

## LA CASA DELL'UOMO OVVERO: IL PARADIGMA DELLA LUMACA

Regina Morgioni

### “PUÒ L'ANONIMO ESPRIMERE UN DESIDERIO, UN VOTO?

Dopo la guerra mi piacerebbe dire una parolina all'orecchio d'ogni mio simile, pressappoco così: “Scostati dalle macerie, e costruisci la tua casa, è ora: fa' vedere chi sei e quanto vali.

Questa è la mia casa ideale: lontano dalla tua, quanto mi basti per cantare stonato e da te non essere udito, eppure così prossima ch'io ti possa salutare agitando le mani e tu mi risponda. (...) La mia casa è un corpo, come il mio corpo, custodia ai dolori e alle gioie, accanto la tuo confine.(...)

Contro la spietata voracità del tempo, datemi questo luogo con radici mie, che racchiuda un spazio mio.

(...) Se no, figlio d'umani, continuerò ad invidiare la lumaca per seimila e più anni ancora”<sup>1</sup>.

Questo scriveva Ernesto Nathan Rogers, nell'agosto del 1942, nelle Confessioni di un Anonimo del XX secolo, pubblicate in *Domus* mentre egli era rifugiato in Svizzera.

Queste parole esprimono, credo, la riflessione che accompagna dolorosamente una intera generazione di architetti europei nella vicenda umana e professionale vissuta tra il secondo conflitto mondiale e l'immediato dopoguerra.

La ricostruzione di un paese, l'Italia come la Spagna, e la ricostruzione di una dignità umana la cui proiezione corporea si espande nei confini della propria dimora, del proprio rifugio, della propria casa.

Dieci anni più tardi circa, Rogers, è autore di una importante suggestione comunicativa. Egli progetta infatti nel 1951, insieme a Gregotti e Stoppino, un padiglione dal titolo “Architettura, misura dell'uomo”, per la IX Triennale di Milano. Questo padiglione espositivo è pensato come percorso psicologico che relaziona l'architettura nelle sue varie forme —dalla casa mediterranea individuale ai grandi contenitori collettivi come il Rockefeller Center— alla dimensione umana. Questa percezione dicotomica avviene attraverso l'intuizione ottica e psicologica della prospettiva, l'accostamento di immagini contrastanti, la molteplicità dei punti di vista, la rappresentazione del limite fisico dell'uomo come misura dell'architettura e della sua conoscenza.

1. ROGERS, E. N., *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi, Torino, 1958, pp. 68-69.

L'anonimo scrive ancora nel 1943: "Il modesto problema della mia casa impone la soluzione a tutte le case ed esse si affiancano in me formando agglomerato organico; via, piazza, città: non è utopia, non è la Città del Sole, non è la città di Dio: la mia è la città dell'uomo"<sup>2</sup>.

Una delle forme di empirismo che emergono nel secondo dopoguerra si ritrova nella continua meditazione sul progetto della singola casa, come cellula di un organismo che riconduce all'idea di una città, un'idea di città che è fatta di case singole, fatte per un uomo reale, una città dunque a misura d'uomo.

A cavallo tra gli anni quaranta e cinquanta, quando si ristabilisce l'osmosi culturale tra la Spagna e l'Italia, alcune tra le riviste specializzate quali *Domus*, *Metron*, *Casabella*, giocheranno un ruolo fondamentale nel dibattito internazionale sull'architettura e l'urbanistica, che sono ora più che mai un terreno ideologico carico di responsabilità etiche e deontologiche.

## IL TEMA DELLA RICOSTRUZIONE VIENE AFFRONTATO SU DIVERSI PIANI SOVRAPPOSTI

Innanzitutto viene raccolta l'eredità del Movimento Moderno bruscamente interrotta dalle vicende mondiali, recuperata nella congiuntura politica e ideologica del dopoguerra, completamente avulsa dal contesto progressista delle avanguardie.

L'eredità di cui parliamo è un corpus teorico, ma anche sperimentato, di regole per un possibile controllo di crescita urbana. Il modello razionalista semplifica la struttura urbana distinguendo gli elementi costitutivi in categorie funzionali specializzate. Qualunque sia il modello simbolico che rappresenta la struttura urbana, lo sviluppo lineare, quello radiocentrico, quello a maglie ortogonali, questo modello si basa sull'esigenza teorizzante e scientifica di controllo di un organismo, la città, che tende a crescere per un meccanismo irreversibile di espansione.

