisogna ristabilire questo sentimento originario, a maggior ragione ora che sta scomparendo.

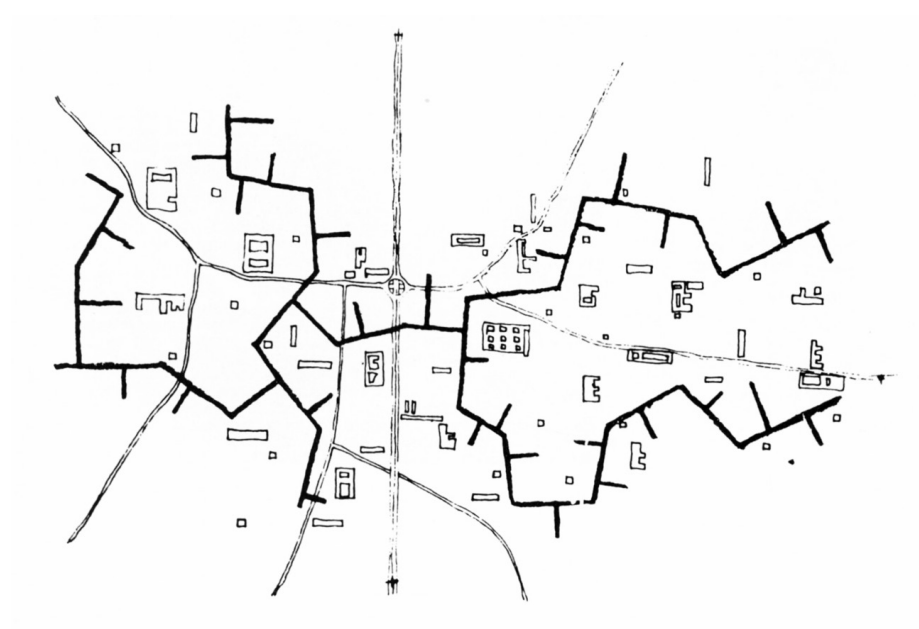
Il conforto e il benessere sono qualità garantite dal sentimento di appartenenza ad una comunità, il quale necessariamente ruota attorno all'interazione sociale di ogni giorno. I bambini che giocano insieme per strada, fare da baby-sitter l'uno per l'altro, mantenere i contatti con il vicino ed informarsi riguardo alla suo stato di salute, prendersi cura ed interessarsi a vicenda sono in generale tutte preoccupazioni e gioie che stanno alla base di una vita collettiva e sono talmente evidenti e scontate che molto spesso si tende a sottovalutare la loro importanza.

⁷⁶ Ivi. p. 48.

⁷⁷ SMITHSON, A. e P., *Ordinariness and Light*, op. cit., p. 43, trad. propria.

“In the suburbs and slums the vital relationship between the house and the street survives, children run about, people stop and talk, dismantled vehicles are parked. In the back gardens are pigeons and so on, and the shop are round the corner: you know the milkman, you are outside your house in your street.”

⁷⁸ HERTZBERGER, H., *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1991, p. 54.



38. *Pianta schematica*, Golden Lane Housing, A.& P. Smithson, 1951.

Golden Lane Housing

“L’idea di strada” è stata dimenticata.

*È l’idea della strada non la realtà della strada che è importante _ la creazione di uno spazio collettivo efficace che garantisca le funzioni vitali di identificazione e senso di appartenenza, rendendo l’essenziale vita sociale della strada ancora possibile.”*⁷⁹

Nel 1951 furono pubblicati i risultati di un importante concorso di architettura, la competizione prevedeva la realizzazione di un notevole complesso residenziale a Londra, sul bordo settentrionale della città in un’area devastata dai bombardamenti. Il vincitore avrebbe realizzato quello che fu poi chiamato la Golden Lane Estate.

In quegli anni si era molto entusiasti riguardo al futuro, il paese stava riemergendo dal periodo di austerità del dopoguerra e la competizione attirò molti architetti e studi interessati alla realizzazione di tale progetto, una rara opportunità per costruire qualcosa di diverso e innovativo. Tra le numerose proposte la più influente e interessante fu sviluppata da Alison e Peter Smithson, la loro proposta non vinse la competizione ma riscosse molto successo e fu ampiamente celebrata dalla stampa.

La loro grande ed originale idea per la *“Golden Lane Housing”* fu quella di prevedere un complesso residenziale con un sistema di circolazione del tutto nuovo volto alla creazione di una comunità che potesse utilizzare la strada come luogo di interazione sociale. Con questo obiettivo, moltiplicarono le strade all’interno del progetto, non soltanto strade al livello del suolo quindi ma in ogni piano dell’edificio, una chiara rivisitazione di alcuni concetti chiave del modernismo di Le Corbusier.

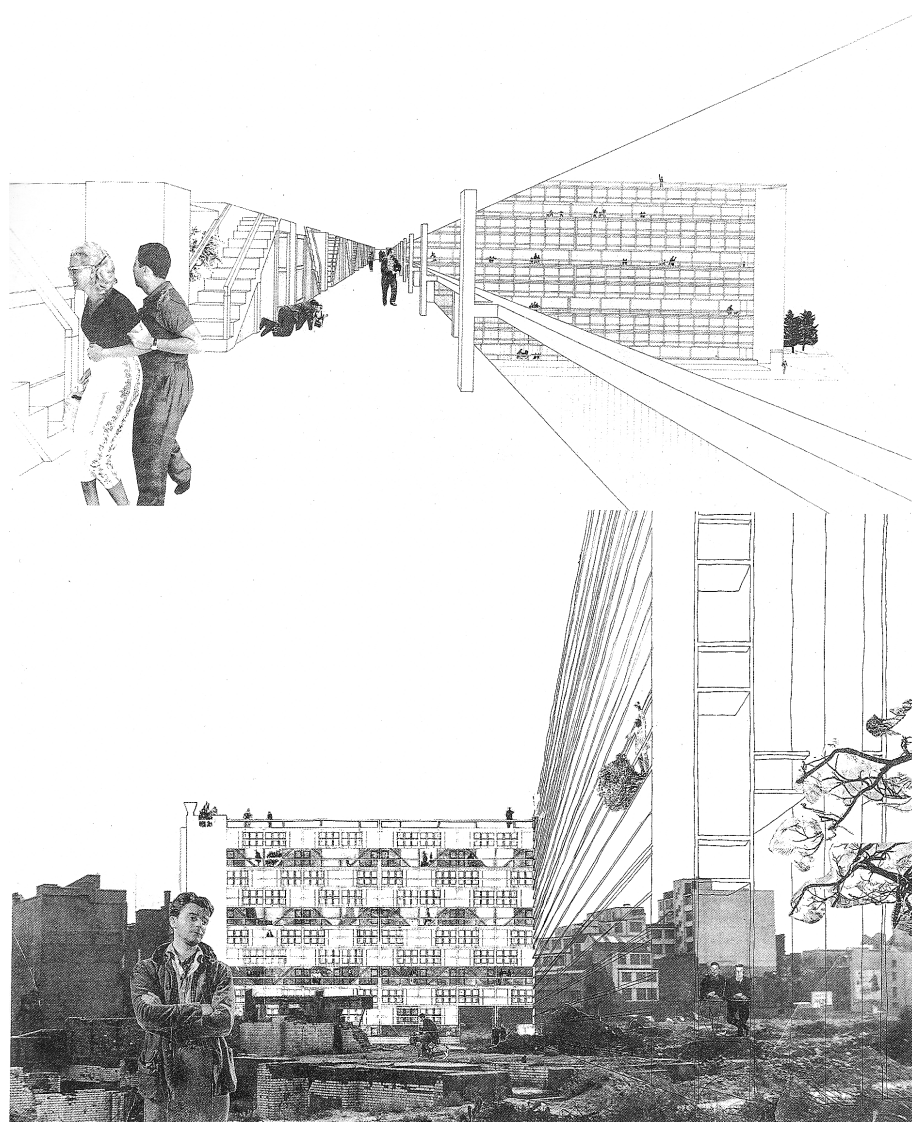
Gli architetti organizzarono il sistema di alloggi a partire dall’idea del deck, ponte nella terminologia navale, progettando delle vere e proprie *“street-in-the-air.”*⁸⁰

Queste *“strade-in-aria”* non sono semplici e banali ballatoi ma sono concepite come delle vere e proprie strade di qualità, un nuovo sistema di circolazione orizzontale per i residenti del complesso, con ampi spazi, possibilità di fermarsi e di muoversi liberamente all’aria aperta ma lontani dal traffico motorizzato, uno spazio senza ostacoli e libero di appropriazione. Un nuovo sistema in netto contrasto con quello del tempo, il quale prevedeva e incentivava uno sviluppo architettonico teso a verticalità e densità.

⁷⁹ SMITHSON, A. e P., *Ordinariness and Light*, op. cit., p. 52, trad. propria.

“The idea of “street” has been forgotten. It is the idea of street not the reality of street that is important _ the creation of effective group-spaces fulfilling the vital function of identification and enclosure, making the socially vital life-of-the-street possible.”

⁸⁰ *Ivi*, p. 54.



39. *Fotoinserimento progetto*, Golden Lane Housing, A.& P. Smithson, 1951.

*“In passato [...] si è arrivati a sviluppare una forma di vita verticale e le famiglie sono state private dell'essenziale possibilità di una vita all'aperto, il contatto sociale con altre famiglie è diventato più difficile, se non impossibile sugli stretti balconi e pianerottoli i quali rappresentano l'unico mezzo di comunione e comunicazione. [...] la possibilità di sviluppare un'amizizia, ovvero una “famiglia allargata” è reso impossibile dalla totale assenza di comunicazione orizzontale su uno stesso piano e dall'inefficacia della comunicazione verticale.”*⁸¹

Gli architetti sostenevano che ad ogni densità abitativa la loro proposta di circolazione orizzontale era possibile, ogni “strada” doveva contenere un elevato numero di accessi ad alloggi di differenti dimensioni, questi percorsi sopraelevati inoltre conducevano a spazi comuni per i residenti, acquisendo speciali caratteristiche proprie, delle vere e proprie entità sociali alla pari di strade e piazze comuni, *“i ponti saranno dei veri e propri luoghi, non dei corridoi o dei balconi: delle vie di comunicazione dove saranno presenti “negozi”, cassette delle lettere, cabine telefoniche. [...] se il ponte è un luogo puramente residenziale, la casa individuale e il giardino comporranno un modello di vita sociale alla pari di quello su una vera strada o una vera piazza.”*⁸²

Gli Smithson furono una di quelle pratiche che riscosse moltissimo successo principalmente per il loro lavoro di ricerca, i loro “schemi” non costruiti conferirono loro una reputazione molto più grande rispetto a quella delle loro produzioni costruite. La loro proposta per la Golden Lane Housing non fu mai accettata, nonostante questo gli architetti furono abilissimi nel pubblicizzare la loro originale idea di *street-in-the-air*.

L'idea di strade pedonali sopraelevate per grossi complessi residenziali era già stata sviluppata. Gli Smithson spinsero quest'idea ben oltre, concependola come elemento fondante nell'architettura residenziale e generatore di sviluppo urbano. Un'idea che fino ad allora era rimasta quasi utopica venne ampiamente accettata dalla critica e ne permise la riproduzione su ampia scala. Il grande merito che bisogna riconoscere agli architetti è proprio questo, furono capaci di riportare l'attenzione sul tema della strada e sulla necessità di farla tornare nella sua essenza come era concepita anticamente, elemento sociale invece che meramente funzionale.

⁸¹ Ivi. p. 50-51, trad. propria.

“the past [...] has led to a form of vertical living in which the family is deprived of its essential outdoor life, and contact with other families is difficult if not impossible on the narrow balconies and landings that are their sole means of communion and communications. [...] the possibilities of forming the friendship which constitute the “extended family” are made difficult by the complete absence of horizontal communication at the same level, and the ineffectiveness of vertical communication.”

⁸² Ivi. p. 52, trad. propria.

“[...] decks would be places, not corridors or balconies: thoroughfares where there are “shops”, post boxes, telephone kiosks. [...] where a deck is purely residential the individual house and yard-garden will provide an equivalent life pattern to a true street or square.”



40. *Housewives chat on a doorstep*, Park Hill Estate, Roger Mayne, 1961.

Park Hill Estate

*“Park Hill sembra rappresentare una di quelle rare occasioni in cui l'intenzione di creare un certo tipo di architettura incontra un programma e un sito che difficilmente possono essere risolti in altro modo, il risultato ha quella chiarezza che si può riscontrare soltanto quando un programma estetico e un'opportunità funzionale si incontrano e si fondono all'istante.”*⁸³

Il primo sostanziale schema che tradusse i principi delle “*street-in-the-air*” in progetto concreto fu il Park Hill Estate, realizzato da Jack Lynn e Ivor Smith. Il progetto faceva parte di una ampia strategia, promossa dalla comunità di Sheffield, che prevedeva la realizzazione di grandi complessi residenziali ad alta densità con l'obiettivo di risolvere e riqualificare determinate aree degradate della città. L'area in questione, *The Park*, tristemente nota per i numerosi fatti di cronaca e per l'alto tasso di criminalità rappresentava l'incubatore perfetto per un ambizioso programma abitativo. Park Hill rappresenta sicuramente uno dei gesti più ambiziosi e visionari nel campo dell'architettura residenziale volto alla creazione di una comunità.

Sebbene ad oggi divida l'opinione pubblica, dopo il suo completamento nel 1961 fu eletto come modello esemplare di edilizia popolare, l'edificio è la testimonianza di un periodo storico in cui giovani architetti britannici stavano rivoluzionando l'architettura residenziale con programmi radicali. Un giudizio particolarmente entusiasta riguardo al progetto è rappresentato da Reyner Banham che in un articolo pubblicato sulla rivista “*The Architectural Review*” identificava la miglior qualità dell'edificio in una sola parola: *unità*.

*“Park Hill, Sheffield, è un singolo edificio e la sua singolarità non deve venir offuscata dall'uso di termini vagamente plurali come “schema”, “gruppo” o “complesso.” La vasta dimensione dell'edificio e il fatto che abbia più estremità rispetto alle due tradizionali, potrebbe dare l'impressione, guardando alcune fotografie, di notare un certo numero di condomini. Ma non è così: due passi nel sito mostreranno immediatamente che si tratta di un singolo edificio, per quanto complicato nella forma e in pianta.”*⁸⁴

⁸³ BANHAM, R., *Park Hill housing, Sheffield*, in “The Architectural Review”, n. 130, dicembre 1961, p. 410, trad. propria.

“Park Hill seems to represent one of those rare occasions when the intention to create a certain kind of architecture happens to encounter a programme and a site that can hardly be dealt with in any other way, and the result has the clarity that only arises when aesthetic programme and functional opportunity meet and are instantly fused.”

⁸⁴ Ivi. p. 404, trad. propria.

“Park Hill, Sheffield, is a singular edifice and its singularity must not be blurred by the use of vaguely plural terms such as ‘scheme,’ ‘group’ or ‘complex’. The vast size of the building, and the fact that it has more ends than the customary two, may give the impression in some photographs that a number of blocks of flats can be seen. But this is not so - two steps on the site will at once show that this is a single block of dwellings, however complicated in plan form.”

