

Andrea Maglio Fabio Mangone Antonio Pizza

# IMMAGINARE IL MEDITERRANEO

## ARCHITETTURA ARTI FOTOGRAFIA



artstudiopaparo



Storia\_Progetto\_Costruzione  
Collana di Architettura

*diretta da Fabio Mangone e Giovanni Menna*  
Volume 4

Andrea Maglio Fabio Mangone Antonio Pizza

# IMMAGINARE IL MEDITERRANEO

## ARCHITETTURA ARTI FOTOGRAFIA

# IMMAGINARE IL MEDITERRANEO

## ARCHITETTURA ARTI FOTOGRAFIA



*Il presente volume nasce da un programma di ricerca sui temi dell'architettura, delle arti e dell'immaginario mediterranei promosso dal BAP (Centro interdipartimentale di ricerca per i Beni Architettonici e ambientali e per la Progettazione urbana), dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, e dall'Universitat Politècnica de Catalunya. Nei giorni 16 e 17 gennaio 2017 si è tenuto a Napoli un convegno internazionale che, fornendo un'occasione di incontro tra esperti di diverse nazionalità e competenze disciplinari, ha posto le basi per la curatela e la redazione del volume. Per la giornata di studi è stato formato un comitato scientifico di cui hanno fatto parte Antonella Basilico, Annunziata Berrino, Juan Calatrava, Hartmut Frank, Marisa García, Luciano Garella, Aldo Imer, Mar Loren, Thierry Mandoul, Fabio Mangone, Renata Picone, Antonio Pizza, Dieter Richter, Francesco Rispoli, Josep M. Rovira, Paola Villani.*

*I curatori desiderano ringraziare quanti hanno reso possibile la giornata di studi da cui ha origine questa pubblicazione, e in particolare: Graziano Vazzoler e Eliano Romano di Molteni & Dada per il generoso contributo, e l'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Napoli e Provincia, in particolare nelle persone di Ciro Buono e Renata Picone, per il supporto culturale e finanziario; un sentito ringraziamento va a Lucia Miodini e al personale del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma, nonché a Salvatore Licitra Ponti, per la proficua collaborazione e per la concessione delle immagini; e a Valeria Pagnini per il contributo decisivo nella fase di editing dei testi del volume.*



Storia\_Progetto\_Costruzione

Collana di Architettura

*diretta da Fabio Mangone e Giovanni Menna*

Collana scientifica sottoposta a referaggio.

Comitato scientifico internazionale:

Paolo Girardelli, *Bogazici University - Istanbul*

Michelangelo Sabatino, *Illinois Institute of Technology. College of Architecture - Chicago*

Marcus Koehler, *Technische Universität - Dresden*

Antonio Pizza, *UPC. Universitat Politècnica de Catalunya - Barcelona*

*Volume 4*

IMMAGINARE IL MEDITERRANEO

ARCHITETTURA ARTI FOTOGRAFIA

*a cura di*

Andrea Maglio, Fabio Mangone, Antonio Pizza

*Coordinamento redazionale*

Valeria Pagnini

*Coordinamento editoriale*

*e progetto grafico*

artstudiopaparo



Università degli Studi di Napoli "Federico II"



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH

Universitat Politècnica de Catalunya



Ordine degli Architetti P.P.C. di Napoli e Provincia

**BAP**

*Centro Interdipartimentale di Ricerca  
per i Beni Architettonici e Ambientali  
e per la Progettazione Urbana*

© 2017 artstudiopaparo srl - Napoli

[www.artstudiopaparo.com](http://www.artstudiopaparo.com)

[info@artstudiopaparo.com](mailto:info@artstudiopaparo.com)

Euro 35,00

ISBN 978 88 99130 480

*In copertina*

*Senza titolo* (Hotel du Cap, Progetto di bungalows per Eden Roc, Antibes), 1939, © Gio Ponti Archives.

*In retrocopertina*

B. Rudofsky, *Il Golfo di Napoli*, pavimento maiolicato a Villa Oro (composizione di Ugo Rossi).

**Molteni & C** | **Dada**

# Sommario

## I - La costruzione dell'immaginario

- 9 Antonio Pizza, *Introduzione*
- 13 Alberto Rubio-Garrido, Juan Calduch-Cervera, *Arquitectura, ciencia y mito. Goethe en Sicilia*
- 21 Anna Giannetti, *Quando il Mediterraneo scompare. Finis terrae tra libertà e inquietudine*
- 31 Giuseppe Pignatelli, *Prima del mito. Il viaggio di Pasquale Mattej nelle isole Ponziane*
- 41 Antonio Pizza, "Esperienza e povertà" nel Mediterraneo. Walter Benjamin, Raoul Hausmann, Erwin Broner, nella Ibiza degli anni Trenta
- 55 Aitor Acilu, Rubén Alcolea, Carlos Labarta, Zweckdienstlichen Form. *La arquitectura rural de Ibiza a través de la Leica de Erwin Heilbrunner*
- 67 Luis Ruiz Padrón, Antonio Gámiz Gordo, *Imágenes viajeras. Málaga en las tarjetas postales de Photoglob Zürich hacia 1905*
- 79 Iñaki Bergera, *Imágenes junto al mar. Evolución del imaginario mediterráneo en la fotografía española de la modernidad*
- 91 Antonella Basilico, *Tra realtà e idealizzazione: Capri nel linguaggio artistico contemporaneo*
- 101 Maite Méndez Baiges, *El estilo del relax y la imagen pop de la Costa del Sol*
- 111 Cristina Arribas, *Modernidad Mediterránea. La imagen moderna de España en los años 60 a través de las postales turísticas*
- 119 Roberto Serino, *Sfasamenti... Enigmi decifrati dal mare*

## II - Progetto e costruzione dell'architettura

- 129 Fabio Mangone, *Introduzione*
- 133 Juan Calatrava, *Charles Garnier y la arquitectura mediterránea: de la tradición Beaux-Arts al mito solar moderno*
- 143 Monica Livadiotti, *Costruire l'immagine del Dodecaneso tra identità italiana e Oriente immaginifico*
- 157 Fabio Mangone, *Aalto e il Mediterraneo*
- 167 Lucia Miodini, *Il progetto domestico della casa all'italiana e il dibattito sulle origini mediterranee dell'abitazione moderna*
- 179 Gemma Belli, *IV Congrès d'Architecture Moderne: architetti in viaggio attraverso il Mediterraneo*

