



# Politecnico di Bari

Repository Istituzionale dei Prodotti della Ricerca del Politecnico di Bari

GreenHouse. La natura entra in casa

This is a PhD Thesis

*Original Citation:*

GreenHouse. La natura entra in casa / Catella, Nicola. - ELETTRONICO. - (2025). [10.60576/poliba/iris/catella-nicola\_phd2025]

*Availability:*

This version is available at <http://hdl.handle.net/11589/289161> since: 2025-07-05

*Published version*

DOI:10.60576/poliba/iris/catella-nicola\_phd2025

Publisher: Politecnico di Bari

*Terms of use:*

(Article begins on next page)

# GREENHOUSE

---

*la natura entra in casa*

Nicola Catella



UNIONE EUROPEA  
Fondo Sociale Europeo



*Ministero dell'Università  
e della Ricerca*



The PhD scholarship has been co-funded by resources from the  
National Operational Programme for Research and Innovation 2014-2020, ESF REACT-EU  
Action IV.4 'Doctorates and research contracts on innovation issues' and Action IV.5 'Doctorates on green issues'.

Politecnico di Bari  
Department of Architecture, Construction and Design

PhD Program  
Design for Heritage: Knowledge and Innovation  
XXXVII Cycle | Green Macro-Thematic Area  
2022 - 2025

SSD: ICAR/14 - Architectural and Urban Design

# GREENHOUSE

Bringing nature inside

Nicola Catella

## **Referees**

Prof.ssa Federica Visconti  
Prof.ssa Claudia Tinazzi

## **Supervisor**

Prof. Francesco Defilippis  
Prof. Tiziano De Venuto

## **Coordinator of PhD Program**

Prof. Carlo Moccia

La borsa di dottorato è stata cofinanziata con risorse del  
Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020, risorse FSE REACT-EU  
Azione IV.4 “Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell’innovazione” e Azione IV.5 “Dottorati su tematiche Green”

Politecnico di Bari  
Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design

Dottorato di Ricerca in Conoscenza e Innovazione nel progetto per il Patrimonio  
XXXVII ciclo | Macroarea Tematica Green

SSD: ICAR/14  
Composizione Architettonica e Urbana

# GREENHOUSE

la natura entra in casa

Nicola Catella

**coordinatore del Corso di Dottorato**  
Prof. Carlo Moccia

**tutor**  
Prof. Francesco Defilippis

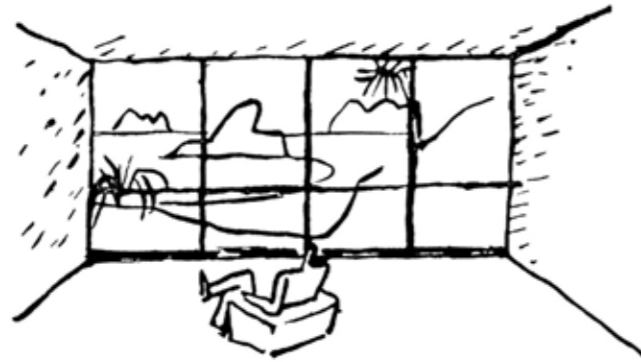
**co-tutor**  
Prof. Tiziano De Venuto

**culture del dottorato**  
Prof. Nicola Panzini

## Indice

Premessa	11
CAPITOLO 1. UNA 'RETROSPETTIVA' SULLA LOGGIA Paradigmi nella Modernità	
<i>“La chiave è guardare”. La loggia come dispositivo dello sguardo</i>	17
<b>1.1 La loggia moderna tra diafania e ombra</b>	<b>27</b>
1.1.1 Vedere attraverso. Lo spazio diafano di Mies van der Rohe	29
1.1.2 Abitare l'ombra. Lo spazio climatico di Le Corbusier	37
1.1.3 Una Geografia della soglia	49
<b>1.2 La loggia come casa: abitare sotto un tetto</b>	<b>55</b>
<i>Dal suolo al cielo. Dalla villa isolata all'edificio impilato</i>	
1.2.1 La casa loggia al suolo	65
<i>Eames House, Los Angeles, 1949 - Ray and Charles Eames</i>	
1.2.2 La casa loggia impilata	69
<i>860/880 Lake Shore Drive Apartments, Chicago, 1948-1951 - Ludwig Mies van der Rohe</i>	
<i>Lafayette Park Towers, Detroit, 1956 - Ludwig Mies van der Rohe</i>	
<b>1.3 La loggia come “parte” della casa</b>	<b>73</b>
1.3.1 La loggia come “spazio cavo”	77
<i>Nid d'abeille, Casablanca, 1952-1953 - Georges Candilis, Shadrach Woods e Alexis Josic</i>	
1.3.2 La loggia come limite trasparente	81
<i>Edificio Av. del Libertador 3640, Buenos Aires, 1960 - Antonio Bonet</i>	
1.3.3 La loggia come “street in the sky”	83
<i>Robin Hood Gardens, Londra, 1960-1972 - Alison e Peter Smithson</i>	
<i>Conjunto residencial Pedregulho, Rio de Janeiro, 1946-58 - Affonso Eduardo Reidy</i>	
CAPITOLO 2. CONFRONTARSI CON L'EREDITÀ DEL MODERNO La stagione-laboratorio nei Grands Ensembles	
<b>2.1 Crisi e possibilità nei Grands Ensembles</b>	<b>93</b>
2.1.1 Dalla Ricostruzione alla Grandeur	95
2.1.2 Plan Courant: “costruire è innanzitutto un atto di volontà”	99
2.1.3 La costruzione di una narrazione moderna	102
2.1.4 Per una definizione di Grand Ensemble	109
2.1.5 La Riconquista di Parigi e la Parigi Parallela	117
2.1.6 Deverticalization: la stagione delle demolizioni	125

<b>2.2 Posture sul concetto di Trasformazione in Francia</b>	<b>131</b>
2.2.1 Banlieue '89 - Roland Castro e Sophie Denissou: Remodelage	133
2.2.2 Transformation des situations construites: Patrick Rubin, Canal architecture	139
2.2.3 Renouveler la ville depuis l'intérieur: Fagart & Fontana	143
2.2.4 Conserver, Adapter, Transmettre	147
2.2.5 Plus: Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal	151
<b>2.3 La centralità dell'opera di Lacaton &amp; Vassal</b>	<b>155</b>
2.3.1 Una traiettoria di ricerca	155
2.3.2 Lo "spazio extra" di Lacaton & Vassal	156
2.3.3 Le "serre abitabili" di Lacaton & Vassal	163
2.3.4 Lo "spazio intermedio" di Lacaton & Vassal	179
2.3.5 Transformation	185
CAPITOLO 3. LA LOGGIA PER RE-INTERPRETARE IL MODERNO REALIZZATO Il dispositivo-loggia di Lacaton & Vassal	
<b>3.1 Il dispositivo-loggia</b>	<b>205</b>
3.1.1 Dispositivo spaziale: estendere lo spazio domestico, riguadagnare il luogo di affaccio	217
3.1.2 Dispositivo strutturale autonomo: giustapporsi all'esistente	221
3.1.3 Dispositivo climatico: mediare la luce e il clima	225
<b>3.2 "Correzione tipologica" di un edificio a torre</b>	<b>229</b>
Tour Bois-le-Prêtre, Parigi. 2011 <i>Frédéric Druot, Anne Lacaton &amp; Jean-Philippe Vassal</i>	
<b>3.3 "Correzione tipologica" di edifici in linea</b>	<b>265</b>
Blocchi G e H-I, Cité du Grand Parc, Bordeaux. 2017 <i>Frédéric Druot, Anne Lacaton &amp; Jean-Philippe Vassal, Christophe Hutin</i>	
Considerazioni finali	275
Una riflessione per l'abitare mediterraneo	
Bibliografia ragionata	279
<i>Crediti fotografie e immagini</i>	291
<i>Filmografia e video di riferimento</i>	299



Voilà! una cornice tutto intorno.  
Voilà! le quattro oblique di una prospettiva!  
La nostra stanza è posta davanti al paesaggio.  
Il paesaggio entra tutt'intero nella stanza.



E le "gioie essenziali" sono entrate nell'alloggio.  
La natura è compresa nell'affitto.  
Si è sottoscritto un patto con la natura.  
Gli alberi sono entrati nell'alloggio.

## Premessa

«Il patrimonio è tutto ciò che ci circonda: ciò che sta sopra, ciò che sta sotto, ciò che sta a destra, ciò che sta a sinistra, persone, aria, spazi, edifici, situazioni. Tutto è patrimonio, il migliore e il peggiore, il più facile e il più difficile. In ogni caso, si tratta di lavorare con esso, senza preconcetti, e di trasformarlo. Ciò che esiste è ciò che è vivo. Si tratta di guardare, curare ciò che c'è già e di aggiungere a ciò che c'è già. Non demolire mai»<sup>1</sup>.

Jean-Philippe Vassal

Negli ultimi decenni, il concetto di patrimonio architettonico ha subito un'evoluzione significativa, alimentata da un dibattito che ha coinvolto diversi settori disciplinari. Originariamente inteso come una questione legata alla conservazione di beni storici di valore, il termine patrimonio è stato progressivamente reinterpretato fino ad includere quegli edifici che, pur non essendo di particolare rilevanza storica, artistica o culturale, fanno comunque parte dell'ambiente costruito di una città o di un territorio. Nell'ampia definizione di *patrimonio edilizio ordinario* rientrano anche gli agglomerati a vocazione principalmente residenziale che definiscono il tormentato territorio delle periferie dove la lunga fase di sperimentazione, avviata a partire dal dopoguerra ed esauritasi negli anni Ottanta, ha lasciato un'eredità scomoda che necessita di un urgente e complesso ripensamento. La nozione di territorio vergine o incontaminato è ormai superata, cedendo il passo a un paradigma che pone l'accento sulle potenzialità insite nell'ambiente costruito; in quest'ottica, l'interpretazione dell'edilizia residenziale pubblica diventa un tema fondamentale per la costruzione della città contemporanea. A partire da queste premesse, la ricerca è finalizzata a comprendere le possibilità di intervento sul patrimonio edilizio esistente, indagando il tema della trasformazione come alternativa alle sistematiche operazioni di demolizione-ricostruzione e concentrandosi sulla scala dell'edificio e quella tipologica.

La ricerca, dal titolo *GreenHouse, la natura entra in casa*, riconosce il valore intrinseco dei luoghi liminari della casa, spazi decisivi per attuare una riforma della dialettica tra 'internità' domestica ed 'esternità' urbana.

Gli spazi intermedi, con la loro capacità di estendere lo spazio domestico e porsi "fra", offrono un nuovo grado di libertà e una naturale transizione nella geografia della casa, ma allo stesso tempo sono dispositivi architettonici in grado di rendere possibile la trasformazione dell'esistente.

Per questo, lo studio delle potenzialità latenti di questi elementi, indagati dal punto di vista spaziale, statico-costruttivo e climatico, costituisce il fulcro della ricerca in un'oscillazione tra passato e presente.

Il rapporto interno-esterno ha rappresentato, infatti, una questione centrale nel pensiero e nella pratica architettonica dei grandi maestri della modernità, a partire da Le Corbusier e Mies van der Rohe.

L'apertura, la fluidità spaziale e il *plan libre* hanno contribuito a definire nuove forme dell'abitare in rottura con l'atmosfera domestica e la rigidità spaziale espressa dall'*enfilade* di stanze che aveva contraddistinto il XIX secolo.

<sup>1</sup> LACATON, VASSAL 2022, p. 10.

La sfida di concepire dispositivi spaziali in grado di opporsi alla chiusura della stanza ha accompagnato la produzione del Movimento Moderno, contribuendo significativamente a fondare i presupposti per una prima rivoluzione tipologica. Una sfida tesa principalmente ad offrire una qualità dell'abitare basata su un rinnovato rapporto con la natura.

Ma, come suggerisce Jacques Lucan, “l'architettura della casa moderna mantiene (inconsapevolmente) una sua schizofrenia, un'antinomia costitutiva”<sup>2</sup> che si manifesta nel passaggio di scala dalla villa privata all'edilizia plurifamiliare. Le straordinarie intuizioni sperimentate nella Farnsworth House, Villa Curutchet e in generale nella Villa Moderna, non sono state esplicitate del tutto nella casa ‘impilata’: l'edilizia collettiva presenta vincoli maggiori che impediscono la piena espressione del *plan libre* e di emanciparsi completamente dalla stanza come entità costitutiva dell'abitazione.

I grandi maestri hanno provato con ostinazione a riproporre le qualità della casa unifamiliare nell'edificio collettivo e trovare una sintesi, offrendo esempi paradigmatici come il Lake Shore Drive o le Unité d'Habitation.

Ma all'architettura dei grandi autori, si è affiancata la produzione di massa della seconda metà del Novecento basata sui principi di funzionalismo e standardizzazione, e mossa dall'esigenza di far fronte ad una crisi abitativa senza precedenti. È proprio in questa eredità ordinaria che l'antinomia si rende palese, svelando la povertà dello spazio domestico: la trasparenza delle facciate viene sostituita dagli stessi muri da cui si pensava di essersi liberati, la ripetizione seriale di finestre determina la totale negazione del luogo di affaccio e dell'interfaccia visiva e fisica con l'ambiente esterno, con la luce naturale. Gli studi condotti in quei Paesi europei che hanno una tradizione consolidata in termini di programmazione e gestione dell'edilizia sociale, possono offrire modelli di pratiche esemplari riguardo le azioni di ‘sovrascrittura’ e del ‘costruire sul costruito’. In Francia, la lunga riflessione sulle questioni problematiche della Città del Moderno, ha prodotto posture differenti attinenti al progetto sull'esistente, ma allo stesso tempo, in questo contesto, è possibile riconoscere quello che André Kempe ha definito “*Nuovo realismo*” riferito “all'appropriazione e alla trasformazione della realtà attraverso l'architettura”<sup>3</sup>. All'interno di questa lunga interrogazione, si distingue e diventa fondamentale il concetto di *Transformation* introdotto dalla ricerca Plus, condotta da Frederic Druot, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, nel 2006. In un arco temporale di oltre trent'anni - a partire dai primi progetti di serre abitabili - lo studio Lacaton&Vassal ha intrapreso una precisa traiettoria di ricerca incardinata sui temi di “spazio extra”, “libertà strutturale” e “clima”, riconoscendo nello spazio intermedio un potentissimo strumento di ri-significazione. I progetti-manifesto per Tour Bois-le-Prêtre a Parigi e per i blocchi GHI della Cité du Grand Parc a Bordeaux, che sono valse ai due autori il *Pritzker Architecture Prize 2021*, attuano una metamorfosi a partire dall'interno domestico, attraverso una singola azione: la giustapposizione all'esistente di corpi architettonici leggeri, strutturalmente indipendenti, in grado di estendere lo spazio domestico e proporre una nuova via all'efficientamento energetico dell'edificio. Restringendo pertanto il campo d'indagine al contesto francese, è al *dispositivo-loggia* che la ricerca *GreenHouse* guarda con interesse, come

<sup>2</sup> LUCAN 2021, p. 173.

<sup>3</sup> Si veda il saggio di André Kempe intitolato *Neuer Realismus in der französischen Architektur*, p. 1

‘spessore abitabile’ in grado di rinnovare gli spazi-soglia della casa e proporre soluzioni profondamente radicate in un'idea mediterranea dell'abitare.

La ricerca di dottorato presenta una struttura tripartita:

- La prima parte è costituita da una “retrospettiva” sulla loggia tesa ad individuare nella Modernità una genealogia di questo spazio liminare della casa; vengono riconosciute due categorie interpretative: la loggia intesa come casa, uno spazio domestico compreso tra due piani orizzontali, e la loggia come luogo di transizione tra interno ed esterno, in aggiunta alla casa.

Alla prima categoria afferiscono progetti in cui il rapporto con la natura è diretto, senza elementi di gradazione; i progetti individuati esprimono due modalità differenti di radicarsi al suolo naturale.

Nella seconda categoria i casi studio presi in considerazione, definiscono la loggia come *limes*, luogo “fra”, considerando edifici collettivi in cui questo elemento consente l'estensione dello spazio domestico diventandone “parte” o spazio di distribuzione alla casa, configurandosi come “*street in the sky*”.

- La seconda parte ripercorre le tappe significative della stagione-laboratorio sui *Grands Ensembles* francesi, affidandosi al corpus teorico e alla letteratura scientifica di riferimento e delineando lo stato dell'arte relativo agli esiti dei *Trente Glorieuses*. La trattazione ricostruisce l'ascesa e la conseguente demonizzazione dell'edilizia sociale, culminata nel periodo di demolizioni e approcci volti alla *tabula-rasa* del Moderno costruito.

La finalità è duplice: comprendere le modalità insediative di queste controverse forme di urbanizzazione, riconoscendo *tours e barres* come morfemi principali della composizione; collocare all'interno dell'alveo architettonico riguardante il confronto con l'eredità dei *Grands Ensembles* l'opera di Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, riconoscendo nel loro pensiero sulla trasformazione un significativo cambio di paradigma.

- La terza e ultima parte della ricerca definisce la loggia come dispositivo spaziale, statico - costruttivo e climatico. Assumendo come casi studio paradigmatici Tour Bois-le-Prêtre e le *barres G-HI* della Cité du Grand Parc, il ri-disegno critico consente di comprendere gli elementi costruttivi e le grammatiche costitutive della loggia nel suo sviluppo verticale alla scala dell'edificio, nella duplice declinazione morfologica della torre e dell'edificio in linea. La seconda scala adottata è quella dell'alloggio per comprendere la relazione tra spazio della casa esistente e campata strutturale della loggia; riconoscendo in una tassonomia tutte le tipologie dei piani tipo degli edifici, è possibile individuare le modalità attraverso le quali la loggia si declina, adattandosi ed estendendo lo spazio domestico.

L'ultima scala adottata è quella della campata strutturale della loggia per poter cogliere gli elementi costruttivi e le tecniche di assemblaggio attraverso le quali la loggia si giustappone all'edificio esistente.

*GreenHouse* ponendosi in continuità con le attività del gruppo di progettazione urbana del Dipartimento ArCoD, si conclude con una riflessione sulle possibilità di declinazione del dispositivo-loggia, studiato e definito nella terza parte, in relazione al contesto climatico mediterraneo. In questa prospettiva, il clima viene assunto come aspetto fondamentale, capace di orientare le scelte spaziali e strutturali nel progetto di trasformazione.



## CAPITOLO 1

UNA 'RETROSPETTIVA' SULLA LOGGIA

*Paradigmi nella Modernità*

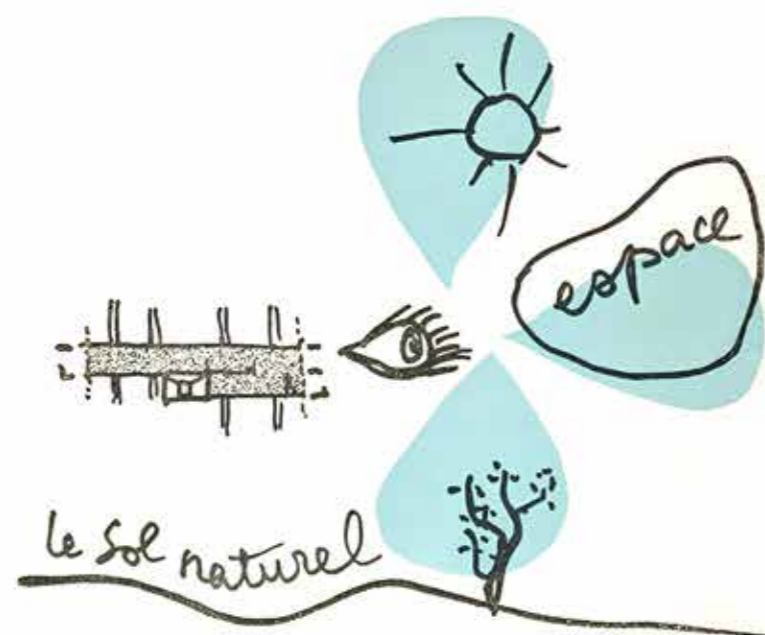


fig. 1.1  
Le Corbusier, "la clef, c'est regarder"

“La chiave è guardare”.

*La loggia come dispositivo dello sguardo*

La parola retrospettiva, nel suo significato etimologico, indica un atto del vedere rivolto all'indietro: *retro-specĕre*, in latino, significa letteralmente “guardare all'indietro”. È uno sguardo che torna sui luoghi già percorsi, sugli eventi trascorsi, per ricostruirne la logica e coglierne le implicazioni nel presente. Ma già in questa definizione - apparentemente oggettiva, neutrale - è implicita una scelta: decidere cosa osservare, da quale punto di vista, con quale intenzione.

Per Le Corbusier, guardare è molto più che un'operazione ottica, è un atto progettuale: «*La clef, c'est regarder... Regarder, observer, voir, imaginer, inventer, créer*»<sup>1</sup>. Non si tratta solo di retrocedere nel tempo, ma di interrogare ciò che è stato costruito per comprenderne le potenzialità latenti. È osservare per immaginare, vedere per trasformare. Guardare diventa così l'innescò del progetto.

In quello che può essere letto come un testamento spirituale, redatto poche settimane prima della sua morte, Le Corbusier affida la propria visione dell'architettura a una formula sorprendentemente umile e definitiva: «Mi attribuiscono capacità occulte, matematiche, numeriche, ecc.

Sono un asino, ma con un occhio attento. Si tratta dell'occhio di un asino dotato di capacità sensoriali. Sono un asino con l'istinto della proporzione. Sono e rimango un visivo impenitente»<sup>2</sup>.

In queste parole emerge una consapevolezza profonda: l'architettura nasce dallo sguardo, da una percezione affinata dalla pratica, dall'istinto, dall'esperienza del mondo. Il progetto non discende da un sistema, ma da una fedeltà irriducibile all'atto del vedere, nella capacità dell'occhio di sentire prima ancora di calcolare.

Unire queste due accezioni - quella analitica della retrospettiva e quella generativa dello sguardo - significa assumere una postura insieme critica e operativa: una visione che seleziona, ricompone, disegna un percorso a ritroso non per tornare indietro, ma per intervenire sul presente.

Adottare una posizione retrospettiva, in architettura, non significa soltanto tornare a ciò che è stato costruito, ma riposizionare lo sguardo: interrompere il punto di vista convenzionale che, da fuori, osserva l'edificio come oggetto, per assumere invece una prospettiva interna, vissuta, orientata verso l'esterno. È da questa inversione che prende forma il metodo della ricerca: non guardare al moderno, ma dal moderno; non osservare la facciata, ma interrogare ciò che si percepisce da una finestra, da una soglia, da una loggia.

La loggia diventa in questo senso il dispositivo ideale di tale inversione: luogo liminale, affacciato e abitabile, che mette in relazione l'interno e l'esterno senza annullarne la distanza. È uno spazio che genera visione e, insieme, la riceve: proietta l'abitare verso il paesaggio, verso la città, verso il cielo.

La loggia è al tempo stesso estensione e filtro, apertura e membrana; una struttura visiva e spaziale che consente di abitare la distanza, di percepire il

<sup>1</sup> LE CORBUSIER, Carnet T70, n.1038  
15 agosto 1963

<sup>2</sup> LE CORBUSIER 1995, vol.8, p. 169

clima, di misurare il tempo.

Nella genealogia del moderno, questa mediazione tra interno ed esterno ha prodotto dispositivi complessi: superfici intermedie, pergolati, verande, ballatoi, giardini d'inverno.

Ma la loggia, in quanto architettura del margine, sfugge a una definizione univoca: non è né interno né esterno, ma una condizione intermedia, dotata di autonomia spaziale e al contempo profondamente relazionale.

È uno spazio costruito che trattiene aria, luce e tempo senza mai perdere contatto con l'ambiente. La sua forza risiede nella capacità di accogliere il cambiamento: termico, atmosferico, percettivo, esistenziale.

È da qui, da questa soglia che mette in relazione, che la ricerca sceglie di guardare: perché è in questa posizione intermedia che la visione si dilata, il progetto si apre, e la retrospettiva cessa di essere una ricostruzione per farsi gesto trasformativo, apertura operativa.

Nel panorama della modernità, la loggia rappresenta una figura architettonica di straordinaria continuità e trasformazione. Pur variando nei contesti storici, culturali e climatici, essa conserva alcuni caratteri costanti che ne fanno uno degli archetipi più significativi dello "spazio intermedio": uno spazio, cioè, che non appartiene né pienamente all'interno né all'esterno, ma che funge da soglia, da filtro, da interfaccia abitabile tra due mondi.

Dal punto di vista tipologico, la *loggia* è generalmente uno spazio coperto e aperto su almeno un lato, solitamente delimitato da colonne o pilastri, che si affaccia su un vuoto esterno: un cortile, una strada, un giardino o il paesaggio. A differenza del portico, che assolve una funzione prevalentemente distributiva e di passaggio, la loggia è uno spazio di permanenza, di stasi, di sosta. Si colloca sull'involucro dell'edificio - aggettante o incassata - e diventa un'estensione dello spazio domestico, un ampliamento protetto verso l'esterno. L'etimologia stessa del termine, dal franco *laubja* ("pergola, chiosco"), attraverso il latino tardo *laubia* e il francese *loge*, rimanda all'idea di rifugio temporaneo sotto una copertura leggera.

Il significato architettonico si è affermato e raffinato in Italia, dove la loggia ha assunto nel tempo funzioni anche civiche, cerimoniali e commerciali: luogo di riunione delle corporazioni, galleria coperta, spazio pubblico per il mercato o per l'affaccio rituale. Questa pluralità d'uso ne attesta il carattere flessibile e collettivo.

La sua struttura è seriale: un insieme di campate modulari, spesso aggregabili su uno o più assi. Può essere addossata a un edificio, libera come padiglione, o inglobata in un organismo edilizio complesso.

Le logge storiche sono spesso autonome nella struttura e nella funzione; quelle moderne, invece, si integrano nella maglia distributiva e costruttiva dell'edificio, talvolta ereditando dalla villa la funzione di mediazione tra corpo, architettura e paesaggio.

Costruttivamente, la loggia si definisce per il suo rapporto con la struttura: è sostenuta da una sequenza di elementi verticali che possono far parte del sistema strutturale primario (pilastri, travi) o di un telaio aggiunto in facciata, come avviene in molte architetture moderne.

Questa autonomia le permette di adattarsi a geometrie differenti, di innestarsi su edifici preesistenti, di stratificarsi come elemento trasformativo.

Dal punto di vista terminologico, è utile precisare il rapporto della loggia con altre figure contigue. Il *loggiato* indica una sequenza continua di logge, disposte lungo un fronte urbano o monumentale. Il *portico*, come già osservato, ha carattere distributivo ed è spesso collocato al piano terra. Il *balcone* si differenzia per la sua esilità e per il minor grado di abitabilità: è uno spazio di affaccio, non uno spazio abitabile. La *veranda*, infine, è una tipologia ambigua, talvolta chiusa da vetrate, più diffusa nei contesti anglosassoni e tropicali. La loggia si distingue per la sua apertura, la sua profondità; in tutte le sue declinazioni, essa resta uno spazio pienamente abitabile: uno spazio intermedio dotato di forma, proporzione, dimensione, una soglia attiva, capace di trasformare lo sguardo in progetto.

### *Lo spazio moderno e il punto di vista mobile*

Guardare non è mai un atto neutro. Ogni sguardo implica una selezione, un'inquadratura, un posizionamento. Da questa consapevolezza, matura nel pensiero moderno un legame profondo tra architettura e rappresentazione: non si dà progetto senza costruzione di una visione, e non si dà abitare senza generazione di un racconto. Lo spazio, prima ancora di essere percorso, è guardato, decifrato, riconosciuto. È questa centralità dello sguardo che spiega l'affinità elettiva tra architettura e fotografia, tra costruzione dello spazio e costruzione dell'immagine.

Nel contesto della modernità, questo legame si fa più esplicito: la dissoluzione dell'involucro, l'adozione del *plan libre*, l'apertura strutturale del telaio trasformano l'architettura in un dispositivo visivo. L'abitazione moderna non è solo spazio da vivere, ma campo da guardare e da rappresentare.

Non a caso, molte opere paradigmatiche del modernismo sono state comprese e canonizzate attraverso immagini fotografiche che ne hanno fissato l'aura e veicolato l'ideologia.

Ma in questa genealogia iconica, un ruolo particolare lo assumono le immagini scattate dall'interno, che mostrano non tanto la composizione dell'oggetto architettonico, quanto la condizione percettiva dell'abitare: il modo in cui la casa guarda fuori, e il mondo entra nello spazio domestico.

La loggia, in questo senso, è il punto di condensazione più evidente di questa visione. Aggettante o incassata, delimitata ma aperta, la loggia costruisce un'inquadratura: un fotogramma architettonico che ospita lo sguardo e lo orienta. È uno spazio liminare e abitabile, che collega interno ed esterno senza confonderli, offrendo al corpo una postazione percettiva da cui misurare la distanza, la luce, il clima, il tempo. In questa sua qualità, la loggia si comporta come una macchina visiva: non solo luogo dell'affaccio, ma congegno che produce immagini, un dispositivo narrativo che articola il racconto dell'abitare.

L'architettura moderna ha spesso riconosciuto e teorizzato questa potenzialità visiva dello spazio. Le Corbusier, ad esempio, concepisce molte delle



fig. 1.2  
Le Corbusier, racconto di Villa Meyer

sue case come sequenze da percorrere con lo sguardo. Nel racconto di Villa Meyer, redatto nel 1925 sotto forma di storyboard, ogni passaggio tra gli ambienti corrisponde a un movimento visivo: «La colazione viene consumata dietro la piscina e l'area di servizio. Dal boudoir si sale sul tetto, dove non ci sono tegole o ardesia, ma un solarium e una piscina, con l'erba che cresce tra le fughe delle tegole. Cielo, sopra. Al sicuro dalle mura perimetrali, nessuno può vederci. Di notte si vedono le stelle e la massa scura degli alberi della Folie Saint-James»<sup>3</sup>. È una scrittura dello spazio che anticipa il montaggio cinematografico: un concatenarsi di visioni, di aperture, di punti di vista interni verso l'esterno, in cui la soglia - la finestra, la loggia, la terrazza - diventa dispositivo cardine (fig. 1.2).

È in questo passaggio che la fotografia assume un ruolo metodologico. Non solo strumento di documentazione, ma mezzo di progetto e di verifica, la fotografia consente all'architetto di costruire ipotesi visive, di simulare percezioni, di anticipare esperienze.

Charles e Ray Eames progettavano incollando ritagli fotografici sui prototipi della loro casa, componendo visivamente gli spazi prima ancora che costruttivamente: «Usavamo le fotografie. Ritagliavamo pezzi e li incollavamo su una fotografia della casa per vedere come sarebbero state le cose»<sup>4</sup>.

Beatriz Colomina riconosce nella fotografia uno degli strumenti centrali del metodo progettuale degli Eames: «Charles e Ray vedevano tutto attraverso la macchina fotografica. Se l'occhio è l'occhio di una macchina fotografica, le dimensioni non sono fisse ma in continuo cambiamento»<sup>5</sup>.

Il collage diventa così il montaggio dello sguardo: una forma di progettazione per immagini, che guida e riflette le scelte spaziali (fig. 1.3b).

In questa genealogia del collage, l'allestimento del *Bar sous le Toit* di Charlotte Perriand (1927) costituisce un passaggio chiave: un ambiente mansardato interamente progettato con elementi in metallo cromato e tubolari d'acciaio, che attira l'attenzione di Le Corbusier (fig. 1.3a).

Per Perriand, l'architettura, l'arredo e il design non sono discipline separate, ma articolazioni complementari di una stessa visione: progettare spazi significa immaginare modi di vivere, accompagnare i gesti quotidiani, intervenire nella vita sociale.

Più che una tecnica espressiva, il fotomontaggio - prediletto dalle avanguardie - si configura come uno strumento di concezione progettuale. Mies van der Rohe ne riconosce precocemente il potenziale, impiegandolo a partire dagli anni Venti per costruire vedute esterne dei propri edifici. Dopo il 1930, tuttavia, la sua sperimentazione evolve: il collage diventa un dispositivo per visualizzare anche gli interni, conferendo ai disegni prospettici una dimensione atmosferica ed evocativa. Le fotografie incollate - opere d'arte reali, paesaggi, dettagli di arredi - trasformano l'ambiente costruito in una scenografia rarefatta, dove l'architettura funge da sfondo silenzioso su cui si stagliano presenze materiali e visuali.

Nei collage americani di Mies, in particolare, si accentua una tensione tra architettura e paesaggio: lo spazio costruito diventa campo neutro, negativo, telaio vuoto che accoglie e incornicia frammenti visivi esterni. L'ambiente

<sup>3</sup> DANA 2011, p. 24

<sup>4</sup> COLOMINA 1997, p. 142

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 139.



fig. 1.3

Il collage come forma di narrazione

a. Charlotte Perriand - Bar sous le Toit, 1927

b. Charles e Ray Eames - An Exhibition for Modern Living, 1949

c. Mies van der Rohe - Resor House, 1938

naturale, ridotto spesso a superficie bidimensionale, non si integra, ma si sovrappone, si sospende. A proposito dei collage di Mies, Arthur Drexler sostiene che essi creano una «giustapposizione surreale attraverso il montaggio di fotografie con superfici piatte a carboncino o a pastello; queste trasformano le idee in immagini allucinatorie, belle e urgenti»<sup>6</sup>.

Nel progetto per la Resor House (1938), questa poetica giunge a una sintesi particolarmente intensa: un mobile basso in legno, il dipinto *Bunte Mahlzeit* di Klee e il paesaggio roccioso del Wyoming si dispongono come superfici planari giustapposte, articolando una sequenza visiva che oscilla tra astrazione e realtà, tra rappresentazione e immaginazione (fig. 1.3c).

La loggia, come spazio intermedio e costruito, partecipa a questa logica del collage. Essa stessa è composta di elementi giustapposti: la struttura, il vuoto, la trasparenza, l'ombra, la luce, la soglia. Non è un ambiente unitario, ma una sequenza di condizioni. Non è un'immagine fissa, ma un'architettura fatta per accogliere lo sguardo e lasciarlo muovere, indugiare, deviare. In questa mobilità percettiva risiede la sua carica narrativa: la loggia è un frammento abitabile, una finestra che si fa scena, una soglia che racconta.

Proprio questa natura frammentaria e dinamica della loggia è ciò che avvicina l'architettura moderna al linguaggio cinematografico. Siegfried Giedion, tra i più lucidi interpreti del nuovo spazio architettonico, lo riconosce chiaramente nel 1928 parlando delle case Frugès a Pessac: «Le prospettive fisse non permettono di avere un'idea chiara. Bisognerebbe accompagnare lo sguardo nei suoi movimenti: solo la macchina da presa può rendere giustizia alla nuova architettura!»<sup>7</sup>. È la fine del punto di vista statico e unitario, della visione frontale e simmetrica. La casa moderna, con le sue fughe, le sue aperture, le sue sovrapposizioni, richiede uno sguardo mobile, cinematografico, sequenziale.

Questa transizione è perfettamente compresa da Le Corbusier, che affida al cinema la rappresentazione della propria architettura. Nel film *L'Architecture d'aujourd'hui*, girato da Pierre Chénal nel 1930, la cinepresa si muove negli spazi di Villa Savoye, Villa Stein e Villa Church senza mai interrompere il fluire dello sguardo. I movimenti di macchina, le panoramiche orizzontali, il taglio delle inquadrature fanno del film un vero strumento di progetto: non tanto per mostrare l'opera, quanto per esprimere la modalità con cui essa genera visione e orienta il corpo. La casa moderna, qui, non è solo da vedere, ma da attraversare con lo sguardo, da esplorare in sequenza (fig. 1.4).

È tuttavia con gli Eames che il legame tra architettura e racconto visivo raggiunge una nuova maturità. Il loro celebre film *House: After Five Years of Living* (1955), composto da migliaia di diapositive, non documenta l'edificio, ma la vita che esso rende possibile. Ogni dettaglio della quotidianità è inquadrato con attenzione: stoviglie, tessuti, foglie, insetti. Non vi sono figure umane, ma ogni immagine è traccia della loro presenza.

«Mentre Le Corbusier aveva inserito delle figure per dare un senso di scala e forse per sottolineare che era solo di passaggio, nel film degli Eames non ci sono figure, solo tracce di vita quotidiana»<sup>8</sup>. Lo spazio architettonico emerge attraverso le sue relazioni, i suoi usi, i suoi frammenti.

<sup>6</sup> SHIELDS 2024, p. 63

<sup>7</sup> DANA 2011, p. 22

<sup>8</sup> COLOMINA 1997, p. 144



fig. 1.4

Pierre Chénal - L'Architecture d'aujourd'hui, 1930

La narrazione non procede per planimetrie o sezioni, ma per accumulazione di sguardi, per giustapposizione di fotogrammi. È la casa vista dall'interno, nella sua dimensione vissuta.

Questo modo di procedere rende evidente un fatto fondamentale: nella modernità, il progetto si costruisce attraverso la visione, e la visione non è mai neutra. È un atto selettivo, inquadrato, orientato.

La loggia, in quanto dispositivo di sguardo, si inserisce pienamente in questa genealogia. Come il mirino della camera fotografica o come l'inquadratura cinematografica, la loggia delimita una porzione di mondo, la incornicia, la mette in relazione con il corpo. L'abitare, in questo senso, non è disgiunto dal guardare: si abita ciò che si guarda, e si guarda ciò che ci permette di abitare. Da questa consapevolezza nasce la scelta metodologica che informa il presente lavoro: la costruzione della retrospettiva non si basa su una sequenza cronologica o stilistica, ma su una sequenza di sguardi.

Ogni caso studio è selezionato e analizzato a partire da fotografie che mostrano lo spazio dall'interno, attraverso le soglie, le logge, i filtri. In questa scelta si riflette una postura critica precisa: rifiutare la visione frontale, iconica, stereotipata, per sostituirla con un racconto per immagini, fatto di interni, transizioni, cornici.

È la stessa logica dello storyboard che organizza il capitolo: un insieme di sequenze, ciascuna dotata di ritmo, di inquadratura, di profondità.

Non una storia lineare, ma una geografia della soglia, un itinerario visivo attraverso le loro declinazioni. La fotografia, in questo contesto, non è documentazione ma interpretazione: è attraverso l'immagine che si costruisce il senso dello spazio, ed è grazie allo sguardo che la loggia rivela la sua natura più profonda di dispositivo generativo.

La costruzione di questo primo capitolo, pertanto, non risponde a una logica cronologica, né a una tassonomia tipologica convenzionale. I progetti selezionati non sono raccolti per esaurire una genealogia storica, ma per costruire una retrospettiva operativa, guidata da due categorie critiche che si rivelano decisive per comprendere l'evoluzione e la persistente vitalità della loggia nell'architettura moderna: la *diafania* e l'*ombra*.

La prima, associata a una genealogia che passa per Mies van der Rohe, lavora sul concetto di trasparenza fenomenica, sulla dissoluzione del limite tra interno ed esterno, sull'astrazione spaziale e strutturale. La seconda, più prossima alla sensibilità di Le Corbusier, assume la loggia come elemento plastico e tattile, carico di materia e gravità, che produce spessore, ombra, riparo.

Queste due categorie, lontane da ogni dualismo rigido, sono assunte come poli di tensione che attraversano tutta la modernità, e che strutturano la scelta dei casi studio analizzati: dal modello della villa isolata alle sperimentazioni dell'edilizia collettiva.

Ogni progetto selezionato, pur nella sua autonomia, prefigura o risuona con l'universo di riferimenti che nutre l'immaginario di Lacaton & Vassal.

In questo scenario, la loggia emerge come figura chiave: luogo in cui lo spazio incontra la visione, in cui l'abitare diventa narrazione, in cui la soglia si fa racconto e si predispone alla trasformazione.

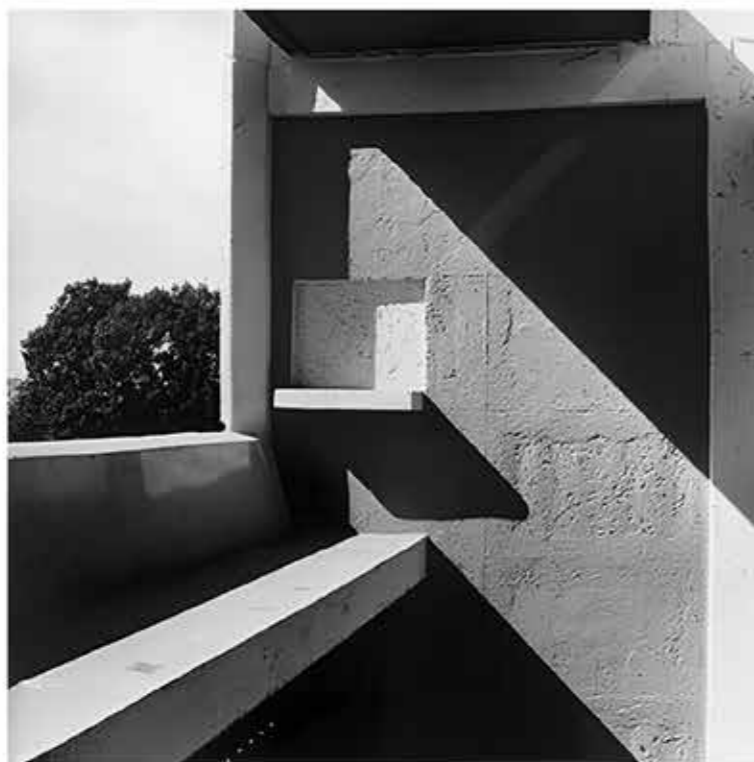


fig. 1.5

La loggia moderna tra diafania e ombra

## 1.1 La loggia moderna tra diafania e ombra

Ogni architettura è, in ultima istanza, un'arte della luce. La qualità dell'abitare non dipende soltanto dalle forme e dai materiali, ma da come la luce attraversa lo spazio, lo modula, lo rifrange. In questa prospettiva, la loggia si configura come uno dei luoghi più intensi di interazione tra corpo, architettura e ambiente. È nello spessore della soglia che la luce incontra la materia, il paesaggio incontra l'interno, il tempo incontra l'abitare. Non a caso, è proprio nella loggia che si manifesta con chiarezza una dialettica fondativa della modernità: quella tra *diafania* e *ombra*. Due modi di costruire la soglia, due posture sensibili dello spazio, due etiche dell'abitare.

Il termine *diafania* deriva dall'aggettivo diafano, dal greco *διάφανος* (*diá-phanos*), e indica la proprietà di un corpo che si lascia attraversare dalla luce senza risultare completamente trasparente. Diversamente dalla trasparenza assoluta, che rende visibile ogni dettaglio senza interferenze, la diafania introduce una forma di visibilità filtrata, mediata.

L'ombra, al contrario, si configura come densità costruttiva, come profondità abitabile. Non è assenza di luce, ma suo controllo, suo rallentamento, sua domesticazione. Dove la diafania disegna aperture, l'ombra costruisce ripari. Dove la prima estende lo sguardo, la seconda lo trattiene. Entrambe, però, non si oppongono: si articolano.

La loggia è il dispositivo ideale per mettere in scena questa tensione. Essa può essere diafana o ombrosa, leggera o massiva, vetrata o scavata nella muratura. Può dissolvere i confini o proteggerli, aprirsi al cielo o ritirarsi nell'ombra. In entrambi i casi, opera una mediazione: tra luce e corpo, tra esterno e interno, tra esposizione e intimità. Questa ambiguità è ciò che la rende, da sempre, un laboratorio privilegiato del progetto moderno.

Nel corso del Novecento, è possibile riconoscere due genealogie distinte, entrambe capaci di interrogare profondamente la loggia come soglia abitata.

Da un lato, la linea diafana tracciata da Mies van der Rohe, che fa della leggerezza strutturale, della continuità visiva e della compenetrazione tra interno ed esterno i principi fondamentali di un'architettura trasparente, sospesa, atmosferica. Dall'altro, la linea dell'ombra, che trova la sua espressione più intensa nelle opere della "maturità"<sup>9</sup> di Le Corbusier. Tra il 1945 e la sua morte nel 1965, l'architetto realizzò una serie di progetti fondamentali, segnati da una forte espressione scultorea e da una nuova sensibilità per il chiaroscuro: la loggia si fa spessore murario, controllo climatico, articolazione plastica della soglia. Queste due posture non si esauriscono in una distinzione stilistica, ma rinviano a due modi radicalmente differenti di concepire la relazione tra abitare, luce e ambiente.

Sono queste due categorie che guideranno la lettura dei progetti selezionati in questa sezione: non come semplificazioni interpretative, ma come strumenti critici per comprendere come l'architettura moderna abbia declinato, nella forma della loggia, il proprio rapporto con il mondo.

<sup>9</sup> Si fa riferimento alla voce "Maturité" e in particolare al saggio *Le moderne et l'archaïque, ou les dernières œuvres* di William J.R. Curtis in *Le Corbusier, une encyclopédie* a cura di Jacques Lucan, pp. 246-251



fig. 1.6

Mies van der Rohe e Lilly Reich - Glasraum, 1927

### 1.1.1 Vedere attraverso. Lo spazio diafano di Mies van der Rohe

L'opera di Mies van der Rohe ha legato profondamente l'idea di modernità all'uso del vetro. Tuttavia, contrariamente a una lettura canonica che associa la trasparenza all'ideale razionalista, il vetro in Mies non è mai semplicemente un materiale neutro o passivo. È una membrana riflettente, mutevole, instabile, capace di trasformare la luce in materia costruttiva. Il vetro non dissolve lo spazio, ma lo stratifica. Come osserva Rosemarie Haag Bletter, le superfici vetrate nei progetti di Mies non si limitano a estendere lo sguardo: funzionano come schermi, come diaframmi visivi che filtrano, rifrangono, modulano.<sup>10</sup> Utilizzando il termine *diafania* per descrivere una condizione spaziale in cui la luce e lo sguardo attraversano l'ambiente non in modo diretto, ma attraverso una successione di strati o più piani verticali che modulano la percezione, è possibile riconoscere nell'opera di Mies questa condizione.

Un momento fondativo in questa esplorazione è rappresentato dal Glass Sky-scraper Project (1922), dove la parete vetrata si emancipa definitivamente dal suo ruolo di semplice diaframma trasparente.

«Ho posizionato le pareti di vetro leggermente angolate l'una rispetto all'altra per evitare la monotonia di superfici vetrate troppo grandi. Lavorando con modelli in vetro reali, ho scoperto che l'importante è il gioco dei riflessi, non l'effetto di luci e ombre come negli edifici normali... A prima vista, il profilo curvo della pianta sembra arbitrario. Queste curve, tuttavia, sono state determinate da tre fattori: l'illuminazione sufficiente degli interni, la massa dell'edificio vista dalla strada e, infine, il gioco dei riflessi»<sup>11</sup>.

Le facciate non sono pannelli trasparenti, ma superfici attive, mobili, capaci di deformare e restituire il contesto. È qui che prende forma un'idea di diafania come effetto atmosferico costruito, come esperienza sensibile generata dalla materia stessa.

Questa concezione si rafforza nei progetti espositivi realizzati con Lilly Reich negli anni Venti. Nella *Glasraum* allestita per la mostra *Die Wohnung* (Stoccarda, 1927), il vetro non è più solo un materiale da esibire, ma diventa principio generativo dello spazio. Il visitatore attraversa l'ambiente come in un percorso coreografico, accompagnato dal fluire della luce e dalla mutevolezza dei riflessi. Il corpo non si muove lungo un asse lineare, ma viene guidato da una sequenza di stanze che si aprono diagonalmente, dove ogni svolta è indotta dalla disposizione ortogonale dei pannelli. L'allestimento non impone una direzione, ma sollecita un movimento fluido come se lo spazio fosse fatto per essere percorso con lentezza, con il passo e con lo sguardo. I pannelli in vetro, ora trasparenti ora opachi, si elevano fino a 2,80 metri e definiscono gli ambienti secondo gradazioni di luce, colore e riflesso. Il vetro bianco smerigliato diffonde una luce soffusa negli spazi comuni; quello specchiato grigio, quasi opaco, protegge la dimensione privata della biblioteca e dello studio; mentre il vetro trasparente si apre verso un giardino d'inverno simulato, introducendo una soglia visiva verso la natura (fig. 1.6).

<sup>10</sup> HAAG BLETTER 2001, p. 354

<sup>11</sup> NEUMANN 2001, p. 186

Al di sopra di tutto, un soffitto tessile, cucito e teso, diffonde una luce morbida e indiretta, che cancella le ombre nette e rende ogni passaggio sfumato. Anche il pavimento contribuisce alla narrazione: il tappeto rosso sintetico, proveniente dalla sala precedente, accompagna il visitatore, collegando visivamente e tattilmente i due ambienti. È una coreografia silenziosa che si compie nel riverbero continuo tra superfici.

È il vetro, qui, a essere il vero protagonista spaziale. Non solo come diaframma, ma come materia che organizza, orienta e qualifica l'ambiente domestico. La struttura leggera in acciaio cromato esalta i bagliori, gli sdoppiamenti, le dissolvenze. La luce incide sulle superfici e genera continui scarti percettivi, tra visione diretta e riflessa. Si ha l'impressione di essere sempre al confine, sempre in soglia, tra un interno che si rifrange e un esterno evocato.

In questa architettura, la diafania si fa esperienza sensibile, oscillazione tra presenza e apparenza. L'assenza di opacità assolute e la compresenza di trasparenze multiple producono un effetto di disorientamento controllato: ogni rotazione del corpo modifica la percezione dello spazio, ogni rifrazione di luce apre uno scorcio inatteso. È un ambiente costruito per riverbero, in cui lo spazio non si mostra mai interamente, ma si lascia intuire, dissolvendosi in una serie di piani, riflessi, sdoppiamenti.

Allo stesso modo, il *Velvet and Silk Café* per la mostra Die Mode der Dame (Berlino, 1927) lavora su curve morbide e tessuti mobili per generare ambienti che sfuggono alla rigidità ortogonale. In entrambi i casi, la materia non riveste semplicemente lo spazio, ma lo costruisce.

È in questa sequenza - vetro, tessuto, superficie - che si definisce la cifra diafana dell'architettura miesiana: non come smaterializzazione, ma come ridefinizione per strati successivi dello spazio abitabile.

L'architettura non si dissolve, ma si fa immagine mobile, campo atmosferico, soglia tra interno ed esterno. Questa grammatica può essere riconosciuta anche nei progetti residenziali successivi; ad esempio, in Casa Tugendhat il giardino d'inverno articola come dispositivo ottico che aggiunge un piano di distanza tra l'interno abitabile e il giardino esterno. Ancora una volta, la logica non è quella della trasparenza funzionale, ma di una percezione articolata, profonda, modulata.

L'architettura in vetro è stata a lungo considerata l'espressione più compiuta dell'utopia modernista: chiarezza, leggerezza, continuità tra interno ed esterno. Fin dalla metà dell'Ottocento, il sogno di una casa completamente trasparente ha alimentato non solo le visioni architettoniche, ma anche le narrazioni fantascientifiche, le esposizioni universali, i padiglioni temporanei.

Paul Scheerbart, nei suoi scritti del 1914 ispirati all'architettura di Bruno Taut, immaginava un mondo di cristallo, fatto di pareti colorate che rifrangessero la luce in sfumature emozionali, disegnando un'architettura spirituale e sinestetica.

La "*Glasarchitektur*"<sup>12</sup> non puntava alla trasparenza assoluta, ma a una poetica del riflesso e della metamorfosi. Mies van der Rohe, attraverso i suoi primi progetti visionari, sembrava accogliere quella suggestione e tradurla in geometria, riduzione, nitore.

Ma quando questo sogno prende forma nella realtà abitata - come nella Farnsworth House o nella Glass House di Philip Johnson - rivela una dimensione più ambigua. Il vetro non è solo apertura, ma anche esposizione, sorveglianza, perdita della soglia. Walter Benjamin, in dialogo con Scheerbart, osserva come il vetro moderno - chiaro, continuo, non articolato - esponga costantemente l'interno al controllo esterno, annullando la soglia e dissolvendo la distinzione tra spazio pubblico e spazio privato.

Per Georges Teyssot «la storia della modernità dimostra che la nozione di trasparenza si afferma, non tanto in concomitanza con l'avvento dei nuovi materiali, quali ferro e vetro, bensì, come rileva Walter Benjamin, con il venir meno della sovranità dello spazio intimo»<sup>13</sup>.

Beatriz Colomina ha definito l'architettura del XX° secolo una vera e propria "X-Ray Architecture": un dispositivo visivo e sociale modellato sull'immaginario medico, in particolare sull'ossessione per la tubercolosi.

Così come i raggi X penetrano il corpo per esporne la struttura nascosta, le pareti di vetro rendono trasparente la vita domestica. Il vetro è uno strumento di controllo. Dall'esterno, espone l'interno al pubblico; dall'interno, permette lo sguardo vigile di sorvegliare ciò che avviene fuori<sup>14</sup>.

La testimonianza più potente di questa ambiguità viene da Edith Farnsworth, la committente della celebre casa progettata da Mies a Plano, Illinois.

In un'intervista ad *House Beautiful*, Farnsworth paragona la propria abitazione ad una radiografia: ogni gesto, ogni oggetto, ogni disposizione d'arredo diventava visibile dall'esterno.

«Mi sento come un animale in agguato, come una sentinella sempre all'erta. Raramente riesco a distendermi e rilassarmi»<sup>15</sup>. La casa, concepita come spazio libero, la costringeva a una disciplina visiva continua.

La trasparenza, intesa come valore estetico e morale del modernismo, si rivelava così una condizione abitativa ansiogena, una forma di esposizione permanente, una perdita radicale di protezione.

Lo stesso principio della Farnsworth House viene verticalizzato pochi anni dopo nel progetto per il complesso 860-880 Lake Shore Drive a Chicago. Due torri gemelle in vetro e acciaio, venticinque piani ciascuna, costruite sul bordo del lago Michigan. Qui Mies porta la trasparenza della casa suburbana nella dimensione urbana, impilando una sopra l'altra 275 case di vetro. Ogni appartamento gode di una vista panoramica incredibile, ma ogni parete si trasforma a sua volta in una vetrina. Di notte, le torri diventano cinema: ogni abitante guarda l'altro, come in un sistema di immagini speculari. La soglia tra privato e pubblico non è negata, ma moltiplicata.

Eppure, nonostante la trasparenza totale, alcuni abitanti sembrano adattarsi. «Mi sento abbastanza protetto e non così esposto come pensavo, ora che i mobili sono al loro posto»<sup>16</sup>, racconta un inquilino. È un'affermazione importante, che suggerisce come la soglia non sia solo una questione materiale, ma percettiva e relazionale: ciò che protegge non è il muro, ma l'arredo, la densità, l'abitudine. La trasparenza diventa allora una condizione vissuta, non più una qualità assoluta ma un campo da modulare. È in questa tensione che si apre la possibilità di una diversa interpretazione: la diafania.

<sup>12</sup> SCHEERBART 1982

<sup>13</sup> TEYSSOT 2000, p. 34

<sup>14</sup> COLOMINA 2007, p. 153

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 168

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 173

A differenza della trasparenza, la diafania non espone, ma articola; non dissolve il confine, ma lo costruisce per piani successivi.

Nei progetti di Mies, la diafania si manifesta come successione di piani verticali paralleli: la tenda, il vetro, il paesaggio. Nessuno di questi elementi è opaco, ma ciascuno filtra, sfuma, modula. È questa articolazione che restituisce profondità allo spazio e rende abitabile la soglia. La loggia moderna, che Mies costruisce senza nominarla, nasce esattamente in questo spazio: tra due piani orizzontali paralleli (il pavimento e il tetto), e attraverso una progressione di piani verticali che lasciano entrare la luce ma proteggono l'intimità. È in questo spazio liminare - tra interno ed esterno, tra visibile e invisibile - che si compie la diafania vissuta. Non come utopia astratta, ma come condizione concreta dell'abitare.

#### *Dove comincia l'interno?*

In questa tensione tra spazio e soglia, tra trasparenza e protezione, si inserisce la domanda - insieme poetica e radicalmente concreta - che accompagna tutta la riflessione moderna sull'abitare: dove comincia l'interno?

Questa domanda non si risolve in una formula astratta, ma attraversa le architetture di Mies van der Rohe come una linea sottile e insistente, che separa e connette, distingue e dissolve. Come scrive Johannes Malms in *West Meets East*, è la consapevolezza del confine, unita alla compulsione a oltrepassarlo, a generare quello stato dialettico in cui l'individuo si scopre "fragile", sospeso tra il sé e il mondo. L'architettura, in questa prospettiva, non può che farsi gesto continuo di riconciliazione: un tentativo sempre incompiuto di rendere unitari l'interno e l'esterno, non attraverso la chiusura, ma attraverso la soglia. "Dall'interno all'esterno e dall'esterno all'interno", scriveva Mies nel 1928; una formula che riecheggia il pensiero di Lao Tzu, secondo cui interno ed esterno hanno "un'unica origine", e il segreto sta nella loro unità<sup>17</sup>. Ed è proprio questa unità a costituire il compito umanistico dell'architettura: costruire una continuità dello spazio che non cancelli la distinzione, ma la renda mobile, abitabile. In questa luce, le trasparenze filtranti, i diaframmi in tessuto o in vetro non sono semplici soluzioni tecniche, ma dispositivi culturali. Il vetro nelle architetture di Mies non è una barriera, ma una "pelle": una membrana attiva che respira tra l'abitante e il mondo.

Nella Farnsworth House questa intuizione si fa esperienza abitativa radicale. In una casa costruita interamente in vetro, la risposta alla domanda iniziale non è affatto scontata. L'interno non è più un luogo distinto, chiuso, protetto, ma uno spazio che respira con l'esterno, che ne assume le variazioni di luce, le temperature, le vibrazioni atmosferiche. Lo spazio abitato non è separato dalla natura, ma vi è immerso. Ed è proprio questa ambiguità, questo continuo slittamento tra dentro e fuori, che definisce l'essenza della soglia.

Nella casa tradizionale il passaggio tra interno ed esterno è mediato da elementi solidi: pareti, porte, vestiboli. Qui, invece, tutto avviene attraverso una superficie sottile e trasparente, che non isola ma filtra, riflette, sdoppia.

L'ingresso alla casa non coincide con un varco, ma con un cambio di con-

dizione percettiva: dal bosco al podio, dal podio allo spazio vetrato, sempre dentro e sempre fuori, sempre in relazione con il paesaggio.

In questo senso, la Farnsworth House estremizza il concetto stesso di abitare come relazione: non si abita più solo un interno, ma una continuità di piani, un campo di risonanza tra ciò che è costruito e ciò che è naturale. L'abitare diventa esposizione, contatto, attraversamento e la soglia non è più una semplice separazione, ma un luogo terzo, abitabile, in cui la distinzione tra spazio personale e spazio del mondo si dissolve.

È qui, in questo spazio sospeso, che si compie la rivoluzione più sottile dell'architettura di Mies: la casa non protegge dal paesaggio, ma lo accoglie; non chiude, ma apre; non delimita, ma espande.

In fondo, la questione sollevata dalla Farnsworth House non è semplicemente quella della trasparenza o dell'esposizione, ma del confine stesso tra ciò che è interno e ciò che è esterno. È un'architettura che mette radicalmente in discussione il limite, che lo sfuma fino a renderlo un campo di risonanza atmosferica. Per Edith Farnsworth, questo limite vacilla al punto da compromettere la privacy, la libertà del corpo, l'abbandono. Ma per Peter Palumbo, la stessa soglia si carica di qualità opposte: diventa superficie di risonanza con il paesaggio, con la luce, con l'andamento delle stagioni e persino con gli stati d'animo. La casa galleggia sopra la radura, accarezzata dall'acero, investita dai temporali, lambita dal fiume in piena. La soglia è un punto di contatto tra mondi, e l'esperienza dell'abitare non consiste nell'appartarsi ma nel vibrare con ciò che è fuori. "Seduti fuori, sul ponte superiore, ci si sente come un fiore di loto che galleggia sull'acqua senza mai bagnarsi", scrive Palumbo<sup>18</sup>. È il racconto di una condizione di sospensione che non è isolamento, ma intimità con il mondo. La Farnsworth House può così essere letta come l'archetipo di una casa-loggia: un dispositivo minimo, fatto di due superfici orizzontali tra le quali si apre uno spazio in totale continuità visiva e climatica con l'esterno. Le superfici verticali - tende, vetri, alberi - si sovrappongono come piani diafani che filtrano, rifrangono, proteggono senza mai chiudere. Nella ricerca di una continuità tra interno ed esterno, la diafania di Mies van der Rohe si avvicina sorprendentemente alla concezione spaziale dell'architettura tradizionale giapponese.

Come lo *shōji*, membrana semitrasparente che smaterializza il confine, anche il vetro modernista non separa, ma modula (fig. 1.8). L'abitante non è mai completamente dentro, né completamente fuori. Lo spazio moderno che Mies elabora è un ambiente attraversabile, leggero, mai rigidamente delimitato.

Lo spazio coperto e aperto che introduce all'interno, richiama direttamente l'*engawa*, il margine ligneo della casa giapponese, superficie di contemplazione e attesa. Nella Farnsworth, questo spazio si espone completamente al vuoto e al verde, protetto solo dal tetto e sollevato da terra, come se il corpo potesse esperire, nel semplice attraversamento, una forma essenziale di abitare: stare *tra*, sospendersi *tra* (fig. 1.7b)

Ed è forse proprio in questo "stare tra" che la domanda iniziale può trovare la sua risposta più sottile. L'interno comincia dove la soglia si fa spazio, e lo spazio si fa esperienza: in questo margine inizia davvero l'abitare.

<sup>17</sup> MALMS 2001, p. 11

<sup>18</sup> PALUMBO 1999, p. 17

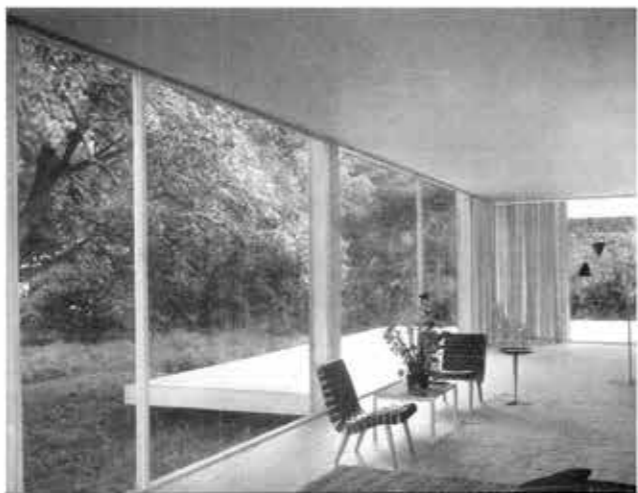
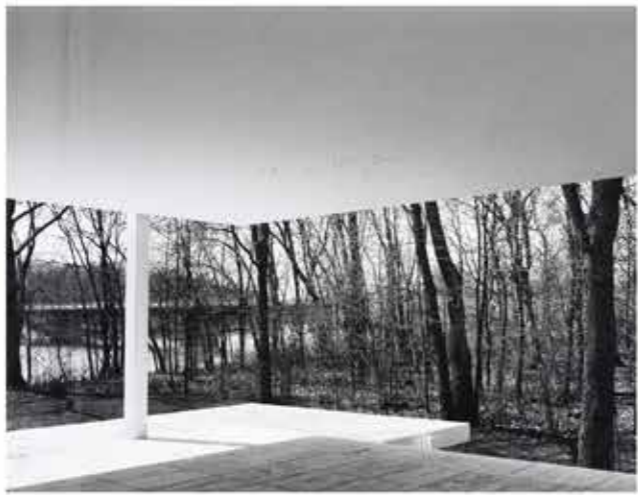


fig. 1.7

Mies van der Rohe - Farnsworth House, 1945-1951



fig. 1.8

Yasuhiro Ishimoto - Katsura Villa, Kyoto, 1953-54

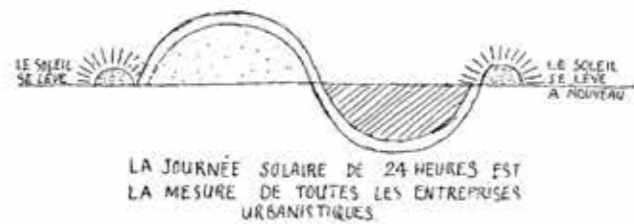


fig. 1.9

Le Corbusier, "le Soleil, maître de notre vie"

### 1.1.2 Abitare l'ombra. Lo spazio climatico di Le Corbusier

«Il Sole maestro delle nostre vite  
indifferente lontano.  
È il visitatore – un signore –  
entra nelle nostre case. [...] Puntuale  
macchina rotante da tempo immemorabile,  
fa nascere ad ogni istante delle  
ventiquattro ore la gradazione  
la sfumatura l'impercettibile  
quasi fornendo loro un ritmo.  
Ma lo interrompe brutalmente  
due volte, al mattino e alla sera.  
Il continuo gli appartiene, mentre  
ci impone l'alternanza -  
la notte il giorno - i due tempi  
che regolano il nostro destino:  
Un sole sorge  
un sole tramonta  
un sole sorge di nuovo»<sup>19</sup>

Publicato nel 1955 dopo otto anni di gestazione, *Le Poème de l'Angle Droit* rappresenta per Le Corbusier una sorta di casa mentale, un'opera totale che fonde parola, immagine, spazio e tempo in un'unica narrazione simbolica.

I testi, i disegni, i collage, le litografie si intrecciano come stanze di un percorso iniziatico, dove ogni gesto è misura, ogni forma è soglia, ogni segno è orientamento. Tra i simboli primari che lo abitano, il sole occupa un posto centrale. È il maestro delle nostre vite, presenza indifferente ma sovrana, che entra in casa come un signore, attraversa lo spazio, regola il tempo e imprime allo sguardo una disciplina cosmica.

Nel *Poème*, il sole non è solo astro fisico, ma entità ciclica e rituale: "ponctuelle machine tournante", scandisce il ritmo delle ventiquattr'ore con la delicatezza della gradazione e con la brutalità della cesura. Il mattino e la sera non sono solo soglie temporali, ma fratture percettive: momenti in cui la continuità del tempo si spezza e lo spazio cambia volto. Il sole non illumina semplicemente, ma ordina e trasforma: definisce lo scorrere del giorno, plasma l'architettura e orienta il corpo. L'ombra, di conseguenza, non è assenza, ma traccia visibile di questa trasformazione. È il luogo in cui il tempo diventa materia, in cui la luce si traduce in spazio vissuto.

L'immagine che chiude la sezione A1 *Milieu* (Ambiente) riprende la rappresentazione stilizzata del modello di base di un percorso solare attraverso il cielo, descrivendo una curva ad S, accompagnata dalla didascalia "il sole sorge, il sole tramonta, il sole sorge nuovamente" (fig. 1.9).

<sup>19</sup> LE CORBUSIER 1955

È in questa dialettica tra luce e ombra, tra alternanza e continuità, che si annida una delle intuizioni più profonde del pensiero lecorbusiano. Il sole, per Le Corbusier, non è solo sorgente luminosa, ma materiale progettuale, capace di determinare la forma, la disposizione, il senso degli spazi.

La sua traiettoria nel cielo impone una geografia, suggerisce una postura, impone un orientamento. Ma soprattutto, introduce un elemento di variabilità climatica. La luce diretta, il calore, la rifrazione, la ventilazione, l'ombra stessa: sono questi gli agenti invisibili attraverso cui il sole costruisce l'architettura. È in questo senso che il clima, nei progetti della maturità, diventa "materiale da costruzione"<sup>20</sup>, e la loggia, spazio intermedio per eccellenza, ne è lo strumento privilegiato.

Juan Calatrava ha definito il *Poème* un "poema abitabile"<sup>21</sup>, una soglia in cui si compendia l'intera traiettoria corbusieriana.

L'opera nasce in parallelo ai progetti fondamentali degli ultimi vent'anni: dalla cappella di Ronchamp alla città di Chandigarh, fino a La Tourette, al Padiglione del Brasile e al Cabanon di Cap-Martin. In tutti questi casi, la luce naturale è fattore compositivo primario, e l'ombra non è più uno scarto, ma una presenza attiva: luogo dell'attesa, del raccoglimento, della variazione termica e sensibile. L'architettura si scolpisce nel rapporto tra pieno e vuoto, tra chiaro e scuro, tra esposizione e protezione.

Anche la giornata di lavoro di Le Corbusier è strutturata secondo il ritmo del sole. La mattina, nel silenzio dell'appartamento di rue Nungesser-et-Coli, è dedicata alla riflessione e alla pratica plastica. Il pomeriggio, nello studio collettivo di rue de Sèvres, è riservato all'architettura. Questa scansione, come osserva Calatrava, riflette il ciclo solare, e non a caso si ritrova nella struttura simbolica del *Poème*. La luce mattutina come intuizione solitaria, l'ombra del pomeriggio come luogo della progettazione condivisa. Il sole come metronomo, l'ombra come spazio della misura.

Comprendere questa visione è essenziale per interpretare il passaggio decisivo che Le Corbusier compie nella sua maturità: dall'architettura della forma all'architettura del clima, in cui sole e ombra diventano elementi attivi di una nuova composizione spaziale. L'angolo retto – asse stabile nel fluire del giorno – diventa la figura simbolica di questa alleanza: misura cosmica e umana, geometria e percezione, rigore e sensibilità. È da qui, da questa postura solare e climatica, che nascono i suoi spazi più potenti: scavati nella luce, ma fondati sull'ombra.

#### *L'origine climatica del brise-soleil*

L'interesse per il clima, nella riflessione architettonica di Le Corbusier, non emerge come esigenza tecnica, ma come dato fondativo, come lente attraverso cui reinterpretare le forme della modernità. A partire dagli anni Venti, lo studio sul rapporto tra architettura e sole diviene progressivamente centrale, fino a strutturare un intero sistema di figure e dispositivi che rispondono all'esigenza di temperare, modulare, incanalare la luce. Il progetto per il Lotissement di Barcellona è tra i primi a porre in discussione la fragilità termica

della parete vetrata, tentando di adattare il lessico modernista alle condizioni climatiche mediterranee. Qui la facciata diventa soglia abitabile: uno spessore che trattiene e regola, un filtro che si sostituisce alla trasparenza come valore assoluto. È l'inizio di una transizione, in cui il clima cessa di essere ostacolo da neutralizzare e si fa matrice del progetto.

Anche nei disegni della *Ville Contemporaine*, l'interfaccia climatica della facciata si struttura come luogo di relazione tra individuo e ambiente, tra rituali quotidiani e forze planetarie. Gli *Immeubles-Villas* sono dotati di logge profonde, veri e propri *jardins suspendus* che, pur nella loro idealità diagrammatica, prefigurano un principio di adattamento climatico fondato sull'ombra. Questi spessori non sono semplici balconi, ma soglie capaci di mitigare la radiazione estiva, di restituire uno spazio intermedio e abitabile tra interno ed esterno. Saranno i progetti della maturità a perfezionare questo principio, affiancando alle logge un sistema articolato di dispositivi solari: il *brise-soleil*. La svolta teorica avviene negli anni Trenta, sulla scorta dei fallimenti del cosiddetto *mur neutralisant*. Alla Cité de Refuge di Parigi, il tentativo di costruire una pelle trasparente ma termicamente stabile si rivela fallimentare.

Il *pan de verre* non riesce a garantire l'equilibrio interno desiderato: d'inverno lo spazio è gelido, d'estate surriscaldato. È un punto di crisi nella fiducia nei confronti della trasparenza come ideale modernista, e nel contempo un punto di partenza per l'elaborazione del *brise-soleil* come alternativa consapevole. Il vetro cessa di essere simbolo di progresso astratto: viene riconosciuto come materiale fragile, che necessita di protezione, regolazione, filtro.

«L'edificio, destinato a ospitare persone senza fissa dimora, fu pensato come prototipo di razionalizzazione termica: un "muro neutro" avrebbe dovuto neutralizzare le condizioni climatiche esterne attraverso una doppia pelle vetrata con intercapedine d'aria, da riscaldare o raffreddare a seconda delle stagioni. Un sistema sofisticato quanto ingenuo, che si scontrò con i limiti tecnologici dell'epoca: l'aria calda si disperdeva, quella fredda non veniva bloccata, e l'edificio si rivelò presto invivibile, troppo caldo d'estate, troppo freddo d'inverno»<sup>22</sup>.

È in questo contesto che prende forma, in modo sempre più consapevole, la figura del frangisole: un elemento fisso o mobile, profondo, articolato, capace di proiettare ombra, di schermare la luce e di costruire una nuova soglia abitativa. L'architettura non si limita più a racchiudere, ma si incarica di mediare: costruisce le condizioni sensibili del vivere, accogliendo le differenze climatiche e trasformandole in figura. Le facciate si approfondiscono, si articolano, si piegano secondo traiettorie solari. Il sole non è più soltanto fonte di luce: è materia progettuale, principio generatore dello spazio.

Il *brise-soleil* non nasce dunque come invenzione isolata, ma come risposta maturata nel tempo, attraverso errori, esperimenti e affinamenti successivi. Nell'Immeuble Clarté a Ginevra, Le Corbusier rinuncia definitivamente alla mediazione meccanica: la questione climatica viene affrontata con mezzi architettonici essenziali e razionali. Tende esterne, balconi, persiane, retrattili o fisse, disegnano un paesaggio mobile che non solo protegge, ma costruisce una nuova grammatica della facciata.

<sup>20</sup> Pozzi 2015

<sup>21</sup> CALATRAVA 2007, p. 172

<sup>22</sup> BARBER 2020, p. 39

È un'architettura atmosferica e abitabile, dove il controllo della luce si sovrappone alla qualità percettiva dello spazio (fig. 1.10a).

«Nell'edificio "Clarté" di Ginevra, così battezzato dagli utenti, avevamo istintivamente avviato dei lavori di avvicinamento al frangisole. Disegno i pavimenti, che si prolungano oltre la facciata vetrata con un balcone piuttosto sporgente di 1,50 m dotato di parapetto. Si creava così una prima ombra; per il caldo torrido si aggiunsero delle tapparelle installate in corrispondenza dei parapetti dei balconi, creando così condizioni molto soddisfacenti per l'ingresso del sole in inverno (sole basso all'orizzonte) e per ostacolarne l'ingresso in estate (sole alto all'orizzonte)»<sup>23</sup>.

Nel 1946, nel saggio "*Problèmes de l'Ensoleillement: Le Brise-Soleil*", Le Corbusier teorizza retrospettivamente questa figura architettonica, sintetizzandola attraverso schizzi, confronti, sezioni. Il sole viene rappresentato come una traiettoria ciclica, un movimento da assecondare e non da neutralizzare. La facciata, da superficie, diventa dispositivo: una macchina poetica capace di "modellare" lo spazio e la vita moderna, come afferma l'autore stesso.

La forma del *brise-soleil* varia a seconda del contesto: si adatta agli orientamenti, alle latitudini, agli usi, e si fa principio plastico. Ogni edificio, in questa prospettiva, diventa un laboratorio di ombra, un progetto climatico.

«Il gioco delle stagioni porterà una gamma sfumata di benefici e di inconvenienti: al solstizio d'inverno, il sole è basso sull'orizzonte e i suoi raggi sono benvenuti all'interno dell'abitazione dove riscaldano moralmente e fisicamente; le mezze stagioni, primavera e autunno, si accontentano molto bene di un sole mite per le creature. Ma il solstizio d'estate e la canicola con le sue temperature insopportabili hanno reso il sole un amico, un nemico implacabile; in queste ore calde, il bisogno di ombra diventa imperativo: bisogna chiudere le finestre, bisogna "diaframmare" il vetro»<sup>24</sup>.

La Maison Locative ad Algeri, pur non realizzata, rappresenta un punto culminante di questa sperimentazione. I disegni pubblicati nel saggio del 1946 mostrano una facciata modulata da piccole cavità d'ombra profonde, veri e propri alveoli plastici proiettati verso l'esterno. Il *pan de verre* è ancora presente, ma retrocesso in secondo piano, schermato da una maglia frangisole ancorata alla struttura. Un edificio residenziale sorretto da pilastri in cemento armato che sostenevano una soletta aggettante.

Questa struttura offriva quattro facciate con esposizioni differenti, ciascuna delle quali richiedeva un trattamento specifico in relazione all'irraggiamento solare. Sui fronti nord e, probabilmente, est si poteva mantenere una vetrata integrale, ma i prospetti sud e ovest imponevano l'adozione di un sistema di schermatura. Fu in questo contesto che venne concepito un dispositivo frangisole composto da alveoli modulari, veri e propri cassoni profondi circa 80 centimetri e alti 70, capaci di generare ombre profonde ed efficaci. Installato a pochi centimetri dalla parete vetrata retrostante, il sistema era ancorato direttamente ai solai aggettanti di ciascun piano, configurandosi come un secondo strato della facciata: non solo filtro climatico, ma vero e proprio spessore abitabile, capace di regolare la radiazione solare e restituire una nuova profondità plastica all'involucro (fig. 1.10b).

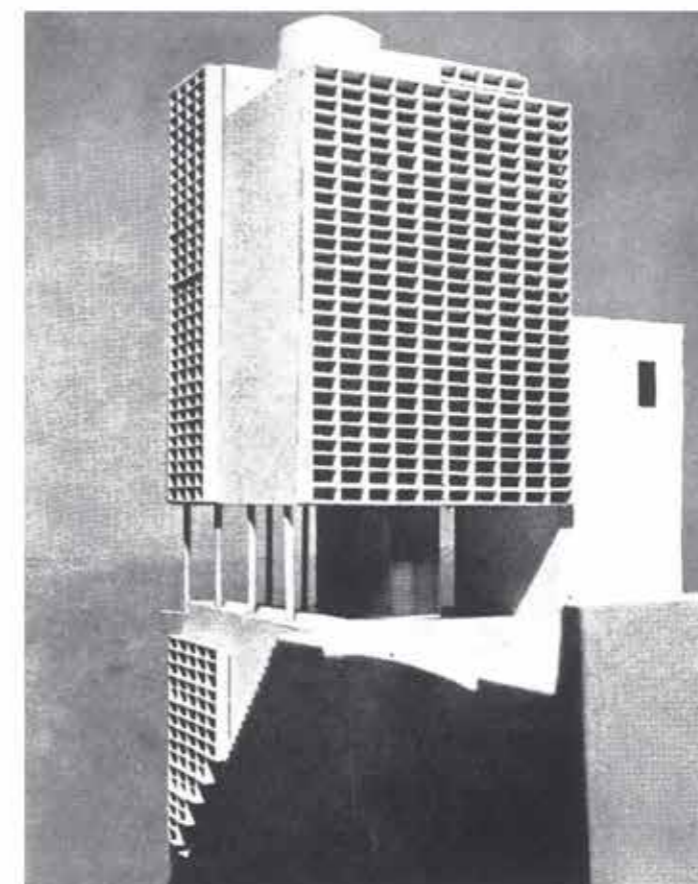


fig. 1.10

evoluzione del brise-soleil di Le Corbusier

a. Immeuble Clarté, Ginevra, 1930

b. Maison Locative, Algeri, 1933

<sup>23</sup> LE CORBUSIER 1995, vol. 4, p. 104

<sup>24</sup> *Ibidem*

In questo senso, la Maison Locative può essere letta come una traduzione architettonica del libretto *Poésie sur Alger* (1950).