Nel dopoguerra dunque i modelli urbanistici e tipologici razionalisti della città "moderna" costituiscono ancora il passato più prossimo; ed erano proprio Pagano, Gropius, Mies van Der Rohe, Le Corbusier, maestri della cultura razionalista, gli autori intorno agli anni trenta, degli articoli pubblicati in *Casabella*, rivista che era nata nel 1928. Dopo la guerra, la sua pubblicazione riprenderà con continuità nel 1953, sotto la direzione di E.N. Rogers con il nuovo titolo di *Casabella-Continuità*, preludio di una volontà retrospettiva e revisionista.

Nel 1945, a Roma, nasce la rivista *Metron*, organo ufficiale dell'Associazione Per l'Architettura Organica, di cui sono membri tra gli altri Zevi, Nervi, Ridolfi, Gentili, Wright.

Tra le riviste di architettura italiane, *Metron* è forse quella più agguerrita nell'impegno dialettico sul tema della ricostruzione. L'impostazione storiografica dell'APAO, e dunque anche di *Metron*, parte dall'assunto che l'origine dell'architettura moderna sia nel funzionalismo.

2. Ibidem p. 70.

Il profilo semantico dei termini, che si ripetono nella dichiarazione dei principi dell'associazione e che ritroviamo costantemente nella retorica di Zevi, ci aiutano a definire l'architettura organica. Questa infatti, nasce da premesse funzionaliste, cioè in funzione delle esigenze dell'uomo considerato nella sua totalità: "extensión del racionalismo al campo de lo irracional"<sup>3</sup>; un'architettura "modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo"<sup>4</sup>.

Queste sfumature semantiche sono il preludio di un nuovo clima culturale; sono, come li definisce Ignasi de Sola Morales "nuevos terminos del lenguaje del existencialismo"<sup>5</sup>.

La fine de la machine à habiter<sup>6</sup>, primo intervento di Alvar Aalto, pubblicato in *Metron* nel 1946, palesa chiaramente il nuovo atteggiamento speculativo dell'architettura del dopoguerra. Essa risulta arricchita di nuove accezioni umanizzanti, o se vogliamo, nuovamente umanistiche, poiché la misura dell'uomo, come entità fisica e spirituale, diviene il parametro fondamentale.

Aalto dice: "la ricostruzione è una necessità senza limiti in una guerra che distrugge la prima e più antica protezione dell'uomo, la casa (...) una casa deve provvedere alla protezione elementare dell'individuo, mentre che una comunità deve provvedere all'intera popolazione"<sup>7</sup>.

Ecco dunque il passaggio di scala, dal singolo alla comunità, dalla cellula abitativa al sistema urbano. Ma come avviene questo passaggio?

La scala umana nell'urbanistica<sup>8</sup> è l'ossimoro proposto da Josè Lluís Sert che così intitola il suo articolo pubblicato in *Metron*. La contraddizione metaforica che si può immaginare tra una scala umana riconquistata e una scala urbana demolita dalla guerra è la nuova sfida.

Sert parla del fattore umano come fattore determinante dell'urbanistica, e vede la scala umana come modulo dei futuri piani. Dall'architettura all'urbanistica dunque, l'uomo è parametro unico del salto di scala.

Egli distingue i termini urbano e suburbano, laddove il secondo si è sostituito al primo determinando estensioni demografiche senza centro, ripetizione infinita di case unifamiliari, "città che si estendono per cento miglia lungo strade sopraelevate formando quell'insieme ibrido di né città né campagna"<sup>9</sup>.

Le sue osservazioni nascono dall'esperienza nel continente americano, in cui le infrastrutture e i mezzi di trasporto tentano di facilitare le comunicazioni tra le città a scopo economico, trascurando il fatto che il ruolo precipuo delle città è quello di "favorire e facilitare i contatti tra gli uomini in modo da aumentarne il livello culturale. Per adempiere a questa funzione le città devono essere organiche strutture sociali"<sup>10</sup>.

Appare evidente ormai, il ritorno ad una metafora umanistica del "mondo costruito", che diviene ora non semplicemente antropomorfa bensì antropometrica. Questa prospettiva, se vogliamo esistenzialista, si ritrova ancora più accentuata nelle pubblicazioni di Domus, durante le direzioni editoriali, prima di E. N. Rogers (1946) poi di Giò Ponti a partire dal 1948.

