

# La villa del Novecento

LAMBERTO IPPOLITO



STRUMENTI  
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA



Lamberto Ippolito

# **La villa del Novecento**

Firenze University Press  
2009

La villa del Novecento / Lamberto Ippolito. – Firenze :  
Firenze University Press, 2009.  
(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 78)

<http://digital.casalini.it/9788884539687>

ISBN 978-88-8453-967-0 (print)  
ISBN 978-88-8453-968-7 (online)

Foto di copertina:

Lina Bo Bardi, *Casa de vidro*, San Paolo, 1951; veduta dal versante a valle. Arquivo  
Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, SP / F. Albuquerque, 1950.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

© 2009 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com/>

*Printed in Italy*

# Indice

PREMESSA	7
CAPITOLO 1	
Il programma architettonico	9
CAPITOLO 2	
Il contesto ambientale	83
CAPITOLO 3	
Dettagli influenti, caratteri emergenti	113
CAPITOLO 4	
La costruzione	149
CAPITOLO 5	
L'architetto e il committente	185
CAPITOLO 6	
La divulgazione	195
BIBLIOGRAFIA	205
ELENCO DELLE OPERE	209
INDICE DEI NOMI	217
CREDITI FOTOGRAFICI E REFERENZE ICONOGRAFICHE	220
RINGRAZIAMENTI	220



«Villa» è voce latina, radicata nell'idioma di molti paesi non senza alcune sfumature di significato. Il termine è storicamente indicativo del connubio tra una residenza elitaria e una struttura rurale, evocativo di un ideale di vita agiata e di riposo nel quadro di un ambiente da sfruttare nelle sue risorse naturali. L'evoluzione in senso moderno di questa categoria edilizia, spesso libera da precisi riferimenti tipologici, secondo James Ackerman è da ricondurre all'Inghilterra della seconda metà del Settecento, allorché si diffonde il gradimento della borghesia benestante per la residenza di campagna affrancata da ogni finalità produttiva<sup>1</sup>. Trascorrerà ancora un secolo prima che si possa accreditare l'accezione di «villa» anche alla residenza unifamiliare di pregio in ambito urbano, spesso in rapporto con una natura soltanto residuale.

Nel corso del Novecento la ricerca architettonica ha dedicato un'attenzione non marginale al progetto della villa, alle sue valenze formali, spaziali e strutturali, cogliendo occasione per sviluppare programmi e formulare principi. Il riferimento alla tradizione classica ricorre talvolta per sancire il primato dell'oggetto architettonico sul dato ambientale, come elemento imposto e autonomo rispetto al quadro naturale. Su queste basi la critica ha voluto riconoscere a Le Corbusier, a partire dalle opere del periodo purista, il merito di aver ridato dignità al termine «villa» con un chiaro riferimento al valore ideale dell'architettura. Esso affiora, peraltro, anche in rapporto alle più vincolanti esigenze dell'abitazione di massa, nella proposta delle *immeubles-villas*, tentativo estremo di ibridazione della residenza unifamiliare con i modelli dell'edilizia intensiva<sup>2</sup>.

È da segnalare, al contrario, la resistenza del mondo anglosassone a servirsi estesamente del termine «villa», adottando la più generica locuzione «house» per indicare indifferente una dimora protetta da un ampio parco, una residenza temporanea immersa in una natura incontaminata, una casa con giardino nei limiti di un lotto suburbano. Il rifiuto di Frank Lloyd Wright nel riconoscere il valore storico del termine è stato interpretato da alcuni come una presa di distanza dal formalismo di maniera tipico delle abitazio-

<sup>1</sup> J.S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1992.

<sup>2</sup> Su questo tema progettuale si è soffermata anche la ricerca di architetti italiani nel corso degli anni Trenta. All'«edificio a ville sovrapposte» hanno dedicato attenzione, tra gli altri, Mario Ridolfi, Luigi Figini, Tommaso Buzzi, pervenendo tuttavia a risultati soltanto dimostrativi.

ni unifamiliari dei suburbi americani, da altri come intenzionale negazione del carattere simbolico e assoluto dell'oggetto architettonico nel suo contesto ambientale; in alternativa è il sito, con le sue valenze naturali, che si esprime anche attraverso il valore aggiunto di un oggetto ad esso organicamente correlato.

Un unico termine può apparire inadeguato per identificare una categoria edilizia dai caratteri mutevoli e talvolta sorprendenti, riduttivo dell'ampio e vario campo di osservazione offerto dalla casa unifamiliare allorché si propone nelle sue espressioni più libere e anticonvenzionali. L'indagine, dunque, non esclude tipi e modelli storicamente assestati quanto dimostratisi capaci di assorbire il portato di idee innovative, come anche creazioni del tutto originali e divenute significative anche per altri campi della ricerca architettonica. Termini specifici e indicativi di un originario carattere, quali *cottage*, *bungalow*, *ranch house*, *casa de hacienda*, *chalet*, ecc., sono venuti a contraddistinguere modi diversi d'espressione di un ambito domestico pur sempre d'eccezione.

Non mancano forme moderne di trasposizione dell'idea tradizionale della villa, determinate da nuovi stili di vita, da modelli culturali e condizioni operative in continua evoluzione. La casa di soggiorno temporaneo (*casa di vacanza*, *per week-end*, *per villeggiatura*), ad esempio, costituisce la prova più evidente della mutazione della villa come bene sostanzialmente voluttuario, divenuto diffuso e «democratico» nel corso del Novecento anche a seguito della scoperta del «tempo libero», in risposta a esigenze di evasione dal lavoro e dalle convezioni sociali. La residenza secondaria ha assecondato il desiderio di cambiamento delle abitudini di vita e, allo stesso tempo, ha prodotto stimoli sollecitando aspirazioni e comportamenti attraverso conformazioni spaziali nuove o rivisitate, accorgimenti specifici per il comfort, dispositivi tecnici più affidabili. Sono condizioni che hanno contribuito nel tempo a rimuovere il ricordo della vecchia villa aristocratica, sulla spinta delle proposte omologanti del mercato edilizio, e anche più di rado delle sollecitazioni della ricerca architettonica.