Se quest'ultima rappresenta l'addio malinconico a un'utopia urbanistica mediterranea - fatta di viadotti, promenade, logge e spessori bianchi che si adagiano sul rilievo - la Maison Locative ne costituisce l'ultimo gesto progettuale, allo stesso tempo plastico e poetico. Entrambe le opere condividono una tensione verso una forma dell'abitare capace di conciliare la modernità con il sole, con la pietra, con la topografia.

Qui, l'architettura non impone, ma si adatta; non cancella, ma interpreta. L'ombra non è un residuo, ma un principio generatore. Il *brise-soleil*, con la sua grammatica minuta e modulare, si configura come una nuova forma di ornamento climatico: un filtro, una pelle sensibile, un luogo dove il tempo, la luce e la materia si danno appuntamento.

Non è un caso che sia proprio in Algeria che questo dispositivo trovi piena espressione. Le Corbusier riconosce nella fascia mediterranea - da Marsiglia a Barcellona, da Cartagine ad Algeri - un laboratorio privilegiato per l'adattamento del modernismo ai climi caldi. La tradizione vernacolare, fatta di logge, aggetti, muri spessi e aperture filtranti, viene trasfigurata in un linguaggio moderno. In questo contesto, il *brise-soleil* si propone come dispositivo di continuità e di rottura: continuità con la sapienza costruttiva antica, rottura con l'universalismo astratto dell'*International Style*.

L'eredità di questa ricerca si estende oltre il Mediterraneo. In Brasile, a partire dagli anni Trenta, la figura del frangisole si diffonde come strategia compositiva e climatica. L'architettura moderna trova qui un nuovo territorio fertile, dove le condizioni ambientali spingono alla sperimentazione di dispositivi di schermatura profondi e articolati. La lezione di Le Corbusier viene raccolta e reinterpretata da una generazione di architetti latinoamericani - tra tutti Lúcio Costa, Affonso Reidy, Oscar Niemeyer - che integrano ombra, vegetazione e apertura in una visione organica dello spazio abitato.

In questo processo di disseminazione, il *brise-soleil* smette di essere un mero dispositivo tecnico. Diventa figura culturale, simbolo di un'architettura attenta al clima, alla luce, alla vita quotidiana. Un gesto plastico e razionale insieme, in cui si condensano molte delle intuizioni corbusiane: l'abitare come esperienza solare, il progetto come mediazione atmosferica, la soglia come luogo della vita.

### *L'ombra come materia*

Con il secondo dopoguerra, l'opera di Le Corbusier entra in una fase nuova e radicale, segnata da una progressiva intensificazione espressiva e da una riflessione profonda sull'unità fra architettura, clima e spiritualità.

La dimensione scultorea e il carattere tellurico delle sue architetture mature non rappresentano una rottura rispetto al razionalismo dei decenni precedenti, ma piuttosto l'estensione di un'idea di modernità che assume il sole e l'ombra come materiali compositivi a pieno titolo. Non si tratta più di "controllare" la luce o di regolare il clima in modo astratto: il sole diventa gene-

ratore di forma, l'ombra materia architettonica capace di orientare lo spazio, plasmare l'esperienza, intensificarne il significato. È in questo contesto che il *brise-soleil*, da semplice dispositivo tecnico, si trasforma in soglia abitabile, in membrana plastica e articolata, in scrittura materica dell'architettura.

L'Unité d'Habitation di Marsiglia (1947-1952) rappresenta il momento culminante di questa transizione. Nata da un'esigenza collettiva di ricostruzione, essa si configura come una vera e propria "città verticale", capace di condensare in sé l'utopia sociale e il rigore costruttivo. La lunga barra di cemento armato poggia su pilotis come un vascello urbano, orientata secondo un asse trasversale est-ovest che consente un doppio affaccio per ciascun alloggio.

Il frangisole assume qui un valore duplice: filtro climatico in grado di schermare il sole mediterraneo, ma anche spazio intermedio, profondo, da abitare. Ogni loggia non è un semplice balcone: è una stanza all'aperto, un giardino sospeso, una soglia proiettata sul paesaggio. Le sue profondità sono studiate per proteggere dal sole estivo e lasciare entrare la luce invernale, mentre la sezione degli appartamenti - un intreccio tridimensionale di volumi e altezze - amplifica il senso di respiro e apertura.

La pianta degli appartamenti, come sottolinea William J.R. Curtis, ha una lunga storia, che risale agli Immeubles-villas, alla Maison Citrohan e persino alla Chartreuse d'Éma che Le Corbusier aveva disegnato e ammirato nel 1907 e nel 1911<sup>25</sup>.

L'intera composizione dell'Unité è guidata da una logica plastica che mette in tensione luce e materia, pieno e vuoto. I camini di ventilazione sul tetto, con le loro forme scultoree, dialogano con l'orizzonte e tracciano una geografia simbolica. La grana del béton brut trattiene l'ombra, ne rivela le vibrazioni, amplifica le modulazioni luminose lungo il giorno. È un'architettura che non si limita a schermare il sole, ma lo assume come principio attivo, come agente atmosferico e spirituale. Così, la soglia non è più solo una questione tecnica, ma un luogo di condensazione sensibile, una zona liminare dove si incontrano natura e abitare, protezione e apertura, clima e forma.

Se l'Unité d'Habitation rappresenta l'utopia collettiva della modernità, La Tourette ne è la controparte introspettiva e contemplativa. Progettato tra il 1953 e il 1957 su una collina presso Lione, il convento domenicano di Éveux si presenta come un organismo autonomo che trasforma la logica del *brise-soleil* in una grammatica dell'ascetismo. Le celle dei monaci, orientate verso la valle, sono incavate nel calcestruzzo come piccoli osservatori di luce e silenzio (fig. 1.11).

La soglia tra interno ed esterno non è più soltanto un'interfaccia climatica, ma un passaggio rituale. Il percorso che conduce alla chiesa - tra la vegetazione, il ponte e il declivio - è una sequenza di passaggi, soglie e deviazioni che separano il mondo secolare da quello spirituale. La luce filtra obliqua, catturata e modulata da aperture geometriche, fino a condensarsi nella cavità oscura dell'oratorio, dove l'architettura rinuncia al controllo e si affida al potere evocativo dell'ombra. La Tourette non si oppone alla natura: la sospende, la incornicia, la osserva da una distanza millimetrica. Il cemento non chiude, ma trattiene il paesaggio nella propria massa, lo fa vibrare.

<sup>25</sup> CURTIS 1987, p. 246

Come nella Certosa di Éma, che Le Corbusier aveva studiato e disegnato nei suoi viaggi giovanili, anche a La Tourette la distribuzione delle celle lungo corridoi affacciati sul paesaggio si fa struttura di una comunità in ascolto, fondata sulla solitudine e sul silenzio. Il riferimento alla certosa toscana non è solo tipologico: riguarda l'organizzazione del tempo e dello spazio, la separazione tra vita contemplativa e mondo esterno, il valore della soglia come passaggio iniziatico. Ogni cella è un microcosmo autosufficiente, ma anche un frammento di un sistema più ampio, in cui la luce e l'ombra tracciano il ritmo delle giornate e dei pensieri. La modernità di La Tourette si innesta così su archetipi antichi, riconfigurati alla luce di una nuova ascetica del cemento e del paesaggio.

*Chandigarh e la Torre delle Ombre: l'architettura come clima, come rito*

Il ciclo indiano rappresenta il compimento di una lunga traiettoria progettuale e intellettuale, in cui Le Corbusier porta a sintesi i temi della luce, del sole e dell'ombra in relazione al paesaggio, al corpo e allo spirito.

A Chandigarh, città nuova per il Punjab post-indipendenza, l'architetto francese si confronta con un clima estremo, fatto di calore opprimente, alta umidità e violenti monsoni. Questo contesto non è un ostacolo: diventa principio generatore. Con l'aiuto di M. Missenard, Le Corbusier costruisce una vera e propria griglia climatica, raccogliendo dati su temperature, venti, insolazione, per tradurli in forma architettonica. Il sole, l'aria e l'acqua non sono più entità naturali esterne all'opera: diventano materiali da costruzione, agenti attivi nella definizione dell'impianto urbano e della configurazione volumetrica degli edifici.<sup>26</sup>

Ogni edificio – l'Alta Corte, il Segretariato, l'Assemblea – viene orientato secondo assi solari, ventilato in funzione dei monsoni, sagomato per incanalare l'ombra. Le facciate si frastagliano, si addensano, si svuotano non per ragioni stilistiche ma per dosare la luce, scolpire il calore, regolare la penombra.

Il *brise-soleil* si emancipa definitivamente: non è più solo soglia climatica, ma scrittura insediativa, gesto territoriale.

Questo principio trova la sua espressione più radicale nella *Tour des Ombres*, progettata per essere un campione, un dispositivo didattico, un catalogo aperto delle possibilità offerte dall'ombra. Costruita solo dopo la morte di Le Corbusier, la torre si erge come una presenza enigmatica tra gli edifici pubblici di Chandigarh: un monolite frastagliato che assorbe e orienta la luce in modo differente su ciascuna facciata, a seconda della posizione solare.

È l'architettura ridotta alla sua essenza climatica. Un corpo ruvido, in béton brut, modellato dal sole e dal tempo, silenzioso e solenne, che sintetizza una visione: fare dell'ombra una forma abitabile del pensiero.

In parallelo, la Villa Shodhan ad Ahmedabad rappresenta la declinazione domestica di questo stesso principio. Qui, il frangisole si fonde con logge profonde, tetti aggettanti, terrazze coperte, in un continuo gioco di aperture e ombre. Il cemento grezzo incontra la vegetazione tropicale, le rampe scolpiscono traiettorie di luce, il piano abitativo si apre a estensioni esterne coper-

<sup>26</sup> Pozzi 2015, p. 17.

te, spazi di respiro che mediano il rapporto con il caldo. È una casa che vive tra interno ed esterno, tra materia e atmosfera, tra misura e natura.

Ma è lo stesso Le Corbusier, in uno dei suoi ultimi scritti, a suggerire la chiave profonda di questa fase: «Una preoccupazione mi ha agitato, in modo imperativo: introdurre nella casa il senso del sacro; fare della casa il tempio della famiglia. Da quel momento, tutto è diventato diverso»<sup>27</sup>.

Il paesaggio indiano, con i suoi stagni, le sue mucche, i bambini e gli alberi di mango, gli restituisce un'immagine di armonia cosmica, povera ma proporzionata. La casa moderna non è più macchina, ma rito. Non è più puro spazio, ma soglia vivente tra il mondo e il cielo.

In questa visione finale, l'ombra non è negazione, ma rivelazione. È ciò che protegge, orienta, guida. È ciò che ci ricorda che abitare significa stare nella giusta misura tra luce e oscurità, tra apertura e rifugio, tra tecnica e spiritualità. La *Tour des Ombres*, in fondo, è questo: una macchina atmosferica e una metafora finale, il sigillo di un pensiero che ha cercato, fino alla fine, di costruire non solo edifici, ma un luogo possibile per la vita.

<sup>27</sup> LE CORBUSIER 1995, vol.8, p. 169.



fig. 1.11

Bernhard Moosbrugger - Le couvent de La Tourette, Éveux , 1963



fig. 1.12

Lucien Hervé - La Haute cour, Chandigar, 1955



fig. 1.13  
una Geografia della soglia

### 1.1.3 Una Geografia della soglia

Tra le molte genealogie critiche che attraversano la storia dell'architettura moderna, una delle più fertili è quella che lega la villa razionalista europea alla casa leggera e sospesa della California del secondo dopoguerra. È lungo questa traiettoria che si costruisce la prima delle due grandi geografie della soglia: una linea di sviluppo che parte dai progetti americani di Mies van der Rohe - in particolare la Resor House, la Farnsworth House, Lake Shore Drive e Lafayette Park - e che prosegue, per migrazione e adattamento, all'interno del programma Case Study House promosso da John Entenza attraverso la rivista *Arts & Architecture*. Qui, la soglia non è più solo un tema spaziale, ma diventa principio tipologico, tecnica abitativa, linguaggio culturale.

Luca Lanini ha evidenziato con chiarezza questo passaggio, leggendo nel dopoguerra americano l'avvio di una trasformazione radicale della villa moderna: da bene elitario a prodotto accessibile, da icona isolata a prototipo urbano<sup>28</sup>. In un'America priva di un centro urbano strutturato, la dispersione territoriale e la vastità paesaggistica si fanno terreno fertile per un'architettura domestica diffusa, che rinuncia all'eccezione per proporsi come regola. È in questo contesto che il modello miesiano, tetto piano, struttura metallica, pareti vetrate, si ibrida con le esigenze del mercato di massa, dando origine a una nuova generazione di architetti che reinterpreta il dispositivo della casa-loggia in chiave leggera, economica, prefabbricata.

Il progetto della 50x50 House for Mass Production di Mies van der Rohe segna un momento di svolta: lo spazio domestico si riduce all'essenziale, definito da un grande tetto sospeso su quattro pilastri e modulato da pareti libere e tendaggi. La casa non è più recinto, ma copertura: un piano orizzontale che si protende nel paesaggio e che contiene, al suo interno, una molteplicità di configurazioni possibili. Questo modello fenomenologico e strutturale è destinato a generare una lunga serie di discendenze.

Le Case Study Houses di Charles e Ray Eames, Craig Ellwood, Pierre Koenig, Raphael Soriano e altri, non fanno che declinare e disseminare questa intuizione originaria, trasformandola in un immaginario condiviso.

Il programma Case Study House, attivo tra il 1945 e il 1965, non fu soltanto un'iniziativa editoriale o una sperimentazione tecnica, ma un vero e proprio progetto culturale. Le case non erano solo prototipi abitativi, ma dispositivi critici: oggetti dimostrativi costruiti per ridefinire il rapporto tra architettura, vita quotidiana e clima. I materiali industriali, i componenti prefabbricati, le tecniche di assemblaggio rapido si coniugavano con una nuova estetica dell'essenzialità, capace di aprire lo spazio domestico alla natura e alla luce. Le terrazze ombreggiate, le pareti scorrevoli, i pannelli filtranti: tutto concorrevano alla definizione di una soglia abitabile, in grado di mediare tra interno e esterno, tra comfort e apertura, tra protezione e libertà.

Tra i casi più emblematici si colloca la Eames House (Case Study House n.8), costruita tra il 1945 e il 1949 come casa e studio di Charles e Ray Eames.

<sup>28</sup> LANINI 2017, p. 21.

Anche Craig Ellwood, con le sue Case Study House n.16 e n.18, prosegue questa linea di ricerca, perfezionando la grammatica della casa sospesa e diafana, fino a definire una vera e propria architettura della soglia.

In questo contesto, la figura di Richard Neutra occupa una posizione nodale. Emigrato negli Stati Uniti negli anni Venti, Neutra si distingue fin da subito per la capacità di coniugare il rigore del linguaggio internazionale con una sensibilità inedita verso il clima, la luce e la natura del paesaggio americano. La Lovell Health House (1927-29), spesso considerata uno dei primi manifesti dell'architettura modernista negli Stati Uniti, è già una dichiarazione programmatica: la casa non è solo uno spazio da abitare, ma un organismo che respira, si orienta e si espone. La soglia, in questo progetto come nei successivi, non è un confine netto ma una zona di mediazione tra interno ed esterno, tra individuo e paesaggio.

Il contributo più profondo di Neutra risiede nella capacità di far dialogare la tecnologia con l'esperienza percettiva, traducendo il concetto di trasparenza in una pratica dell'abitare. Se l'eredità miesiana si manifesta nella chiarezza strutturale e nella presenza diffusa del vetro, le abitazioni di Neutra costruiscono una sequenza di soglie, filtraggi e oggetti che permettono alla luce, all'aria e alla vegetazione di entrare nella vita domestica senza travolgerla. Non si tratta di dissolvere l'interno nell'esterno, ma di coreografarne il contatto, in un equilibrio sottile tra apertura e protezione.

In questo senso, la casa moderna californiana sviluppa un modello di casa-loggia, in cui il tetto aggettante, le pareti continue di vetro e i patii interni disegnano un ambiente flessibile e atmosferico.

Il soggiorno si apre sul giardino ma resta schermato, il vetro riflette quanto filtra, e lo spazio intermedio diventa dispositivo percettivo. La casa non si chiude su se stessa né si dissolve completamente: resta un organismo ancorato alla terra, ma capace di respirare.

L'eredità della sua ricerca si riflette nei lavori di Soriano, Koenig, Ellwood, ma soprattutto trova un'eco profonda nella Eames House di Charles e Ray Eames. Anche qui, in un volume a due piani che combina leggerezza costruttiva e sensibilità ambientale, la soglia si moltiplica: non più solo limite tra interno ed esterno, ma membrana percettiva tra materiali, colori, luce e tempo.

Accanto alla genealogia diafana che, da Mies van der Rohe alle Case Study californiane, definisce la soglia come diaframma trasparente e leggero, si sviluppa un'altra linea evolutiva, meno nota ma altrettanto influente: quella che assume l'ombra come materiale architettonico, e la soglia come spessore plastico, climatico e abitabile. È questa la seconda geografia critica che struttura il discorso moderno sull'interfaccia tra interno ed esterno, una genealogia dell'ombra che affonda le radici nel pensiero di Le Corbusier e si ramifica nei territori caldi del Sud globale: il Brasile, l'Argentina, il Mediterraneo e il Maghreb.

Il primo e più fertile terreno di questa migrazione è senza dubbio il Brasile. Quando Le Corbusier visita Rio de Janeiro nel 1929 e ritorna nel 1936, il suo pensiero lascia un'impronta decisiva su una generazione di giovani architetti locali. Sigfried Giedion, nella prefazione a *Modern architecture in Brazil*,

sottolinea come l'opera di Le Corbusier rappresenti la scintilla iniziale, ma anche il punto di rottura: non più imitazione, ma trasformazione attiva, fondata sull'ibridazione tra razionalismo strutturale e adattamento climatico<sup>29</sup>.

Questa seconda genealogia trova nel *brise-soleil* il suo dispositivo emblematico: non una semplice schermatura, ma un filtro climatico che si fa spazio abitabile. Il clima tropicale, con le sue forti escursioni luminose, le piogge torrenziali, la necessità di ventilazione naturale, impone una riscrittura delle tipologie moderne. Le superfici lisce e continue si frangono, si articolano, si piegano. L'ombra non è solo protezione: è articolazione plastica, spazio di mediazione, risorsa figurativa.

Il punto di svolta è rappresentato dalla costruzione, tra il 1936 e il 1943, del Ministero da Educação e Saúde Pública a Rio de Janeiro (noto come MES), opera collettiva diretta da Lucio Costa, con la partecipazione decisiva di Oscar Niemeyer, affiancata dall'ingresso di Le Corbusier come consulente. L'edificio, vero manifesto dell'architettura moderna in Brasile, è il primo caso in cui il *brise-soleil* assume una funzione architettonica e simbolica determinante: non solo come strumento tecnico per rispondere al sole equatoriale, ma come forma plastica che costruisce la facciata, definisce la profondità, disegna la soglia. Le grandi lamelle verticali e orizzontali, poste davanti ai piani vetrati, producono una dialettica mobile di pieno e vuoto, luce e ombra, in una composizione che si fa dinamica, cinetica, quasi musicale.

Questo dispositivo, che Le Corbusier aveva già teorizzato negli anni precedenti e che avrebbe poi rielaborato nei suoi trattati postbellici, diventa così una matrice tipologica per le architetture dei Tropici. Come osserva Henrique Mindlin, l'adozione sistematica del *brise-soleil* nelle costruzioni brasiliane degli anni Cinquanta non è solo un fatto tecnico, ma una vera e propria grammatica del moderno tropicale. Gli architetti brasiliani imparano a trattare la parete come superficie sensibile, articolata da moduli traforati, schermature mobili, pannelli ceramici: superfici capaci di respirare, di vivere la luce, di rispondere attivamente al clima.

Il progetto dell'Edificio Bristol (1948) di Lúcio Costa, con i suoi pannelli traforati in ceramica, o i Blocchi B del Pedregulho (1951) di Affonso Reidy, con le sue logge profonde e i corpi sospesi nel paesaggio, mettono in scena una nuova soglia: non più solo visuale, ma corporea. Gli oggetti, i parasole, i frangisole verticali e orizzontali danno forma a una poetica dell'ombra che è al tempo stesso funzionale e simbolica. La loggia non è un'estensione dell'interno, ma uno spazio autonomo, un'intercapedine vitale che definisce il rapporto tra abitare e clima.

A differenza della diafania americana, che si affida alla leggerezza strutturale e alla continuità visiva, qui la soglia si fa densa, profonda, tattile.

Il clima diventa materiale da costruzione, e l'ombra una risorsa attiva.

Gli architetti brasiliani rifiutano l'idea di un'edilizia universale e astratta, e costruiscono un linguaggio capace di rispondere alle condizioni concrete del territorio. Questa postura, come nota Giedion non è solo tecnica, ma anche culturale: una forma di modernità situata, radicata nella geografia, nella luce e nella materia locale<sup>30</sup>. Il cemento armato, ad esempio, è usato in modo scul-

<sup>29</sup> GIEDION 1956, p. IX.

<sup>30</sup> *Ibidem*

toreo, per scolpire ombre, incavare spessori, creare aperture calibrate.

L'eredità di questa linea lecorbusiana non si ferma al Brasile. Attraversa l'Atlantico e si insinua nel cuore del modernismo argentino, dove architetti come Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan - formati direttamente o indirettamente sotto l'influenza di Le Corbusier - portano avanti una visione dell'abitare che assume il clima come materia progettuale.

Le case del Gruppo Austral, fondate sul principio della ventilazione trasversale, della protezione solare e della massima apertura verso l'esterno, sviluppano logge profonde, pensiline aggettanti e frangisole fissi o mobili, in un'ibridazione tra razionalismo europeo e pragmatismo locale.

In molte architetture sviluppate nel dopoguerra, si leggono chiaramente le tracce dell'insegnamento di Le Corbusier che aveva trovato il suo culmine nel Plan Obus per Algeri: l'idea di una grande forma urbana scandita da piani sospesi, capaci di generare ombra, attraversamenti, e condizioni climatiche differenti in ogni sezione del giorno.

Il Plan Obus non è soltanto un piano urbanistico: è una dichiarazione poetica e politica sulla soglia mediterranea, intesa come cerniera tra Europa e Africa, tra modernità e tradizione, tra l'arido e il marino, tra la terra e il cielo.

La città coloniale si fa luogo di confronto tra culture, ma anche teatro di una riflessione profonda sull'abitare il clima e il paesaggio.

Il progetto si struttura in quattro elementi principali: una *cit  d'affaires*, una rete di alloggi a gradoni, un grande viadotto abitato a sviluppo lineare e un'autostrada sospesa sul bordo della collina. Ma pi  che un sistema funzionale, ci  che emerge   una nuova forma urbana, stratificata, plastica, continua, che si innesta sul territorio senza demolirlo, elevandosi invece su pilotis, come un'infrastruttura abitabile.

Il viadotto abitato, vero cuore formale e simbolico del Plan Obus, rappresenta un'anticipazione potente di molte architetture del modernismo tropicale e mediterraneo. La sua sezione a ponte, la distribuzione longitudinale delle cellule abitative, le logge protette e i percorsi ombreggiati suggeriscono una concezione abitativa fondata sull'orizzontalit  estesa e sulla soglia climatica. Non pi  l'edificio come oggetto isolato, ma come trama che si adagia sul suolo, lo attraversa e lo protegge.   l'architettura del "passaggio" pi  che della permanenza: la loggia diventa spessore intermedio tra luce e ombra, vento e quiete, distanza e prossimit .

Questa idea di grande forma urbana abitabile, capace di affrontare il clima con strumenti spaziali e percettivi, si riverbera nei progetti che costellano il bacino mediterraneo e l'America Latina nel secondo dopoguerra. L'influenza del Plan Obus   rintracciabile, ad esempio, nella Cit  du Nid d'Abeille a Casablanca di Candilis, Josic e Woods, ex collaboratori di Le Corbusier.

Ma la sua eco si estende anche in Europa, nel progetto di Forte Quezzi a Genova di Luigi Daneri, dove la lunga stecca abitativa, appoggiata alla collina e segmentata da una serie di logge protette, sembra citare direttamente l'orizzonte formale di Algeri.

Ancora pi  evidente   la filiazione nelle esperienze brasiliane, dove il connubio tra modernismo europeo e condizioni tropicali genera esiti di straor-

dinaria potenza. Il complesso di Pedregulho, realizzato da Affonso Eduardo Reidy a Rio de Janeiro tra il 1947 e il 1952,   forse il pi  diretto discendente del viadotto lecorbusiano. L'edificio sinuoso si adagia sul pendio, le unit  si aprono con logge profonde verso il paesaggio, i pilotis liberano lo spazio pubblico a terra. La grande forma si fa dispositivo climatico e sociale, soglia abitabile tra citt  e natura.

L'eredit  di Le Corbusier non si limita alla ripresa morfologica, ma implica una vera e propria traslazione culturale del concetto di loggia: da semplice estensione funzionale a membrana abitativa, capace di mediare luce e calore, silenzio e vento, solitudine e socialit .   un'architettura della soglia, in cui il confine tra interno ed esterno   sempre mobile, spostato, modulato. Cos , dal Mediterraneo al Tropico, la grande forma urbana si piega al sole, si apre alla brezza, si adagia al paesaggio come un organismo vivo. E in questo gesto risuona ancora, potente, il sogno poetico e politico del Plan Obus.

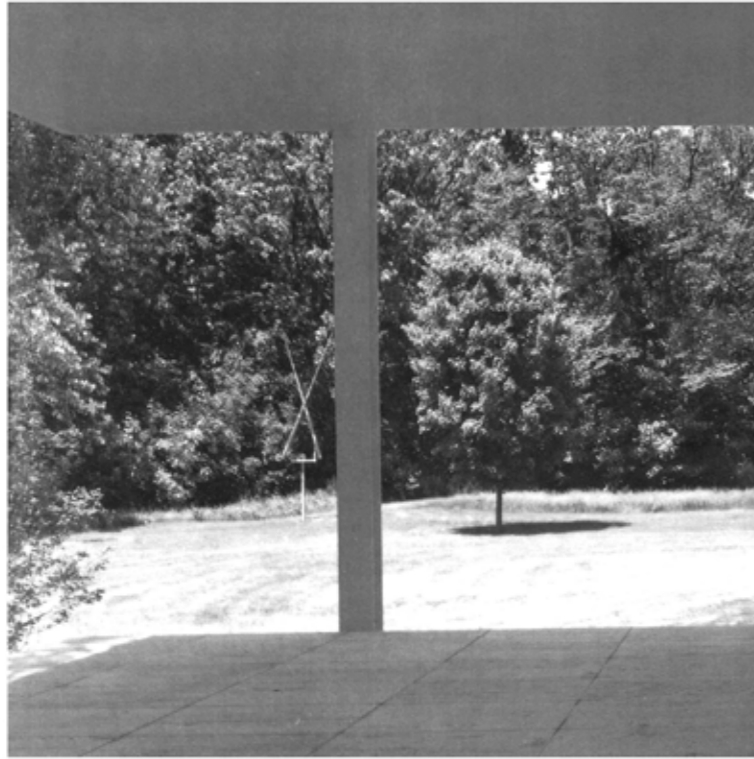


fig. 1.14  
abitare sotto un tetto

## 1.2 La loggia come casa: abitare sotto un tetto

### *Dal suolo al cielo. Dalla villa isolata all'edificio impilato*

Nel corso del Novecento, l'architettura moderna ha eletto la casa isolata a laboratorio critico del progetto. La villa unifamiliare si è offerta come campo di sperimentazione tipologica, tecnica e percettiva, nella tensione tra radicamento al suolo e apertura al paesaggio. Ma è nella loggia, intesa non come elemento accessorio ma come condizione primaria dello spazio abitabile, che questa sperimentazione ha trovato una delle sue espressioni più radicali.

La loggia moderna non è semplicemente un'estensione verso l'esterno: è il luogo in cui l'interno si misura con il mondo. È una soglia vissuta, un filtro atmosferico, una superficie di relazione che costruisce l'abitare nella sua profondità. Il pavimento si solleva da terra, il tetto si distende come piano sospeso, e le superfici verticali non racchiudono ma modulano: tende, vetrate, alberi, luce. In questo sistema sottile si definisce una postura architettonica che rifiuta il recinto e abita la soglia. Una casa sotto un tetto, tra cielo e terra, che si posa come un corpo in ascolto.

La casa moderna non sempre si impone sul paesaggio: talvolta vi si adagia, si sospende, lo sfiora. Alcune tra le esperienze più emblematiche dell'abitare in una loggia nascono proprio da questa postura sottile, da un rispetto attivo per il suolo. È un'architettura in punta di piedi, che cerca un equilibrio tra la necessità di radicarsi e il desiderio di non ferire il terreno. La Farnsworth House è una loggia assoluta. Si solleva leggermente dal terreno per sfuggire alle piene del fiume Fox, ma senza mai allontanarsene davvero: il piano di calpestio resta perfettamente parallelo al suolo, come una piattaforma sospesa tra due orizzonti. Il rapporto con il paesaggio è di astrazione: la casa si eleva, ma resta immersa nel contesto, lasciando che l'acqua, la luce e le stagioni scorrano sotto di essa.

Nella Smith House di Craig Ellwood, la postura si fa più dinamica. La casa si tende tra due estremi come un ponte abitabile, una trave cava appoggiata sulla collina che guarda il paesaggio da lontano. È una loggia tesa, cinematografica, pensata per essere vissuta ma anche inquadrata, attraversata, messa in scena. Infine, nella Casa de Vidro di Lina Bo Bardi, la sospensione si fa poetica. Il piano abitabile è un volume vetrato sostenuto da pilotis sottilissimi, che lasciano scorrere il giardino al di sotto senza interromperlo. L'architettura si solleva per non toccare la terra, per restare nella luce, tra le fronde, in uno spazio rarefatto che non divide ma unisce.

In tutti questi casi, il gesto della casa-loggia non è solo compositivo, ma un tentativo di abitare il suolo senza dominarlo, di stabilire un contatto senza possesso, una presenza senza peso. Una forma di architettura che non si impone ma si posa, come un corpo in ascolto.

Ma proprio in questa precisione orizzontale si annida il limite. La casa sotto un tetto sembra non tollerare la verticalizzazione. Quando il dispositivo-loggia viene impilato, contratto, reiterato, la soglia rischia di sparire. Nella città moderna, l'edificio collettivo fatica a conservare l'apertura, il margine, l'in-

tercapedine abitabile. Le logge si riducono a balconi, le soglie si appiattiscono, la relazione con il clima e con il paesaggio si interrompe. Il passaggio dal suolo al cielo è dunque un nodo critico della modernità: come trasferire la qualità dell'affaccio in una struttura ripetuta? Come mantenere lo spazio della soglia dentro il modulo impilato?

Alcune risposte emergono nei tentativi di Mies van der Rohe, che riprende i principi della casa diafana e li trasforma in facciata continua, in affaccio ripetuto, in soglia moltiplicata. Le torri di Lake Shore Drive non cancellano la loggia: la assorbono nella trasparenza della pelle, nella continuità della vista, nella profondità virtuale della vetrata intera. Ma si tratta di un'eccezione. Nella maggior parte dell'edilizia moderna, la soglia viene sacrificata sull'altare della densità, dell'economia, della norma.

Il passaggio dalla villa isolata all'edificio impilato è, in ultima analisi, un passaggio dalla presenza alla perdita della loggia. Per questo diventa necessario tornare ai principi, rileggere i progetti in cui abitare significava esporsi sotto un tetto, vivere tra interno ed esterno, fare della soglia uno spazio abitabile. Solo in questo modo è possibile immaginare una continuità: non un ritorno alla villa, ma una riscrittura del collettivo a partire dalla loggia.

Alison Smithson, nel mettere a confronto tre "padiglioni" del Novecento – la Farnsworth House, la Eames House, e la loro casa Upper Lawn – li descrive come luoghi in cui l'abitare si misura con la natura, il tempo e il rumore del mondo: frammenti di un "idillio"<sup>31</sup> inteso non nel senso bucolico del termine, quanto come spazio minimo di protezione, di apertura, di equilibrio.

Questa condizione liminare attraversa anche le case analizzate in questo paragrafo. Il confronto tra le case-loggia proposto trova un precedente significativo nel testo *Three Pavilions of the Twentieth Century* di Alison Smithson, dove l'autrice accompagna il racconto con una sequenza di immagini che mettono in relazione diretta le tre case, i paesaggi, gli interni e i modi dell'abitare (fig. 1.15).

A questa modalità di lettura - basata sull'intuizione visiva, sul confronto tipologico e sull'esperienza atmosferica - si ispira anche la struttura visiva di questa sezione, in cui le case analizzate vengono accostate non solo in base a un tema, ma in quanto frammenti comparabili di una possibile geografia dell'abitare, ragionando per analogie spaziali, climatiche, percettive.

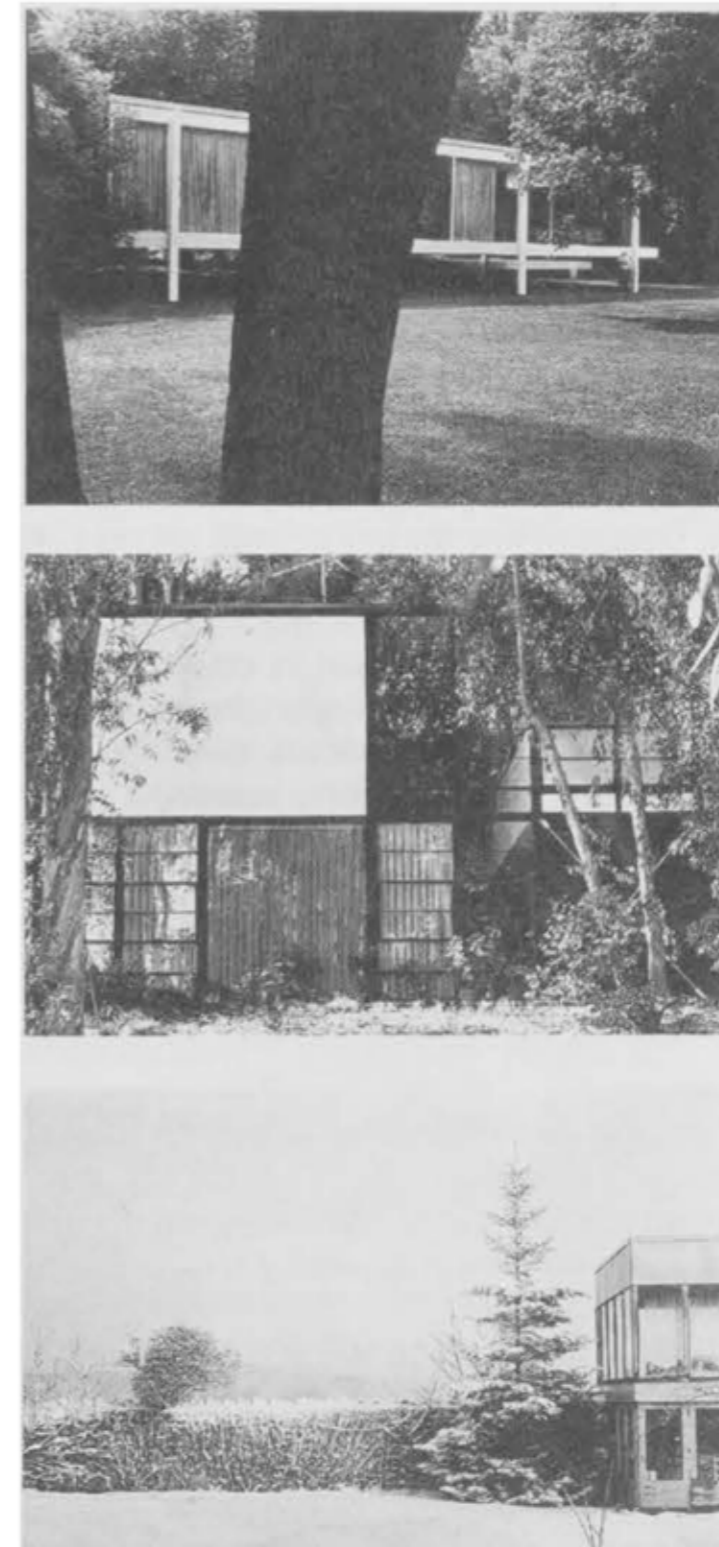


fig. 1.15

Alison Smithson - Three Pavilions of the Twentieth Century, 1985

<sup>31</sup> SMITHSON 1985, p. 141

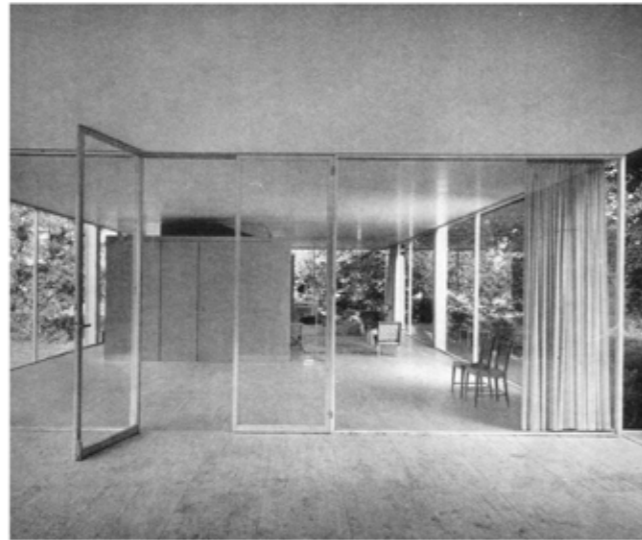


fig. 1.16

la casa-loggia tra due orizzonti

- a. Mies van der Rohe - Farnsworth House, Plano, 1945-1951
- b. Craig Ellwood - Daphne House, San Francisco, 1961
- c. Philip Johnson - Glass House, New Canaan, 1949



fig. 1.17

la casa-loggia come ponte

- a. Mies van der Rohe - Resor House, 1938
- b. Craig Ellwood - Bridge House, 1968



fig. 1.18

la casa-loggia in punta di piedi

a.- b. Lina Bo Bardi - Casa de Vidro, San Paolo, 1950

c. Affonso Eduardo Reidy - Casa Carmen Portinho, Rio de Janeiro, 1949-1952



fig. 1.19

la loggia come estensione sul paesaggio

a. Craig Ellwood - Smith House, Los Angeles, 1958

b. - c. Philip Johnson - Leonhardt House, Long Island, 1956



fig. 1.20

spazi intermedi definiti dall'aggetto del tetto

- a. Pierre Koenig - Stahl House, Los Angeles, 1959
- b. Craig Ellwood - Zimmerman House, Los Angeles, 1950
- c. Richard Neutra - Bailey House, Pacific Palisades, 1946-48



fig. 1.21

- diafania ottenuta attraverso la successione di piani vetrati
- a. Mies van der Rohe - Villa Tugendhat, Brno, 1929-1930
  - b. Richard Neutra - Lewis Miller House, Palm Springs, 1937
  - c. Walter Gropius - Gropius House, Lincoln, 1938



fig. 1.22

Ray and Charles Eames - Eames House, 1949

### 1.2.1 La casa loggia al suolo

Eames House, Los Angeles, 1949  
Ray and Charles Eames

Quando Charles e Ray Eames decisero di costruire la loro casa sulla scogliera di Pacific Palisades, non si trattò semplicemente di abitare un luogo, ma di instaurare con esso un dialogo attento, rispettoso, profondo. Il sito che condividevano con l'abitazione commissionata da John Entenza – progettata da Charles insieme a Eero Saarinen – era attraversato da una sensibilità comune, ma declinato in due visioni divergenti: la Eames House si articolava come un insieme trasparente e aereo, una gabbia leggera capace di accogliere lo spazio in tre dimensioni; la Entenza House, al contrario, assumeva un'orizzontalità chiusa e rigorosa, una scatola metallica attraversata da uno spazio più disciplinato, schermato, forse più protetto ma meno poroso.

Due case “gemelle” nella tecnologia costruttiva, ma profondamente diverse nel modo di porsi nei confronti del paesaggio, della luce, dell'abitare.

Questa differenza non è soltanto stilistica o funzionale. Laddove Entenza rappresentava un committente esterno, la casa di Charles e Ray era invece un prolungamento della loro vita, del loro lavoro, delle loro visioni.

È nella combinazione di queste dimensioni – affettiva, domestica, sperimentale – che la Eames House trova la sua forza. Non è una casa da guardare, ma da attraversare, da vivere come uno spazio in costante trasformazione, dove ogni oggetto, ogni dettaglio, ogni riflesso partecipa a un'equilibrata coreografia di relazioni.

Beatriz Colomina sottolinea come la versione iniziale del progetto, elaborata da Charles con Saarinen, era ancora fedele al paradigma miesiano: una casa sollevata dal suolo, trasparente, allineata con l'orizzonte. Una piattaforma abitabile rivolta verso l'oceano, attraversata dalla luce, affacciata sul paesaggio: “una casa contemplativa, quasi sospesa, nella quale l'abitante si presentava come figura isolata, verticale, in posa dietro la vetrata: una soglia scenografica tra interno e mondo”<sup>32</sup>. Nei modelli fotografati per *Arts & Architecture* è evidente la derivazione della prima idea di casa da uno schizzo realizzato da Mies come studio per una Glass House in collina.

Ma la seconda versione del progetto – quella che fu realizzata – compie una scelta radicale. La casa viene abbassata a terra e ruotata rispetto all'oceano, in un gesto che ridefinisce non solo il rapporto con il sito ma anche la concezione dell'abitare. Non più la centralità dello sguardo panoramico, ma un'intimità più stratificata, più interna. Il muretto che delimita il patio, l'ombra degli eucalipti, il movimento obliquo della luce suggeriscono un paesaggio filtrato, indiretto, frammentato. È il patio ora a diventare il cuore della casa: non più soglia tra interno ed esterno, ma spazio intermedio, sospeso tra protezione e apertura, luogo abitabile nel senso più pieno del termine.

Da questo momento in poi, la casa non sarà più un dispositivo per vedere, ma per essere immersi: nello spazio, nel tempo, nella materia. Un organismo sensibile, mutevole, denso.

<sup>32</sup> COLOMINA 1997, p. 143

La casa, così come venne realizzata, si articola in due volumi rettangolari in acciaio – uno destinato alla vita domestica, l'altro allo studio – disposti ai lati di un patio centrale pavimentato in mattoni. Le dimensioni sono contenute, lo spazio è misurato: circa 230 metri quadrati complessivi. Ma la qualità di quel volume non risiede nell'ampiezza, bensì nella sua densità percettiva. La struttura in acciaio, lasciata a vista e dipinta in un grigio profondo, genera un reticolo sottile. Sottili profili da trenta centimetri, colonne esili alte fino a cinque metri, pannelli traslucidi e opachi che si alternano in una griglia rigorosa, eppure mai rigida.

Questa leggerezza strutturale, tuttavia, non produce freddezza o distanza. Al contrario, la Eames House si offre come uno spazio denso, abitato, intriso di quotidianità. Le pareti in vetro creano continuità visiva con l'esterno, ma sono spesso interrotte da pannelli opachi, da persiane, da strati filtranti che selezionano la vista e costruiscono una relazione sempre nuova tra dentro e fuori. La trasparenza non è più totalizzante, ma graduata, frammentata. Ciò che si vede non è il paesaggio intero, ma frammenti, squarci, riflessi. La natura non è più un fondale, ma una presenza intermittente, da scoprire attraverso il movimento.

Il pavimento stesso diventa un campo visivo: un paesaggio orizzontale definito da tappeti, vassoi, oggetti, cornici minime. Non c'è più distinzione netta tra superfici orizzontali e verticali: le pareti diventano luoghi d'appoggio, il soffitto uno spazio espositivo. Il vetro, il legno, il metallo, i tessuti: ogni materiale partecipa alla costruzione di un'atmosfera stratificata, densa di rimandi e di senso. E come nelle case giapponesi, che evocano attraverso il vuoto e il ritmo la possibilità dell'abitare, anche qui la struttura non è uno sfondo, ma una trama attiva. Non sostiene solo il tetto, ma anche la narrazione.

In questo scenario, la loggia non è una categoria dichiarata, ma una presenza silenziosa, diffusa. È la soglia costante tra interno ed esterno, tra rifugio e apertura. Non è delimitata da un confine, ma da un grado di trasparenza. L'intera casa si comporta come una loggia: è una scena viva, che accoglie il tempo, il lavoro, la memoria. Come nei film sperimentali di Charles e Ray, anche qui la realtà è un montaggio continuo di frammenti: la casa si fa macchina da esposizione, abitata e in movimento.

La forza poetica della Eames House risiede nella sua capacità di superare le gerarchie tradizionali tra struttura e contenuto, tra architettura e arredo, tra cornice e quadro. Non c'è un confine netto tra l'oggetto e lo spazio che lo ospita, tra il paesaggio e l'immagine che ne restituisce un frammento. Tutto si compone per sovrapposizioni, per accostamenti mobili, per affinità elettive. La casa non impone un ordine, ma offre una grammatica aperta. È questo che la rende profondamente moderna: non il formalismo delle soluzioni tecniche, ma la libertà che queste rendono possibile.

Questo cambiamento di orientamento non è banale. È un gesto radicale, con cui gli Eames scelgono di non dominare il contesto, ma di abitare la sua complessità. Anziché sveltare sopra gli alberi, la casa si nasconde tra essi. Anziché affacciarsi sull'oceano come una macchina per guardare, si ritrae in uno spazio più raccolto, più interiore.

Anche la costruzione dei colori partecipa a questo principio. Una volta completato il guscio strutturale, Charles e Ray sperimentano a lungo le cromie dei pannelli – stucco, cemento, amianto, compensato – prima di giungere a uno schema finale. È un processo di aggiustamenti minimi, di prove visive, quasi pittoriche. Come in un collage, le campiture si combinano per accordi e dissonanze, per sovrapposizione e trasparenza.

La casa, insomma, non è il risultato di un disegno, ma di una ricerca. È un laboratorio dell'abitare, una macchina sensibile per ospitare la vita quotidiana. Ogni elemento - parete, oggetto, pianta, riflesso - partecipa alla costruzione di uno spazio abitato, più che progettato. Un luogo che rifugge la rigidità del Moderno per cercare un moderno abitabile.

In questa prospettiva, la Eames House può essere letta come un modello anticipatore di quella postura che, molti decenni dopo, Lacaton & Vassal renderanno radicale. Anche in essa lo spazio domestico si definisce non per chiusura, ma per apertura; non per isolamento, ma per integrazione. L'architettura non si arroga il diritto di prescrivere l'uso, ma si limita a predisporre le condizioni perché qualcosa accada. Una casa non è un manifesto, ma una soglia viva tra interno ed esterno, tra progetto e vita.



fig. 1.23

Mies van der Rohe - Lake Shore Drive Apartments, 1948-1951

### 1.2.2 La casa loggia impilata

Nel passaggio dalla villa isolata alla residenza collettiva, l'architettura moderna ha cercato a lungo una forma che potesse conservare, anche in altezza, la qualità dell'affaccio, della luce, della soglia. La casa-loggia impilata è una possibile risposta: non un semplice appartamento sovrapposto, ma un modulo abitativo che, pur dentro un organismo verticale, mantiene l'intimità del gesto domestico e la continuità con il paesaggio. Non è il balcone a fare la differenza, ma la possibilità di vivere tra due piani orizzontali, come in una loggia, sospesi tra interno ed esterno, tra città e cielo.

È in questa prospettiva che progetti come il Lake Shore Drive a Chicago e Lafayette Park a Detroit rivelano tutta la loro intensità. Se il primo rappresenta l'espressione pura della trasparenza miesiana, il secondo ne sviluppa la dimensione ambientale e comunitaria. In entrambi i casi, la facciata si fa soglia: non più limite, ma diaframma abitabile. E la verticalità, da semplice esigenza urbana, diventa linguaggio di una nuova domesticità condivisa.

860/880 Lake Shore Drive Apartments, Chicago, 1948-1951

*Ludwig Mies van der Rohe*

A Chicago, dove la griglia urbana incontra l'immensità liquida del lago Michigan, due torri si affacciano sul lungolago come quinte trasparenti, leggere, vibranti. Progettate da Mies van der Rohe tra il 1948 e il 1951, le residenze di 860-880 Lake Shore Drive segnano un punto di svolta: è qui che la visione del grattacielo moderno, nutrita da un quarto di secolo di riflessioni e disegni, si concretizza per la prima volta in uno spazio abitabile.

Le due torri si fronteggiano con discrezione, disposte secondo l'orientamento della maglia ortogonale cittadina, ma sottilmente inclinate a dialogare con la linea dell'acqua. La loro figura netta, scandita da travi a I e montanti in acciaio laminato, si imprime sullo sfondo come una partitura astratta.

Le campate - tre lungo il lato corto, cinque lungo quello lungo - definiscono un ritmo misurato, severo ma permeabile. Ogni elemento della facciata - le colonne, i telai, le vetrate - è lasciato in vista, come in una dichiarazione di onestà costruttiva. Il nero dell'acciaio contrasta con la trasparenza del vetro e con il bianco uniforme delle tende interne, che modulano la luce e proteggono l'intimità.

Ma non è solo la precisione del dettaglio a colpire: è la qualità dello spazio che ne deriva. All'interno degli appartamenti non ci sono limiti visivi, né muri portanti che ingabbiano il vivere. La profondità dello spazio è intera, aperta, interrotta solo dalla griglia sottile che disegna il mondo esterno.

La finestra non è più un quadro sul paesaggio, ma una soglia continua, che lascia entrare il giorno e la notte, l'acqua e la città. Ogni appartamento diventa così una casa-loggia sospesa, un volume abitabile impilato, che reinventa il gesto della soglia all'interno di una struttura verticale.

La flessibilità delle piante - originariamente pensate per essere riconfigurabili nel tempo - rivela un altro aspetto fondamentale del progetto: la predisposizione alla trasformazione. Gli spazi sono definiti da strutture minimali, ma capaci di adattarsi. Non c'è gerarchia rigida tra ambienti, né un programma chiuso: l'abitazione si offre come un contenitore libero, pronto ad accogliere l'interpretazione degli abitanti. La casa si emancipa dalla sua tipologia, per diventare superficie di possibilità.

Il piano terra, completamente vetrato, dissolve la separazione con il suolo urbano e invita ad attraversare. Le lastre di travertino che collegano i due edifici danno continuità al paesaggio e all'ingresso, mentre le altezze interne accentuano l'ariosità degli ambienti. In questo modo, lo spazio domestico si fa urbano, la trasparenza diventa politica, la griglia una grammatica per vivere meglio.

Lake Shore Drive è l'atto di nascita di un nuovo tipo di abitare verticale. Non più il grattacielo come somma di celle, ma come paesaggio impilato, dove ogni casa mantiene un rapporto diretto con il fuori, con la luce, con il cielo: la casa-loggia diventa struttura urbana.

Lafayette Park Towers, Detroit, 1956

*Ludwig Mies van der Rohe*

Se a Chicago l'affaccio si afferma come condizione visiva assoluta, è a Detroit, con Lafayette Park, che Mies compie un passo ulteriore: porta la casa moderna al cielo senza mai spezzare il legame con la terra. Il progetto, sviluppato tra il 1956 e il 1963 in collaborazione con Ludwig Hilberseimer e Alfred Caldwell, non è solo un'operazione architettonica: è un manifesto urbano. Un tentativo riuscito di traslare l'essenza spaziale della villa modernista in un tessuto collettivo, compatto ma non opprimente, in cui la natura non fa da sfondo, ma diventa sostanza della vita quotidiana.

Le due Lafayette Towers, identiche nella composizione, si fronteggiano a distanza misurata. Non sono isolate, ma inserite in un parco domestico, un giardino progettato con rigore e sensibilità. La distanza fra gli edifici - circa sessanta metri - non è solo una scelta urbanistica: è un modo per costruire sguardi incrociati, per restituire respiro e profondità alle facciate vetrate che si riflettono l'una nell'altra. Ogni torre è un prisma silenzioso, attraversato dalla luce, in cui l'orizzonte non è solo il lago, come a Chicago, ma una vegetazione progettata come campo visivo e spazio relazionale.

L'idea di loggia qui si diffonde come una qualità atmosferica. Non c'è un balcone fisico che si sporge, eppure l'esperienza di soglia è ovunque. Le grandi vetrate - moduli verticali di circa 1,50 metri - compongono una parete trasparente che non divide, ma connette. Le stanze si aprono verso l'esterno senza interruzioni, e il ritmo regolare del telaio in acciaio enfatizza l'idea di uno spazio domestico fluido, attraversabile dallo sguardo, dal sole, dalle stagioni. La struttura è razionale, esatta, ma non rigida. Ogni piano è concepito come una piattaforma abitativa ripetibile, dove l'organizzazione interna può variare nel tempo. Non ci sono elementi portanti all'interno delle unità: il carico è

interamente affidato all'involucro esterno, permettendo una flessibilità tipologica che anticipa molti principi della prefabbricazione leggera. In alcuni casi, la parete trasparente viene filtrata da tende, persiane o partizioni mobili, ma la percezione dominante resta quella di una soglia climatica, dove la luce non è decorazione, ma sostanza dell'abitare.

Le torri non dominano il parco: vi partecipano. Sono immerse nel verde, ma non lo invadono. Le loro proporzioni misurate, la trasparenza controllata, il disegno delle facciate, tutto concorre a generare una forma urbana che è insieme austera e accogliente. La terrazza sul tetto - concepita come solarium, talvolta con piscina - rappresenta il coronamento di questa esperienza: uno spazio collettivo in quota, che restituisce alla verticalità il suo valore comunitario e contemplativo.

Qui, più che altrove, Mies riesce a fondere tecnica e atmosfera. Le Lafayette Towers non sono solo esempi di razionalismo edilizio, ma dispositivi climatici e percettivi. Ogni alloggio è una piccola casa sospesa, attraversata dalla luce e incorniciata da una struttura leggera. Ogni vista è calibrata, ogni soglia è abitata. La torre, in questo modo, si trasforma in una villa ripetuta, un'unità di paesaggio in verticale.



fig. 1.24

Le Corbusier - Unité d'Habitation, Marsiglia, 1945-1952

### 1.3 La loggia come “parte” della casa

Con l'Unité d'Habitation di Marsiglia, Le Corbusier non si limita a comporre un modello innovativo di edilizia residenziale collettiva: elabora piuttosto una grammatica dell'abitare moderno in cui ogni elemento diventa dispositivo, ogni parte si fa sistema, ogni soglia acquista spessore architettonico. In questo quadro, la loggia assume un ruolo centrale: non più semplice balcone o oggetto, ma spazio strutturale dell'abitazione, volume d'ombra, diaframma climatico, dispositivo relazionale.

A differenza delle esperienze precedenti, in cui l'estensione verso l'esterno restava elemento accessorio, nell'Unité la loggia è pensata sin dall'origine come parte integrante della cellula. Il progetto si fonda su una matrice rigorosa - una griglia modulare di 4,19 metri, costruita secondo il Modulor - che genera un sistema abitativo compatto e attraversante. Le cellule si sviluppano longitudinalmente su due livelli, evocando nella loro proporzione slanciata la struttura della casa gotica inserita su lotto stretto. Ogni unità si compone come una sequenza di cinque quadrati affiancati e si accoppia con una gemella attorno a un nucleo tecnico centrale, attraverso il quale si distribuiscono impianti e struttura.

Le coppie di cellule si organizzano lungo un corridoio distributivo centrale - la *rue intérieure* - secondo una logica simmetrica in pianta ma non in sezione, producendo una sequenza ordinata di moduli abitativi disposti per ventinove volte lungo la lunghezza dell'edificio. La facciata sud, viva e articolata, accoglie le logge come vuoti calibrati e regolari, mentre il prospetto nord rimane cieco, silenzioso.

È proprio la loggia, nella sua regolarità e profondità, a determinare la qualità dello spazio domestico. Prefabbricata in officina e montata a sbalzo sulla struttura in cemento armato gettata in opera, essa si configura come il prolungamento naturale dell'interno: una soglia abitabile, una camera di compensazione tra la cellula e il paesaggio. La loggia dell'Unité d'Habitation inaugura una genealogia progettuale che la riconosce come elemento costitutivo della casa, non come margine sacrificabile.

Se nella prima genealogia la loggia coincideva con la casa stessa, i progetti che seguono introducono una condizione differente, più sfumata ma altrettanto determinante.

La loggia non è più il luogo dell'abitare in sé, ma una parte della casa, un suo margine attivo, pensato per graduare la relazione con l'esterno. Un elemento architettonico preciso che accompagna, estende, filtra, talvolta comprime, talvolta amplifica lo spazio domestico.

In questa nuova declinazione, ciò che emerge non è la loggia come tipologia, ma come dispositivo relazionale.

Ciò che unisce i progetti raccolti in questa sezione è la presenza di una gradazione progettata tra interno ed esterno, tra chiusura e apertura, tra abitare e affacciarsi.

La loggia non media solo tra due condizioni fisiche - dentro e fuori - ma costruisce un campo intermedio, un'espansione del domestico che permette all'abitare di respirare, di regolare il proprio margine in relazione al clima, alla luce, alla città.

È in questo senso che si può parlare della loggia come parte della casa: non accessoria, ma strutturale, spazio reale e attivo, inserito nella sezione dell'edificio come filtro abitabile.

All'interno di questa cornice interpretativa, i progetti che seguono rappresentano due forme radicalmente diverse di costruzione del margine, entrambe riconducibili al principio della loggia come "parte" della casa: Nid d'Abeille, di Candilis, Josic e Woods, e l'Edificio Av. del Libertador di Antonio Bonet.

In entrambi, la loggia si costituisce come "corpo" in oggetto, ma assume due fondamentali declinazioni nel rapportarsi con lo spazio esterno (fig. 1.25)

Nel primo caso, la loggia si presenta come spazio introverso. Non si affaccia, non sporge, non guarda: si scava. È una "stanza a cielo aperto", inserita all'esterno della casa e orientata verso l'alto, secondo una logica che potremmo definire atmosferica più che panoramica.

In questo modo, il Nid d'Abeille riesce a tradurre la casa-patio mediterranea in una tipologia verticale e impilata, senza perdere la centralità del vuoto come soglia dell'abitare.

È una loggia che non si mostra, ma si abita. Non rappresenta l'apertura verso il paesaggio, ma una possibilità di relazione con il cielo: la luce, l'aria, l'umidità, le stagioni. In questo senso, è un'inversione totale rispetto all'immagine eroica della loggia modernista: qui il margine è interiore, incavato, protetto, ritagliato nel corpo pieno di una stanza.

In opposizione apparente, ma in realtà in continuità profonda, si colloca il progetto di Antonio Bonet a Buenos Aires. Qui la loggia si manifesta come sottile oggetto trasparente, una fascia abitabile che estende il soggiorno verso la città. Ma non si tratta di un semplice balcone: è un margine costruito con precisione, definito da materiali leggeri, superfici vetrate, parapetti metallici, che articolano la soglia secondo una gradazione di luce, ombra e vista. L'interno non è esposto brutalmente, ma filtrato, messo in scena con misura, reso partecipe della vita urbana ma senza perdere la propria autonomia.

La loggia nell'edificio di Bonet, come in altri casi coevi del modernismo latinoamericano, è uno spazio domestico vero e proprio, praticabile, abitabile, che restituisce allo spessore del margine una densità architettonica e poetica. È nella sottigliezza del disegno, nella ripetizione misurata, nella trasparenza controllata, che si manifesta la qualità di questa soglia.

Un luogo che non divide, ma costruisce la transizione: tra dentro e fuori, tra silenzio e città, tra ombra e aria.

Le due forme della loggia presentate non si contraddicono: appartengono a una medesima tensione abitativa, che attraversa l'intera storia del moderno. In entrambi i casi, ciò che conta non è la superficie dell'involucro, ma la profondità della sezione: il margine non è più un piano, ma uno spazio, una soglia abitabile in cui si negozia la presenza nel mondo.

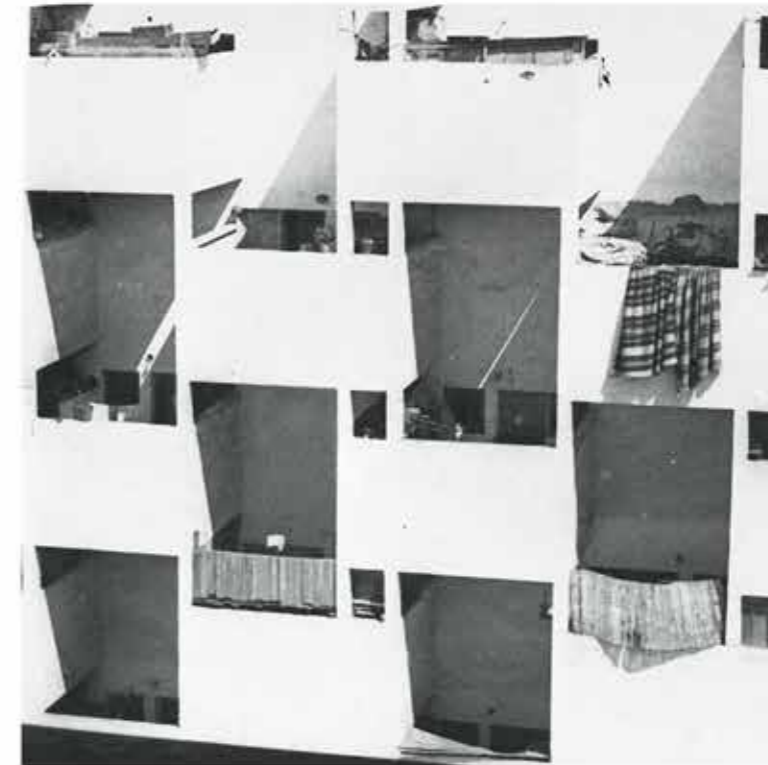


fig. 1.25

la loggia come parte della casa in "oggetto"

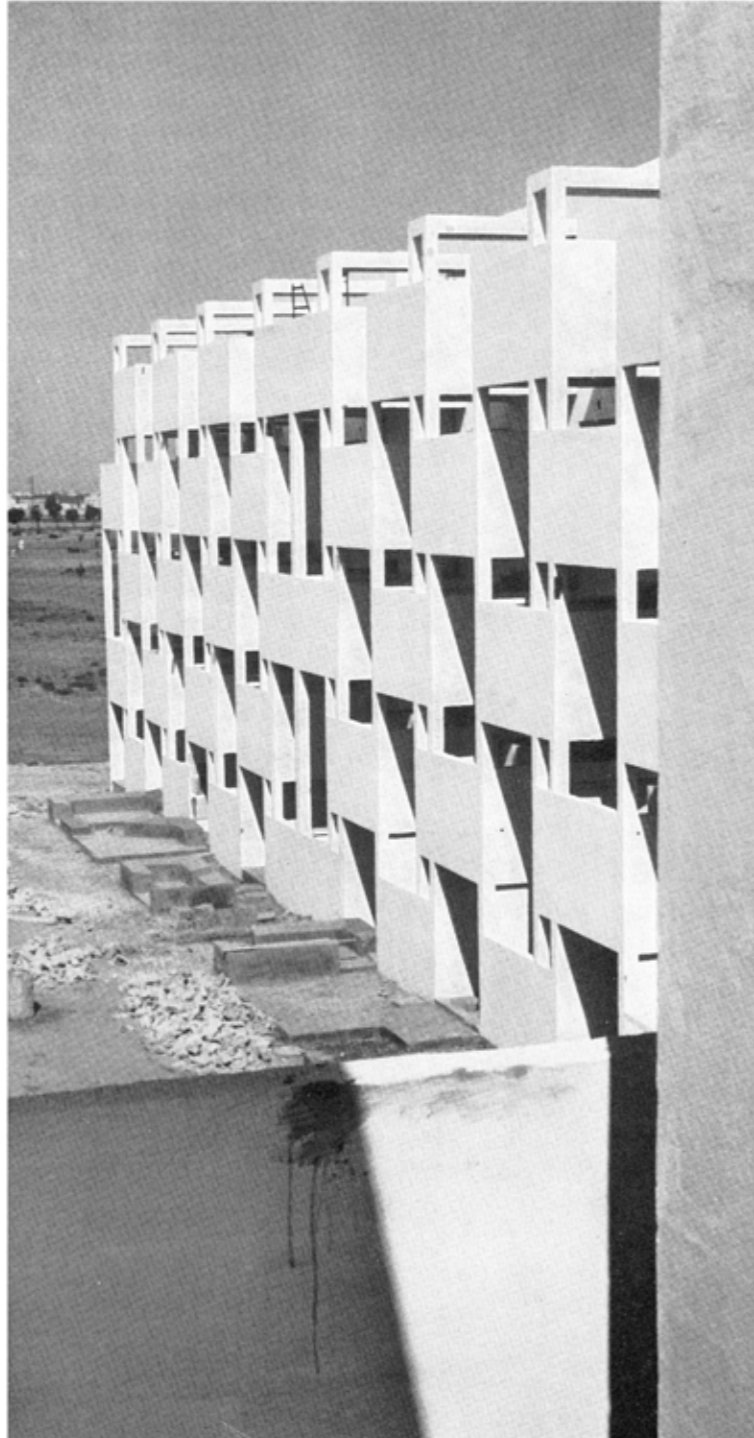


fig. 1.26

Nid d'abeille, Casablanca, 1952-1953

### 1.3.1 La loggia come “spazio cavo”

Nid d'abeille, Casablanca, 1952-1953

Georges Candilis, Shadrach Woods e Alexis Josic

Nel quartiere Carrières Centrales di Casablanca, tra il 1952 e il 1953, Georges Candilis, Shadrach Woods e Alexis Josic realizzano un intervento residenziale destinato a segnare in modo silenzioso, ma radicale, la storia dell'architettura moderna del dopoguerra. Il progetto, noto come Nid d'Abeille per la sua struttura apparentemente alveolare, nasce come interpretazione e traduzione della casa-patio tradizionale mediterranea in una nuova tipologia impilata e ripetibile. L'operazione non è solo morfologica: è un tentativo consapevole di costruire una soglia climatica, abitabile e privata all'interno di un edificio multipiano destinato all'edilizia popolare. Il cuore di questa trasformazione è il patio verticale, dispositivo centrale di ogni unità abitativa, pensato non per l'affaccio, ma per la vita.

Il principio insediativo è quello razionalizzato da Michel Écochard: una maglia 8x8 metri che struttura l'intera espansione urbana. All'interno di questa griglia, Nid d'Abeille sviluppa un edificio in linea articolato su cinque livelli, con accessi distribuiti tramite ballatoi sul fronte nord (fig.1.27a). L'impianto generale è semplice ma preciso: ogni alloggio si apre su uno spazio introverso, che funge da filtro termico e da margine privato tra la casa e l'esterno. A differenza della loggia modernista che guarda verso il paesaggio o la città, questo spazio non consente l'affaccio.

Formalmente, il patio si presenta come un piccolo vuoto a doppia altezza, delimitato da muri in calcestruzzo. Nei livelli inferiori, il patio è parzialmente coperto dal solaio superiore, e dunque non costituisce una vera “stanza a cielo aperto”, ma una camera d'aria interna, attraversata da luce e ventilazione incrociata. Solo nelle unità all'ultimo piano il patio si apre completamente verso l'alto, offrendo una relazione diretta con il cielo. Ma in entrambi i casi, la sua funzione non è rappresentativa: è climatica, funzionale, introversa. Richiama più l'immaginario della medina, con i suoi spazi interni protetti dal rumore e dalla polvere, che quello della facciata modernista trasparente. A livello compositivo, il patio si comporta come un vuoto strutturato che assume nella ripetizione seriale una valenza tipologica forte. Pur essendo uno spazio privato, regolato da un perimetro solido, mantiene una dimensione d'uso flessibile: può essere chiuso, esteso, modificato. In questo senso, partecipa della logica dell'*habitat évolutif* che attraversa tutta la riflessione dell'ATBAT-Afrique, e che nel caso di Nid d'Abeille si concretizza in un'architettura in grado di assorbire variazioni nel tempo senza perdere coerenza strutturale.

Il patio rappresenta in Nid d'Abeille un vero e proprio dispositivo climatico giustapposto alla cellula abitativa: il vuoto verticale favorisce la ventilazione trasversale tra i locali e permette il raffrescamento passivo degli ambienti.

Nei climi aridi e assolati di Casablanca, questa strategia consente di contenere l'irraggiamento diretto e di garantire un'inerzia termica adeguata senza

l'uso di dispositivi tecnologici attivi. Il patio è quindi non solo uno spazio abitabile, ma anche una tecnica architettonica, che mette in relazione forma, clima e abitare.

La genealogia di questo vuoto abitabile affonda le sue radici nella cultura costruttiva mediterranea e arabo-islamica. L'introrsione dell'organismo edilizio, la composizione centripeta dell'abitare, la protezione dai venti e dall'abbagliamento sono tutti principi presenti nell'architettura vernacolare delle medine, reinterpretati qui con i mezzi e il linguaggio del Movimento Moderno. Ma la trasposizione non è mimetica: Candilis, Josic e Woods riformulano questi modelli in una tipologia impilata, compatta e razionale, capace di confrontarsi con la scala urbana e con le necessità dell'edilizia pubblica. In questo senso, Nid d'Abeille non è solo un esperimento costruttivo, ma un paradigma progettuale. È uno dei primi casi in cui si cerca di portare in quota una tipologia abitativa introversa, profondamente legata al suolo e al clima, senza rinunciare alla sua logica compositiva.

La loggia non è più uno spazio che si apre sul paesaggio, ma un vuoto interno che struttura la casa, che la rende abitabile, trasformabile, resistente. Un vuoto non esibito ma abitato, che fa della soglia uno spazio in sezione, della luce un bene da trattenere, e dell'aria un elemento da regolare con intelligenza.

Nid d'Abeille rappresenta dunque una delle risposte più sottili e raffinate alla domanda su come trasformare l'eredità domestica del Mediterraneo in un progetto moderno, collettivo, urbano. Un progetto che rifiuta tanto la monumentalità quanto la trasparenza, e che fa del margine protetto il luogo dove può ancora accadere un abitare sensibile, climatico, possibile.

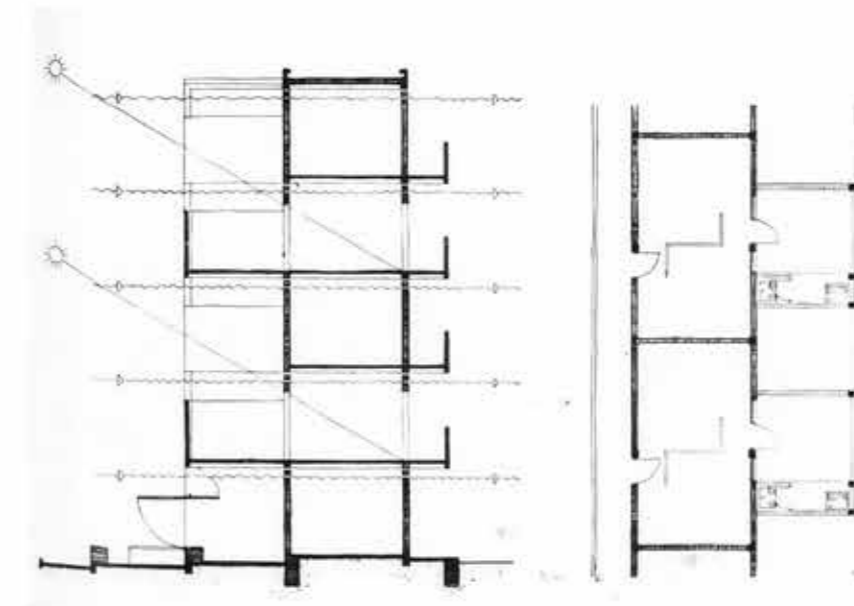
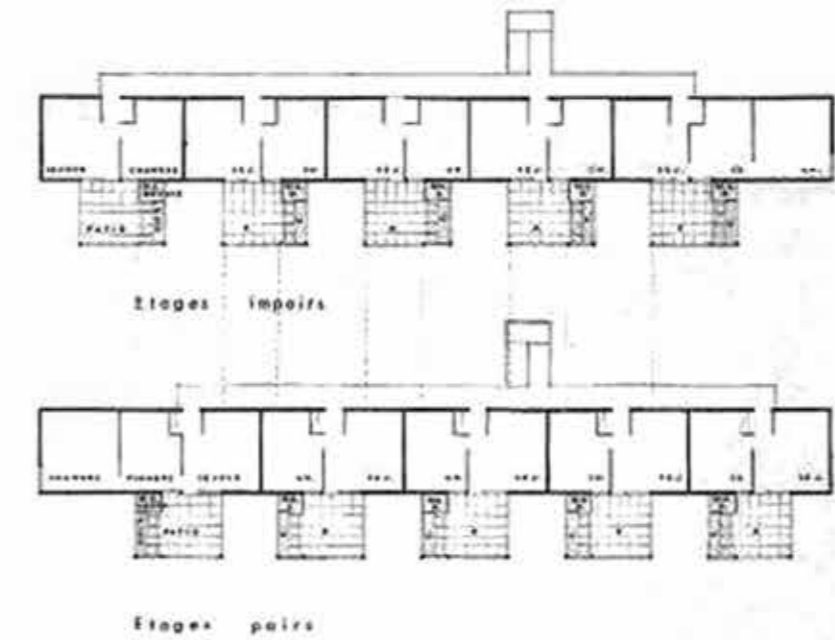


fig. 1.27  
il patio impilato del Nid d'abeille

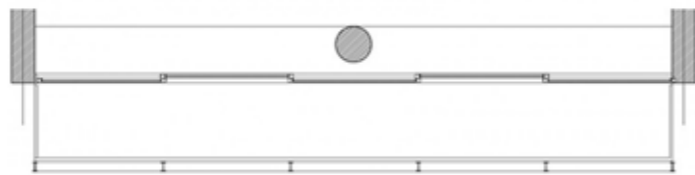


fig. 1.28

Edificio Av. del Libertador 3640, Buenos Aires, 1960

### 1.3.2 La loggia come limite trasparente

Edificio Av. del Libertador 3640, Buenos Aires, 1960  
Antonio Bonet

Nel cuore di Buenos Aires, lungo l'Avenida del Libertador, Antonio Bonet realizza nel 1960 un edificio residenziale che si impone per la forza espressiva della sua facciata e per la precisione con cui articola la relazione tra spazio domestico e spazio urbano. L'intervento si sviluppa su sedici piani, con un impianto distributivo razionale e compatto, e si distingue per la qualità dell'affaccio, che si esprime attraverso una loggia stretta e continua in aggetto sul fronte principale. Si tratta di uno spazio ridotto - appena 1,50 metri di profondità - ma capace di costruire una soglia sottile e abitabile tra l'interno degli appartamenti e la città.

La loggia in Bonet non è un balcone aggiunto, è parte della casa, estensione diretta della zona giorno, spazio in cui il soggiorno si prolunga verso l'esterno senza soluzione di continuità. È uno spazio coperto ma aperto, delimitato da una struttura metallica leggera e da parapetti trasparenti che lasciano passare la luce e lo sguardo. In questo senso, è una loggia trasparente: non protegge dall'occhio urbano, ma costruisce una relazione visiva intensa e diretta con il paesaggio della città. La scelta di limitare lo spessore a soli 1,50 metri non riduce l'efficacia del gesto architettonico. Al contrario: ne sottolinea la densità. Questa sottigliezza progettata si trasforma in un bordo attivo, uno spazio di transizione in cui si condensa l'intero rapporto tra l'abitare e l'affacciarsi (fig. 1.28). La loggia filtra la luce diretta, consente la ventilazione trasversale, regola l'ombreggiamento, senza interrompere la continuità tra l'ambiente interno e il contesto urbano. In questo senso, l'intervento di Bonet partecipa a pieno titolo della ricerca modernista sul margine abitabile, interpretandolo però con un linguaggio proprio, basato su leggerezza, misura e trasparenza. L'effetto che ne deriva è quello di una facciata ritmata e vitale, in cui la vita domestica si manifesta all'esterno senza essere esibita. La loggia diventa così un palcoscenico del quotidiano, una scena sottile ma reale in cui la casa incontra la città.

L'Edificio Av. del Libertador la loggia è parte della casa: spazio intermedio che organizza la relazione tra l'abitare e il contesto urbano, calibrando esposizione, protezione e respiro. A differenza delle logge mediterranee o delle verande ottocentesche, questi spazi non si limitano a offrire un affaccio o una sosta: mettono in discussione il rapporto tra visibilità e intimità, tra dentro e fuori. Nel progetto di Bonet, questa tensione si manifesta in scala minuta, quotidiana: nella luce filtrata che attraversa le tende, nel riflesso delle vetrate sul parapetto, nella possibilità di aprire completamente la soglia e lasciare che l'interno si espanda, anche solo per pochi centimetri. È una soglia sottile, ma densa di significato.

È un progetto che, nella sua apparente semplicità, anticipa questioni centrali dell'architettura contemporanea: la sezione come spazio attivo, l'affaccio come luogo dell'abitare, la facciata come gradiente percettivo e climatico. Una lezione silenziosa, ma tutt'altro che marginale.



fig. 1.29

la loggia come promenade in quota

### 1.3.3 La loggia come "street in the sky"

Nella genealogia degli spazi intermedi dell'abitare moderno, la loggia ha assunto nel tempo configurazioni molteplici: balcone, galleria, bow-window, veranda, patio sospeso.

Nell'architettura del secondo dopoguerra, mentre si moltiplicano gli esperimenti sull'abitare collettivo, una figura sottile ma radicale si affaccia tra le righe dei progetti: è la loggia sopraelevata, soglia urbana sospesa tra cielo e terra, tra casa e città; una strada condivisa in quota, capace di rigenerare relazioni, prossimità, sguardi, passaggi.

L'immagine ha origini profonde e radicate nel *Plan Obus* per Algeri.

Le Corbusier aveva disegnato una città nuova che scorreva sollevata sul paesaggio, seguendo la linea della costa: rampe, viadotti, percorsi sospesi tra la roccia e il mare. Una visione infrastrutturale e poetica insieme, dove la strada era architettura, e l'abitare una sequenza di soglie in movimento.

Non si trattava solo di sollevare i corpi, ma anche lo sguardo, la coscienza urbana. Negli anni successivi, quell'idea si concretizza in esperienze progettuali più specifiche, tra le quali spiccano due esperimenti esemplari e tra loro distanti: il Conjunto Residencial do Pedregulho di Affonso Eduardo Reidy a Rio de Janeiro, e il Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson a Londra. Due città opposte per clima, cultura e morfologia urbana, eppure attraversate da una medesima ambizione: fare della loggia una promenade ombreggiata e ventilata. *Street in the sky* è una visione alternativa dell'urbanità moderna: una soglia ampia e percorribile, in cui l'individualità dell'abitazione si apre alla dimensione collettiva del costruito.

Ciò che rende queste architetture moderne non è solo la loro forma, ma la loro capacità di dare forma alla vita ordinaria. A partire da questa riflessione, i due casi studio che seguono sono letti non tanto come esperimenti isolati, quanto come manifestazioni esemplari di una medesima intenzione progettuale: fare della loggia una strada, e della strada una forma di architettura dell'abitare.

