

Amanzio Farris

Situazioni volute

Scenari progettuali nell'architettura animata dalle persone

*“L'opera d'arte è un oggetto artificiale
che può mettere la persona
in una situazione voluta”*

Le Corbusier
"Esprit Nouveau" n. 4, gennaio 1921

Le situazioni volute

Scenari progettuali
nelle immagini fotografiche
dell'architettura animata dalle persone

Tesi di Dottorato di Ricerca
di Amanzio Farris

Tutors:
Prof. Valter Bordini
Prof. Piero Ostilio Rossi

Università degli Studi di Roma La Sapienza
Prima Facoltà di Architettura "L. Quaroni"
Dipartimento di Architettura - DIAR
XXI Ciclo (2005 – 2008) del Dottorato di Ricerca in
Composizione Architettonica Teorie dell' Architettura
Settore disciplinare ICAR 14

Ringraziamenti

Molte persone mi hanno aiutato in questo lavoro, e vorrei qui ringraziarne alcune in particolare:

- i professori Valter Bordini, Piero Ostilio Rossi, Roberto Secchi, per la loro disponibilità nell'ascolto e nell'orientamento;
- gli architetti ed i fotografi che mi hanno concesso di poterli intervistare, offrendomi così innumerevoli spunti di riflessione;
- i responsabili di archivi e fondazioni per la loro guida nella ricerca dei materiali;
- gli amici e architetti Pisana e Filippo, Stefania e Michele, Eva e Ricardo, Maria Chiara e Tommaso, per le discussioni, i contributi, gli insegnamenti;
- ed Anna, per il sostegno e l'incoraggiamento continui e senza incertezza.

Devo a loro, tra i moltissimi ricevuti, il consiglio di allontanare sempre la noia dal lavoro, per evitare che questa si trasferisca nella cosa fatta e la contagi, rendendola noiosa.

Indice

Prefazione
pag. 7

Capitolo I: Premesse; Immagini di azioni
pag. 13

Capitolo II: Situazioni ideali
pag. 23

Capitolo III: Sostenere le azioni
pag. 35

Capitolo IV: Stimolare le azioni
pag. 47

Capitolo V : Lasciare spazio
pag. 59

Capitolo VI: In attesa delle azioni
pag. 71

Conclusioni
pag. 77

Apparati
pag. 81

Interviste a:

- Juhani Pallasmaa
- Peter Zumthor
- Giancarlo Cosenza
- Ugo Collu
- Cesare Colombo
- Cini Boeri
- Giovanna Castiglioni
- Umberto Riva
- Maria Ida Biggi
- Ricardo Flores e Eva Prats
- Alessandra Chemollo
- Roberto Collovà (di A.Chemollo)
- Alvaro Siza (di A.Chemollo)

Casi studio e fonti delle immagini
pag. 173

Bibliografia
pag. 179

Prefazione

Antefatto

Quando si fa esperienza dell'architettura, come architetti, si cerca di penetrare il segreto di quegli esempi che si impongono all'attenzione e che la trattengono, di quegli esempi ai quali sempre si torna quando si è impegnati nel progettare: interessano le intenzioni, i criteri, le modalità, ed il carattere particolare della ricerca risiede nel fatto che si indaga per imparare cosa e come fare.

La capacità di trasmettere idee posseduta da questi esempi è così persistente da non esaurirsi nei confini occupati dal semplice corpo fisico, ma si prolunga in tutti quei materiali che per contatto siano stati toccati dall' *intenzione*:

materiali - disegni, fotografie, scritti - in cui si avverte la presenza di una dimensione *teorica*, perché capaci di attivare, orientare, sostenere l'operare progettuale.

Ambito della ricerca

L'ambito teorico dei rapporti tra progetto di architettura e fotografia si caratterizza per essere ancora in gran parte inesplorato: la ricerca che qui si presenta indaga, in particolar modo, sull'impiego dell'immagine fotografica in senso dimostrativo da parte degli architetti, in forma quindi dichiaratoria di una posizione teorica sulla progettazione.

Materiali

Andato formandosi lentamente - in una rete di richiami incrociati ed attrazioni reciproche -, il corpus dei materiali su cui questo studio si concentra è costituito da una selezione di immagini fotografiche - opere di Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, Luigi Figini, Giulio Minoletti, Le Corbusier, Aldo Van Eyck, Flores & Prats Arquitectos, Alison & Peter Smithson, Herman Hertzberger, Aldo Rossi - in cui le architetture sono raffigurate insieme all'uomo che ne occupa lo spazio, agisce al suo interno, lascia tracce significative della sua presenza.

Riferendosi esplicitamente al momento dell'incontro attivo tra l'uomo e lo spazio costruito - l'esperienza dell'architettura -, le immagini impiegate da questi architetti si caratterizzano per descrivere non tanto delle forme, quanto delle relazioni tra luoghi ed atti: delle *situazioni*, appunto.

Una definizione di situazione

Ed il termine *situazione* verrà qui utilizzato proprio a significare il complesso degli elementi - il corpo materiale dell'architettura da una parte e la presenza dell'uomo e del suo agire dall'altra -

che, nella loro relazione ed influenza reciproca, determinano il carattere particolare delle circostanze fissate dalle immagini.

L'intenzionalità come condizione preliminare

La condizione, posta preliminarmente, che l'architetto dell'opera abbia proiettato la sua intenzionalità nelle immagini - per esserne stato l'autore diretto, oppure per averle precisamente richieste al fotografo, o ancora per avere espressamente aderito intellettualmente ad esse-, è il nodo critico che ha orientato la scelta delle immagini, permettendo di riconoscere sempre in esse il punto di vista del progettista.

Assunto

L'assunto di questa ricerca è che queste fotografie di *architettura animata* possano, in virtù delle condizioni poste, considerarsi pienamente dei testi *progettuali*, dotati di un proprio spessore teorico significativo ed interpretabile.

Pur nei limiti che sono propri dell'immagine fotografica, temporali - solo il breve attimo dello scatto - e di realtà - in alcuni casi la scena raffigurata è artificialmente composta -, si sostiene, dunque, che le *situazioni* fissate nelle fotografie costituiscano documenti rivelatori di un *programma*, di un *auspicio progettuale* che gli architetti delle opere esaminate esprimono al riguardo delle relazioni tra la forma costruita e la presenza dell'agire umano.

Ed è proprio per la natura difficilmente afferrabile di queste relazioni, che si è individuato nella documentazione fotografica dell'opera un ambito interessante in cui cercare traccia di questi *auspici progettuali*: la specifica portata comunicativa del mezzo fotografico permette infatti, nel manifestarsi nella *forma visibile* delle immagini, al progettista di esprimersi con una eloquenza più affilata di quanto è consentito - sugli stessi temi - per esempio dalla scrittura.

Questioni metodologiche

La raccolta di una serie di testimonianze esplicative - attraverso interviste e ricerche archivistiche - ha consentito una ricostruzione, caso per caso, delle motivazioni a partire dalle quali il materiale fotografico era stato generato, permettendo così di approssimarsi al senso di questo, sciogliendo l'intreccio nascosto delle storie di architetti, opere, fotografi.

L'osservazione di questa *collezione* di immagini si è poi incrociata - ibridandosi e a volte saldandosi felicemente - con i contributi teorici scritti o disegnati che gli architetti hanno

prodotto sull'argomento, illuminando di nuova luce l'insieme dei dati e trovando conferme all'ipotesi iniziale.

Struttura dell'argomentazione

Attraverso il passaggio concettuale del *riconoscimento*, per ciascuna delle situazioni ritratte, di uno specifico *carattere* - dal legame più serrato e stringente sino alla massima distanza di una neutrale indifferenza reciproca - nella relazione tra la forma costruita e la presenza dell'uomo, si sono individuate una serie di definizioni, di parole-chiave che intendono riferirsi al carattere individuato.

In forza di queste parole-chiave si è costituita e intitolata la struttura in capitoli dell'argomentazione e si sono poi ordinati i materiali fotografici, calamitandosi e raggruppandosi per analogie evidenti o nascoste.

Con queste definizioni non si pretende di fissare né di ridurre una volta per tutte, la molteplicità dei significati che dai materiali derivano: al contrario le definizioni non escludono le innumerevoli linee di sviluppo potenziali, e valgono per la loro possibilità operativa, che nel delimitare un terreno consente infatti una prima messa a fuoco su ciò che all'inizio si presenta sfumato ed indistinto.

La redazione finale: avvertenze

Nella presente stesura, l'argomentazione scritta ed il materiale fotografico compongono un montaggio di contenuti paralleli: viene qui chiesto di modificare l'approccio abituale alla lettura delle immagini, e provare quindi a guardare le fotografie come solitamente si leggono i testi, e leggere i testi come altre immagini.

La stessa scelta del supporto su cui le immagini sono riprodotte ha inteso favorire una lettura sovrapposta delle stesse, trasferendo anche nella percezione visiva il carattere di relazione stretta che intrattengono concettualmente, - ogni immagine chiama la successiva -, e per la quale si riteneva inadeguata una visione per parti separate, autonome.

Delle architetture prese in esame esiste già diffusa e consolidata conoscenza: a partire da questa premessa si è preferito quindi non inserire quegli elaborati illustrativi di tipo diverso (piante, sezioni, profili) che in altre condizioni si sarebbero resi indispensabili, per lasciare così ininterrotto il significato inedito delle sequenze visive.

Obiettivi e prospettive

Se sino al recente passato si è sempre sentito il bisogno di discutere del rapporto tra gli edifici e la vita che ha luogo dentro e attorno ad essi, una volta scartati gli strumenti utilizzati dal modernismo per discutere tale rapporto, basati su paradigmi giudicati meccanici ed inappropriati (forma-funzione), sembra essere oggi particolarmente trascurato, nel dibattito architettonico, ogni interesse per la relazione tra gli edifici ed il loro utilizzo che vada oltre la mera contemplazione, sia pure dinamica.

Non ne consegue, ci sembra, che la necessità di discutere questo rapporto sia venuta meno: il problema pare essere casomai quello di sostituire al termine *funzione* l'elaborazione di un concetto soddisfacente e di una terminologia appropriata in grado di definire la complessità della presenza fisica e intellettuale dell'uomo nel problema progettuale della forma da costruirsi.

Intendendo sfruttare il potenziale strumentale, di *ausilio*, dei materiali indagati, dalle fotografie si è tentato allora di estrarre argomenti ed elementi concettuali che parlassero di architettura e di progetto.

Elementi concettuali - questo è l'auspicio - *utili* per una riflessione sul senso del progettare, *utili* per affinare una teoria dell'Architettura che consideri la presenza dell'uomo come un contenuto rispetto al quale si è necessariamente chiamati ad esprimere una chiara posizione progettuale.

Capitolo I
Premesse: Immagini di azioni

"Fotografare l'architettura è quasi impossibile: la fotografia fissa le apparenze, le cristallizza, tradisce la realtà entro il mortificante schema che riduce la quarta dimensione (spazio-tempo) alla rappresentazione della terza, nella finzione delle due dimensioni soltanto.

Questo limite è inerente alle condizioni caratteristiche e inconciliabili della fotografia e dell'architettura. Ma quei pochi, pochissimi artisti capaci di trasformare l'emozione architettonica nei termini dell'arte fotografica creano intuitivamente nuove situazioni espressive dove possono emergere e rivelarsi alcune delle qualità essenziali dell'architettura che altrimenti ci sfuggirebbero.

Così la macchina fotografica, pur non potendoci comunicare ciò che possiamo trarre soltanto dalla diretta convivenza con le opere costruite, allarga le nostre qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero evidenti alla nostra sensibilità."

E.N. Rogers, 1955

"A mio giudizio è impossibile capire l'architettura attraverso le fotografie; ma penso che la fotografia abbia una sua autonomia, e con sensibilità possa fare capire molto dell'architettura, attraverso frammenti del concetto."

Alvaro Siza, 1994

"La maggior parte degli architetti, me compreso, parla troppo. Questa fotografia, ripresa sul terrazzo di una casa per vacanze a Long Island che ho realizzato per me stesso nel 1962, non ha bisogno di commenti.

Si vedono il magnifico paesaggio incorniciato dalla struttura della casa e due bambini - mio figlio e un cugino - assorti in una conversazione davanti allo splendido panorama.

Talvolta un'immagine vale mille aforismi."

Peter Blake, Domus, febbraio 1995

Le azioni

In architettura, il passaggio concettuale della formulazione del problema a cui dare risposta attraverso il progetto, è da ritenersi tutt'altro che semplice o scontato: le questioni su cui lavorare non ci vengono mai, come progettisti, completamente assegnate, ma in qualche modo su quelle - imponendocene - esercitiamo una *scelta*¹: nel decidere rispetto a *quali* questioni di fondo il progetto dovrà rispondere, si è di fatto entrati nel campo del processo ideativo, individuando una linea di sviluppo tra le infinite possibili.

Dando corpo ad una fulminante intuizione, e offrendo alla nostra riflessione uno straordinario disegno di architettura (tav 1), in cui non compare neanche un elemento costruito, Charles Eames² dichiara - con l'asciutta semplicità che gli era propria - qual'è il problema essenziale da lui stesso posto alle fondamenta del suo progettare: le azioni.

Iniziare un progetto di architettura da questo pressante interrogativo: quali spazi offrire per ciascuno degli atti svolti da queste figure che lavorano, dormono, mangiano, ma anche giocano, creano, amano?

L'intera vicenda delle architetture potrebbe essere rivisitata alla luce del tipo di risposta formulata in merito; e potrebbero prendere forma inedite geografie, in cui edifici prima distanti per linguaggio o struttura potrebbero avvicinarsi rivelando consonanze segrete e inaspettate, o al contrario architetture stancamente vicine nella consuetudine potrebbero divorziare e allontanarsi improvvisamente, scoprendo abissali lontananze di significato.

Del resto, sarebbe ingenuo dare per scontata la presenza di una preoccupazione verso l'uomo da parte di chi ha competenze e doveri progettuali: l'affermazione per cui in architettura "*le sujet n'est pas l'objet, c'est l'homme*"³, come suggeriva Charlotte Perriand, appare ovvia ed evidente solo ad un primo e frettoloso esame.

La concentrazione che all'architetto è infatti richiesta dall'arduo compito di ordinare nella costruzione l'insieme dei materiali fisici, diviene spesso - più spesso di quanto sarebbe lecito aspettarsi - così assoluta da pregiudicare la lucidità con cui guardare a strumenti ed obiettivi del lavoro senza confonderne i ruoli: l'oggetto fisico attira allora su di sé la totalità delle attenzioni e delle risorse intellettuali riversate, lasciando trascurato, inascoltato, il contenuto umano⁴ del

progetto stesso; prende corpo, allora, la forma pensata e costruita in solitudine, da sola con le proprie riflessioni geometriche e linguistiche.

Quale forma per le azioni?

“Gli dicevo: per amor del cielo, perché non progetti l'edificio in modo che sia abbastanza grande da poterci camminare liberamente, e non soltanto in una direzione predeterminata? Non sappiamo se la gente lo utilizzerà nel modo che avremmo desiderato. Innanzitutto le funzioni non sono chiare, inoltre, non sono costanti, cambiano più in fretta dell'edificio”⁵.

Segnata dalla tagliente efficacia della sintesi, questa frase che Ludwig Mies van Der Rohe rivolge al collega di studio Hugo Haring nel 1937, riassume da sola i termini della discussione in cui si confrontavano gli opposti strategici dell'adattamento funzionalista da una parte - il massimo della corrispondenza tra la forma e l'azione - e della neutralità relativa dall'altra: termini sufficienti a delineare l'ampiezza vertiginosa del problema, il campo delle variabili imprevedibili in gioco, e l'apertura delle possibili risposte progettuali⁶.

Situare l'azione (situazione)

“Questa sala sembra un luogo dove potrebbero vendersi frigoriferi”⁷: con l'immediatezza di una battuta, queste parole di Giancarlo De Carlo che impressionarono Peter Smithson, ci costringono a riflettere su un concetto che è di portata generale, che arriva a toccare lo stesso nocciolo duro della questione del progettare architettura; il collegamento tra le prerogative di uno spazio e lo svolgimento di un'azione da parte dell'uomo.

Ammettere l'esistenza di questa rete comunque complessa e non facilmente decifrabile di relazioni, significa accettarne il carico delle conseguenze concettuali sul progetto.

“L'unità spaziale, la stanza, non è un'astrazione, ma un fatto a misura d'uomo, in cui si ha una sensazione molto precisa delle attività che vi si svolgono, dei ritmi, della luce, o delle relazioni sottili che si stabiliscono tra un'attività e l'altra.

Una stanza in cui possono intrattenersi due persone è concepita diversamente da quella in cui si assembrano più persone: la differenza è quella che c'è tra un evento occasionale e uno protratto nel tempo.

In una stanza piccola non si dice ciò che si direbbe in una stanza più grande.

Se mi capitasse di parlare nel Battistero di Firenze, sarei costretto dalle mura presenti intorno a me a dire delle cose che non ho mai detto prima.”⁸

Possiamo svolgere un'azione qualsiasi in un luogo qualsiasi, oppure possiamo scegliere uno spazio preciso tra gli altri perchè siamo convinti - *lo avvertiamo* - che questa condizione spaziale migliorerà l'azione da svolgere, la *condiziona*.⁹

Per un attimo il problema dell'architettura potrebbe leggersi come il tema di *situare l'azione*, definire un sito per le nostre azioni: costruire le circostanze ideali - o perlomeno le migliori possibili - per i nostri atti di vita.

Da qui la necessità di osservare quale azione si svolge in quale contesto, o come viceversa questo con lievi alterazioni modifichi l'azione...

In fondo l'architetto dovrebbe preparare gli strumenti dell'architettura con la modestia di un tecnico: strumenti di un'azione che può solo intravedere, immaginare ma anche sapendo e facendosi carico del fatto che lo strumento può non solo limitarsi ad ospitare l'azione, ma anche evocarla, o ancora può suggerirla o stimolarla, o ancora può lasciare spazio ad altre azioni diverse: il progetto richiede - su questo - che sia esercitata una scelta.¹⁰

Situazioni: la natura verbale dell'esperienza architettonica

In un affascinante saggio del 1926¹¹, Alvar Aalto riconosceva l'essenza dell'esperienza architettonica nella sua natura verbale, parlando dell'atto di *entrare* in una stanza, e non della forma della porta: forme verbali, quindi, azioni ed esperienze, più che sostantivi.

Con disarmante lucidità, in quella interpretazione si metteva a punto un'angolazione critica capace di agire come un potente spartiacque: da una parte le architetture della forma pensata, rappresentata, giudicata come oggetto in sé; dall'altra le architetture pensate *animate*, in cui sono considerate collegate le prerogative della forma con le *conseguenze potenziali* che la stessa è in grado di generare sul piano dell'esperienza dell'uomo e delle sue possibilità di abitare e di svolgere azioni.

“A questo proposito mi piace raccontare la storia del corrimano della biblioteca di Vijpuri. Quando sono andato a vedere la biblioteca di Vijpuri, oltre al famoso soffitto ondulato di legno c'era una scala racchiusa tra due muri: da un lato aveva un grosso corrimano di legno sagomato, dall'altro un tubo di ferro sottile. Quando sono tornato a Helsinki sono andato da Aalto e,

facendo la figura del neofita funzionalista, gli ho chiesto il perché della differenza tra i due corrimani. Adesso non ricordo le parole esatte, comunque mi ha risposto che, per accontentarmi, avrebbe potuto spiegarmi la ragione funzionale (e cioè che per sostenere la fatica della salita hai bisogno di avere un appoggio largo per la mano, mentre durante la discesa, trascinato dalla forza di gravità, devi lasciar scorrere la mano sul tubo) ma che in verità lui l'aveva fatto così non tanto perché serviva, ma perché raccontava l'esperienza del salire e dello scendere." ¹²:

Se dovessimo -di questo pezzo di architettura di Alvar Aalto- provare a visualizzarne la descrizione così come ci viene fornita dalle parole di Ignazio Gardella, sarebbe difficile non immaginare quella scala insieme all'azione di chi la percorre: visualizzeremo l'immagine di una *situazione*¹³, come sono *situazioni* quelle descritte dal disegno di Alison Smithson¹⁴(tav 2). Per alcuni architetti portare il materiale dell'esperienza dell'uomo dentro il progetto, significa pensare all'architettura ammettendone la sua natura *verbale*, e facendo di questo un materiale con cui lavorare: significa pensare l'architettura attraverso scenari che sono situazioni.

E quegli stessi architetti, di fronte all'opera realizzata, potrebbero forse avere l'impulso di fissare nell'immutabilità perenne di uno scatto fotografico quelle stesse situazioni che avevano previsto: e forse questo può rivelare a noi quanto su quelle situazioni ci sia la proiezione di una volontà, quanto cioè siano *volute*.

Architettura e fotografia

In un periodo come il nostro nel quale è sempre più estesa l'attenzione nei confronti dei problemi della raffigurazione dell'architettura, soffermarsi sulla fotografia significa porre l'attenzione su uno dei media più importanti che si incontrano nei vari itinerari della sua conoscenza.

Senza alcuna pretesa di tratteggiare qui una storia della presenza di questo mezzo nella cultura architettonica, vanno però sottolineati alcuni dei problemi e delle potenzialità che sono poste dallo strumento, riflettendo sul rapporto che lega i processi di conoscenza dell'architettura a una specifica forma di trascrizione dell'oggetto architettonico: la fotografia come rappresentazione, interpretazione, possibile metafora, seconda realtà.

"Utensile della pigrizia"¹⁵ secondo Le Corbusier, ma poi da lui stesso impiegato diffusamente e strategicamente in funzione pubblicitaria nell'illustrazione del suo operato¹⁶ (confermando la regola per cui se ci si aspetta da parte di chi li ha formulati comportamenti allineati alle enunciazioni si può rimanere duramente contraddetti), il mezzo fotografico ed il suo utilizzo da parte degli architetti è sempre stato oggetto di giudizi controversi.

Odio e amore, per la fotografia; che da sempre, ossia da quando è stata inventata, inesorabilmente indaga e rivela, con la sua sospetta, ambigua, ma accattivante e metaforica verità. Senza la fotografia, il soggetto non esisterebbe; è la fotografia che lo evidenzia, l'icona lo protegge e promuove, innanzitutto per la sua selettiva gratificazione (non si fotografa tutto!) che, in bene e in male, propone amore o odio, nella sua iconografia a cui è negata l'impossibile neutralità.

Gli architetti amano e odiano la fotografia in un unicum psicologico; tutti gli architetti, anche se qualcuno ci scherza sopra, hanno bisogno della fotografia; senza di questa, l'opera non esiste, e in alcuni casi si spera che l'immagine mostri 'al meglio' quell'opera, persino migliorandone e, se necessario, costruendone in immagine quelle qualità che nella realtà fisica potrebbero non esserci.

"Fotografare l'architettura è quasi impossibile: si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell'essenza stessa del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi.

La fotografia fissa le apparenze, le cristallizza, tradisce la realtà entro il mortificante schema che riduce la quarta dimensione (spazio-tempo) alla rappresentazione della terza, nella finzione delle due dimensioni soltanto."¹⁷

Il chiaro giudizio espresso da Ernesto N. Rogers, nel cogliere il limite inerente alle condizioni inconciliabili della fotografia e dell'architettura, insiste sugli stessi termini in cui questo limite era stato colto da Bruno Zevi "la fotografia assolve al vasto compito di riprodurre fedelmente ciò che c'è di bidimensionale e di tridimensionale in architettura, meno il suo sostantivo spaziale, e cioè quello spazio interno che è il carattere precipuo dell'architettura"¹⁸, e da Manfredo Tafuri - in tempi diversi - "poiché la fotografia ci presenta immagini fisse ed isolate di un

insieme - l'architettura - che si definisce invece come un processo" ¹⁹

L'impiego della fotografia come dichiarazione

Con lo stesso convergere di opinioni con cui si era sottolineata l'impotenza di fronte al compito di documentare la complessità specifica del fatto architettonico da parte della fotografia - la fotografia come descrizione -, la stessa critica intuitiva però lo straordinario potenziale del mezzo, a patto di modificarne gli obiettivi critici: lo stesso Ernesto N. Rogers sottolinea come "pur non potendoci comunicare ciò che possiamo trarre soltanto dalla diretta convivenza con le opere costruite, la fotografia allarga le nostre qualità percettive in settori che altrimenti non si renderebbero immediatamente evidenti alla nostra sensibilità"²⁰, mentre Manfredo Tafuri auspica che "le riviste di architettura dovrebbero sentirsi in modo particolare impegnate a sfruttare sino in fondo questo canale di informazioni che può trasformarsi da puro edonismo visivo a formidabile strumento critico"²¹.

Sembra di risentire le parole con cui Giò Ponti nel 1932 - quasi pionieristicamente - aveva colto le possibilità di una fotografia chiamata non al compito impossibile di produrre un surrogato dell'opera, ma bensì volta a sollecitare una riflessione specifica nel cogliere e selezionare aspetti su cui pilotare l'attenzione critica: "La fotografia ci dà una 'vista' ulteriore: una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta 'vediamo'; una vista indipendente, autonoma, che moltiplica, isola la cosa ed il momento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa. (...) La fotografia ci ha rivelato un aspetto inedito delle cose, ci ha portato una nuova comprensione."²²

Immagini di situazioni

Il problema è, allora, quello di capire quale concetto si può *afferrare* ma soprattutto *affermare* con l'immagine fotografica, in che modo le potenzialità insite nel mezzo fotografico siano state quindi impiegate proprio dagli architetti, per esprimersi, dire, comunicare visivamente un'intenzione.

Comprendere quali implicazioni progettuali si generano nel momento in cui l'impiego dichiaratorio della fotografia da parte degli architetti si rivolge verso l'attimo dell'incontro tra l'architettura e l'uomo, è l'obiettivo delle analisi condotte sulle immagini di situazioni nei capitoli che seguono.

Note

1- Cfr. Le Corbusier, *Il problema ben posto*, in *Le Corbusier – Enciclopedia*, a cura di J. Lucan, Electa, Milano 1988

2- Cfr. C. Eames, *What is a house?*, in "Arts & Architecture", luglio 1944, ora in C. Eames, *Què es una casa? Que es el Diseno?*, Gustavo Gili, Barcellona 2007

3- C. Perriand, *Io, Charlotte: tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret*, Laterza, Bari 2006 (1998)

4- Per una definizione del concetto di *contenuto umano* del progetto di architettura si veda B. Zevi, *Verso un'Architettura Organica*, Einaudi, torino 1945: "Cominciare dall'unità uomo significa prima di tutto studiare la vita di coloro che abitano nella casa (...) il tutto non più a servizio di un ideale di bellezza statico, ma della dinamica vita dell'uomo nell'edificio(...)l'architettura moderna ha alla base della sua ispirazione un fine sociale.

Perché l'uomo, nella varietà della sua vita, nella pienezza della sua libertà, nel suo progresso materiale, psicologico e spirituale è il fine. Il fine dell'architettura è la felicità umana, con i suoi attributi di sicurezza, di stabilità, di gioia, di armonia e di riso... il problema oggi è...

l'umanizzazione dell'architettura."

5- L. Mies van der Rohe, citato in: J.L. Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, Laterza, Bari 1996

6- Per una accurata ed esaustiva ricognizione sullo sviluppo del dibattito nell'architettura moderna intorno alla questione del rapporto forma-uso, si veda:

A. Forty, *Parole e edifici*, Pendragon, Bologna 2004, alle voci: Flessibilità; Funzione; Utente.

7- G. De Carlo citato in: P. Smithson, *Conversaciones con estudiantes* (a cura di C. Spellman e K. Unglaub) Gustavo Gili, Barcellona 2004

8- L. Kahn, *Architettura è*, (a cura di m. Bonaiti) Electa, Milano 2002

9- Sostenere l'esistenza di queste relazioni non implica che queste abbiano natura deterministica, al riguardo si veda:

K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1985 (1964)

Per una interessante descrizione soggettiva delle relazioni reciproche tra lo stato d'animo ed l'ambiente in cui si è immersi, si vedano: P.

Zumthor, *Atmosfere*, Electa, Milano 2007;

C. Correa, *Chandigarh vista da Benares*, in H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993

10- Al riguardo, in questo lavoro si sostiene che proprio nelle fotografie volute e animate che si analizzeranno si possa leggere la natura delle scelte compiute dagli architetti.

11- Cfr. A. Aalto, *From the doorstep to the common room*, citato in: J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. (2005), Jaca Book, Milano, 2007

- 12- I. Gardella, intervistato da A. Monestiroli in : A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari, 1997
- 13- Su l'impiego del termine Situazione nell'ambito dell'Internazionale Situazionista, e del ruolo attribuito all'architettura nella costruzione delle situazioni, nell'ambito di una liberazione totale dei comportamenti in seno alla società, si vedano:
S. Sadler, *The situationist city*, MIT Press, Cambridge 1999;
M. Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Publishers, Rotterdam 1999
- 14- Cfr. Alison Smithson, *The small pleasures of life*, disegno del 1950s, da: A.&P. Smithson, *Changing the art of inhabitation*, Londra 1994
- 15- Cfr. Le Corbusier, *L'atelier de la Recherche Patiente*, Parigi 1960
- 16- Per una ricognizione approfondita sull'utilizzo sistematico dell'immagine fotografica in chiave dimostrativa da parte di Le Corbusier, si vedano in particolare:
B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: La verità blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002;
B. Colomina, *La publicité du privé. Da Loos a Le Corbusier*, HYX, Orleans 1998;
C. Bertelli, *La fotografia come critica visiva dell'architettura*, in *Fotografie d'architettura*, numero monografico di "Rassegna", n. 20, 1984
- 17- E. N. Rogers, *Architettura e fotografia. Note in memoria di Werner Bischof*, in "Casabella Continuità" n. 205, 1955
- 18- B. Zevi, *La rappresentazione dello spazio*, in *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948
- 19- M. Tafuri, *Il valore critico dell'immagine*, in *Teorie e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari 1968
- 20- E. N. Rogers, *Architettura e fotografia*, *ibidem*
- 21- M. Tafuri, *Il valore critico dell'immagine*, *ibidem*
- 22- G. Ponti, *Discorso sull'arte fotografica*, in "Domus", maggio 1932

Capitolo II
Le situazioni ideali

“Presentiamo una bella costruzione che molto animosamente due architetti, Cosenza e Rudofsky, hanno innalzato a Napoli. (...)Queste fotografie mostrano come vedute sole verde e la vita degli abitanti si inquadrano magistralmente in questa architettura.

La pianta è concettivamente, strutturalmente ed abitativamente interessantissima. Si noti la chiara essenza costruttiva e le magnifiche deliziose doti per l'abitazione.

Le fotografie stupende parlano da sé.”

Giò Ponti, “Domus” n.120, 1937

Traiettorie: Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky

“Per chi conosce la geometrica serenità delle case di Torre del Greco, di Positano, di Amalfi, l'affermazione di un temperamento moderno a Napoli -diciamo pure di un temperamento razionalista- non dovrebbe apparire come una rarità, o addirittura come una anomalia.

Sta di fatto, però, che per una serie di ragioni che sarebbe inutile indagare in questa sede, l'ingegnere Cosenza, per trovare un carattere affine, adatto ad una collaborazione spirituale, ha dovuto cercare un'alleanza di un ingegnere viennese trasferitosi a Posillipo per qualche mese: l'ingegner Rudofsky; con la sua collaborazione egli ha studiato alcuni progetti che illustriamo.”¹

Presentando sulla rivista Casabella i lavori di una villa in costruzione - Villa Oro a Posillipo -, Giuseppe Pagano individua lucidamente l'importanza e la particolarità di un sodalizio artistico che imprimerà - complice la specificità di un tema come quello della villa che appare come un improvviso incipit nel suo dossier professionale - una ulteriore impennata nel diagramma progettuale, comunque già molto significativo, del giovane ingegnere napoletano Luigi Cosenza.

Giovane ed ingegnere era anche Bernard Rudofsky, irrequieto viennese che nel 1932 aveva scelto Capri come momentaneo approdo di un ansioso viaggio di formazione che aveva alternato la frequentazione di Vienna e Berlino con la sempre più irresistibile attrazione per il primitivismo mediterraneo di Ischia e Santorini.

Originario della Moravia, Rudofsky si era formato a Vienna² dove aveva svolto gli studi sino all'iscrizione, nel 1922, alla Technisch Hochschule: ma, come per Le Corbusier a La Chaux-de-Fonds, anche il giovane Bernard si dimostrò insofferente dell'angusto orizzonte dell'ambiente accademico.

Fu nei viaggi, infatti, che maturò la sua formazione intellettuale: in Germania nel 1923, per visitare Weimar e il Bauhaus; sulle rotte del Danubio, nel 1925, sino a Istanbul e l'Asia Minore; in Francia ed in Italia tra il 1926 e il 1927: nonostante l'attenta frequentazione delle città del Nord Europa, fu soprattutto il Mediterraneo a calamitare la sua impetuosa irrequietezza culturale.

Come per Jeanneret dieci anni prima, anche per Rudofsky il 'viaggio in Oriente' conobbe nella Grecia la sua meta decisiva:

l'incontro non avvenne però tra le rovine auliche dell'Acropoli, ma nell'isola di Santorini: fu la casa mediterranea il suo Partendone, e non vi trovò conferma di un'eterna legge delle proporzioni quanto, piuttosto, il segreto dell'origine dell'abitazione e un documento pulsante su un modo di vivere³.

Sguardo greco: Villa Oro

Come tutte le opere di collaborazione, anche Villa Oro può prestarsi ai più sottili sofismi sull'attribuzione: sarebbe tuttavia sterile, più ancora che fuorviante, sottoporla ad una vivisezione filologica per cercare di isolare quanto di essa vi è di ciascuno dei due coautori.

Nella cultura architettonica degli anni trenta, del resto, il capitolo delle collaborazioni diede vita ad una mescolanza indissolubile di convergenze di differenti tensioni, che servì a cementare - nell'enigma dell'opera riuscita - l'autonomia dei singoli contributi.

Alla regola di tale enigma -cui non riuscì a sottrarsi neanche la più emblematica forse delle architetture della costa napoletana, villa Malaparte a Capri- non fa eccezione Villa Oro, proprio in ragione di quelle caratteristiche di improvviso capolavoro, che la proiettarono presto nel ristretto novero delle icone mediterranee.

Commissionata dall'ostetrico napoletano Augusto Oro in un sito singolare, la cui drammatica posizione acropolica a chiusura di un possente costone di tufo sopra il lungomare di Posillipo, sembrava riassumere quell'immagine consolidata di Napoli, nella sua conformazione orografica e nel rapporto con il mare, con la luce, con il vento del Mediterraneo.

In ragione di questa complicata natura del lotto - compreso tra due differenti curve di livello e dalla superficie stretta e allungata -, la moltiplicazione dei volumi e la loro libera composizione rendeva la villa somigliante ad un Weisseinhof in miniatura, assecondando un'idea più di landscape che di singolo edificio, e producendo immediata conseguenza visiva di una 'diversità' che non trova molti precedenti nella pur breve storia dei razionalismi europei degli anni trenta.

La villa rinunciava dunque alla stereometria ricorrente del primo razionalismo, promuovendo un ragionamento sulla natura del sito che finiva col fare prevalere l'indagine topologica sull'affermazione tipologica⁴.

Concresciuta nella roccia, la villa richiese uno spasmodico esercizio di *Raumplan* nell'incastro dei pieni e dei vuoti e - nonostante l'elementarismo dei singoli volumi, l'adozione del salvifico "latte di calce" e dei canonici *pilotis* -, la figura perde le stereotipate connotazioni del delicato manifesto razionalista per confrontarsi in maniera incisiva con la rugosità del dato naturale.

La fotografia come visita guidata

In una presentazione entusiasta apparsa sulla rivista *Domus*⁵, in cui si definisce l'opera come "la nostra più bella costruzione in fatto di ville" e ne viene sottolineato lo statuto di autentica eccezione in una Napoli "disertata dalle muse", Giò Ponti decide di fare spazio ad alcuni commenti -breve ma molto precisi- che hanno come oggetto le fotografie del servizio con le quali viene illustrata l'architettura, individuando in queste, con l'acutezza critica che gli era propria, la presenza di una particolare dimensione problematica, tale da renderle meritevoli di attenzione.

Se proprio in quegli stessi anni lo strumento fotografico veniva assunto dall'architettura quale mezzo essenziale per la sua divulgazione e addirittura come forma di rappresentazione vera e propria alla stregua del metodo prospettico o assonometrico, due progettisti vivaci e attenti come Cosenza e Rudofsky - in particolare Bernard Rudofsky possedeva già grande confidenza con la consuetudine di fotografare l'oggetto architettonico per propagandarne e permetterne la comprensione - lo adoperavano già con sicura disinvoltura, proponendone però un utilizzo che non si limitava ad essere attuale ed informato, ma che si spingeva sino a spostarne il fuoco della consueta attenzione concettuale.

Nonostante l'articolo di *Domus* non ne accenni, sono infatti proprio i due progettisti, in un lavoro a quattro mani che dall'architettura si prolunga nella fotografia, a concepire e a realizzare l'insieme delle immagini ⁶ - solo in parte pubblicate dalla rivista - in cui la costruzione viene presentata *animata*, abitata da figure evanescenti - le mogli di Cosenza e Rudofsky, non le abitanti reali, quindi, ma *ideali* - abbigliate a *la belle époque*, che conducono il lettore nella scoperta degli spazi, in una sorta di intensa visita guidata all'architettura (tavole 3-9).

Ed è proprio per il fatto - decisivo - della coincidenza nelle stesse persone del progettista e del fotografo, che ci viene

consentito di guardare a questo materiale fotografico con interesse rinnovato, dopo aver sgombrato definitivamente il campo dai problemi critici che invece usualmente ricorrono quando i punti di vista interpretativi dell'architetto e del fotografo si differenziano.

Istruzioni visive per l'abitare

L' inquieta successione di sbalzi e di arretramenti, di profondi vuoti delle terrazze e di incastri di nitidi volumi edilizi, che assecondano il movimento della baia col suo pittoresco spettacolo, può in parte spiegare il moltiplicarsi delle visuali fissate dalle fotografie che sostituiscono ad un punto di vista onnicomprensivo una pluralità di sguardi, una molteplicità di visioni ambientali: la complessità della forma non è però l'unica ragion d'essere di questa sequenza, che invece intende illustrare la ricchezza delle situazioni possibili.

E' necessario superare la prima impressione derivata dalla bellezza di questi veri e propri quadri tagliati ad incorniciare i mutevoli paesaggi dell'interno e dell'esterno, per decifrare in profondità queste foto: accompagnandoci in una progressione che dagli spazi d'ingresso ci conduce verso gli spazi più intimi e quindi verso gli ambiti di soggiorno interni ed esterni, le due figure assumono un ruolo che supera la semplice presenza scenica, suggerendo con le loro azioni -sempre appropriate rispetto allo spazio occupato-, una serie di istruzioni visive sull'abitare.

Alla stregua di un manifesto gentile, ogni fotogramma sembra illustrare come le azioni più precise possano avere *luogo* dentro ambienti altrettanto precisamente individuati, in cui sono proprio le prerogative fisiche dello spazio - misura, luce, atmosfera, attrezzatura d'arredo⁷ - a configurare le circostanze ideali per l'azione stessa: muoversi e spostarsi alle diverse quote, curare il proprio aspetto, leggere e concentrarsi in solitudine oppure conversare in compagnia, e ancora stare al chiuso o al coperto, al sole o all'ombra, affacciarsi e guadagnare i punti di vista più diversi.

Da ciascuna delle immagini, emerge il dato per cui ad ogni atto svolto corrisponda una scelta *intelligente* dello spazio, interpretando e *cogliendo* tutte le potenzialità che l'architettura ha definito, e quindi rendendole evidenti ai nostri occhi: queste situazioni *istruiscono* sulle possibilità di azione definite dall'architettura⁸.

“Queste fotografie mostrano come vedute sole verde e la vita degli abitanti si inquadrano magistralmente in questa architettura”⁹ : racchiudendola in un'unica didascalia, Giò Ponti dà voce ad una duplice riflessione; da una parte ci fornisce una definizione di architettura come strumento chiamato ad *incorniciare* la vita, stringendo in precisa relazione l'articolarsi dello scenario fisico dell'architettura e il variare dell'attività umana; dall'altra, mentre si sottolinea il ruolo che la fotografia è in grado di assumere nel *mostrare*, si prepara il terreno concettuale che prelude al *dimostrare*, intravedendo quella potenzialità dimostrativa di assunti progettuali che è possibile dispiegare dallo strumento fotografico.

Il incontro

Se, come sostenuto da Le Corbusier ¹⁰, il fattore cruciale che distingue la grandezza delle creazioni dello spirito capaci di commuovere dai frutti trascurabili del caso è tutto nella presenza o nell'assenza di una volontà precisa, di una intenzione, allora per comprendere appieno lo spessore teorico delle foto che illustrano Villa Oro, diviene necessario accostarvi altri materiali: i disegni.

Realizzati nel periodo precedente la costruzione della Villa, oltre a rappresentare con tutta probabilità un forte strumento di seduzione e persuasione verso il committente, tutta la serie di disegni (tavole 5, 6, 7) in cui compaiono le viste degli ambienti, appaiono tutti presieduti da un medesimo orientamento progettuale: visualizzando non solo la forma che si sarebbe edificata, ma anche e soprattutto tutto ciò che la forma avrebbe *reso possibile fare in essa*, le scene disegnate configurano l'anticipazione di quelle situazioni che -in modo puntuale- verranno poi fissate dalle fotografie.

Nelle prospettive tutto l'ambiente è ricco di dettagli minuziosi, di arredi e personaggi che animano lo spazio che, con lo sfondamento dell'architettura, si apre all'orizzonte verso l'azzurro del mare e lo scenario di Capri (tav 7), quasi come si fosse in presenza di un sipario teatrale, a cui elegantemente allude anche la tenda raccolta sul lato destro dell'inquadratura.

Obiettivo sulla vita, la vita come obiettivo

Nel mettere a fuoco gli atti nella forma, in questi disegni si riconosce la centralità dell'evento rispetto allo sfondo, attribuendo quindi alla costruzione il carattere di *servizio* rispetto

a quell'evento che, in questo caso, è lo svolgersi della vita all'interno della casa.

Nell'osservazione di questi documenti di architettura, vengono richiamati alla mente i commenti con cui Juan Navarro Baldeweg ha guardato a disegni analoghi - i disegni animati di Alejandro De La Sota per il progetto dell'urbanizzazione di Alcudia⁻¹¹ : in quelle figure, in quelle *situazioni*, veniva ravvisato il manifestarsi evidente di uno spessore concettuale nascosto, una concezione progettuale per cui l'architettura perseguiva il proprio obiettivo oltre la sua pura realizzazione e presenza fisica, optando per un suo farsi da parte, per favorire il dispiegarsi della vita e anzi sciogliendosi completamente in essa.

Come a completamento di una parabola circolare, allora, nel caso di Villa Oro le situazioni fotografate sembrano suggellare la chiusura del processo mentale del progetto, facendo un *rincontro* con quelle disegnate: in questa insistenza sul tema si palesa la presenza dell'*intenzione*.

L'abitare ideale

Astraendosi dal dato concreto della verità - costituita dai veri abitanti e dalla loro vera vita -, le situazioni delle immagini fotografiche definiscono un *ideale* dell'abitare, dimensione concettuale che è rifugio dell'intelletto, lontano dal mutare del tempo, dagli errori e dalle contingenze della vita reale: una meta quindi irraggiungibile, ma che viene palesemente indicata come quella verso la quale tendere.

Comportandosi come un dispositivo capace di rivelare un ordine di preoccupazioni, queste fotografie sembrano riassumere ed anticipare il carattere dei percorsi intellettuali che, a sodalizio interrotto¹², verranno continuati dai due progettisti.

La centralità dell'uomo e del momento dell'abitare nel fare architettura è tema che andrà radicandosi sempre più nelle traiettorie di Luigi Cosenza, - anche sulla scorta delle letture di *Geoffry Scott*¹³ - nell'intendimento culturale per cui l'uomo è insieme soggetto dell'architettura ed elemento determinante di ispirazione, in una posizione lontana sia dalle astrazioni degli spiriti romantici che dal rigore meccanicistico: questa equidistanza sottolinea la vicinanza intellettuale con Alvar Aalto¹⁴, secondo entrambi infatti "il metodo scientifico efficace in un settore della cultura, non può essere applicato impunemente alla vita ed alla filosofia della vita"¹⁵.

Interessandosi non solo alla dimensione misurabile, ma anche e soprattutto a quella psicologica e mentale, i saggi di L.Cosenza *Esperienze di Architettura*¹⁶, e *Storia dell'Abitazione*¹⁷ andranno delineando compiutamente quegli orientamenti che -sebbene non più esplicitati attraverso lo strumento fotografico-, troveranno tangibile evidenza nelle architetture realizzate, sino alla prova della Fabbrica Olivetti a Pozzuoli (1951-70), in cui le estreme attenzioni verso le molteplici dimensioni umane toccheranno forse il punto più alto.

Non più macchina produttiva ma luogo di lavoro, abitata non più da unità produttive ma da esseri umani che operano e che posseggono esigenze fisiche ed aspirazioni sociali, "una fabbrica può uscire fuori dagli schemi razionali di valore universale e cercare di assolvere al compito umano, il più elevato, attingendo dall'ambiente, dal clima, dalla struttura del luogo in cui dovrà sorgere"¹⁸

Costruire/Abitare

"Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere"¹⁹: a confermare anche attraverso la parola scritta - dopo averla già espressa nel fatto edificato - quella consapevolezza progettuale orientata a porre in posizione subalterna la tecnica ed il lavoro organizzativo a favore dell'individuo e dei suoi bisogni, Bernard Rudofsky presenterà nel 1938 su Domus un suo Progetto di Casa ideale per l'isola di Procida (tavole 10,11).

...Per quale tempo progettare?

Nella scelta tra il momento del costruire ed il momento dell'abitare, nella consapevolezza che ad un costruire facilitato può spesso corrispondere un ostacolo all'abitare²⁰ -quanto spesso questa opposizione si presenta davanti l'architetto durante lo sviluppo del processo progettuale!-, l'opzione culturale di Rudofsky rispetto a questi *tempi del progetto* è di chiarezza quasi didascalica.

Non si tratta di aggiungere qualche simpatica figura al disegno: la pianta *animata* di Rudofsky sovverte con la facilità della gioia l'assioma per cui nella pianta - luogo per eccellenza della misura - le informazioni geometriche sulla disposizione fisica degli elementi sono le uniche deputate a convergere.

In questo caso la comparsa della figura umana con la descrizione accurata di un programma abitativo ricco di invenzioni, portano in questo elaborato quell'energia vitale che

la trasformano in un tracciato organizzativo delle passioni: strappata di mano ai tecnici, la pianta diviene ora il luogo strategico in cui progettare l'esperienza.

Giò Ponti: pensieri animati

"Il mediterraneo insegnò a Rudofsky, Rudofsky a me"²¹, sintetizzò più tardi Giò Ponti, la cui parabola della evocazione *mediterranea* incrocerà in quegli anni trenta la convergente traiettoria dell'austriaco²², e forse non esiste maniera più eloquente di constatarlo se non attraverso l'accostamento tra le piante animate dei due progettisti (tavole 11 e 12): nelle piante di Giò Ponti l'architetto trasforma, genera figure, sequenze, vie di fuga e di desiderio, zone di vita, e la profondità di immaginazione testimonia un travaso di attenzioni tutt'altro che superficiale.

Anzitutto lo spazio è controllato come fatto percettivo: c'è quello che si vede.

Nei disegni c'è l'occhio che apre, scardina, abbatte pareti prima ipotizzate se causa di interruzione, vaga libero per ottenere la maggior profondità di campo possibile con le frecce delle visuali di quel che la gente vedrà e che l'architetto ha voluto che vedesse.

Ma c'è anche la gente, figure viste dall'alto o ribaltate, sedute a tavola o sdraiate sul divano, con le frecce dei loro spostamenti.

Disegni di vita, in un giorno di festa con gli ospiti a cena e i camerieri a portare le vivande.

"Non dobbiamo mai chiudere le prospettive, dobbiamo far vedere più che si può, fare infiltrate, fughe d'aperture, di luci, e lo spazio a disposizione non scomporlo in stanze uguali ma farne risorse per le risorse dell'architettura 'spaziale' che sono tante; risorse delle dimensioni e forme volumetriche diverse degli ambienti, risorse dei colori, risorse delle luci diverse degli ambienti, risorse delle materie, delle sequenze, del su e giù, delle sorprese, dei punti di vista, delle luci: insomma lo spettacolo intimo dell'architettura (e questo spettacolo disegnarlo vuoto ma pensarlo vivo, cioè con la gente)."²³

Architetture progettate e da vivere con gioia di vita: "vivienda, bellissima parola degli spagnoli per dire casa, è umano, tanto umano: non è 'La Casa Dell'Uomo', ma - è la stessa cosa ma è diverso - la casa per i bambini, le donne, i vecchi, il sonno, il

riposo, i sogni, le indulgenze, gli abbandoni, il dolore, le pigrizie, gli ozii, le passioni, l'amore, la nascita e la morte..."²⁴.

In questi progetti alla 'facoltà di inventare' corrisponde il perseguimento strenuo e appassionato di un'idea di felicità.

Sono "architetture nelle quali ho voluto recare, a chi me le ha commesse per abitarle, quella misura di serenità che ad una casa è consentito di rappresentare, per chi vive...

E in queste mura ho insistito nella fedeltà a ciò che penso conduca, nei limiti dell'umana possibilità, ad una *joie d'y vivre*".²⁵

Ed è appunto l'interesse verso la vita ad alimentare una delle ultime -poetiche- realizzazioni di Bernard Rudofsky, che andrà poi nel tempo diradando le sue occasioni concrete di realizzazione: il giardino della casa-studio Nivola a Long Island.

Lavorando a quattro mani con Costantino Nivola, prende corpo un'idea di giardino incredibilmente denso di invenzioni²⁶ - muri, schemi isolati, fontane, pergole - capaci di attivarsi poeticamente ed interagire con gli elementi naturali - vento, sole, pioggia - ma soprattutto con le persone che quegli elementi abitano per soggiornare all'aperto, per lavorare, giocare, cucinare e consumare i pasti.

Di quest'opera le fotografie scattate da Rudofsky con il suo consueto taglio critico documenteranno per la rivista "The Architectural Review" gli spazi ora vissuti da abitanti reali e non più ideali: in copertina i figli di Nivola nel solarium, enigmatica scatola senza nessuna possibilità d'ingresso se non quella di una scala a pioli esterna, che nel costringere ad un cerimoniale avventuroso prima di scoprire l'interno separato dal mondo e aperto verso il cielo, costituisce il punto di arrivo di un interesse progettuale che si estende sino a sondare i meccanismi della suggestione e del mistero.

Note

1- G. Pagano, *Un architetto. Luigi Cosenza*, in "Casabella" n. 100, aprile 1936

2- La più completa ricostruzione dell'opera della vita e della attività di Rudofsky si trova nell'opera di A. Bocco Guarnieri, *Bernard Rudofsky. A humane designer*, Springer, Vienna 2003

3- L'esplorazione di questi temi impegnarono Bernard Rudofsky nella sua dissertazione dottorale -Eine primitive Betonbauweise auf den sudlichen Kykladen, nebst dem Versuch einer Datierung derselben- che sostenne con successo nel 1931, e nelle numerose mostre grafiche e fotografiche con i paesaggi costruiti delle coste turche, greche e italiane, esposte con rilievo a Vienna e Berlino.

4- Appropriatamente per una pianta più 'liberata' che libera, Bocco Guarnieri ha evocato l'immagine dell'esperto viticoltore, ostinato nello strappare alla terra il maggior numero possibile di giardini e di terrazze: A. Bocco Guarnieri, *Bernard Rudofsky. A humane designer*, *ibidem*

5- Cfr. G. Ponti, *Una casa a Posillipo*, in "Domus" n. 120 dicembre 1937

6- La serie -molto numerosa- ed in gran parte inedita degli scatti eseguiti dai due progettisti, è attualmente conservata tra l'Archivio Luigi Cosenza di Napoli ed il fondo Bernard Rudofsky del Getty Research Institute di Los Angeles.

7- Anche il disegno degli arredi fu eseguito da L. Cosenza e B. Rudofsky, rientrando quindi nel progetto complessivo della Villa.

8- Probabilmente è proprio questo l'elemento che allontana queste immagini da casi solo apparentemente analoghi, come quelli delle celebri fotografie scattate da Julius Shulman: se anche in quelle si riscontra la medesima presenza di un elegante abitare artificialmente composto, l'interpretazione sulle possibilità abitative è palesemente quella del fotografo e non dell'architetto. Al riguardo si vedano:

J. Shulman, *Architecture and its Photography*, Taschen, Colonia 1998;

R. Neutra, *Photographe et architecte*, in "Camera" n. 5, Lucerna 1963

9- G. Ponti, *Una casa a Posillipo*, *ibidem*

10- Cfr. Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche: Viaggio nel paese dei timidi. Anche oggi il mondo comincia*, Faenza Editrice, Faenza 1975 (1937)

11- Cfr. J. Navarro Baldeweg, *Construir, habitar: los dibujos de Alejandro De La Sota para la urbanizacion de Alcuñia*, in *La habitación vacante*, Editorial Pre-textos, Barcellona 1999

12- Dopo la partenza di B. Rudofsky a Milano, -su sollecitazione di Giò Ponti-, e quindi il definitivo trasferimento oltreoceano, non si ripresentarono occasioni di lavoro progettuale comune. I contatti fra i due rimasero amichevoli e costanti, almeno sino al dopoguerra.

13- Il saggio di Geoffrey Scott, *Architettura dell'Umanesimo*, trad. da E. Croce, Laterza, Bari 1939 (oggi in *Testo&Immagine*, torino 1999) era stato recensito da Luigi Cosenza per "Costruzioni-Casabella", XVI, n.186, giugno 1943.