- 187 Giovanni Menna, *Piccola macchina per abitare il Mediterraneo. La Cabina da Spiaggia di Luigi Cosenza (Napoli-Milano 1936)*
- 197 Ugo Rossi, *The Mediterranean is not a Myth. Bernard Rudofsky: Mediterranean's Eutopia*
- 205 Elena Dellapiana, *Case e sandali: Bernard Rudofsky dalle isole del Mediterraneo al mito dell'anonimo*
- 215 Barbara Bertoli, *Suggerimenti mediterranee. Il patrimonio botanico della Mostra d'Oltremare*
- 225 Antonello Monaco, *Casa Lezza a Ischia Porto: Reporting from the Mediterranean Front*
- 235 Massimiliano Savorra, *Il Mediterraneo per tutti. Georges Candilis e il turismo per il Grande Numero*
- 247 Federica Visconti, *Una κοινὴ mediterranea e moderna*
- 255 Cherubino Gambardella, *Bum*

### III - I luoghi del turismo

- 263 Andrea Maglio, *Introduzione*
- 267 Sergio Pace, *Il mare d'inverno, e poi anche d'estate. Nizza Marittima, città di villeggiatura nell'età della Restaurazione sabauda (1815-60)*
- 281 Salvatore Di Liello, *Dal refuge all'utopia del modernismo: Procida nel Novecento*
- 293 Ciro Buono, *La Linea di Costa di Pozzuoli. Progetti e trasformazioni del Novecento*
- 305 Renata Picone, *Capri e il Mediterraneo. Architetture e paesaggi da consegnare al futuro*
- 317 Chiara Baglione, *Immaginare la "Capri del Nord". Architetti e architetture all'Isola d'Elba*
- 329 Andrea Maglio, *L'altra faccia del golfo. Ischia e l'architettura mediterranea*
- 343 Julio Garnica, *Cadaqués, isla del Mediterráneo*
- 353 Salvador Guerrero, Maria Cristina Garcia González, *Ifach o la 'invención' de un paisaje mediterráneo*
- 363 Carolina De Falco, *Paesaggi e città della Costiera Amalfitana nell'immaginario iconografico, culturale e turistico del Novecento*
- 371 Silvia Musquera i Felip, *Costa Brava, la invención de un paisaje*
- 379 Adele Fiadino, *Progettare nel Mediterraneo: l'edilizia residenziale sulle coste italiane nel secondo dopoguerra (1945-1970)*
- 387 Pisana Posocco, *L'invenzione dei luoghi turistici. Lo stile "costa Smeralda" tra primitivo e catalano*

# Piccola macchina per abitare il Mediterraneo. La Cabina da Spiaggia di Luigi Cosenza (Napoli-Milano 1936)

Giovanni Menna

*Mediterraneo!  
È fatto per noi il tuo mondo,  
l'uomo si unisce all'albero  
e in essi l'Universo recita camuffato  
la commedia della Sezione Aurea.  
Dall'immensa semplicità senza scosse  
scaturisca la pienezza.*

Albert Camus

Obiettivo di questo scritto è quello di raccontare una delle tante 'piccole storie' che si nascondono tra le pieghe delle grandi narrazioni sull'architettura del XX secolo, opere 'minime' che, tuttavia, per la densità della riflessione teorica e per la profondità del pensiero critico sottese all'azione di progetto, riescono talvolta a esprimersi al più alto livello, allo stesso modo di più grandi e durature costruzioni. Si tratta della *Cabina da Spiaggia* installata a Milano in occasione della VI Triennale della *Mostra dell'Abitazione* del 1936 e progettata da Luigi Cosenza (1905-1984), l'indiscusso protagonista della cultura architettonica napoletana del XX secolo<sup>1</sup>.

Dopo essere stata collaudata per la prima volta sulla spiaggia di Mergellina la *Cabina* fu smontata, nuovamente assemblata nei giardini della Triennale e, come tutti i padiglioni di quella esposizione, smantellata per sempre. Di essa se ne è poi persa ogni traccia, non solo materiale, poiché il destino subito dalla costruzione è stato il medesimo che ha portato alla perdita dei disegni e della documentazione di progetto, di cui non vi è traccia – a parte le fotografie già pubblicate negli anni Trenta – nell'Archivio Luigi Cosenza. La scomparsa dei grafici originali non costituisce tuttavia il solo motivo della scarsa attenzione riservata dagli storici, anche

locali, a questa costruzione solo in apparenza "sperimentale". Ci troviamo qui di fronte proprio a una di quelle opere che finiscono inevitabilmente per essere fin troppo penalizzate in ambito critico e storiografico non solo per essere di piccole dimensioni, – e per di più temporanee – ma anche per la natura (fecondamente) ambigua di costruzione che si situa in uno di quei territori di confine tra *design* e architettura. Eppure questa piccola creazione di ottanta anni fa presenta aspetti di assoluto interesse da un punto di vista storiografico sia in relazione allo sviluppo dell'opera del suo autore in un passaggio cruciale della sua carriera, sia in 'termini assoluti' per la densità teorica delle molteplici questioni che quella costruzione affrontava e che è in grado ancora oggi di sollecitare.

La *Cabina* occupa un posto ingiustamente marginale negli studi dedicati a Cosenza. Quasi del tutto ignorata nei primi saggi monografici, viene 'riscoperta' nel suo significato nel volume del centenario della nascita, dove non è ancora l'oggetto di un saggio specifico ma, almeno, è fatto segno di alcune sintetiche quanto intelligenti riflessioni da parte di Giancarlo Mainini<sup>2</sup> che con Alfredo Buccaro è stato il curatore di quel volume. La *Cabina* in seguito è stata ripresa in ambito accademico come oggetto di esercitazioni didattiche nell'area del *design* e in quella compositiva da parte, tra gli altri, di Gianni Ottolini a Milano e in tempi più recenti dall'architetto napoletano Raffaele Di Vaio, un allievo di Mainini che dal poco materiale documentario a disposizione, ha poi sviluppato insieme a un altro *designer* napoletano, Alessandra D'Amico, lo studio del manufatto, 'ricostruendone' la esatta misura e conformazione, nonché le soluzioni esecutive di dettaglio che ne fanno





1. Ritratto di Luigi Cosenza (1936). Sul tavolo da disegno una prospettiva a colori della *Cabina da Spiaggia* dello stesso anno (da F.D. MOCCIA [a cura di], *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli 1994).

anche da un punto di vista tecnico un oggetto sofisticato, di grande qualità.