#### Robin Hood Gardens, Londra, 1960-1972

*Alison e Peter Smithson*

Con il progetto per Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson cercano di concretizzare un'idea progettuale elaborata negli anni precedenti: la street in the sky intesa come dispositivo distributivo sospeso e collettivo, capace di generare appartenenza e vita di vicinato. Fin dagli studi per il concorso Golden Lane Housing (fig.1.30a), i due architetti inglesi immaginano un'alternativa al corridoio cieco: una loggia sopraelevata ogni tre piani, profonda quanto basta per essere percorsa, vissuta, attraversata. Un luogo in cui lo spazio di accesso diventa spazio relazionale, soglia tra la casa e la città. Robin Hood Gardens rappresenta il tentativo più estremo e compiuto di trasformare que-

sta visione in realtà. Il complesso, situato nel quartiere Poplar dell'East London, si compone di due blocchi paralleli disposti ai lati di uno spazio verde interno. La configurazione intende respingere le pressioni del mondo esterno: la loggia sopraelevata diventa così filtro, ma anche luogo di affaccio, memoria della strada urbana come infrastruttura sociale. Dal punto di vista architettonico, la *street in the sky* si articola come un ballatoio continuo, a sbalzo sul lato esterno di ciascun blocco, da cui si accede a coppie di appartamenti duplex. Il modulo distributivo riprende lo schema dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier, ma lo ribalta: mentre a Marsiglia la *rue* è *interieur*, qui la strada è esterna<sup>33</sup>. È un'architettura della prossimità e della visibilità, basata sull'idea che l'abitare collettivo debba fondarsi su luoghi intermedi, né completamente privati né del tutto pubblici. Gli Smithson portano avanti questa concezione a partire dalla loro esperienza con *l'as found*: la convinzione che l'architettura debba nascere dall'osservazione diretta del quotidiano, dai comportamenti ordinari, dalle forme spontanee della socialità urbana.

La sezione del blocco è articolata sull'equilibrio tra interno domestico ed esterno collettivo: gli ambienti giorno si affacciano verso l'esterno, dove corre la loggia urbana; le camere da letto guardano verso l'interno verde, in una disposizione che intende proteggere la dimensione privata. Il risultato è un organismo abitativo stratificato, in cui la soglia è abitabile: larga, profonda, con parapetto continuo e pavimentazione uniforme.

I percorsi comuni sono sempre in posizione intermedia, né completamente interna, né del tutto esposta. È in questa inter-zona che si manifesta il senso concettuale del progetto: la loggia è estensione pubblica dell'alloggio, dispositivo di affaccio. In questo senso, Robin Hood Gardens non si limita a disporre delle logge: ne fa il centro della propria strategia insediativa. È attorno a queste soglie collettive che si costruisce la gerarchia spaziale del complesso. Ogni unità abitativa partecipa a questa infrastruttura comune, e la percezione della casa è indissociabile dal suo rapporto con esse: si affacciano direttamente sulla *promenade* condivisa, assumendo un valore identitario e comunitario. Il confronto con il progetto non realizzato di Golden Lane chiarisce la coerenza di questa ricerca (fig. 1.30b).

Anche lì la loggia è centrale: una "*garden court*" sopraelevata, profonda abbastanza da ospitare arredi e vegetazione, da cui si accede alle unità abitative duplex. L'elemento distributivo diventa una strada e un giardino, un filtro tra interno ed esterno, uno spazio abitabile. In Robin Hood Gardens, tale intuizione si concretizza con maggior rigore strutturale e coerenza tipologica, ma perde forse parte della leggerezza visionaria dei collage di partenza. A distanza di cinquant'anni dalla sua realizzazione, il destino di Robin Hood Gardens - oggi demolito - segnala l'ambiguità di questa architettura: fortemente ideologica, radicale nella forma e nell'intento, ma vulnerabile nel tempo. Il degrado, la mancata manutenzione, l'isolamento sociale e la difficoltà di appropriazione hanno reso fragili i presupposti di un'urbanità sopraelevata. Eppure, nella loggia come *street in the sky*, rimane una delle intuizioni più potenti del pensiero architettonico del Novecento: trasformare la soglia in spazio collettivo, costruire relazioni dove ci si aspetterebbe solo passaggi.

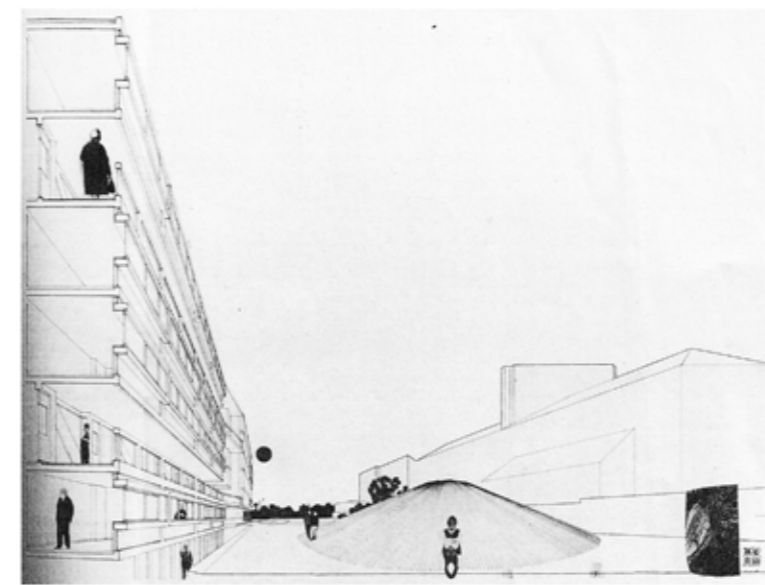
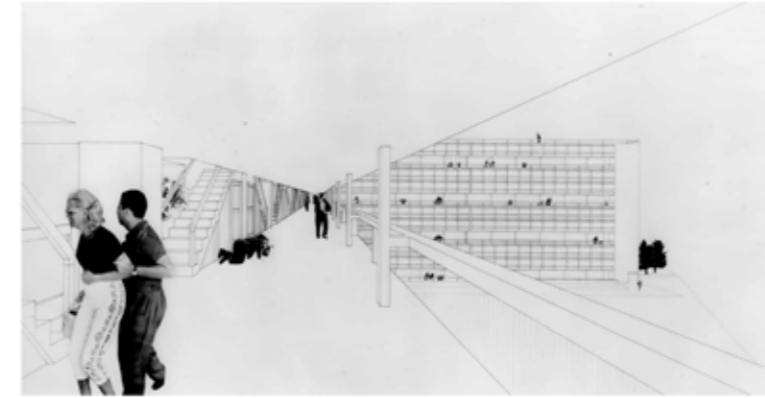


fig. 1.30

evoluzione della "street in the sky" da Golden Lane a Robin Hood Gardens

<sup>33</sup> ANCI, 2018, p. 101.



fig. 1.31

Conjunto residencial Pedregulho - Blocco A, Rio de Janeiro, 1946-58

### Conjunto residencial Pedregulho, Rio de Janeiro, 1946-58 Affonso Eduardo Reidy

Nel panorama dell'architettura moderna brasiliana del secondo dopoguerra, pochi progetti hanno saputo condensare con altrettanta potenza visionaria le istanze politiche, sociali, costruttive e paesaggistiche del modernismo come il Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, più noto come Pedregulho. Situato nel quartiere São Cristóvão di Rio de Janeiro e costruito tra il 1946 e il 1958, il complesso fu progettato da Affonso Eduardo Reidy nell'ambito del Departamento de Habitação Popular diretto dall'ingegnera urbanista Carmen Portinho, figura centrale nella strutturazione di un'idea progressista di edilizia popolare. Concepite come unità residenziali autonome e complete, le architetture del Pedregulho si collocano alla confluenza tra l'ideale di una città moderna funzionale e il desiderio di una nuova spazialità condivisa, capace di formare cittadini oltre che abitanti.

L'inserimento del complesso su un terreno dalla topografia difficile, affacciato sulla baia di Guanabara, rivela immediatamente la natura ideologica del progetto: costruire non "nonostante" il luogo, ma attraverso di esso.

Reidy decide infatti di occupare la parte alta del sito per collocarvi l'edificio residenziale principale in posizione dominante e panoramica, offrendo a ciascuna unità abitativa una vista privilegiata e una ventilazione trasversale ottimale. La difficoltà tecnica viene quindi abbracciata come scelta politica, e lo sforzo costruttivo diventa un gesto architettonico che restituisce dignità simbolica e percettiva alla condizione popolare.

L'apparato residenziale del Pedregulho è organizzato in tre blocchi principali, di cui il più iconico è il blocco A: il Minhocão, lungo 260 metri, si modella sul pendio seguendone la sinuosità, in una continuità che sembra tanto logica quanto poetica. Reidy lavora per sottrazione: il corpo edilizio è sollevato dal suolo su pilotis, distaccato dal pendio, accessibile attraverso ponti e passerelle, mentre la forma ondulata consente a ogni unità abitativa di ricevere luce, aria e panorama. È un'architettura che non si oppone alla natura, ma vi si integra in tensione dinamica. Il riferimento dichiarato è Le Corbusier, in particolare i progetti per Algeri e Rio de Janeiro: la linea dell'edificio imita la morfologia della costa, creando un dialogo tra orografia e costruzione, tra orizzontalità e monumentalità.

Eppure, l'influenza corbusiana è mediata e rielaborata.

Pedregulho non aspira alla sintesi totalizzante dell'Unité d'Habitation: al contrario, il progetto si articola in un sistema aperto, composto da edifici distinti e interconnessi - blocchi residenziali, scuola, mercato, lavanderia, centro sanitario, piscina - disseminati su un vasto terreno in modo non gerarchico. Lo spazio pubblico non è relegato a margine dell'architettura, ma è architettura, e viene costruito in stretto rapporto con la topografia, la vegetazione e la sequenza percettiva dei corpi edilizi.

In questo senso, Pedregulho è una *promenade* architettonica: la camminata attraverso il sito - tra rampe, scale, portici e passerelle - permette una percezione sequenziale e dinamica dell'insieme.

La logica della sezione diventa il luogo privilegiato della composizione: è nella sezione che Reidy rappresenta l'intimità spaziale dell'edificio, la sua articolazione funzionale e simbolica.

Si tratta di un'interpretazione radicale del concetto di "unità di quartiere", elaborata da Carmen Portinho anche attraverso la lettura di *Modern Housing* di Catherine Bauer e del pensiero CIAM: la casa è intesa come estensione del servizio pubblico, e lo spazio urbano come strumento di formazione civica.

Minhocão si sviluppa su tre livelli: il piano intermedio è destinato alla distribuzione, mentre gli altri due ospitano gli appartamenti duplex, accessibili da ballatoi passanti coperti.

La scelta della tipologia duplex consente di ottimizzare la ventilazione trasversale e l'orientamento, riducendo al minimo la profondità degli alloggi e garantendo una relazione diretta con l'esterno (fig. 1.32).

I ballatoi si trasformano in spazi intermedi: profondi, ventilati, protetti da cobogós ceramici, costituiscono una soglia attiva tra l'interno domestico e il paesaggio. Qui si produce quella che Reidy intendeva come esperienza di civiltà: uno spazio di incontro, osservazione, affaccio e relazione. La loggia, in questo senso, è il cuore politico del progetto.

Dal punto di vista costruttivo, Reidy adotta una struttura in cemento armato che consente ampie campate e libertà compositiva. Il corpo principale è sorretto da una sequenza di pilotis che ne sollevano la massa, liberando il suolo. Il disegno della sezione rivela la cura estrema nella modulazione dell'altezza e della luce al servizio un comfort ambientale passivo, adatto al clima tropicale umido di Rio de Janeiro.

Elemento chiave di questo dispositivo ambientale è il cobogó: un elemento modulare forato in ceramica che permette il passaggio dell'aria e filtra la luce solare diretta (fig. 1.31a).

La loggia diventa così un dispositivo climatico sofisticato e integrato, capace di trasformare l'ombra e il vento in strumenti progettuali.

La relazione tra interno ed esterno è dunque orchestrata attraverso una precisa grammatica delle soglie. L'esperienza abitativa si costruisce nel dialogo continuo tra l'intimità e il collettivo, tra la massa costruita e il vuoto. In questo senso, Pedregulho può essere letto come una macchina della visione, in cui l'architettura funge da cornice mobile del paesaggio, e la loggia è lo strumento privilegiato di questa messa in scena.

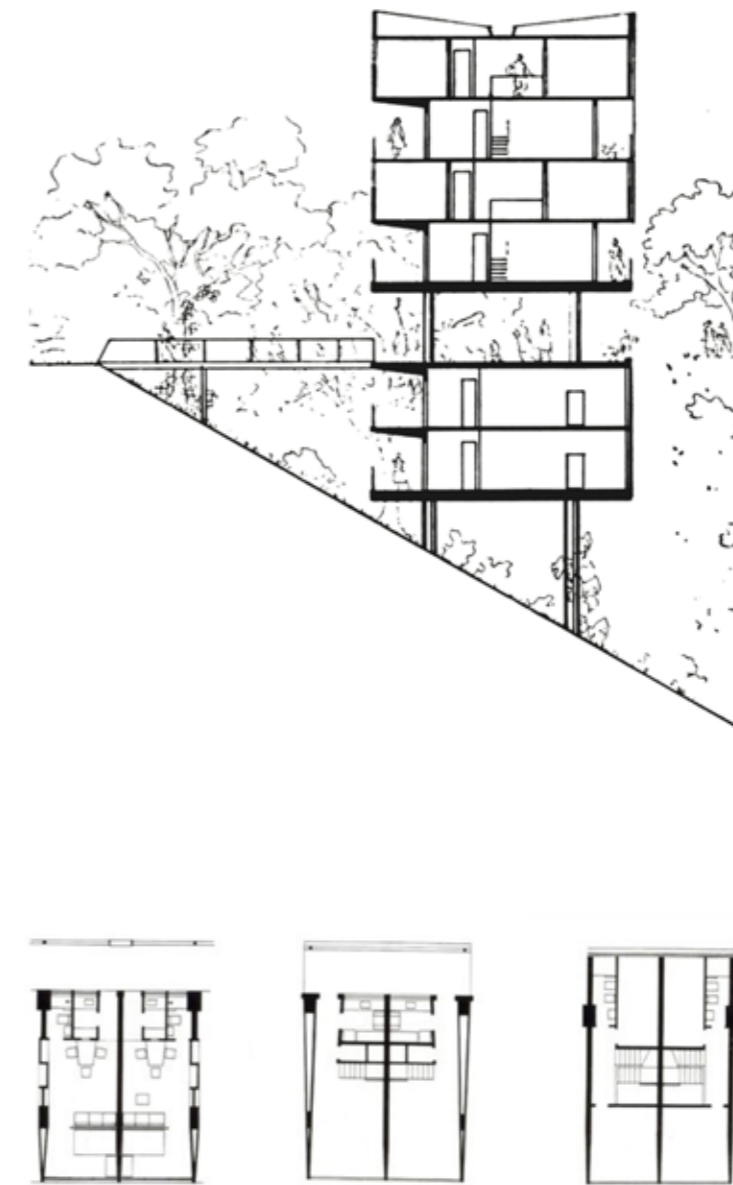


fig. 1.32  
sezione trasversale del blocco A e tipologie duplex degli alloggi



## CAPITOLO 2

CONFRONTARSI CON L'EREDITÀ DEL MODERNO

*La stagione-laboratorio nei Grands Ensembles*

## 2.1 Crisi e possibilità nei Grands Ensembles

Negli ultimi 80 anni, i *Grands Ensembles* sono stati al centro di un fervido dibattito architettonico: da utopia della città moderna, a emblema del disincanto; dapprima demonizzati e successivamente oggetto di un lento e accidentato processo di riabilitazione simbolica.

A partire dal 1973, quando la *Circulaire Guichard* sancisce la fine di queste “forme di urbanizzazione”, la Francia ha avviato una lunga fase di interrogazione sulla difficile eredità modernista.

La “patrimonializzazione” dell’edilizia residenziale pubblica ha favorito posture tese a valorizzare l’interpretazione e la trasformazione dell’esistente, in alternativa alle operazioni di demolizione e ricostruzione perpetrate a partire dagli anni ’80 -’90.

In questo scenario, il cambio di paradigma offerto dagli architetti Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal può essere recepito come modello. Indagando le potenzialità dello “spazio intermedio”, capace di rinnovare la dialettica tra spazio interno domestico e spazio esterno naturale, essi tracciano una precisa traiettoria di ricerca definendo il concetto di *Transformation*.

Per comprendere appieno la centralità dell’opera di Lacaton&Vassal, e quanto essa sia stata per certi versi pionieristica, si rende necessario ripercorrere e analizzare le tappe più significative della storia dell’edilizia popolare in Francia: una storia intrinsecamente legata all’evoluzione della politica urbana e alle sfide sociali ed economiche a partire dal dopoguerra; una storia controversa che Jacques Lucan e Annie Fourcaut hanno sapientemente ricostruito nei loro scritti, dai quali non si può prescindere.

Particolare attenzione sarà rivolta ai controversi esiti dei *Trente Glorieuses* (i “trent’anni gloriosi” compresi tra il 1945 e il 1975, caratterizzati da una rapida crescita economica e un’espansione edilizia senza precedenti) e di come questi abbiano segnato in modo profondo e significativo le politiche abitative e urbane francesi, definendo in maniera irreversibile una nuova immagine di città.

Inoltre, nel delineare la storia e la controversa percezione dell’edilizia residenziale pubblica francese, non può essere trascurato il ruolo determinante che ha assunto la produzione cinematografica e fotografica, sia come strumento di “propaganda” istituzionale che come mezzo di denuncia sociale.

La stagione-laboratorio che ha come oggetto lo scomodo lascito del Modernismo, attuata nel paese europeo con la maggiore concentrazione di *tours et barres*, può offrire modelli paradigmatici e tecniche sulla gestione e il rinnovamento dei quartieri di edilizia residenziale pubblica, validi anche in altri contesti geografici e climatici.

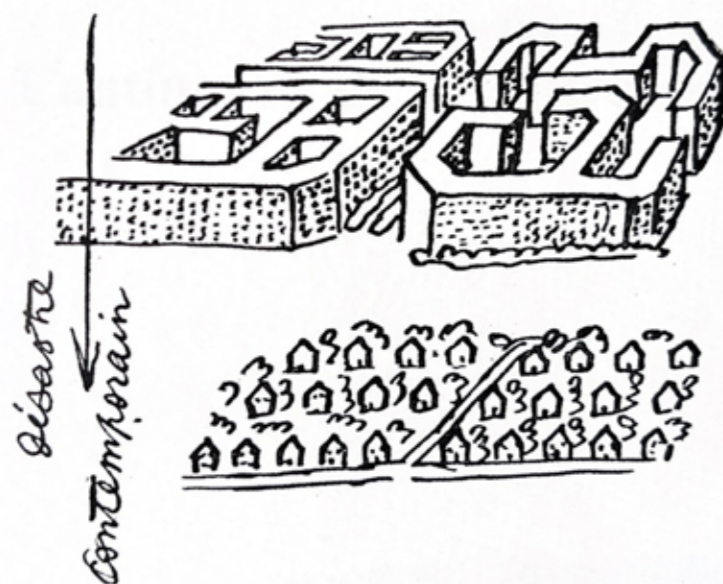


fig. 2.1

Le Corbusier: "le désastre contemporain"

### 2.1.1 Dalla Ricostruzione alla Grandeur

La fine della Seconda Guerra Mondiale segna un momento di grandi trasformazioni per la Francia, che si trova a fronteggiare una grave crisi abitativa. Il Paese è devastato dalla guerra, le città sono distrutte e la popolazione urbana cresce rapidamente, sotto l'impulso dell'esodo rurale. Inoltre, si registra un'eccezionale impennata demografica, fenomeno noto come Baby Boom, che in soli 20 anni porterà la comunità a passare da 40 a 50 milioni di abitanti. La sfida che attende il Paese è colossale e richiede la creazione di un apparato statale capace di far fronte all'emergenza e avviare la Ricostruzione.

420.000 edifici residenziali completamente distrutti, quasi due milioni parzialmente danneggiati, un sistema produttivo da ripristinare: è in questo scenario che nel novembre 1944 viene istituito il Ministero della Ricostruzione e dell'Urbanistica (MRU). Dal punto di vista operativo, come estensione diretta dell'MRU, si costituisce il Comitato nazionale per l'urbanistica con il delicato ruolo di esaminare i piani di ricostruzione delle grandi città: un comitato nel quale gli amministratori locali vengono affiancati da certificati "architetti della ricostruzione" come Auguste Perret, André Lurçat e Le Corbusier.

Gli obiettivi sono chiari sin dal principio: ricostruire il patrimonio edilizio distrutto durante la guerra, far fronte all'esplosione demografica, ridurre l'impatto delle baraccopoli nelle periferie, migliorandone la qualità abitativa, farlo rapidamente e a costi contenuti.

La difficoltà principale, tuttavia, è rappresentata dalla carenza dei materiali di costruzione e un tessuto industriale in frantumi.

Proprio per quest'ultimo motivo, l'attenzione del governo francese si rivolge inizialmente al rinnovamento del tessuto produttivo e infrastrutturale; l'emergenza abitativa diventa prioritaria solo a partire dal 1953 sotto l'impulso del Piano Courant.

Fino a quel momento, l'MRU adotterà quello che Jacques Lucan definisce "deliberato eclettismo"<sup>33</sup> che impedisce di classificare gli interventi della Ricostruzione in categorie ben definite.

Quel che però appare chiaro è il ruolo centrale di Eugène Claudius-Petit, Ministro della Ricostruzione tra il 1948 e il 1953, al quale Lucan attribuisce la paternità di una dottrina e del concetto di *Grandeur*; aspetti determinanti per la creazione del substrato culturale che caratterizzerà l'intero periodo dei *Trente Glorieuse*.

Altrettanto chiara è l'influenza esercitata dalla *Carta di Atene* sugli attori impegnati in questo processo di ricostruzione: le linee guida, già definite durante il Quarto Congresso Internazionale dell'Architettura Moderna tenutosi ad Atene nel 1933, verranno adottate come una sorta di breviario, plasmando la morfologia dei nuovi insediamenti.

Claudius-Petit ha incarnato un approccio innovativo alla pianificazione urbana, mirando non solo a risolvere le necessità immediate di recupero, ma anche a creare un nuovo volto per le città francesi.

<sup>33</sup> LUCAN 2001, p. 43.

Una visione ambiziosa per la trasformazione e la modernizzazione del Paese, unendo funzionalità, estetica e simbolismo in un progetto che mirava alla rinascita morale e culturale della nazione.

Parlando di “*grande opération*”<sup>34</sup>, Eugène Claudius-Petit si riferisce a progetti urbani di grande scala, che mirano a riorganizzare, ripensare e rigenerare ampie aree urbane, interi quartieri o addirittura intere città per affrontare le necessità abitative e rispondere alle esigenze di una società in rapida evoluzione. La creazione di nuove infrastrutture, grandi complessi residenziali, e quartieri autosufficienti e moderni sono istruzioni imprescindibili per l’agenda politica del Ministro.

L’idea di *Grandeur* implica che la ricostruzione delle città francesi dovesse rappresentare un rinnovato senso di grandezza: edifici dalla grande valenza simbolica in grado di evocare la rinascita, pur rimanendo nel solco della tradizione architettonica e culturale francese.

Jacques Lucan sottolinea come, per più di cinquant’anni, l’aggettivo “grande” sia stato determinante nell’attuazione di queste politiche ambiziose: «molti degli architetti dei ‘*grands-ensembles*’ pensavano di ritornare alla ‘*grandeur*’ delle ‘*grandes compositions*’ o delle *grandes ordonnances*, soprattutto perché erano incaricati individualmente di progetti che prevedevano un numero considerevole di abitazioni: una posizione demiurgica, se mai ce n’è stata una. Infine, va notato che i progetti iniziali di alcuni ‘*grands-ensembles*’ occupavano aree gigantesche, riflettendo una sorta di ottimismo o di euforia»<sup>35</sup>.

I principi alla base della “dottrina Claudius-Petit” subiscono inevitabilmente il condizionamento degli assunti teorici di Le Corbusier: rifiuto per le corti chiuse e gli allineamenti su strada, per la definizione di un nuovo “*ordre ouvert*”<sup>36</sup> attraverso l’imposizione dell’asse eliotermico.

«La nuova Regola non porterà uniformità, ma ordine»<sup>37</sup> sostiene nel 1945 il futuro Ministro della Ricostruzione e dell’Urbanistica, nell’articolo dal titolo *Renaissance*.

Cinque anni più tardi, tracciando un primo bilancio della Ricostruzione, egli ribadisce la necessità di riorganizzare radicalmente l’idea di città: «[Chiedere all’architettura] di non essere più frammentata dall’ampiezza degli appezzamenti che costeggiano la strada [...] è permettere all’uomo di ritrovare il contatto con la natura, gli alberi e il sole, è costruire abitazioni per evitare di costruire sanatori. È un modo nuovo e quasi rivoluzionario per gli architetti di lavorare al di fuori dei confini di due muri contigui»<sup>38</sup>.

La volontà di negare il rapporto tra la casa e la strada stabilisce una rinnovata relazione tra casa ed esternalità naturale: questo principio determinerà la rottura tra la concezione della città ottocentesca e la città modernista; il rifiuto dell’isolato tradizionale e l’avversione per le corti a favore dello spazio aperto saranno temi cruciali nella teoria di Le Corbusier e per gli sviluppi dell’intera urbanistica moderna, segnando inesorabilmente il destino non solo della città, ma anche dell’abitazione collettiva del Novecento.

Nei quasi dieci anni che intercorrono tra il IV° CIAM e la stesura de *La Maison des Hommes* con François de Pierrefeu, il pensiero urbanistico di Le Corbusier si perfeziona, confluendo nelle riflessioni di *Manière de penser*

*l’Urbanisme* del 1946 e costituendo una premessa imprescindibile per la definizione di un’auspicata “dottrina di Stato”<sup>39</sup>.

Le quattro funzioni dell’*urbanisme* (abitare, lavorare, coltivare il corpo e la mente, muoversi) si riverberano inevitabilmente sulla razionalizzazione della città, definendo la politica urbana promossa nel primo dopoguerra. Presupposto per attuare questa “rivoluzione urbanistica” è sempre la riconfigurazione del rapporto tra la casa e la strada.

Il capitolo che apre *La Maison des Hommes*, dal titolo emblematico *Il momento di costruire*, preannuncia, in maniera quasi profetica, quella che solo due anni più tardi sarà la missione dello “Stato nuovo” di fronte ad una “occasione providenziale”: ripensare “l’ambiente costruito” in Francia, la cui situazione viene definita “penosa”<sup>40</sup> da de Pierrefeu.

“Disastro contemporaneo” annota Le Corbusier nell’immagine che accompagna il testo (fig. 2.1): un chiaro riferimento alle forme urbane dense, agli isolati a blocchi serrati che avevano caratterizzato la trasformazione delle *Fortifs* di Parigi. A partire dal 1919, i 34 km di fortificazioni e i 94 bastioni che cingevano la capitale furono progressivamente demoliti; nell’arco di un decennio, i 200 m di zone non edificabili (*La Zone*) a ridosso del recinto di Thiers furono occupati da HBM (*habitations à bon marché*). Proprio questa operazione - definita come «i 30 km di vergogna»<sup>41</sup> - viene severamente contestata dall’architetto svizzero-francese e indicata come l’origine del disastro contemporaneo, in cui «la città ha scacciato la natura ed è perita»<sup>42</sup>.

Concetto ribadito più volte negli scritti del ’46: «Liberare le città dalla costrizione, dalla tirannia della strada»<sup>43</sup>, «La casa deve allontanarsi dalla strada (e la nozione di ‘allineamento’ sulla strada deve scomparire). La corte deve essere ripudiata»<sup>44</sup>.

A questo aspetto, si affianca la necessità di disporre gli edifici in relazione al percorso del sole: il principio di asse eliotermico, teorizzato da Adolphe-Augustin Rey già nel 1928, era stato indagato da Le Corbusier per la *Ville Radieuse*. Rey, per ottimizzare l’orientamento degli edifici al fine di massimizzare l’uso dell’energia solare, dispone l’asse eliotermico non propriamente in direzione nord-sud, ma leggermente deviato ad ovest: per Parigi, egli indica una rotazione di 19 gradi. L’impatto di questa teoria nella dottrina Claudius-Petit è evidente: sarà proprio la necessità di perseguire le condizioni igieniche e di salubrità a contribuire a definire l’*ordre ouverte*.

Del resto, la situazione in cui si trova ad operare il Ministro è disastrosa dal punto di vista sanitario: il 45% delle abitazioni è sovraffollato e il 10% della popolazione vive in locali del tutto antigenici. Il comfort delle abitazioni è rudimentale: il 90% della popolazione non ha né vasca né doccia, l’80% non ha servizi igienici interni e il 48% non ha acqua corrente.

Allo stesso tempo, l’adozione sistematica del principio di Augustin Rey anticipa un potenziale rischio per la morfologia urbana: quando è l’orientamento dell’edificio a condizionarne la disposizione al suolo, la composizione diventa meccanica, per certi versi ossessiva e allora l’ordine auspicato da Claudius-Petit rischia di determinare proprio quell’uniformità che egli scongiurava.

<sup>34</sup> CLAUDIUS-PETIT 1950.

<sup>35</sup> LUCAN 2021, p. 177.

<sup>36</sup> LUCAN 2001, p. 39.

<sup>37</sup> CLAUDIUS-PETIT 1945, p. 6.

<sup>38</sup> CLAUDIUS-PETIT 1950.

<sup>39</sup> LE CORBUSIER 2018, p. 42.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>41</sup> LUCAN 2021, p. 177.

<sup>42</sup> LE CORBUSIER 2018, p. 37.

<sup>43</sup> LE CORBUSIER 1946a; LUCAN 2001, p. 41.

<sup>44</sup> LE CORBUSIER 1946b, p. 86.



fig. 2.2

Jean Biaugeaud et Harang - cantiere de la Cité Rotterdam, 1953

### 2.1.2 Plan Courant: “costruire è innanzitutto un atto di volontà”<sup>45</sup>

L'azione politica dei primi anni della Ricostruzione porta in eredità le *habitation à loyer modéré* (HLM) che, con la legge del 21 luglio 1950, sostituiscono dal punto di vista normativo le *habitation à bon marché* (HBM). Quest'ultime, che nascevano tra il XIX e il XX secolo come risposta alle difficoltà abitative della classe operaia e alle condizioni di vita precarie nelle città industriali, rivestono un ruolo determinante nella nascita dell'edilizia sociale in Francia e si imporranno come modello negli anni Venti e Trenta. L'obiettivo principale era offrire alloggi a basso costo a chi aveva redditi bassi, ma senza una vera e propria assistenza pubblica: la costruzione di complessi abitativi era affidata principalmente a iniziative private di società filantropiche.

Uno dei progetti più rilevanti, ad esempio, è quello per Rue de Prague a Parigi, su iniziativa della Fondazione Rothschild, e vinto proprio da Adolphe Augustin Rey nel 1905.

Con lo sviluppo delle HBM, in Francia comincia a definirsi il concetto di *Ensemble*: «gruppi di abitazioni, costituiti da più edifici variamente collegati tra loro [...] Ogni gruppo è costituito dalla stessa categoria di alloggi, a volte integrata da servizi collettivi»<sup>46</sup>.

Le HLM rappresentano una forma più strutturata e moderna di edilizia sociale e godono di un finanziamento pubblico diretto. Sebbene anch'esse siano destinate a famiglie a basso reddito, la loro gestione è affidata a società pubbliche locali, cooperative e altri enti senza scopo di lucro, e gli affitti sono vincolati a parametri legali stabiliti dallo Stato, in modo da rimanere sempre al di sotto del valore di mercato.

La profonda trasformazione attuata nel 1950 sarà destinata a diventare il motore dell'edilizia francese, e contribuirà a spostare l'attenzione del governo verso l'emergenza abitativa; allo stesso modo, è possibile riconoscere il 1953 come anno cruciale nella storia dei *Trente Glorieuses*.

Nel 1953, il governo francese, attraverso la creazione di una commissione edilizia all'interno della Commissione Generale di Pianificazione, fissa l'obiettivo di costruire annualmente 240.000 unità abitative, dando seguito all'esigenza di migliorare le condizioni di vita delle famiglie. Questo intervento si inserisce nel contesto di un'economia in espansione, con una crescita del prodotto nazionale lordo (PNL) del 5-6% annuo e un'inflazione vicina allo zero tra il 1953 e il 1955.

Lo Stato, rispondendo all'intensificarsi della domanda abitativa e alla crescente necessità di un miglioramento del parco edilizio, decide di incrementare gli aiuti economici, utilizzando il sistema dei premi e dei prestiti, e sostenendo la domanda attraverso l'aumento del potere d'acquisto.

Il nuovo Ministro della Ricostruzione, Pierre Courant, succeduto a Eugène Claudius-Petit, mantiene gli obiettivi della precedente politica, adottando misure volte a ridurre i costi di costruzione e ad ampliare l'accesso alla proprietà.

<sup>45</sup> COURANT 1954.

<sup>46</sup> LUCAN 2021, p. 153.

Il decreto legge del 6 agosto 1953 amplia i diritti dei pubblici poteri in materia di esproprio e richiede a tutte le aziende con più di 10 dipendenti di pagare l'1% del salario per la partecipazione delle aziende agli sforzi di costruzione.

Tra le principali innovazioni introdotte, si segnala il programma Logécos, che definisce una nuova categoria di edilizia economica, rivolta prevalentemente alle famiglie a basso reddito: *Logements économiques et familiaux*. Questo progetto mirava a rendere immediatamente disponibile un alloggio semplice ma dotato di comfort essenziali, riducendo i costi di costruzione grazie alla standardizzazione degli edifici. Rientrando in una logica di massimizzazione della produzione abitativa attraverso la semplificazione e l'industrializzazione dei processi edilizi, il programma Logécos contribuisce allo sviluppo della prefabbricazione.

Questo tema si impone nel dibattito architettonico, vedendo la contrapposizione di due approcci differenti nella progettazione delle abitazioni collettive: la prefabbricazione leggera e quella pesante.

Marcel Lods, attraverso un'inclinazione improntata sull'utilizzo di elementi modulari in materiali leggeri (l'acciaio, il legno e il metallo inossidabile) e facili da assemblare, lavorati interamente in officina, si era imposto come uno dei pionieri della prefabbricazione leggera in Francia. In più di un'occasione aveva ribadito che l'architettura del futuro avrebbe dovuto lasciarsi alle spalle la "costruzione pietrificata"<sup>47</sup> e sposare i "metodi industriali più avanzati"<sup>48</sup>.

La critica era rivolta ai metodi di prefabbricazione pesante che, al contrario di quella leggera, prediligeva materiali mena costosi (sabbia, pietra, cemento), privilegiando solidità costruttiva e rigidità compositiva, oltre che una maggiore durabilità. L'utilizzo di pareti divisorie portanti perpendicolari alle facciate aveva avuto ampio successo grazie al sistema brevettato da Raymond Camus nel 1948, sostenuto dall'MRU.

Come osserva Jacques Lucan, «il futuro darà torto a Marcel Lods. [nel 1957] la prefabbricazione pesante aveva già avuto la meglio»<sup>49</sup>.

In questo scenario, nel 1954 l'Abbé Pierre fonda la SA HLM Emmaüs con lo scopo di dare una risposta immediata all'emergenza abitativa: il suo celebre appello per denunciare la drammatica situazione dei senza fissa dimora attira l'attenzione pubblica sul problema e contribuisce non solo a mobilitare risorse, ma ad avviare una serie di ricerche sulla costruzione in situazioni emergenziali.

Tra le più significative, c'è il progetto per Argenteuil (fig. 2.3a): 190 alloggi distribuiti in cinque edifici in linea, da quattro o sei piani.

Il progetto sviluppato dal collettivo ATIC è importante per due aspetti: l'utilizzo della prefabbricazione – che vede il coinvolgimento di Jean Prouvé alla progettazione dei pannelli della facciata – consente la realizzazione del complesso in tempi ridotti (il progetto viene ultimato in due anni); l'attenzione rivolta alla definizione di nuove forme dell'abitare.

Gli alloggi, della tipologia duplex, sono impostati su una griglia strutturale di 3,5 metri e sono distribuiti da passerelle esterne. I servizi sono ridotti al

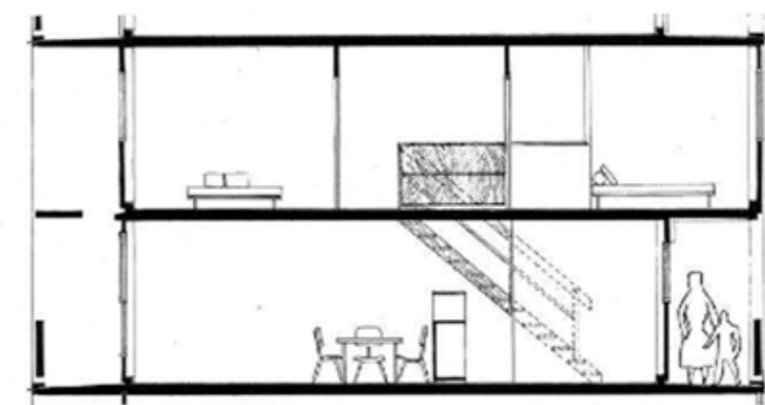


fig. 2.3

ATIC - ensemble de logements HLM Emmaüs, Argenteuil, 1954-1956

<sup>47</sup> Lods 1957.

<sup>48</sup> Lods 1945.

<sup>49</sup> LUCAN 2001, p. 67.

minimo, viene adottata la doppia esposizione (camere da letto a est, soggiorno a ovest) con una netta separazione tra zona giorno e zona notte (fig. 2.3b).

È possibile avvertire il riverbero dei principi di modularità e standardizzazione, messi a punto nell'*Unité d'Habitation* a Marsiglia (la cui realizzazione fu sostenuta con convinzione da Eugène Claudius-Petit), che contribuiranno a definire il concetto di "cellules".

Del resto, alcuni dei membri dell'ATIC erano stati direttamente coinvolti nell'ATBAT, proprio nel progetto per Marsiglia.

La febbre edilizia avviata con il *Plan Courant* vedrà un ulteriore impulso nel 1958, con la creazione delle *Zone à Urbaniser en Priorité* (ZUP) per far fronte ad un'ulteriore crescita demografica e conseguente domanda di alloggi a seguito del fenomeno di decolonizzazione.

In un solo decennio furono realizzate 195 ZUP e oltre 800.000 unità abitative e gli investimenti pubblici furono concentrati su progetti di dimensioni tali - almeno 500 alloggi - da consentire la realizzazione di infrastrutture e servizi collettivi: tutto ciò contribuirà a imporre i *Grands Ensembles* come prodotti iconici della politica urbana francese e simboli della Modernità.

### 2.1.3 La costruzione di una narrazione moderna

Le sperimentazioni condotte nel corso degli anni '50 saranno tese a stabilire un nuovo "concept de l'habitat"<sup>50</sup> incentrato sul comfort e la qualità dell'abitare. La ricerca di quella che Pierre Sonrel definisce "la casa esatta"<sup>51</sup> sarà uno degli obiettivi al centro dall'azione del Ministero della Ricostruzione e dell'Urbanistica che cercherà di promuovere il nuovo ideale modernista: «L'uomo di oggi risolve i problemi in modo diverso dai suoi antenati. Appaiono nuove forme, ispirate a un'urbanistica in cui l'umanesimo non è mai assente. La strada tradizionale, troppo stretta tra file di facciate che spesso nascondono la baraccopoli, sta lasciando il posto a isolati aperti. I muri ciechi scompaiono. Su tutti i lati, l'edificio si apre alla luce, con spazi aperti dove le piante fomiranno il necessario complemento alla vita umana!»<sup>52</sup>.

All'interno di questa nuova narrazione, le conquiste della modernità saranno diffuse al pubblico attraverso una serie di eventi, mostre e pubblicazioni su riviste di settore ricorrendo alla fotografia e alla cinematografia come strumenti privilegiati di comunicazione.

L'obiettivo del Ministero e del suo apparato, nel primo ventennio dei *Trente Glorieuse*, mira a presentare il successo della sua politica edilizia e la qualità delle sue realizzazioni, presentando i *Grands Ensembles* come soluzione alla crisi abitativa e come emblema dell'abitare moderno.

Va osservato che tutti i ministeri responsabili dell'edilizia abitativa (*Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme*, *Ministère de la Reconstruction et du Logement*, *Ministère de la Construction*) disporranno di un Servizio di Relazioni Esterne responsabile non solo dell'organizzazione e produzione di mostre, ma anche dell'ideazione e produzione di film, documentari e reportage fotografici.

Ad esempio, il numero 46 della rivista *L'Architecture d'Aujourd'hui* ha come titolo *Contribution française à l'évolution de l'architecture* ed è interamente dedicato ai grandi progetti di costruzione in corso nel 1953. Il rapporto speciale su *Les Grands Chantiers* si apre con una doppia pagina che combina fotografie aeree, planivolumetriche e visioni oblique.

La fotografia aerea, grazie alla sua capacità di offrire una visione nitida e facilmente interpretabile del territorio, era già stata adottata negli anni '30 come strumento privilegiato nella pianificazione urbana con un approccio puramente cartografico: utilizzando un punto di osservazione zenitale, è possibile rappresentare l'area in modo globale evidenziando i contorni e la disposizione degli elementi urbani.

La potenzialità della fotografia "a volo d'uccello" come mezzo per l'osservazione della città era stata sottolineata da Le Corbusier, nel libro *Aircraft*: «Desideriamo cambiare qualcosa nel mondo attuale. Perché la vista a volo d'uccello ci ha permesso di vedere le nostre città e i paesi che le circondano, e la visione non è buona.

Sapevamo bene che le nostre città erano intrise di indegnità ripugnanti per l'uomo; che le nostre città hanno reso martiri gli uomini, e che siamo privati dei "piaceri essenziali", rannicchiati e chiusi in conchiglie che ogni giorno e ad ogni ora ci minano, ci invecchiano, distruggono la specie e ci rendono servi della gleba.

L'aereo è un atto di accusa.

Incrimina la città.

Incrimina coloro che controllano la città.

Con l'aereo abbiamo ora la prova, registrata sulla lastra fotografica, della giustezza del nostro desiderio di modificare i metodi di architettura e urbanistica»<sup>53</sup>.

Ma sarà soprattutto la prospettiva obliqua a promuovere i *Grandes Ensembles* (e questo emerge con chiarezza non solo sfogliando le pagine del dossier richiamato precedentemente, ma osservando la produzione dell'industria culturale della cartolina a partire dagli anni '50) poiché consente di coglierne la loro struttura complessiva e "trasmettere informazioni sull'ambiente costruito, mettendolo in scena in modo spettacolare"<sup>54</sup>.

Come sostiene Raphaële Bertho, il ricorrere a questa forma di rappresentazione si iscrive in un processo volto a "materializzare" l'utopia, presentando il «progetto della città moderna come una realtà, dandogli corpo»<sup>55</sup>, ma soprattutto ha un alto valore simbolico: «combinando viste da terra e viste dall'alto, gli edifici sono raffigurati in modo tale da enfatizzare le loro forme, accentuandone le linee pulite e le grandi dimensioni»<sup>56</sup>.

Altrettanto importante, per la costruzione di una "fiction politica francese", è il SAM (il *Salon des Arts Ménagers*, che si teneva annualmente al Grand Palais di Parigi): un'esposizione interamente dedicata alla "casa ideale" e che per tutti gli anni '50 consentì la sperimentazione di prototipi per unità abitative.

Una fonte essenziale per ripercorrere la controversa storia della percezione dei *Grands Ensembles* è sicuramente il cinema: la produzione cinematografica

<sup>50</sup> LUCAN 2021, p. 193.

<sup>51</sup> SONREL 1954.

<sup>52</sup> SPINETTA 1953.

<sup>53</sup> LE CORBUSIER 2017, p. 11.

<sup>54</sup> BERTHO 2014, p. 9.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 7.

ca in un primo e i servizi televisivi in un secondo momento hanno accompagnato la rappresentazione della città modernista in opposizione alla città del passato, modellandone la narrazione. Questo processo, ricostruito in maniera dettagliata da Camille Canteux in *Filmer les Grands Ensembles*, consente di comprendere non solo come l'edilizia residenziale collettiva sia passata nell'arco temporale di trent'anni da icona della modernità a mostro architettonico, ma anche cosa si intende per *Grand Ensemble*: «sono stati i film a dettare ciò che, all'epoca della produzione delle immagini, era considerato un *grand ensemble*»<sup>57</sup>.

I film e i cortometraggi istituzionali hanno documentato la produzione dei *Trente Glorieuse* in tutte le sue fasi, dapprima presentandola come modello di rottura con la città tradizionale - e soluzione ai mali della periferia - e dopo, a partire dal 1973, come emblema di un fallimento urbano, mettendone in scena la condanna e la conseguente campagna di demolizione.

Tra il 1944 e il 1966, i ministeri responsabili dell'edilizia abitativa si servono della produzione cinematografica come strumento di "propaganda" promuovendo la "città del futuro": «i *grands ensembles* sono lo spazio urbano del futuro perché rompono completamente con la città del passato. Assenza di strade, rifiuto del disordine e dell'anarchia; aria, luce, spazio: la città del futuro è progettata e organizzata per l'uomo che dovrà abitarla. Riunisce città e campagna sullo stesso territorio. In questo, i film attingono alla storia delle teorie e delle pratiche di pianificazione architettonica e urbana [...] incarnata dai membri del CIAM come Le Corbusier, André Lurçat o Marcel Lods»<sup>58</sup>. Questo tema è stato esplorato attraverso numerosi filmati promozionali che presentano i nuovi ambienti urbani come spazi ideali per il benessere dell'uomo del secondo Novecento. La politica edilizia enfatizza la transizione dall'ambiente privato dell'appartamento a quello pubblico della città, mettendo in scena una vita moderna e sicura: gli interni degli alloggi con la descrizione di tutti i comfort offerti e le scene di vita quotidiana negli spazi aperti vengono contrapposti costantemente alla miseria delle baraccopoli.

«Uomini e donne vivono in un ambiente e in un clima che permette loro di riscoprire il senso della vita»<sup>59</sup>.

L'utilizzo strumentale di questa forma di rappresentazione appare evidente nei titoli scelti per i cortometraggi, che evocano fiducia per il progresso e la modernità (*Rue Neuve, Le temps de l'urbanisme*), mostrano la capacità produttiva dell'edilizia francese (*Mur en quatre heures*), mettono al centro l'uomo e i suoi bisogni (*La Cité des hommes, Des maisons et des hommes*).

Anche in questo caso, le immagini aeree sono fondamentali perché consentono di cogliere immediatamente la scala monumentale e gli elementi di novità introdotti dai *Grands Ensemble* e il loro rapporto nel panorama urbano.

A questo tipo di immagini, vengono affiancate riprese ad altezza uomo che mirano ad enfatizzare il rapporto di questi oggetti plastici con la natura: ad esempio, in *Le temps de l'urbanisme*, questo tipo di inquadratura viene utilizzato per descrivere le torri della Cité di Orgemont a Epinay-sur-Seine - dapprima riprese dall'ansa della Senna, e dopo all'interno dello spazio definito dai *redent* - o la Cité Radieux di Briey-en-Forêt (fig. 2.4).

Ampie sequenze vengono inoltre dedicate ai grandi cantieri in corso di realizzazione: gru, ponteggi e operai al lavoro mostrano la tecnica, l'incredibile rapidità di esecuzione grazie all'industria della prefabbricazione e la febbre edilizia che attraversa il Paese negli anni '50 e '60 (fig. 2.5).

Tuttavia, dietro la rappresentazione utopica dei *Grands Ensembles* si celavano anche dubbi e perplessità. Sebbene venisse promossa l'idea di una città progettata per l'uomo, distante dalla disorganizzazione urbana del passato, i film non ignoravano completamente le critiche sollevate dall'opinione pubblica. Ad esempio, a partire dai primi anni '60, la stampa comincia a parlare di "Sarcellite" come fenomeno diffuso nei quartieri-dormitorio, partendo da indagini sociologiche condotte nella Cité di Sarcelles: isolamento sociale, marginalizzazione degli abitanti, monotonia architettonica, totale assenza di servizi e infrastrutture, problematiche economiche descrivono una realtà molto distante dalla nuova vita promossa dal governo.

Questa tensione appare evidente nel film *La Cité des hommes* che dedica ampie riprese proprio al quartiere di Sarcelles; in una lettera inviata al regista Roger Brunet, uno dei principali finanziatori del film suggerisce alcuni accorgimenti: «continuo a credere che la fine del film non abbia la nota ottimistica che siamo tuttavia obbligati a dare al pubblico. Sarebbe quindi opportuno filmare una produzione allo stesso tempo moderna e vivace, con alcuni primi piani di donne o di bambini che esprimono la gioia di vivere»<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> CANTEUX 2014, p. 21.

<sup>58</sup> CANTEUX 2007, p. 71.

<sup>59</sup> Si rinvia al film *Des maisons et des hommes* girato nel 1953 da Pierre Jallaud e François Villiers e testimoniale della ricostruzione avvenuta nel secondo dopoguerra.

<sup>60</sup> CANTEUX 2007, p. 61.



fig. 2.4  
Philippe Brunet - Le temps de l'urbanisme, 1962



fig. 2.5  
Frédéric Rossif, Albert Knobler - La Cité des hommes, 1966



fig. 2.6

Eugène Beaudoin e Marcel Lods - Cité de la Muette, Drancy, 1932-1935

#### 2.1.4 Per una definizione di Grand Ensemble

Sebbene l'espressione *Grand Ensemble* appartenga ormai al gergo comune, perimetrarla semanticamente e definirla architettonicamente risulta particolarmente complesso. A maggior ragione se si considera che il suo primo utilizzo ufficiale avviene soltanto nel 1973, nella *Circulaire Guichard*, con la quale il governo abbandona la politica attuata nei tre decenni precedenti e stabilisce un deciso cambio di rotta, perseguendo una nuova "*politique de la ville*".

Di fatto, questo termine non ha mai avuto una definizione giuridica e non si è mai riferito a un preciso sistema morfologico o un preciso metodo di costruzione, contribuendo a rendere la questione controversa.

L'origine di questa espressione viene comunemente fatta risalire all'articolo dal titolo, per l'appunto, *Les Grands Ensembles*<sup>61</sup> scritto da Maurice Rotival nel 1935.

«Parlare di *habitation à bon marché*, quindi, significa parlare di urbanismo. In nessun caso dovrebbe essere permesso un edificio isolato di *habitation à bon marché*. È la massa, l'ordine, in una parola l'urbanistica, che farà grande la città e che darà agli abitanti di questi *grandioses ensembles* la fiducia in sé stessi, la voglia di vivere [...]. Speriamo, un giorno, di uscire da città come Parigi, non solo attraverso l'Avenue des Champs-Élysées, l'unica realizzazione formale senza la quale Parigi non esisterebbe, ma di uscire da Belleville, Charonne, Bobigny, ecc. e trovare armoniosamente disposti lungo ampie autostrade, in mezzo a grandi aree boschive e parchi, grandi complessi residenziali luminosi e ben orientati, inondati di luce solare»<sup>62</sup>.

Molti degli aspetti trattati in questo articolo sembrerebbero anticipare i principi che verranno codificati nella Carta di Atene e che saranno alla base delle operazioni della Ricostruzione, ma va osservato che sono proprio i temi del IV° CIAM e le ricerche condotte dal Movimento Moderno - e in particolare quelle relative all'abitazione collettiva - ad aver alimentato il dibattito su quale dovesse essere la nuova forma della città.

Rotival cerca di teorizzare un'urbanistica moderna interrogandosi sulla disposizione più opportuna dei nuovi edifici. Pur riconoscendone la rigidità, egli sposa il principio di eliotermismo: «l'applicazione rigorosa di questo principio porta naturalmente alla disposizione delle case in linee parallele, a cui l'occhio non è ancora abituato [...] Eppure questa è l'unica disposizione che corrisponde alle caratteristiche della vita moderna»<sup>63</sup>.

L'assetto ideale della città moderna, che prevede la riduzione al minimo delle strade secondarie e la concentrazione dei programmi abitativi a basso costo su "un'area più ampia possibile", viene ricondotto agli "esempi quasi perfetti in Germania, Inghilterra e America" (tra queste esperienze paradigmatiche, la *Siedlung Siemensstadt* di Gropius).

Maurice Rotival, inoltre, mettendo in sequenza due fotografie aeree nell'incipit dell'articolo, introduce uno dei temi centrali per l'abitazione collettiva e

<sup>61</sup> ROTIVAL 1935, p. 57.

<sup>62</sup> *Ibidem*

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 67.

che attraverserà l'intero periodo dei *Trente Glorieuses*: il rapporto tra *Grands Ensembles* e spazio aperto della natura.

In questo dittico, vengono contrapposti “*la muraille de Paris*” (le *habitation à bon marché* costruite lungo le vecchie fortificazioni, definite come le «più tristi e spaventose») e la *Cité de la Muette* a Drancy, realizzata tra il 1932 e il 1935, su progetto di Eugène Beaudoin e Marcel Lods (una «delle felici eccezioni» nel panorama francese).

Nella didascalia che accompagna la seconda fotografia (“Una volontà. Ma la cancrena sta già attanagliando la città”) Rotival anticipa uno dei rischi per la costruzione della città moderna: l'edificazione disordinata della periferia, senza un preciso piano generale che colleghi i nuovi edifici alla città consolidata (in questo caso Parigi) proteggendo gli spazi aperti della natura, rischia di soffocare la composizione di *tours et barres* e il concetto di “isola”.

I *Grands Ensembles* necessitano di spazi naturali molto estesi, per poter esprimere al meglio i propri caratteri: sempre riferendosi al progetto di Beaudoin e Lods, l'autore dell'articolo sottolinea come le torri alte 50 metri siano state sviluppate su un terreno troppo piccolo; l'intero complesso residenziale, pertanto, risulta circondato da una periferia “non trasformabile” costituita da un tessuto informale di abitazioni individuali (fig. 2.6a).

La *Cité de la Muette* anticipa la logica produttiva dei *Grands Ensembles* nel dopoguerra e oltre a rappresentare il primo esempio di grande complesso di edilizia residenziale della regione parigina, introduce nella composizione i morfemi che definiranno la maggior parte della produzione dei *Trente Glorieuses*: *tours et barres*.

Commissionato dall'OPHBM (*Office Public d'Habitations à Bon Marché - Département de la Seine*), il progetto faceva parte di un programma iniziale avviato da Henri Sellier nel 1919 che prevedeva la realizzazione di 15 città-giardino nella corona di Parigi.

Lo schema di Lods e Beaudoin era destinato ad accogliere un numero complessivo di 1.250 abitazioni HBM su un'area complessiva di 10 ettari e comprendeva un primo gruppo di dieci *barres* parallele di 3 piani, disposte a pettine e tenute insieme all'estremità settentrionale da 5 torri di 15 piani (fig. 2.6b); un grande edificio a U di quattro piani a definire una corte aperta lunga 200 metri e larga 40; un terzo gruppo a forma di *redent* e un quarto gruppo che doveva comprendere servizi collettivi e strutture comunitarie.

Tuttavia, la crisi economica degli anni '30 limitò il completamento del progetto: soli 950 alloggi furono ultimati e il terzo e quarto gruppo del programma non furono mai realizzati.

Testimone di un'epoca di sperimentazione architettonica e laboratorio per l'uso di processi di costruzione industriali e tecniche di prefabbricazione e assemblaggio a secco, la *Cité de la Muette* è significativo nella storia dell'edilizia residenziale francese per aver introdotto “les premiers gratte-ciels de la Région Parisienne”<sup>64</sup> che, nella combinazione con edifici in linea, rompono la concezione orizzontale delle città-giardino costruite fino a quel momento.

Nel tentativo di voler definire da un punto di vista morfologico e insediativo il concetto di *Grands Ensembles*, non possono essere trascurati i contributi di

due osservatori contemporanei del fenomeno: il geografo Yves Lacoste e il sociologo René Kaës.

Nel 1963, in *Un problème complexe et débattu: les grands ensembles*<sup>65</sup>, Yves Lacoste traccia un primo bilancio dell'edilizia residenziale di massa in Francia e delinea un quadro dettagliato sui progetti che verranno ultimati o avviati negli anni successivi.

Il geografo sottolinea la difficoltà nel definire in maniera precisa cosa sia un *Grand Ensemble* e, di conseguenza, comprendere esattamente quanti siano e dove siano situati i grandi complessi residenziali. Con l'obiettivo di fare chiarezza su aspetti così confusi, Lacoste precisa che i *Grands Ensembles* sono stati costruiti a partire dal 1954 in quanto «la maggior parte della Ricostruzione delle città colpite dal disastro ha assunto forme molto diverse. Tuttavia, in una certa misura, le operazioni di ricostruzione sono state all'origine dei *Grands Ensembles*»<sup>66</sup>.

Quindi, offre una sua definizione: «Il concetto di *Grand Ensemble* si basa in gran parte su un criterio quantitativo, ma anche su un criterio di (relativa) autonomia. Un *grand ensemble* è una massa di abitazioni organizzate come un insieme. [...] Un *grand ensemble* è quindi un'unità abitativa relativamente autonoma, composta da blocchi di alloggi costruiti in un arco temporale relativamente breve, secondo un piano complessivo che comprende più di 1.000 abitazioni»<sup>67</sup>.

La soglia delle 1.000 abitazioni è stabilita per offrire la presenza di strutture comunitarie e servizi per la collettività, garantendo una relativa autosufficienza agli insediamenti.

Per questo motivo, sostiene Yves Lacoste, i piccoli gruppi abitativi (con meno di 1.000 alloggi) dovrebbero, a differenza dei *Grands Ensembles*, sorgere a ridosso della città consolidata o in prossimità dei centri abitativi preesistenti. Inoltre, costruendo in serie quanti più alloggi è possibile ridurre il costo unitario delle abitazioni, grazie all'ottimizzazione del cantiere e all'utilizzo della prefabbricazione.

Nelle conclusioni di questa relazione viene evocata la creazione di “*villes-satellites*” autonome, una delle categorie insediative riconosciute da René Kaës. Quest'ultimo, sempre nel 1963, individua tre principi insediativi per i *Grands Ensembles*: “*ville neuve*”, “*quartier satellite*”, “*quartier rénové*”<sup>68</sup>.

Per “*ville neuve*” si possono intendere i progetti che sorgono al di fuori di qualsiasi area urbana: città create *ex nihilo* e legate, ad esempio, a politiche di decentramento industriale e di insediamento di nuove attività produttive, nonché di strategie di pianificazione regionale.

Fanno parte di questa categoria esempi come: la città mineraria di Behrenlès-Forbach o Mourenx.

Questi due progetti condividono lo stesso rapporto con l'ambiente naturale: sono situati in aree rurali, lontano dalla densità urbana; nella campagna aperta, questi *grands ensembles* si impongono come vere e proprie “isole” autonome.

La città di Mourenx rappresenta un caso significativo per molteplici aspetti: riconosciuta come una delle prime “città di fondazione” in Francia e come

<sup>64</sup> Cfr. le didascalie delle cartoline promosse dal Département de la Seine-Saint-Denis.

<sup>65</sup> LACOSTE 1963.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>67</sup> *Ibidem*

<sup>68</sup> KAËS 1963, pp. 38-39 cit. in MENGIN 1999.

importante laboratorio precursore per la futura politica urbana, è un'operazione a carattere privato ma con capitale pubblico e non rientra nel quadro normativo delle ZUP; inoltre, a differenza di molti *grands ensembles* che prevedevano nel piano soltanto blocchi abitativi, qui è integrata una gamma di servizi e attrezzature collettive.

Nel 1949, a seguito della scoperta di un giacimento di gas naturale da parte della *Société Nationale des Péroles d'Aquitaine* (SNPA), il sito di Lacq vede la realizzazione di diverse fabbriche petrolchimiche; per far fronte all'arrivo di 15.000 nuovi dipendenti, viene attuato un programma abitativo che porterà alla nascita della *ville neuve* di Mourenx, il cui progetto, affidato a Jean-Benjamin Maneval, viene realizzato tra il 1957 e il 1966.

L'impianto si articola attorno ad un centro definito da due grandi piazze, quella del Mercato e quella del Municipio, delimitate da due strade perpendicolari; ad est la *Cité Scolaire* accoglie gli impianti scolastici e sportivi.

L'ensemble è costituito da cinque grandi isole aperte attraverso la disposizione di *barres* di 4 piani attorno ad uno spazio piantumato; ogni isola è costituita da 300 unità abitative ed è segnata da una torre di 12 piani (fig. 2.7).

Nella seconda categoria, quella del "*quartier satellite*", rientrano la maggior parte dei *grands ensembles* realizzati durante i *Trente Glorieuses*: si tratta di quartieri suburbani sorti nella periferia delle città industrializzate per far fronte alla crescente richiesta abitativa di una nuova classe operaia (l'esodo rurale, a partire dal dopoguerra, determinerà infatti un profondo cambiamento del tessuto sociale ed economico del Paese, contribuendo all'urbanizzazione e alla crescita della periferia) o per rialloggiare famiglie sfrattate da complessi residenziali insalubri.

Come osserva Annie Fourcaut, «a differenza delle nuove città progettate per conciliare lavoro e residenza e dotate di servizi collettivi sin dall'inizio, i *grands ensembles* funzionano perlopiù come città dormitorio, ad eccezione dei gruppi costruiti con crediti del datore di lavoro per accogliere vicino all'azienda una categoria specifica di dipendenti»<sup>69</sup>.

È il caso, ad esempio, del quartiere Beauregard à Poissy nato nel 1954 a seguito della creazione di un nuovo distretto automobilistico da parte della *Société Industrielle de Mécanique et de Carrosserie Automobile* (SIMCA). Poissy diventerà "*Simcaville*" accogliendo a sud della città consolidata il nuovo quartiere operaio (fig. 2.8a). Lo schema prevede l'articolazione di *barres* alte 5 piani e disposte lungo il grande viale della lunghezza di 800 metri e misurato da due *tours* alte 14 piani (fig. 2.8b).

Infine, René Kaës introduce una terza categoria di *Grands Ensembles*, il "*quartier rénové*" che si integra in un tessuto urbano consolidato "al fine di ripristinare le condizioni migliori in un patrimonio edilizio deteriorato"<sup>70</sup>. Rientrano in questo caso, tutti gli interventi volti a rinnovare interi isolati antigenici della città, preludio di demolizioni e di un approccio teso alla "*tabula rasa*"; operazioni che anticipano una politica di riqualificazione urbana. Un esempio significativo è rappresentato dall'*îlot Bièvre* nel XIII° arrondissement di Parigi, un complesso di 1.600 alloggi distribuiti principalmente in *barres* alte 12 piani, disposte perpendicolarmente al Boulevard Augu-

ste-Blanqui. Il progetto, elaborato da Roland Dubrulle e Serge Lana, rientrava nel piano più generale di "*Riconquista di Parigi*" che aveva come obiettivo, appunto, il rinnovamento della capitale e delle sue periferie.

L'espressione *Grands Ensembles*, nel corso degli anni '50 e '60, è stata spesso associata o sostituita da un ampio repertorio di definizioni, tutte riconducibili ad uno stesso campo semantico: "*ville satellite*", "*ville nouvelle*", "*nouvel ensemble urbain*", "*nouvel ensemble d'habitation*", "*unité de voisinage*", "*grand bloc*", "*gratte-ciel de banlieue*", "*mille fenêtres*", "*cité neuve*" sino al più sintetico "*Cité*"<sup>71</sup>.

È importante osservare come siano ricorrenti, nel tentativo di definire con chiarezza questo concetto vago, gli aggettivi "nuovo" – che rimanda ad una rinnovata idea dell'abitare, all'abitare moderno – e "grande" – che esprime il cambio di scala e lo sviluppo in altezza dell'edilizia residenziale, rispetto alle precedenti esperienze di "città giardino" e "*cité pavillonnaire*" – oltre che il termine "Città" che evoca la percezione di queste nuove forme di urbanizzazione come vere e proprie entità autonome.

È possibile quindi definire i *Grands Ensembles* come complessi residenziali di grandi dimensioni, solitamente superiori a 500 o 1.000 alloggi, progettati con l'intento di rispondere a una domanda di edilizia collettiva in tempi rapidi e sulla base di finanziamenti pubblici.

Da un punto di vista morfologico definiscono una rottura con il tessuto urbano preesistente, si dispongono su ampi *plateaux*, instaurando un rapporto dialettico con l'ambiente naturale o la città preesistente. I morfemi principali e più ricorrenti degli *ensembles* sono le *barres* (edifici in linea generalmente di 5-6 piani) e le *tours* (torri a pianta quadrata o rettangolare dell'altezza variabile di 10 -15 piani).

Realizzati in un contesto tecnocratico, i *Grands Ensembles*, sin dai primi anni '60, saranno oggetto di una sorta di revisionismo e di una campagna di feroce contestazione da parte delle scienze sociali: i principali elementi di criticità saranno individuati nella serialità e uniformità delle composizioni e delle proposte tipologiche, nella rigidità formale, nella "scala eccessivamente gigantesca", nell'assenza di servizi collettivi e infrastrutture.

Da emblema della Modernità, il *concept de l'habitat* incarnato nella produzione dei *Trente Glorieuses* comincia a manifestare le sue contraddizioni.

<sup>69</sup> FOURCAUT 2006, p. 15.

<sup>70</sup> KAËS 1963, pp. 38-39.

<sup>71</sup> Queste espressioni sono riportate in MENGIN 1999, p. 105.



fig. 2.7

Jean-Benjamin Maneval - Cité de Mourenx, 1957-1966



fig. 2.8

Grand Ensemble di Beauregard, Poissy, 1954



fig. 2.9

Raymond Lopez - Plan pour Port Pouchet, Parigi, 1959-1961

### 2.1.5 La Riconquista di Parigi e la Parigi Parallela

Nel secondo dopoguerra, Parigi affrontava una serie di problemi urgenti legati al suo sviluppo urbano. La città era diventata un centro congestionato e sovrappopolato, con l'industria che si era espansa oltre i limiti della città storica, determinando un progressivo degrado delle aree periferiche. La crescita incontrollata e l'assenza di una pianificazione sistematica avevano portato alla creazione di quartieri popolari densamente abitati, spesso privi di servizi adeguati e con condizioni abitative precarie.

Allo stesso tempo, il governo francese si trovava a dover affrontare una questione legata al decentramento industriale e alla necessità di riequilibrare lo sviluppo tra la capitale e le altre regioni del paese.

Queste problematiche sono al centro di un fervido dibattito pubblico, alimentato dalle posizioni di Jean-François Gravier, che nel suo libro *Paris et le désert français* del 1947 aveva denunciato la centralizzazione eccessiva della capitale, sostenendo la necessità di promuovere il decentramento attraverso politiche di sviluppo regionale. Gravier invitava alla creazione di nuove città e al controllo dell'espansione incontrollata di Parigi, un pensiero che avrebbe influenzato la pianificazione urbana nei decenni successivi.

Tuttavia, questa postura si scontra inevitabilmente con la necessità di far fronte alla crisi abitativa della capitale, per la quale la rivista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nel 1960, propone una "Paris parallèle"<sup>72</sup>: la creazione di nuove città ex nihilo distribuite intorno a Parigi.

Del resto, questa visione aveva rappresentato uno degli obiettivi richiesti a Pierre Sudreau, nominato Commissario per la Costruzione e l'Urbanistica della regione di Parigi nel 1955: decentralizzare la conurbazione parigina verso la provincia, decongestionare Parigi verso le sue periferie, rigenerare le *banlieu* attraverso *grands ensembles*.

«I *Grands Ensembles* devono essere distribuiti ad anello intorno a Parigi, a poca distanza dalla città e vicino alle zone industriali più dense. L'obiettivo non è quello di creare città satellite nella regione parigina, in stile britannico, ma di inserire nelle attuali periferie nuove città da 20.000 a 40.000 abitanti per le quali, avvalendosi dell'esperienza acquisita durante la Ricostruzione, i nostri urbanisti cercheranno la soluzione più pura e l'espressione più moderna del genio francese nell'alleanza tra pietra e alberi»<sup>73</sup>.

Prima di essere nominato Ministro delle Costruzioni da De Gaulle, Pierre Sudreau ricoprì un ruolo decisivo nella storia della pianificazione urbana della capitale, avviando l'ambizioso progetto che egli stesso aveva definito "Riconquista di Parigi"<sup>74</sup>: un progetto di rinnovamento senza precedenti, che riguardava principalmente gli arrondissement periferici.

È possibile, pertanto, riconoscere due modalità principali attraverso le quali gli interventi di edilizia residenziale pubblica vengono concepiti nell'area della capitale: Parigi Riconquistata e Parigi Parallela.

Nella prima categoria rientrano tutte le operazioni che lavorano sui margi-

<sup>72</sup> Cfr. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1960, nn. 88 e 90.

<sup>73</sup> Cfr. *Construction et urbanisme de la région parisienne, annuaire publié par le Commissaire à la construction et à l'urbanisme pour la région parisienne*, Paris, Imprimerie municipale, 1957, p.11; FOURCAUT 2006, p.13.

<sup>74</sup> SUDREAU 1956.

ni della città, all'interno dell'area perimetrata dall'infrastruttura anulare del *Boulevard Périphérique* e in particolare nei “*dents creuses*”, i vuoti lasciati dalla haussmannizzazione<sup>75</sup>, e negli spazi aperti della *Zone*.

Nel perseguire l'obiettivo di sradicare gli *îlots insalubres* di Parigi e delle sue *banlieu* confinanti, un ruolo decisivo lo avranno il Plan Lafay e la creazione del CDU (Centro di Documentazione e Urbanistica) guidato dall'architetto e urbanista Raymond Lopez.

Nella seconda categoria, invece, rientrano i *Grands Ensembles* che sorgono nelle aree rurali (molto spesso non interessate dal Plan Prost elaborato nel 1934) come ad esempio Sarcelles-Lochères o La Cité des 4000 a La Courneuve.

Bernard Lafay, presidente del Consiglio comunale di Parigi, nel 1955 pubblica *Solutions aux problèmes de Paris. La circulation. Plan Bernard Lafay* nel quale sostiene la necessità di modernizzare la città senza sacrificare completamente la sua storia.

L'aspetto più interessante è soprattutto il riconoscimento di una “Parigi Cristallizzata” «solidamente riconosciuta e costruita per durare, che è difficile – e talvolta indesiderabile - toccare. Corrisponde, grosso modo, al “centro di Parigi” (su entrambe le sponde della Senna), fino al XVI *arrondissement* e a parte del XVII»<sup>76</sup> e un'area a forma di mezzaluna (che accoglie le baraccopoli sorte a seguito delle operazioni urbane di Haussmann) che necessita di un rinnovamento e un completamento.

Significativo è il censimento immobiliare commissionato da Lafay e Sudreau al CDU: Raymond Lopez e Michel Holley individuano oltre 1.500 ettari (un quarto della superficie di Parigi) da ristrutturare e destinare all'edilizia abitativa.

Questo studio non solo identificava le aree da riqualificare, ma stabiliva anche una nuova metodologia di pianificazione urbana che rompeva con la tradizione del tracciato stradale esistente; inoltre sarà preliminare all'elaborazione del PDU (*Plan d'Urbanisme Directeur*).

Lopez auspica una progressiva sostituzione della città vecchia con una città moderna, attraverso un “urbanismo verticale”: «è una nuova era haussmanniana quella che Parigi dovrà vivere nel corso di quindici anni caratterizzati da un'intensa urbanizzazione, da un'intensa costruzione ordinata»<sup>77</sup>; questo obiettivo può essere perseguito soltanto riempiendo i vuoti, demolendo le case fatiscenti e costruendo al loro posto *tours* e *barres*.

A Lopez si deve la paternità di progetti radicali come Front de Seine nel XV° *arrondissement*, del comparto Italie-Gobelins nel XIII° - con le 30 torri residenziali alte 100 metri – o la controversa operazione Maine-Montparnasse.

Ma è soprattutto il progetto per Port Pouchet, nel XVII° *arrondissement*, che fa comprendere in maniera chiara la visione alla base della Parigi Riconquistata. In quest'area larga 500 metri e posta al confine nord, è possibile osservare la stratificazione di tre modelli di città: la città haussmanniana che sorgeva all'interno del recinto di Thiers, gli isolati compatti di *habitations à bon marché* realizzati negli anni '20 e '30, e la città moderna di torri ed edifici in linea disposti su una distesa naturale (fig. 2.9).

Con la demolizione delle fortificazioni, a partire dal 1919, era stata avviata una intensa costruzione di HBM che aveva risparmiato una fascia della larghezza di 200 metri destinata a cintura verde, la *Zone*.

Nel 1953, Bernard Lafay promuove una legge che consentiva l'edificazione su un 20% dell'area; la realizzazione di nuove abitazioni sarebbe stata compensata con la creazione di spazi verdi equivalenti all'interno della capitale. Nello stesso anno, comincia la realizzazione dell'anello infrastrutturale che definirà il nuovo limite di Parigi, il *Boulevard Périphérique*.

È in questo scenario che nasce il progetto di Raymond Lopez: due torri di 17 piani, Tour Bois-le-Prêtre e Tour des Poissonniers, definiscono le testate del sistema misurandone l'estensione; 5 *barres* di 11 piani, abbinate a 4 torri, vengono disposte ortogonalmente alla strada misurando la larghezza del campo e scandendone la lunghezza.

I *Grands Ensembles* di Sarcelles-Lochères e la Cité des 4.000 a La Courneuve rientrano nella seconda categoria esposta precedentemente e sono significativi per molteplici aspetti: sorgono entrambi a pochi chilometri da Parigi, entrambi sono stati presentati come emblema della modernità e successivamente stigmatizzati, simbolicamente associati al fallimento di una politica urbana.

La Courneuve è una città che sorge a 3km da Parigi, dalla forte vocazione industriale, principalmente metallurgica, con una popolazione di 20.000 abitanti a metà degli anni '50. Per far fronte alla richiesta di alloggi legata all'alto numero di lavoratori, nel 1959 viene presentato un progetto per 4.000 alloggi che avrebbe dovuto accogliere circa 15.000 nuovi abitanti.

La Cité des 4.000, gestita dall'Office de la Ville de Paris e progettata da Henri Delacroix e Clément Tambuté, viene definita su un'area di 40 ettari a ovest della città consolidata. L'area che sorge in prossimità del Fort de l'Est è suddivisa in due lotti di uguali dimensioni - separati dalla Place du Général Leclerc - sui quali vengono disposte 3 tipologie di edifici: 15 *barres* dell'altezza di 5 piani (nel lotto nord 8 edifici in linea si articolano attorno a due corti, nel lotto sud determinano un *redent* spezzato), 7 *barres* di 16 piani e della lunghezza di 185 metri (disposte tutte con il proprio asse in direzione nord-sud, ad eccezione della Mail de Fontenay e della Barre Balzac che presentano l'asse in direzione est-ovest), e la Tour Leclerc di 27 piani, a base rettangolare e posizionata su un basamento (fig. 2.10a).

La realizzazione dei 4.000 alloggi, richiedeva uno sforzo notevole e un'elevata produttività e standardizzazione nel processo costruttivo. Per questo progetto si ricorre alla prefabbricazione pesante, testando un nuovo sistema di assemblaggio, il sistema Estiot, che utilizza pannelli-parete in calcestruzzo sia per la facciata che per gli elementi divisorii: la produzione in loco consente di raggiungere la realizzazione di 5 case al giorno (fig. 2.10b).

Il grand ensemble de La Courneuve diventa pertanto un modello di efficienza e presentato dal Ministero delle Costruzioni come esempio della modernità francese: sarà uno dei progetti esposti nella mostra *Demain...Paris*, organizzata dal ministro Pierre Sudreau nel 1961, come risposta alle critiche sempre più incalzanti che stavano investendo Sarcelles.

<sup>75</sup> FOURCAUT 2012, p. 343.

<sup>76</sup> TEXIER 2010, p. 136.

<sup>77</sup> FOURCAUT 2012, p. 349.

In opposizione a questa rappresentazione, Jean-Luc Godard nel 1967 gira a La Courneuve l'emblematico *Deux ou trois choses que je sais d'elle* in cui, come dichiarato nei titoli che aprono il film, Elle si riferisce a La Région Parisienne. I primi minuti sono dedicati ad una critica precisa allo sviluppo regionale della regione parigina e al piano regolatore (SDAU) approvato due anni prima e affidato a Paul Delouvrier.

La progettazione urbana è il soggetto principale del film, ma viene indagata dal punto di vista chi abita la periferia e non da quello di ministri e tecnocrati, mettendo in scena la disumanizzazione e l'alienazione vissuta nei *grands ensembles*. La denuncia di Godard irrompe quindi nel dibattito che interessa questo *concept de l'habitat*, anticipando in maniera profetica le motivazioni alla base della stagione di demolizione che coinvolgerà La Cité des 4.000 a partire dal 1986.

Sarcelles-Lochères, sin dalla sua fondazione, ha rappresentato nell'immaginario collettivo il concetto di *Grand Ensemble*: concepito e realizzato in un arco temporale di vent'anni è uno dei complessi di edilizia pubblica più grandi d'Europa con gli oltre 12.000 alloggi e una popolazione complessiva di quasi 40.000 abitanti. La storia di ascesa e demonizzazione di Sarcelles è frammentaria, controversa e si è conclusa nel 2008 quando il Drac (*Direction régionale des affaires culturelles dell'Île-de-France*) ha conferito a due dei suoi dieci settori, la denominazione di *Patrimoine du XXe siècle*.

Progettato da Jacques-Henri Labourdette e gestito dalla *Société Centrale Immobilière de la Caisse des Dépôts* (SCIC), l'insediamento sorge a 13 km da Parigi su una superficie di 270 ettari.

A partire dal 1957, con la realizzazione di Sarcelles I, il complesso si imposta su un asse est-ovest, l'Avenue Auguste Perret, lungo il quale si dispongono *barres* di 5 piani senza un preciso ordine generale, talvolta definendo delle corti di forma quadrata o ripiegando su sé stesse a definire un morfema a L (fig. 2.11a). A questa tipologia di edifici bassi, con la realizzazione di Sarcelles IV e Sarcelles V, si aggiungono torri di 16 piani (fig. 2.11b).

Con la realizzazione di Sarcelles X, l'ultimo settore ultimato nel 1975, ulteriori 7 *tours* di 16 piani punteggeranno il prolungamento dell'Avenue Perret, andando a definire l'ingresso monumentale della città. La qualità architettonica di questi immobili è decisamente migliore rispetto a quella delle precedenti fasi di costruzione, ma questo *grand ensemble* è ormai percepito come città dormitorio, con una densità abitativa definita spaventosa.

Nello stesso numero de *L'Architecture d'aujourd'hui* che celebrava la mostra *Demain...Paris*, è presente un dossier fotografico su Sarcelles accompagnato da un estratto di una comunicazione personale del ministro Pierre Sudreau dal titolo emblematico *Pour un "musée" des erreurs*:

«Man mano che aumenta lo sforzo di costruzione e di equipaggiamento, si moltiplicano i rischi di errori urbanistici e architettonici. Accanto ad alcuni edifici molto belli che fanno onore al nostro Paese, altri mostrano una totale mancanza di immaginazione e di ricerca, e altri ancora deturpano irrimediabilmente il sito in cui sono costruiti. Questi errori sono tanto più gravi perché, una volta commessi, non possono essere corretti e permangono per diverse

generazioni.

Quando si parla di paesaggio e di forma, la sensibilità è ancora più importante dell'intelligenza. Non esiste un codice possibile. [...] Una politica urbanistica votata all'armonia delle forme è inseparabile dall'architettura»<sup>78</sup>.

Le fotografie dell'articolo scattate da Jacques Windenberger, fotografo e residente di Sarcelles, documentano la vita quotidiana degli abitanti utilizzando un punto di vista ad altezza uomo: l'immagine restituita del quartiere è diametralmente opposta rispetto a quella offerta dalle fotografie aeree utilizzate dal ministero che prometteva un'architettura a servizio dell'umanità.