- 14- Della stima reciproca tra Alvar Aalto e Luigi Cosenza, si veda:
G.C. Argan, *L'architettura ragionata di Luigi Cosenza*, in Aa.Vv., *Luigi Cosenza*, DPA n. 20, UPC Barcellona 2004
- 15- A. Aalto, *Idee di architettura*, Zanichelli, Bologna 1987
- 16- Cfr. L.Cosenza, *Esperienze di architettura*, Macchiaroli, Napoli 1950
- 17- Cfr. L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano 1974
- 18- L. Cosenza, appunti al Progetto Olivetti, Archivio Cosenza
- 19- B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ma un nuovo modo di vivere. Progetto di casa ideale nell'isola di Procida*, in "Domus" n.123, marzo 1938
- 20- Al riguardo del conflitto complesso tra i tempi del costruire e dell'abitare si veda -per analogia- il ragionamento sviluppato da A. Loos che mettono in opposizione le opzioni della facilità nello scrivere senza sporcarsi di inchiostro con l'opzione della facilità di sfogliare e leggere una lettera, in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972
- 21- G. Ponti, in *Espressione di Giò Ponti*, in "Aria d'Italia", n.VIII, 1954
- 22- Di un comune viaggio di Cosenza e Rudofsky a Milano per incontrare Ponti scrive A. Bocco Guarnieri, *Bernard Rudofsky. A humane designer ibidem*.
- Sui progetti a quattro mani di Giò Ponti e B. Rudofsky si veda:
U. La Pietra (a cura di), *Giò Ponti*, Rizzoli, Milano 1995
- 23- G. Ponti, *Amate l'architettura*, Cusl, Milano 1957
- 24- G. Ponti, *Amate l'architettura*, *ibidem*
- 25- G. Ponti, *A Teheran una villa*, in "Domus", n.422, gennaio 1965
- 26- Cfr. B. Rudofsky e C. Nivola, *The Nivola's garden*, in "The Architectural Review" n. 664, aprile 1952

Capitolo III
Sostenere le azioni

“Certo, ma abitare è pur sempre qualcos'altro che vivere in qualche modo tra quattro pareti.

Abitare significa vivere in uno spazio tale che uomo e spazio entrino in relazione l'uno con l'altro.

Abitare significa vivere funzionalmente in uno spazio, vivere senza attriti e con il massimo ausilio da parte dello spazio, e presuppone dunque che lo spazio conosca l'uomo.”

Adolf Behne,

Un'ora di architettura, 1928

Un programma di necessità

"Realizzare nella città l'anticità. Un breve compendio del creato nell'abitazione dell'uomo.

Fotomontaggio elementare degli oggetti che ricorrono nei sogni dei nostri desideri, un metro quadro di lago o di mare, qualche metro quadro di sabbia o di spiaggia, un rettangolo di verde (...) si stendono in un piano orizzontale, a piombo dello Zenit celeste (azzurro, nuvole, costellazioni).

Lungo la verticale un muro colorato, un albero solo.

In alto (mobile lungo la traiettoria, punteggiato invisibile, delle 4 stagioni) un disco di sole.

Paesaggio astratto, estensibile: tutto e nulla può rappresentare, tutto e nulla può ricordare.

Senza ambigue mediazioni, senza intermediari esosi, attraverso pochi elementi primordiali del creato, poche opere elementari dell'uomo, l'individuo inquilino si ripresenta a colloquio col Creatore stesso.

(...) Fare solitudine attorno al sole, al verde, all'azzurro.

Introdurli, 'isolati', nell'abitazione dell'uomo. La città imprigiona, in amalgami caotici, con inversioni innaturali di valori. (...)

Eliminare, purificare, isolare, ridurre a percentuali umane, ad altre scale di proporzioni, i 'termini' della città.

'Diaframmare' attraverso quadrati e rettangoli panoramici, il sole, il cielo, il vento (e il paesaggio, se c'è: urbano, suburbano, mediocre o frammentario), col variare del tempo, dell'ora, della stagione.

Sconfinare dall'interno verso l'esterno, continuare negli esterni gli ambienti interni, collegandoli, sommandoli, confondendoli.

Interni-esterni, stanze colorate senza vetri e senza plafoni (...)

Vivere: l'uomo deve ancora portare tra le 4 mura della casa un desiderio mai cancellato di intimità, un senso di individualità insopprimibile. (...) Rivalutazione domestica dell'espressione 'vita all'aperto'; nuove possibilità di vita per il corpo (sanità, sport) e per lo spirito (clima, astrazione) (...)

Significato della casa qui presentata: nient'altro che un promemoria (forse incompleto) del minimum di necessità materiali e spirituali che l'uomo oggi deve -e dovrebbe- trovare appagate."¹

Così si esprimeva Luigi Figini in *Appunti per una casa* presentando l'abitazione da lui progettata per sé e per la moglie Gege Bottinelli - giovane coppia di artisti: architetto lui e

fotografia lei -, costruita nel 1934-5 nella periferia milanese, e che fu la loro casa per tutta la vita.

Forse per una forma di pudore, o forse per evitare quella presunzione insita nel dichiarare un programma ambizioso prima di aver dimostrato di essere capaci di risolverlo nel progetto, Luigi Figini rendeva pubbliche queste private riflessioni preparatorie, questi *Appunti*, solamente a costruzione ultimata, una volta che il pensiero poteva dirsi trasformato in fatto concreto.

Pervaso dalla tensione esistente tra desiderio e realizzazione, tra la poetica delle parole e la poesia potenziale dell'oggetto costruito, il testo di Figini diviene così, in questa oscillazione dei ruoli tra l'abitante - colui che esprime una domanda, una *aspirazione* - e l'architetto - colui che determina l'ordine fisico delle cose -, l'interpretazione più esatta della casa stessa ².

Luigi Figini e la casa-persona

Quella voluta da Figini è una casa-persona: casa-persona non solo perché minuscola - quasi una miniatura - come la corporatura del giovane architetto, ma perché progettata come un abito.

Prima di tagliarlo su misura della sua intimità, l'aveva sperimentato in una casa ideale chiamata "villa studio per un artista" ³ - forse pensando alla sua segreta vocazione di pittore e all'attività della moglie artista della camera oscura -, che insieme al suo socio di studio Gino Pollini, aveva costruito nel giardino della Triennale nella memorabile edizione del 1933: pareva che Mies fosse stato deviato dal suo asse nordico e spostato al sole del sud.

E proprio nella estate del 1933 - passata a Milano mentre tutti i suoi amici architetti veleggiavano su una nave alla volta di Atene⁴ -, che Figini si impegna intensamente nel progetto della sua casa-autoritratto: un'architettura che avrebbe dovuto fissare in maniera assoluta quell'ossessione di "necessità materiali e spirituali che l'uomo deve - e dovrebbe - trovare appagate."

Presentandosi come perfetta figura geometrica, minuscola scatola dalla trasparenza 'concertabile' staccata dal suolo e sospesa a mezz'aria sugli alti *pilotis*, questo volume assoluto custodiva uno spazio abitativo 'segreto' dove il rigore degli assiomi razionalisti veniva filtrato e arricchito dalla sensibilità e dalla filosofia di vita dell'autore: qui il rapporto che si costruisce

tra architettura e natura dilata la dimensione del vivere interno all'abitazione e si configura attraverso il vasto impiego di elementi 'intermediari' tra il vivere al chiuso e il vivere all'aperto: logge, terrazzi, portici, pergole, patii, orti murati.

Portando il sogno del mediterraneo dentro il prisma, le terrazze-giardino sospese -"ampiezza di vuoti altissimi apparentemente inutili, ma misurati sulle necessità dei nostri pensieri" ⁵ per dirla con le parole di Giò Ponti -, potevano essere abitate d'inverno o d'estate grazie al loro orientamento rispettivamente a sud e a nord: sono i luoghi della casa in cui si proietta concretamente la vita degli abitanti.

Contrariamente però a ciò che avviene in altri casi (le celebri soluzioni parigine di Le Corbusier ad esempio) le terrazze-giardino di casa Figini sono ambienti pensati autonomamente: sono questi anzi, che originano la cellula residenziale in modo tale che essa risulti come il vero *prolongement* dello spazio abitabile e non viceversa.

Ritratti fotografici estesi all'architettura

Ed è proprio in questa doppia possibilità di lettura che viene offerta dalla stessa architettura - congegno geometrico da una parte e sostegno di una idea di vita dall'altra -, che vanno interpretate le fotografie riprese dal fotografo Vincenzo Aragozzini (tavole 14-19), in cui la giovane coppia di abitanti presenta i luoghi che la casa custodisce⁶.

Edificata, come abbiamo visto, su misura delle aspirazioni e dei sogni dell'autore, la casa costituisce una sorta di autoritratto costruito: una proiezione dell'umanità nella materia fisica, luogo "antropomorfo" che apparenta questo spazio agli archetipi mediterranei, alla cella conventuale, *boîte à penser* dove c'è sempre posto per i sogni e per la memoria.

La presenza di questa proiezione viene colta ed insieme restituita dalle immagini fotografiche - ed in questo risiede l'interesse di quest'ultime -, che nel dare forma ad un ritratto fotografico della giovane coppia allarga il campo sino a comprendere, con naturalezza, la casa che è estensione della loro persona, mescolando a tale punto i termini per cui la foto di architettura non è più separabile dalla foto come ricordo personale.

Segnata dal desiderio di ricreare alle porte della città, il mondo dell'unico uomo e dell'unica donna, questa architettura dà infatti forma costruita al sogno dell'"hortus conclusus", del

paradiso perduto che attraversa gli scritti di Figini, gran parte della corrispondenza agli amici, tutta la sua opera di pittore: scorrendo i titoli della biblioteca privata, da Shelley a Byron, da Proust ad Apollinaire, da Verlaine a Baudelaire, da Quasimodo a Montale, il tema della "ricerca del paradiso perduto" vi appare come nucleo del pensiero figiniano all'interno del quale è fin troppo palese scorgere quanto converga la motivazione fondante del suo pensiero architettonico.

In questo senso, l'immagine fotografica di Aragozzini delicatamente ritoccata a mano da Luigi Figini (tav14), in cui l'assoluto valore geometrico dell'architettura custodisce la vita e ne scherma il rapporto con la luce, il cielo, il paesaggio, sembra proprio tentare di fornire del *paradiso* una vibrante, personale interpretazione architettonica⁷.

Nelle immagini, tra schermi, bacini d'acqua, aiuole, alberi che evocano un intero mondo naturale - l'infinito racchiuso - i due abitanti - questa volta *reali* e non più *ideali* come nel caso di Villa Oro - sembrano *completare* il singolare paesaggio domestico intervenendo con la loro presenza e con le loro azioni.

Se Figini aveva praticato tagli nei muri a incorniciare il paesaggio, inciso oculi nelle pareti per catturare i raggi del sole nella camera da letto, per diaframmare il sole, il cielo, il vento, ed aveva ideato un guscio protettivo di 'imposte' per variare in continuazione il rapporto col 'fuori', in modo da sconfinare dall'interno verso l'esterno, ma anche per difendersi dalla sua eccessiva presenza e per *sceglierlo*, le riprese fotografiche permettono di cogliere e *verificare* queste operazioni progettuali eseguite, evidenziandone le rigorose relazioni tra le misure costruite e la misura umana grazie alla presenza dimostrativa della persona.

"confondendo... interni-esterni, stanze colorate senza vetri e senza plafoni... sole, verde e cielo ricollocati e riscoperti in un ordine inconsueto"⁸: immerse in uno spazio incantato, sospeso, le azioni delle persone - in piedi, sedute, intente a riposare, oppure a conversare o a mangiare - indicano la *vocazione* di ogni ambito, affermandone contemporaneamente la natura di *sostegno* al vivere.

Prestando attenzione a fattori non strettamente architettonici, in queste situazioni l'elemento dell'architettura appare come la cristallizzazione di un flusso vitale, una compenetrazione di funzioni che riflettono uno spiegamento di battiti e ritmi di vita, in cui non è possibile separare il contenuto dal contenitore.

Le foto di Gege Bottinelli nello spazio dell'attività fisica (quella della tav.19, ma ancora di più quella della doppia esposizione probabilmente frutto di errore della tav.18), nella loro combinazione di vita e di geometria sono il documento più eloquente di questa vertigine che scuoteva dall'interno la fissazione razionalista per la meccanica, immettendovi il brivido di un'altra dimensione: quella del corpo e quella delle passioni. Orientate a mostrare quale sia la ricchezza delle possibilità che è possibile accogliere anche all'interno di una casa urbana, - il programma *dimostrativo* dell'"anticaserma, l'anticittà" - in cui il risiedere e l'abitare diventano attraverso gesti quotidiani occasioni di permanente creazione; il racconto fotografico di questa vicenda si prolungherà negli anni successivi e sino alla fine degli anni settanta, in una stupefacente raccolta di riprese fotografiche - realizzate da Figini con la complicità di Gege Bottinelli - legate a particolari condizioni di tempo, luce, stagione.

Come un osservatorio permanente sulla natura e sulla vita, umana, vegetale, animale, e sui cambiamenti dell'architettura con lo scorrere del tempo, come pure composizioni di oggetti, luoghi e situazioni, traccia per futuri componimenti pittorici, queste foto propongono a chi le osservasse continue sorprese di paesaggi progettati, di visuali, di silenzi, di ascolti, di azioni: davvero lo stupore sembra essere il sentimento e l'attitudine degli abitanti - forse, allora, l'abitare sognato dalla modernità non era poi così prevedibile e noioso come qualcuno pensa - come ci viene raccontato dalle foto in cui Luigi Figini si appropria dell'architettura arrampicandosi sulla stessa. (tav 17)

Ricordi di azioni

"Era un grande terrazzo all'ultimo piano di una casa liberty (i primi terrazzi apparivano allora, spaesati tra i tegoli scuri della vecchia città) quello dove mio padre aveva disposto grandi casse e mastelli ripieni di terra: qui meli e ciliegi, cachi e siepi di ribes, davano fiori e frutti nelle stagioni come un piccolo orto di campagna, e rampicanti e tende fresca ombra; anelli, pertiche e corde vi erano attrezzati per la ginnastica d'ogni giorno.

Tale era in quegli anni il mio terrazzo-regno di città: dall'alto di un traballante triciclo di ferro ne ispezionavo in su e in giù le limitate contrade.

Nei giorni caldi era mia madre a riempire con l'acqua di una fontanella - usata per irrorare le piantagioni pensili - la grande tinozza di zinco; e il sole la scaldava per il nostro bagno pomeridiano.

Qualche ora più tardi, col pranzo all'aperto sul terrazzo verde, si chiudeva la mia giornata.

Ma negli anni che vennero poi tutto cambiò. Case buie ed ombrose, camere a nord senza sole e senza terrazzi mi accolsero dopo. All'orizzonte del mio esilio non c'erano che vedute di cortili tetri, dove donne spettinate battevano tappeti il mattino, stendevano panni ad asciugare il pomeriggio; non fiorivano sui balconi né gerani né oleandri ma ci stavano casse, moscaiole, penduli, polli morti; e muri grigi di cemento, e su tutto questo tanta tristezza e tanta noia. 'Esule al paese degli uomini', dovevo dimenticare." ⁹

Stando alle sue memorie, in cui si rievoca inscindibilmente atto e scenario, Figini ebbe di fronte allo spettacolo multiforme della natura "ricreata" per lui dalla verde passione del padre le prime forti emozioni di bambino: è qui che per la prima volta la natura si palesa ai suoi occhi, inesauribile fonte di scoperte e di meraviglia.

E, nell'osservare le fotografie dell'Asilo di Ivrea (tavole 20-23), progettato da Luigi Figini con il socio Gino Pollini, sono proprio quelle immagini evocate dai ricordi a ritornare, in un gioco di sovrapposizioni e dissolvenze, quasi come se nel progetto si sia depositata l'intenzione di regalare ai bambini una *inesauribile fonte di scoperte e di meraviglia* analoga a quella conosciuta dall'architetto nell'infanzia.

L'asilo¹⁰, il cui impianto planimetrico chiuso si riscattava grazie alla porosità al suo interno dalle zone aperte a cortile che creavano l'articolazione degli elementi, e nella sua orizzontalità scandita dalle ombre dei profondi porticati di grandi piastroni e grandi setti murari, si componeva con il profilo irregolare del dosso collinoso con il quale si fronteggiava.

E proprio verso l'area verde si sviluppava una sorta di *promenade* che, snodandosi tra gli alberi, conduceva finalmente alla scoperta della collinetta dove - senza alterare le linee del terreno e delle rocce - era stata ricavata una zona

pianeggiante, sostenuta all'intorno da muri di pietrame: in questa posizione dominante, trovavano posto quegli elementi - la piscina, i campi di sabbia, l'area verde per i giochi, portici coperti, la fontana, il pergolato fiorito - chiamati a raccolta per comporre un paesaggio fantastico giustamente commisurato ai bambini e ai loro desideri e aspettative.

Gli spazi delle aule proiettati verso l'esterno, lo svilupparsi dei percorsi, il gioco¹¹ dei bimbi *sostenuto* dall'architettura: persuaso della virtù consacratrice che il pollice dell'architetto garantisce agli spazi e agli involucri, occupato della vita di chi usufruirà le sue cose, emerge dalle immagini l'immedesimazione dell'architetto entro la sua materia, e l'immedesimazione della materia col suo programma, mettendoci di fronte a questo libero intreccio, a questo innesto tra funzione e gioia, forse con imperfetta sincronia di linguaggio ma in sincronia col perenne linguaggio dei bambini.

Fantasia dei funzionalisti: Minoletti

Nato nel 1910 ed in affinità di pensiero con il gruppo di maestri nati nei primissimi anni del '900 come Bottoni, Figini e Pollini, Albini, Gardella e i BBPR, Giulio Minoletti appartiene schiettamente a quella posizione culturale che non trascura di porre sul piano del progetto quei contenuti intimi e funzionali che ne costituiscono le caratteristiche umanizzatrici.

Quasi in una verifica ulteriore di quelle virtù abitative insite in quella "scatola" razionalista che abbiamo visto utilizzata da Figini, e di come la fotografia *animata* concorra a dimostrarle, l'architetto milanese Giulio Minoletti costruisce nel 1940 sulle sponde del lago di Como una piccola casa per il fine settimana¹², che insiste in modo interessante verso quei caratteri di architettura come *sostegno alle azioni*, che abbiamo analizzato in questo capitolo.

Prodotto di un fortunato incontro con un intelligente committente, questa realizzazione - piccola nelle dimensioni ma di grande incisività compositiva -, è costretta dalle caratteristiche del lotto ad una serie di accorgimenti che ne definiscono la conformazione: da una parte la strada, che obbliga ad un rapporto di chiusura che si concretizza nell'alto muraglione, spina dorsale della casa, a cui si addossa il resto della struttura; dall'altra il lago, verso cui l'ambiente interno si orienta a cercare il contatto immediato, adattandosi e componendosi con l'affiorare degli scogli.

Raggiungendo una sintesi dell'abitazione in una economia di spazio molto vincolata - svolgere molte azioni e attività diverse in uno spazio molto piccolo -, questo progetto colpisce per la precisione e l'essenzialità con la quale si risolve l'incastro complessivo delle funzioni .

Nella complessa stanza interna stretta tra muro e lago, gli ambiti del soggiorno, del pranzo, del riposo sono differenziati in zone che hanno ognuna una fisionomia particolare di colore, di materiale, di volume.

Nell'ambito più a contatto del grande muro, in cui - pur non perdendo il contatto con il lago - la spazialità si comprime, per il pavimento ed il soffitto ribassati, si raccolgono intorno al camino un divano letto, le poltrone, il bar e i libri.

Le funzioni del pranzo sono disimpegnate da un tavolo ribaltabile in cristallo e due panche pieghevoli disimpegnano le funzioni del pranzo, liberando lo spazio nel resto del tempo, mentre quelle del sonno sono risolte da tre letti accostati a costituire un immenso divano, sul quale si può stare in molti a conversare: i tre letti sono separati mediante un tendaggio in diverse proporzioni, secondo le necessità.

Una leggera struttura in ferro sostiene all'esterno alcuni elementi opachi, specie di visiere, destinate a creare delle zone d'ombra che consentono di percepire come facenti parte della casa anche le immediate adiacenze.

Stabilendo un rapporto incrociato di relazioni molto interessante, le foto che ritraggono la vita della casa sul lago (tavole 24-28) sono opera di Vincenzo Aragozzini, già fotografo della Casa Figini, mentre il rapporto di *rincontro* tra gli abitanti disegnati e quelli fotografati imparenta questa vicenda con quella della Villa Oro descritta nel capitolo precedente: descrivendo le *possibilità di azione* concesse dalla forma, dal gioco, allo sport acquatico sino al relax:

"una casa non è una casa se non possiede anche un angolo dove leggere poesie" ¹³.

Se, come ci suggerisce questa riflessione di E.N. Rogers, e come sottolineava parallelamente Charles Eames¹⁴, il rischio di una forma derivata dall'analisi delle funzioni risiede nel fatto che l'analisi di queste può essere incompleta, e quindi può - mancando di immaginazione - limitare l'elenco a quelle considerate necessarie escludendone altre ritenute *non necessarie*, Minoletti concepisce in quest'opera un delicato

congegno geometrico tutt'altro che fine a se stesso, indirizzato a ricavare luoghi in funzione di un programma abitativo molto ricco, che lascia spazio non solo ai cambiamenti dell'uso -a seconda del numero degli ospiti, e nel passare dal giorno alla notte-, ma anche agli atti più liberi e apparentemente meno necessari, come dimostrato dalle immagini.

Un funzionalismo più ricco di sfumature psicologiche, dunque, in cui la funzione non è *data* ma va invece *progettata*: addirittura sino all'esito per cui l'azione stessa diviene il culmine dello spettacolo architettonico, come mostrato dall'immagine (tavola 28) della piscina privata¹⁵ concepita da Minoletti nel 1951, in cui una parte dello spazio esterno alla piscina scende sotto il livello dell'acqua, consentendo di guardare dentro la piscina attraverso alcune lastre di cristallo, mettendo in scena proprio il nuotare subacqueo, ora non più solo *sostenuto* ma addirittura *stimolato* nell'azione - e stiamo qui anticipando il proseguo dell'argomentazione - dalla forma delle sculture astratte.

Note

1- L. Figini, *Appunti per una casa*, in "Quadrante" n. 33, 1936

2- Va sottolineato al riguardo il particolare significato che caratterizza le architetture in cui il committente ed il progettista coincidono. Al riguardo si veda:

A. Cornoldi, *Le case degli architetti*, Marsilio, Venezia 2001

In questo caso questa continuità di intenti si prolunga anche nella operazione fotografica qui presentata, con gli scatti di V. Aragozzini ottenuti dalla partecipazione attiva della coppia di abitanti.

3- Cfr. L. Thermes, *La casa terrestre di Adamo*, in 1933-1938 B.B.P.R.

Gardella, Albini, Figini e Pollini, Mides, Roma 1985;

E. Trivellin, *1933: La villa razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, Firenze 1996

- 4- Nell'estate del 1933 si tiene il convegno CIAM sul Patris II in navigazione da Marsiglia ad Atene.
- 5- G. Ponti, *Amate l'architettura*, Cusl, Milano 1957
- 6- E' lecito supporre questa partecipazione attiva anzitutto per la conoscenza e l'interesse verso il mezzo fotografico da parte dei due giovani abitanti, e d'altra parte affidare gli scatti ad una terza persona era l'unica possibilità per la coppia di farsi ritrarre insieme nella casa. Alcuni elementi documentari presenti nell'archivio Figini, testimoniano del rapporto tra l'architetto e queste foto:
 le annotazioni continue con le indicazioni precise che Figini fornisce con assiduità ai fotografi sul modo di fotografare le sue opere e che testimoniano del suo costante interesse in merito (al riguardo si veda: F. Samassa, *I depositi fotografici dentro i fondi di architettura, Figini – Pollini al Mart*, in "AAA Italia" (bollettino dell'Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea), n. 6, 2006);
 l'appunto, riprodotto qui nella tavola 17, in cui Figini *ridisegna* in miniatura le singole inquadrature di Aragozzini, utilizzato come pro-memoria tutt'altro che impersonale delle riprese;
 gli interventi manuali, come quello mostrato nella tavola 14, che testimoniano di una *appropriazione* e quindi di una condivisione degli esiti, che verrà poi confermato dalle riprese eseguite negli anni successivi da Figini in cui si insiste sugli stessi punti di vista.
 Sulla sequenza di queste foto valgono i concetti relativi alla *visita guidata per immagini* espressi nel capitolo precedente.
- 7- Dell'idea ricorrente di un'architettura tesa verso l'assoluto di un paradiso in terra, si tratterà nel Capitolo VI
- 8- L. Figini, *Appunti per una casa*, *ibidem*
- 9- L. Figini, *Introduzione a L'elemento verde e l'abitazione*, Hoepli, Milano 1950
- 10- Per una descrizione puntuale dell'Asilo di Ivrea -che va guardato nell'insieme del comparto residenziale e di servizi che Olivetti realizzò ad Ivrea nel quadro generale del Piano Regolatore-, si veda: V. Gregotti, G. Marzari (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini Opera completa*, Electa, Milano 1996
- 11- Nel Fondo Figini-Pollini dell'archivio Mart di Rovereto, sono conservate molte decine di foto che hanno come oggetto il gioco dei bambini e che in molti casi, come quello del bimbo che gioca con la barchetta di carta nell'acqua della piscina (tavola 23), lasciano appena intravedere l'architettura, testimoniando di un interesse di Figini specificamente orientato verso i comportamenti.
- 12- Cfr. M. Z., *Una Stanza sul lago*, in "Domus", n. 205
- 13- E.N. Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in "Domus" n.205, gennaio 1946
- 14- Cfr. C. Eames, *Què es una casa? Que es el Diseno?*, Gustavo Gili, Barcellona 2007
- 15- Cfr. C. Pagani, *Architettura italiana oggi*, Hoepli, Milano 1955

Capitolo IV
Stimolare le azioni

“Le cose che circondano il mio corpo riflettono l'azione possibile del mio corpo su di esse.”
Henry Bergson, 1916

Renè Burri e Le Corbusier

“L'armonia, questa parola magica è una parola di sintesi ed è la parola di domani.

Bel tema per la sociologia che vorrà interessarsi, tra uno o due anni, di studiare la vita all'interno dell'Unità di Marsiglia, quando questa sarà popolata di uomini, di donne e di bambini.”¹

Sembrava voler dare risposta puntuale a questo auspicio formulato da Le Corbusier nel 1950 - appena completata l'Unitè d'habitation di Marsiglia -, il reportage fotografico che Renè Burri², fotografo della agenzia Magnum, realizza nel 1957 nel complesso residenziale già vissuto da sette anni (tavole 29-35).

A quel tempo Le Corbusier era incline ad una diffidenza esplicita nei confronti dei reporter e dei giornalisti fotografici che non esercitassero sotto la sua influenza e il suo controllo l'attività della ripresa fotografica delle sue architetture: come già è stato osservato³, il rapporto tra Le Corbusier e la fotografia è caratterizzato sin dagli esordi giovanili da una valutazione molto precisa da parte del maestro svizzero, delle potenzialità pubblicitarie e dimostrative implicite nel mezzo.

A questa valutazione molto precisa è sempre conseguito un controllo molto attento sui modi in cui la sua opera veniva fotografata e - di riflesso - sui fotografi chiamati a rappresentarla, pilotando gli stessi verso le letture e le inquadrature che rendessero *evidenti* i caratteri e alle prerogative delle sue composizioni.

Complice l'impressionante carico di lavoro a cui si sottoponeva nell'ambito della sua multiforme attività creativa, questo controllo diventò con il trascorrere del tempo meno serrato, potendo però - d'altro canto - contare sul contributo apprezzato ed in qualche modo *verificato* di Lucien Hervè⁴, fotografo dotato di una straordinaria ed originale capacità di lettura dello spazio, della luce, e della plastica, che poteva considerarsi il fotografo ufficiale di Le Corbusier.

Conquistando la fiducia del maestro svizzero con una serie di scatti eseguiti nel 1947 proprio nel cantiere dell'Unitè marsigliese, Lucien Hervè, che era autodidatta, aveva catturato per parti, attraverso singole inquadrature, la forza rude - per nulla *graziosa* - di questa costruzione, attraverso vertiginose fughe prospettiche inclinate, viste storte delle costruzioni, drammatici contrasti di grana, luce accecante ed ombre scurissime.

Spesso soltanto un particolare era visibile e, a meno che non si conoscesse già lo spazio e la scena, la misura degli elementi nel relativo contesto era quasi impossibile da cogliere.

A volte persino i negativi venivano ritagliati, fino ad ottenere precisamente l'immagine quasi astratta che si andava cercando, quasi a staccare dall'architettura parti della sua essenza⁵: Hervé per la maggior parte delle sue fotografie può essere interpretato come l'antitesi sia di una fotografia di reportage che di documentario.

È rispetto all'ottica di questo contesto, che si spiega il rapporto particolare che si instaura tra René Burri e Le Corbusier.

Affascinato sin dai suoi esordi come fotografo dalla vitalità del disordine e dalla gente, l'attività del giovane Burri si distingueva - anche in opposizione polemica con la scuola dalla quale proveniva - per la sua capacità di osservazione verso la realtà della strada, facendo emergere le sue preoccupazioni umanistiche senza che questo significasse, però, una rinuncia ai principi estetici della composizione.

Lo scatto fotografico eseguito da Burri nel 1960 - divenuto la più celebre icona del Ministero della Sanità a Rio de Janeiro di L.Costa e O. Niemeyer - è forse esempio emblematico del suo rapporto con l'architettura, nel mostrare insieme poco e moltissimo della costruzione come tale: alcuni *pilotis* occupano il bordo superiore dell'inquadratura, mentre nello spazio centrale, segnato dalle strisce incrociate delle forti ombre dei pilastri, due figure femminili - di spalle - attraversano lo spazio mentre tre uomini in penombra si girano per seguire il loro movimento; un frammento che afferra il racconto giornaliero della vita.

Ed è appunto perseguendo costantemente l'obiettivo di catturare questi brevi momenti di massima intensità che René Burri costruisce il suo racconto visivo dell'Unité di Marsiglia: osservando il movimento e gli spostamenti delle persone per prevederne - alla stregua di un esperto coreografo - la formazione di costellazioni di figure, ed insieme percependo il contributo della forma costruita nell'accompagnare, *stimolare* questi stessi movimenti attraverso una presenza tutt'altro che inerte.

Interessandosi solo raramente all'architettura da sola, ma costantemente intrigato dall'interazione fra gli esseri umani ed il loro ambiente, - e a tale riguardo non ha infatti mai operato

distinzioni fra fotografia di architettura e ritratto - Burri ha colto nelle sue immagini il processo di appropriazione dello spazio da parte degli abitanti, facendone il suo soggetto.

Fotografare le possibilità

Cogliendone con acutezza un aspetto decisivo, e cioè che in questa architettura l'occhio progettuale di Le Corbusier sembra aver funzionato come un microscopio e come un telescopio nello stesso tempo, depositando ragionamenti ed attenzioni che possono essere osservati solo oscillando fra una posizione lontana e molte posizioni ravvicinate⁶, le foto superano la visione a grande scala di oggetto posato nel paesaggio, interessandosi alle possibilità d'uso che sono offerte dall'articolazione ad una scala ravvicinata dello spazio costruito: ne sono prova le scene delle tavole 29 e 30 ambientate nell'ambito privato degli appartamenti, in cui una donna che lavora a maglia, mentre cinque bambini giocano insieme, approfitta del dettaglio accuratamente studiato di una soglia che è allo stesso tempo battente degli infissi e -in virtù della sua quota accuratamente predisposta- anche seduta lignea posta tra l'interno e l'esterno.

La situazione idilliaca - a cui la *silhouette* rocciosa dell'orizzonte distante aggiunge un tono arcaico -, sembra stabilire un perfetto incastro con l'immagine *programmatica*⁷ del progetto Wanner a Ginevra disegnato da Le Corbusier trenta anni prima: attraverso l'architettura la vita si incardina nel paesaggio.

Di nuovo la fotografia sembra assumere il ruolo di atto conclusivo di un processo iniziato con il disegno, costituendo dimostrazione dell'ipotesi posta dal progetto, documento che concentra in sé spiegazione, verifica, dichiarazione.

Nelle immagini che vanno dalla tavola 31 alla 35, e che riguardano il *mondo a parte*⁸ posto nella copertura dell'edificio, Renè Burri ha fotografato la ricchezza inesauribile dei modi con cui i bambini dell'asilo, guidate amorevolmente da Lilette Ougier, esploravano e sceglievano l'incredibile offerta spaziale a loro disposizione.

Quasi a commentare attraverso un elenco vissuto le *possibilità* spaziali nel quale si trovavano immersi, i bambini ci mostrano come possono stare al chiuso, al coperto o al sole, come possono calpestare il cemento, la sabbia o l'acqua, come possono stare nell'orizzontale oppure in un piano inclinato, come possono stare in basso o conquistare un punto di vista più

alto, come possono stare da soli nei piccoli ambiti o tutti insieme nei grandi spazi liberi ...

Suggerendo un racconto dell'architettura che coincide con la ricchezza dei comportamenti non solo resi *possibili*, ma più precisamente *stimolati* dalla forma - senza quella forma ed il suo suggerimento quei comportamenti non si sarebbero inverati - Burri offre un punto di vista interpretativo volto ad integrare il commento su un'opera dove prima era stata solo notata la - comunque straordinaria - raccolta tumultuosa di forme.

Pur non essendo state *chieste* da Le Corbusier, queste storie visive di architettura, popolate dagli individui più vari e nei luoghi più diversi, incontrarono il consenso del maestro che - superata una prima sorpresa - iniziò ad esserne affascinato e ad impiegarle sistematicamente nell'illustrazione dei suoi libri, sino a chiedere a Renè Burri ulteriori ricognizioni⁹ nelle sue architetture: si era colto nel segno di quell'interesse vasto ed inclusivo verso la forma e verso la vita che caratterizzava il complesso caso di Le Corbusier, evidentemente interessato tanto all'ordine formale quanto all'applicazione informale, alle qualità della composizione architettonica quanto all'organizzazione dell'attività quotidiana.

Per dimostrare come questa complessa antinomia sintetizzata nei progetti abbia da sempre attraversato l'orizzonte poetico di Le Corbusier, basterebbe da sola - ad esempio - la lettera scritta nel 1925 da Le Corbusier alla cliente Madame Lise Meyer-Migaud¹⁰, in cui nello spiegare il progetto di villa che rimarrà poi sulla carta, le parole si avvicendavano ai disegni (tramite un montaggio di primi piani e campi lunghi giustapposti "inquadratura per inquadratura" analogamente agli *storyboard* del pioniere del cinema Sergei Eisenstein) descrivendo il modo in cui si sarebbe esperito lo spazio ed i *vantaggi* e le *possibilità* tangibili di cui la cliente avrebbe goduto.

"La sua famosa espressione 'la casa è una macchina per abitare' gli ha fatto un gran torto. (...) Le Corbusier ha ragione ad avere fiducia nella macchina o più esattamente nelle possibilità che essa offre.

E da queste prestazioni non escludeva affatto quello lo scopo essenziale: la bellezza e la poesia spaziale. Non c'è contraddizione.

Vuole essere un architetto completo. Non accetta di trascurare gli elementi utilitari dell'architettura.

Più di qualsiasi altro architetto contemporaneo, fonda la sua architettura su una visione sociologica.

Egli guarda. (...) Intuisce l'interazione potente che esiste tra struttura sociale e struttura architettonica.

La sua mano non disegna mai una forma arbitraria.

Da questo dialogo tra la mano e la testa risulta sempre una forma pensata. Una forma che delle ragioni profonde, delle radici che scavano nella vita degli uomini, individuale, in coppia, in famiglia, in società.

Forme organizzate non solo per gli atti degli uomini, ma più ancora per i loro pensieri.

Forma non solamente utilitarie, ma la cui organizzazione è spinta fino alla bellezza plastica."¹¹

In tutti i casi in cui questa oscillazione continua del pensiero, questa complessità di interessi e di intenti - descritta qui da André Wogensky -, non si è valutata appieno, ne sono derivate interpretazioni perlomeno parziali¹² della figura e dell'operato del maestro svizzero: piaccia o no, la complessità e la ricchezza della figura sono tali che vedremo, probabilmente ancora per molto tempo, Le Corbusier imperversare tra noi.

Aldo van Eyck: stimolare comportamenti

"Non parlava come la maggior parte degli architetti. Non diceva: 'Guarda questo o quello, questo bel dettaglio rifinito o quei materiali elaborati, o quello spazio con le sue belle proporzioni e l'atmosfera gradevole'. Era soprattutto sul linguaggio segreto dell'architettura che poneva l'accento. Mi mostrava un angolo nascosto in un grande locale mentre mi diceva: 'Vedi questo? E' molto importante, lì i bambini si potranno nascondere per fumare una sigaretta'.

Un po' più in là mi faceva vedere alcuni specchi che aveva fatto inserire nel pavimento perché i bambini potessero divertirsi a guardare sotto le gonne delle bambine.

Il modo in cui Aldo van Eyck parlava di architettura era completamente diverso dal solito. Non solo aveva creato un magnifico spazio, ma era anche penetrato nel significato più profondo dell'architettura. E questo era più importante del chiedersi se aveva elaborato la sua opera secondo le regole del modernismo".¹³

Ricordando la visita fatta nel 1959 nel cantiere della Casa del ragazzo di Amsterdam proprio in compagnia del progettista Aldo van Eyck, le parole di Georges Candilis ci restituiscono una

concezione dell'architettura capace di accogliere non solo sul piano del ragionamento, ma proprio sul terreno del progetto quella *natura verbale dell'esperienza* architettonica a cui abbiamo già accennato.

Punto d'incontro di materiali eterogenei, in cui convergono ragione e mistero, profondità e differenze, lunghi avventurosi viaggi in paesi lontani e lontane discipline, il caparbio percorso poetico di Van Eyck traccia una linea continua e coerente: si tratta di un percorso complesso, in grado anzitutto di riconnettere l'eredità morale e di metodo del movimento moderno con le ansie e le contraddizioni, con le attenzioni ai nuovi contenuti che caratterizzarono l'esperienza del *Team X*.¹⁴ Promuovendo un'idea di progetto moderno inteso come opportunità per inventare una nuova forma, per soddisfare le infinite e particolari necessità dell'*utente*, Aldo van Eyck è tra i pochissimi architetti in cui l'impeto morale di grandi esigenze universali si ritrovi intatto nel microcosmo di un minuto atto progettuale, di un breve muro, del modo di far spiovere la luce, la scelta dei colori di un serramento, della lunghezza del percorso di una scala, di una differenza di livello che disegna un pavimento.

L'attenzione dedicata ai piccoli gesti del comportamento quotidiano, che si spiega anche alla luce dei frequenti contatti con l'ambiente artistico legato all'internazionale situazionista¹⁵, è anche il tema che caratterizza il rapporto di interesse reciproco e di scambio intellettuale con il fotografo Violette Cornelius¹⁶ (tav 36), attenta osservatrice urbana dei comportamenti legati agli stimoli ambientali, e che realizzerà alcune fotografie della Casa dei Ragazzi che vanno considerate come modello di quelle poi realizzate personalmente da Aldo van Eyck.

Concependo un organismo insieme urbanistico e architettonico, nella Casa dei Ragazzi di Amsterdam si è anzitutto tracciato un reticolo modulato, disposto tra l'aeroporto, la strada e lo stadio in modo che le sue direttrici ideali tenessero psicologicamente conto della compresenza di questi riferimenti ambientali.

Senza differenziare a priori l'esterno e l'interno, si è lasciato che agisse il criterio, assai importante, di articolare l'edificio come una configurazione di spazi intermedi chiaramente definiti.

Una "casa città", come dice Van Eyck: non è un blocco ma non si disperde, offre uno schema molto calibrato che viene lasciato libero per essere riempito: un'architettura che definisce se stessa ma non segna limiti netti.

Immagini come didascalie dell'architettura

La qualità dei risultati di quest'opera si fonda principalmente sulla finezza con cui Aldo Van Eyck ha inteso completare i mezzi spaziali forniti dall'articolazione strutturale con la ricchezza psicologica dei dettagli: il convergere della mediazione spaziale e dell'elemento del gioco.¹⁷

Attraverso l'ausilio di questi elementi ludici l'architetto ha predisposto per gli abitanti un reticolo modulato di possibilità, una strutturazione di possibili situazioni nelle quali il bambino è condotto a trovarsi sotto le mani una serie di fatti da interpretare creativamente, stimolandone l'azione.

Il bambino, infatti, non sente l'asperità e la durezza preconstituita del reticolo, solo se il particolare concreto, la serie di rapporti di cui vivendo egli è centro, gli offre un'occasione di intervento e invenzione, un gioco vero: strutture amorfe da render vive.

Il senso delle foto animate scattate da Aldo van Eyck (tavole 37-38), va individuato proprio nella possibilità *didascalica* offerta dalle foto, attraverso cui poter visualizzare quella quantità di interazioni previste tra soggetto ed architettura che senza l'ausilio dell'immagine non avrebbero potuto essere testimoniate e offerte all'attenzione, e che avrebbero lasciato incomunicate le idee disseminate nel dispositivo.

La "mediazione" tra spazi interni ed esterni è una frase bellissima, ma solo attraverso la fotografia di un passaggio in entrata o in uscita si coglie il valore psicologico del "passo dell'uscio" dei cerchi di cemento e se ne può divulgare il senso.

Van Eyck ricorre con grande ricchezza a questi mezzi, che si potrebbero semplicemente definire 'virtuali', ma tali da incontrare le esigenze psicologiche del fanciullo e del giovane: basta un acquazzone a rendere meraviglioso l'incavo nel suolo del patio (tav 36), una bimba si guarda nei frantumi di specchio incastrati nei muri di cemento ("gioielli a buon mercato, ma gioielli" dice Van Eyck), e due bambini ridono negli specchi deformanti incastrati nel pavimento (tav 37).

"Parliamo continuamente di spazio e di tempo, ma nell'immagine che l'uomo ha, lo spazio diventa un luogo, il tempo un'occasione, realizzazione l'uno dell'altra in termini

umani. Risolvere in astratto l'enigma dello spazio, è costruire contorni per il vuoto, e chiamarli architettura.

Come il respiro umano va e viene, ciclico, dall'esterno all'interno, così l'architettura dovrà configurare il rapporto ininterrotto e alternato tra l'uomo e quanto lo circonda e il tempo in cui egli cresce.

Differenziare l'involucro e la vita, l'interno e l'esterno, l'architettura e l'urbanistica, sono atti arbitrari ed astratti".¹⁸

Le parole di *Luogo e Occasione* sembrano trasferirsi negli scatti di Van Eyck, offrendo attraverso quelle situazioni il significato della suggestione psicologica, del richiamo discreto che con un accenno centrato stimolano dei gruppi di impulsi: è l'architettura nel soggetto umano, nel farsi della sua esperienza.

Progettare con l'accadimento: Ricardo Flores & Eva Prats

"Quando abbiamo sistemato i massi nella parte più alta della piazza, non pensavamo di fare qualcosa di bello in sé (...)

Il nostro referente era piuttosto la strana famiglia di forme collocate da Le Corbusier nella copertura dell'Unité di Marsiglia per stimolare il gioco dei bambini: e allora i bimbi giocano con l'architettura, non sull'architettura ...

Chi non vorrebbe provare l'avventura di scalare e appropriarsi di una piccola montagna?"¹⁹

Nel loro sovrapporsi con naturalezza alle immagini ed ai testi che li hanno immediatamente preceduti, i commenti di Ricardo Flores e Eva Prats, e le fotografie (tavole 39-44) della piazza Nicaragua a Barcellona da loro realizzata sembrano dimostrare come ad analoghe preoccupazioni verso le possibilità esperienziali del progetto non debba corrispondere affatto una medesima scelta o inclinazione linguistica.²⁰

Il caso della piazza realizzata in un piccolo nucleo abitato all'interno dell'area metropolitana di Barcellona -piazza Nicaragua a Can Santjuan-, risulta emblematico di questo approccio verso l'architettura che caratterizza il lavoro dei due progettisti.

Come conseguenza di una feconda attitudine alla curiosità e alla tortuosità dei processi, il loro avvicinamento all'architettura esclude le scorciatoie e le accelerazioni direttamente mirate alla soluzione sbrigativa dei problemi, privilegiando invece una strategia di investigazione che raccoglie ed esplora temi ed idee procedendo con lente traiettorie circolari sempre più circoscritte, in una accumulazione di relazioni interne sempre

più densa e volta a trasformare il processo progettuale in una *avventura progettuale*.

Scandita dai disegni e dai modelli, l'indagine non rinuncia ad esplorare nessuna delle problematiche inerenti alla definizione dell'oggetto architettonico, abbracciando in modo inclusivo le questioni che vanno dalla organizzazione spaziale alla consistenza materiale, dall'ascolto delle circostanze specifiche dei luoghi e la relazione con essi: questo sviluppo compone però solo una metà dell'opera, mentre l'altra metà sono i comportamenti verso i quali la forma si rivolge.

Un progetto quindi configurato per perseguire la massima intensità delle *situazioni*, e che per questo specifico approccio da parte dell'architetto richiedeva un fondamentale cambio di focalizzazione anche nella rappresentazione fotografica: al fotografo era stato quindi chiesto di spostare la concentrazione abituale dal programma edilizio alle molteplici attività, individuali o collettive, così come emergevano dalla realtà del vissuto quotidiano.

Per realizzare questo tipo di reportage si rendeva necessario²¹ l'intervento di un fotografo -Alex Garcia - non specializzato nella ripresa dell'architettura: attraverso il suo sguardo, in qualche modo libero dal pregiudizio con cui alcuni specialisti guardano alla forma, le foto della piazza raccontano pienamente lo spessore dei pensieri per cui ogni elemento della piazza era inseparabile dall'attività delle persone per cui era stata prevista. Una visione in cui la forma si *mescola* al gioco dei bimbi, al modo in cui le mamme possono sedersi e parlare tra loro potendoli osservare a distanza, al passaggio di chi attraversa gli spazi, al cercare un luogo al sole da parte degli anziani, o al rituale di chi beve dalla fontana.

Questa architettura dell'*accadimento*, fondandosi sulla possibilità che la modellazione di ciascun pezzo offra nel suo articolarsi delle qualità differenti, costituisce un invito verso ogni bambino ad esplorare direttamente le superfici - sabbia o erba o cemento o legno -, ora scivolosa ora ruvida, ora dura oppure soffice ed elastica, orizzontale o diversamente inclinata: stimolando il movimento del corpo e il corrispondente gesto, in un sottile ma significativo ribaltamento concettuale, la forma non si dà più come termine passivo volto a *servire* la funzione, ma -pur sentendola come obiettivo finale dell'operazione-, si

propone il ruolo attivo di stimolarla, inducendo comportamenti che altrimenti non avrebbero avuto possibilità di verificarsi.

Note

- 1- Le Corbusier, *L'Unità di abitazione di Marsiglia*, Eredi V. Veschi, Roma 1983 (1950)
- 2- Per un profilo completo del fotografo Renè Burri e della sua attività, si veda:
A. Rüegg, *Le Corbusier René Burri Magnum Photos*, Birkhäuser, Basilea 1999
- 3- Per una trattazione esauriente sul rapporto tra Le Corbusier ed il mezzo fotografico da lui impiegato per la diffusione della sua opera, si vedano:
B. Colomina, *La publicité du privé. Da Loos a Le Corbusier*, HYX, Orleans 1998;
B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: La verità blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002
- 4- Per un profilo completo del fotografo Lucien Hervè e del suo rapporto con Le Corbusier, si veda:
G. Bosoni, *Lucien Hervè Fotografo di Le Corbusier*, in "Abitare" n. 309, Luglio-Agosto 1992, con una intervista a Lucien Hervè
- 5- Va sottolineato che le forme costruite di Le Corbusier, in particolare quelle relative al periodo *brutalista* del dopoguerra, si prestavano particolarmente ad una interpretazione astratta e per parti come quella offerta di Hervè, che coglie abilmente la predisposizione.
- 6- La particolarità di questo approccio multifocale e multiscalare nel progetto dell'Unitè di Marsiglia, con valutazioni progettuali che oscillano continuamente dalla grande alla piccola scala e viceversa, è ben descritta in: *Le Corbusier, L'Unità di abitazione di Marsiglia, ibidem*
- 7- Nei disegni delle numerose proposte di Le Corbusier nel campo della residenza, si riscontra la volontà comunicativa per cui un programma architettonico è associato ad un programma di vita.
- 8- La concezione del profilo e del paesaggio architettonico della sommità dell'Unitè può considerarsi un progetto dentro il progetto, come testimoniano gli studi sui plastici e sui disegni. Al riguardo si veda: W. Boesiger, H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-65*, Zanichelli, Bologna 1987 (1967)
- 9- Renè Burri fotografò, tra le altre cose, la cappella di Ronchamp ed il convento de La Tourette. Le sue foto con le architetture animate dalle persone furono impiegate da Le Corbusier in diverse occasioni, in particolare nel libro:
Le Corbusier, Les maternelles vous parlent, Hatje, Stoccarda, 1965

- 10- Cfr. W. Boesiger, H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-65, ibidem*
- 11- A. Wogenscky, *Le mani di Le Corbusier (1987)*, Mancosu, Roma 2004
- 12- Al riguardo sono rivelatrici le accuse mosse da fronti opposti verso Le Corbusier, rimproverato ora di deriva funzionalista per la sua concezione di "macchina per abitare", ora di accademismo per il suo interesse verso le prerogative della composizione.. Al riguardo si vedano:
- B. Reichlin, *La Soluzione elegante: "l'utile non è il bello"*, in *Le Corbusier -Enciclopedia*, a cura di J. Lucan, Electa, Milano 1988 (sulla polemica tra Le Corbusier e Karel Teige);
- R. Secchi, *Funzionalismo trascendente*, Groma Quaderni n. 1, Palombi, Roma 1997
- 13- G.Candilis, citato in : H. Hertzberger, *Un capolavoro abbandonato*, in "Casabella" n. 534, aprile 1987
- 14- Per una trattazione esauriente sulla vicenda culturale del *Team X*, nell'ambito dei CIAM, e poi negli incontri informali che seguirono all'ultimo CIAM di Otterlo nel 1959, e sul ruolo di Aldo van Eyck nel gruppo, si veda: D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Team10 1953-81 in search of Utopia of the present*, Publishers, Rotterdam 2005
- 15- Sul rapporto tra Aldo van Eyck ed il gruppo COBRA, si vedano:
- V. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, Birkhäuser, Basilea 1999;
- S. Sadler, *The situationist city*, MIT Press, Cambridge 1999
- 16- Violette Cornelius (1919-1975) è stata tra le più importanti animatrici dell'ambito della fotografia documentaristica olandese nel dopoguerra, legata da amicizia e comuni interessi ad Aldo van Eyck, del quale fotografa in diverse occasioni le architetture.
- 17- Sull'interesse verso il momento del gioco da parte di Aldo van Eyck, testimoniano le decine di campi giochi da lui progettati in Olanda tra gli anni cinquanta e sessanta. Al riguardo si veda:
- V. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works, ibidem*
- 18- Aldo van Eyck, *Luogo ed Occasione*, in: "L'Architettura" n. 72, ottobre 1961
- 19- Tratto dall'intervista a Ricardo Flores e Eva Prats presentata negli apparati.
- 20- Rispetto all'approccio progettuale di Ricardo Flores e Eva Prats, si vedano:
- F. Massad, A. Guerrero Yeste, *La sensibilidad pragmatica*, intervista ad R. Flores, E. Prats, in "Summa" n. 86, aprile 2002;
- R. Flores, E. Prats, *Detenerse en los inicios*, in "S.C.A., Sociedad Central de Arquitectos" n. 219, dicembre 2005
- 21- Nell'intervista ai due progettisti riportata negli apparati, si accenna alla difficoltà incontrata nel richiedere un reportage animato a fotografi specializzati nelle riprese di architettura.

Capitolo V
Lasciare spazio

"Penso che lo spazio dell'edificio, dell'abitazione, debba essere utilizzabile, nel senso di definire le possibilità che questo ha da offrire per l'inventiva di quelli che lo occuperanno. In un certo senso, quello che sto spiegando è come una festa infantile.

La madre organizza certe possibilità per il gioco, però se la festa va bene o no dipende dall'inventiva dei bambini. La madre prepara una cornice."

Peter Smithson, 2001

"Non bisogna solo produrre spazio, ma anche lasciare spazio."

Herman Hertzberger, 1990

"Non voglio qui tornare su altre questioni relative alla funzione: è evidente che ogni cosa ha una sua funzione a cui deve rispondere ma la cosa non finisce lì perché le funzioni variano con il tempo.

(...) ho visto conventi trasformati in scuole, anfiteatri trasformati in campi di pallone.

(...) è certo che le osterie ricavate sotto gli arconi della Schnell-Bahn di Berlino, o i chioschi a due piani addossati al duomo di Ferrara e molte altre cose dove l'azione più precisa si svolge nell'involucro più impreveduto mi hanno sempre appassionato."

Aldo Rossi, 1981

A.&P. *Smithson: Parallel of Life and Art*

“Noi consideriamo l'architettura come il risultato immediato di un modo di vivere”¹: in tensione continua verso un'etica alla quale appoggiarsi, la posizione culturale di Alison & Peter Smithson rappresenta una delle sfaccettature di quella modernità *critica* che - con modi ribelli e irrispettosi - si esprime nel movimento neo-brutalista *As Found* e poi nel dibattito del *Team X*², contro le certezze dell'establishment del moderno.

Procedimento che mescola diverse discipline - l'architettura, l'arte, il cinema, la fotografia, il teatro -, *As Found* ha lo scopo di individuare una linea di ricerca che stabilisca, rispetto alla tradizione, nuove forme e nuove linguaggi a partire da una ricognizione percettiva della realtà.