3. ZEVI, B., "Los Valores Espirituales de la Arquitectura Moderna", in *Ver y Estimar*, pp. 7-17, pubblicazione periodica, il cui estratto, di Zevi, è stato consultato presso l'archivio personale del professore. Tale copia è catalogata tra le pubblicazioni del 1952.

4. Tratto da "La costituzione dell'Associazione Per l'Architettura Organica", *Metron*, n° 2, 1945, pp. 75-76.

5. DE SOLA MORALES, I., "Arquitectura y existencialismo: una crisis de la arquitectura moderna", in *Annals ETSAB*, n° 5, Barcelona, 1991.

6. AALTO, A., "La fine de la machine à habiter", in *Metron* n. 7, 1946, pp. 2-5.

7. Ibidem p. 4. Zevi in un articolo pubblicato in *Metron*, n° 23-24, 1948, pp. 39-51, dal titolo "L'Architettura organica di fronte ai suoi critici", riporta le considerazioni scettiche Alvar Aalto riguardo la prefabbricazione. Secondo Aalto "la prefabbricazione non è ancora giunta a quel punto di produzione differenziata ed elastica che solo permetterà il suo ingresso nell'edilizia domestica senza danneggiare l'umanità della casa e del volto cittadino".

8. SERT, J.L., "La scala umana dell'urbanistica", in *Metron* n° 8, 1946, pp. 5-19.

9. Ibidem p. 6.

10. Ibidem p. 8.

E' proprio Rogers che, simbolicamente aggiunge al nome della rivista, nata nel 1928, il sottotitolo La casa dell'uomo.

Sia il taglio editoriale di Rogers, che quello di Ponti, recuperano la responsabilità morale del ruolo dell'architettura. Al tempo stesso il tema della casa nel clima della ricostruzione assume, in Italia, uno spessore semantico importante.

E' proprio a partire dall'abitazione, dall'unità residenziale, che si articola la ricostruzione, non solo materiale, ma anche politica e morale di una civiltà.

Una delle quattro funzioni fondamentali dell'attività umana, definite dalla Carta di Atene, diviene primaria; l'esigenza primordiale e tettonica del riparo.

In Italia l'indagine sulla casa ideale diviene occasione per analizzare e revisionare la tipologia abitativa sulla base delle necessità quotidiane e dei modelli comportamentali, occasione anche di una ricostruzione morale del paese a partire dal primo nucleo sociale. Programmaticamente Rogers enuncia: "La casa è un problema di limiti(...). Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio ad esso si riconduce la casa(...). Se così è, anche le parole sono materiale da costruzione"<sup>11</sup>.

Quando nel 1949 Ponti torna dal viaggio a Barcellona, scrive un editoriale in *Domus* per presentare l'architettura spagnola, nel quale racconta di non aver trovato niente di "concettualmente moderno" durante il suo viaggio in Spagna, se non nell'architettura antica di questo paese e in particolare "nelle architetture senza architetto" edificate con "felice inconsapevolezza" dai contadini e dai marinai delle Isole Baleari<sup>12</sup>.

Questo commento apre uno scorcio su quella che è la situazione italiana ed europea del dopoguerra.

In questo periodo l'attenzione per l'architettura secondaria, non quella urbana e di rappresentanza, bensì quella dispersa nel territorio nazionale, indica un atteggiamento in un certo senso sperimentale.

E' in questo patrimonio disperso, antiurbano, mitizzato, che si intravede il principio di una possibile ricostruzione sostenibile.

Questa nuova prospettiva non ha chiaramente solo una matrice intellettuale, ma è anche, in un certo senso, obbligata dalle oggettive condizioni di arretratezza economica e industriale in cui versano sia la Spagna che l'Italia.

L'Italia del dopoguerra, sotto la guida politica della Democrazia Cristiana e attraverso lo strumento statale dell'INA Casa si trova a riscoprire una "tradicionalidad equívoca"<sup>13</sup>, come la definisce Antonio Piza, impegnata a riproporre, come soluzione di ricostruzione politico-materiale e di "pace ideologica", "un microcosmo spaziale e sociale dei borghi rurali, espressioni di una civiltà preindustriale"<sup>14</sup>.