Sulla *Cabina* l'attenzione da parte dagli storici, invece, è stata sempre assai scarsa, se si esclude la scheda redatta da Rossano Astarita nel catalogo della *Mostra dell'Architettura a Napoli tra le due guerre* del 2000<sup>3</sup>. Eppure, a suo tempo, essa non manca di suscitare l'attenzione della parte più avvertita della cultura architettonica italiana: Gio Ponti e prima ancora Giuseppe Pagano la pubblicano in «Domus» e «Casabella»<sup>4</sup>. Ed è significativo il fatto che lo stesso Cosenza nel momento in cui sceglie di farsi ritrarre dal fotografo concentrato sul suo lavoro, in maniche di camicia e matita in mano, apponga deliberatamente in bella evidenza sul tavolo da disegno non il Mercato Ittico o Casa Oro, ma una bella prospettiva a colori (purtroppo perduta) proprio della *Cabina*. L'architetto più importante del Novecento in Italia meridionale, evidentemente, riteneva proprio questa piccola realizzazione come quella che meglio rappresentava il suo lavoro in un momento peraltro cruciale della sua ricerca.

Cosenza si trova infatti a metà anni Trenta in un passaggio molto difficile e delicato della sua carriera.

Nonostante una reputazione di architetto-ingegnere affidabile e moderno, egli ha da tempo serie difficoltà ad affermarsi anche nella sua città e, non ricevendo incarichi pubblici di rilievo, i suoi progetti restano tutti sulla carta. Non sono, del resto, anni 'facili' a Napoli per un giovane di talento determinato a esprimersi al di fuori di una cultura architettonica locale che, appiattita su una scuola saldamente controllata da Calza Bini e fortemente condizionata dall'Associazione dei Cultori di Architettura, mostra nel complesso ancora una sostanziale indifferenza – se non insofferenza – rispetto a quanto di straordinariamente nuovo viene maturando in altri contesti. Cosenza è tenuto ai margini della grande committenza pubblica che sta mettendo mano a una delle più imponenti trasformazioni di un centro storico mai avvenuta in una città italiana nel Ventennio, il Rione Carità, attraverso un'architettura sospesa tra la "modernità inattuale" di Canino e la magniloquente retorica dello "stile littorio". Fatto che si ripeterà, di lì a dopo, per un altro grande cantiere che si apre a Napoli, quello della Triennale d'Oltremare, che pure vede l'emergere, finalmente anche in un contesto ufficiale, di una leva di giovani talenti di orientamento razionalista ma dal quale, ancora una volta, è escluso proprio il loro riconosciuto leader, che non ha incarichi diretti ed è obbligato a partecipare a concorsi che naturalmente non vince.

Cosenza è così costretto a dedicarsi alla progettazione di case per illuminati professionisti e imprenditori locali come il dermatologo e docente universitario Oro, l'ingegnere Savarese, il produttore di frigoriferi Beticchi, l'imprenditore Campanella, il chirurgo antifascista e liberale Chiarolanza o ancora per il conte Ferdinando Matarazzo da tempo in Brasile che gli commissionerà il progetto di una villa<sup>5</sup> con il cui compenso subito prima della guerra si pagherà il viaggio per il suo breve soggiorno newyorkese dall'amico Rudofsky che aveva intanto lasciato l'Italia<sup>6</sup>. Sono clienti che gli offrono la possibilità di dedicarsi con grande impegno al tema della residenza unifamiliare e da questo punto di vista si tratta di una committenza ideale



che lo capisce, lo sostiene e, quel che più conta, gli permette di muoversi entro margini molti ampi di sperimentazione. L'incontro con Bernard Rudofsky<sup>7</sup>, che porta da Vienna la cultura mitteleuropea e una conoscenza più approfondita di Loos, sarà naturalmente decisivo almeno quanto quella sorta di volontario "confinò" nel "primitivismo" di Procida. Gran parte dei progetti del periodo 1935-38 sono elaborati nei lunghi periodi trascorsi nell'isola, che è ben più di "un altro luogo" geografico: è lo «stato d'animo a cui tornare, nei periodi di smarrimento e di crisi per ritrovare la via». Con il senno di poi, proprio questa 'distanza' – dai concorsi romani, dalle polemiche razionalismo *versus* piacentinismo, ma soprattutto dalla sua Napoli, che non lo vuole – gli permetterà di riordinare le idee e di interrogarsi sul significato e senso del proprio lavoro mettendo a fuoco il quadro dei riferimenti culturali, dei principi e delle consequenziali metodologie che poi sperimenterà con Rudofsky nel percorso che da Casa Oro attraverso la irrealizzata Casa a Positano (1937) giungerà quindi al progetto del 1939 di Villa Savarese, progettata da solo.

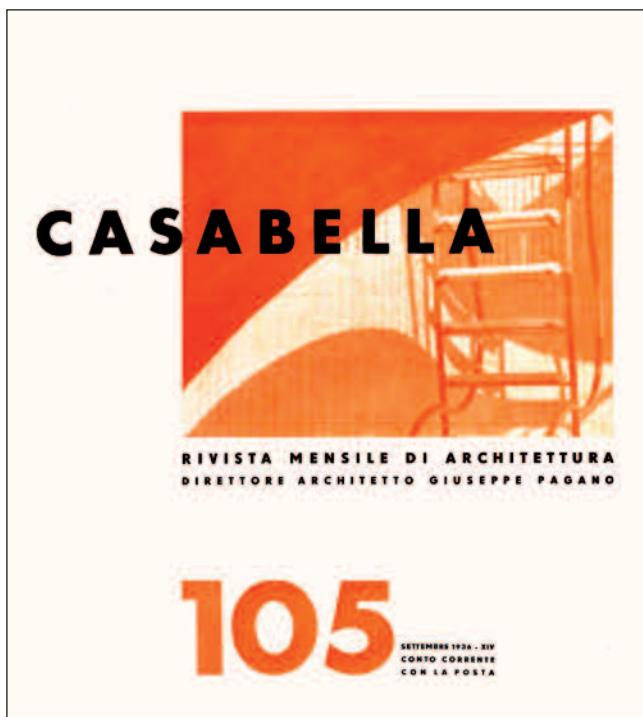
Giuseppe Pagano coglie bene la qualità, l'originalità e la radicalità di questa ricerca, soprattutto in *Casa Oro*, opera che nel 1936 è in via di ultimazione. Come ricorderà anni dopo anche Eduardo Vittoria sarà direttamente dalla pagine di «Casabella» lo stesso Pagano a esortare Cosenza nella primavera del 1936<sup>8</sup> a «sviluppare temi modesti e piccoli di dimensioni, dove ancor più dei grandi progetti [«Casabella» aveva già pubblicato i suoi progetti per i concorsi di Palazzo del Littorio e dell'auditorium di Roma] avrebbe potuto dare un contributo innovativo»<sup>9</sup>. È un invito che Cosenza accoglie volentieri e di lì a poco non mancherà di presentarsi un'importante occasione per mettersi alla prova, invitato alla VI Triennale da Pagano, che con Carlo A. Felice e Mario Sironi era uno dei tre membri del "direttorio" di quella mostra. In poche settimane Cosenza progetta e fa realizzare nel laboratorio di ebanisteria "Limoncelli" di Napoli gli elementi del prototipo sperimentale di una cabina da spiaggia che dopo il