Il termine *As Found*, probabilmente ideato dagli stessi Smithson, vuol significare *portare a condizione estreme le cose*, e viene coniato durante l'esposizione “*Parallel of Life and Art*” organizzata nel 1953 dagli Smithson, da Eduardo Paolozzi e da Nigel Henderson all'Istituto di Arte Contemporanea a Londra.

La mostra, che accumulava in una disposizione aggressiva e disordinata una larga esposizione di immagini che mettevano in rapporto diretto aspetti della realtà della vita con quelli dell'espressione artistica, comprendeva le foto (tav 45) realizzate da Nigel Henderson dal 1947 fino al 1952 all'interno di quartiere Bethnal Green con sua moglie Judith, antropologa, che svolgeva una ricerca partendo dal lavoro svolto sul campo nelle aree emarginate di Londra dal sociologo R. Peterson.

Queste opere fotografiche attingevano energia direttamente dal popolo della strada, dalla realtà sociale, dal linguaggio della materialità e della spontaneità espresse dalle emozioni: con un approccio culturale che faceva dell'ordinario un elemento straordinario che andava osservato, ciò che interessava Henderson erano i segni di vita lasciati impressi nelle strade e nell'ambiente dagli individui metropolitani dell'est londinese, quello che rimaneva dello scambio tra l'ambiente e la vita che vi scorreva.

Queste foto suscitarono un forte interesse negli Smithson, tanto che gli scatti di Henderson illustrarono poi in forma di commento visivo il progetto “*Urban Re-Identification Grid*” presentato dagli stessi Smithson al CIAM di Aix-en-Provence nel 1953³, e si può ipotizzare che persino le loro riflessioni successive - il loro *Signs of occupancy*⁴ - possano essere state stimulate proprio

dall'indagine di Nigel Henderson e dal suo pensiero: "mi sento felice in mezzo alle cose oltraggiate, gettate casualmente dalla vita, e che hanno ancora intorno l'effervescenza della vita"⁵.

Descrivendo come l'azione potesse manifestarsi pienamente anche in presenza di un supporto ambientale sfavorevole o completamente assente - i giochi dei ragazzi che avvengono nel nulla dell'asfalto -, le foto di Henderson visualizzavano una relazione più blanda e meno stringente tra lo spazio ospitante e l'atto che viene in esso compiuto (un confronto tra queste situazioni con quelle viste nel capitolo precedente evidenzia molto chiaramente questo cambiamento di relazione).

Spazio come invito all'occupazione

Innestandosi sulle riflessioni favorite dal lavoro di Henderson, e guardando con sospetto a quello che definivano "il determinismo fisico"⁶ degli architetti - cioè la convinzione diffusa dalla vulgata modernista per cui la forma di uno spazio influenzasse *meccanicamente* i comportamenti sociali, economici e morali delle persone, e che molti dei problemi della società urbana potessero essere risolti intervenendo solo sul disegno dell'ambiente fisico -, lo sforzo progettuale degli Smithson fu proprio di mettere in luce come i rapporti tra la forma dell'ambiente fisico e la socialità, pur esistendo, fossero molto più complessi, indiretti e contraddittori.

La messa a punto del concetto di *Signs of occupancy* rappresenta probabilmente il portato teorico più maturo di questo ragionare durato diverse decadi: differenziandosi nettamente dalla posizione di Aldo van Eyck - loro amico e compagno di strada nel *Team X* -, gli Smithson rifiutano l'idea di una forma fittamente disegnata in cui già venivano definite le azioni possibili, in favore di un'offerta maggiore di spazio libero e disponibile ad usi imprevisi.

"Penso che lo spazio dell'edificio, dell'abitazione, debba essere utilizzabile, nel senso di definire le possibilità che questo ha da offrire per l'inventiva di quelli che lo occuperanno.

In un certo senso, quello che sto spiegando è come una festa infantile.

La madre organizza certe possibilità per il gioco, però se la festa va bene o no dipende dall'inventiva dei bambini. La madre prepara una cornice."⁷

Questa consapevolezza maturata dagli Smithson riguardo l'impossibilità di prevedere tutto con il disegno, per la natura

mutevole ed inafferrabile dell'agire umano, non comportò però nessun *disimpegno* rispetto alla possibilità di supportare le azioni attraverso l'architettura, - come dimostrano i pensieri disegnati di Alison Smithson della tavola 2 - ma permise di formulare l'idea complessa di uno "spazio come invito all'occupazione" ⁸, in ambiti molto caratterizzati verso l'azione si affiancavano ad altri più liberi - liberati dall'onnipresenza del disegno - e disponibili agli usi più diversi.

E' proprio per fornire una dimostrazione evidente di questa strategia progettuale e poterne restituire la complessità, che gli Smithson impiegarono in più occasioni le immagini fotografiche (tavole 45 - 48) in cui, nelle opere da loro costruite, veniva ripresa l'*occupazione* dello spazio da parte delle persone.

Coinvolgendo l'amica Sandra Lousada⁹ (fotografo non specializzata nella ripresa dell'architettura: è un tema che abbiamo già visto nel capitolo precedente) in questo *reportage*, e spesso fotografando personalmente, gli Smithson utilizzeranno le immagini ottenute per la realizzazione di un documentario anch'esso dal titolo *Signs of occupancy*¹⁰, prodotto per la televisione inglese nel 1979.

Componendo un sorta di lezione con il commento di una serie di diapositive, il documentario si soffermava su alcune architetture costruite dagli Smithson: le residenze al Robin Hood Gardens di Londra del 1966-72, ed l'Upper Lown Pavillion nel Wiltshire del 1961-62 (il padiglione in cui gli Smithson ed i loro figli trascorrevano le vacanze estive).

Commentando le foto in cui la grande collina verde del Robin Hood Gardens - il segno riconoscibile ed identitario su cui affacciavano le stecche residenziali - era attraversata dalle persone e dagli usi più diversi, Alison Smithson notava come "lo spazio si offre per una grande varietà di usi. Per questa varietà di possibilità erano sorte nel progetto meravigliose opportunità ed insieme problemi di disegno: la metà dei quali si è deciso di risolvere e l'altra metà si è lasciata irrisolta."¹¹

Mentre, commentando la situazione in cui i loro figli giocavano nella corte da loro progettata nel padiglione estivo, aggiungeva: "anche se questi bimbi stanno sotto l'influenza dell'architetto che ha creato lo spazio affinché invitasse all'occupazione, questo 'accampamento' è libero dalla nostra influenza, a parte di essere proporzionato al sito"¹².

L'idea di un'architettura, dunque, ad una *distanza critica* dall'azione: un libero dispiegarsi delle azioni permesso ma al tempo stesso *vigilato* dall'architettura, sembrava in quelle immagini voler prolungare il reportage di Nigel Henderson del 1953, con la differenza, però, del ruolo ora svolto dalla forma, adesso impegnata nell'acrobatico compito di essere, come un genitore, al tempo stesso presente e non opprimente.

Polivalenza: Herman Hertzberger

“Noi dovremmo affrontare la progettazione in modo che il risultato non sia troppo esplicitamente legato a un fine inequivocabile, ma permetta ancora un'interpretazione, in modo da assumere la sua identità con l'uso.

Le nostre realizzazioni devono costituire un'offerta, devono avere la capacità di suscitare, di volta in volta, delle reazioni specifiche adatte a specifiche situazioni; non devono essere semplicemente neutrali e flessibili - e perciò non appropriate - ma devono possedere quell'efficacia più ampia che noi chiamiamo *polivalenza*.”¹³

Analogamente a quanto visto con gli Smithson, ma trovando soluzioni differenti al riguardo, le riflessioni progettuali di Herman Hertzberger¹⁴ lavorano sul problema di *lasciare spazio* all'utente, per evitare che la presenza ingombrante del pensiero dell'architetto ne soffochi la libera possibilità di scelta.

Legato ad Aldo van Eyck dalla comune militanza nella rivista *Forum*, - rivista di cui abbiamo già osservato la disposizione a discutere criticamente alcune rigidità del moderno - il lavoro di Hertzberger è rivolto alla ricerca di una forma *aperta*, di una configurazione stabile, permanente e riconoscibile, ma nello stesso tempo, sufficientemente modificabile da permettere a ciascun individuo di manifestare le proprie preferenze estetiche o funzionali, apportandovi i miglioramenti che ritiene necessari.

Sostenendo che non a tutte le forme debba corrispondere la possibilità di svolgere un'univoca funzione, per Hertzberger il ruolo dell'architetto non può più essere assillato dal bisogno di controllare tutto, ma deve essere in grado di organizzarne la *struttura* relazionale capace di sostenere questa pluralità di opzioni: da esteta dell'assoluto il progettista si trasforma in organizzatore del possibile.

Del resto, questo rapporto tra un supporto strutturale che prevede di essere completato liberamente, ricorda concettualmente la strategia già perseguita da Le Corbusier

nel piano per Algeri¹⁵ : all'architetto spetta la progettazione della grande infrastruttura autostradale con gli spazi sottostanti destinati alle abitazioni, e ai singoli il compito di riempire liberamente gli spazi nel modo preferito, razionalista o neomoresco.

La realizzazione della scuola Montessori a Delft del 1960-66, il cui utilizzo da parte dei bambini è testimoniato dalle foto strategicamente molto mirate (tavole 49 - 51) di Johan van der Keuken¹⁶ (ennesimo caso di fotografo interessato al documentario sociale che si presta proficuamente alla foto di architettura), e dello stesso H. Hertzberger, rappresenta un deciso cambio di impostazione concettuale rispetto all'orfanotrofio di Aldo van Eyck, di soli sei anni precedente.

Pur in un ambito linguistico molto vicino e pur condividendo le medesime preoccupazioni psicologiche, le stesse *situazioni* fissate dalle fotografie rivelano come nel caso di van Eyck la forma supporti *una sola* particolare possibilità di comportamento, mentre - a ben guardare - nel caso di Hertzberger, le foto raccontino delle differenti possibilità di interpretazione e di uso di ogni elemento.

Nelle foto della scuola Montessori, l'esempio portato dal punto centrale dell'atrio è emblematico: costituito da un podio in cemento, utilizzabile sia per assemblee formali che per riunioni spontanee, in ogni situazione fissata dalle foto la piattaforma modifica la sua immagine particolare, e permettendo molteplici interpretazioni, può assumere vari ruoli differenti; anche gli stessi bambini sono stimolati ad assumere una grande varietà di ruoli nello spazio.

I bambini usano il blocco per sedere, o per distribuire il materiale durante le ore delle altre attività che hanno luogo nella sala, e da soli possono montare o smontare le singole parti della piattaforma senza alcun aiuto, potendo così anche estenderla in tutte le direzioni mediante una serie completa di sezioni in legno, che estratte dall'interno del blocco lo trasformano in un palcoscenico dove organizzare delle vere e proprie esibizioni di danza e musica.

"A prima vista si può pensare che il potenziale dello spazio sarebbe più grande se il blocco fosse messo da parte ogni volta.

La permanenza, l'immobilità - l'essere nel mezzo - è la questione centrale perché è questa presenza del punto focale che

contiene in sé i suggerimenti e gli *incentivi* per rispondere ad ogni situazione che si presenti. Il blocco diventa una pietra di paragone, contribuisce all'articolazione dello spazio e amplia la gamma degli usi possibili."¹⁷

La strategia messa è quindi quella di offrire una sorta di intelaiatura da completare secondo i bisogni e i desideri specifici di ciascuno gruppo con una pluralità di atteggiamenti e di comportamenti: nelle profonde mensole vetrate poste sopra le porte si possono collocare vasi di piante, libri, modellini, statue di argilla e ogni sorta di altri oggetti; la base di una colonna, per esempio, può diventare un sedile; i buchi di un blocchetto di cemento possono trasformarsi in fioriere o luoghi dove appoggiare oggetti; uno spazio apparentemente di risulta può ospitare incontri informali.

Può essere interessante notare come - riflettendosi direttamente nel problema fotografico - questa visione concettuale non consenta di poter descrivere adeguatamente il significato di una forma attraverso *uno* scatto: al contrario sono necessari molti scatti non - come in altri casi - per afferrare la totalità della forma conquistando punti di vista spaziali differenti, ma per afferrare usi diversi in momenti diversi anche stando immobili nello stesso punto di vista.

Il ricchissimo apparato iconografico del libro *Lessons for Students in Architecture*¹⁸ testimonia proprio questa attenzione, e le innumerevoli fotografie di architetture o ambienti urbani utilizzate dagli individui, sono spesso ripetitive di una stessa inquadratura visiva ma *elencano* - parzialmente - gli usi diversi che vengono promossi dal progettista.

Se dovessimo definire questa attenzione verso la pluralità degli atteggiamenti possibili come una strategia vicina alla flessibilità, il commento espresso al riguardo da Hertzberger sgombrerebbe immediatamente il campo dal possibile equivoco:

"La flessibilità è divenuta uno slogan, la panacea per curare tutte le malattie dell'architettura.

Fintanto che il progetto degli edifici è stato neutrale, si pensava che gli spazi potessero utilizzati in modi differenti, e perciò, almeno in teoria, assorbire e assecondare le influenze dei tempi e delle situazioni che mutavano.

Questo almeno sarebbe un punto a favore della flessibilità, ma la neutralità implica una mancanza d'identità, in altre parole la mancanza di caratteristiche distintive.

La pianta flessibile ha origine dalla certezza che la soluzione corretta non esiste, perché il problema che richiede una soluzione è in permanente stato di flusso, cioè è sempre temporaneo.

La flessibilità è apparentemente parte della relatività, ma in realtà ha soltanto a che fare con la mancanza di coraggio ad impegnarsi e di conseguenza con il rifiuto di accettare la responsabilità che è inevitabilmente legata ad ogni azione che si intraprende.

Anche se uno scenario flessibile si adatta ad ogni cambiamento nel momento in cui si presenta, esso non può mai essere la migliore e più adatta soluzione ad alcun problema; essa può in ogni momento stabilito fornire una qualsiasi soluzione eccetto la più appropriata di tutte.

La flessibilità perciò rappresenta l'assortimento di tutte le soluzioni inadatte a un problema, ma mai la migliore, la più appropriata delle soluzioni." ¹⁹

Lontano tanto dalla prigionia della configurazione immutabile, quanto dalla possibilità senza limiti - in *Lessons* l'autore critica acutamente il progetto per del Neighborhood Centre a De Schalm, dove l'eccessiva libertà concessa agli utenti dalla neutralità dell'ambiente si era rivelata controproducente in quanto non si produceva nessun grado di stimolo - lo strutturalismo metodologico di Hertzberger sembra definire le condizioni di una libertà comunque *vigilata* dalla forma.

Aldo Rossi: la scena fissa della vita degli uomini

"Con gli strumenti architettonici noi quindi favoriamo un evento, indipendentemente dal fatto che esso accada; e in questo evento vi è qualcosa di progressivo. Perciò il dimensionamento di un tavolo, o di una casa, è molto importante; non, come pensavano i funzionalisti, per assolvere una determinata funzione ma per permettere più funzioni.

Infine per permettere tutto ciò che nella vita è imprevedibile. (...) Da qui col tempo ho riguardato l'architettura come lo strumento che permette lo svolgersi di una cosa.

Devo dire che questa coscienza mi ha dato con gli anni maggiore interesse per il mio mestiere e nei miei ultimi progetti cerco solo di porre delle costruzioni che per così dire favoriscano un evento." ²⁰

Conseguenza di un ragionamento che vede nell'annullamento delle "differenze e unicità" promosse dal funzionalismo il

passaggio necessario per poter affermare "identità e generalità"²¹ del razionalismo, il *lasciare spazio* di Aldo Rossi si configura come l'interpretazione più radicale di una forma che - perseguendo un diverso progetto di scioglimento nella vita -, rinuncia paradossalmente ad intrattenere un rapporto con la funzione.

"Ho sempre affermato che i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia architettura ma dell'architettura; in sostanza è una possibilità di vivere."²²

L'architettura di Aldo Rossi è forse l'unica, nel secondo Novecento, interpretata e accolta come una rifondazione della disciplina.

Rifondazione neo-illuminista, si è detto, nutrita da un metodo analitico fortemente strutturato e articolata in pochi elementi archetipi ben riconoscibili: nessun'altro linguaggio, quanto quello rossiano, ha saputo risvegliare il desiderio, mai sopito nella modernità, di una forma piena e compiuta da contrapporre alla confusione e alla bruttezza del mondo reale.

Ma chi in Rossi aveva trovato la rassicurazione di una regola, tipologica o formale, non può non essersi turbato alla lettura di un testo incendiario come la *Autobiografia scientifica*, pubblicato in inglese nel 1981 ma - caso davvero strano per un autore di così grande fortuna mediatica - uscito in Italia solo nel 1990.

Nelle pagine dell'*Autobiografia*, Rossi descrive il suo progetto come invenzione, ideazione di un luogo teatro di esperienza:

l'architettura non è quindi che sfondo, il supporto necessario per favorire un evento.

Così facendo egli consegna deliberatamente il progetto a un destino che dovrà essere il suo dissolversi nella vita, il suo cancellarsi nel contatto con l'esperienza che l'architettura ospiterà: ciò che "rimette in gioco la forma", ciò che consente la riapertura del gioco progettuale, è l'ammissione all'interno della architettura dell'esperienza umana.

"Non vi è foto di Fagnano Olona che io ami quanto quella dei bambini fermi sulla scala sotto il grande orologio, qui il tempo si dispone in modo particolare ed è comunque il tempo dell'infanzia, della foto di gruppo con quanto di scherzoso la foto di gruppo comporta. L'edificio è diventato puro teatro, ma teatro della vita anche se già previsto.

Perché nell'edificio tutto è previsto ed è questa previsione che permette la libertà; è come un appuntamento, un viaggio d'amore, una vacanza e tutto ciò che è previsto perché possa accadere. Pur amando l'incerto ho sempre pensato che solo persone meschine e con poca fantasia siano contrarie ad una certa organizzazione.

Perché solo questa organizzazione permette i contrattempi, le variazioni, le gioie e le delusioni: resta comunque che io prevedevo questo teatro-scuola nei fatti quotidiani e i bambini che giocavano erano la casa della vita."²³

Ed è osservando gli scatti di Maria Ida Biggi e Giacinta Manfredi²⁴ della scuola di Fagnano Olona, (tavole 52, 53) che si comprende, forse, l'affezione nutrita da Aldo Rossi per quella foto da lui continuamente pubblicata: perseguendo un obiettivo che non era di 'mettere in opera' meccanicamente la vita, ma di 'metterne in scena' il senso²⁵ (era questa per Rossi la grande differenza fra chi si propone di far funzionare una macchina, l'idea funzionalista, e chi invece si propone di rappresentare le ragioni per cui viene costruita), in quell'immagine si riallineavano tutti questi pensieri, ordinati come i bambini nella foto di gruppo.

Anche in questo cortile, come abbiamo visto in altre foto di altre architetture, le foto mostrano attività differenti -la musica, il gioco, la danza - nella stessa scena, ma queste attività non sembrano avvenire *insieme* all'architettura, ma *nonostante* l'architettura.

L'architettura che le immagini della scuola di Broni ci presentano (tavole 54, 55) è un'altra scenografia "crudele"²⁶, provocatoriamente estranea a tutto ciò che ha a che fare con il senso del comfort o con il godimento percettivo dello spazio: se prendessimo una scuola di un qualsiasi paese nordico, intrisa di preoccupazioni nell'orientare e dimensionare opportunamente una finestra o nello scegliere un materiale caldo, non potremmo fare a meno di notare la distanza vertiginosa che la separa da quella di Rossi, dove l'unica presenza che sembra promettere una qualche piacevolezza - la fontana - è per la sua altezza preclusa al contatto con i bambini.

Aspettandoci di vedere apparire da un momento all'altro una figura come quella di Monica Vitti in un film di Antonioni, gli spazi nudi, scarni, sembrano essere in attesa di quel momento

singolare che li riscatterà, convertendoli nello scenario metafisico di una situazione inaspettata.

E' come se Rossi volesse parlare ai bambini, sin dai primi momenti della loro esistenza, della durezza della vita istituzionale. La verità è la scuola migliore. E non bisogna ingannare il bambino sulla vita che l'aspetta.

L'architettura non deve ingannare, disorientando il bambino rispetto a ciò che è un'istituzione. In Rossi c'è la volontà di essere onesto, anche a costo di essere crudele.

“L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi.”²⁷

Attributo delle figure nitide delle architetture rossiane, l'incisività iconica sembra conferire ai componenti il potere di evocare in chi le percepisce immagini vigorose, che sembrano capaci di imprimersi nella memoria e nell'impressione: rinunciando ad accompagnare i gesti degli individui, quello che rimarrà di quella scena fissa della vita sarà una traccia nei ricordi.

Note

1- A.&P. Smithson, citati in: A. R. Emili, *Puro e Semplice, l'Architettura del Neo Brutalismo*, Kappa, Roma 2008

2- Per una trattazione esauriente su ruolo svolto da A.&P. Smithson all'interno del dibattito del Team X, si veda:

D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Team10 1953-81 in search of Utopia of the present*, Publishers, Rotterdam 2005

3- I documenti relativi alla proposta di A.&P. Smithson in quel CIAM sono compiutamente illustrati in: D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Team10 1953-81 in search of Utopia of the present, ibidem*

4- Cfr. A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, in “Architectural design” n.2, 1972

5- N. Henderson, citato in: A. R. Emili, *Puro e Semplice, l'Architettura del Neo Brutalismo*, Kappa, Roma 2008

6- A.&P. Smithson, *Changing the art of inhabitation*, Londra 1994

- 7- P. Smithson, *Conversaciones con estudiantes* (a cura di C. Spellman e K. Unglaub) Gustavo Gili, Barcellona 2004
- 8- A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, filmato prodotto nel 1979 per la televisione inglese, riedizione su supporto video a cura di s. Chamacho, L.Solsona, N.Younger, C. Muro e P.Puertas, Barcellona 2003
- 9- La testimonianza raccolta nell'intervista a Ricardo Flores e Eva Prats, e riportata negli apparati, racconta del ruolo molto presente di Peter Smithson durante il reportage di Sandra Lousada.
- 10- A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, filmato, *ibidem*
- 11- A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, filmato, *ibidem*
- 12- A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, filmato, *ibidem*
- 13- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Publishers, Rotterdam 1991
- 14- Per una trattazione esauriente in merito all'opera e alla biografia di H.Hertzberger si veda:
R. Continenza, *Architetture di Herman Hertzberger*, Gangemi, Roma 1988
- 15- Cfr. -W. Boesiger, H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-65*, Zanichelli, Bologna 1987 (1967)
- 16- Per un profilo del fotografo J. van der Keuken, si veda:
F. Verani, *J. van der Keuken*, Prestel, 2004
- 17- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Publishers, Rotterdam 1991
- 18- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, *ibidem*
- 19- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, *ibidem*
- 20- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990 (1981)
- 21- Riguardo la questione tra la particolarità del funzionalismo e la generalità del razionalismo, si veda:
-A. Colquhoun, *Critica e autocritica del moderno in Espressionismo e nuova oggettività*, a cura di M. De Michelis, V. Magnano Lampugnani, M. Pogacnik, R. Schneider, Electa, Milano 1994
- 22- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, *ibidem*
- 23- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, *ibidem*
- 24- Riguardo al ruolo svolto dalle due fotografe, si veda l'intervista a Maria Ida Biggi, riportata negli apparati
- 25- A. Monestiroli, *Forme realiste e popolari in Scritti su Aldo Rossi* (a cura di P. Posocco, G. Radicchio, G. Rakowitz), Allemandi, Torino 2002
- 26- Il termine "cruale" è impiegato da R. Moneo in *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005
- 27- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, *ibidem*

Capitolo VI
In attesa delle azioni

*“Una delle cose più importanti in tutta l'arte
è lasciare un'ampia parte all'osservatore, all'ascoltatore, al
partecipante.*

Ci sarà un posto vuoto al tavolo già apparecchiato. E' il suo.”

Gunnar Ekelof,

Guide to the underworld, 1980

*“Perciò dobbiamo cercare di trattenere la vita,
di intensificarla, dandole il più ricco contenuto possibile.”*

G. Deledda, 1926

La disponibilità

Prestare attenzione a queste due fotografie (tavola 56), dove viene offerta l'immagine di due spazi in cui l'uomo non è presente fisicamente, ci permette di introdurre la questione di una prerogativa complessa della forma e dello spazio: la sua *disponibilità* ad essere vissuto.

Potenzialità latente della forma, nelle foto è dichiarata attraverso la presenza di quegli elementi - di quei *segni di occupazione*, per dirla con gli Smithsonian - che istruiscono sull'uso umano a cui la forma stessa è destinata.

Nel corso di una celebre conferenza tenuta a Buenos Aires nel 1929¹, per "entrare nel dominio delle emozioni" , Le Corbusier eseguì di fronte allo sbalordimento del pubblico il disegno di una pipa e del fumo di una pipa, per indicare attraverso di questa "il *lirismo*. Tutto ciò che è *dramma*, che è *patetico*, i valori eterni capaci di accendere in tutti i tempi una fiamma nel cuore degli uomini" : non apparirà strano, quindi, rintracciare proprio il tabacco tra quegli oggetti accuratamente disseminati nel solarium della Villa Savoye.

Chiamando a sé una funzione quanto mai inesplicabile, quello spazio - definito dal *gioco sapiente* della forma ed in comunicazione diretta con il cielo e la luce - attende che qualcuno ci si insedi *per pensare, per pregare, per contemplare...*

Chi può negare che questo piacere non sia *utile* 2?

E, ci sembra, allo stesso modo il libro che intravediamo nella Casa Figini, ancora aperto e sulla seduta all'ombra vicino ad un pezzo di lago, o l'amaca che sembra ancora tenere impressa come un calco la figura della persona, paiono dichiarare come quello spazio sia - al pari della Villa Savoye - , dedicato a quella parte della nostra vita che sono gli attimi dell' *ineffabile*.

In quella foto la persona non c'è, ma avvertiamo ancora nello spazio "l'effervescenza della vita"³ di chi lo ha occupato... e questa traccia che suona anche come il segnale di una predisposizione dello spazio ad accoglierci ancora.

Per questo l'architettura può essere bella prima del suo uso: è in attesa delle nostre azioni.

Il momento dell'avvenenza

Cogliendo l'attimo in cui l'uomo si inserisce in quella condizione che era stata predisposta ad accoglierlo - alla stregua di un ultimo tassello che si inserisce e completa un perfetto gioco di incastri -, le immagini che seguono (tavole 57 - 60) colgono il momento dell'avvenenza.

Allineamento perfetto di vita e di architettura che viene *costruita* nell'immagine, sembra rivelatrice - per l'insistenza con cui architetti diversi in momenti diversi l'hanno voluta - di una aspirazione segreta, raramente palesata.

Perseguendo un'idea di *situazione perfetta*, con l'immagine si costruisce un sistema immune dagli errori del reale, simbolo di perfezione forse irrealizzabile, un rifugio della poesia pura.

Un sogno - verso cui tendere - di risonanza massima tra la forma e l'uomo; l'attimo in cui l'azione diviene un evento.

"Il più alto piacere dello spirito umano è la percezione dell'ordine e la più grande soddisfazione dell'uomo è la possibilità di collaborare o partecipare a tale ordine.

L'opera d'arte è un oggetto artificiale che può mettere la persona in una *situazione voluta* dall'artista." ⁴

Casse di risonanza per l'azione

Mettendone a punto una definizione molto intensa, Navarro Baldeweg ha descritto l'architettura come una "cassa di risonanza" ⁵, come presenza capace di intercettare i segnali provenienti dall'ambiente esterno ed interno per poi intervenire selettivamente su di essi: per sopprimerne alcuni e per portarne altri - amplificati - alla nostra attenzione.

Non tutte le manifestazioni degli effetti del mondo reale si fanno infatti sentire fisicamente, ed alcune si fanno sentire solo se sono amplificate, se sono sottolineate o trasfigurate: l'architettura cattura e tratta in modo mirato singoli fenomeni - la luce, il suono, un carattere - per restituirceli più intensi ed evidenti.

I materiali fotografici che vediamo paiono rivelare un'aspirazione mai esplicitamente dichiarata, ma la cui presenza emerge in continuazione: fare dell'architettura una scatola di risonanza delle nostre azioni.

Non basta una bella scatola.

Qualcosa di più specifico e radicale è implicito in questo programma di architettura: contemplare la presenza dell'uomo nella sua interezza - che percepisce, che agisce, che pensa - per essere dispositivo capace di "intensificare la vita" ⁶.

Un programma di felicità

“Tra il ricordo del Paradiso Voluptatis della volgata ed il miraggio del Paradiso Celeste promesso, ci muoviamo sulla terra, ci agitiamo, viviamo. Ma se Giove pagano puniva Prometeo per il furto del fuoco, il Dio cristiano non vieta all'uomo il tentativo ingenuo, ingegnoso e disperato, di ricostruire 'a memoria' un'immagine provvisoria, non importa se scialba, non importa se meschina o infedele, del Paradiso perduto”⁷.

Luigi Figini, cui appartengono queste frasi che andrebbero idealmente associate all'immagine della tavola 14, non è l'unico al quale rimproverare - se si vuole - di aver contagiato l'architettura con l'assurda pretesa di costruire un pezzo di paradiso nella terra per avvicinare l'uomo alla felicità.

“Anche l'architettura ha un pensiero recondito che la sostanzia: l'intento di creare un paradiso. Se non avessimo questa aspirazione, tutte le nostre case sarebbero più povere, più banali e la vita sarebbe, beh... sarebbe quella, ancora, vita? Dietro ogni sforzo architettonico, degno di esserne simbolo, c'è la volontà di dimostrare che si vuole costruire per l'uomo il paradiso in terra”⁸. E a queste parole di Alvar Aalto, si potrebbero accostare - se ci si concede questa disinvoltura - le parole di Le Corbusier: “Non mi starò sbagliando? Gli abitanti dell'*Unité* di Marsiglia saranno felici? Vi piacerebbe vivere nella *Ville Radieuse*?”⁹

Concepire ogni progetto come modo per renderci più felici. Un'aspirazione raramente dichiarata, - forse per il pudore di non farla intendere prima di dimostrare di essere capaci di risolverla nel progetto - ma sempre presente, sempre al fondo dei progetti che abbiamo osservato.

L'architettura può avvicinarci alla felicità? Crediamo di no.

Eppure, ci pare, che l'unica avventura davvero appassionante, sia quella di progettare come se questo fosse possibile.

I progetti ancora da fare sono di là che aspettano...

Note

- 1- Le Corbusier, *Le tecniche sono a fondamento del lirismo*, in *Precisazioni dello stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza, Bari, 1979
- 2- Cfr. C. Eames, *Què es una casa? Que es el Diseno?*, Gustavo Gili, Barcellona 2007
- 3- N. Henderson, citato in: A. R. Emili, *Puro e Semplice, l'Architettura del Neo Brutalismo*, Kappa, Roma 2008
- 4- Le Corbusier, *Il purismo*; in "Esprit Nouveau" n.4, gennaio 1921, ristampato in "Parametro" n. 49-50, settembre-ottobre 1976
- 5- J. Navarro Baldeweg, *Una Caja de resonancia*, Editorial Pre-textos, Barcellona 2007
- 6- Mies van der Rohe, citato in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Gli scritti*. Skira, Milano 1999
- 7- L. Figini, *Introduzione a L'elemento verde e l'abitazione*, Hoepli, Milano 1950
- 8- A. Aalto, *Idee di architettura*, Zanichelli, Bologna 1987
- 9- Le Corbusier, *L'Unità di abitazione di Marsiglia*, Eredi V. Veschi, Roma 1983 (1950)

Conclusioni

Risposte all'ipotesi

L'assunto posto al principio di questo studio ipotizzava che alcune *fotografie di architettura animata* potessero considerarsi dei *testi progettuali* sul rapporto tra lo spazio costruito e l'azione umana: le dimensioni problematiche sottese dallo sviluppo di questa tesi - la relazione architettura e fotografia da una parte e la relazione architettura e uomo dall'altra - costituiscono un sistema di complessità tale che, non essendo possibile riassumere, si è tentato, se non altro, di affrontare come tale.

La *risposta* all'assunto, in conclusione, non può che intrecciarsi e rincontrarsi con quelle *condizioni* che hanno accompagnato la scelta dei casi: crediamo, dunque, che lo studio qui svolto dimostri fondata l'ipotesi, a patto che sia sempre rintracciabile nei materiali fotografici l'*intenzionalità* proiettata dall'architetto sul materiale stesso.

I modi specifici in cui questa intenzionalità viene proiettata sulla fotografia, ed il modo in cui la fotografia viene poi impiegata, costituiscono poi - a nostro parere - gli altri elementi sui quali calibrare una lettura del testo fotografico, per tenere allargato il campo d'osservazione e non isolare il materiale dal complesso di relazioni che lo legano al contesto generale.

Abbiamo visto come le *situazioni* fissate dalla fotografie potessero anche essere palesemente o meno palesemente *composte*: crediamo che il testo fotografico non vada quindi interpretato come un dato significativo sulla *realtà* di come quell'architettura venga vissuta, ma come, invece, testimonianza - preziosa - di un *auspicio* progettuale espresso dall'architetto.

Alcuni incisi

La scelta dei casi - che si è dunque esercitata all'interno delle condizioni sopra esposte - e' stata orientata a costruire una panoramica di atteggiamenti progettuali sufficientemente significativa, affinché dal loro confronto ed accostamento emergessero - per differenza - le singole specificità.

La ricognizione di questo studio non si considera, quindi esauriente riguardo all'intero spettro dei casi potenzialmente interessanti; convinti, del resto, che lo strumento più efficiente per valutare l'interesse delle idee non sia certo quello dell'appello per segnare le assenze.

Preme sottolineare, inoltre, che in nessun modo questa argomentazione sottende l'idea di un automatismo nel legame tra un certo tipo di ripresa fotografica ed un giudizio di merito sull'architettura.

Fotografare un'architettura con le persone non è, quindi, in nessun modo garanzia della presenza una preoccupazione in merito, come - naturalmente - sarebbe erroneo ritenere che ad ogni architettura fotografata senza persone corrisponda la mancanza di una riflessione progettuale sulla presenza dell'uomo.

Sviluppi

Come affermato sin dalla prefazione, le immagini fotografiche qui indagate valgono per il loro ruolo ausiliario, subordinato: se nel commentare questo materiale fotografico si è riusciti a andare oltre l'oggetto osservato, e attraverso di questo si è riusciti ad andare oltre per parlare di architettura e della complessità dei rapporti tra lo spazio e l'uomo, questo può significare che in quel momento le immagini hanno palesato il loro statuto di *testo*, il loro contenuto *testuale*, confermando l'assunto di questa ricerca.

Pensiamo che avvalersi di questi materiali sia non solo *possibile*, ma anche *utile*, e che guardare all'architettura attraverso le *situazioni* possa alimentare un ragionamento sull'architettura e sulla teoria del progetto: per progettare - quindi - architetture che a loro volta si fondino sulla *speranza* di costruire situazioni significative per l'uomo.

Per quanto sfuggente, imprevedibile, incontrollabile, è possibile considerare la presenza umana nell'architettura come il nocciolo stesso del problema architettonico: nel mostrarci come sia possibile farlo, i casi indagati ci invitano ad assumere in merito una chiara posizione progettuale.

Apparati:
Interviste

La documentazione che segue è il frutto di alcune interviste generosamente concesse da architetti, fotografi di architettura, critici di architettura: figure differenti ma -a vario titolo- capaci di suggerire sviluppi nella ricerca e di fornire elementi importanti di conoscenza capaci in alcuni casi di comprovare alcune nostre ipotesi.

In ragione del loro notevole interesse e della pertinenza in merito agli argomenti trattati, in coda a questi contributi si presentano inoltre -per gentile concessione dell'autrice- le interviste inedite realizzate dal fotografo Alessandra Chemollo con gli architetti Roberto Collovà e Alvaro Siza, sui rapporti tra fotografia e architettura.

I testi di tutte le conversazioni - registrate a microfono aperto e quindi trascritte - sono stati sottoposti ad un intenso lavoro di selezione e adattamento, individuando e poi montando le parti del discorso particolarmente significative.

Affinchè la voce di tutti gli intervistati arrivasse con maggior nitidezza e senza interferenze, è stata poi eliminata dove opportuno quella parte di nostre domande e interventi che una volta compiuta la loro missione risultavano inutili, lasciando così fluire il discorso il più possibile senza interruzioni.

Conversazione con Juhani Pallasmaa,
(Hämeenlinna, Finlandia, 1936,
architetto e critico di architettura)
Helsinki, 27 settembre 2006

D: Nel suo libro *Gli occhi della pelle* lei attacca con decisione molte delle icone architettoniche attualmente celebrate dalla critica e che trovano spazio nella pubblicistica, individuando in questi modelli una grande indifferenza verso il contenuto umano del progetto.

Può spiegarci meglio in cosa consiste per lei questo allontanarsi dell'architettura contemporanea dall'uomo?

R: Non critico tutta l'architettura contemporanea senza prima distinguere tra ciò che considero giusto e sbagliato. A mio parere, e nel libro tento di spiegarlo, si può osservare nell'attuale architettura la tendenza ad essere concepita solo per la retina: è il prevalere assoluto del potere dell'occhio.

Inoltre è narcisistica, perché ci parla dell'architetto, non dell'individuo.

Ritengo che spesso ci sia una idea molto vaga circa l'obiettivo dell'architettura. Oggi gli edifici sono utilizzati come immagini che riflettono l'auto-celebrazione di un cliente e di un architetto. Questo non è il fine dell'architettura.

(...)L'architettura deve essere socialmente e culturalmente orientata, e questo non sembra più essere un obiettivo da perseguire, si sta perdendo.

L'architettura di oggi trascura la totalità dei sensi, ma soprattutto non è pensata per le persone.

(...)Ricordo una significativa dichiarazione di Ove Arup di molti anni fa, in cui sosteneva l'esistenza di molti tipi di arte, per cui l'architettura poteva essere gaia o seria, elegante e solenne oppure intima o ancora mondana ...o addirittura repulsiva, falsa, volgare: comunque sempre umana.

Ecco, credo che pur riconoscendo il fatto che i progetti siano comunque espressione di una qualche umanità, vada però criticata con molta chiarezza l'architettura che ha altri obiettivi che non contemplino l'uso da parte dell'uomo.

L'architettura sembra diventare un'arte esclusivamente visiva.

E, per definizione, la visione ti esclude da ciò che stai vedendo.

Si guarda da fuori, mentre l'architettura ti deve avvolgere nelle sue tre dimensioni.

E' nell'utilizzo che ci si appropria veramente dello spazio architettonico, e non mediante la sua visione.

(...)Per quanto indubbiamente potente, la percezione visiva rappresenta una parte di questa presa di possesso, non il tutto.

Nel libro mi soffermo su come -progettando in modo distratto rispetto a questi temi- si impoverisce l'esperienza complessiva degli individui: a mio parere è sbagliato sopravvalutare la direzione verso uno dei sensi e trascurare completamente lo stimolo verso gli altri.

Del resto...che cosa avvertiamo della vicinanza del mare, l'odore salato o il suo orizzonte infinito? Che cosa ci ricordiamo di uno stretto vicolo, la rugosità della pavimentazione sotto i nostri piedi o il suono di passi, l'odore di una panetteria o la sua prospettiva distorta?

L'esperienza coinvolge sempre la totalità dei sensi!

E di conseguenza, ritengo che un progetto di architettura deve essere pensato e verificato per tutti i sensi.

(...) Penso che -almeno in parte- questo impoverimento culturale è una conseguenza dell'unione economica e dei processi tecnologici. Se si sta cercando un impatto immediato, l'immagine visiva è uno strumento molto potente. E' come un concerto rock nel mondo della musica: d'impatto, raggiunge subito molti.

E 'anche il risultato della velocità del mondo. Tutto deve essere molto veloce e in quel momento. Inoltre c'è troppo di tutto, soprattutto di informazioni. Se si desidera ottenere l'attenzione si deve parlare forte. Questo spiega il tipo di architettura che abbiamo.

Ma questo è un errore: l'architettura è l'arte della lentezza e del silenzio.

...Chiaramente ci sono delle eccezioni a questo scenario preoccupante: Glenn Murcutt, Peter Zumthor, Steven Holl, Juan Navarro Baldeweg, Antonio Fernandez Alba hanno realizzato architetture molto intense, ricche, stimolanti, attente ai sensi ...

Quello che deve cambiare non è la tecnologia, ma l'approccio utilizzato dai progettisti .

Credo che la funzione dell'architettura sia quella di rafforzare in rapporto sensuale con il mondo.

(...)Ne abbiamo bisogno. L'elemento erotico dell'architettura è rappresentata dal toccare: il senso che vi invita a partecipare ed essere un tutto con l'ambiente circostante.

(...)Quando progetto lavoro spesso in scala 1:1. Questo assicura la comprensione del modo in cui la mano tocca l'edificio.

Non solo la mano, ma pure l'occhio rivolto alla mano: la morbidezza degli angoli... i piccoli dettagli che ti respingono o ti invitano a venire.

Anche gli edifici con una dimensione molto grande possono avere una scala e dei rapporti gradevoli, corretti. Recentemente ho visitato in Spagna un ospedale di Fernandez de Ángel Alba in Ciudad Real.

Era enorme, ma aveva una dimensione umana, si percepiva bene l'atteggiamento del progettista che intendeva far sentire a proprio agio l'utente.

Il contrario sarebbe quella di cercare di impressionare.

Da una certa distanza, invece, si poteva certamente comprendere la relazione dell'edificio con la dimensione del paesaggio, la composizione dell'insieme... ma il progetto non si fermava a questa scala, non si accontentava del grande disegno d'insieme.

Nell'avvicinarsi, nell'entrare, nello stare dentro, erano infatti molto chiare le preoccupazioni e le invenzioni, relative ad un'altra scala, più ravvicinata, che continuavano e prolungavano il progetto.

Anche la luce era buona, la luce -come l'acqua- se è eccessiva ti spazza via.

I miei occhi non gradiscono l'eccesso di luce, sono costantemente alla ricerca di ombra.

E io vivo in un paese tetro.

Come diceva Louis Kahn: la persona con un libro va in ricerca di una finestra.

Anche Louis Kahn, con la sua architettura, pur essendo capace di affermazioni monumentali, possedeva la capacità di continuare il progetto sino a preoccupazioni più legate agli atti delle persone: basti pensare alla biblioteca di Exeter, nel New England: impressiona lo

spazio poderoso, celebrativo e solenne del grande vuoto centrale, ma a questo poi si affiancano le piccole e calibratissime nicchie lignee vicino alle finestre, luoghi misurati sul raccoglimento individuale, dove concentrarsi e leggere da soli.

D: Il suo punto di vista è stato spesso criticato e ritenuto nostalgico: in fondo molta parte della società attuale rivolge all'architettura proprio quelle richieste di velocità e massima efficacia nella sua resa.

R: Non credo che ammettere la nostalgia e la malinconia come parte della vita sia regressivo.

Inoltre, perchè non chiedere all'architettura il massimo di quello che può darci?

...Perché accontentarci di meno?

Forse oggi viene considerato malinconico essere radicali!
(ride)

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

Cosa pensa di quei casi -quello di Herman Hertzberger è esemplare- in cui ad essere adoperata criticamente è la fotografia dell'architettura animata, in cui compaiono le persone che vivono gli spazi?

R: Quello della fotografia è un mezzo molto potente, c'è sempre un'insidia nel manipolare strumenti con questa potenza.

Nel campo dell'architettura esiste la possibilità che la fotografia possa divulgare modelli sbagliati, legittimandoli in qualche maniera attraverso immagini che trasmettono e amplificano solo le qualità visibili, quell'impatto immediato ma con scarsa portata di senso di cui parlavo prima: si rischia di fare poi dei progetti come costruzioni di immagini.

Mi sembra che anche quello della fotografia sia un modo di parlare, di dare forma a dei contenuti, e allora il problema è proprio scegliere cosa voler dire, con l'architettura come con la fotografia.

Al riguardo, mi vengono in mente dei bellissimi disegni di Gundersen riguardanti la casa, un'architettura leggera e bellissima, che il maestro norvegese Arne Korsmo costruì

per sé ad Oslo (tavola 62, ndr).

In quei disegni veniva rappresentati gli spazi della casa attraverso la vita che vi si svolgeva dentro, ed in qualche modo questo era la maniera più giusta di raccontarli, perché proprio per quegli atti di vita, gli spazi erano stati pensati: erano gli atti a suggerire le forme; l'atto dell'accogliere che dava forma all'ingresso, lo stare insieme che dava forma al soggiorno, il preparare i cibi che dava forma alla cucina...

Ecco, penso che anche la fotografia può aiutare a rivelare questi pensieri, se sono nel progetto.

Il problema è insomma il medesimo di sempre, e cioè quello di quali idee mettiamo nelle architetture.

Conversazione con Peter Zumthor,
(Basilea, Svizzera, 1943, architetto)
Roma, 13 maggio 2008

D: Ricordo alcuni suoi disegni riguardanti le terme di Vals, in cui nella prefigurazione dello spazio architettonico appaiono le figure delle persone che svolgono azioni: bagnarsi, riposarsi, osservare il paesaggio, cercare il posto migliore dove stare...

Che ruolo ha, nel suo lavoro, la riflessione sull'uomo che occupa l'architettura?

Ritiene che possa adoperarsi criticamente la fotografia mostrando l'architettura animata, con le persone che vivono gli spazi, per raccontare le riflessioni progettuali legate alla presenza dell'uomo?

R: Non sempre inserisco nei miei disegni le persone... ma questo perché non le disegno tanto bene! (ride)

In realtà per me è naturale considerare l'uomo nel processo mentale che porta al progetto, e quindi inserire nei modelli, nei disegni l'uomo, con le sue dimensioni e tentare una previsione riguardo i suoi comportamenti: per me non sarebbe possibile lavorare diversamente.

Mentre si disegna si approfondisce la conoscenza della cosa che stiamo progettando: l'intero processo progettuale è un processo conoscitivo.

Ci sono sempre delle lacune nelle prime, imprecise immagini spaziali che si formano nella nostra mente e che sono materiale su cui lavorare: trasferire queste idee ancora vaghe sul terreno misurabile del modello o del disegno permette di completarle, rafforzarle, verificarle.

(...)E allora è per noi conseguente inserire in quei modelli e in quei disegni l'uomo, con le sue dimensioni, la proiezione dei suoi gesti: una verifica dei rapporti, delle possibilità, della correttezza del processo.

Quando nei nostri progetti ci occupiamo di definire un'atmosfera, sentiamo questo come uno dei compiti principali verso i quali l'architetto deve tendere, e abbiamo sempre questa idea per cui la qualità atmosferica di uno spazio, di un luogo, è capace di definire le condizioni ideali per fare una certa cosa, per svolgere un certo atto.

Nel nostro progetto delle terme, per esempio, le condizioni atmosferiche -che sono andate definendosi compiendo una serie di decisioni progettuali sulla luce, sul materiale, sullo spazio, sulle dimensioni, sulle visuali- sono

fondamentalmente un fornire risposta architettonica al tema basilare, primigenio, dell'uomo che incontra l'acqua...

La costruzione delle terme è un'interpretazione di questo: la pietra definisce la scenario in cui l'uomo incontra l'acqua.

Credo questo aspetto si rintracci anche nelle foto delle terme che Hélène Binet ha realizzato per noi (tav 63, ndr).

(...) Non posso negare di essere diffidente rispetto alla rappresentazione fotografica dell'architettura, proprio perché appiattisce ed esclude completamente la ricchezza sensuale, atmosferica di cui parlavo prima...

Non esiste dunque altra possibilità che immergersi nello spazio per fare esperienza e comprendere un'architettura.

(...) Potenzialmente la fotografia può fare luce su un concetto, sottolineare un aspetto dell'architettura.

(...) Nel mio libro *Atmosfere* ho utilizzato una fotografia degli anni trenta di Hans Baumgartner, scattata nella caffetteria di un pensionato studentesco: l'atmosfera densa dell'ambiente, la luce dalle alte finestre che bagna dolcemente le pareti, e degli uomini seduti ai tavoli che si trovano bene...

Lo stato d'animo di quelle persone che conversano tranquillamente è collegato con la qualità intensa di quello spazio? Penso che quella foto ci risponda affermativamente.

(...) Un'architettura fotografata con le persone non assicura che ci sia stata un'attenzione progettuale in merito... così come la rappresentazione deserta di un'architettura non implica che questa non sia in grado di accogliere degnamente l'uomo.

Bisogna farne esperienza diretta, per comprendere questi aspetti: non c'è altra soluzione.

Ci si rende conto di alcune preoccupazioni progettuali per l'uomo, per esempio nelle architetture di Alvar Aalto, solo entrando nelle sue architetture, misurandole, toccandole, ascoltandole emotivamente.

(...) Ci sono molte foto delle terme scattate dalla Hélène Binet in cui l'elemento umano non è presente, ed il fuoco visivo è concentrato su alcuni aspetti particolari che

hanno a che vedere con il corpo fisico dell'architettura: intervalli di luce e ombra, trame costruite, riflessi.

Queste immagini colgono alcune qualità specifiche della forma.

A queste si affiancano poi altre immagini in cui il soggetto è l'incontro tra lo spazio e l'uomo, lo spazio architettonico attraversato dalle azioni.

Penso si possa comprendere molto dell'architettura osservando in che modo le persone prendono possesso dello spazio, in che modo lo spazio produce effetti sulle persone orientandone azioni, movimenti, scelte... decidendone magari gli stati d'animo.

(...) Non credo che questi due aspetti -la qualità formale di una costruzione e la sua aderenza al tema della sua destinazione- siano in concorrenza: nei nostri progetti cerchiamo sempre di perseguire simultaneamente un risultato di forma insieme ad un risultato sul contenuto umano.

Conversazione con Giancarlo Cosenza
(Napoli, 1939, ingegnere, figlio di Luigi Cosenza)
Napoli, 9 luglio 2008

D: Negli ultimi tempi, anche per via della ricorrenza del centenario della sua nascita, sono stati prodotti e pubblicati diversi contributi critici riguardanti l'opera di suo padre, ed in particolare sulla Villa Oro.

Nessuno di questi contributi però, indaga su queste foto scattate da suo padre e da Bernard Rudofsky nella Villa Oro, al termine della costruzione.

Mi sembra che nel loro insieme costituiscano un documento molto interessante: quelle eleganti figure femminili ci conducono -spazio dopo spazio- in una affascinante visita guidata all'architettura, facendoci scoprire, non tanto e non solo i suoi valori formali, ma soprattutto i suoi valori abitativi: questo è un modo interessante di spiegare un progetto, ricco di implicazioni concettuali.

Anche Giò Ponti, nel presentare il progetto su *Domus* del dicembre 1937 illustrato da quelle foto, ne sottolinea l'intento dimostrativo.

Mi piacerebbe che mi aiutasse a ricostruire la storia e le motivazioni di quelle foto.

R: Posso dire che pochi hanno osservato queste foto da questo punto di vista: di solito vengono infatti frettolosamente giudicate come delle belle foto che sono esito di un gusto specifico di quel tempo, e non certo come un materiale dimostrativo di un pensiero sull'architettura e sull'abitare.

Le figure femminili abbigliate a *la belle époque*, che compaiono in queste fotografie non sono le reali abitanti di questa architettura, -di proprietà della famiglia Oro, famiglia di medici molto nota a Napoli- ma sono le giovani mogli dei progettisti -Berta Rudofsky insieme a mia madre (tav 64, ndr).

Gli autori delle foto sono invece proprio i progettisti, mio padre insieme a Bernard Rudofsky: e questa coincidenza tra il ruolo dell'architetto e quello di chi fotografa illumina di un preciso significato quelle foto, che testimoniano del punto di vista di chi ha progettato.

Non c'è niente di casuale, le foto sono volute.

(...)Tutte le fotografie, negli interni e negli esterni rivolgono spesso l'obiettivo verso le ampie finestre che illuminano le stanze e che rappresentano dei veri e propri quadri

tagliati ad incorniciare le porzioni di panorama più belle... e stagliate sul paesaggio trovano posto le figure che animano gli spazi.

Qui c'è una bella foto -scattata da mio padre- che inquadra Rudofsky (tav 7, ndr), a sua volta impegnato nel fotografare sua moglie... ed ecco qui la foto di Berta Rudofsky (tav 9, ndr) seduta all'interno della finestra panoramica esterna ritagliata nel tufo che ha uno spessore abitabile... sono due foto scattate quasi nello stesso istante: una sorta di treno fotografico! (ride)

Una delle fotografie più belle degli interni riprende l'ambiente intimo e soffuso della stanza da letto (tav 8, ndr) , con una donna ripresa di spalle ed il volto ripreso nello specchio della toilette, raffinato esempio di fotografia del primo Novecento, di probabile ascendenza tedesca.

(...)La prima volta che sono stato nella villa Oro ci sono andato con mio padre, io ero un bambino, sarà stato il 1946, e il proprietario esprimeva delle perplessità sulle ringhiere delle terrazze, a suo dire pericolose... -sotto quelle c'era un dislivello piuttosto grande- e mio padre, per dimostrare la totale infondatezza di quei timori, mi ordinò di andare a giocare proprio su quelle ringhiere... sotto lo sguardo sbalordito del committente!

Se sono ancora qua e posso raccontarlo significa chiaramente che io giocai tranquillamente in quelle terrazze senza nessun problema, e quelle ringhiere molto belle e leggere -da transatlantico- rimasero come le aveva pensate mio padre.

D: Un altro aspetto di queste fotografie è che nel loro descrivere un abitare ideale, vanno a ribadire delle situazioni di vita identiche a quelle fissate nelle prospettive di studio... c'è come un rincontrarsi tra le persone dei disegni e quelle delle foto.

Cosa ne pensa ?

R: Sì, questo è vero, è molto interessante.

