



SOLID GEOMETRY HABITAT 67 Montreal, Canada

text by Roberta Valent



Il progetto di un giovane architetto che non ha mai costruito nulla. Moshe Safdie ha un'idea che coniuga utopia e concretezza, Rinascimento e vernacolo

Progettato per l'Esposizione Universale del 1967, il complesso residenziale Habitat 67, affacciato sul porto fluviale di Montréal, in Canada, è tuttora la più autentica dichiarazione di poetica progettuale di Moshe Safdie, l'architetto che, a quel tempo quasi esordiente, lo disegnò integrando praticità di costruzione, rapporto con la natura e background culturale. «L'idea di partenza di Habitat è collegata direttamente all'architettura vernacolare», ci racconta nel suo ufficio di Boston. «Da una parte esiste l'architettura de-





gli architetti – quella che ha le sue basi nel Rinascimento di Brunelleschi o Michelangelo –, dall'altra l'architettura che, pur non essendo disegnata da professionisti, ha continuamente prodotto edifici comunque di design a pieno titolo, cioè sia basati sulla capacità di impiego delle risorse disponibili, sia espressione della vita sociale e culturale degli abitanti: penso ai pueblos dei nativi americani, ai villaggi arabi, ma anche a quelli giapponesi, o ai borghi italiani arroccati sui monti, come Todì». Nato a Haifa, in Israele, nel 1938, Safdie si trasferisce in Canada nel '55, laureandosi in architettura alla McGill University. Dopo l'apprendistato con Louis Kahn a Philadelphia, torna a Montréal come supervisore per il piano generale dell'Esposizione Universale e decide di proporre la realizzazione della sua tesi di laurea: un prototipo di mass produce building system, dove design, ricerca, sviluppo e materiali sono inclusi nei costi di produzione e sono ammortizzati nel progetto totale, espandibile in altre città. «Dopo aver studiato la pianificazione di aree residenziali e visitato lo sviluppo di aree periferiche, mi sono reso conto che bisognava ridisegnare la struttura degli appartamenti, ripensarne la vivibilità, in modo che ognuno di essi avesse lo stesso feeling di una casa, con giardino, ingresso indipendente e spazi comuni dove socializzare, ma che soprattutto avesse una propria identità. Un processo sinergico di vari attori – architetti, designer, costruttori, ingegneri, operai, arredatori – che lavorano insieme non solo per catturare lo spirito culturale della città, ma anche per creare un modello di prefab più economico». Concepito come un villaggio all'interno della città, dove erano previste anche scuole e negozi, il progetto iniziale di Safdie non sarà mai completato; approvato solo nella prima fase, si concretizza nella realizzazione di centocinquanta appartamenti, invece dei mille previsti, alzando così drasticamente il prezzo di ogni unità. «La struttura si basa su un modulo che si può ripetere a piacere. L'abilità sta nell'usare gli stessi elementi evitando la monotonia, creando una varietà che sia piacevole alla vista. In Habitat 67 ci sono quindici combinazioni che rendono ogni spazio unico e variano in dimensioni e utilizzo a seconda delle esigenze delle varie famiglie. Il 1967 è stato un momento importante per Montréal. L'Esposizione celebrava il centennale della nascita del Canada, c'era una cooperazione importante tra governo statale, provinciale e ministero, era un momento di ottimismo e di speranza, che ben supportava idee radicali come la mia. Avevo venticinque anni, non avevo mai costruito un edificio, il governo fu molto coraggioso nell'approvare il mio progetto:

Pensato come un villaggio nella città, il progetto iniziale di Safdie è però completato solo nella prima fase: 158 appartamenti, invece dei mille previsti

nel mondo in cui viviamo oggi, non credo che Habitat avrebbe mai visto la luce ». Uno degli elementi più rivoluzionari di Habitat 67 sta nel fatto che Safdie abbia previsto con profetico anticipo il problema dello high density housing prima che esistesse una necessità reale di equilibrio tra edilizia e qualità di vita. «La densità con cui si costruisce adesso è diversa da quella di cinquant'anni fa; prima o poi, dovremo porre dei limiti alla costruzione (continua a pag. 157). R.V. Immagini del servizio courtesy Safdie Architects (msafdie.com).