2. La Cabina appena collaudata sulla spiaggia di Mergellina nell'estate del 1936 (Archivio Cosenza).

collaudo saranno spediti a Milano. È così che una piccola costruzione smontabile di legno, corda e tela progettata da un giovane ingegnere napoletano si prenderà la copertina di «Casabella».

La cornice nella quale la *Cabina* si presenta è dunque quanto mai prestigiosa. La VI Triennale di Milano si prefigge di fare il punto della situazione della ricerca in Italia sul tema della casa nelle sue molteplici articolazioni, dal *design* dei pezzi di arredo alla residenza unifamiliare, dall'alloggio popolare al quartiere residenziale<sup>10</sup>. La *Mostra dell'abitazione* esorta gli architetti invitati a declinare il tema secondo principi riferiti alla logica razionalista, dall'«applicazione dei concetti di serie all'organizzazione dell'alloggio e agli elementi dell'arredamento» al soddisfacimento di requisiti di «scomponibilità, intercambiabilità, trasformabilità dell'arredamento ottenute con modulo costante», fino all'esclusione «di materiali e di soluzioni di eccezione»<sup>11</sup>. Sulla scia di analoghe precedenti esperienze straniere – si pensi alla mostra *Die Wohnung unserer Zeit* ("L'abitazione del nostro tempo"), allestita nel 1930 alla Berliner Bauausstellung e curata da Mies per la Sezione Architettura del Werkbund – l'esposizione milanese informa gli operatori del settore e divulga



3. Copertina di «Costruzioni-Casabella» n. 105 del 1936 con una foto di un particolare della *Cabina*.

nuove logiche e nuovi linguaggi, puntando scopertamente a ‘persuadere’ il grande pubblico della qualità della nuova architettura anche attraverso modelli dimostrativi in scala 1 a 1.

Il triplice richiamo alla produzione in serie propria dell’*industrial design*, alla scomponibilità delle soluzioni e all’economia, e l’invocazione di una logica progettuale possibilmente impostata sulla modularità troverà una convincente risposta in alcune delle realizzazioni di quella importante Triennale. Ma è forse la *Cabina* quella che più di altre, nel rispondere puntualmente al programma lo interpreta anche con grande originalità, non foss’altro perché essa, progettata per essere prodotta in serie come un pezzo di *design*, una volta assemblate le sue componenti diventa un’architettura con una finalità ben precisa: soddisfare, per quelle «pause, che scandiscono il ritmo della nostra

vita»<sup>12</sup> il desiderio umano di mettere a reagire la dimensione fisica dell’essere, corpo e sensi, con l’aria, la luce, il sole e l’acqua. Una piccola macchina per abitare il mare – o lasciarsi abitare da esso – che tuttavia può essere allestita anche sulla riva di un lago di montagna o nel piccolo giardino di una casa, in campagna o in città.

Nella *Cabina* non ci sono viti o chiodi. Proprio in virtù di una componibilità resa possibile dalla razionale logica di assemblaggio “a incastro” di un numero ridotto di elementi molto semplici per geometria e forma, essa si presta bene a una illustrazione in forma di “decostruzione”, che consente agevolmente di individuare e considerare isolatamente le sue parti costitutive per giungere poi a una riflessione conclusiva.

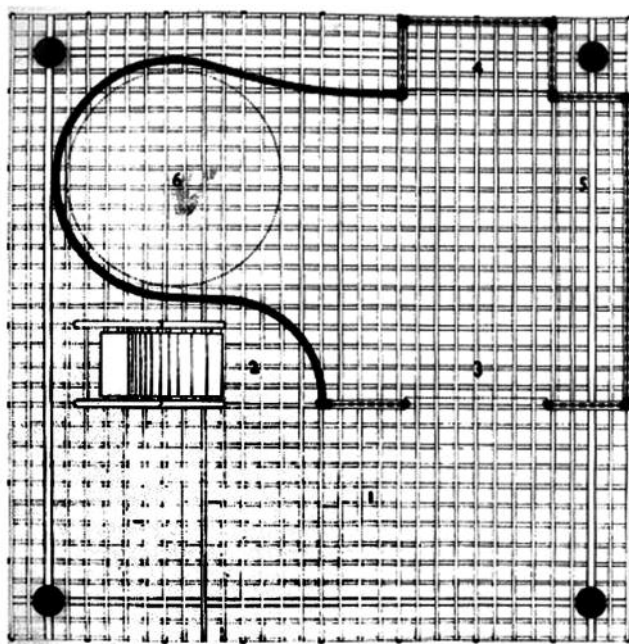
L’armatura strutturale principale della costruzione è costituita da un telaio formato da quattro pilastri di legno a sezione circolare disposti ai vertici di un quadrato di 3,2 metri di lato. Questi *pilotis*, tinteggiati di bianco, sono collegati da quattro travi incastrate in apposite asole, poste a un’altezza pari alla reciproca distanza. Si tratta dunque di un cubo perfetto, il prisma puro per eccellenza, assoluta *satisfaction de l’esprit* per Le Corbusier, che risponde in pieno a quel culto euclideo dell’angolo retto che Cosenza condivide con il maestro svizzero, che peraltro proprio Cosenza, con Rudofsky, accompagnerà in una esplorazione nel golfo, fino a Capri, durante un suo soggiorno napoletano. Questo richiamo alla perfezione della geometria, come è stato bene rimarcato da Werner Oechslin<sup>13</sup>, più che espressione di un ideale estetico dal quale sembrerebbe escluso il gratuito gioco delle linee curve, ha in realtà un suo preciso e saldo fondamento ‘etico’ attestante la volontà degli uomini di intervenire sulla natura con capacità progettante per trasformarla per il miglioramento della vita materiale e spirituale di tutti.

