

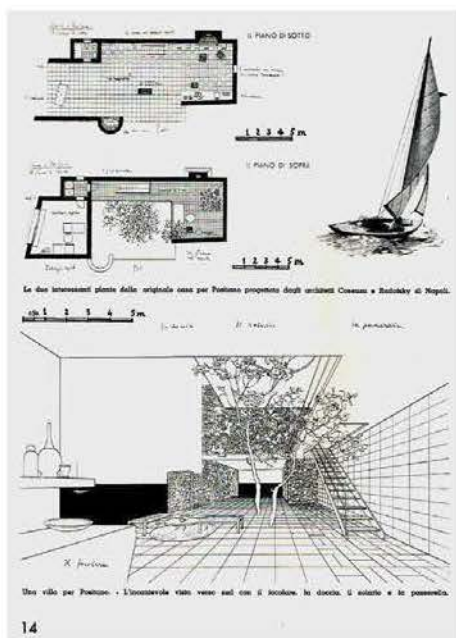
De la casa junto mar a la casa de vacaciones en la playa. Mitos, ideales y prácticas en 20 años de arquitectura italiana

Valerio Palmieri
Università degli Studi di Roma Tre

RESUMEN *

El artículo analiza cómo el tema de la casa en el paisaje marino ha sido utilizado por la cultura arquitectónica italiana en los años de la Segunda Guerra Mundial. Una relación que nos revela uno de los aspectos más profundos de la cultura de una nación bañada por el mar Mediterráneo en más de 7000 km de costa. A través de las arquitecturas y escritos de arquitectos como Gio Ponti, Bernardo Rudofsky, Luigi Cosenza, Lina Bo, Carlo Pagani, Fabrizio Clerici, Mario De Renzi y Ugo Luccichenti, tratamos de entender cómo esta relación entre el final de los años 1930 y el final de los años 50 cambió también en relación con la transformación del país.

Palabras clave: Mar Mediterráneo, casa de playa, arquitectura italiana, costa, paisaje, Gio Ponti, Bernardo Rudofsky, Luigi Cosenza, Lina Bo, Carlo Pagani, Fabrizio Clerici, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti.



[1] L. COSENZA, B. RUDOFSKY, *UNA VILLA A POSITANO E PER... ALTRI LIDI* (1936) PIANTE DEI DUE LIVELLI E VEDUTA DELLA ZONA GIORNO.

* Véanse los resúmenes en italiano e inglés en la página 142.

È vero che l'architettura costituisce uno dei parametri attraverso i quali è possibile valutare lo stato della cultura di un paese, l'analisi di un tassello apparentemente minore della produzione architettonica italiana del secolo scorso, collocato temporalmente a cavallo della seconda guerra mondiale, ci dovrebbe consentire di far luce sul cambiamento di alcuni degli aspetti della cultura italiana a ridosso di uno dei passaggi nodali della storia europea, per il carico di tragedie e cambiamenti che essa ha portato con sé.

Un arco temporale che abbraccia circa un ventennio, compreso tra la seconda metà degli anni '30, gli anni del pieno consenso al regime fascista e la fine degli anni '50, periodo nel quale quello che è stato definito con una formula efficace e fortunata "boom economico" si è ormai consolidato e testimonia la forte trasformazione economica e sociale di un paese uscito dalla fase della ricostruzione postbellica e pronto a completare quella mutazione da nazione a produzione prevalentemente agricola a piccola, ma aggressiva potenza industriale.

Una trasformazione che verrà letta qualche anno dopo dalla lucida sensibilità di Pier Paolo Pasolini come un autentico cambiamento antropologico del tessuto sociale e culturale italiano.

Le architetture che in questo scritto vengono prese in considerazione, sono progetti e realizzazioni in larga parte poco conosciuti, case pensate da architetti di rango, talora dei veri e propri maestri del Novecento, per sorgere in prossimità delle sponde del mare. Case che, ovviamente, non hanno la pretesa di riassumere alla stregua di un trattato di sociologia, la mutazione del paese ma costituiscono per molti versi una rappresentazione metaforica di come cambi nel volgere di un ventennio uno dei suoi caratteri più profondi della cultura italiana, quello del

rapporto ideale con il mare che lambisce le coste della penisola per ben più di 7000 chilometri.

Quando nel gennaio del 1937 su "Domus" viene pubblicato il progetto di *Una villa per Positano e per ... altri lidi*, di Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky¹, probabilmente Gio Ponti non ha ancora messo a punto in maniera strutturata e organica quel disegno culturale che contraddistinguerà il suo lavoro editoriale e progettuale nel periodo a cavallo della guerra [1]. Disegno che lo conduce, negli anni immediatamente successivi, prima ad abbandonare la rivista che ha fondato e che dirige con successo, per lanciarne subito dopo una seconda, "Stile", al fine di raccontare a tutto tondo, attraverso l'architettura, le arti figurative, le arti applicate, le suggestioni letterarie, un'idea di Italia solare e mediterranea, un paese dotato di un immaginario stratificato, ma sintetico, che ne ha sempre caratterizzato la presenza sulla scena mondiale². Una rappresentazione che intende esporre in maniera trasversale la ricchezza e la vitalità inesausta della civiltà figurativa italiana e in certo qual modo il suo primato.

Il disegno dell'architetto milanese, pur avendo una sua chiara valenza politica che in più punti potrebbe coincidere con le logiche propagandistiche del regime fascista, tese a esaltare il legame ideale con la civiltà della Roma antica, cerca di tenersi lontano dalla retorica ufficiale, privo com'è di ogni tentazione passatista.

Fedele ad un'idea di modernità inclusiva, che ha sempre perseguito con il proprio lavoro progettuale ed editoriale, Ponti in questo scorcio finale degli anni '30 tenta di individuare uno "stile" italiano per l'architettura moderna, che riesca a mediare e superare le contrapposizioni settarie che sin dall'inizio del decennio hanno diviso tradizionalisti e modernisti.

Sensibile alle suggestioni "mediterranee" che sono state agitate, non senza ambiguità, da una parte delle correnti moderniste italiane³, e che anche su "Domus" hanno trovato spazio sin dagli interventi del 1931 di Carlo Enrico Rava, l'architetto tenta di depurarle della carica polemica e strumentale con la quale sono state utilizzate negli anni passati, per farle divenire aspirazione ad un'architettura semplice, primigenia, essenziale, aderente alla realtà. Un atteggiamento quello pontiano, che è in sintonia con il clima di attenzione per l'architettura spontanea e rurale che ha trovato la sua celebrazione in una delle sezioni della Triennale milanese del 1936, quella dedicata appunto all'architettura rurale da Pagano e Daniel, ma che è anche frutto della ricerca autonoma, a volte controcorrente, che lo ha sempre contraddistinto.

La pubblicazione del progetto della villa per Positano, inaugura però una nuova fase di questo lavoro, proprio perché l'attenzione dell'architetto milanese si concentra con maggiore continuità sul tema dell'abitare in riva al mare, quasi a renderlo uno dei paradigmi per la definizione di un'architettura dotata di un autentico carattere italiano. Un lavoro che è contemporaneamente di ricerca progettuale condotta in prima persona, o in collaborazione con giovani colleghi e di divulgazione di esempi ritenuti di qualità, in un momento storico nel quale i condizionamenti imposti dalle restrizioni autarchiche costringono i progettisti italiani a ripensare e a manipolare le tecniche costruttive tradizionali per poter conferire un'immagine moderna alle loro architetture.

1. L. Cosenza, B. Rudofsky, *Una villa per Positano e per ... altri lidi*, in "Domus", n. 109, 1937, pp. 11-17.

2. Cfr. M. Martignoni, *Gli anni di Stile*, in M. Martignoni, *Gio Ponti. Gli anni di Stile 1941-1947*, Milano, 2002, pp. 11-22.

3. Cfr. S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista-Mediterraneità e purismo*, in AA.VV., *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia, 1976, pp. 21-28.

4. Cfr. A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular*, in J. F. Lejeune, M. Sabatino (a cura di), *Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities*, London/New York, 2010, pp. 231-249.



Bernardo Rudofsky

non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere

(commento al disegno di una casa all'isola di Procida)

«Come le geste può ospetere una buona architettura fucile create tali abita?»
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 olenti.

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 epitalfi 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.

Questa, che illustriamo, è una casa di campagna.

Alla casa di campagna non appartiene la scala. Le scale sono i requisiti 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 azzii 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 attraversarla. (Questa è una casa di campagna per una donna.)

6

7

[2] B. RUDOFSKY, *PROGETTO PER UNA CASA ALL'ISOLA DI PROCIDA* (1938), FRONTESPIZIO DELL'ARTICOLO PUBBLICATO IN "DOMUS" N. 123, 1938.

