

Research & Experimentation

architecture

CASE NEL BOSCO PER GODERE SOLE E STELLE HOUSES IN THE WOOD TO ENJOY THE SUN AND THE STARS

Elena Mucelli*

ABSTRACT - Nel 1938 Gio Ponti e Bernard Rudofsky elaborano il progetto per un albergo nel bosco, in cui architettura e paesaggio si fondono in una continua oscillazione che vede gli ambienti interni riversarsi verso gli spazi aperti e il paesaggio irrompere all'interno dello spazio domestico. A partire dai disegni originali di Ponti l'autrice ricostruisce lo spazio di una 'stanza' dell'albergo attraverso la costruzione di un modello fisico: le immagini che lo riprendono rappresentano la verifica delle relazioni tra uomo, architettura e luogo, suggerite dai disegni e dalle descrizioni del progetto.

In 1938, Gio Ponti and Bernard Rudofsky worked out a project for a hotel 'in the woods' in which architecture and landscape should blend into one in an endless toeing and froing whereby the indoor spills into the outdoor and the landscape breaks into the house. Based on Ponti's original drawings, the author goes through the space of one of the hotel 'rooms' by building a physical model of it. The photographs of the hotel, taken from the perspectives mentioned by the author and the angle argued from the general layout, are a way to understand the relationships between man, architecture and landscape, as suggested by the drawings and descriptions of the project.

KEYWORDS: Architettura mediterranea, casa, spazio domestico, albergo nel bosco.

Mediterranean architecture, house, hotel in the wood.

Nel 1938 Gio Ponti e Bernard Rudofsky mettono a punto il progetto per l'Albergo di San Michele, un 'albergo nel bosco' da realizzare sulle pendici del Monte Solaro, tra Capri e Anacapri. La proposta, mai realizzata ma pubblicata l'anno successivo all'interno della rivista *Architettura*, prevede la costruzione di un nucleo centrale che ospita i servizi collettivi e di una serie di piccole unità indipendenti disposte nella macchia boschiva dell'isola, a trecento metri sul mare, affacciate sul golfo di Napoli¹ (Figg. 1, 2). Ogni unità, collegata al nucleo dei servizi grazie a una rete di sentieri che si sarebbero sviluppati tra la vegetazione, stabilisce un rapporto unico con il contesto in cui si colloca. L'idea è quella di un albergo costituito da stanze a cui si potesse giungere non attraverso veri e propri corridoi, così come succede normalmente all'interno di un edificio alberghiero, ma attraverso percorsi disegnati tra gli alberi e gli arbusti del bosco.²

La ricerca di un'espressione, che potesse restituire attraverso le scelte progettuali un'alternativa 'caprese' allo stile della vacanza balneare, trova riscontro in una visione che pone al centro della proposta la relazione tra architettura e paesaggio. L'elemento principale del progetto è un edificio a corte completato da alcune camere per gli ospiti occasionali, 'centro' di un microcosmo che riproduce idealmente la realtà di un piccolo borgo. Intorno al vuoto centrale della 'piazza', luogo collettivo per eccellenza, i disegni rappresentano una serie di servizi, un bar, un ristorante con terrazza, delle sale comuni per gli ospiti dell'albergo e l'abitazione del direttore che Ponti definisce il 'residente' e che identifica con la figura di un gentiluomo che si prende cura dei suoi ospiti. Da questa

corte un percorso avrebbe condotto verso i piccoli edifici di un solo piano, composti da uno o due vani e da un patio delimitato da un muro, edifici in cui ciascuno potesse sentirsi «separato, felice, libero e solo nell'incanto di una natura incomparabile»³. Ogni stanza viene denominata da Ponti restituendo la suggestione dei suoi spazi: la stanza 'delle stelle', della 'parete nera', 'del pozzo', la stanza 'col cortile', la stanza 'dei cavallini', 'delle colombe', 'degli angeli', 'delle sirene' e quella 'dei nastri'. Gli elaborati che le rappresentano riportano puntualmente il nome e un pittogramma che lo traduce graficamente.

La volontà di perseguire attraverso il progetto una visione che si confrontasse esplicitamente con lo stile di vita indissolubilmente legato al luogo e ai suoi abitanti restituisce la centralità della riflessione sul tema dell'architettura spontanea e, come ricorda Fulvio Irace, del suo stretto legame con gli aspetti che Bernard Rudofsky ascrive alla dimensione delle necessità 'umane' e sensoriali⁴. In effetti la collaborazione dei due architetti si esplica alla luce di un'attenzione profonda e condivisa nei confronti di ciò che configura, attraverso le consuetudini e le pratiche, i differenti modi di vivere e dunque di abitare. Le esperienze e le sensibilità di Ponti e Rudofsky si fondono infatti nel progetto per l'albergo San Michele dando luce a scelte tese a definire condizioni spaziali che siano in grado di favorire l'espressione di un determinato stile di vita⁵. Gli spazi, dedicati a chi avesse desiderato sperimentare la vita 'caprese', avrebbero offerto il piacere di riposare su di un letto inteso come giaciglio, di immergersi per il bagno, come nella casa antica, in una conca scavata nel pavimento, di indossare calzature e cappelli disegnati dagli