In pianta, l'edificio sembra comprende quattro grandi blocchi residenziali ben distinti, in realtà, l'intero edificio funziona come un unico grande blocco coeso collegato da strade pedonali sopraelevate. Il sistema di circolazione garantisce una *“continuità inviolata delle comunicazioni orizzontali, queste strade pedonali consentono di raggiungere qualsiasi altro punto dell'edificio allo stesso piano senza dover mai scendere a terra e risalire.”*⁸⁵

La particolarità di questo sistema di circolazione orizzontale sta nel fatto che gli architetti hanno sfruttato perfettamente la pendenza naturale del sito, a sud inizia come un blocco di quattro piani, man mano che il terreno scende l'altezza dell'edificio rimane costante arrivando ad avere tredici piani nella parte finale a nord. Il questo modo le strade pedonali non sono concepite come delle semplici passerelle sopraelevate “aggrappate” all'edificio ma sono delle vere e proprie strade che partono al livello del suolo ed entrano all'interno del complesso.

*“[...] questi ponti sono molto più che semplici balconi per onorevoli accessi. La loro larghezza è sufficiente per ospitare giochi per bambini e piccoli veicoli a ruote per consegne e traslochi di mobili, questi ponti raggruppano tutti gli accessi ad appartamenti e “villette” su due piani, gli indirizzi degli inquilini sono tutti indicati da un numero civico su una strada che ha un nome.”*⁸⁶

All'interno dell'edificio le strade pedonali sono disposte ogni tre piani, il sistema di accesso agli appartamenti è ingegnoso, tutti gli accessi sono divisi in gruppi da quattro, di cui due portano ad appartamenti di piccole dimensioni al piano inferiore mentre gli altri due portano ad appartamenti più grandi che si sviluppano su due livelli, il piano della strada e il piano superiore.

Ogni strada, ad eccezione di quella più alta, termina al livello del suolo e poiché l'edificio cambia direzione più volte, ad ogni occasione anche la strada deve spostarsi da un lato all'altro del blocco, questo a garanzia della regola base dell'edificio volta a garantire che la zona giorno degli appartamenti sia sempre rivolta verso il sole o verso il lato migliore dell'edificio. Questi punti di penetrazione in cui la strada cambia di lato sono sempre coincidenti al punto in cui la struttura rettilinea dell'edificio si deforma per adattarsi alla curva, di conseguenza non sono solo passaggi rettangolari ma luoghi pubblici poligonali,

⁸⁵ *Ivi.* p. 405.

⁸⁶ *Ivi.* p. 406, trad. propria.

“[...] these decks are more than glorified access balconies. Their width is sufficient to accommodate children's games and small wheeled vehicles for deliveries and furniture removals, they gather up all the entrances to flats and maisonettes, and tenants' addresses are quoted by a number on a particular named deck.”



42. *The Milkman*, Park Hill Estate, Roger Mayne, 1961.

in cui si passa da una vista “esterna” sulla città a una vista “interna” su uno degli spazi verdi interni del Park Hill, o viceversa. L’edificio ha cinque estremità, la strada quando arriva al termine si espande sull’intera larghezza della struttura fungendo da pianerottolo a servizio di due condotti verticali che contengono le scale di emergenza e gli ascensori. In tre occasioni però la strada appare quasi al termine, in realtà un’estensione parte tra i due condotti verticali collegando due blocchi. Questi tre punti di intersezione in pianta sono identici e perfettamente simmetrici.

*“Funzionalmente e socialmente sono strade senza la minaccia del traffico veicolare, su questo si sta sviluppando una vivace discussione, e continuerà, in particolare sulla funzione sociale – se funziona e se ne vale la pena – in ogni caso qui lo schema è certamente programmatico. L’intenzione era quella di creare relazione sociale.”*⁸⁷

L’originale sistema di circolazione orizzontale del Park Hill Estate era stato concepito come un tentativo per replicare il forte senso di comunità che si poteva trovare nei vicoli delle tradizionali abitazioni britanniche. Le strade, schermate dagli elementi e generalmente prive di traffico erano previste come aree di interazione sociale, un tentativo di risposta al problema dell’isolamento sociale spesso vissuto dai residenti di complessi residenziali ad alta densità.

Come detto in precedenza il progetto riscosse molto successo quando fu completato e fu eletto a modello ideale come complesso residenziale. La realtà è che purtroppo, nonostante i principi positivi che racchiudeva ben presto si rivelò un fallimento, a livello sociale diventò un luogo problematico e la causa risiedeva proprio nel suo originale e continuo sistema di circolazione orizzontale.

*“Il problema con il modello Park Hill è che le passerelle contengono soltanto porte di accesso e nessuna finestra. C’è una famosa foto degli anni ’60 che ritrae allegre casalinghe che chiacchierano sulla porta di casa, a dire il vero deve essere stata messa in scena perché, nonostante il loro nome, le passerelle non hanno mai funzionato davvero come delle strade.”*⁸⁸

⁸⁷ Ibidem, trad. propria.

“Functionally and socially they are streets without the menace of through vehicular traffic, and a lively argument is developing, and will continue, about the social function in particular - whether it works, whether it is worth having-because here the scheme is certainly programmatic. It set out to create a certain kind of social relationship.”

⁸⁸ AoU Journal Here & Now: *Streets in the sky / The Urban Idiot*, in academyofurbanism.org, consultato online (14.09.2019) <https://www.academyofurbanism.org.uk/streets-in-the-sky-the-urban-idiot/>, trad. propria.

“The problem with the Park Hill model is that the walkways are lined with front doors and no windows. There is a famous picture of 1960s housewives gossiping on their doorsteps but it must have been staged because despite their name the walkways never functioned as streets”

III

PROPOSTA

LIS-BOOM

*“Non molto tempo fa Lisbona, la capitale del Portogallo, era una periferia sperduta dell’Europa. Il suo centro storico era costellato di edifici decrepiti e in parte abbandonati. Alcune piazze del centro erano il territorio di prostitute e spacciatori. La città era mostrata a esempio della devastazione prodotta dalla crisi del debito in Europa.”*⁸⁹

Se consultiamo l’enciclopedia, Lisbona è l’unica capitale europea che si affaccia sull’oceano. E una città di mare, ma non come le altre città di mare a cui siamo abituati, una città relativamente piccola, capitale di un paese altrettanto piccolo, davanti ad un mare enorme.

Questo fatto può essere la chiave per capire alcune delle sue particolarità, forse è la chiave che spiega perché esibisca senza imbarazzo la sua aria dimessa e popolare, fortemente legata a tradizioni e vezzi che sembrerebbero più consoni a una piccola cittadina di provincia piuttosto che alla capitale di quello che era il primo impero globale della sua storia.

Una città di porto, nella sua storia ha accolto centinaia di migliaia di abitanti di origine straniera ed è riuscita ad integrare le varie influenze culturali in un unico paese. Oggi la città è cambiata, oggi la città è in piena rinascita, è uno dei principali esempi della ripresa economica europea, nonostante questo non tutti gli aspetti hanno portato degli effettivi benefici.

*“Ogni porto d’imbarco è necessariamente anche un porto di sbarco. Oggi Lisbona assiste nuovamente allo sbarco di una cosa molto più grande di lei: l’industria del turismo internazionale e degli investimenti immobiliari, una marea apparentemente incontenibile che ha già trovato città più famose.”*⁹⁰

*“Fiumi di turisti arrivano con le navi da crociera, riempiono le piazze e fanno su e giù per le colline a bordo dei tuk-tuk. Gli edifici storici sono scintillanti. I nuovi bar e ristoranti pieni di gente.”*⁹¹

La strategia del Portogallo per uscire dalla crisi ha funzionato, si è concentrata sull’attirare turismo e investimenti esteri, ciò ha risolto da una parte il problema finanziario ma dall’altra parte ha creato enormi problemi ai cittadini locali, in particolare per quanto riguarda il prezzo degli alloggi che sono cresciuti a dismisura nonostante il fatto che gli stipendi medi mensili sono più o meno rimasti stabili.

⁸⁹ MINDER, Raphael, *Il prezzo del benessere*, in “Internazionale extra”, n.9, estate 2019, p. 11.

⁹⁰ CRESCENTE, Gabriele, *Editoriale*, in “Internazionale extra”, n.9, estate 2019, p. 9.

⁹¹ MINDER, R., *Il prezzo del benessere*, op. cit., p. 12.

Questo è il contesto di Lisbona ad oggi, da qui parte la necessità di elaborare una proposta progettuale per contrastare o per lo meno contenere questo fenomeno. Se guardiamo ai numeri, ci troviamo in imbarazzo:

*“Secondo un rapporto dell’agenzia di rating Moody’s, tra le principali città europee Lisbona è quella con la maggior proporzione di Airbnb: più di trenta ogni mille abitanti. La pressione del turismo sul mercato immobiliare si sta facendo insostenibile per i lisboeti: dal 2011 il prezzo medio delle case è salito del 50 per cento, mentre gli stipendi sono cresciuti del 10 per cento. Nello stesso periodo la città ha perso il 7 per cento degli abitanti.”*⁹²

Lisbona sta letteralmente esplodendo, da qui il titolo del capitolo: Lis-boom, bisogna elaborare una proposta alternativa per contrastare o quantomeno contenere a questo fenomeno dilagante, ne vale di Lisbona, ne vale della sua personalità.

⁹² *Ivi*, p. 15.

MOURARIA

Mouraria è uno dei quartieri più antichi di Lisbona.

In ogni grande città o capitale esistono delle zone o dei luoghi che rappresentano in piccolo il Paese o la città stessa, Mouraria è uno di questi. È considerato da alcuni uno dei quartieri più malfamati della città, da altri invece autentico, e vero emblema della spirito di Lisbona.

È un labirinto medievale di piazze, stradine e scalinate. L'origine del nome lo si deve a D. Alfonso Henriques che dopo la conquista della città, confinò i musulmani in questa zona, che si estende da Piazza Martim Moniz fino ad arrivare alle pendici del castello di Sao Jorge. È un quartiere multietnico in cui si intrecciano le vite degli “altri” Lisboetas: brasiliani, africani, indiani, cinesi e molti altri.

Come il resto della città anche Mouraria è stata colpita dal impatto del turismo internazionale e degli investitori immobiliari, è un quartiere che può essere considerato come l'emblema della gentrificazione selvaggia che sta avvenendo a Lisbona.

*“Nel quartiere medievale della Mouraria è in costruzione un condominio di lusso, mentre a pochi metri un edificio restaurato è diventato una seconda casa per investitori francesi e di altre nazionalità. Alla fine dell'isolato un vecchio edificio dai balconi stretti è diventato un simbolo per gli attivisti portoghesi che lottano contro gli sfatti, un fenomeno nuovo da queste parti. I residenti hanno vinto una lunga battaglia legale per rimanere nel palazzo, e hanno esposto dei cartelli con le loro rivendicazioni: alloggi a prezzi accettabili e uguaglianza sociale.”*⁹³

⁹³ *Ivi*, p. 12.



43. *Tourists are terrorists*, Bairro Alto, Lisbona.



44. *Traffic Jam on Mount Everest*, Nirmal Purja, 2019.



45. *Il Palácio da Rosa sovrastato dalla torre São Lourenço.*

PROGETTO

Gentrificazione, significa *“riqualificazione e rinnovamento di zone o quartieri cittadini, con conseguente aumento del prezzo degli affitti e degli immobili e migrazione degli abitanti originari verso altre zone urbane.”*⁹⁴ Ciò è quello che sta avvenendo sempre più spesso, purtroppo molti abitanti meno privilegiati stanno lasciando le loro case e si stanno spostando in periferia, la città sta lentamente perdendo i suoi cittadini, la sua essenza.

La proposta progettuale in tal senso ha come obiettivo la creazione di residenze nel centro di Lisbona, non dedicate al turismo, o in generale per un soggiorno a breve termine. Il tema di progetto è quello di creare delle residenze per giovani, non si tratta di social housing ma un progetto per contrastare il crescente svuotamento della città proponendo delle abitazioni accessibili per giovani studenti o giovani lavoratori con lo scopo di ripopolare alcune delle zone centrali più colpite dal fenomeno della gentrificazione.

L'occasione è stata individuata proprio nel quartiere della Mouraria, in particolare il progetto prevede di riqualificare il Palacio da Rosa, uno splendido palazzo ottocentesco totalmente abbandonato e in stato di elevato degrado.

⁹⁴ *“gentrificazione”* voce dell'*Enciclopedia Treccani*, consultata online: treccani.it (20.10.2019).



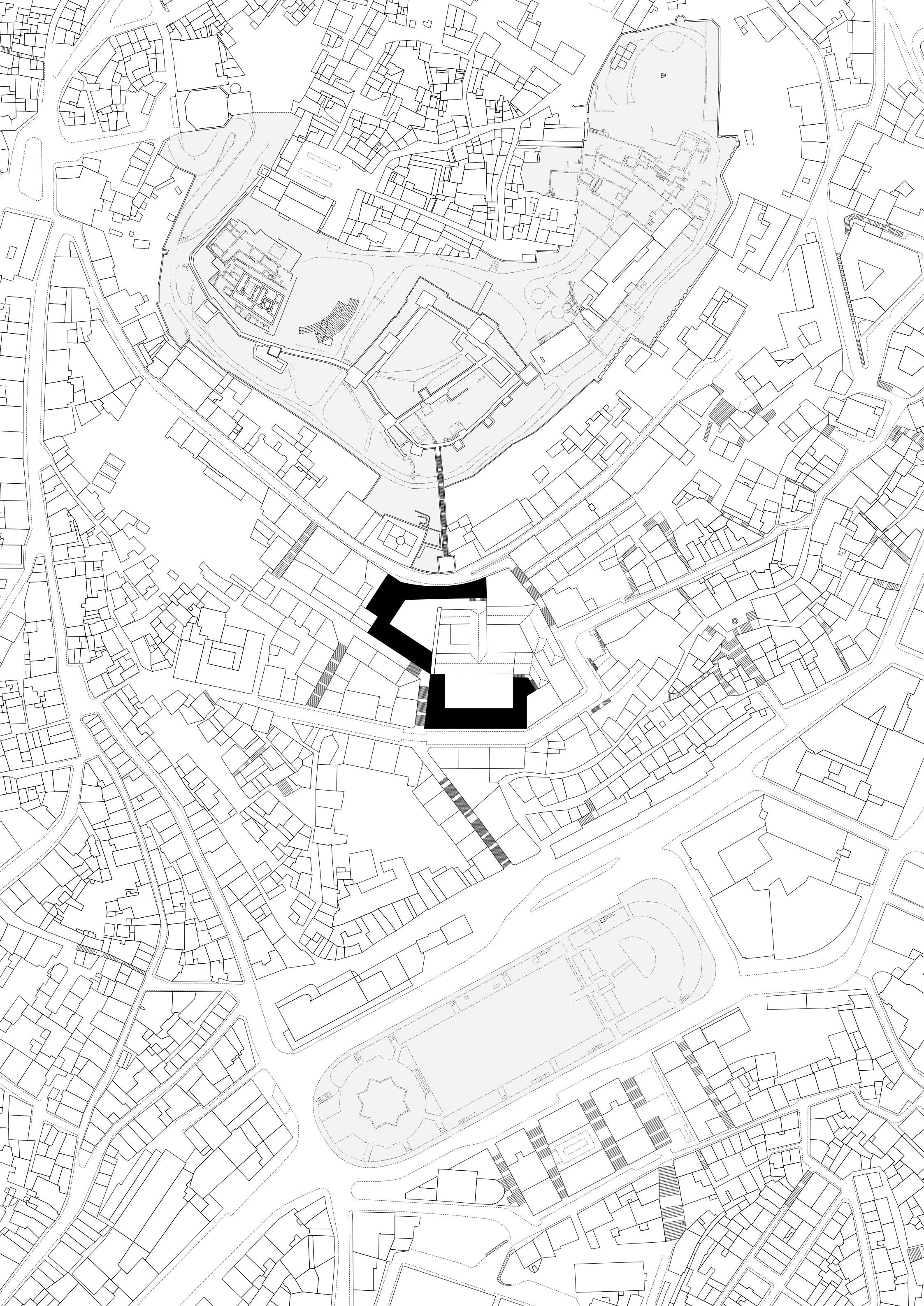
46-47. *Viste interne del Palacio da Rosa.*



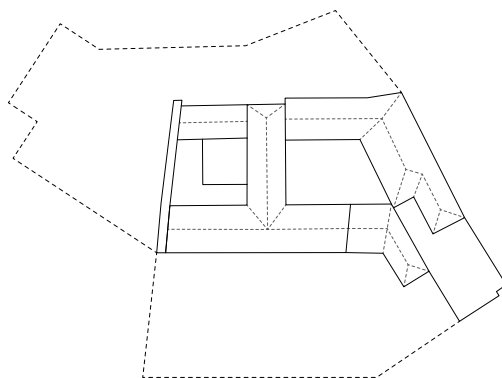
TAV 01. *Progetto: Localizzazione*, scala 1/10000.