Accezioni quali mare, lago, montagna, ecc. definiscono spesso il carattere dominante dell'ambiente della villa, contribuiscono talvolta a direzionare le scelte di progetto e le aspettative del fruitore. Il rapporto con la natura del luogo assume forme diverse, dall'integrazione al rispettoso distacco, dalla ripresa di motivi vernacolari e autoctoni all'innesto dei più asettici codici espressivi della produzione industriale. La villa del Novecento sfugge dunque al tentativo di una possibile classificazione, per la varietà degli intenti progettuali, talvolta riconducibili a specifici programmi architettonici, per le diverse aspirazioni e modelli di vita dei destinatari, per le condizioni poste dalle contingenze del momento e del contesto. Il tema della villa si offre come campo di osservazione ricco di stimoli e di sorprese, da valutare e comprendere, al di là di ogni intento di sistematizzazione, nella variabilità e complessità delle sue espressioni.

# Il programma architettonico

Il progetto di una villa può sembrare un risultato marginale se rapportato a temi più complessi e di più ampio impatto sociale; affrancato da condizioni particolarmente vincolanti, costituisce talvolta uno spazio di decompressione nell'ambito di una carriera professionale, vivificante per la libertà espressiva consentita e per il rapporto generalmente collaborativo che il progettista è in grado di realizzare con il committente. Assumere la villa come termine esclusivo di indagine di un percorso individuale di ricerca può anche comportare rischiose limitazioni dello spettro di osservazione. Ciò non toglie che questo preciso ambito d'azione costituisca di per sé un campo ideale di sperimentazione, di verifica di idee e di contenuti per interventi a scala più ampia e con altra finalità. Il valore assegnato da un progettista alla definizione di questa particolare forma dell'abitare assume interesse alla luce di riflessioni personali, di presupposti teorici e indicazioni programmatiche; elementi utili, questi, se non necessari per riconoscere il significato di un'opera nel quadro di una produzione più generale e diversificata. Il contributo del Novecento al tema della villa, pur nella varietà di espressioni che impediscono di riconoscere in essa una categoria edilizia univoca, segue il dibattito sui modi e sulle forme dell'innovazione, si manifesta in tratti di comune convergenza, come anche in posizioni distanti e fortemente caratterizzate per autonomia di pensiero. La casistica, quanto mai ampia, consiglia, in sede di analisi, la ricerca di riferimenti sicuri e autorevoli, graduati nel tempo e diffusi senza limiti di area geografica.

I termini di un programma architettonico per la residenza signorile immersa nel verde della campagna o di un parco suburbano risultano esplicitati da Frank Lloyd Wright nel commento a due progetti sul tema «A Home in a Prairie Town», presentati sulle pagine della rivista «The Ladies's Home Journal» (1900). Pur rifiutando per questi edifici la denominazione storica di villa, Wright ne riconosce il carattere antiurbano, con radici nel mondo rurale, nei grandi spazi aperti modellati dai fenomeni naturali. I motivi ispiratori delle scelte formali e compositive derivano da qualità paesaggistiche e ambientali coinvolgenti per la forte tensione orizzontale dei riferimenti fisici e per l'ampia dilatazione spaziale. La prateria appare dunque il contesto ideale dell'ispirazione e il motivo conduttore di un discorso centrato sul fascino di configurazioni formali libere, sulle sollecitazioni delle emergenze naturali, dei colori, delle luci del luogo.

La ricerca architettonica di Wright in merito alle *Prairie Houses*, fino a tutto il primo decennio del Novecento, si materializza in numerose realizzazioni prima che lo stesso

autore ne riassume con una riflessione sistematica le motivazioni e gli indirizzi di progetto. Nel citare solo alcune delle opere più emblematiche, dalla Winslow House (1893), River Forest, Illinois, alla Martin House (1904), Buffalo, New York, alla Coonley House (1908), Riverside, Illinois, si attua l'intento programmatico di dar spazio a un modello di vita spontaneo e anticonvenzionale attraverso soluzioni distributive aperte e flessibili, limitando il peso degli elementi di separazione tra gli ambienti, e tra questi e l'esterno. La dimensione umana determina in modo vincolante l'altezza degli spazi, con estensione prevalente nella direzione orizzontale. Il dato antropometrico, dunque, ispira questo principio dell'allargamento delle masse volumetriche in sintonia con la tensione orizzontale del riferimento ambientale. Le falde dei tetti, poco inclinate e fortemente aggettanti, depurate da abbaini e comignoli, assecondano la tendenza allo stiramento dell'intero organismo parallelamente al suolo.

In termini di dettaglio si chiariscono anche i principi della modellazione dei fronti esterni. L'insieme è soggetto ad un controllo severo che, se da un lato esclude la decorazione fine a sé stessa, dall'altro si affida alle qualità materiche e cromatiche degli elementi di rivestimento. Le murature trovano fondamento sul terreno per mezzo di una bassa piattaforma e si sviluppano in altezza fino ai davanzali delle finestre delle camere; queste aperture separate da pilastrini si succedono fittamente nella fascia di coronamento del fronte, segnando con una profonda ombra la cesura tra lo sviluppo murario e la copertura a tetto.

Con una certa insistenza Wright tende a stirare gli elementi di fabbrica al di là del margine dei volumi edilizi, con il risultato di liberare lo sviluppo di ogni singolo blocco verso l'esterno. La logica distributiva di «pianta centrifuga» ha origine nell'assetto degli ambienti interni, non più considerati come cellule autonome aggregate ma come settori concatenati di uno sviluppo continuo, emergente all'esterno attraverso spazi di mediazione. Viene ad essere rotto il tradizionale senso del limite fisico affidato alla struttura muraria, come diaframma protettivo e impenetrabile; i setti murari sono dunque gli elementi residuali di un organismo non più scatolare, direzionano i percorsi e le viste, costituiscono le direttrici di espansione degli spazi interni verso l'esterno.

Tra le diverse opere realizzate, la Robie House (1907-09), a Chicago, Illinois, può riassumere con immediatezza le linee guida della ricerca di Wright fino al 1910, in un periodo di produzione archiviato, non senza enfasi, come «prima età d'oro»<sup>1</sup>. La dimensione più contenuta rispetto a quella di residenze signorili situate in ampi spazi verdi, quali la Martin House e la Coonley House, consente di apprezzare i principi già descritti anche per contrasto con i limiti delle condizioni ambientali. In un lotto suburbano relativamente esiguo e contornato da strade carrabili, il riferimento alla prateria decade se limitato alla semplice valenza paesaggistica; assume altresì il significato di termine guida per una ricerca prettamente architettonica, dove gli elementi di fabbrica, nella forma e nella materia, rispondono allo stesso tempo a esigenze strutturali e distributive, come anche di natura percettiva e di comfort. Secondo le parole di Wright, viene a decadere la funzione della «parete come tale» e si ipotizza quella di «schermo, di mezzo per aprire lo spazio», senza che, grazie al progresso tecnico dei materiali, ne risenta la solidità della struttura.