La focalizzazione di Ponti sul tema è veicolata probabilmente anche dall'incontro con Bernard Rudofsky, figura eccentrica nel panorama architettonico italiano, per una formazione che ha associato una preparazione tecnica moderna a una conoscenza diretta dell'architettura spontanea del bacino mediterraneo⁴. Una figura seducente per la capacità di riformulare in modo inconsueto i canoni dell'ideologia moderna dell'abitare, sottoponendola a una critica che nel richiamarsi alla dimensione antropologica ne individua più di una contraddizione. Un incontro che da un lato contribuisce alla maturazione di alcuni dei pensieri dell'architetto milanese e dall'altro gli consente di guardare con occhi nuovi e con un orizzonte allargato all'idea di "mediterraneità", liberandola dalla strumentalità che essa aveva assunto nella lotta tra modernisti e tradizionalisti come sinonimo di "latinità", funzionale alle retoriche del regime.

Svincolata dalle sue sovrastrutture essa torna, attraverso la mediazione di Rudofsky, a parlare dell'essenza dell'architettura, delle sue qualità primordiali del suo valore di spazio poetico, oltre che funzionale, a servizio della vita degli uomini.

Grazie a questo incontro propizio di due personalità diverse, anche se per molti versi affini, Ponti apre una breve ma intensa stagione

di progetti e di riflessioni che hanno come sfondo la dimensione mediterranea. L'architetto non ha difficoltà a riconoscere esplicitamente l'influenza dell'austriaco su questo ambito della sua attività: nel 1954 in *Espressione di Gio Ponti*, il numero di "Aria d'Italia" che ripercorre il suo lavoro trentennale, ricorda che «il Mediterraneo insegnò a Rudofsky, Rudofsky a me»⁵.

Nel dicembre del 1937 viene pubblicata su "Domus" villa Oro, la casa che Cosenza e Rudofsky hanno da poco completato a Napoli, nella zona di Posillipo⁶. E dopo questa data con continuità sulla rivista appaiono progetti, idee, articoli che, sino all'abbandono della rivista da parte di Ponti, nel novembre 1940, declinano il tema della residenza sul mare affrontandone diverse sfaccettature. Nel marzo del 1938 un ampio spazio della rivista è dedicato al progetto-manifesto di Rudofsky per una casa a Procida⁷, il cui testo di accompagnamento *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, descrive con chiarezza l'approccio progettuale dell'austriaco, che ridefinisce i modi dell'abitare a partire dagli elementi costitutivi dell'architettura e dagli arredi: il suolo, la finestra, la porta, il bagno, la cucina, la camera da pranzo, il soggiorno, il letto, l'armadio, la sedia. Tutti gli elementi che da circa un ventennio sono oggetto di studio e standardizzazione per la costruzione dell'efficiente *machine à habiter*, vengono ripensati (talora non senza ironia) alla luce di un abitare che non si vuole basato solo sulla tassonomia, ma piuttosto legato a una condizione di efficienza logica e contemporaneamente poetica, nel quale la matrice mediterranea definisce un modo di vita consapevole e non alienato [2-3].

La residenza che Rudofsky pensa per Procida, la più appartata delle isole del Golfo di Napoli, è una casa che si rifà al tipo della domus greca o romana e non alle case rivierasche dei pescatori, con un cortile centrale (quasi un *impluvium*), la "vera camera da stare", attorno al quale si organizzano tutti gli ambienti. Una stanza il cui soffitto è il cielo «coi suoi mille aspetti» e il pavimento un prato di «erba rasata con margheritine e veronica», che costituisce il vero cuore dell'abitazione e assorbe gran parte degli spazi della distribuzione.

Una casa di campagna, come la definisce il suo autore, che asciuga la sua organizzazione tipologica ai minimi termini, tanto quanto la sua scrittura architettonica, conducendola in prossimità del grado zero del linguaggio, nella sua totale adesione al dato costruttivo, quasi inesperto nei disegni perché implicito nelle forme di un'architettura pressoché spontanea. Uno spazio dell'abitare sviluppato su un solo piano perché «alla casa di campagna non appartiene la scala», le cui stanze vengono pensate in rapporto alle funzioni corporee del bagnarsi, del mangiare e del dormire come atti carichi di una consapevolezza che l'uomo inurbato della modernità ha perduto. Rudofsky suggerisce un ripensamento degli atti propri dell'abitare riconducendoli a una dimensione primordiale, archetipica, mettendo quindi fuori gioco la questione della modernità, dei suoi riti e dei suoi linguaggi. Un approccio governato, al fondo, da una logica stringente che lascia trasparire in filigrana l'eco delle riflessioni lucide sino al paradosso del suo connazionale Karl Kraus.

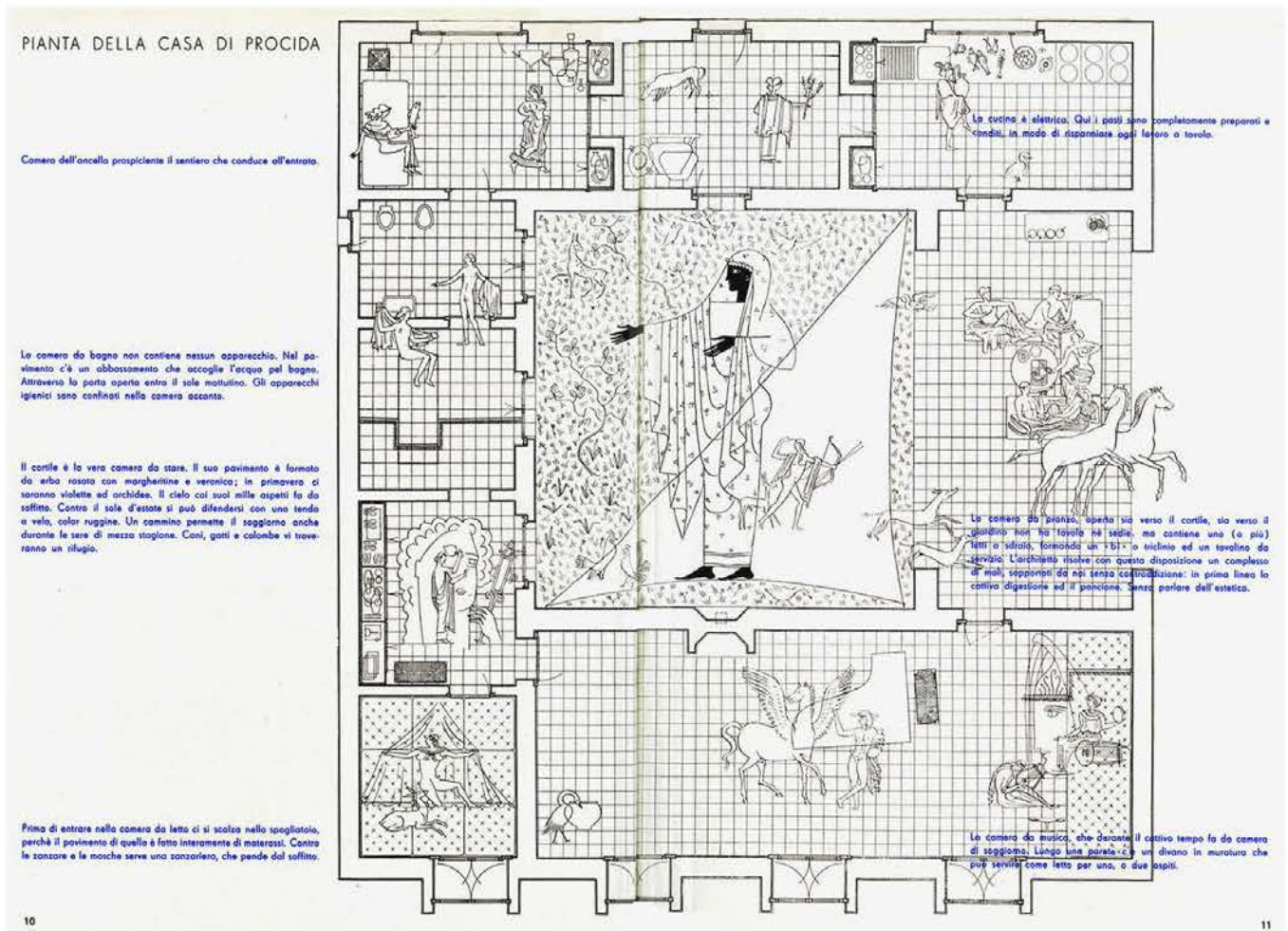
Come casa di campagna, questa abitazione introversa "contratta" il proprio rapporto col mare, col paesaggio del golfo, che rimane sullo sfondo, implicito ma mai veramente rappresentato. Infatti

5. G. Ponti, "Aria d'Italia", fasc. VII, 1954, p. 25.

6. G. Ponti, *Casa a Posillipo*, in "Domus", n. 120, 1937. Nell'aprile del 1936 la villa era stata pubblicata da Pagano sul numero 100 di "Casabella".