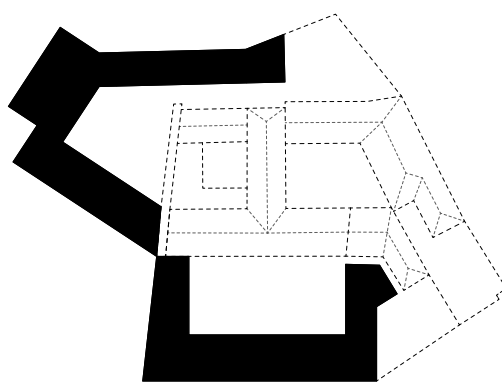
TAV 02. *Progetto: Il nuovo edificio*, scala 1/1500. ☉



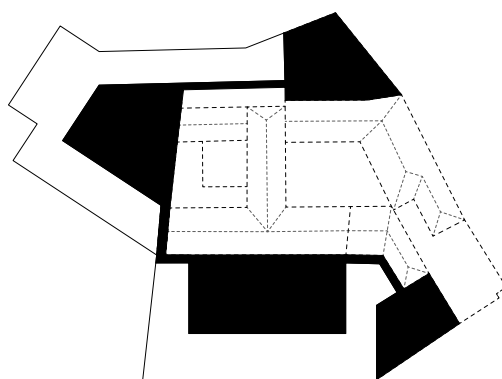
TAV 03. *Progetto: Concept*, scala 1/1500.