Lo sviluppo esteso di elementi di fabbrica, quali i setti murari del livello di base, le cornici in pietra calcarea bianca dal netto contrasto cromatico con il laterizio, le coperture a tetto, se da un lato determina la frammentazione dell'idea tradizionale di facciata come diaframma fisico e simbolico, dall'altro rilega in un registro unitario i diversi settori, ga-

<sup>1</sup> La definizione è riportata in G.C. Manson, *Frank Lloyd Wright: la prima età d'oro*, ed. it., Officina, Roma 1969.

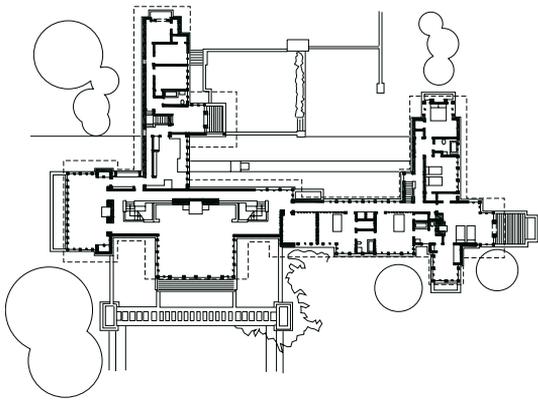
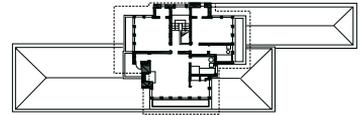
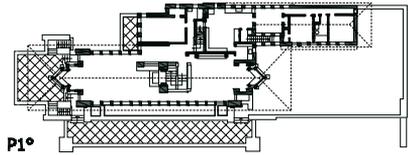


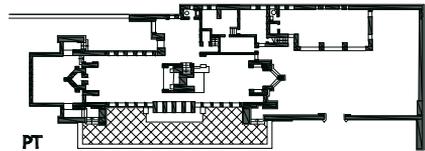
Fig. 1



P2°



P1°



PT

Fig. 2



Fig. 3

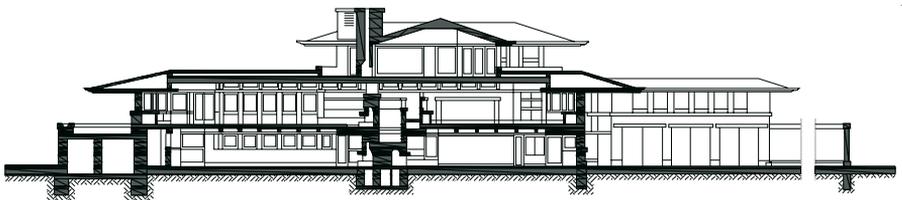


Fig. 4

Fig. 1 – Frank Lloyd Wright, Coonley House, Riverside, Illinois, 1908. Pianta del piano terra.

Fig. 2, 3, 4 – Frank Lloyd Wright, Robie House, Chicago, Illinois, 1907-09. Piante dei diversi livelli; il fro Woodlawn avenue; sezione longitudinale.

rage e volumi accessori compresi, assoggettati ad un controllo geometrico bilanciato nel peso dei volumi. Le diverse masse, tra loro concatenate, rispettano il principio di orizzontalità e di aderenza al suolo, «married to the ground» secondo una felice espressione di Wright, trovando nel corposo ed emergente blocco del camino il principale riferimento verticale. Un settore, questo, che al di là della scontata connotazione funzionale, costituisce il perno della composizione, il nucleo portante da cui, secondo una chiara metafora organica, l'organismo si ramifica nell'intorno. In linea con il carattere di continuità tra interno ed esterno, per i tre diversi livelli praticabili il camino è cuore dell'organizzazione funzionale, centro simbolico delle relazioni domestiche.

Nel corso del primo decennio del secolo le idee del maestro di Chicago stimolano l'interesse di isolati esponenti della cultura architettonica europea, senza tuttavia esercitare una significativa influenza sulla produzione corrente. Sono idee che avranno fortuna presso una più giovane generazione di architetti, non prima della presentazione delle opere nella mostra berlinese del 1910 e, soprattutto, a seguito della divulgazione dei relativi disegni nelle diverse edizioni del *portfolio* edito da Wasmuth. Per il momento il tema della villa è per lo più ancorato a una domanda che privilegia i rassicuranti riferimenti della tradizione, indicati a esprimere l'ideale elitario di residenza signorile nelle più varie declinazioni stilistiche. Ciò che in questo momento contraddistingue nel modo più evidente la differenza, e forse anche la distanza dall'opera di Wright, è la persistenza del modello ottocentesco di villa urbana ad impianto compatto, oggetto di rielaborazione sul piano formale più che su quello distributivo e spaziale. Gli impianti delle residenze wrightiane, cruciformi, ad elementi lineari sfalsati, a corte aperta, ad espansione libera, si confrontano con il dominante modello europeo a blocco chiuso, segno di una tradizione storica che perpetua nella visione stereometrica del volume unitario l'ideale classico di oggetto non corrotto dall'ambiente naturale.

Nell'area culturale tedesca la lezione di Karl Friedrich Schinkel, del purismo geometrico di pianta e volume, è ancora viva come riferimento basilare anche per i giovani architetti che, dopo la prima guerra mondiale, rinnoveranno l'architettura europea. Peter Behrens, nel progetto della propria residenza permanente (1900-01) presso la *Colonia degli artisti* di Darmstadt, conferma l'interesse per il valore simbolico della forma, per l'effetto volumetrico d'insieme. La scarsa esperienza professionale del giovane architetto non limita la capacità di amministrare la raffinata struttura formale di carattere eclettico di un edificio che, tuttavia, nell'assetto tipologico non propone sostanziali novità. Non si tratta comunque di un oggetto isolato né tanto meno avulso da un programma, dal momento che l'edificio rientra in un'iniziativa ufficiale diretta a dimostrare e promuovere l'arte come valore guida della produzione industriale, nella prospettiva di una ricaduta d'immagine per la realtà economica locale.