Vengono poi i due piani orizzontali, costituiti da due grigliati a doppia orditura di listelli in legno e di arcarecci fresati disposti in trama regolare e quadrata sufficientemente fitta per garantirne la necessaria rigidità in funzione dei carichi da sopportare, ma anche in grado di potere

essere agevolmente sganciati dal telaio. L'impalcato alla base delimita l'area occupata dalla cabina sul suolo rendendone chiaramente leggibile la geometria, stacca la costruzione dal piano naturale e funge da calpestio. Il *grillage*, tuttavia, non impedisce quel contatto fisico – che proprio Rudofsky aveva celebrato – tra la terra e il piede che, finalmente libero dalle costrizioni delle calzature, permette all'uomo di percepire ed essere consapevole del suo appartenere alla natura, recuperando – fosse solo nella dimensione della nostalgia e del ricordo e per un solo momento – la naturalezza di uno stare-al-mondo stando 'nel' mondo persa forse per sempre. «Da molto – scrive Rudofsky – tempo abbiamo perso il contatto con il suolo [...]. Tutti non conoscono più la gioia di sentirsi vellicare la pianta del piede da sabbia, da erba ben rasata, da un marmo levigato»<sup>14</sup>.

L'impalcato superiore è un vero solaio calpestabile e costituisce dal punto di vista funzionale l'elemento determinante dal punto di vista della fruizione perché è il *solarium* dove il corpo può scegliere di abbandonarsi all'abbraccio dei raggi del sole o di proteggersi da essi al riparo di uno schermo in tela inclinato retto da un esile telaio triangolare. In tal senso questa piccola 'terrazza' rappresenta l'autentica invenzione dal punto di vista tipologico: nessuno aveva pensato di fare di una cabina-spogliatoio anche un *solarium*. Tra le teste dei *pilotis* emergenti oltre il punto di incastro delle travi è un parapetto-schermo a garanzia di sicurezza e *privacy*, in tessuto a bande verticali tipico della tradizione mediterranea delle tende da terrazzo o dei tendoni per negozi, assai diffuse a Napoli, e simile peraltro a quelle indicate in alcuni dei bellissimi disegni di Rudofsky per Casa Oro.

Lo spogliatoio vero e proprio è inserito all'interno del telaio grazie a una stuoia verticale irrigidita da listelli di legno laccati intrecciati con un tessuto di corda, che poteva essere avvolta intorno a uno dei *pilotis* per renderne più agevole il trasporto o il deposito nel periodo di inutilizzo. Questo diaframma genera un micro-spazio che accoglie la pedana circolare dove cambiarsi, una panca, un alloggiamento dove depositare le sedie a sdraio e, a dispetto



4. Pianta di una parte della struttura (da «Costruzioni-Casabella», 105, 1936, p. 29).

della sensazione di malleabile elasticità che trasmette, da un punto di vista statico collabora alla tenuta complessiva dell'organismo come elemento di controventatura. Non si tratta tuttavia di un cubo ricavato all'interno di un cubo, ma di uno spazio plasmato da un piano incurvato che pare avvolgersi attorno al corpo assecondandone i movimenti e che entra deliberatamente in dissonanza con la rigidità del prisma che lo accoglie. Il ricorso a un *pattern* curvilineo non è imposto né da esigenze strutturali 'tetto-niche' – come nella superba botte del Mercato Ittico – né dall'obbligato adattamento a vicoli orografici – come nella dolce curva del muro interno di Casa Oro – ma è qui l'esito di una meditata e razionale sequenza di considerazioni funzionali ed ergonomiche, e che 'poi' ha 'anche' un rilevante significato dal punto espressivo. La dolcezza della linea curva che scardina la rigidità della stereometria incardinata sull'angolo retto non è in sostanza né un a-priori formale, né il sintomo di un capriccioso desiderio di forme libere e disinibite.





5. La Cabina montata nei giardini della Triennale, Milano 1936 (Archivio Cosenza).

Analoghe considerazioni valgono anche per la piccola scala che collega i due impalcati, i cui dodici gradini a sezione ellittica – per un suo utilizzo a piedi nudi – sono agganciati a una struttura metallica che a partire da un dolcissimo arco di cerchio si sviluppa in una sequenza di curve e controcurve senza soluzione di continuità. Avvitandosi nello spazio essa disegna una lunga voluta che si chiude su sé stessa e compone con la struttura di appoggio un ‘otto’ deformato e inclinato. Un unico profilo è al tempo stesso base, dorsale e parapetto. È forse l’elemento più suggestivo e anche ‘spiazzante’ della costruzione, offrendosi come evocazione di una libertà ‘dionisiaca’ da contrapporre all’icastica apollineità della geometria euclidea, come uno di quegli oggetti ‘a reazione poetica’ che Le Corbusier mette a reagire con i corpi scatolari nei suoi “giochi” di volumi “sotto la luce” qui resti prioritaria

la ricerca di funzionalità, ergonomia, leggerezza, economia, tuttavia, siamo a un punto di svolta nella ricerca di Cosenza che lo conduce verso una poetica assai meno intransigente e dogmatica, che anzi prevede – come questo caso dimostra in modo esemplare – che il compiersi della ‘forma’, se giunge a valle di un esatto calcolo di funzioni (come deve), può attuarsi non più obbligatoriamente attraverso l’asettica applicazione di schemi geometrici bloccati ma anche attraverso la dialettica tra un *ordo* cartesiano e la libera fluente di più sciolte e sensuali conformazioni.