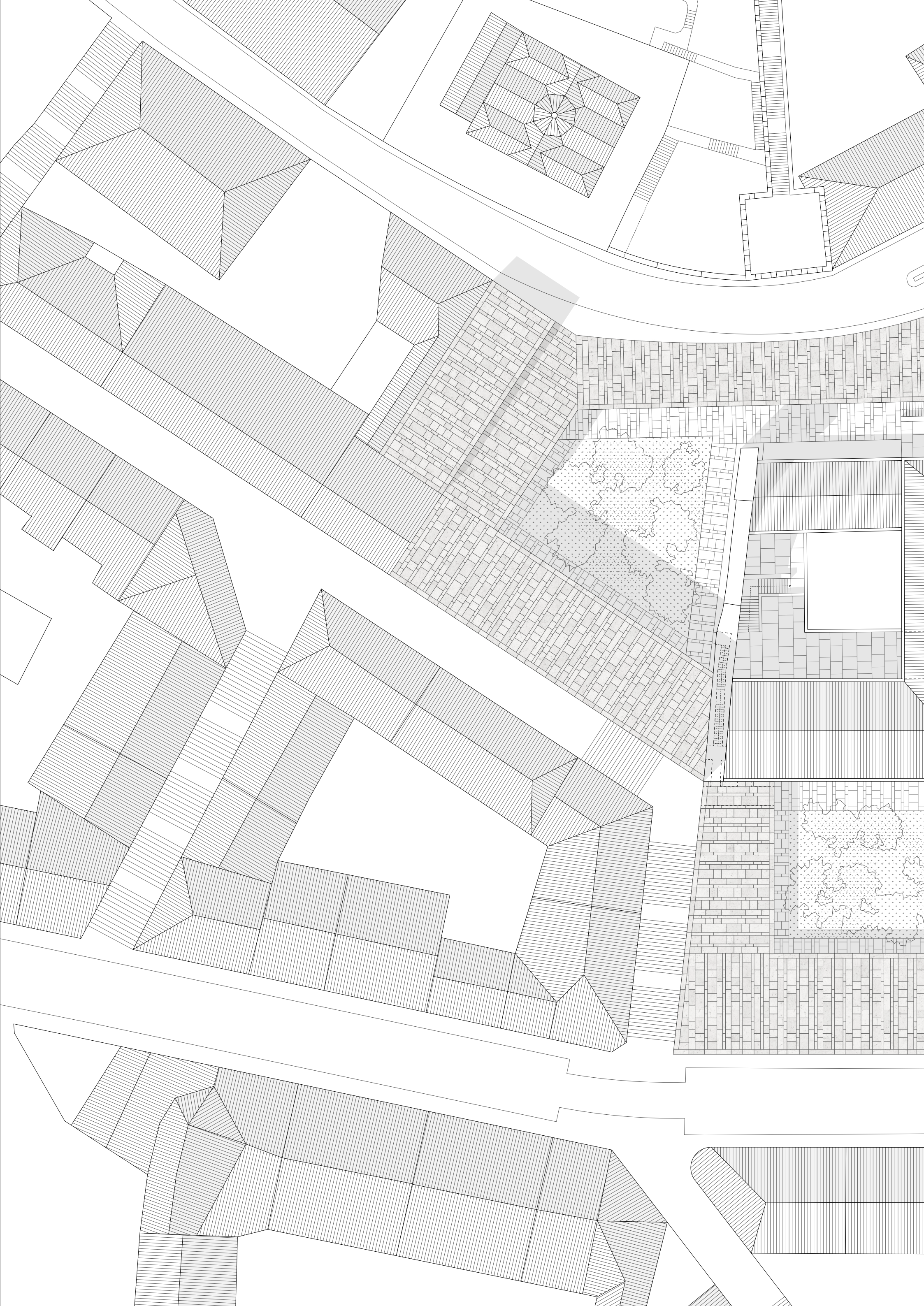
Palacio da Rosa + Area di intervento

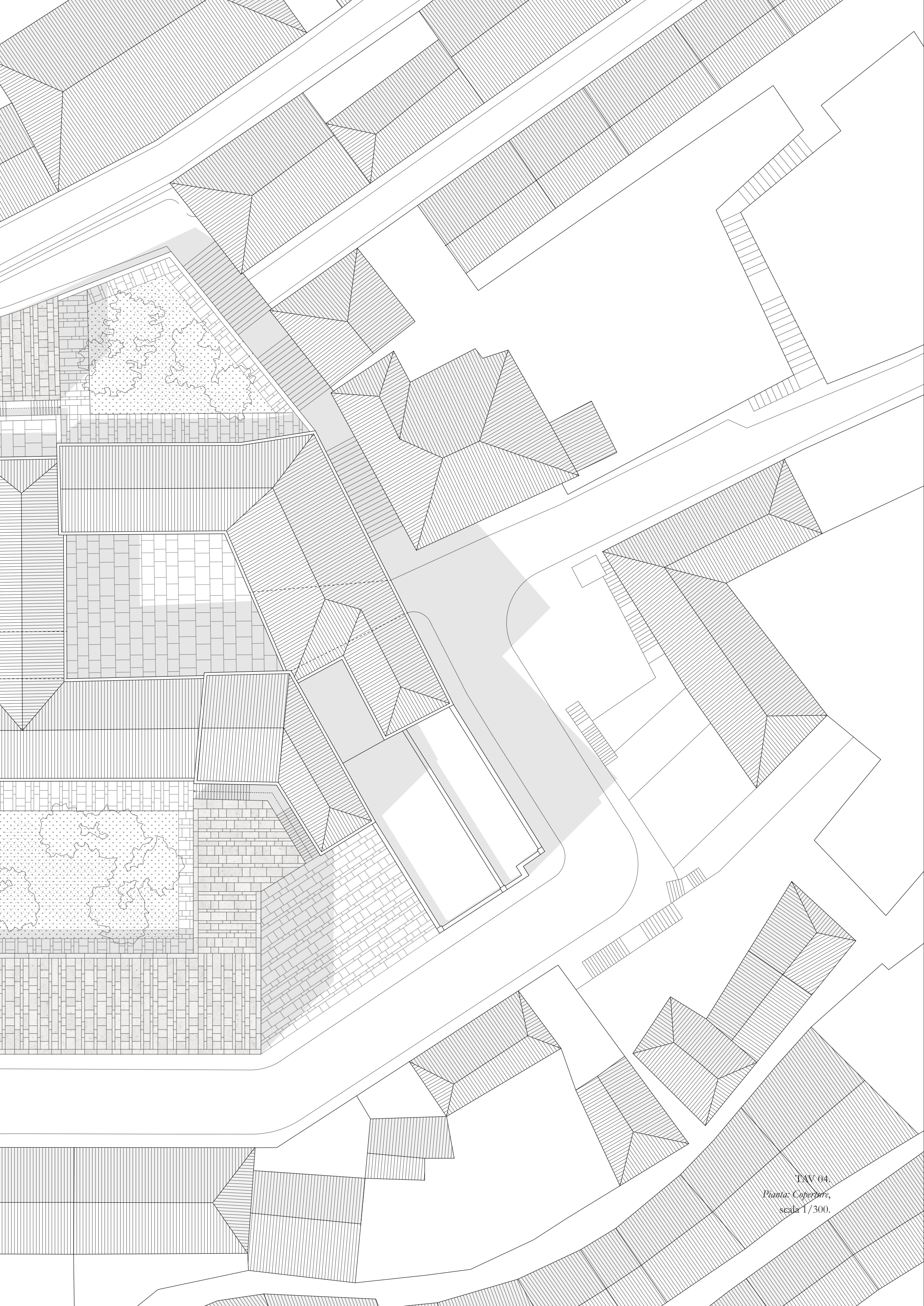


Costruire sul limite

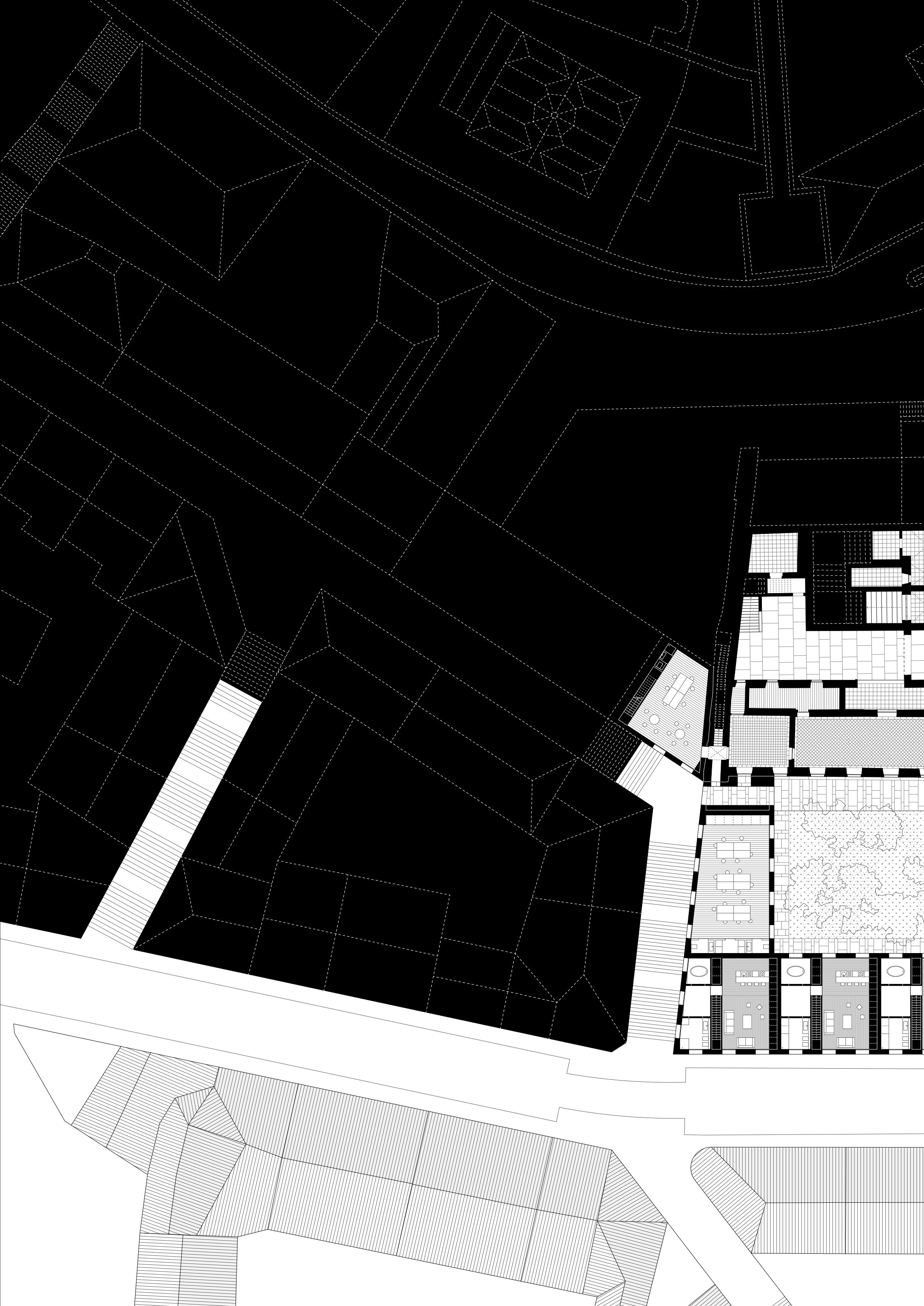


Spazio pubblico



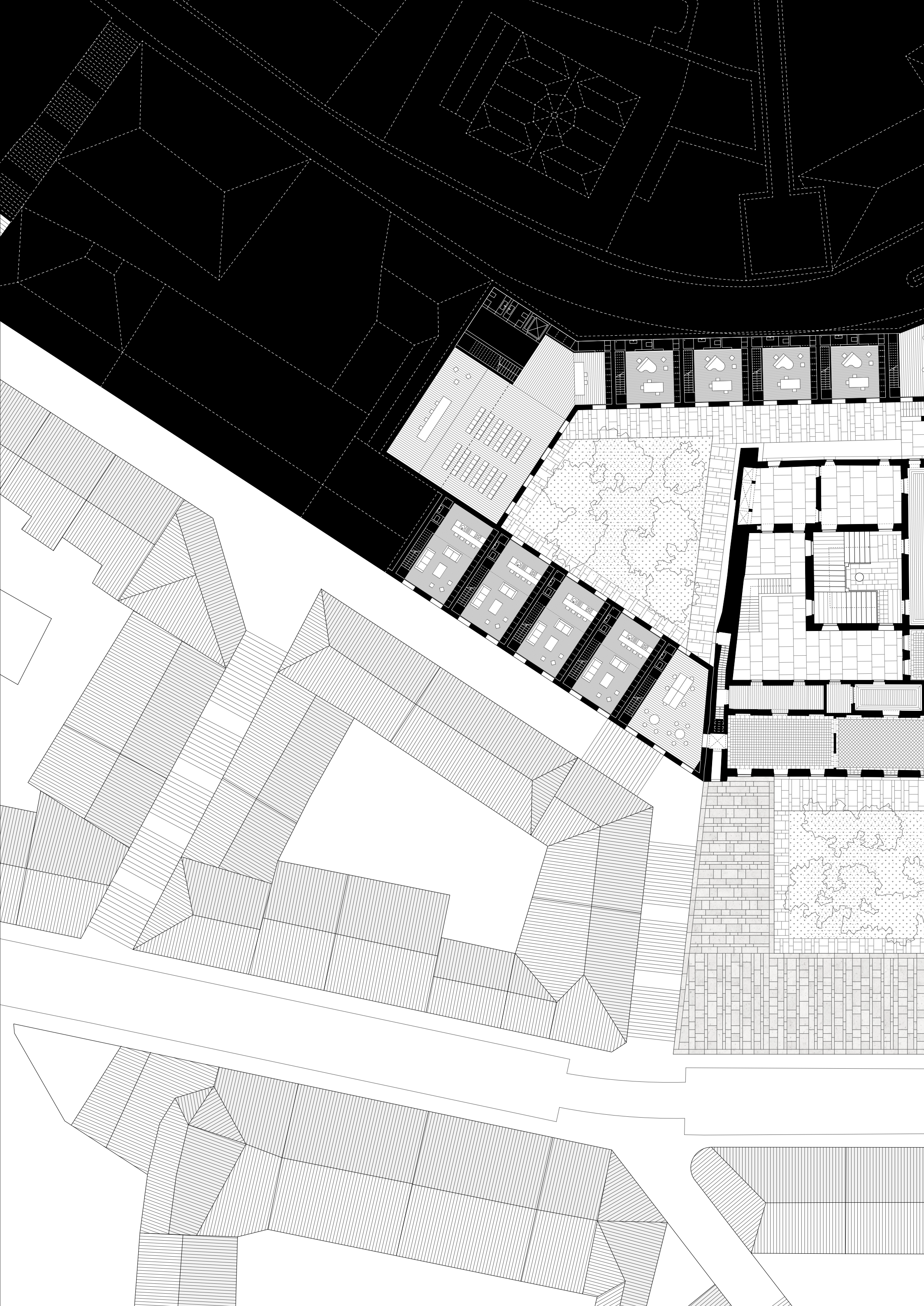


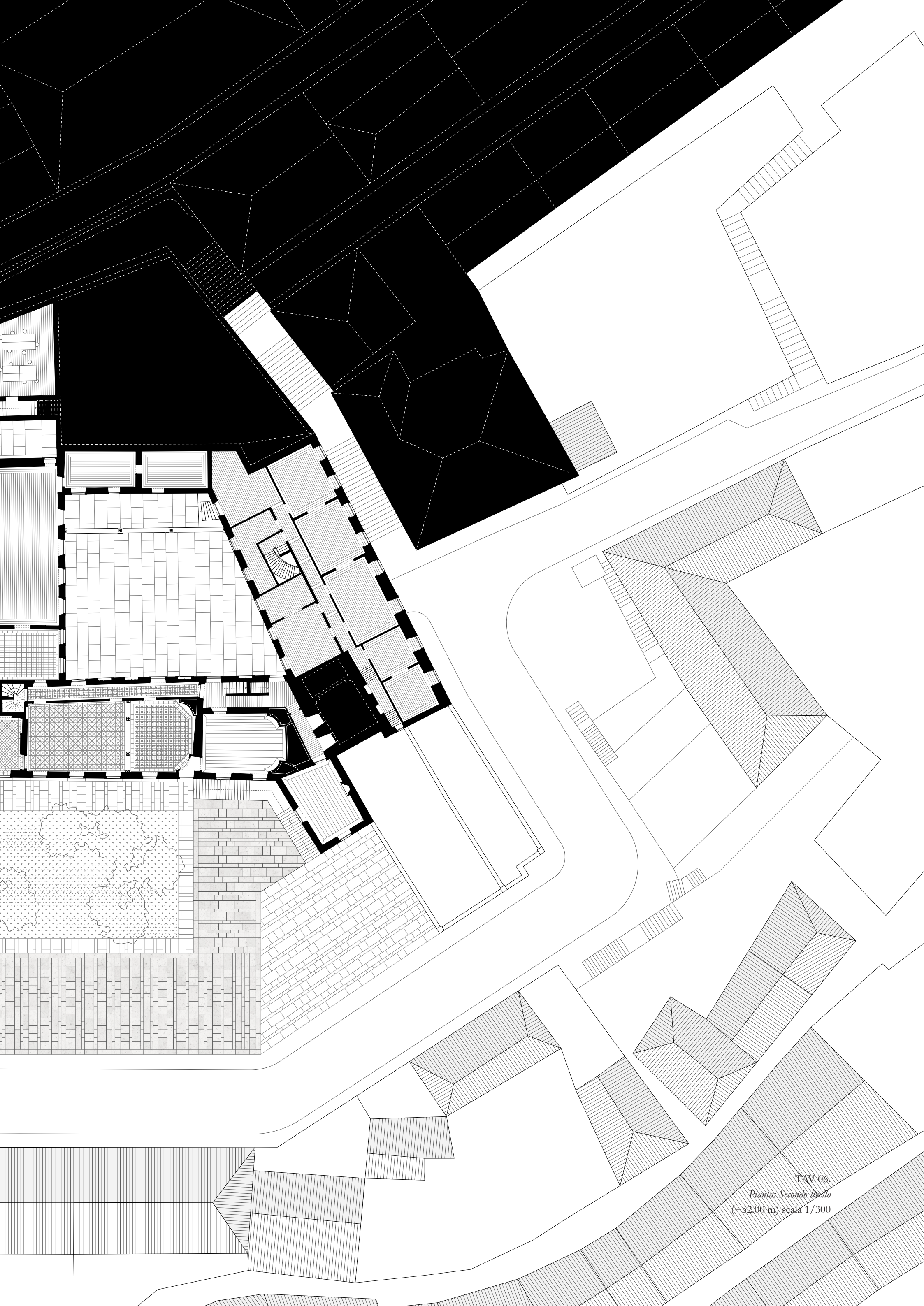
TAV 04.
Pianta Coperture,
scala 1/300.



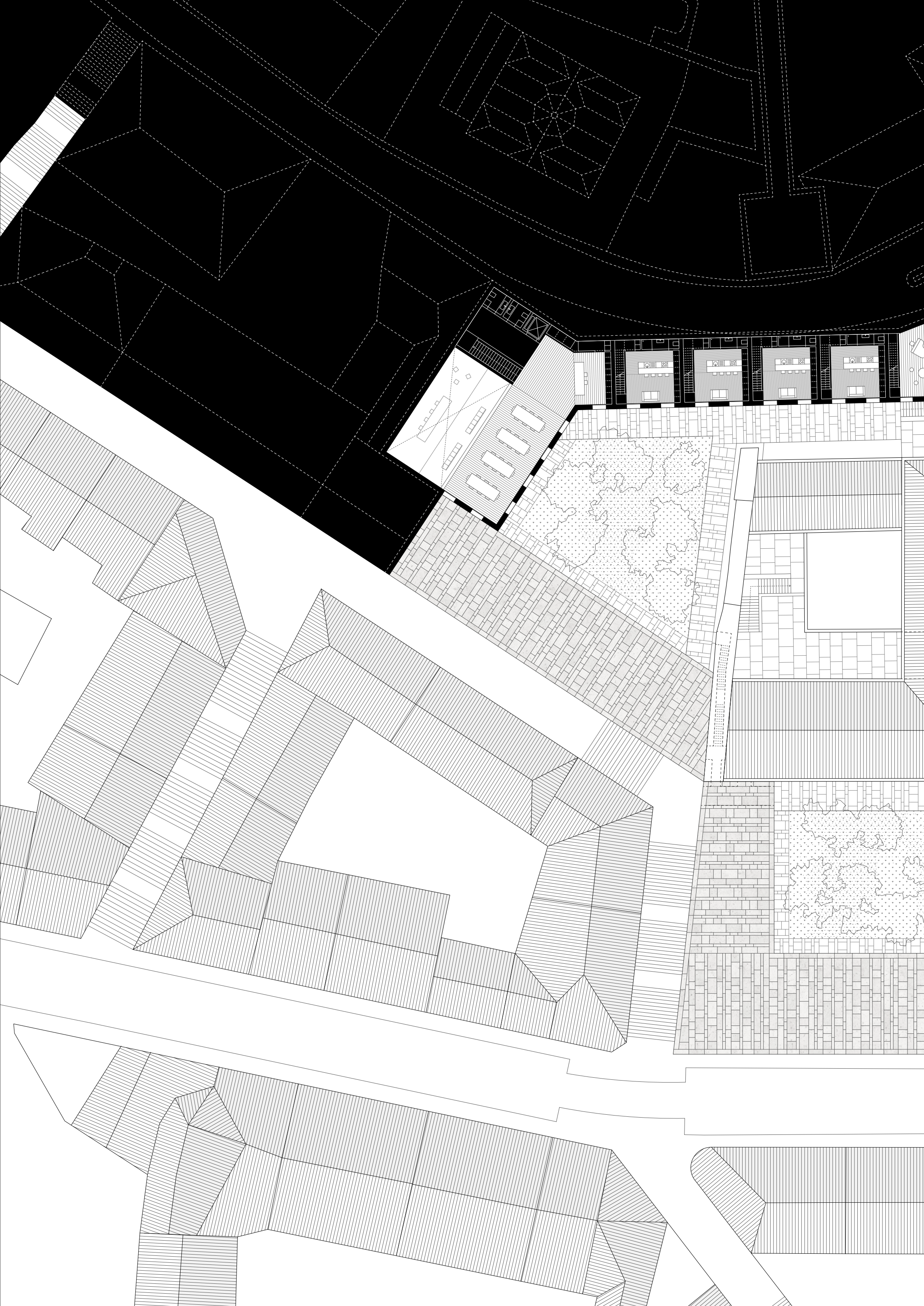


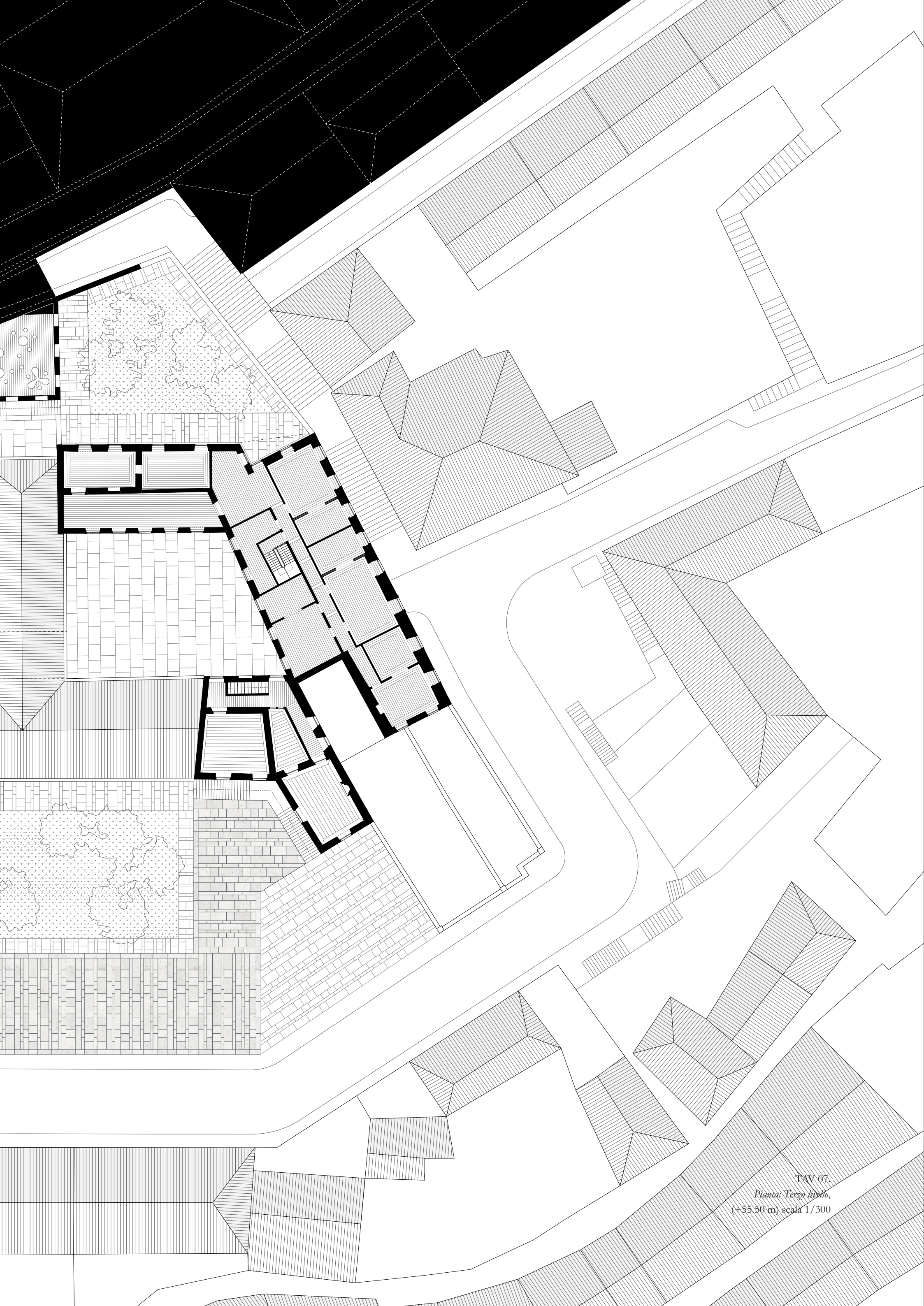
TAV 05.
Pianta: Primo livello
(+45.00 m) scala 1/300