L'esperimento della *Künstler-Kolonie* sulla Mathildenhöhe elegge dunque a campo di espressione di capacità creative la residenza individuale, in questo caso dedicata alla figura dell'artista; offre la possibilità di verificare *in vitro* l'influenza dell'arte sulla qualità della vita domestica. L'edificio di Behrens, come anche le altre sei residenze unifamiliari realizzate su progetto del regista dell'intera operazione, Joseph Maria Olbrich, non si

---

Fig. 5, 6 – Peter Behrens, Casa Beherens, Matildenhöhe, Darmstadt, 1900-01. Piante dei due livelli principali; prospetto.

Fig. 7, 8 – Otto Wagner, villa Wagner, Vienna, 1905-13. Il fronte sulla Hüttelbergerstrasse: piante del piano terra e del piano primo.

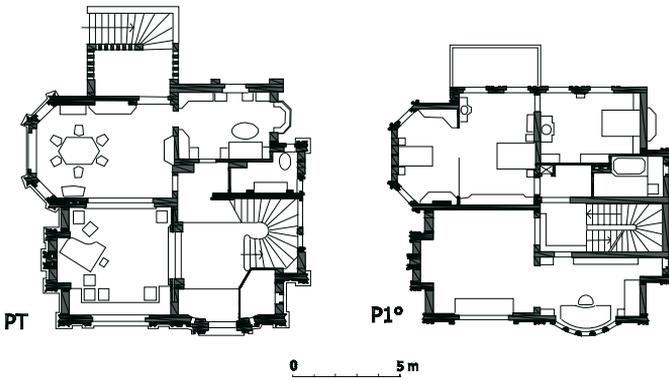


Fig. 5

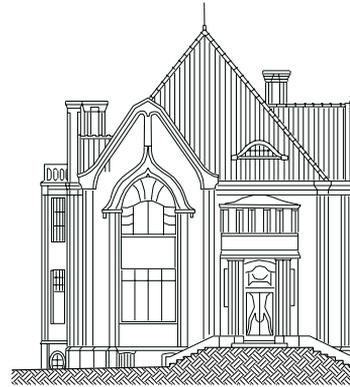


Fig. 6



Fig. 7

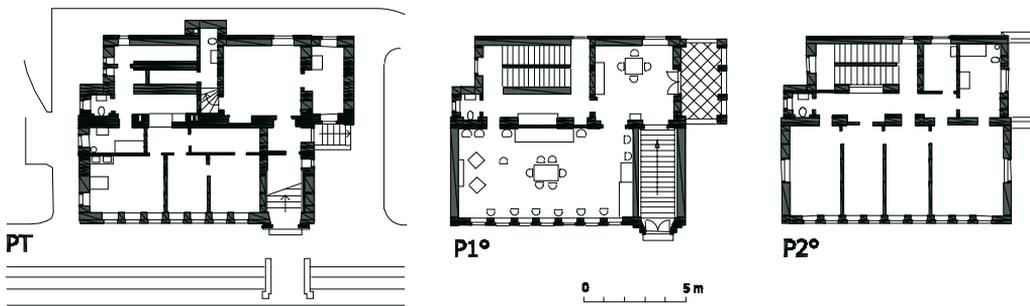


Fig. 8

sottraggono al proprio ruolo di edifici manifesto, risolti coerentemente con le indicazioni programmatiche fino al più piccolo dettaglio dell'arredo, destinati ad essere visitati e divulgati più che ad essere vissuti. Le abitazioni disegnate da Olbrich, su una base d'ispirazione riferibile alla tradizione tedesca, esibiscono apparati decorativi di genere *Secessione*. Fanno eccezione la casa Habich e la casa Glückert, la cui configurazione cubica del nucleo primario, nello sviluppo verticale, viene a scomporsi in parti distinte e formalmente autonome. Le superfici ad intonaco bianco, parti di copertura a terrazza, piccoli volumi in aggetto rispetto al dado di base, sembrano riflettere caratteri di architettura mediterranea. Anche il già citato progetto di Behrens, per la propria residenza, assume come riferimento volumetrico una forma prismatica, cui corrisponde esattamente in copertura il solido piramidale del tetto; una struttura formale rigida che acquista movimento per l'avanzamento di alcuni settori dell'involucro rispetto al piano di riferimento della facciata. Stirati in altezza al di là della cornice trabeata di coronamento, questi elementi episodici non subiscono il controllo della simmetria ma assecondano l'ordine imposto dalla disposizione degli spazi interni. A delineare i limiti dei piani di prospetto agiscono con ricercata eleganza costole rilevate in klinker verde. Questa impostazione di organismo chiuso, di solido geometricamente controllato nelle sue variazioni formali rispetto al nucleo d'origine, sarà motivo ricorrente della successiva villa disegnata da Behrens, la Casa Hobenhauer (1905) a Saarbrücken.

Il modello compatto definisce il principio di autonomia dell'edificio rispetto al quadro ambientale anche per la villa che Otto Wagner realizza per la propria famiglia (1905-1913) a Vienna, a circa due decenni di distanza dalla costruzione della prima villa d'ispirazione neoclassica. La riduzione all'essenziale, nel calcolato rapporto tra settori funzionali e tra fasce di elevato, costituisce la condizione per operare a scala di dettaglio sull'involucro esterno. La scuola viennese, in questo momento, è attenta a valorizzare le qualità formali della superficie adottando rivestimenti di parete chiaramente denunciati come strato di finitura non espressivo del carattere materico della sottostruttura. Persiste l'insegnamento di Gottfried Semper nell'invito a «dimenticare i mezzi che devono essere impiegati per dare vita all'arte»<sup>2</sup>, liberando la forma dalla caratterizzazione dei materiali. Lo strato applicato, apertamente dichiarato nel disegno prospettico del progetto definitivo della villa Wagner, allude chiaramente all'opera tessile; i pannelli decorativi che definiscono i campi geometrici delle facciate, le bordature e gli elementi lineari di cucitura, rivelano la propria natura di rivestimento, formalmente risolto quanto privo di integrazione con la componente materiale della costruzione. Ciò è indicativo della distanza che separa in questo momento la ricerca architettonica austriaca da quella wrightiana, interessata quest'ultima a proporre il rivestimento come carattere congenito e non accessorio, rivelatore del mezzo costruttivo e generatore dell'effetto di massa.