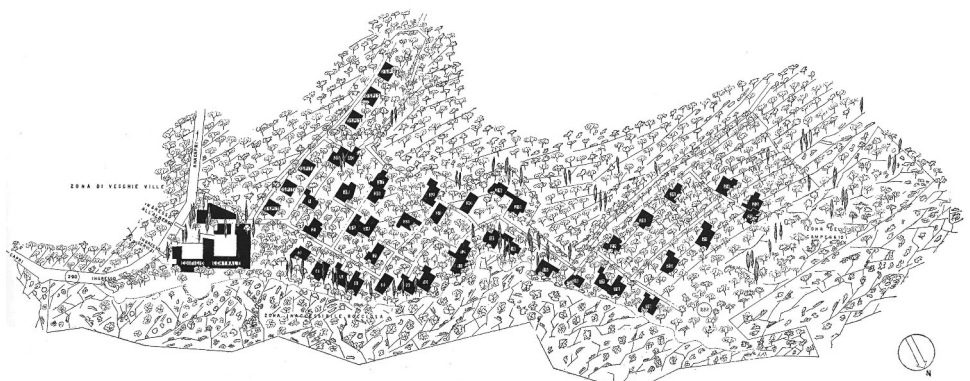


Fig. 1 - L'Albergo nel bosco. Planimetria generale (Aria d'Italia, 1954).

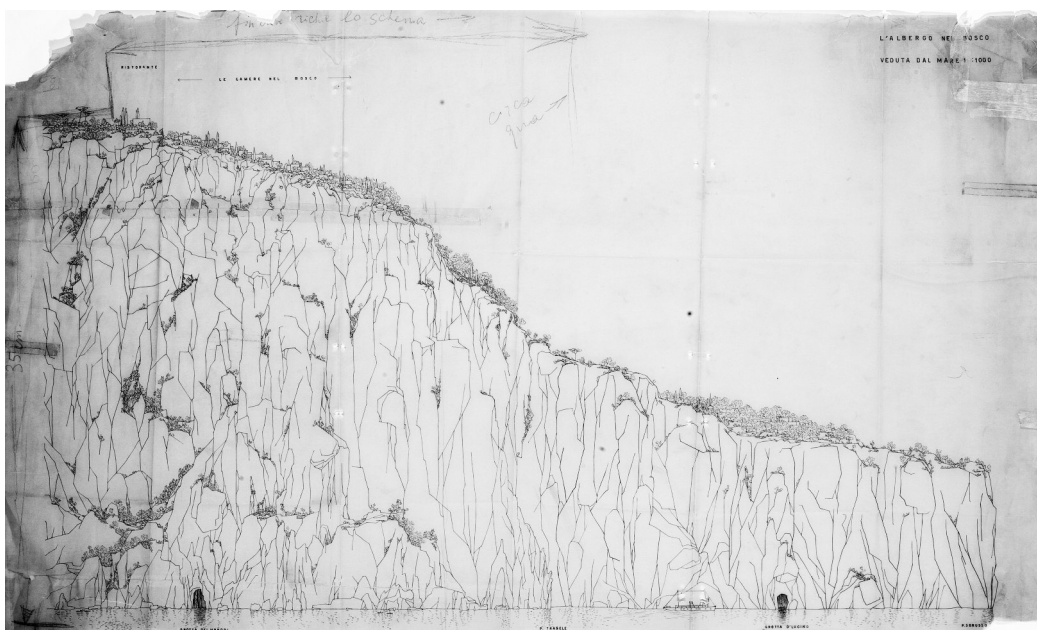


Fig. 2 - L'Albergo nel bosco: prospetto dal mare (CSAC, Università di Parma).

architetti e messi a disposizione dall'albergo. L'architettura diventa, per gli autori, strumento capace di suggerire comportamenti inediti, lasciando intravedere la possibilità di una «evasione completa e lirica dalle forme di vita cittadina»⁶. Il progetto per l'albergo San Michele si configura così come un vero e proprio modello per l'interpretazione dell'edificio alberghiero quale spazio in grado di garantire una prospettiva di totale evasione dalla quotidianità, all'insegna di una completa adesione a uno stile di vita semplice e naturale che affonda le proprie radici in un'idea di mediterraneità sospesa tra storia e mito.

Per questo, nell'agosto del 1941 Ponti presenta una variante del progetto all'interno della rivista *Stile* riaffermandone il significato profondo e identificandolo come la soluzione ideale per la progettazione delle strutture turistiche lungo la costa dalmata⁷ (Fig. 3). Le abitazioni isolate destinate ai suoi ospiti questa volta vengono descritte dall'architetto come *romiti*, rifugi per una vita felice, libera, semplice e solitaria, suggerendo un confronto con l'architettura conventuale. Alla semplicità dei mezzi previsti per la loro realizzazione fanno riscontro la raffinatezza delle soluzioni distributive, la purezza delle superfici, la 'freschezza' dei pavimenti in maiolica colorata, la suggestione e l'essenzialità degli spazi. Le piccole case diventano un riferimento anche per i suggerimenti che Ponti esprime, più in generale all'interno dello stesso numero della rivista, per la costruzione della casa al mare. Si dovrà trattare di edifici semplici, in muro bianco, costruiti tra gli alberi o affacciati sul mare, case che «fan paesaggio naturale», naturali come le abitazioni della tradizione rurale, prive di velleità stilistiche⁸, case che appartengano al luogo.