Nonostante le forti pressioni dell'opinione pubblica e le posizioni contrastanti da parte del governo, i programmi edilizi proseguiranno incessantemente fino alla metà degli anni '70.

<sup>78</sup> Cfr. *L'Architecture d'aujourd'hui*, April-May 1961, Vol. 32 Iss. 95, 1961, pp. 10-11.



fig. 2.10

H. Delacroix e C. Tambuté- Cité des 4.000, La Courneuve, 1959-1961

fig. 2.11

Jacques-Henri Labourdette - Sarcelles-Lochères, 1957-1975

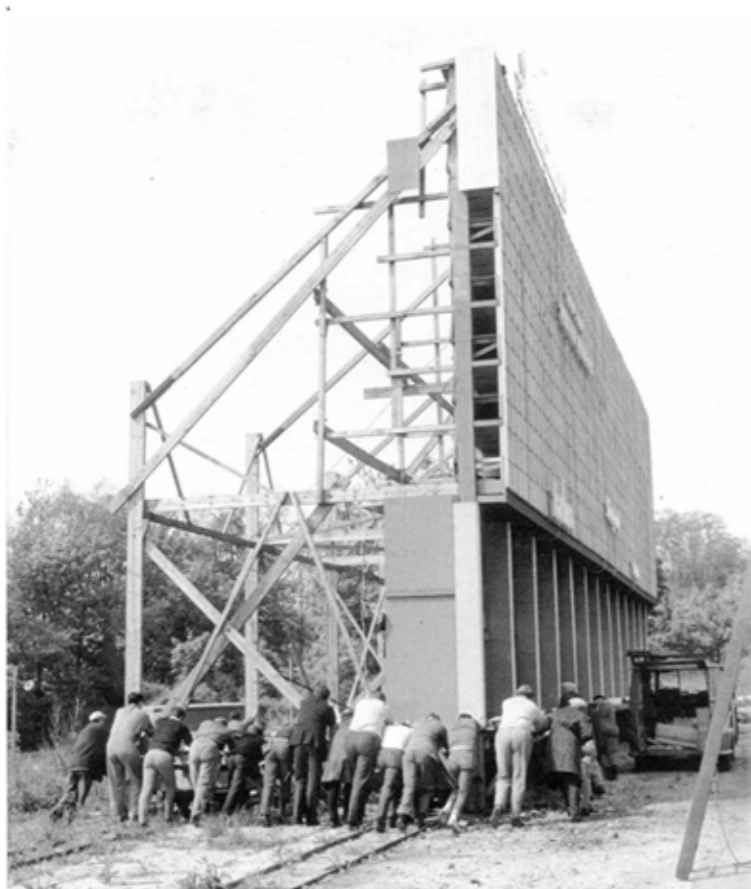


fig. 2.12

Tatville - set cinematografico per il film *Playtime* di Jacques Tati, 1958

### 2.1.6 Deverticalization: la stagione delle demolizioni

#### *Tatville: l'allegoria di una città a perdere*

Nel 1958, per girare *Playtime*, Jacques Tati fece costruire a nord di Parigi un intero quartiere artificiale, una città fittizia battezzata subito *Tatville* (fig. 2.12). La scenografia fatta di griglie, facciate vetrate e torri ripetute era una caricatura dell'utopia modernista ormai divenuta norma urbana. Gli spazi erano talmente anonimi e intercambiabili da rendere impossibile orientarsi: Tati li girava con la macchina da presa come fossero un labirinto di vetro e alluminio, dove tutto rimbalza e nulla si sedimenta.

Il suo Monsieur Hulot, figura disadattata e poetica, si aggira goffo in un mondo troppo pulito, troppo efficiente, troppo vuoto. È un mondo che non ammette deviazioni e in cui la vita reale - rumorosa, disordinata, affettuosa - risulta fuori posto.

*Tatville* non è solo una scenografia: è l'allegoria di una città concepita per essere smontata. La sua funzione è servire un'immagine; una volta raggiunta, si può distruggere. Questa città-macchina, costruita in funzione dello sguardo e del controllo, è già destinata al proprio smantellamento. Lo stesso set fu infatti demolito subito dopo le riprese. In questo gesto si manifesta un presagio: la fine degli spazi moderni non come processo organico, ma come atto teatrale, volontario, pubblico.

Questa metafora cinematografica anticipa, e per certi versi condensa, il destino riservato a molti *Grands Ensembles* costruiti tra gli anni Cinquanta e Settanta nelle periferie francesi. Anche in quei casi, l'ambizione iniziale - garantire alloggi dignitosi, razionali, igienici a migliaia di famiglie - si è trasformata, nel giro di pochi decenni, in discredito.

Nonostante le qualità architettoniche e urbanistiche di molte operazioni, il giudizio collettivo si è appiattito su un'immagine stereotipata: barriere sociali, disordine, pericolo, bruttezza. Edifici vissuti e abitati per generazioni sono diventati, nell'immaginario pubblico e politico, "problemi" da rimuovere, non da comprendere o trasformare.

L'eco di *Playtime* torna prepotente nei documenti audiovisivi che immortalano, tra gli anni Ottanta e i primi Duemila, le demolizioni spettacolari di *tours et barres*: esplosioni sincronizzate, polveri in volo, folle plaudenti. I *Grands Ensembles*, ridotti a ruderi mediatici, vengono sacrificati davanti alle telecamere come simboli del fallimento. È l'idea stessa di città moderna - con la sua fiducia nel progetto collettivo, nella standardizzazione produttiva e nella pianificazione territoriale - a essere messa in scena come colpa da espiare con la distruzione.

Nel costruire la sua città fittizia per poi distruggerla, Tati aveva intuito che lo spazio moderno, se concepito come sistema rigido, impermeabile alla vita quotidiana e ai suoi adattamenti, rischiava di diventare fragile come un fondale teatrale.

La storia dei *Grands Ensembles*, e in particolare quella delle loro demolizioni, conferma con tragica precisione quella intuizione.



fig. 2.13

demolizione della barre Debussy a La Courneuve, 18 febbraio 1986

### *Le demolizioni spettacolari e l'ideologia della tabula rasa*

Tra gli anni Ottanta e i primi Duemila, il paesaggio urbano francese fu attraversato da un'onda crescente di demolizioni sistematiche dei *Grands Ensembles*, spesso accompagnate da una retorica di liberazione e rinascita. La parola chiave era “*déconstruction*” non nel senso filosofico che avrebbe potuto suggerire un'analisi delle strutture culturali o sociali, ma nel suo significato più letterale: abbattimento. La Courneuve divenne l'epicentro simbolico di questa stagione. La demolizione della *barre Debussy*, il 18 febbraio 1986, fu uno spartiacque: un edificio di sedici piani e duecento metri di lunghezza venne abbattuto con seicento chili di dinamite in diretta televisiva, davanti alle autorità e a una folla che assisteva tra gli applausi e la polvere (fig. 2.13). Il gesto fu pensato fin dall'inizio come catartico: “Affinché nasca un nuovo quartiere” recitava lo striscione teso davanti all'edificio in linea. Le immagini di quel giorno - le esplosioni, il crollo, il dito che passa sulla giacca impolverata di un abitante - si sono imposte come architrave simbolica della nuova era. È in quel momento che il paesaggio urbano cambia, così come il paesaggio mentale, lo spazio della memoria si contrae, mentre quello dell'attesa si gonfia di promesse. È il “frattempo”: un tempo sospeso in cui convivono l'immagine di ciò che era e quella, ancora irreali, di ciò che verrà.

La Courneuve, dunque, non fu solo un cantiere. Fu un palcoscenico: lì si mise in scena la fine simbolica della città moderna. L'implosione delle *barres Debussy* non fu solo tecnica, ma culturale. Fu il tentativo di cancellare un'eredità scomoda invece di comprenderla. Una memoria che disturbava e che per questo andava rimossa.

Questo paradigma si consolida negli anni successivi, trovando piena legittimazione nelle politiche urbane. A partire dagli anni Novanta e poi con la creazione dell'ANRU nel 2003, la demolizione diventa una strategia pianificata e finanziata. Il *Grand Projet de Ville*, e successivamente il Programme National de Rénovation Urbaine (PNRU), prevedono l'abbattimento di decine di migliaia di alloggi, spesso senza un reale processo partecipativo. I criteri sono estetici, funzionali, simbolici: si tratta di “riqualificare” le periferie attraverso la sottrazione, agendo per negazione.

È in questa logica che, come sottolinea Vincent Veschambre, si afferma una vera e propria politica di *deverticalization*<sup>79</sup>: una volontà esplicita di eliminare torri e blocchi monumentali, giudicati “scarsamente adattabili e mal abitati”, per ridurre l'impatto visivo e identitario dell'urbanistica modernista. Non si trattava solo di ragioni tecniche o economiche, ma di una precisa strategia semantica: cancellare la traccia fisica di un'ideologia urbanistica ritenuta fallimentare. Ma quelle architetture erano ancora vissute e a volte amate. Famiglie, anziani, bambini continuavano ad abitare quegli spazi. La demolizione era spesso imposta, vissuta come uno strappo. Gli abitanti, rimasti incastrati tra la retorica del fallimento e la promessa della rinascita, si vedevano espropriati anche della possibilità di raccontare diversamente i propri luoghi: “*deuil non autorisé*”<sup>80</sup>, un lutto non riconosciuto, represso dalla narrazione ufficiale. Anche nelle demolizioni successive riaffiorano queste tensio-

<sup>79</sup> VESCHAMBRE 2017, p. 630

<sup>80</sup> *Ibidem*



fig. 2.14  
demolizione di 10 tours di Minguettes, Vénissieux, 11 ottobre 1994

ni. Il 27 maggio 2000, a Saint-Étienne, viene abbattuta la *Muraille de Chine*: una *barre* di 250 metri, 16 piani, 526 alloggi; l'evento è accompagnato da un documentario e dalla presenza del ministro della Ville, che ne fa un caso esemplare. Lì, come alla Courneuve, la distruzione viene narrata come gesto necessario e liberatorio. L'11 ottobre 1994, a Vénissieux, vengono demolite simultaneamente dieci torri di 15 piani nel quartiere delle *Minguettes*: è la "più mediatizzata e numericamente importante distruzione di torri popolari in Francia"<sup>81</sup> (fig. 2.14). Nel 2011, la Torre Plein Ciel di Saint-Étienne, simbolo urbano con i suoi 64 metri e 18 piani, viene abbattuta dopo un referendum. È un'architettura ancora in buono stato, in una città riconosciuta dall'UNESCO: eppure cade anch'essa sotto il paradigma della rimozione.

Queste esplosioni sono diventate rituali collettivi, veri e propri atti scenici. La città moderna non muore lentamente, ma viene smontata davanti alle telecamere, come una colpa da espiare. Ogni detonazione è una frattura, un tentativo di voltare pagina, spesso senza leggere fino in fondo quella precedente.

#### *La patrimonializzazione selettiva del moderno*

Accanto alla violenza simbolica della demolizione, a partire dagli anni 2000 ha cominciato ad affermarsi in Francia un movimento parallelo e per certi versi complementare: la patrimonializzazione dell'architettura del secondo Novecento, inclusi alcuni *grands ensembles*. L'istituzione dell'*étiquette "Patrimoine du XX siècle"* da parte del Ministero della Cultura, nel 1999, nasce proprio per colmare una lacuna istituzionale: proteggere opere troppo recenti per essere classificate come storiche in senso stretto, e troppo numerose per rientrare nei criteri elitari della monumentalità.

Questa categoria di "*patrimoine en devenir*"<sup>82</sup> rispondeva a un'esigenza duplice: da un lato evitare l'estinzione silenziosa di un'intera stagione architettonica; dall'altro ridefinire i parametri del valore patrimoniale in chiave più ampia e problematica. L'*étiquette*, tuttavia, non implica una vera protezione giuridica: non è vincolante, ma agisce come strumento di legittimazione simbolica, come incentivo alla valorizzazione. Le direttive europee del 1991 avevano già sottolineato l'urgenza di ampliare lo spettro del patrimonio culturale, includendo la città moderna e la produzione industriale. In questo quadro, la Francia avvia una campagna di selezione e riconoscimento, affidata alle DRAC regionali. Come mostrano le esperienze dell'Île-de-France e dell'Occitanie, i criteri di scelta oscillano tra un approccio tipologico (es. architetture residenziali tra 1945 e 1975), un'attenzione per le firme autoriali, e una lettura contestuale dei luoghi. Ne emergono pratiche disomogenee: in alcuni casi la patrimonializzazione è il frutto di un lavoro corale (tra CAUE, ENSA, storici e architetti); in altri, si traduce in operazioni isolate e di difficile applicazione operativa. Ma questi interventi restano eccezioni in un panorama ancora segnato dalla logica della sostituzione. In Occitania, operazioni più sistemiche hanno incluso complessi come *Nemausus* di Jean Nouvel, La *Grande Motte* di Balladur, o i silos cooperativi vinicoli del Languedoc: patrimoni legati tanto alla forma quanto alla funzione e alla storia sociale dei luoghi.

<sup>81</sup> VESCHAMBRE 2017, p. 633

<sup>82</sup> *Ibidem*

Tuttavia, la patrimonializzazione non è mai un atto neutro. Se da un lato consente di riconoscere il valore di architetture a lungo denigrate, dall'altro produce una nuova selezione: include alcuni frammenti, ne esclude altri.

La memoria collettiva non è mai lineare: il patrimonio può essere riconosciuto, subito, rivendicato o rifiutato.

In questo scenario, la postura di Lacaton & Vassal si distingue in modo radicale. La loro opera non parte da un riconoscimento istituzionale o da un'estetica dell'eccezione, ma da un'etica dell'esistente. La trasformazione non è un premio alla bellezza né un omaggio alla memoria, ma un atto di giustizia spaziale: il valore dell'architettura, per loro, non sta nella sua storizzazione, ma nella sua capacità di continuare ad accogliere la vita.

*Oltre la demolizione e la patrimonializzazione: la Transformation come terza via*

Di fronte alla duplice traiettoria che ha segnato la sorte dei *Grands Ensembles* - da un lato la demolizione spettacolarizzata, dall'altro la patrimonializzazione selettiva - si delinea una terza postura, più silenziosa e radicalmente alternativa: quella proposta da Lacaton & Vassal. Il loro lavoro nasce proprio nel cuore di questo paesaggio contraddittorio, dove la città moderna è diventata al tempo stesso colpevole e quindi da distruggere o oggetto da musealizzare. A questa logica binaria, gli architetti oppongono un principio semplice e disarmante: non si demolisce ciò che funziona, ciò che è abitato, ciò che ha valore d'uso. La loro postura non è né conservativa né iconoclasta. Non cercano di salvare il moderno in nome della memoria, né di sostituirlo per paura del fallimento. La loro posizione si fonda su un'etica del rispetto e sull'ascolto degli usi reali, della vita quotidiana che abita anche l'architettura più dimenticata. Come scriveranno nella ricerca *Plus* del 2004, "fare di più con l'esistente" significa riconoscere nello spazio costruito una riserva di possibilità, un potenziale da attivare con intelligenza e delicatezza.

In questo senso, la trasformazione non è un compromesso tecnico né un escamotage economico, ma un atto politico e progettuale pieno. È un modo di riprendere in mano il discorso sulla città senza ricorrere al gesto drammatico della cancellazione, né rifugiarsi nella contemplazione del passato.

La trasformazione così intesa è un'azione di riscrittura che mette al centro il clima, l'uso, l'abitabilità, l'incremento delle qualità spaziali. E soprattutto restituisce dignità e continuità a quelle architetture che la narrazione dominante ha condannato all'oblio o alla distruzione.

È proprio in questa soglia - tra la città da abbattere e quella da patrimonializzare - che Lacaton & Vassal si collocano, proponendo una terza via che è insieme etica e progettuale. Il loro lavoro si muove all'interno delle contraddizioni del moderno, non per cercare un equilibrio ma piuttosto per spostare il piano della questione.

Non si tratta di scegliere tra memoria e rimozione, tra conservazione e tabula rasa, ma di cambiare prospettiva: abitare il tempo lungo delle cose, accettare l'imperfezione, fare spazio all'inatteso.

## 2.2 Posture sul concetto di Trasformazione in Francia

Negli ultimi trent'anni, la questione della trasformazione dell'edilizia moderna ha rappresentato uno dei temi più intensamente dibattuti e sperimentati all'interno del progetto architettonico francese.

La crisi del modello modernista, raccontata nel capitolo precedente attraverso le stagioni della costruzione, della disillusione e della demolizione, lascia spazio a un campo nuovo e complesso: non più la tabula rasa, ma l'intervento sul costruito come scelta progettuale, politica e culturale. È in questo contesto che si delinea una pluralità di posture, ovvero di approcci critici e operativi che, pur nella diversità dei linguaggi e delle strategie, condividono un assunto comune: l'esistente non è un ostacolo, ma un materiale attivo, da interpretare e ri-significare.

Il capitolo che segue raccoglie alcune tra le esperienze più significative di questa stagione, selezionando autori che hanno saputo articolare con coerenza un pensiero trasformativo attraverso la doppia tensione tra riflessione teorica e pratica progettuale.

In ciascun caso, l'attenzione non è rivolta soltanto ai principi generali, ma anche - e soprattutto - alla loro traduzione architettonica: il progetto è la prova tangibile della postura assunta. Ne deriva un racconto composito, in cui la trasformazione non è una disciplina autonoma, ma una forma di interrogazione che attraversa l'intero processo architettonico: programma, morfologia, costruzione, abitabilità.

Roland Castro, con il programma *Banlieue '89*, è tra i primi a opporsi alla deriva demolitoria degli anni Ottanta, proponendo una metamorfosi del costruito attraverso il *remodelage*.

Patrick Rubin, con Canal Architecture, sviluppa una linea più tecnica e incrementale, centrata sulla trasformazione delle situazioni esistenti.

Fagart & Fontana costruiscono una visione radicale della città introversa, proponendo progetti in cui l'abitare collettivo diventa matrice spaziale e politica. La mostra *Conserver, Adapter, Transmettre*, infine, offre uno sguardo corale sulle pratiche contemporanee di rigenerazione del patrimonio abitativo, restituendo la complessità di un dibattito ancora in pieno divenire.

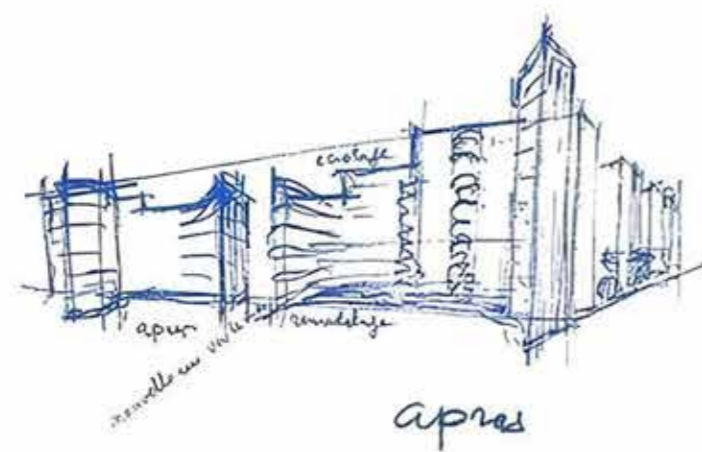
In ciascuno di questi casi, la trasformazione non è mai neutra. È sempre una presa di posizione: sul valore dell'esistente, sul ruolo del progetto, sul diritto all'abitare.

Trasformare significa rinegoziare i confini tra permanenza e cambiamento, tra memoria e invenzione. Significa, soprattutto, "abitare il tempo", immaginare una continuità tra ciò che è stato costruito e ciò che può ancora essere rinnovato.

Questo capitolo prova quindi a confrontare quelle esperienze in cui il concetto di trasformazione viene declinato come campo aperto, fertile di conflitti, possibilità e riscritture. Un campo in cui la posta in gioco non è solo il destino dei *Grands Ensembles*, ma il senso stesso dell'architettura nel nostro tempo.



[Re]Modeler  
Métamorphoser  
Roland Castro - Sophie Denissof



### 2.2.1 Banlieue '89 - Roland Castro e Sophie Denissof: Remodelage

Nata nel clima post-'68 e nutrita da una forte tensione sperimentale, la missione *Banlieues '89* prende forma nel 1983 come piattaforma progettuale e culturale guidata da Roland Castro e Michel Cantal-Dupart. Collocata ai margini delle sedi istituzionali, l'iniziativa assume un ruolo propositivo e visionario: lottare per l'emancipazione delle periferie, riaffermarne l'identità e trasformarle in motori creativi della città futura. Il *Grand Paris*, manifesto di questa postura, non è un piano urbanistico tradizionale ma una narrazione alternativa, che denuncia il dominio del centro, la dipendenza infrastrutturale, la marginalizzazione topografica e simbolica della *banlieue*.

Il progetto avanza una critica radicale alla pianificazione funzionalista ereditata dai *Trente Glorieuses*, proponendo in cambio un approccio fondato sulla valorizzazione dei luoghi, sulla ricucitura delle fratture territoriali e sull'attivazione di interventi mirati, capaci di innescare trasformazioni sistemiche. In questa visione, la "prima corona" urbana diventa il campo d'azione privilegiato per risignificare la città esistente, non per sostituirla ma per modificarla dall'interno.

È da questa premessa che si sviluppa l'azione dell'*Atelier Castro-Denissof*, il quale tradurrà le istanze militanti di *Banlieues '89* nella pratica del *remodelage*: un processo progettuale orientato alla metamorfosi del costruito esistente, al recupero del valore urbano delle periferie e alla costruzione di un nuovo patto tra città e cittadinanza. Il *remodelage* si configura così come un primo, deciso scarto teorico e operativo verso una trasformazione qualitativa e contestuale del moderno realizzato.

Il termine stesso suggerisce una presa di posizione progettuale: modificare perfezionando la forma esistente.

«Esiste un rapporto tra il luogo in cui si vive e il modo in cui lo si vede, lo si percepisce, lo si vive. Nel caso dei *Grands Ensembles* alla loro nascita, si è talmente abbagliati dalla modernità della cosa, dal comfort, dal relativo lusso degli alloggi che non si presta attenzione. Non si presta attenzione alle parole: gli alloggi vengono chiamati celle.

Non si presta attenzione al quartiere: la strada è morta. Non si presta attenzione agli altri e al loro sguardo [...] Vedendo questi spazi senza dentro né fuori, senza basso né alto, senza davanti né dietro, tutti questi spazi trasparenti che non lasciano spazio all'ombra, questi spazi antiurbani, abbiamo capito che avevamo perso il fascino della strada, il segreto e la deriva della passeggiata a favore di una razionalità concentrazionaria»<sup>83</sup>.

In questa prospettiva, il *remodelage* si configura come una vera e propria etica della trasformazione, con un obiettivo profondamente politico: reintegrare la *banlieue* nel progetto urbano, rompendo la frattura simbolica tra centro e periferia. Il gesto progettuale assume il carattere di restituzione e giustizia spaziale, ricucendo territori esclusi attraverso operazioni che combinano addizione, sottrazione, connessione e invenzione.

<sup>83</sup> CASTRO 1994

Castro rivendica apertamente la volontà di “costruire senso là dove lo spazio sembrava averlo perduto”.

A guidare questa visione è la ricerca di una nuova forma urbana, capace di emergere dal disordine, dalla contraddizione, dall'ibridazione. Il *remodelage* non si limita a correggere l'esistente, ma lo interpreta come materiale vivo, disponibile a nuove scritture: un modo per liberare potenziali spaziali rimasti inibiti.

«Rimodellare un quartiere modernista gli restituisce le virtù che i moderni avevano senza dubbio desiderato, ma velato. Vi si ritrovano l'aria, il sole e la luce che erano il loro credo. Ristrutturare un grattacielo, trasformarlo, ridà il desiderio di abitare il cielo. *Remodeler* riconcilia con la storia»<sup>84</sup>.

La grammatica operativa messa a punto da Roland Castro e Sophie Denissou, interviene nel corpo vivo dell'edificio, riorganizzando lo spazio, riconfigurando i dispositivi abitativi e reintegrando il costruito nella città, attraverso azioni “chirurgiche”, additive o sottrattive, calibrate sul contesto specifico.

Tali azioni trasformative, riconoscibili nei progetti nati in seno a *Banlieue '89*, sono riconducibili a cinque categorie principali: aggiungere, sottrarre, sostituire, aprire, infittire.

Ognuna di queste operazioni si declina in base alla situazione urbana e architettonica, ma risponde a un principio comune: l'esistente è una risorsa da attivare, non un ostacolo da demolire.

- *Aggiungere* significa dotare l'edificio di nuovi volumi - torri, elementi verticali, logge, serre -capaci di alterarne la percezione e migliorarne le prestazioni spaziali. Questi innesti, spesso leggeri e leggibili, generano una nuova articolazione tra interno ed esterno, tra verticale e orizzontale, ridefinendo le facciate e potenziando il rapporto con il suolo urbano.

- *Sottrarre* implica rimuovere parti inerti, opache o disfunzionali, per liberare nuovi vuoti, introdurre luce, migliorare la permeabilità. La sottrazione può riguardare tamponamenti, elementi prefabbricati non strutturali, recinzioni o corpi scala secondari, e ha lo scopo di snellire l'organismo architettonico.

- *Sostituire* consente di intervenire sulle superfici di rivestimento, sugli infissi o sugli elementi tecnologici, senza compromettere la struttura portante. Le sostituzioni sono guidate da criteri di durabilità e comfort ambientale: un lavoro sui materiali più che sulle forme, volto a rendere l'edificio compatibile con nuove funzioni.

- *Aprire* significa lavorare sulla trasparenza, sulle relazioni visive, sulla continuità tra interno ed esterno. L'apertura si realizza attraverso nuove bucatore, atri, portici, a volte semplicemente rimuovendo ostacoli visivi per restituire l'edificio al paesaggio circostante.

- *Infittire* prevede di densificare alcune porzioni dell'edificio per introdurre nuove unità abitative o funzioni collettive. Si attua attraverso l'integrazione di moduli prefabbricati o strutture leggere, rispettando le proporzioni e la scala dell'esistente.

Il *remodelage* è riscrittura consapevole, interviene sul testo architettonico esistente come un montaggio critico, dove ogni azione progettuale è al tempo stesso decostruzione e composizione.

<sup>84</sup> CASTRO, DENISSOU 2005, pag. 224

### *La Caravelle*, Villeneuve-la-Garenne (1994–2006)

Situato nel comune di Villeneuve-la-Garenne, a nord di Gennevilliers e stretto in un'ansa della Senna, il grande complesso residenziale de La Caravelle si inserisce in un contesto urbano frammentario e privo di centralità storica. Edificato sui suoli agricoli dell'ex cintura orticola parigina, il quartiere rappresenta una delle più emblematiche espressioni dell'urbanistica espansiva degli anni '60, in un comune che, all'epoca della costruzione, era ancora privo di una struttura urbana consolidata.

Progettato tra il 1959 e il 1968 da Jean Dubuisson in collaborazione con il promotore André Weil, il complesso si sviluppa lungo un tracciato lineare di circa un chilometro, articolato in due entità distinte: a nord-ovest un edificio a forma di S lungo 240 metri; a sud-est un corpo di fabbrica continuo di 400 metri, che definisce l'asse nord-sud del quartiere prima di piegarsi su sé stesso, formando tre corpi disposti attorno a una piazza e generando ulteriori 360 metri lineari di facciata. Complessivamente, il complesso conta 1.684 alloggi, configurando una vera e propria “muraglia urbana” autonoma e isolata, nonostante la prossimità con il parco dipartimentale delle Chanteraines. L'assetto territoriale accentua il carattere di enclave, chiuso tra tre arterie principali e privo di connessioni urbane efficaci.

Dal punto di vista architettonico, La Caravelle colpisce per l'effetto plastico del suo sviluppo longitudinale: un nastro bianco segnato dal ritmo regolare degli infissi neri, in un'alternanza serrata di finestre e parapetti. Ma la stessa coerenza compositiva, inizialmente pensata per garantire ordine e leggibilità, genera una condizione oppressiva, acuita dal numero massimo di piani consentiti dalle normative antincendio. Gli alloggi, generalmente ben progettati e dotati di doppia esposizione, offrono un comfort che tuttavia si scontra con una diffusa percezione di chiusura, rafforzata dalla sezione verticale delle finestre.

Lo scollamento tra abitare e urbanità è esemplare delle derive prodotte dal funzionalismo tardo-moderno, ed è proprio in risposta a tale crisi che si inserisce l'intervento di *remodelage* promosso da Castro e Denissou, il cui obiettivo sarà ricucire le relazioni spezzate e restituire al quartiere un ruolo attivo nella costruzione dello spazio urbano.

L'intervento su La Caravelle rappresenta per Roland Castro e Sophie Denissou l'occasione per confrontarsi con una delle sfide più emblematiche della loro riflessione sul *remodelage*: operare su un'architettura d'autore, firmata da Jean Dubuisson, il cui linguaggio formale fortemente caratterizzato pone nuove questioni rispetto ai precedenti complessi anonimi del modernismo edilizio. Lontana da ogni neutralità, la composizione plastica de La Caravelle impone un confronto diretto, rendendo inevitabile una dialettica tra trasformazione e rispetto dell'impianto originario.

Il primo modello di studio, redatto nell'aprile 1994, assume la forma di una dichiarazione di principio, accompagnato da un manifesto in dieci punti che definisce il quadro operativo dell'intervento. I principi spaziano dalla necessità di riaprire il quartiere al paesaggio urbano, alla ridefinizione dei rapporti

tra spazi pubblici, semi-pubblici e privati, fino alla volontà di ripristinare una pluralità di scale compositive e di restituire significato agli ingressi, ai basamenti e agli elementi di facciata.

L'obiettivo principale è quello di reinserire La Caravelle nel tessuto urbano di Villeneuve-la-Garenne, modificandone la percezione sia interna che esterna. Castro e Denissof intervengono articolando una rete di spazi pubblici e paesaggistici che decostruisce la linearità monolitica in un insieme di quartieri interconnessi. I numerosi spazi verdi, inizialmente privi di carattere e configurati come "luoghi senza anima", vengono ri-gerarchizzati in chiave urbana, nello spirito di una città-giardino.

La proposta progettuale introduce un vocabolario architettonico volutamente eterogeneo, quasi barocco, fatto di nuove tipologie e articolazioni: una piazza ovale, isolati abitativi ispirati al *beguinage*, corti industriali, piazze commerciali incassate, punteggiature di edifici più bassi che si pongono in primo piano rispetto agli assi principali. L'idea di "aggiungere per ridensificare" e guida l'intero impianto: la densità non è vista come un problema da risolvere, ma come un'occasione per differenziare, rendere visibile, individualizzare.

Le trasformazioni architettoniche sono puntuali ma incisive. I basamenti, inizialmente schiacciati e anonimi, vengono innalzati a doppia altezza, rendendo riconoscibili gli accessi. I fronti vengono modulati attraverso l'inserimento di *bow-windows* che spezzano la linearità dei prospetti e apportano una qualità abitativa inedita, offrendo luce, ampiezza e in alcuni casi l'estensione tramite terrazze.

La scala complessiva dell'edificio viene ricomposta anche attraverso il trattamento del coronamento, dove i pannelli di facciata esistenti sono sostituiti da nuove fasce vetrate.

Il *remodelage* si afferma così come strategia densa e articolata, capace di dialogare criticamente con il modernismo edilizio, senza rinnegarne le intenzioni originarie ma cercando, piuttosto, di svelarne le possibilità latenti.

L'attuazione del progetto per La Caravelle incontra, fin dalle prime fasi, forti resistenze da parte dei proprietari degli alloggi, preoccupati dallo smembramento della proprietà e ancorati a logiche gestionali e patrimoniali. Per superare tali ostacoli, l'Atelier Castro-Denissof attiva un'intensa azione pedagogica: un viaggio-studio a Lorient, seguito da un seminario, coinvolge rappresentanti politici, proprietari e associazioni di inquilini, consentendo a tutte le parti di elaborare una visione condivisa, superando la frammentazione di interessi e linguaggi.

A questo momento formativo segue, nel 1995, la trasformazione di tre alloggi pilota negli edifici SCIC, che contribuisce a consolidare il consenso intorno al progetto e a ottenere il sostegno dei finanziatori.

Tra maggio 1996 e maggio 1997 viene elaborato il progetto urbano preliminare, che mantiene intatti i principi guida formulati nel 1994: apertura del quartiere alla città, articolazione degli spazi pubblici e residenziali, ridefinizione dei margini e inserimento di nuove tipologie edilizie per rimodulare la scala urbana. Gli interventi proposti includono la creazione di nuove connessioni viarie e l'apertura del viale centrale verso l'esterno; la costruzione di nuove

centralità come la piazza dei negozi e il centro socio-culturale affacciato sul boulevard Charles-de-Gaulle; l'aggiunta di edifici di quattro piani nel cuore del quartiere, con funzione di articolazione spaziale e definizione dei margini tra residenzialità e spazio collettivo.

Queste sequenze compositive introducono una varietà di atmosfere che frantumano l'immagine monolitica del complesso, generando la percezione di una pluralità di quartieri coesistenti.

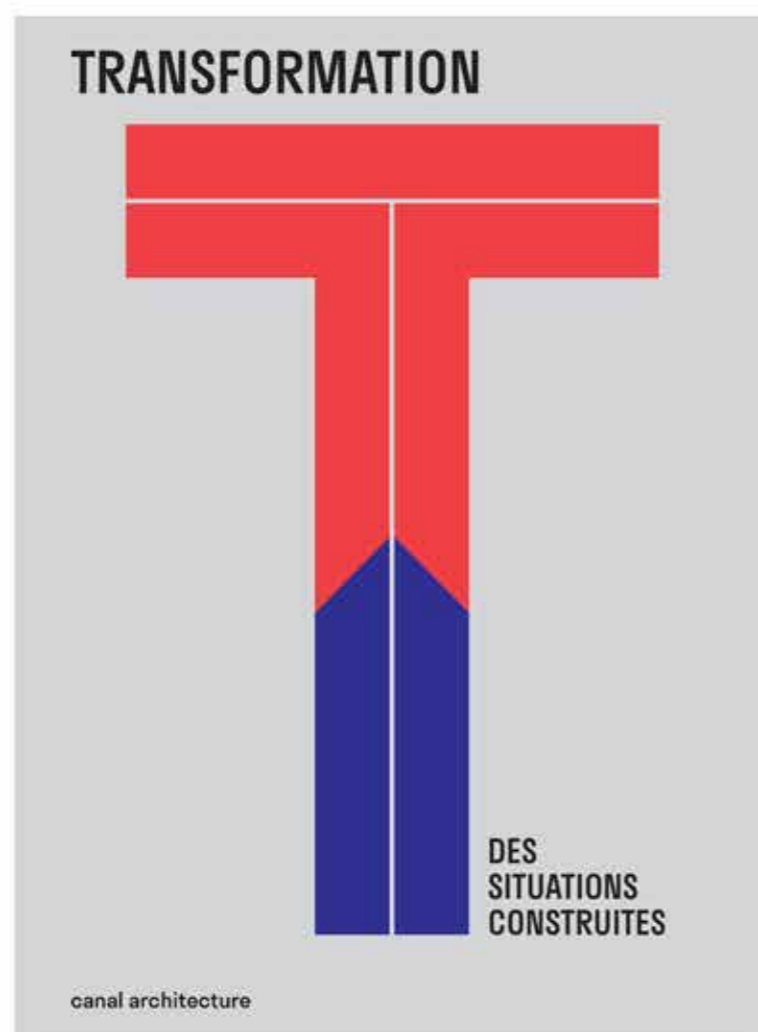
Tuttavia, la fase di approfondimento tecnico mette in evidenza una serie di vincoli strutturali e finanziari che impongono un ridimensionamento delle ambizioni iniziali.

In risposta a tali difficoltà, il progetto viene rinegoziato in modo puntuale, edificio per edificio, attraverso un processo di adattamento che non rinuncia ai principi guida, ma li traduce in un linguaggio più aderente alla realtà costruttiva e gestionale.

Il trattamento dei basamenti si limita al piano di facciata, per via dei vincoli imposti dall'impianto di riscaldamento a pavimento. Il coronamento degli edifici, inizialmente immaginato come una linea vetrata continua, viene sostituito da una sequenza di cornici più discrete. La composizione delle facciate viene ripensata con l'obiettivo di introdurre variazioni tipologiche e ritmiche: bovindi piani o angolari, più o meno profondi, si aprono su cucine o soggiorni, spezzando la linearità originaria e restituendo un nuovo rapporto tra interno ed esterno.

Anche se meno numerosi del previsto, i corpi edilizi a quattro piani disposti in primo piano lungo il viale attenuano l'effetto di gigantismo e arricchiscono l'offerta abitativa con alloggi duplex, verande e ampie terrazze. Due interventi ancora in programma, uno al centro del quartiere e uno sull'ingresso sud, completano il disegno complessivo: il primo prevede un piccolo gruppo di case attorno a un giardino; il secondo un edificio che fungerà da segno urbano di accesso e riconoscibilità.

La Caravelle diventa così paradigma di una possibile via francese alla trasformazione, capace di misurarsi con l'eredità del moderno senza eluderla.



### 2.2.2 Transformation des situations construites: Patrick Rubin, Canal architecture

Fondato da Patrick Rubin, Canal Architecture sviluppa da oltre trent'anni una pratica che intreccia l'azione progettuale con una ricerca teorica orientata alla trasformazione dello spazio costruito. La riflessione avviata dallo studio si articola attraverso due principali indagini tematiche: *Le logement "jeune" n'est-il qu'un produit ?* (2010) e *Construire réversible* (2017). Entrambe mettono in discussione i paradigmi rigidi che governano l'architettura del nuovo, e propongono alternative in cui l'anticipazione della mutabilità e l'indifferenziazione funzionale divengono strumenti progettuali centrali. Il presupposto critico è chiaro: ipotecare a priori il futuro di un edificio attraverso l'assegnazione di una destinazione unica e immutabile significa condannarlo a trasformazioni costose, spesso non sostenibili né reversibili.

La trasformazione viene definita come "un processo di realizzazione di progetti architettonici a partire da edifici o elementi costruttivi esistenti"<sup>85</sup>, che riconosce nel *déjà-là* non un ostacolo ma una risorsa. L'edificio esistente, anche se fragile o poco nobile, diventa il terreno di un progetto che ne prolunga la vita, ne valorizza la struttura, ne accoglie gli usi.

Questo posizionamento implica un cambiamento profondo nel modo di pensare il progetto: non più invenzione *ex-novo*, ma capacità di interpretare e valorizzare il già costruito come campo di possibilità.

Uno dei cardini teorici del lavoro di Canal è il concetto di *réversibilité*, intesa come capacità di trasformare gli edifici senza pregiudicarne le evoluzioni future. Questo principio guida scelte progettuali attente alla leggerezza, alla reversibilità tecnica, alla frugalità materiale.

L'obiettivo è costruire "*une grammaire de transformation*" che non imponga una forma definitiva, ma lasci aperta l'opera al tempo e all'adattamento.

Il progetto realizzato in Rue de Mouzaïa a Parigi ne è un esempio paradigmatico. Qui Canal ha trasformato un edificio scolastico costruito negli anni Sessanta in un complesso residenziale multigenerazionale. Il progetto non parte da una visione iconica, ma da un "*diagnostic patrimonial*" accurato, che individua nel telaio strutturale, nella robustezza delle trame murarie e nella qualità delle superfici originarie i punti di forza da conservare. L'intervento ha operato per inserzione leggera, mantenendo la dimensione introvertita dell'impianto originale.

Anche gli elementi brutalisti dell'edificio sono stati mantenuti come parte di un'identità contestuale non idealizzata ma viva, stratificata. Le aperture sono state modificate per migliorare l'apporto luminoso, mentre la struttura portante è stata mantenuta intatta. Il cortile, un tempo intercluso, è stato reso permeabile e accessibile, generando uno spazio collettivo informale.

In questa logica, Canal rifiuta apertamente ciò che definisce la "*surenchère patrimoniale*" - ovvero la tendenza a cristallizzare l'esistente in nome della memoria - così come la retorica della rottura radicale. A entrambi contrappone una postura mirata al micro-intervento e accompagnamento nel tempo.

<sup>85</sup> RUBIN 2020

La trasformazione è intesa come processo in grado di ricucire, per contatto e piccoli scarti, la distanza tra costruzione e uso, tra tecnica e vita.

Il lavoro di Canal Architecture si distingue per la capacità di coniugare una postura radicalmente non demolitoria con una creatività misurata, in grado di produrre effetti trasformativi senza imporre nuove forme dominanti. L'obiettivo non è inventare dal nulla, ma trasformare le condizioni date, ribaltando la logica che vede nell'esistente un limite anziché un'opportunità. In questa visione, ogni edificio è considerato un "dispositivo aperto" che può essere riattivato attraverso modifiche leggere, reversibili, capaci di aprire a nuove traiettorie d'uso.

Alla base di questo approccio vi è la convinzione che la trasformazione debba misurarsi non solo con l'architettura, ma con l'intero sistema che la sostiene: attori pubblici, strumenti amministrativi, processi partecipativi, sistemi costruttivi. Canal parla di "*design soft power*", ovvero di una progettazione che non esercita forza attraverso l'imposizione formale, ma mediante la capacità di mediazione e ascolto, operando in modo discreto ma incisivo.

In questa prospettiva, l'architetto assume un ruolo quasi artigianale, più affine alla figura del "*réparateur*" che a quella del demiurgo moderno.

L'idea di *transformation des situations construites* si fonda su una metodologia precisa: l'elaborazione di un inventario critico delle fragilità e potenzialità dell'edificio esistente. Non si parte da un'immagine da imporre, ma da una diagnosi accurata dei sistemi costruttivi, delle superfici, della relazione tra spazi interni ed esterni. Questo metodo consente a Canal di proporre soluzioni di trasformazione che sono al tempo stesso puntuali e sistemiche, capaci di agire in profondità senza stravolgere l'identità dei luoghi.

Canal lavora su un comfort ambientale e percettivo, fatto di luce naturale, transizioni spaziali, contatto con il paesaggio urbano. È questa la loro idea di qualità: non l'eccezionalità formale, ma la capacità dell'architettura di ospitare la vita quotidiana senza comprimerla. La trasformazione, dunque, non è un gesto isolato ma una cura del tempo lungo, un progetto che accetta la dimensione della durata e della modificazione progressiva.

Anche per questo motivo, Canal non elabora mai "immagini finite". Ogni progetto è pensato come una sequenza aperta, suscettibile di ulteriori aggiustamenti, adattamenti, evoluzioni. La trasformazione non è un punto di arrivo, ma una forma di continuità, un dispositivo narrativo che prende forma nel tempo. In questo senso, la loro postura si inserisce pienamente nella genealogia della *transformation* architettonica come atto di responsabilità verso l'esistente.

#### *Rue de Mouzaïa 58-66, Parigi (2015-2021)*

Tra i numerosi interventi realizzati da Canal Architecture, quello di Rue de Mouzaïa rappresenta la più chiara trasposizione operativa dei principi sopra descritti. L'intervento riguarda un edificio scolastico costruito negli anni Sessanta, localizzato nel cuore del 19° *arrondissement* parigino, trasformato in complesso residenziale intergenerazionale.

L'edificio originario, tipico del modernismo edilizio minore, presentava una struttura in cemento armato su due piani fuori terra, con un'impostazione introversa, cortili interni chiusi e una distribuzione fortemente compartimentata.

La strategia progettuale adottata da Canal si fonda su un *diagnostic patrimonial* approfondito, attraverso il quale vengono identificati gli elementi da preservare, quelli da potenziare e quelli da sostituire. L'edificio esistente viene assunto come struttura ospitale: la maglia portante in cemento viene integralmente mantenuta, così come le altezze interpiano e parte dei tamponamenti perimetrali.

Questo approccio consente sia un risparmio energetico e strutturale, sia un riconoscimento della potenzialità costruttiva originaria.

Sul piano distributivo, l'intervento prevede la ridefinizione dei percorsi interni, con la creazione di nuovi nuclei verticali (ascensori e vani scala) e la razionalizzazione dell'accesso alle unità. Le aule vengono riconfigurate in alloggi a tagli variabili, per rispondere alle esigenze di nuclei familiari, giovani coppie, anziani e single.

La profondità delle campate originarie viene sfruttata per generare doppi affacci, laddove possibile, mentre gli impianti vengono integrati in controsoffitti a sezione ridotta, per evitare demolizioni invasive.

Le facciate subiscono una trasformazione calibrata: le finestre esistenti vengono ampliate verticalmente per garantire maggiore luminosità e continuità tra interno ed esterno.

Vengono inoltre introdotti volumi leggeri prefabbricati in metallo e vetro, aggiunti in testata e all'interno dei cortili, destinati a ospitare logge, cucine comuni e servizi collettivi.

Questi volumi seguono il principio della *réversibilité*: sono autonomi, smontabili, e non alterano la struttura esistente.

Particolare attenzione è data alla riattivazione dello spazio collettivo: due cortili interni, in origine utilizzati come spazi di servizio, sono trasformati in giardini comuni accessibili sia agli abitanti sia al vicinato. Vengono pavimentati con materiali drenanti, piantumati con specie locali e dotati di sedute fisse e zone ombreggiate. L'accessibilità è garantita da una serie di percorsi continui a quota zero, collegati al nuovo asse di ingresso trasversale aperto sulla strada.

La logica che guida il progetto è quella della *acupuncture constructive*: piccoli gesti mirati, precisi, capaci di modificare significativamente la qualità spaziale e funzionale dell'edificio. Gli usi pregressi non vengono cancellati, ma reinterpretati; le parti conservate non sono un vincolo, ma un campo d'azione.



### 2.2.3 *Renouveler la ville depuis l'intérieur: Fagart & Fontana*

“Rinnovare la città dall'interno” è la formula con cui Line Fontana e David Fagart definiscono la propria postura progettuale: un'alternativa alla polarizzazione tra espansione e conservazione, tra tabula rasa e “feticismo” patrimoniale. La loro posizione nasce da un mutamento di paradigma che pone al centro la necessità di ripensare l'edificio collettivo esistente come luogo capace di adattamento, trasformazione spaziale. Un modo di pensare la città “introverso”, consapevole delle sue fragilità, ma anche delle possibilità latenti inscritte nell'ordinarietà del costruito.

Radicata nel contesto svizzero, la riflessione di Fagart & Fontana si misura con problemi oggi comuni a tutte le metropoli europee: scarsità e costo elevato del suolo, crescita delle disuguaglianze sociali, inadeguatezza del parco edilizio rispetto ai nuovi stili di vita. A queste condizioni rispondono attraverso un progetto che assume l'esistente non come limite, ma come fondamento, e che riconosce nel patrimonio edilizio ordinario un campo fertile per la sperimentazione architettonica. Ne deriva una posizione profondamente pragmatica, che interroga le potenzialità trasformatrici degli interni, intesi non come spazio residuale, ma come motore di una rinnovata concezione dell'abitare collettivo.

Alla base di questa postura si colloca l'esperienza personale e politica vissuta da Line Fontana tra il 1994 e il 1997 a Ginevra, città allora caratterizzata da una grave carenza abitativa e da un'estesa diffusione del fenomeno degli *squat*. In quegli anni, oltre 220 edifici risultavano occupati, dando vita a una forma spontanea di sperimentazione residenziale che contestava il modello familiare dominante. Gli spazi abitativi venivano riadattati per ospitare usi condivisi, comunità informali e pratiche di coabitazione. Gli interventi effettuati all'interno degli edifici – spesso minimi ma significativi – dimostravano la flessibilità del costruito, la sua capacità di accogliere modifiche e di rispondere all'evoluzione dei bisogni.

Questa esperienza ha costituito una matrice importante per lo sviluppo di una riflessione architettonica che vede nella “risonanza comunitaria” una possibile alternativa all'abitazione collettiva familiare, dominante nelle città europee dalla metà del XIX secolo.

Il lavoro di Fagart & Fontana si inserisce così in un filone progettuale che rifiuta l'astrazione normativa e cerca invece risposte nei corpi, nei ritmi, negli usi. Al centro non vi è la forma in sé, ma la capacità dello spazio costruito di rinnovarsi nel tempo, di aprirsi a stili di vita plurali e di ricostruire legami sociali. Questa riflessione, maturata progressivamente nel corso dell'esperienza professionale e didattica dello studio, si è concretizzata in una ricerca articolata confluita in una pubblicazione che costituisce una delle espressioni più mature della loro postura progettuale.

Il volume si propone come uno strumento teorico e operativo per affrontare la questione dell'abitazione collettiva attraverso una prospettiva comunitaria e

trasformativa.

La prima parte, intitolata *Alloggi con risonanze comunitarie*, analizza un corpus di otto progetti di cooperative abitative realizzati in Svizzera negli ultimi vent'anni. L'obiettivo dell'indagine è duplice: da un lato, identificare una serie di indicatori spaziali e di forme d'uso che caratterizzano questi alloggi comunitari; dall'altro, far emergere le modalità di appropriazione e coabitazione come elementi strutturanti del progetto.

La seconda parte è dedicata al cosiddetto patrimonio ordinario. Attraverso un inventario di edifici residenziali collettivi localizzati nel tessuto urbano di Ginevra, gli autori tracciano una genealogia dell'abitare attraverso tre fasi principali dello sviluppo urbano: 1890-1925, 1925-1945 e 1945-1975. Per ciascun periodo è stato selezionato un edificio rappresentativo, scelto non per la sua eccezionalità ma per la sua capacità di esprimere, in modo paradigmatico, le caratteristiche spaziali e distributive dell'edilizia corrente. Su questi edifici viene condotta un'analisi rigorosa, che combina rilievo architettonico, documentazione grafica e fotografia, con l'intento di delineare una base conoscitiva solida su cui innestare ipotesi trasformative.

La terza parte, intitolata *Sperimentazioni*, costituisce il cuore speculativo della ricerca. I tre edifici selezionati vengono sottoposti a un processo progettuale sperimentale, condotto in collaborazione con il laboratorio di sociologia urbana *LASUR* dell'EPFL. Per ciascun caso viene redatta una relazione programmatica che tiene conto del contesto urbano e sociale di riferimento, del profilo degli abitanti e delle esigenze emergenti. Vengono quindi formulate proposte di trasformazione che agiscono sulla distribuzione, le tipologie e gli spazi comuni, attraverso l'adattamento del piano esistente. Il risultato è un dispositivo teorico-esemplare: una "prova per ipotesi" che non pretende di essere immediatamente realizzabile, ma che rivendica il valore della narrazione progettuale come strumento critico e generativo. La ricerca elude deliberatamente gli aspetti normativi, finanziari e gestionali, per concentrarsi sul potere evocativo dell'architettura: la sua capacità di mostrare ciò che potrebbe essere, a partire da ciò che già esiste.

La riflessione di Line Fontana e David Fagart si fonda sull'ipotesi che l'abitazione a risonanza comunitaria rappresenti oggi un'alternativa e praticabile per rispondere ai mutati bisogni di una società segnata da profonde trasformazioni nei modi dell'abitare. Il lavoro, articolato in rilievi, sopralluoghi e analisi tipologiche, ha messo in luce la ricchezza spesso invisibile del patrimonio ordinario: proporzioni, articolazioni distributive, soluzioni spaziali e costruttive che la standardizzazione dell'edilizia contemporanea tende a trascurare. Ogni edificio selezionato è stato analizzato in rapporto a un programma d'uso sperimentale, per valutarne la capacità di accogliere nuove forme dell'abitare e rivelare potenzialità latenti. Intervenire su questi edifici ha significato progettare "dal già costruito", cercando un equilibrio tra conservazione e adattamento, tra permanenza e reinvenzione.

Pensare la città "dall'interno" – nelle sue dimensioni architettoniche, sociali e ambientali – implica una doppia azione: mantenere vivo un patrimonio costruito spesso sottovalutato e, allo stesso tempo, produrre spazi capaci di

intercettare i mutamenti sociali in atto. In questo orizzonte, la trasformazione non è né un restauro nostalgico né una *tabula rasa* funzionalista, ma un gesto progettuale che valorizza la complessità del reale e si fa carico della sua trasformazione possibile.

#### *Tour des Poissonniers*, Parigi (progetto in corso)

La trasformazione della *Tour des Poissonniers*, situata lungo la cintura nord di Parigi, si colloca in un territorio emblematico per la storia dell'edilizia moderna e delle sue recenti riconversioni.

Costruita tra il 1959 e il 1961 su progetto di Raymond Lopez, la torre si innesta lungo l'ex tracciato delle fortificazioni di Thiers, all'interno di un'operazione urbana più ampia che includeva anche *Tour Bois-le-Prêtre*. Il sistema edilizio adottato da Lopez, basato su una struttura modulare in calcestruzzo e sull'uso dei "mezzi livelli", prevedeva sei alloggi per piano, due ascensori centrali e una maglia strutturale che alternava bilocali e trilocali.

Già a partire dagli anni '90, la torre aveva subito un intervento di ristrutturazione esterna che però ne comprometteva la chiarezza compositiva originale. L'attuale progetto di trasformazione si colloca nel solco dei progetti di riqualificazione avviati dal Comune di Parigi a partire dal 2002, come la trasformazione della *Tour Bois-le-Prêtre* da parte di Lacaton & Vassal.

Tuttavia, a differenza di quest'ultima, l'intervento sulla torre dei *Poissonniers* introduce una dimensione programmatica inedita: l'edificio sarà riconvertito in residenza per studenti e giovani lavoratori, con spazi collettivi articolati e una nuova destinazione culturale legata alla *Sorbonne Université*.

Il progetto, curato da Fagart & Fontana in collaborazione con l'AUC e Mosbach Paysagistes, non si limita a rispondere a una domanda funzionale, ma cerca di restituire all'edificio il suo valore architettonico e urbano. Gli elementi originari – il piano terra a doppia altezza, la qualità degli affacci – vengono riconosciuti come risorse e messi al centro della strategia trasformativa. Il dispositivo di distribuzione viene ridefinito: i quattro nuclei verticali permettono una fruizione più inclusiva e permeabile, introducendo trasparenze e relazioni visive tra gli ambienti, pur mantenendo il principio dei mezzanini. Uno degli aspetti più rilevanti è la costruzione di un nuovo involucro, uno spessore climatico che, oltre a migliorare le prestazioni energetiche, genera una moltitudine di spazi di soglia, terrazze e logge che estendono gli appartamenti e ospitano gli spazi comuni.

Questo nuovo dispositivo relazionale trasforma la torre in un'infrastruttura abitativa densa, in grado di ospitare una vita collettiva variata, stratificata, non standardizzata. In questa visione, la *Tour des Poissonniers* diventa un vero e proprio manifesto dell'habitat a risonanza comunitaria: la sua trasformazione si fonda non solo sul recupero dell'esistente, ma sulla sua ri-significazione in chiave sociale, ecologica e architettonica. Il progetto dimostra come il patrimonio ordinario possa essere rigenerato attraverso dispositivi spaziali e costruttivi capaci di accogliere l'imprevedibile, favorire l'incontro e restituire alla città forme di coabitazione inclusive e sostenibili.

# CONSERVER ADAPTER TRANSMETTRE

Exposition présentée du 19 octobre 2022 au 5 mars 2023

## 2.2.4 Conserver, Adapter, Transmettre

Nel marzo 2022, il *Pavillon de l'Arsenal* di Parigi ha ospitato la mostra *Conserver, Adapter, Transmettre*, dedicata alla trasformazione del patrimonio architettonico ordinario della città. Curata da Alexandre Labasse e Anne de Montalembert, la mostra ha messo in scena 44 progetti recenti, tutti commissionati da *Paris Habitat*, l'ente pubblico di edilizia residenziale della capitale, come manifesto collettivo di una nuova postura progettuale nei confronti della città costruita.

A essere oggetto di trasformazione non sono soltanto edifici storici o di pregio, ma costruzioni comuni, seriali, spesso invisibili: blocchi anni '50, garage, scuole dismesse, architetture minori dell'amministrazione pubblica. La scelta del tema e la selezione dei progetti esprimono con chiarezza un cambio di paradigma: non è più tempo di demolire, ma di comprendere, di riscrivere, di dare continuità. Come sottolinea il testo introduttivo, "la conservazione non è più una tecnica, ma una scelta politica, sociale ed ecologica"<sup>86</sup>.

La mostra si articola intorno a tre verbi guida – conservare, adattare, trasmettere – che propongono un'alternativa concreta alle logiche della tabula rasa. La trasformazione viene intesa come un atto di intelligenza progettuale, capace di riconoscere il valore dell'esistente senza subirlo, e di costruire continuità laddove per decenni si è intervenuti per sostituzione.

L'obiettivo non è la celebrazione della memoria, ma la riattivazione funzionale, spaziale ed energetica di un patrimonio diffuso che costituisce il vero impianto della città contemporanea.

L'attenzione si sposta dalla forma all'uso, dalla rottura alla continuità, dall'oggetto al processo. Ogni progetto racconta un episodio di trasformazione come atto specifico e preciso, diverso a seconda dei vincoli, delle domande, delle occasioni.

Alla base di questa visione si riconosce una doppia urgenza: climatica e sociale. Da un lato, il patrimonio edilizio esistente rappresenta la principale risorsa e al tempo stesso il nodo critico in termini di emissioni, isolamento e consumo energetico. Dall'altro, è proprio attraverso il recupero di questo patrimonio che si può garantire l'accessibilità abitativa e la giustizia spaziale, evitando fenomeni di gentrificazione e di speculazione che spesso accompagnano le nuove costruzioni.

Ma l'aspetto più rilevante della mostra risiede nel superamento della dicotomia tra conservazione e innovazione. I progetti selezionati mostrano infatti come sia possibile conservare e innovare allo stesso tempo, senza "feticizzare" l'esistente né negarlo. La trasmissione non è riproduzione, ma trasformazione consapevole: si trasmette ciò che si è saputo modificare, reinterpretare, rimettere in funzione. In questo senso, *conserver, adapter, transmettre* diventa un metodo compositivo, un lessico operativo da costruire caso per caso.

Il curatore Alexandre Labasse insiste sul fatto che "trasformare oggi non è un atto di ripiego, ma una postura culturale"<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> LABASSE 2022, pag.11

<sup>87</sup> *Ibidem*

Trasformare non è economico, né rapido, né semplice, ma l'unico modo per dare continuità all'idea di città come bene comune, come spazio abitabile, condiviso, stratificato. È una sfida architettonica e politica, che implica un nuovo rapporto con il tempo, con la materia, con gli usi.

I 44 progetti raccolti nella mostra *Conserver, Adapter, Transmettre* presentano una straordinaria varietà di soluzioni architettoniche, ma condividono un medesimo approccio: la trasformazione come atto di precisione e responsabilità tecnica. Non si tratta di “interventi minimi”, ma di operazioni progettuali che agiscono nel profondo: riconfigurano, riscrivono, addensano, riaprono, sempre a partire dall'esistente. La mostra documenta questa cultura attraverso planimetrie, modelli, fotografie di cantiere, rilievi strutturali e sezioni dettagliate, mettendo in luce un vocabolario compositivo comune.

Un primo ambito d'intervento è quello delle strutture portanti: molti edifici trasformati mantengono l'ossatura in cemento armato, operando per sottrazione selettiva (tamponamenti rimossi, setti aperti) o per addizione modulare (volumi prefabbricati, scale esterne, nuovi piani). Questa scelta permette di ridurre l'impronta ambientale, ma anche di lavorare sulla flessibilità distributiva. In alcuni casi, come negli ex edifici scolastici o amministrativi, l'interesse strutturale viene sfruttato per creare alloggi profondi con doppi affacci e patii interni, valorizzando la sezione più che la facciata.

Il secondo ambito riguarda le facciate: si sperimenta un repertorio di soluzioni compositive che vanno oltre la semplice sostituzione degli infissi, ricorrendo ad elementi sporgenti, logge vetrate, serre solari, volumi a sbalzo, che agiscono come dispositivi climatici e abitativi.

Le facciate non vengono più pensate come “pelle”, ma come spazio abitabile in grado di recuperare profondità e configurandosi come superfici attive in grado di mediare interno ed esterno.

Un terzo ambito riguarda la stratificazione funzionale. Molti progetti introducono spazi comuni o condivisi al piano terra, attrezzature collettive, spazi destinati al *coworking*.

Al tempo stesso, i tetti vengono attivati come giardini pensili, serre ortive, terrazze comuni, contribuendo alla biodiversità e alla produzione energetica. Sul piano della distribuzione interna, si lavora spesso su edifici mono-orientati per ottenere doppie esposizioni, flussi trasversali e ventilazione naturale. Si valorizzano gli spazi di intercapedine, gli angoli ciechi, i vani scala inutilizzati. Si introducono nuove forme dell'abitare, che sfuggono alla tipologia standard: duplex, *loft* a volume singolo, alloggi flessibili.

Il progetto è visto come un “innesto chirurgico”, che opera per frammenti, con intelligenza e misura, senza mai annullare la leggibilità dell'edificio originario. Ogni elemento aggiunto – sia esso un -, una scala esterna o una serra – è concepito come un dispositivo autonomo ma integrato, visibile, reversibile, dialogante.

In sintesi, i progetti della mostra delineano una grammatica architettonica in grado di proiettare il costruito nel futuro, dotandolo degli strumenti tecnici e spaziali per rispondere a nuove esigenze.

Un ulteriore elemento di coerenza e rigore progettuale emerso dalla mostra

riguarda la veste grafica dei documenti esposti, tutti elaborati secondo un sistema di rappresentazione comune.

Per rendere immediatamente leggibile il processo di trasformazione, ogni progetto utilizza un codice cromatico condiviso: l'esistente è rappresentato in nero, le demolizioni in rosso, i nuovi elementi in blu. Questa scelta, apparentemente tecnica, si rivela un potente strumento comunicativo, in grado di mostrare con precisione il passaggio dal presente al futuro, dal già costruito al possibile.

Il disegno, così concepito, non è più solo uno strumento di progetto, ma diventa dispositivo di consapevolezza collettiva. Il sistema visivo rende visibile ciò che normalmente resta opaco: il peso delle demolizioni, la natura e la misura degli innesti, l'intelligenza con cui si modifica l'esistente. L'impatto dell'azione progettuale diventa quantificabile e qualificabile, non solo per gli specialisti ma anche per i committenti pubblici e per i cittadini. In questo senso, la grafica non è neutra, ma parte integrante della postura progettuale: evidenzia le scelte, assume una posizione, costruisce una narrazione.

Il disegno comune permette inoltre di cogliere, in filigrana, le regolarità e le variazioni tra i progetti: emergono ricorrenze (scale esterne, serre, logge, tetti attrezzati), ma anche adattamenti specifici, risposte puntuali, decisioni localizzate.

In definitiva, *Conserver, Adapter, Transmettre* costruisce un codice visivo comune, una grammatica di trasformazione che attraversa i disegni, le sezioni, le piante. Una rappresentazione che, nel suo rigore, restituisce la forza dell'atto progettuale come gesto misurabile, responsabile, comunicabile. Un gesto che rende accessibile ciò che prima non lo era, che riapre prospettive.



## 2.2.5 Plus: Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal

Nel 2004, il governo francese lancia un programma nazionale di riqualificazione urbana - l'ANRU - destinato a trasformare in profondità il volto delle periferie popolari costruite tra gli anni Cinquanta e Settanta. Il piano prevede la demolizione di circa 250.000 alloggi sociali e la loro sostituzione con nuove edificazioni, in un'ottica di rinnovamento radicale. L'intento è dichiaratamente politico: rimuovere le "zone sensibili" dalla mappa urbana, reintegrare la città attraverso nuovi standard edilizi, discontinuità formali, un'apparente modernizzazione. Ma nella realtà, quella che si prospetta è un'operazione di cancellazione sistematica, che colpisce interi quartieri e comunità, con costi enormi dal punto di vista economico, ambientale e sociale.

È in questo contesto che Lacaton & Vassal, insieme a Frédéric Druot, danno avvio a un progetto tanto sobrio quanto rivoluzionario: *Plus. Densifier – Réutiliser – Valoriser*. L'obiettivo è ribaltare l'assunto di partenza: trasformare invece di demolire, aggiungere invece di sottrarre, valorizzare invece di sostituire. Il progetto nasce come risposta concreta e politica all'assurdità della demolizione su larga scala. L'ipotesi non è difensiva ma propositiva: *Plus* dimostra che l'esistente può diventare materia viva del progetto, che è possibile migliorare radicalmente la qualità dell'abitare senza sacrificare né l'edificio né chi lo abita.

La trasformazione, in questa prospettiva, non è un semplice aggiornamento tecnico o un *maquillage* estetico. È un atto di riconoscimento. Significa prendere sul serio la storia costruita, le vite che vi si sono stratificate, le potenzialità inesprese. L'architettura non viene chiamata a riparare un danno, ma a produrre un cambiamento attraverso l'aggiunta, l'apertura, la riqualificazione climatica e spaziale. Non si tratta solo di conservare: si tratta di ampliare. Di immaginare un surplus abitativo fatto di luce, aria, spazio in più. Di riportare dignità e desiderio laddove la città ha spesso prodotto esclusione e compressione. In *Plus*, Lacaton & Vassal definiscono questo approccio come una forma di "densificazione qualitativa". La densità non è intesa come aumento di volumi costruiti, ma come intensificazione delle possibilità d'uso, delle relazioni, del comfort. Ogni intervento è pensato per aggiungere valore abitativo: logge, serre, balconi profondi che raddoppiano la superficie, che restituiscono orizzonte e libertà d'uso.

Il cuore della proposta *Plus* risiede in un'intuizione semplice e radicale: trasformare significa migliorare senza demolire. Aniché abbattere gli edifici esistenti, Lacaton & Vassal dimostrano che è possibile aggiungere valore spaziale, climatico e simbolico a ciò che già esiste, con costi inferiori e impatti positivi sulla qualità della vita. Lo studio parte da una constatazione pratica: il costo medio per demolire e ricostruire un alloggio popolare si aggira tra i 150.000 e i 200.000 euro, mentre una trasformazione ben progettata - che includa anche la sostituzione degli impianti, l'ampliamento e il rinnovamento architettonico - può costarne meno di 60.000. In molti casi, come in Tour

Bois-le-Prêtre, i costi totali sono stati quasi dimezzati rispetto a un intervento *ex novo*, senza perdita di alloggi né ricollocazioni forzate.

Ma la forza di *Plus* non risiede solo nei numeri. Risiede in una visione alternativa dell'architettura come atto di responsabilità, come presa di posizione contro lo spreco materiale, la perdita di memoria, la rimozione sociale. In un momento storico in cui la città tende a espellere, Lacaton & Vassal propongono invece di espandere. Anziché comprimere, liberano.

Il "lusso" che difendono è un lusso democratico, fatto di abbondanza non economica ma percettiva: più luce, più aria, più silenzio, più tempo da trascorrere nella propria casa, senza doverla lasciare.

Per Lacaton & Vassal, ogni progetto nasce da un inventario: un'esplorazione attenta, affettuosa, minuziosa delle situazioni reali. Il suolo, la struttura, le planimetrie, i percorsi, la storia materiale e immateriale degli edifici, tutto è materia viva, tutto può generare spazio.

La trasformazione inizia nel momento in cui si abbandona l'idea che l'architettura debba sempre produrre un gesto visibile, e si accetta che a volte il progetto più giusto sia quello che aggiunge senza disturbare, che cura senza riscrivere: l'architettura non come forma, ma come condizione.

Questo approccio implica un ribaltamento profondo della figura dell'architetto. Non più colui che impone, ma colui che ascolta. Ogni progetto inizia con sopralluoghi, rilievi, conversazioni con gli abitanti: è una pratica incrementale, prudente, ma tutt'altro che passiva.

La trasformazione è un'arte dell'adattamento, ma anche della decisione: sapere dove non toccare, sapere dove aggiungere, sapere come innescare un cambiamento senza azzerare la storia. In questo senso, la trasformazione è anche una pratica di resistenza: contro la *tabula rasa*, contro l'oblio, contro la violenza della cancellazione sistematica.

Alla base di questa postura progettuale vi è un'idea molto precisa di attenzione al dettaglio, come capacità di leggere le potenzialità latenti di un edificio, come pazienza nel lavorare punto per punto.

«Non c'è bisogno di indossare un cappotto pesante tutto l'anno», dice Anne Lacaton, per spiegare che anche l'isolamento può essere un atto intelligente, dinamico, adattivo. I giardini d'inverno, le logge, le serre agiscono come sistemi semplici ma efficaci: non separano, ma mediano; non chiudono, ma accompagnano. La trasformazione, dunque, non è una soluzione di compromesso, ma una forma alta di progettazione; è la capacità di "raccontare ogni volta una storia", a partire da ciò che esiste.

Per Lacaton & Vassal, trasformare significa prima di tutto non ricominciare da zero patrimonio non è solo ciò che è riconosciuto come tale, protetto, sacralizzato. È tutto ciò che ci circonda. Ogni elemento costruito contiene un potenziale di continuità, un margine di trasformazione.<sup>88</sup>

Da qui nasce una pratica progettuale fondata sul lavorare dal di dentro, senza imporre un linguaggio o una visione esterna.

L'idea è semplice, ma potente: ogni edificio, anche il più modesto, può essere rinnovato, risignificato, riattivato. Ciò che serve è un intervento chirurgico, preciso, calibrato sulla situazione.

È un'architettura incrementale, che cresce per innesti e non per sostituzioni, che lavora con materiali leggeri e sistemi reversibili, pronti ad adattarsi al tempo e agli usi.

In questa visione, la città non è una sequenza di progetti finiti, ma una struttura continua: uno sfondo vitale in cui si stratificano gesti, usi, memorie, adattamenti. Ogni luogo contiene una storia che vale la pena prolungare. La trasformazione non è la negazione dell'esistente, ma la sua prosecuzione consapevole.

La leggerezza, in questo approccio, non è una scelta formale ma una condizione etica. Vuol dire non imporre peso inutile, lasciare che lo spazio respiri, che la luce entri. La reversibilità diventa così una garanzia di rispetto: ciò che viene costruito può essere smontato, adattato, modificato. Nulla è definitivo, tutto resta aperto. «Ci interessa l'idea di temporaneità, di movimento. Un edificio trasformato deve poter accogliere l'imprevisto»<sup>89</sup>.

Anche la manutenzione, spesso vista come gesto minore o tecnico, diventa parte integrante della progettualità.

L'intuizione centrale di *Plus* è che la trasformazione dell'esistente non debba limitarsi a un aggiornamento funzionale, ma possa costituire un vero e proprio cambio di paradigma.

Con Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal sta emergendo una nuova rottura, un appello a liberarsi dai dogmi, dalle ideologie comode, cieche alla realtà del mondo contemporaneo. È un invito al realismo<sup>90</sup>. Un realismo progettuale, ma anche poetico, che guarda al patrimonio esistente non come ostacolo, ma come potenziale attivo, come risorsa.

*Plus* non è un metodo standardizzabile, né una formula da applicare. È una posizione. Una postura che rifiuta l'estetizzazione dell'intervento e si fonda su tre principi radicali: non demolire, aggiungere, valorizzare. È proprio attraverso il minimo gesto - l'inserimento di una loggia - che il progetto rivendica una nuova idea di comfort e libertà d'uso.

A partire da *Plus*, si consolida in Francia una nuova generazione di architetti che interpreta la trasformazione non come adattamento, ma come forma attiva di progettazione. Una corrente eterogenea ma coerente, unita da alcuni tratti comuni: l'attenzione alla realtà costruita, l'economia di mezzi, la responsabilità ambientale, la fiducia nell'autonomia dell'abitante.

«Sulla loro scia si è sviluppata una nuova corrente sulla scena architettonica francese al punto da sembrare incarnare una sorta di scuola nazionale che unisce razionalismo, responsabilità etica e politica, attenzione alla questione sociale e frugalità»<sup>91</sup> scrive Chaslin.

Studi come NP2F, Bruther, Studio Muoto e Christophe Hutin Architecture sviluppano percorsi autonomi, ma profondamente influenzati dalla postura teorica di Lacaton & Vassal. Il loro lavoro condivide una logica progettuale attenta al contesto e orientata alla trasformazione silenziosa dell'esistente.

La portata teorica di *Plus* risiede proprio nel suo non voler fondare una scuola, ma nell'aver generato una nuova possibilità. Un metodo non imposto ma aperto, trasferibile, che insegna ad ascoltare il contesto, a costruire a partire da ciò che c'è.

<sup>88</sup> Si rimanda alla lettura di *Le Patrimoine, c'est la vie elle-même* in LACATON, VASSAL 2022

<sup>89</sup> LACATON, VASSAL 2021, p.88

<sup>90</sup> KEMPE 2020, p.1

<sup>91</sup> CHASLIN 2021, p.8



## 2.3 La centralità dell'opera di Lacaton & Vassal

### 2.3.1 Una traiettoria di ricerca

L'immagine di una curva descritta nel tempo da un punto in moto riassume perfettamente il percorso condotto con assoluta coerenza e ostinazione dagli architetti Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal in un arco temporale di oltre trent'anni e che è in continuo divenire.

Termini come Libertà Strutturale, Economia, Frammento, Precisione, Clima, Spazio Extra, Spazio Intermedio, ritornano costantemente nel lessico degli architetti, costruendo campi semantici che si combinano e rimescolano di continuo invernandosi nelle loro opere costruite.

Nel saggio *Per Iscritto*, Lacaton & Vassal fanno corrispondere a ciascuna di queste espressioni una definizione o un'azione ben precisa, strutturando un piccolo vocabolario che chiarisce la loro attitudine e i temi fondamentali del loro lavoro.

Se ogni progetto si lascia impregnare dall'immaginario di un altro, da un altro pezzo di realtà, è perché gli architetti concepiscono lo sviluppo progettuale in modo fondamentalmente frammentario.

«Lavoriamo con queste piccole parti e frammenti, aspettando il momento del loro assemblaggio e cercando il modo per metterli insieme. L'assemblaggio si materializza attraverso un processo graduale»<sup>92</sup>.

Attraverso lo sviluppo di questo pensiero complesso e propizio alle operazioni di accostamento di situazioni, integrazione di stacchi, giustapposizione di ambienti e sovrapposizione di programmi, Lacaton & Vassal riconoscono che il loro lavoro ha molte affinità con il cinema e, più specificamente, con la costruzione cinematografica.

«C'è un'analogia molto forte tra la nostra concezione di architettura e il modo di lavorare del cinema. È il "modo di fare" del regista che ci interessa molto, perché la sceneggiatura è costruita principalmente intorno agli attori, alle persone. Il regista costruisce il suo film su una serie di micro-sequenze; queste sequenze non hanno generalmente una continuità spaziale nella realtà o una reale vicinanza. È il montaggio che crea unità, che crea uno spazio, composto da tutte quelle sequenze. Allo stesso modo, il progetto è per noi lo strumento che consente di assemblare frammenti di spazio e creare un modo per organizzare il passaggio da un frammento all'altro, per creare articolazioni, soglie»<sup>93</sup>.

Questo modo di intendere il progetto di architettura emerge nel loro personale metodo di lavoro: i due architetti non si affidano alla scrittura come mezzo di narrazione - il loro pensiero è sintetizzato in pochissimi saggi - quanto piuttosto alla combinazione di immagini, suggestioni, fotografie, riferimenti, planimetrie e didascalie sintetiche concatenate tra loro in una sorta di *storyboard*. In termini di rappresentazione, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal prediligono il collage - in grado di associare, giustapporre e fondere fotografie reali e immagini disegnate - rispetto allo schizzo o al modello. Allo stesso tempo, la loro produzione è mirata al rigore e alla precisione, tesa a comprendere tutti i

<sup>92</sup> LACATON, VASSAL 2021, p. 161.

<sup>93</sup> Si veda l'intervista rilasciata nel 2019 da Anne Lacaton a Ioana Zacharias Vultur, intitolata *The architecture of pleasure*. Si rinvia a p. 27 dell'intervista.

vincoli tecnici che l'esecuzione richiede: partendo del disegno tecnico, testi finanziari, legislativi e normativi vengono assunti sempre come fondamentale strumentario operativo. La narrazione dei progetti è sempre affidata ad un ampio apparato fotografico: fotografie che ricostruiscono sequenze spaziali, raccontano i modi di esplorare lo spazio attraverso il movimento del corpo, frammenti di vita quotidiana che partendo sempre dall'interno domestico descrivono le modalità di appropriazione della casa da parte degli abitanti.

La metodologia seguita per ricostruire la ricerca degli autori cerca di assumere lo stesso punto di vista: un'operazione di scomposizione, montaggio e ricomposizione di frammenti, progetti e riflessioni. A partire dal *corpus* bibliografico che comprende interviste su riviste, monografie, cataloghi di mostre ed *essays* è possibile costruire una "cartografia immaginaria"<sup>94</sup> che restituisca la profondità del pensiero di Lacaton & Vassal.

L'obiettivo è dimostrare come tutta la loro produzione architettonica sia stata guidata da 3 temi fondamentali, reciprocamente interconnessi e inscindibili: Spazio Extra, Libertà strutturale ed Economia dei gesti, Clima.

Gli stessi temi, contribuiscono a definire il concetto di *Transformation* e a chiarire come i progetti di trasformazione siano la naturale prosecuzione della traiettoria di ricerca perseguita a partire dalla fine degli anni '80 con i primi progetti di case unifamiliari, declinando gli stessi principi nell'edilizia collettiva.

Il *leitmotiv* è lo spazio intermedio: «L'intersezione tra interno ed esterno può diventare uno spazio permeabile per lo scambio e l'invenzione. Intendiamo collegare queste strutture intermedie - serra, giardini d'inverno, spazio riparato non riscaldato - con quelle principali - isolate e riscaldate - per creare le condizioni per nuove esperienze. È un tentativo di abitare l'aria e la luce»<sup>95</sup>.

### 2.3.2 Lo "spazio extra" di Lacaton & Vassal

L'architettura proposta da Lacaton & Vassal si distingue per l'innovativa concezione dello spazio, in cui l'integrazione di uno "spazio extra" privo di funzione rappresenta un elemento chiave per raddoppiare le dimensioni della casa e determinare un ruolo di transizione con l'esterno naturale.

Questo principio viene sperimentato nel primo progetto di Jean-Philippe Vassal, la Paillote di Niamey che avrà un impatto profondo sull'attitudine progettuale dei due architetti.

A partire dal 1981, dopo la laurea, Vassal trascorre un periodo di 5 anni in Niger occupandosi della pianificazione di insediamenti temporanei per le popolazioni nomadi; in assenza di piani preesistenti, il lavoro si è sviluppato direttamente sul campo, cercando soluzioni pragmatiche attraverso il riutilizzo di materiali e risorse limitate.

«Se il rapporto con l'Africa ha segnato tutta la mia carriera, è perché lì ho imparato a riconoscere i semplici gesti di sopravvivenza come strategie che possono essere adattate alle nostre esigenze qui»<sup>96</sup>.

Fuori dalla città, su una duna di sabbia esposta al vento, l'architetto costruisce la sua casa: una capanna realizzata in paglia e rami.