Tra le riviste italiane nominate, *Metron* e *Domus*, rappresentano simbolicamente i due estremi tra cui si alterna il dibattito culturale italiano nel campo

11. ROGERS, E. N., "Programma: Domus, la casa dell'uomo", in *Domus* n° 205, 1946, qui tratto dalla riedizione dello stesso autore in *Esperienza dell'architettura*, Giulio Einaudi, 1958, p. 118.

12. PONTI, G., "Dalla Spagna", in *Domus* n. 240, 1949, p. 1.

13. PIZZA, A., "Acontecimientos "catastróficos" y modelos de regeneración: casa, barrio, ciudad, en las experiencias de la reconstrucción europea. 1945-1955", in *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*, catalogo dell'esposizione, Barcelona, 1987, pp. 234-267.

dell'architettura. Il terreno di scontro ideologico è rappresentato dagli opposti orizzonti programmatici, volti ad una necessaria e condivisa esigenza di ricostruzione.

Se da un lato vi è il tentativo di proseguire un idealismo scientifico arricchito di nuovi parametri, ma pur sempre indirizzato a risolvere il problema di "una casa per tutti", dall'altro subentra un fronte umanistico, individualista, che tenta di ricostruire la casa dell'uomo reale, non standardizzato.

Pierluigi Nervi, ingegnere e architetto italiano, pubblica nel 1948 i suoi articoli in una rubrica di *Metron* che si intitola Ricostruzione. In virtù della sua formazione, egli esalta l'importanza della ricerca scientifica mirata alla soluzione della ricostruzione edilizia, alla sua economicità e velocità di esecuzione, attraverso l'evoluzione della tecnica<sup>15</sup>.

Contemporaneamente, in *Domus*, l'interesse dichiarato di alcuni articoli è rivolto a esempi di un'architettura dai caratteri vernacolari, che è o sembra spontanea, povera, e che esclude la standardizzazione costruttiva e tipologica, densa e obbligata dei contesti urbani.

Emerge infatti una sorta di idiosincrasia tra teorie e indagini scientifiche, tra cui anche urbanistiche, ed exempla architettonici.

L'architettura costruita che entra nella riviste infatti, è un'architettura quasi sempre, apparentemente "anonima" e, questa propensione emergerà chiaramente dalle scelte editoriali di Giò Ponti.

A testimonianza del valore storico di queste prospettive, nel 1964, in occasione della pubblicazione del libro "Architectures without Architects"<sup>16</sup>, Bernard Rudofsky, ringrazia per la collaborazione personaggi ormai a noi noti tra cui Giò Ponti, José Luis Sert.

Il libro, animato da uno spirito di ricerca "sinceramente polemico", confronta la serenità dell'architettura dei cosiddetti paesi sottosviluppati, alla decadenza dell'architettura dei paesi industrializzati.

Quella che Rudofsky definisce "non-formal, non-classified architecture" è un patrimonio culturale da sempre oggetto della ricerca geografica o antropologica ma ignorato dalla critica architettonica occidentale, se non addirittura definito vernacolare, anonimo, spontaneo, indigeno, rurale, a seconda dei casi, quando vi si riscontri una qualità estetica considerata del tutto accidentale.

Ciò che rende interessante questo tipo di architetture, non è solo il fascino esotico di inquadrature "da cartolina", bensì il compromesso geniale tra la conformazione topografica, climatica e il *modus vivendi* di una civiltà. Le civiltà indigene non conquistano la natura, non tentano di dominarla, semplicemente la assecondano.

Le tecniche costruttive tramandate di generazione in generazione e, la cui aspirazione non è mai una perfezione ideale, estetica o formale, nè tantomeno una convenienza economica, raggiungono tuttavia un risultato estetico che si avvicina al sublime.

14. BELLUZZI A./CONFORTI C., *Architettura italiana. 1944-1984*, Laterza, Roma-Bari, 1985, p. 8. Basti pensare, come esempio, al Quartiere Tiburtino di Ridolfi, al Tuscolano di Libera.