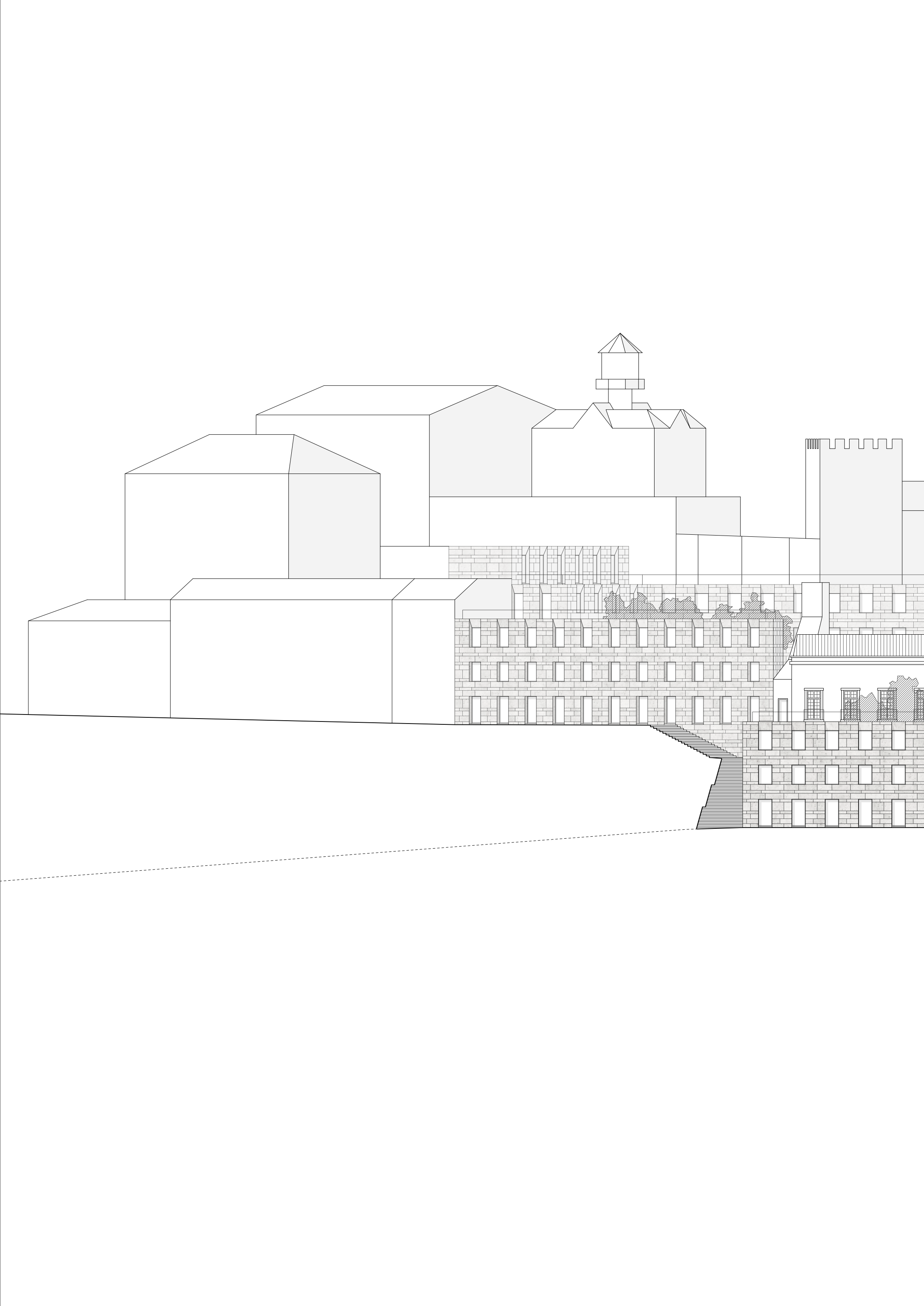


TAV 06.
Pianta: Secondo livello
(+52.00 m) scala 1/300

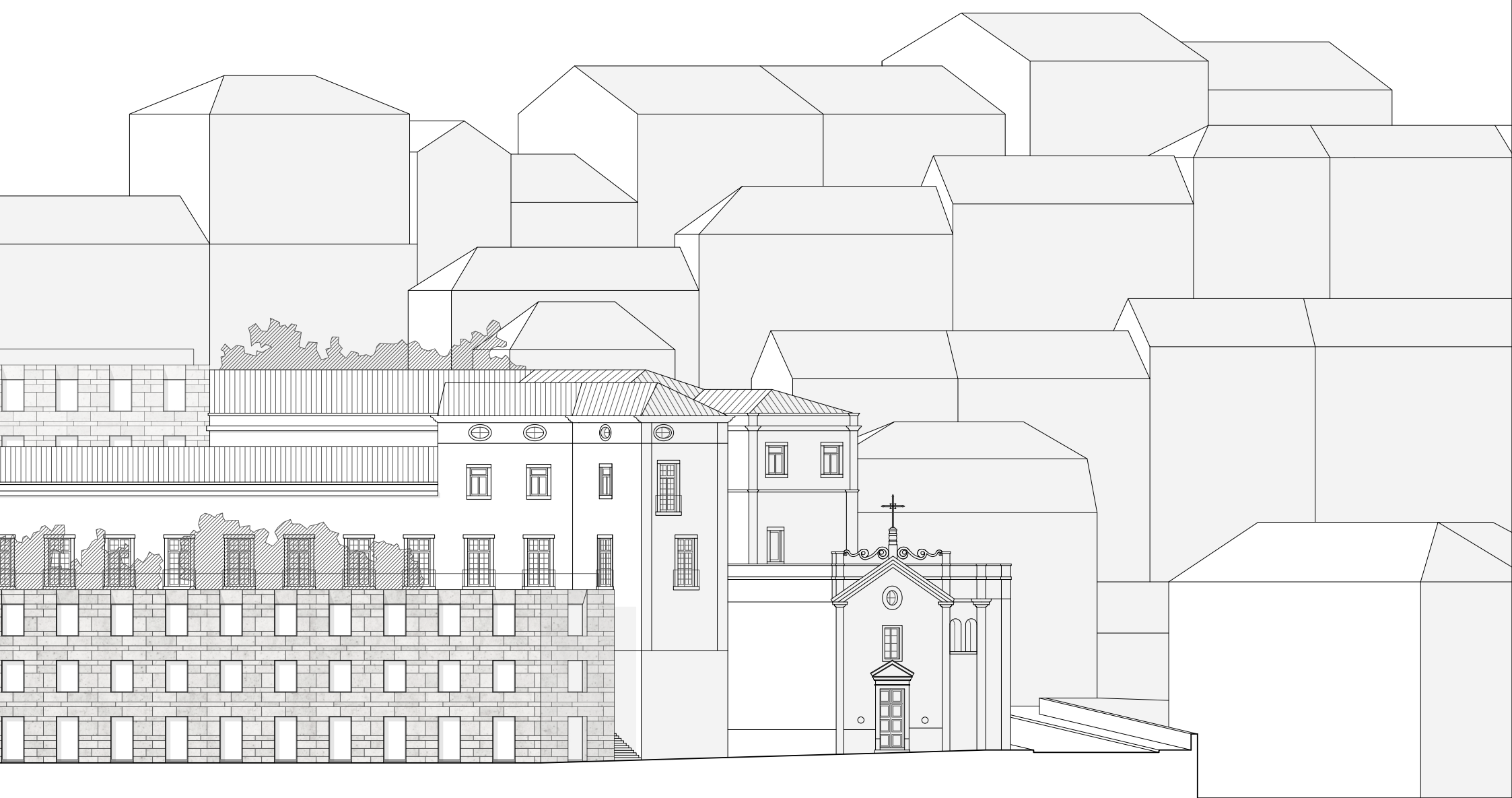


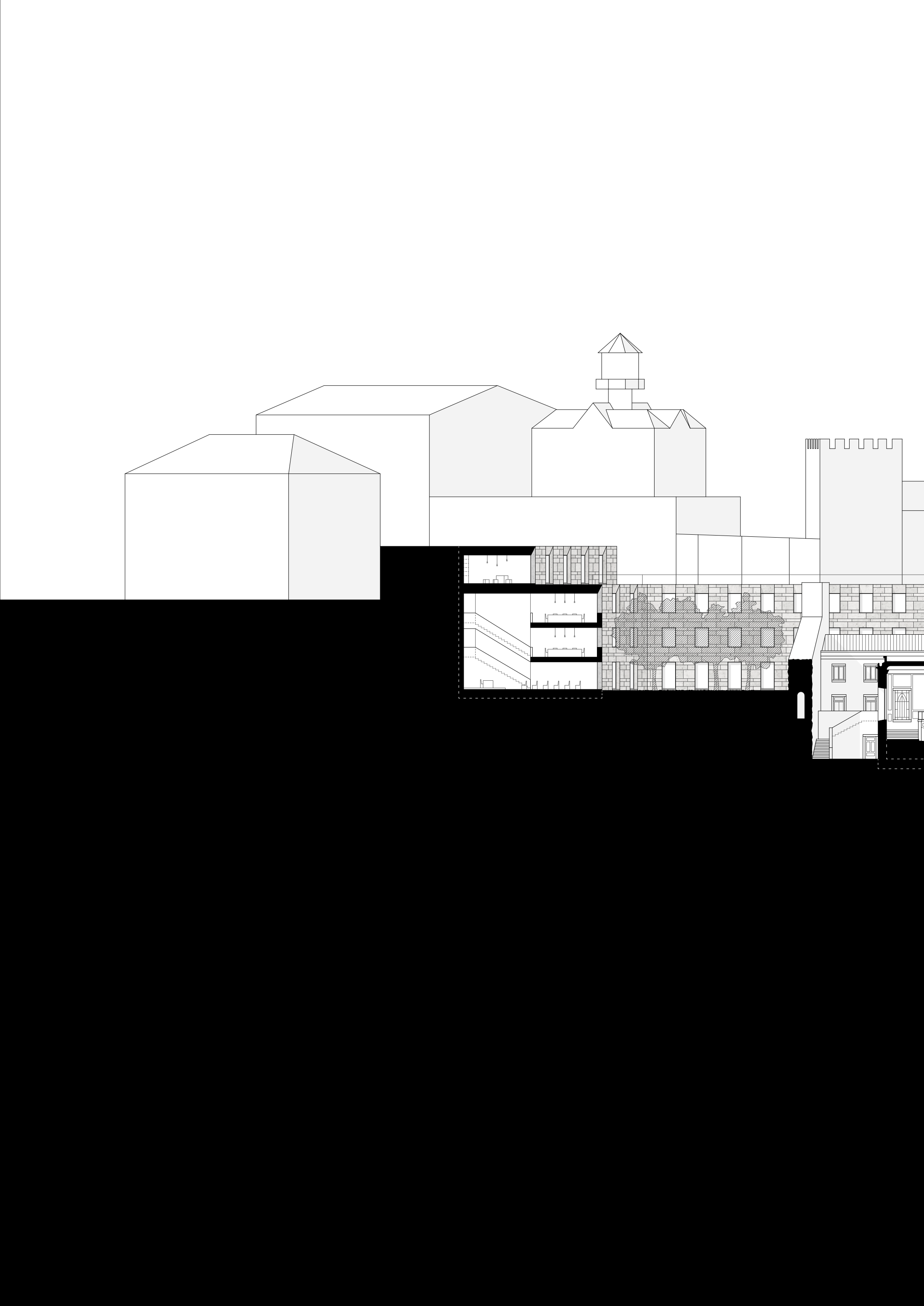


TAV 07.
Pianta: Terzo livello,
(+55.50 m) scala 1/300



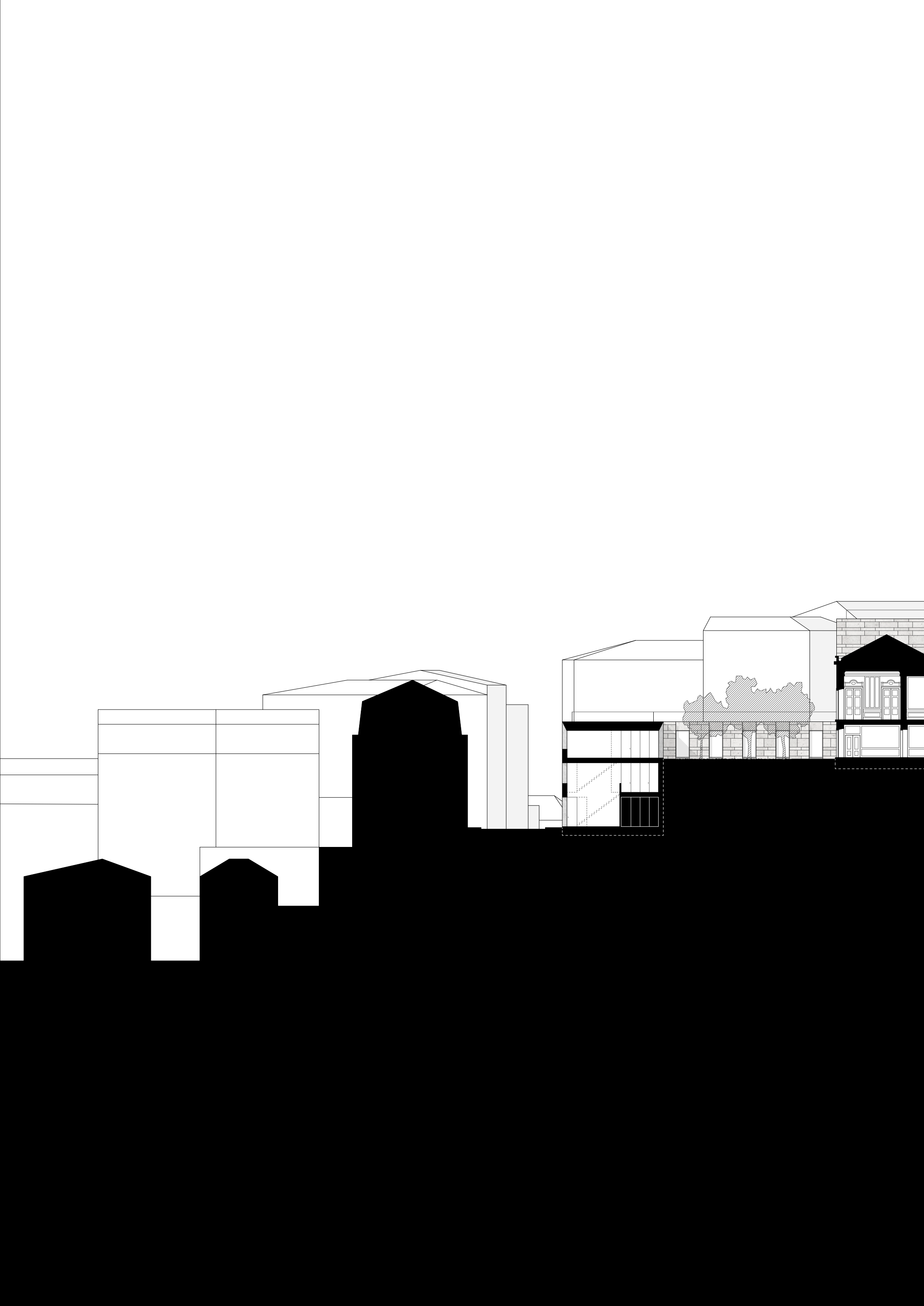
TAV 08.
Prospetto
scala 1/300



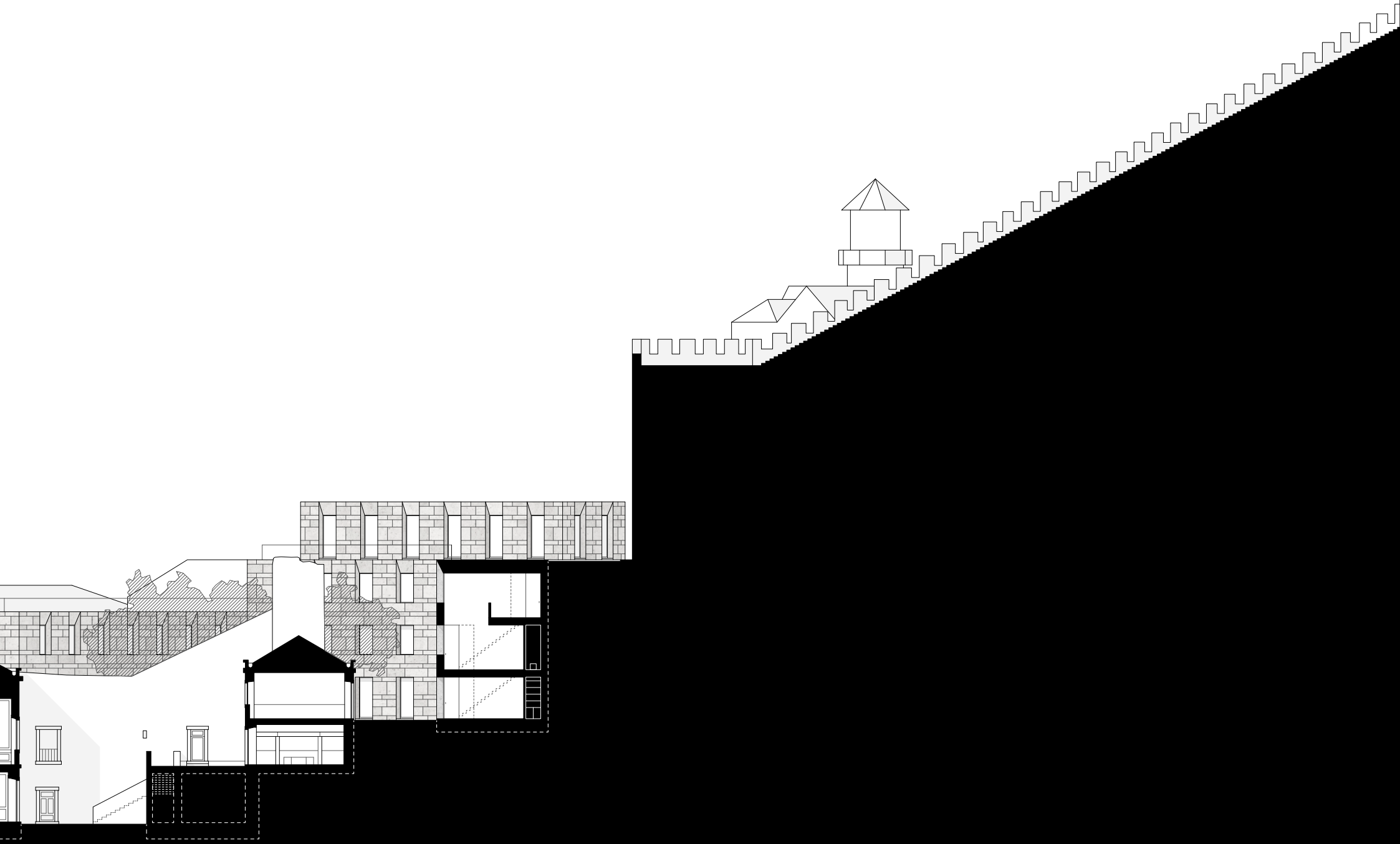


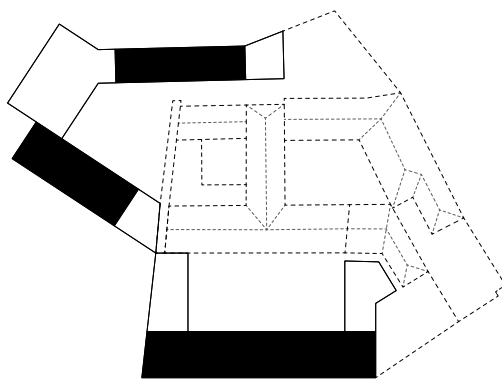
TAV 09.
Sezione longitudinale
scala 1/300



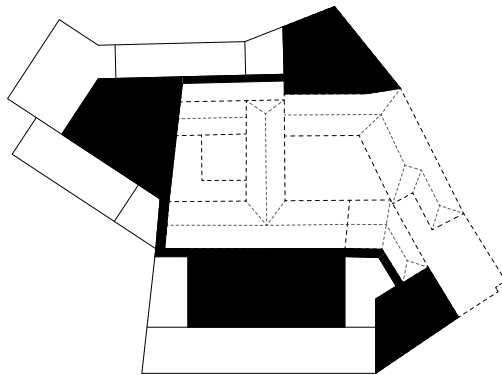


TAV 10.