CONTINUA DA

WILLIAM KENTRIDGE (continua da pag. 76)

ricavato un'area di lavoro nel salotto di casa, tornato oggi a essere tale, ma dove, come nel caso di "Lulu", riunisce ancora i colleghi per vagliare idee sui progetti in fieri. I lavori più corali e teatrali sono invece preparati nello studio a downtown, un locale vasto tanto quanto serve per ospitare grandi apparati di scena, ballerini, sarti, musicisti, scenografi, cantanti, assistenti e costumisti. Si trova nel distretto artistico della città, Arts on Main, nell'ex area industriale di Maboneng, abbandonata e disagiata, in via di rifacimento dagli anni 2000; nel 2003, Kentridge stabilisce lì la sua seconda base, in un ex deposito dei primi del Novecento. In entrambi gli spazi non è però la meditazione a innescare l'idea quanto «il camminare. Attorno al tavolo, vicino al lavabo, attorno al treppiede della telecamera, di nuovo alla scrivania, a una sedia, davanti alla parete di disegni, poi al proiettore e così via per mezz'ora, facendo girare le idee in tondo, finché non trovano la loro collocazione». Eppure, per quanto, secondo Kentridge, quello non sia un luogo dove isolarsi, in esso si afferma pur sempre l'idea del rifugio dell'artista, non tanto dal mondo, quanto dal giudizio altrui: «Lo studio definisce uno spazio sicuro in cui all'incertezza è concesso il beneficio del dubbio e alle idee la facoltà di consolidarsi o di cadere nel vuoto, senza uno scrutinio esterno, senza dover presentare o giustificare se stessi». *Angela Maria Piga*

ALEPH SANCTUARY (continua da pag. 102)

che lo compongono. Per un periodo i collezionisti lasciano che i loro quadri viaggino con l'Aleph, ma verso la fine degli anni 70 ne rivendicano il possesso. «Anche se il tempio è stato smontato e venduto a pezzi, continuerà a vivere nella memoria di chi l'ha visto», scrive, con molta filosofia, nel 1988. Pochi anni dopo, però, davanti alla possibilità di ricostruire il santuario con riproduzioni di plexiglas tratte dalle foto dell'originale, l'artista non esita. L'Aleph è nuovamente in alcuni musei famosi, dalla Tate di Liverpool al Whitney di New York. «La copia è stata realizzata bene», dice Milinaire. «A giudicare dalle code di visitatori che ho visto davanti all'ingresso, credo sia stato un esperimento di successo». *Cristiana Depedri*

LIVING ON THE EDGE (continua da pag. 112)

nostra casa era un guscio spoglio, era molto primitiva», ricorda la figlia di Breuer, Tamara, descrivendo l'edificio che il padre costruì vicino a Wellfleet: una struttura rettangolare, senza acqua corrente né elettricità, ma dotata di una grande terrazza con vista sull'acqua. Cape Cod ha un clima ideale nei mesi estivi, ma è spazzato da freddo e vento per buona parte dell'anno. La semplicità dei materiali utilizzati e la posizione panoramica ma esposta in cui sorgono molte di queste case ne hanno accelerato il decadimento. Questo, unito al fatto che le residenze erano spesso nascoste fra dune e boschi per garantire la privacy dei proprietari, ha fatto sì che, fino a non molto tempo fa, pochi sapessero dell'esistenza di questo patrimonio architettonico. Solo nel 2007 un architetto locale ha creato un'organizzazione per promuovere la conservazione degli edifici, arrivando a catalogare un centinaio di case moderniste sulla penisola. «La maggior parte di questi edifici è in mano a privati», dice Peter McMahon, fondatore del Cape Cod Modern House Trust (ccmht.org) e autore del volume "Cape Cod Modern", in uscita a settembre per Metropolis Books (metropolisbooks.com). «Lavoriamo per promuovere la consapevolezza del loro valore». L'organizzazione ha ristrutturato alcune case importanti, come la Hatch House di Jack Hall e la Kugel/Gips House di Charles Zehnder, nella speranza che possano servire da esempi ai proprietari locali. «Spesso si tratta di edifici costruiti con materiali delicati», conclude McMahon. «Ci vuol poco a rovinarli, pur avendo le migliori intenzioni». *Nicola Scevola*

BERLIN BROADCASTING CORPORATION (continua da pag. 119)

questa consapevolezza reciproca è stata la base della strategia non solo della tensione, ma anche della dissuasione: «Dal '70 si stabilì uno status quo. Il vero pericolo era la sorpresa, il panico, la controffensiva militare. Ma se noi sapevamo cosa facevano loro e loro sapevano cosa facevamo noi, non ci sarebbero stati né sorprese, né panico o contrattacchi. E questo contribuì alla pace in Europa». *Jan Kollerstrom*