Emerge qui con forza la preoccupazione dell'architetto nei confronti del paesaggio, la volontà di conservarne i caratteri nel rispetto della sua storia, alla ricerca di una raffinatezza che coincide con un'idea di semplice armonia. In questa direzione si spiega ogni scelta compositiva, sia alla scala dell'edificio e dello spazio esterno che lo accoglie, sia alla scala degli arredi e degli oggetti che lo abitano. La casa al mare sarà

dunque un piccolo rifugio felice tra gli alberi, con muri intonacati e bianchi, arredi artigianali, pavimenti in maiolica, oggetti variopinti e biancherie colorate (Fig. 4), con finestre che inquadrano il paesaggio e un patio che 'imprigiona' un pino o un ulivo⁹. Una casa in cui, come nelle piccole unità dell'Albergo a Capri, ogni spazio risponda a un bisogno elementare - riposare, nutrirsi, lavarsi - accompagnando i gesti e i rituali della quotidianità in uno scenario in cui l'unico vero spettacolo sia quello offerto dalla natura.

Nelle 'stanze' dell'Albergo San Michele, luogo e progetto, natura e architettura, esprimono la propria integrazione attraverso un gioco continuo di rimandi in cui il muro rivela la sua funzione archetipica, collaborando alla costruzione delle prospettive interne ed esterne. Come sosteneva Rudofsky, «per apprezzare pienamente i giochi cangianti della luce, la forma delle nuvole, bisogna contemplare il cielo non in un giardino senza forme, ma piuttosto tra quattro mura, possibilmente bianche, che formino una cornice altrettanto definita come quella di un quadro»¹⁰. Così i piccoli volumi si sarebbero adattati al terreno trovando nelle corti, su cui si sarebbero aperti gli ambienti di soggiorno, l'elemento di mediazione tra gli spazi interni e il paesaggio. La corte, vera e propria stanza dischiusa verso il cielo, avrebbe accolto al suo interno piccoli arredi, sedute, oggetti quotidiani, coinvolgendo nel gioco delle parti l'architettura vegetale: pergole, rampicanti, alberi e arbusti. «La natura italiana - afferma Ponti - è sacra e per rispettarla è necessario comprenderla in tutte le sue componenti, solo in quel momento saremo in grado di costruire delle architetture che le appartengano, solo allora potremo costruire 'mura che, in riva al mare, saranno sorelle dei pini, delle palme, delle agavi, degli ulivi e nel tempo stesso saranno un gioco astratto delle fantasie»¹¹.

L'attenzione che il progetto per l'Albergo San Michele riserva al rapporto tra architettura ed elementi naturali trova di fatto un riscontro più ampio nella campagna per il verde che Ponti aveva intrapreso nel 1937 attraverso le pagine di *Domus*, allo scopo di sensibilizzare il pubblico sul tema del paesaggio e della sua salvaguardia. Presentando

uno degli interventi di Pietro Porcinai, proprio in seno a questa campagna, Ponti afferma che «da una unanimità di comprensione del problema del verde (dalla casa al paese stesso) là dove l'uomo può intervenire, deriverà un fatto di altissima civiltà, ed opera d'arte poiché ciò, agendo sulla Natura stessa, avvicina davvero l'uomo alla creazione divina»¹². A questo obiettivo sembra realmente tendere nelle 'stanze' dell'albergo la continua oscillazione tra interno e spazio aperto che sorprende il paesaggio mentre irrompe all'interno dello spazio domestico, attraverso le aperture attentamente calibrate lungo le pareti delle corti e dei volumi: la terra, la vegetazione, il mare, abbandonata la dimensione puramente contemplativa, si dispongono così all'esperienza. I disegni raccontano tutto questo con ricchezza di particolari, restituendo l'atmosfera di case vissute: le tende mosse dal vento, le panche appoggiate ai muri delle corti esterne, gli abiti adagiati sul letto o gli oggetti appoggiati all'interno di nicchie scavate nello spessore delle pareti descrivono in una dimensione quasi onirica la vita dello spazio abitato.

Le piante, completate con l'indicazione delle visuali di chi vi abita, suggeriscono percorsi, inquadrature, affacci, movimenti all'interno dello spazio protetto o verso lo spazio aperto, densità cromatiche e luminose, presenze vegetali, valori atmosferici, identificando lo spazio costruito come vera e propria macchina narrativa. Come nei disegni per Villa Marchesano, le visuali che attraversano gli spazi, inquadrandoli in precise sequenze sia verso l'esterno che verso l'interno, restituiscono il senso di un progetto in cui scelte distributive e fughe visive convivono nel segno di una ricerca che pone l'uomo al centro dello spazio abitato. Il principio è sempre lo stesso, ricorda Lisa Ponti, e risiede nella volontà di creare le condizioni di un gioco visivo che liberi lo sguardo dell'uomo che abita. Così lo spazio spettacolare che Ponti metterà in scena per Villa Planchart, vera e propria opera d'arte totale, sembra quasi trovare il suo germe in queste piccole architetture concepite per la vacanza; d'altra parte per Ponti la questione centrale non riguardava affatto problemi di scala o di magnificenza, ma la capacità di costruire spazi nello spazio, secondo un processo di 'rifrazione infinito'¹³. Quella che Fulvio Irace definisce come una delle più tipiche intuizioni della maturità di Ponti, ossia la definizione dell'architettura come 'sequenza ininterrotta di spazi' appare già con forza nel progetto per Capri, a dispetto della piccola scala con cui si confronta l'architetto, nel momento in cui la sequenza degli spazi interni trova il suo naturale contrappunto nella vastità del paesaggio del golfo su cui si apre la vista, senza mai 'chiudere le prospettive'¹⁴, ottenendo un grande effetto di moltiplicazione dello spazio.