Sezione trasversale
scala 1/300

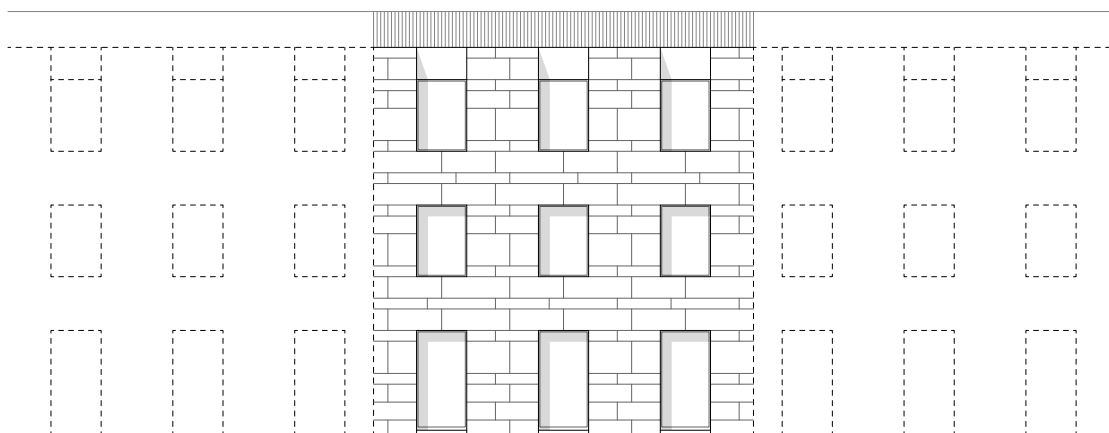
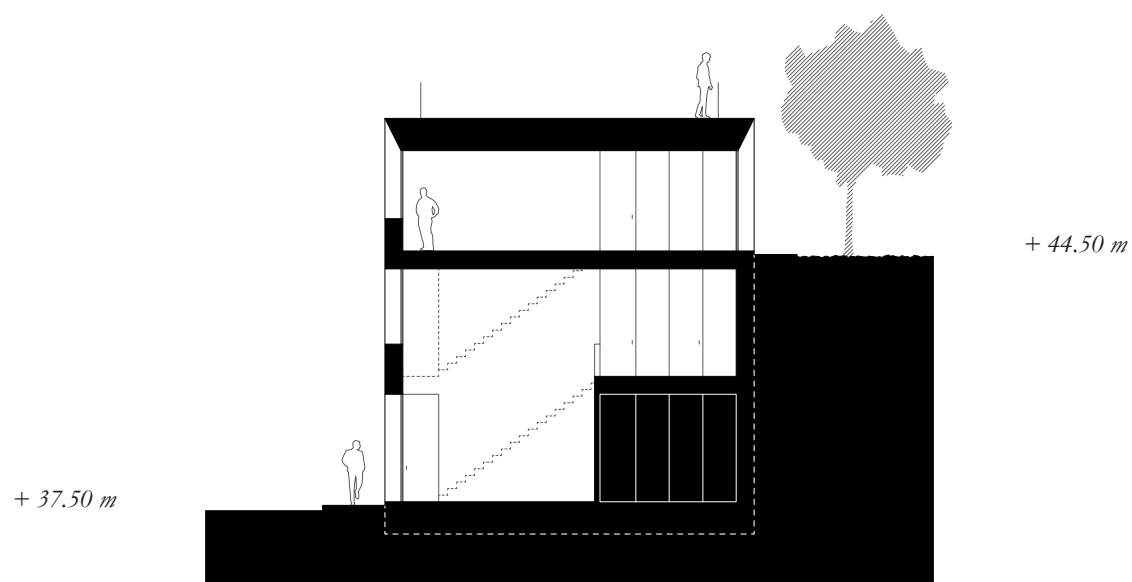
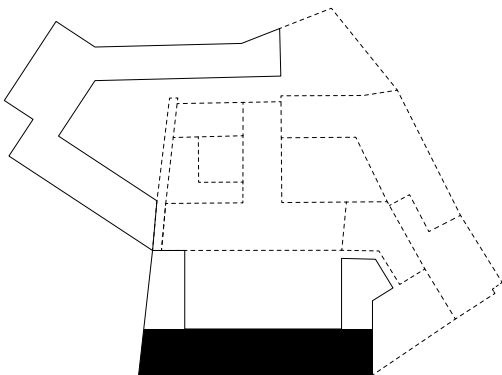




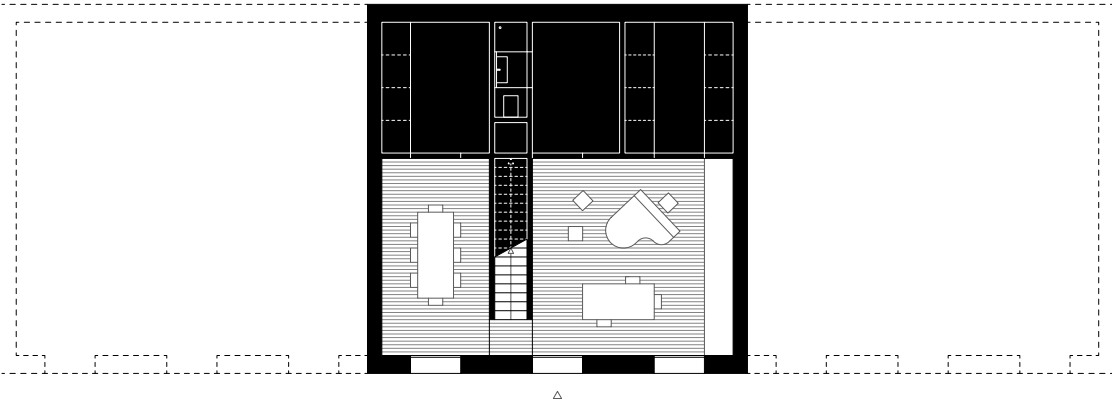
Tre tipologie



Quattro giardini

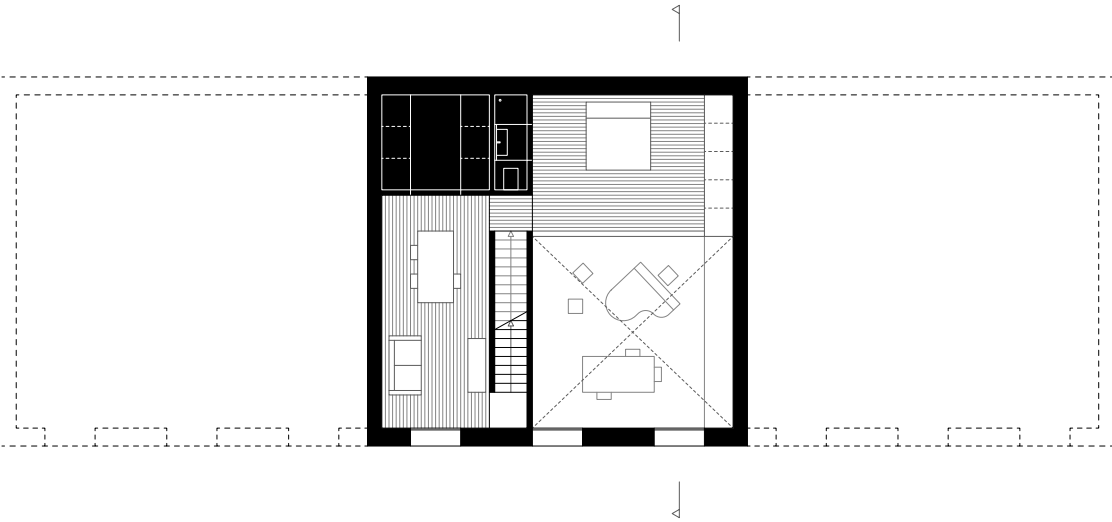


TAV 12. *Tipologia A*, scala 1/200.



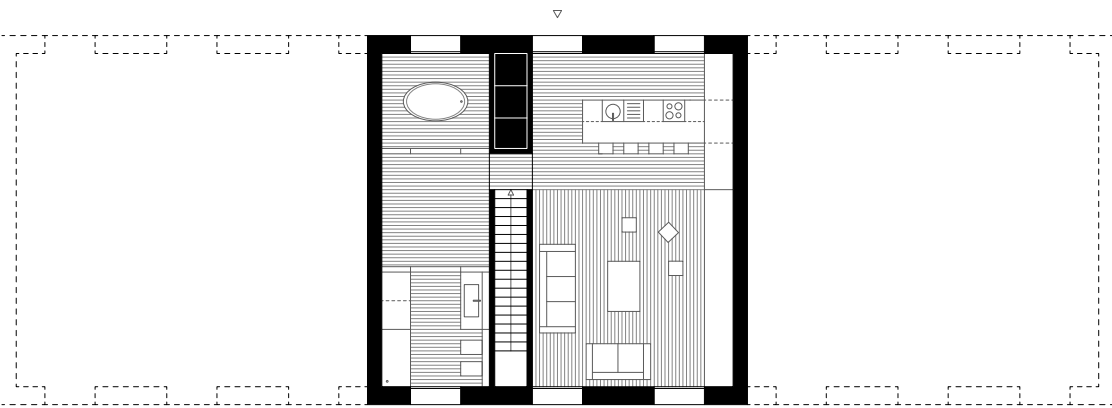
△

Atelier



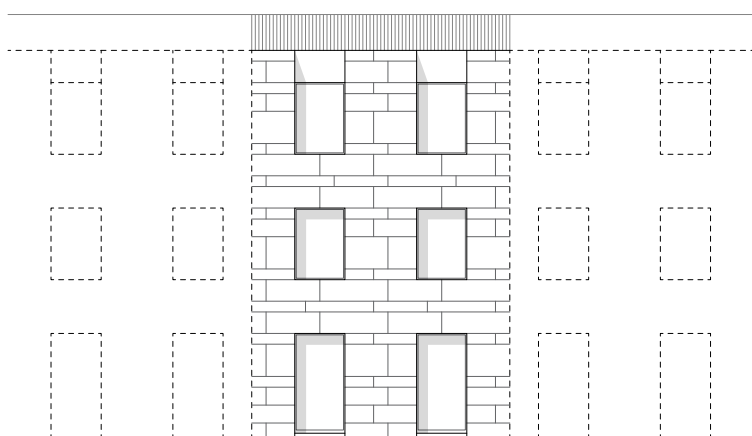
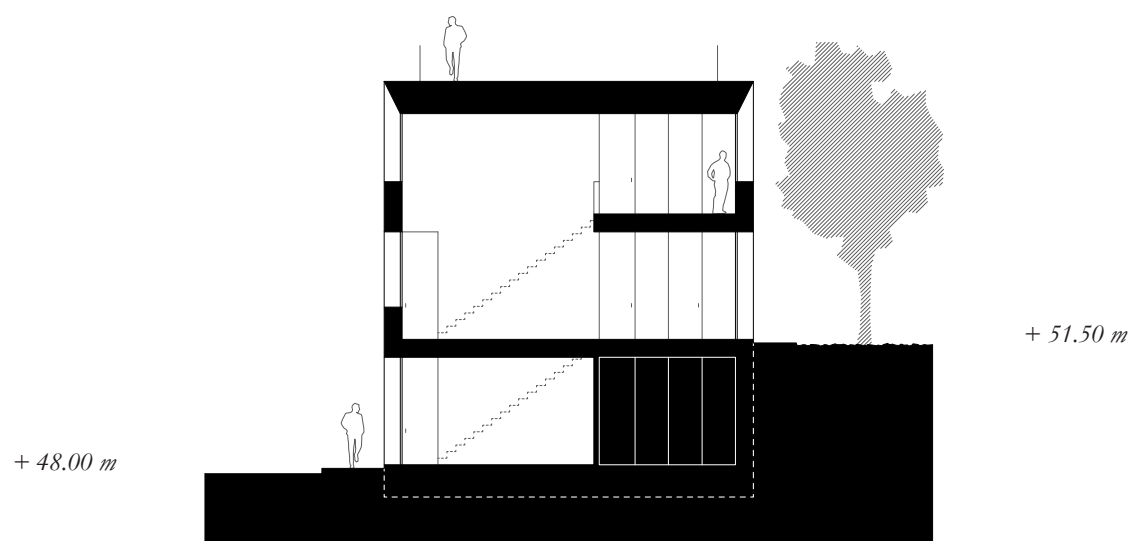
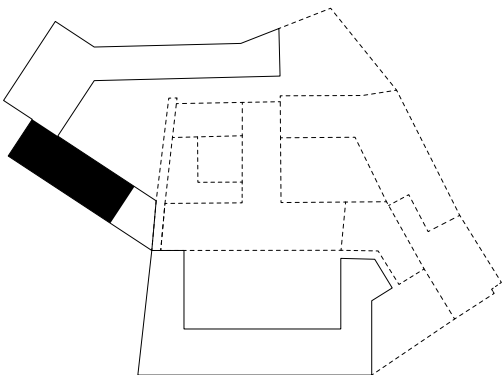
▽