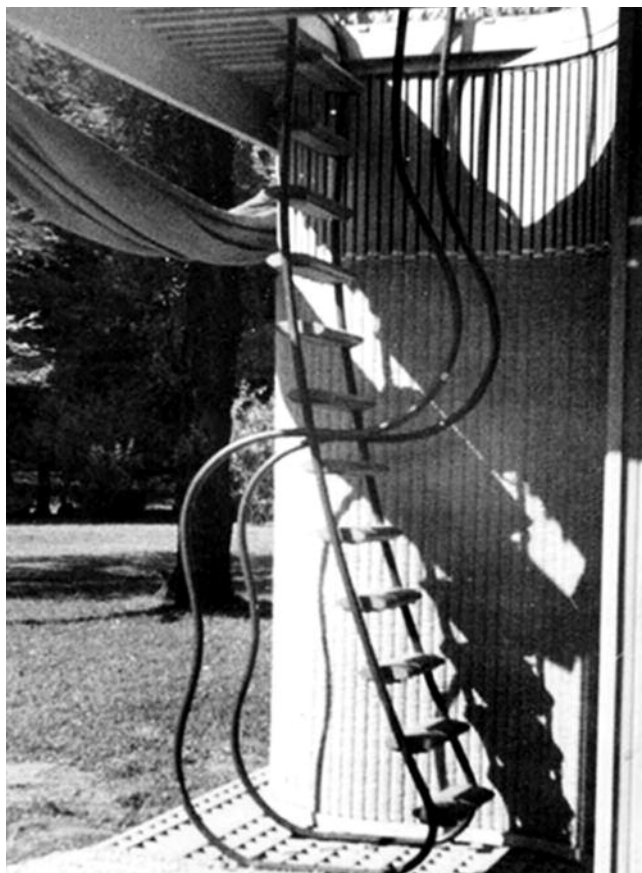
Il disincantato elogiatore della linea dritta e dell’angolo retto introduce deliberatamente qui la «molle linea», per riprendere la bella definizione di Pagano<sup>15</sup>, viluppi di curve che si avvitano nello spazio e definiscono benissimo sia un piccolo ambiente che un dispositivo di collegamento tra parti. È il segno della maturità di un progettista troppo intelligente per non capire che il rischio che il razionalismo possa involvere in uno “stile” esposto alla minaccia di sfiorire in schemi banali può essere scongiurato introducendo elementi e conformazioni solo apparentemente eterodosse, ma in realtà assolutamente razionali, persino meglio rispondenti proprio a quell’istanza di funzionalità che dovrebbe ‘precedere e orientare’ la ricerca formale e linguistica, ma che viene paradossalmente tradita in tante architetture razionaliste dove invece lo sforzo sembra rivolto a costruire una nuova castigata estetica “cubica”.

Una posizione che del resto Cosenza condivide, persino cronologicamente, con altri maestri del tempo. Si pensi ad Aalto, per fare un solo esempio, che rispetto a un Bauhaus che aveva da poco formalizzato un *industrial design* assiomaticamente fondato su materiali moderni e un purismo geometrico fondato su cerchio e angolo retto, abbandona l’ortodossia razionalista degli anni Venti e dimostra che tanto il soddisfacimento dei requisiti fissati dalla *neue sachlichkeit* (praticità, economicità, leggerezza, funzionalità, lavabilità) che la ricerca di forme assolutamente inedite sul piano espressivo possono coesistere con la tradizione che si

esprimeva in collaudati saperi artigianali e nel più antico dei materiali, il legno: la poltroncina pensata per la camera di degenza del Sanatorio di Paimio e poi messa in produzione per la “Artek” all’inizio degli anni Trenta è in tal senso esemplare.

Vi è ancora un altro importante elemento, tuttavia, in questo sistema integrato di spazi e di funzioni. Attigua al cubo-cabina una stuoia quadrata è adagiata sul suolo. È solo una superficie bidimensionale idealmente perimetrata da due *pilotis* da un lato e da tre esili montanti metallici dall’altro, uno verticale e due orizzontali, che prolungano un travetto perimetrale in basso e una trave superiore in alto. A due di tali leggerissimi elementi è agganciato un grande telo – lungo quando la diagonale del cubo-telaio – che, grazie a un ingegnoso quanto semplice meccanismo, è possibile srotolare dalla sua posizione di riposo e dispiegare in tutta la sua estensione. Le fotografie scattate sulla spiaggia al momento del collaudo mostrano qui tre elementi, tutti ‘mobili’. Il primo è il grande telo che, nondimeno, riesce a svolgere molteplici funzioni: è generatore d’ombra e dona ristoro e frescura; rende leggibile come cubica la misura del prisma poiché è messo in tensione lungo la diagonale; entra in assonanza con lo schermo inclinato sul *solarium*. Infine, evocando l’immagine di una vela, introduce un’ulteriore nota di dinamismo e un gradiente significativo di ‘mutevolezza’, variando senza posa la propria forma in ragione della direzione e dell’intensità del vento. Il secondo elemento è la grande stuoia adagiata sulla sabbia come i tappeti nei primordiali accampamenti nomadi di antiche civiltà che avevano finalmente scoperto la tessitura, per Semper la reale origine dell’architettura. Il terzo è invece un vero pezzo d’arredo che non c’è neanche bisogno di progettare perché è la semplice, leggera, comoda e funzionalissima sedia a sdraio da spiaggia in legno della tradizione mediterranea, che qui produce per l’uomo occidentale civilizzato da secoli non più abituato a sedersi o sdraiarsi sul suolo, l’occasione e il modo della stasi, dello stanziarsi, del “dimorare”.

Questa vera e propria stanza a cielo aperto, ‘arredata’ con tappeti, tende e sedie, recupera e manifesta in tal



6. Particolare della scaletta e dello spogliatoio (Archivio Cosenza).

modo la dimensione naturale e profondamente umana dell’architettura come “interno” lì dove è massimo il grado di ‘esternità’, di apertura totale all’aria, alla luce, al sole. Nel momento in cui il corpo viene messo dall’artificio nelle condizioni ideali per consegnarsi totalmente alla natura, la ragione ridiscute senso e modi dell’abitare, e la dimensione razionale flirta con l’impulso all’abbandono e al gioco dei sensi. Un paradosso che rasenta la vertigine nella quale il *logos* ama spesso precipitare, e mette in scena l’azzardo costante in cui si pone la condizione umana in questa continua oscillazione tra desiderio d’ordine e produzione vivificatrice di caos, una dialettica peraltro ‘necessaria’, come non

ha capito né il funzionalismo becero né l'ingenuo irrazionalismo, mistico o nichilista che sia.

È questo spazio fatto quasi di niente il bellissimo epilogo di questa piccola storia. Un epilogo che suggera un'esperienza-limite che ha permesso a Cosenza di reinterpretare dall'interno di una modernità radicale, ma senza fanatismi preconcepi, l'archetipo della "capanna" attraverso un sofisticato esercizio di alta ebanisteria – quella imparata e praticata da ragazzo nel laboratorio napoletano di Cappella Vecchia – e poi di risalire persino più indietro, fino a evocare il tema della tenda e della stuoia.