Non è dunque casuale che nel numero di *Aria d'Italia*¹⁵ dedicato all'opera di Ponti la presentazione del progetto per l'Albergo di San Michele si apra con un disegno a scala molto ampia, che rappresenta l'intera Isola di Capri, indicando la posizione dell'intervento, accompagnato da un profilo del Golfo di Napoli e completato da una serie di proiezioni che, irradiandosi dal punto in cui si colloca l'Albergo, indicano le viste verso le principali località costiere e la loro distanza in miglia (Fig. 5). La collocazione delle singole unità all'interno del progetto è invece restituita da una planimetria, in cui gli architetti associano a ciascun elemento

una numerazione (Fig. 1), e da un disegno a mano libera che rappresenta una porzione dell'intervento, in cui Ponti appunta di fianco a ciascuna delle stanze il nome (Fig. 6). Da queste rappresentazioni è possibile desumere non solo le posizioni dei nuclei che costituiscono l'Albergo, ma anche il loro orientamento e gli elementi del paesaggio con cui gli spazi che le definiscono si trovano a intessere quel gioco di rimandi che è 'sequenza ininterrotta di spazi'.

La 'stanza della parete nera', sulla quale in questo contesto concentriamo la nostra attenzione, viene ripetuta due volte lungo il margine più esterno dell'area, verso il mare, mantenendo il medesimo orientamento. La relativa pianta (Fig. 7) ne evidenzia la distribuzione, con l'ingresso dal bosco, la camera con un camino e una nicchia per

riporre i libri, il bagno definito da una parete semicircolare in cui s'incasta la conca, lavacro naturale scavato nel pavimento, e il patio racchiuso da una parete che curva e inquadra, attraverso le aperture che la ritagliano, il paesaggio del golfo. Il pavimento è in pietra naturale, una seduta è rivolta verso il paesaggio, un pozzo si affianca alla curvatura del muro e richiama con la sua presenza la tradizione caprese¹⁶. L'indicazione di due coni visivi suggerisce le viste privilegiate: il vertice del primo coincide con la posizione del letto e si rivolge, attraverso la grande porta che conduce all'esterno, al patio, al muro che lo contiene e all'apertura che inquadra il Vesuvio; il vertice del secondo cono è invece collocato immediatamente al di fuori della stessa porta e varca la parete del patio, attraverso la piccola apertura che incornicia lo scorcio di

Capo Miseno e Posillipo. Questa seconda prospettiva è ulteriormente sottolineata dalla presenza di una figura femminile, in abito da vestale, che, in modo tutt'altro che casuale, appare proprio in corrispondenza dello spigolo della porta, sia nel disegno della sezione sul patio che nella veduta prospettica (Figg. 8, 9).¹⁷

La realizzazione di un modello fisico della 'stanza della parete nera' a partire dai disegni originali di Ponti¹⁸ consente di ricostruire lo spazio immaginato dagli autori, verificando in quale modo le relazioni tra uomo, architettura e luogo, suggerite da rappresentazioni e descrizioni, trovino un 'reale' riscontro nell'ambiente che avrebbe dovuto ospitare il progetto. Le modalità, secondo cui la natura irrompe all'interno del quadro disegnato dall'architettura, condizionano la disposizione degli elementi, ma anche le loro relazioni fisiche e visive, così come la logica dei percorsi che li rilegano e quella delle aperture, elementi di mediazione tra uomo e natura. Le stanze dell'Albergo ci trasmettono, da questo punto di vista, l'indicazione di un percorso di ricerca ancora perseguibile, in cui la relazione fra architettura e vita assume un ruolo centrale; ognuna di esse è un piccolo saggio sull'abitare, capace di dimostrare con sorprendente attualità come gli strumenti del progetto possano accompagnarci oltre le consuetudini dettate dai dogmi della contemporaneità. Un'attualità che assume evidenza alla luce delle parole di Rudofsky: «non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere».¹⁹

A questi aspetti intendono rivolgere l'attenzione le immagini fotografiche che riprendono il modello, in cui il paesaggio inquadrato dalle bucaure viene introdotto con la tecnica del *collage* (Figg. 10, 11): realizzate rispettando l'orientamento desunto dalla planimetria generale e le indicazioni fornite dal disegno di Capri che accompagna il progetto, esse ripropongono le viste indicate in pianta. Ponti infatti era solito chiedere ai fotografi il rispetto delle inquadrature, che riconducevano alle sue prospettive in cui il punto di vista si mantiene costante, prospettive che si ritrovano sia negli schizzi preparatori, sia in immagini e disegni di progetti anteriori²⁰. Materiali, colori e superfici interpretano le indicazioni che lo stesso Ponti fornisce all'interno degli scritti che dedica alle sue architetture per il mare. All'esterno l'edificio, intonato, è bianco, come bianco è il muro che racchiude il patio; all'interno «le pareti ad intonaco appena granuloso: i soffitti sono invece granulosi, amando distaccarli un po' con una sensazione plastica (il soffitto è un coperchio, è un cielo)».²¹

I pavimenti sono in mattonelle di maiolica, pavimenti freschi, lucidi e non scivolosi, con un disegno a righe diagonali bianche, azzurre e blu: «ho ancora dinanzi agli occhi l'incanto di una villa sul mare (tutta bianca di pareti e soffitti) allietata - illuminata direi - da un pavimento in maiolica (eguale in tutte le stanze) a mille righe diagonali bianche e azzurre. Non si può credere quale freschezza ne ricevesse l'ambiente intero e quale indimenticabile nota era costituita da questo elemento caratterizzatore di tutta la casa»²². Le porte, elementi centrali nella composizione delle pareti, variano in funzione dello spazio a cui appartengono: «Tra l'anticamera e la sala, la porta è larga, nelle sale invece le porte si aprono con cristalli immensi sul mare. Le porte che conducono alle camere o dalle quali si giunge al salone sono pic-



Fig. 3 - L'Albergo nel bosco: variante del progetto per la costa dalmata, vista dal mare (Stile, 1941).