EDLE EINFALT UND STILLE GRÖBE (continua da pag. 131)

dall'uso di materiali nobili: legno pregiato, marmo, onice, pelli e tessuti lavorati a mano e fatti su misura. Quella casa così nuova e grandiosa scatenò curiosità, ma anche riprovazione: «Per la gente del luogo, quella parete di vetro aveva un valore quasi immorale», commenta uno storico dell'architettura nel documentario "Haus Tugendhat", diretto da Dieter Reifarth e prodotto da Pandora Film. I Tugendhat vivono felicemente in quella casa per soli otto anni: sono ebrei e, subito dopo l'Anschluss, si rifugiano in Svizzera, prima che l'Accordo di Monaco dia la possibilità ai nazisti di invadere la Moravia. Occupata prima dalla Gestapo, poi dall'esercito russo, la casa è scempiata dai nuovi inquilini: mobili rubati, pannelli di legno bruciati, il livello inferiore trasformato in stalla. Nel '67, Grete contatta lo studio americano di Mies e torna a Brno nella speranza di potere, se non recuperare la proprietà della villa, almeno salvarla restaurandola. Nel '68, però, i carri armati russi entrano a Praga e nel '69 Mies muore. La casa diventa prima scuola di danza, poi centro di rieducazione fisica. Gli eredi Tugendhat cercano invano di attirare l'attenzione sulle condizioni disastrose di questo gioiello di architettura, finché, a metà degli anni Ottanta, è lanciato un progetto di salvataggio particolarmente infelice. Tutto è rifatto in modo sbagliato, quasi amatoriale. Bisogna aspettare il 2001 e gli sforzi coordinati di tutti gli eredi Tugendhat perché la casa – o quel che resta – venga finalmente iscritta nella lista del Patrimonio dell'Umanità; e un'altra decina d'anni perché siano raccolti i sei milioni di euro necessari a un vero restauro. Oggi l'edificio, recuperato fin nei minimi dettagli, è tornato a essere come Mies l'aveva concepito. Non sarà mai più abitato, ma resta aperto al pubblico per visite guidate. Per una logica amministrativa tanto ottusa quanto ingiusta, la casa non può essere restituita ai legittimi proprietari. Nella memoria collettiva, resterà per sempre un monumento al genio architettonico e alla tragicità della Storia. *Maria Grazia Meda*

CECI N'EST PAS UN MUSÉE (continua da pag. 134)

Georges Braque e Raoul Ubac, che progettano le vetrate della cappella (ma il primo realizzò anche il mosaico per una vasca esterna); i fratelli Giacometti, che disegnano panchine, lampade, maniglie delle porte, illuminazione degli edifici; Pierre Tal-Coat, che ricrea su una parete esterna una sorta di omaggio alla pittura rupestre. Mentre davanti all'ingresso troneggia "Les renforts" di Alexander Calder e una serie di sculture di Miró popolano le terrazze e animano lo straordinario labirinto nei giardini collinari. «È proprio qui, che in un pomeriggio d'estate del 1966, Duke Ellington improvvisa i suoi blues dedicati a Joan Miró», racconta Isabelle Maeght. «Ma voglio anche ricordare alcune tra le mostre più importanti della fondazione. Come quella del 1969, dedicata a Calder; oppure quella del 1973, ad André Malraux e al suo "Museo immaginario", che riunisce arte tribale e opere del Rinascimento; nel 1978 tocca a Giacometti, della cui opera più celebre la fondazione detiene entrambe le versioni: "L'uomo che cammina I" e "L'uomo che cammina II"». E si arriva ai giorni nostri. Oggi la collezione offre un panorama eccezionale sull'arte del XX secolo. I libri e i manoscritti editi da Aimé e da suo figlio maggiore Adrien sono la gioia dei ricercatori. Non sorprende quindi che a questo moderno "locus amoenus", cullato dal canto delle cicale e circondato dalla grazia naturale della Provenza, giungano duecentomila visitatori all'anno. *Chiara Rimbotti*