Pagano aveva visto giusto. Questo piccolo padiglione perduto è opera ad altissima densità concettuale, persino programmatica nel fissare a un tempo il provvisorio punto di approdo e la strada ancora da percorrere nella individuale ricerca dei fondamenti dell'abitare e, dunque, dell'architettura. Ancor più di Casa Oro o della irrealizzata bellissima Casa a Positano in questo nocciolo teorico di legno e tela precipitano e implodono le tante gigantesche questioni che forse solo esperienze di confine di questo tipo possono provare a 'legare assieme': la possibilità di coesistenza tra principi razionalisti (con tutta la loro pregnanza etica e le loro implicazioni sociali) e logiche progettuali tradizionali, tecniche costruttive consolidate, antichi materiali; la necessità di una rifondazione ipermoderna da ancorare alla forza degli archetipi; una ricerca formale ancora più sperimentale di quella praticata dalle avanguardie dei primi due decenni del secolo, perché libera anche dalla nuova "maniera" razionalista. E molto altro ancora. Come, ad esempio, la questione del significato da attribuire alla nozione di "mediterraneità". Tema importante e persino cruciale nella complessa costruzione dell'identità stessa del Moderno se è vero che qualche anno fa Jean-Louis Cohen individuava il Mediterraneo come il primo dei «tre *miti fondanti* dell'architettura moderna»<sup>16</sup>. Una mediterraneità che qui naturalmente non ha niente a che vedere né

con le ambiguità o le strumentalizzazioni che tale nozione aveva finito per acquisire in Italia negli anni '30, né con quell'aura mitica di cui questo *topos* si stava ammantando in molti raffinati ambienti intellettuali o nei circoli dell'architettura radicale nord e mitteleuropea. Questo tipo di mediterraneità è estranea a un vero architetto napoletano come Cosenza perché per sua fortuna egli, semplicemente, il Mediterraneo lo abita da sempre, fisicamente e culturalmente, ci vive dentro e, simmetricamente, il Mediterraneo "abita" lui, è dentro di sé. È qualcosa di molto fisico e naturale, spontaneo. Per abitare sul mare «non è necessaria una casa. Bastano una coperta di lana ed una lenza e l'occorrente per arrostitire un sarago» scrivono con ironia Cosenza e Rudofsky nel geniale dialogo immaginario architetto-committente attraverso cui illustrano il progetto della Casa a Positano, concludendo lapidariamente «che è proprio qui che inizia la nostra professione»<sup>17</sup>. Non ci sono, cioè, strumenti da estrarre da una più o meno sofisticata sovrastruttura ideologica, culturale, letteraria che non siano quelli strettamente necessari a cogliere ciò che davvero il Mediterraneo può forse insegnare, persino oggi. E cioè che il massimo sforzo sia giungere a una poetica della rinuncia che permetta ai «figli» di quel mare, e cioè 'a tutti', di tornare a (desiderare di) essere finalmente «soli, nudi, privi di segreti», come in quegli stessi anni cantava dall'altra sponda di quel mare il ventenne Camus<sup>18</sup>, anch'egli alla ricerca di quel minimo per afferrare il massimo, nella convinzione che solo «dall'immensa semplicità senza scosse/ scaturisca la pienezza»<sup>19</sup>. È per questo che un vero architetto mediterraneo dovrebbe riuscire a riconsegnare all'architettura tutta la pregnanza di questa primordiale bellezza, come se la sua missione fosse la stessa del Poeta che, allo stesso modo, intende restituire alla parola «sia pure in modo parziale, la sua primitiva e oggi nascosta forza. Due doveri avrebbe infatti ogni poesia: comunicare un fatto preciso e toccarci fisicamente, come la vicinanza del mare»<sup>20</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Sull'opera di Cosenza si vedano innanzitutto le monografie: Giancarlo COSENZA, Francesco D. MOCCIA, *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa Napoli, ivi 1988 (con contributi, tra gli altri, di G. C. Argan, G. Astengo, C. de Seta); Francesco Domenico MOCCIA (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli 1994; Alfredo BUCCARO, Giancarlo MAININI, *Luigi Cosenza oggi. 1905-2005*, Clean, Napoli 2006, nella quale è la più ampia e recente ricognizione bibliografica a cura di P. Jappelli, cui si rinvia per i tanti scritti su singole opere di Cosenza. Molti i saggi (o le schede) dedicati a Cosenza o a sue opere nelle prime sistematiche ricognizioni sull'architettura a Napoli nel XX secolo: Pasquale BELFIORE, Benedetto GRAVAGNUOLO, *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994; Renato DE FUSCO, *Napoli nel Novecento*, Electa Napoli, ivi 1994; ID., *La Campania: architettura e urbanistica del Novecento* in Giovanni Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento e il Novecento*, Electa Napoli, ivi 1995; Paolo GIORDANO, *Napoli: guida di architettura moderna*, Officina, Roma 1994; Sergio STENTI, *Napoli guida: 14 itinerari di architettura moderna*, Clean, Napoli 1998; Alessandro CASTAGNARO, *Architettura del Novecento a Napoli: il noto e l'inedito*, ESI, Napoli 1998; Cesare DE SETA (a cura di), *Architettura a Napoli tra le due guerre*, catalogo della mostra (Napoli 26

marzo-26 giugno 1999), Electa Napoli, ivi 2000.

<sup>2</sup> Giancarlo MAININI, *Dalla forma data alla forma trovata*, in BUCCARO, MAININI, *Luigi Cosenza oggi*, cit., pp. 190-197 (le notazioni sulla *Cabina* sono a p. 192).

<sup>3</sup> Rossano ASTARITA, *Cabina da spiaggia (1936)*, in DE SETA, *Architettura a Napoli*, cit., p. 235.

<sup>4</sup> Giuseppe PAGANO, *VI triennale: la cabina*, in «Costruzioni Casabella», n.105, aprile 1936; *Per la spiaggia*, «Domus», n.138, giugno 1939.

<sup>5</sup> Luigi COSENZA, *Una villa a San Paolo del Brasile*, in «Domus», n. 154, ottobre 1940.

<sup>6</sup> Cfr. Paola JAPPELLI, *Profilo biografico e sintesi delle opere*, in BUCCARO, MAININI, *Luigi Cosenza oggi*, cit., pp. 364-378.