15. NERVI, P.L., "Per gli studi e la sperimentazione nell'edilizia", in *Metron* n. 3, 1945, pp. 34-36. Nervi è tra l'altro uno degli autori del *Manuale dell'Architetto* pubblicato a Roma nel 1946, con il patrocinio del CNR e il finanziamento dello United States Information Service (USIS), che viene distribuito gratuitamente ai liberi professionisti, quale tentativo di fornire le linee guida del rinnovamento progettuale alla luce di una tecnologia, aggiornata anche dei contributi stranieri. Cfr. RIDOLFI, M., "Il Manuale dell'architetto", in *Metron* n. 8, 1946, pp. 35-42. Vedi anche di G. MURATORE, "L'esperienza del Manuale", in *Controspazio*, settembre 1974, pp. 82-91.

16. RUDOLFSKY, B., *Architecture without architects*, catalogo della mostra tenuta al Museum Of Modern Art, MOMA, New York, 1964.

L'uomo civilizzato, inurbato è invece divenuto vittima della sua stessa emancipazione economica e tecnologica, perdendo la sua natura di essere umano, la sua dimensione originaria ed essenziale in armonia con la natura.

Rudofsky insiste su un aspetto particolare: molti villaggi o città del passato, hanno una sola regola, o meglio, una sola vocazione esplicita: quella di essere "antiurbane", sebbene, il significato originario della parola *urbs*, risiede nella caratteristica fondamentale di una città fortificata, cioè quella di limitare la sua espansione oltre i limiti stabiliti di un recinto.

*Urbs* in latino significa città cinta da mura. Nella "città moderna" la parola urbanizzare significa invece eliminare i limiti fisici urbani della città, attraverso un'espansione controllata da un piano prestabilito, che semplifica l'organismo urbano in schemi organizzativi e formule tipologiche; astrazioni che si concretizzano in come episodi isolati, brani urbani dispersi, poiché privi di un'integrazione organica.

Questa espansione è definita da Rudofsky, nel 1964, un "architectural eczema", metafora antica, ma qui differentemente intesa.

Rudofsky paragona l'espansione urbana ad un malessere sociale che resiste ad ogni cura, una frenesia costruttiva dominata dal caos più che da un piano preordinato. La stessa metafora venne usata da Ildefons Cerdà-autore della "Teoría General de la Urbanización" – ma con un'accezione diametralmente opposta.

Il piano di ensanche per la città di Barcellona, nel 1859, era la soluzione pre-razionalista per rimediare alla densità asfittica di una città industrializzata, costretta nei suoi limiti. Il modello isotropico di Cerdà, si discostava da tutti quelli radiocentrici, per configurarsi come una "scacchiera" infinita di isolati costruiti, ampliabile verso ogni direzione, in maniera controllata.

## COSA SIGNIFICA DUNQUE ANTIURBANO?

La "dimensione antiurbana", forse, è una dimensione che non appartiene alla città, o meglio non appartiene alla città intesa come entità fisica, bensì come una dimensione umana imprescindibile dal valore qualitativo dello spazio costruito.

Il valore della "residenza" è etimologicamente legato all'appartenenza ad un contesto sociale, oltre che fisico; alla condizione stanziale in un luogo caratterizzato da un'identità antropica; di con-vivenza. Questi valori sembrano non appartenere più alla dimensione urbana, poiché l'*urbs* non possiede più un perimetro contenitivo che ne preservi, appunto, l'identità.

La critica di Sartoris, progressivamente introdotta nella cultura spagnola, concorrerà a sua volta alla rivalutazione di tutto il patrimonio dell'architettura popolare, anonima, quale esempio per una possibile ricostruzione.

Non sarà un caso il fatto che l'interesse verso l'architettura spagnola coeva, da parte di Sartoris e Ponti, avvenga proprio nel 1949, attraverso un

opera di Antonio Coderch e Manuel Valls che è la casa Garriga Nogues presentata in occasione della Exposición de Arquitectura Hispanoamericana, tenuta a Barcellona nel 1949.

Questo progetto realizzato a Sitges, tra il 1947-1948, incarna in modo esemplare, secondo Piñon, i principi esposti da Sartoris nelle conferenze del '49 tenute a Barcellona cioè: "(...) el recurso a elementos arquitectónicos e iconográficos de la producción popular sufre la mediación de principios sistemáticos y técnicos que controlan los diversos niveles de la forma"<sup>17</sup>.

Sartoris viene invitato in Spagna insieme a Ponti, in occasione delle conferenze annuali organizzate dal Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, nella primavera del 1949. In queste conferenze egli enuncia i principi di un nuovo razionalismo mediterraneo e, per la prima volta dopo il conflitto mondiale ma, soprattutto, dopo la guerra civile spagnola, riporta in auge un patrimonio d'avanguardia che aveva caratterizzato il periodo più progressista della parentesi repubblicana.