E' possibile che questo tipo di interesse riguardo la fotografia ed il disegno come espressione di un concetto sia stato stimolata da Rudofsky, che aveva un ascendente profondo su mio padre, e che infatti nel corso della sua vita ha poi sempre continuato a disegnare

e fotografare l'architettura -la sua e quella degli altri- in questo modo.

Devo comunque dire che mio padre ha sempre concepito l'architettura in rapporto ai gesti e alla presenza umana, questo è riscontrabile in tutto il suo lavoro, anche se non c'è sempre la rispondenza visibile e precisa di questo pensiero nei disegni o nelle foto... un utilizzo dimostrativo della fotografia simile a queste di villa oro forse è presente solo nelle foto della fabbrica Olivetti a Pozzuoli, dove nelle immagini si mostrano il lavoro degli operai dentro lo spazio ampio e luminoso dell'architettura, sullo sfondo del paesaggio ritagliato dalle vetrate: c'è l'idea che persino il momento faticoso del lavoro in fabbrica può svolgersi alla luce, in rapporto con il paesaggio, può avere una sua bellezza, (...).Trovo queste preoccupazioni molto nobili, mi piace pensare a mio padre in questi termini.

Conversazione con Ugo Collu,
(presidente della fondazione Costantino Nivola)
Orani (Nuoro), 22 agosto 2008

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura che hanno progettato, e sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

L'interesse di questa ricerca è rivolto verso un particolare utilizzo della fotografia di architettura, in cui l'architettura compare animata dalle persone e a venire fissate nel fotogramma sono delle situazioni, più che delle forme:

mi piacerebbe che mi aiutasse a ricostruire la storia e le motivazioni delle foto scattate da Bernard Rudofsky nel 1952, nel giardino della casa-studio Nivola, a Long Island, progettato a quattro mani da Nivola e Rudofsky stesso.

R: Ho visitato in più di un'occasione il giardino di casa Nivola a Springs, -anche recentemente-, in compagnia dei figli di Nivola, e nel farmi scoprire e mostrarmi le parti del giardino era per loro spontaneo ritornare con la memoria alle cose fatte e agli avvenimenti vissuti in quei luoghi.

Luoghi e vita si mescolavano continuamente: la loro descrizione di un piccolo ambito, di un muro, di uno spazio nascosto, si legava al ricordo di un gioco, di un litigio, di un evento.

(...)Mi sembra che in qualche modo quelle foto del giardino con le persone, contengano quel medesimo carattere, raccontino insieme dei luoghi ma pure degli avvenimenti (tav 65, ndr), della vita che attraversa quei luoghi.

Le ho sempre considerate immagini molto belle... ma devo dire che il confronto con quelle che lo stesso Rudofsky ha scattato a Villa Oro a Napoli -non conoscevo queste foto- contribuisce a renderle ancora più interessanti, è come se insieme costituissero un sistema, rivelassero una continuità di pensiero.

(...)Il progetto è un'invenzione continua, il terreno è molto vasto e vicino alla spiaggia, e mentre si cammina tra gli alberi si scoprono prima dei muri isolati, poi delle pergole, delle fontane, delle stanze a cielo aperto: luoghi dove accendere il fuoco, stare, conversare, lavorare.

(...)Penso che la collaborazione tra Nivola e Rudofsky sia stata incredibile, è difficile separare gli apporti, capire

dove inizia e finisce l'apporto di uno rispetto a quello dell'altro.

(...) Se è risaputo l'interesse antropologico di Rudofsky, che era sempre interessato alle ricadute che le costruzioni avevano sulla vita, il pensiero di cosa si può fare nell'architettura, anzi, di cosa l'architettura ci consente di fare, è un aspetto che può facilmente rintracciarsi nelle occasioni, nelle realizzazioni in cui Nivola da artista si prestava all'architettura: dai giochi per i bambini nelle scuole americane, alla piazza Satta a Nuoro, al progetto del villaggio-pergola per Orani o per i diversi concorsi di monumenti.

(...) Per comprendere questa attitudine verso l'architettura non si possono trascurare le esperienze importanti di collaborazione che Nivola ha intrattenuto con architetti del calibro di Breuer, Sert, BBPR, altri... ma il rapporto strettissimo, amichevole con Le Corbusier, è stato decisivo.

(...) Oltre ad incontrarsi molto spesso, Le Corbusier era ospitato da Nivola soprattutto nel periodo del progetto per l'ONU a New York, tra loro esisteva pure un rapporto epistolare continuo, una corrispondenza che qui nella Fondazione stiamo ultimando di ordinare e studiare.

Nivola parlava di questo suo rapporto con Le Corbusier come di un rarissimo e fortunato incontro tra una persona -lui, l'allievo- che voleva imparare esattamente le cose che l'altro -Le Corbusier, il maestro- desiderava trasmettere proprio in quel momento: una congiuntura eccezionale, di un tipo che si verifica molto raramente.

D'altra parte Le Corbusier ammirava Costantino: "lei ha del talento che deve assolutamente coltivare", gli disse appena si conobbero, e sappiamo quanto lo svizzero fosse avaro di riconoscimenti verso l'opera altrui...

Esistono delle foto di Le Corbusier che sotto lo sguardo attento dei figli di Costantino, assimila da Nivola la tecnica scultorea del sand-casting (tav 65, ndr) e si cimenta - proprio nel giardino di casa- nella produzione di alcune sculture, prendendo confidenza con quella tecnica di produzione che consente di creare opere plastiche molto interessanti: in questa come in tutte le altre foto si racconta della vita prima che del luogo.

Conversazione con Cesare Colombo, fotografo
(Lecco, 1935, fotografo)
Milano, 17 ottobre 2008

D: Nella sua attività di fotografo di architettura, lei ha scelto molto spesso di rappresentare l'architettura animata dalle persone: vorrei che mi chiarisse il ruolo assunto dai progettisti rispetto a questa scelta, e che mi raccontasse della sua esperienza come fotografo di architettura, dal lavoro con la rivista *Abitare* negli anni settanta, sino al suo rapporto con gli architetti per cui ha lavorato a lungo, come Giancarlo De Carlo, per esempio.

R: Quella della rivista *Abitare* di quegli anni era una vicenda culturale insolita e molto interessante: un gruppo redazionale quasi totalmente femminile, guidato prima da Piera Pieroni e poi da Franca Santi, insisteva nel proporre un certo tipo di ambienti come modelli di una possibile società migliore, come espressione di rapporti personali e collettivi più efficienti.

Io stesso, condividendo questa linea culturale, proposi così ad *Abitare*, di *abitare gli spazi*, cioè di offrire attraverso le foto con gli uomini una specie di verifica ottica dentro e fuori le strutture: potrà sembrare una banalità, ma nessuna rivista aveva mai perseguito questa linea nel commento fotografico all'opera.

(...)L'uomo, fisicamente, è sempre misura e rapporto per una casa, per una fabbrica, per il quartiere.

Da sempre camminiamo lungo i muri. Sulla sedia ci si dondola, è la faccia che si affaccia, il letto è sfatto, nel gradino stiamo inciampando.

Cassetti semiaperti, mani lungo i cancelli, la calza lasciata nel divano.

(...)Molti architetti preferiscono spesso gli spazi vuoti, più grafici e assoluti, se è impossibile progettare inquilini decenti, vadano almeno oltre il bordo dell'inquadratura.

E così chiedere alle famiglie benestanti, ad artigiani o studenti di restar là, di continuare a muoversi... diventava un metodo giornalistico che portava con sé nuovi dilemmi tecnici ed espressivi.

Via le lunghe esposizioni con il treppiedi, via le lampade, e poi ad attendere presso una finestra o in un angolo che qualcuno ricominci ad essere sé stesso.

Il tutto senza perdere di vista la prospettiva di quelle linee laggiù, né l'allineamento dei balconi, né la giusta luce sul muro di fianco.

(...)Come dicevo, era il taglio redazionale che avevamo scelto a decidere questo approccio... non tutti gli architetti apprezzavano il fatto che la propria architettura venisse documentata in questa maniera, preferivano magari una fotografia rivelatrice di altri aspetti, più astratti e legati al linguaggio, o comunque aspetti tecnici, costruttivi, indipendenti dal momento dell'abitare.

(...)In alcuni casi il nostro punto di vista e quello del progettista collimavano.

Guido Canali, ad esempio, era solito chiedermi delle foto abitate, era molto interessato a questo tipo di verifica, ricordo le foto della sua casa dello studente a Parma, un lavoro della fine degli anni settanta: mi accompagnò personalmente dentro l'architettura, suggerendomi le riprese, focalizzando l'attenzione su come i ragazzi occupavano gli spazi comuni, i luoghi che lui aveva progettati per l'incontro e per la conversazione.

A volte ci sono delle sorprese... uno vede architetture come le sue, rigorosissime dal punto di vista tecnico e formale, elegantissime, e poi scopri che sono anche intrise di preoccupazione legate all'abitare.

Giancarlo De Carlo, invece, -e qui è un'altra sorpresa- che ha progettato tutta una vita intorno a questi temi del rapporto tra la forma ed i comportamenti, non mi ha mai chiesto, neanche in un'occasione, quel tipo di foto... forse era disinteressato verso l'aspetto dimostrativo della fotografia.

D: Nel fondo fotografico dell'archivio Figini e Pollini del MART a Rovereto, ho rintracciato alcune foto in bianco e nero di casa Figini che portano il suo timbro, realizzate credo negli anni settanta, in bianco e nero.

In queste foto sono ripresi gli abitanti della casa -Luigi Figini e Gege Bottinelli- ormai molto anziani, nelle varie parti della casa...l'impressione è quella che si stia ripetendo -a cinquanta anni di distanza- il reportage fotografico della casa appena costruita negli anni trenta, con loro due che ci accompagnavano in una sorta di visita guidata degli spazi.

R: Le foto furono realizzate nel 1979 per un servizio su Abitare, che rivisitava dopo molti anni dalla sua

costruzione, questa celebre icona del modernismo milanese.

L'intento era quello di fare un accostamento, mettere in relazione le nuove con le vecchie foto per mostrare la dimensione -che spesso nelle riviste viene esclusa- del trascorrere del tempo: questo avrebbe raccontato di come si era modificata l'architettura, quella parte di città, il luogo, gli abitanti...

Con Luigi Figini, che conobbi in quell'occasione, si instaurò subito una complicità... nelle foto lui viveva con l'architettura, si muoveva in questa casa avvolta dalla vegetazione, negli interni, nei giardini pensili senza mai perdere naturalezza, svolgendo la sua vita di sempre...

Ricordo un particolare commovente:

Alla fine del reportage, dovendo decidere insieme come fare un loro ritratto, proposero di essere ritratti insieme ad un terzo soggetto: la loro casa. (tav 66, ndr)

Li fotografai in maniera tale che fossero incorniciati dalla figura di questa piccola scatola bianca avvolta dalla vegetazione.

Le loro vite e quella dell'architettura erano intrecciate, inseparabili.

Conversazione con Cini Boeri
(Milano, 1925, architetto)
Milano, 25 luglio 2008

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura che hanno progettato, e sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

L'interesse di questa ricerca è rivolto verso un particolare utilizzo della fotografia di architettura, in cui l'architettura compare animata dalle persone e a venire fissate nel fotogramma sono delle situazioni, più che delle forme:

vorrei che mi commentasse le foto scattate da Paolo Monti nell'asilo al Lorenteggio, Milano, progettato da lei insieme a Marco Zanuso.

R: La mia collaborazione con Marco Zanuso, che non si è limitata a questo progetto, è stata molto importante, penso infatti di avere appreso da lui il fatto di finalizzare l'impegno professionale e progettuale nel migliorare qualcosa nella vita di tutti, la capacità di interpretare creativamente i desideri dell'altro, la gioia di creare qualcosa di nuovo.

Negli anni cinquanta progettammo insieme, oltre alla casa materna ed il nido al Lorenteggio, l'asilo di Gubbio.

In quei progetti esisteva un approfondimento puntuale sul rapporto con la misura umana, c'era sempre questa doppia scala dimensionale, una al servizio dei bimbi, e una per i grandi, con l'auspicio che questo potesse permettere ai bimbi di sentirsi dentro un ambiente che contemplasse la loro misura.

(...)Non si tratta solo di misure fisiche, è chiaro, si tratta di sentire anche le misure e le aspettative psicologiche degli utenti.

Le foto scattate da Palo Monti (tav 67, ndr) -che recepivano una precisa indicazione di Zanuso-, permettevano di fare una verifica sull'esattezza di quegli auspici, restituendo in modo puntuale queste attenzioni rispetto ai comportamenti dei bimbi, dalle aule agli spazi aperti, dalle aule per riposare sino ai servizi per l'igiene e al mobilio.

(...)Questo tipo di approccio mi è rimasto, credo sia necessaria una grande responsabilità nel lavoro del progettista, non credo si possa fare a meno di chiedersi continuamente *per chi progettiamo?* ...la mia risposta è certamente non per noi, ma per gli *altri*.

(...)Il progetto "Le dimensioni del domestico" che presentai alla Triennale di Milano del 1986 dedicata al Progetto Domestico, consisteva in una riflessione sulle dimensioni umane dell'abitare, in termini fisici e psicologici.

L'architettura domestica ha sempre rispecchiato le necessità e i desideri dell'uomo e, con gli strumenti che gli sono propri, ha tradotto le tensioni presenti nella società.

In quel momento lo sviluppo di un nuovo modello abitativo, dedicato alle persone legate da relazione di coppia, costituiva e credo costituisce ancora un tema di estremo interesse date le nuove condizioni emerse dall'evoluzione dei rapporti.

Veniva proposta l'esclusione del tradizionale concetto di "fusione", in favore di una maggiore autonomia del singolo: la distribuzione dello spazio articolava in una unica cellula abitativa i momenti e gli ambiti privati necessari a ciascun componente, con uno spazio centrale dedicato ai momenti in comune che caratterizzava la scelta di entrambi di vivere insieme.

Le denominazioni stesse degli spazi chiariva il ragionamento: dialogo creativo, impegno comune, sogno, sogno e amore, riflessione individuale, momento dell'estetica, igiene personale...

(...)Io non separo mai l'architettura dall'uomo, e questo pensiero è importante anche nella rappresentazione fotografica, perché può rendere evidente questo impegno, questa responsabilità: in questo mi sento di condividere la linea culturale di mio figlio, (Stefano Boeri, ndr) che nella rivista *Abitare* sceglie di documentare fotograficamente le architetture con la presenza delle persone.

Conversazione con Giovanna Castiglioni,
(figlia di Achille Castiglioni)
Museo-Studio Achille Castiglioni, Milano, 22 luglio 2008

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura che hanno progettato, e sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

L'interesse di questa ricerca è rivolto verso un particolare utilizzo della fotografia di architettura, in cui l'architettura compare animata dalle persone e a venire fissate nel fotogramma sono delle situazioni, più che delle forme: questo mi sembra un caso particolarmente ricorrente nel lavoro di suo padre -dagli oggetti d'uso ai progetti di allestimento architettonico-, e su questo vorrei un suo commento.

R: Mio padre si considerava architetto a tutti gli effetti, e non solo perché si era laureato in architettura, ma per questioni di approccio, di metodo.

Anche quando concepiva l'oggetto industriale, lo faceva a partire da riflessioni che lui considerava architettoniche. Le questioni sottese nei suoi progetti erano molteplici e andavano dal fatto tecnico al fatto espressivo, ma dietro tutto c'era l'idea per cui la forma era il risultato di una riflessione creativa sull'uso: la sua volontà non era tanto quella di lasciare un segno, ma di instaurare uno scambio, anche piccolo, con l'ignoto personaggio che avrebbe usato l'oggetto progettato.

Egli affermava continuamente, anche ai suoi studenti, come la cosa più importante per lui fosse quella di osservare criticamente i comportamenti delle persone, e in alcuni casi ammetteva che gli sarebbe piaciuto seguire l'oggetto prodotto fino dal suo utilizzatore finale, per poterlo spiare e vedere in che modo questo interpretasse i diversi usi.

(...)Difficilmente illustrava il carattere degli oggetti di sua concezione a partire dalla loro forma, nel descriverli non partiva da quello, spiegava invece le sue ideazioni illustrando con i gesti quale uso quella forma permetteva, insisteva sui movimenti, sui comportamenti che gli oggetti avrebbero permesso a chi li avrebbe usati, per quali posizioni erano stati pensati, quale consistenza avrebbero avuto al tatto...che suono avrebbero fatto...

La spiegazione degli oggetti era sempre plurisensoriale, dinamica. (...)Per questo motivo lui litigava sempre con le

aziende produttrici, che nei loro cataloghi avrebbero voluto le immagini degli oggetti prodotti senza nessuna presenza umana, così erano più eleganti, a loro dire... poi però gli oggetti venivano magari acquistati e a volte utilizzati in maniera errata.

In quel modo si stravolgeva completamente il senso dell'oggetto: si può stravolgere il senso di un oggetto anche senza che lo si rovini fisicamente, basta farne un uso sbagliato: basta -ad esempio- collocare una lampada Arco contro un muro per fare saltare completamente lo scopo per cui era pensata. In quei casi per lui era importantissimo fotografare le cose mentre venivano usate, era delle istruzioni d'uso visive.

(...)Anche nei suoi progetti di allestimenti c'è sempre questo aspetto coinvolgente, i visitatori erano coinvolti attivamente, dovevano scoprire, abbassarsi, sporgersi, guardare dentro... ecco perché chiedeva che le sue cose venissero sempre fotografate con le persone che agendo mostravano il senso dell'oggetto, non avrebbe avuto nessun significato il contrario. (tav 68, ndr)

(...)Quando fotografava i suoi plastici inseriva sempre una figura umana, in scala... che era lui! (ride) ...possedeva una serie numerosa di piccole figure create a partire da alcune foto che si era fatto scattare, in tutta una serie di posture differenti: chino, seduto in vari modi, sdraiato, inginocchiato, coricato, con il braccio alzato...

Questo era per lui anche un aspetto divertente del lavoro, -in questo modo di concepire il lavoro come attività giocosa erano evidenti le relazioni con l'amico Bruno Munari- ma servivano precisamente alla spiegazione del senso del progetto.

(...) Riflettere sulla funzione significava per lui progettare. Quando progettava le sedute, ad esempio, le sue sedie non erano forme diverse per un stesso modo di sedersi... ma proponevano proprio delle concezioni differenti dello stare seduti: si sta seduti diversamente a seconda dell'attività, leggere, parlare, lavorare...

Si trattava di progettare la funzione! Questa è una bellissima lezione di progettazione integrale: era un modo molto particolare di essere funzionalisti, perché era in realtà la funzione ad essere ripensata creativamente.

Conversazione con Umberto Riva
(Milano, 1928, architetto)
Milano, 17 ottobre 2008

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura che hanno progettato, e sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

Questa ricerca è volta ad indagare un particolare utilizzo della fotografia di architettura, in cui gli spazi sono documentati insieme alle persone che li vivono.

Mi piacerebbe che mi raccontasse in che modo sono nate le foto, scattate da Giorgio Casali nella sua casa di via Paravia a Milano, per la rivista Domus.

Casali fotografava raramente le architetture con le persone, -l'archivio Casali custodito allo IUAV lo testimonia- : come nacquero quelle foto che invece mostrano la vita dentro la casa?

R: Giorgio Casali era un fotografo di straordinaria bravura, capace di leggere lo spazio architettonico in modo acuto, sensibile.

Nella casa in via Paravia, la scelta di fotografare gli spazi seguendo noi e soprattutto il gioco ed i movimenti di mia figlia -allora aveva quattro anni, ora ne ha quarantaquattro... sono passati quaranta anni!- fu sua, non ci fu un suggerimento da parte mia.

Io non avevo richiesto questo modo di riprendere l'architettura, però lui aveva colto molto bene questo aspetto delle relazioni fra le cose e le persone...relazioni che spesso sono invisibili a molti, che pochi notano.

(...)Le dimensioni degli arredi, la loro disposizione, l'altezza delle sedute e dei traguardi visuali: tutto era effettivamente misurato sui gesti e la presenza nostra e della bambina: rappresentare quello spazio vissuto dalla bimba era quindi un modo corretto di interpretarlo, di evidenziarne un aspetto.

Comunque sia, devo dire che nel rivederle a distanza di tempo quelle foto mi comunicano un carattere dello spazio che mi interessa molto... che mostra una disponibilità ad accogliere anche le tracce e la presenza delle persone... e questo è un aspetto che ho sempre ricercato nei miei progetti.

(...) Non so se l'ho veramente raggiunto, ma l'ho sempre ricercato.

D: Che posto occupa nel suo lavoro progettuale la riflessione sull'uomo che occupa gli spazi?

R: Io mi preoccupo sempre moltissimo della destinazione delle cose, non riesco a sottovalutare niente né dare niente per inesplorabile.

A me interessa molto quello che mi chiede la committenza. Poi ho bisogno di tempo per capire e sono lento di riflessi perché la mia comprensione delle cose passa attraverso il fare. Io capisco le cose come un cieco, toccandole. Per me il progetto è questo, una conoscenza delle cose. Poi dalle cose ne nascono altre e ti offrono dei suggerimenti. Non ho idee progettuali a priori; l'idea nasce sempre da suggestioni: un paesaggio, il rapporto con una persona.

(...)Una delle prime fasi di progettazione è quella del mettere a fuoco questa pluralità di funzioni in modo che siano lasciate il meno possibile a livello intuitivo. E' per questo che per me ha molta importanza il disegno; proprio perché ti obbliga a dare una dimensione fisica alle cose.

(...)Ho la sensazione di essere come quelle talpe, che capiscono solo quello che toccano, allora non ho questa astrazione intellettuale che permette di dare giudizi al di là dell'esperienza, io capisco tutto attraverso l'esperienza. Ho una forma mentis per cui quando progetto parto da alcune intuizioni, se vuoi, dall'ispirazione.

E' insomma un atteggiamento intuitivo che diventa in qualche modo prefigurazione. Mi occorre poi tutta un'opera di verifica di queste prefigurazioni

(...)Magari nei miei disegni la presenza umana non compare esplicitamente, ma molto della forma è deciso progettando usi, movimenti.

(...) Poi magari si fanno anche degli errori, si sbaglia...da poco ho rivisitato la casa di un amico per cui ho disegnato tutti gli interni, le attrezzature, l'arredo:

ho notato che alcuni angoli leggermente acuti dei miei mobili erano stati malamente ricoperti con un'imbottitura orribile... io li avevo disegnati in quel modo per accompagnare alcuni movimenti, alcune percorrenze... ed invece ora c'era la paura folle che i loro nipotini potessero sbatterci la testa! (ride) ... a volte facciamo

delle previsioni sbagliate, per quanto cerchiamo di essere arguti, qualcosa sfugge alla nostra previsione.

(...)Nonostante questo, però, mi sembra giusto progettare così, partendo dall'immaginarsi la vita, non saprei come progettare diversamente.

Questo è confacente al mio atteggiamento che cerca di prendere spunto, di recuperare dai condizionamenti.

(...)Un interprete molto raffinato di questo progettare pensando a definire situazioni è stato Carlo Scarpa... nei suoi disegni c'erano spesso uomini o donne...

(...)A volte erano disegnati in maniera buffa, era anche un modo per divertirsi nel lavoro, ma il disegno rispecchiava la preoccupazione per l'uomo...

Mi viene in mente un esempio del suo lavoro, la sistemazione di una antica fontana vicino all'entrata del museo di Castelvecchio a Verona, nella corte del castello: ha posto un velo d'acqua a circondare l'antica fontana e per bere l'acqua, diventava necessario stare in equilibrio poggiando i piedi su una piccola piattaforma di pietra sospesa in mezzo al velo d'acqua, e stando in quella posizione sospesa, in bilico, finalmente ci si avvicina per poter bere dalla fonte...

Ha progettato un evento, non una forma: ha congegnato un modo per cui l'atto semplice di dissetarsi diveniva un evento, una piccola avventura.

Ecco, per parlare di fotografia, penso che una foto di quella fontana che non riprenda l'attimo in cui avviene quella piccola cerimonia, non possieda tanto senso: ci farebbe vedere solo la forma, ma non racconterebbe nulla riguardo la predisposizione di quell'esperienza.

Conversazione con Maria Ida Biggi, Venezia
(Parma, 1955, architetto e fotografo)
Venezia, 20 ottobre 2008

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura che hanno progettato, e sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

L'interesse di questa ricerca è rivolto verso un particolare utilizzo della fotografia di architettura, in cui l'architettura compare animata dalle persone e a venire fissate nel fotogramma sono delle situazioni, più che delle forme:

mi piacerebbe conoscere, da lei che le ha scattate, la vicenda delle fotografie delle scuole di Broni e Fagnano Olona progettate da Aldo Rossi, in cui i bambini animano gli spazi.

R: Ho lavorato come fotografo di architettura anche con Tafuri, con Moneo, molto esigenti tutti e due... Moneo mi forniva istruzioni minuziosamente disegnate delle angolazioni e dei punti di vista, Aldo Rossi invece non dava quasi mai indicazioni, ci lasciava molte libere nel lavoro.

Io fotografavo con Giacinta Manfredi di Parma, in quel periodo dei primissimi anni ottanta eravamo noi ad impostare le campagne fotografiche, come ad esempio quella che riguardava le scuole di cui mi chiedi.

(...) Ad esempio fu nostra l'idea di portare con noi la figlia di Aldo, Vera, che compare nelle foto (tav70, ndr), non c'era stata nessuna indicazione da parte di Aldo Rossi.

Noi abbiamo fotografato l'architettura sia nel suo aspetto di pura figura, senza abitanti, con l'intenzione di cogliere alcuni aspetti quasi metafisici di quelle geometrie... ma anche con i bimbi che la occupavano, nelle aule, nei corridoi, nell'ingresso, nella corte (tavole 52-55, ndr), ed in quella occasione abbiamo messo un grembiule a Vera e le abbiamo chiesto di occupare alcuni spazi.

La cosa che ci sorprese fu l'entusiasmo con cui Aldo Rossi apprezzò le foto con i bimbi, non ci aspettavamo questo... ha cominciato ad usarle spessissimo per le sue lezioni, o per pubblicarle nei libri sul suo lavoro: il numero monografico della A+U del 1983, libro diffuso in tutto il mondo, venne illustrato completamente con le foto mie e di Giacinta.

Tra l'altro la foto di gruppo dei bimbi che scattammo nella gradinata nel cortile di Fagnano Olona, tutti ordinati sotto

l'orologio, fu persino citata da Rossi nella sua Autobiografia Scientifica come la sua foto preferita.

Questo ci sorprese, perchè in fondo Rossi, che era pure lui appassionato di fotografia e scattava foto nei suoi viaggi con la Polaroid, prediligeva l'architettura vista in maniera laconica, come soggetto separato dal contingente,.

Non è casuale infatti il rapporto stretto -dal 1983, con le foto del cimitero di Modena- con il fotografo Luigi Ghirri, che nelle foto, velate da una nebbia malinconica, mostrava le architetture di Rossi come forme misteriose, disabitate: una forza iconica notevole e sognante -quasi fossero l'emersione di un ricordo-, che ad Aldo piaceva, e che ritengo avesse una segreta assonanza con il tono con cui Rossi le disegnava, le architetture.

(...) Le foto con i bimbi rendevano invece un altro aspetto del suo pensiero: l'architettura come sfondo, come scena fissa della vita degli uomini.

Non credeva che questa scena dovesse caratterizzarsi funzionalmente: l'architettura doveva caratterizzarsi quanto bastava per essere memorabile, non per assecondare particolari usi... in fondo le funzioni e gli usi cambiano spesso, mentre la forma doveva essere in grado di resistere oltre quelli.

Apprezzava molto le foto in cui sotto il fondale immutabile della figura, le attività potevano essere le più diverse, dalla foto di gruppo alla ginnastica sino al gioco (tav 45, ndr). Il fatto che un'architettura potesse lasciare traccia di sé nel ricordo di quelli che l'hanno incontrata, appassionava molto Rossi, era il modo di relazionare la forma con la vita.

Penso poi che attraverso quelle foto lui potesse in qualche modo ricordare la sua infanzia, il suo stare a scuola, da piccolo: lui parlava molto spesso di sé, del suo vissuto, ma senza nessuna vanteria, solo perché considerava la sua memoria, i suoi ricordi, come un bagaglio personale prezioso per il fare architettura, per fare travasare nei progetti la propria esperienza.

(...) Aldo Rossi credeva parecchio nella forza evocativa dell'immagine, le sue immagini preferite di luoghi e di architetture che per lui significavano molto, erano quasi

delle ossessioni personali, ritornavano continuamente nei disegni , nelle sue lezioni, nei suoi montaggi.

Conversazione con Ricardo Flores e Eva Prats, architetti
Barcellona, 30 ottobre 2008

D: Gli architetti fanno spesso un uso dimostrativo dello strumento fotografico, isolando e sottolineando alcuni aspetti dell'architettura sui quali è stata compiuta una particolare riflessione.

Quando presentate il vostro lavoro nelle conferenze e nelle pubblicazioni sulle riviste, voi siete soliti spiegare l'architettura attraverso il racconto di una serie di situazioni, più che attraverso la descrizione di una forma.

Questo modo di parlare dei progetti, che è una vostra peculiarità, trova poi riscontro nei vostri disegni, e nelle fotografie, dove lo spazio architettonico è sempre animato dalla presenza attiva di numerose figure umane.

Quali sono le vostre intenzionalità rispetto a questo?

R: Il tema delle situazioni ci interessa moltissimo, cerchiamo sempre di lavorare sull'architettura prefigurando situazioni. Quando realizziamo disegni o plastici per sviluppare un'idea siamo continuamente portati a commentarli tra di noi parlando di cosa potrà succedere in quegli spazi, di cosa le persone potranno fare e di come lo spazio permetterà che quelle attività possano accadere.

(...)Questo per noi è anche un modo interessante, che contiene molta ricchezza, per discutere con i committenti del progetto: è naturale per noi descrivere un progetto raccontando al committente le possibilità che verranno rese possibili dalla forma, più che commentare la forma astrattamente, in sé stessa, in modo autoreferenziale, senza relazioni con la vita delle persone.

(...)Il progetto della casa Providencia a Badalona, ad esempio, si è sviluppato proprio a partire da questi premesse concettuali, favorite dai clienti, -una coppia con figli- che avevano un'idea molto chiara delle loro esigenze: contrariamente ad altri, loro non ci trasferivano una loro idea di soluzioni spaziali, ma ci illustravano i problemi da risolvere, una serie di esigenze.

(...)Quando abbiamo iniziato ad incontrarli e mostravamo sui plastici l'evolversi del lavoro, non c'era da parte nostra nessun commento sulla forma, ma insistevamo sulle possibilità che la forma consentiva.

L'articolazione volumetrica della scala, per fare un esempio, non veniva descritta come valore autonomo, ma si sottolineavano le possibilità insite in quell'assetto.

Una descrizione di possibilità, insomma: in quel punto, salendo le scale si può vedere cosa succede nel soggiorno grazie a quella deviazione, in quest'altro si può passare ma anche sostare grazie a quella dilatazione, qui arriva la luce in profondità grazie a quel taglio, qui l'arredo accompagna un percorso, là definisce l'ambito di un'azione, eccetera...

Tutto questo sforzo, di pensiero e anche costruttivo, per accogliere queste situazioni, per accompagnare e favorire quelle esigenze.

Esigenze che ci erano state poste come tema e dalle quali con molto rispetto siamo partiti, ma che sono state un materiale di partenza sul quale si sono innestati cambiamenti, suggerendo variazioni, miglioramenti, accostamenti impreveduti di attività.

In questo senso per noi ragionare sugli usi è già territorio delle scelte progettuali, si devono fare scelte per avere usi intensi, ricchi di relazioni.

(...)Terminata la costruzione, era interessante per noi documentare fotograficamente il lavoro fatto in modo che venisse restituita tutta la densità e la complessità delle discussioni, dei ragionamenti, e ci siamo resi conto che delle foto senza persone non avrebbero consentito la comprensione del processo, dello sviluppo del progetto.

(...)E' difficile trovare fotografi di architettura che praticano questo tipo di avvicinamento all'opera, e abbiamo provato con un fotografo -Alex Garcia, fotoreporter giornalistico- che non è specializzato in riprese di architettura, senza quindi pregiudizi sulla maniera di accostarsi allo spazio costruito.

(...)Duccio Malagamba ha fotografato la casa senza persone, le immagini sono di qualità molto alta e raccolgono con sensibilità molti aspetti della forma, i materiali, la luce..., ma sono un racconto incompleto, che non rivela questo spessore concettuale che ha a che vedere con le situazioni, che a noi interessavano molto.

(...)Le foto di Alex Garcia (tavole 71-72, ndr) fissano invece delle scene che in qualche modo ci ricordano

quelle dei quadri seicenteschi del pittore olandese Pieter de Hooch, in cui viene fissato un rapporto tra l'agire delle personaggi e lo sfondo costruito dalle stanze, dalla luce, dall'arredo.

In ciascuna delle foto di Alex Garcia viene reso quindi evidente questo rapporto, per cui persone reali, i veri abitanti della casa, stanno compiendo azioni accompagnati dall'architettura, le strutture rendono possibili quelle azioni.

La cosa curiosa è che quando lavoriamo con un fotografo che si occupa in modo specializzato di architettura, esclude sempre la vita dal racconto, e dobbiamo sempre chiedere di modificare il punto di vista, per avvicinarsi di più al soggetto, per "sporcare" l'immagine con la vita.

Con i fotografi che non si occupano di architettura magari chiediamo il contrario, che allarghino un poco il campo visivo, che nella foto si possa vedere la cornice, ciò che circonda e permette i gesti delle persone.

(...) Anche nelle foto di un altro nostro progetto, la piazza Nicaragua a Can Santjuan (tavole 39-44, ndr), Alex Garcia ha saputo raccontare lo spessore dei pensieri, per cui ogni elemento della piazza era inseparabile dall'attività delle persone per cui era stata prevista, dal gioco dei bimbi, al modo in cui le mamme possono sedersi e parlare tra loro, ma anche poter vedere bene i bimbi, o gli anziani che cercano un luogo al sole...

In fondo quello che abbiamo cercato di fare in quella piazza, è far diventare spettacolo non l'architettura ma proprio la vita degli abitanti...

Quando abbiamo sistemato i massi nella parte più alta della piazza, non pensavamo di fare qualcosa di bello in sé.

(...)Il nostro referente era piuttosto la strana famiglia di forme collocate da Le Corbusier nella copertura dell'Unité di Marsiglia per stimolare il gioco dei bambini: e allora i bimbi giocano con l'architettura, non sull'architettura.

...Chi non vorrebbe provare l'avventura di scalare e appropriarsi di una piccola montagna?

Le foto di Alex Garcia ci permettono di raccontare questo.

(...)In questo modo di pensare alla forma come intrecciata alla vita che è un nostro interesse, che è parte del nostro modo di pensare all'architettura, possono rintracciarsi le relazioni incrociate con gli architetti che abbiamo conosciuto, di cui abbiamo osservato le opere.

(...)Quando abbiamo conosciuto Peter Smithson, che è stato anche qui da noi in studio, alla fine degli anni novanta, l'aspetto che ci sorprende del suo pensiero era questo suo continuo riferirsi agli avvenimenti, all'architettura come struttura in grado di stimolare ed avvenimenti.

Le foto che Peter ed Alison Smithson riprendevano delle architetture erano un'osservazione sui segni dell'occupazione dello spazio da parte dell'uomo, un'indagine per comprendere quali rapporti si stabilissero tra l'attività e l'edificio, in che modo i cambiamenti dell'uno fossero in grado di modificare l'altro e viceversa.

(...) Le foto del loro Upper Lown Pavilion, Wiltshire dicono questo, sono una loro investigazione. (tav 48, ndr)

Anche le foto di Sandra Lousada delle residenze al Robin Hood Gardens di Londra (tavole 46-47, ndr), con le immagini del gioco libero dei abitanti sulla collina, sono dimostrative di un concetto.

Abbiamo conosciuto Sandra Lousada, che tutt'ora vive e lavora a Londra ma spesso per lavoro si trova a Barcellona, tra l'altro ci piacerebbe molto che fotografasse qualcosa dei nostri lavori, sarebbe un modo di mescolare tutte queste storie.

Anche lei non si occupava di architettura ma gli Smithson all'epoca la scelsero per riprendere le attività che si svolgevano al Robin Hood Gardens: lei ci ha raccontato di come Peter Smithson non la lasciasse sola un istante, chiedendo in continuazione un certo tipo di ripresa.

(...) Questo interesse verso la vita era un carattere del Team X, anche Aldo Van Eyck, tra l'altro, documentava con le foto animate le sue architetture.

L'intento dimostrativo è evidente, nelle foto dell'orfanotrofio di Amsterdam vengono mostrate molte occasioni prodotte dall'architettura, e come l'architettura può stimolare le azioni.

(...)A differenza degli Smithson, Aldo Van Eyck definiva spazi che erano molto disegnati, prevedendo moltissimi dei comportamenti, nello spazio ideato dagli Smithson c'era più spazio lasciato libero, senza disegno, o con un disegno appena accennato, che consentiva una maggiore libertà di interpretazione, di uso.

Gli Smithson riponevano poi maggiore fiducia nel ruolo dell'attrezzatura, dei mobili... magari lo spazio costruito non era caratterizzato a tal punto da accompagnare gli usi, ma erano poi il disegno delle parti più leggere, dei mobili e delle attrezzature d'arredo per polarizzare lo spazio, suggerire gli usi.

(...)Noi pensiamo sia possibile pensare e commentare l'architettura da questo punto di vista, dal punto di vista delle azioni, questo anche grazie a queste foto: in fondo è quello che stiamo facendo insieme da quando abbiamo iniziato questa conversazione, queste foto ci permettono di parlare di idee di architettura.

Conversazione con Alessandra Chemollo,
(Mestre, 1963, architetto e fotografo)
Venezia, 20 ottobre 2008

D: Nella sua attività di fotografo di architettura, lei ha scelto molto spesso di rappresentare l'architettura animata dalle persone: vorrei che mi chiarisse il ruolo assunto dai progettisti rispetto a questa scelta, e anche che mi raccontasse della sua esperienza e del suo rapporto con gli architetti di cui ha fotografato l'opera, con Alvaro Siza in particolare.

R: Io mi sono laureata nel 1994 in architettura a Venezia proprio con una tesi di laurea che consisteva nella redazione di una storia fotografica dell'opera di Alvaro Siza: in quel lavoro andavano a convergere i miei interessi verso la fotografia di architettura e verso l'opera di Siza, appunto.

Quell'esperienza, oltre a concludersi con la pubblicazione di tutte le foto (K. Frampton, *Alvaro Siza: tutte le opere*, Electa, Milano 1999, ndr) ha significato molto non solo dal punto di vista del mio avanzamento nelle capacità tecniche, ma soprattutto dal punto di vista concettuale, grazie alla quantità enorme di spunti raccolti nelle conversazioni raccolte con Siza e con molti fotografi che avevano lavorato con lui -Collovà, Chiaramonte, e altri.

Nelle mie foto non sono portata come molti fanno ad escludere le persone dall'inquadratura, ma inserisco le persone o le tracce della presenza delle persone in maniera naturale, senza forzature, tanto più se sono le architetture a suggerirmelo...

...Credo che esistano poche monografie di architetti con un sacco di patate fotografato in copertina! (A.Esposito, G.Leoni, *Fernando Távora: opera completa*, Electa, Milano 2005, illustrato dalle foto di A. Chemollo, ndr)

(...) Quando ho fotografato le architetture di Fernando Távora, ad esempio il suo mercato municipale a Vila da Feira, era quasi naturale inserire le persone in quel paesaggio costruito, proprio perché quel paesaggio era stato pensato per le persone e con le persone... erano parte di quel disegno mentale.

(...)Ovviamente un fotografo di architettura deve essere, ha l'obbligo di essere un occhio molto ben preparato per vedere i rapporti, a comprendere l'architettura: non solo deve possedere tutta una serie di competenze specifiche del mestiere del fotografo,

ma deve anche avere una specie di intuizione o conoscenza dell'architettura e dei problemi inerenti all'architettura...

Io credo che il punto di vista del fotografo è distinto, separato da quello dell'architetto, alla fine noi fotografi interpretiamo un'opera, è tutto un problema di interpretazione, e quindi il nostro punto di vista, autonomo, non coincide con quello dell'architetto, del progettista.

Ma possono esserci anche esperienze molto interessanti in cui le interpretazioni collimano.

(...)Alcuni anni fa ero stata incaricata da Francesco Dal Co di fotografare le opere di Aurelio Galfetti per la preparazione di una monografia sull'architetto ticinese, e quella fu un'occasione in cui si definì un rapporto molto proficuo di collaborazione tra l'architetto e il fotografo, una convergenza interpretativa molto forte.

Galfetti mi descrisse alcuni suoi progetti sottolineandone il carattere pubblico, la prerogativa di opere civili fatte per la gente, che era stato il pensiero coltivato nel percorso progettuale, e dunque la mia scelta di fotografare questi luoghi nella pienezza del loro essere usati, frequentati, era non solo una mia interpretazione, ma anche una maniera di affermare questo carattere voluto dal progettista: i punti di vista qui coincidevano felicemente.

Ebbene, quelle foto scattate con la gente (tav 73, ndr) - che tra l'altro a Galfetti erano piaciute molto - furono poi rifiutate in sede redazionale! ...forse si aspettavano un altro tipo di immagine, più astratta, non contaminata dalla realtà vissuta.

(...)La fotografia non può spiegare tutta la complessità di un'architettura, questo è chiaro, ma può scoprire altre cose, o scegliere un aspetto, sottolineare un carattere, in questo senso può essere dimostrativa.

Intervista di Alessandra Chemollo, architetto e fotografo,
a Roberto Collovà, architetto e fotografo,
Palermo, 16 - 18 giugno 1994

D: Lei ha conosciuto Alvaro Siza nel 1977. Dal 1982 lei ha iniziato un lavoro di ricerca sull'opera di Siza, che nel giro di dodici anni le ha permesso di costruire un archivio fotografico tra i più completi, tanto che praticamente tutte le riviste, a livello internazionale, che decidono di dedicare un numero monografico all'opera di Siza, non possono fare a meno di rivolgersi a lei. Probabilmente, qualsiasi separazione di campo in questo strano intreccio tra architettura e fotografia, è una distinzione semplificatoria, e quindi riduttiva. Per quanto le è possibile, mi spieghi come si è sviluppata questa sua ricerca, e se all'interno di questa le è possibile distinguere un interesse più prettamente architettonico da uno più specificatamente fotografico.

R: Io sono venuto in contatto con Siza qui a Palermo. Nicolín insegnava a Palermo, intorno a lui gravitava un gruppo di persone e lavoravamo insieme, abbiamo lavorato insieme per sette o otto anni. Nel 1977 Alves Costa, Nuno Portas e Alvaro Siza fecero un giro delle Facoltà Italiane, per parlare dell'esperienza del Saal, e vennero a Palermo perché Nicolín li conosceva e si era già interessato a questa esperienza. Li invitammo a Palermo e loro vennero con una mostra di disegni e di alcune foto documentarie che avevano fatto per illustrare l'esperienza di ricostruzione del Saal, sostanzialmente a Porto. Parlarono della loro esperienza, si fece un piccolo seminario, un piccolo convegno in Facoltà, e quindi quella fu l'occasione per la conoscenza.

L'anno dopo Lotus aveva intenzione di fare un numero proprio sull'esperienza del Saal e Nicolín mi chiese di andare, nel '78. Lotus aveva un rapporto con la fotografia abbastanza strano, che si è andato precisando negli anni successivi, con la conoscenza di Ghirri, Chiaramonte e degli altri cinque o sei fotografi che lavorano normalmente per Lotus adesso. Conoscenza che ha segnato un cambiamento della rivista verso una cura dell'immagine molto diversa.

Con la fotografia mi sembra che avessero ancora un rapporto da illustrazione, come se la fotografia non fosse ancora un testo, fosse un'illustrazione necessaria di tanto in tanto a sostenere i testi. Anche se fin dal primo numero che dirige Nicolín c'è un servizio di Cresci: nei rapporti della rivista nel suo complesso la fotografia non è ancora un testo, però è un

oggetto che viene ospitato nella rivista, così come l'architettura, per cui se ne avvertono probabilmente già alcune connessioni.

In quell'occasione ho fotografato alcune cose in più, per esempio una delle case, credo che le foto più pubblicate della casa Cardoso, quella a Moledo, provengano da un rullo scattato sotto la pioggia. Poi la cosa che ha fatto crescere questa conoscenza è un'occasione che invece riguarda la Sicilia, perchè nell'80 organizzammo, sempre con l'Università, col gruppo di Nicolini, un laboratorio di progettazione nel Belice. Furono invitati alcuni architetti, tra cui Nicolini, Purini, Siza, Francesco Venezia, si avviarono questi laboratori e noi ci distribuimmo dentro ai laboratori. Io cominciai a lavorare nel laboratorio di Siza, e in un certo senso da allora questi rapporti non si sono più interrotti, uno dei temi del laboratorio è quello che è diventato il progetto di Salemi, con la piazza e quello che verrà adesso, quindi si è sviluppata una continuità. L'altro progetto del laboratorio è un lavoro molto soggettivo di Siza, a cui non si può dire che noi abbiamo partecipato in qualche modo, se non assistendo, o cercando di capire che cosa succedeva a lui nel vedere alcune cose, cercando di capire questo modo di rappresentarle, di raccontarle agli altri. L'argomento era le Cave di Cusa, quelle dei blocchi dei templi di Selinunte: le Cave di Cusa sono appunto le cave da cui sono stati estratti i materiali, preformati, e poi trasportati fino a Selinunte per la costruzione dei Templi.

Si sono interrotte, si dice per l'invasione cartaginese, interrotte di colpo. La cosa curiosa di queste cave è che sembra che il lavoro si sia interrotto ieri, perchè il paesaggio è abbastanza intatto: tutto quello che si vede è la cava, con la forma dei pezzi estratti, qualche volta addirittura con i pezzi estratti ancora attaccati al suolo, non ancora del tutto asportati, e con alcuni rocchi di colonne che sembrano rotolare nella campagna. Sono in posizioni dinamiche, come se stessero per essere spostati o se dovessero andare da qualche parte. E' come una visione fissa di una scena bloccata, ma a un momento che risale a duemila anni fa, è molto suggestiva. Questa cosa fu interessante, questo lo dico perchè serve a spiegare la maniera in cui mi misi a lavorare dopo, perchè in verità Siza su questo posto non fece nessun progetto. Fece semplicemente un progetto per vedere il posto. Alla fine il

progetto era costituito da una serie di disegni, di schizzi, che montammo insieme a una serie di planimetrie, con cui si spiegavano una serie di percorsi. Il primo era quello che c'era e che gli era capitato di fare il primo giorno, quindi non sapendo che percorso fare; il secondo era quello che aveva fatto trovandosi all'improvviso davanti a un ostacolo che era un corso d'acqua, che impediva di passare dalla campagna alla parete della cava; il terzo era quello che, avendo messo insieme gli elementi dell'uno e dell'altro, proponeva un itinerario: il più progettato di tutti. Per me la lezione più interessante di questa esperienza, fu esattamente quella.

Io non avevo mai visto l'architettura in questa maniera.

Col pensiero si possono imparare molte cose su qualunque azione: sul camminare, viaggiare e così via, ma molto difficilmente si farà qualcosa del camminare, del viaggiare, quindi dell'architettura. Ero in una situazione in cui sapevo molte cose sull'architettura, ma non dell'architettura, non dell'esperienza, la mia esperienza fino a quel momento era pensare all'architettura, e quindi progettare pensando. E anche con la fotografia, devo dire, facevo una distinzione: io avevo un esercizio a guardare, però con una distinzione assolutamente banale, pensavo che la fotografia fosse per vedere e l'architettura per progettare. Devo dire che sono dei luoghi comuni contro cui combatto quotidianamente a scuola, lavorando con gli studenti: a volte veramente si rifiutano di vedere, perchè credono che non sia il loro lavoro, che non riguardi il loro lavoro in quel momento. Poi magari hanno talento, attitudine per vedere e la tengono da parte, non sanno cosa farsene. Quindi io ho avuto un lunghissimo periodo in cui, vivendo il luogo comune dei mestieri, delle attività diverse, separavo, e quindi avevo una grossa difficoltà sia a progettare che a fotografare.

L'architettura e la fotografia hanno tempi diversi, nel senso che la verifica dell'architettura è una verifica lenta, di tempi lunghi, non solo perchè la realizzazione a volte si fa molto tempo dopo, o non si fa per nulla: parlo di verifiche interne al progetto, che hanno tempi più lunghi. Mentre la fotografia ha insita questa idea dell'istantaneità, della possibilità di vedere subito, e quindi di fare marcia indietro. E' più veloce; ma anche questo è un luogo comune. All'emozione del

vedere e quindi provare a registrare quello che si vede, può seguire quasi immediatamente una forma di rappresentazione, di verifica.

Il lavoro su Siza mi è servito poi per rimettere insieme tutto, il disegno, la fotografia, l'architettura, per uscire anche dall'idea, dal pregiudizio che si trattasse di campi separati. Adesso io non ho nessun dubbio su questo, faccio l'architetto e mi piace, continuo a fotografare. Non potrei dire nemmeno che si tratti di uno strumento, nel senso che non riesco a separare, è un oggetto in sé, è una cosa in sé che mi può dare una gratificazione, anche separata.

Però mi serve anche, le due cose sono correlate.

D: Ma la ricerca fotografica, la ricerca sull'opera di Siza attraverso la fotografia, come si è sviluppata?

R: Per la prima volta nell'82 decisi di andare in Portogallo per mio conto. Non ho fotografato solo le cose di Siza, ho fotografato le cose di Siza e molte cose di Costa e di altri architetti. Sono rimasto in Portogallo per un mese, credo sia la concentrazione di lavoro più grande; poi da allora in poi ci sono tornato diverse volte. Quando sono andato nell'82 ci sono andato a mie spese, con l'intento di visitare queste architetture e fotografarle, senza un obiettivo molto preciso. Quindi con una gran curiosità di vederle, soprattutto. Quando andavo a fotografare le prime case sapevo pochissimo, partivo molto presto la mattina, veniva una persona con me: avevo parlato con Siza e lui mi faceva accompagnare da un giovane architetto dello Studio. Non ho mai lavorato separato dallo Studio: vado lì, sto qualche giorno, vedo costruire modelli, mi è capitato molto spesso di assistere a interviste, di accompagnare Siza a Lisbona, per esempio a vedere un cantiere.

D: Fin dall'inizio il suo lavoro fotografico sull'opera di Siza è stato in parte commissionato, in parte realizzato senza incarico. Esiste una differenza di approccio nel suo lavoro a seconda dell'esistenza o meno di un committente? Lei riesce a lavorare contemporaneamente su piani paralleli, diciamo ad un livello documentario, descrittivo e ad un livello di racconto, di ricerca nei termini che abbiamo affrontato prima, o ritorna più volte per lavorare sullo stesso oggetto con intenti differenti?

R: I lavori sono sempre di questo genere qui: il movente è sempre un tipo di ricerca. Poi è chiaro che viaggiando produco

dei prodotti secondari, in un certo senso, di documentazione, perchè molto mi serve per l'Università. Ho una collezione di diapositive che mi serve per la scuola, ma poiché molte vanno bene, vanno bene anche per le pubblicazioni, soprattutto per le riviste per cui è importante semplicemente documentare. Io lavoro molto spesso con tre tecniche perchè non rinuncio a lavorare in bianco e nero, poi lavoro con l'Hasselblad col negativo colore e con le diapositive in trentacinque millimetri.

D: Lei tiene tre livelli separati, usando tre macchine differenti?

R: Infatti: nelle fotografie 6x6 è difficile che ci sia una persona, perchè è una macchina più lenta, con cui non mi posso permettere il rischio di avere le foto mosse senza un motivo preciso, o storte, rincorrendo un soggetto. Quindi questi livelli sono separati nel senso che mentalmente faccio una serie di operazioni anche sulla tecnica. Io cerco di avvicinare il più possibile i tre livelli, sebbene siano differenti, proprio per non soffrire di una completa separazione, anche nelle condizioni di lavoro, perchè è una questione di economia di sforzi. Non si può fare una foto correndo e un'altra assolutamente fermi: il tentativo è quello di trovare un movimento sufficientemente lento che mi permetta di sistemare il cavalletto ma anche di continuare. Uso solo qualche volta la sequenza come lettura, nelle foto di architettura: se io lavoro liberamente, nel senso che non ho una commissione, allora sono più spinto a lavorare per sequenza, perchè faccio un viaggio, seguo un filo personale. Poi la sequenza si ricombina nelle stampe, si riaggiusta, non è una cosa rigida. Se invece lavoro su commissione, questa è una cosa un po' attenuata: piuttosto che farmi sorprendere dalle cose, provo a fare un lavoro di esplorazione prima, perchè ho una preoccupazione per il risultato: anche se arrivo la mattina, comincio col fare un sopralluogo. Ho fatto così anche per le case di Siza: uno non sa mai che luce trova, quindi il metodo che usavo era di passare da un posto per andarne a fotografare un altro. Di cui già sapevo qualche cosa, che probabilmente avevo già visto. E fare così di giorno in giorno, ritornare nel posto precedente in cui magari avevo cominciato a fotografare. Perchè so che i primi scatti servono ad entrare, a fare quello che sto dicendo, che può essere la sequenza, a escludere tutto quello che non è interessante e

cominciare a individuare una specie di linea di condotta. Molto spesso mi è capitato (l'ho fatto per esempio per Evora anche se non mi veniva facile) di fare dei disegni, cioè di fare dei giri e poi alcuni schizzi. Di alcune foto ho fatto gli schizzi prima e poi le foto. Questo per esempio l'ho fatto per un lavoro commissionato nel 1982: sulla base dei lavori fatti nel Belice si organizzò poi una mostra alla Triennale di Milano. In quell'occasione fummo invitati Mimmo Jodice, Maria Mulas ed io per fare tre reportages. Io ho lavorato esclusivamente in bianco e nero, nella valle del Belice; ho fatto molti disegni, che servivano ad appuntare anche, in certi casi, ore del giorno, tipi di luce. Mentre in una fotografia probabilmente in un modo molto approssimato si può parlare di un potenziale, di una specie di aspetto latente, con gli schizzi, se qualche cosa viene in mente riguardo a una trasformazione, comincia a prendere corpo. Una differenza può essere questa: che tutto quello che si immagina in una fotografia e come una formula in sospensione, rimane latente, possibile. Mi muovevo lungo l'autostrada, che è diventata il punto di vista privilegiato, come il belvedere da cui guardare come in un'altra storia. Il tempo era diverso, perchè il tempo dell'autostrada era recente, era costruita da qualche anno, e il tempo di quello che vedevo dall'autostrada era molto diverso, vedevo pezzi di città con una storia molto antica e qualche innovazione. Mi è capitato di fare dei giri e fissare delle cose che ritenevo molto importanti, per non perderle. Cose che da una parte possono essere emotive, irrazionali: impressioni e così via. Che però d'altra parte sono anche delle questioni che io so che esistono, è come la coscienza di una questione precisa, un problema di insediamento, una tipologia: so benissimo che quella questione è importante. Allora i disegni sono come una specie di traccia iniziale che poi mi capita di ripescare, e allora succede che faccio un altro disegno o delle fotografie. Io non posso dire che mi muovo in una maniera emotiva, in preda all'ispirazione: non mi piace, non è vero. Anche se non nego che alle volte questo accade. E' anche una questione di concentrazione: è come uno che sta suonando un pezzo al pianoforte, se va escludendo il mondo che gli sta intorno, a poco a poco l'esecuzione diventa sempre più perfetta. E compone mentre interpreta, legge delle cose e le legge

con un tipo di concentrazione tale da renderle lucide. Questo non so se è emotivo o irrazionale: forse è la stessa cosa.