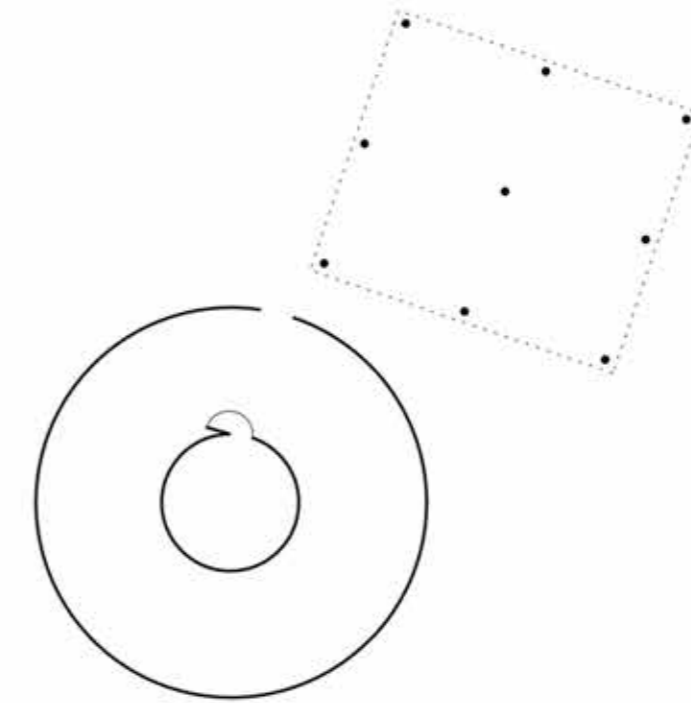


fig. 2.22

Jean-Philippe Vassal - Paillote, Niamey, 1984

<sup>94</sup> ABALOS 2011

<sup>95</sup> LACATON, VASSAL 2017, pp. 93-98.

<sup>96</sup> Si rinvia all'intervista rilasciata da Jean-Philippe Vassal a Llätzer Moix. Cfr. Fernandez-Galiano (a cura di), *Arquitectura: cambio de clima*, Fundacion Arquitectura y Sociedad, 2016, p. 50.

La capanna circolare presenta un recinto alto 3 metri, per proteggerla dalle correnti d'aria. Alla casa recintata viene aggiunto uno spazio ombreggiato all'aperto, utilizzato come soggiorno: 9 sostegni sostengono una copertura di paglia di 6 metri per 6 (fig. 2.22).

In questo spazio di transizione è possibile riconoscere l'archetipo dello spazio extra. L'esperienza africana sarà decisiva anche per sperimentare i principi di economia di gesti e dei materiali e far volgere l'attenzione dagli architetti alle tecniche di assemblaggio e al microclima interno.

#### *Maison Latapie, Floirac (1993)*

Il concetto di spazio extra trova la sua applicazione più significativa nella tipologia "bicellulare" della prima casa progettata da Lacaton & Vassal, Maison Latapie. Realizzata a Floirac, nella periferia di Bordeaux, con un budget estremamente limitato, in questa casa è possibile riconoscere due moduli rettangolari: il modulo A comprende l'intero programma abitativo richiesto dai committenti, mentre il modulo B è uno spazio delle stesse dimensioni ma privo di funzione, concepito come una serra (fig. 2.23).

Un cubo di legno, integrato nella struttura in acciaio sul retro di un involucro in fibrocemento ondulato, definisce lo spazio abitativo isolato per l'inverno e articolato su due piani: una zona soggiorno e un garage al piano terra, camere da letto al piano superiore; mentre un blocco centrale concentra i servizi su entrambi i livelli.

Grazie alla sua esposizione a est, la serra adiacente alla zona giorno riceve la radiazione solare del mattino e può anche essere riscaldato e ventilato attraverso ampie aperture di ventilazione che garantiscono il comfort termico interno. La serra si comporta come un dispositivo climatico passivo: accumula il calore solare durante il giorno nei mesi invernali, si ventila naturalmente d'estate, filtra la luce e protegge dallo sguardo.

Le due facciate, est e ovest, possono essere modificate con porte scorrevoli e porte a soffietto; a seconda delle esigenze di luminosità e trasparenza, o di intimità e privacy, l'edificio può essere quindi trasformato da un volume completamente chiuso a un corpo aperto.

Il modulo B raddoppia pertanto le dimensioni della casa, trasformando l'abitare in un'esperienza di maggiore libertà e flessibilità. Questo approccio, che fonde il risparmio economico con un'estensione spaziale, offre una visione innovativa della progettazione, opponendosi alla riduzione forzata dello spazio in nome di un risparmio che spesso limita le potenzialità dell'abitare. Il valore aggiunto dello spazio diventa, quindi, un "dono" per gli abitanti, che si appropriano dello spazio extra e lo adattano alle proprie esigenze, come nel caso della famiglia Latapie che trasforma la serra in un soggiorno esterno in continuità con l'interno domestico.

Per Hubert Tonka, la casa è «uno spazio di riserva, reversibile, disponibile per le attività impreviste»<sup>97</sup>.

La sua forza risiede nella semplicità costruttiva, nell'uso intelligente di materiali industriali poveri, e nella possibilità di appropriazione individuale.

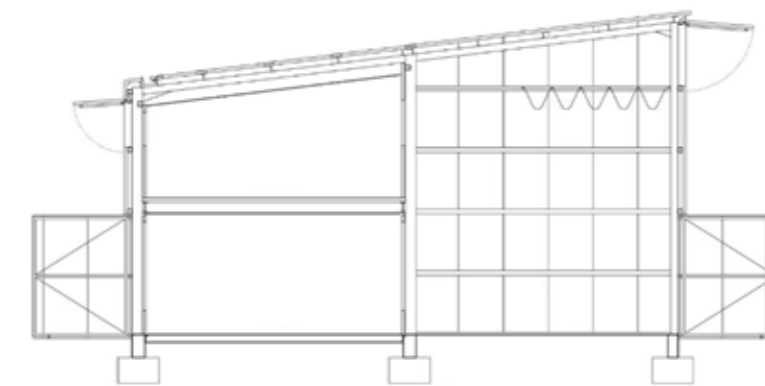
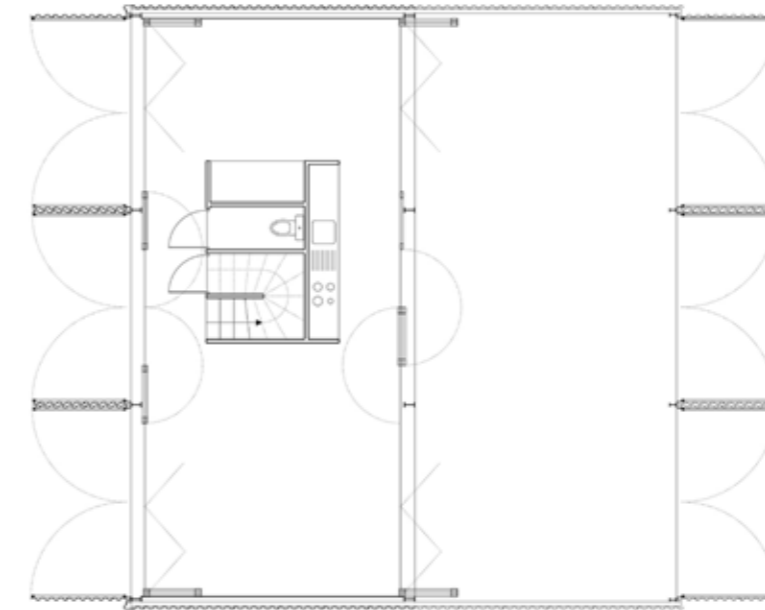


fig. 2.23

lo spazio extra in Maison Latapie

<sup>97</sup> TONKA 1994, p. 33

In questo senso, Maison Latapie costituisce la prima attuazione pienamente riuscita del concetto di spazio extra, in cui l'architettura si pone come infrastruttura minima e flessibile, capace di offrire più spazio, più libertà, più possibilità. Come affermano gli architetti, Maison Latapie è un progetto che «propone di costruire molto, invece che poco; di offrire più spazio, invece che meno; di aprire possibilità, invece che chiudere programmi»<sup>98</sup>.

Il vero lusso abitativo non è dato dai materiali pregiati, ma dalla quantità di spazio disponibile, dalla sua qualità climatica e relazionale, e dalla capacità di lasciare aperti gli usi futuri (fig. 2.24).

Trasferendo il concetto di spazio extra dalla casa unifamiliare alla casa a schiera prima e all'edificio a torre dopo, Lacaton & Vassal spostano sempre più le loro operazioni dall'area rurale-suburbana al contesto della città. È interessante notare che nel corso di questa "migrazione" tipologica le qualità della casa unifamiliare vengono trasferite anche al contesto urbano.

Questo, ad esempio, è visibile nel progetto per la Cité Manifeste di Mulhouse in cui i principi per una serra abitabile elaborati per Maison Latapie e Maison S di Coutras, vengono riproposti nel complesso di edilizia sociale che prevede la realizzazione di 14 unità abitative.

L'innovazione proposta si confronta con le rigidità delle dimensioni standard dell'edilizia sociale, tradizionalmente vincolata a spazi abitativi ridotti e progettati secondo parametri di economicità e minimizzazione. La loro soluzione architettonica, tuttavia, si oppone a questi vincoli, riscrivendo le logiche di spesa e spazio. Infatti, attraverso un'ottimizzazione dei costi, Lacaton & Vassal riescono a raddoppiare lo spazio utile, superando il concetto di abitazione per un *Existenzminimum* introdotto nei primi anni del XX secolo e ripreso nelle politiche di edilizia popolare del dopoguerra.

L'architettura, con il suo approccio eccezionale nella gestione dello spazio, si allontana dall'idea di "abitazione minima" e promuove un concetto di *Existenzmaximum*<sup>99</sup>.



<sup>98</sup> *Ivi*, p. 35

<sup>99</sup> Definizione data da Ilka e Andreas Ruby nel saggio 'Espacio extra, espacio grande. Sobre la obra reciente de Lacaton & Vassal' in *2G Books Lacaton & Vassal*, 2011, Barcellona, Editorial Gustavo Gili SL, p. 6

fig. 2.24  
appropriazione di uno spazio privo di funzione



fig. 2.25

macchine solari

a. Charles e Ray Eames - Solar Do-Nothing Machine, 1957

b. Lacaton&Vassal - Maison S, Coutras, 1996

### 2.3.3 Le “serre abitabili” di Lacaton & Vassal

Nel 1957 Charles e Ray Eames costruivano, per la Westinghouse, un oggetto enigmatico: la *Solar Do-Nothing Machine*. Alimentata unicamente dall'energia solare, questa macchina non produceva nulla, non svolgeva alcuna funzione utile in senso industriale. Il suo moto lento e silenzioso - attivato da minuscoli pannelli fotovoltaici - dava forma a una scultura cinetica priva di scopo pratico, ma dotata di una forza evocativa straordinaria. Era, in sostanza, una dichiarazione progettuale: mostrare che l'energia del sole poteva generare movimento, che la tecnologia poteva essere gentile, e che il design non doveva necessariamente essere al servizio della produzione, ma dell'immaginazione (fig. 2.25a).

Le serre abitabili di Lacaton & Vassal, progettate quarant'anni dopo, sembrano riprendere e radicalizzare proprio questa logica: sono dispositivi climatici a energia passiva, costruiti con leggerezza, spesso accostati all'esistente anziché sovrapposti, che amplificano la superficie abitabile e la qualità ambientale senza imporre alcuna forma d'uso (fig. 2.25b).

Se il concetto di spazio extra aveva consentito ad Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal di superare i vincoli dimensionali e funzionali dell'abitare standard, portando alla realizzazione di ambienti liberi e appropriabili, l'introduzione della serra abitabile ne accentua la dimensione climatica e ambientale, trasformando lo spazio disponibile in una vera e propria zona termica intermedia, aperta alla luce e al movimento.

A partire dal 1993, i due architetti sviluppano una riflessione sistematica sulla serra come infrastruttura abitativa, integrandola progressivamente alla cellula residenziale fino a farne una componente inscindibile del progetto, in grado di modificare non solo il clima, ma anche la percezione dello spazio, l'uso e la vita quotidiana degli abitanti.

L'introduzione del giardino d'inverno nella ricerca progettuale di Lacaton & Vassal non rappresenta una semplice evoluzione tipologica, ma si configura come una vera e propria rivoluzione concettuale: un dispositivo architettonico che mette in discussione i confini tra interno ed esterno, tra spazio funzionale e spazio libero.

La genesi di questa intuizione e l'interesse per il clima affondano le radici nella biografia degli autori, intrecciandosi inestricabilmente alla ricerca sullo spazio extra.

«Mia madre era un'insegnante di cucito. Il vestito è la prima casa. Poi l'architetto realizza case più grandi, per una o più persone. Ma forse ho visto l'abito come punto di partenza per l'architettura. Mio padre, invece, era un meteorologo: ha lavorato con il tempo, l'aria, il vento, il sole o la pioggia, tutto ciò che accade tra la vita e il nostro corpo nudo»<sup>100</sup>.

Durante il soggiorno di Jean-Philippe Vassal in Niger, l'osservazione delle tecniche vernacolari di protezione dal clima estremo - recinti, tettoie leggere, spazi filtranti - rivela come il comfort non derivi da una separazione rigida

<sup>100</sup> Si rimanda all'intervista rilasciata da Jean-Philippe Vassal a Llätzer Moix. Cfr. Fernandez-Galiano (a cura di), *Arquitectura: cambio de clima*, Fundación Arquitectura y Sociedad, 2016, p. 53.

dall'ambiente, ma da una relazione intelligente e flessibile con esso.

Jean-Philippe Vassal ha più volte sottolineato come l'esperienza africana abbia ridefinito per lui e per Anne Lacaton il significato di habitat, in un senso molto più ampio e profondo rispetto a quanto appreso durante la formazione accademica.

In Africa, i due architetti hanno scoperto una concezione dell'abitare che comprende non solo l'edificato, ma anche una componente essenziale di natura e spazio non costruito. Una casa, in questo contesto, non è delimitata esclusivamente dalle sue mura: si estende oltre, nel paesaggio, nel clima, nell'ombra mobile degli alberi.

Durante i loro anni nel deserto africano, osservando lo stile di vita dei nomadi, hanno compreso che per queste popolazioni la tenda non rappresenta la totalità dell'abitazione. Essa viene utilizzata solo per alcune ore, soprattutto per dormire. Al mattino, il corpo e la vita si spostano altrove: sotto un cespuglio, all'ombra di un albero. E quando l'ombra si muove, anche l'abitante si sposta con essa, portando con sé soltanto un tappeto.

«Nel deserto africano abbiamo imparato dai nomadi che la loro casa non è la tenda. La loro casa è il deserto»<sup>101</sup>.

Esistono luoghi adatti al mattino, altri al pomeriggio, secondo la luce, il vento, l'aria più o meno fresca. Solo in tarda serata si fa ritorno alla tenda. In questo senso, l'habitat nomade si configura come qualcosa di molto più vasto, mobile, adattivo rispetto alla sua rappresentazione costruita: un habitat naturale, dinamico, e perfettamente integrato nel contesto climatico.

Per Anne Lacaton, questa osservazione si traduce in una riflessione più radicale: lo spazio vitale dei nomadi non è scandito da stanze, né definito da materiali o limiti rigidi. Può essere formale o informale, interno o esterno, o entrambe le cose contemporaneamente.

Questa nozione, del tutto estranea all'insegnamento architettonico tradizionale, si è rivelata per loro una scoperta profonda.

Durante la formazione universitaria, il confine tra dentro e fuori appariva invalicabile, e l'idea che uno spazio abitabile potesse esistere anche "oltre le mura" sembrava impensabile.

In Africa, i due architetti hanno anche imparato il significato più essenziale di "vivere con il proprio clima". Un'idea che in Europa viene spesso trattata sotto una lente esclusivamente tecnica: risparmio energetico, normative, efficienza.

Nei contesti caldi e scarsamente tecnologici del sud del mondo, invece, è proprio la scarsità di mezzi a spingere verso un'adattabilità profonda, costruttiva, generativa.

A questa esperienza si somma l'interesse condiviso da entrambi gli architetti per le serre botaniche europee, luoghi in cui la natura e l'architettura si fondono in spazi di luce, aria e temperatura mediata.

«Ho sempre nutrito l'interesse per i giardini botanici: strutture delicate, leggere, capaci di proteggere le piante semplicemente temperando il clima. Quando sono andato in Africa ho trovato la stessa strategia, ma ovviamente lì serve l'ombra invece di una serra.

Tutti questi interessi sono riemersi quando con Anne, a Bordeaux, abbiamo visitato le grandi fiere dell'agricoltura per imparare lo stato dell'arte della tecnologia nelle serre agricole. Noi eravamo veramente interessati alla raffinatezza del prodotto, e allo stesso tempo affascinati dalla sua economia e dall'estremo pragmatismo per poter proteggere migliaia di piante controllando con precisione le condizioni climatiche»<sup>102</sup>.

Lavorare con la serra come estensione tipologica ha profondamente trasformato il modo di concepire lo spazio in Lacaton & Vassal. I primi progetti sperimentali, in particolare, hanno rivelato come la serra non sia solo un volume funzionale, ma un dispositivo che modifica l'intero sistema spaziale dell'abitazione.

Secondo Jean-Philippe Vassal, l'esperienza di progetto li ha condotti a una presa di coscienza fondamentale: lo spazio non dovrebbe essere definito in base alla funzione, ma secondo le sue qualità percettive e ambientali.

Uno spazio può essere ampio o ristretto, ombreggiato o inondato di luce, interno o esterno, o qualcosa a metà. Queste qualità, piuttosto che una destinazione d'uso predefinita, diventano la vera misura dell'architettura.

In quest'ottica, una casa deve offrire una varietà di ambienti capaci di rispondere alle condizioni atmosferiche, alla posizione del sole, alla stagione. Gli abitanti diventano parte attiva del sistema: migrano all'interno della casa come nomadi, scegliendo ogni volta lo spazio più adatto alla loro attività o al loro stato fisico.

In ambienti flessibili, come i *loft*, il letto può essere spostato in funzione della temperatura o della luce. Aprire questi spazi, mettere in relazione l'interno con l'esterno, consente di generare una combinazione dinamica tra intimità e esposizione, tra protezione e apertura.

Il giardino d'inverno assume in questo scenario un ruolo chiave: è la soglia attiva tra interno ed esterno, un connettore climatico e sensoriale che rende possibile una gestione mobile del corpo nello spazio.

La serra permette al corpo di cercare il proprio comfort in maniera intuitiva, similmente al modo in cui i nomadi africani regolano i loro spazi d'ombra e di riposo nell'arco della giornata.

Questa possibilità di movimento, di scelta, di adattamento viene definita dagli architetti un lusso architettonico: non nel senso di opulenza, ma come libertà fisica, mentale e climatica.

La serra abitabile, per Lacaton&Vassal, non è dunque una "casa autonoma", bensì un'aggiunta a una casa vera e propria.

Come dichiarano: «Il giardino d'inverno è sempre un'aggiunta. È un volume supplementare che lavora in associazione con un ambiente chiuso e riscaldato, senza mai sostituirlo»<sup>103</sup>.

Questa distinzione è fondamentale: il giardino d'inverno non nasce per sostituire l'abitazione tradizionale, ma per ampliarla, liberarla, renderla più fluida.

Il giardino d'inverno rappresenta un dispositivo architettonico ibrido e strategico, capace di ridefinire le modalità di relazione tra spazio abitato, clima e corpo.

<sup>101</sup> Jean-Philippe Vassal nell'intervista rilasciata a Ilka e Andreas Ruby in *Climate, Comfort, and use, in It's nice Today: on Climate, Comfort, and Pleasure*, Berlino: RUBY PRESS GmbH, p.17

<sup>102</sup> Jean-Philippe Vassal nell'intervista rilasciata a Diaz Moreno Cristina e Garcia Grinda Efrén, *Placeres cotidianos. Una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal*, in *Lacaton & Vassal*, Madrid, EL Croquis editorial 2021, p. 6

<sup>103</sup> Il concetto, già ribadito in altre riviste ritorna in *It's nice Today: on Climate, Comfort, and Pleasure*, Berlino: RUBY PRESS GmbH, p. 26.

Nel saggio iniziale, *How Winter Gardens Work*, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, spiegano il funzionamento del giardino d'inverno.

Non è uno spazio di rappresentanza, né un ambiente accessorio: è una vera camera climatica intermedia, uno spazio che lavora per amplificare la superficie abitabile, migliorare il comfort percepito e ridurre l'impatto energetico dell'edificio.

Il suo funzionamento non è affidato a tecnologie complesse, ma a una sequenza di strati semplici e mobili, gestibili direttamente dagli abitanti.

Dal punto di vista tecnico, il giardino d'inverno è costruito secondo una logica di sovrapposizione e regolazione. Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal descrivono il sistema come articolato in quattro strati successivi:

1. *Una facciata interna*, che isola lo spazio riscaldato;
2. *Una tenda termica*, per aumentare la protezione dal freddo nei mesi invernali;
3. *Una tenda solare*, per schermare i raggi solari nelle stagioni calde;
4. *Una facciata esterna*, realizzata in materiali leggeri, traslucidi o trasparenti, in genere policarbonato ondulato o PVC .

Questa configurazione consente una gestione dinamica delle condizioni microclimatiche. L'aria si accumula tra gli strati, creando zone tampone che modulano la temperatura interna senza bisogno di dispositivi meccanici. Nella stagione invernale, il giardino d'inverno accumula calore solare passivo e lo restituisce gradualmente allo spazio abitativo adiacente. In estate, grazie alla ventilazione trasversale e alla possibilità di aprire le facciate, il calore viene dissipato naturalmente.

Il risultato non è un microclima artificiale, ma una condizione abitativa flessibile e adattiva, in cui il corpo può trovare il proprio equilibrio termico attraverso il movimento nello spazio.

L'efficienza di questo sistema dipende in larga parte dalla sua semplicità costruttiva.

L'uso di strutture agricole leggere - telai metallici zincati, pannelli traslucidi, tende interne - permette di contenere i costi, di facilitare il montaggio, e di estendere la superficie utile senza appesantire l'organismo edilizio. Non si tratta di progettare in funzione della normativa, ma in funzione dell'uso e del benessere soggettivo.

Per Lacaton&Vassal, la responsabilità climatica dell'architettura non consiste nel chiudere ermeticamente gli edifici, né nell'affidarsi esclusivamente a dispositivi high-tech, ma nel riaprire il progetto alla variabilità. Il giardino d'inverno restituisce agli abitanti il controllo sul clima, inteso non come minaccia da cui difendersi, ma come materia sensibile con cui dialogare.

Questa modalità si traduce in un comfort non certificabile ma esperienziale: un comfort che si costruisce nel tempo, con il corpo, con la luce, con l'aria.

Nei progetti di Lacaton&Vassal, i giardini d'inverno non sono mai uguali a sé stessi. Cambiano orientamento, proporzioni, materiali, collocazione nel volume edilizio, ma restano fedeli a un principio cardine: massimizzare la superficie abitabile, ridurre i costi, aumentare la libertà.

In questo senso, il giardino d'inverno è la forma architettonica più coerente del concetto di "spazio extra": un volume in più, che non ha funzione fissa, ma che funziona bene proprio perché non è vincolato a una funzione.

### *Trasferimento delle logiche delle serre agricole nella costruzione*

L'osservazione diretta delle serre agricole ha rappresentato una fonte ispirativa decisiva per Lacaton&Vassal. Questi dispositivi, concepiti per proteggere e stimolare la crescita vegetale attraverso la gestione semplice ma efficace del microclima, diventano per i due architetti modelli tecnici e spaziali da trasferire in ambito abitativo. Il passaggio dalla serra agricola alla serra abitabile avviene non per imitazione formale, ma per traslazione di logiche costruttive e ambientali: trasparenza, stratificazione climatica, leggerezza strutturale, economia di mezzi.

Il modello agricolo osservato da Lacaton&Vassal è caratterizzato da una struttura metallica elementare - telai in acciaio zincato, maglie modulari, rivestimenti in plastica traslucida - pensata per massimizzare luce, ventilazione e regolazione termica al minimo costo. Questi criteri vengono rielaborati architettonicamente nei primi progetti residenziali degli autori: la serra agricola non viene adattata all'edificio, ma assunta come struttura primaria dell'abitare, capace di ampliare lo spazio disponibile e diversificarne l'uso.

Il trasferimento di queste logiche nella costruzione si manifesta su tre livelli principali:

1. *Costruttivo*: l'adozione di sistemi leggeri e prefabbricati consente una costruzione rapida, economica e facilmente reversibile. Le strutture delle serre, disegnate con griglie regolari e materiali poveri, diventano l'ossatura di spazi abitabili. L'apparente precarietà della serra agricola viene trasformata in architettura abitabile durevole, non attraverso la solidificazione del sistema, ma attraverso la sua reinterpretazione funzionale.
2. *Climatico*: le serre agricole funzionano come volumi tamponi in grado di mediare tra interno ed esterno, accumulando calore e favorendo l'aerazione. Questi principi sono riproposti nelle serre abitative per garantire comfort stagionale e ridurre il fabbisogno energetico, senza ricorrere a tecnologie meccaniche invasive.
3. *Spaziale*: il più radicale dei trasferimenti riguarda la ridefinizione dello spazio abitativo. Utilizzando la logica della serra, Lacaton&Vassal liberano l'architettura dal vincolo della funzione e restituiscono ai corpi uno spazio ampio, neutro, appropriabile. Lo spazio extra, derivato dalle serre agricole, è il luogo del non-programmato, dove l'abitante può scegliere se vivere, coltivare, lavorare, dormire, accogliere.

Questa strategia si oppone frontalmente alla logica dell'abitazione standardizzata, costruita attorno a un insieme di stanze funzionalmente definite e normativamente codificate. La serra, al contrario, introduce uno spazio non conforme ma adattabile, che rifiuta ogni destinazione d'uso univoca.

Come affermano gli stessi architetti: «La serra agricola ha una logica limpida: massimizzare lo spazio, proteggere, ventilare, regolare il calore con materiali semplici. Abbiamo preso quella logica e l'abbiamo messa al servizio dell'abitare»<sup>104</sup>.

Con l'introduzione delle serre agricole nell'architettura residenziale, Lacaton&Vassal rompono le convenzioni edilizie, non per provocazione formale,

<sup>104</sup> *Ibidem*

ma per necessità etica e progettuale.

In questo senso, la serra agricola è un modello generativo: non un'icona, ma un dispositivo.

Una tecnologia umile che, rielaborata con intelligenza, produce un'architettura capace di restituire spazio, aria e tempo all'abitare.

Il primo esperimento concreto in questa direzione risale al 1988, con un progetto a Bordeaux: si trattava di collegare due piccole abitazioni inserendo tra esse una serra standard di vetro da ottanta metri quadrati. Questo semplice gesto ha permesso di ampliare le relazioni spaziali, ridefinire i percorsi e generare nuove connessioni tra ambienti esistenti.

A distanza di oltre trent'anni, quello spazio continua a essere vissuto, trasformato dalla vegetazione e dal tempo. Era ancora un primo passo, guidato più dal fascino verso le serre botaniche che da un intento tipologico definito.

La svolta decisiva arriva nel 1991, con lo studio del primo progetto per la Maison Latapie; un progetto che non sarà mai costruito nella sua versione originaria, ma che segna l'inizio della ricerca strutturata sulla serra abitabile in ambito domestico.

L'anno successivo, il progetto rivisto per la stessa committenza porterà alla realizzazione della Maison Latapie ed evolverà successivamente nella Maison S a Coutras.

Questa "serra totale" diventa il punto di partenza di una genealogia progettuale che attraversa tutta l'opera di Lacaton&Vassal: l'idea dell'appoggiare la serra su una piattaforma, ritornerà a distanza di 10 dieci anni nel progetto per 14 unità abitative per la Cité Manifeste a Mulhouse e nelle 23 abitazioni distribuite in due edifici realizzati a Trignac nel 2010.

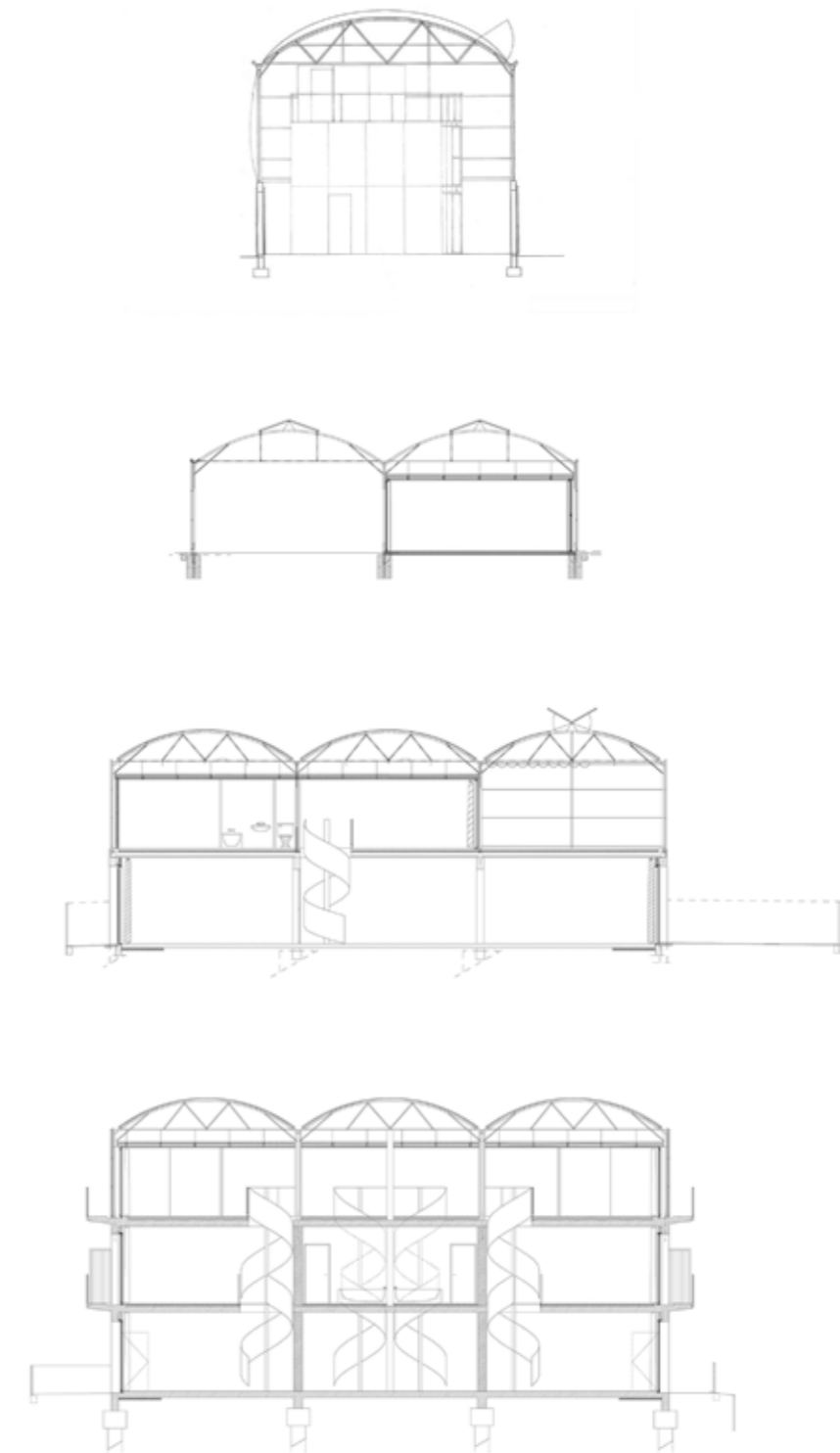


fig. 2.26

perfezionamento delle serre abitabili di Lacaton & Vassal

- A. Prototipo per una casa economica, 1991
- B. Maison S, Coutras, 1996
- C. Cité Manifeste, Mulhouse, 2005
- D. 23 logements, Trignac, 2010

### A. Prototipo per una casa economica (1991)

Il prototipo, pensato per una committenza reale - i signori Latapie per l'appunto - nasce come riflessione concreta su come costruire una casa con un budget minimo, esplorando la possibilità di estendere al massimo lo spazio abitabile senza ricorrere a tecnologie complesse o materiali costosi.

L'idea è semplice quanto rivoluzionaria: inserire due piccole "case in legno" autonome all'interno di una grande serra trasparente, costruita con materiali agricoli leggeri. Il risultato è un volume unico, continuo, traslucido, nel quale le due cellule riscaldate convivono con un ampio spazio extra, non climatizzato, ma abitabile per gran parte dell'anno.

Impostato su un rettangolo di 12x9 m, l'involucro è costituito da una serra orticola standard in plastica, alta 6 m, fissata su un basamento alto 2,75 m, rivolto verso la strada e gli edifici adiacenti. Determina un grande volume riparato e chiuso all'interno del quale, due costruzioni in legno isolate e ampiamente apribili contengono il soggiorno, la cucina, le camere da letto e una terrazza solarium distribuiti su tre livelli.

Le pareti della serra sono realizzate in film plastico gonfiabile a doppia parete altamente isolante.

In questo progetto non realizzato si concentrano tutti gli elementi-chiave del pensiero di Lacaton & Vassal:

- la volontà di liberare l'abitare dalla rigidità funzionale;
- la ricerca di massima superficie al minimo costo;
- l'attenzione al clima come materia progettuale;
- l'adozione della serra agricola come dispositivo domestico;

È un progetto che rovescia completamente la logica tradizionale: non si parte da una casa chiusa da proteggere, ma da un involucro aperto all'interno del quale inserire solo ciò che è necessario.

Nonostante la sua forza visionaria, il prototipo non viene costruito: il costo preventivato, pur ridotto, supera i limiti imposti dalla committenza. Ma il suo valore teorico rimane altissimo.

Come affermano gli stessi autori, questo esercizio progettuale ha consentito di "fare esperienza" delle potenzialità della serra come spazio abitabile, e ha segnato l'inizio di un nuovo modo di pensare l'architettura domestica.

Il prototipo anticipa la nozione di esoscheletro abitabile, in cui l'involucro non è un limite ma una riserva di spazio, una membrana climatica permeabile. Il clima non viene escluso, ma accolto, modulato, trasformato in risorsa. All'interno di questo ambiente, la vita può svolgersi in modo fluido, con un adattamento continuo alle stagioni, alla luce, alla temperatura.

L'evoluzione dal prototipo non realizzato alla versione effettivamente costruita della Maison Latapie segna una tappa fondamentale.

In questo progetto, la serra - ancora marginale nella fase iniziale - diventa parte integrante del volume costruito, affiancandosi alla cellula riscaldata come spazio extra climaticamente reattivo.

La sua struttura leggera, rivestita in PVC, consente l'accumulo del calore solare nelle ore diurne e la ventilazione naturale nei mesi estivi.



## B. *Maison S*, Coutras (1996)

*Maison S* sorge a Coutras, un comune a 50 km a est di Bordeaux. Il lotto, lungo e stretto, è collocato in una zona prevalentemente agricola e poco abitata. Per garantire la massima separazione possibile dalle case vicine, l'edificio è stato arretrato di 30 metri dalla strada.

Anche in questo caso, come per *Maison Latapie*, i committenti hanno a disposizione un budget irrisorio e per questo motivo Lacaton&Vassal ricorrono all'utilizzo di una serra per l'orticoltura standard, della tipologia multitunnel, commercializzata dall'azienda Filclair.

Il volume è costituito da due serre identiche e adiacenti, realizzate con una carpenteria metallica galvanizzata e pannelli trasparenti in policarbonato ondulato. La campata strutturale è di 6,4 m e ciascuna serra si estende per circa 22 m, offrendo una superficie di 140 mq, 280 mq complessivi.

Il progetto si compone dunque di due cellule gemelle, allineate su un basamento continuo; la planimetria esplicita il principio di spazio extra. La serra orientata a ovest, ospita un vestibolo d'ingresso, due camere da letto, servizi e un ampio soggiorno cucina. Il tutto è contenuto in un involucro di legno isolato dotato di doppio strato.

La seconda, a est, è uno spazio definito come 'giardino d'inverno', ma che in realtà è privo di una specifica funzione. Le due serre comunicano attraverso aperture scorrevoli a tutta altezza e prive di partizioni.

Nella sezione trasversale, lungo il suo sviluppo verticale, è possibile cogliere tutti gli elementi della costruzione che vengono assemblati e giustapposti: i pilastri metallici galvanizzati, a sezione rettangolare (4x7 cm) sono ancorati a fondazioni a plinto.

Nella serra a ovest, che ospita gli ambienti della vita domestica, una soletta in calcestruzzo levigato costituisce il piano di calpestio. Mentre nella serra ad est il piano orizzontale è rappresentato dal suolo naturale, creando una relazione diretta tra terra e cielo.

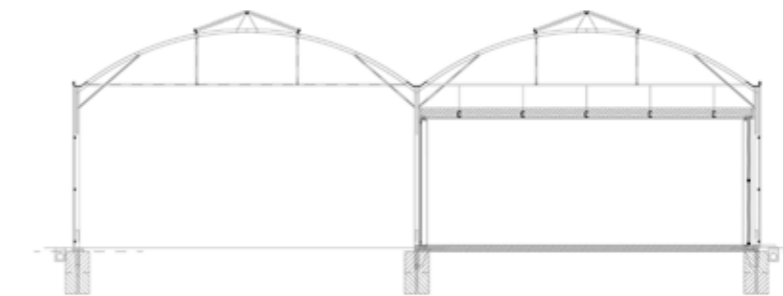
Va osservata la differenza del rivestimento in corrispondenza delle grandi aperture scorrevoli: vetrate verso l'interno, mentre lungo il prospetto a ovest le porte scorrevoli sono rivestite da policarbonato opaco, che permette di oscurare le stanze più private della casa.

Il solaio, appeso, è rivestito anch'esso da pannelli isolati di pino che determinano una continuità con le superfici verticali.

Le aperture di ventilazione in sommità, infine, consentono di regolare la temperatura ambiente chiudendosi automaticamente in caso di pioggia e vento, garantendo l'efficienza energetica dedotta dal funzionamento bioclimatico del sistema.

Se la *Maison Latapie* aveva aperto una breccia nel modo convenzionale di abitare, la *Maison S* ne esaspera la logica fino a spingersi oltre i confini dell'architettura domestica canonica.

Radicalizzando ulteriormente l'impianto del *Prototipo* di cinque anni prima, la serra diventa il corpo stesso dell'abitazione: un'infrastruttura climatica che contiene, protegge e organizza la vita.



### C. *Cité Manifeste*, Mulhouse (2005)

Il progetto per la *Cité Manifeste* di Mulhouse, completato nel 2005, rappresenta la prima trasposizione su scala collettiva del dispositivo della serra abitabile. Con questo intervento, Lacaton & Vassal dimostrano la possibilità di estendere i principi sperimentati nelle abitazioni unifamiliari – spazio extra, comfort climatico passivo, libertà d'uso – a un programma di edilizia sociale, senza rinunciare alla qualità architettonica, alla generosità spaziale, né alla sostenibilità economica.

Il complesso, commissionato dalla cooperativa SOMCO, si inserisce all'interno di un piano pilota che coinvolge altri quattro studi internazionali.

A Lacaton & Vassal vengono affidate 14 unità abitative ciascuna delle quali è organizzata su due livelli secondo una tipologia duplex e si sviluppa in profondità, con una zona riscaldata e una serra abitabile individuale, esposta a sud. La strategia architettonica si fonda sulla combinazione di un basamento strutturale in cemento armato e di una sovrastruttura leggera prefabbricata, assumendo come modello di riferimento l'idea di loft.

La piattaforma su cui si innesta la struttura metallica delle serre, posta a 3,30 m di altezza rispetto al suolo, è realizzata mediante una combinazione di elementi prefabbricati in calcestruzzo e componenti gettati in opera; al di sopra, si innesta un telaio metallico in acciaio zincato che definisce il volume delle serre. Le facciate, in policarbonato alveolare traslucido, sono mobili e completamente apribili, permettendo una gestione autonoma della ventilazione e della luce. Ogni unità, pertanto, dispone di una zona riscaldata contenente le funzioni essenziali (cucina, bagno, camere da letto) e di una serra abitabile non climatizzata, concepita come uno spazio aggiuntivo privo di funzione: può diventare soggiorno, giardino interno, laboratorio, sala da pranzo o area di lavoro, a seconda della stagione, dell'orario e delle scelte dell'abitante.

Uno degli aspetti più rilevanti del progetto è l'attenzione alla gestione economica: nonostante l'elevata qualità spaziale e costruttiva, il costo per metro quadrato si mantiene in linea con quello dell'edilizia sociale convenzionale. Ciò è possibile grazie all'uso di tecnologie agricole, materiali leggeri, prefabbricazione e riduzione delle superfici "tecniche" a vantaggio di volumi spaziosi e adattabili. Ma la portata del progetto va oltre la tecnica: la *Cité Manifeste* dimostra che è possibile concepire l'edilizia sociale non come esercizio di contenimento, ma come occasione di generosità spaziale.

Nel percorso di ricerca sulle serre abitabili, Lacaton & Vassal hanno progressivamente articolato una grammatica climatica e spaziale fondata sulla stratificazione leggera, sulla trasparenza controllata e sulla reversibilità tecnica dei componenti. Il materiale emblematico di questo linguaggio è il policarbonato ondulato, scelto non solo per ragioni economiche, ma per la sua leggerezza, trasparenza, resistenza e riciclabilità.

Rispetto al vetro, il policarbonato consente la realizzazione di strutture più leggere, con profili più sottili, minor peso e maggiore facilità di montaggio. Inoltre, la sua trasparenza opalina produce un effetto di "protezione visiva", che molti abitanti hanno descritto come più intimo rispetto alla totale



apertura visiva del vetro. Questa “sfocatura percettiva” introduce una forma di trasparenza atmosferica, che permette alla luce di entrare senza esporre eccessivamente l'interno. È una trasparenza regolabile, filtrata e interpretata, non assoluta: una qualità architettonica che dialoga con la meteorologia, la luce e lo sguardo. Ma la trasparenza, da sola, non basta: a comporre la “pelle” climatica delle serre intervengono una serie di filtri interni, primo fra tutti il sistema delle tende termiche.

In origine realizzate artigianalmente con tessuti tecnici simili a quelli delle giacche da sci, queste tende sono poi state sviluppate in scala industriale, diventando parte integrante del dispositivo architettonico.

Costituiscono uno strato isolante attivo, che modula lo scambio termico e consente agli abitanti di regolare finemente il microclima interno, insieme alle tende solari e alle facciate apribili.

La stratificazione climatica che ne deriva - policarbonato, aria, tende termiche, interni- viene concepita non come successione di barriere, ma come dispositivo continuo, modulare e adattabile.

Nei calcoli termici elaborati con il supporto dell'ingegneria, tutti questi strati sono trattati come un'unica membrana climatica, capace di garantire prestazioni conformi ai requisiti normativi pur restando fedele ai principi della progettazione sperimentale.

Un momento emblematico di questo scontro-incontro tra intuizione e norma si verifica durante la progettazione della Cité Manifeste: quando la società di ingegneria climatica si ritira per via dell'inosservanza apparente delle normative, gli architetti decidono di difendere il progetto direttamente davanti al Ministero. Con loro sorpresa, non solo il progetto viene accettato, ma ne vengono riconosciute le superiori qualità termiche.

Nasce così una collaborazione duratura con l'ingegnere termico Christian Cardonnel, che contribuirà a sviluppare metodologie di calcolo adattate a progetti atipici, permettendo l'integrazione ufficiale di elementi come le tende termiche e le serre stesse nei criteri di efficienza energetica.

Questa vicenda conferma che il progetto, per Lacaton&Vassal, non nasce dalla conformità ma dall'intuizione.

È l'osservazione, l'esperienza sul campo, la sperimentazione concreta a generare forme, spazi e dispositivi. Solo dopo, eventualmente, si determinano i calcoli per dimostrarne la validità.

In questo quadro, la serra abitabile non è più solo un'appendice tecnica: è un luogo di trasformazione, una soglia ampliata, un terreno intermedio tra interno ed esterno, tra chiuso e aperto, tra regola e libertà.



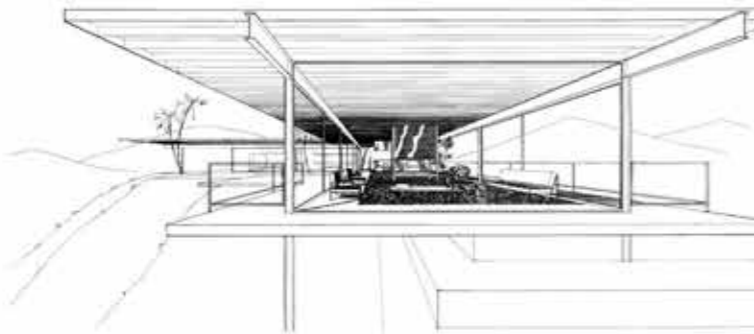


fig. 2.31

inversione dello sguardo nella Stahl House

#### 2.3.4 Lo “spazio intermedio” di Lacaton & Vassal

Nel 1960, Julius Shulman scatta una fotografia destinata a entrare nella storia dell'architettura moderna: la Stahl House di Pierre Koenig si staglia leggera sul promontorio di Hollywood Hills, le sue pareti vetrate affacciate sullo sconfinato orizzonte notturno di Los Angeles. È sera.

Una figura maschile di spalle, immerso in un interno rarefatto e luminoso, osserva da una vetrata l'intera città sullo sfondo che appare sfocata. Non è soltanto una fotografia: è una visione. Un manifesto spaziale che racconta, in un unico colpo d'occhio, la possibilità di un'architettura che vive della sua relazione con il paesaggio, che non si chiude, ma si apre alla luce, allo sguardo (fig. 2.31a).

Shulman non sceglie il punto di vista dell'architetto, che nei disegni descrive l'interno con freddezza tecnica. Non guarda verso la casa, ma attraverso essa. La sua macchina fotografica si colloca oltre il limite, nello spazio intermedio tra l'edificio e la città, in quella soglia abitabile costituita da una sottile piastra sospesa e da una semplice copertura in lamiera grecata. È uno spazio non definito da pareti, ma solo da un tetto, dall'aria e dalla prospettiva: uno spazio che protegge senza chiudere, che inquadra senza delimitare.

In questo ribaltamento dello sguardo - dall'interno verso l'esterno, e non viceversa - risiede uno degli insegnamenti più profondi assorbiti da Lacaton & Vassal nella loro riflessione sull'abitare.

È da questa fotografia che i due architetti traggono ispirazione per alcuni collage fondamentali che aprono il volume *Plus*, il loro manifesto sulla trasformazione dell'esistente.

Il paesaggio notturno di Los Angeles, la trasparenza radicale delle vetrate, il corpo umano che abita uno spazio non definito da una funzione: tutto in quella fotografia suggerisce una nuova idea di domesticità, legata non all'oggetto architettonico in sé, ma alla relazione tra spazio, clima e libertà d'uso. Per questa ragione, lo scatto di Shulman è più che un documento: è una narrazione, un progetto condensato in immagine. La fotografia non descrive l'architettura, la interpreta. Non si limita a mostrarne le qualità tecniche o strutturali, ma ne evoca le atmosfere, le possibilità percettive, il potenziale immaginifico. Pierre Koenig, nel suo disegno, aveva posto il punto di vista nel cuore dello spazio interno, rivolgendolo verso le profondità della zona giorno: una prospettiva centrale, razionale, immersa nella geometria (fig. 2.31b).

Shulman compie un gesto radicale: colloca l'occhio dell'osservatore all'esterno, sopra il bordo della piscina sospesa, e lascia che lo sguardo attraversi il vetro per accogliere lo spazio interno, per poi dilatarsi fino all'infinito orizzonte urbano. In questo modo, l'architettura si apre, si decentra, si dissolve nella continuità tra interno ed esterno. La casa smette di essere un oggetto isolato e si trasforma in dispositivo percettivo, in interfaccia sensibile tra corpo e paesaggio.

È esattamente questa la qualità che Lacaton & Vassal cercheranno di replica-



fig. 2.32

Lacaton & Vassal - superamento della scatola muraria, 2007

re nei loro progetti: un'architettura espansa, capace di accogliere il cambiamento, di mediare tra il costruito e il naturale senza irrigidirsi in una forma chiusa.

L'immagine di Shulman è costruita con cura estrema e offre una dichiarazione poetica sull'abitare moderno: il racconto di un momento sospeso, dove la tecnologia - acciaio, vetro, prefabbricazione - non viene esibita come fine, ma come strumento per ampliare la percezione e moltiplicare le possibilità d'uso dello spazio.

Nel loro collage, Lacaton & Vassal recuperano questa visione: la rielaborano, la traslano, la rimettono in circolo come matrice progettuale.

Il paesaggio urbano si dissolve nei nuovi fondali, l'involucro perde rigidità e diventa soglia.

È l'inizio di un'altra storia: quella dello spazio intermedio come principio generativo. Un principio che non nasce dal disegno della pianta, ma da un'immagine. E che proprio in quella soglia trova la sua massima espressione: un lusso non ostentato ma vissuto, un vuoto abitabile dove lo sguardo può finalmente estendersi, e il corpo trovare nuove posture (fig. 2.32).

«Mi sono interessato molto presto all'idea dello spazio intermedio, quello che separa gli interni dagli esterni. Nelle città si tratta di uno spazio molto breve, ma che separa due mondi diversi, quello dello spazio intimo e quello dello spazio pubblico. Pochi centimetri di legno separano due mondi. Se non apri la porta, sei solo. Se la apri, puoi stare con milioni di persone. Mi è sembrato molto interessante lavorare in uno spazio così piccolo e allo stesso tempo così decisivo»<sup>105</sup> afferma Jean-Philippe Vassal, sintetizzando la densità simbolica e operativa dello spazio di soglia.

Questa riflessione attraversa in profondità il lavoro di Lacaton & Vassal e si radica in una lunga traiettoria di pensiero che risale agli anni della formazione, quando Vassal esplorava nella sua tesi laurea la potenzialità della vegetazione come zona di transizione urbana.

Il giardino, in quella visione iniziale, non era soltanto un luogo di verde decorativo, ma un vero e proprio cuscinetto, uno spazio interstiziale capace di attutire la violenza del passaggio repentino tra la dimensione privata e quella pubblica. La città contemporanea, al contrario, spesso riduce questo passaggio a un semplice attraversamento: una soglia sottile, materiale, che separa due mondi radicalmente diversi senza mediazione.

Per questo gli architetti hanno fatto dello "spazio extra" - e in particolare dello spazio intermedio - una componente strutturale e ideologica dei loro progetti. Non si tratta soltanto di un'estensione spaziale verso l'esterno, ma di un terzo luogo, una zona che esiste tra l'interno e l'esterno, che li collega e li differenzia al tempo stesso. Uno spazio che non impone una funzione ma apre a un ventaglio di possibilità, dove abitare significa anche rallentare, osservare, riconoscersi nel paesaggio e nel tempo.

In campagna, il giardino domestico è luogo di relazione e decompressione: separa, ma senza escludere. È spazio di dialogo tra confinanti, luogo di contemplazione, e -proprio per questo- oggetto di desiderio universale. Tuttavia, la realizzazione concreta di questo sogno ha generato nel tempo una condizio-

<sup>105</sup> Si rimanda all'intervista rilasciata da Jean-Philippe Vassal a Llätzer Moix. Cfr. Fernandez-Galiano (a cura di), *Arquitectura: cambio de clima*, Fundación Arquitectura y Sociedad, 2016, p. 52

ne paradossale: una periferia dispersa, infrastrutture ingombranti, congestione urbana, e una qualità dell'abitare spesso ridotta a una miniaturizzazione dell'ideale originario.

Lacaton & Vassal si sono interrogati su come recuperare il senso profondo di questo sogno, reinterpretandolo in contesti urbani densi, senza cadere nella trappola dello spazio minimo, che tende a ridurre progressivamente il concetto stesso di abitabilità.

Hanno così introdotto nei loro progetti abitativi - tanto nei nuovi quanto in quelli di trasformazione - elementi spaziali che riattivano la dimensione del "suolo", come logge, balconi profondi, giardini d'inverno.

Anche laddove le superfici sono modeste, lo spazio intermedio funziona come una stratificazione verticale di suoli abitabili: una sovrapposizione di piccoli "terreni" privati, accessibili, trasformabili, in grado di restituire quella libertà e quel margine di manovra che normalmente si associa a un'abitazione indipendente con giardino.

È un invito a costruire città capaci di moltiplicare gli spazi intermedi, veri motori di una nuova intimità urbana.

Lo spazio intermedio nasce infatti da questa tensione tra protezione e apertura, tra intimità e relazione. È il luogo in cui l'architettura si espande per includere l'aria, la luce, il clima e il movimento delle stagioni, sfumando i limiti tra il costruito e il naturale. Non è un luogo residuale, né uno spazio tecnico: è una soglia abitabile, una zona di libertà che non ha funzione prestabilita, ma accoglie la possibilità dell'imprevisto.

Lo spazio che si apre tra la piscina e la vetrata della Stahl House non è un semplice bordo: è un frammento abitabile, una soglia attiva, dove si condensano clima, luce e tempo.

In questo senso, la fotografia di Shulman non è solo una visione estetica, ma una lezione progettuale, che si innesta dentro una genealogia ben precisa: quella delle Case Study Houses, veri e propri laboratori di una nuova idea di domesticità moderna. In queste architetture leggere, trasparenti, costruite per il clima della California e pensate per la vita reale degli abitanti, il margine tra interno ed esterno diventa il cuore stesso del progetto. Nessuna soglia netta, nessuna separazione rigida: solo sequenze di ambienti che sfumano l'uno nell'altro, fino a dissolversi nel paesaggio. Per Lacaton & Vassal, il programma delle Case Study Houses non rappresenta soltanto un riferimento formale o costruttivo, ma un paradigma progettuale ancora vitale: un modo di abitare fondato sull'apertura, sulla libertà d'uso, sulla relazione diretta tra corpo, spazio e ambiente.

È qui che trovano la conferma della loro intuizione più radicale: la soglia non è una linea, ma uno spazio.

A partire da questa matrice, i due architetti sviluppano una teoria e una pratica dello spazio intermedio come principio generativo: non un'aggiunta funzionale, ma un'estensione reale dell'abitare; una soglia che connette, protegge, moltiplica. Nel gesto dell'attraversare la soglia si concentra una delle esperienze più sottili e decisive dell'abitare. Non si tratta soltanto di un passaggio fisico tra interno ed esterno, ma di una variazione percettiva che coin-

volge il corpo, lo sguardo, il respiro. Lo spazio intermedio esiste per rendere possibile questa transizione: è una zona di adattamento, di messa a fuoco, dove la percezione si riorienta e il corpo si dispone al cambiamento. Entrare o uscire non è mai un'azione istantanea: implica una presa di coscienza, un rallentamento; implica il riconoscimento del paesaggio, della luce, del vento, della temperatura. Lacaton & Vassal hanno colto profondamente questa qualità del passaggio. In questi spazi, il corpo non è costretto a scegliere, ma può sostare, osservare, adattarsi come in una migrazione silenziosa che segue il sole durante il giorno o le stagioni nell'arco dell'anno. Sono luoghi d'ombra e di luce, in cui l'atmosfera si stratifica e si fa densa, dove lo sguardo si distende e la percezione si allarga. Spazi che non separano, ma connettono; che non definiscono limiti, ma costruiscono relazioni.

Il rapporto con l'esterno non è mai diretto, brusco, violento. Al contrario, si costruisce attraverso una sequenza. La soglia, la serra, il balcone, la tenda, il parapetto diventano strumenti per regolare questo contatto, per graduare il passaggio dal dentro al fuori.

L'abitare si struttura per stratificazione, non per compartimenti: ogni spazio può dilatarsi, aprirsi, diventare altro. La casa non è una somma di ambienti, ma un paesaggio domestico attraversabile, modulabile, permeabile. Nella costruzione di questo nuovo paesaggio domestico l'affacciarsi diventa gesto fondativo. Un'azione minima, quotidiana, quasi involontaria, che però restituisce senso all'orientamento, al tempo atmosferico, alla presenza della natura. Così l'interno non è mai chiuso, e l'esterno non è mai completamente oltrepassato. Tra i due si instaura una zona d'ombra, una penombra abitabile dove il clima, la luce e il cielo partecipano attivamente alla vita domestica.

Questa attenzione alla gradualità non è una questione solo percettiva o poetica: è profondamente architettonica.

In ogni progetto, Lacaton & Vassal lavorano con strumenti semplici per costruire delle vere e proprie sequenze spaziali.

È da questa riflessione che nasce *Plus*. Lo spazio intermedio smette di essere soltanto un dispositivo percettivo e si fa agente di trasformazione. Diventa lo strumento operativo attraverso cui modificare l'esistente, riscrivere l'abitare, ampliare la vita possibile all'interno degli edifici.

Non è un simbolo, né un'utopia: è un'interfaccia reale tra architettura e vita, capace di rigenerare il costruito senza demolire, di restituire qualità senza espulsione, di offrire libertà senza consumo di suolo.

Questa soglia abitabile, fatta di luce, aria e spazio in eccesso, diventa così il punto di partenza per un'intera strategia progettuale tesa ad offrire un'altra idea di abitare. Una soglia che protegge, connette, amplia. Una soglia che consente la trasformazione.



*«Torno quindi a questa immagine perché mi piace molto e descrive la nostra idea di architettura.*

*Si può immaginare che quelli raffigurati nella fotografia siano presumibilmente ballerini, ma non lo so di preciso. E non so neppure quando e dove questa foto sia stata scattata.*

*In questa immagine c'è un dettaglio: un bacio. Si può immaginare la difficoltà e il livello di precisione che richiede l'incontro di due bocche.*

*La questione del piacere è essenziale nel progetto che dobbiamo realizzare e in quello che dobbiamo dare alle persone. È l'unico obiettivo che abbiamo, tutto qui e con cosa lo facciamo? Con precisione. Sullo sfondo l'architettura classica, in primo piano l'architettura contemporanea rappresentata da un carrello: c'è il movimento e qualcosa che non è necessariamente definito o definitivo, ovvero l'architettura. E poi c'è la questione dell'economia: per raggiungere l'obiettivo del piacere, si possono fare molte cose, ma con poco.*

*È estremamente semplice, basta volerlo e metterlo in pratica: non è necessario che le cose siano molto sofisticate.*

*E poi, come architetti, ci deve essere un po' di tecnica: così possiamo comprendere che il sistema è in equilibrio perfetto, è stabile e che le due persone possono amarsi pacificamente. Questa immagine sintetizza la nostra idea di progetto di trasformazione e, paradossalmente, non è un disegno architettonico»<sup>106</sup>.*

Frédéric Druot

### 2.3.5 Transformation

In una conferenza tenutasi il 31 marzo 2014 presso la Escola da Cidade di São Paulo, Frédéric Druot introduce la ricerca *Plus-Paris* con l'ausilio di un'immagine. È una fotografia in bianco e nero: due corpi sospesi in un gesto minimo, quasi danzato, sulla soglia di un bacio.

C'è tutto, in questa immagine: il gesto minimo, il piacere, la precisione, il movimento. Il provvisorio che diventa stabile, la leggerezza che sostiene, l'architettura come soglia e come attesa. Il progetto non come forma, ma come condizione perché qualcosa possa accadere, anche solo un bacio.

È da qui, da questa tensione tra semplicità e accuratezza, che si definisce la postura progettuale di Lacaton & Vassal e di Frédéric Druot. Una postura che non insegue la forma, ma la possibilità; che non costruisce per rappresentare, ma per restituire.

Come nella casa a Cap Ferret, costruita tra le dune e i pini marittimi senza abbattere neanche un albero. Anche in quel caso, il progetto nasce da un ascolto rigoroso delle condizioni, più che da un'idea formale. Il terreno fronte mare era rimasto libero per anni. I committenti vi si recavano d'estate per fare picnic, rilassarsi, contemplare il paesaggio: temevano che costruire una casa significasse perdere quella qualità di sospensione, quella relazione diretta con il suolo, gli alberi, la luce.

I vincoli normativi erano severi: quindici metri di distanza dal confine marittimo, sei metri d'altezza massima, arretramenti obbligatori rispetto ai lotti vicini. L'edificio doveva posizionarsi dietro la cresta della duna, in un punto dove gli arbusti alti impedivano qualsiasi vista sul mare.

«Le idee che ci hanno ispirato sono banali, chiunque le penserebbe. Quando hai una casa al mare, vuoi vedere il mare, quindi cerchi di metterti nella posizione migliore possibile per realizzarla. Sei in un campo ricoperto di alberi e sai che dietro c'è un magnifico paesaggio. Quindi o abbatti gli alberi (ma non serve a niente, perché sono ovunque e non puoi tagliarli tutti), oppure costruisci una casa sull'albero per vedere sopra. Non c'è niente di eccezionale in questo»<sup>107</sup>.

La casa viene così sollevata su *pilotis* leggeri, come una piattaforma tra le chiome, e costruita con un sistema semplice ed economico, interamente assemblato a secco. Ma ciò che conta è l'etica del processo: non modificare il terreno, non abbattere alberi, restare fedeli alla scelta fino in fondo. Anche di fronte ai dubbi dei committenti, che inizialmente preferivano una casa a piano terra, Lacaton & Vassal mantengono la rotta, forti della convinzione condivisa emersa dal confronto iniziale. Da lassù, il paesaggio si apre, silenzioso e inatteso. Gli alberi restano tutti al loro posto. E con essi, la memoria del luogo (fig. 2.34).

Un principio analogo, ma forse ancora più radicale, emerge nel progetto per Place Léon Aucoc, a Bordeaux. Chiamati a intervenire su una piccola piazza urbana, Lacaton & Vassal iniziano, come sempre, dall'osservazione. Studiano

<sup>106</sup> La conferenza è integralmente visibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=zBCKvVkJTe1k>

<sup>107</sup> Si rimanda alla conversazione tra Jean-Philippe Vassal e Anne Lacaton in Dos conversaciones con Patrice Goulet Cfr. Ilka E Andreas Ruby (a cura di) *2G Books Lacaton & Vassal*, Editorial Gustavo Gili SL, Barcellona, 2007, p. 135

<sup>108</sup> Ivi, p. 133

i flussi, le ombre, i gesti quotidiani degli abitanti. A quel punto, la decisione è spiazzante: non intervenire. Il progetto consiste nel non fare nulla, nel riconoscere che l'architettura non sempre deve trasformare, ma può anche limitarsi ad ascoltare, a rispettare, a lasciare spazio.

«Abbiamo proposto di non toccare nulla. Lo spazio funzionava. Non avevamo nulla da aggiungere. Il nostro lavoro è stato riconoscere questa evidenza e proteggerla»<sup>108</sup>. In un tempo in cui il progetto è spesso sinonimo di trasformazione visibile, la scelta di astenersi dall'agire diventa un atto politico e culturale.

Questo episodio, apparentemente marginale, racchiude una delle intuizioni più profonde del loro approccio: il progetto come sospensione, come capacità di abitare l'attesa, di trasformare anche solo attraverso lo sguardo.

Ma questa tensione all'ascolto e al rispetto per l'esistente, affinata in ambito domestico e nella scala minuta dello spazio pubblico, si confronta a un certo punto con una soglia più ampia e drammatica: quella dell'intervento sulla città costruita.

Il passaggio alla scala urbana avviene in un momento preciso e doloroso, quando, a Bordeaux, viene demolita la *Cité Lumineuse*, un grande complesso residenziale costruito negli anni Sessanta nel quartiere Bacalan; già ristrutturato una prima volta, viene giudicato obsoleto e destinato alla distruzione nel 1996. La demolizione, portata avanti con fondi pubblici, è accompagnata da una retorica dell'inevitabilità: bisogna "ricostruire il tessuto", "ricucire la città", "tornare a una scala umana".

Dietro queste formule, Lacaton&Vassal riconoscono una violenza sistemica: la distruzione di uno spazio ancora abitabile, la rimozione forzata degli abitanti, la perdita di memoria, di suolo, di risorse.

È in quel momento che comprendono la necessità di un manifesto alternativo, una presa di posizione netta, tecnica e politica al tempo stesso: *Plus*.

La ricerca *Plus* nasce dall'osservazione che gran parte del patrimonio edilizio moderno, costruito con logica industriale e standardizzata, non ha bisogno di essere abbattuto, ma può essere trasformato. L'obiettivo è lavorare sull'esistente non come limite, ma come occasione.

Come nel bacio di Druot, tutto sta nell'equilibrio. In quell'incontro di precisione, di tecnica e desiderio, che rende stabile anche ciò che sembra precario. Il progetto di trasformazione è questo: un gesto calibrato che permette alla vita di accadere.



fig. 2.34

sollevarsi dal suolo e conquistare la vista sul mare

Lacaton & Vassal - Maison D, Lège -Cap-Ferret, 1996-1998

### Montaggio e metamorfosi. L'architettura come racconto aperto

Nel lavoro di Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal la *Transformation* non è mai un'azione puntuale, né un gesto concluso. È una visione del tempo: non lineare, ma stratificata, intermittente, capace di raccogliere frammenti e rimetterli in circolo come materia viva.

Si tratta di trasformare lo sguardo, di modificare le condizioni della vita, di re-inventare il modo in cui lo spazio ci accompagna nel tempo e si lascia abitare dalle sue metamorfosi. L'architettura, in questa prospettiva, non è mai definitiva. È uno stato di passaggio, un montaggio.

Questo legame profondo tra trasformazione e tempo rende il lavoro degli architetti francesi straordinariamente affine alla tecnica cinematografica: costruire per sequenze, per giustapposizioni, per piani interrotti e continui, per dissolvenze. Come un film, l'architettura che propongono non si dà mai tutta in una volta: si rivela per gradi, si ricompona in movimento, genera traiettorie inattese. Lo spazio è montato più che disegnato, composto per tagli successivi e relazioni, come se ogni progetto fosse il risultato di un'operazione narrativa più che figurativa.

Karine Dana, regista e autrice a loro vicina, ha colto questa dimensione nel film *The Imaginaries of Transformation*<sup>109</sup>, dedicato al progetto per la Cité du Grand Parc a Bordeaux. Non si tratta di un documentario architettonico in senso classico, ma di una narrazione costruita per immagini, parole, spostamenti. Nel film, i tre autori di Plus dialogano liberamente sul progetto di trasformazione, mentre le inquadrature seguono i gesti minimi degli abitanti, le vibrazioni della luce, le aperture delle facciate, i silenzi degli interni.

È lo stesso principio con cui Lacaton & Vassal costruiscono i loro spazi: sequenze di stati, variazioni d'uso, immagini in divenire.

Ogni progetto è, in questo senso, un racconto in potenza. Un copione aperto pronto a essere riscritto dagli abitanti, dalle stagioni, dalle trasformazioni della vita quotidiana. Le logge non sono semplici elementi funzionali: sono dispositivi ottici, cornici mobili, inquadrature che moltiplicano le possibilità dell'abitare.

Come in un piano-sequenza, lo spazio accompagna l'azione senza interromperla, la prolunga nel tempo. Ogni scala diventa una traiettoria, ogni facciata un diaframma, ogni apertura una soglia dinamica tra interno ed esterno.

La stessa logica è visibile nel cortometraggio di Charles e Ray Eames, *House After 5 Years of Living*<sup>110</sup>. Anche in questo caso, non c'è trama, ma successione: immagini sovrapposte, fotografie, oggetti, frammenti quotidiani che compongono una narrazione senza parola.

La casa, mostrata cinque anni dopo la sua realizzazione, non viene spiegata, ma vissuta: il tempo non è decorso, ma trasformazione.

È il montaggio che costruisce il significato, ed è attraverso l'uso che l'architettura prende forma. L'affinità tra il lavoro degli Eames e quello di Lacaton & Vassal non sta solo nell'approccio visivo, ma nella concezione stessa dello spazio. Un luogo in cui la vita può accadere, in cui la libertà dell'abitare è centrale. Per entrambi, la rappresentazione più efficace dell'architettura non

è il disegno, ma il racconto: lo scorrere della vita attraverso lo spazio.

Come nel cinema moderno - in cui ogni taglio, ogni dissolvenza, ogni cambio di scala modifica lo sguardo e apre un possibile - anche l'architettura di Lacaton&Vassal è costruita per sequenze, inquadrature, lenti sovrapposte. Il progetto non propone un unico racconto lineare, ma un montaggio discontinuo che lascia emergere accostamenti imprevisi tra luoghi e tempi, tra abitanti e paesaggi, tra l'interno e l'esterno, consentendo di mettere in scena una "drammaturgia" dell'uso.

Gli edifici diventano allora macchine per generare situazioni: architetture che non contengono, ma accolgono.

La *Transformation*, in questo senso, è una strategia di apertura narrativa. Più che modificare la materia, Lacaton&Vassal costruiscono condizioni di possibilità: luoghi in cui il tempo possa depositarsi, in cui la vita possa trovare il proprio ritmo.

Nei cataloghi delle mostre, il racconto dell'architettura non avviene mai attraverso tavole tecniche o sezioni isolate, ma assume la forma di uno *storyboard*. L'impaginazione stessa costruisce un ritmo visivo: sequenze di immagini, dettagli, planimetrie, fotografie di cantiere, scorci abitati, didascalie e frammenti di testo. L'edificio non è scomposto analiticamente, ma narrato per traiettorie; ogni tavola è un'inquadratura, ogni accostamento un montaggio<sup>111</sup>.

Anche la rappresentazione diventa quindi un'estensione del progetto: una forma di messa in scena dell'architettura nel tempo.

In questo sistema, l'architetto agisce come un regista: raccoglie frammenti, ascolta i luoghi, dispone le condizioni.

È in questo senso che la loro architettura può essere definita cinematografica: perché genera una narrazione senza finale, un film aperto al tempo dell'abitare. Karine Dana, nei suoi film, porta all'estremo questa analogia: la *façade* scorrevole diventa un piano-sequenza; la trasparenza delle logge una dissolvenza incrociata tra interno e paesaggio.

L'architettura è sempre attraversata: la camera si muove lentamente, come chi esplora una casa per la prima volta, ogni gesto è leggero, ogni inquadratura lascia spazio all'attesa. Il montaggio diventa allora non solo una tecnica narrativa, ma una forma di conoscenza dell'architettura: un modo per farla esistere nel tempo e attraverso il tempo.

È in questa logica che si chiarisce anche il senso più profondo della *Transformation*: non come tecnica di intervento, ma come pratica temporale. Trasformare non significa sostituire, né restaurare, ma predisporre una nuova durata: offrire allo spazio la possibilità di continuare, di modificarsi, di adattarsi. Non c'è un prima e un dopo, ma un prima che continua.

Il progetto non risolve, ma apre. Il tempo diventa parte integrante della costruzione, non un effetto secondario. In questo senso, ogni trasformazione è anche un atto di immaginazione. Per Lacaton & Vassal, trasformare un edificio significa vederlo come se fosse già altro, come se contenesse già, nel suo stato attuale, le possibilità di uno stato futuro. Come nel montaggio cinematografico, il significato non sta nel singolo fotogramma, ma nello spazio tra uno e l'altro. È lì che avviene il salto. È lì che lo sguardo si trasforma.

<sup>109</sup> Film realizzato nel 2016 e visibile al seguente link: <https://vimeo.com/220934738>  
Della stessa autrice, si segnala anche *Construire l'échappement*: realizzato nell'ambito della seconda edizione della Biennale di Architettura di Orléans (2019) e della Collezione Frac Centre-Val de Loire, questo film è un'immersione in nove progetti emblematici dello studio Lacaton & Vassal.

Da esso sono tratti alcuni frames riportati nell'immagine a chiusura del paragrafo.

<sup>110</sup> Film del 1955 e che documenta lo spazio domestico della Eames House.

Cortometraggio di 11 minuti visibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=CUC3kBPfUFO>

<sup>111</sup> Questa forma di narrazione è presente in diversi cataloghi delle mostre su Lacaton&Vassal. Si faccia riferimento a:

- LACATON e VASSAL, *Il fera beau demain*, Catalogo della mostra "Il fera beau demain", Série Manifeste, a cura di Patrice Goulet, Institut français d'architecture, Parigi, 9 marzo - 3 giugno 1995

- LACATON e VASSAL, con Goulet Patrice, Ruby Ilka e Ruby Andreas, Catalogo della mostra "Lacaton & Vassal - Grand Prix national de l'architecture 2008", a cura di Cité de l'architecture & du patrimoine / Institut français d'architecture, Parigi, 26 novembre 2008 - 15 marzo 2009 / Editions HYX, Orléans, 2009

- LACATON e VASSAL, Catalogo della mostra "Lacaton & Vassal - Free space, Transformation, Habiter", Museo ICO, Madrid, 6 ottobre 2021 - 12 gennaio 2022  
Fundación ICO, Puente editores, Madrid 2021



fig. 2.35

Charles e Ray Eames - House After 5 Years of Living, 1955



fig. 2.36

Karine Dana - The Imaginaries of Transformation, 2016



fig. 2.37

re-inventare il moderno

a. Mies van der Rohe - collage per Lake Shore Drive, 1952

b. Lacaton & Vassal - collage, 2007

### Re-inventare il Moderno

«Il nostro approccio si basa su una sorta di reinterpretazione del Modernismo. L'approccio *tabula rasa* è già stato sperimentato, commettendo anche errori. Il Moderno ha prodotto spazi interessanti; questo è ciò che possiamo mantenere. La nostra idea di progetto di trasformazione, parte dall'intenzione di rispettare l'esistente, ma il nuovo, le aggiunte, dovrebbero avere la stesse qualità che l'architettura moderna è stata in grado di produrre»<sup>112</sup>.

Re-inventare il Moderno non significa né celebrarlo né rinnegarlo, ma assumere i suoi paradigmi come materia viva, rivedibile, adattabile.

Per Lacaton & Vassal, "re-inventare" è un'operazione progettuale lucida, fondata sull'idea che l'architettura moderna abbia lasciato in eredità non tanto delle forme, quanto delle intenzioni ancora valide. Aprire lo spazio, moltiplicare gli affacci, progettare per la luce, pensare alla struttura come supporto per la vita: sono tutti principi che, se liberati dalla rigidità del dogma e riattivati criticamente, possono generare ancora oggi architetture generose.

Lo stesso termine "reinventare" viene esplicitamente rivendicato dagli autori: «La parola giusta non sarebbe inventare, ma re-inventare. "Re" significa che bisogna partire da qualcosa, significa che inventiamo a partire da qualcosa. Fare qualcosa di nuovo con ciò che già abbiamo»<sup>113</sup>.

Non si tratta, quindi, di creare *ex novo*, ma di operare nella continuità, trasformando l'esistente non come vincolo, ma come occasione. Una postura che si oppone tanto all'ideologia della *tabula rasa*, quanto alla cristallizzazione patrimoniale.

In questo orizzonte, la *Transformation* diventa lo strumento principale per portare a compimento quella promessa incompiuta del Moderno: la costruzione di spazi aperti, accessibili, capaci di ospitare la vita reale nella sua complessità. L'interesse per l'edilizia pubblica nasce proprio da questa consapevolezza. Spesso, ciò che manca agli edifici costruiti nella seconda metà del Novecento non è la struttura, ma la qualità dello spazio abitato: la possibilità di aprire una finestra senza guardare nel vuoto, di uscire all'aperto senza scendere in strada, di avere un luogo proprio anche all'interno di un'abitazione standard.

A questa carenza, Lacaton & Vassal rispondono con un concetto tanto semplice quanto radicale: lusso inteso generosità spaziale; il lusso moderno è un diritto, non un privilegio: la possibilità, per ogni abitante, di accedere a uno spazio dignitoso, flessibile, in dialogo con l'esterno.

Il desiderio di garantire ad ogni abitante uno spazio esterno privato, un giardino o una loggia, si ricollega direttamente a una lunga genealogia progettuale che ha cercato di trasferire le qualità della villa unifamiliare all'interno di edifici collettivi.

Le Corbusier, nel progetto degli *Immeubles-Villas*, immaginava un edificio multipiano in cui ogni unità abitativa fosse dotata di un giardino pensile, di doppi affacci, di apertura alla luce e all'aria. Ogni appartamento era concepito come una piccola casa con giardino, situata a qualsiasi altezza rispetto al suolo, in una struttura che non sacrificasse la densità urbana ma la riconfigu-

<sup>112</sup> Si rimanda all'intervista rilasciata da Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal a Massimo Faiferri dal titolo *Seeking reality* in FAIFERRI 2018, p. 114

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 116.

rasse radicalmente. Le Corbusier mirava a costruire un modello di benessere urbano, in cui la densità non coincidesse con la congestione, ma con qualità, luce, apertura e servizi condivisi.

Questa stessa ambizione viene ripresa cinquant'anni dopo da James Wines e dal gruppo SITE nel progetto visionario *Highrise of Homes* (1981). L'idea era radicale: una struttura urbana densa, a forma di U, composta da lotti verticali venduti individualmente e occupati da case con giardino. Una sorta di villaggio verticale, in cui l'anonimato del grattacielo veniva sovvertito a favore di una pluralità di identità e di una stratificazione spaziale e sociale ricca e disordinata, come in una strada suburbana.

*Highrise of Homes* è un manifesto, una critica al formalismo moderno e una proposta ancora oggi provocatoria: una città verticale abitata da case singole (fig. 2.38).

Lacaton & Vassal non riprendono queste visioni utopiche come modelli da imitare, ma ne distillano l'essenza. L'idea che ogni abitazione possa avere il proprio spazio esterno, accessibile, utilizzabile, modificabile, diventa per loro una questione etica prima che tipologica. La loro architettura rende praticabile l'idea di "villa in quota", smontando l'astrazione dell'utopia e trasformandola in progetto (fig. 2.39b).

Non è un caso che i riferimenti più profondi degli autori non provengano solo dai grandi maestri europei, ma anche dal Modernismo nelle ex colonie francesi e nelle città dell'America Latina. Casablanca, dove Vassal è nato e ha vissuto da bambino, rappresenta per lui la memoria fondativa di una qualità spaziale semplice ma generosa: edifici bianchi, balconi profondi, soffitti alti, relazioni sottili tra interno e paesaggio.

Allo stesso modo, Buenos Aires è citata come esempio di una densità abitativa che non opprime, ma massimizza il comfort individuale.

In queste esperienze, la densità non si traduce in sottrazione di spazio, ma al contrario, in moltiplicazione della possibilità abitativa.

Per questa ragione, Lacaton & Vassal parlano esplicitamente della necessità di costruire "nuovi suoli": superfici artificiali sovrapposte, che permettano di re-immaginare l'abitare anche all'interno di edifici esistenti.

È una logica progettuale potente, che opera per addizione, stratificazione e re-invenzione, con strumenti minimi ma effetti radicali.

La questione è tanto politica quanto architettonica: restituire potenzialità a edifici costruiti in epoche e condizioni differenti, riattivando le qualità latenti del costruito. Per affrontare questa re-invenzione, gli architetti francesi si confrontano con tre grandi ambiti teorici ed operativi della modernità: lo spazio, la struttura e il clima. Sono ambiti distinti, ma profondamente interconnessi, e trovano una sintesi progettuale nel *dispositivo loggia* messo a punto nei progetti di trasformazione. A ognuno di questi ambiti corrisponde una genealogia di riferimenti, reinterpretata in chiave attuale:

- il *tema spaziale* si fonda sull'eredità del *plan libre*;

- il *tema strutturale* rimanda alle tecniche di prefabbricazione e montaggio leggero, nell'ottica di una costruzione economica, precisione e rapidità di esecuzione;

- il *tema climatico* riguarda l'integrazione di logiche passive, come la mediazione tra interno ed esterno, la gestione della luce e del clima.

Questa tripartizione non è un espediente analitico, ma una strategia compositiva: è proprio dalla loro combinazione che prende forma una nuova architettura dell'abitare.

Tra i paradigmi che Lacaton & Vassal rielaborano con maggiore rigore, quello spaziale si fonda su un confronto continuo con il *plan libre* del Moderno.