7. B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere*, in "Domus", n. 123, 1938, pp. 6-14.

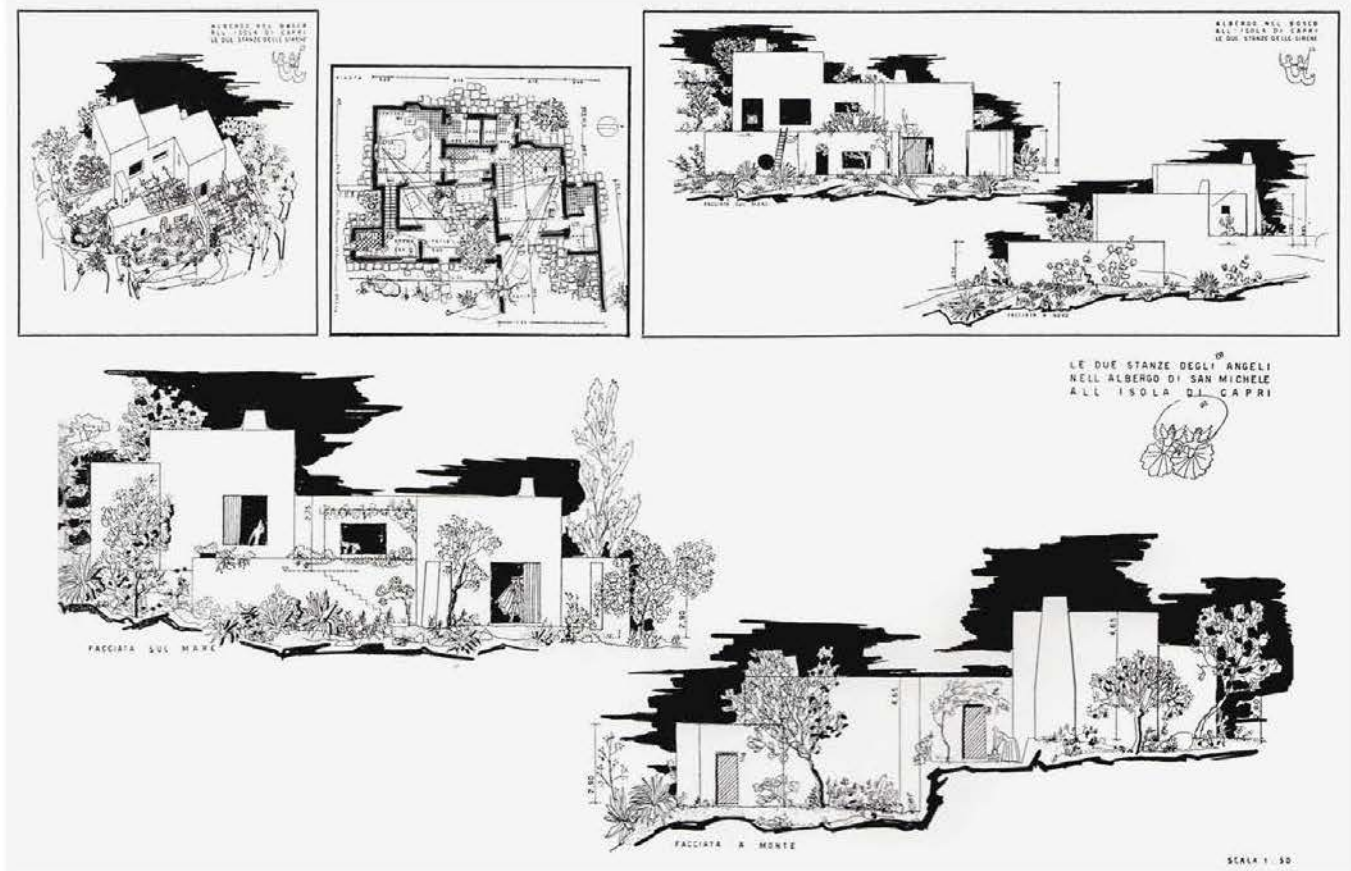
8. Nel numero successivo della rivista Rudofsky declina in termini generali il suo pensiero sul rapporto tra uomo e suolo, sull'architettura spontanea dell'Egeo e sul futuro della città in tre articoli in sequenza che nella loro diversità di indirizzo restituiscono l'articolazione dei suoi interessi. Cfr. B. Rudofsky, "Variazioni" (pp. 14-15), "Origine dell'abitazione" (pp. 16-19), "Fine della città" (pp. 20-21), in "Domus", n. 124, 1938.



[3] B. RUDOLFSKY, *PROGETTO PER UNA CASA ALL'ISOLA DI PROCIDA* (1938), PIANTA DELLA CASA.

quasi tutti i disegni che illustrano questo singolare articolo si concentrano sull'organismo architettonico, attraverso volumetrie, piante, sezioni dalla forte carica evocativa e poetica, con pochi schizzi prospettici rivolti verso l'interno della casa, e uno solo dedicato all'inquadramento dell'edificio nel paesaggio marino alla grande scala. Un tratto che la differenzia dalla villa per Positano, progettata con Cosenza, che all'assoluta introversione verso terra contrapponeva la totale apertura al mare, mirabilmente narrata nella iconica vista interna della casa, che riesce a mettere in sintesi il paesaggio a grande scala dell'orizzonte marino, con la pluralità dei paesaggi interni composti di materie, geometrie, frammenti spaesati di natura. Due case diversamente fuori del tempo, tanto l'una gioca ambigualmente sulla dicotomia tra l'assoluta modernità di una parte dell'involucro, contrapposta alla matericità di quella che appare come un'antica torre di guardia preesistente, quanto l'altra riassume la sua immagine in una conformazione planimetrica compatta ed "esatta", quasi un resto archeologico abitabile.

In questo primo intervento in assoluto di Rudofsky su "Domus", sono presenti molti dei temi che l'architetto austriaco svilupperà nel corso della sua ricerca a cavallo tra l'architettura, l'antropologia, la moda e la sociologia⁸. Quello che ci interessa sottolineare in questo contesto è



come la sua forte carica apologetica che tra l'altro in certa misura fa trasparire anche un ruolo diverso e paritario dell'universo femminile, al di fuori dei canoni borghesi concepibili nell'Italia degli anni '30, determini una scossa nel lavoro di Ponti, sia nella sfera progettuale, sia sul terreno dell'attività pubblicistica.

Del 1938 e dell'anno seguente sono i progetti, redatti in collaborazione dai due architetti, per due alberghi, nel bosco di San Michele a Capri e per Eden Roc ad Antibes [4]. Due lavori rimasti sulla carta, organizzati entrambi come insiemi di piccole casestanze autonome, disperse nella macchia mediterranea e collegate attraverso sentieri all'aperto ad un edificio maggiore nel quale sono ospitati i servizi collettivi. Le cellule singole o accoppiate, caratterizzate tutte da una denominazione diversificata che ne individua il motivo poetico: "degli angeli", "delle sirene", "della parete nera", "del pozzo", "delle stelle", "delle colombe", divengono un'occasione di sperimentazione continua sul tema dell'architettura spontanea, simbiotica rispetto al paesaggio. Piccoli edifici generalmente a un piano, introversi, chiusi sul perimetro a proteggere l'intimità dei suoi occupanti ma aperti verso il mare, dove le bucaie sono posizionate in relazione alle visuali che gli ospiti possono avere dalle loro sedute e dai letti. Architetture contemplative, "abitazioni romite", come le definisce Ponti, connotate da un impianto planimetrico elementare, dove alla stanza vera e propria, di forma generalmente quadrata, talora contraddistinta da modesti salti di quota dei pavimenti,

[4] G. PONTI, B. RUDOLFSKY, *PROGETTO PER UN ALBERGO NEL BOSCO DI S. MICHELE A CAPRI* (1938).