Il tema del rivestimento trova un interprete d'eccezione in Joseph Hoffmann, come Wagner interessato a coniugare la tensione del manto di superficie con la preziosità dell'ornamento. Le superfici marmoree del Palazzo Stoclet (1905-11) a Bruxelles, bordate negli spigoli da cornici di metallo brunito, rappresentano il risultato più alto di questa ricerca, indubbiamente favorita da una domanda d'eccezione e da una notevole libertà di azione da parte del progettista. La dimensione e l'investimento effettuato nell'opera permettono di assimilare gli esiti alle connotazioni di una dimora aristocratica, esiti che solo

<sup>2</sup> G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, ed. it., Laterza, Roma Bari 1992, pp. 120-21.

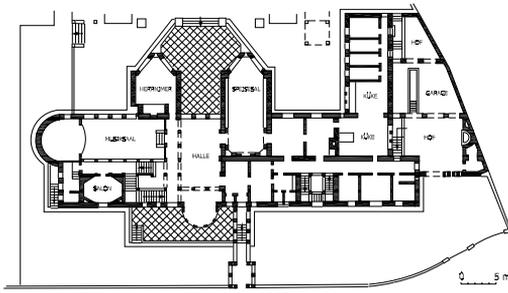


Fig. 9

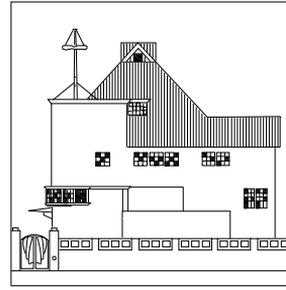


Fig. 11

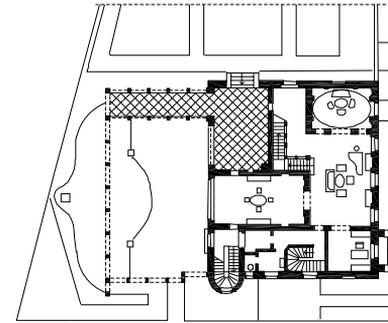
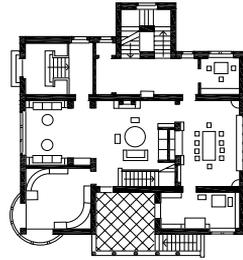


Fig. 12

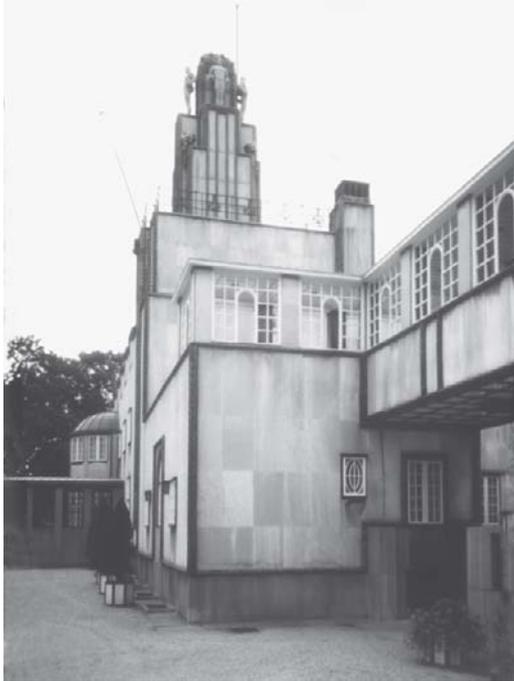


Fig. 10

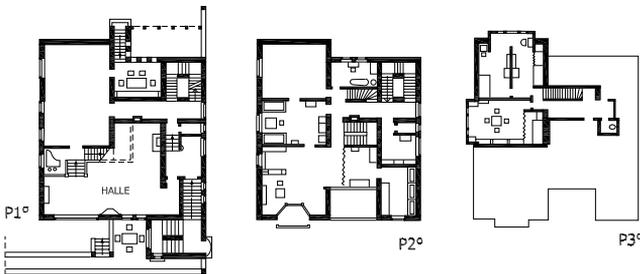


Fig. 13

Figg. 9, 10 – Joseph Hoffmann, palazzo Stoclet, Bruxelles, 1905-11. Pianta del piano terra; veduta di un part del rivestimento in lastre di marmo e delle orlature in metallo brunito.

Fig. 11 – Joseph Hoffmann, villa Henneberg, Vienna, 1900-01. Pianta del piano rialzato e prospetto.

Fig. 12 – Joseph Hoffmann, villa Ast, Vienna, 1909-11. Pianta del piano terra.

Fig. 13 – Joseph Hoffmann, villa Spitzer, Vienna, 1901-02. Pianta dei tre livelli principali.

per alcuni aspetti sono esplicitativi dell'interpretazione offerta da Hoffmann per la villa, urbana ed extraurbana.

Il tema della villa era stato allo studio dell'architetto viennese dall'avvio del secolo, e più volte riconsiderato negli anni successivi nel quadro ambientale della *Hohe Warte*, una località collinare del distretto di Döbling ai margini della città, particolarmente gradita agli esponenti della vita culturale e artistica. Già nel primo intervento, le case abbinate per Carl Moll e Koloman Moser (1900-01), Hoffmann sembra rifiutare il richiamo dell'ornamentazione come aspetto qualificante, per tentare più razionalmente un approccio semplificativo della forma, offrendo riposta alle esigenze di vivibilità prima che d'immagine. Affiora anche l'interesse per il recupero della tradizione nel portare a nudo la componente costruttiva, evidenziata in superficie dalla natura lignea della struttura e dalle campiture di muratura in intonaco bianco.

L'impianto tipologico a *halle*, riscontrabile nella tradizione dell'edilizia rurale, trova applicazione nelle ville viennesi Henneberg (1900-01) e Spitzer (1901-02), per poi divenire carattere consueto in successive realizzazioni. L'ambiente si presta a divenire il nucleo primario dell'organizzazione interna su cui, grazie allo spazio a doppia altezza, si affacciano anche le stanze del primo piano. Pur permanendo l'idea di un impianto complessivo compatto, l'assetto volumetrico che ne scaturisce tende a differenziarsi nello sviluppo verticale concludendosi in settori distinti. Nelle successive ville sulla *Hohe Warte* la caratterizzazione volumetrica si arricchisce talvolta per la presenza di corpi addossati al nucleo principale, come ad esempio nella casa Hochstetter (1906-07), dove il *bow-window* a pianta semicircolare, segnato da nervature verticali in mattoni, costituisce la naturale espansione verso l'esterno della *halle* e del soggiorno.