D'altra parte l'idea classicista di razionalità mediterranea è un valore estetico ciclicamente recuperato anche dalla critica spagnola, basti pensare a Eugeni D'Ors, figura emblematica di una estetica tutta mediterranea, che all'inizio del secolo scorso aveva contrapposto l'universalità di principi eterni di armonia, misura, ordine, struttura ad un carattere invece temporale ed effimero, tipico della cultura nordica e romantica<sup>18</sup>.

Sartoris è un personaggio importante del panorama architettonico italiano del secolo scorso. Artista, architetto e storico-cronista del suo tempo, potrebbe definirsi la sintesi estrema auspicata da Bruno Zevi, sincronicità perfetta tra arte-architettura e sua storiografia<sup>19</sup>.

Nelle sue numerose pubblicazioni emergono immagini epiche di una continuità con il passato, che riemerge evidente nelle forme dell'architettura. Questa interpretazione ci riconduce direttamente alla critica architettonica del primo razionalismo spagnolo, quello del GATEPAC e della rivista A.C. Documentos de Arquitectura Contemporánea.

Vi è infatti una incredibile corrispondenza di argomentazioni tra le teorie di Sartoris e un numero particolare di A.C. dal carattere monografico, i cui articoli hanno dei titoli significativi: "L'architettura popolare mediterranea"; "Radici mediterranee dell'architettura moderna"; "Le radici dell'architettura tipica popolare"<sup>20</sup>.

Sartoris, allo stesso modo, richiama gli esempi evidenti di un filo diretto tra il purismo del cubismo latino —un purismo intenzionale di forme nude e chiare, tipico delle città di mare mediterranee— e l'elaborazione moderna dell'astrattismo che tende a depurare, semplificare e ridurre le forme all'essenzialità.

In un certo senso Sartoris prepara il terreno per una rivoluzione culturale che accomuna sia la Spagna che l'Italia: il recupero dell'architettura popolare, dispersa nel territorio che, per genesi, conformazione e sensibilità organica, potremmo definire antiurbana.

17. PIÑON, H./CATALÀ-ROCA, F., *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)*, Edicions UPC, Barcelona, 1996, p. 14.

18. XENIUS, "Architettura la porta de l'exposició Torres Garcia", in *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-1-1912; in LAHUERTA, J. J., *Decir anti es decir pra. Escenas de la vanguardia en España*, Museo del Teruel, colección La Edad del Oro, Teruel 1999, pp. 118 e ss.

19. La necessità che coesistano sincronicamente architettura e critica architettonica, è un concetto ripetutamente sottolineato da Bruno Zevi, quale conquista didattica che allontana il rischio di ogni demagogica e agnostica interpretazione del passato. Nel 1949, epoca in cui partecipa al convegno, Alberto Sartoris ha già pubblicato "Gli elementi dell'architettura funzionale", (Milano 1932); è alla terza edizione della "Introduzione alla architettura moderna" (Milano 1934) e pubblica in quell'anno il primo tomo de "Encyclopedie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens" (Milano 1948), oltre a contare numerose pubblicazioni monografiche di artisti coevi.

20. "L'architettura popolare mediterranea", in A. C., anno V, n° 18, aprile giugno 1935 p. 15-28; tratto da P. Canella, A. C. Documentos de Actividad Contemporánea, 1931, 1937, Bari, Dedalo, 1978, p. 226.

Proprio questo è uno dei passaggi ideologici che accomuna la vicenda italiana a quella spagnola.

Da questo momento esordisce, nuovamente, nel panorama delle riviste italiane, il tema dell'architettura spagnola.

E' a partire dal 1949 infatti, che Coderch diviene corrispondente spagnolo di *Domus*, durante la direzione di Ponti.

A cavallo tra il 1945 e il 1950, gli unici articoli dell'editoria italiana specializzata riguardanti l'architettura spagnola, in particolare catalana, vengono pubblicati essenzialmente su *Domus* e *Metron*, proprio grazie alla collaborazione di Coderch e Ponti.

E' proprio qui che si intravede il ritorno ciclico a quella riserva culturale dell'architettura spontanea, universalmente riconosciuta come caratteristica della latitudine mediterranea.