Il riferimento dichiarato è Mies van der Rohe, di cui gli autori studiano sistematicamente le planimetrie e la chiarezza distributiva. In particolare, i Lake Shore Drive Apartments costituiscono per loro un modello abitativo esemplare: «Per i progetti abitativi, il nostro riferimento sono sempre stati gli alloggi del Lake Shore Drive di Mies a Chicago. È la massima espressione del *plan libre*, ottenuto con un layout molto semplice. Sono quasi perfetti. Sono case confortevoli e allo stesso tempo tutto è studiato al millimetro»<sup>114</sup>.

Ciò che affascina Lacaton & Vassal in Mies è il principio: una struttura minima che rende possibile la massima disponibilità spaziale. Lo spazio non è progettato per una funzione, ma per poter accogliere molteplici configurazioni d'uso, nel tempo. È uno spazio che attende l'abitante.

A questo modello si affianca un secondo riferimento fondamentale: la Farnsworth House in cui il *plan libre* si appoggia al suolo e si apre al paesaggio in modo radicale. «Qualunque sia il progetto su cui stiamo lavorando disegniamo la pianta della Farnsworth in parallelo, alla stessa scala, per vedere se superiamo le sue dimensioni»<sup>115</sup>.

Non si tratta di citare, ma di misurarsi: il disegno della Farnsworth diventa uno strumento di verifica, un'unità di misura dello spazio minimo che consente la massima apertura.

Questa concezione dello spazio moderno viene reinterpretata in termini progettuali attraverso una logica di predisposizione. Lacaton & Vassal non cercano di definire l'abitare, ma di predisporlo. L'abitazione non è programmata, ma resa disponibile: spazio neutro, non funzionalizzato, attraversabile, occupabile.

È in questa direzione che si orientano i modelli assunti come base operativa: serre agricole, hangar industriali, loft, spazi in cui luce, aria e apertura sono più determinanti della forma. Questi modelli non sono figure, ma sistemi tecnici: ambienti economici, ripetibili, trasformabili.

In questo contesto, la loggia è molto più di un elemento tecnico: è un dispositivo spaziale. Non una stanza, non un balcone, ma una soglia abitabile, che dilata lo spazio esistente e lo proietta verso l'esterno, senza definirlo. Negli edifici esistenti la trasformazione non agisce all'interno del piano, ma lo proietta oltre, genera superfici, soglie, profondità.

Un dispositivo semplice che restituisce all'abitante il gesto semplice di aprire una finestra, respirare, attraversare; consente di superare la scatola muraria e restituire profondità all'affaccio, di rinnovando il rapporto tra interno e paesaggio.

Nel lavoro di Lacaton & Vassal, la struttura non è mai un elemento neutro o esclusivamente tecnico, ma un vero e proprio vettore progettuale.

<sup>114</sup> Si rimanda alla conversazione tra Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal e Patrice Goulet dal titolo *Dos conversaciones con Patrice Goulet*, p.153.

Cfr. RUBY I., RUBY A 2007 (a cura di) *2G Books Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 130-155.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 142.



fig. 2.38  
James Wines, SITE - Highrise of Homes, 1981

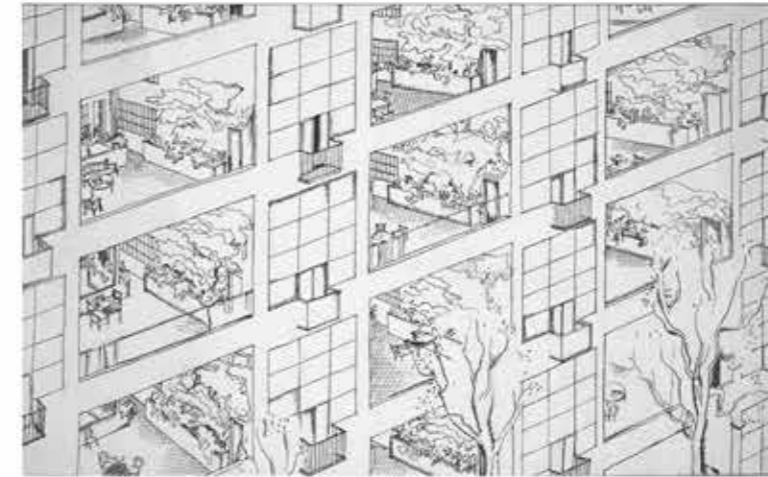


fig. 2.39  
re-inventare il moderno  
a. Le Corbusier - Immeubles-villas, 1922  
b. Lacaton&Vassal - Immeuble villa, Poitiers, 2006

Reinventare il Moderno significa, anche da questo punto di vista, ripensare radicalmente il modo in cui la struttura entra in relazione con il contesto, il programma, la vita quotidiana. La loro riflessione parte da un gesto architettonico fondativo del Novecento: la Maison Dom-Ino di Le Corbusier, che separa struttura e funzione, portando al massimo la libertà distributiva attraverso un sistema ripetibile e minimale. Quel modello viene assunto non per nostalgia, ma come base per esplorare una nuova logica di intervento: l'aggiunta.

La trasformazione di un edificio esistente, per Lacaton & Vassal, non avviene mai per sostituzione, ma per sovrapposizione. Il nuovo si affianca all'antico senza cancellarlo, con «scrupolo e delicatezza», generando una «terza realtà» che nasce dall'incontro di due condizioni temporali differenti. Questo principio di sovrapposizione non è semplicemente un atto tecnico, ma un gesto urbano, un modo per continuare la città dal suo interno, senza pianificazioni autoritarie né cancellazioni traumatiche.

In questo processo, la struttura ha un ruolo centrale: è autonoma, distinta, pensata come un supporto indipendente. Non si fonde con l'esistente, ma si affianca con una logica precisa, proporzionata, non invasiva.

La struttura non serve a contenere funzioni, ma a rendere possibile la loro trasformazione. Più ampia e aperta è, più relazioni può ospitare.

Questa idea di struttura come «nuovo suolo» trova un riferimento chiave nell'Öko-Häuser Tiergarten di Frei Otto, dove i solai prefabbricati sostenuti da una megastruttura vengono consegnati agli abitanti come base libera su cui costruire in autonomia la propria abitazione.

Ma il riferimento si estende anche all'opera di Marcel Lods, capace di coniugare razionalità tecnica e attenzione domestica. Nell'Ensemble de la Grand'Mare a Rouen, come ricorda Frédéric Druot, «la disposizione e la luminosità del paesaggio circostante entrano in relazione tra loro»<sup>116</sup>: la struttura supporta, accompagna, non impone. La geografia prevale sulla norma, la luce sulla ripetizione, la libertà sull'efficienza cieca.

L'interesse di Lacaton & Vassal per la prefabbricazione non è legato all'ideologia della standardizzazione, ma alla possibilità di costruire in modo semplice, rapido, economico e preciso. In questo senso, il riferimento a Marcel Lods è duplice: da un lato, per la sperimentazione tipologica; dall'altro, per l'adozione di metodi di montaggio leggeri, adattabili, basati su un repertorio modulare. Nei suoi progetti, la prefabbricazione si traduce in una struttura razionale, facilmente componibile, dove ogni elemento risponde a una logica di economia costruttiva.

Le facciate sono indipendenti dalla struttura portante, gli impianti integrati nei solai, le unità ripetute per serie. Non è un'architettura ridotta alla funzione, ma una macchina minima per la libertà: l'esatto opposto dell'iper-tecnologismo attuale.

Una logica analoga anima il programma sperimentale delle *Case Study Houses* negli Stati Uniti, cui Lacaton & Vassal si riferiscono esplicitamente. Progettate nel secondo dopoguerra come prototipi di abitazioni moderne, confortevoli, industriali e a basso costo, queste case rappresentano per gli autori francesi un modello ideale: costruire di più con meno, con materiali leggeri e assem-

<sup>116</sup> DRUOT, LACATON, VASSAL 2007, p. 48

blaggi semplici. Le pareti sono pannelli prefabbricati, le coperture leggere, i volumi attraversati dalla luce. L'abitazione non è più una scatola chiusa, ma una piattaforma disponibile, permeabile, trasformabile.

È la stessa logica che Lacaton & Vassal applicano ai progetti contemporanei di trasformazione: ogni nuovo spazio costruito deve offrire la massima capacità volumetrica con il minimo impiego di materia.

È in questo quadro che si inserisce la serra agricola come dispositivo tecnico e climatico, un sistema ingegneristico testato, economico e affidabile. Le strutture metalliche leggere, le coperture in policarbonato, i sistemi di apertura e chiusura rapidi sono tutti elementi progettuali precisi, con standard definiti: luce, condensa, ventilazione, carichi.

Dietro a ogni scelta tecnica si muove un principio progettuale profondo: l'economia come criterio di giudizio, non come vincolo.

«Nel nostro studio, la combinazione di tre costanti inscindibili - la portata della struttura, l'installazione e il costo del materiale - si intersecano con le questioni trasversali di economia costruttiva, economia del luogo ed economia dei componenti, tutto questo per costruire in grande, velocemente e a basso costo. Ridurre il costo di costruzione non dovrebbe essere un'azione isolata, poiché l'obiettivo non è ridurre la qualità. Al contrario, le questioni economiche devono necessariamente essere combinate con le intenzioni del progetto e la creazione di qualcos'altro. È all'interno di questa logica di sovrapposizioni mentali che difendiamo una visione del progetto attraverso le condizioni economiche come riflessione critica»<sup>117</sup>.

<sup>117</sup> LACATON, VASSAL 2011, p. 172

### *Il fera beau demain*

Se nel 1995 Lacaton & Vassal titolavano la loro prima mostra *Il fera beau demain* - “Domani il tempo sarà bello” - come auspicio e dichiarazione di fiducia, trent’anni dopo il titolo *It’s Nice Today*<sup>118</sup> sembra raccogliere la promessa: non più un futuro da attendere, ma un presente da abitare. Tra questi due gesti editoriali si gioca l’intera traiettoria del loro lavoro: costruire le condizioni perché il tempo sia bello, ovvero favorevole, abitabile, trasformabile. Il progetto non interviene sul clima per controllarlo, ma per dialogare con esso, interpretarlo, lasciarlo entrare.

Non si tratta di una metafora. *It’s Nice Today* è un vero e proprio manuale tecnico, costruito attraverso sei anni di osservazione, modellazione e misurazioni ambientali. Gli effetti termici dei giardini d’inverno - fino ad allora percepiti e documentati solo attraverso l’esperienza diretta degli abitanti - vengono qui messi alla prova con strumenti scientifici: termometri, sensori, grafici, comparazioni. Non per legittimarsi davanti alla normativa, ma per restituire credibilità e precisione a un’intuizione architettonica che ha sempre anteposto la qualità dell’uso alla rigidità del calcolo. La sfida, d’altronde, è progettare non uno spazio “confortevole” in astratto, ma un ambiente in cui il comfort emerge dalla relazione tra corpo, luce, stagione, gesto. La loggia o il giardino d’inverno non sono volumi aggiuntivi, ma infrastrutture climatiche: spazi che non impongono un unico clima, ma permettono di attraversarne diversi.

Ombra, luce, aria, riparo, apertura: l’architettura organizza queste variazioni come fossero materiali progettuali. L’abitante, con i suoi movimenti, le sue abitudini, i suoi desideri, diventa parte attiva della regolazione ambientale. Non lo assiste una macchina, ma un dispositivo spaziale lo accompagna.

«In ogni progetto, in ogni contesto, dietro il possibile, bisogna cercare ciò che è impossibile e che, con il lavoro, con la ricerca, diventerà possibile. Non bisogna rispondere solo a un bisogno, ma anche a sogni inespressi.

Il mestiere dell’architetto è molto serio e rigoroso, con tutta una serie di vincoli che saremo obbligati a rispettare al 500%. Ma una volta detto questo, possiamo dimenticarcelo immediatamente. Questo permette di partire tra le nuvole, e tra le nuvole si può sognare qualcosa di astratto, di generoso, di ampio, di libero. Poi, il nostro lavoro di architetti è quello di far scendere questo sogno, di farlo posare delicatamente sul sito, di adattarlo e di creare ancora...»<sup>119</sup>.

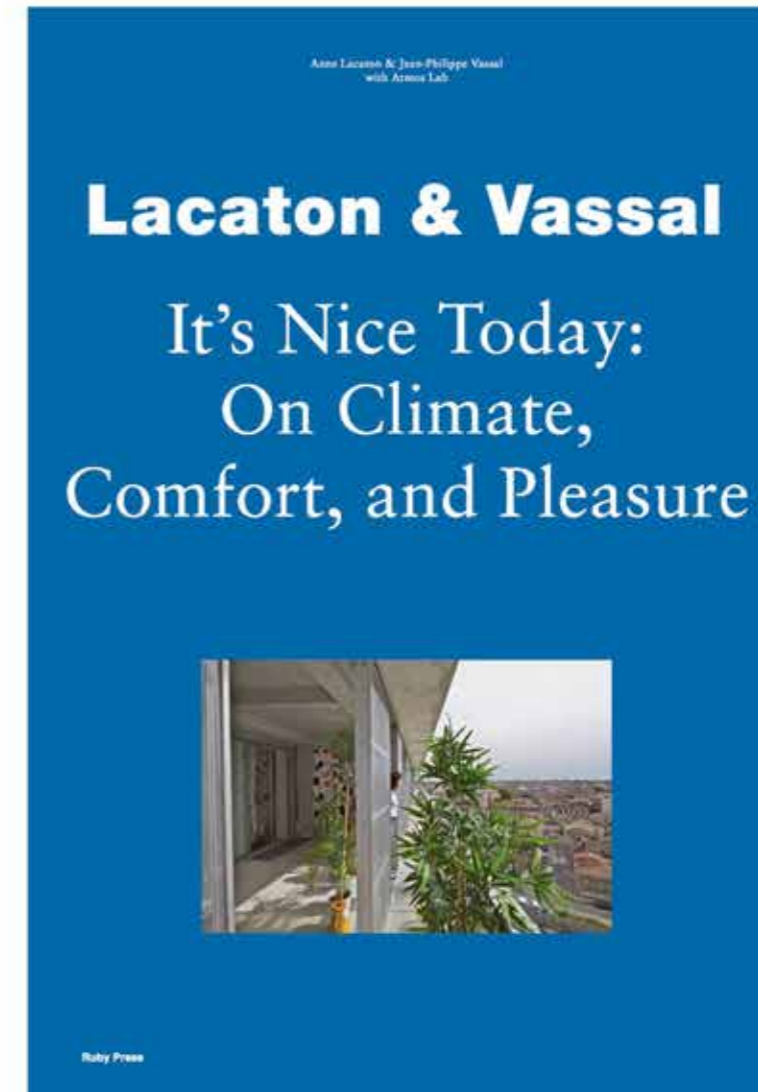
Questa visione trova una sua espressione perfetta nel 2022, quando all’interno del Padiglione di Mies a Barcellona viene allestita la mostra *Never Demolish*. Per comunicare la trasformazione della *Cité du Grand Parc*, i curatori trasformano il Padiglione in uno spazio domestico, che simula le due condizioni spaziali del progetto: l’interno dell’alloggio e il nuovo giardino d’inverno.

Il gesto è carico di senso: Lacaton & Vassal, eredi radicali del Moderno, entrano nel suo tempo canonico non per celebrarlo, ma per trasformarlo.

Non si demolisce il patrimonio, non si cancella l’esistente, non si neutralizza il clima: lo si accompagna, lo si ascolta, lo si lascia accadere.

<sup>118</sup> LACATON, VASSAL 2025

<sup>119</sup> Si rimanda all’intervista rilasciata da Anne Lacaton a Racine Achille dal titolo *Il fera beau demain...* in T, le magazine du Temps, Ginevra, maggio 2021, pp.20-27





## CAPITOLO 3

LA LOGGIA PER RE-INTERPRETARE  
IL MODERNO REALIZZATO

*Il dispositivo-loggia di Lacaton & Vassal*

### 3.1 Il dispositivo-loggia

Il presente capitolo rappresenta il punto di convergenza della ricerca e ne sintetizza gli assunti teorici fondamentali. Il dispositivo-loggia viene qui analizzato non solo come elemento compositivo o tecnico, ma come dispositivo architettonico complesso, capace di riformulare il rapporto tra spazio domestico e spazio urbano, tra interno ed esterno, tra abitazione ed edificio. L'obiettivo è comprendere come questo dispositivo, elaborato all'interno della traiettoria progettuale di Lacaton & Vassal, sia in grado di attivare una vera e propria trasformazione dell'edilizia esistente, senza ricorrere alla demolizione, senza intervenire sulla struttura portante, senza alterare la distribuzione originaria degli alloggi. L'approccio metodologico adottato è di tipo comparativo. A partire dallo studio di due casi emblematici - la torre di edilizia sociale Tour Bois-le-Prêtre a Parigi e i blocchi in linea G-HI della *Cité du Grand Parc* a Bordeaux - si intende mettere a fuoco le caratteristiche operative, tipologiche e tecniche del dispositivo-loggia. I due edifici, profondamente diversi per scala, contesto e organizzazione distributiva rappresentano i due principali morfemi dell'edilizia residenziale moderna francese: la tour e la barre. Proprio in questa dualità risiede la forza della comparazione: comprendere come uno stesso principio progettuale - quello della loggia come corpo autonomo, abitabile e performante - possa essere declinato e adattato a condizioni architettoniche molto differenti.

Il dispositivo viene qui indagato secondo tre dimensioni complementari, che ne definiscono la specificità e ne chiariscono le potenzialità operative:

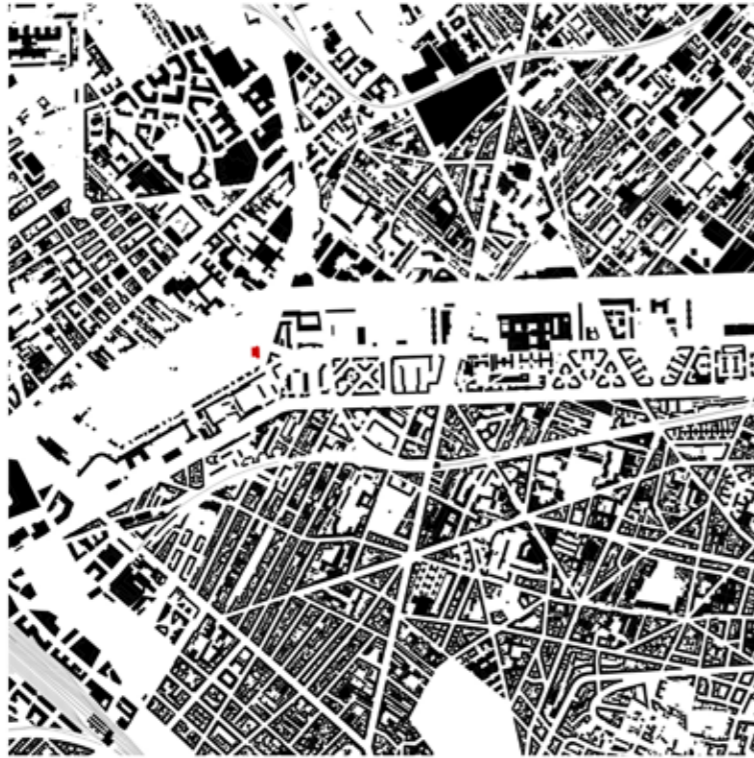
- una *dimensione spaziale*, relativa all'estensione dello spazio domestico e alla costruzione di nuove soglie tra interno ed esterno;
- una *dimensione strutturale*, che analizza la logica costruttiva dell'aggiunta come sistema autonomo e reversibile;
- una *dimensione climatica*, che esplora il comportamento ambientale e bioclimatico della loggia come interfaccia tra casa e spazio esterno.

A partire da questi tre assi di lettura, i due casi studio verranno esaminati in parallelo, alternando testo e immagini.

Il capitolo parte da un breve inquadramento storico e morfologico degli edifici assunti come casi studio che restituisce lo stato dell'arte sul quale Lacaton&Vassal sono chiamati ad intervenire.

I paragrafi 3.2 e 3.3 si basano invece su un apparato grafico costituito da ri-disegni critici, accompagnati da didascalie. In questi, il dispositivo loggia viene indagato secondo le tre scale operative già introdotte nella presentazione della ricerca: scala dell'edificio, scala tipologica dell'alloggio, scala della campata strutturale.

L'obiettivo non è solo descrivere un principio architettonico, ma restituirne l'efficacia trasformativa, la capacità di adattarsi a strutture esistenti complesse, e il suo valore paradigmatico all'interno di una riflessione più ampia sulla riqualificazione dell'abitare.



### Tour Bois le Prêtre - Paris 17, 1961

*Raymond Lopez*

Costruita tra il 1959 e il 1961, la Tour Bois-le-Prêtre costituisce una delle due testate (la seconda è rappresentata da Tour de Poissonniers) del piano di sviluppo urbano redatto da Raymond Lopez per il settore nord-occidentale del 17° arrondissement di Parigi, in prossimità della nuova autostrada urbana del Boulevard Périphérique.

Alta circa 50 metri e articolata su 16 piani abitabili, la torre ospita 96 alloggi ed è concepita come elemento di punta all'interno di un grande complesso HLM (habitation à loyer modéré), composto da blocchi lineari e spazi aperti, oggi in parte demoliti. Il progetto prende forma in un contesto segnato dall'ideologia modernista del dopoguerra, e si distingue per una struttura razionale in cemento armato, con facciate leggere, grandi superfici vetrate, logge e una disposizione planimetrica semplice ma efficace.

Lopez applica un linguaggio astratto e modulare: la torre adotta uno schema strutturale razionale basato su un nocciolo centrale compatto, contenente scale, ascensori e cavedi impiantistici, attorno al quale si organizzano i piani tramite setti prefabbricati in cemento armato che irrigidiscono una serie di solai alleggeriti a lastra spessa 26 cm, impilati in sequenza. La maglia strutturale, regolare, prevede setti disposti a 7,5 metri di distanza, permettendo una distribuzione degli alloggi lungo il perimetro della torre. L'involucro originario era costituito da un curtain wall industrializzato, con pannelli in fibrocemento e grandi finestre metalliche, articolate in elementi fissi e mobili.

La qualità dell'edificio, tuttavia, viene radicalmente compromessa dalla ristrutturazione degli anni '80 e '90, che segna l'inizio della sua decadenza tipologica e architettonica. L'intervento, guidato da logiche di efficientamento energetico e messa a norma, introduce un cappotto isolante esterno in fibrocemento che cancella l'articolazione originale della facciata, sostituisce i serramenti in acciaio con infissi in PVC, rimpicciolisce le aperture e interrompe il rapporto visivo con l'esterno. Il piano terra viene chiuso da una griglia metallica per ragioni di sicurezza, eliminando ogni forma di accessibilità e trasparenza.

L'intera torre, che negli anni Sessanta costituiva un episodio riconoscibile nel paesaggio urbano, appare ora come un blocco opaco, impoverito, stigmatizzato. A livello urbano, l'edificio perde ogni qualità figurativa e relazionale: viene percepito come un residuo del modernismo in declino, anonimo e privo di valore.

Alla fine degli anni Novanta, la torre entra a far parte del piano nazionale di demolizione dei Grands Ensembles promosso dallo Stato francese attraverso l'Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine (ANRU), all'interno della legge Borloo del 2003.

La vicina Tour Borel e un edificio in linea dello stesso piano vengono effettivamente demoliti, mentre Tour Bois-le-Prêtre si salva solo grazie alla maggiore distanza dalla tangenziale e alla volontà degli abitanti: due fattori decisivi

che aprono la possibilità di una strategia alternativa. È in questo contesto che, nel 2005, Paris Habitat indice un concorso su invito per la trasformazione della torre: a vincerlo sono Frédéric Druot, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, forti dello studio PLUS e della loro proposta di trasformazione incrementale e non distruttiva. L'operazione si configura da subito come un'ipotesi di lavoro esemplare per tutto il patrimonio moderno abitativo: non un restauro, né una sostituzione, ma una correzione tipologica progressiva, fondata sulla valorizzazione delle qualità originarie e sull'integrazione controllata di nuovi dispositivi spaziali e tecnici.



fig. 3.2

Raymond Lopez - Tour Bois-le-Prêtre, 1961





## La Cité du Grand Parc - Bordeaux, 1959

Jean Royer

Il piano generale per la realizzazione del quartiere Grand Parc a Bordeaux viene elaborato nel 1954, con l'avvio dei lavori nel 1959, in un contesto nazionale segnato da un forte incremento demografico, dall'esodo rurale e dalla necessità di accogliere i rimpatriati dall'Algeria.

A Bordeaux, le precedenti realizzazioni pubbliche si rivelano insufficienti, e la municipalità istituisce tre società miste (SBUC, SAUNAB e SBRU) per sostenere economicamente e gestire in autonomia l'espansione urbana. Tra i siti scelti per le nuove operazioni figura il nord della città, con i suoi vasti terreni paludosi, destinati ad accogliere due grandi progetti: il Lac e il Grand Parc. Il sito destinato alla realizzazione della Cité du Grand Parc si trovava a nord del centro di Bordeaux, a meno di un chilometro da Place des Quinconces, al margine del boulevard Godard. L'area, conosciuta come le paludi di Luze, era un vasto terreno incolto e allagato, abitato da orticoltori e segnato dalla presenza di baraccopoli.

Il progetto viene affidato a Jean Royer, urbanista capo della città, assistito da Claude Leloup. La prima operazione consiste in un imponente lavoro di riempimento e stabilizzazione del terreno: l'area viene innalzata artificialmente. Solo dopo il consolidamento, a partire dal 1959, sarà possibile edificare su una griglia di oltre 12.000 pali in cemento armato profondi 15 metri.

Il piano urbano concepito da Royer nel 1954 prevede una ventina di edifici in linea e alcune torri, disposti attorno a un grande parco centrale alberato, da cui il nome Grand Parc. La struttura ortogonale e razionale dell'impianto si arricchisce nel 1955 con due *barres* supplementari e la distribuzione sistematica delle attrezzature pubbliche.

La Cité du Grand Parc rappresenta il più vasto programma residenziale realizzato a Bordeaux nel dopoguerra. Con 4.034 alloggi distribuiti su una ventina di edifici, per un totale di circa 25.000 abitanti, il quartiere si colloca nella media delle grandi operazioni coeve promosse dalle politiche abitative nazionali. Tuttavia, la sua specificità non risiede nella quantità, ma nella modalità con cui questa densità abitativa è stata insediata: in tempi estremamente rapidi, su un terreno prima inedificabile, e in continuità con una città storica già consolidata. Il Grand Parc si presenta così come un esperimento urbano completo, dotato di spazi verdi, attrezzature pubbliche, infrastrutture e una visione urbana unitaria.

Elemento fondante del progetto è il grande parco centrale da cui l'intero quartiere prende nome. Royer concepisce questo spazio libero come un polmone verde e simbolico, all'interno della quale si imposta la composizione urbana: una "città nella natura".

L'impianto planimetrico riflette chiaramente questa intenzione. Tutti gli edifici si distribuiscono attorno al grande vuoto centrale secondo due assi ortogonali principali: uno est-ovest, parallelo al boulevard Godard, e uno nord-sud, guidato dall'antico corso di Luze. Le *barres* si sviluppano in lunghezza,

garantendo la massima esposizione possibile alla luce e preservando ampie visuali. La torre F e la torre R segnano gli ingressi al quartiere, la torre B e la ST offrono contrappunti verticali, e la *Tour Europa*, collocata al centro, diviene riferimento compositivo e simbolico.

Dal punto di vista architettonico, la Cité du Grand Parc rappresenta un momento di rottura con la tradizione urbana di Bordeaux, dominata dalla pietra e dalla scala minuta dell'edilizia privata.

Le nuove forme, geometriche e nette, si impongono come dichiarazione di modernità: volumi parallelepipedi, tours e barres, tetti piani, nessuna gerarchia di facciata.

Gli edifici, realizzati tra il 1960 e il 1970, si distinguono per la loro nudità compositiva e la loro astrazione formale, riflesso diretto delle esigenze di prefabbricazione e dell'urgenza abitativa. L'intera operazione viene costruita in soli sei anni, con un ritmo industriale che sacrifica la gradualità tipica del tessuto urbano tradizionale.

L'impianto formale è segnato da una forte serialità: moduli ripetuti, campate regolari, alternanza di pieni e vuoti. Le facciate si articolano attorno al ritmo delle finestre e delle logge, incorniciate da pannelli prefabbricati in calcestruzzo dipinto di bianco, interrotte solo da elementi di ringhiera blu. L'uso del calcestruzzo cellulare, scelto per le sue prestazioni termoacustiche, testimonia la volontà di fornire qualità tecnica e comfort all'abitazione, nonostante l'apparente ripetitività.

Le altezze variano da una media di 30 metri per le barres a oltre 60 per le torri. Gli alloggi sono principalmente T3-T5, disposti in barres profonde 10 metri, e dotati di doppio affaccio.

Nonostante l'ambizione originaria del progetto urbano, alla fine degli anni Novanta il quartiere Grand Parc comincia a essere percepito come un'eredità problematica. Gli edifici Gounod, Haendel e Ingres (G, H e I), collocati nel settore più antico dell'intervento, versano in uno stato di degrado avanzato e diventano oggetto di discussione all'interno del Piano Strategico del Patrimonio di Aquitanis, che prevede la loro demolizione.

Tuttavia, con l'arrivo di Bernard Blanc alla direzione generale di Aquitanis nel 2008, la prospettiva cambia radicalmente. Blanc si oppone alla logica *tabula rasa* e invita a rileggere il Grand Parc non come un insieme di blocchi obsoleti, ma come una trama urbana significativa, capace di ospitare nuove forme di abitare attraverso un approccio evolutivo. La qualità architettonica viene rivalutata non tanto nella forma, quanto nel potenziale trasformativo insito nella struttura esistente. Si tratta di riattivare il modernismo originario, non di cancellarlo.

Nel 2009-2010 viene avviato un Progetto di Gestione del Sito (PGS) per i tre edifici GHI. Per la prima volta, Aquitanis dichiara apertamente la volontà di inventare un nuovo immaginario urbano basato sulla trasformazione dell'esistente.

Nel 2011 viene bandito un concorso di progettazione, al quale rispondono 44 studi. La proposta selezionata è quella di Lacaton & Vassal, Frédéric Druot e Christophe Hutin.



fig. 3.6  
avant | après  
Blocco G - La Cité du Grand Parc



fig. 3.7

Philippe Ruault - sequenze spaziali  
 Tour Bois-le-Prêtre | GHI Cité du Grand Parc

### 3.1.1 Dispositivo spaziale: estendere lo spazio domestico, riguadagnare il luogo di affaccio

«Siamo così lontani da questi edifici che li riduciamo sempre a un rettangolo inserito nel paesaggio. Non ci sforziamo mai di immaginare quale sia l'arredamento, la decorazione, l'energia, quale sia il fascino di ciascuna delle abitazioni delle diverse famiglie che le abitano. Philippe Ruault ha fatto un lavoro fotografico che lo rende in modo incredibile. Ci sono 530 interni che sono 530 ambienti, ritratti, straordinari. È una ricchezza enorme. Per quanto il cemento non abbia valore, ciò che è appeso alle pareti è incredibilmente ricco: i soprammobili, la vita, il tempo, tutto ciò che è accaduto nella vita delle persone. È fatto di ricordi per gli abitanti, i vicini, di un sacco di piccoli oggetti sorprendenti, di fiori, animali, collezioni, passioni. Tutto questo è prezioso»<sup>120</sup>.

L'architettura della trasformazione non comincia dal disegno tecnico, ma dallo sguardo. Le fotografie di Philippe Ruault, scattate negli alloggi trasformati della Cité du Grand Parc, costruiscono un vero e proprio montaggio visivo: una sequenza che segue il corpo dell'abitante mentre attraversa lo spazio, dalla penombra del soggiorno alla soglia luminosa della loggia, fino all'apertura sulla città. Non c'è retorica, né messinscena: la macchina fotografica si muove a passo d'uomo, in orizzontale, mettendo in successione gli elementi che definiscono il nuovo paesaggio dell'abitare. Prima la stanza, poi la soglia vetrata, poi il giardino d'inverno, infine la pelle esterna in policarbonato, che si apre per restituire la vista negata sul paesaggio urbano.

Questa forma di narrazione era stata già adottata dallo stesso fotografo per il progetto di Tour Bois-le-Prêtre<sup>121</sup>, consentendo di comprendere a fondo il senso con cui Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal interpretano il concetto di *Transformation*.

La forza di queste sequenze non è solo percettiva, ma architettonica. Il dispositivo loggia messo a punto dagli architetti francesi non è un'aggiunta funzionale, ma una struttura spaziale che ricostruisce il gesto dell'affaccio. L'alloggio non si chiude più su sé stesso, ma si apre in profondità: non finisce sul muro perimetrale, ma prosegue fino alla città. Il progetto recupera così una delle dimensioni fondative dell'architettura moderna: l'abitare in altezza come esperienza visiva e relazionale, come occasione per ricongiungersi con l'orizzonte, con il tempo atmosferico, con la luce.

In Tour Bois-le-Prêtre, questo gesto viene riattivato proprio dove era stato negato: negli anni '80, una ristrutturazione infelice aveva appesantito la leggerezza delle facciate progettate da Raymond Lopez, riducendo le aperture e interrompendo la continuità tra interno e paesaggio urbano.

Lacaton & Vassal smontano quella facciata, e al suo posto ne costruiscono una nuova, profonda e trasparente, che si attraversa come una soglia.

Non è un caso che questa intenzione fosse già presente nel collage-manifesto del progetto Plus, costruito a partire dalla celebre fotografia notturna di Julius

<sup>120</sup> Si rimanda a pag. 51 di COSTEDOAT D., JACQUES M. (2016) 'Entretien avec Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal' in *GHI Bordeaux, Révolution au Grand-Parc*. Bordeaux: Éditions le Festin, pp. 41-54

<sup>121</sup> Si rimanda alle fotografie di Philippe Ruault a corredo della monografia su Tour Bois-le-Prêtre. Cfr. RUBY, RUBY 2012

Shulman della Stahl House. Nel trittico proposto dagli autori, la parete opaca viene smaterializzata, scompare; la piccola finestra diventa apertura a tutta altezza, il soggiorno si fonde con il paesaggio. In quella immagine - chiaramente evocativa, ma già progettuale - si condensa l'obiettivo di tutto il lavoro futuro: vincere la chiusura, restituire lo sguardo, moltiplicare lo spazio.

Il principio esplorato in *Plus* era già stato sperimentato - anche se mai realizzato - nei progetti di trasformazione per La Courneuve e Le Petit Maroc.

Con Tour Bois-le-Prêtre, queste ipotesi trovano concretizzazione operativa, diventano costruzione. Il montaggio visivo di Ruault lo conferma: non si fotografa solo lo spazio, ma il movimento del corpo che lo attraversa. La loggia, nella sua essenzialità, è l'elemento che rende questa narrazione possibile. È il luogo dove si guarda, si passa, si vive. È lo spazio in più che restituisce la profondità all'abitare.

L'aspetto più significativo del dispositivo loggia, da un punto di vista propriamente spaziale, è la sua capacità di correggere la tipologia senza stravolgerla. Nei progetti di trasformazione messi a punto da Lacaton & Vassal, la pianta originaria dell'alloggio viene generalmente mantenuta: ciò che cambia è la sezione, la profondità, la relazione con la luce, l'aria, il paesaggio. Non si tratta di reinventare la distribuzione interna, ma di intervenire sul margine, là dove lo spazio si era contratto, dove la soglia si era chiusa, dove l'abitare si era fatto opaco. Il dispositivo loggia opera quindi come correzione tipologica, capace di restituire apertura, articolazione, respiro.

Questa strategia si dimostra adattabile alle due forme fondamentali dei *Grands Ensembles*: l'edificio a torre, compatto e centrale, e l'edificio in linea, disteso e ripetitivo.

Dal punto di vista compositivo, la loggia determina una ridefinizione radicale della sezione dell'edificio. Le torri chiuse, a pianta compatta, si aprono; le barre in linea perdono la loro rigidità. La facciata smette di essere un limite e diventa un piano abitato, una nuova topografia leggera fatta di vetri, tende, parapetti e trasparenze. In entrambi i casi, pur in condizioni tipologiche molto diverse, il risultato è analogo: un alloggio più profondo, più aperto, più vivibile.

Nel caso di Tour Bois-le-Prêtre, la loggia aggiunta lungo le due facciate principali è profonda 3 metri, continua, accessibile da tutti gli ambienti dell'alloggio.

La nuova profondità consente un prolungamento naturale della zona giorno: i soggiorni, che nella configurazione originaria misuravano 17-18 m<sup>2</sup>, si espandono di oltre 20 m<sup>2</sup>, raddoppiando la superficie disponibile. Gli abitanti guadagnano così una stanza in più, permeabile, modulabile, capace di essere vissuta nei modi più diversi.

Questa transizione tipologica giunge a piena maturazione nel progetto GHI a Bordeaux: il dispositivo loggia non è più un esperimento, ma una struttura pienamente integrata nel corpo dell'edificio. L'aggiunta si sviluppa lungo tutta la facciata principale, con una profondità di 3,80 metri, e mette in relazione diretta tutte le stanze dell'alloggio. La soglia diventa una galleria continua che consente all'abitante di configurare il proprio rapporto con lo spazio, il

clima e la luce. Dal punto di vista percettivo, l'alloggio si apre in sequenza: dall'interno, attraverso la vetrata, verso il giardino d'inverno, fino al paesaggio urbano. La continuità di questo flusso è ciò che qualifica la qualità architettonica dell'intervento.

Ciò che distingue i due interventi è la scelta dei materiali che definiscono i piani orizzontali della loggia, strettamente connessa alle diverse tecniche costruttive adottate. In entrambi i casi, il piano di calpestio è costituito da una soletta in calcestruzzo, ma il "tetto" varia: è realizzato in pannelli di alluminio nel caso di Tour Bois-le-Prêtre, mentre a Bordeaux è in calcestruzzo con finitura a vista e cassettonata.

Tuttavia, questa differenza non altera la condizione spaziale fondamentale: in entrambi i progetti, lo spazio della loggia mantiene un carattere compresso, raccolto, che orienta lo sguardo in orizzontale e restituisce una nuova profondità percettiva verso l'esterno.

In questi progetti, il dispositivo loggia non ha una funzione prestabilita, ma genera condizioni spaziali: amplifica, dilata, connette. È uno spazio libero, profondo, mutevole. Rende abitabile la soglia, restituisce la profondità perduta, riattiva la relazione visiva e ambientale con il contesto. È in questa capacità di trasformare il bordo dell'edificio in luogo vissuto che risiede la forza del dispositivo: non una stanza in più, ma una nuova forma del vivere.



### 3.1.2 Dispositivo strutturale autonomo: giustapporsi all'esistente

L'aggiunta di un nuovo corpo strutturale al margine dell'edificio esistente rappresenta una delle innovazioni più radicali introdotte da Lacaton & Vassal nel campo della trasformazione dell'edilizia residenziale. Il principio di un'ossatura indipendente, costruita interamente all'esterno del volume originario e concepita per non interferire con il comportamento statico dell'edificio, consente di ampliare lo spazio abitabile senza rimuovere, intaccare o compromettere la struttura esistente. Si tratta di un gesto semplice e potente, che risponde a una logica di economia, leggerezza e precisione.

Nei due progetti assunti come casi studio questa strategia viene applicata con modalità differenti ma complementari. In entrambi i casi, il dispositivo loggia è un corpo architettonico a sé, che si giustappone all'edificio madre seguendo un processo modulare, seriale, poco invasivo. L'intervento viene eseguito dall'esterno, in sito occupato, grazie all'uso di piattaforme prefabbricate montate a secco su strutture portanti autonome, ancorate al suolo su micropali.

La logica costruttiva adottata nei due casi evidenzia una stessa postura progettuale: massima attenzione ai dettagli, riduzione della complessità cantieristica, cura nell'interfaccia tra nuovo ed esistente. È una trasformazione che non si impone con violenza, ma si innesta con intelligenza, restituendo nuova vita allo scheletro del moderno.

Il progetto di trasformazione di Tour Bois-le-Prêtre rappresenta la prima attuazione concreta di questa strategia strutturale.

La trasformazione si articola in due fasi: dapprima la rimozione della facciata opaca, installata negli anni '80, che viene sostituita con una nuova pelle trasparente a tutta altezza. Successivamente viene giustapposta, davanti alla facciata, una struttura composta da moduli prefabbricati impilabili.

L'intero sistema strutturale è pensato per garantire autonomia statica: le fondazioni sono realizzate mediante micropali puntuali, i moduli non trasmettono carichi all'edificio esistente e il sistema di controventamento è interno al telaio in acciaio. Le connessioni sono a secco, i giunti progettati per assorbire dilatazioni termiche e assestamenti indipendenti. Il montaggio avviene dall'esterno, piano dopo piano, in presenza degli abitanti. Ogni modulo si collega a quello inferiore con precisione millimetrica, secondo una logica seriale che consente tempi contenuti e ridotto impatto sul cantiere.

Il modulo prefabbricato profondo 3 metri (2 m di giardino d'inverno + 1 m di balcone), permette di estendere il perimetro dell'alloggio senza alterare l'organizzazione strutturale interna. La campata strutturale adottata è di 7,5 m e consente di ancorare i moduli prefabbricati ai setti in cemento della preesistenza.

Ogni modulo è progettato come un corpo indipendente e autoportante, collegato alla struttura originaria tramite un sistema di ancoraggio puntuale, ma senza trasmettere carichi alla muratura esistente. Il telaio è realizzato in ac-

ciaio zincato, con pilastri UPN 350 e profili orizzontali HEB180, su cui poggia una piattaforma in calcestruzzo alleggerito su lamiera grecata.

L'interfaccia tra le solette esistenti e la nuova piattaforma viene sigillata con lana minerale e giunti antifiamma, evitando ponti termici e garantendo la continuità dell'involucro.

L'insieme forma una galleria continua predisposta ad ospitare il giardino d'inverno e il sistema di schermature e resa accessibile da ogni ambiente interno tramite nuovi serramenti scorrevoli a tutta altezza.

Nel progetto GHI a Bordeaux, il principio strutturale della giustapposizione autonoma trova una delle sue applicazioni più raffinate e complesse.

I tre edifici esistenti - blocchi prefabbricati in calcestruzzo armato - vengono trasformati mediante l'aggiunta di un corpo strutturale indipendente, un volume abitabile continuo senza modificare il comportamento statico del costruito.

La scelta dei materiali impiegati nella trasformazione del Grand Parc risponde a una logica strettamente legata alla scala dell'intervento e alla sua natura ripetitiva. Rispetto ad altri progetti come Tour Bois-le-Prêtre o La Chesnaie a Saint-Nazaire, la trasformazione dei blocchi G, H e I ha richiesto una standardizzazione maggiore, resa necessaria dalla lunghezza degli edifici, dalla loro altezza (15 piani) e dalla necessità di intervenire in modo seriale su centinaia di alloggi occupati. In questo scenario, la soluzione più efficiente si è rivelata quella di un'ossatura prefabbricata in cemento armato, capace di garantire tempi rapidi di montaggio, prestazioni elevate in termini di capacità portante e resistenza al fuoco, e soprattutto un costo contenuto per metro quadro trasformato.

Il sistema costruttivo adottato evidenzia con chiarezza la totale indipendenza del nuovo impianto strutturale rispetto all'edificio esistente. Le nuove campate si sviluppano secondo una griglia regolare, composta da moduli standardizzati di 8 x 3,8 metri, costituiti da piattaforme prefabbricate in calcestruzzo armato - scelta dettata anche da criteri di resistenza al fuoco - e da parapetti realizzati in metallo e vetro.

Il montaggio segue una logica inversa rispetto ai cantieri tradizionali: prima vengono installate a terra delle fondazioni a cavalletto, su cui si innestano progressivamente i moduli preassemblati in officina, trasportati in quota da gru e alternati con pilastri prefabbricati in cemento. Solo dopo il completamento di questa struttura autonoma si procede alla rimozione selettiva delle porzioni di facciata originaria, sostituite da infissi scorrevoli in alluminio che mettono in relazione diretta gli ambienti interni con il nuovo spazio loggiato. Si tratta di un processo a fasi, che rende possibile la trasformazione profonda dell'edificio senza che gli inquilini lascino i propri alloggi.

Il cantiere è stato organizzato in quattro fasi principali. La prima ha riguardato la prefabbricazione delle lastre, realizzata in uno stabilimento a tre chilometri dal sito, e la loro posa in opera.

Le 1.022 lastre prefabbricate, sono state montate a una media di sei al giorno. I collegamenti tra pilastri e lastre sono stati realizzati mediante un sistema

di incastro con barre sigillate, senza bullonature. Il processo ha richiesto la massima precisione: ogni gruista era guidato da un operatore a terra.

Dopo che le piattaforme sono state posate, si è proceduto al taglio delle spalle in calcestruzzo, alla bonifica dell'amianto e all'installazione di nuove vetrate scorrevoli che collegano l'alloggio al giardino d'inverno.

L'intero processo è stato progettato per minimizzare l'intrusività: l'isolamento dell'alloggio non superava le tre notti, e l'intervento completo per ciascuna unità è stato mantenuto entro i 10 giorni non consecutivi.

Ogni fase ha richiesto l'adattamento del modulo strutturale alle irregolarità dell'edificio esistente: questo ha comportato un'accurata fase preparatoria, con rilievi puntuali e modellazione degli incastri in funzione delle condizioni reali.

A cantiere concluso, le piattaforme prefabbricate, chiuse da pannelli trasparenti, si configurano come una seconda pelle strutturalmente indipendente, parallela alla facciata originale. Le nuove fondazioni sono autonome, i carichi verticali e orizzontali interamente assorbiti dalla struttura aggiunta. Il comportamento sismico e la stabilità sono garantiti da controventamenti propri, e l'intero dispositivo è pensato per essere smontabile, in linea con il principio di reversibilità.

Dal punto di vista tecnico, il dispositivo loggia non è un semplice accessorio funzionale, ma un corpo architettonico e strutturale completo, progettato per coabitare con l'esistente senza toccarne l'integrità.

In questo senso, la trasformazione è profonda, ma non invasiva: non altera l'equilibrio dell'edificio, ma ne potenzia le possibilità spaziali, ambientali e abitative, mediante un'operazione precisa, ripetibile e misurata.

In entrambi i casi analizzati, l'adozione di una struttura autonoma non risponde soltanto a criteri di efficienza tecnica o organizzazione cantieristica, ma esprime una visione progettuale precisa, in cui l'ampliamento dello spazio abitativo si realizza attraverso la minima invasività, la massima leggerezza e una nuova economia dei gesti costruttivi. La loggia, intesa come struttura aggiunta, diventa un'interfaccia architettonica completa, capace di dialogare con l'edificio esistente senza imporsi, di prolungarne le potenzialità spaziali, strutturali e funzionali.

Ma è soprattutto nella sua capacità di mediazione climatica - nel comportamento dell'involucro, nella qualità della luce, nella regolazione termica e nell'uso stagionale - che il dispositivo rivela la sua forza progettuale più sofisticata. È su questo terreno che si apre il prossimo capitolo dell'indagine: comprendere come il giardino d'inverno, oltre a estendere lo spazio, ne regoli il clima, trasformando il margine tra interno ed esterno in una soglia abitabile, dinamica, viva.



### 3.1.3 Dispositivo climatico: mediare la luce e il clima

Il giardino d'inverno introdotto da Lacaton & Vassal nei progetti di trasformazione non è un semplice spazio di transizione, ma un dispositivo climatico attivo, che regola il rapporto tra interno ed esterno mediante una composizione stratificata e mobile.

Una peculiarità del giardino d'inverno impilato - come quello utilizzato in Tour Bois-le-Prêtre e nei blocchi GHI a Bordeaux - è l'assenza di superficie captante orizzontale, tipica delle serre agricole o delle case passive.

Qui il calore deve essere ricevuto dalla facciata, il che rende essenziale l'orientamento, la trasparenza e la gestione degli strati mobili.

Questo vincolo formale e tecnico ne condiziona l'intero funzionamento, imponendo una progettazione attenta alla posizione, ai materiali e alla sequenza degli elementi costruttivi.

Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal hanno lavorato con Christian Cardonnel - ingegnere termico e collaboratore di lunga data degli architetti - per superare le resistenze normative, introducendo il concetto di spazio tamponato nel calcolo bioclimatico (BBio), fino a ottenere il riconoscimento della serra verticale come elemento efficace nella regolazione energetica degli edifici.

In entrambi i progetti, il dispositivo si configura come una loggia profonda (3 m a Parigi, 3,80 m a Bordeaux), delimitata da una serie di strati mobili: pannelli scorrevoli in vetro o policarbonato verso l'esterno, tende solari, una vetrata isolante interna verso l'alloggio e infine le tende termiche, elemento fondamentale del controllo climatico. Questa successione permette di modulare il microclima interno secondo le stagioni e le necessità degli abitanti.

Nel progetto GHI, il rendimento energetico dell'intero edificio è migliorato significativamente senza applicare alcun sistema meccanico di riscaldamento o ventilazione nella parte aggiunta. Il clima è regolato dallo spazio stesso, dalle sue proprietà fisiche e dalla sua apertura al cielo. Non a caso, come raccontano gli abitanti, è il giardino d'inverno il luogo dove si trascorre più tempo durante la giornata.

Il dispositivo adottato nella *Transformation* funziona come una camera climatica attiva, capace di regolare i flussi di luce, calore e ventilazione in relazione alla stagione e all'uso. Si compone di quattro elementi verticali mobili, azionabili manualmente dagli abitanti attraverso gesti semplici e familiari, come aprire una vetrata o tirare una tenda. La sequenza di questi strati non è arbitraria, ma calibrata per garantire efficienza termica e comfort abitativo in ogni periodo dell'anno.

1. *Facciata esterna*: pannelli scorrevoli in vetro o policarbonato, su telaio in alluminio, delimitano verso l'esterno il giardino d'inverno. Due terzi di questi pannelli possono essere aperti per favorire la ventilazione naturale. Questo strato agisce come prima barriera contro le intemperie e principale superficie di captazione solare.

2. *Tenda solare*: posta all'interno del giardino d'inverno, è costituita da un



tessuto tecnico in strisce di alluminio, permeabile alla ventilazione ma riflettente alla radiazione solare.

Scorre su binari e può essere facilmente regolata per controllare l'irraggiamento, evitare il surriscaldamento e garantire la privacy.

3. *Facciata interna*: grandi pannelli scorrevoli a doppio vetro separano il giardino d'inverno dall'alloggio. L'ampiezza delle aperture massimizza la continuità spaziale e visiva, offrendo pieno accesso allo spazio intermedio. La combinazione tra questi serramenti e la tenda termica consente prestazioni di isolamento superiori a quelle di una parete convenzionale, anche con ampie superfici vetrate.

4. *Tenda termica*: collocata tra la facciata interna e l'abitazione, realizzata in lana di pecora, protegge dal freddo in inverno e dal calore estivo. Lo strato esterno riflettente limita la dispersione termica nelle notti fredde e lo scambio di calore nelle ore calde. È un elemento essenziale nella regolazione microclimatica dello spazio interno.

Completano il sistema il pavimento, le pareti laterali e il soffitto in calcestruzzo a vista, che fungono da massa termica in grado di accumulare e rilasciare lentamente calore. Nei progetti di Bordeaux, la presenza di un piccolo balcone aggettante davanti alla loggia offre protezione solare aggiuntiva, migliorando la resistenza al surriscaldamento estivo.

Come osserva Cardonnel, «il giardino d'inverno è uno spazio dinamico che riduce oltre la metà la dispersione termica della facciata e aumenta notevolmente il comfort degli utenti»<sup>122</sup>.

Il funzionamento stagionale del dispositivo si basa su scenari adattativi. In inverno, il giardino d'inverno è chiuso su entrambi i lati; il sole basso penetra attraverso le facciate vetrate e riscalda la massa del pavimento in calcestruzzo, che rilascia calore durante la notte. La tenda termica interna riduce la dispersione verso l'alloggio. In estate, entrambe le facciate possono essere aperte per ottenere ventilazione naturale; il sistema agisce come una loggia ventilata e ombreggiata, che scherma il sole alto e riduce i carichi termici. Nella mezza stagione, lo spazio diventa estensione abitabile dell'alloggio, una zona cuscinetto abitata, da usare in continuità con l'interno.

Dal punto di vista progettuale, questo dispositivo non è mai neutro: costruisce un paesaggio climatico, uno spazio che non è né interno né esterno, ma intermedio. L'abitante lo attraversa, lo modifica, lo osserva mutare durante il giorno. Il dispositivo loggia, in questo senso, non è un'invenzione tecnica ma una re-invenzione architettonica del clima che consente di creare un nuovo tipo di ambiente domestico. Una riscrittura della soglia, una declinazione progettuale del passaggio, una messa in discussione attiva delle dicotomie tra dentro e fuori, caldo e freddo, naturale e artificiale. È qui che il dispositivo si fa insieme tecnica, comfort e paesaggio abitabile

<sup>122</sup> Si rimanda a pag. 40 di 'A Bioclimatic Approach / a conversation between Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal and Christian Cardonnel' in LACATON, VASSAL 2025, pp.39-51



### 3.2 “Correzione tipologica” di un edificio a torre

Tour Bois-le-Prêtre, Parigi. 2011

*Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal*

Lo studio di Tour Bois-le-Prêtre è stato condotto attraverso un impianto narrativo che mette sistematicamente a confronto lo stato di fatto con l’esito del progetto di Druot, Lacaton&Vassal.

Ogni tavola è costruita come una coppia analitica: al disegno che documenta la condizione originaria, si affianca quello che rappresenta la trasformazione, rendendo visibile per contrasto l’entità dell’intervento. Il dispositivo grafico, che utilizza il blu per il progetto di trasformazione, è stato orientato da un principio metodologico preciso: rappresentare il progetto su tre scale complementari, capaci di restituirne la complessità operativa e compositiva.

La prima scala adottata è quella dell’edificio: a partire da una stratigrafia orizzontale e verticale della torre, per comprendere pienamente lo stato di fatto dell’esistente sul quale gli architetti sono intervenuti.

A questo livello si indaga la trasformazione globale: il rapporto tra corpo edilizio e paesaggio urbano, la riconfigurazione dei prospetti, la riscrittura dei dispositivi distributivi e la nuova relazione con il suolo. Si tratta della scala in cui emergono con maggiore chiarezza le modalità attraverso le quali il dispositivo loggia si giustappone all’edificio e come la campata strutturale si imposta sui setti murari dell’edificio originario, e come si sviluppa la sua articolazione verticale.

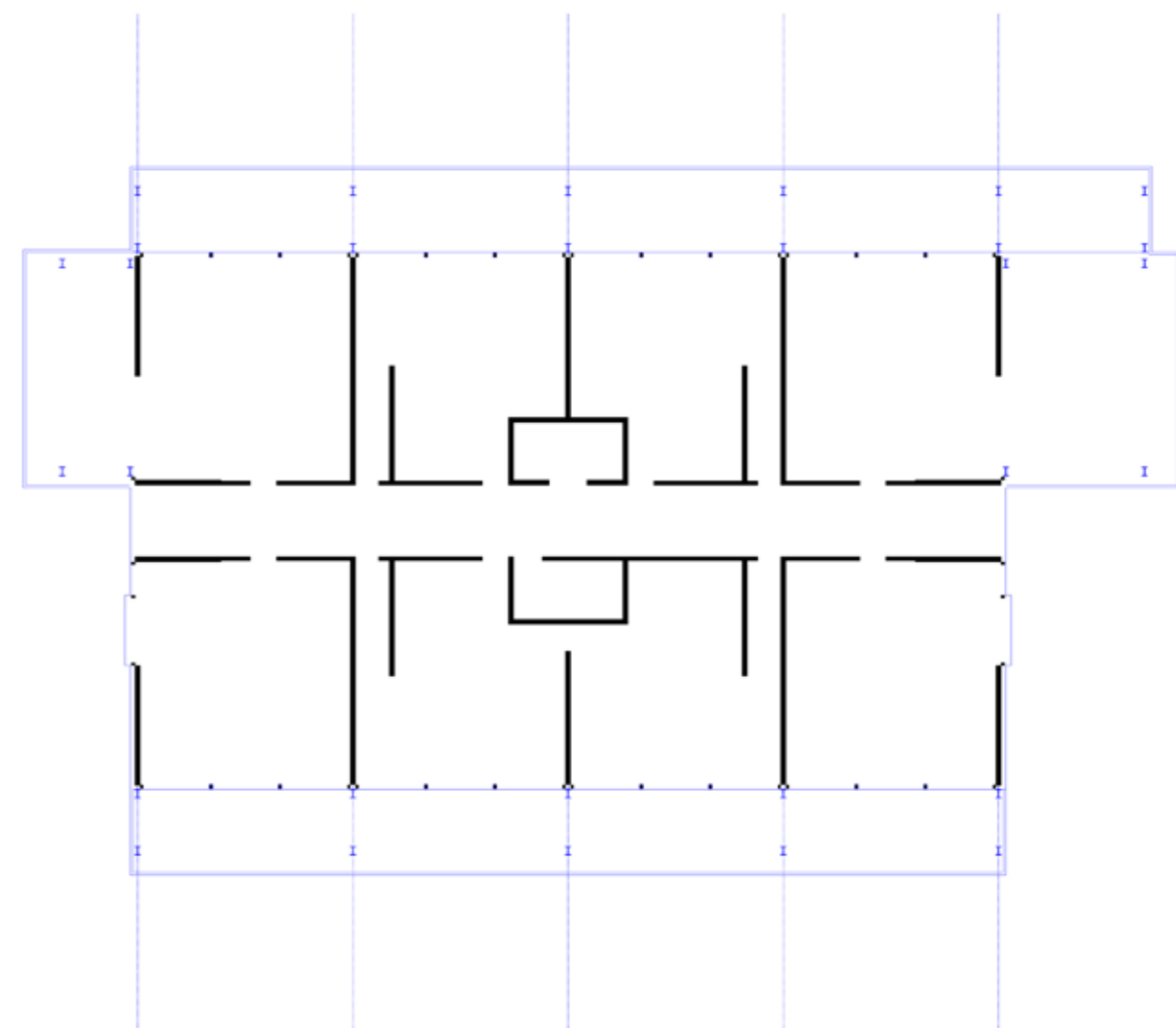
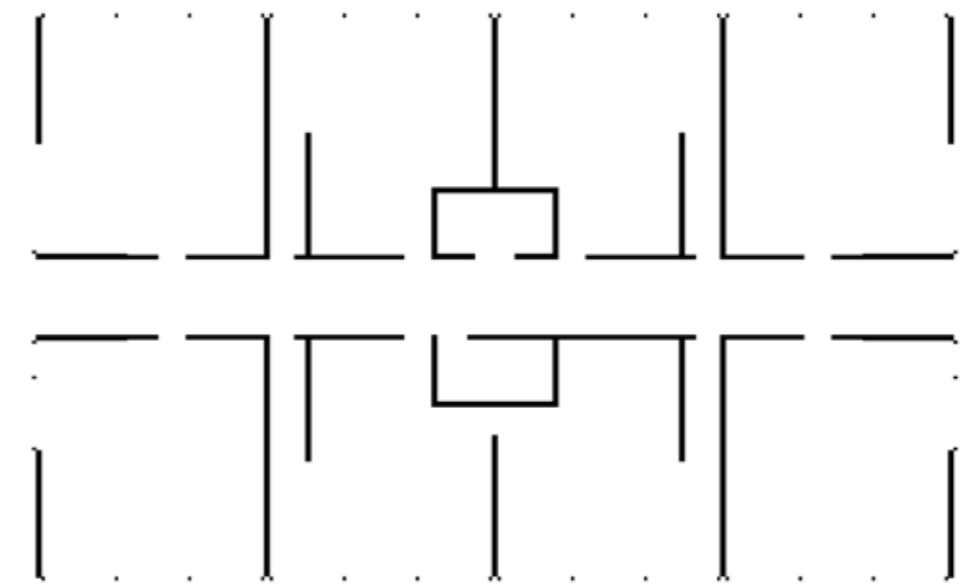
La seconda scala adottata è quella tipologica dell’alloggio.

Le planimetrie dei diversi livelli, attraverso il confronto prima-dopo, consentono di comprendere come il dispositivo loggia modifica la relazione spaziale tra internità ed esternità, confermando il principio di ‘correzione tipologica’. Le planimetrie d’insieme sono state quindi scomposte, consentendo di individuare i diversi tagli degli alloggi, operazione tesa a costruire una tassonomia tipologica.

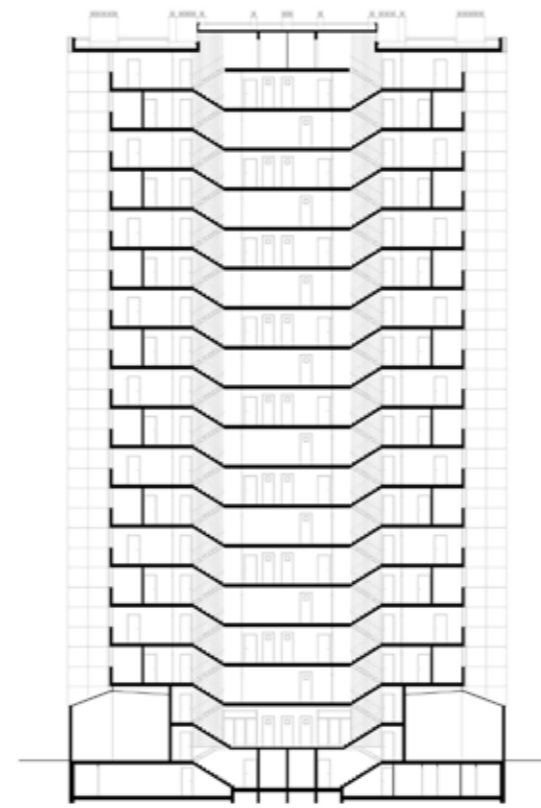
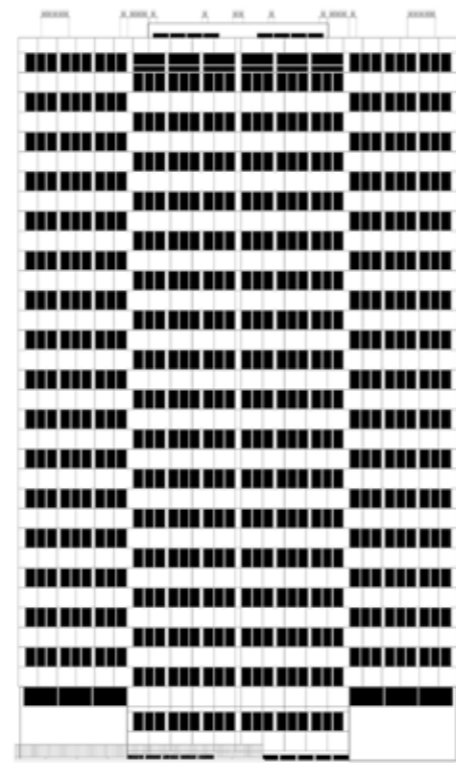
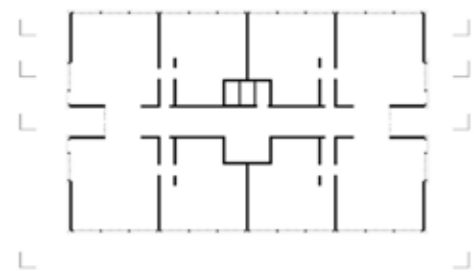
In seguito, si è proceduto nella scelta di un alloggio disposto in testata e si è adottata una scala di rappresentazione che consentisse di comprendere il funzionamento costruttivo della giustapposizione.

L’ultima scala adottata è quella della campata strutturale, intesa come unità minima del progetto e della costruzione. La lettura delle campate, nella loro ripetizione e misura, ha permesso di comprendere i principi costruttivi del progetto di trasformazione e i dettagli degli elementi prefabbricati e la loro modalità di assemblaggio.

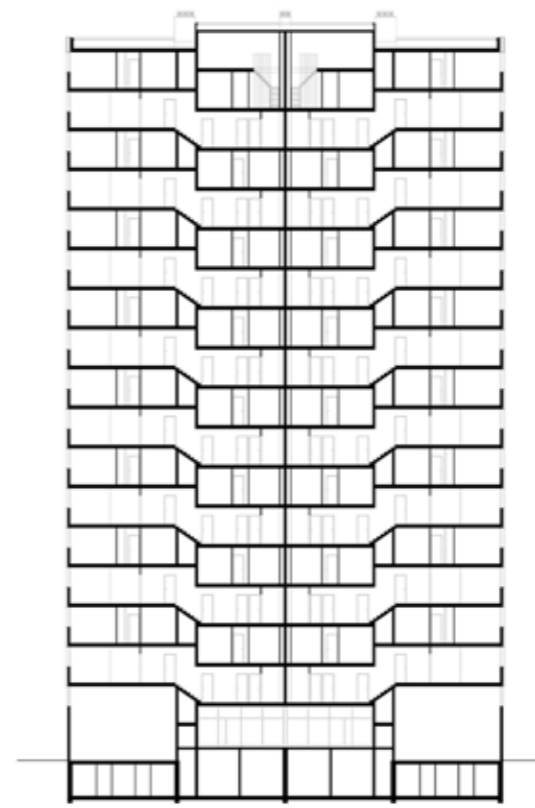
Attraverso questo dispositivo grafico e teorico, il progetto viene ricostruito come sequenza di relazioni: tra ciò che esiste e ciò che si aggiunge, tra struttura e uso, tra architettura e vita. La trasformazione non è letta come gesto, ma come metodo.



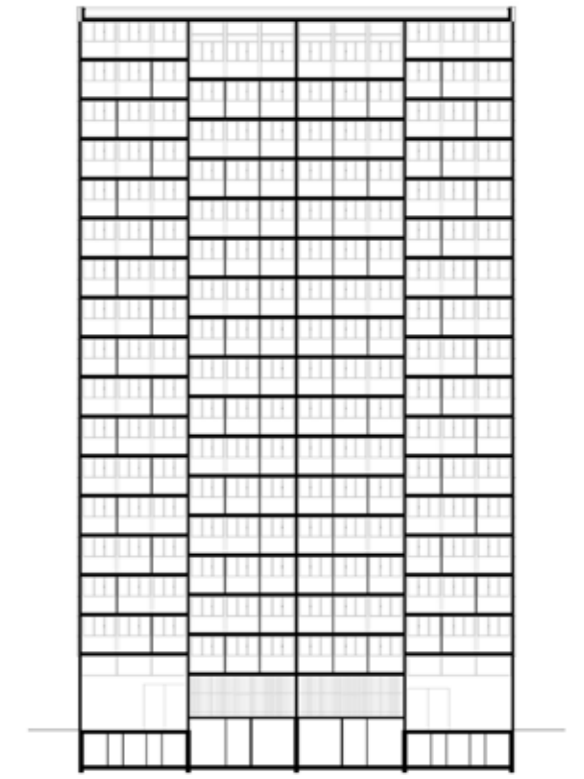
< 01 05 10



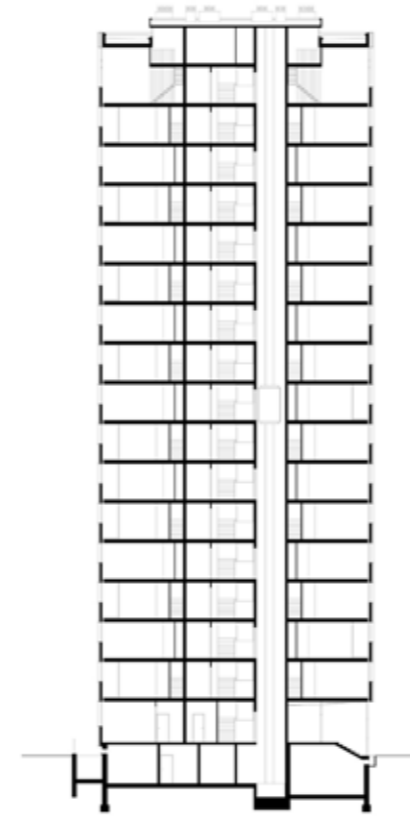
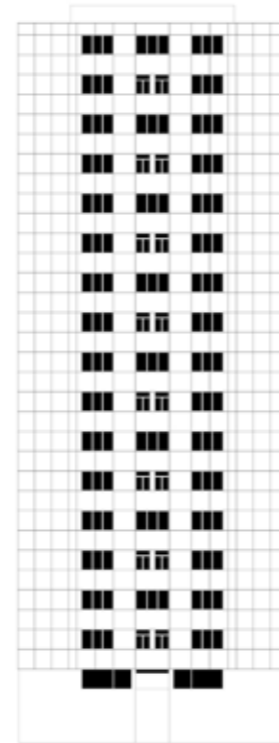
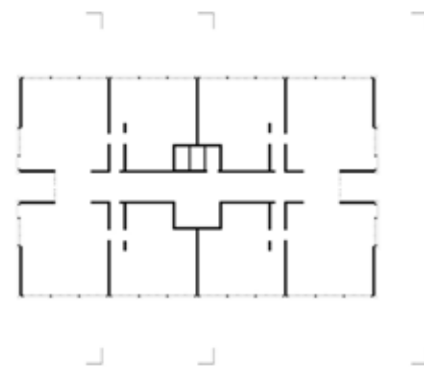
a



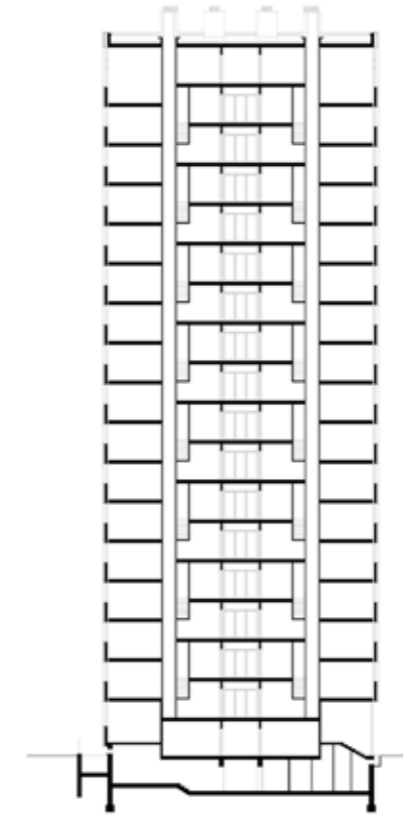
b



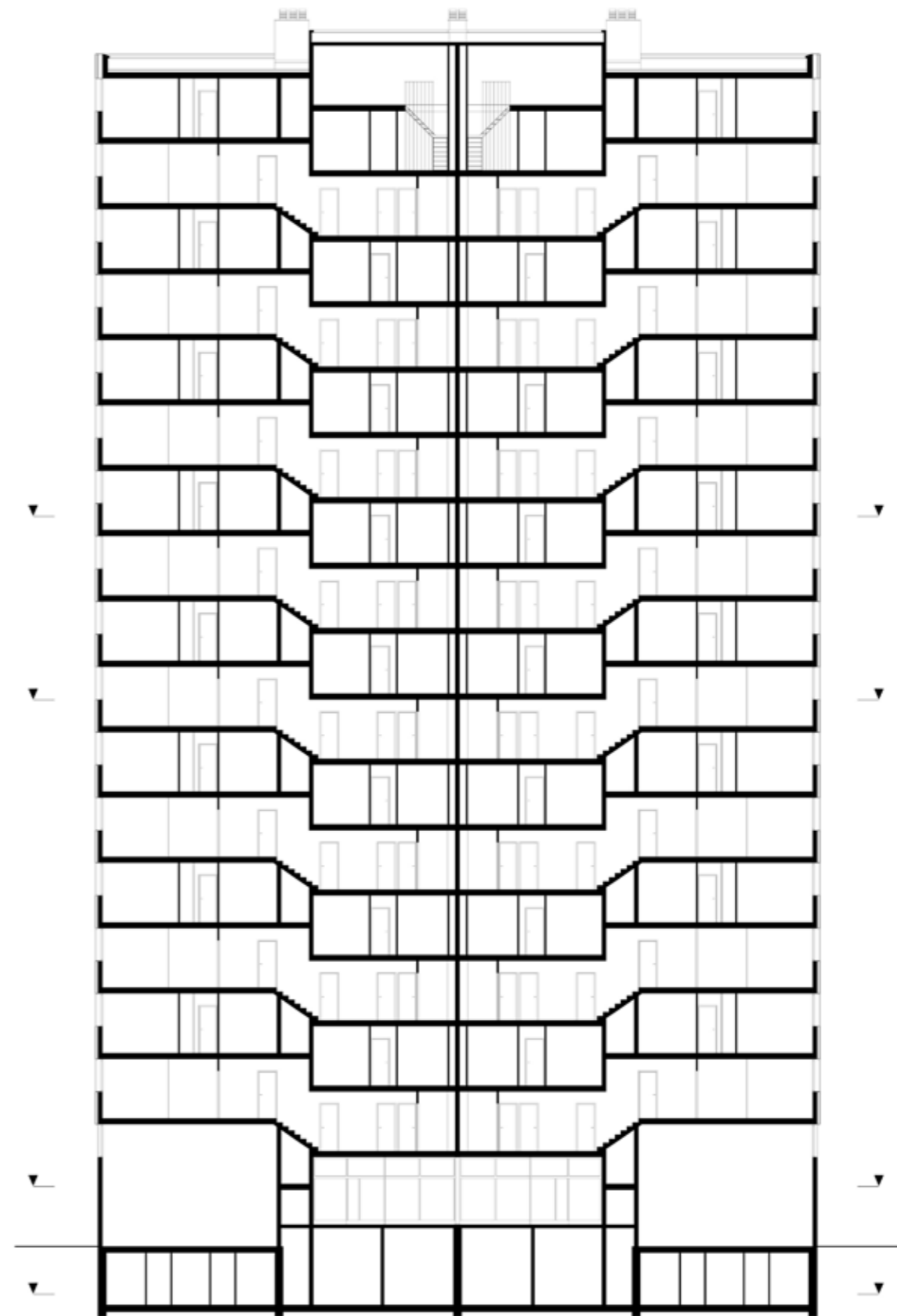
c



d

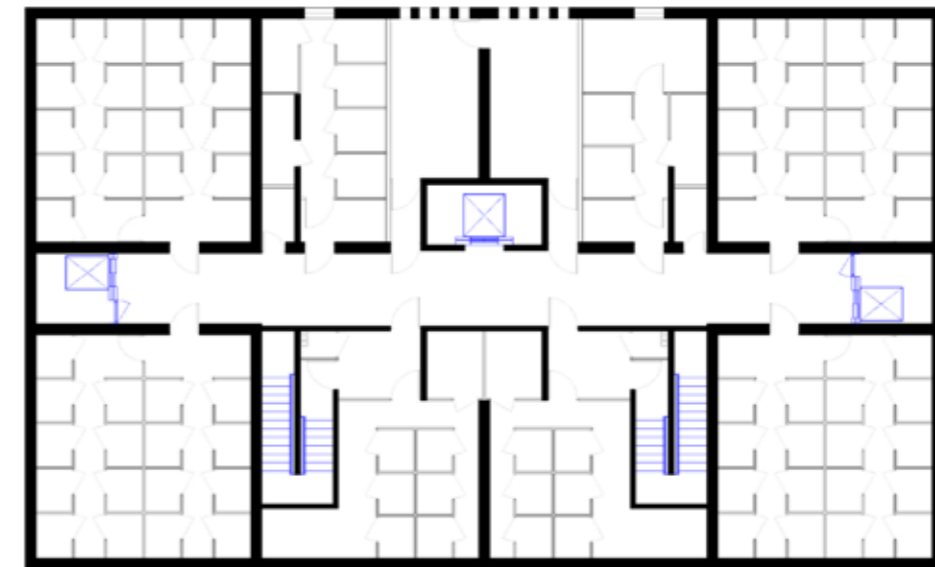
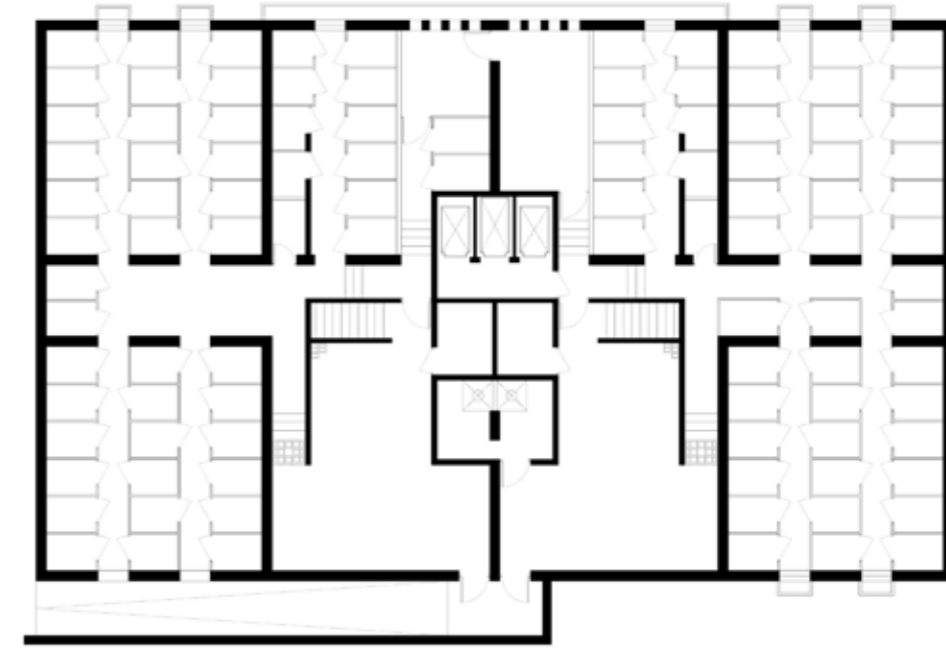


e



01 05 10

TAVOLA 3  
sezione longitudinale b

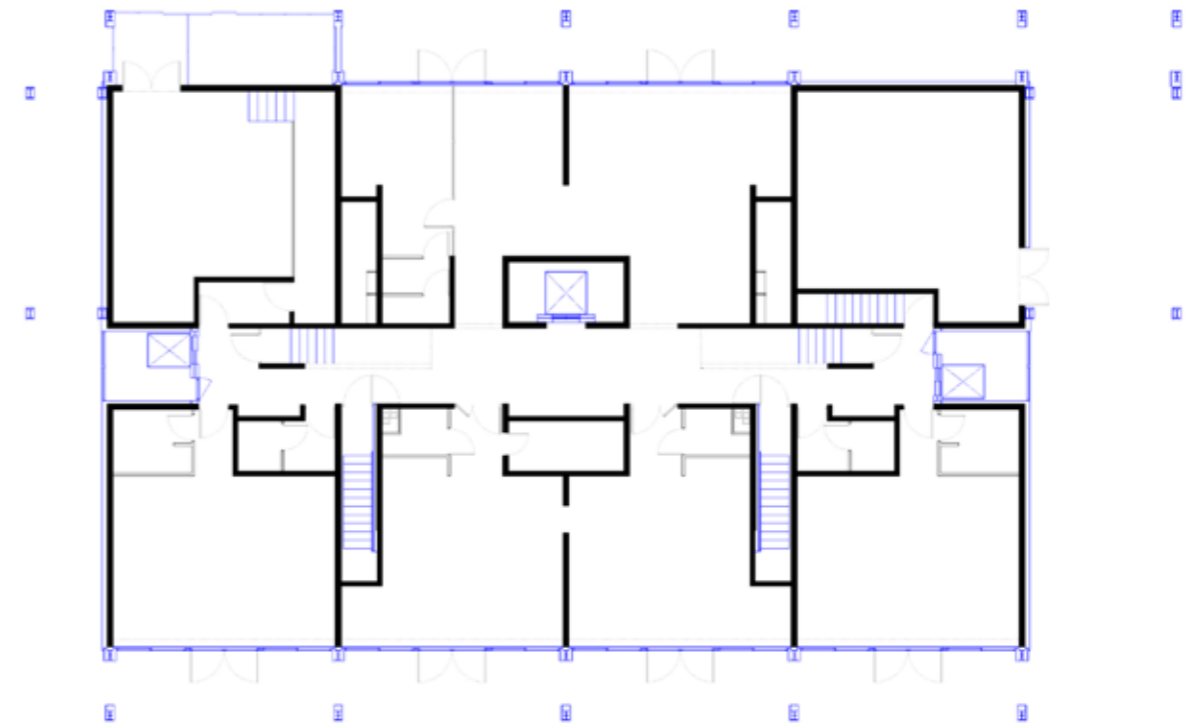
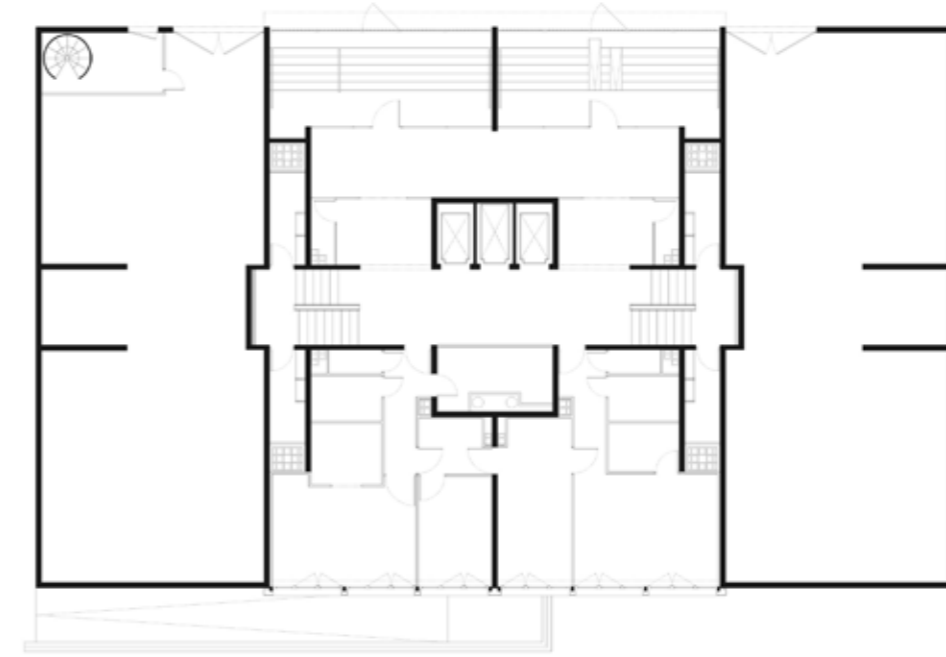