Con il progetto della villa Ast (1909-11), a Vienna, Hoffmann inaugura una nuova fase di ricerca, centrata su un'originale interpretazione del classicismo. L'interesse per la simmetria, per il rapporto ordinato tra vuoti e pieni, si coniuga in facciata con quello per l'ornamentazione. Il rivestimento a scanalature verticali che ricopre i setti murari tra le aperture rimanda all'idea semperiana di tenda, di pannello sospeso a tutta altezza, dal cornicione alla base della facciata. È evidente l'allusione al principio ordinatore della *lesena* ma, allo stesso tempo, le proporzioni falsate e la mancanza di relazioni sintattiche ne trasfigurano l'effetto su un piano puramente decorativo. Il carattere «atettonico» dell'impaginato viene riproposto nelle successive opere con un'attenzione particolare alla partizione di facciata per fasce verticali, come anche nel reinterpretare l'idea wagneriana di rivestimento continuo interpuntato da elementi di fissaggio. Talvolta viene riproposto il motivo del timpano come elemento di coronamento, non necessariamente risolto classicamente nell'ambito di un ordine gerarchico delle parti. In ogni caso il programma architettonico di Hoffmann dimostra l'importanza che la cura del dettaglio assume per il risultato, nell'applicazione di materiali pregiati, come nel Palazzo Stoclet, nell'uso dell'intonaco, spesso trattato a rilievo, o anche nel ricorso a materiali naturali. In quest'ultimo caso, esemplificato dalla villa Primavesi (1913-14) a Winkelsdorf, il legno a vista e la pietra sbozzata sono proposti con esplicito riferimento al carattere rustico della dimora di campagna.

In sintonia con l'interesse della scuola viennese per gli effetti di superficie è anche la ricerca di Charles Rennie Mackintosh, fortemente motivato nell'innovare i caratteri formali

---

Fig. 14, 15 – Charles Rennie Mackintosh, *Hill House*, Helensburg, Glasgow, 1902-06. Pianta del piano terra e prospetto a valle; veduta del fronte laterale d'ingresso.

Fig. 16 – Charles F. A. Voysey, *The Orchard*, Chorley Wood, Herts, 1899-1901. Pianta del piano terra e del piano primo, prospetto del fronte d'ingresso.

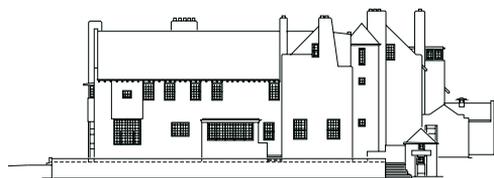
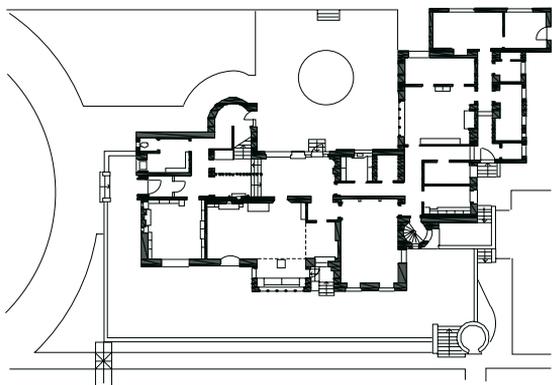
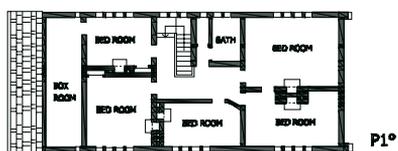


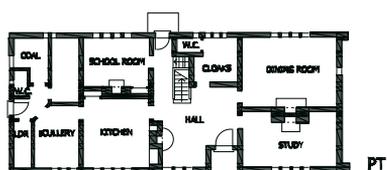
Fig. 14



Fig. 15



P1°



PT

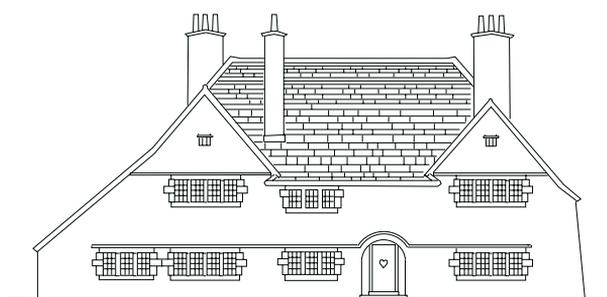


Fig. 16

a scala di dettaglio, pur senza tradire nella configurazione architettonica d'insieme il riferimento alla tradizione scozzese. La *Hill House* (1902-06), a Helensburg presso Glasgow, su un impianto tradizionale e senza novità dal punto di vista tipologico, si eleva con murature massive interrotte da limitate aperture, con frontoni fortemente inclinati e camini imponenti. Prescindendo dall'elevata qualità del disegno e della fattura del dettaglio, con punte di originalità per gli interni e per gli elementi di arredo, *Hill House* non sembra dunque affrancarsi dal tradizionale modello di organismo chiuso e compatto, nonostante in superficie affiorino elementi avvolgenti e interessanti episodi plastici. È in atto comunque una ricerca di semplificazione stilistica, nel caso specifico rispetto a motivi *Baronial* ancora apprezzati, ricerca che in Inghilterra vede interprete, nei due decenni a cavallo del secolo, Charles F. Annesley Voysey, nell'opera di svecchiamento dell'architettura del *cottage*, campo diffuso di espressione di un sentito romanticismo neogotico. Il programma di Voysey per l'architettura domestica presenta contenuti anticipatori delle tematiche del movimento moderno, soprattutto per quanto riguarda la ricerca di purezza formale e di logica funzionale. Motivi della tradizione rurale trovano nuova evidenza in forme essenziali, in volumi stereometrici conclusi da tetti stilizzati, nelle aperture impaginate a nastro continuo. Come è leggibile nel risultato più sentito e completo dell'opera di Voysey, *The Orchard* (1899-1901), la propria residenza a Chorley Wood, Herts, l'assetto distributivo segue principi di razionalizzazione dello spazio, con l'eliminazione di percorsi e locali accessori a favore di ben definite unità ambientali, strutturate a partire del settore baricentrico della *hall*. La ricerca sull'architettura domestica unifamiliare di Voysey, come del resto per Mackay Hugh Baillie Scott, e con destinazione più elitaria anche per Edwin Lutyens, si riassume in prodotti raffinati e non comuni; sono risultati che, pur segnati da una forte impronta individuale, non hanno mancato di riflettersi sulla produzione centroeuropea, anche a seguito della sistematica opera di divulgazione svolta da Hermann Muthesius<sup>3</sup>.