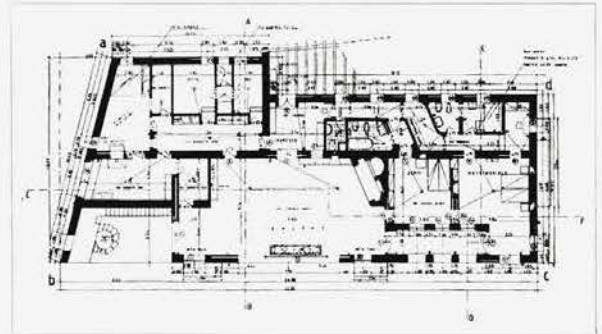


ARCHITETTO GIOVANNI PONTI - VILLA M. A BORDIGHERA

La più notevole caratteristica di questa villa è data dall'indissolubile continuità d'ambiente tra il paesaggio esterno e l'interno della casa: una continuità ottenuta non soltanto coll'aprire nelle fronti a mare numerose e ampie finestre, ma altresì con una serie di accorgimenti che consentono di godere la vista del mare anche dai locali più interni della casa. L'edificio, a un solo piano, ha per nucleo centrale la grande sala di soggiorno intorno alla quale si trovano, a monte, i servizi e da un lato la camera da letto padronale e la camera dell'ospite, accessibili attraverso la comoda galleria di disimpegno. Da l'altro lato, la sala di soggiorno si affaccia su un pittoresco cortiletto aperto.

24

ARCHITETTO GIOVANNI PONTI - VILLA M. A BORDIGHERA



Pianimetria generale

DUE VEDUTE PROSPETTICHE DELLA FRONTE



25

[5] G. PONTI, *VILLA MARCHESANO A BORDIGHERA* (1937/38), PIANTA E VEDUTE, DA: B. MORETTI, *VILLE*, MILANO, 1946.

si associa la piccola appendice della stanza da bagno nella quale, come nella casa procidana di Rudofsky, ambiente per il bagno e zona dei sanitari sono distinti. Spazi dove si può esperire una "evasione completa e lirica dalle forme della vita cittadina", che sono sempre completati da una stanza all'aperto costituita da un patio che avvolge come un recinto lo spazio coperto. Questa felice collaborazione che evidenzia una profonda condivisione di intenti, è costellata di soluzioni architettoniche e spaziali che sono già apparse e che torneranno a più riprese nell'attività progettuale individuale dei due architetti, a partire dal rapporto di strettissima integrazione dei manufatti con la natura e in particolare con le alberature, che insinuano le proprie fronde nelle rade bucatore dei patii, o che spuntano quasi estraniare da pavimentazioni minerali, come accade nella villa Marchesano di Bordighera, a villa Oro, o nei recinti dei giochi della casa giardino che Rudofsky e Costantino Nivola realizzano per quest'ultimo a Long Island. Per continuare con l'uso sapiente dell'affaccio interno di un ambiente in un altro, ricorrente in villa Oro, così come nei progetti pontiani di casa Laporte e di casa Mazzocchi. O, ancora, nell'organizzazione sistematica di schermi bucati che selezionando le visuali in profondità, permettono la percezione di sequenze di spazi sempre solo parzialmente conoscibili, caratteristica, questa che costituisce uno degli elementi di grande fascino di villa Oro, cadenzata in stanze che spesso mettono in rapporto dialettico la profondità di campo del singolo ambiente con quella del paesaggio del Golfo. Un aspetto

ampiamente documentato nelle fotografie (probabilmente scattate da Rudofsky) che illustrano la casa su "Domus".

Ma se è vero che i progetti degli alberghi rimangono irrealizzati e che per la partenza dell'architetto austriaco per l'America del sud, nel maggio del 1938, la collaborazione si interrompe, è indubbio che il suo passaggio contribuisce a innescare nel lavoro di Ponti un processo di rielaborazione e di semplificazione che ne connoterà negli anni seguenti tanto l'attività strettamente progettuale, quanto quella pubblicistica. Attività nella quale, con l'entrata in guerra del paese e il progressivo arresto del sistema della produzione edilizia, l'architetto milanese riverserà molta parte della sua inesauribile energia creativa.

Tale semplificazione è leggibile nella villa Marchesano di Bordighera, dove il «desiderio di fare una casa tutta allungata sul bordo del mare»⁹ lo spinge all'adozione di uno schema tipologico elementare, con un corpo di fabbrica relativamente stretto, bipartito longitudinalmente, dove distribuzione e servizi occupano la parte a monte, a celare la natura della casa, visibile dall'alto con il suo tetto bianco in ceramica, «come un gran lenzuolo ad asciugare al sole rigato da ombre blu di pini»¹⁰. Un impianto planimetrico organizzato attorno al grande salone, l'unico ambiente che occupa l'intero spessore della porzione servita della casa, nel quale a un fronte chiuso in corrispondenza dell'ingresso fa riscontro una marcata permeabilità del prospetto a mare, scavato da ambienti esterni coperti e scoperti, come il patio e il portico-galleria di disimpegno della stanza padronale [5].

Ancora una volta, come nelle stanze dell'albergo caprese, le ampie finestre del fronte a mare sono dettate dalle visuali interne, a definire un'architettura rispondente a un'ergonomia dello sguardo.

Questo impianto non cambia nei suoi caratteri di fondo neanche nella consistente trasformazione che la villa subisce negli anni immediatamente successivi, quando l'industriale Guido Donegani l'acquista e affida allo stesso Ponti l'incarico della sua modifica¹¹.

La concentrazione sul tema del rapporto tra architettura e paesaggio marino si riflette, a partire dal 1940, anche nella sensibilità che l'architetto milanese manifesta per la tutela del paesaggio costiero nazionale, nel quale ravvisa uno dei caratteri distintivi dell'identità culturale italiana e in termini più specifici della sua della cultura figurativa. Una sensibilità che lo spinge a un impegno pubblicistico continuato, volto a impedire l'irresponsabile distruzione dei caratteri peculiari di un habitat sedimentatosi nei secoli grazie all'azione combinata di natura e uomo, la cui bellezza «è fatta metà da Dio e metà dagli artisti»¹².

Nei suoi appelli Ponti invoca un'attenzione sistematica alla qualità complessiva dell'architettura, componente essenziale per la difesa del paesaggio rivierasco. Un'attenzione necessaria non solo per garantire la salvaguardia dei suoi caratteri identitari, ma anche utile a conservare l'attrattiva turistica che esso esercita e il relativo indotto economico. La lotta contro le architetture «balorde (...) repellenti alla natura del luogo, allo spirito del luogo (...) figlie di uomini sordi ad ogni nobile eco della natura, della storia, dell'arte» va combattuta con un'architettura moderna capace di costruire coi materiali dei contesti, quella che Ponti definisce una "primitiva autarchia", coi modi di costruire propri dei luoghi, con una semplicità propria delle antiche case coloniche che sulle coste

9. G. Ponti, *Una casa al mare*, in "Domus", n. 138, 1939.

10. Ivi.

11. Quelle che sono state considerate due residenze distinte dalla storiografia pontiana, sono in realtà un unico manufatto. La villa Donegani, realizzata nel 1940-41, costituisce infatti la trasformazione e l'ampliamento della villa Marchesano, realizzata nel 1937-38. Questa ipotesi, mai esplicitamente riconosciuta da Ponti, appare plausibile tra l'altro per le forti somiglianze planimetriche. Sull'VIII fascicolo di "Aria d'Italia", intitolato *espressione di Gio Ponti*, nel capitolo 2, *Evocazione mediterranea*, le due ville sono presentate in sequenza, l'una come *villa M.*, l'altra come *La casa del mare*, pp. 29-31.

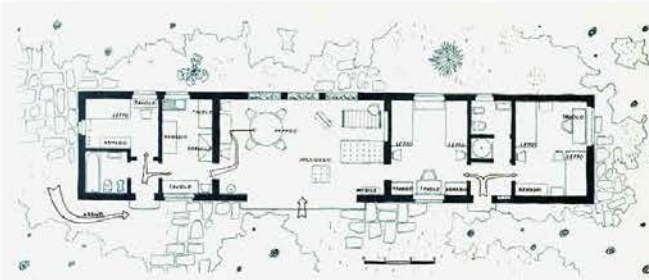
Cfr. S. Barisione, A. Canziani, *Due ville a Bordighera, anzi una*, in AA. VV., *Architettura in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Milano, 2004.

12. G. Ponti, *Facciamoci una coscienza nazionale della architettura mediterranea*, in "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", n. 7, 1941. Il tema era stato già affrontato in G. Ponti, *Problemi italiani dell'abitazione al mare*, in "Domus", n. 152, 1940.

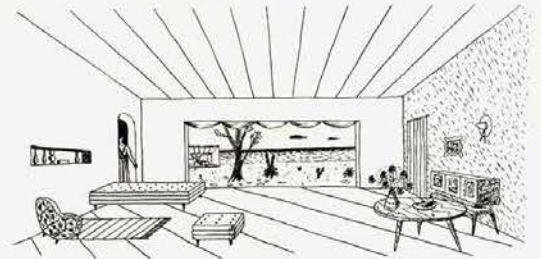
13. Cfr. G. Ponti, *Problemi italiani dell'abitazione al mare*, in "Domus", n. 152, 1940, pp. 19-20.