<sup>7</sup> Sulla figura di Rudofsky si veda Andrea BOCCO GUARNERI, *Bernard Rudofsky, A humane designer*, Springer, Wien - New York 2003; la tesi di dottorato di Felicity D. E. SCOTT, *Functionalism's Discontent: Bernard Rudofsky's Other Architecture* (Princeton University 2001) e la recente prima monografia italiana: Ugo ROSSI, *Bernard Rudofsky architetto*, Clean, Napoli 2016.

<sup>8</sup> Giuseppe PAGANO, *Un architetto: Luigi Cosenza*, in «Costruzioni Casabella», n. 100, aprile 1936.

<sup>9</sup> Eduardo VITTORIA, *Una personalità contraddittoria*, in MOCCIA, *Luigi Cosenza*, cit., p. 25.

<sup>10</sup> Sul tema dell'abitare moderno nell'ambito delle Triennali cfr. Massimiliano SAVORRA, «Perfetti modelli di dimore»: *la casa alle*

*Triennali*, in Graziella L. Ciagà, Graziella Tonon (a cura di), *Le case nella Triennale dal parco al Q8*, Mondadori, Milano 2005, pp. 106-125. Più in generale: Agnoldomenico PICA, *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957; Anty PANSERA, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978; Alessandro ROCCA, *Atlante della Triennale di Milano*, Triennale di Milano, Milano 1999.

<sup>11</sup> *Mostra dell'abitazione*, in Agnoldomenico PICA, *Guida alla VI triennale*, Meschina, Milano 1936.

<sup>12</sup> PAGANO, *VI triennale: la cabina*, cit.

<sup>13</sup> Werner OECHSLIN, *La "latinità" nell'opera di Luigi Cosenza*, in BUCCARO, MAININI, cit., pp. 46-48.

<sup>14</sup> Bernard RUDOFSKY, *Una casa a Procida*, in «Domus», n. 123, 1938.

<sup>15</sup> PAGANO, *VI triennale: la cabina*, cit.

<sup>16</sup> Jean-Louis COHEN, *La villa Oro, o tre miti moderni*, in BUCCARO-MAININI, *Luigi Cosenza oggi*, cit., pp. 116-117.

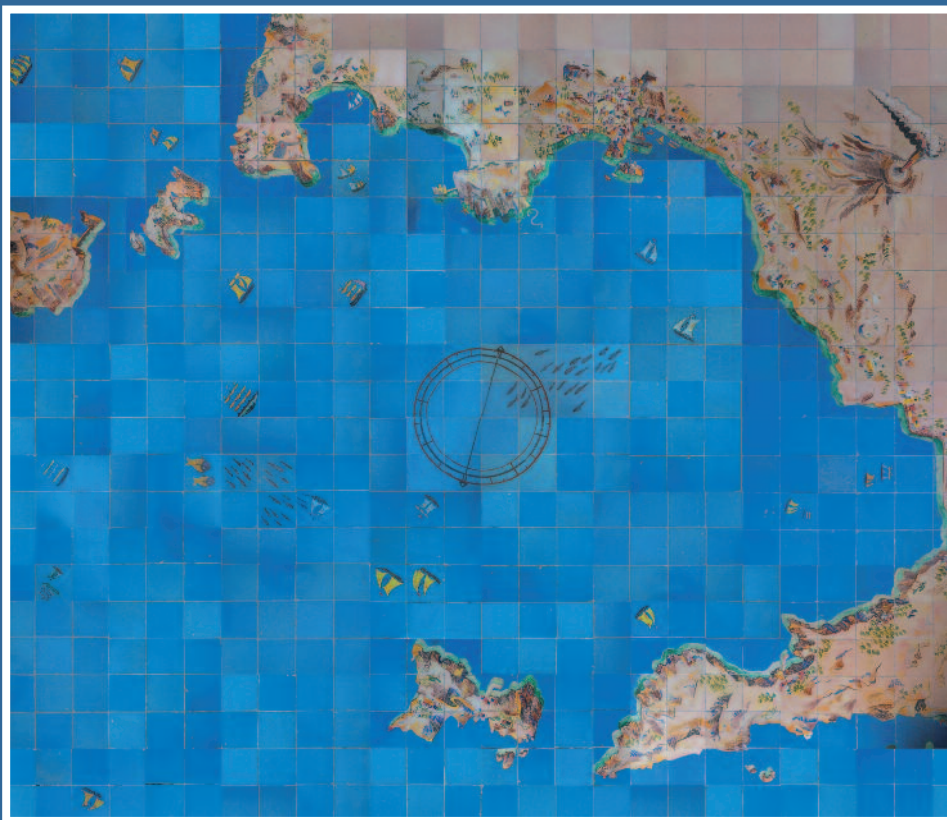
<sup>17</sup> *Una villa per Positano e per ... altri lidi*, «Domus», n.109, gennaio 1937.

<sup>18</sup> *Méditerranée* è una poesia scritta da Albert Camus nel 1933 e pubblicata solo nel 1973 da Gallimard in *Premiers écrits (1932-1936)*. In italiano è inserita nella raccolta *Le voci del quartiere povero e altri racconti giovanili* (Rizzoli, Milano 1974) nella traduzione di Giovanni Bogliolo.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Jorge L. BORGES, *Pròlogo a La rosa profunda*, Buenos Aires 1975, p. 3 (il passo qui riportato è di nostra traduzione).





Nel corso del XX secolo, nell'enclave mediterranea, in luoghi una volta mitopoietici e oggi tragicamente bagnati da un "bacino di morte" si sono materializzate in varie occasioni vere e proprie isole esperienziali, non necessariamente coincidenti con una loro connotazione strettamente geografica. Probabilmente durante questo periodo storico i casi più rappresentativi sono stati Capri ed Ibiza, ma diversi altri luoghi hanno vissuto situazioni analoghe, tra cui la Côte d'Azur, la Costa del Sol, la Costa Smeralda, località come Cadaqués, Ifach, o isole come l'Elba, Ischia, Procida, il Dodecaneso e le isole pontine. Sono siti privilegiati, la cui identità è spesso definita grazie alla presenza di intellettuali stranieri alla ricerca di una consolante "utopia" contemporanea, aliena dalle contraddizioni sociali del momento; contesti idilliaci in cui la riflessione e l'operatività architettoniche hanno interagito fattivamente con le altre arti visive, con la cultura estetica e con il pensiero letterario e filosofico, condividendo un progetto di unificazione delle arti, in cui un'interpretazione lirica della cultura autoctona si è spesso associata a una rinnovata semantica del popolare, della tradizione, del Mediterraneo.

Euro 35,00

ISBN 978 88 99130 480