THE POWER OF SIGNS (continua da pag. 142)

mobilità di Hartung; è però il segno di una grande forza poetica che spinge a un rapporto privilegiato e costante con la natura circostante. All'interno, i coniugi decidono di non appendere alcuna opera: bastano le finestre, che incorniciano i quadri perfetti e sempre diversi dipinti dalla natura. La piscina al centro del grande patio riflette il cielo e, insieme alle pareti, di un blu intenso, inventa un continuo gioco di contrasti con il bianco assoluto della casa. Hans e Anna-Eva vivono sino alla fine in questo luogo magico, dove luce e spazio sono le principali regole dettate dall'artista. Per loro espresso volere, nel 1994 la residenza diventa una fondazione. Fino al 4 maggio, "La radice del segno", una mostra dell'opera grafica di Hartung, è visibile a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica. Nel 2015 è prevista un'importante rassegna a Palma di Maiorca. *Chiara Donn*

THE HOUSE ON THE ROCK (continua da pag. 147)

originario della Casa hanno ispirato la leggenda che questa sia stata costruita come risposta a un commento fatto da Wright sull'incapacità del padre di Jordan di costruire. La biografia ufficiale del creatore della House on the Rock, uscita due anni dopo la sua scomparsa, nel 1989, racconta di un incontro fra Wright e Jordan Sr. in cui il secondo avrebbe chiesto al primo un parere su un suo progetto. L'architetto, famoso per la sua ruvidità, avrebbe risposto che il talento di Jordan Sr. non bastava neanche «a costruire un pollaio». Per vendicare l'affronto fatto al padre, Jordan Jr. decise allora di progettare la Casa sulla Roccia. In realtà, le ricerche fatte da Kupsh mettono in dubbio la veridicità della storia. I tempi non coincidono e pare che la fonte principale del racconto, un amico di Jordan ormai defunto, avesse l'abitudine di ricamare i fatti. Ormai i protagonisti della vicenda sono tutti scomparsi ed è difficile stabilire con certezza chi abbia ragione. Ma forse è meglio così. Resta la casa abbarbicata alla roccia, con la sua collezione eccentrica e una storia leggendaria alle spalle. Ricetta perfetta per una favola meravigliosa, degna del suo autore. (Inf. thehouseontherock.com; wandael.com) *Geco Mancino*

A PRIVATE CONVERSATION WITH: YUKO HASEGAWA

(continua da pag. 151)

a questo gioco di scambi non solo perché forniscono spunti da sviluppare a livello tematico, ma anche e soprattutto per l'apporto che danno allo scambio di informazioni. «Adesso è semplice condividere le informazioni, e questo approccio può essere applicato anche al sistema produttivo con la creazione di nuovi canali di distribuzione». Hasegawa ribadisce che tutte queste attività non si svolgono in un vuoto esistenziale, ma devono fare i conti con l'ambiente umano e sociale in cui sono immerse: «Sia l'arte sia il design sono strettamente legati al desiderio umano. Noi produciamo queste cose perché esiste un bisogno a monte. Allo stesso modo vengono conservate e tramandate perché hanno un valore riconosciuto che va al di là dell'oggetto in sé e che si imprime nella nostra coscienza. Oggi, però, è importante non perdere di vista l'impatto che le nostre attività hanno sull'ambiente per non abusare delle risorse naturali. Molti architetti, ad esempio, si interessano esclusivamente agli edifici che vogliono costruire, ma, secondo me, dobbiamo fare più attenzione alla relazione di queste strutture con l'ambiente che le circonda, il dentro e il fuori, il naturale e l'artificiale, o, se si preferisce, il materiale e lo spirituale». *Gianni Romano*

SOLID GEOMETRY (continua da pag. 153)

urbana ad alta densità. La vista, la luce, gli spazi esterni dove socializzare sono sempre più importanti per aumentare la qualità della vita. A Singapore, il piano regolatore è previsto per ogni quartiere, e ogni costruttore deve conformarsi alle regole. Questo è il futuro». Moshe Safdie è alla ricerca di un'istituzione alla quale regalare il proprio appartamento in Habitat 67. «Sarebbe bello trovare qualcuno che lo possa mettere a disposizione di pubblico e studenti. C'è ancora tanto da imparare». *Roberta Valent*