14. Ivi.

15. Cfr. G. Ponti, C. Pagani, *Una casetta allungata sulla riva disegnata per voi da Gio Ponti e Carlo Pagani*, e degli stessi autori, *Un'altra casina al mare disegnata da Gio Ponti e Carlo Pagani*, "Domus" n. 152, 1940, pp. 26-29.



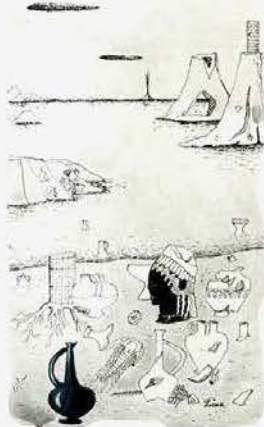
La finca. Leggete sul tela le caratteristiche che vi possono interessare.



l'atmosfera del salotto: pavimento di maiolica con un disegno in azzurro, pareti in stucco; soffitto intagliato a superficie granulata e rigato in colore.

UN'ALTRA CASINA AL MARE DISEGNATA PER VOI DA GIO PONTI E CARLO PAGANI

La casina, il mare e il giardino.



28

Per questa casina si può dire quel che s'è detto per l'altra che pubblichiamo e che le è tanto simile.

Questa è una semplificazione, in quanto non ha corridoio che distacchi dall'interno le stanze da letto ma il distinguere può essere fatto, e anzi, dall'aperto, considerando che non è poi un gran male se i genitori per raggiungere la stanza (in fondo) passano da quella dei ragazzi dando loro un'occhiata. Oppure si possono mettere i ragazzi, che vanno a dormire prima, nella stanza in fondo.

Questa casetta ha come servizio una cucina, una camera da letto e un altro bagno. In questa cameretta può stare una donna con un bambino; oppure si possono mettere due letti, uno sopra l'altro come acciaccamenti. Ciò si può fare anche per una delle altre due camere ponendo in tutto la capacità ad 8 letti.

Come fare questa casina? Dovete finirla fuori in intonaco bianco a calce (o rosa) fra i più deliziosi, deliziosi (fra gli altri), dentro sia a tutta bianca (calce), o a colori tenui vivaci. I pavimenti siano piastrellati di maiolica di Salerno (o tutti bianchi — bellissimi — o rigati a colori tenui vivacissimi). I mobili siano in novere o castagno, coperti da tessuti semplici di canapa (a righe bianche e blu); divertitvi ad impiegare come lampadari dei fanali da navigazione, a compasso, sulle pareti dei tondi di vasi coloratissimi, o di botte, o d'altre cose marinaresche.

Innumerevoli (vi ricordo gli architetti) che l'ha disegnato per voi questa casina che costa dalle 50 alle 60 mila lire, che occupa uno spazio limitato, immenso — vi dicono gli architetti — di queste semplici, fresche costruzioni. Esse sono ciò che vi è di più saggio, considerato da ogni punto di vista estetico e culturale. Gli architetti vogliono avere a fiancheggiare la loro battaglia contro le villette stupide ed esibizioniste che scendono le nostre riviere, che rivelano nei proprietari una simile voglia di apparire, una insoddisfatta, una mancanza di agguerrimento sul gusto d'oggi, una lontananza da tutto quel mondo che aspetta alle espansioni di una vita semplice, sana, gioiosa, disinteressata, purgata da ogni fanfalanza e da ogni velleità piccolo borghese, o grosso borghese che è lo stesso.



29

SU DOMUS TROVATE PROGETTI CHE RISPONDONO ALLE VOSTRE ESIGENZE

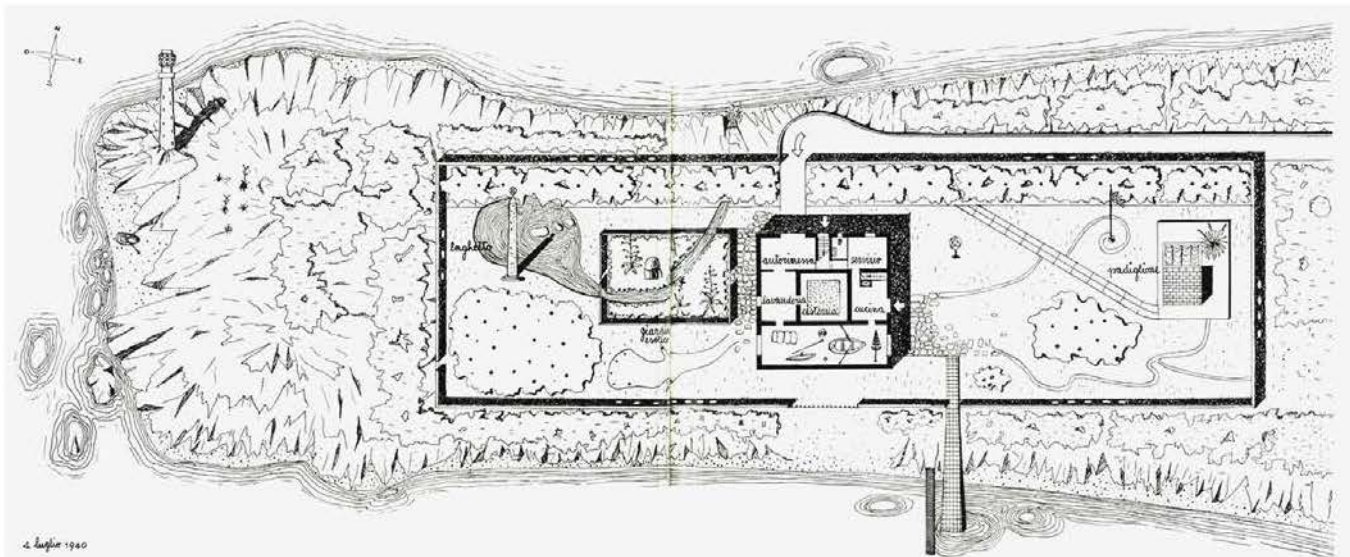
[6] G. PONTI, C. PAGANI, PROGETTO PER UNA CASINA AL MARE (1940).

«hanno naturale posto come le rocce e gli alberi, perché sono pura e semplice manifestazione del fatto naturale dell'abitazione»¹³.

Per questo dà vita ai numeri speciali di "Domus" sulla casa al mare, offrendo ai propri lettori progetti tipo, «case che ogni muratore del luogo può costruire, case che si arredano bene con estrema facilità»¹⁴.

In questa operazione vengono coinvolti alcuni giovani architetti come Lina Bo e Carlo Pagani, laureati a Roma nel 1939, che da redattori, prima di "Domus" e poi di "Stile", collaborano all'elaborazione questa autentica strategia educativa. In questi anni nei quali il paese in guerra vede il progressivo arresto dell'attività edilizia, le riviste pontiane costituiscono una palestra nella quale hanno modo di mettersi in mostra, diversi giovani talenti che emergeranno nel dopoguerra. Dai citati Bo e Pagani, a Fabrizio Clerici e Cesare Ligini, anch'essi laureati a Roma, tutti autori di proposte di ville sul mare, che declinano in maniera diversificata e personale l'universo concettuale delineato da Rudofsky e arricchito figurativamente da Ponti.

Nelle due casette al mare progettate da quest'ultimo e da Pagani¹⁵, lo schema planimetrico della villa Marchesano viene riutilizzato, ridotto nelle dimensioni e ulteriormente semplificato nella distribuzione, così come la volumetria parallelepipedica coperta da una falda legger-



2 luglio 1940

CASA SUL MARE DI SICILIA

ARCHITETTI LINA BO E CARLO PAGANI

Il suolo siciliano è sacro: la Magna Grecia è ovunque vivente; nell'atmosfera, nel paesaggio, nel ricordo. Noi non vogliamo per esso una architettura assente da questo clima mitico, sorprendente, affascinante.

L'architettura deve essere la chiave del paesaggio, trasformarsi nel paesaggio, diventare casa stessa paesaggio.

I Templi sperduti nelle lande selvaggio, gli scogli che si gettano nel mare profondo, il vento sverriante, i fiori africani, il cielo interno e cupo, le case bianche aggrappate alle roccie, sono prepotenti ed indimenticabili richiami del luogo.

Ciò spiegherà questa nostra casa che sorge su di un promontorio selvaggio, battuto dal mare e dai venti caldi del sud.