Zona notte

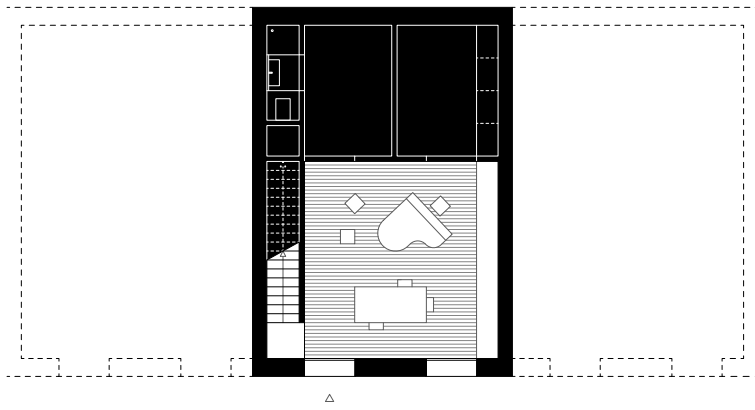


▽

Zona giorno

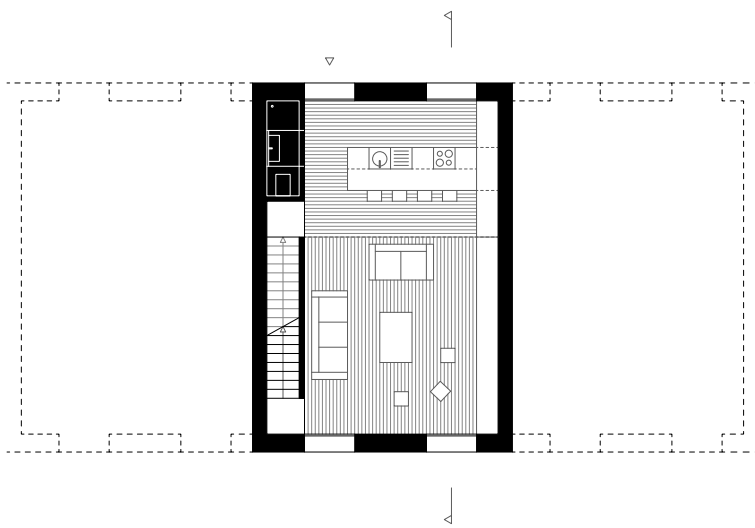


TAV 13. *Tipologia B*, scala 1/200.



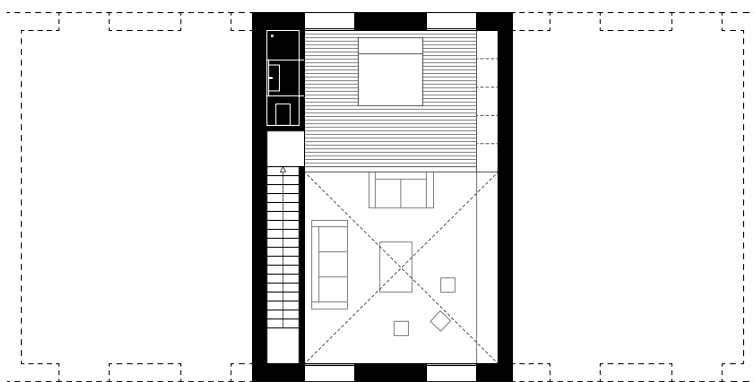
△

Atelier

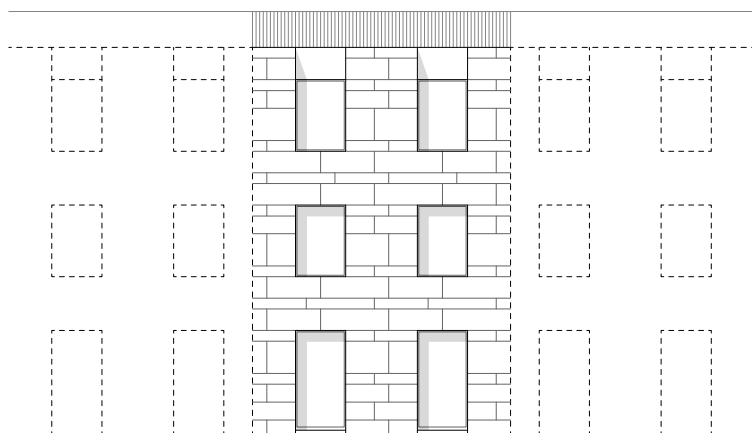
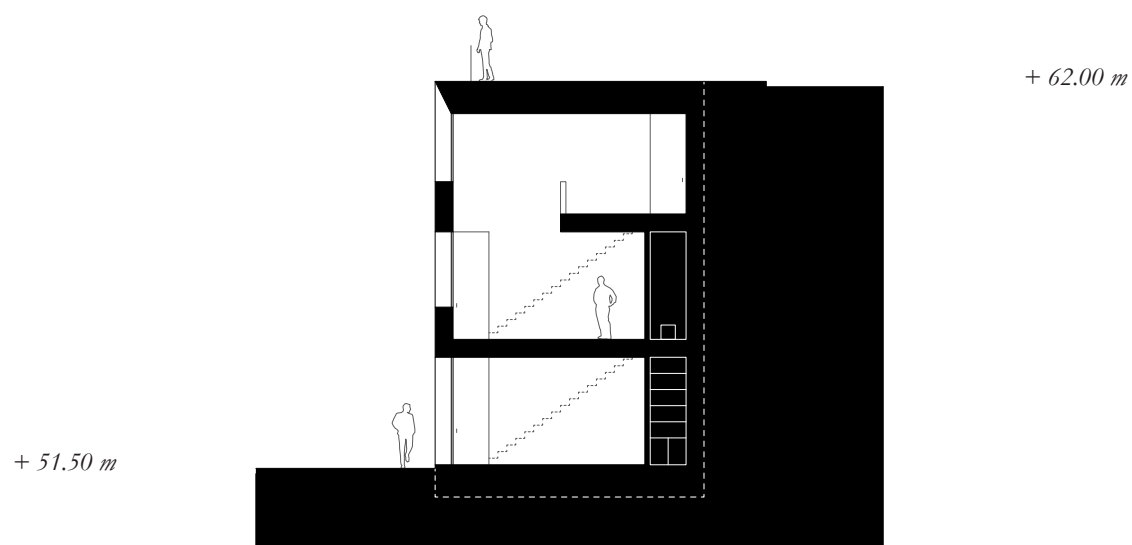
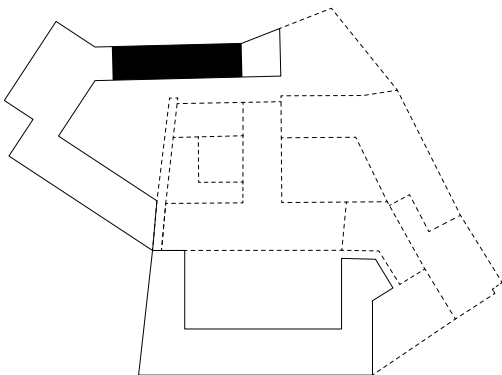


▽

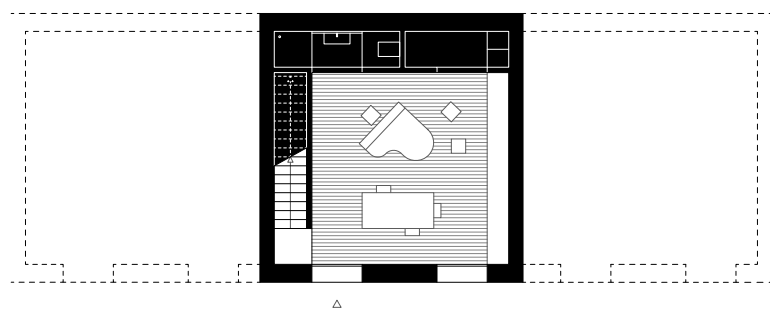
Zona giorno



Zona notte

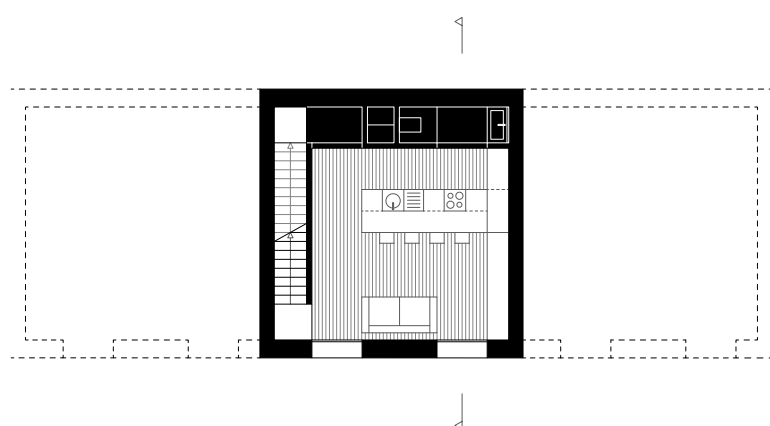


TAV 14. *Tipologia C*, scala 1/200.