Fig. 4 - Gio Ponti: Legge mediterranea. Tutto, al mare, deve essere coloratissimo (Aria d'Italia, 1954).

cole, ad arco, fatte per inquadrare le figure umane: porte ancor minori per quelle del servizio».²³

In bagno ogni elemento è volutamente occultato, fatta eccezione per la conca: «La figura umana in succinto costume sotto la pioggia d'una doccia o emergente dalla tazza d'una conca - come dalla pozza d'un ruscello - o che si terge dopo le acque è sportivamente ed esteticamente bella da vedere»²⁴. La cucina e la camera ospitano arredi semplici, colorati; oggetti e libri riposti all'interno di nicchie ricavate nello spessore generoso delle pareti, a disegnare nature morte; il letto è un'alcova collocata sopra un gradino: «dai riposi si può chiacchierare e le vedute esterne e interne per chi giace sono calcolatissime e spettacolari» (Fig. 12)²⁵. Tutto sembra, così, perfettamente disposto ad accogliere la vita umana che si disegna sullo sfondo dell'acqua stellata²⁶. Come ricorda Ponti, «immagini sempre l'architetto (l'Artista) per una finestra una persona al davanzale, per una porta una persona che la oltrepassi, per una scala una persona che la discenda, una che la salga, per un portico una persona che vi sostì, per un atrio due che vi si incontrino, per un terrazzo una che vi riposi, per una stanza una che ci viva».²⁷

Solaro, between Capri and Anacapri. The project, which was never completed but published on the magazine *Architettura* one year later, included a central core hosting the communal services and a number of small independent units in the island's bush, three hundred metres above sea level, overlooking the Gulf of Naples¹ (Fig. 1, 2). Each unit, connected to the core by a network of tracks winding through the vegetation, creates a unique relationship with the surroundings. The idea is that of a hotel made of rooms that are not accessible through actual corridors, as it usually happens in any hotel building, but through shaped trails between the trees and the shrubs in the wood.²

The search for something that, through a selected design, could embody a 'Capri-style' alternative to the usual seaside holiday leads to a view that gives pride of place to the relationship between architecture and landscape. The key feature of the project is a building with a courtyard in the middle, completed by a few rooms for occasional guests, the 'heart' of a microcosm that ideally replicates the real life of a small village. Around the central void of the 'square', the quintessential place of socialisation, these drawings show a number of services, a bar, a terraced restaurant, some communal rooms for the hotel guests and the house of the manager, who Ponti calls the 'resident' and views as a gentleman who looks after his guests. From such courtyard, a trail would lead the guests to their small one-storey houses, with one or two rooms and a walled patio, buildings where everyone would feel «secluded, happy, free and alone in the enchantment of an incomparable nature»³. Ponti gave each room a name that spoke of its charms: the 'star' room, the 'black wall' room, the 'well' room, the 'courtyard' room, the 'ponies' room, the 'doves' room, the 'angels' room, the 'mermaids' room, and the 'ribbons' room. The drawings always mention all the names, matched with a pictogram that is its graphical translation.

In the project, the will to pursue a view that expressly dealt with the lifestyle that was inseparably rooted in the place and its residents is focussed on a reflection on natural architecture and, as recalled by Fulvio Irace, on its close connection with those dimensions that Bernard Rudofsky puts in the category of 'human' and sensory needs⁴. The two architects were actually

ENGLISH

In 1938, Gio Ponti and Bernard Rudofsky developed a project for Hotel San Michele, a 'hotel in the wood', to be built on the slopes of Mount

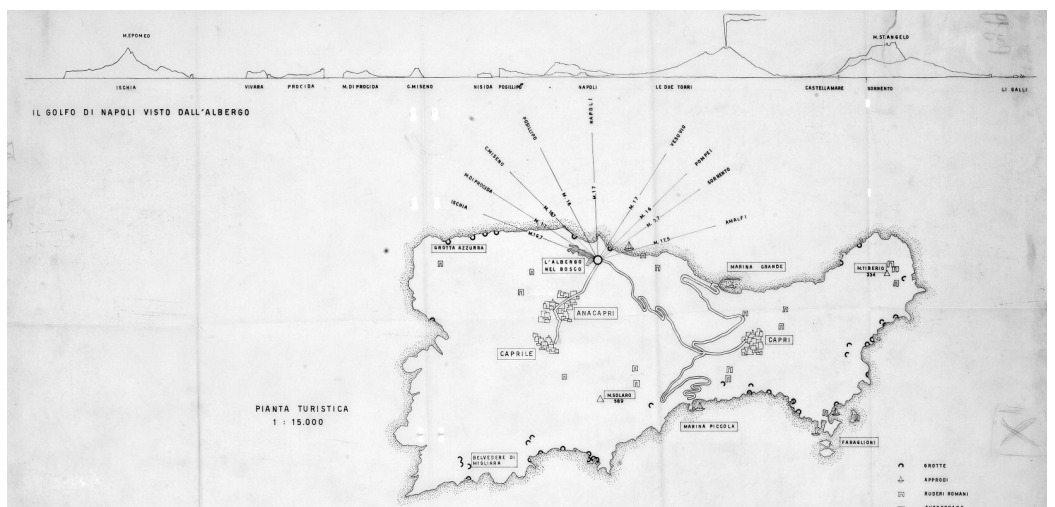


Fig. 5 - L'Albergo nel bosco: Capri e il Golfo di Napoli (CSAC, Università di Parma).