Voi arrivati dall'interno e restate sorpresi di questa terra aspra di agavi ed ulivi sacrali, ove un faro proteso nel mare domina l'orizzonte. Vi acciogliano e vi conducono entro le alte mura bianche che cingono la casa e la difendono dal vento.

La casa bianca è bloccata; è un cubo, come le casette della costa; e come queste, sfruttando le risorse locali, è in forte muratura.

Una scala porta nel cuore del piano d'abitazione; nel patio. Intorno ad esso si svol-

ge la vita e la vita vi converge. L'atmosfera mediterranea del paesaggio si ritrova nel patio profondo, nel rosso dei muri, nel bianco della volta aperta sul giardino pensile. Dal falò si guarda nel patio; dal patio si vedono in alto, tra la volta e la talassiostrada, il cielo, i fiori, le persone. La testa di un antico cavallo di scavo spicca sul muro scuro.

Una porta sovrastata divide il patio dal grande ambiente che si apre sul mare; qui è il pranzo servito dall'ufficio, collegato direttamente con la cucina; qui è il riposo e il divano per l'ospite; qui è la musica. Le por-

reti sono bianche; una nicchia sopra il divano contiene peccole anfore di vetro a mobili colorati.

Dalle ampie finestre, oltre la terrazza ombreggiata da rose terali, si vedono il mare ed il vulcano. Sul davanzale antichi vasi di Cipro. Attorno al patio ad est ed a ovest vi sono le stanze da letto con i loro servizi indipendenti.

Dal terrazzo prospiciente il soggiorno saliamo le scale, che portano al giardino pensile; qui è il riposo nei solari o all'ombra della vela stessa sopra il morbido prato fiorito. Tutto intorno cesugli di mirto e pian-

te di cactus, crescono fra lastre di lava; qui è la griglia.

Al piano, a livello del giardino sono i servizi: la cucina, l'antorinese, la lavanderia. Al centro la cisterna per le acque piovane; a sud il deposito per le barche e per gli attrezzi da giardino.

Usciamo dalla casa e vediamo il piano inclinato che permette il trasporto delle barche al mare. Poi, attraverso piccoli viati nei prati, arriviamo al padiglione per i riposi estivi. Qui è il fresco, riposante, zampillo di una grotta.

Passando fra boschetti di aranci, filari di

ulivi e di palmeti, giungiamo al giardino chiuso; qui sono capanne di bambù e piante esotiche bagnate da un ruscello che si allarga poi in un piccolo lago, sulla cui riva sorge un obelisco.

Larghi occhi nei muri lasciano vedere ad intervalli i grigi ulivi, la roccia arida, il mare acquerissimo.

Le alte mura che racchiudono il giardino intorno alla casa, creano, nel quadro accecante del mare e della roccia di Sicilia, un clima di riposo, un'atmosfera di immenso silenzio estivo.

Lina Bo - Carlo Pagani

30

31

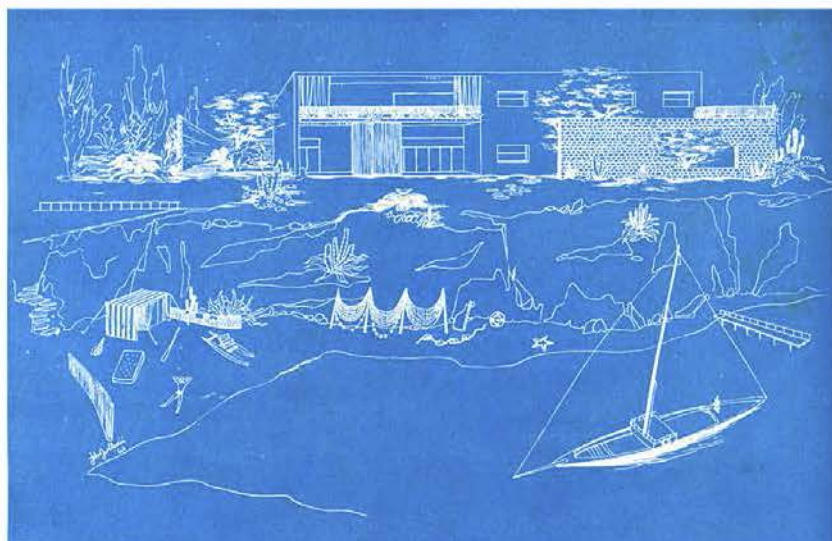
mente inclinata. Gli interni hanno «muri bianchi a calce, pavimento in maiolica bianca di Salerno, o di Napoli, o di Vietri» e negli arredi si raccomanda di adottare «mobili semplici e forti in rovere o castagno lucidati con vernice bianca e coperti dove occorre con belle stoffe stampate italiane (...) così pure fate le tende». L'atmosfera contemplativa che le pervade, ben riassunta dai disegni dei paesaggi di riferimento di Bo e Pagani, nei quali gli echi letterari di Quasimodo e Valery si fondono con il D'Annunzio salmastro del "Meriggio", si combinano con l'elegante, lirica concretezza di Ponti [7-8].

Nella *Casa sul mare di Sicilia* di Bo e Pagani, apparsa sullo stesso numero di "Domus", la conformazione tipologica rievoca la proposta procidana di Rudofsky, sebbene si perda parte di quell'essenzialità primordiale e della carica radicale, a favore di una confortevolezza aristocratica che si nutre dei valori e dei miti della classicità mediterranea, anzi di «una Magna Grecia ovunque vivente»¹⁶. Concepito come una sorta di recinto acropolico «su di un promontorio selvaggio, battuto dal mare e dai venti caldi del sud» che potrebbe ispirarsi credibilmente al capo Milazzo, questo insieme ideale costruisce un piccolo universo regolato da una legge aggregativa semplice e rigorosa. All'interno del grande recinto rettangolare, le cui alte mura «creano, nel quadro accecante del mare e della roccia di Sicilia, un clima di riposo, un'atmosfera di immenso silenzio estivo», ogni manufatto è pensato per

[7] L. BO, C. PAGANI, *CASA SUL MARE DI SICILIA* (1940), FRONTESPIZIO DELL'ARTICOLO PUBBLICATO IN "DOMUS", N. 152, 1940.

16. L. Bo, C. Pagani, *Casa sul mare di Sicilia*, in "Domus" n. 152, agosto 1940, pp. 30-35.

17. M.d.G. *Una grande casa al mare disegnata da Fabrizio Clerici*, in "Domus" n. 152, 1940, pp. 36-40.



[9] F. CLERICI, *UNA GRANDE CASA AL MARE* (1940), VEDUTA DAL MARE.

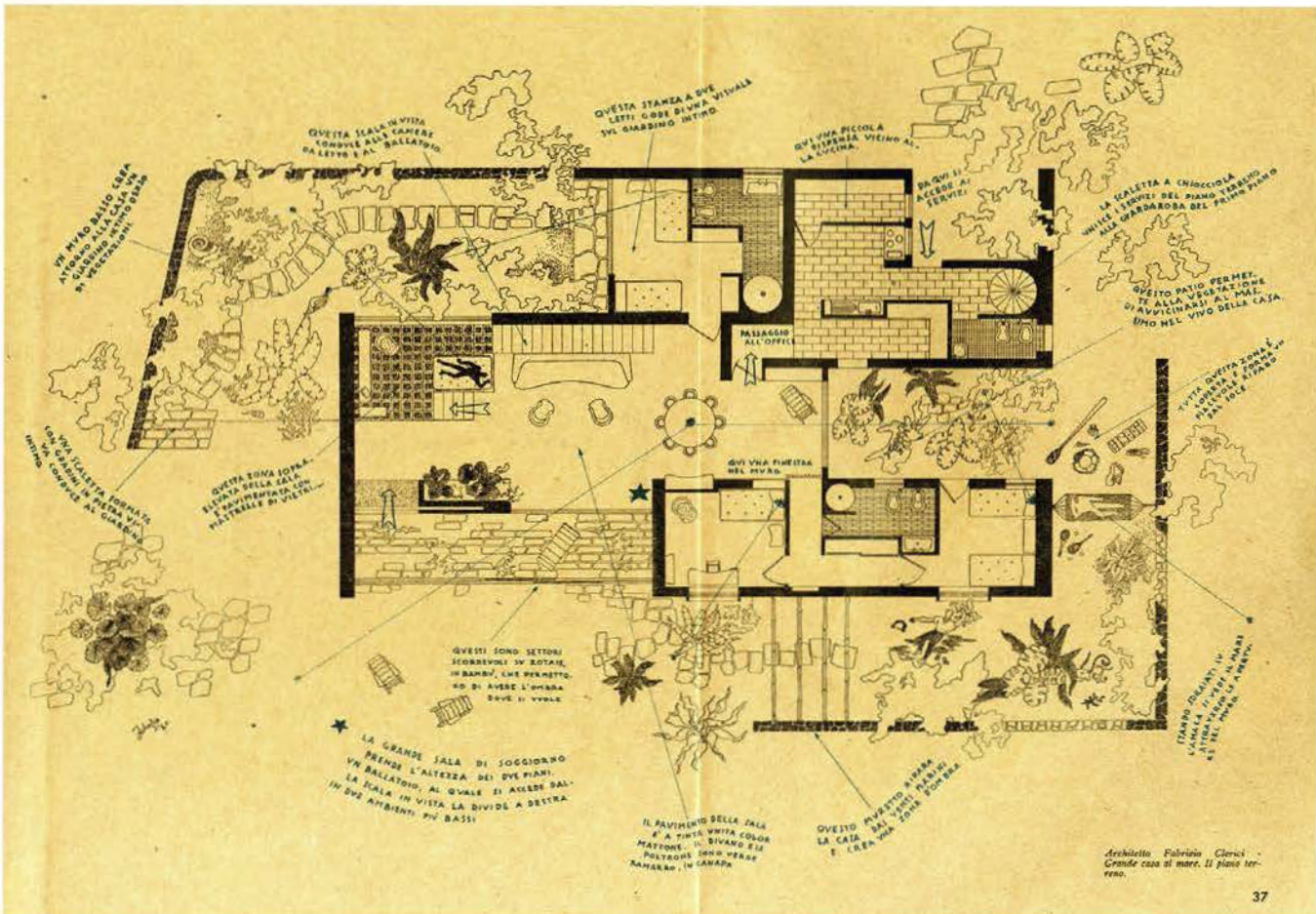
[8] L. BO, C. PAGANI, *CASA SUL MARE DI SICILIA* (1940), LA CASA E EL GIARDINO NEL PAESAGGIO.