“tutti i paesi nati da una stessa civiltà, presentano nelle loro costruzioni popolari tipologie simili, fondate su basi strettamente razionali.

(...) i volumi primari, le grandi superfici piane, la policromia chiara e luminosa, l'armonizzarsi delle costruzioni alle linee dominanti del paesaggio in cui sono situate (...) Se, dopo aver esaminato vari esempi di costruzioni popolari mediterranee, li paragoniamo alle migliori creazioni dell'architettura moderna, non potremmo non scorgere delle caratteristiche comuni, non tanto per i particolari, bensì per queste “costanti” che costituiscono lo spirito dell'opera architettonica”<sup>21</sup>.

Sebbene queste parole fossero state pubblicate nel 1931, in A.C., gli stessi contenuti sembrano ora arricchirsi di una nuova prospettiva etica, organica ed umanizzante.

Nel 1949 Ponti pubblica in *Domus*, alcuni progetti di Coderch e di Rudofsky<sup>22</sup>, sottolineandone gli aspetti essenziali.

Parlando delle case di Coderch costruite in Costa Brava e rivolgendosi ai lettori italiani, Ponti si sofferma sul termine “vivienda”, che in Castigliano indica la casa ma che si traduce letteralmente in “da vivere”. Secondo Ponti, nella sfumatura semantica di questo termine si delinea la sostanziale differenza tra una casa concepita come “macchina per abitare” per un uomo generico, e una casa concepita invece come dimora di un uomo unico, reale.

L'essenza di queste due viviendas si materializza nella loro tipologia di case “a patio”, soluzione tipica dell'abitazione mediterranea che grazie alle condizioni climatiche, è caratterizzata da una spazialità osmotica tra l'interno e l'esterno: le logge, i cortili, le piazze, i pergolati, i portici, le terrazze, i bellvedere, le verande, le altane.

Questo modello abitativo di carattere antiurbano, è sempre stato escluso dalle ricerche del movimento moderno che ha prediletto tipologie dal carattere più intensivo, *unités d'habitation*, verticali o orizzontali che potessero

21. *Ibidem* p. 226.

22. Gli articoli a cui ci riferiamo vennero pubblicati nei numeri, 240, pp. 248-249, di *Domus*.



garantire il massimo della concentrazione urbana con il minimo ingombro delle edificazioni.

La casa a corte invece, esclusa dalla ricerca sperimentale razionalista poiché tradizionalmente legata alle classi abbienti e poco adatta ad una produzione edilizia a basso costo, presenta invece caratteristiche che in questo momento storico inverano esigenze umane, legate alla qualità abitativa, più che alla economicità costruttiva.

Inoltre questa tipologia è un archetipo ricorrente che permane da millenni soprattutto nell'area mediterranea, come una delle forme abitative più sperimentate lungo il corso della storia, patrimonio comune di intere civiltà.

Nel 1939 Ponti scriveva: "(...)Nella antica casa all'italiana non vi è grande distinzione d'Architettura tra interno ed esterno(...) da noi l'architettura di fuori penetra dentro(...) e ordina in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita(...)"<sup>23</sup>.

Si parla dunque di uno spazio umano, cioè misurato dai movimenti umani, dalla percezione visiva e sensoriale di uno spazio aperto, fluttuante, vivibile.

Il legame culturale tra Rodofsky, architetto austriaco, Coderch, catalano, è grande ed è ancora una volta messo in luce dagli editoriali di *Domus*.

Nel 1949 infatti veniva pubblicato un progetto realizzato da Rudofsky a New York, del quale Ponti evidenzia le stesse caratteristiche che trova in Coderch: le forme mediterranee dell'abitare, tanto più importanti in quanto trasferite in questo caso con incredibile successo in un contesto avulso, per di più da un architetto austriaco, che ha fatto sua la poetica del mediterraneo.

Il progetto in questione è la ristrutturazione di un appartamento-ufficio all'ultimo piano di un edificio, a New York. In una metropoli come questa, in cui la densità abitativa preclude l'intimità e l'espansione all'esterno della casa, Rudofsky elabora le soluzioni tipiche della latitudine mediterranea compiendo una sorta di miracolo.