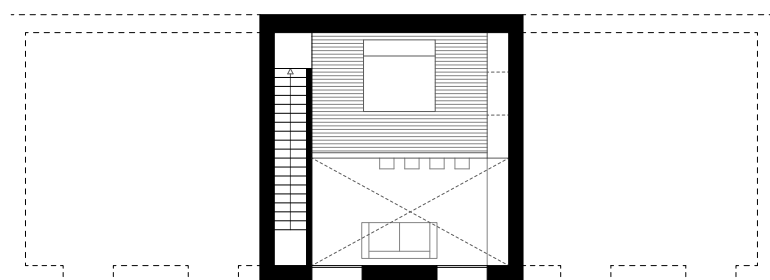


△

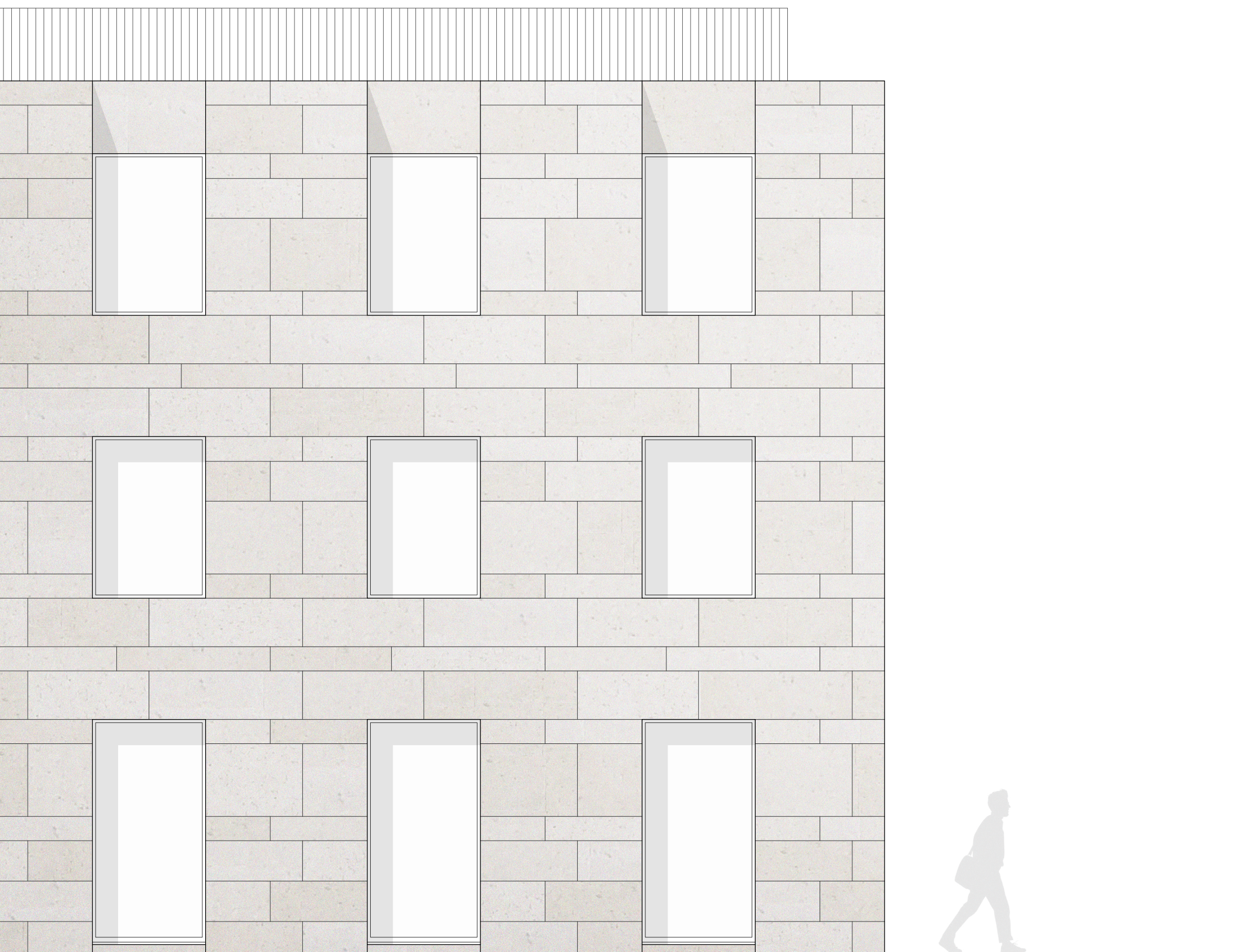
Atelier



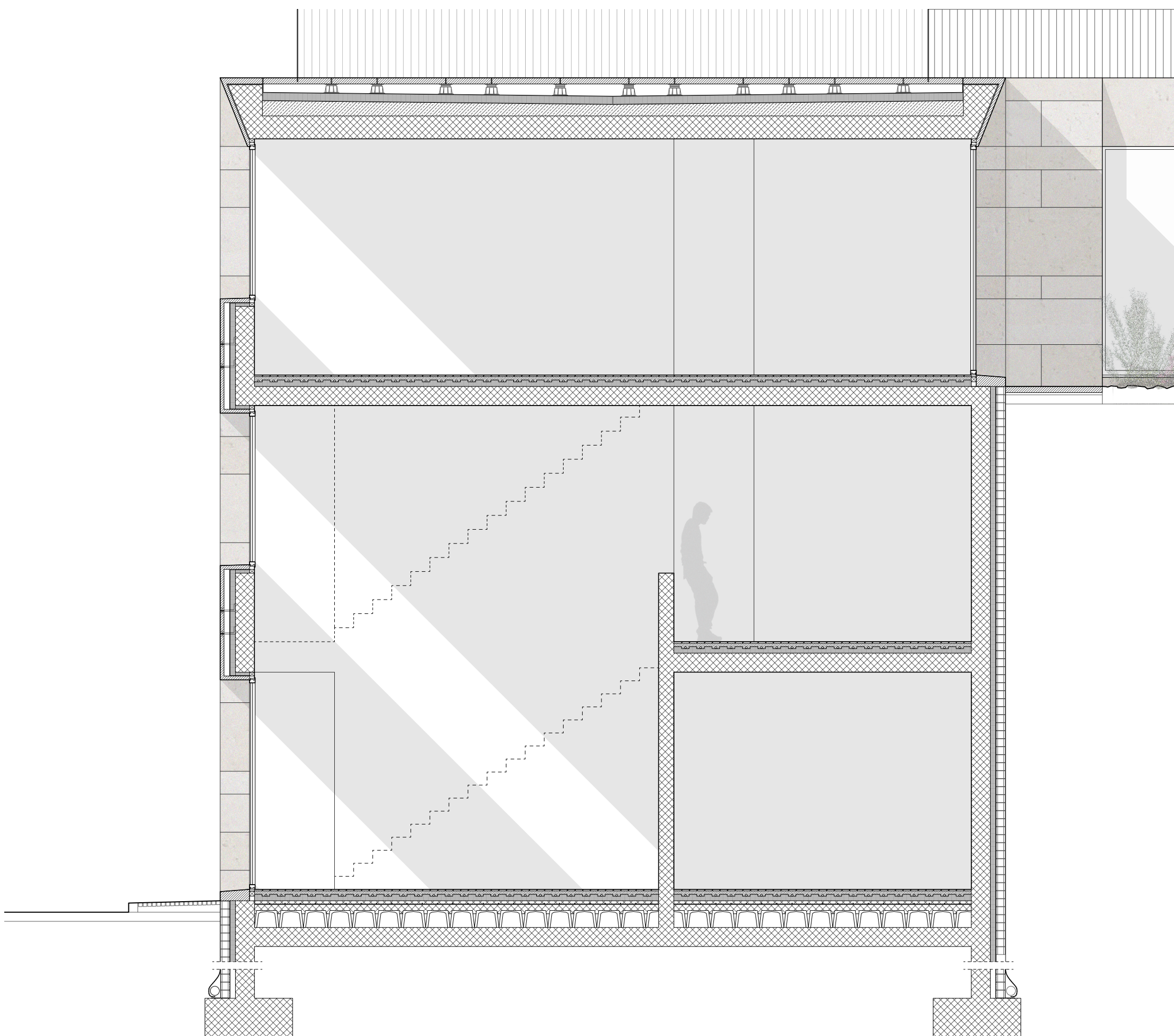
Zona giorno



Zona notte



TAV 15. *Dettaglio costruttivo: prospetto*, scala 1/50.



TAV 16. *Dettaglio costruttivo: sezione*, scala 1/50.



TAV 17. Progetto: vista interna.



TAV 18. *Progetto: vista esterna, il primo giardino.*

BIBLIOGRAFIA

- AMBASZ, Emilio. *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, The Museum of Modern Art, New York, 1972.
- BANHAM, Reyner. *A Home is not a House*, in “Art in America”, n. 53, aprile 1965. Traduzione di Barbara Del Mercato.
- BANHAM, Reyner. *Megastructure. Urban futures of the recent past*, Thames and Hudson, Londra, 1976.
- BANHAM, Reyner. *Neo-nomadismo e nomadismo chic*, in “Il progetto domestico”, Electa, XVII Triennale di Milano, 1986.
- BANHAM, Reyner. *Stocktaking*, in “Architectural Review”, febbraio 1960.
- BANHAM, Reyner. *The architecture of the well-tempered environment*, The Architectural Press, Londra, 1969.
- BELLINI, Mario. *Kar-a-sutra. Italy: the new domestic landscape*, The Museum of Modern Art, New York, 1972.
- BIRAGHI, Marco & DAMIANI, Giovanni (a cura di). *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1954-2000*, Einaudi, Milano, 2009.
- COLOMINA, Beatriz. *Unbreathed Air 1956*, in “Grey Room” n. 15, 2004.
- DREXLER, Arthur. *The Architecture of Japan*, The Museum of Modern Art, New York, 1955.
- FORTY, Adrian. *Object of Desire. Design and Society 1750 – 1980*, Thames & Hudson, Londra, 1987.
- GALASSI, Peter. *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, The Museum of Modern Art, New York, 1991.
- GIEDION, Siegfried. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (1948), Norton, New York, 1969.
- GIEDION, Siegfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1954.
- HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1991.
- HOLLEIN, Hans. *MAN TransFORMS*, Copper-Hewitt Museum, Ottobre 1976.
- HOLLEIN, Hans. *Alles ist Architektur*, in “Bau Schrift für Architektur und Stadtebau 20”, XXIII, n.1-2, 1968. Traduzione di Enrica Z. Merlo.
- KRUCKER, Bruno. *Complex ordinariness: the Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*, Gta, Zurigo, 2002.
- LICHTENSTEIN, Claude & SCHREGENBERG, Thomas. *As Found: The Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, 2001.
- LICITRA, Salvatore & ROSSELLI Paolo (a cura di). *Gio Ponti, amate l'architettura, l'architettura è un cristallo*, Rizzoli, Milano, 2015.

- LOOS, Adolf. *Parole nel vuoto*, trad. di Sonia Gessner, Adelphi, Milano, 1972.
- McCARTER, Robert & PALLASMAA, Juhani. *Understanding Architecture. A Primer on Architecture as Experience*, Phaidon, 2012.
- MOCK, Elizabeth. *If you want to build a house*, The Museum of Modern Art, New York, 1946.
- PONTI, Gio. *Casa a Posillipo*, in “Domus” n. 120, dicembre 1937.
- PONTI, Gio. *La casa all’italiana*, in “Domus” n. 1, gennaio 1928.
- ROSSI, Ugo. *Bernard Rudofsky architetto*, Clean, Napoli, 2016.
- RUDOFISKY, Bernard. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Doubleday & Company, New York, 1964.
- RUDOFISKY, Bernard. *Are clothes modern? An essay on contemporary apparel*, The Museum of Modern Art (Theobald, Paul), New York, 1947.
- RUDOFISKY, Bernard. *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, in “Domus”, n. 123, marzo 1938.
- RUDOFISKY, Bernard. *Now I lay me down to eat. Notes and Footnotes on the Lost Art of Living*, Anchor Books, New York, 1980.
- RUDOFISKY, Bernard. *The Prodigious Builders*, Hardcourt Brace Jovanovich, New York, 1a ed., 1977.
- RYBCZYNSKY, Witold. *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Book, New York, 1986.
- SMITHSON, Alison e Peter. *Thoughts in Progress: the New Brutalism*, in “Architectural Design”, XXVII, n. 4, aprile 1957. Traduzione di Barbara Del Mercato.
- SMITHSON, Alison. *How to recognise and read a mat-building. Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building*, in “Architectural Design”, September, 1974.
- TEYSSOT, Georges (a cura di). *Il progetto domestico. La casa dell’uomo: archetipi e prototipi*, Electa, XVII Triennale di Milano, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, New York, 1983.
- WONG, F.M. *The Significance of Work Comfort in Architecture*, in “Architectural Science Review”, Volume 10, 1967.

INDICE DELLE IMMAGINI

01. *Disegno di un letto bello, non tutti hanno un letto profumato*, Metafore, Ettore Sottsass, 1976.
fonte: Hollein, H. *MAN transFORMS*, p. 41.
02. *Vuoi sederti al sole... o vuoi sederti all'ombra?*, Metafore, Ettore Sottsass, 1973.
fonte: Hollein, H. *MAN transFORMS*, p.40.
03. *Non-physical environment*, Hans Hollein, 1967.
fonte: cargocollective.com
04. *San Girolamo nella cella*, Albrecht Dürer, 1514.
fonte: wikipedia.org
05. *Tempi Moderni*, Charlie Chaplin, 1937.
fonte: gettyimages.com
06. *The Environment-Bubble*, A Home is not a House, Reyner Banham, 1965.
fonte: averyreview.com
07. *Mobile Office*, Hans Hollein, Vienna, 1969.
fonte: afasiaarq.blogspot.com
08. *Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?*, Richard Hamilton, 2004.
fonte: tate.org.uk
09. *Just what is it that makes today's homes so different? (upgrade)*, Richard Hamilton, 1992.
fonte: tate.org.uk
10. *Trainspotting*. Danny Boyle, 1996.
fonte: medium.com
11. *From Hay*, The Geometric beauty of the Human Figure
fonte: Rudofsky, B. *Are clothes modern?*, p. 55.
12. *Sampling of the most common resting position*, Bernard Rudofsky, 1980.
fonte: Rudofsky, B. *Now I lay me down to eat*, p. 58.
13. *Symmetrical shoe*, Bernard Rudofsky, 1947.
fonte: Rudofsky, B. *Are clothes modern?*, p. 74.
14. *Acquerello per una Casa a Procida*, Bernard Rudofsky, 1935.
fonte: Rudofsky, B. *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, p. 8.
15. *Disegno per una Casa a Procida*, Bernard Rudofsky, 1935.
fonte: Rudofsky, B. *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, p. 9.
16. *Pianta per una Casa a Procida*, Bernard Rudofsky, 1935,
fonte: Rudofsky, B. *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, p. 10-11.
17. *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre*, Wenzel Peter, 1829.
fonte: wikipedia.org
18. *Problema*, Bernard Rudofsky, 1935.
fonte: Rudofsky, B. *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, p. 1.

19. *Vista esterna*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.
fonte: archivioluigicosenza.it
20. *Piante e prospetto*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.
fonte: archivioluigicosenza.it
21. *Vista terrazze*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.
fonte: archivioluigicosenza.it
22. *Gartenzimmer*, Villa Oro, B. Rudofsky & L. Cosenza, 1935.
fonte: archivioluigicosenza.it
23. *Vista esterna*, Casa Tanikawa, K. Shinohara, 1974.
fonte: hiddenarchitecture.net
24. *Piante, Sezione e prospetti*, Casa Tanikawa, K. Shinohara, 1974.
fonte: hiddenarchitecture.net
- 25-26. *Summer space or a church for a pantheist*, Casa Tanikawa, K. Shinohara, 1974.
fonte: hiddenarchitecture.net
27. *Cozinha*, Mosteiro de Alcobaça, Portogallo.
fonte: mosteiroalcobaca.gov.pt
28. *Man at fire*, Teun Hocks, 1990.
fonte: changingworld.com
29. *Vista esterna*, Glass House, Philip Johnson, 1949.
fonte: wikipedia.org
30. *Pianta*, Glass House, Philip Johnson, 1949.
fonte: wikipedia.org
31. *Il focolare*, Glass House, Philip Johnson, 1949.
fonte: eirikjohnson.com
32. *Sequenza costruzione*, Upper Lawn Pavilion, A.& P. Smithson, 1959-62.
fonte: Krucker, B. *Complex ordinariness*, p. 24.
33. *Piante e Sezione*, Upper Lawn Pavilion, A.& P. Smithson, 1959-62.
fonte: Krucker, B. *Complex ordinariness*, p. 56.
34. *Vista sul cortile esterno*, Upper Lawn Pavilion A.& P. Smithson, 1959-62.
fonte: Krucker, B. *Complex ordinariness*, p. 59.
35. *In-between*, Herman Hertzberger, 1991.
fonte: Hertzberger, H. *Lessons for Students in Architecture*, p. 9.
- 36-37. *Vista esterna*, Student House Weesperstraat, Herman Hertzberger, 1959-66.
fonte: ahh.nl
38. *Pianta schematica*, Golden Lane, A.& P. Smithson, 1951.
fonte: archiflux.files.wordpress.com
39. *Fotoinserimento progetto*, Golden Lane, A.& P. Smithson, 1951.
fonte: archiflux.files.wordpress.com

40. *Houseswives chat on a doorstep*, Park Hill Estate, Roger Mayne, 1961.
fonte: gittermangallery.com
41. *Pianta delle street-in-the-air*, Park Hill Estate, J. Lynn & I. Smith, 1961.
fonte: dezeen.com
42. *The Milkman*, Park Hill Estate, Roger Mayne, 1961.
fonte: gittermangallery.com
43. *Tourist are terrorist*, Bairro Alto, Lisbona.
fonte: nytimes.com
44. *Traffic Jam on Mount Everest*, Nirmal Purja, 2019.
fonte: trekearth.com
45. *Il Palacio da Rosa sovrastato dalla torre São Lourenço*, Mouraria, Lisbona.
fonte: expresso.pt
- 46-47. *Viste interne del Palacio da Rosa*, Mouraria, Lisbona.
fonte: expresso.pt

INDICE DELLE TAVOLE

TAV 01. *Progetto: Localizzazione*, scala 1/10000.

TAV 02. *Progetto: Il nuovo edificio*, scala 1/1500.

TAV 03. *Progetto: Concept*, scala 1/1500.

TAV 04. *Pianta: Coperture*, scala 1/300.

TAV 05. *Pianta: Primo livello*, + 45.00 m, scala 1/300.

TAV 06. *Pianta: Secondo livello*, +52.00 m, scala 1/300.

TAV 07. *Pianta: Terzo livello*, +55.50 m, scala 1/300.

TAV 08. *Prospetto*, scala 1/300.

TAV 09. *Sezione longitudinale*, scala 1/300.

TAV 10. *Sezione trasversale*, scala 1/300.

TAV 11. *Schema: Tipologie e giardini*, scala 1/1500.

TAV 12. *Tipologia A*, scala 1/200.

TAV 13. *Tipologia B*, scala 1/200.

TAV 14. *Tipologia C*, scala 1/200.

TAV 15. *Dettaglio costruttivo: prospetto*, scala 1/50.

TAV 16. *Dettaglio costruttivo: sezione*, scala 1/50.

TAV 17. *Progetto: vista interna*.

TAV 18. *Progetto: vista esterna, il primo giardino*.