Fig. 6 - L'Albergo nel bosco: schizzo planimetrico (CSAC, Università di Parma).

brought together by a deep, shared care for what shapes the different ways of living through habits and practices, and therefore the different ways of inhabiting a place. Ponti's and Rudofsky's experiences and preferences actually blend into the project for Hotel San Michele in their choices, which tend to outline spatial conditions that enhance the expression of a distinctive lifestyle⁵. These spaces, made for people who wished to have a 'Capri experience', had to treat the guests to the pleasure of sleeping on a bed, meant as a 'bedding', of taking a bath in a sunken tub as in an old house, of wearing shoes and hats designed by the architects, courtesy of the hotel. For the authors, architecture is a tool that can suggest unusual behaviours, giving a glimpse of a chance of a full, lyrical escape from an urban lifestyle⁶. So, the project for Hotel San Michele is shaped as a veritable model for a hotel building as a space that can lead to a total escape from everyday life and fully embrace a simple, natural lifestyle that is deeply rooted in an idea of the Mediterranean that is poised between history and myth.

That's why, in August 1941, Ponti describes a variation on the project on the magazine *Stile*, reasserting its deep meaning and finding it to be

the ideal solution for the design of tourist resorts along the Dalmatian coast⁷ (Fig. 3). This time, the detached houses for the guests are described by the architect as hideaways, shelters for a happy, free, simple and secluded life, almost comparable to the architecture of a convent. The plainness of the means planned for the building is countered by the elegance of the layout, the purity of the surfaces, the 'freshness' of the colourful majolica floors, the charm and the minimalism of the rooms. These small houses also become a beacon because of the recommendations that Ponti gives, more generally in the same issue of the magazine, for the building of a beach house. A beach house should be a plain building, with white walls, amidst the trees or on the beach, a house that 'turns into a natural landscape', as natural as a traditional farmhouse, with no frills⁸, a house that does belong.

This is deeply suggestive of the architect's concern for the landscape, his will to preserve its features in sympathy with its history, in search of an elegance that is just like the idea of a simple harmony. This is the inspiration that explains every design choice, as much as for the building and its outdoor space, as for the furnishings and items

that live in it. So, a beach house will be a little happy hideaway among the trees, with white plastered walls, hand-made furnishings, majolica floors, gaily-coloured items and colourful linen (Fig. 4), with windows that frame the landscape and a patio that 'catches' a pine tree or an olive tree⁹. A house where, as in the small units of the hotel in Capri, every space fulfils a basic need - sleeping, eating, washing - going hand in hand with everyday gestures and rituals on a stage in which the only true show is the spectacle of nature.

In the 'rooms' of Hotel San Michele, the place and the project, nature and architecture, express their deep connection through an endless interplay of mutual references, in which the wall reveals its archetypal role by helping build the interior and exterior perspectives. As stated by Rudofsky, «to fully enjoy the ever-changing interplays of light, the shape of the clouds, you need to stare at the sky, not in a shapeless garden, but between four walls, preferably white walls that form a frame that is as well defined as that of a painting»¹⁰. The small volumes would adapt to the surroundings by finding the link between indoor and outdoor in the courtyards the living areas open on to. The courtyard, a veritable skywards room, would be furnished with small pieces, chairs, everyday items, bringing the natural architecture, the trellises, the creepers, the trees and shrubs into such role play. «Italian nature - Ponti states - is sacred and, to respect it, you need to understand it, in all its components, only then can you build architectures that belong to it, only then can you build 'walls' that, on the beach, will match the pine trees, the palm trees, the agaves, the olive trees while also being an abstract game of imagination»¹¹.

The emphasis that the project for Hotel San Michele places on the relationship between architecture and nature is actually corroborated by the environmental campaign that Ponti had started on the pages of *Domus* in 1937 to raise awareness of the landscape and the need to protect it. In introducing one of Pietro Porcinai's speeches as part of such campaign, Ponti states that «an unanimous understanding of the problem of the environment (from the house to the village) where man can take action will inspire an extremely civilised fact and a work of art because by acting on Nature itself it truly brings man closer to God's creation»¹². This is actually the goal that seems to be pursued, in the hotel 'rooms', by that never-ending toying and froing between the indoors and the outdoors that takes the landscape by surprise as it breaks into the house through carefully-gauged openings along the walls of the courtyards and the volumes. Having left behind the purely contemplative dimension, the earth, the vegetation and the sea are now ready to take on the experience. The drawings tell all this with lots of details, exuding the atmosphere of a lived-in house: the curtains moving with the wind, the benches resting against the walls of the external courtyards, the clothes lying on the bed or the objects laid in the wall niches describe the life of a lived-in space in an almost dreamlike dimension.