Al centro dell'appartamento vi è un giardino d'inverno che Ponti definisce "quasi un patio". Qui l'espansione in senso orizzontale che è praticamente impossibile, viene dirottata in senso verticale, nel tamburo in vetro con finestre apribili. In questo microclima ricreato, "gabbia di aria e luce"<sup>24</sup>, possono crescere rampicanti e piante.

Ponti sintetizza in tre parole (alberi, aria, isolamento) i principi che guidano la progettazione di Rudofsky; principi che prevalgono su uno "stile" prestabilito o che, piuttosto, lo negano.

Successivamente il commento che accompagna la pubblicazione di due progetti di Rudofsky in Brasile ribadisce il ricercato isolamento dell'intimità domestica: "(...) Prima condizione dell'abitare felice è l'essere isolati (...)Ognuna di queste ville è un'isola, coi suoi patii segregati (...)questo concetto cellulare e segreto dell'abitazione è portato al massimo: questa casa è un villaggio(...)"<sup>25</sup>.

23. PONTI, G., "Una piccola casa ideale", in *Domus* n° 138, giugno 1939, p. 42.

24. *Ibidem*, p. 12.

25. PONTI, L., *op. cit.*, p. 6.

Sono abitazioni dunque chiuse nei limiti di un recinto, proiezione psicologica ancestrale di uno spazio protetto, dimora dell'uomo. E' questo il vero microcosmo a misura d'uomo, quello che da millenni perpetua la morfologia dei villaggi indigeni, dei pescatori, dei conglomerati rurali.

E' esattamente questa intimità domestica, che si esplica in forme classiche e antiche dell'abitare, uno degli aspetti che Ponti difende attraverso la sua pubblicistica.

## LA STESSA SACRALITÀ DELL'ABITARE È RILEGGIBILE IN MOLTE OPERE DI CODERCH

L'esempio del quartiere di villeggiatura Las Forcas, che risale al 1945, prende ispirazione dal linguaggio dell'architettura popolare delle isole iberiche.

Ogni casa ha uno sviluppo centripeto verso lo spazio protetto del patio, del portico o del giardino interno, e si affianca alle altre sul dislivello del terreno mediante piacevoli passaggi, in un certo senso "evitandole".

E' proprio in questa limitazione perimetrale, come trasposizione di una fortificazione contenitiva, che possiamo ritrovare il concetto di dimensione anti-urbana e cioè urbana nella sua origine etimologica di spazio condiviso, ma definito da un limite. Oltre questo limite l'intimità domestica si integra alla comunità, ad un urbs più grande che rimarrà tale finché conserverà a sua volta una dimensione percepibile, una identità.

Nel 1951 Coderch, viene designato da Ponti<sup>26</sup> progettista e responsabile del padiglione spagnolo alla IX Triennale di Milano.

Del padiglione spagnolo verrà apprezzato non solo il genio di Antoni Gaudì, ma anche l'esposizione fotografica dell'architettura "minore" di Ibiza, interesse che testimonia la riscoperta di ciò che sempre fu ignorato dalla storia occidentale, in Spagna come in Italia.

Nello stesso contesto della Triennale, un altro padiglione italiano dal titolo "Architettura spontanea", allestito da Samonà, De Carlo e Cerutti, avrà grande successo.

"Le architetture spontanee —si legge nel catalogo della mostra— sono rappresentazioni di una realtà equilibrata e armonica. Sono nate spontaneamente dalle esigenze elementari di comunità autonome e concluse, prendendo forma da tutte le sollecitazioni naturali, economiche, sociali ed etiche che naturalmente le hanno determinate"<sup>27</sup>.

Qui si presenta l'indirizzo sperimentale degli architetti più coraggiosi verso la rivalutazione ufficiale delle architetture rurali, nate anonimamente, in ogni regione d'Italia.

"Cresce dal suolo come una pianta ed è tuttavia sovrana sulla natura, potente orma d'uomo"<sup>28</sup>.

26. Questo incarico viene affidato a Coderch, per volontà di Gio Ponti, membro della giunta esecutiva della triennale, che ha il compito di stabilire l'indirizzo culturale dell'esposizione. Vedi PANSE-RA A., Storia e cronache della Triennale, Longanesi, Milano, 1978.

27. Nona Triennale di Milano. Catalogo. Milano, 1951. Qui tratto da A. Panse, op. cit., p. 377.

28. ROGERS, E. N., Esperienza dell'architettura, Giulio Einaudi, Torino, 1958, p. 70.