scandire le attività di una giornata votata al riposo e alla contemplazione. Dalla casa posta al centro del complesso, al padiglione per i riposi estivi, al giardino esotico, racchiuso tra muri come un orto pantesco e attraversato «da un ruscello che si allarga poi in un piccolo lago, sulla cui riva sorge un obelisco», ai boschetti di essenze autoctone.

La villa è un parallelepipedo in muratura, come le casette della costa, articolato su tre livelli, coi servizi e la cisterna al pianterreno e una scala che conduce al patio coperto del primo livello, vero cuore della casa. «Intorno ad esso si svolge la vita e la vita vi converge. L'atmosfera mediterranea del paesaggio si ritrova nel patio profondo, nel rosso dei muri, nel bianco della volta aperta su giardino pensile. Dall'alto si guarda nel patio; dal patio si vedono in alto, tra la volta e la balaustra, il cielo, i fiori, le persone. La testa di un antico cavallo spicca sul muro scarlatto». Un immaginario che da un lato si nutre delle suggestioni della tradizione pompeiana, ma dall'altro guarda anche al linguaggio dell'architettura moderna, come si percepisce nell'esile pensilina che chiude il volume nel solarium in copertura e nelle scale che lateralmente salgono dal terrazzo del soggiorno al tetto giardino. Un ibrido che compendia le soluzioni lecorbusieriane di Pessac con gli archetipi mediterranei e un gusto archeologico, in una miscela forse acerba nei suoi esiti ma che per molti versi ci racconta alcuni dei caratteri dell'architettura italiana di questi anni, alla ricerca di un'identità moderna, stretta tra i vincoli dell'autarchia, una dimensione metafisica immanente e i sempre più pressanti richiami alla classicità veicolati dal regime.

Più organica nella sua modernità è la casa progettata da Fabrizio Clerici, pubblicata nelle pagine immediatamente successive [9]. Un elegante parallelepipedo, parzialmente scavato da patii e protetto dai setti murari di un recinto aperto, che racchiude delle porzioni di giardino in prossimità degli ambienti interni, secondo la «volontà di introdurre il verde nell'abitazione e dirigerlo, così da avere il riposo delle vegetazioni fino al vivo delle stanze usualmente vissute»¹⁷. Un impianto planimetricamente semplice, nel quale il nucleo delle sale di rappresentanza si incastra nei due blocchi dei servizi e delle zone notte, ma dalla spazialità articolata, con il ballatoio del salottino del primo livello affacciato interna-



mente sul soggiorno sottostante e all'esterno sul patio intercluso. Questo ballatoio, come le terrazze solarium del primo livello sono, oltre che giardini sopraelevati, dei modulatori di luce, quasi dei *brise soleil* praticabili per gli ambienti interni. Lo scavo della volumetria garantisce a tutte le camere da letto una costante riservatezza e l'accesso ad entrambi i livelli a spazi esterni coperti o schermati [10].

Con sensibilità Clerici usa il tema pontiano delle visuali verso il paesaggio circostante come generatore della scomposizione volumetrica di un organismo apparentemente elementare. Il limite tra recinto e involucro della residenza vera e propria è modulato in maniera duttile, generando spazi di soglia che ritrascrivono con sapienza l'idea del portico e del giardino segreto.

Un progetto maturo, che riassume con originalità i caratteri della casa mediterranea portandoli all'interno di una *koiné* moderna. I pochi arredi attentamente scelti, i pannelli decorativi di tema marinaresco strategicamente concentrati, molto raccontano di un talento figurativo che nel dopoguerra troverà modo di esprimersi prevalentemente in campo pittorico e scenografico.

Se Clerici guarda in una direzione apertamente moderna, assimilabile per certi aspetti a quella del Moretti della villa progettata per Ettore Muti a Brioni, sulla costa dalmata, la dimensione ideale e sospesa

[10] F. CLERICI, *UNA GRANDE CASA AL MARE* (1940), PIANTA DEL PIANO TERRENO.



[12] M. DE RENZI, *CASA A SPERLONGA* (1952/55), PROSPETTO EST.

[11] M. DE RENZI, *CASA A SPERLONGA* (1952/55), FOTO D'EPOCA DEL FRONTE SUD EST.



innerva una larga parte delle proposte progettuali di case sul mare degli anni di guerra. Sia quelle che Ponti pubblica su "Stile", continuando in maniera meno sistematica il lavoro avviato su "Domus", come quella che lui stesso pensa per Arturo Benedetti Michelangeli¹⁸, o quella assai interessante di Cesare Ligini, sebbene affacciata su uno specchio lacustre e non marino¹⁹, sia, ancora, quelle concepite per la costa campana da Giulio De Luca, Carlo Cocchia e Federico Latini, e apparse sulla "Domus" diretta da Bontempelli e Bega²⁰.

Una dimensione sospesa, favorita in parte dal fermo delle attività edilizie imposto dalla guerra, nella quale questi esercizi costituiscono in certo qual modo un'evasione a un clima che col trascorrere del tempo si va facendo sempre più pesante e carico di cattivi presagi. Un'evasione che è anche un laboratorio di sperimentazione importante per gli anni successivi. L'arresto pressoché totale dell'attività professionale e le prospettive via via sempre più chiare di una ricostruzione difficile e dolorosa del paese colpito duramente dal conflitto, spingono infatti

18. G. Ponti, *Casa per Arturo Benedetti Michelangeli*, in "Stile, architettura, arti, lettere, arredamento, casa", n. 37, 1944.

19. C. Ligini, *Casa sul lago di Nemi*, in "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", n. 3, 1941, p. 15.

20. Le case vengono pensate per la rubrica *La casa e l'ideale*, e pubblicate sui numeri 177, 179 e 184 della rivista tra il settembre '42 e l'aprile '43. Cfr. anche C. Gambardella, *Casa sul Golfo*, Napoli, 1993, pp. 87-90.

molti a reimpostare in termini nuovi e più stringenti la riflessione sulla razionalizzazione delle forme tipologiche e, parallelamente, a tentare di ridefinire i canoni del linguaggio moderno all'interno del perimetro tracciato dall'adozione di tecniche costruttive tradizionali.

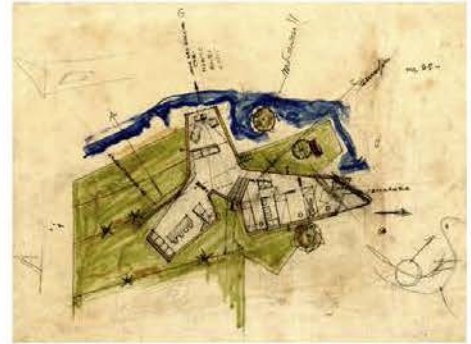
È un processo sofferto, scandito da esiti diversificati, che abbracciano le proposte ridolfiane per le ville Nai e Pecorella a Fregene, nelle quali l'asciuttezza formale si approssima al grado zero del linguaggio architettonico, come l'iconica, primordiale villa "come me", disegnata da Libera e dal suo ingombrante committente Malaparte sulla punta Massullo a Capri.