D: La possibilità di guardare attentamente, nell'arco di dieci anni, l'opera di un architetto, probabilmente permette di accedere in maniera profonda ai segni di un linguaggio. Rispetto ai limiti di una superficiale "fotogenia" di un eventuale manufatto architettonico, lei ritiene che la sua conoscenza le abbia permesso un racconto più complesso, per mezzo della macchina fotografica? Partendo dall'affermazione di Goethe per cui "l'occhio vede quello che la mente conosce", quali sono le cose che la sua conoscenza dell'architettura e il suo rapporto da architetto con Alvaro Siza le hanno permesso di vedere?

R: Fotografando, mi capita di seguire certi fili, certi segnali. Uno di questi riguarda la ricorrenza di certe immagini, che vanno rimbalzando anche nella storia, elementi di continuità, se vogliamo, vari tipi di elementi di sicurezza: tutte le volte che si fa una cosa nuova, un poco ci si sporge e un poco ci si tiene. Scoprire i punti di tenuta è una cosa molto importante. Ci sono dei pezzi della casa Duarte che sembrano tirati fuori dal repertorio di Loos.

Casa Duarte è un po' influenzata da questo. Però che cosa succede: che Casa Duarte, mi pare una casa per cui cambia qualche cosa e l'esperienza di Siza nel "laboratorio-case" fa una svolta, e comincia a portare, dentro al laboratorio, altri progetti, acquisizioni che partono da lì. La costruzione della Casa Duarte è condotta come se si trattasse di una scultura il cui contorno, che poi è il lotto, viene scavato. Vengono distribuite delle piccole quantità di volume a colmare il lotto, a colmare il recinto, e la stessa cosa viene fatta all'interno per erosione, per cui si producono degli spazi trasversali, attraverso i piani superiori e inferiori della casa, che l'attraversano diagonalmente. Questo produce una variazione, che è la vanificazione dell'aspetto tipologico dopo averlo impostato per costruire la casa, per capirla. E' la griglia che a poco a poco viene tolta. Tutte le case precedenti si possono considerare innanzi tutto degli esercizi intorno al tipo: intorno alla questione del rapporto tra l'architettura popolare e l'architettura razionalista, e intorno allo stile, intorno al linguaggio. Per cui ci sono esercitazioni anche molto diverse tra loro, quasi eclettiche: la casa

Magalhaes è lecorbuseriana, per esempio, mentre le prime quattro case a Matosinhos sono delle case più neorealiste, però ci sono dentro pezzi di Le Corbusier, in un modo quasi pittoresco, un po' ingenuo.

D'altra parte sono case fatte quando Siza aveva ventidue anni. La Casa Beires è una casa lecorbuseriana che però comincia ad avere delle componenti, (ed è là il lavoro di Siza) di natura concettuale: per esempio quel rapporto che sviluppa con l'archeologia, quel problema che ricorre continuamente del rapporto con la questione assoluta, vita morte ecc. Le parti che hanno compiutezza, razionalità e così via, e le fratture, con questa frattura che diventa un elemento della casa, che è come mangiata. C'è da dire che l'origine di tutto questo deriva proprio dalla formazione di Siza, artistica, da scultore, che poi si va producendo a poco a poco con un gran rigore in un sistema di controllo di tutto questo. Io di Siza ammiro molto il fatto che riesce a contemperare, a permettersi una forma di delirio solo quando ha costruito un terreno solido per poterlo fare. La sequenza action-building per me è una messinscena di questo: io per la prima volta ho visto un uomo in una condizione "euforica". A seconda dei punti di vista, si può guardare questo miticamente, come fosse una procedura magica, oppure può sembrare anche ridicolo, può sembrare grottesco vedere uno che si agita. Mi pare che qualcuno abbia scritto della velocità del disegno di Siza: Siza non è affatto veloce, quando disegna, per esempio, per trovare soluzioni: è di una lentezza incredibile. Muove davvero la matita sulla carta come cercando qualche cosa. Questo produce stranamente, contemporaneamente nel disegno una forma di sicurezza e una forma di insicurezza.

Vedere fare questo e vedere fare quell'altro significa vedere uno che sa bene che non può fare solo una cosa, che si esercita costantemente a tanti livelli. Uno dentro al quale ripete, e non sa e cerca di trovare; un altro in cui, probabilmente in preda a un'euforia, intuisce e deve andare veloce, proprio perchè l'approssimazione veloce gli permette di trovare la lucidità per scegliere una soluzione.

Quando si giudica il lavoro di un architetto vedendolo come un produttore di opere, lo si chiude in una

categoria inadeguata per misurare un lavoro che invece è fatto di vari livelli che coesistono.

Per esempio è interessante vedere che Siza fa la casa del fratello, che è una follia, contemporaneamente alle realizzazioni del Saal, che sono un capolavoro di razionalità, di ripetitività e di realismo. E' la stessa persona che sta lavorando, si potrebbe dire che è in preda a schizofrenia, al contrario è un modo di sperimentare da una parte, più libera da alcuni vincoli, e invece avere più rigore riguardo a un programma, da un'altra parte. Io ho visto tutte queste cose, e questo mi è servito a capire, a capire anche altri architetti. Può sembrare un'ossessione che io mi interessi solo a Siza. La questione è che mi vado convincendo sempre di più che capire molto di una personalità molto complessa permette di capire meglio gli altri, anche diversi.

D: Ma poi le fotografie riescono a raccontare queste cose?

R: La questione è questa: un edificio, visitato da una persona che non si intende di architettura, può essere visitato come una specie di racconto, nel senso che ci si imbatte in una quantità di eventi, aneddoti, aspetti. Questo da un architetto può essere interpretato come un formalismo, si può dire appunto che sono aneddoti, alla lettera, virtuosismi formali. O si può andare ancora più in là. Un architetto, se va al di là, può scoprire che non è così semplice, che questi effetti sono prodotto di qualche cosa e non sono effetti in sè. Parlando dell'edificio di Santiago, ad esempio, questo si capisce guardando com'è costruito l'edificio. L'edificio ha un impianto che rende conto a una serie di vincoli, una serie di pareti invisibili che vengono dalla città: c'è l'allineamento della strada, la sistemazione di certi terrazzamenti verso la collina. Tutte queste "tensioni" o regole possibili vengono dalla città. D'altra parte l'edificio ha una specie di sua autonomia, ha un rigore interno d'impianto, che viene da necessità tecniche e dal programma: l'impianto è molto semplice, è costituito dalla galleria e da alcuni servizi; a questo sistema servente centrale si appendono in qualche maniera le sale. Dall'interno viene una specie di necessità razionale che deriva dal funzionamento dell'edificio, ma non è solo un problema di funzione, è anche razionalità del progetto, deriva dalla necessità di controllo di tutto quello che viene da altro. E' una questione di dialettica. Vengono usate chiaramente due forze generatrici

che poi entrano in conflitto: i punti di conflitto sono forse i pretesti per tutte le situazioni che possono essere individuate come aneddoti. Questo per me è un gran pregio, perchè permette a tanti livelli di cultura di utilizzare un'opera, uno spazio: può essere fruito dal punto di vista del piacere in quanto tale e anche della comprensione, a livelli sempre più complessi. La questione ad esempio della fotogenia, della difficoltà di fotografarli, è che molti di questi edifici sono fondati su cose non immediatamente visibili. Allora molto spesso i fotografi fotografano l'effetto: io non dico che sia sbagliato farlo, dico che quello è uno dei piani di comprensione o di fruizione, ce ne sono tanti altri.

Un rischio è quello di fare delle fotografie come dall'esterno di alcune informazioni, dall'esterno della logica del progetto. D'altra parte non è che un fotografo debba necessariamente sapere tutto, il mio è un particolare punto di vista. Devo dire che la mia idea, e ne sono sempre più certo, che a proposito dell'architettura, le foto migliori sono quelle che fanno gli architetti delle loro cose. Quando qualcuno arriva e fotografa, introduce sempre un punto di vista artificiale, anche se certamente sono tutte letture che hanno la loro legittimità. Mi sembra concluso il periodo delle immagini dei fotografi nelle riviste, mi sembra che sia una specie di ciclo portato a compimento, e che sia necessario per le riviste avere dell'altro materiale.

Per esempio le fotografie che fanno gli architetti delle loro cose.

Fotografando, c'è anche un automatismo in questo, si segue un percorso che è, per esempio, a seconda della descrizione. Anche per un minimo di rigore sul lavoro, io devo avere un preconcetto sulla maniera di lavorare, non posso sapere cosa scoprirò, devo avere degli elementi di rigore che sono, per esempio, descrivere alcune cose che riguardano una prima visione, descrivere alcune cose che so che so da altre fonti, descrivere alcune cose che leggo nei disegni. Tutti i materiali di informazione precedenti li ho già, mi mancano delle altre letture che sono più interpretative.

Non posso partire dalle interpretazioni, perchè non le ho ancora, devo svilupparle sul materiale, quindi devo garantire un movimento regolare su un piano che è quello relativo alle informazioni che possiedo, con la possibilità di

produrre dei movimenti irregolari tutte le volte che mi imbatto in un'altra cosa. Non mi preoccupo tanto degli interni piccoli, perchè mi interessa lavorare indirettamente alla restituzione di uno spazio: non ho la preoccupazione di farci stare tutto, perchè so benissimo che fotografando anche solo una parte si può leggere uno spazio, se ne avvertono delle cose. Naturalmente, dopo, sarebbe interessante fare la selezione, mettere da parte tutto il materiale che è servito da base, da supporto, per produrre quelle cinque foto che alla fine sarebbe interessante tirar fuori, che costituiscono il discorso critico.

D: E lei non le ha mai tirate fuori?

R: Sì, è successo in quel caso dell'Action Buiding e in pochi altri casi, per esempio nella selezione delle fotografie in bianco e nero sull'opera di Siza, le fotografie selezionate sono per lo più questo.

D: Quindi lei quando inizia a lavorare, inizia a lavorare secondo un progetto che è aperto a degli eventi che possono accadere ...

R: Più che secondo un progetto, io provo a pensare che devo cominciare con una traccia, è come una griglia di lavoro che ha un presupposto di correttezza nei confronti di quello che sto facendo. Se io dovessi fotografare, che ne so, un fiore, ecco io penso che il fiore si debba fotografare in una maniera innanzi tutto descrittiva. C'è quindi un presupposto un po' scientifico: in fondo il problema è di descriverlo.

D: E poi accadono delle cose nella interrelazione tra lei e il fiore...

R: Certo, poi il resto va accadendo, però è essenziale che questo avvenga su un presupposto di questo genere, perchè questo è un presupposto di metodo che io penso si debba tenere assolutamente attivo, altrimenti tutto il resto non è più controllabile, può essere solo un'esaltazione per un effetto che magari ti trovi davanti, diventa pura sensazione... Non mi fido della pura sensazione, avrei bisogno di portare questa sensazione dentro qualcos'altro che mi permetta di stabilirne unamisura.

D: Analizziamo ad esempio il caso di Evora, che lei ha fotografato dall'inizio ad oggi. Se, a distanza di dieci anni dovesse descrivere gli elementi fondamentali della sua ricerca, quali sarebbero?

R: Uno riguarda la città, e la maniera di costruire la città, quindi il rapporto tra il piano e il progetto. Non conosco un altro

posto oltre a Evora in cui sia messa in scena questa dinamica tra la grande e la piccola scala, tranne qualche città antica. Mi è capitato di visitare per esempio Palazzola Atreide, nella Sicilia Orientale, vicino a Ragusa. E' una città di fondazione che viene ricostruita dal seicento, settecento in avanti fino al novecento. Ha degli elementi che fanno fondere paradossalmente la fine floreale dello stile settecentesco, che diventava sempre più ridondante, con il floreale del liberty dei primi del novecento. Delle maestranze confondono gli elementi, utilizzano quelli dell'uno trasferiti nell'altro, però continuando a legare tutta la città con dei dettagli ricorrenti che si ritrovano in ogni casa, disegnano come un filo che si muove e che corre in tutta la città. Questo è uno degli esempi, ma esempi se ne possono fare tanti. Ma di città contemporanee in cui si possono leggere elementi di questo rapporto tra la grande scala e la piccola scala, della interazione reciproca, della legittimazione reciproca, io non ne conosco tanti. Evora è un caso. Quindi il primo elemento è di natura urbana e tiene in rapporto l'architettura e la città. Il secondo elemento riguarda il tempo. Evora è una città che si sta costruendo ancora oggi, siamo nel '94 ed inizia nel '77, quindi sono diciassette anni, sono tanti. Questo significa che anche nella vita di Siza, Evora non è comunque un progetto qualsiasi: rispetto ad altre opere ha un tempo diverso, che marcia più lentamente: è un altro terreno sperimentale, relativamente opposto a quello delle ville private. La differenza non sta tanto nel tempo, quanto nella concentrazione dell'opera. Perché anche alcune ville durano molti anni, in questo senso funzionano da laboratorio.

Però funzionano da laboratorio anche perché l'opera è privata, e concentrata, e nasce da un rapporto specialissimo, molto affettivo, molto reciproco, si crea dentro una tensione sadomasochistica...

Basti pensare alla Ferreira Da Costa, che è stata comprata dal figlio, per esempio produce rapporti maniacali di questo genere. In mezzo c'è l'enorme mole dei lavori pubblici che hanno un altissimo livello di responsabilità. Allora la casa singola ed Evora sono ai due estremi, perché tutt'e due sono di natura affettiva: una perché è privata, come abbiamo detto, l'altro perché è un lavoro politico. Nasce da una situazione politica, è l'eredità che deriva dall'aver partecipato a un

processo rivoluzionario, quindi di grande partecipazione. L'ultimo punto è questo qui: come cambia il rapporto nel tempo rispetto alla propria sicurezza e insicurezza di architetto. Questo rapporto viaggia attraverso la necessità di monotonia dei primi interventi (che devono garantire la durata e la resistenza dell'intervento, la capacità di continuare a riprodursi), fino all'estrema elasticità raggiunta da Siza negli ultimi sette - otto anni, mano a mano che la città consolidava il suo impianto, diventava sempre più abitata, e che gli abitanti ormai da soli ne avrebbero garantito il futuro. Noi siamo abituati, in Italia, ad avere bisogno di una garanzia istituzionale che ci permetta di concludere un progetto. A Evora c'è un paradosso rispetto a questa situazione di lavoro, un paradosso che dovrebbe essere la norma, nel senso che la vita di una città riproduce la città, non certo gli architetti. Siza è dentro questo processo, lo inizia, all'inizio non è nessuno, è solo un architetto che fa un progetto, un consulente. Il processo lungo produce una lenta legittimazione di questo progetto, e alla fine, mano a mano che ci si avvicina ad un risultato, non finale, ma un risultato sempre più esteso, aumenta in proporzione la vitalità autonoma del progetto e va diminuendo l'intervento dell'architetto. Siza può andare più raramente e la città comincia a vivere quell'automatismo che è tipico di tutte le città che continuano a costruirsi sapendo come fare, gli errori minimi non sono più importanti, perchè non è importante che un dettaglio sia quel dettaglio. E' una lezione fantastica: la maggior parte degli architetti sono legati in un modo isotropo in ogni momento della loro vita, in ogni punto della loro opera, a difendere isometricamente la validità di un dettaglio, mentre è importante in un punto e assolutamente irrilevante in un altro, perchè in quell'altro è rilevante un altro tipo di processo. Siza inizia con la costruzione della condotta, che è un analogo della condotta seicentesca, che funziona come elemento resistente, elemento di geografia che permette di addossare le case, viene tradotto in un principio funzionale di insediamento della città nuova, e diventa la garanzia per Siza. Il quale fa costruire per prima la condotta (che è innanzi tutto la garanzia funzionale, è l'impianto, è come fare la fogna, come fare la strada, l'infrastruttura: lui fa costruire l'infrastruttura, dopo comincia a costruire le case), è un po' più garantito sulla durata della città, ma non abbastanza. Comincia

a lavorare ai tipi in una maniera assolutamente ripetitiva: quindi le varianti sono pochissime. Mano a mano che la città si sviluppa, Siza stesso va assumendo una cosa di cui all'inizio si scandalizzava, per esempio il fatto che tra gli abitanti alcuni vogliano aprire il patio, vogliano affacciarsi sulla strada, che altri decorino la casa, che altri ancora mettano una quantità impressionante di piante e così via. Superata la paura di natura purista che riguarda il linguaggio, la paura di vedere capovolto il senso di una cosa, a poco a poco Siza stesso prende questi elementi e li riutilizza con una logica conseguente e lui stesso comincia a trasgredire, in un modo sempre più rigoroso, ampliando il sistema dei modelli, cioè fornendo ancora altri modelli a chi probabilmente continuerà a costruire la città nei prossimi anni. Questo processo è straordinario.

D: E guardando le sue foto di Evora, le sembra che queste cose vengano fuori?

R: Nelle foto di Evora in bianco e nero ce ne sono alcune, ho una grande quantità di appunti e di altre cose a cui sto lavorando perchè mi piacerebbe che questo ragionamento che ho fatto sinteticamente, in modo molto schematico, che di questo si potesse parlare. Ma per ora ho fatto a proposito di Evora solo una certa selezione di fotografie.

Io sono tornato a Evora forse dieci volte. A un certo punto, circa quattro anni fa', ho fatto una sintesi: abbiamo stampato sessanta foto, erano passati più o meno dieci anni dalle prime foto. Poi Siza mi ha detto che c'era l'occasione per fare una mostra, gli chiedevano di fare una mostra di schizzi e lui stesso ha proposto di associare schizzi e foto, e quindi abbiamo scelto le foto insieme. Questa mostra per la prima volta si è fatta in Portogallo. C'è una specie di deformazione nella maniera in cui le riviste pubblicano gli schizzi, nel senso che molto spesso sono una specie di decoro dei progetti, ne sono il versante artistico - poetico. Quasi mai sono la testimonianza di un lavoro, non viene sviluppato l'aspetto didattico, quello più utile al lettore. Io mi sono ritrovato a rifotografare le stesse cose anche a distanza di anni, ossessivamente: è come cercare di perfezionare qualche cosa che ti sfugge. Per esempio, negli schizzi di Siza c'è questa tendenza, che non si vede mai perchè mai sono pubblicati cinquanta schizzi in sequenza cronologica. Tutto

l'esercizio della ripetizione, mettiamo, che adesso mi capita di fare sia nei disegni sia nelle foto, che è come l'avvicinamento progressivo a qualche cosa che non so bene cos'è, lo trovo un esercizio di disciplina, è una cosa che riguarda la disciplina. E' come alzarsi ogni mattina e dire: - Adesso io suono tre ore al pianoforte -. Ancora adesso io credo di non essere uno che sa disegnare, però per esempio ho capito che non è importante saper disegnare, perchè io vedo che vengono fuori quando, all'interno di questo esercizio di ripetizione che posso fare per giorni e per pagine e pagine senza avere un risultato definitivo, a un certo punto il tipo di lettura comincia a coincidere col problema, prende significato, e nel momento in cui prende significato i disegni prendono significato, e quindi stranamente succede che il problema si risolve e i disegni diventano belli.

D: Vi sono ambiti nell'arte in cui l'elaborazione del dettaglio è il banco di prova dell'artista: basti pensare allo studio di Gombrich sul disegno delle mosche nei quadri rinascimentali. Così per lo sguardo dell'architetto un capitello rinascimentale non ha sicuramente lo stesso valore di un capitello settecentesco. Che valore ha acquistato nel suo lavoro fotografico il dettaglio dell'architettura di Siza?

R: I dettagli portano con sé una gratuità, una specie di esercizio di piacere, laddove c'è una contraddizione da risolvere, e appunto questa contraddizione prende una forma che spesso non è nemmeno una risoluzione, è una messa in scena. Voglio dire che non tende a unificare, non tende a trovare l'unità a tutti i costi, ma può essere il tentativo, il processo di rappresentare o di usare proprio la contraddizione. Questo riguarda soprattutto alcuni elementi con i quali io credo che Siza lavori, che sono materiali per costruire il linguaggio. Parlo degli elementi che sono sul piano del lavoro esattamente come può esserci l'ultima architettura del cinquecento visitata o la memoria della propria città o quella di un viaggio.

Possiamo trovare una spiegazione, un esempio molto chiaro di questo nell'ultimo progetto che ho fotografato, quello di Santiago, dove l'impianto che ha due dominanti, una a partire dall'interno, l'altra a partire dalla strada e dalla situazione urbana che è all'esterno delle mura, ha dei punti in cui le due direzioni confluiscono in spazi che funzionano da spazi di

smistamento dell'edificio, e mettono in scena lo spigolo di questo incontro. La sala delle riunioni, che potrebbe essere allineata alla strada, invece è perpendicolare alla galleria centrale, e quindi produce sull'allineamento della strada una specie di scollamento per cui il blocco della sala è disassato rispetto alla perpendicolare alla strada, e apre uno spicchio che entra nell'edificio. Il preconcepto generale sull'opera la legge come una massa enorme, più compatta possibile, di granito, come tutte le grandi costruzioni di Santiago, i grandi alberghi per i pellegrini: un blocco di granito enorme. Allora ci potrebbero essere finestre sul lato che compare dalla strada, ma non ce ne sono, cosicché scendendo dalla strada si legge l'edificio come un enorme blocco di pietra alla scala dell'edificio, di due livelli, piantato lungo la strada. Però la luce è necessaria. Allora la luce viene fatta penetrare, quasi scivolare dentro inavvertitamente, proprio da questa fessura, che non è proprio in vista, è la faccia rovesciata, da certi punti di vista la faccia invisibile. E' un percorso che parte da Casa Duarte, che per prima fa queste operazioni di sembrare ed essere. Io penso che questo sia uno degli edifici più venturiani di Siza.

D: E' la lettura di Gregotti...

R: Sì, però Gregotti lo dice in senso un po' diverso, io lo dicevo proprio nel senso dell'ambiguità di alcuni edifici... Ad esempio: la fontana di Philadelphia, quella che per tre quarti sembra un monumento in mezzo alla piazza, e girando dall'altra parte manca un quarto ed è la fermata dell'autobus. Allora, scendendo da certe strade la fontana di Philadelphia di Venturi ha un aspetto monumentale unitario, fa pensare al monumento delle piazze ottocentesche, può far pensare a Parigi, mentre dall'altra parte si contraddice. L'edificio di Santiago di Siza non è monumentale, anzi è concettuale l'uso del blocco incastrato nel terreno, e l'allusione a Santiago è di natura concettuale, per via del materiale che è il granito e quindi della simulazione di questo enorme blocco. Però dietro ci sono quelle due finestre che sono stranamente come continue tra di loro pur trattandosi di uno spigolo, che utilizzano come due facce continue di un ipotetico rettangolo spaccato. Quindi manifestano una contraddizione in un punto cruciale. Quella è anche una fotografia facile, forse è una foto che fanno tutti, perché è

un punto di grande effetto. Un altro esempio potrebbe essere quello di Evora, e riguarda i materiali, nel senso anche qui della necessità di monumentalità. Le mura antiche sono di pietra, conducono l'acqua nella città e la portano fino al Palazzo Reale. E' un'infrastruttura quasi privata: sono della città perchè sono del Palazzo Reale.

Il sistema Palazzo Reale - Acquedotto è un sistema funzionale, che ha la sua monumentalità: è pieno di fregi, di decorazioni, di castelletti, di sistemi per salire, torri, ecc. Quindi disegna tutto il paesaggio, lo punteggia artificialmente. La scelta di progettare un analogo dell'acquedotto seicentesco come principio funzionale di insediamento della città nuova, comporta di doversi confrontare con un elemento davvero fortissimo che ha già una monumentalità nel suo tracciato ma che pretenderebbe di averne una anche nella sua costruzione.

Questa costruzione non può essere fatta certamente in pietra, per di più sarebbe eccessivo, e in quel caso l'analogia con l'acquedotto seicentesco sarebbe puramente mimetica. Mentre è interessante che ci sia un ribaltamento letterale, una costruzione di ingegneria povera che esprima questa sua esigenza di monumentalità attraverso due estremi. Uno del puro decoro, che dice: visto che non ci possiamo pagare, ed anche non vorremmo pagarci un lavoro più costoso perchè sarebbe eccessivo, utilizziamo questa povertà per farci un decoro che è costituito da questa striscioline di marmo che sono incastrate in una materia poverissima. Il che fa diventare questo decoro ancora più prezioso. D'altra parte dove l'acquedotto parte e fa un angolo per cominciare a salire dentro la città, c'è un piede, un blocco di pietra enorme... ecco: questo è tutto di pietra, è chiaro che è un rivestimento, ma è un rivestimento che ha spessore. E' tutto di pietra e segna in una qualche maniera l'inizio, l'avvio della città, la sua data, il suo momento di costruzione. Segna anche un tipo di scala al di sotto della quale non può più essere nemmeno monumentalità. Il monumento ha a che fare con la dimensione, quindi quel blocco di pietra è come il piedistallo di qualcos'altro, che anche se poverissimo è di una dimensione grandiosa, perchè si estende alla scala del paesaggio. E' l'unico in pietra; poi c'è qualche punteggiatura costituita per esempio dalle

cabine elettriche che hanno la base di marmo e la costruzione è di mattoni di cotto. E' un modo per ribaltare il significato: le nostre cabine elettriche sono dei prismi semplicissimi con quel tegolino che sbuca... qui accade che, semplicemente utilizzando una base e una costruzione poverissima di cotto, si introduce una differenza, e queste cabine sembrano dei piccoli monumenti. Ma sono dei monumenti a niente in particolare. Così per esempio, con questa stessa logica di lavorare con alcuni elementi preziosi proprio perchè in rapporto ad altri di natura corrente, sono fatte tutte le sistemazioni nel paesaggio: le strade, la diga, i ponticelli, l'acciottolato delle vie, il ciglio del marciapiede, le balaustre, tutto è fatto con questa logica.

D: Suoi servizi fotografici sull'opera di Siza sono stati pubblicati: nel quaderno di Lotus monografico su Siza, nel numero monografico di A+U Extra Edition, Evora e Santiago su Casabella, Casa Duarte ancora su Casabella e poi da Abitare...

R: Prima di tutti c'è un numero di Quaderns, all'incirca dell'83.

D: Lei adesso sta scegliendo le foto per il prossimo numero di Croquis. Quali sono stati i criteri di scelta delle fotografie? Questi criteri sono cambiati a seconda delle diverse testate? Cosa pensa degli esiti delle pubblicazioni?

R: Il materiale che sto dando al Croquis, tranne una cosa sola, credo, è tutto a colori: sono prevalentemente diapositive, perchè sul lavoro di Siza l'uso del negativo io ho cominciato a farlo in tempi relativamente recenti: a Evora, L'Aja, Santiago, e la Facoltà, farò così anche le altre cose, perchè posso controllare meglio tutto. Molto del materiale in bianco e nero non lo userei se non in una maniera adeguata: nei primi anni ho cominciato a lavorare, ho poi continuato a lavorare in bianco e nero, questo era "interesse fotografico", se vogliamo, aveva un aspetto molto legato al reportage.

Il Croquis deve fare un catalogo: vuole pubblicare bene, estesamente alcune opere. Io non penso che le fotografie in bianco e nero siano - una per una - così importanti da reggere una scelta di otto foto. Funzionerebbero bene in un discorso più esteso, quindi non mi pare la condizione per dare il bianco e nero. In fondo io non ho un rapporto con le riviste così continuo, intenso da essere molto interessato a quest'aspetto: quando c'è va bene, ma il livello più alto che posso ottenere è di questo genere. Casabella ha pubblicato

Casa Duarte e l'edificio di Santiago con immagini e testo miei. Sono contento quando posso pubblicare le foto e scrivere, perchè fotografando avverto alcune cose e mi viene voglia di scrivere, per di più è un modo per avere a che fare con tre testi. Quando mi chiedono le fotografie per pubblicarle io faccio la scelta relativamente a una parte dell'archivio, quella a cui sono meno legato in quanto testo, la più informativa se vogliamo, e viene quello che viene. Il Croquis era interessato a tutto quello che è stato fotografato, fino all'87.

Il lavoro è di due tipi, i 135 millimetri è preso da un materiale che ha un intento certamente documentario, ma alcune foto sono interessanti. Il 120 è più meditato: perchè riguarda per la maggior parte gli interni, e poi per la natura stessa del formato, è più meditata. Mi piace moltissimo lavorare in Hasselblad, perchè mi spinge ad essere rigorosissimo con l'inquadratura; anche se, quando c'è la luce sufficiente io tendo a lavorare a mano libera, con quel minimo di rischio di avere poi foto mosse o storte.

La mia proposta riguarda soprattutto quei soggetti su cui c'è un nucleo di fotografie in formato 120 abbastanza organico da essere un servizio, con la possibilità di fornire poi integrazioni con il 35 millimetri. Naturalmente però c'è una questione: io ho avuto già uno scambio con loro, chiedendo che per ciascuno di questi servizi che io ritengo abbastanza integri non utilizzino fotografie di altri. Su questo nicchiano, chiaramente, perchè la tendenza delle redazioni è esattamente opposta: vogliono sul tavolo più materiale possibile per scegliere inopinatamente da una parte e dall'altra tutto quello che serve a fare la loro scelta redazionale.

Non c'è una stampa accuratissima, usano solamente diapositive. D'altronde la maggior parte delle riviste non stampa da negativo, non stampa dalle stampe. In un certo senso lo stesso GA, che ha un livello qualitativo altissimo, a suo modo appiattisce le cose. Non fa molta differenza che una foto sia stata fatta in Portogallo oppure in Giappone. E' come se la formula della rivista che cerca di mettere in cornice un'architettura sempre tersa, sempre pulitissima, senza intrusioni di alcun genere, faccia sì che l'architettura ne risulti appiattita. Un po' anche Domus fa così, se c'è una foto con qualche smagliatura non la prendono.

Mi sembra che sia in crisi questo modo di parlare. Perchè

questo induce anche un'altra cosa: divulga modelli, legittimandoli in qualche maniera attraverso la fotografia. Questo tipo di fotografia tende a far importare nel lavoro degli architetti una fotografia di effetti, che rischia in molti casi di essere separata dall'oggetto; come l'evocazione di qualcos'altro che poi semplicemente si deve accostare, ma molto spesso senza un nesso evidente. Perché non si capisce ad esempio qual'è il rapporto tra quel modo di procedere nel progetto e l'immagine finale. Per questo si parte dall'esterno, e si rischia di fare poi dei progetti come costruzioni di immagini.

Casabella ha cambiato formula da poco, utilizza un po' di più le immagini di quanto non le utilizzasse prima. Io trovo però che ci sia sempre una preoccupazione descrittiva troppo esagerata: ad esempio nel mio ultimo servizio pubblicato sull'edificio di Siza a Santiago, ci sono tre foto abbastanza simili, che riprendono in fondo lo stesso punto dell'edificio.

Io credo che questo nasca da una preoccupazione descrittiva, che se invece fosse abbandonata permetterebbe di far capire l'edificio in un modo indiretto, cioè di usare le foto come un vero testo e di farle parlare.

Intervista di Alessandra Chemollo, architetto e fotografo,
ad Alvaro Siza Vieira, architetto.
Porto, 2 settembre 1994

D: Innanzi tutto, prima di iniziare le domande vere e proprie, mi interesserebbe capire qual'è il suo rapporto con la fotografia. Se le piace fotografare, se usa la fotografia come strumento per il suo lavoro, o se assolutamente non ha nessun rapporto con la fotografia.

R: Sono una negazione. Non ho pazienza per apprendere e mi innervosisce moltissimo, perchè necessita di molto tempo. Per fotografare c'è bisogno di una grande attenzione, di una grande concentrazione, di tempo per aspettare che il sole sia nella posizione buona ... Dunque la trovo una cosa che esige tanta concentrazione da essere un po' incompatibile con la mia professione, che anche esige molta concentrazione. Questa è un'idea, che forse semplicemente deriva dal fatto che non ho mai imparato ad usare la macchina fotografica: forse perchè mi piace molto disegnare e per di più il disegno, in unacerta forma, presuppone un'analisi, un'impressione generale non più acuta, ma che entra di più, che si fissa...

D: Le Corbusier diceva che la macchina fotografica è uno strumento di pigrizia...

R: Di pigrizia!... E' la stessa forma: è più penetrante, si fissano meglio le cose con lo sforzo di fare un disegno, perchè in un certo senso con la macchina fotografica si può dire: - questo poi lo posso analizzare a casa -. D'altra parte io trovo che la fotografia esige molta concentrazione, e anche quando vado alle opere con i fotografi, adesso praticamente non ci vado più, ma una volta, quando andavo con i fotografi per far loro vedere quest'angolo, quello che mi interessava documentare, io ero molto nervoso, per tutto il tempo che è necessario dedicare... questo è il mio rapporto con la fotografia.

D: E il rapporto con i fotografi? Io ieri ho avuto un breve colloquio con l'architetto Madureira, finalmente oggi ho potuto vedere le prime pubblicazioni portoghesi degli anni '60. Da quello che mi ha detto l'architetto Madureira i primi a fotografare le sue opere sono l'architetto Gigante, Fernando Aroso, Teofilo Rego; ho visto che le fotografie del primo Architettura quello del 1960, sono firmate anche dall'architetto Meneres. Innanzi tutto vorrei chiederle di ricostruire la storia dei fotografi che documentano le sue opere, di come è stato il suo rapporto con i primi fotografi, e come si è sviluppato poi.

R: In Portogallo, e non solo in Portogallo, questa cosa di molte

riviste che vogliono subito documentare le opere di architettura appena sono realizzate, è divenuta spaventosa, non esisteva negli anni cinquanta. Quando io ho cominciato a lavorare, nel '54 più o meno, in quel tempo c'è stato un cambiamento nell'unica rivista portoghese di architettura, grazie ad alcuni giovani architetti (non li ricordo tutti, ma uno che si è impegnato molto è stato Nuno Portas). Siamo dopo il periodo dell'inchiesta sull'architettura rurale portoghese, che ha mobilitato molti studenti e professori, che hanno registrato in migliaia di fotografie l'architettura vernacolare portoghese, in tutto il paese. Successivamente, un po' questa gente e un po' altri (per esempio Nuno Portas non ha lavorato nell'inchiesta), hanno riorganizzato la rivista. E' anche un momento di apertura del Paese da parte del regime: era impossibile mantenere la stessa chiusura di prima; è anche il momento del Ciam di cui Fernando Tavora era membro. Era un momento di accelerazione di informazioni, cominciavano ad entrare in Portogallo le riviste italiane, il neorealismo italiano ed anglosassone: questa rivista ha fatto un grosso lavoro di divulgazione, con traduzione di testi eccetera. Ha inoltre documentato l'opera di un gruppo di architetti che stavano facendo dei progetti in conseguenza al libro dell'architettura vernacolare da una parte, e in parte sotto l'influenza, dal punto di vista della professione, dei progetti di Tavora, (a Porto e anche a Lisbona) di Teotónio Pereira e di Nuno Portas. La gente si interessava un po' a quello che succedeva, in Italia principalmente, ma anche nei paesi anglosassoni; è stato in qualche modo anche un lavoro politico, c'era anche in Portogallo, con questi giovani architetti, una rivisitazione del Ciam: le persone educate con questi principi del Ciam, con Tavora, sotto l'ombra di Le Corbusier, hanno cominciato a filmare una specie di identità portoghese, che non era quella dell'architettura nazionalista, ma un'altra cosa: la regione, i materiali locali, la tradizione, il vernacolare, ma non solo il vernacolare. Ha avuto molta forza la pubblicazione di questa rivista. Io ho avuto la sorpresa, una volta, ero molto giovane, avevo 21 anni e avevo appena fatto le prime case di Matosinhos, un giorno sono arrivato all'opera e ho trovato una lettera di Nuno Portas e Teotónio Pereira, che lavoravano alla direzione della rivista a Lisbona (ma c'era

molto contatto tra Teutonico e Tavora), una lettera che diceva: è molto bello, congratulazioni, eccetera.

D: Lei lavorava nello studio di Tavora in quel periodo?

R: Sì, ma facevo le mie opere, i miei progetti di notte, e poi lavoravo nello studio di Tavora. Così ho avuto questa sorpresa che mi ha emozionato molto, dell'Arquitectura: mi hanno proposto di pubblicare un numero monografico. Allora: fotografi non ne conoscevo, del resto non si facevano molte fotografie di architettura, in più costava soldi, ed erano tempi più difficili di oggi. Allora alcuni colleghi hanno fatto le fotografie. Le ha fatte principalmente Jorge Gigante, che era un architetto, è stato professore qui da noi molti anni, è scomparso da poco, era una persona fantastica. Era più vecchio di me, lui aveva fatto prima un corso di ingegneria, aveva molta esperienza di opere, aveva lavorato nel settore minerario, mi ha aiutato molto perchè io invece non avevo nessuna esperienza di costruzione. Era un mio grande amico, una persona fantastica. Allora lui ha fatto le fotografie, ha detto - io faccio le foto -, per la rivista. Aveva quest'amore per la fotografia, penso che la famiglia avrà una collezione notevole, perchè lui fotografava tutto, architetture antiche e moderne. Anche Meneres lavorava nello stesso studio, noi avevamo un piccolo studio, una sala dove facevamo i nostri lavori, lui era del mio corso, con gli studenti faceva delle fotografie. E così i due hanno fatto le foto.

D: E lei quella volta non ha dato nessuna indicazione a loro?

R: No: io a quel tempo ero molto preoccupato di mostrare le cose che mi sembravano più importanti, importanti nel concetto, e allora andai con i due, per dire - questo angolo mi piace, questo dettaglio... adesso fermati

D: Ho visto oggi queste pubblicazioni. Mi sembra di aver individuato una differenza rispetto al resto del materiale pubblicato che ho già visto. Mentre la critica mette l'accento sull'evoluzione dal periodo delle case a patio, come chiusura, al momento successivo della relazione con l'intorno, e all'elemento di dettaglio come elemento capace di risolvere le tensioni provenienti da diverse "forze" del progetto, nelle fotografie tutto questo non passa. Le fotografie non registrano mai nè la relazione con l'intorno, nè scendono ad una scala nella percezione del dettaglio che permetta di cogliere queste cose. Mentre

invece oggi, vedendo queste fotografie, mi sembrava che fossero più vicine al percorso della critica. L'edificio era sempre presentato nel suo contesto, e poi c'era questa discesa di scala, che funzionava bene.

R: Sì, è vero. Io mi preoccupavo molto dei dettagli, di riprendere la fotografia da un certo punto di vista. E' vero che a mio giudizio è impossibile capire l'architettura attraverso le fotografie; forse per questo motivo io oggi non faccio nessuna raccomandazione ai fotografi, perchè penso che la fotografia abbia una sua autonomia, e con sensibilità, e le sensibilità sono diverse, si può capire molto dell'architettura, attraverso frammenti del concetto. Questo è forse più ricco della mia ansia di gioventù di far vedere tutte le cose che mi avevano coscientemente preoccupato nel progetto, perchè la realtà di un'opera va, credo, molto più lontano di quello che coscientemente cerchiamo, altre cose sfuggono. Può essere una sorpresa, una fotografia, possiamo anche capire, con una fotografia, cose che non avevano coscienza: molte volte non sono cose nate per caso, ma cose subcoscienti, che è un altro tema. Prodotto di ricordi... non coscienti.

D: Mi ricordo di aver letto qualcosa che lei dice a proposito del quartiere Schilderswijk, di essersi reso conto della relazione che l'edificio instaurava con l'architettura olandese, guardando una fotografia del servizio che illustrava l'intervento.

R: E' vero: il valore della fotografia è abbastanza autonomo, è come un'interpretazione di una realtà. Non può spiegare tutto quello che noi vogliamo dire con l'architettura, ma può scoprire altre cose. Così io oggi non faccio nessuna raccomandazione ai fotografi, per me è sempre una sorpresa, mi piace molto vedere come essi captano, interpretano un'opera: è un problema di interpretazione, perciò deve essere un buon fotografo. Non solo un buon fotografo, anche con una specie di intuizione o conoscenza dell'architettura e dei problemi inerenti all'architettura.

D: Ma secondo lei chi sono i "buoni fotografi" che hanno lavorato sulle sue cose?

R: Che io ricordi, quelli che hanno fatto più fotografie sono Collovà e Alves. Ferreira Alves ha una grande intuizione, lucidità per capire i rapporti tra i volumi, i rapporti tra i dettagli e il generale. Lui capta, è uno che capta molte cose che io

coscientemente ho fatto, io vedo che lui ha capito, lui ha capito che ho messo in rapporto questo e quello, ecc. ecc. Mi piacciono molto le sue foto. Ma d'altra parte Collovà, che è anche un architetto, per altro non è male, veramente ha una grande comprensione dell'architettura, non solo la mia, perchè lui fotografa anche cose di altri colleghi, davvero molto bene. Per quanto riguarda Collovà, quello che mi piace molto nelle sue foto è che lui è capace, (qualche volta sembra fortuna, ma sono sicuro che non è un problema di fortuna), lui capta la vita dei progetti, degli edifici o della città. Principalmente in molte visite che lui ha fatto per fotografare Evora, per me alcune foto sono straordinarie, un po' perchè lui capisce l'architettura, un po' perchè, per la sua preoccupazione personale, come architetto (noi abbiamo un rapporto buono, abbiamo lavorato insieme qualche volta), lui sa captare il movimento delle persone in una forma che spiega il progetto. In particolar modo a Malagueira, che è un grosso lavoro, dove ci sono complessi rapporti tra i percorsi, tra le diverse parti: lui introducendo la gente riesce a ricreare una dimensione molto profonda di lettura, di spiegazione. Collovà ha fatto una foto incredibile, in una stessa foto è stato capace di riprendere due zingare, è una fotografia bellissima, la più bella per me delle mie opere. Spiega tanto, perchè queste zingare danno un'idea molto chiara di quello che accade ad Evora, la trasformazione di un settore di periferia, ma un settore urbanizzato, con questi gruppi che passano, è un po' il passato o quello che è in trasformazione nella zona. Ma nella stessa foto appaio io, e un ragazzo che fa un altro percorso. E' una foto per me veramente straordinaria, perchè riprende tutte quelle cose che per me erano veramente la preoccupazione a Evora, non solo le forme dell'architettura, ma altre cose più profonde e più importanti.

D: L'architetto Collovà mi ha raccontato della mostra di schizzi e fotografie della Malagueira. Innanzi tutto vorrei chiederle se il materiale è visibile, perchè sarebbe davvero molto interessante poterlo analizzare. Collovà mi ha detto che era stato chiesto a lei di fare una mostra di schizzi, e che lei ha avuto questa idea di associare gli schizzi con le fotografie. Sulla base di questo avete fatto una selezione della scelta che lui aveva fatto di una sessantina di fotografie, del lavoro di dieci anni su Evora. Io vorrei capire quali sono stati i

criteri di associazione tra gli schizzi e le fotografie, e come mai lei ha avuto questa idea.

R: Per dire la verità io credo che non sia stata un'idea mia, io credo che sia stata un'idea di mia sorella, che è fotografa. La prima mostra è stata fatta in una galleria d'arte qui a Porto, la Labirintho, una piccola galleria d'arte, e chi ha organizzato questa mostra è stata mia sorella, perchè era lei che conosceva questa persona della galleria. Io non ho fatto niente di speciale per la selezione, solo molte volte avevo detto a Collovà che mi piacevano molto le sue fotografie in cui si potevano vedere le trasformazioni in corso, e i percorsi, la topografia si capiva attraverso i movimenti delle persone che apparentemente lui aveva la fortuna di captare, ma sono sicuro di no: lui studiava la situazione e vedeva in quale ora c'erano questi movimenti. E nei miei schizzi, anche per me è irrimediabile la voglia di mettere figure quando faccio schizzi, studi di architettura, con l'obiettivo di studiare, di fare un sondaggio sullo sviluppo di un progetto. Sempre appare una persona, o due o tre, in movimento, o animali o macchine. Non so perchè ho il bisogno di mettere queste figure, mi piace molto fare disegni di persone. Allora c'era questo ri-incontro della presenza umana dei disegni e delle fotografie, io penso che sia un ri-incontro, non avevo mai parlato con Collovà per dire - facciamo così -, è un ri-incontro, una comprensione grande, credo. Ma altri hanno fatto fotografie molto belle delle mie opere: per esempio Chiaramonte, mi piace molto, anche perchè è molto bravo a riprendere lo spazio, fa molte fotografie che sono di paesaggio, capta molto bene la luce. Poi le fotografie di Chiaramonte danno sempre un'impressione di serenità, che è una cosa che io cerco condizioni per la serenità: lui capta abbastanza bene questo, attraverso la luce.

D: Chiaramonte ha studiato filosofia ed è profondamente cattolico.

R: Credo che sia questo, nelle sue foto si ha l'impressione di un avvicinamento a una certa serenità, mi piace molto. Poi ha fatto delle fotografie molto belle a Evora anche Jean Paul Rayon...

D: Io vorrei proprio chiederle delle informazioni su Jean Paul Rayon. Anch'io ho trovato molto interessante il suo lavoro su

Evora, anche perchè lui scrive il testo. E secondo me nei casi in cui, i casi fortunati in cui Collovà e Rayon fanno le fotografie e scrivono contemporaneamente il testo, il lavoro risulta molto compatto e la descrizione funziona molto bene.

R: Sì, è vero. Jean Paul Rayon era professore, credo che adesso già non lo sia più, professore a Losanna. Io ho fatto un corso a Losanna molti anni fa, per quattro mesi. Ho conosciuto Rayon là, e siamo diventati amici, lui mi ha offerto di stare nella sua casa a Losanna, abbiamo parlato molto durante questi quattro mesi. Poi lui è venuto in Portogallo ed ha fatto delle fotografie di Evora, Malagueira, ed ha anche organizzato una mostra a Losanna, ha scritto questo testo che è bellissimo su Casabella, forse è uscito anche su Architecture d'Aujourd'hui, non so.

D: Su Quaderns, è uscito.

R: Altri hanno lavorato, un fotografo molto bravo di Barcellona, è un uomo che avrà settant'anni adesso, forse di più, una persona molto conosciuta a Barcellona. Sono fotografie di casa Beires, molto antiche, erano state realizzate per una rivista che dopo non è stata pubblicata. Lui è venuto qui, ha fatto delle fotografie molto belle, della Casa Beires, della piscina. Non so dove siano queste foto: non credo siano state pubblicate, forse Quaderns ne ha pubblicata qualcuna. Poi per il Centro di Meteorologia ha lavorato Eugeni Bofill; Toshiaki Tange ha fatto delle fotografie molto tempo fa, ed ha fotografato recentemente il Museo di Santiago, credo che siano state pubblicate nelle riviste spagnole. Questo Museo lo ha fotografato anche un altro giapponese molto famoso: quello di GA, Yukio Futagawa. Ha fatto delle foto molto belle anche della Facoltà di Architettura: delle fotografie in bianco e nero; credo che sia stata un'ottima scelta, lui normalmente non lavora in bianco e nero. Io sono stato con lui in Facoltà, ma non ho assistito alle riprese: lui è arrivato con Isozaki, poi noi siamo partiti insieme per il Giappone e lui è rimasto a fare le fotografie. Poi c'è un fotografo della Galizia che ha fatto delle foto in bianco e nero, Juan Rodriguez, fotografie bellissime. Ha costruito una sequenza che si apre con una foto antica, con tutto il contesto, il convento e il giardino, segue un fotografare da lontano, lui si introduce nel contesto molto bene. Ha fatto anche delle fotografie bellissime

dell'interno; l'esterno da vicino non l'ha fotografato perchè non era finito, solo adesso è finito.

D: Credo che uno dei problemi reali sia quello della quantità di fotografie che sono necessarie per raccontare un edificio. Se si ha a disposizione abbastanza spazio, se c'è la possibilità di costruire una sequenza, ci sono delle possibilità in più.

R: Per spiegare, è molto difficile. Io credo che per un'opera molto complessa, sempre si ha la sensazione che la fotografia non abbia la qualità dell'opera, non dia la qualità dell'opera. Se uno visita, per esempio, le opere di Frank Lloyd Wright, Frank Lloyd Wright è il migliore del mondo...

D: Frank Lloyd Wright sosteneva che gli edifici dell'architettura organica non erano fotografabili.

R: E' vero, è molto giusto. Quando ho visitato le opere (alcune opere, non tutte) di Frank Lloyd Wright è sempre stata una profonda sorpresa. Avevo dalle foto un'impressione totalmente diversa, perchè in lui il movimento conta molto, la fluidità dello spazio ha un rapporto con i percorsi, con il movimento, con questa visione che noi abbiamo, così totale, con i movimenti. L'architettura è fluida, con spazialità continua, una continua moltiplicazione di rapporti, dove tutto è in rapporto con tutto, dove la memoria ... anche se le cose non si vedono allo stesso tempo, nel percorso anche la memoria funziona tanto... Questo la fotografia non me lo può dare. Ma io penso che una sola fotografia, come per esempio quella di Collovà, può dare molto, moltissimo, quasi totalmente lo spirito di un lavoro, non spiegare il lavoro, non documentarlo, ma dare lo spirito del lavoro.

D: Richard Neutra, che ha avuto un lungo rapporto professionale con il fotografo Julius Schulman, che è in assoluto uno di quelli che ha formalizzato la tipologia della fotografia di architettura così come è oggi, Neutra diceva che è l'architetto che deve introdurre il fotografo nello spirito dell'opera, lei cosa ne pensa ?

R: Io non sono totalmente d'accordo, perchè anche il fotografo, se è una persona sensibile e intelligente, può trovare altre forme. A me piace molto un'interpretazione non contaminata da me, perchè io credo che le opere hanno di più dei nostri obiettivi coscienti. Se sono delle fotografie che devono spiegare qualcosa, per esempio foto per un concorso, in cui si vogliono rendere chiare per la giuria

certe opzioni, allora può darsi, ma per pubblicare le mie opere, io non interferisco.

D: Sono uscite quattro fotografie a commento dell'intervista "Il progetto come esperienza" che è comparsa su Domus. E' un'intervista che lei ha rilasciato a Enrico Morteo. Il suo caso è un po' anomalo, perchè la sua opera, oltre ad essere fotografata come di consueto da fotografi, è stata oggetto di studio da parte di architetti che hanno utilizzato la macchina fotografica come strumento di esplorazione. Lei pensa che l'occhio dell'architetto sia diverso, che riesca a cogliere delle cose particolari, o che sia solamente una questione di bravura del fotografo?

R: L'occhio dell'architetto ovviamente deve essere, ha l'obbligo di essere, un occhio molto ben preparato per vedere i rapporti, principalmente con questa doppia attività: analitica, ma anche sintetica. Un architetto apprende vedendo; l'apprendimento più importante per lui è con gli occhi. La prima cosa è apprendere a vedere, che è una cosa che forse dovrebbe essere più sviluppata nelle scuole di architettura. Io mi ricordo, quand'ero professore, di essere stato più attivo, in questo settore. Ricordo per esempio di aver fatto, durante un viaggio, una passeggiata con gli studenti, abbiamo passato una mattina visitando una città. Credo che fosse Mikonos, in Grecia. Abbiamo fatto un percorso ed io ho spiegato come abitualmente vedevo le città, questa osservazione molto generale sempre più in versione sintetica, che ti permette di impregnare te stesso dell'atmosfera di una città. E quindi successivamente un'osservazione più analitica, un'attenzione a vedere metodicamente cosa succede: come l'edificio arriva al suolo, come è il suolo, come è il basamento, come è il profilo, come è il dettaglio delle finestre... Perchè ci si allena a questo come a tutto, ma io citavo sempre come esempio i fotografi, perchè il fotografo è evidentemente un esperto dell'osservare, ha bisogno di questo, è imprescindibile. Ma per un architetto questa è la forma di apprendimento più importante, io credo. Vedere molto alle varie scale, i dettagli, ma anche il carattere di una città, captare questo con diverse forme del vedere. Allora dirò che l'occhio degli architetti non è speciale, ma è specialmente, senza dubbio, esercitato a vedere. Come del resto l'occhio del

fotografo. Chiaramente per un architetto la cosa più importante, più importante che gli oggetti e i dettagli e le cose in sé, è il rapporto tra le cose. Non so se questo è vero per un fotografo, ma credo di sì: in fondo è vero per tutte le persone, solo alcune si esercitano di più e altre meno. Ma questo esercizio a vedere, non a guardare ma a vedere, dovrebbe essere un punto molto importante nell'educazione di tutti, non solo degli architetti e dei fotografi, diciamo che gli architetti e i fotografi si accertano di più delle umane del vedere, delle possibilità di essere colpiti dalla realtà. Anche possiamo parlare di cinema, ci sono tanti punti di avvicinamento tra cinema e architettura. Di tutto questo il regista deve fare, è obbligato ad accettare una selezione molto precisa, molto rigorosa, e questo è il risultato del sapere vedere. Bruno Zevi diceva: sapere vedere l'architettura. E' un po' diverso perchè non ha bisogno, o non è il suo obiettivo principale quello di selezionare, di fissare, ma è quello di mettere mentalmente tutte le cose in rapporto.