ENGLISH TEXTS

LA BEAT BOHÈME (page 84) They were a weird group of American artists struggling to have themselves taken seriously at home, but which, because of their nonconformist lifestyle, were declared "one of the most serious threats to national security" by Edgar J. Hoover, director of the Federal Bureau of Investigation. And in 1957, they arrived in Europe. They wanted to embark on what was considered the most classic form of initiation for any self-respecting artist: a period of residence in Paris. Their aspiration was to join the scene publicised by Henry Miller and Gertrude Stein, just like the other 12,000 ex-pats with vain intellectual ambitions crowding the then world capital of culture. They – the mystical visionary Allen Ginsberg and his fragile lover Peter Orlovsky, the brilliant little thug Gregory Corso, and the disturbing addicted oracle William Burroughs – formed that extended family (and a pretty extravagant one even for the permissive canons of our own times) that would pass into history as the Beat Generation. The

only member that was missing was Jack Kerouac, who stayed at home with his mother. As home, they chose a flea-bitten "pension" on the Rive Gauche at 9 rue Git-le-Coeur, looking like something straight out of Henri Murger's "Scènes de la vie de bohème". The rooms were the size of broom cupboards and not all of them offered enough space in which to stretch one's legs out straight. Changing the sheets was an optional extra. The squat lavatories were shared, there was dogs' excrement in the corridors, rats on the ground floor and a single bath-tub with a fixed quota. The walls were dotted with paintings and drawings, which were well-received by the management as they gave an idea of "freshness" on walls that hadn't been whitewashed for centuries. The air was heavy with the smell of damp and cabbage, of meals cooked on rickety alcohol stoves. Light came from bare 25 watt lightbulbs. As part of its services, the hotel offered not just a bistro at the entrance but also a remarkable tolerance towards the eccentricities of artists. The owner, Madame Rachou, had a great respect for the bizarre multicultural and multiracial fauna sheltering under her roof, and often accepted works and sketches in lieu of payment. Her residents were in part truly peculiar madmen, but there were also (great) photographers like Harold Chapman, (excellent) painters like Guy Harloff and (brilliant) musicians like Daevid Allen. It was in this "protected" environment that the beat generation beefed up their individual revolt with an intensified orgasmic carefreeness, imbuing it with such profundity and intellectual honesty as to make it a universal example to be imitated and followed. They kept well clear of security – considered a repugnant evil – and of social classification. In an atmosphere of ineffable dedication to borderline experiences, between 1957 and 1963 they explored every form of deviation, testing most of the illegal pharmacopeia the city could offer, developing creative techniques to change state of consciousness, experimenting with impracticable sexual, narrative, pictorial and vocal practices. They dedicated themselves to the occult, and linked up with the demi-monde of Tangiers via a crystal ball. In their tiny rooms, there was a constant coming and going of Arab boys with easy morals, heresses ready to have their wealth plucked, American journalists looking for scoops, curious French intellectuals, soft-hearted drug dealers and publishers of dubious fame. Here Ginsberg wrote his splendid poem, "Kaddish", Corso invented the iconic structure of his "Bomb" poem, Burroughs organised the pitiless narrative of "Naked lunch" and, in league with Brion Gysin (father to the Dream Machine), created the literary technique of the cut-up. The Beat Hotel perhaps never made it into the Michelin guides, but this did not prevent it from becoming – like the Chelsea Hotel in New York – one of the powerful legends of the avant-garde and counter-culture collective imagination of the 20th century. *Matteo Guarnaccia*

EDLE EINFALT UND STILLE GRÖBE (page 126) "Who on earth could want to live in that house?" In 1928, Villa Tugendhat stood empty, but it was already the object of furious controversy, crystallised in an essay published in "Die Form", which questioned whether it was habitable. Mies van der Rohe's building was immediately met with radically opposing opinions: there were those who defined it an emblematic work of modernity, and those who saw it as a sterile cerebral exercise, as magnificent as it was inhabitable. Thus was born Haus Tugendhat, amidst controversy and wonder, and marked by a tragic destiny reflecting that of the 20th century. In the mid-1920s, Grete and Fritz Tugendhat wanted to build a new home at Brno in Moravia (Czechoslovakia). They were well-off: he was an industrialist in the textiles sector, while she was the daughter of a magnate, Alfred Löw-Beer, who, to compensate her for not having a share in the family firm, gave her an enormous sum of money to buy some land and build the house. The couple were open to the winds of innovation sweeping across Europe and contacted Mies, a leading figure in modernist Berlin circles. "My parents simply asked him to design a house with five rooms, leaving him carte blanche," states Daniela Hammer-Tugendhat. This freedom enabled van der Rohe to plan a building in which to express all his intuitions, giving form to a residence that is still today considered the finest expression of his genius. There is a clear link between the Pavilion in Barcelona (1929) and the Villa Tugendhat (1930), not only in the materials