Questa linea della riduzione tipo morfologica e della distillazione di un linguaggio arcaicamente moderno caratterizza alcuni dei più interessanti progetti postbellici di Mario De Renzi, figura di mediazione tra la generazione dei giovani "razionalisti" nati nei primi anni del secolo e quella di poco più anziana, più legata ai canoni della tradizione. A partire dal piccolo, ricercato villino Giacinti ad Anzio, progettato nel 1947 e mai costruito, alla casa realizzata per sé a Sperlonga tra il 1952 e 1955 [11]. Un edificio di dimensioni modeste che condensa la sapienza progettuale dell'architetto romano, capace di fornire risposte adeguate alla scala del paesaggio, della coerenza costruttiva rispetto alle forze e alle capacità delle imprese edilizie di quello che all'epoca era un piccolo appartato borgo costiero del Lazio meridionale, e di fornire un confort abitativo di grande qualità. Un'architettura ruvida, organica, radicata al suolo, tanto connaturata al contesto da apparire quasi parte di quell'«ammasso plastico di case biancastre, aggrovigliate e compenetrare l'una nell'altra e l'una sull'altra in modo da formare un grosso castello solcato da vicoli e cordonate, scavato da buchi, porte, finestre, scalette impossibili, chiuso ancora in attesa dei saraceni»²¹. Un manufatto apparentemente spontaneo ma in grado di declinare i canoni di una modernità solida e contestuale, il cui volume compatto si articola plasticamente ancora una volta in funzione delle visuali interne che si aprono a cogliere i punti notevoli del paesaggio circostante: il Circeo, la Grotta di Tiberio e, più lontane, le isole ponziane.

Questo piccolo capolavoro dimenticato dell'architettura italiana del '900, completato dieci anni dopo la fine della guerra, metaforicamente chiude il periodo della ricostruzione e in maniera altrettanto simbolica sembra registrare nelle sue forme asciutte e un po' rudi la fine di un mondo e di un modo di essere del paese, ormai lanciato verso una fase di sviluppo che lo muterà profondamente dal punto di vista economico, culturale e sociale [12].

La casa "sul" mare, metafora di un rapporto archetipo tra architettura e paesaggio tra artificio e natura si trasforma, nell'Italia dell'incipiente boom economico nella casa "al" mare, oggetto del desiderio di una popolazione che inizia a scoprire la dimensione inedita della vacanza lontana dai luoghi del lavoro.

Se l'aristocratico Moretti nelle ville di Santa Marinella ancora interpreta l'idea della casa sul mare come luogo introverso, appartato, nel quale coltivare un rapporto esclusivo, quasi geloso col "mare etrusco pallido verdicante" di dannunziana memoria, Ugo Luccichenti altro protagonista di rango del panorama romano dà forma ad aspirazioni meno elitarie.



[14] U. LUCCICHENTI, *PROGETTO PER LA VILLA LUCCICHENTI ALL'ARGENTARIO* (1957/58), PIANTA DELLA SOLUZIONE CON BASAMENTO

[15] U. LUCCICHENTI, *PROGETTO PER LA VILLA LUCCICHENTI ALL'ARGENTARIO* (1957/58), SCHIZZO DI STUDIO DELLA VILLA DAL MARE





[13] U. LUCCICHENTI, *VILLA TUFAROLI A PORTO S. STEFANO* (1958/59)

Le sue ville al mare incarnano un immaginario diverso, quello della borghesia capitolina che concepisce il paesaggio marino come sfondo di una vita sociale cadenzata da riti e convenzioni meno spirituali. La villa Tufaroli a Porto S. Stefano, del 1958, sfrutta con abilità l'orografia acclive del terreno, articolandosi in un corpo di fabbrica doppio, riunificato dal nucleo di ingresso posto in posizione baricentrica [13].

Una volumetria spigolosa, segnata da scarti nervosi, che rilegge in termini moderni il principio della casa terrazzata mediterranea; ancora una volta un organismo chiuso verso la strada di accesso e via via sempre più permeabile verso il mare.

Come sempre, in uno dei paesaggi più belli del Tirreno, Luccichenti disegna un edificio efficiente e confortevole, interpretando in maniera pragmatica le richieste della committenza. In questa casa, come nelle coeve esotiche ville di Casal Palocco, caratterizzate anch'esse dalla fluidità degli spazi interni, dalle ampie superfici vetrate e dal costante galleggiamento dei volumi edilizi rispetto al suolo, il progettista reifica le aspirazioni di una borghesia rampante che in questi anni intende rappresentarsi nell'abitare con un linguaggio moderno. In esso vede infatti, non senza contraddizioni e semplificazioni, un affrancamento dagli stereotipi di una tradizione che ritiene superata e non rispondente all'idea propulsiva che essa ha di sé, coerente con il ruolo che intende esercitare in un paese in rapida trasformazione.

Questo sentimento venato di cosmopolitismo trova la sua massima celebrazione nella casa che l'ingegnere romano disegna per sé, presumibilmente tra il 1957 e il '58, per un sito poco lontano dalla villa

21. G. Quaroni, *Una casa sul mare di Sperlonga*, in "L'Architettura cronache e Storia", 1957, n. 17, p. 778.

Tufaroli, sul versante occidentale dell'Argentario. Un progetto rimasto allo stadio preliminare, con numerose varianti, tutte caratterizzate da una pianta trilobata, sollevata rispetto al suolo da un potente apparato strutturale.

La forma planimetrica stellare, che trova più di un precedente nella produzione luccichentiana ha qui una geometria deformata per adattare lo sviluppo dei bracci alle visuali più suggestive del paesaggio circostante [14].

Una vera e propria *machine à regarder*, articolata su più livelli, dalla quale ammirare il paesaggio come da una terrazza continua.

Le diverse versioni, caratterizzate in alcuni casi dalla presenza di un corpo basamentale e dalla deformazione dell'impianto planimetrico stellare indagano con attenzione l'apparato strutturale, essenziale per conferire alla casa l'immagine di un solido organico staccato dalla roccia sottostante [15]. Un immaginario che guarda all'esperienza di Neutra, ma anche alla produzione brasiliana contemporanea, e che si nutre altresì dell'espressività strutturale del Breuer statunitense.

Per ragioni che non conosciamo il progetto di questo iconico *buen retiro* luccichentiano rimarrà sulla carta. Solo una decina d'anni dopo, quasi al termine della sua prolifica carriera professionale, l'ingegnere riuscirà a realizzarsi una casa di vacanze a Saturnia, in forme decisamente meno concitate ed eroiche. Probabilmente lui era cambiato, sicuramente intorno a lui l'Italia era cambiata. ■

Dalla casa sul mare, alla casa al mare.

Miti, ideali e prassi in 20 anni di architettura italiana

Lo scritto analizza in che modo il tema della casa nel paesaggio marino sia stato declinato dalla cultura architettonica italiana negli anni a cavallo della seconda guerra mondiale. Un rapporto che ci racconta uno degli aspetti probabilmente più profondi della cultura di una nazione bagnata dal Mediterraneo per oltre 7000 km di coste. Attraverso le architetture e gli scritti di architetti come Gio Ponti, Bernardo Rudofsky, Luigi Cosenza, Lina Bo, Carlo Pagani, Fabrizio Clerici, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, si cerca di comprendere come questo rapporto tra la fine degli anni '30 e la fine degli anni '50 si modifichi, anche in relazione alle trasformazioni del Paese.

Parole chiave: Mare Mediterraneo, casa sul mare, architettura italiana, costa, paesaggio, Gio Ponti, Bernardo Rudofsky, Luigi Cosenza, Lina Bo, Carlo Pagani, Fabrizio Clerici, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti.

From the house by the sea, to the beach house.

Myths, ideals and praxis in 20 years of Italian architecture

This paper analyzes how the theme of seascape housing has been declined by Italian architectural culture in the years over the Second World War. A link that tells us one of the probably most profound aspects of the culture of a nation wet by the Mediterranean sea for more than 7000 km of coastline. Through the architectures and writings of architects such as Gio Ponti, Bernardo Rudofsky, Luigi Cosenza, Lina Bo, Carlo Pagani, Fabrizio Clerici, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, we want to understand how this relationship between the end of the 30s and the end of the 50s of XX century changes, also due to the transformations of Italy.

Keywords: Mediterranean Sea, beach house, Italian architecture, coast, landscape, Gio Ponti, Bernardo Rudofsky, Luigi Cosenza, Lina Bo, Carlo Pagani, Fabrizio Clerici, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti.



Valerio Palmieri

Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Roma Tre.