D: L'architetto Collovà mi ha parlato dell'esperienza delle Cave di Cusa, che per lui ha significato proprio imparare a vedere l'architettura, e del discorso di quelli che lui chiama "i punti di tenuta" dei progetti, per cui all'interno ad esempio di Casa Duarte un architetto riesce a rintracciare i segni che parlano di altre architetture, le riesce a relazionare con il resto. A quel punto probabilmente, il lavoro fotografico per essere completo dovrebbe poter usare anche dei riferimenti e creare dei paralleli.

R: Forse lo fa. Molti hanno parlato, rispetto a Casa Duarte, di Adolf Loos, ma non è vero, certo ci sono dei riferimenti, ma non così diretti. Ma c'è qualcosa nell'atmosfera di questa casa, principalmente veduta dall'esterno, che porta la memoria di Adolf Loos, e forse alcune delle foto che conosco avranno coscientemente puntualizzato questo riferimento, nella forma di fissare l'immagine, nella scelta rispetto all'intorno.

D: Nel corso dell'intervista comparsa sul numero 746 di Domus del 1993, lei ha parlato di una forte tendenza verso la specializzazione che allontana tra loro diversi ambiti di lavoro e di ricerca. Da diversi anni si è codificata una "fotografia di architettura", specializzata appunto tanto da avere dei codici propri, distinta ad esempio dalla fotografia di moda, dalla fotografia di still-life e dalla fotografia di reportage. Lei

cosa pensa del modo in cui generalmente l'architettura è rappresentata nelle fotografie che compaiono nelle riviste specializzate?

R: lo qualche volta ho notato, in molti reportages fotografici, una cosa che penso sia un errore, che è l'attrazione per il bello, che conduce per esempio a fare una selezione delle cose da presentare nelle fotografie. Una delle ragioni per cui le mie prime case sono abbastanza chiuse, hanno il patio e poche finestre verso l'esterno, è perchè sono costruite, pressochè tutte le prime case, in orribili periferie. Io optavo nei miei primi anni di attività, trovandomi in un contesto tanto brutto, per non aprire mai una finestra, tentavo di creare un'atmosfera autonoma in una casa, in un piccolo lotto. E dopo ho capito che questo era un assurdo, anche perchè era impossibile fare una selezione, ed essere realisti, anche perchè quando uno si addentra in una casa c'è tutto l'intorno, brutto o bello che sia. E' su questa realtà che si deve lavorare. Anche i fotografi a volte fanno questa operazione, di selezionare e fare la ripresa da un angolo da cui non si può vedere una cosa brutta. E' legittimo, e anche lo capisco, ma molte volte questo atteggiamento conduce molto lontano e non si riescono a capire le case. Questo nasce dalla preoccupazione di presentare in un modo isolato il mondo, il linguaggio di un architetto: cosa che, se l'architettura è buona, diminuisce sempre la qualità dell'architettura. Io mi ricordo della sorpresa che ho provato al prima volta che ho visto la Maison Jaoul di Le Corbusier, perchè mai avevo visto una fotografia in cui si potesse vedere, che avesse registrato che la casa vicina, che è una casa molto più antica, era in mattoni. Io sono sicuro che Le Corbusier, in fondo, se vogliamo utilizzare questa riduttrice classificazione, era un contestualista (anche se Le Corbusier fa un oggetto lontano da tutto, ma dopo vediamo che Chandigarh è più India delle cose moderne indiane), e se la Maison Jaoul ha i mattoni vicino non è per caso che là c'è una casa in mattoni. Allora questo mondo degli architetti non è mai chiuso in se stesso, c'è sempre un sistema di rapporti, anche lontani che limitano un'opera, e la definizione di un'opera dipende sempre da più cose, coscientemente o incoscientemente. Questo accade molte volte: le foto fanno la selezione, per non vedere la casa vicina, perchè non è bella, perchè usa

un linguaggio molto diverso, o per altri motivi di questo genere.

Un'altra cosa è che spesso la fotografia, nella ricerca di una purezza totale, fa diventare le cose un po' artificiali. Io so che si utilizza molte volte questo processo: la casa è finita, viene il fotografo, porta dei mobili fantastici, crea un ambiente. Queste operazioni mi sembrano sempre molto artificiali, vedo delle fotografie bellissime, ma c'è qualcosa che non va bene. Questo qualcosa è un montaggio scenografico, che è sempre riduttivo, evidentemente. Ma d'altronde in una certa misura lo capisco, perchè ad esempio quando è venuto qui il figlio di Yukio Futagawa, è venuto al mio studio circa due anni fa e mi ha detto: "GA vuole pubblicare delle opere sue. Cosa mi consiglia di vedere che si possa fotografare, poi verrà qui mio padre". Io gli ho detto: niente. Praticamente tutte le case, o quasi tutte, sono malmesse all'interno: o perchè hanno dei mobili molto brutti, o perchè non vengono utilizzate. Evidentemente c'è qualcosa che non coincide, ammetto che questo è anche colpa degli architetti (in questo caso è colpa mia), ma non solo. Oggi si è creata una distanza tra il committente e l'architetto (con qualche eccezione, chiaramente), non c'è una coincidenza. In una casa del secolo passato, per esempio, sempre c'era un mondo più universale, la coincidenza era una coincidenza dell'architettura e del modo di vivere; con tanti cambiamenti in continuità, nel mondo contemporaneo, si è creata una non coincidenza, bisogna ammetterlo. Io cerco sempre di capire bene i bisogni delle persone, ma qualche volta è impossibile, non c'è possibilità di coincidenza. Per esempio mi sembra interessante la forma della situazione attuale di Malagueira, in Evora: dove ci sono cose orribili, evidentemente: mobili, cortine, tutto quello che si può immaginare, giardini eccetera. Ma siccome è una cosa vasta, sono milleduecento case, mille in questo momento, credo, e poiché c'è questa vita in formazione, questa transizione da periferia a città, è molto variata, e insieme non mi impressiona niente. Ma invece nell'operazione di fare una casa, quando poi la famiglia entra, sempre esiste, in tutti casi di cui mi ricordo, sempre esiste davvero uno sfasamento. L'architetto reagisce a grandi cambiamenti, lavora all'interno di questo, e se lavora a questa densità che dimensione, è una cosa, se è un

lavoro isolato o per esempio un edificio di appartamenti che si costruisce e si abbandona, il risultato è molto "disgustante": è difficile presentare questo in una fotografia. Le fotografie del Museo di Santiago ad esempio sono bellissime, non ci sono i mobili ancora, non c'è nemmeno gente, è un museo, una cosa molto speciale. Ma una casa, sto pensando ad esempio alla Casa Duarte, che ha un po' quest'ambiente... ma io credo che questa casa non sia mai stata a posto, c'era una difficoltà di coincidenza tra le esigenze della famiglia e la parte materiale della casa, il suo linguaggio, i suoi materiali eccetera. Invece a Malagueira (per questo mi piacciono tanto le foto di Collovà), non impressiona questo. Ci sono cose bruttissime in mezzo, ma si sente che questo è qualcosa di vivo.

D: Credo che il caso della casa ex Ferreira da Costa, ora Miranda Xantos, il caso di un committente che fa progettare all'architetto che ha costruito la casa ogni mobile dell'arredamento, sia un caso al limite di questo ragionamento.

R: Sì, questo è un caso particolare, perché lui è un collezionista di dipinti e anche di mobili. Poi del resto produce, adesso produce questi mobili. E' una cosa molto speciale. Ammetto che anche là non esiste propriamente una coincidenza, ma un po' meno distanza, credo.

D: Sempre nell'intervista di Domus, lei ha detto che "tutti gli strumenti hanno i loro vizi. Occorre usare i vari strumenti in modo complementare. Lo schizzo, ad esempio, può rivelarsi una completa illusione se non è accompagnato da rigorosi disegni tecnici, da dettagli in altra scala, che riaprono continuamente il dialogo tra volume e spazio": in merito al problema della rappresentazione dell'architettura, in che modo ritiene che si possa attuare questa integrazione tra i diversi strumenti?

R: Io devo dire che non sono così interessato alla rappresentazione dell'architettura. Io sono naturalmente interessato all'architettura stessa. Quegli aspetti della rappresentazione che noi utilizziamo come architetti sono per quello tanti strumenti, sono come un complemento che ha per obiettivo l'architettura stessa. Io so che c'è un grande interesse per questi documenti della rappresentazione, i disegni degli architetti hanno una quotazione per mezzo delle gallerie d'arte, nei musei, ecc. ecc. Ma veramente non sono interessato a questo fatto, è una cosa marginale. Qualche volta mi domandano dei disegni, per qualche mostra. Io sempre ho più

voglia di presentare disegni di figure, o così, che di architetture, ma mi dicono che sono un amatore a fare le figure, che è preferibile inviare altri disegni. Allora, è chiaro che sono un amatore, non sono così interessato, a questo tema. Ma d'altra parte è vero, come dicevo prima, che la fotografia può avvicinare a qualcosa dell'architettura che è diverso dall'architettura stessa, qualcosa più in rapporto con la vita, che non con la forma autonoma architettonica, come dicevo. In questo senso può essere molto stimolante. Mi ricordo di essere stato molto impressionato da fotografie di architettura, probabilmente senza un rapporto diretto con la realtà di un'opera, ma in qualche modo mi ha impressionato molto, mi ha prodotto suggestione, ispirazione, se vuole una parola fuori moda. Dunque io la vedo come una cosa molto autonoma. Per me è abbastanza chiaro che è sempre una rappresentazione, anzi è più un'interpretazione che una rappresentazione, per me. In tal senso la fotografia può essere molto suggestiva e può avere un ruolo importante nel pensiero intorno all'architettura, in una forma molto indiretta. Mentre invece, far capire un'opera, oppure far dire - l'opera è questo, l'architettura è questo -, io credo sia impossibile.

D: E allora secondo lei non è possibile vedere la fotografia come strumento per rappresentare l'architettura, che unita ad altri strumenti può fornire un'informazione più o meno "onesta" dell'architettura?

R: Per esempio la fotografia può registrare abbastanza bene i dettagli, far capire i dettagli, può selezionare ad esempio una finestra e rappresentarla molto bene: noi possiamo capire, vedere com'è, è più facile copiare, è una registrazione molto precisa di queste cose. Ma l'architettura vera e propria è un'altra cosa. Inganna molto. Io utilizzo molto la fotografia ad esempio, (ma quella è un'altra cosa ancora) per documentare delle cose che mi interessano. Per esempio, se lavoro vicino ad un edificio, e c'è un dettaglio, ho bisogno di un rapporto, ecco: là faccio anche schizzi, ma faccio fotografie, per avere dei dettagli molto precisi, uso la fotografia per documentare, come strumento di lavoro. Ma quella è un'altra cosa, allora sì che è uno strumento, uno degli strumenti complementari.

D: Ci sono delle sue opere, come il Ristorante Boa Nova, che sono state fotografate all'epoca della loro realizzazione, e poi sono

state rifotografate a molti anni di distanza: ad esempio le ultime fotografie del Ristorante Boa Nova di Ferreira Alves sono molto recenti. Secondo lei si sente questa differenza, questa distanza dell'occhio che va a rivisitare un'opera conoscendo tutte le opere che poi l'hanno seguita, e collocandosi in un momento storico differente?

R: Sì, io credo che ci sia nella fotografia, come c'è nell'architettura, nella pittura, che ci siano come certe tendenze che caratterizzano un'epoca, è evidente. Per forza è così: è un linguaggio, la fotografia. In un certo senso è sempre "datè", questo esiste sempre. Tutta l'architettura più straordinaria è datata: un edificio di Le Corbusier degli anni trenta ha tutta questa freschezza, ma si vede che è un edificio degli anni trenta. Quindi nella fotografia, credo che esista anche questo aspetto. Poi, rispetto al ristorante Boa Nova, le prime foto sono fatte da un fotografo che non vedo da molto tempo, ma so che lui continua a fotografare. Per qualche ragione io non l'ho più visto, lui si chiama Fernando Aroso. Mi ricordo di lui, era un fotografo con una grande sensibilità per l'architettura. Credo che sia il primo fotografo che ha fotografato dei miei progetti, doveva essere il '58, il primo fotografo professionista, e mi era piaciuto molto. Non so chi mi ha detto: " Fernando Aroso fotografa architettura bene". L'ho cercato per fare le fotografie, lui è venuto una mattina a Leda, a vedere questo ristorante con me, mi ha fatto alcune domande e poi mi ha detto: "a me piace fotografare di mattina quando c'è nebbia" e questo mi è piaciuto, è molto marittimo. Qui molte volte, soprattutto d'estate, di grigio, e le cose non sono molto nitide. C'è come un'unità, c'è una grande massa, il mare ha una linea d'orizzonte che è sfumata, c'è una grande densità, una atmosfera di grande densità e continuità. Lui ha lavorato in bianco e nero, sono foto bellissime, le stampava lui, con molta cura, c'è questo effetto sfumato, come in alcuni pittori, forse gli impressionisti. Le sue fotografie avevano molta grana, lui ha captato molto bene questa atmosfera marittima, di mattina. Dopo, quando arriva il sole, tutto si fa molto più preciso, l'orizzonte diventa una retta, i volumi diventano decisi. Questo non andava bene per la sua sensibilità, Fernando Aroso non era un mediterraneo, era veramente un atlantico. Erano foto molto belle, io ho perduto alcuni dei negativi, sono disperato, io ho

comprato alcuni negativi di queste foto e poi sono scomparsi, ho cambiato diverse volte studio, e li ho perduti.

D: Io ho visto in questi giorni la monografia curata da Testa, con le fotografie di Ferreira Alves, e c'è una foto che mi ha molto impressionato, una verticale a tutta pagina proprio del ristorante Boa Nova, in cui lui evidentemente usa un filtro, il cielo è completamente nero, e l'edificio sembra un plastico, non sembra un edificio. Credo che questa visione sia esattamente all'opposto di quella che lei ha appena descritto.

R: Esatto. Ferreira Alves ha una sensibilità molto diversa da Aroso. Ferreira Alves afferma di più i volumi e il rapporto tra i diversi volumi, le sue fotografie sono più aggressive, in una certa misura io trovo questo aspetto in rapporto con uno spirito più mediterraneo, mi sembra più Grecia o così, nelle foto il cielo è normalmente più forte. Collovà per esempio ha fatto delle fotografie molto belle a Moledo: siamo andati a Moledo, un'ora e mezzo da qui di macchina, siamo arrivati e pioveva. E' arrivato ed ha detto: - ma come posso fare le foto? -, aveva solo un giorno per farle, sono state pubblicate su Lotus. Io tenevo l'ombrello per proteggere l'obiettivo, sono venute fuori delle fotografie bellissime, straordinarie. E lui non era sicuro, in questo caso chiaramente è stata una fortuna, per lui, perchè le foto sono bellissime, non solo fortuna, chiaramente.

D: Vorrei farle un'ultima domanda: in relazione all'esperienza delle abitazioni popolari costruite attraverso uno stretto rapporto con gli abitanti, che tipo di utilizzo c'è stato della fotografia? Visto il significato politico che sia Evora che gli interventi del Saal hanno avuto rispetto alla situazione portoghese, esiste una cronaca politica di questa storia, che magari metta meno l'accento sull'architettura, ma che racconti che cosa è successo nel corso di questa esperienza?

R: Un racconto fotografico? Sì, quando lavoravo al Saal si sono fatte molte foto, diapositive, servivano per sviluppare questo dialogo, anche utilizzavamo molto le fotografie per progettare. In queste foto sono sempre presenti i conflitti, l'intensità di vita di questi momenti: le rappresentazioni erano fatte sempre anche con fotografie delle manifestazioni di strada. Alves Costa ha un archivio straordinario su questa epoca, non solo dell'architettura ma di tutta questa vicenda, anche delle riunioni con la gente, eccetera. Io per esempio, rispetto al lavoro in Olanda, che è stato anche un lavoro

molto partecipato da parte della gente, mi ricordo di aver fatto, recentemente, una foto dell'interno di una casa dove abitavano persone dell'Islam. Era uno dei temi del progetto, come adattare le case alle abitudini, alla cultura di questa gente. E' una foto molto interessante, dove si vede un'utilizzazione della casa che è stata molto discussa, è stata molto influente per il progetto. Ma io utilizzavo, anche in Olanda, molto più diapositive di schizzi di lavoro che vere e proprie fotografie. Era molto più semplice per spiegare i miei progetti presentare degli schizzi, questo approccio permetteva di capire molto bene, con l'utilizzo di prospettive, di disegni più realisti, in un certo senso. E' molto interessante che si facevano molte più discussioni per l'estetica o per il gusto che per il problema funzionale. La gente discute molto sul fatto che l'architettura piaccia o meno, molto di più di quello che possiamo pensare che discuta del funzionamento della cucina e di cose di questo tipo. Là in Olanda per esempio c'era un grande problema di adattamento. Il cinquanta per cento dei futuri abitanti erano immigrati, molti musulmani, e volevano dialogare con questa gente che reagisce all'abitazione sociale più abituale in Olanda. Il mio sforzo è stato quello di non fare delle case speciali per questa gente di cultura islamica, sarebbe stato equivalente a una specie di altra emarginazione. E' stato necessario uno sforzo per includere nelle case-tipo degli aspetti che rispondevano ad alcuni bisogni o domande di queste famiglie, ma che anche andavano bene per gli olandesi. In queste discussioni, spesso, per spiegare quello che si intendeva mettere in discussione, si utilizzavano degli schizzi, più che delle fotografie, perchè erano più sintetici, più leggibili, più diretti. Ma ci sono molte fotografie di quell'epoca. Oggi il tema della partecipazione è divenuto un tema lontano, per i critici e per gli architetti. Un po' perchè molte delle realizzazioni sono state di cattiva qualità, dal punto di vista dell'architettura, e un po' perchè questo è un terreno sempre vicino alla possibilità di demagogia. Si parlava molto di partecipazione negli anni '70; dopo, a partire dagli anni '80 questo tema è cominciato a divenire non caro ai critici. Parlare di partecipazione equivaleva a parlare di un cattivo architetto. Mentre invece io continuo a pensare che sia un

altro strumento di lavoro, mi interessa molto per proporzionare problemi, per capire quali sono i problemi. Perchè, se io faccio una casa per una famiglia borghese, posso parlare, come sempre si parla, con il padre, la madre, i vicini... Allora si capisce molto bene; ma se si fanno case per cento famiglie, anche c'è bisogno di capire bene, e allora questo è uno strumento indispensabile di lavoro. Allora la partecipazione mi interessa non per ragioni ideologiche o politiche (anche per questo mi interessa, ma è un altro piano), mi interessa per la professione, è uno strumento di lavoro, un materiale dell'architettura.

D: E' possibile consultare del materiale, tipo: questa mostra di cui parlavamo prima, di schizzi e fotografie...

R: C'è questa specie di catalogo, con questo schizzo e questa fotografia. Degli schizzi abbiamo scelto questo, molto drammatico, e questa è la fotografia. E' un riassunto, un'integrazione totale del lavoro, perchè si vede la primitività della costruzione, che si faceva con degli artigiani, anche senza preparazione, non c'erano macchine. Le possibilità di costruire, in questo momento a Evora, sono queste. Poi ci sono queste zingare, questo sono io, e qui c'è un ragazzo. Anche si capisce la topografia, e poi le zingare sono bellissime, dei personaggi straordinari. Io dicevo a Roberto Collovà: questa è una fortuna, e lui rideva. Lui ha aspettato questo momento.

D: E invece il resto del materiale della mostra non è rintracciabile?

R: No, io credo che gli schizzi siano dispersi, dopo ho fatto altre mostre, non c'è un catalogo con tutta la collezione. Ma c'erano molti aspetti delle case, studi, schizzi con dettagli, ma anche molti con persone. Questo che è stato scelto è molto speciale, c'è questo angelo, ma ne avevamo scelti altri in cui si vedevano le case e la gente

D: Cos'è quest'elemento?

R: Questa è una rappresentazione del tessuto, ci sono le case, e questa è la rappresentazione di una cosa che non abbiamo potuto fare subito: i servizi, i negozi ecc., perchè i soldi prima erano solo per le case, era un'altro ministero a pagare i servizi. Quindi io non avevo i finanziamenti per questa cosa, ho dovuto mantenere degli spazi liberi per costruire più tardi, quando arriverà il finanziamento. Allora questa è una specie di simulazione di come dovrebbe essere il tessuto, vedendo i

contrasti di scala tra le case, che ho potuto fare, e gli altri edifici. Questo contrasto non esiste in città, per molti anni non è stato fatto niente delle attrezzature, adesso comincia ad esserci qualcosa.
Gli spazi sono là, in attesa.

Apparati
Casi studio e fonti delle immagini

Si riporta di seguito l'elenco delle immagini e delle fonti, ordinato per capitolo, con evidenziati in neretto i casi studio su cui si è concentrata la ricerca.

Capitolo I

-Tavola 1:

Charles Eames, *What is a house?*, Disegno del 1944

Da: "Arts & Architecture", luglio 1944

-Tavola 2:

Alison Smithson, *The small pleasures of life*, Disegno del 1950s,

Da: A.&P. Smithson, *Changing the art of inhabitation*, Londra 1994

Capitolo II

-Tavole 3-9:

Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky, Villa Oro, Napoli, 1934-7

Foto e disegni degli architetti L. Cosenza e B. Rudofsky,

per gentile concessione dell'Archivio L. Cosenza, Napoli

-Tavole 10-11:

Bernard Rudofsky, Progetto di casa ideale nell'isola di Procida,

da: "Domus" n.123, marzo 1938

-Tavola 12:

Giò Ponti, Progetto di una Piccola Casa Ideale, 1939, pianta, da:

"Domus" n.138, giugno 1939;

Giò Ponti, Villa Planchart, Caracas, 1953-60, pianta da:

M. Porcu, A. Stocchi, *Giò Ponti: tre ville inventate*, Abitare Segesta, Milano 2003;

-Tavola 13:

Bernard Rudofsky e Costantino Nivola,

Giardino della casa-studio Nivola, Long Island, N.Y., 1949-50, da:

"The Architectural Review" n. 664, aprile 1952

Capitolo III

-Tavole 14-19:

Luigi Figini, casa Figini, Milano, 1933-4

Foto di V. Aragozzini (stab. fotografico Crimella- Milano)

Per gentile concessione dell' archivio del MART di Rovereto, Fondo Figini e Pollini; e dell'archivio privato prof.ssa Margherita De Carli, Milano.

-Tavole 20-23:

Luigi Figini e Gino Pollini, Asilo ad Ivrea, 1939-41

Foto di V. Aragozzini (stab. fotografico Crimella- Milano)

Per gentile concessione dell' archivio del MART di Rovereto, Fondo Figini e Pollini.

-Tavole 24-27:

**Giulio Minoletti, Piccola Villa sul lago di Como, Varenna, 1940
Disegni di G.Minoletti, Foto di V.Aragozzini (stab. fotografico Crimella- Milano)**

Per gentile concessione dell'Archivio del Moderno di Mendrisio, Fondo Giulio Minoletti

-Tavola 28:

Giulio Minoletti, piscina per Ettore Tagliabue, Monza, 1951

Foto Farabola-Milano

Per gentile concessione dell'Archivio del Moderno di Mendrisio, Fondo Giulio Minoletti

Capitolo IV

-Tavole 29-35:

Le Corbusier, Unità di abitazione, Marsiglia, 1945-52

Fotografie di Renè Burri, 1959, da:

A. Rüegg, *Le Corbusier René Burri Magnum Photos*, Birkhäuser, Basilea 1999

-Tavola 36:

Fotografie di Violette Cornelius, da:

Violette Cornelius, *Dag Amsterdam*, Amsterdam 1951;

V. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, Birkhäuser, Basilea 1999

-Tavole 37-38:

Aldo Van Eyck, Orfanotrofio, Amsterdam, 1955-60

Foto di Aldo Van Eyck da:

V. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, Birkhäuser, Basilea 1999

-Tavole 39 -44:

**Ricardo Flores & Eva Prats Arquitectos, Piazza Nicaragua,
Can Santjuan, Barcellona, 2006**

Foto di Alex Garcia

Per gentile concessione dello studio Flores&Prats Arquitectos, Barcellona

Capitolo V

-Tavola 45:

Foto di Nigel Henderson, da:

D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Team10 1953-81 in search of Utopia of the present*, Publishers, Rotterdam 2005

-Tavole 46-47:

Alison & Peter Smithson, residenze Robin Hood Gardens, Londra 1966-72. Foto di Sandra Lousada, da:

A & P Smithson, *The charged void: Urbanisme*, New York, 2004

-Tavola 48:

Alison & Peter Smithson, Upper Lown Pavilion, Wiltshire, 1961-2 Fotografie di A. & P. Smithson, da:

B. Krucker, *Complex Ordinariness The Upper Lawn Pavillion by Alison and Peter Smithson*, GTA Verlag, Zurigo 2002

-Tavole 49-51:

Herman Hertzberger, Scuola Montessori, Delft, 1960-66

Foto di Johan van der Keuken e H. Hertzberger, da:

H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Publishers, Rotterdam 1991

-Tavole 52-53:

Aldo Rossi, Scuola elementare, Fagnano Olona, 1972-76

Foto di Maria Ida Biggi e Giacinta Manfredi

Per gentile concessione di Maria Ida Biggi, Venezia

-Tavole 54-55:

Aldo Rossi, Scuola De Amicis, Broni, 1969-70

Foto di Maria Ida Biggi e Giacinta Manfredi

Per gentile concessione di Maria Ida Biggi, Venezia

Capitolo VI

-Tavola 56:

Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929

Foto di M. Gravot o di G. Thiriet (attribuzione incerta), 1930 da:

B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: la vérité blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002;

Luigi Figini, Casa Figini, Milano, 1933-4

Foto di V. Aragozzini (stab. fotografico Crimella - Milano)
Per gentile concessione dell' archivio del MART di Rovereto,
Fondo Figini e Pollini.

-Tavola 57:

Giò Ponti, Progetto di una piccola casa ideale, 1939, da:
U. La Pietra (a cura di), *Giò Ponti*, Rizzoli, Milano 1995

-Tavola 58:

Antoni Bonet Castellana, Villa La Rinconada, Punta Ballena,
Uruguay, 1948, da:

Aa.Vv. *Antoni Bonet Castellana*, Barcellona 2003

-Tavola 59:

Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, San Paolo del Brasile, 1950-1, da:

Aa.Vv., *Lina Bo Bardi*, Charta, Milano 1994

-Tavola 60:

Piero Bottoni, Villa dello Stroligo, Livorno, 1935 (fotografo
sconosciuto);

Fotomontaggio di P. Bottoni per il volume *Urbanistica*, Hoepli,
Milano 1938.

Per gentile concessione dell' Archivio Piero Bottoni Milano

-Tavola 61:

Black factory and green factory, Disegno di Le Corbusier, 1944,
da: Aa. Vv., *Le Corbusier le grand*, Phaidon, New York 2008

Apparati: interviste

-Tavola 62:

Arne Korsmo, Casa Korsmo, Disegni di G. Gundersen, 1955, da:
N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmoe e Knut
Knutsen due maestri del nord*, Officina , Roma 1999

-Tavola 63:

Peter Zumthor, Terme di Vals, 1991-6

Foto di Hélène Binet, 1996, da:

P. Zumthor, *Peter Zumthor Therme Vals*, Infolio, Svizzera 2007

-Tavola 64:

Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky, Villa Oro, Napoli, 1934-7

Foto dell'architetto B. Rudofsky

Per gentile concessione dell' Archivio L. Cosenza, Napoli

-Tavola 65:

B. Rudofsky e C. Nivola, Giardino della casa-studio Nivola,
Long Island, New York, 1949. Foto di B. Rudofsky e di C.Nivola

Per gentile concessione della Fondazione Costantino Nivola,
Orani, Nuoro

-Tavola 66:

Luigi Figini, Casa Figini, Milano, 1933-4

Foto di Cesare Colombo, 1979

Per gentile concessione di C. Colombo, Milano

-Tavola 67:

Marco Zanuso e Cini Boeri, Casa materna e nido al Lorenteggio,
Milano 1956. Foto di Paolo Monti, 1956

Per gentile concessione di C. Boeri, Milano

-Tavola 68:

Achille Castiglioni, Allestimento del padiglione Rai, XLI Fiera di
Milano. Foto di Giorgio Casali, 1963

Per gentile concessione dell'Archivio Progetti IUAV, Fondo
Giorgio Casali, Venezia

-Tavola 69:

Umberto Riva, Residenze e Casa dell'architetto in via Paravia a
Milano, 1966-7. Foto di Giorgio Casali

Per gentile concessione dell'Archivio Progetti IUAV, Fondo
Giorgio Casali, Venezia

-Tavola 70:

Aldo Rossi, Scuola elementare di Fagnano Olona, 1972-76

Foto di Maria Ida Biggi e Giacinta Manfredi, 1981

Per gentile concessione di Maria Ida Biggi, Venezia.

-Tavole 71-72:

Ricardo Flores & Eva Prats Arquitectos, Casa Providencia,
Badalona, (Barcellona) 2003-6. Foto di Alex Garcia

Per gentile concessione dello studio Flores&Prats Arquitectos,
Barcellona

-Tavola 73:

Aurelio Galfetti, Complesso sportivo pubblico, Bellinzona

Foto di Alessandra Chemollo, 2005

Per gentile concessione di A. Chemollo, Venezia

-Tavola 74:

Alvaro Siza, Piscina delle maree, Leca da Palmeira, 1961-6

Foto di Roberto Collovà, 1990, da:

Aa.Vv., *Alvaro Siza 1954-1976*, Blau, Lisbona 1997

-Tavola 75:

Alvaro Siza, Residenze Boca SAAL, Porto, 1977

Disegno di A. Siza e Foto di A. Chemollo, 1999, da:

K. Frampton, *Alvaro Siza: tutte le opere*, Electa, 1999, Milano

Apparati:
Bibliografia

Architettura e fotografia

La questione teorica del rapporto tra il progetto di architettura e la fotografia è ovviamente troppo estesa per poter essere esaurientemente riportata: vengono qui riportati in particolare quei contributi in cui si circoscrive il tema dell'impiego dello strumento fotografico con un intento dimostrativo, e intorno ai quali, più di altri, si è mossa la ricerca.

- Aa.Vv., *Fotografie d'architettura*, numero monografico di "Rassegna", n. 20, 1984
- Aa.Vv., *Architecture and Photography*, numero monografico di "Architecture California", vol. 14, n.1, maggio 1992
- G. Battistella, *Un punto di vista*, in "Fotologia" n.2, 1992
- M. Bayer, *L'elemento vivificatore nella fotografia di architettura*, in "Progresso Fotografico" n.9, 1963
- R. Becherer, *Chancing It in the Architecture of Surrealist Mise-en-Scène*, in "Modulus" n.18, 1987
- C. Bertelli, *La fotografia come critica visiva dell'architettura*, in *Fotografie d'architettura*, numero monografico di "Rassegna", n. 20, 1984
- P. Blake, *Talvolta un'immagine vale mille aforismi*, in "Domus", febbraio 1995
- G. Bosoni, *Lucien Hervè Fotografo di Le Corbusier*, in "Abitare" n. 309, Luglio-Agosto 1992
- E. Carrano, *La Mirada critica. Fotografia y diffusion de la Arquitectura moderna en Italia*, ETSAB-UPC, Barcelona 2004
- F. Castelli, S. Turzio (a cura di), *L. Hervè Fotografie di architettura*, Farsettiarte, Milano 2001
- A. Chemollo, *Storia fotografica dell'opera di Alvaro Siza Vieira*, Tesi di Laurea, Venezia 1994
- G. Chiaramonte, *Villa Planchart. Tre canoni e l'immancabile Duchamp*, in "Lotus" n. 60, 1988
- C. Colombo, *Abitare lo spazio*, in *Fotografia e immagine dell'architettura* (a cura di G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier), Grafis, Bologna 1980
- B. Colomina, *La publicité du privé. Da Loos a Le Corbusier*, HXX, Orleans 1998
- B. Colombina, *Le mur divisé, le voyeurisme domestique*, in "Exposé", 1997

- G. Confurius (a cura di), *Architektur Kunst Kultur*, numero monografico di "Daidalos" su architettura e fotografia, dicembre 1997
- A. Corboz, *Photographe l'architecture*, in "Journal de Geneve", Ginevra 12-05-1963
- P. Costantini, *Luigi Ghirri-Aldo Rossi*, Electa, Milano 1996
- C. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979
- C. De Smet, *Le Corbusier, l'architetto e i suoi libri*, Lars Muller, Baden, 2005
- A. Gorlin, *The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier*, in "Perspecta" n. 18, 1982
- J. Gubler, *Cara Signora Toson: i Le cartoline di Casabella 1982-1995*, Skira, Milano 2005
- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Publishers, Rotterdam 1991
- I. Insolera, *Fotografia e critica dell'architettura*, in "Ferrania" n. 3 e 9, Milano 1956
- A. Maggi, *Teoria e pratica della fotografia d'architettura*, in "AAA Italia" (bollettino dell'Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea), n. 6, 2006
- B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: La verità blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002
- G. Morpurgo, *L'architettura già vista* in "Modo", giugno-luglio 1984
- M. Mussini, *Luigi Ghirri*, Motta, Milano 2001
- D. Naegele, *Le Corbusier and the Space oh Photograpy, Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles*, in "History of Photography", vol. 22, n. 2, 1998
- D. Naegele, *Object, Image, Aura. Le Corbusier and the Architecture of Photography*, in "Harvard Design Magazine", n. 6, 1998
- R. Neutra, *Photographe et architecte*, in "Camera" n. 5, Lucerna 1963
- J. Oubrierie, *Fotografare, disegnare, scrivere: strumenti della percezione e dell'espressione*, in "Parametro, n. 142, gennaio-febbraio 1986
- H. Pinòn, *Miradas intensivas*, Barcelona, UPC 1999
- G. Ponti, *Discorso sull'arte fotografica*, in "Domus", maggio 1932
- J. Quetglas, *Viajes alrededor de mi alcoba*, in "Arquitectura" n. 264-265, 1987

- E. N. Rogers, *Architettura e fotografia. Note in memoria di Werner Bischof*, in "Casabella Continuità" n. 205, 1955
- P. Racanicchi, *Mollino e la fotografia*, Electa, Milano 1992
- J. Rosa, *Architectural photography and the Construction of Modern Architecture*, in "History of Photography", vol. 22, n. 2 1998
- P. Rosselli, *Architecture in Photograph*, Skira, Milano 2001
- A. Rüegg, *Le Corbusier René Burri Magnum Photos*, Birkhäuser, Basilea 1999
- W. S. Saunders, *Modern architecture photographs by Ezra Stoller*, Abrams, New York 1990
- J. Shulman, *Modernism*, Taschen, Colonia 2004
- J. Shulman, *Architecture and its Photography*, Taschen, Colonia 1998
- J. Schulman, *The Photography of Architecture and design*, Architectural Press, Londra 1977
- T. Schumacher, *Deep Space, Shallow Space*, in "Architectural Review", gennaio 1987
- A.&P. Smithson, *The heroic period of modern architecture*, Idea Editions, Milano 1981
- E. Stoller, *Photographer to Architecture*, Photography Annual 1962
- M. Tafuri, *Il valore critico dell'immagine*, in *Teorie e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari 1968, pp. 187-190.
- K. Teige, *Ukoly moderni fotografie*, in *Moderna tvorba usitkova*, Bratislava 1931
- I. Zannier, *Sulla fotografia architettonica*, in "L'Architettura, cronache e storia", giugno 1958
- I. Zannier, *Le Corbusier fotografo*, in "Parametro" n.142, gennaio- febbraio 1986
- I. Zannier, *Architettura: aforismi e fotografie*, in "Popular Photography", Milano 1958
- I. Zannier, *Architettura e fotografia*, Laterza, Bari 1991
- B. Zevi, *La rappresentazione dello spazio*, in *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948
- B. Zevi, *Tre pensieri in bianco e nero*, in "L'Espresso", 29-09-1957, (poi pubblicato in *Cronache di Architettura*, vol II, Laterza, Bari 1971)

Architettura e vita

Il campo delle questioni investite dal complesso delle relazioni tra la forma costruita e l'uomo, e la difficoltà di isolarne alcuni aspetti specifici, per la fortissima interrelazione degli stessi, è tale da obbligare ad un allargamento notevole dell'ambito bibliografico.

Nel caso specifico, sono confluite - nel loro mescolarsi e sovrapporsi continuo - nell'elenco che segue, le tre seguenti linee di ricerca:

- contributi riguardanti il dibattito moderno e contemporaneo intorno al paradigma forma-funzione e sull'appropriazione dell'architettura mediante l'utilizzo da parte dell'uomo;
- contributi sulla fenomenologia della percezione, dagli aspetti visivi a quelli legati alla sensualità corporea e ancora quelli legati alla psicologia, alla memoria e all'intelletto;
- infine contributi in cui, senza mediazioni da parte di critici, la parola sul tema della vita nel progetto è direttamente quella dei progettisti, degli architetti.

-Aa.Vv., *Lina Bo Bardi*, Charta, Milano 1994

-A. Aalto, *Idee di architettura*, Zanichelli, Bologna 1987

-I. Abalos, *La buena vida*, Gustavo Gili, Barcellona 2000

-R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. Renato Pedio, Einaudi, Torino 1974 (1969)

-G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975

-A. Behne, *L'architettura funzionale*, Vallecchi, Firenze 1968 (1926)

-P. Blake, *La forma segue il fiasco. Perché l'architettura moderna non ha funzionato*, Firenze, Alinea, 1983 (*Form Follows Fiasco*, Atlantic, 1974-77)

-W. Blaser, *Mies van der Rohe: La funzione segue la forma*, in "Area", n. 71, novembre-dicembre 2003

-K. C. Bloomer, C. W. Moore, *Corpo, memoria, architettura*, Dedalo, Bari 1980

-V. Bordini, *Architettura dell'inquietudine*, Allemandi, Torino 2006

-G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Milano 2002

-S. Chermayeff, C. Alexander, *Spazio di relazione e spazio privato. Verso una nuova architettura umanistica*, trad. Giuliana De Carlo, Il Saggiatore, Milano 1968

-M. Capobianco, *Progettare la felicità*, ne "Il Mattino" del 17 ottobre 1991

- J.L. Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, Laterza, Bari 1996
- A. De Botton, *Architettura e felicità*, Guanda, Parma 2006
- A. Colquhoun, *Critica e autocritica del moderno in Espressionismo e nuova oggettività*, a cura di M. De Michelis, V. Magnano Lampugnani, M. Pogacnik, R. Schneider, Electa, Milano 1994
- G. Corbellini, *Evento*, da *Ex libris. Parole chiave dell'architettura contemporanea*, 22Publishing, Milano 2007
- A. Cornoldi, *Le case degli architetti*, Marsilio, Venezia 2001
- P.V. Dell'Aira, *Dall'uso alla forma: poetiche dello spazio domestico*, Officina Edizioni, Roma 2004
- C. Eames, *Què es una casa? Que es el Diseno?*, Gustavo Gili, Barcellona 2007
- A. Forty, *Parole e edifici (alle voci: Flessibilità, Funzione, Utente)*, Pendragon, Bologna 2004
- M. Goeritz, *Manifesto dell'architettura emozionale*, in "Casabella", n. 690, giugno 2001
- E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969 (1959)
- R. L. Gregory, *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*, Il Saggiatore, Milano 1979 3a (1966)
- P. Guillaume, *La psicologia della forma*, Ed. Universitaria, Firenze 1963 (1937)
- H. Haring, *Il segreto della forma*, Jaca Book, Sesto San Giovanni 1984
- M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano 1975 (1954)
- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Publishers, Rotterdam 1991
- S. Holl, *Parallax: Architettura e percezione*, Postmedia, Milano 2004 (2000)
- L. Kahn, *Architettura è*, (a cura di M. Bonaiti) Electa, Milano 2002
- Le Corbusier, *Il purismo; Felicità*, in "Esprit Nouveau" n.4, gennaio 1921, ristampato in "Parametro" n. 49-50, settembre-ottobre 1976
- K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1985 (1964)
- A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972
- A. Marcolli, *La funzione : che bella forma!*, estratti della Laudatio di A. Marcolli per la laurea Honoris Causa consegnata ad A. Castiglioni dal Politecnico di Milano, in "Abitare", n. 410

- C. Melograni, *Progettare per chi va in tram*, Mondadori, Milano 2002
- M. Merlau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bombiani, Bergamo 1994
- M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965
- L. Miotto, S. Nicolini, *Lina Bo Bardi Aprirsi all'accadimento*, Testo & Immagine, Torino 1998
- A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Bari, 1997
- J. Navarro Baldeweg, *La habitaciòn vacante*, Editorial Pre-textos, Barcellona 1999
- J. Navarro Baldeweg, *Una Caja de resonancia*, Editorial Pre-textos, Barcellona 2007
- F. Neumeyer, *L'uomo nuovo. L'architettura del corpo e il corpo dell'architettura in Espressionismo e nuova oggettività*, (a cura di M. De Michelis, V. Magnano Lampugnani, M. Pogacnik, , R. Schneider), Electa, Milano 1994
- G. Ottolini, *Forma e significato in Architettura*, Laterza, bari 1996
- J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. (2005), Jaca Book, Milano, 2007
- C. Pasquinelli, *La vertigine dell'ordine: il rapporto tra sé e la casa*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004
- G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- S.E. Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006 (1957)
- B. Reichlin, *La Soluzione elegante: "l'utile non è il bello"*, in *Le Corbusier -Enciclopedia*, a cura di J. Lucan, Electa, Milano 1988
- E.N. Rogers, *Programma: Domus , la casa dell'uomo*, in "Domus" n. 205, gennaio 1946
- E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1996
- E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, Milano 2006
- A. Ruegg, *La liberazione dell'abitare*, in *Espressionismo e nuova oggettività*, (a cura di M. De Michelis, V. Magnano Lampugnani, M. Pogacnik, R. Schneider), Electa, Milano 1994
- S. Sadler, *The situationist city*, MIT Press, Cambridge 1999
- C.N. Schulz, *Intenzioni in architettura*, Lerici, Milano 1967 (1963)
- C.N. Schulz, *L'abitare*, Electa, Milano 1984
- G. Scott, *Architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Bari 1939 (oggi in Testo&Immagine, Torino 1999)

- R. Secchi, *Funzionalismo trascendente*, Groma Quaderni n. 1, Palombi, Roma 1997
- R. Secchi, *Architettura e vitalismo*, Officina, Roma 2001
- G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, Guanda, Parma 1993
- A.&P. Smithson, *Changing the art of inhabitation*, Londra 1994
- E. Sottsass, *La casa non è una macchina per abitare*, in "D'Architettura" n. 35, aprile 2008
- M. Vitta, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008
- M. Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Publishers, Rotterdam 1999
- T. Wolfe, *Maledetti architetti*, Bompiani, Milano 1982
- W. Worringer, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975
- B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945
- P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003
- P. Zumthor, *Atmosfere*, Electa, Milano 2007

Casistica. Sulle opere e sugli architetti presi in esame

La bibliografia di abituale consultazione relativa ai singoli architetti o ai casi particolari è rimandata, per la sua vastità, ad apparati specifici: il più vasto è quello riportato in B. Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino, 1986; più snello è quello di K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 1993. Di seguito sono quindi riportati quei riferimenti intorno ai quali, più di altri, si è mossa la ricerca.

Capitolo I

Sull'opera di Luigi Cosenza

- Aa.Vv., *Luigi Cosenza oggi 1825/2005*, Clean, Napoli 2006
- Aa.Vv., *Luigi Cosenza*, DPA n. 20, UPC, Barcellona 2004
- I. Baller, E. Hendreich, G. Schmidt-Krayer, *Villa Oro*, Berlino 2008
- G. Cosenza, F. D. Moccia, *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 1987
- L. Cosenza, *recensione al libro di G. Scott, Architettura dell'Umanesimo*, per "Costruzioni-Casabella", XVI, n.186, giugno 1943.
- L. Cosenza, *Esperienze di architettura*, Macchiaroli, Napoli 1950
- L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano 1974
- L. Cosenza, B. Rudofsky, *Una villa per Positano e per... altri lidi*, in "Domus" n. 109, gennaio 1937

- R. Maddaluno, *Luigi Cosenza + Bernard Rudofsky Villa Oro Napoli 1934-1937*, in "D'Architettura", n. 17, 2002
- G. Ponti, *Una casa a Posillipo*, in "Domus" n. 120, dicembre 1937

Sull'opera di Bernard Rudofsky

- Aa.Vv. *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a voyage*, Architekturzentrum Wien, Birkhauser, Basilea 2007
- M. Beccu, *Costantino Nivola: The bread of architecture*, in "D'Architettura", n. 21, 2003
- A. Bocco Guarnieri, *Bernard Rudofsky. A humane designer*, Springer, Vienna 2003
- L. Caramel - C. Pirovano, *Costantino Nivola*, Electa, Milano 1999
- M. Martegani, *Costantino Nivola in Springs*, Ilisso, Nuoro 2003
- C. Nivola, *Ho bussato alle porte di questa città meravigliosa*, Arte Duchamp, Cagliari 1993
- C. Nivola, *Memorie*, Ilisso, Nuoro 2003
- B. Rudofsky, *Architecture without architects*, Doubleday & Co., New York 1964 (parzialmente tradotto in "Casabella", 297, 1965)
- B. Rudofsky, *Il corpo incompiuto. Psicopatologia dell'abbigliamento*, Mondadori, Vicenza 1975
- B. Rudofsky, *Le meraviglie dell'architettura spontanea*, Laterza, Bari 1979
- B. Rudofsky, *Strade per la gente. Architettura e ambiente umano*, Laterza, Bari 1981
- B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ma un nuovo modo di vivere. Progetto di casa ideale nell'isola di Procida*, in "Domus" n.123, marzo 1938
- B. Rudofsky, L. Cosenza, *Una villa per Positano e per... altri lidi*, in "Domus" n. 109, gennaio 1937
- F. Irace, *Bernard Rudofsky, un Bruce Chatwin viennese*, in "Abitare" n. 442, 2004
- B. Rudofsky e C. Nivola, *The Nivola's garden*, in "The Architectural Review" n. 664, aprile 1952

Sull'opera di Giò Ponti, in particolare sul rapporto con B.Rudofsky

- Aa.Vv., *Giò Ponti*, in "Domus", numero monografico, n. 911, febbraio 2008
- F. Irace, *Giò Ponti: La casa all'italiana*, Electa, Milano 1988
- F. Irace, *Corrispondenze: La villa Planchart di Giò Ponti a Caracas*, in "Lotus" n. 60, 1988

- U. La Pietra (a cura di), *Giò Ponti*, Rizzoli, Milano 1995
- M. Nunziante, *Giò Ponti: La vocazione alla felicità*, in "Modo", novembre 1977
- G. Ponti, *Una piccola casa ideale*, in "Domus" n. 138, giugno 1939
- G. Ponti, *Amate l'architettura*, Cusl, Milano 1957
- G. Ponti, *Le nuvole sono immagini*, Scheiwiller, Milano 1967
- M. Porcu, A. Stocchi, *Giò Ponti: tre ville inventate*, Abitare Segasta, Milano 2003
- L. L. Ponti, *Giò Ponti. L'opera*, Leonardo, Milano, 1990

Capitolo II

Sull'opera di Luigi Figini

- C. Colombo, *La casa di Luigi Figini*, in "Abitare", n. 167, ottobre 1978
- M. De Carli, *Lo spazio segreto*, in "Ottagono" n.108, 1991
- L. Figini, *L'abitazione di un architetto*, in "Domus", marzo 1936
- L. Figini, *Appunti per una casa*, in "Quadrante" n. 33, 1936
- L. Figini, *Un asilo ad Ivrea*, in "Costruzioni Casabella", aprile 1942
- L. Figini, *Introduzione a L'elemento verde e l'abitazione*, Hoepli, Milano 1950
- V. Gregotti, G. Marzari (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini Opera completa*, Electa, Milano 1996
- G. Gresleri, *Minnesanger, il cantore d'amore. Prime note sul pittore Luigi Figini*, in *Luigi Figini Gino Pollini opera completa* (a cura di V.Gregotti, G.Marzari), Electa, Milano 1996
- F. Irace, *La città sospesa*, in "Abitare" n. 477, 2007
- G. Polin, *Gli interni di Figini e Pollini come paesaggio artificiale*, in "Rassegna" n. 31, 1987
- V. Savi, *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*, Electa, Milano 1990
- F. Samassa, *I depositi fotografici dentro i fondi di architettura, Figini – Pollini al Mart*, in "AAA Italia" (bollettino dell'Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea), n. 6, 2006
- L. Thermes, *La casa di Luigi Figini al villaggio dei giornalisti Milano 1934-35*, in "Controspazio" giugno 1977
- L. Thermes, *La casa terrestre di Adamo, in 1933-1938 B.B.P.R. Gardella, Albini, Figini e Pollini*, Mides, Roma 1985
- E. Trivellin, *1933: La villa razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, Firenze 1996

Sull'opera di Giulio Minoletti

- G. De Amicis, *Giulio Minoletti Mensa impiegati alla Bicocca*, Unicopli, Milano 2002
- G. Ponti, *Fantasia degli italiani*, in "Domus" n. 262, ottobre 1951
- G. Ponti (a cura di), *Minoletti*, Edizioni Milano Moderna, Milano, 1959
- M. Z., *Una Stanza sul lago*, in "Domus", n. 205
- C. Pagani, *Architettura italiana oggi*, Hoepli, Milano 1955

Capitolo III

Sull'opera di Le Corbusier

- Aa.Vv., *Le Corbusier*, numero speciale di "L'Architecture D'Aujord'Hui", febbraio 1934
- Aa.Vv., *Le Corbusier*, secondo numero speciale de "L'Architecture D'Aujord'Hui", 1948
- Aa. Vv., *Le Corbusier le grand*, Phaidon, New York 2008
- H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993
- W. Boesiger, H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-65*, Zanichelli, Bologna 1987 (1967)
- J.-L. Cohen, *Le Corbusier*, Taschen, Colonia 2005
- B. Colomina, *La publicitè du privè. Da Loos a Le Corbusier*, HYX, Orleans 1998
- W.J.R. Curtis, *Le Corbusier, ideas and forms*, Phaidon, New York, 1986
- C. De Smet, *Le Corbusier, l'architetto e i suoi libri*, Lars Muller, Baden, 2005
- G. Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Eduard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio-Fondation Le Corbusier, Venezia-Parigi 1988
- Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C, Milano 1973 (1923)
- Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche: Viaggio nel paese dei timidi. Anche oggi il mondo comincia*, Faenza Editrice, Faenza 1975 (1937)
- Le Corbusier, *Scritti*, su "Parametro" n. 49-50, settembre-ottobre 1976, numero monografico dedicato ai 50 anni dall'Esprit Nouveau
- Le Corbusier, *Il Modulor. Saggio su una misura armonica su scala umana, universalmente applicabile all'architettura e alla meccanica*, Mazzotta, Milano 1974 (1948-50)

- Le Corbusier, *L'Unità di abitazione di Marsiglia*, Eredi V. Veschi, Roma 1983 (1950)
- Le Corbusier, *Le poeme de l'angle droit*, Exposiciones, Madrid 2006 (1955)
- Le Corbusier, *L'atelier de la Recherche Patiente*, Parigi 1960
- Le Corbusier, *La mia opera*, Boringhieri, Torino 1961 (1960)
- Le Corbusier, *Ronchamp*, Comunità, Milano 1957
- B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: La verità blanche*, Firenze University Press, Firenze 2002
- C. Perriand, *Io, Charlotte: tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret*, Laterza, Bari 2006 (1998)
- J. Petit (a cura di), *Un convento di Le Corbusier*, Comunità, Milano 1961
- C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni*, Pendragon, Bologna 2005
- C. Rowe, *La matematica della villa ideale*, Zanichelli, Bologna 1990
- A. Rüegg, *Le Corbusier René Burri Magnum Photos*, Birkhäuser, Basilea 1999
- A. Rüegg, *La liberazione dell'abitare in Espressionismo e nuova oggettività*, (a cura di M. De Michelis, V. Magnano Lampugnani, M. Pogacnik, R. Schneider), Electa, Milano 1994
- F. Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Bari 1999
- S. Von Moss, *Il caso Le Corbusier. Impollinazioni incrociate, allergie, infezioni* in *Espressionismo e nuova oggettività* (a cura di M. De Michelis, V. Magnano Lampugnani, M. Pogacnik, R. Schneider), Electa, Milano 1994
- A. Wogenscky, *Le mani di Le Corbusier (1987)*, Mancosu, Roma 2004

Sull'opera di Aldo Van Eyck

- D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Team10 1953-81 in search of Utopia of the present*, Publishers, Rotterdam 2005
- V. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, Birkhäuser, Basilea 1999
- A. Van Eyck, *Luogo ed occasione*, in "L'Architettura" n. 72, ottobre 1961
- A. Van Eyck, *Architetture e pensieri*, in "Casabella" n. 517, ottobre 1985
- V. Gregotti, *Un amico indisciplinato*, in "Casabella" n. 517, ottobre 1985