Unità e compattezza volumetrica dell'edificio sono motivi centrali delle idee giovanili di Ludwig Mies van der Rohe, orientate ad assumere dal passato riferimenti fondamentali per il progetto. La villa Riehl (1906-7), costruita a Potsdam-Neubabelsberg, costituisce il termine di partenza di un programma architettonico per la residenza unifamiliare, articolato nel tempo in fasi di diverso carattere e indirizzo. L'influenza di Schinkel è evidente nella configurazione assoggettata a principi di geometria elementare, così come è chiara l'ispirazione classica nella definizione modulare dei campi murari per mezzo di un finto telaio strutturale che, nel settore terminale del portico prospettante a valle, allude all'architettura del tempio. Questo versante evidenzia un aspetto che diventerà significativo nella successiva produzione di Mies, allorché emergerà il carattere di integrazione tra parti indipendenti, in un rapporto basato sulla continuità di sviluppo degli elementi in gioco. Nel caso in esame, il muro di contenimento del terrazzamento, delimitando il giardino superiore da quello inferiore fortemente scosceso, lambisce e supporta la pilastrata esterna del portico, qualificandosi come esteso podio. Questo elemento bidimensionale diviene dunque parte significativa dell'edificio e, allo stesso tempo, ne estende l'influenza sull'ambiente esterno.

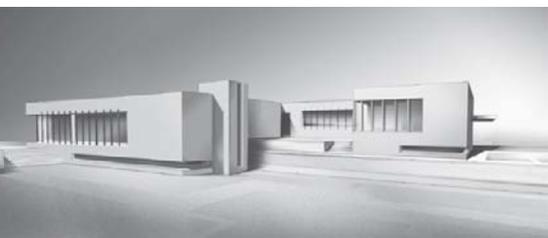
Il tema della residenza individuale, della villa in particolare, permette di seguire l'evoluzione della ricerca miesiana, soprattutto in rapporto al rinnovamento delle ten-

<sup>3</sup> Nel primo decennio del secolo l'architettura domestica inglese acquista interesse in Europa anche a seguito della revisione operata da Morris, Shaw, Lethaby, Baillie Scott, in termini di praticità, semplificazione formale, vivibilità. La diffusione viene favorita soprattutto in Germania dall'opera di Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, Wasmuth, Berlino 1904-5. Di ampia diffusione è stata anche l'opera di Mackay Hugh Baillie Scott, *Houses and Gardens*, London 1906.

denze architettoniche e figurative in atto negli anni Venti. L'idea iniziale della sintesi compositiva affidata alla forza espressiva di un volume unitario, lascia il campo a una interpretazione più libera e aperta dell'organismo edilizio, articolato in settori apparentemente disgiunti e diffusi in uno spazio d'influenza indifferenziato. Le poetiche *De Stijl* sono stimolanti per sollecitare questa nuova avversione allo schema scatolare del blocco edilizio fino alla frammentazione dell'insieme in parti tra loro slegate e direzionate nello spazio esterno entro un ampio raggio. Il progetto per la *Casa di campagna in cemento armato* (1923), e quello per la *Casa di campagna in mattoni* (1924), hanno entrambi intento dimostrativo di questa nuova visione del tema della residenza isolata, non assoggettata a particolari vincoli funzionali e ambientali. Decaduto ormai ogni riferimento al classicismo, la ricerca dell'equilibrio della composizione avviene associando volumi ed elementi bidimensionali, direzionati secondo le due coordinate ortogonali del piano. Il tetto a falde fortemente inclinate della villa Riehl, residuo di una vena romantica oramai ininfluyente, lascia il posto alle coperture piane dei distinti blocchi edilizi, tra di loro sfalsati e variati in altezza. Se i disegni prospettici delle due *case di campagna* rendono evidente il carattere di aderenza al suolo dell'insieme, è soprattutto il disegno di pianta della *Casa di campagna in mattoni* che chiarisce come l'articolazione dei volumi e degli spazi interni scaturisca dal rapporto reciproco tra setti murari occasionalmente incidenti e proiettati verso l'esterno. Le aperture, filtrate da grandi pannelli vetrati, non intaccano la continuità di sviluppo delle murature ma costituiscono gli elementi distanziatori che ne impediscono il contatto reciproco.

La *Casa di campagna in mattoni* è oltretutto antesignana del nuovo interesse di Mies per un materiale espressivo del principio costruttivo, depurato da ogni carattere ornamentale, in definitiva determinante per il controllo dell'unità d'immagine di una composizione frammentata. I diversi setti murari, sia che definiscano volumi, sia che costituiscano recinzioni o strutture reggisplinta del terreno, che si elevino come camini, nella uniformità materica e cromatica del laterizio, suggerita dalla lezione di Hendrik Petrus Berlage, diventano gli elementi generatori della continuità strutturale e spaziale dell'opera. L'uso del mattone, in controtendenza rispetto alle terse e astratte superfici di intonaco bianco preferite dalle correnti di avanguardia del momento, trova la prima applicazione nella villa Wolf (1925-27) a Guben, allora città tedesca, con l'esclusione di ogni dettaglio decorativo che non coinvolga la tessitura muraria. Come già anticipato nei precedenti progetti manifesto, la configurazione volumetrica dell'organismo viene generata da quinte murarie a sviluppo continuo. Il carattere bidimensionale di queste consente di realizzare forme di estensione e di raccordo tra settori funzionalmente diversi, come nel caso del lungo muro di sostegno che, costituendo il limite del patio verso valle, ritrova consistenza volumetrica ad una estremità dell'edificio integrandosi con la parete esterna di un blocco avanzato. La notevole pendenza del terreno favorisce lo sfalsamento in altezza dei volumi e la loro conseguente qualificazione come nuclei indipendenti, non ripetitivi, coordinati in un gioco d'incastri non soggetto a regole precostituite. Questo carattere è anche il corrispettivo di un assetto planimetrico ramificato che trova la sua più libera espressione nello sviluppo continuo dei quattro ambienti a giorno, tra loro concatenati lungo un percorso diagonale e apparentemente non vincolati da precise destinazioni d'uso.