<

01  
|

05  
|

10  
|

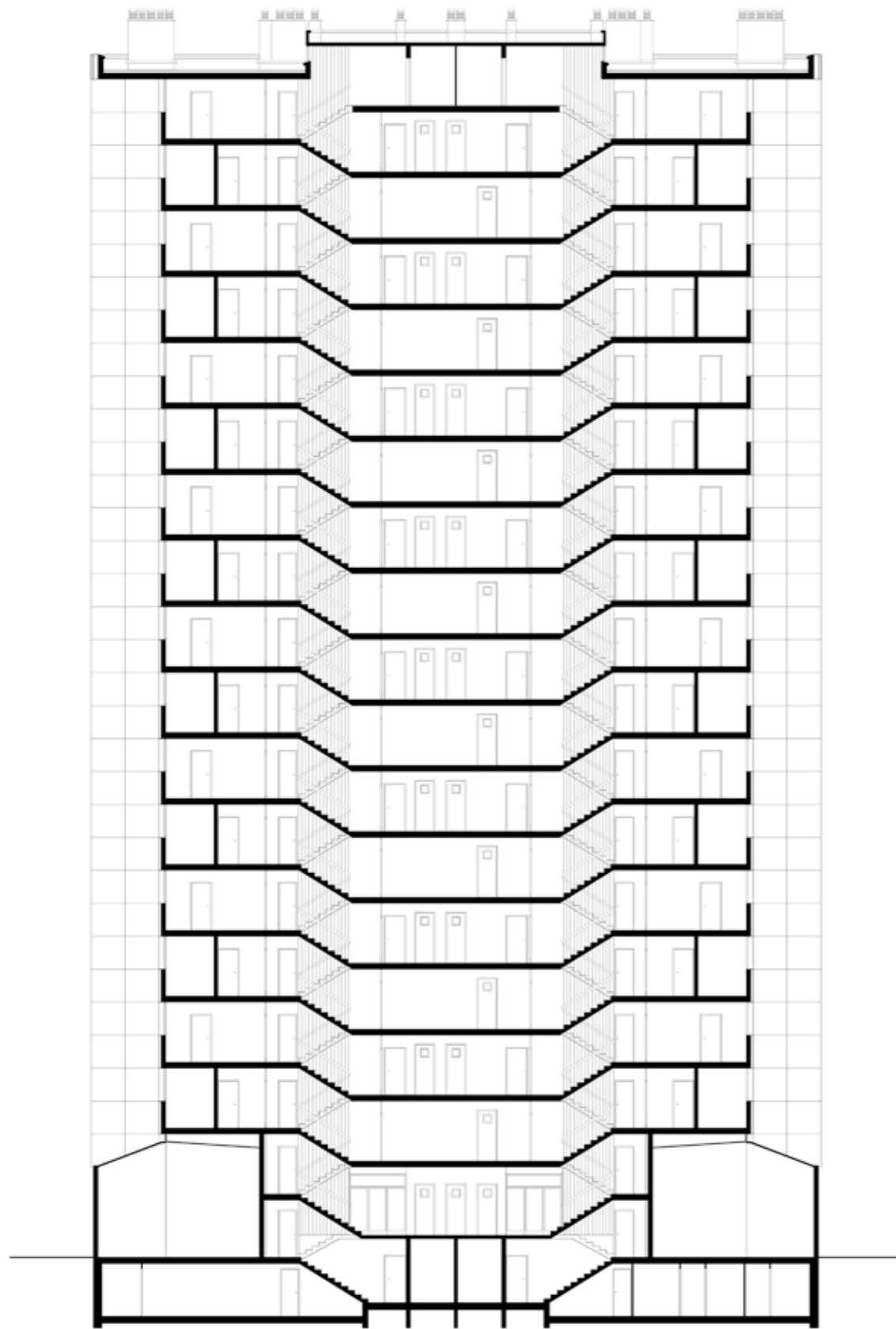


<

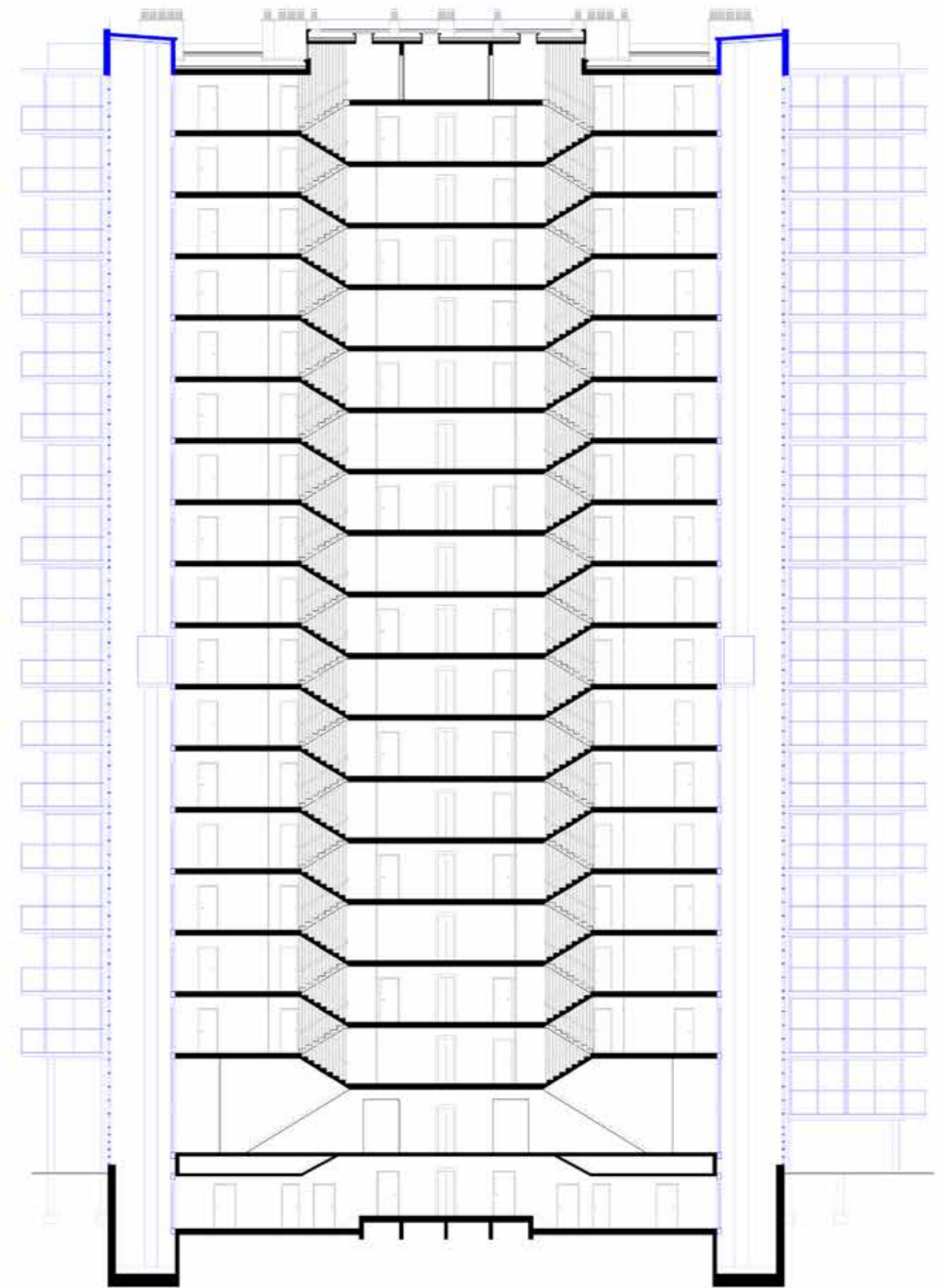
01

05

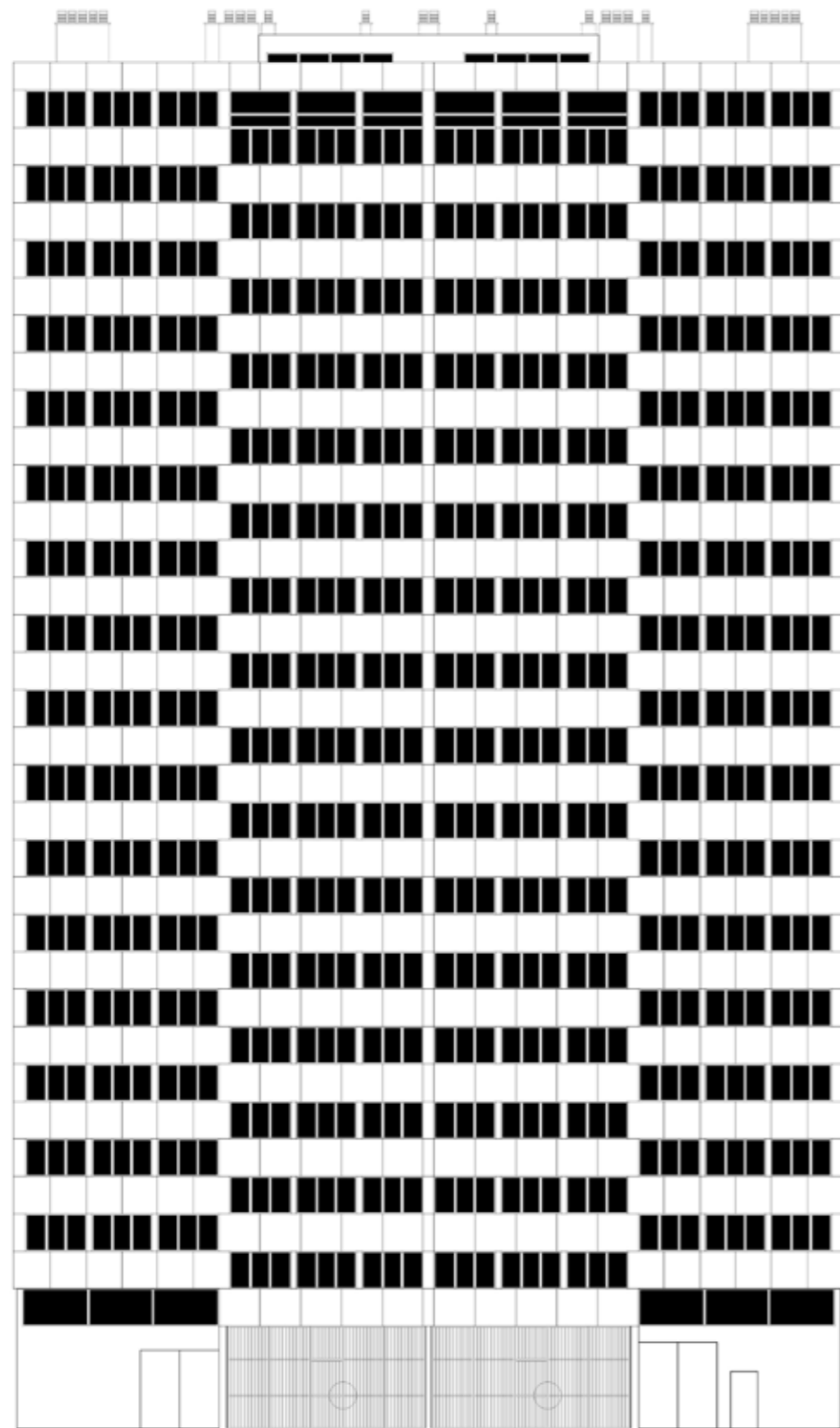
10



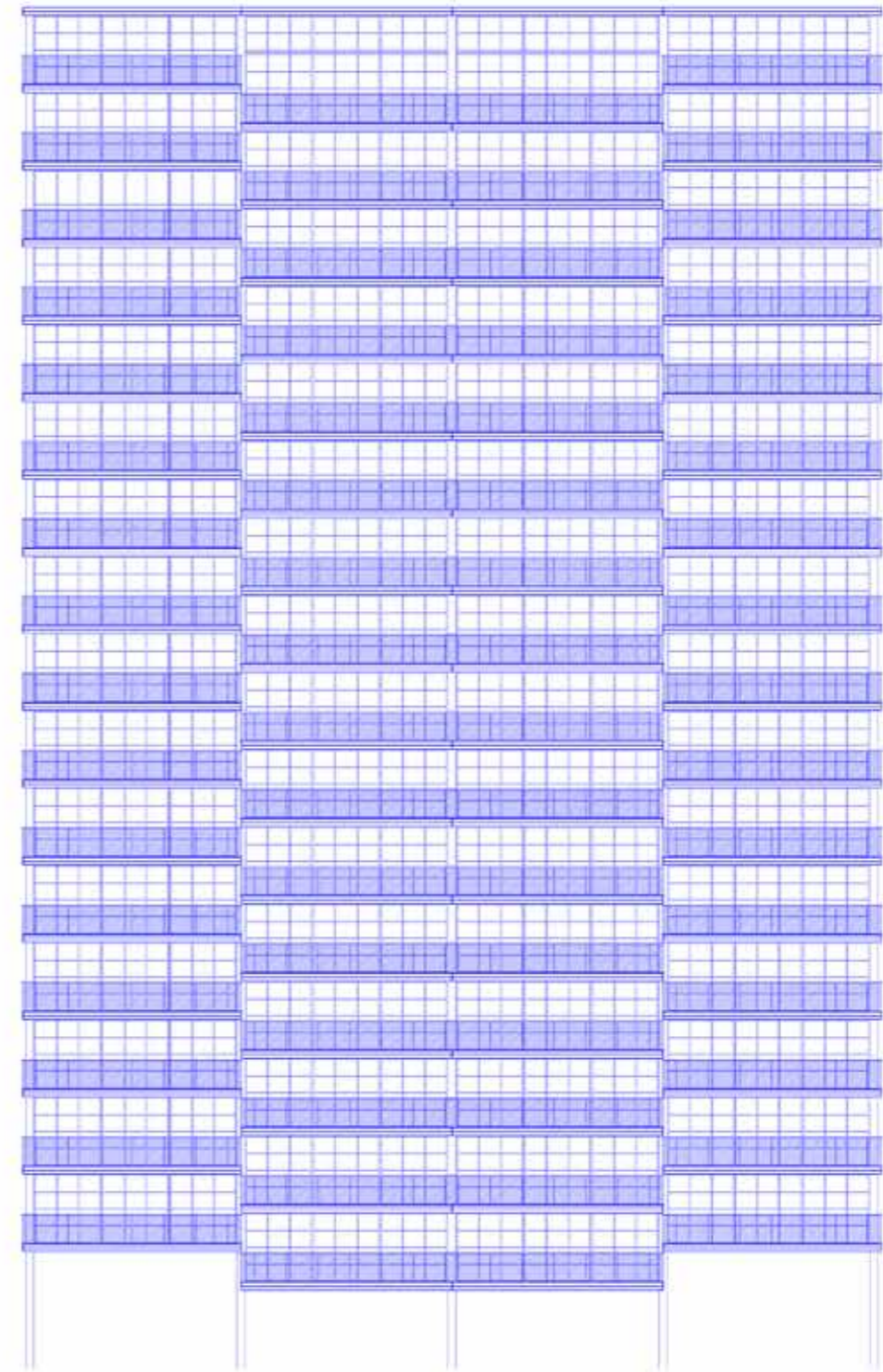
01      05      10



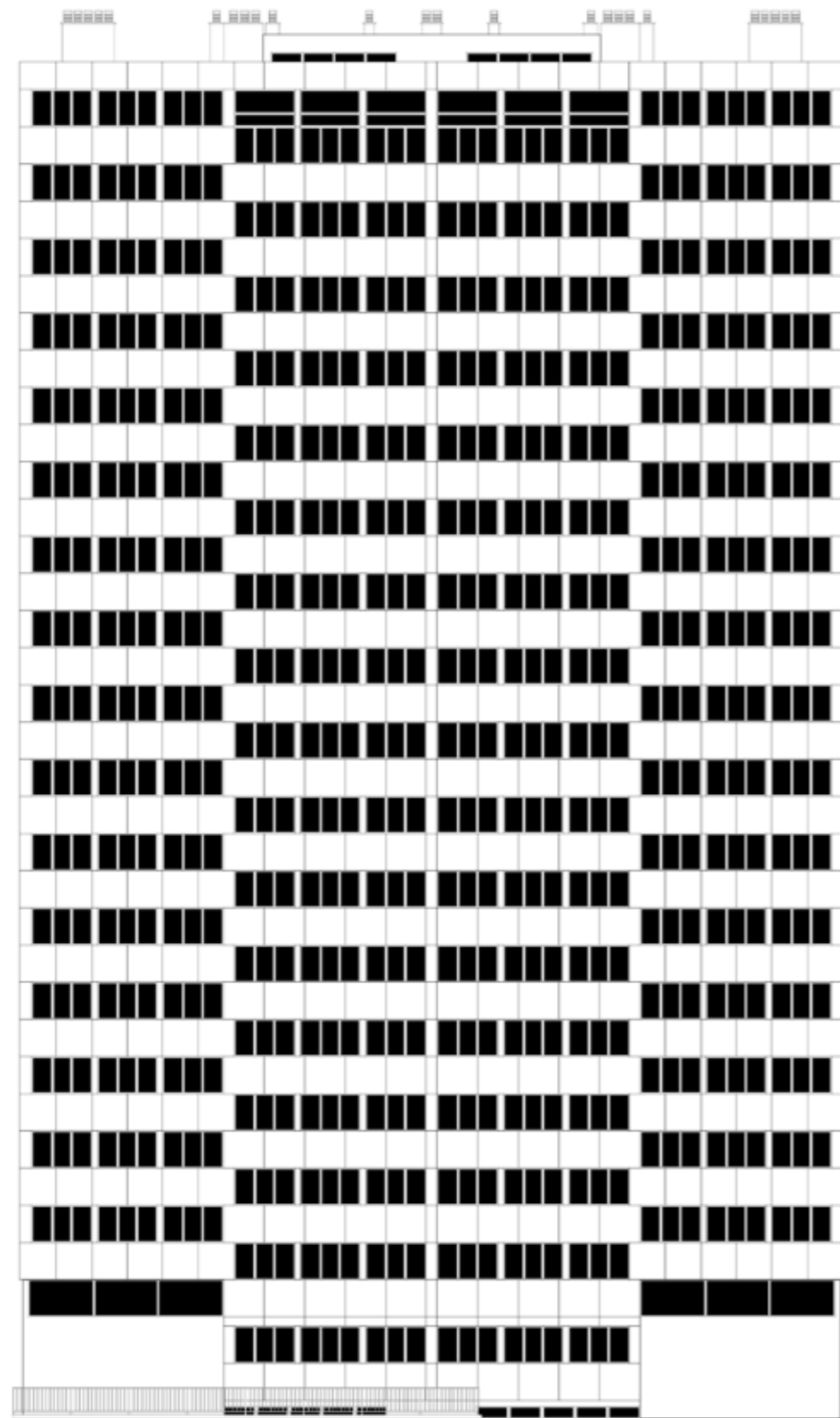
01      05      10



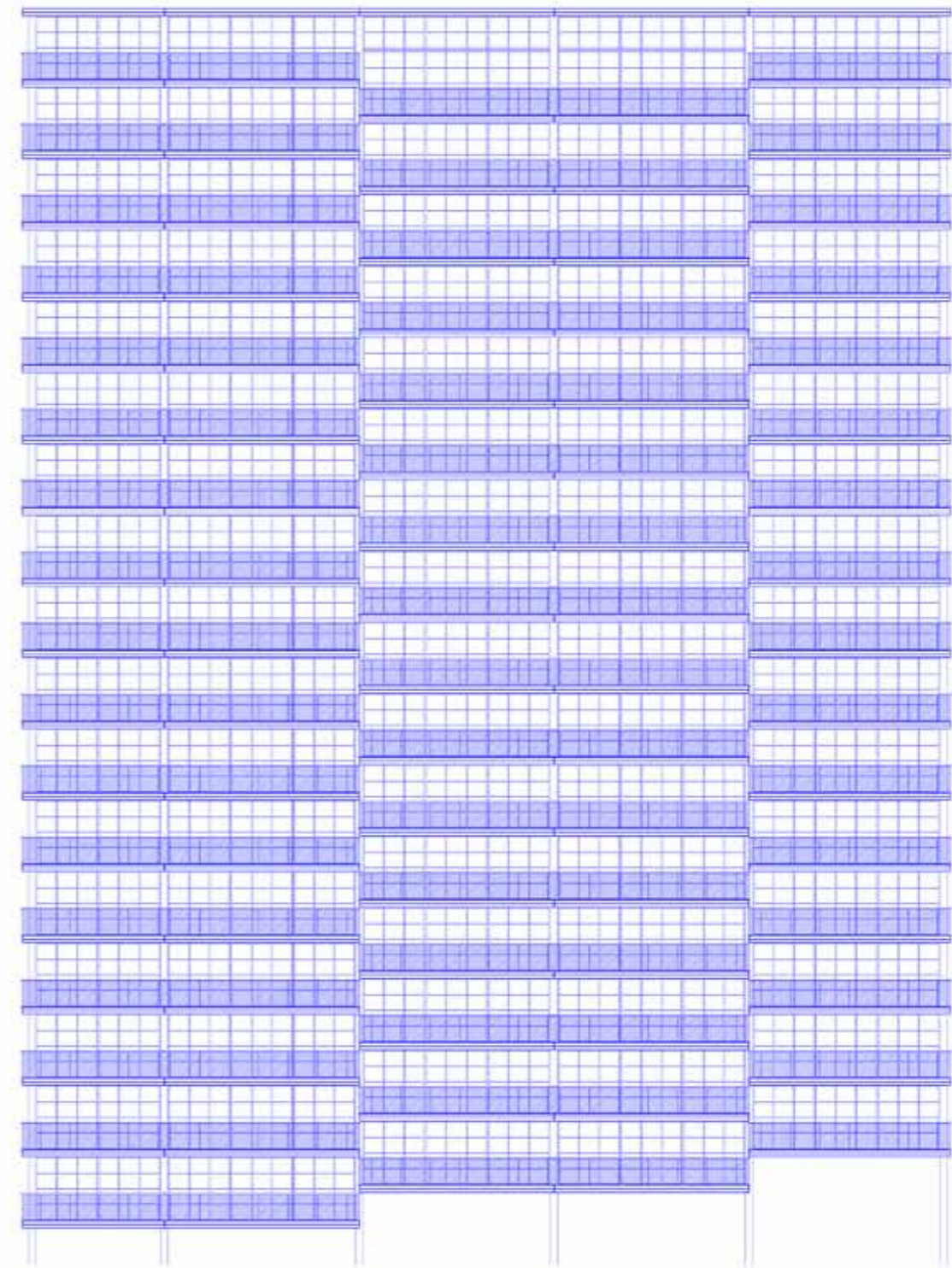
01      05      10  
|      |      |



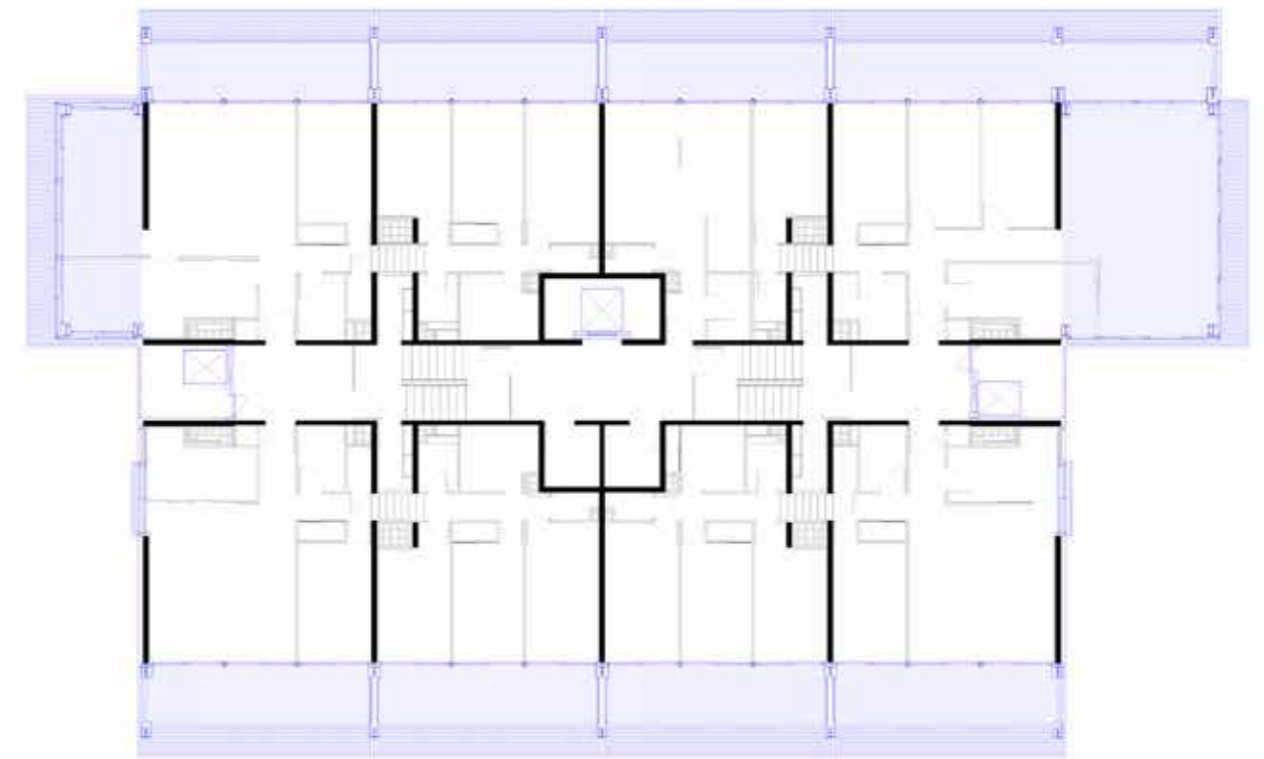
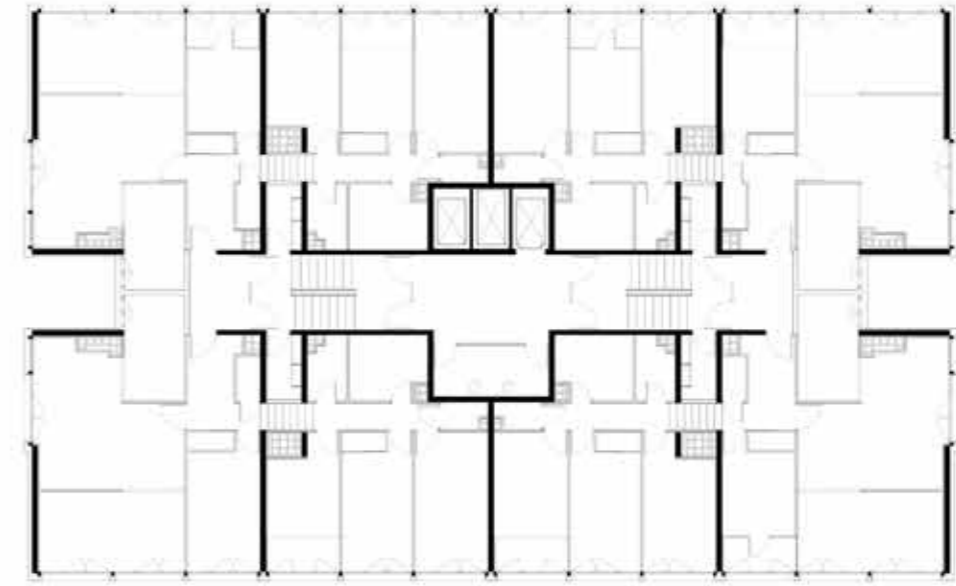
01      05      10  
|      |      |



01      05      10  
|      |      |



01      05      10  
|      |      |

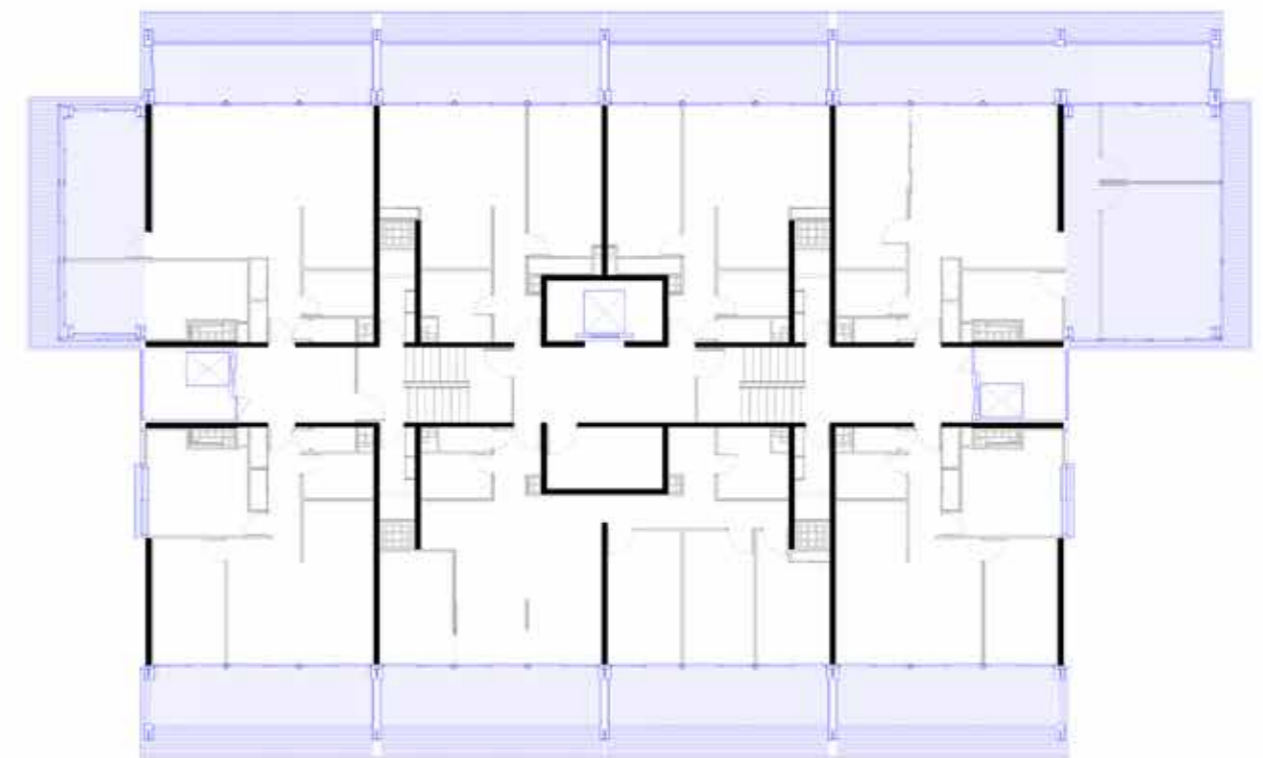
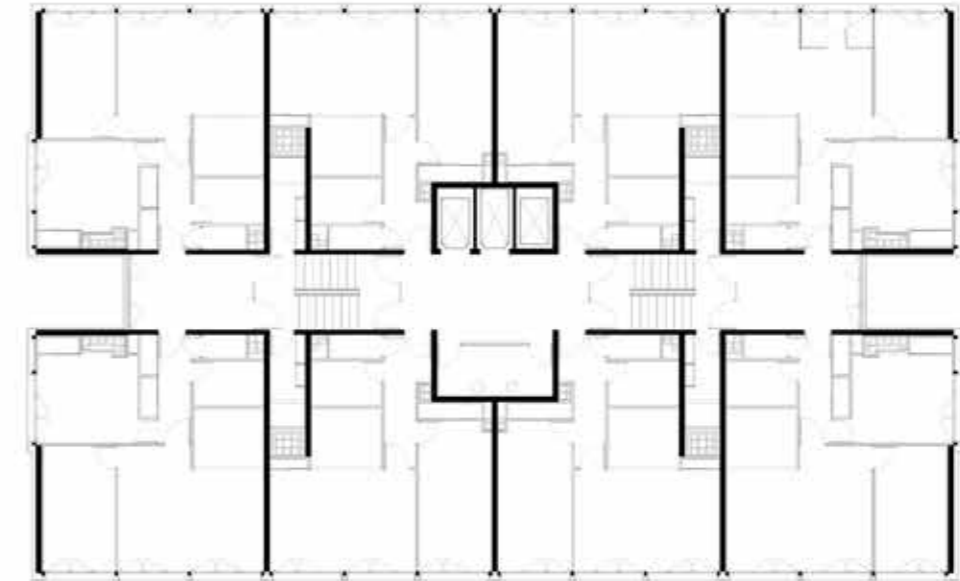


<

01

05

10

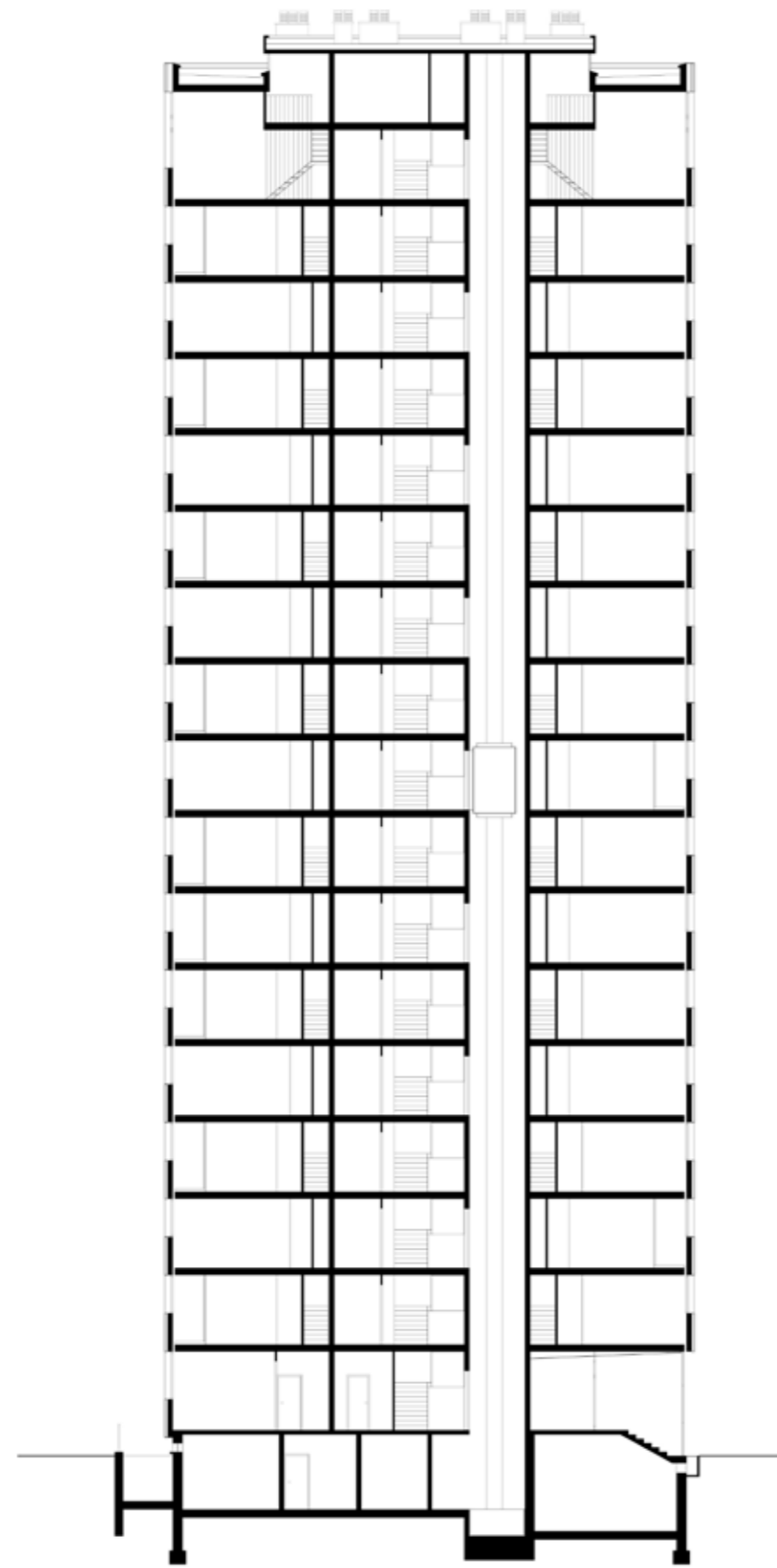


<

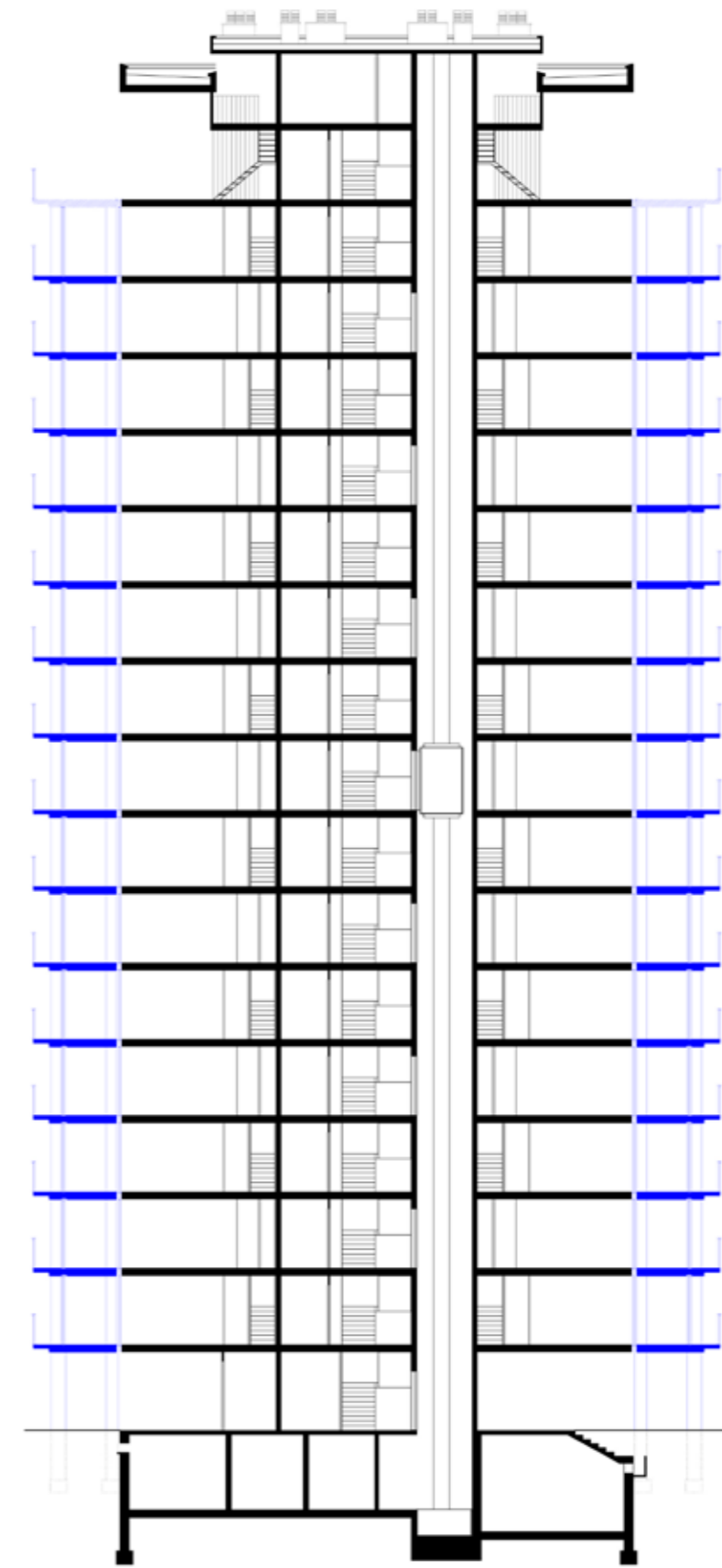
01

05

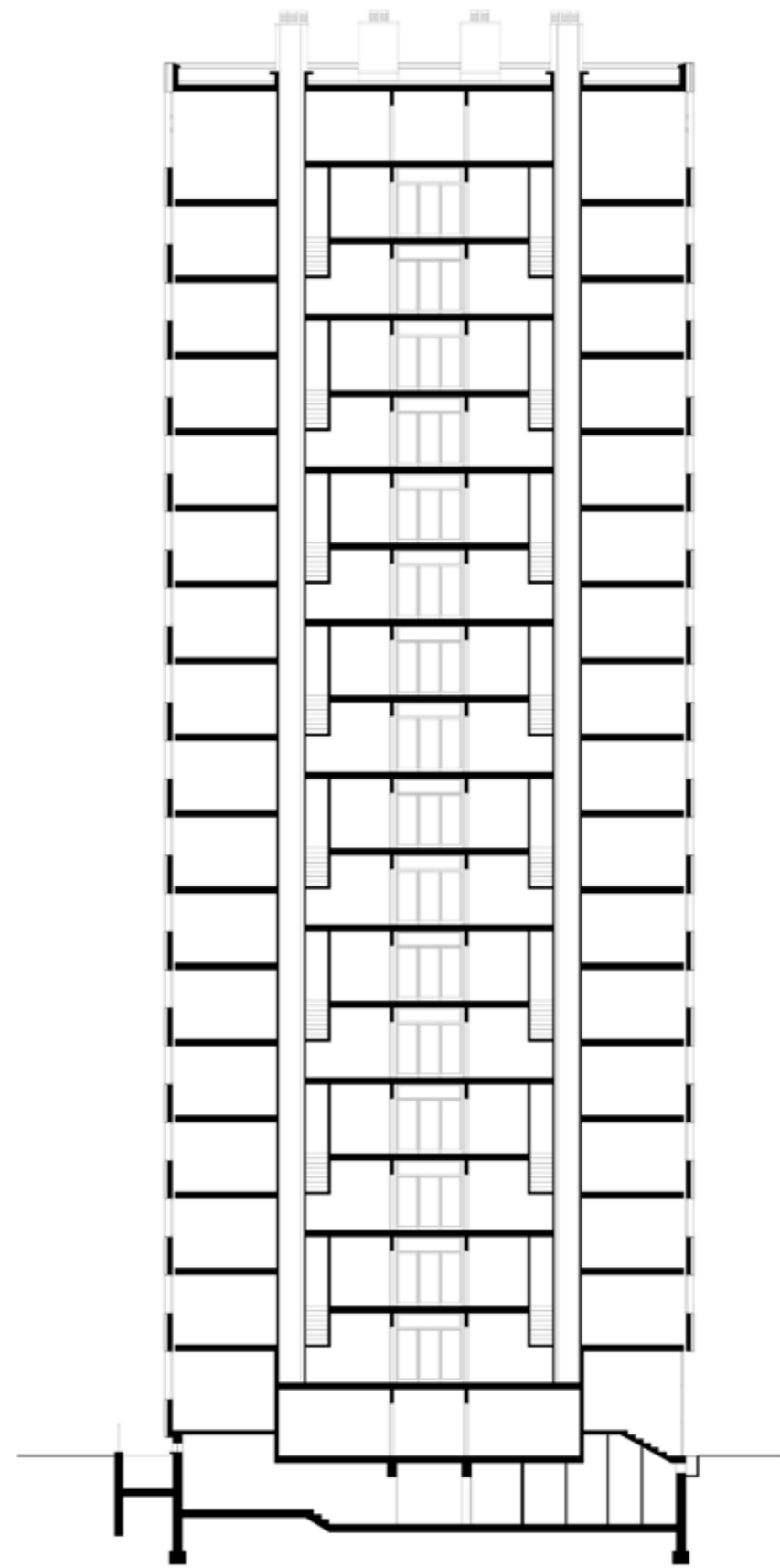
10



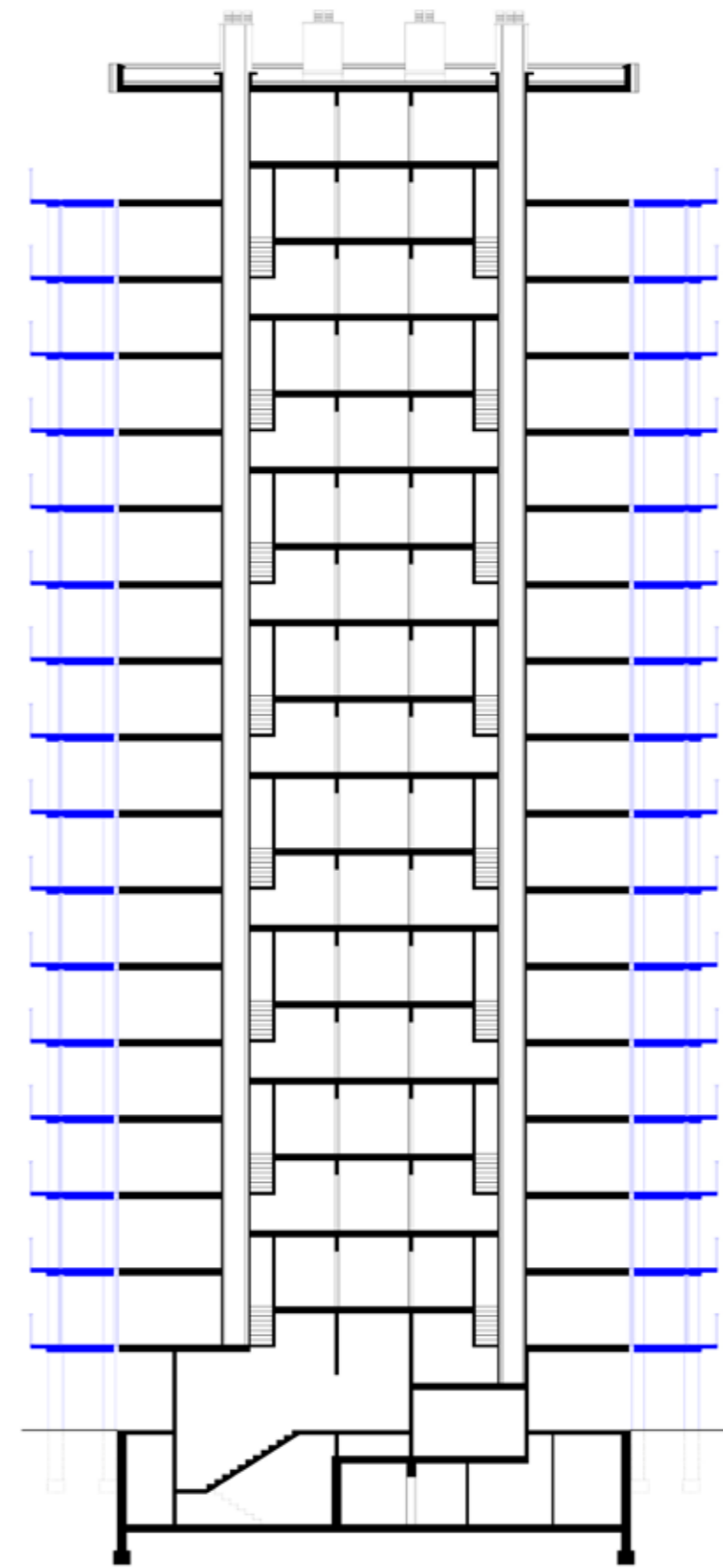
01      05      10



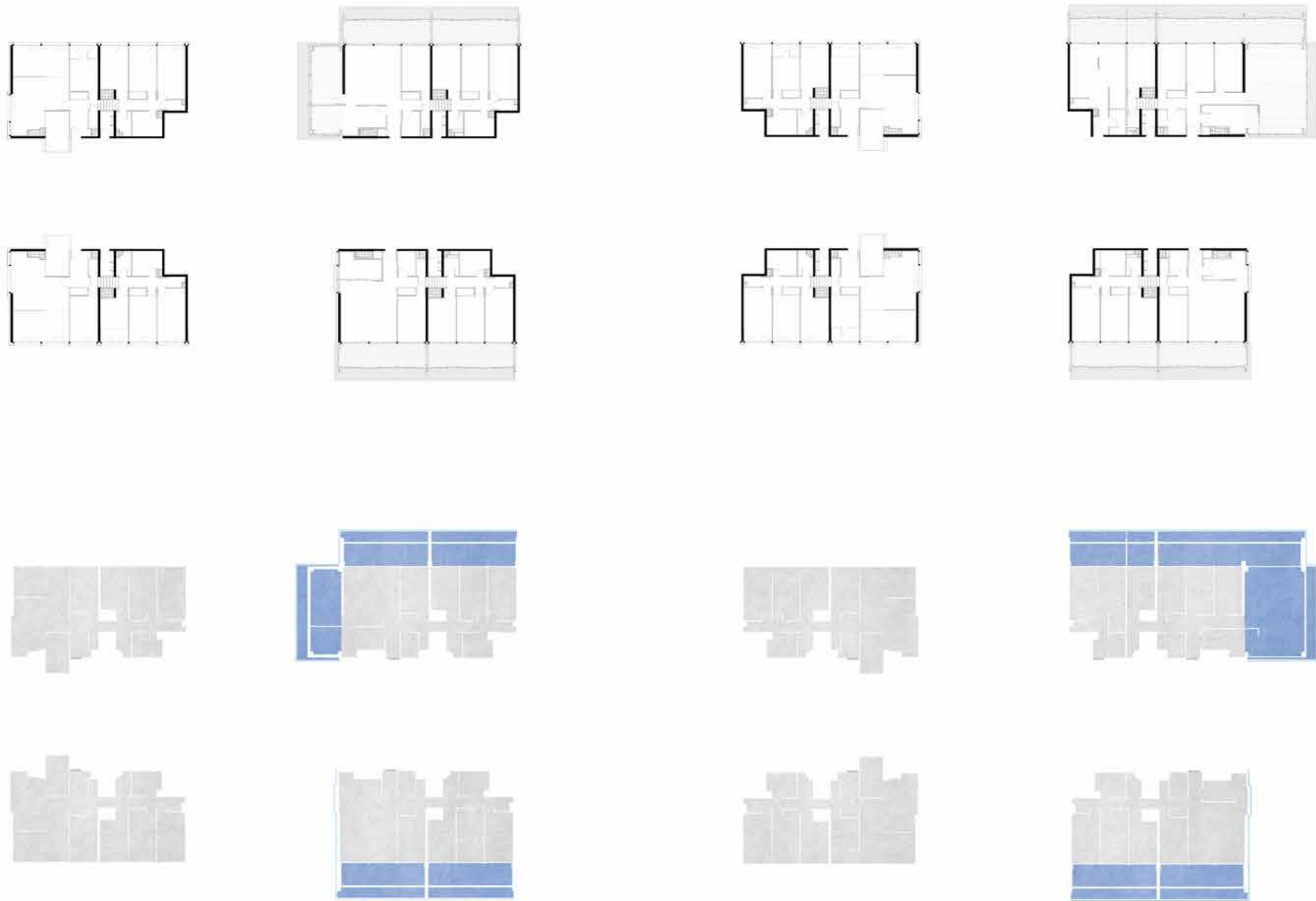
01      05      10



01      05      10



01      05      10



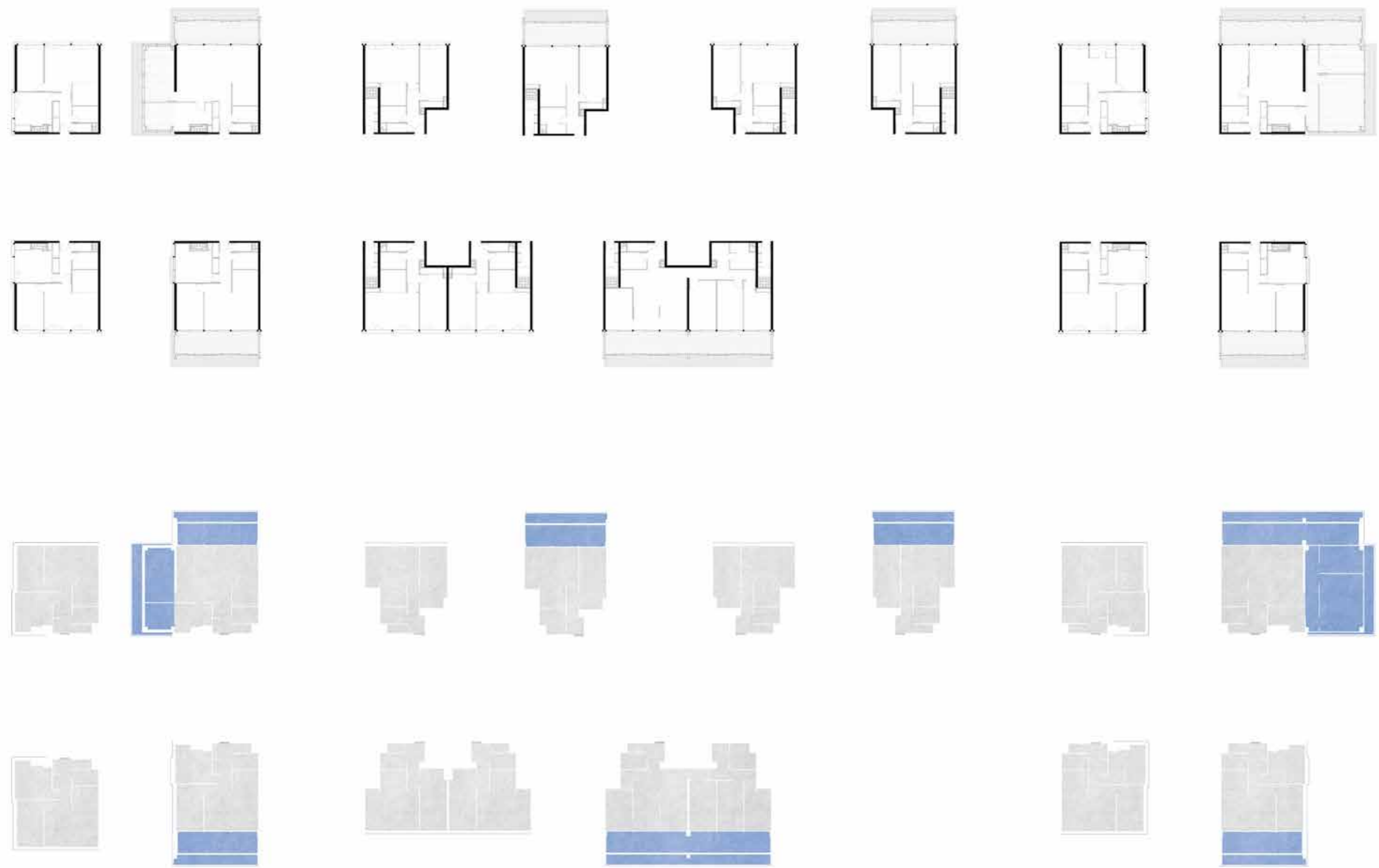
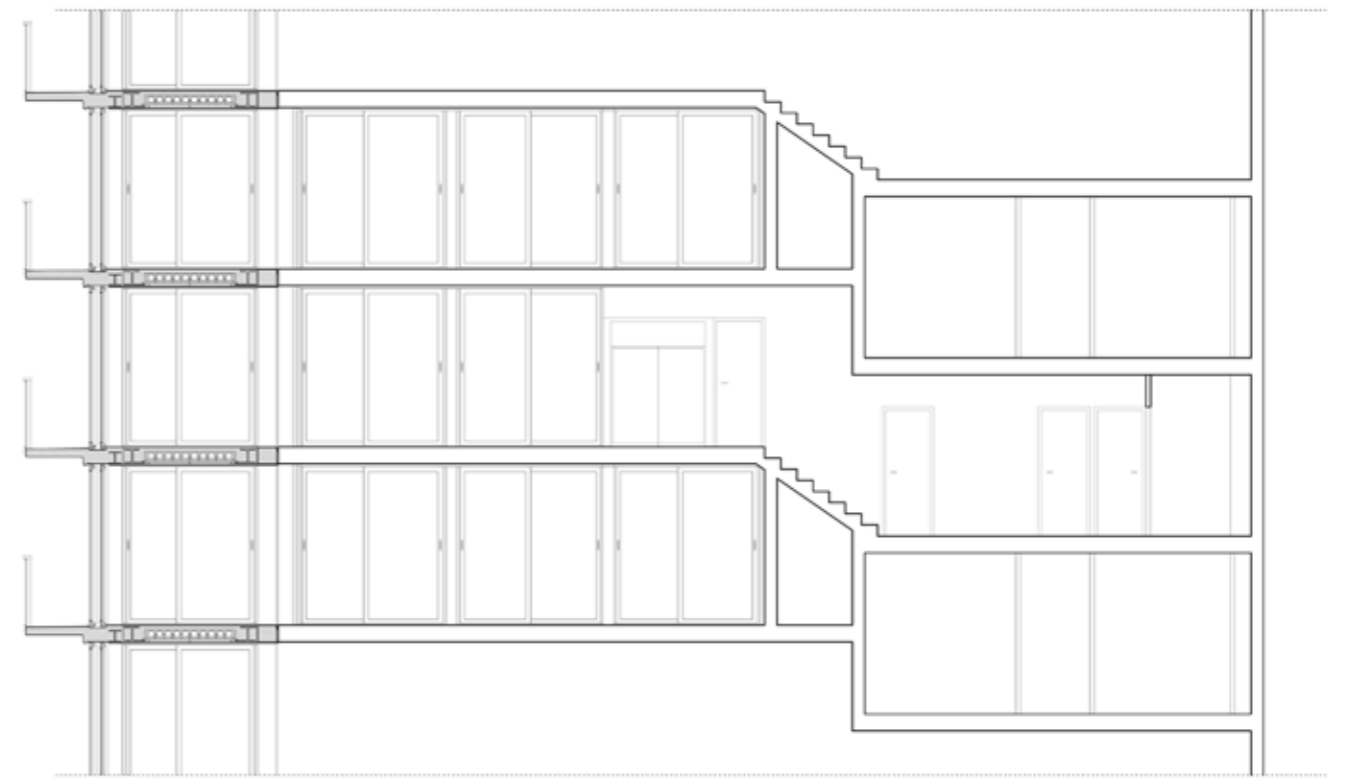
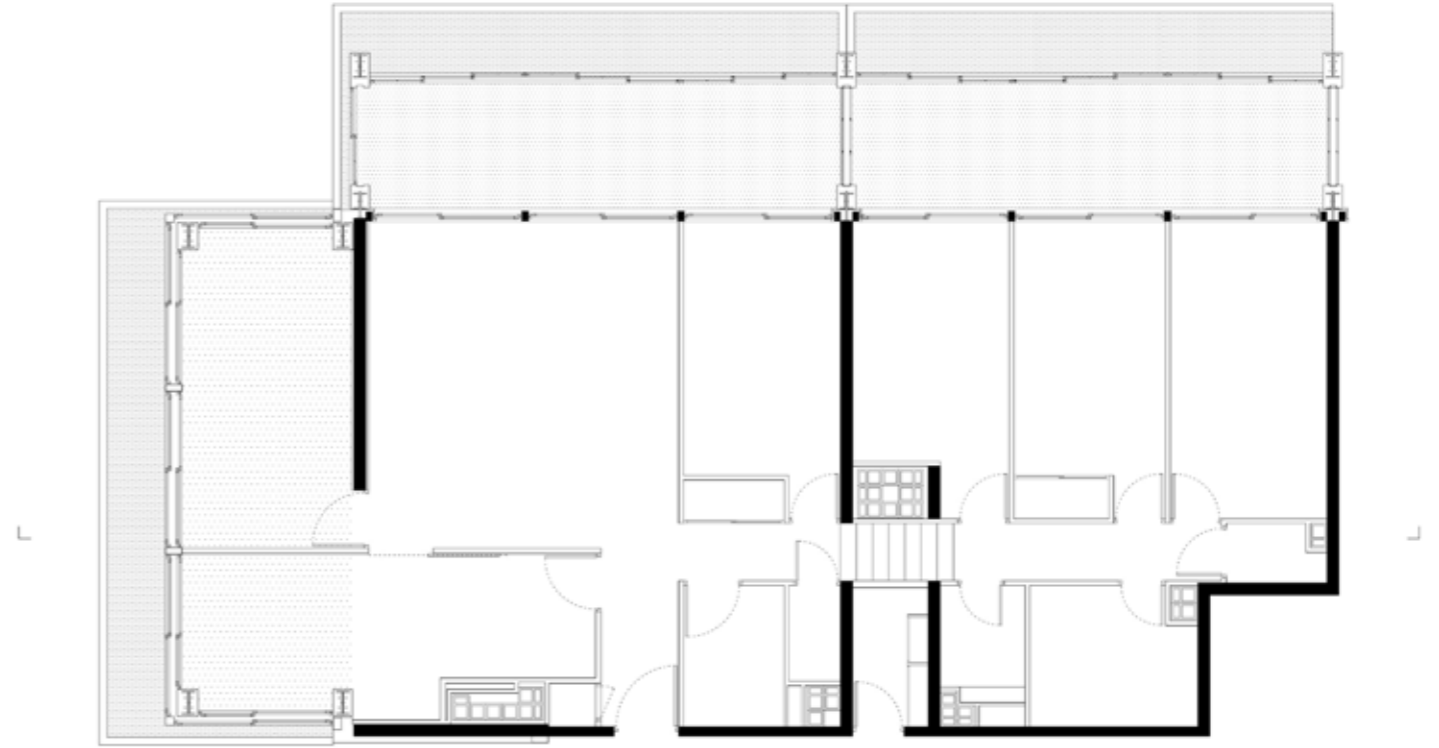
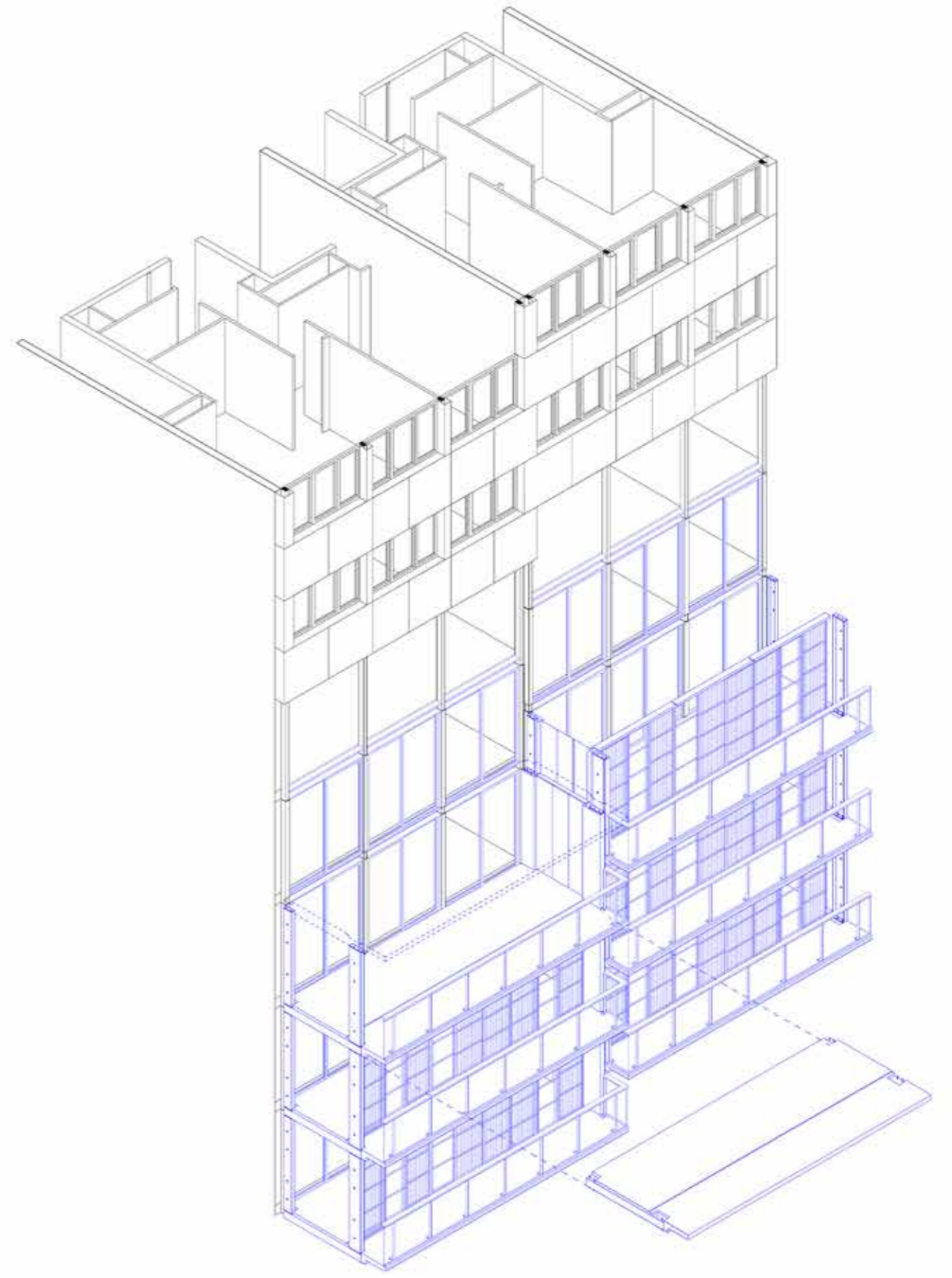
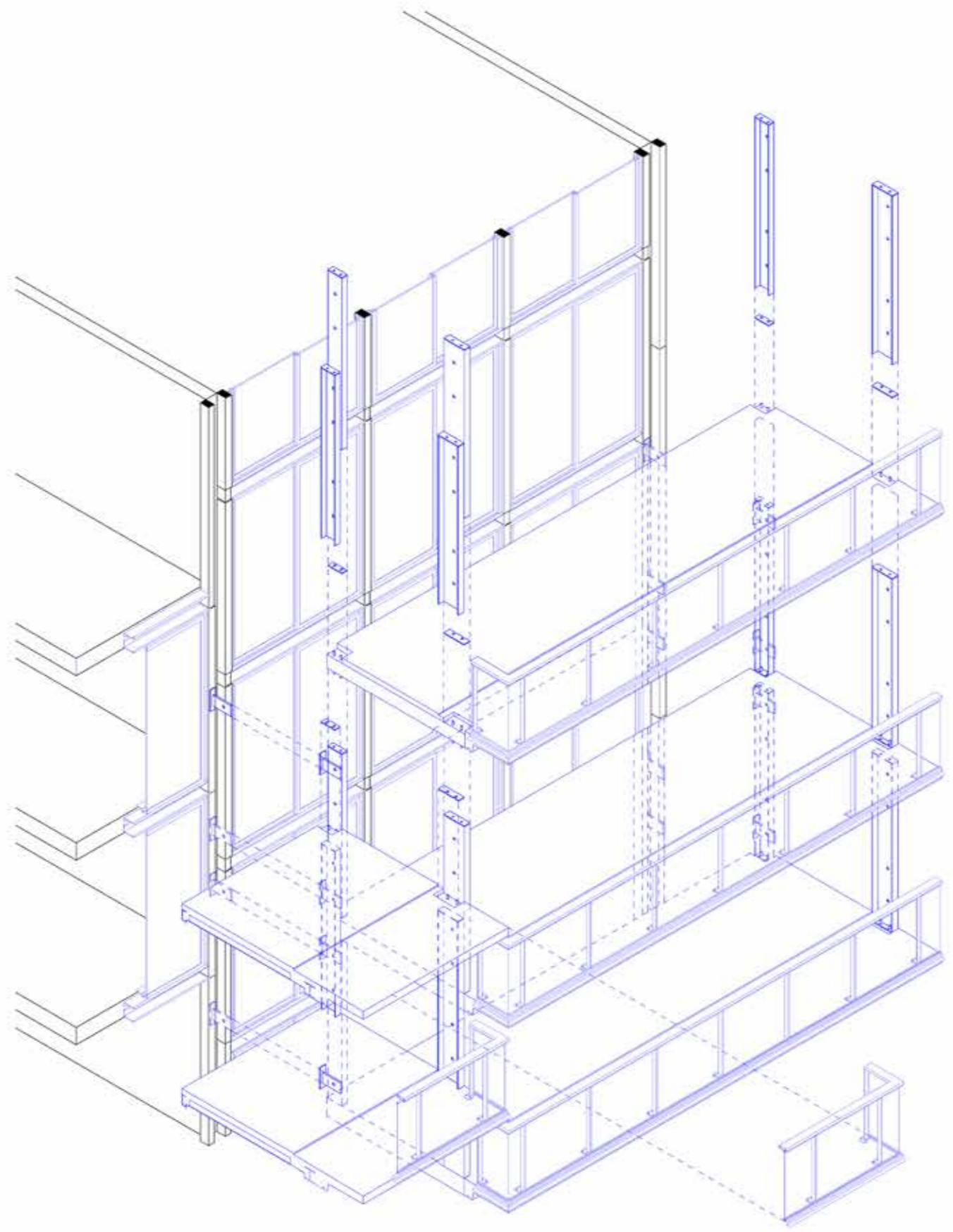
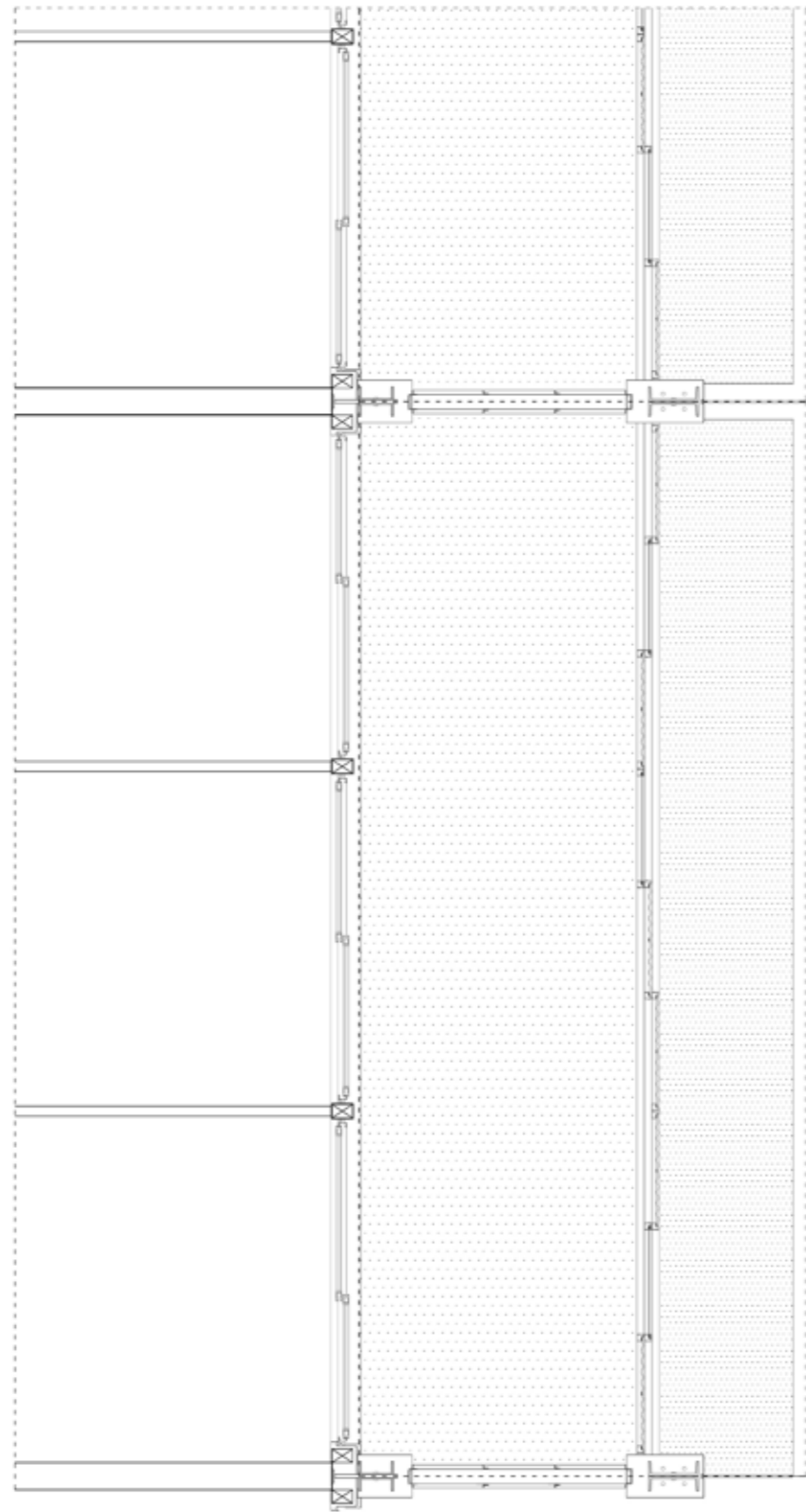


TAVOLA 14  
tassonomia tipologie alloggi piano pari



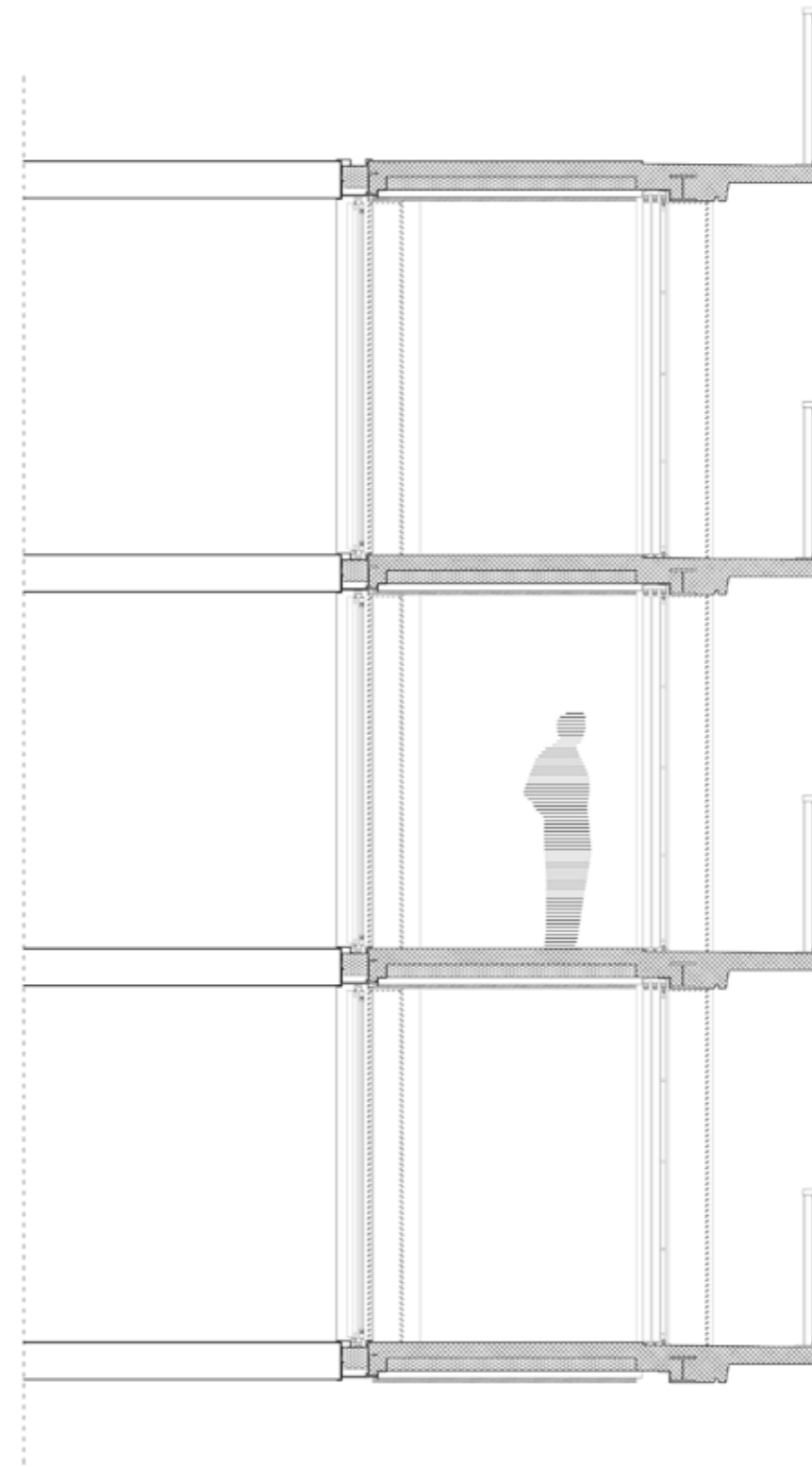
< 01 | 05





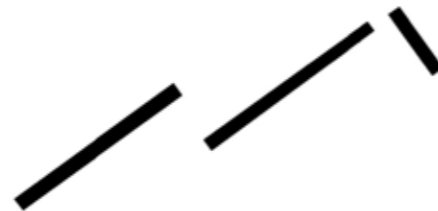
01

05



01

05



### 3.3 “Correzione tipologica” di edifici in linea

Blocchi G e H-I, Cité du Grand Parc, Bordeaux. 2017

*Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, Christophe Hutin*

Adottando la stessa metodologia assunta per il caso Tour Bois-le-Prêtre, lo studio della trasformazione dei blocchi G, H e I della Cité du Grand Parc a Bordeaux è stato impostato come un racconto grafico per confronto, articolato su più livelli di lettura.