The layouts, completed by directions about the perspective of the people who live there, suggest tracks, framings, views, movements in the sheltered space or out in the open, the density of the colours and lights, the plants, the atmospheric settings, where the built-up space is seen as a verita-

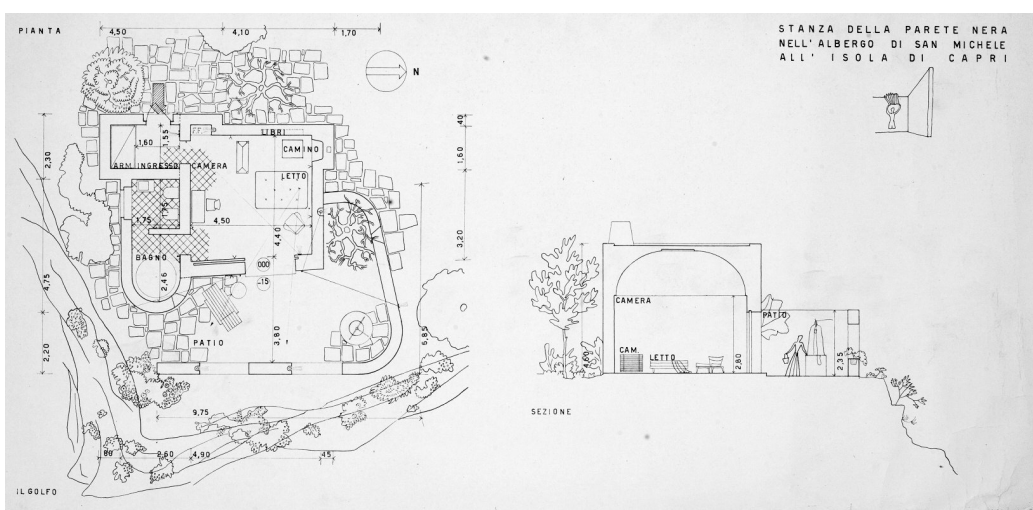


Fig. 7 - Stanza della parete nera: pianta e sezione (CSAC, Università di Parma).

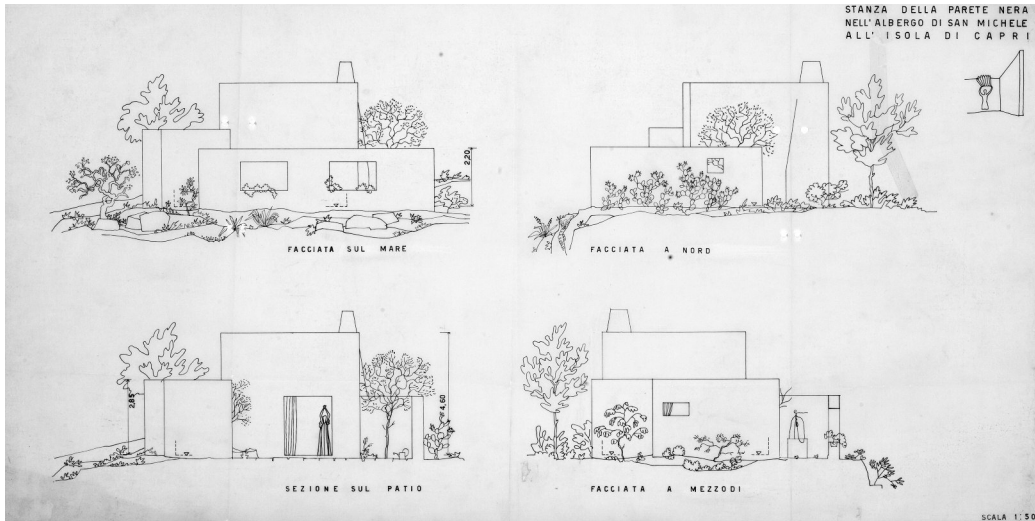


Fig. 8 - Stanza della parete nera: prospetti e sezione sul patio (CSAC, Università di Parma).

ble storytelling machine. As in the drawings for Villa Marchesano, the perspectives that run through the spaces, framing them in accurate sequences both inwards and outwards, exude the feeling of a project in which the chosen layout and the vanishing points live together, in a quest that places man at the centre of the lived-in space. The principle is always the same, as Lisa Ponti points out, and lies in the will to lay down the conditions for a visual interplay that releases the look of the inhabiting man. So, the spectacular space that Ponti would stage for Villa Planchart, a veritable total work of art, seems to almost find its germ in these small architectures, designed for holidaying; after all, for Ponti, the key point was not scale or magnificence at all, it was all about the ability to build spaces in space, as in an 'infinite refraction' process¹³. What Fulvio Irace calls one of the most distinctive intuitions of an older Ponti, i.e. the definition of architecture as an 'uninterrupted sequence of spaces', already powerfully appears in the project for Capri, despite the small scale the architect embraces, as soon as the sequence of the interior space finds its natural counterpoint in the vast landscape of the Gulf that the view opens on to, without ever closing the perspectives¹⁴, thus greatly multiplying the space.

It's not by chance, then, that, in the issue of *Aria d'Italia*¹⁵ about Ponti, the presentation of the project for Hotel San Michele is opened by a very large scale drawing that shows the entire isle of Capri, stating the location of the hotel, completed by a profile of the Gulf of Naples and a number of projections branching off the place the hotel is located in to point at the main coastal resorts and their distance in miles (Fig. 5). The location of each unit is marked in a layout in which the architects match every unit with a number (Fig. 1), and a freehand drawing shows part of the project, in which Ponti writes down the name next to each room (Fig. 6). Such drawings do not only suggest the locations of the cores the hotel is made of, they also suggest their angle and the elements of the landscape with which the defining spaces find themselves weaving that interplay of mutual references that is an 'uninterrupted sequence of spaces'.