Lo sviluppo di un preciso programma per la residenza è evidente nei passi compiuti da Mies negli anni Venti, con un approccio progettuale decisamente sperimentale ma pur sempre nella ricerca di principi e certezze. Essenzialità, senso della misura, precisione tecnica, ricorrono nella casa Esters e nella casa Lange a Krefeld (1927-30), vicine per localizzazione, in un'area suburbana immersa nel verde, e per tempi di costruzione. La strada



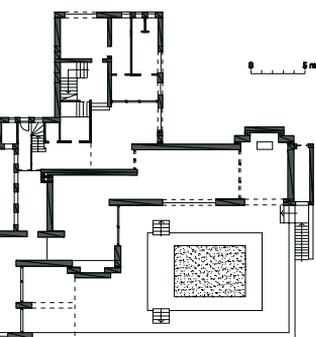
17



Fig. 18



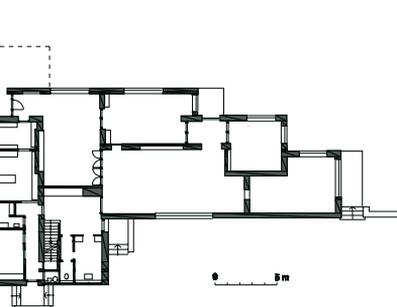
19



20



Fig. 21



2

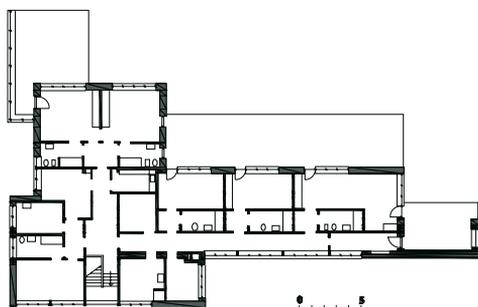


Fig. 23

esterna che lambisce le abitazioni impone ad entrambe un vincolo nell'articolazione dei volumi e nella chiusura verso l'esterno; di diverso assetto è invece il fronte opposto verso il giardino, ove l'organismo propone il carattere più libero dell'estensione degli elementi di fabbrica, a includere nel quadro interno parti dello spazio esterno e visuali sul paesaggio. Ancora una volta il laterizio, materiale dominante dell'involucro esterno e degli elementi di corredo, lega in un registro unitario volumi elementari di varia dimensione, associati per semplice affiancamento. La continuità di sviluppo dell'insieme viene confermata nella organizzazione fluida degli spazi interni anche attraverso l'uniforme trattamento delle superfici verticali ad intonaco bianco.

È dunque in atto un processo di rarefazione delle componenti del progetto, con un'attenzione quasi ossessiva all'individuazione dei principi regolatori della forma e dello spazio. L'incarico per il *Padiglione tedesco* all'Esposizione Internazionale di Barcellona (1929) e quello contemporaneo ricevuto dai Tugendhat per la villa di famiglia a Brno, sono l'occasione per approfondire questa ricerca di perfezione e astrazione dalla realtà contingente<sup>4</sup>. Per Mies, animato chiaramente da propositi dimostrativi, il tema dell'abitare non ammette la consueta corrispondenza tra organizzazione spaziale e funzioni. L'idea di spazio architettonico si esprime nella continuità percettiva degli ambienti, nel rendere diretto il passaggio da una cellula spaziale all'altra, nel fissare elementi immateriali di transizione tra interno ed esterno. Ciò implica la necessità di ricorrere a un sistema strutturale autonomo e distinto dagli elementi che direzionano lo sviluppo interno, di controllare il dettaglio costruttivo e il carattere materico e cromatico delle parti, di valutare meticolosamente l'incidenza delle fonti luminose.

Se il *Padiglione* di Barcellona esprime senza riserve l'idea del *continuum* spaziale, vista la finalità prettamente dimostrativa dell'intervento, la villa Tugendhat concettualmente ne costituisce una trasposizione su un piano meno teorico dovendo rispondere a imprescindibili esigenze di vivibilità. L'accentuato dislivello su cui si imposta l'edificio ne determina la ripartizione verticale su tre livelli, tra loro differenziati nel carattere spaziale e funzionale. Il piano più basso, configurato come podio della volumetria d'insieme, accoglie gli ambienti di servizio; seguono in ordine di altezza il piano destinato alla zona giorno ed il piano delle camere. Quest'ultimo, corrispondente con il livello della strada che a monte lambisce l'edificio, viene suddiviso in due blocchi, rispettivamente destinati alla zona notte padronale e al settore comprendente l'abitazione del custode e il garage; i due blocchi ritrovano unità sul piano d'imposta, costituito da un'ampia terrazza, e nel comune solaio di copertura, ma allo stesso tempo, attraverso il varco che li divide, lasciano libera la visuale dalla strada sul più basso piano della città.

Pur evidenziando la continuità distributiva verticale per mezzo di elementi di risalita formalizzati con chiaro valore segnico, i tre livelli dell'edificio risultano risolti autonomamente.

<sup>4</sup> Il tema compositivo è sviluppato anche nella realizzazione della «Villa modello» alla *Bauausstellung* di Berlino del 1931.

Fig. 17 – Mies Van der Rohe, *Casa di campagna in cemento armato*, progetto, 1923. Prospettiva.

Figg. 18, 19 – Mies Van der Rohe, *Casa di campagna in mattoni*, progetto, 1924. Schema di impianto; prospettiva d'insieme.

Figg. 20, 21 – Mies Van der Rohe, *villa Wolf*, Guben, 1925-27. Pianta del piano terra; veduta dalla corteterrazza.

Fig. 22 – Mies Van der Rohe, *villa Esters*, Krefeld, 1927-30. Pianta del piano terra.

Fig. 23 – Mies Van der Rohe, *villa Lange*, Krefeld, 1927-30. Pianta del piano terra.