- H. Hertzberger, *Un capolavoro abbandonato*, in "Casabella" n. 534, aprile 1987
- J. Van Goethem, *Casa dei ragazzi ad Amsterdam*, in *L'architettura cronache e storia*, n. 6, ottobre 1961
- G. Ginex, *Aldo Van Eyck, l'enigma della forma*, Testo & Immagine, Torino 2002
- F. Strauven, *Aldo Van Eyck, The shape of Relativity*, Architettura & Natura, Amsterdam 1998
- M. Casciato, "Forum": *architettura e cultura nei primi anni Sessanta*, in *Casabella* n. 606, novembre 1993
- A. Van Eyck, *Il college universitario di Urbino di Giancarlo De Carlo*, in *Zodiac* n. 16, 1966

Sull'opera di Ricardo Flores & Eva Prats Arquitectos

- R. Flores, E. Prats, *Museo de los Molinos*, in "On-diseño" n. 242, giugno 2003
- R. Flores, E. Prats, *Detenerse en los inicios*, in "S.C.A., Sociedad Central de Arquitectos" n. 219, dicembre 2005
- R. Flores, E. Prats, *Casa Providencia in Badalona*, in "Quaderns" n. 250, estate 2006
- R. Flores, E. Prats, *Trough the canvas. Architecture inside dutch paintings*, Actar, Barcellona 2008
- F. Massad, A. Guerrero Yeste, *La sensibilidad pragmatica*, intervista ad R. Flores, E. Prats, in "Summa" n. 86, aprile 2002

Capitolo IV

Sull'opera di Alison & Peter Smithson

- F. Bilò, *Salto Triplo. Gli Smithson dal Pittoresco al Conglomerate Ordering attraverso in Neobrutalismo*, in "Parametro" n. 264-265 luglio-ottobre 2006
- A. R. Emili, *Puro e Semplice, l'Architettura del Neo Brutalismo*, Kappa, Roma 2008
- E. Paolozzi, *Un mondo meraviglioso*, in *Cities of Childhood*, Architectural Association, Londra 1988
- B. Krucker, *Complex Ordinariness The Upper Lawn Pavillion by Alison and Peter Smithson*, GTA Verlag, Zurigo 2002
- A.&P. Smithson, *The heroic period of modern architecture(1965)*, Idea Editions, Milano 1981
- A.&P. Smithson, *Changing the art of inhabitation*, Londra 1994

- A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, in "Architectural design" n. 2, 1972
- A.&P. Smithson, *Signs of occupancy*, filmato prodotto nel 1979 per la televisione inglese, riedizione su supporto video a cura di s. Chamacho, L.Solsona, N.Younger, C. Muro e P.Puertas, Barcellona 2003
- A.&P. Smithson, *The charged void: Urbanisme*, New York, 2004
- P. Smithson, *Conversaciones con estudiantes* (a cura di C. Spellman e K. Unglaub) Gustavo Gili, Barcellona 2004
- P. Smithson, *P.S. su G.D.C. ovvero...pensieri provocati dalle immagini di un libro*, in "Casabella" n. 550, 1988
- P. Smithson, *Canons de l'Ordre Conglomerat*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", ottobre 1989
- D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*, Publishers, Rotterdam 2004
- D. Van Den Heuvel - M. Risselada, *Team10 1953-81 in search of Utopia of the present*, Publishers, Rotterdam 2005
- M. Vidotto, *A+P Smithson*, Sagep, Genova 1991

Sull'opera di Herman Hertzberger

- C. Baglione, *Herman Hertzberger scuola montessori delft 1960-81: pedagogia dello spazio*, in "Casabella" n. 750-751, gennaio 2007
- C. Baglione, *Learning landscape: intervista Herman Hertzberger*, in "Casabella" n. 750-751, gennaio 2007
- M. Casciato, *"Forum": architettura e cultura nei primi anni Sessanta*, in "Casabella" n. 606, novembre 1993
- O. Caso, *L'architettura con la a minuscola: Conversazione con Herman Hertzberger*, in "ArQ-Architettura Quaderni" n. 5, giugno 1991
- R. Continenza, *Architetture di Herman Hertzberger*, Gangemi, Roma 1988
- P.A. Croset, *Una conversazione con Herman Hertzberger*, in "Casabella" n. 568, Maggio 1990
- P. Fiorentini, *Herman Hertzberger: spazi a misura d'uomo*, Testo & Immagine, Torino 2002
- M. Furnari, *Lo spazio didattico come spazio collettivo: Le scuole di Herman Hertzberger*, in "ArQ-Architettura Quaderni" n. 5, giugno 1991

- H. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Publishers, Rotterdam 1991
- H. Hertzberger, *Student-house in Amsterdam*, in "Domus" n. 454, settembre 1967
- H. Hertzberger, *Un capolavoro abbandonato*, in "Casabella" n. 534, aprile 1987
- H. Hertzberger, *Articulations*, Prestel, 2002
- H. Van Bergeijk, Herman Hertzberger: 'magister ludi' dello spazio, in "Area" n. 70, settembre-ottobre 2003

Sull'opera di Aldo Rossi

- Aa.Vv., *Aldo Rossi*, Gandon, Dublino 1983
- E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, trad. e introd. di Aldo Rossi, Marsilio, Padova 1967
- P. Costantini, *Luigi Ghirri-Aldo Rossi*, Electa, Milano 1996
- G. Leoni, (a cura di) *Intervista a Aldo Rossi*, in "Area" n. 32, maggio-giugno 1997
- G. Leoni, *Il pensiero antiarchitettonico di Aldo Rossi*, in "Area" n. 51, luglio-agosto 2000
- R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005
- A. Monestiroli, *Forme realiste e popolari in Scritti su Aldo Rossi* (a cura di P. Posocco, G. Radicchio, G. Rakowitz), Allemandi, Torino 2002
- A. Monestiroli, *Forme realiste e popolari in Per Aldo Rossi dieci anni dopo*, (a cura di F. Moschini), Gangemi, Roma 2007
- A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 2004
- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990 (1981)
- A. Rossi, *Luoghi urbani*, (intervista di Cecilia Bolognesi), Unicopli, Milano 1999
- A. Rossi, *Quaderni azzurri*, Electa, Milano 1999
- A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1975
- V. Savi, M. Lupano (a cura di), *Aldo Rossi, opere recenti*, Panini, Modena 1983

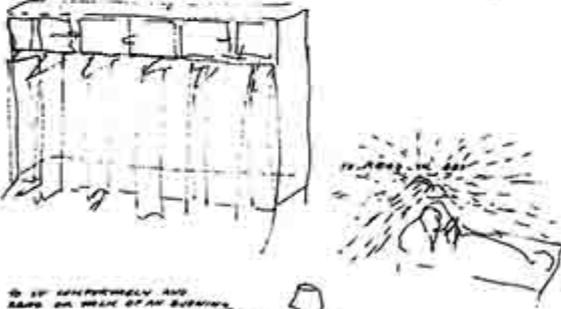


*First, as architects, before we talk structure,
we should never forget that it is for people
and people's activities that we design.*
Charles Eames

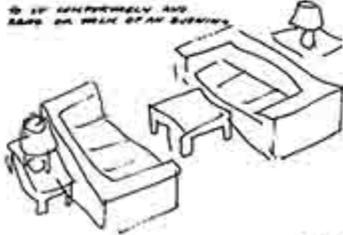
tav 1
What is a house?
Disegno di Charles Eames, 1944

SMALL PLEASURES OF LIFE

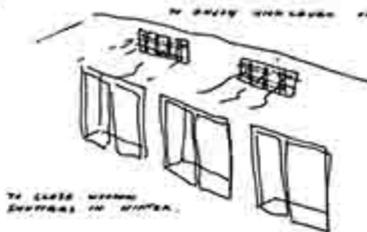
TO HAVE ONLY ACCESS TO RESOLUTION WITHOUT JUMPING FROM PENDING TO PENDING



TO BE ACCIDENTALLY AND
RARE ON MUSIC OF AN EVENING



TO ENJOY THE SOUND OF THE WIND IN THE CORNER



TO ENJOY THE SOUND
OF THE WIND IN THE CORNER

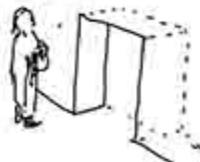
TO WORK OR WRITE AT A CASPERA SHADOWED WINDOW



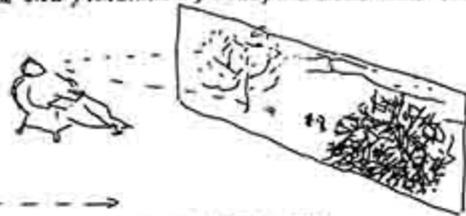
TO SEE THE LIGHT SPREAD ALONG THE FLOOR



TO STAND AND LOOK OUT WITHOUT BLAME



TO SEE THE VIEW / VARIATION / TRAIL / THE WINDS WHILE SITTING



TO SEE THE VIEW FROM THE BATHROOM



OR BACK TO BE ENJOYED

fav 2
The small pleasures of life
Disegno di Alison Smithson, 1950s

Le relazioni tra forma e comportamenti:
l'architettura pensata attraverso situazioni

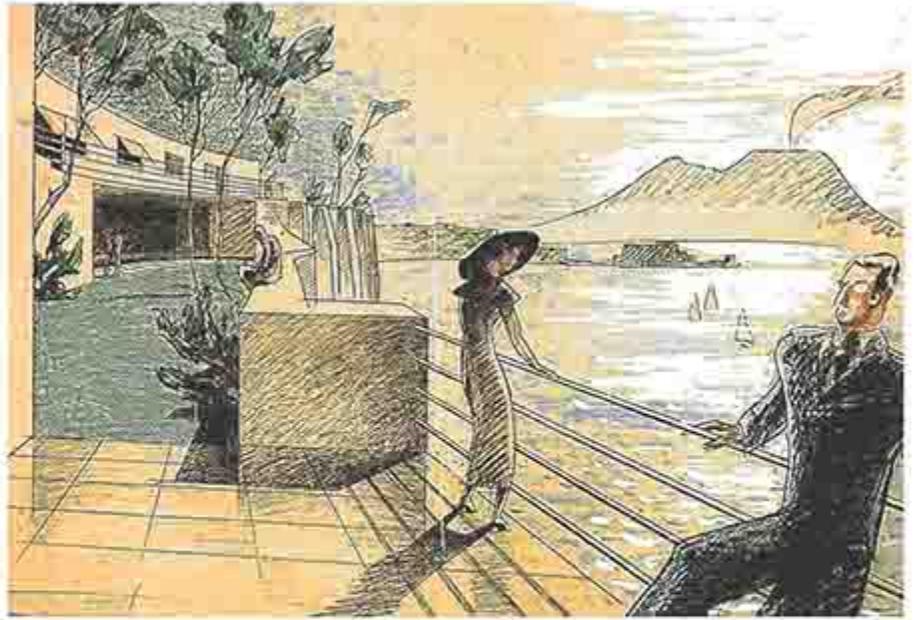


tavole 3-9
L. Cosenza e B. Rudofsky,
Villa Oro, Napoli, 1934-7
Foto e disegni di
L. Cosenza e B. Rudofsky

Architetti fotografi
della loro opera:
istruzioni visive
per un abitare ideale.



lav 4





tav 6

Il incontro:
le situazioni fissate dalle fotografie si ritrovano con
quelle immaginate nei disegni precedenti la costruzione





tav 7





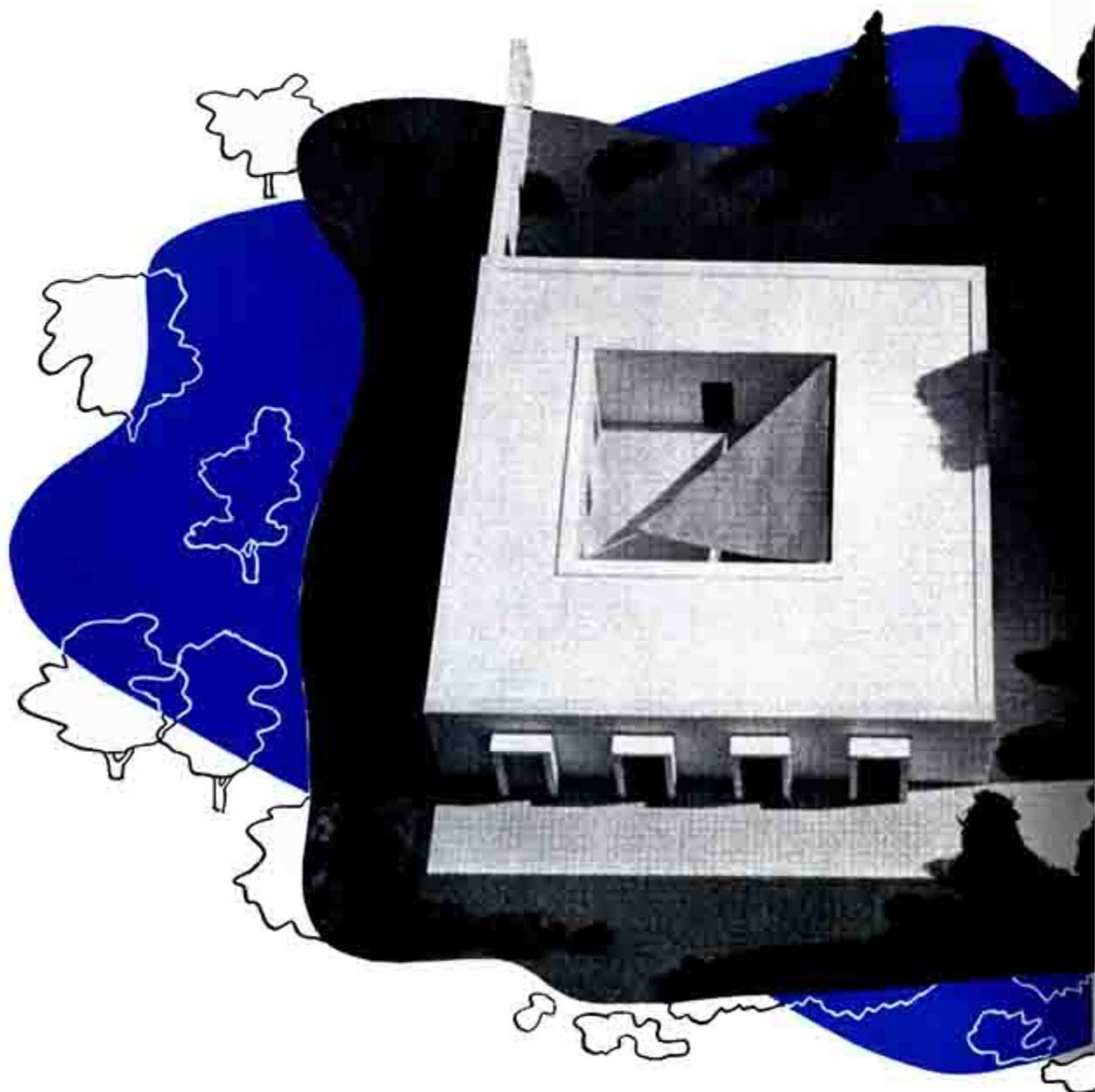
B. Rudofsky impegnato nel fotografare la villa, in una foto di Luigi Cosenza.







fav 9



Bernardo Rudofsky

non ci vuole un nuovo modo di costruire

(c o m m e n t o a l d i s e g n o d i u n a c a s o)

«Come la gente può aspettarsi una buona architettura finché veste tali abiti?»

WILLIAM MORRIS

Da molto tempo abbiamo perso il contatto col suolo.

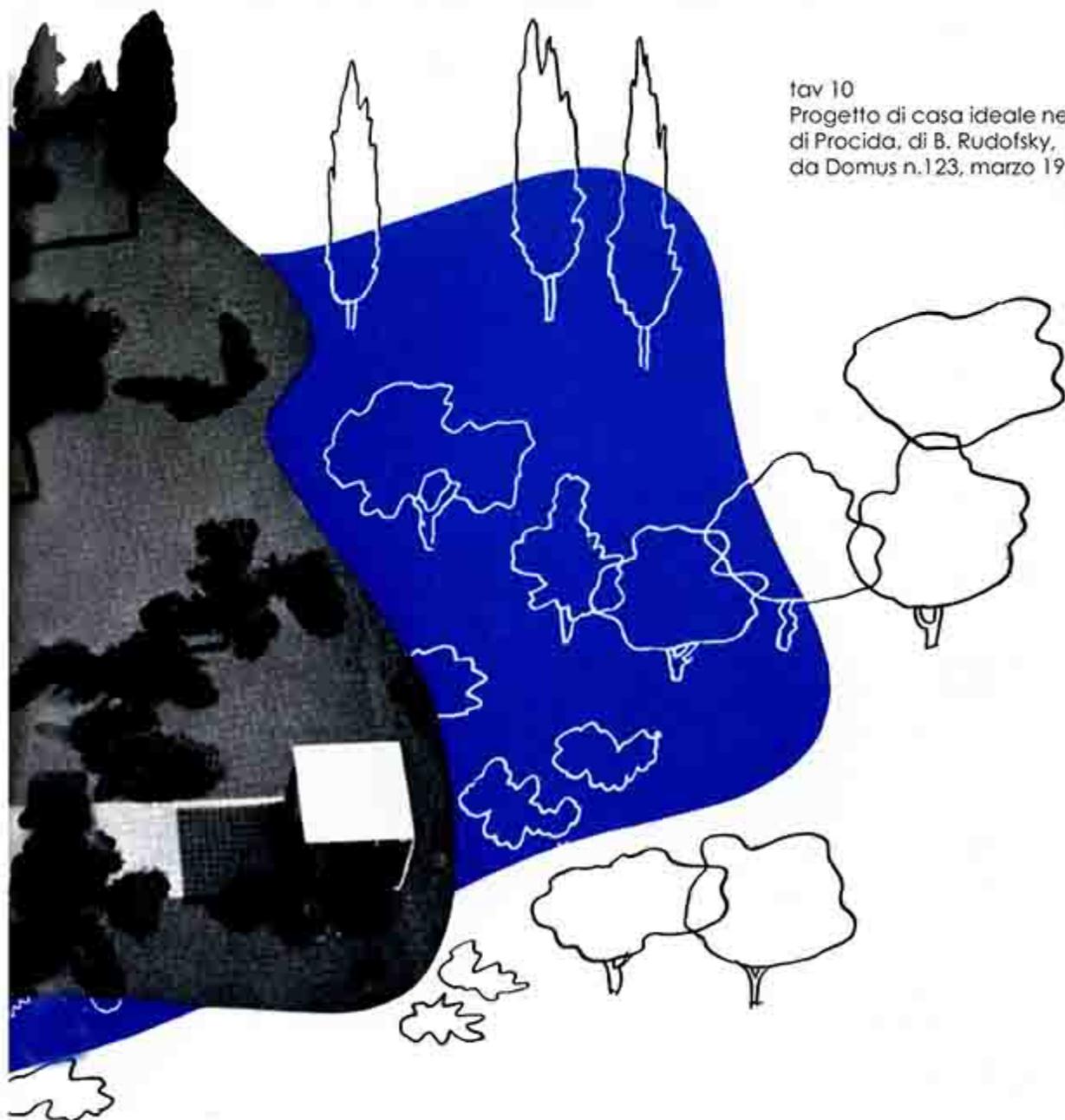
Il signore che tornando dalla cavalcata mattutina può togliersi i gambali di cuoio solo con apparecchi adatti.

la signora che porta scarpe con tacchi più o meno alti che invitano a sedersi o a sdraiarsi, ma non sono fatti per camminare.

la donna sportiva che mette i suoi piedi in tre paia di calzini doppi di lana per stringerli dopo in scarpe-baule chiodate ed oleri,

o il suo opposto, la ballerina saltellante e balzellante, che calza le cosiddette scarpe da ballo fatte apposta per le suddette azioni — il colmo della mala grazia. — tutti hanno perso il contatto del suolo sotto ai piedi.

Essi non conoscono più la gioia di sentirsi vellicare la pianta del piede da sabbia, da erba ben rasata, da un marmo levigato. Sugli epitaffi romani è esaltata l'andatura del defunto. Ovidio canta la grazia d'una nobile andatura. L'asfalto non è suolo per i piedi ma per veicoli.



tav 10
 Progetto di casa ideale nell'isola
 di Procida, di B. Rudofsky,
 da Domus n.123, marzo 1938

ci vuole un nuovo modo di vivere

o l l ' i s o l a d i P r o c i d a)

Questa, che illustriamo, è una casa di campagna.

Alla casa di campagna non appartiene la scala. Le scale sono i requisiti i più preziosi dell'architettura monumentale: dovrebbero costruirsi all'aperto, elementi di paesaggio.

In una piccola casa, su una scala stretta ripida non si può incedere ma saltellare.

E le finestre, quanto sono meschine e profondamente borghesi. Le finestre sono aperture nei muri ad un'altezza a piacere, spesso applicate nel soffitto, che consentono una certa misura d'aria e di luce. Nei paesi meridionali le finestre sono poste all'altezza dei sedili, queste sono ancora le più simpatiche (vi sono sedute delle donne con occhi ardenti). Nelle regioni più nordiche la

finestra incomincia dalla mezza persona in su. Lassù è la preferita di uomini sazi che tentano di riempire l'apertura colla testa appoggiata.

Non sempre la finestra è situata comodamente. Talvolta degli scalini conducono ad essa. Nel Palazzo Pitti ci sono perfino rampanti elegantemente curvati. Oggi esistono delle finestre incalcolabilmente grandi ed incomprensibilmente belle, però restano sempre finestre.

La casa antica quasi non conosceva finestre. L'unica apertura degna d'una camera era la porta, perchè si poteva traversarla.

(Questa è una casa di campagna per una donna).

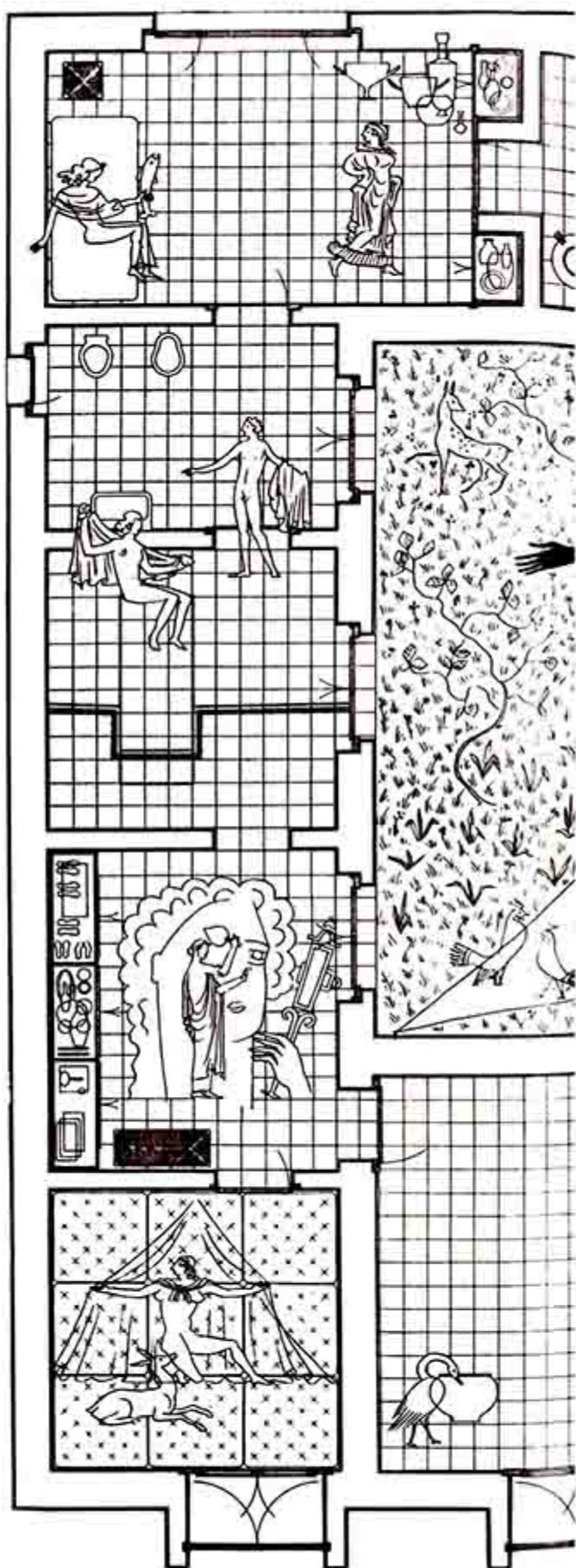
PIANTA

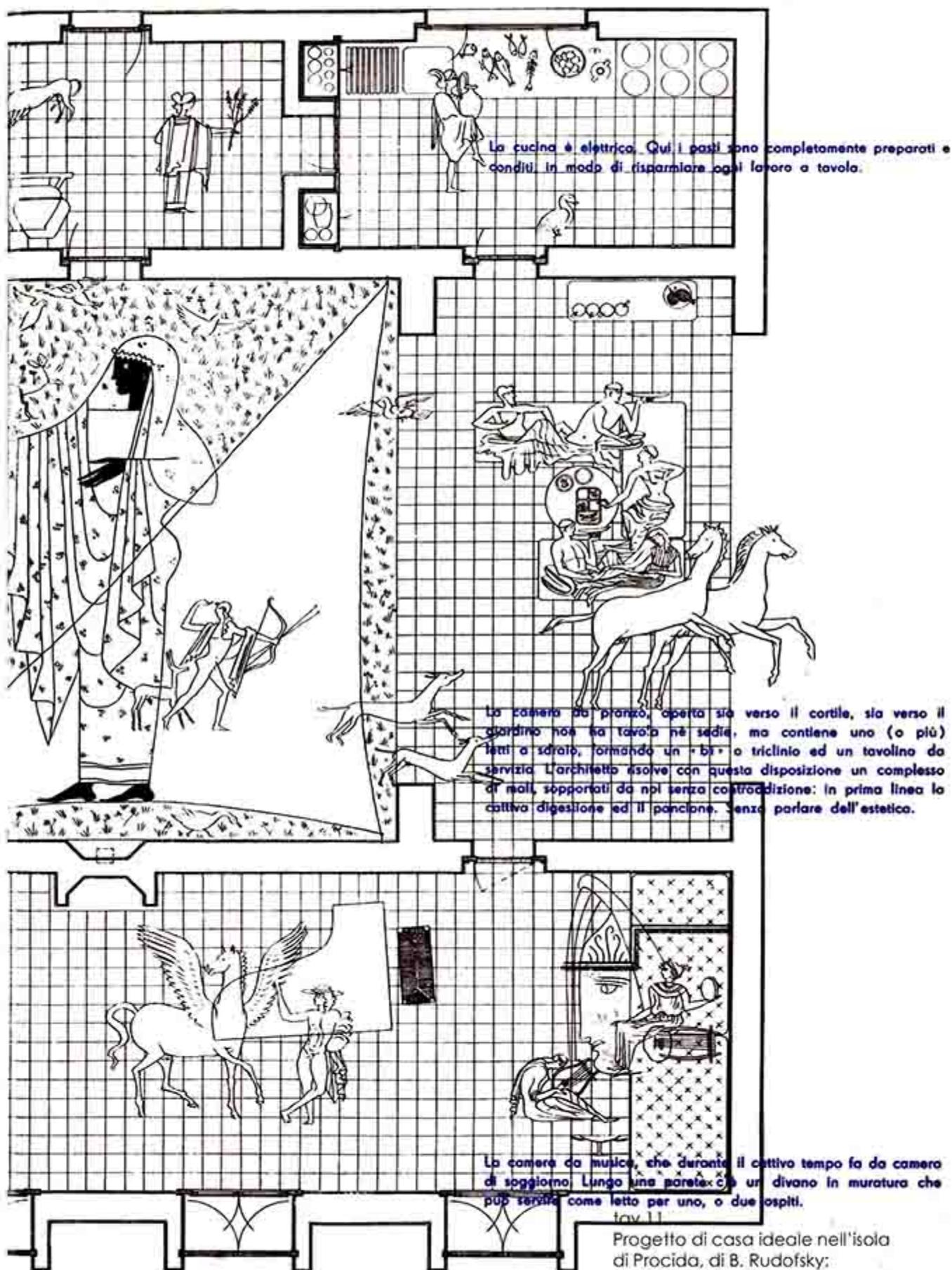
Camera dell'ancella prospiciente il sentiero che conduce all'entrata.

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.

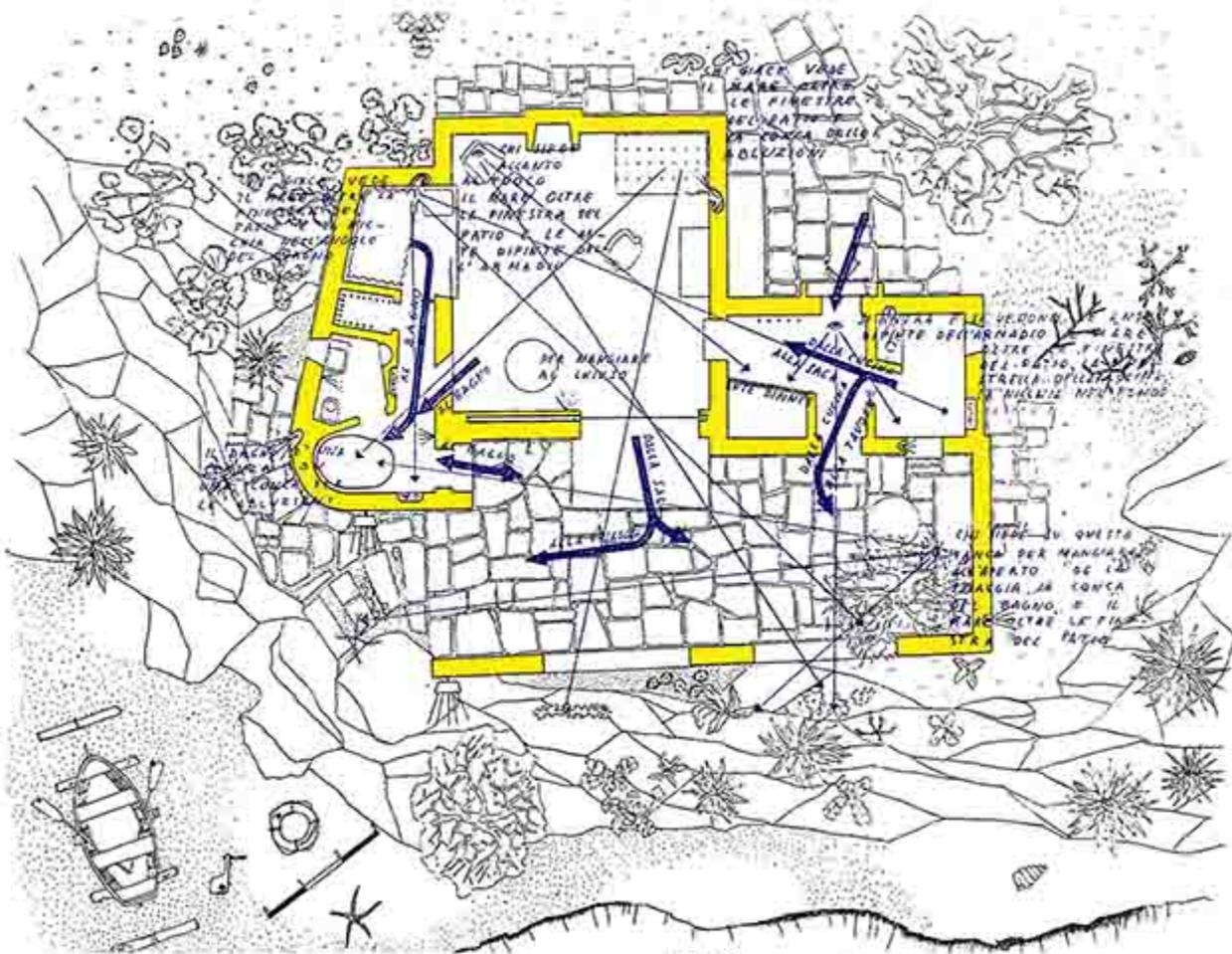
Il cortile è la vera camera da stare. Il suo pavimento è formato da erba rasata con margheritine e veronica; in primavera ci saranno violette ed orchidee. Il cielo col suoi mille aspetti fa da soffitto. Contro il sole d'estate si può difendersi con una tenda a velo, color ruggine. Un cammino permette 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 scialza nello spogliatoio, perché il pavimento di quello è fatto interamente di materassi. Contro le zanzare e le mosche serve una zanzariera, che pende dal soffitto.

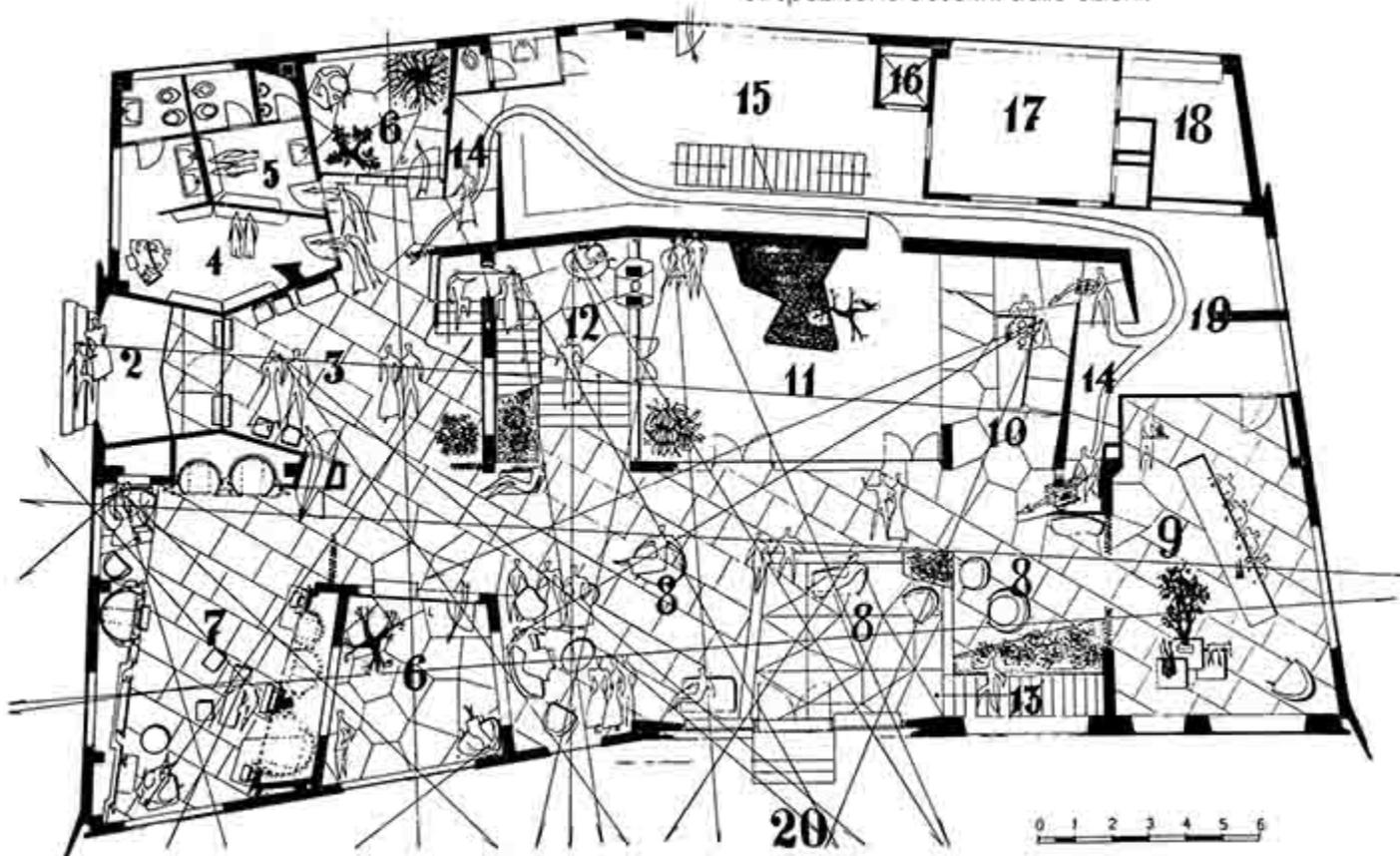




Progetto di casa ideale nell'isola di Procida, di B. Rudofsky: la pianta animata da Domus n. 123, marzo 1938



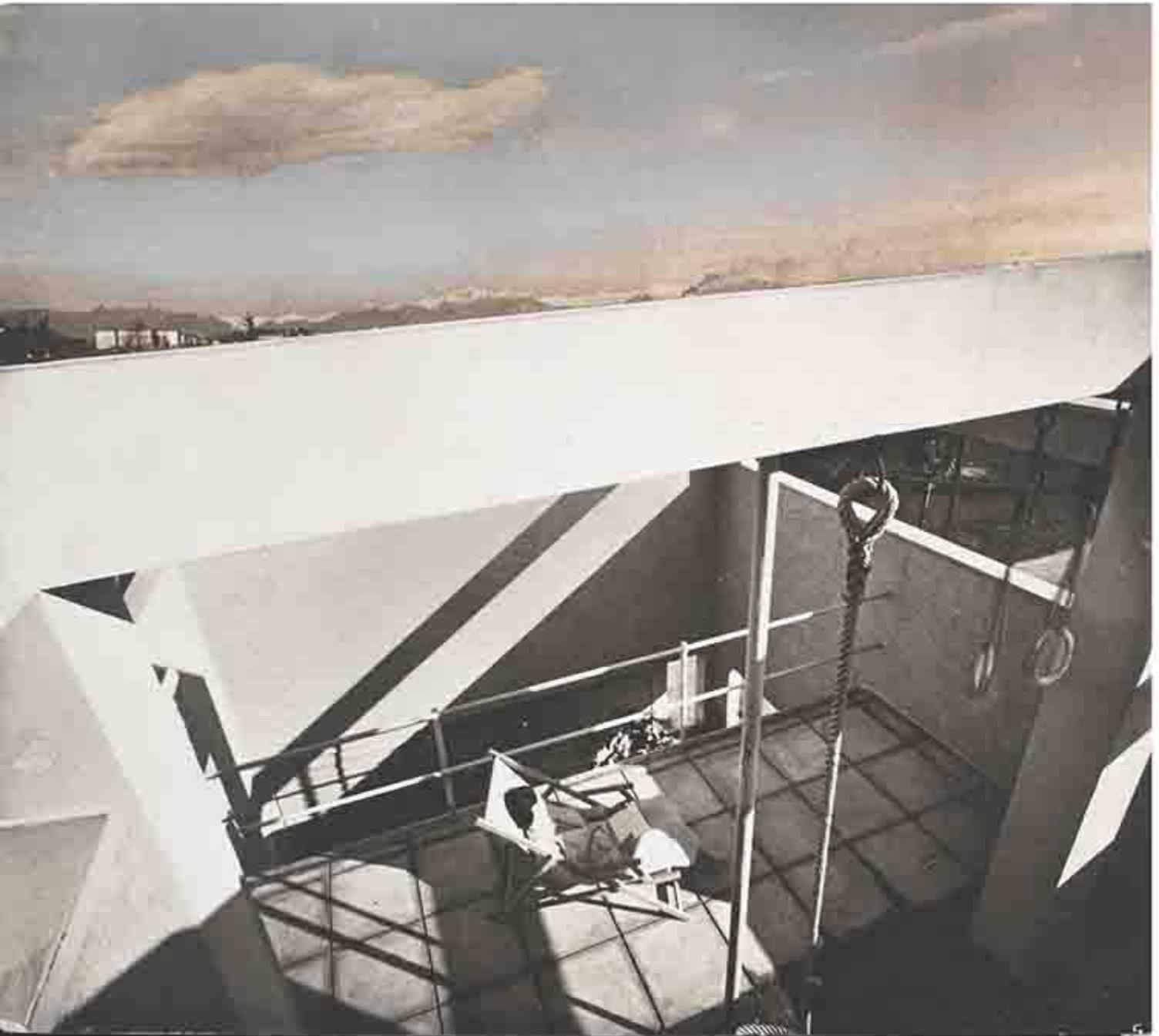
tav 12
 Giò Ponti,
 Progetto di una Piccola Casa Ideale, 1939 (sopra),
 Villa Planchart, Caracas, 1953-60 (sotto)
 Le piante architettoniche si animano, prefigurando
 le relazioni: muoversi, intrattenersi, guardare.
 Gli spazi sono descritti dalle azioni.





tav. 13
B. Rudofsky e C. Nivola, Giardino della casa-studio Nivola,
Long Island, New York, 1949-50
I figli di Nivola nella stanza a cielo aperto del giardino:
foto di B. Rudofsky per la copertina di
The Architectural Review n. 664, aprile 1952

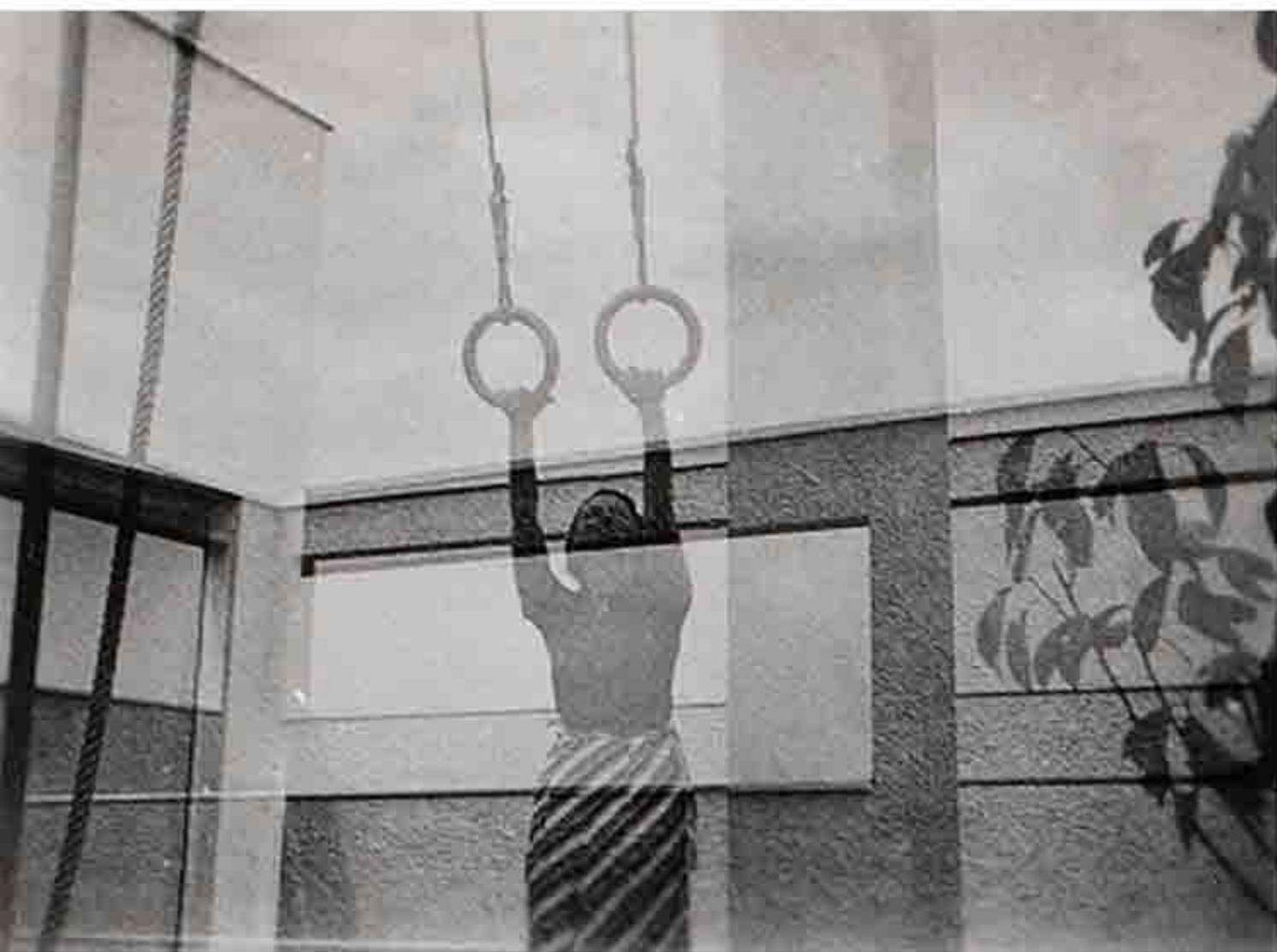
tav 14
Luigi Figini, casa Figini, Milano, 1933-4
Foto di V. Aragozzini ritoccata e
colorata manualmente da L.Figini





tavole 15-19
Luigi Figini, casa Figini, Milano, 1933-4
Foto di V. Aragozzini con la partecipazione
di Luigi Figini e di Gege Bottinelli, 1935









tavole 20-23
L.Figini e G.Pollini, asilo, Ivrea, 1939-41
Foto di V. Aragozzini - Milano



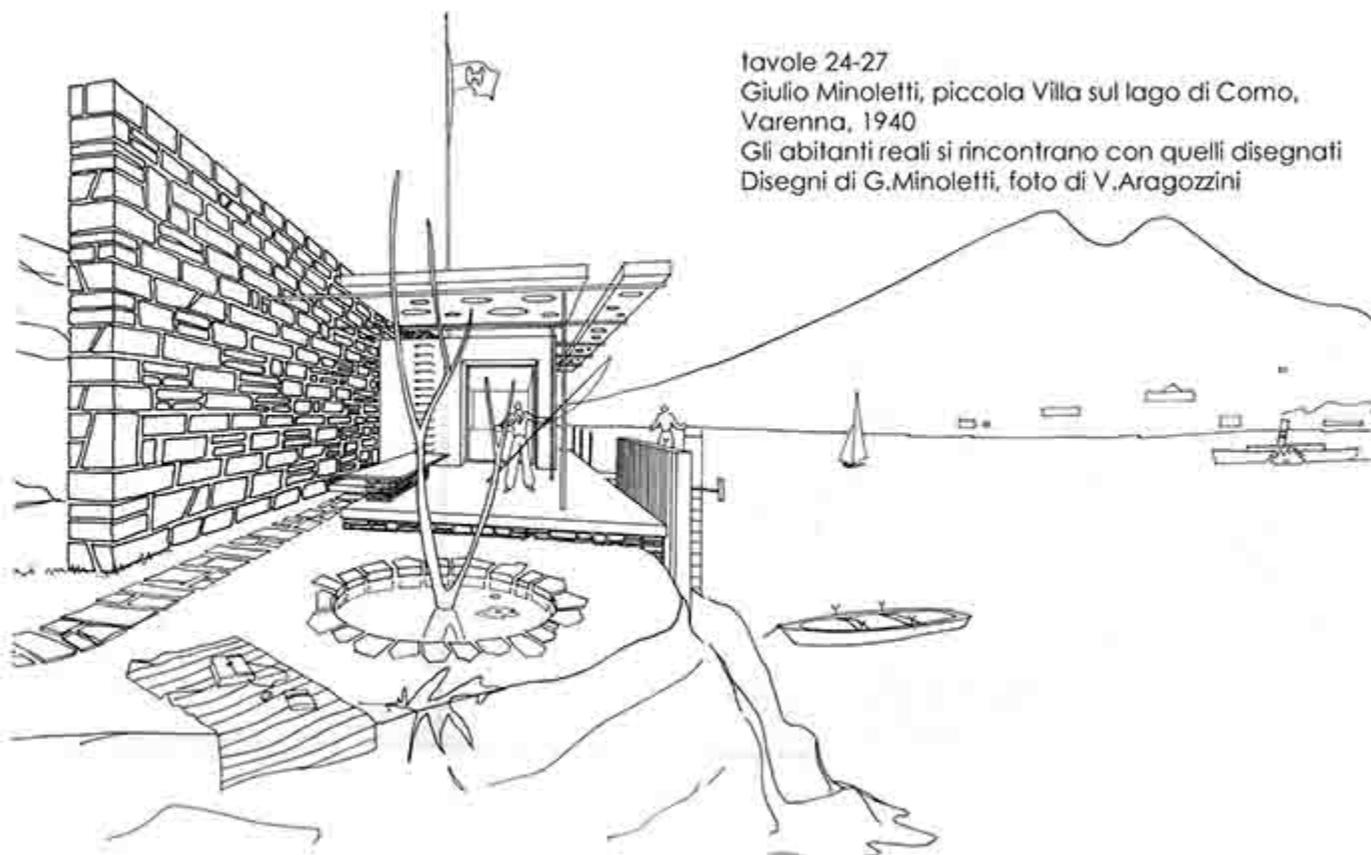
fav 21



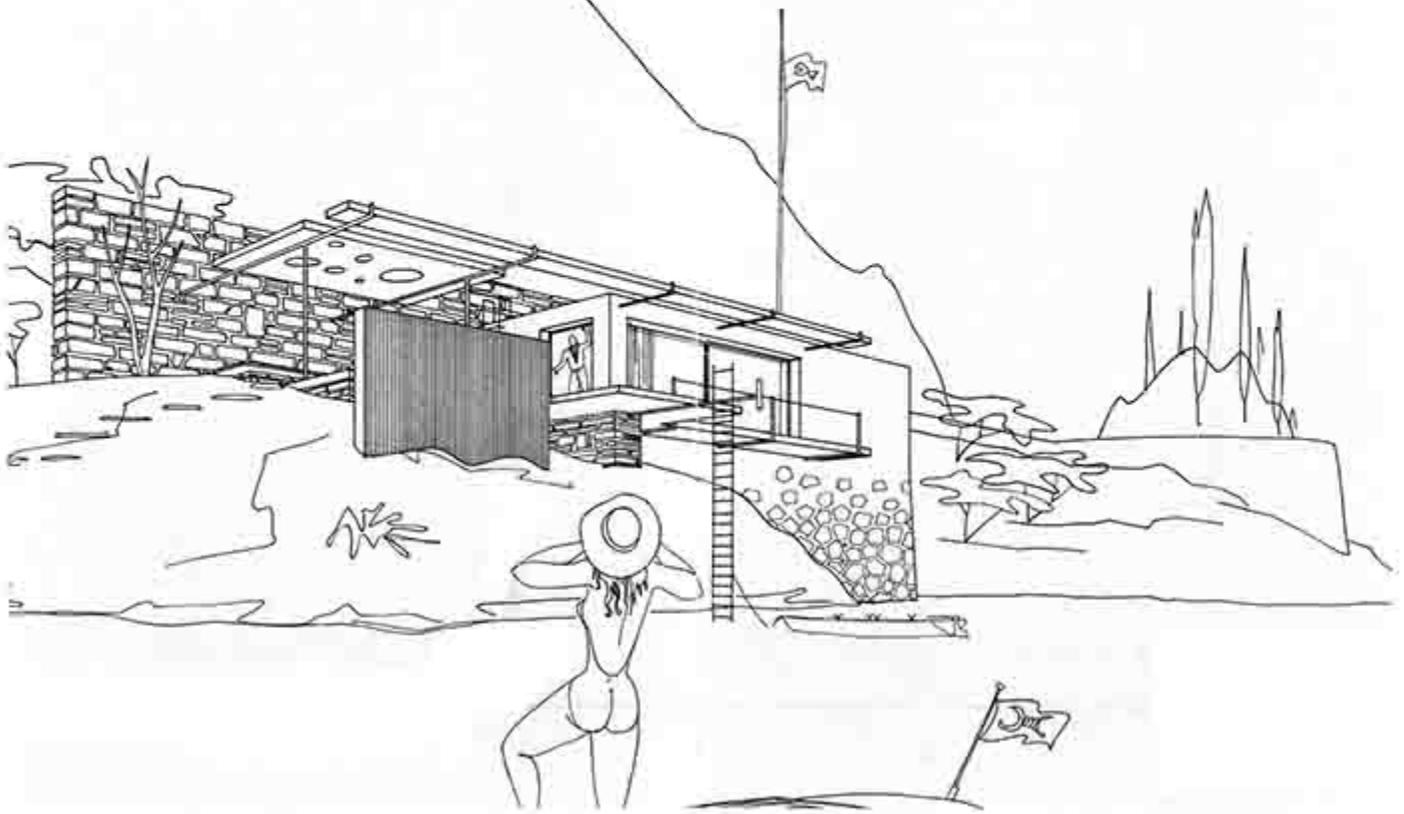


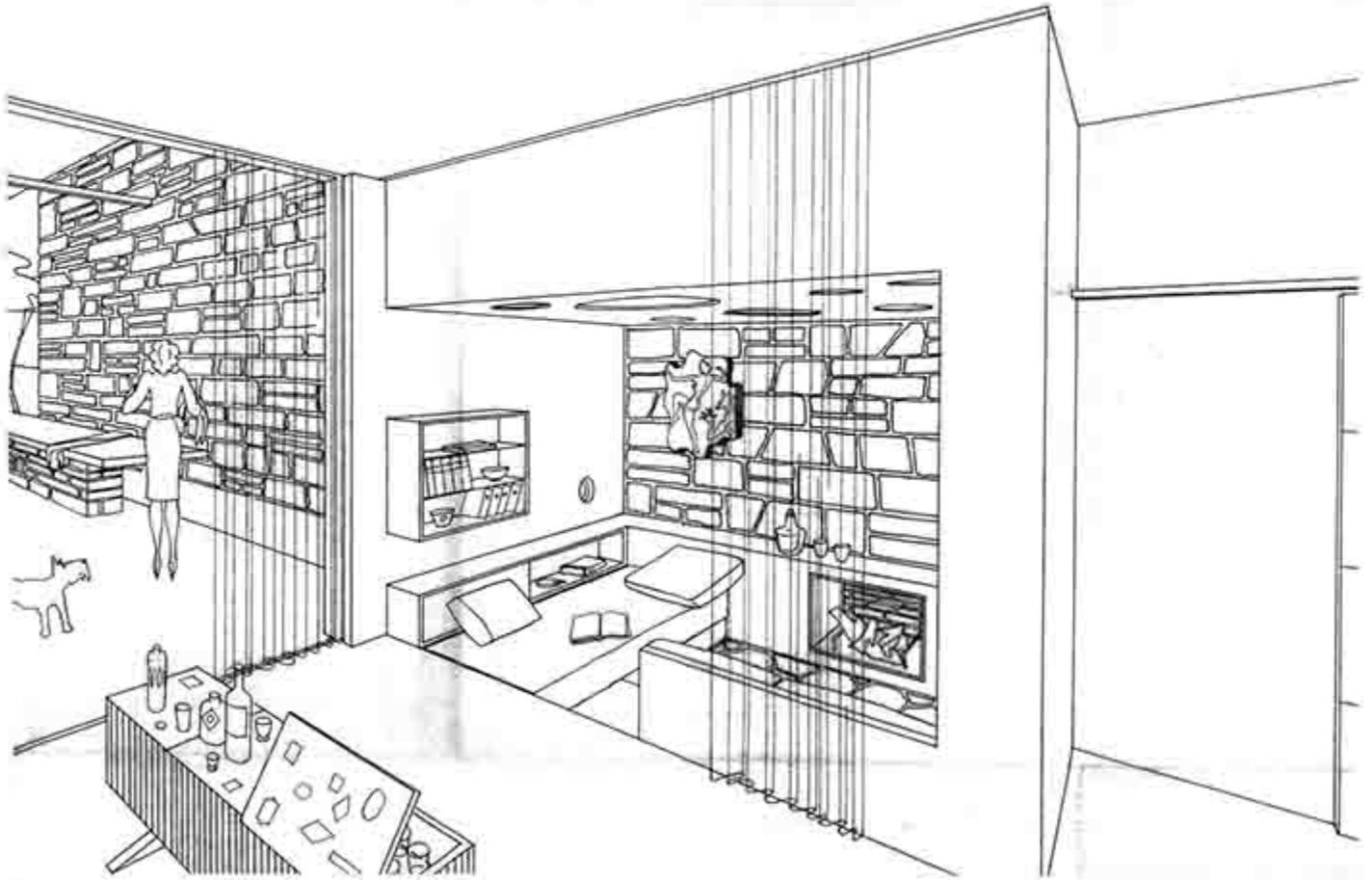


tavole 24-27
Giulio Minoletti, piccola Villa sul lago di Como,
Varenna, 1940
Gli abitanti reali si incontrano con quelli disegnati
Disegni di G.Minoletti, foto di V.Aragozzini