Ogni tavola accosta lo stato di fatto all'intervento realizzato da Lacaton & Vassal, per rendere immediatamente leggibili le strategie di progetto e gli effetti generati in termini spaziali, tipologici e costruttivi.

L'aggiunta si sviluppa lungo le facciate sud per i blocchi H e I, e sui fronti est e ovest per il blocco G, omposto da alloggi con doppio affaccio.

Il criterio di installazione risponde dunque a una logica tipologica: dotare ciascuna unità abitativa di uno spazio extra.

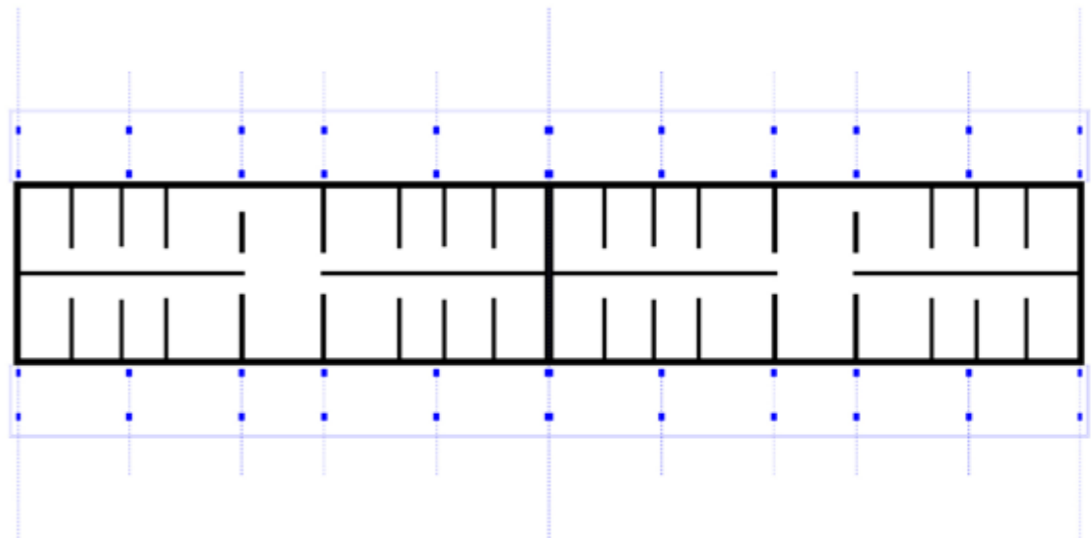
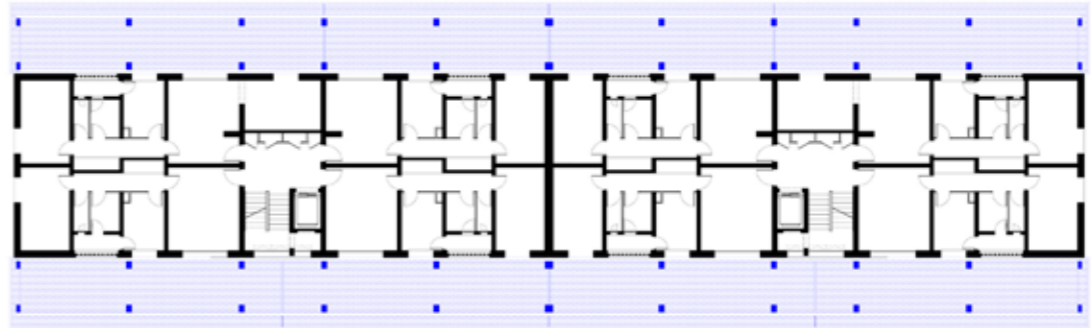
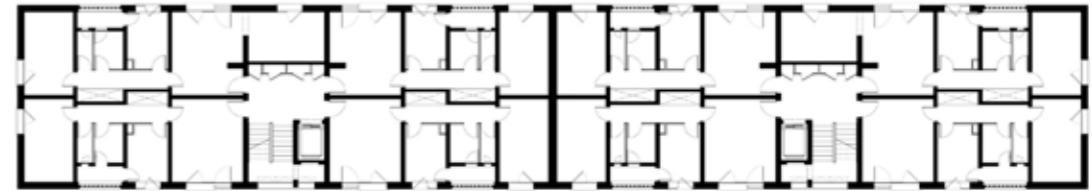
Alla scala dell'edificio, l'attenzione si è concentrata sull'articolazione dei fronti e sulla riconfigurazione volumetrica generata dall'aggiunta del dispositivo loggia. Considerando i blocchi nella loro lunghezza, si è cercato di comprendere il passo strutturale adottato dagli architetti e la relazione con la struttura muraria esistente.

Anche in questo caso, attraverso una progressiva discesa di scala e stato possibile riconoscere i principi costruttivi e strutturali del dispositivo loggia, consentendo un confronto diretto con l'intervento per Tour Bois-le-Prêtre, e capire in che modo il dispositivo loggia può assumere profondità differenti a seconda della tipologia su cui si giustappone e delle tecniche costruttive adottate.

Nello specifico, lo studio si è concentrato sui blocchi di testata degli edifici in linea. Dopo aver riconosciuto - attraverso una tassonomia tipologica - i tagli di alloggio ricorrenti, si è analizzata la campata strutturale del dispositivo loggia riferita al tipo di testata dell'edificio H.

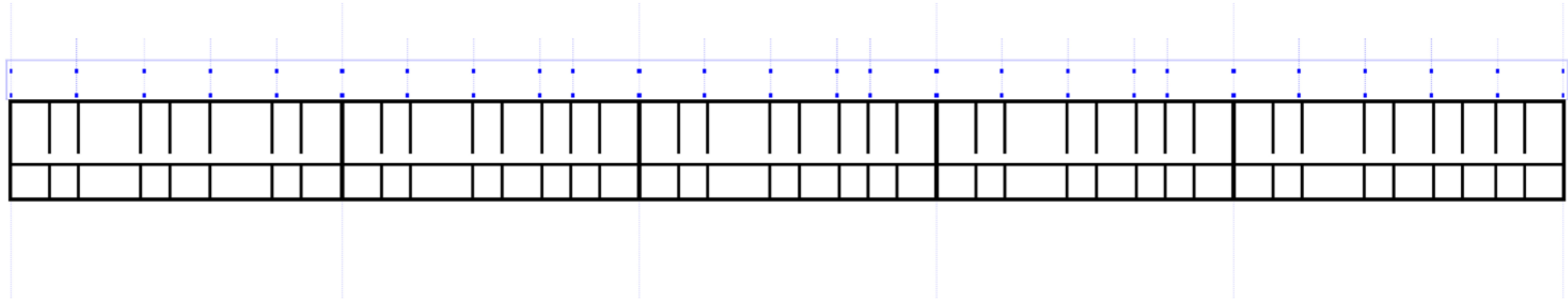
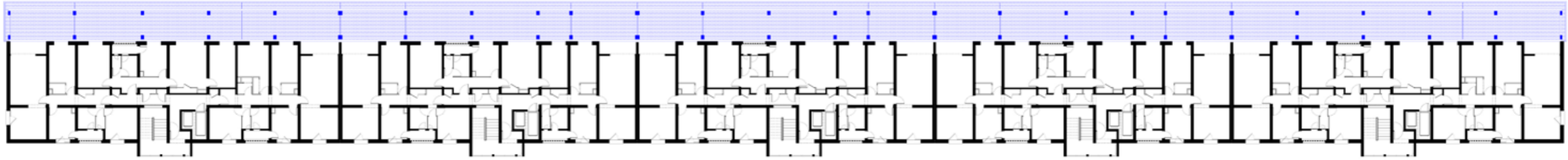
In questo caso, il giardino d'inverno si innesta sulla facciata sud.

Nel suo insieme, la narrazione per confronto e per scale mira a restituire l'intervento di Lacaton & Vassal nella sua precisione operativa, evidenziando come l'architettura possa diventare strumento di trasformazione senza negare l'esistente.



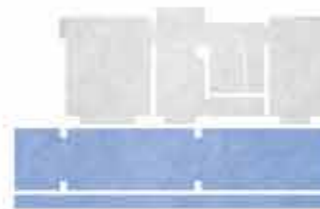
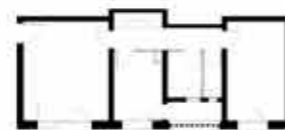
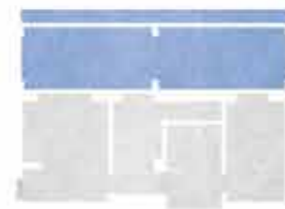
↳

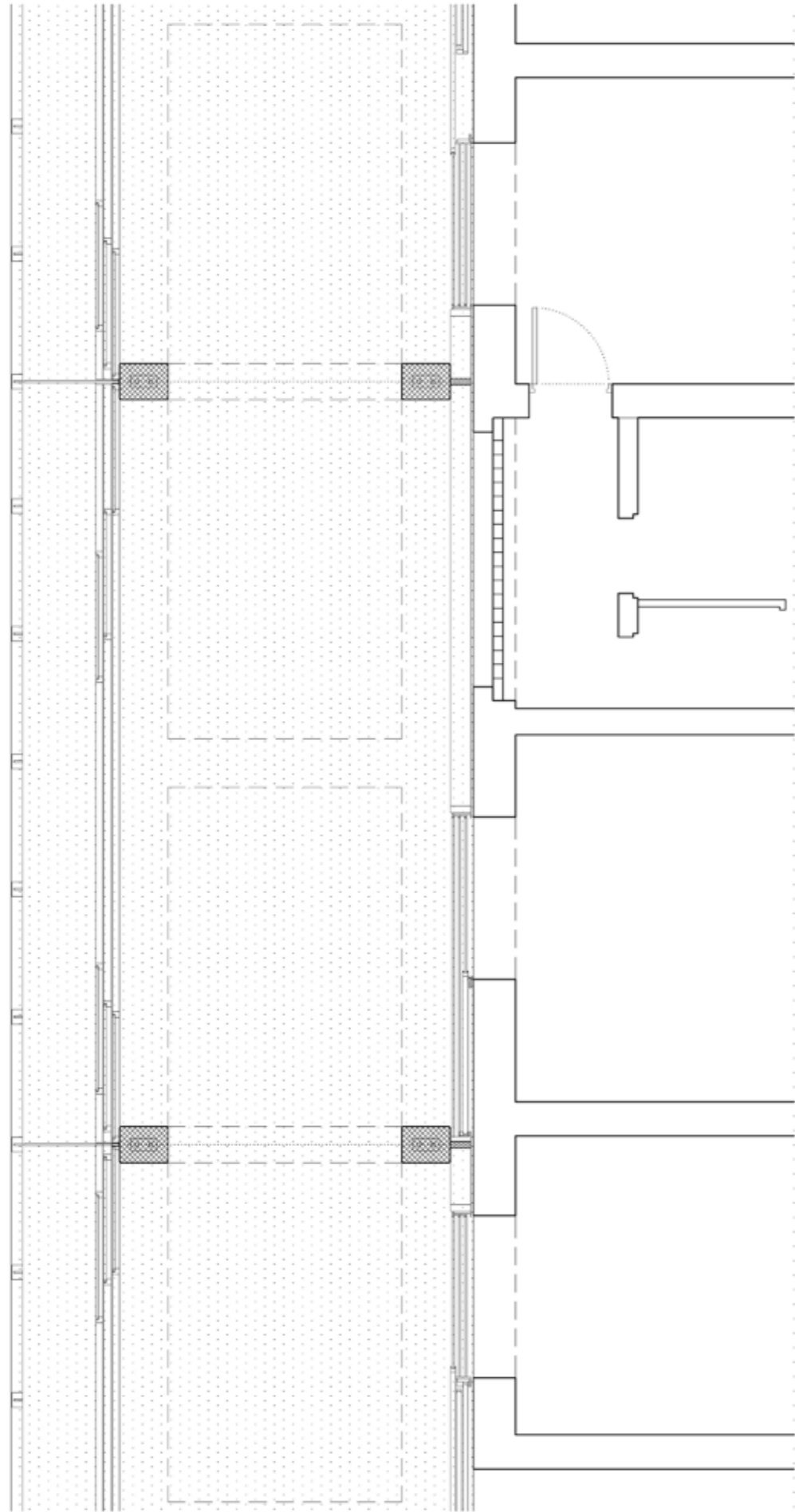
01    05    10    20    30



∟

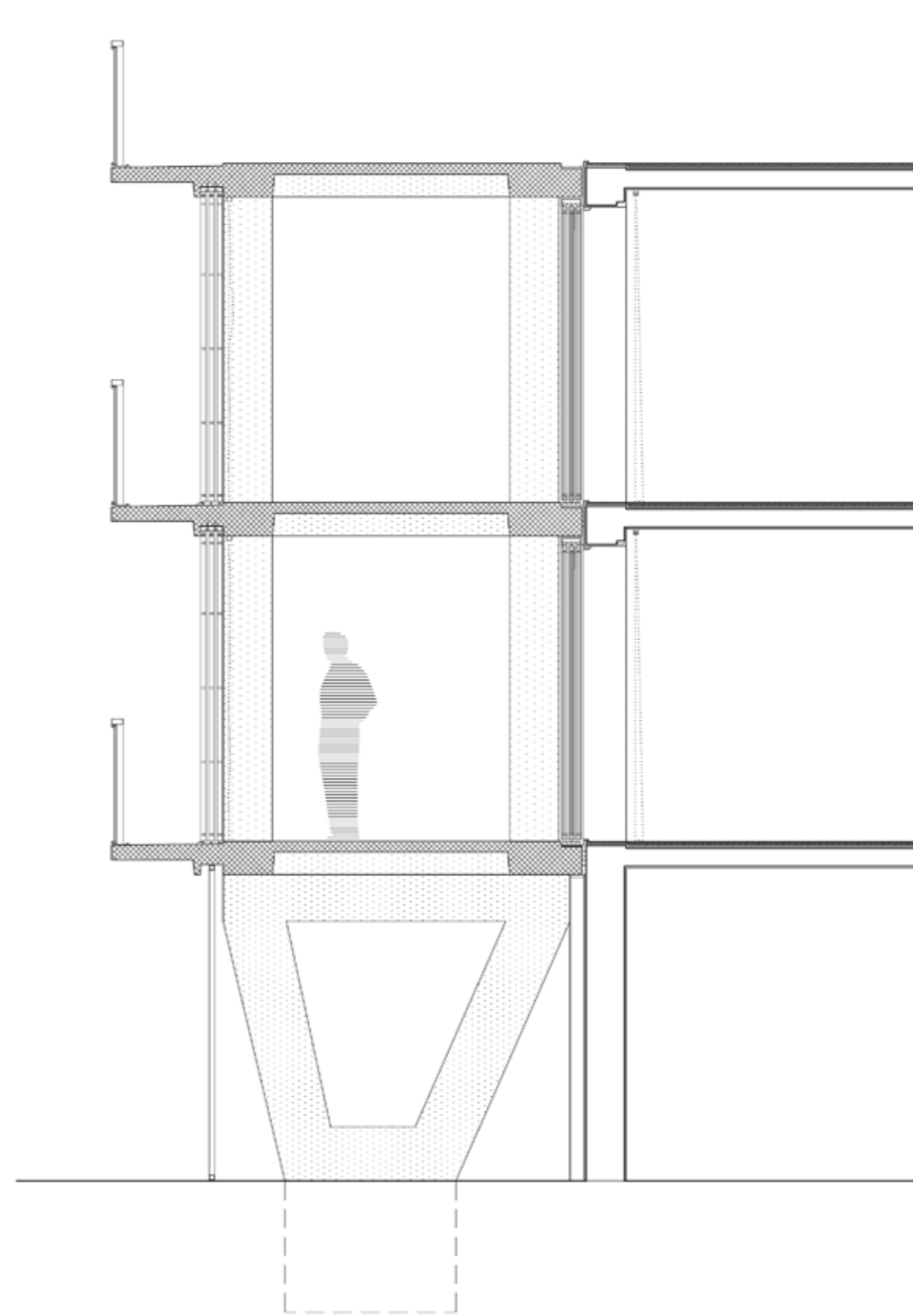
01    05    10    20    30





01

05



01

05

## Considerazioni finali

Una riflessione per l'abitare mediterraneo

«Nulla è trasmissibile se non il pensiero, nobiltà del frutto del lavoro. [...] Morale: agire secondo la propria coscienza. Non è con tratti eroici che si può agire, intraprendere e realizzare. Tutto questo avviene nella testa, si formula e si sviluppa poco a poco nel corso di una vita fugace come una vertigine, alla cui fine si arriva senza rendersene conto.»<sup>123</sup>

Le Corbusier

«Le idee migliori non sono né le vecchie né le nuove, ma quelle per cui si è pagato un prezzo, quelle che ti hanno tirato fuori dei cardini e mostrato il mondo da un'altra angolazione.»<sup>124</sup>

Franco Cassano

Nello scritto postumo *L'inquietudine del pensiero*, Franco Cassano, definendo il significato di fare ricerca, sostiene che le idee che contano davvero non sono né le prime né le ultime, ma quelle che costringono a cambiare prospettiva e che la ricerca non è un cammino lineare, non cerca soluzioni, ma spostamenti. Allo stesso modo, Le Corbusier, negli ultimi giorni della sua vita, scriveva che nulla è trasmissibile se non il pensiero, e che per pensare bisogna prima aver guardato. Guardare con attenzione, fino a farsi attraversare. La ricerca *GreenHouse* nasce dalla volontà di offrire un punto di vista personale sui processi trasformativi nella modernità: assumendo la stessa postura adottata da Lacaton & Vassal che lascia aperte possibilità.

La *Transformation*, in questo senso, non è solo un'azione tecnica, ma un'azione etica: un'inversione dello sguardo.

Nel periodo compreso tra maggio e novembre 2024, la ricerca ha intrapreso un percorso, sperimentale e applicativo, che si è svolto all'interno di una collaborazione con l'impresa Rossi Restauri e l'architetto Paolo Palmisano, con l'ambizioso obiettivo di comprendere se e come il dispositivo-loggia potesse essere trasferito e declinato nel contesto dell'edilizia residenziale pubblica mediterranea, attraverso un progetto-pilota capace di misurarsi con la realtà urbana di una città come Bari.

La prima fase ha previsto uno studio sistematico delle tipologie abitative presenti nei principali complessi ERP della città, con particolare attenzione ai quartieri nati durante l'espansione urbana della seconda metà del Novecento. Questa ricognizione ha condotto all'individuazione di due morfemi: una torre e un edificio in linea. Si è scelto di concentrare l'attenzione su quest'ultimo, più adatto ad accogliere una riflessione su scala tipologica, collocato nel quartiere periferico di Santa Rita - Carbonara.

Il quartiere di Santa Rita sorge su un pianoro a sud della città consolidata, lambito dalla Lama Picone e caratterizzato dalla presenza della cava dismessa di Maso, una grande depressione in stato di abbandono.

<sup>123</sup> *Rien n'est transmissible que la pensée*  
Ultimo lavoro scritto da Le Corbusier nel luglio del 1965, un mese prima della sua morte. Cfr. LE CORBUSIER 1995, vol.8, p. 172

<sup>124</sup> CASSANO F. (2024) *L'inquietudine del pensiero*. Gius. Laterza & Figli, p. 7

L'insediamento è costruito per addizione, secondo una logica seriale che allinea edifici in linea lungo l'asse della ferrovia Bari-Bitritto, generando un lungo "muro abitato", rivolto verso l'interno e privo di una relazione significativa con il paesaggio agricolo circostante.

L'edificio selezionato, un edificio in linea di cinque piani, ha fornito l'occasione per mettere alla prova il dispositivo-loggia in termini spaziali, strutturali e climatici, con un approccio progettuale basato sulla giustapposizione all'esistente di una nuova struttura autoportante, prefabbricata in calcestruzzo armato. Il principio trilitico - due pilastri in c.a. 40x40 cm e una lastra orizzontale prefabbricata tipo predalles di 4 metri di profondità - mirava a generare uno spessore abitabile, profondo, capace di ampliare la superficie di ogni appartamento. Attraverso vetrate scorrevoli a tutt'altezza si cercava di ridefinire una nuova relazione tra interno ed esterno; un sistema leggero di pannelli mobili avrebbe consentito di mitigare la luce e il clima.

Sul retro dell'edificio, l'intervento prevedeva una nuova parete autoportante, distanziata da quella esistente, dando forma a un sistema di facciata ventilata che migliorasse le prestazioni termiche senza intervenire sulla struttura originale. L'obiettivo iniziale di questa seconda fase prevedeva la verifica della fattibilità tecnico-economica di un dispositivo trasformativo, partendo dalla definizione di una campata strutturale replicabile, in grado di farsi modulo generativo per l'intero edificio.

La collaborazione con l'impresa ha aperto una prima ipotesi di intervento. Tuttavia, i tempi ristretti e l'assenza di verifiche strutturali e climatiche affidabili - in particolare l'impossibilità di costruire modelli di simulazione adeguati - hanno reso questo esercizio incompleto.

Per coerenza metodologica e scientifica, e nella complessiva economia della ricerca, si è scelto di non inserire la sperimentazione progettuale all'interno della versione definitiva della tesi, ma di riconoscerla come momento formativo cruciale: un tentativo che ha permesso di misurarsi con la realtà concreta dell'esistente e che ha contribuito a riorientare l'intero lavoro verso una più profonda assunzione teorica dei principi.

In questo senso, il progetto è stato escluso per mancanza di rigore e per fedeltà alla ricerca stessa: ciò che resta è un'idea, un metodo per guardare all'esistente come risorsa trasformabile.

Nel momento in cui il progetto di trasposizione del dispositivo-loggia nel contesto mediterraneo ha perso centralità, la ricerca ha potuto assumere con maggiore lucidità un nuovo obiettivo: non replicare un modello, ma comprendere a fondo i principi che lo generano.

È in questo passaggio, dall'ambizione alla consapevolezza, che si svela il cuore teorico dell'indagine: la trasformazione non è solo una tecnica progettuale, ma un gesto etico che richiede precisione.

Lacaton & Vassal hanno costruito in oltre trent'anni di lavoro una traiettoria chiara e radicale. Il loro pensiero non si fonda su dichiarazioni episodiche, ma su una coerenza testarda, capace di attraversare il tempo con un passo lento e costante. È una fiducia accordata al costruito, nonostante la sua imperfezione: un'architettura che crede nella possibilità di fare meglio con ciò

che c'è già. In questa logica, il clima diventa materia da costruzione privilegiata: non si costruisce contro il clima, ma con esso.

Nel corso della tesi, i casi studio assunti hanno permesso di comprendere con precisione i meccanismi tecnici e spaziali di questi dispositivi: la struttura indipendente, la modularità, il montaggio a secco, il rispetto della facciata esistente, l'addizione come gesto minimo e insieme radicale.

Tuttavia, nello stesso movimento, è emersa con chiarezza anche la loro dipendenza da un contesto climatico specifico. I giardini d'inverno progettati da Lacaton & Vassal si fondano su una logica di captazione, trattenimento e modulazione del calore, adatta al clima atlantico, umido e temperato.

Trasferite nel contesto mediterraneo, queste stesse logiche rischierebbero di produrre un eccesso, non un beneficio.

Per questa ragione, la ricerca ha scelto di mettere in discussione la trasferibilità diretta dei dispositivi analizzati, preferendo un confronto critico con i modelli: da un lato, quelli elaborati da Lacaton & Vassal; dall'altro, quelli individuati nella seconda genealogia tracciata nel primo capitolo, in cui la loggia si manifesta come spazio profondo d'ombra, plastico, abitabile, capace di filtrare la luce e offrire rifugio.

La *Transformation* non è un modello da esportare, ma un principio da interpretare. Il suo insegnamento più profondo risiede forse proprio in questo: ogni progetto è una risposta, ma solo se sa nascere da un ascolto radicale del luogo, del clima, del tempo, dell'esistente.

Un progetto per l'abitare mediterraneo richiede una conoscenza profonda dei modelli climatici locali, ma anche la capacità di verificarne l'efficacia attraverso simulazioni e strumenti affidabili. Non basta un'intuizione formale: serve una conferma concreta che il dispositivo sappia realmente modulare luce, calore e ventilazione, in relazione al luogo, al tempo e alla stagione. In questa prospettiva, il valore della ricerca può, forse, essere riconosciuto nella capacità di aprire uno sguardo; ripensare il progetto di trasformazione sul patrimonio ordinario mediterraneo a partire dalla lezione di Le Corbusier: fare del clima un vero e proprio "materiale da costruzione", senza dissociarlo dagli aspetti formali e strutturali dell'architettura. È in questa assunzione che si intravede una possibile fertilità futura.

La loggia, nella sua semplicità, si rivela un dispositivo potente: uno strumento per trasformare senza demolire; un'aggiunta minima che produce un cambiamento massimo. Se la ricerca avrà una qualche utilità, sarà proprio quella di aver riposto in questa soglia un punto di partenza per nuove esplorazioni, per ulteriori verifiche, per approfondimenti futuri nell'alveo delle ricerche condotte dal gruppo di progettazione urbana del Dipartimento ArCoD.

In questo senso, anche il limite riscontrato nella parte applicativa - che non definisce un esito formale - si trasforma in insegnamento: non tutto è trasferibile meccanicamente, ma tutto può essere riletto, riassembleto, ripensato.

## Bibliografia ragionata

### **A. Paradigmi nella Modernità e la stagione-laboratorio nei Grands Ensembles**

ABALOS, I. (2011) 'Una cartografia imaginaria', *2G: revista internacional de arquitectura*, 6, pp. 4–16.

ANGI, B. (2018) *Ricomposizioni architettoniche. Parallelismi e analogie*, Siracusa: LetteraVentidue Edizioni.

BANHAM, R. (1989) 'Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachkeit... and Wit Too!: The Case Study Houses in the World's Eyes, in *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, pp. 183-196.

BARBER D.A. (2020) *Modern Architecture and Climate. Design before Air Conditioning*. Princeton University Press.

BERTHO, R. (2014) 'Les grands ensembles. Cinquante ans d'une politique-fiction française', *Études photographiques*, 31, pp. 1-22.

CALATRAVA J. (2007) 'Le Corbusier e Le Poème de l'Angle Droit: un poema abitabile, una casa poetica' in *Le Corbusier. Le poème de l'angle droit*. Electa, pp. 172–209.

CANTEUX, C. (2007) 'Les grands ensembles en images. Les ministères en charge du logement et leur production audiovisuelle (1944–1966)', *Histoire urbaine*, 20, pp. 55–76.

CANTEUX, C. (2014) *Filmer les grands ensembles*. Paris: CREAPHIS.

CASTRO R. (1994) *Civilisation urbaine ou barbarie*, Paris, Plon.

CASTRO R. E DENISSOF (2005) *[Re]Modeler Métamorphoser*, Paris, Editions du Moniteur.

CLAUDIUS-PETIT, E. (1945) 'Renaissance', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1 (mai-juin).

CLAUDIUS-PETIT, E. (1950) 'Introduction', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 32 (octobre-novembre).

COLOMINA B. (1997) 'Reflections on the Eames House off', in *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention*. New York: Harry N. Abrams in association with the Library of Congress and the Vitra Design Museum, pp. 127–149.

COLOMINA B. (2007) *Domesticity at War*. Cambridge: The MIT Press,

COURANT, P. (1994) 'La Documentation française', in *Dizionario dei parlamentari francesi, 1940–1958*, vol. 3. Paris.

CURTIS W.J.R. (1987) 'Le moderne et l'archaïque, ou les dernières œuvres' voce Maturité, in Lucan J. (ed.) *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Editions du Centre Pompidou, pp. 246–251.

DANA K. (2011) 'A propósito de Lacaton & Vassal: una tentativa de voz en off', in *2G num.60. Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcellona: Editorial Gustavo Gili SL, pp. 17–25.

FOURCAUT, A. (2006) 'Les grands ensembles ont-ils été conçus comme des villes nouvelles?', *Histoire urbaine*, 3, pp. 7–25.

FOURCAUT, A. (2012) *La construction des grands ensembles: reconquérir Paris et régénérer la banlieue*. Paris: Éditions de la Sorbonne.

GIEDION S. (1956) 'Brazil and contemporary architecture', in Mindlin H. (ed.) *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold Pub. Corp., pp. IX–X.

HAAG BLETTER R. (2001) 'Mies and Dark Transparency', in Riley T. (ed.) *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art, pp. 350–357.

KAËS, R. (1963) *Vivre dans les grands ensembles*. Paris: Les Éditions Ouvrières.

LABASSE P. (2022) 'Prefazione' in *Conserver. Adapter, Transmettre*, Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal.

LACOSTE, Y. (1963) 'Un problème complexe et débattu: les grands ensembles', *Bulletin de l'Association de géographes français*, 318–319 (novembre–décembre), pp. 37–46.

LANINI, L. (2017) 'Mies and America. La transizione della villa moderna da bene di lusso a prodotto di massa', in *L'architettura della villa moderna*, pp. 29–31.

LE CORBUSIER (1946a) *Manière de penser l'urbanisme*. Boulogne: Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui.

LE CORBUSIER (1946b) *Propos d'urbanisme*. Paris: Éditions Bourrellet et Cie.

LE CORBUSIER (1955) *Le poème de l'angle droit*. Paris: Éditions Tériade, A.1

LE CORBUSIER (1995) *Oeuvre complète*. Vol. 8 1965-1969. Bâle: Birkhäuser Verlag GmbH.

LE CORBUSIER (2017) *Aircraft*. Basel: Parentheses.

LE CORBUSIER (2018) *La casa degli uomini*. New ed. Milan: Jaca Book.

LODS, M. (1945) 'L'industrialisation du bâtiment', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1 (mai–juin).

LODS, M. (1957) 'Le problème. Produire industriellement les bâtiments. Des-siner le pays', *T&A*, série 17, 5 (novembre).

LUCAN, J. (2001) *Architecture en France (1940–2000)*. Paris: Le Moniteur.

LUCAN, J. (2021) *Habiter: Ville et architecture*. Lausanne: EPFL Press.

MALMS J. (2001) 'Architecture - an Allegory. A Subjective View', in Blaser W. (ed.) *West meets East: Mies van der Rohe*. Basel; Boston: Birkhäuser-Publishers for Architecture, pp. 8–31.

MENGIN, C. (1999) 'La solution des grands ensembles', *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 64 (octobre–décembre), pp. 105–111.

NEUMANN D. (2001) 'Glass Skyscraper Project, no intended site known, 1922', in Riley T. (ed.) *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art, pp. 186–189.

PALUMBO P. (1999) 'Farnsworth Impressions' in Blaser W. (ed.) *Mies van der Rohe. Farnsworth House: Weekend House/Wochenendhaus*. Basel: Birkhäuser, pp. 14–17.

POZZI C. (2015) *Il clima come materiale da costruzione e altri scritti su Le Corbusier*. Melfi: Libria.

ROTIVAL, M. (1935) 'Les grands ensembles', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 6 (juin), pp. 57–72.

RUBIN, P. E CANAL ARCHITECTURE (2020) *Transformation des situations construites*. Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal.

SCHEERBART P. (1982) *Architettura di vetro*. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A.

SHIELDS J.A.E. (2024) *Collage and Architecture*. New York: Routledge.

SMITHSON A. (1985) 'Three Pavilions of the Twentieth Century: the Farnsworth, the Eames, Upper Lawn', in *Changing the Art of Inhabitation*. London: Artemis, pp. 141–143.

SONREL, P. (1954) 'La cellule d'habitation', in Breton, P. (ed.) *Encyclopédie française*, vol. 14. Paris: Société nouvelle de l'Encyclopédie française.

Spinetta, A. (1953) 'Le grand ensemble', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 46 (février–mars).

SUDREAU, P. (1956) 'La reconquête de Paris', *Urbanisme*, 49–50.

TEYSSOT G. (2000) 'Sull'intérieur e l'interiorità', in *Casabella* (681), pp. 26–35.

TEXIER, S. (2010) *Paris contemporain: de Haussmann à nos jours, une capitale à l'ère des métropoles*. Paris: Parigramme.

VESCHAMBRE V. (2017) 'Renewal and 'Deverticalization' in French Social Housing: The Emblematic Case of the Rhône-Alpes Region' in *Built Environment* vol. 43, n. 4, pp. 620–636.

## B. Saggi / Essays sull'attività di Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal

COLLO, F. (2025) 'Don't fight climate, use it', *D/A Daylight & Architecture* [online]. Hørsholm: Velux Group. Disponibile su: <https://www.velux.com> [Accesso: 12 aprile 2025].

DRUOT, F., LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2007) *PLUS. La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LACATON, A., VASSAL, J.P., RUBY, I. AND RUBY, A. (2025) 'Climate, comfort, and use. A conversation', in Lacaton, A., Vassal, J.P. and Atmos Lab (eds.) *It's Nice Today: On Climate, Comfort, and Pleasure*. Berlin: Ruby Press GmbH, pp. 13–37.

LACATON, A., VASSAL, J.P. AND ATMOS LAB (2025) *It's Nice Today: On Climate, Comfort, and Pleasure*. Berlin: Ruby Press GmbH.

LACATON, A., VASSAL, J.P. AND CARDONNEL, C. (2025) 'A bioclimatic approach. A conversation', in Lacaton, A., Vassal, J.P. and Atmos Lab (eds.) *It's Nice Today: On Climate, Comfort, and Pleasure*. Berlin: Ruby Press GmbH, pp. 39–51.

LACATON, A. AND DRUOT, F. (2015) 'La ville par le logement', in *Paris Habitat: cent ans de ville, cent ans de vie*. Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal, pp. 63–68.

LACATON, A. AND DRUOT, F. (2016) 'La ciudad desde la vivienda', in *Actitud*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 99–110.

LACATON, A. AND SACHER, C. (2020) 'Feeling well at home. About the need to finally rethink housing', *TRANSFER Global Architecture Platform*, September.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2007) 'Actitud', in Druot, F., Lacaton, A. and Vassal, J.-P. (eds.) *PLUS. La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 28–37.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2011) 'Libertad estructural, condición del milagro', in Puente, M. and Puyuelo, A. (eds.) *2G n.60. Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 162–175.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2011) 'L'économie, vecteur de libertés', *Constructif*, 28, pp. 63–66.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2016) 'Por escrito', in *Actitud*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 93–98.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2017) *Actitud*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2025) 'From intuition to project: for a paradigm shift', in Lacaton, A., Vassal, J.P. and Atmos Lab (eds.) *It's Nice Today: On Climate, Comfort, and Pleasure*. Berlin: Ruby Press GmbH, pp. 222–236.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2025) 'How winter gardens work', in Lacaton, A., Vassal, J.P. and Atmos Lab (eds.) *It's Nice Today: On Climate, Comfort, and Pleasure*. Berlin: Ruby Press GmbH, pp. 4–7.

RUBY, I. AND RUBY, A. (2007) 'Entrevista a Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal', in Druot, F., Lacaton, A. and Vassal, J.-P. (eds.) *PLUS. La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 40–95.

RUBY, I. AND RUBY, A. (2007) 'Recuperar el Movimiento Moderno', in Druot, F., Lacaton, A. and Vassal, J.P. (eds.) *PLUS. La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 10–25.

### Monografie sull'attività di Anne Lacaton & Jean Phillippe Vassal

ÁBALOS, I. (2011) 'Una cartografía imaginaria', in Puente, M. and Puyuelo, A. (eds.) *2G n.60. Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 4–16.

CHASLIN, F. (2021) 'Los tiempos frugales: cambio de paradigma', in Fernández-Galiano, L. (ed.) *Lacaton & Vassal 1991–2021*. Madrid: Arquitectura Viva SL, pp. 8–11.

DANA, K. (2011) 'A propósito de Lacaton & Vassal: una tentativa de voz en off', in Puente, M. and Puyuelo, A. (eds.) *2G n.60. Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 17–25.

DÍAZ MORENO, C. AND GARCÍA GRINDA, E. (2021) 'Placeres cotidianos. Una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal', in Márquez, C.F. and Levene, R. (eds.) *El Croquis Lacaton & Vassal*. Madrid: El Croquis Editorial, pp. 6–31.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2021) 'Al servicio de la vida', in Fernández-Galiano, L. (ed.) *Lacaton & Vassal 1991–2021*. Madrid: Arquitectura Viva SL, p. 7.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (ed.) (2021) *Lacaton & Vassal 1991–2021*. Madrid: Arquitectura Viva SL.

HERREROS, J. (2021) 'Nada Excepcional. Siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton & Vassal', in Márquez, C.F. and Levene, R. (eds.) *El Croquis Lacaton & Vassal*. Madrid: El Croquis Editorial, pp. 418–427.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2011) 'La libertad estructural, condición del milagro', in Puente, M. and Puyuelo, A. (eds.) *2G n.60. Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 162–175.

MÁRQUEZ, C.F. AND LEVENE, R. (eds.) (2021) *El Croquis Lacaton & Vassal*. Madrid: El Croquis Editorial.

PUENTE, M. AND PUYUELO, A. (eds.) (2011) *2G n.60. Lacaton & Vassal. Obra reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

RIVKIN, A. (2021) 'Espaciar. El horizonte post-mediático de la obra de Laca-

ton & Vassal', in Márquez, C.F. and Levene, R. (eds.) *El Croquis Lacaton & Vassal*. Madrid: El Croquis Editorial, pp. 32–47.

RUBY, I. AND RUBY, A. (2007) 'Arquitectura naif. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal', in *2G Books Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 11–23.

RUBY, I. AND RUBY, A. (2007) 'Espacio extra, espacio grande. Sobre la obra reciente de Lacaton & Vassal', in *2G Books Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 6–10.

RUBY, I. AND RUBY, A. (eds.) (2007) *2G Books Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

SCOFFIER, R. (2021) 'Incubadoras: de lo genérico a lo cotidiano', in Fernández-Galiano, L. (ed.) *Lacaton & Vassal 1991–2021*. Madrid: Arquitectura Viva SL, pp. 12–19.

SOBEJANO, E. (2021) 'Realismo poético: cuatro imágenes', in Fernández-Galiano, L. (ed.) *Lacaton & Vassal 1991–2021*. Madrid: Arquitectura Viva SL, pp. 174–175.

### C. Cataloghi mostre e conferenze sull'attività di Anne Lacaton & Jean Phillippe Vassal

DANA, K. (2022) 'Le Patrimoine, c'est la vie elle-même', in *Tout ce qui nous entoure est patrimoine*. Paris: d'a | d'architectures, pp. 69–79.

DE MAZIÈRES, F. (2009) 'Lacaton & Vassal ou la "loi du maximum"', in *Lacaton & Vassal – Grand Prix national de l'architecture 2008*. Orléans: Editions HXX, p. 6.

LACATON, A., VASSAL, J.P., GOULET, P., RUBY, I. AND RUBY, A. (2009) *Lacaton & Vassal – Grand Prix national de l'architecture 2008*. Orléans: Editions HXX. Exhibition held at Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris, 26 November 2008–15 March 2009.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (1995) *Il fera beau demain*. In: Goulet, P. (ed.) *Il fera beau demain*. Paris: Institut français d'architecture, 9 March–3 June.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2015) *Freedom of Use*. Berlin: Sternberg Press. Conference held 24 March at the Piper Auditorium, Gund Hall, Harvard GSD, Cambridge, Massachusetts.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2021) *Lacaton & Vassal: Free Space, Transformation, Habiter*. Madrid: Fundación ICO, Puente Editores. Exhibition held at Museo ICO, 6 October 2021–12 January 2022.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2021) 'Free Space', in *Lacaton & Vassal: Free Space, Transformation, Habiter*. Madrid: Fundación ICO, pp. 43–83.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2021) 'Habiter + Frames', in *Lacaton & Vassal: Free Space, Transformation, Habiter*. Madrid: Fundación ICO, pp. 156–163.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2021) 'Transformation', in *Lacaton & Vassal: Free Space, Transformation, Habiter*. Madrid: Fundación ICO, pp. 85–153.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2022) *Tout ce qui nous entoure est patrimoine*. Paris: d'a | d'architectures, November. Conference held 7 March at École de Chaillot – Cité de l'architecture & du patrimoine.

RAMBERT, F. (2009) 'Donner de l'espace, essentiellement', in *Lacaton & Vassal – Grand Prix national de l'architecture 2008*. Orléans: Editions HXX, p. 6.

RUBY, I. AND RUBY, A. (2009) 'Lacaton & Vassal ou l'abîme du jugement', in *Lacaton & Vassal – Grand Prix national de l'architecture 2008*. Orléans: Editions HXX, pp. 8–19.

WALKER, E. AND LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2021) 'In conversation', in *Lacaton & Vassal: Free Space, Transformation, Habiter*. Madrid: Fundación ICO, pp. 12–41.

### D. Interviste sull'attività di Anne Lacaton & Jean Phillippe Vassal

ANONYMOUS (2017) 'Intervista ad Anne Lacaton', *ICON*, (164), pp. 103–106.

ARNAUDET, D. (2002) 'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal: des situations d'existence', *artpress*, (275), pp. 49–52.

BOCQUET, D. (2014) 'More space, more light, more green: a new vision of social housing', *Speech. Affordable Housing*, (12), pp. 238–252.

BORNE, E. (2018) 'Nous cherchons toujours à dilater l'espace', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (424), pp. 46–51.

COSTEDOAT, D. AND JACQUES, M. (2016) 'Entretien avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal', in *GHI Bordeaux. Révolution au Grand-Parc*. Bordeaux: Éditions Le Festin, pp. 41–54.

DANA, K. (2012) 'Il semble urgent de remettre en question les schémas très pauvres d'habitabilité', *d'a | d'architecture*, (213), p. 67.

DANA, K. (2014) 'Vingt ans après, Lacaton & Vassal...', *Archicrédé*, (364), pp. 2–25.

DRUOT, F. (2018) '3 questions à Frédéric Druot', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (427), pp. 24–25.

FAIFFERRI, M. (2018) *RE-INVENT. Reuse and transformation in Lacaton & Vassal's architecture*. Italy: LIStLab edition.

GOULET, P. (2009) 'Lacaton & Vassal. L'École d'architecture de Nantes est un Manifeste', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (374), pp. 79–125.

KEMPE, A. (2020) 'Weniger Material, mehr Platz', *ARCH+*, (240), pp. 58–65.

LACATON, A., VASSAL, J.P. AND WELLNER, M. (2012) 'Reduce, reuse, recycle: in conversation', in Petzet, M. and Heilmeyer, F. (eds.) *Ressource Architektur Deutscher Pavillon / La Biennale di Venezia 2012*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, pp. 13–26.

LÓPEZ UJAQUE, J.M. AND SALCEDO SÁNCHEZ, E. (2013) 'Disciplinary Indifference: interview with Anne Lacaton', *San Rocco*, (7), pp. 40–44.

MAYORAL MORATILLA, J. (2018) 'Lacaton & Vassal: condiciones abiertas para el cambio permanente', *Materia Arquitectura*, (18), pp. 6–29.

MOIX, L. (2016) 'Entrevista a Jean-Philippe Vassal', in Fernández-Galiano, L. (ed.) *Arquitectura: cambio de clima*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, pp. 48–57.

OSWALT, P. AND VASSAL, J.P. (2017) 'Designing the brief: in conversation', *ARCH+*, (230), pp. 64–73.

PALAMINI, M. AND PEZZANI, P. (2013) 'Subversion and Indifference: the architectural strategies of Lacaton & Vassal', *San Rocco*, (7), pp. 28–39.

PICOUT, L. (2019) 'Anne Lacaton: Delikatnosé na blokowisku', *Architektura-murator*, (299), pp. 26–46.

ZACHARIAS-VULTUR, I. (2018) 'The architecture of pleasure. Speaking with Anne Lacaton about dwelling, designing, reinventing and transformation', *Zeppelin*, (148), pp. 21–38.

### **E. Critica generale ai progetti di Anne Lacaton & Jean Phillippe Vassal**

AYERS, A. (2019) 'Retrospective Lacaton & Vassal', *The Architectural Review*, (1463), pp. 77–86.

CATSAROS, C. (2016) 'L'extension du domaine habitable', *TRACÉS*, (05–06), pp. 28–30.

FABRIZI, M. AND LUCARELLI, F. (2017) 'La condizione ordinaria', *Il Tascabile* [online]. Treccani/Alkemy. Available at: <https://www.iltascabile.com> [Accesso: 12 aprile 2025].

GOULET, P. (2009) 'L'esprit nouveau - à propos de la nouvelle école d'architecture de Nantes', *Archicrée*, (341), pp. 56–63.

HUBER, D. (2016) 'Lacaton & Vassal', *Metropolis Magazine*, January, pp. 80–87.

RACINE, A. (2021) 'Il fera beau demain...?', *T, le magazine du Temps*, May, pp. 20–27.

SOUZA, E. (2021) 'Translucency & Raw Materials: A Brief Analysis of Lacaton & Vassal's Solutions', *ArchDaily* [online]. Available at: <https://www.archdaily.com> [Accesso: 12 aprile 2025].

Tribillon, J. (2025) 'Anne Lacaton (1955–)', *The Architectural Review* [online]. Available at: <https://www.architectural-review.com> [Accesso: 12 aprile 2025].

VIOLEAU, J.L. (2012) 'Lacaton-Vassal à Saint-Nazaire: des logements hors norme', *AMC*, (213), pp. 14–17.

*Critica sulle serre abitabili (Maison Latapie, Maison à Coutras, Maison à Lège Cap-Ferret e Morsiglia, Cité Manifeste, Mulhouse, Maison à Keremma, 23 logements, Trignac)*

DANA, K. (2012) 'Entdecke die Möglichkeiten. 23 Wohneinheiten in Trignac', *db deutsche bauzeitung*, (01), pp. 32–37.

DARMON, O. (2013) 'Maison Latapie', in *Archi pas chère: serre et habitat*. Rennes: Editions Ouest-France, pp. 18–25.

DARMON, O. (2013) 'Maison à Coutras', in *Archi pas chère: serre et habitat*. Rennes: Editions Ouest-France, pp. 26–31.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2000) 'House Lège Cap-Ferret', *a+u: Architecture and Urbanism*, (362), pp. 72–81.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2000) 'House Morsiglia (Project)', *a+u: Architecture and Urbanism*, (362), pp. 92–97.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2006) 'Maison à Keremma', *Technique & Architecture*, (483), pp. 66–69.

LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2000) 'Latapie House', *a+u: Architecture and Urbanism*, (362), pp. 82–91.

MIMBRERO, D. (2005) 'Viviendas en Mulhouse, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal', *Tectónica*, (19), pp. 70–87.

TONKA, H. AND SENS, J.M. (1994) *Une maison particulière à Floirac (Gironde) de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal architectes*. Paris: Sens & Tonka   diteurs.

**F. Casi studio (Tour Bois-le-Prêtre | Parigi; GHI Cité du Grand Parc | Bordeaux)**

ANONYMOUS (2015) 'Jardins d'hiver et balcons en extension', *AMC*, (242), pp. 82–83.

ANONYMOUS (2015) 'Transformation de 530 logements, cité du Grand-Parc à Bordeaux', *d'a | d'architecture*, (240), pp. 62–67.

AYERS, A. (2011) 'Lacaton & Vassal's revitalisation of a Parisian tower block', *The Architectural Review*, December.

BUCKLEY, C. (2012) 'Never Demolish: Bois-le-Prêtre Regrows in Paris', *Log*, (24), pp. 43–50.

DANA, K. (2011) 'The Risky Business of Metamorphosis', *Daylight & Architecture*, (16), pp. 59–70.

DANA, K. (2016) 'Die Cité du Grand-Parc in Bordeaux', *Bauwelt*, (39), pp. 38–47.

DRUOT, F., LACATON, A. AND VASSAL, J.P. (2007) 'Tour Bois-le-Prêtre', in *PLUS. La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 216–241.

ÉDITIONS LE FESTIN (2016) *GHI Bordeaux. Révolution au Grand-Parc*. Bordeaux.

GHINIOIU, L. (2018) 'Un proiect responsabil și frumos', *Zeppelin*, (153), pp. 56–71.

GRASER, J. (2017) 'Die Enge öffnen', *werk, bauen + wohnen*, (9), pp. 38–41.

KLEILEIN, D. (2011) 'Der Tour Bois-le-Prêtre in Paris. Sanierung durch Weiterbauen', *ARCH+*, (203), pp. 110–115.

KOLLER, M. (2013) 'Wohnhochhaus im Wandel der Zeiten. Tour Bois-le-Prêtre, Paris', *DBZ Deutsche BauZeitschrift*, (01).

KOLLER, M. (2017) 'Besser Wohnen. Umbau von 530 Wohnungen, Bordeaux', *DBZ Deutsche BauZeitschrift*, (05), pp. 34–41.

MALIGHETTI, L. (2012) 'Refurbishment Bois le Prêtre Tower in Paris', *Arketipo*, (267), pp. 92–103.

MARTÍN ACOSTA, N. (2012) 'Transformación de la torre de viviendas Bois-le-Prêtre en París', *Tectónica*, (38), pp. 20–39.

PEDROTTI, L. (2018) 'Gounod, Haendel and Ingres Refurbishment', *Arketipo*, (119), pp. 1–9.

PIERRE, C. (2014) 'Reasonable Building: Lacaton & Vassal', *Architektur*

*Aktuell*, (416), pp. 44–55.

PLOT EDITORIAL (2016) 'Transformación de 530 viviendas del conjunto Gran Parc', *PLOT*, December, pp. 46–59.

PLOT EDITORIAL (2016) 'Transformación de un edificio del conjunto La Chesnaie', *PLOT*, December, pp. 60–69.

PUBLICA (2017) 'GHI Le Grand Parc', in *Vital Neighbourhoods: Lessons from International Housing Renewal*, pp. 61–82.

RUBY, I., RUBY, A., DANA, K., KUNSMANN, J. AND SCHMAL, P.C. (2012) *Druot, Lacaton & Vassal. Tour Bois-le-Prêtre*. Berlin: Ruby Press and Deutsches Architekturmuseum.

SCOFFIER, R. (2012) 'Rideau. Réflexions sur la réhabilitation de la tour Bois-le-Prêtre', *d'a | d'architecture*, (207), pp. 20–23.

SLESSOR, C. (2019) 'Rhabillé', *Architects' Journal*, August, pp. 30–42.

STACHER, S. (2017) 'Vom Stahlbau zum Städtebau', *werk, bauen + wohnen*, (9), pp. 33–36.

WAINWRIGHT, O. (2016) 'Modèle du genre. Lessons in housing', *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (412), pp. 54–57.

ZABALBEASCOA, A. (2019) 'Ristrutturazione di tre edifici residenziali, Bordeaux', *Domus*, (1034), pp. 424–429.

## Crediti fotografie e immagini

### Premessa

**fig. a** | Le Corbusier © F.L.C

consultazione: Le Corbusier (2018) *La casa degli uomini*. Nuova edizione. Milano: Editoriale Jaca Book SpA, p. 97

**fig. b** | Le Corbusier © F.L.C

consultazione: Le Corbusier (2018) *La casa degli uomini*. Nuova edizione. Milano: Editoriale Jaca Book SpA, p. 113

### Capitolo 1

**copertina:** © Jamie Schafer, East and West Lafayette Towers, Detroit (2013)

cfr. <https://www.archdaily.com/455524/ad-classics-lafayette-park-mies-van-der-rohe/>

**fig. 1.1** | Le Corbusier © F.L.C

consultazione: Le Corbusier (1950) *Poesie sur Alger*. Paris: Falaize, p. 15

**fig. 1.2** | Le Corbusier, racconto di Villa Meyer

consultazione: Le Corbusier (1995) *Oeuvre complète. Vol.1 1910-1929*. Bâle: Birkhäuser Verlag GmbH, p. 89

**fig. 1.3** | Il collage come forma di narrazione

**a.** Charlotte Perriand - Bar sous le Toit, 1927

consultazione: Shields J.A.E (2024) *Collage and Architecture*. New York: Routledge, p. 29

**b.** Charles e Ray Eames - An Exhibition for Modern Living, 1949

consultazione: Murphy D. (1997) *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention*. New York : Harry N. Abrams in association with the Library of Congress and the Vitra Design Museum, pag. 64

**c.** Ludwig Mies van der Rohe, Resor House project, Jackson Hole, Wyoming (Interior perspective of living room and south glass wall) 1939 © 2025 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

consultazione: <https://www.moma.org/collection/works/749>

**fig. 1.4** | Frames del film *L'Architecture d'aujourd'hui* regia di Pierre Chenal, 1930

consultazione: <https://vimeo.com/67793221>

**fig. 1.5** | La loggia moderna tra diafania e ombra

**a.** fotografia Farnsworth House © Werner Blaser, 1995

consultazione: Blaser W. (1999) *Mies van der Rohe. Farnsworth House: Weekend House/Wochenendhaus*. Basel: Birkhäuser, pag. 7

**b.** fotografia Unité d'habitation à Marseille © Lucien Hervé, c.a 1952

consultazione: <http://lucienherve.com/40046-herve15.html>

**fig. 1.6** | Mies van der Rohe e Lilly Reich - Glasraum, 1927

fotografie © Walter Lutkat, 1927, reportage per la rivista *Die Form*

**fig. 1.7** | Mies van der Rohe - Farnsworth House, 1945-1951

**a.** fotografia © Werner Blaser, 1951

consultazione: Blaser W. (1999) *Mies van der Rohe. Farnsworth House: Weekend House/Wochenendhaus*. Basel: Birkhäuser, pag. 44

**b.** fotografia © Ludwig Glaeser, 1978 / Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal

consultazione: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/11219>

**c.** Farnsworth House Interior looking southwest, 1951 Image © Bill Hedrich, Chicago History Museum, Hedrich-Blessing Collection,

consultazione: *Architectural Forum. The Magazine of Building*, (October 1951), pag.158

**fig. 1.8** Yasuhiro Ishimoto, reportage per Villa Katsura a Kyoto, 1953-1954

consutazione: <https://archive.org/details/90.DPAM>

**fig. 1.9** | Le Corbusier, “Le Soleil, maître de notre vie”  
**a.** Le Corbusier (1995) *Le poème de l'angle droit*. Paris:Éditions Tériade © FLC / ADAGP  
consultazione: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-livre/le-poeme-de-langle-droit-le-corbusier-1955/>  
**b.** Le Corbusier (1995) *Oeuvre complète. Vol.3 1934-1938*. Bâle: Birkhäuser VerlagGmbH, pag.25

**fig. 1.10** | evoluzione del brise-soleil di Le Corbusier  
**a.** Le Corbusier (1995) *Oeuvre complète. Vol.2 1929-1934*. Bâle:Birkhäuser VerlagGmbH, pag.69  
**b.** Ivi, pag.171

**fig. 1.11** | Le Corbusier - Le couvent Sainte-Marie de La Tourette, Éveux, 1953-1957  
**a.** © Bernhard Moosbrugger in Henze A (1963). *LA TOURETTE The Le Corbusier monastery*. New York: George Wittenborn, Inc., p.58  
**b.** © Bernhard Moosbrugger, Ivi p.45

**fig. 1.12** | Le Corbusier - La Haute cour, Chandigarh, 1955  
**a.** fotografia © Lucien Hervé  
consultazione: Lucien Hervé, bâtisseur d'ombres, 4 novembre > 23 décembre 2017, communiqué de press GALERIE MAUBERT, 20 rue Saint-Gilles 75003 Paris  
<https://www.galeriemaubert.com/landings-/les-paradoxes-de-z%C3%A9non>  
**b.** Fotografia © Lucien Hervé, FLC-ADAGP / J. Paul Getty Trust, The Getty Research Institute  
consultazione: <https://mgml.si/en/jakopic-gallery/events/596/2019-08-10/16-30/guided-tour-of-the-lucien-herve-geometry-of-light-exhibition/>

**fig. 1.13** | una Geografia della soglia  
**a.** Richard Neutra - Kilbury House, Palos Verdes, 1956  
fotografia di Julius Shulman © Shulman Photo Archive Getty Research Institute  
consultazione: <https://neutra.org/project/kilbury-house/>  
**b.** Jorge Machado Moreira - Edifício Antônio Ceppas, Rio de Janeiro, 1952  
consultazione: Mindlin H. (1956) *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold Pub.Corp., p. 101

**fig.1.14** | abitare sotto un tetto  
fotografia Farnsworth House © Werner Blaser, 1995  
consultazione: Blaser W. (1999) *Mies van der Rohe. Farnsworth House: Weekend House/Wochenendhaus*. Basel: Birkhäuser, pag. 6

**Fig. 1.15** | Alison Smithson - Three Pavilions of the Twentieth Century, 1985  
consultazione: Smithson A., Smithson P. (1994) *Changing the Art of Inhabitation*. London: Artemis, p. 141

**fig. 1.16** | la casa-loggia tra due orizzonti  
**a.** Mies van der Rohe - Farnsworth House, Plano, 1945-1951  
fotografia di Hedrich Blessing Photographers, 1951© Bill Hedrich, Chicago History Museum, Hedrich-Blessing Collection.  
consultazione: *Architectural Forum.The Magazine of Building*, (October 1951), pag.157  
**b.** Craig Ellwood - Daphne House, San Francisco, 1961  
fotografia di autore sconosciuto  
consultazione: *Architecture for sale Quarterly, Special California Issue*, (gennaio-marzo 2016), Beverly Hills: Crosby Doe Associates, Inc., p.70  
**c.** Philip Johnson - Glass House, New Canaan, 1949  
fotografia di © Ezra Stoller  
consultazione: Hitchcock H.R., Drexler A. (1952) *Built in USA Post-war architecture*. New York: Museum of Modern Art, p. 72

**fig. 1.17** | la casa-loggia come ponte  
**a.** Mies van der Rohe - Resor House project, Jackson Hole, Wyoming, 1938  
Interior perspective of living room [view through north glass wall] © 2025 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn  
consultazione: <https://www.moma.org/collection/works/748>  
**b.** Craig Ellwood - Bridge House, 1968  
Ellwood, C. (1968) [Perspective drawing]. Collage. © Craig Ellwood Collection, College of Environmental Design Archives, Cal Poly Pomona  
consultazione: McCoy, E. (1997) Craig Ellwood: Architecture (California Architecture and Architects, No. 9). Santa Monica, CA: Hennessey & Ingalls, p.143

**fig. 1.18** | la casa-loggia in punta di piedi  
**a.** | **b.** Lina Bo Bardi - Casa de Vidro, San Paolo, 1950  
fotografie © Francisco Albuquerque (1952)  
consultazione: <https://institutobardi.org.br/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/>  
**c.** Affonso Eduardo Reidy - Casa Carmen Portinho, Rio de Janeiro, 1949-1952  
fotografia © Michel Aertsens  
consultazione: Reidy A.E., Franck K. (1960) *The works of Affonso Eduardo Reidy*. New York: Praeger, p.89

**fig. 1.19** | la loggia come estensione sul paesaggio  
**a.** Craig Ellwood - Smith House, Los Angeles, 1958  
fotografia © Marvin Rand, 1958  
consultazione: McCoy, E. (1997) Craig Ellwood: Architecture (California Architecture and Architects, No. 9). Santa Monica, CA: Hennessey & Ingalls, p.36  
**b.** | **c.** Philip Johnson - Leonhardt House, Long Island, 1956  
fotografie © Ezra Stoller  
consultazione: *Architectural Record Houses of 1962* (May 1962.), pag.110-111

**fig. 1.20** | spazi intermedi definiti dall'aggetto del tetto  
**a.** Pierre Koenig - Stahl House, Los Angeles, 1959  
fotografia © Rick Poon  
consultazione: <https://www.readcereal.com/articles/stahl-house#1874>  
**b.** Craig Ellwood - Zimmerman House, Los Angeles, 1950  
Fotografia Julius Shulman © Shulman Photo Archive Getty Research Institute  
**c.** Richard Neutra - Bailey House, Pacific Palisades, 1946-48  
fotografia di Julius Shulman © Shulman Photo Archive Getty Research Institute  
consultazione: <https://neutra.org/project/dr-and-mrs-stuart-bailey-house/>

**fig. 1.21** | diafania ottenuta attraverso la successione di piani vetrati  
**a.** Mies van der Rohe - Villa Tugendhat, Brno, 1929-1930  
fotografia © Studio Rudolf de Sandalo, Brno (Daniela Hammer-Tugendhat Archive, Vienna)  
consultazione: Hammer-Tugendhat D., Hammer L., Tegethoff W. (2020) *Tugendhat House: Ludwig Mies van der Rohe*. Basel: Birkhäuser, p.136  
**b.** Richard Neutra - Grace Lewis Miller House, Palm Springs, 1937  
fotografia di Julius Shulman © Shulman Photo Archive Getty Research Institute  
consultazione: <https://neutra.org/project/grace-lewis-miller-house/>  
**c.** Walter Gropius - Gropius House, Lincoln, 1938  
fotografia di Robert M. Damora / Condé Nast via Getty Images  
consultazione: <https://newrepublic.com/article/153281/walter-gropius-man-built-bauhaus-look-review>

**fig. 1.22** | Ray and Charles Eames - Eames House, 1949  
fotografie di Julius Shulman  
consultazione: 'Life in a chinese kite. Standard industrial products assembled in a spacious wonderland' in *Architectural Forum* 1950-09: Vol 93 Iss 3, p. 91  
cfr. <https://living.corriere.it/case/autore/gallery/le-case-degli-eames-foto/?pag=2>

**fig. 1.23** | Mies van der Rohe - Lake Shore Drive Apartments, 1948-1951  
**a.** fotografia di Hedrich-Blessing,1950 © Chicago Historical Society  
consultazione: Carter P. (2002) Mies van der Rohe at work. New York: Phaidon Press Inc., p.39  
<https://photostore.chicagohistory.org/hedrich-blessing>  
**b.** collage di due fotografie di Werner Blaser in Blaser W. (1999) Mies van der Rohe: Lake Shore Drive Apartments / High Rise Buildings. Basel: Birkhäuser

**fig. 1.24** | Le Corbusier - Unité d'Habitation, Marsiglia, 1945-1952  
**a.** fotografia di Lucien Hervé, 1950 L2(1)70 © Getty Research Institute Digital Collections  
consultazione: [https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE6573681](https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE6573681)  
**b.** fotografia di René Burri, 1950 © Getty Research Institute Digital Collections

**Fig. 1.25** | la loggia come parte della casa in “aggetto”  
**a.** Georges Candilis, Shadrach Woods e Alexis Josic - Nid d'abeille, Casablanca, 1952-1953  
autore sconosciuto  
**b.** Antonio Bonet - Edificio Av. del Libertador 3640, Buenos Aires, 1960  
fotografia © Albano García  
consultazione: <https://www.modernabuenosaires.org/obras/20s-a-70s/edificio-av-del-libertador-3640>

**fig. 1.26** | Candilis, Woods e Josic - Nid d'abeille, Casablanca, 1952-1953  
consultazione: Joedicke J. (1968) *Candilis, Josic, Woods. Una década de arquitectura y urbanismo*, Barcellona: Gustavo Gili, p.118

**fig. 1.27** | Candilis, Woods e Josic - Nid d'abeille, Casablanca, 1952-1953  
planimetria dell'aggregato, sezione trasversale e planimetria alloggio  
consultazione: *Architecture D'aujourd'hui* (1954-12), p.55

**fig.1.28** | Antonio Bonet - Edificio Av. del Libertador 3640, Buenos Aires, 1960  
Fotografia © Albano García

**fig. 1.29** | la loggia come promenade in quota  
**a.** Alison e Peter Smithson - Robin Hood Gardens, Londra, 1960-1972  
The Smithsonian Family Collection © Photo Sandra Lousada  
consultazione: <http://kvadratinterwoven.com/a-brutal-end-for-robin-hood-gardens>  
**b.** Affonso Eduardo Reidy - Conjunto residencial Pedregulho, Blocco A, Rio de Janeiro, 1946-58  
Fotografia © Michel Aertsens  
Consultazione: Reidy A.E., Franck K. (1960) *The works of Affonso Eduardo Reidy*. New York: Praeger, p.103

**fig. 1.30** | evoluzione della "street in the sky" da Golden Lane a Robin Hood Gardens  
**a.** Golden Lane Housing competition (1952)  
consultazione: <https://www.metalocus.es/en/news/alison-and-peter-smithson-housing>  
**b.** Robin Hood Gardens, Londra, 1960-1972  
consultazione: <https://www.archdaily.com/645128/spotlight-alison-and-peter-smithson/5582e809e58ece1737000009-spotlight-alison-and-peter-smithson-image>

**fig. 1.31** | Reidy - Conjunto residencial Pedregulho, Blocco A, Rio de Janeiro, 1946-58  
**a.** Fotografia © Andrés Otero  
Consultazione: Casabella 793, settembre 2010, p.90  
**b.** Fotografia © Michel Aertsens  
Consultazione: Reidy A.E., Franck K. (1960) *The works of Affonso Eduardo Reidy*. New York: Praeger, p.102

**fig. 1.32** | Reidy - Conjunto residencial Pedregulho, Blocco A, Rio de Janeiro, 1946-58  
sezione trasversale del blocco A e tipologie duplex degli alloggi  
Consultazione: Reidy A.E., Franck K. (1960) *The works of Affonso Eduardo Reidy*. New York: Praeger, p.98

## Capitolo 2

**copertina:** Sebastião Salgado - La Courneuve, 1978 © Sebastião Salgado / Amazonas Images.  
consultazione: <https://www.polkamagazine.com/la-courneuve-1978-les-premieres-fissures-photographiees-par-sebastiao-salgado/>

**fig.2.1** | Le Corbusier © F.L.C  
consultazione: Le Corbusier (2018) *La casa degli uomini*. Nuova edizione. Milano: Editoriale Jaca Book SpA, p.37

**fig.2.2** | cantiere del la Cité Rotterdam a Strasburgo, 1953  
Fotografia © Jean Biaugeaud et Harang  
consultazione: <https://www.ouvroir.fr/sources/index.php?id=421>

**fig. 2.3** | ATIC - ensemble de logements HLM Emmaüs, Argenteuil, 1954-1956  
**a.** fotografia: autore sconosciuto  
consultazione: <https://www.flickr.com/photos/148195584@N08/45873311054>  
**b.** sezione longitudinale  
consultazione: Lucan, J. (2001) *Architecture en France (1940-2000)*. Paris: Le Moniteur, p.66

**fig. 2.4** | Frames del film *Le temps de l'urbanisme*, Philippe Brunet (1962)  
consultazione: <https://www.dailymotion.com/video/xgj2zz>

**fig. 2.5** | Frames tratti dal film *La Cité des hommes*, Frédéric Rossif, Albert Knobler (1966)  
consultazione: <https://www.dailymotion.com/video/xgiqzr>

**fig. 2.6** | Eugène Beaudoin e Marcel Lods - Cité de la Muette, Drancy, 1932-1935  
**a.** fotografia aerea (1932)

consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1935-06-18\_\_CCF0C-2265\_1935\_CAF\_C-226\_0007  
**b.** fotografia © Photo Henriot  
consultazione: *l'Architecture D'aujourd'hui*, (1935-09), p.40

**fig. 2.7** | Jean-Benjamin Maneval - Cité de Mourenx, 1957-1966  
**a.** ortofoto (1962)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1962-07-24\_\_C1545-0151\_1962\_CDP1908\_9546  
**b.** fotografia aerea (1960)  
consultazione: <https://www.fortunapost.com/64-pyrenees-atlantique/72337-64-mourenx-vil-le-nouvelle-vue-aerienne-1960.html>

**fig. 2.8** | Grand Ensemble di Beauregard, Poissy, 1954  
**a.** ortofoto (1963)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1963-09-17\_\_C2114-0081\_1963\_F2114-2514\_0050  
**b.** fotografia aerea (1960)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1960-03-23\_\_CDUR005715\_1960\_DUR\_571\_0008

**fig. 2.9** | Raymond Lopez - Plan pour Port Pouchet, Parigi, 1959-1961  
fotografia aerea (1961)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1961-11-29\_\_CDUR006405\_1961\_DUR\_640\_0002

**fig. 2.10** | H. Delacroix e C. Tambuté- Cité des 4.000, La Courneuve, 1959-1961  
**a.** ortofoto (1973)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1973-05-16\_\_C2314-1081\_1973\_F2314\_0040  
**b.** Le chantier de construction des 4000 à La Courneuve, 1964  
consultazione: Archives Municipales de La Courneuve  
[https://e-cours.univ-paris1.fr/modules/uoh/paris-banlieues/u5/co/3\\_4.html](https://e-cours.univ-paris1.fr/modules/uoh/paris-banlieues/u5/co/3_4.html)

**fig. 2.11** | Jacques-Henri Labourdette - Sarcelles-Lochères, 1957-1975  
**a.** ortofoto (1965)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1965-03-01\_\_C92PHQ7291\_1965\_CDP9194\_1582  
**b.** fotografia aerea (1960)  
consultazione: portale IGN Remonter le temps  
codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1960-07-29\_\_CDUR005895\_1960\_DUR\_589\_0004

**fig. 2.12** | Tativille - set cinematografico per il film *Playtime* di Jacques Tati, 1958  
fotografie di Jérôme Deschamps e Macha Makeïeff © Les Films de Mon Oncle; tativille.com

**fig. 2.13** | demolizione della barre Debussy a La Courneuve, 18 febbraio 1986  
**a.** G. Crossay, "Cité des 4000, démolition de l'immeuble Debussy, 18 février 1986" ("Cité des 4000, demolition of the Debussy building, February 18, 1986")  
consultazione: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3409?lang=en/1000>  
**b.** Destruction d'un immeuble de la Cité des 4000, par implosion, à La Courneuve en France, le 18 février 1986. ©Getty - Patrick AVENTURIER/Gamma-Rapho

**fig. 2.14** | demolizione di 10 tours di Minguettes, Vénissieux, 11 ottobre 1994  
[Démolition de la Tour 6 des Minguettes à Vénissieux]  
consultazione: Bibliothèque municipale de Lyon / P0901 FIGRP01098 002  
[https://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_011C000101570c114541951](https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_011C000101570c114541951)

**fig. 2.22** | Jean-Philippe Vassal - Paillote, Niamey, 1984  
consultazione: Catalogo della mostra "Lacaton & Vassal - Grand Prix national de l'architecture 2008", a cura di Cité de l'architecture & du patrimoine / Institut français d'architecture Lacaton A., Vassal J.P. con Goulet P., Ruby I. e Ruby A. (2009) *Lacaton & Vassal Orléans*: Editions HYX, p. 24

**fig. 2.23** | lo spazio extra in Maison Latapie  
© Lacaton&Vassal / <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25>  
consultazione: Tonka, H. and Sens, J.M. (1994) *Une maison particulière à Floirac (Gironde) de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal architectes*. Paris: Sens & Tonka Éditeurs, pp. 39-40

**fig. 2.24** | appropriazione di uno spazio privo di funzione  
© Lacaton&Vassal / <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25>

**fig. 2.25** | macchine solari

**a.** Charles e Ray Eames - Solar Do-Nothing Machine, 1957

© 2015 Eames Office, LLC., fotografia apparsa nella rivista *Life magazine*, 1959.  
consultazione: Ostroff D. (2015) *an Eames anthology*. Yale University Press, p.191

**b.** Lacaton&Vassal - Maison S, Coutras, 1996

fotografia © Hisao Suzuki in Márquez, C.F. and Levene, R. (2021) *El Croquis Lacaton & Vassal*. Madrid: El Croquis Editorial, pp. 78-79.

**fig. 2.26** | perfezionamento delle serre abitabili di Lacaton & Vassal  
ridisegni delle sezioni trasversali da parte dell'autore

**fig. 2.27** | Prototipo per una casa economica (1991)

© Lacaton&Vassal / <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=23>

**fig. 2.28** | Maison S, Coutras (1996)

ridisegni della planimetria e della sezione trasversale da parte dell'autore

**figg. 2.29 - 2.30** | Cité Manifeste, Mulhouse (2005)

© Lacaton&Vassal / <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19>

**fig. 2.31** | inversione dello sguardo nella Sthal House

**a.** Julius Shulman, 1960 © Shulman Photo Archive Getty Research Institute

**b.** Pierre Koenig - prospettiva verso l'interno, 1958

**fig. 2.32** | Lacaton & Vassal - superamento della scatola muraria,

© Druot, Lacaton&Vassal, 2007

consultazione: Ilka & Andreas Ruby, Peter Cachola Schmal, Druot, Lacaton & Vassal. (2012) *Tour Bois-le-Prêtre*. Editors Ruby Press e Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, p.9

**fig. 2.34** | sollevarsi dal suolo e conquistare la vista sul mare

Lacaton & Vassal - Maison D, Lège -Cap-Ferret, 1996-1998

**a.** | **c.** © Philippe Ruault / <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21>

**b.** fotografia © Hisao Suzuki in Márquez, C.F. and Levene, R. (2021) *El Croquis Lacaton & Vassal*. Madrid: El Croquis Editorial, pp. 71

**fig. 2.35** | Frames del film *House After 5 Years of Living*, regia di Charles e Ray Eames, 1955

consultazione: <https://www.youtube.com/watch?v=CUC3kBpFUF0>

**fig. 2.36** | Frames tratti dal film *The Imaginaries of Transformation*, Karine Dana, 2016

consultazione: <https://vimeo.com/220934738>

**fig. 2.37** | re-inventare il moderno

**a.** disegno di Mies per la brochure di pubblicizzazione dei Lake Shore Drive Apartments

**b.** collage © Druot, Lacaton&Vassal, 2007

**fig. 2.38** | James Wines, SITE - Highrise of Homes, 1981

© SITE – James Wines, LLC.

consultazione: <https://sitenevork.com/portfolio-1/project-one-7tnzy-llznb-83lpx-6xw4p-726sh-k86c6-hpckn>

**fig. 2.39** | re-inventare il moderno

**a.** Le Corbusier -Immeubles-villas, 1922

consultazione: <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-immeubles-villas-sans-lieu-1922/>

**b.** Lacaton&Vassal - Immeuble villa, Poitiers, 2006

© Lacaton&Vassal / <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=48>

## Capitolo 3

**copertina:** © David Boureau (2012) - Transformation de Tour Bois-le-Prêtre

**fig. 3.1.b** | Raymond Lopez - Plan pour Port Pouchet, Parigi, 1959-1961

fotografia aerea (1963)

consultazione: portale IGN Remonter le temps

codice: IGNF\_PVA\_1-0\_\_1963-10-01\_\_CDUR006935\_1963\_DUR\_693\_0019

**fig. 3.2** | Raymond Lopez - Tour Bois-le-Prêtre, 1961

consultazione: Ilka & Andreas Ruby, Peter Cachola Schmal, Druot, Lacaton & Vassal. (2012)

*Tour Bois-le-Prêtre*. Editors Ruby Press e Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, p.5

**fig. 3.3** | Tour Bois-le-Prêtre, 2007 / avant

© Druot, Lacaton&Vassal

consultazione: Ilka & Andreas Ruby, Peter Cachola Schmal, Druot, Lacaton & Vassal. (2012)

*Tour Bois-le-Prêtre*. Editors Ruby Press e Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, p.7

**fig. 3.4** | Tour Bois-le-Prêtre, 2014 / après

© Victor Tsu

consultazione: <https://www.flickr.com/photos/victortsu/14499713713/in/album-72157645301304274>

**fig. 3.5b** | Cité du Grand Parc, 1969

consultazione: *GHI Bordeaux, Révolution au Grand-Parc*. Éditions le Festin, Bordeaux, 2016, p.10

**fig. 3.6** | avant-après Blocco G - La Cité du Grand Parc

© Philippe Ruault

consultazione: *GHI Bordeaux, Révolution au Grand-Parc*. Éditions le Festin, Bordeaux, 2016, p.45

**fig. 3.7** | Philippe Ruault - sequenze spaziali

Tour Bois-le-Prêtre | GHI Cité du Grand Parc

© Philippe Ruault

<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56>

<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=80>

**fig. 3.8** | giustapporsi all'esistente

© Philippe Ruault

consultazione: <https://www.flickr.com/photos/aquitanis/19930790582/>

**figg. 3.9-3.10** | la loggia come dispositivo climatico

© Philippe Ruault

<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56>

<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=80>

**copertina** | **3.2** “Correzione tipologica” di un edificio a torre

© Thekla Ehling

<https://www.daylightandarchitecture.com/architecture-for-well-being-and-health/>

**copertina** | **3.3** “Correzione tipologica” di edifici in linea

© Federico Covre

<https://www.federicocovre.com/project/grand-parc-bordeaux-lacaton-vassal-architectes>

I disegni interpretativi relativi ai casi studio assunti nei paragrafi 3.2 e 3.3 sono opera dell'autore. Per qualsiasi dimenticanza e omissione relativa alle immagini riportate nel lavoro di ricerca, l'autore si scusa e si dichiara disponibile ad assolvere i propri impegni per eventuali diritti di riproduzione qui non contemplati.

## Filmografia e video di riferimento

### A. Paradigmi nella Modernità

**a.** *L'Architecture d'aujourd'hui* | regia di Pierre Chenal, 1930  
consultazione: <https://vimeo.com/67793221>

**b.** *House: After Five Years of Living* | regia di Charles and Ray Eames, 1955  
consultazione: <https://www.youtube.com/watch?v=CUC3kBPfUF0>

**c.** *Solar Do-Nothing Machine* | regia di Charles and Ray Eames, 1957  
consultazione: <https://www.youtube.com/watch?v=kv6YvKPxQzk>

**d.** *The Smithsons on Housing* | directed by B. S. Johnson , 1970  
Nel 1970 la BBC seguì gli architetti Alison e Peter Smithson durante la costruzione del loro progetto di edilizia residenziale, Robin Hood Gardens  
consultazione: <https://www.youtube.com/watch?v=UH5thwHTYNk>

### B. Trente Glorieuses e Grands Ensembles

**e.** *Le temps de l'urbanisme*, Philippe Brunet (1962)  
consultazione: <https://www.dailymotion.com/video/xgj2zz>

**f.** *La Cité des hommes*, Frédéric Rossif, Albert Knobler (1966)  
consultazione: <https://www.dailymotion.com/video/xgiqzr>

**g.** *Des maisons et des hommes*, Pierre Jallaud, François Villiers (1953)  
consultazione: <https://www.dailymotion.com/video/xk6thy>

**h.** *Mur en quatre heures*, Édouard Berne (1958)  
consultazione: <https://www.dailymotion.com/video/x19lwab>

**i.** *Destruction de la barre Debussy à la cité des 4000* | Archive INA (1986)  
consultazione: <https://www.youtube.com/watch?v=-Pz11cojTN8>

### C. Sull'opera di Lacaton&Vassal

**l.** conferenza di Frédéric Druot tenutasi il 31 marzo 2014 presso la Escola da Cidade di São Paulo, in cui viene introdotta la ricerca Plus Paris  
consultazione: <https://www.youtube.com/watch?v=zBGKvVkJk>

**m.** *The Imaginaries of Transformation* | regia di Karine Dana, 2016  
consultazione: <https://vimeo.com/220934738>

**n.** *Construire l'échappement* | regia di Karine Dana, 2019  
realizzato nell'ambito della seconda edizione della Biennale di Architettura di Orléans (2019) e della Collezione Frac Centre-Val de Loire, questo film è un'immersione in nove progetti dello studio Lacaton & Vassal.  
consultazione: <https://vimeo.com/373089301>