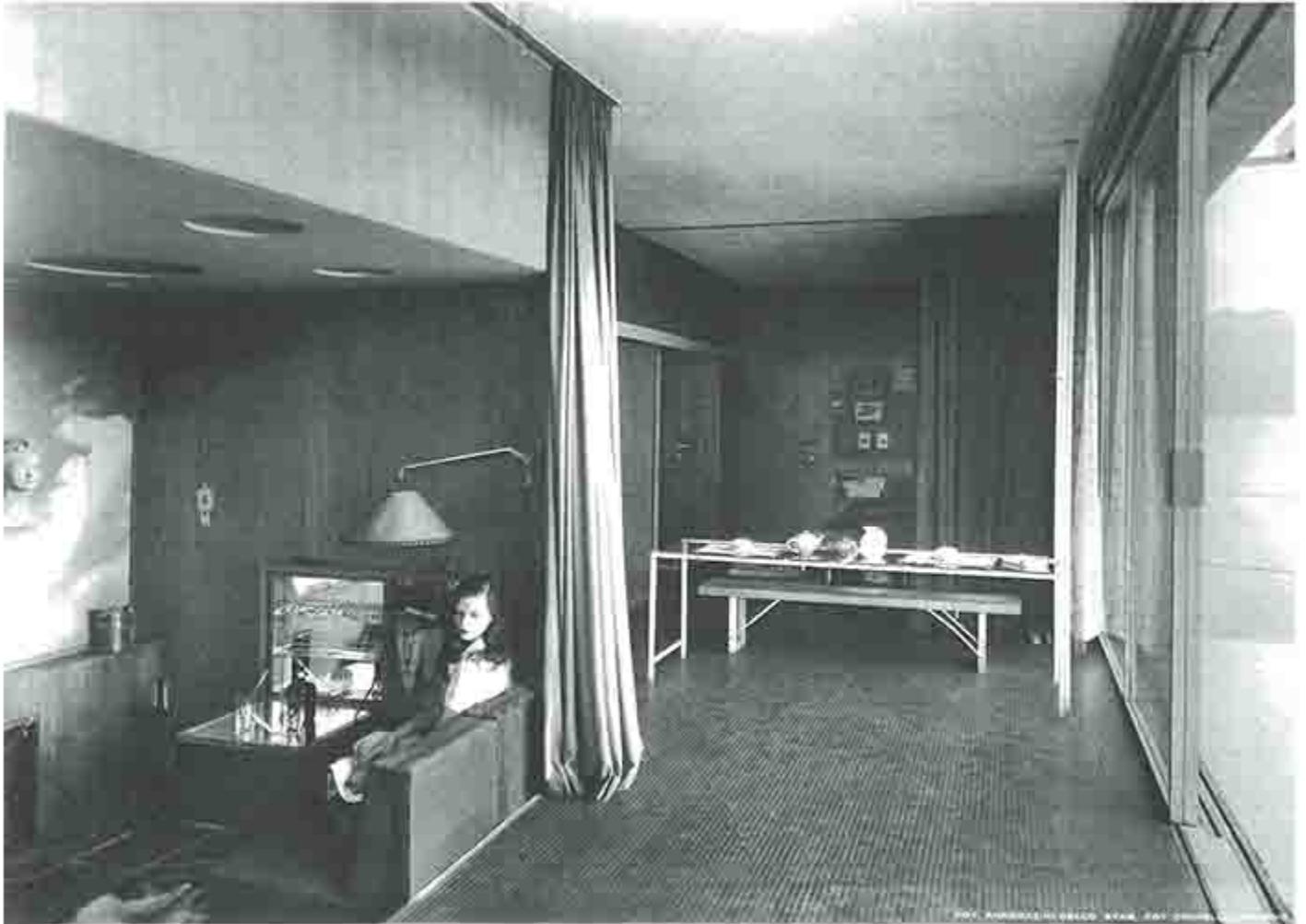
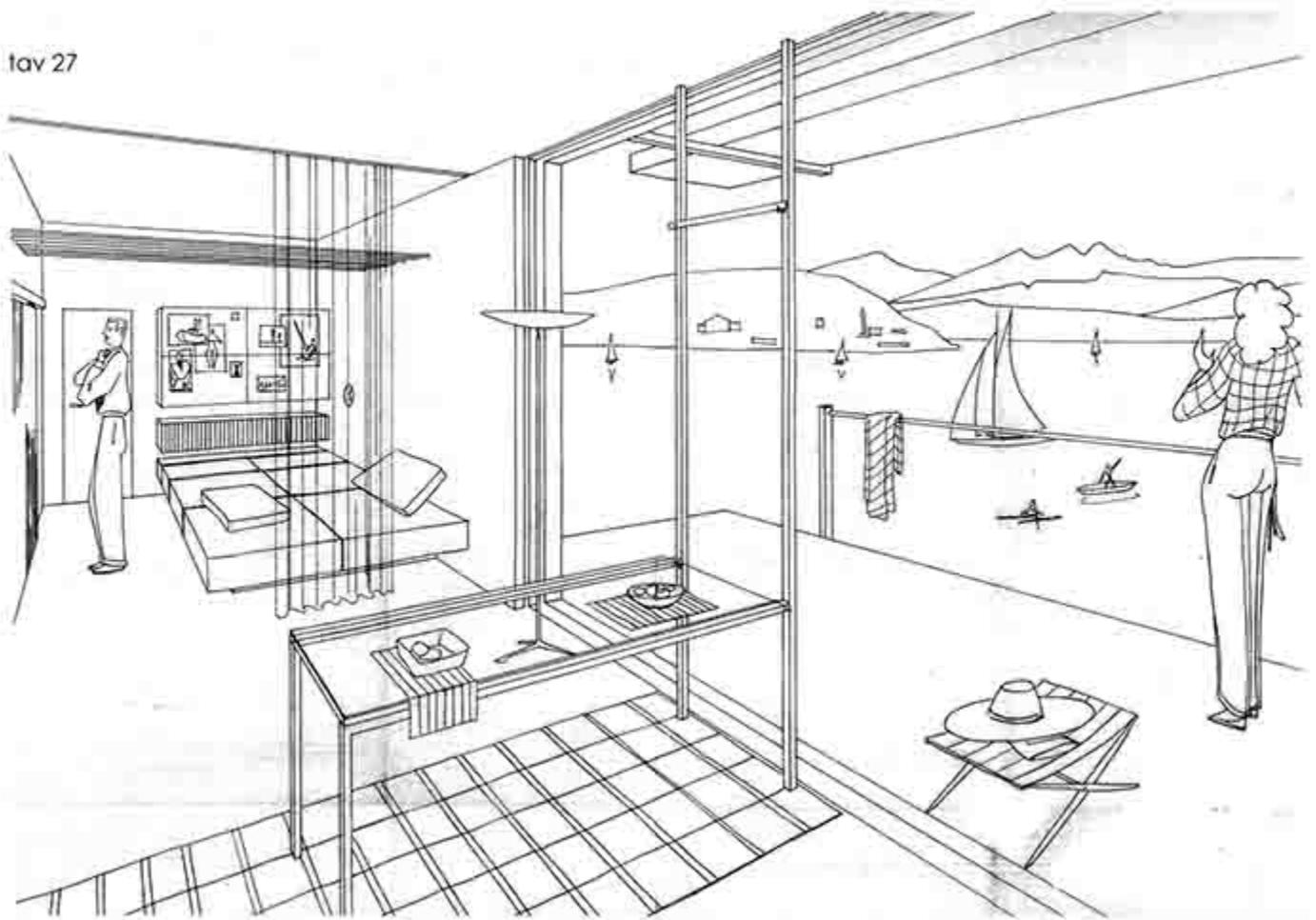


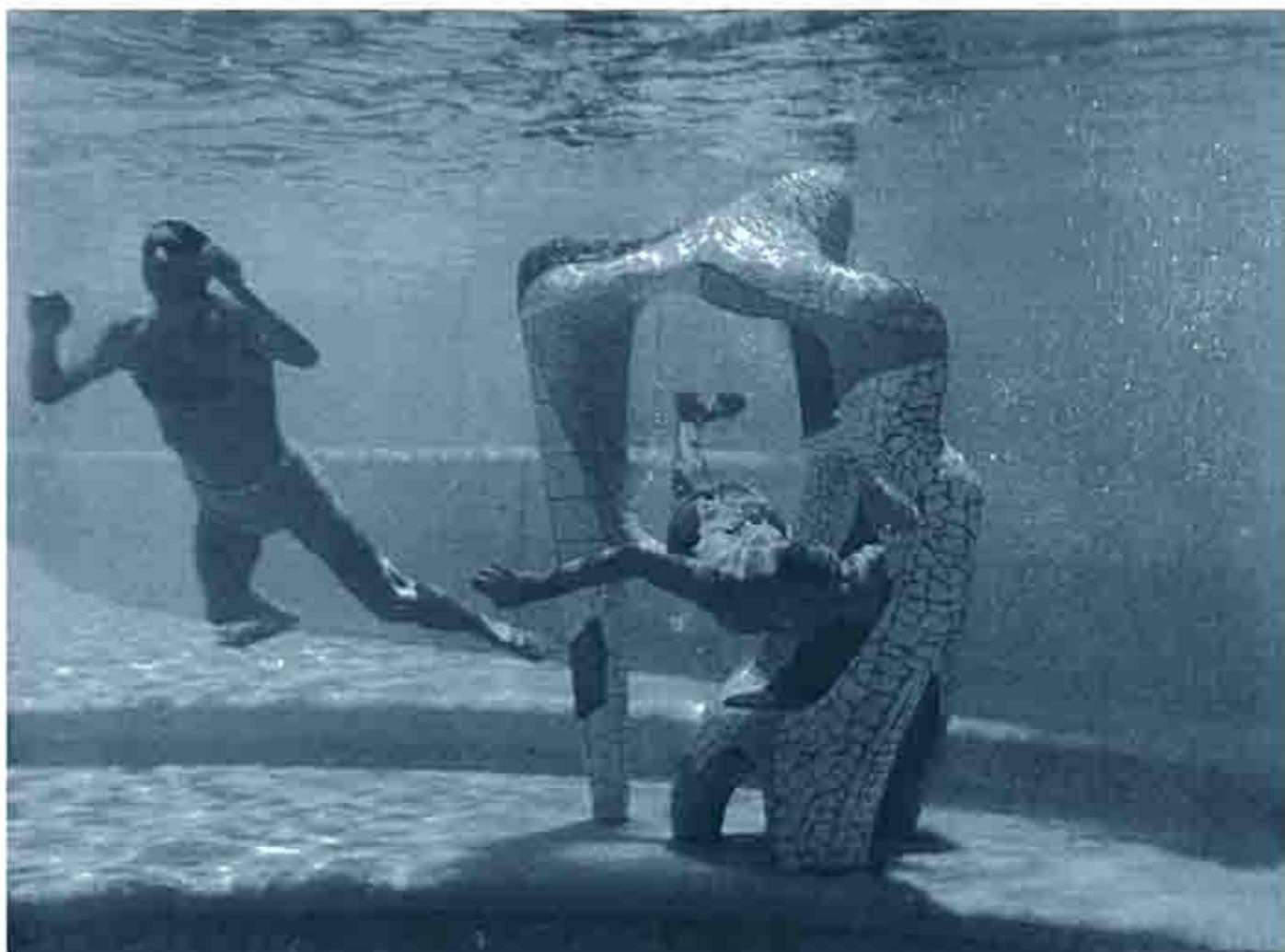
fav 25





lav 27

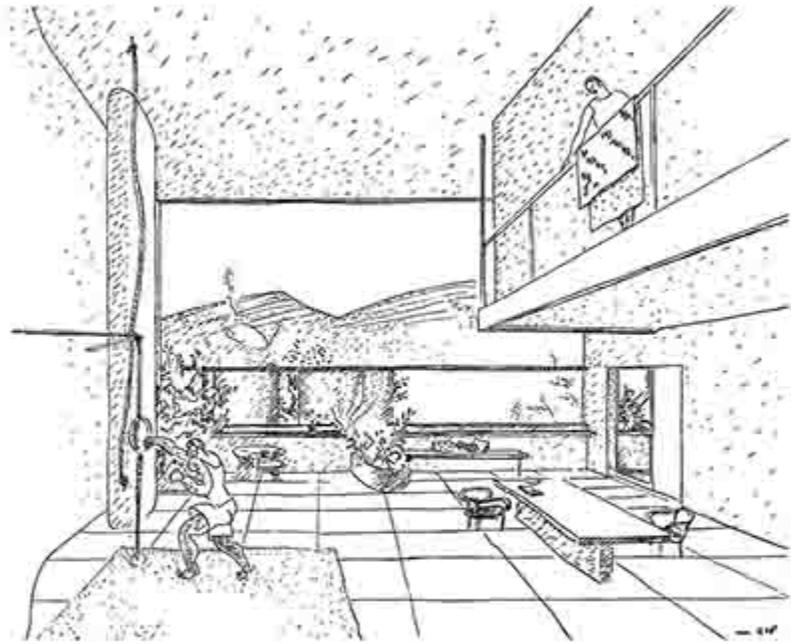




tav 28

Giulio Minoletti, piscina per Ettore Tagliabue, Monza, 1951
Foto Farabola-Milano per Domus, 1951

Le sculture astratte policrome di Antonia Tomasini e di Lucio Fontana si prestano al gioco dei nuotatori. Una parte dello spazio esterno scende sotto il livello dell'acqua, consentendo di guardare dentro la piscina attraverso alcune lastre di cristallo, mettendo in scena il nuotare subacqueo.



Programmi di vita dietro programmi di architettura

tav 29 - 35

Le Corbusier, Unité de habitation, Marsiglia, 1945-52

Fotografie di Renè Burri, 1959

Sopra: Le Corbusier, Progetto Wanner, Ginevra, 1929





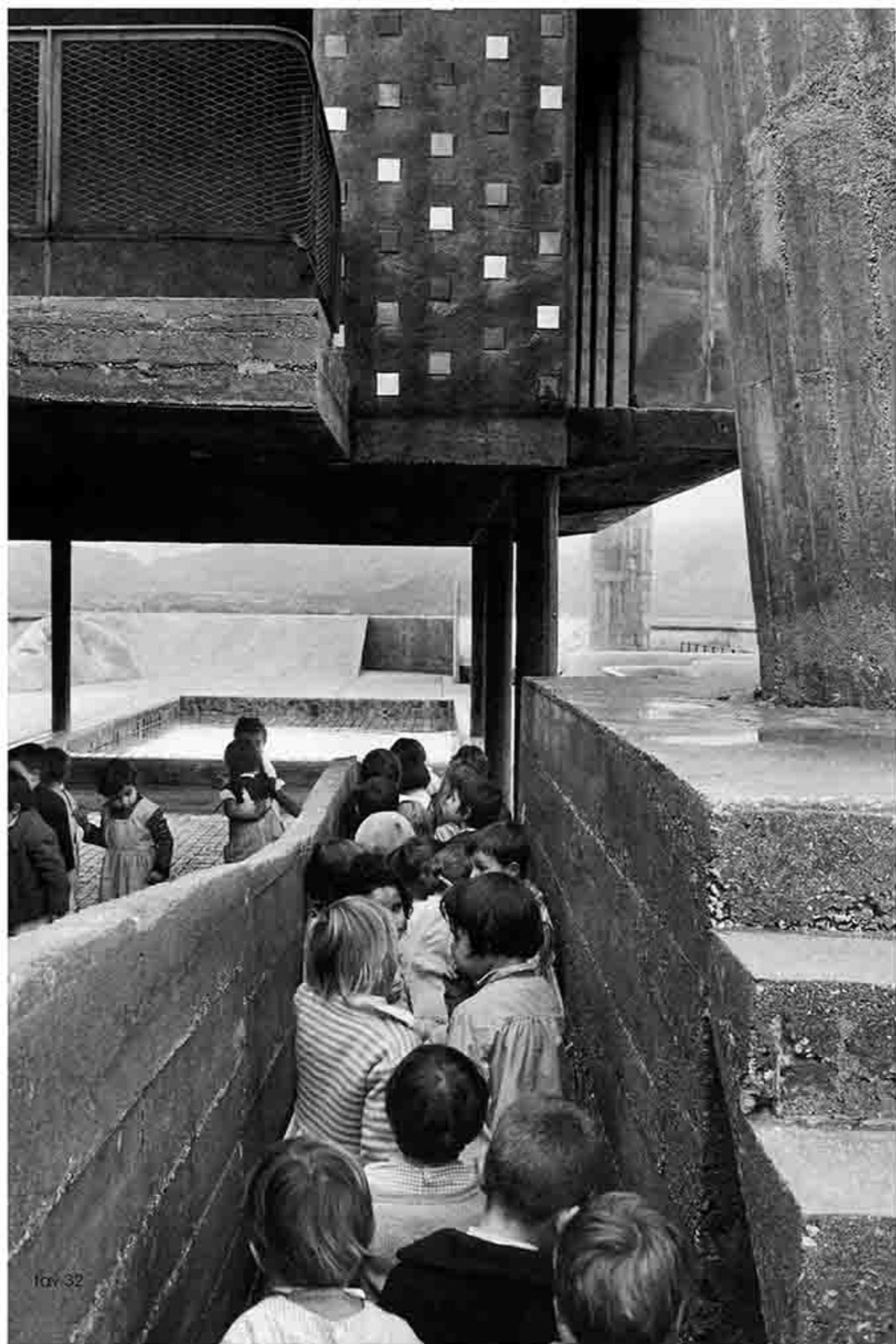
fav 30





tav 31







lav 33









tav 35

Per i bambini, dobbiamo ora attrezzare la presenza di luoghi e ambienti in grado di contenere tutte le energie di questa età che è l'età straordinaria nella quale si acquista forza fisica, psichica, morale e intellettuale, quell'età in cui la condizione attuale dell'alloggio obbliga i genitori a proibire sempre, a gridare sempre "non fare questo, non fare quello".

I bambini sono piccoli uomini pieni di inventiva, di energia e di buonsenso, possono e devono vivere la loro età, non quella dei loro genitori; si debbono poter riunire perché, insieme, varranno di più che se fossero soli tra le gonne materne.

Bisogna ad ogni costo offrire al bambino le occasioni per il suo sviluppo: luoghi ed ambienti.

Le Corbusier, L'unità di abitazione di Marsiglia, 1950

fav 36

Indagine sul gioco dei bambini
nelle strade di Amsterdam:
reportage fotografico di Violette Cornelius
Ultima immagine in basso:
Aldo Van Eyck, Orfanotrofio, Amsterdam, 1955-60:
foto di Violette Cornelius



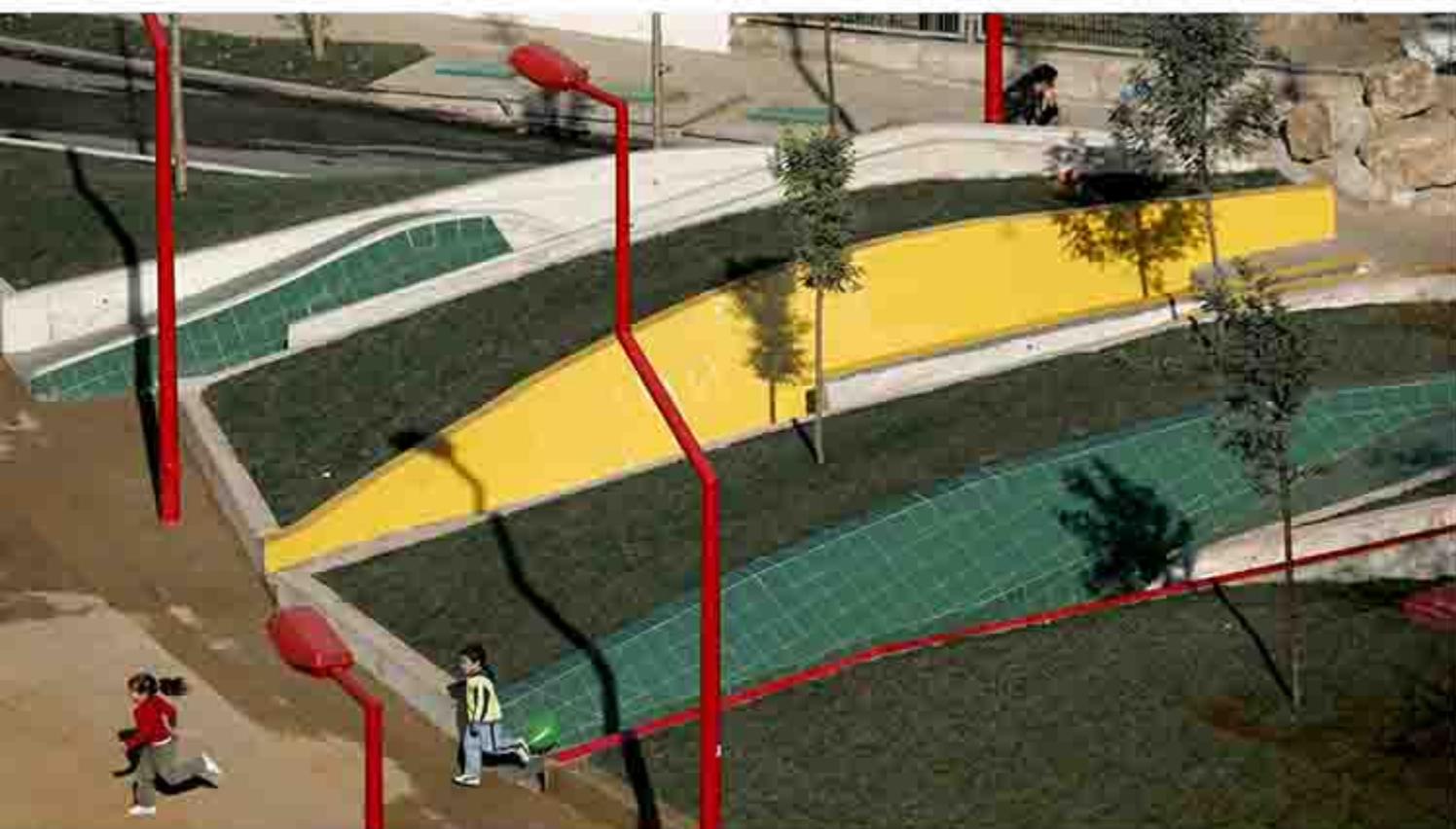


tav 37- 38
Aldo Van Eyck, Orfanotrofia,
Amsterdam, 1955-60
Foto di Aldo Van Eyck



tav 38

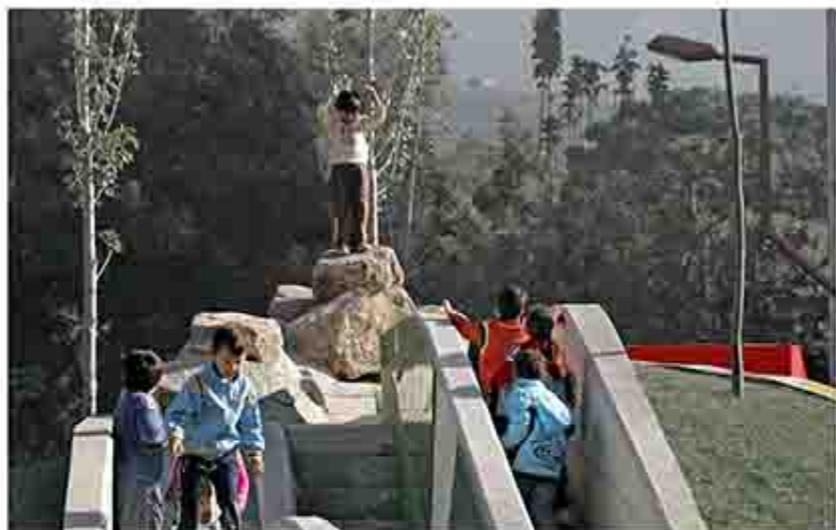




lav 39 -44
Ricardo flores & Eva Prats Arquitectos
Piazza Nicaragua, Can Santjuan, Barcellona, 2006
Foto di Alex Garcia, 2006



tav 40
Il progetto delle preoccupazioni:
pensare a che si vedrà dalla finestra di casa,
o quale sarà lo spettacolo che accoglierà
chi esce dal portone...



tav 41

Quando abbiamo sistemato i massi nella parte più alta della piazza, non pensavamo di fare qualcosa di bello in sé (...)

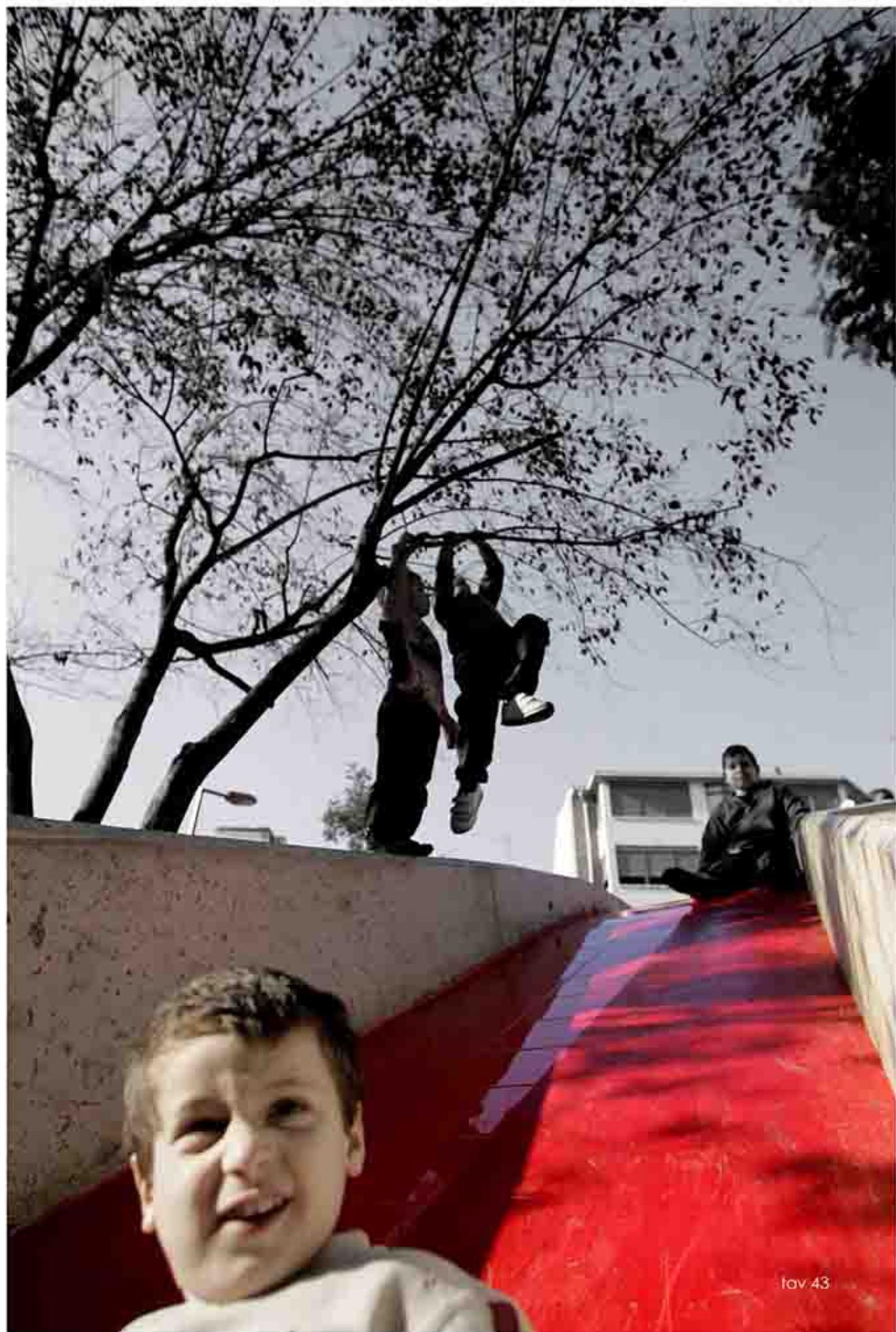
Il nostro referente era piuttosto la strana famiglia di forme collocate da Le Corbusier nella copertura dell'Unité di Marsiglia per stimolare il gioco dei bambini: e allora i bimbi giocano con l'architettura, non sull'architettura.

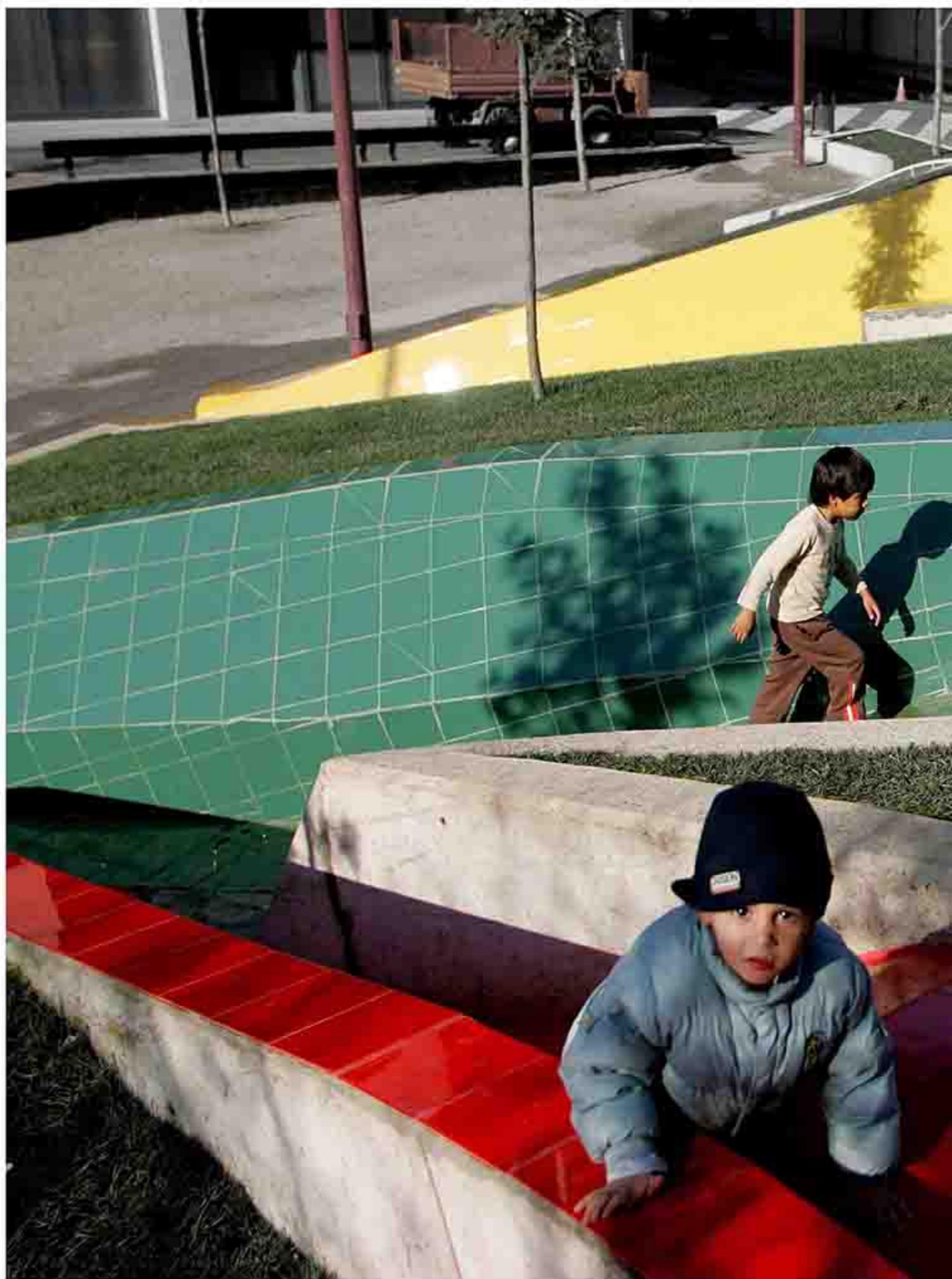
...Chi non vorrebbe provare l'avventura di scalare e appropriarsi di una piccola montagna?

Ricardo Flores & Eva Prats













fav 45
I bambini e la strada, Londra, East End, 1950
Reportage fotografico di Nigel Henderson

Foto utilizzate da Alison & Peter Smithson
per illustrare il progetto Urban Re-Identification,
IX CIAM, Aix-en-Provence, 1953



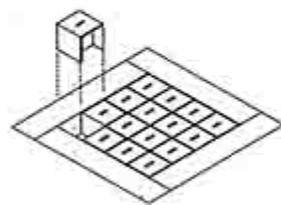


tavole 46-47
Alison & Peter Smithson,
Residenze Robin Hood Gardens,
Londra 1966-72
Fotografie di Sandra Lousada





tav 48
Alison & Peter Smithson,
Upper Lown Pavilion, Wiltshire, 1961-2
Signs of occupancy; la vita della casa
nelle fotografie di A. & P. Smithson



tav 49 -51
Herman Hertzberger, scuola Montessori,
Delft, 1960-66
Foto degli interni e degli esterni
di Johan van der Keuken e H.Hertzberger







fav 51





tav 52-53
 Aldo Rossi, scuola elementare,
 Fagnano Olona, 1972-76
 Foto di Maria Ida Biggi
 e Giacinta Manfredi

Con gli strumenti architettonici noi quindi favoriamo un evento, indipendentemente dal fatto che esso accada; e in questo evento vi è qualcosa di progressivo. Perciò il dimensionamento di un tavolo, o di una casa, è molto importante; non, come pensavano i funzionalismi, per assolvere una determinata funzione ma per permettere più funzioni. Infine per permettere tutto ciò che nella vita è imprevedibile. (...)

Ho sempre affermato che i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda. Questa è la base teorica non della mia architettura ma dell'architettura; in sostanza è una possibilità di vivere.
 Aldo Rossi, Autobiografia scientifica, 1981



tav 53

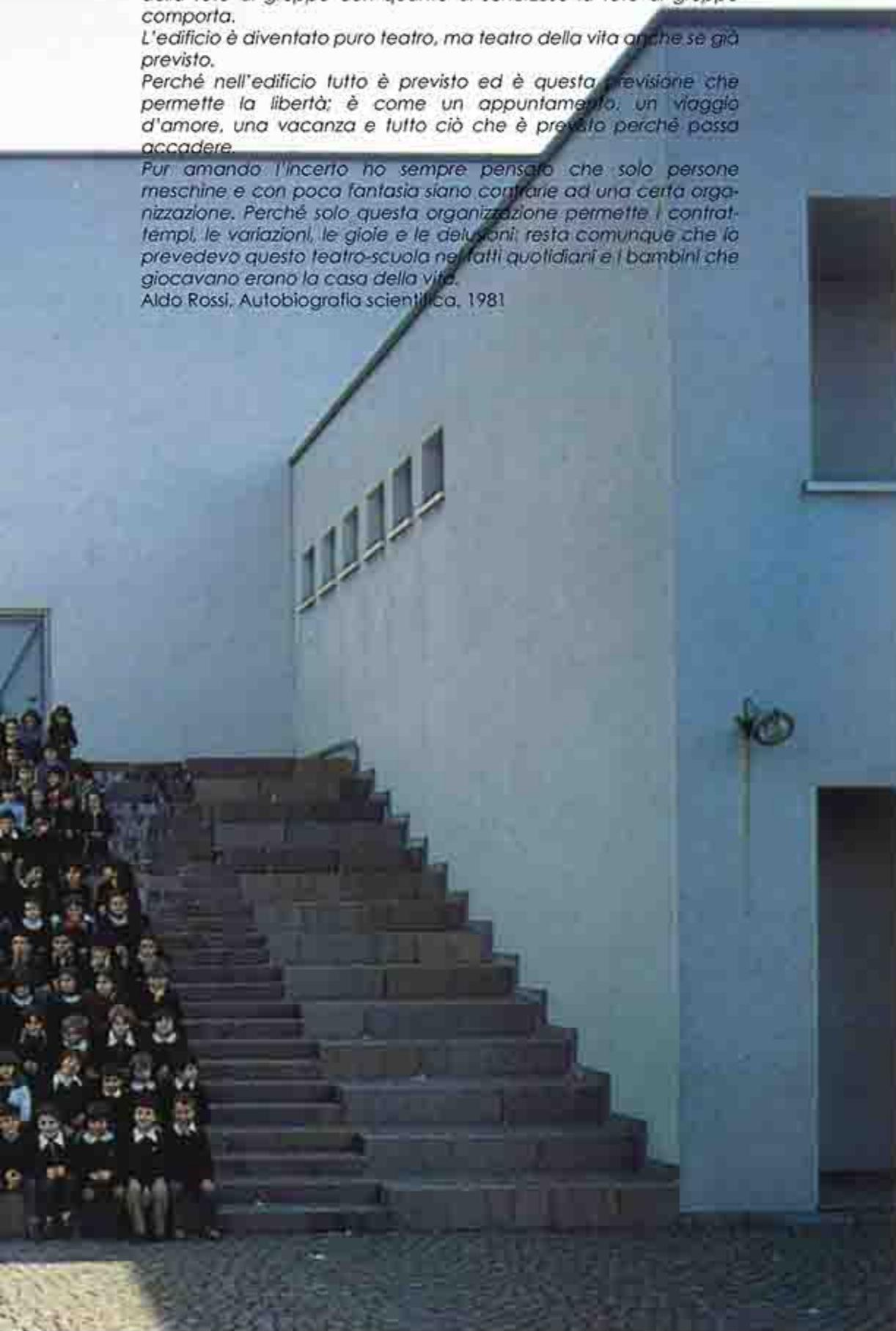
Non vi è foto di Fagnano Olona che io ami quanto quella dei bambini fermi sulla scala sotto il grande orologio, qui il tempo si dispone in modo particolare ed è comunque il tempo dell'infanzia, della foto di gruppo con quanto di scherzoso la foto di gruppo comporta.

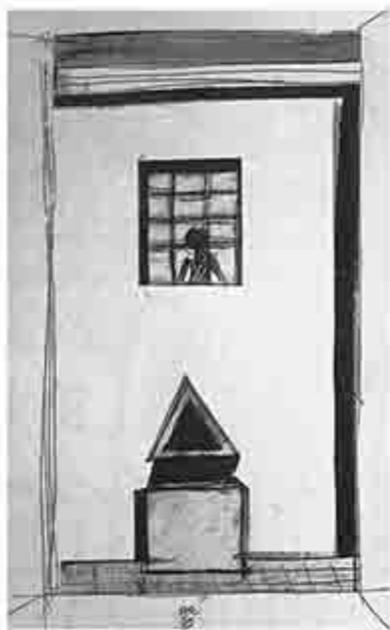
L'edificio è diventato puro teatro, ma teatro della vita anche se già previsto.

Perché nell'edificio tutto è previsto ed è questa previsione che permette la libertà; è come un appuntamento, un viaggio d'amore, una vacanza e tutto ciò che è previsto perché possa accadere.

Pur amando l'incerto ho sempre pensato che solo persone meschine e con poca fantasia siano contrarie ad una certa organizzazione. Perché solo questa organizzazione permette i contrasti, le variazioni, le gioie e le delusioni; resta comunque che io prevedevo questo teatro-scuola nei fatti quotidiani e i bambini che giocavano erano la casa della vita.

Aldo Rossi, Autobiografia scientifica, 1981





tav 54 -55

Aldo Rossi, scuola De Amicis, Broni, 1969-70

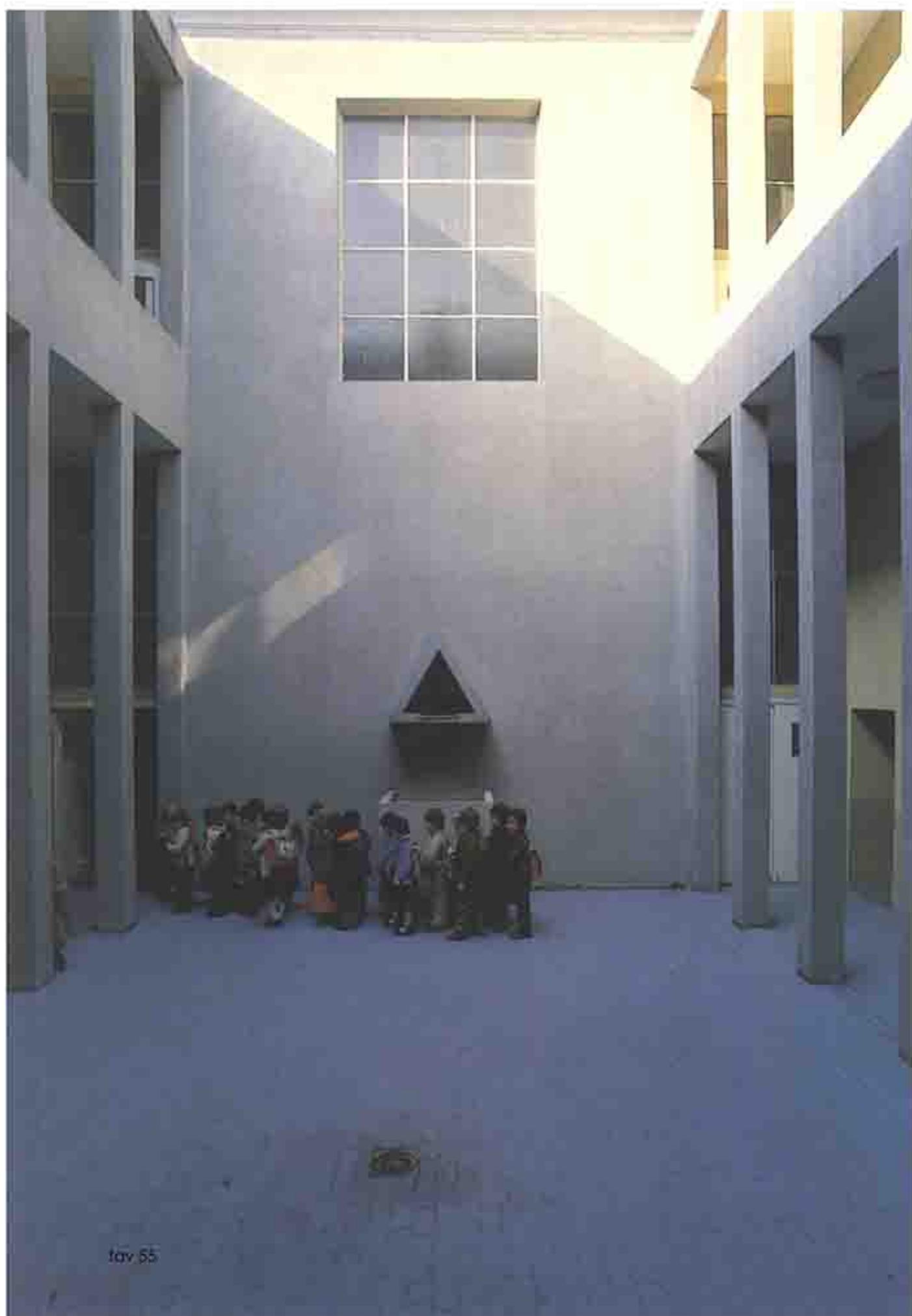
Foto di Maria Ida Biggi e Giacinta Manfredi

L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un immagine di riferimento che si confonde con i ricordi. (...)

Come i disegni dei bambini dove la scrittura TEATRO, MUNICIPIO, CASA, SCUOLA è la definizione e il rimando all'edificio autentico che non può essere disegnato.

(...)L'architettura deve caratterizzarsi poco, quel tanto che serva alla fantasia o all'azione persino gli squallidi funzionalisti avevano capito parte di questo.

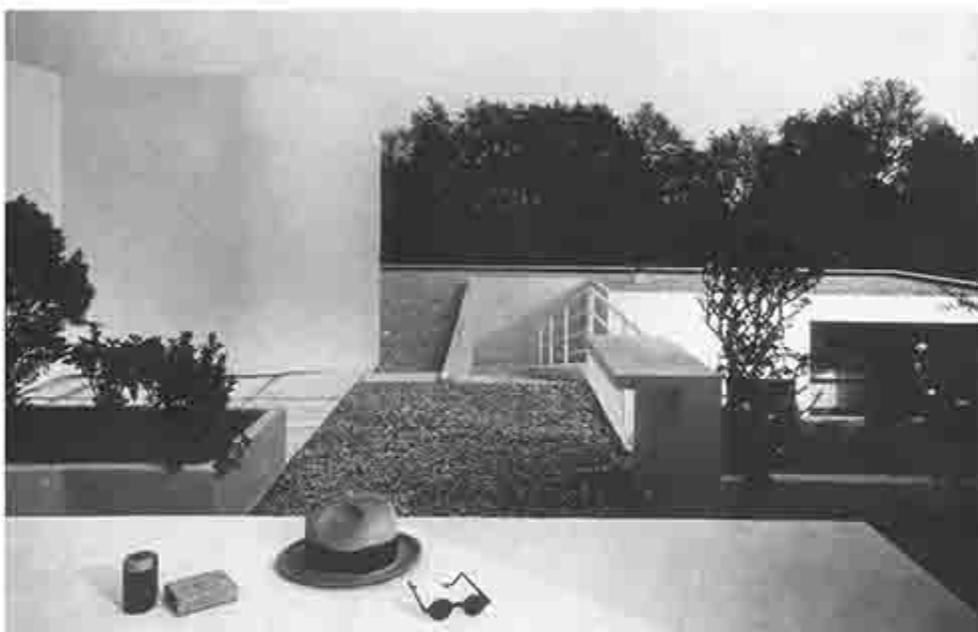
Aldo Rossi, Autobiografia Scientifica, 1981



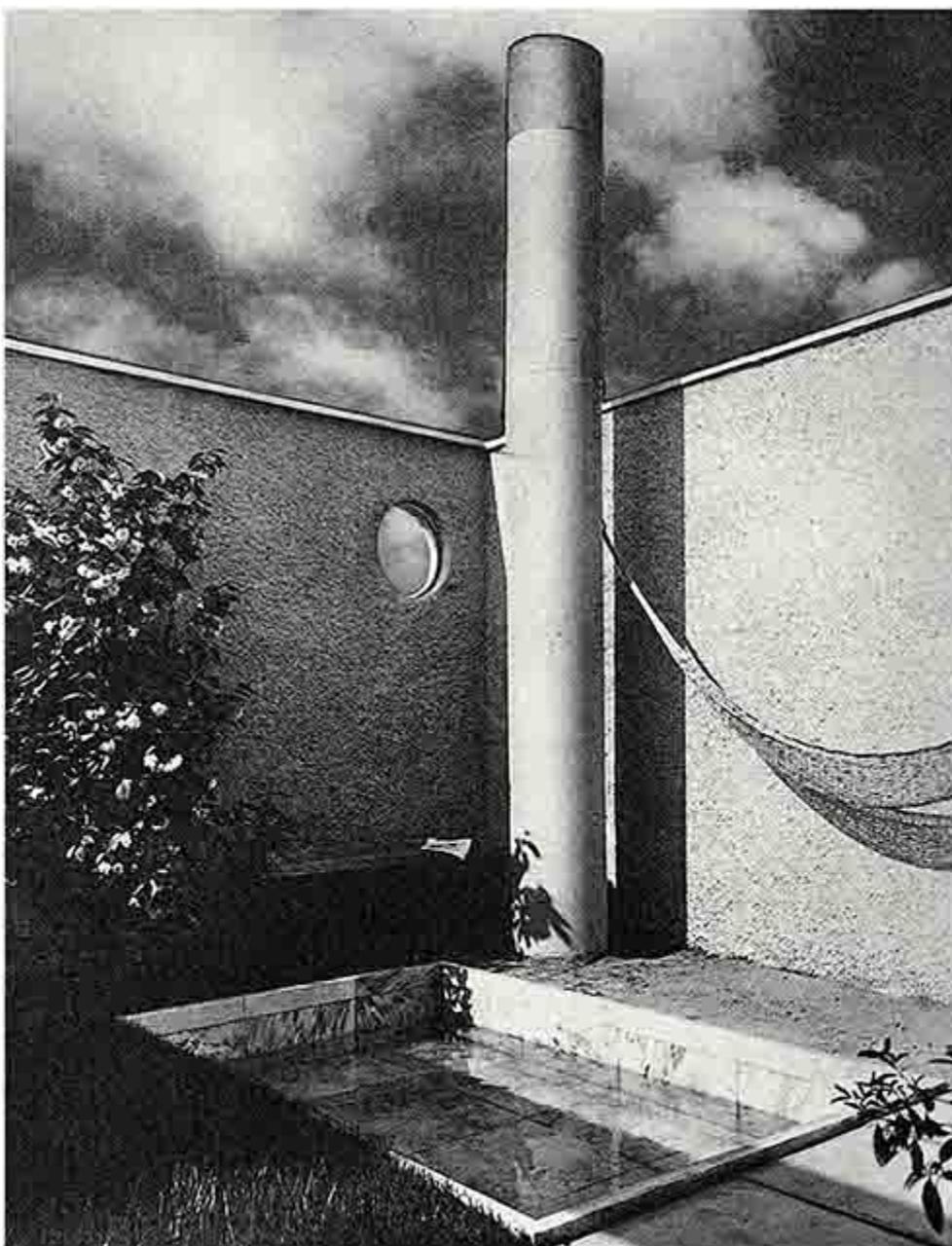
Lo spazio vuoto
e la sua disponibilità
ad essere abitato

tav 56

Le Corbusier, Villa Savoye,
Poissy, 1929
foto di M. Gravot o
di G. Thiriet, 1930
(attribuzione incerta)



Luigi Figini, Casa Figini,
Milano, 1933-4
foto V. Aragozzini, 1934

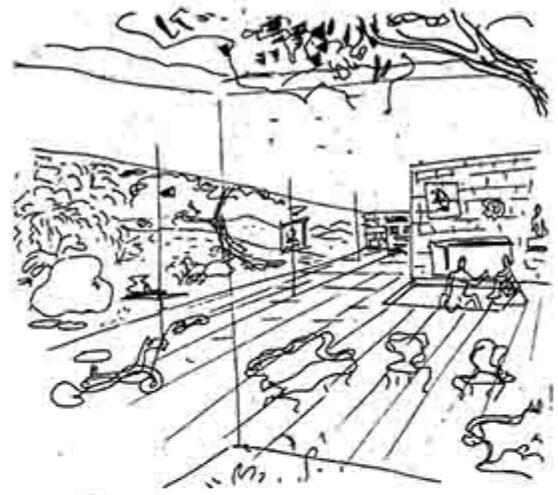




tav. 57
Giò Ponti,
Progetto di una piccola casa ideale, 1939



lav 58
Antoni Bonet Castellana, Villa La Rinconada
Punta Ballena, Uruguay, 1948



tav 59
Lina Bo Bardi, Casa de vidro,
San Paolo del Brasile, 1950-1





tav 60
in alto: Piero Bottoni, villa dello Strologo,
Livorno, 1935, fotografo sconosciuto
A sinistra: fotomontaggio di P. Bottoni per
il volume Urbanistica, Hoepli, Milano 1938



tav 61
Black factory and green factory
disegno di Le Corbusier, 1944

Dall'ambiente dipendono
la tristezza o la gioia dell'uomo?

*Rendere felice la gente è la grande speranza degli architetti.
Penso sia meglio avere una bella ragazza piuttosto che una bella
casa, ma se ragiono da architetto, spero con le mie architetture di
poter dare qualcosa.*
Aldo Rossi