The 'black wall room', which we are focussing upon herein, is repeated twice along the outermost

edge of the area, seawards, at the same angle. The layout (Fig. 7) shows the arrangement of the spaces, the entrance through the wood, the room with a fireplace and the niche to put the books in, the bathroom, outlined by a semi-circular wall in which the tub is embedded as a natural sunken stream, and the patio enclosed by a wall that bends and frames the landscape of the Gulf,

through the openings that cut it up. The floor is natural stone, a bench looks to the landscape, a well sits next to the bend of the wall, its being there recalling the local tradition¹⁶. The drawing of two cones of vision suggests the best views. The vertex of one is level with the bed and, through the big door that leads outdoors, to the patio, faces the wall that holds it in and the opening that frames the Vesuvius. The vertex of the other cone is instead just out of the same door and crosses the wall of the patio through the small opening that frames the view of Capo Miseno and Posillipo. This second perspective is further emphasised by a female figure dressed as a vestal virgin, who, far from fortuitously, appears just next to the corner of the door, both in the drawing of the section on the patio and in the prospective view¹⁷ (Figg. 8-9).

By building a physical model of the 'black wall room' from Ponti's original drawings¹⁸, one could get an insight into the authors' imagined space while finding out how the relationships between man, architecture and landscape suggested by the pictures and descriptions are 'really' matched by the place that the project was supposed to be built in. The ways in which nature breaks into the painting drawn by the architecture affect the arrangement of the features as well as their physical and visual relationships, as do the rationale of the trails that bind them and the rationale of the openings, which mediate between



Fig. 9 - Stanza della parete nera: vista prospettica (CSAC, Università di Parma).



Figg. 10, 11 - Stanza della parete nera: viste del modello fisico collage fotografici (© Elena Mucelli).

man and nature. From this point of view, the hotel rooms are suggestive of a research that can still be pursued, in which the relationship between architecture and life takes centre stage. Each one is a little essay on living, which can prove with astonishing relevance how the tools of the project can lead us beyond the habits dictated by the dogmas of contemporary life. A relevance that becomes clear as we read Rudofsky's words again: «you don't need a new way of building, you need a new way of living».¹⁹

These are the dimensions that the photographs of the model, where the landscape framed by the holes is pasted in as in collage, intend to emphasise (Figg. 10, 11). Built at the same angle as that argued from the general layout and the notes written on the Capri drawing that goes with the project, they come up with the same views as those noted in the layout. Actually, Ponti used to ask photographers to frame their photos in keeping with his perspectives, in which the viewpoint is constant, perspectives that can be found as much in his sketches as in pictures and drawings from his earlier projects²⁰. Materials, colours and surfaces reflect the instructions that Ponti provides himself in his writings about his seaside architectures. Outside, the plastered building is white, as white as the wall around the patio; inside, «the plastered walls are just slightly grainy: the ceilings are instead grainy, as he loves to make them stand out a bit with their plastic feel (the ceiling is a lid, it is a sky)».²¹

The floors are made of majolica tiles, fresh, glossy, non-slippery floors with a pattern of white, light blue and dark blue diagonal stripes: «I still have in my eyes the enchantment of a beachside villa (its walls and ceilings all white) cheered up - I'd say lit up - by a majolica floor (the same in all rooms) with thousands of white and light blue diagonal stripes. It's unbelievable how fresh that made the entire place look, what an unforgettable shade that feature cast on the rest of the house»²². The doors, which all the walls are built around, change depending on the space they belong to, «between the vestibule and the living room the door is wide, in the reception rooms instead the doors open onto the sea in huge glazed surfaces. The doors that lead to the bedroom or to the living room are small and arched, designed to frame human figures: even

smaller doors for the bathroom»²³.

In the bathroom, every feature is deliberately hidden, except the sunken tub: «The human figure, scantily dressed, under the rain of a shower or surfacing from a sunken tub - as if from the pool of a stream - o that dries himself up after bathing is a nice sight, in a sporting and aesthetic way»²⁴. The kitchen and the bedroom are plainly, colourfully furnished; objects and books line the niches carved in the generous section of the walls, drawing still lifes; the bed is an alcove over a step: «while you rest you can talk, and for a lying person the interior and exterior views are perfectly considered and spectacular»²⁵ (Fig. 12). So, everything seems to be perfectly poised to welcome the human life that takes shape on the background of the starry water²⁶. As Ponti points out, «may the architect (the Artist) always imagine for a window someone on the windowsill, for a door someone crossing it, for a staircase someone climbing down it, someone climbing up, for a porch someone standing under it, for a hall two people meeting there, for a balcony someone resting on it, for a room someone living in it».²⁷

NOTES

1) Ponti, G. (1940), «Albergo di San Michele o nel bosco all'isola di Capri», in *Architettura*, fascicolo VI, pp. 273-286.

2) Il progetto conterà, negli anni a seguire, un discreto numero di varianti; tra queste la piccola casa ideale pubblicata nel 1939 all'interno del numero di *Domus* dedicato alle ville al mare, la proposta per la costa dalmata presentata nella rivista *Stile* due anni dopo e il progetto per l'Hotel du Cap ad Antibes elaborato con lo stesso Rudofsky. Cfr. Miodini, L. (2001), *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano; Irace, F. (1988), «Le ville al mare», in *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Electa, Milano, pp. 139-150.

3) Ponti, G. (1940), «Albergo di San Michele o nel bosco all'isola di Capri», cit., p. 273.

4) Irace, F. (1988), *Gio Ponti. La casa all'italiana*, cit., p. 145, nota n. 8.

5) Presentando il progetto sulla rivista *Architettura*, Ponti afferma: «Lo studio di questo progetto è stato fatto con la collaborazione dell'arch. Bernardo Rudofsky, un innamorato dell'architettura mediterranea, uomo di rara sensibilità, collaboratore carissimo». Non dimentichiamo che Rudofsky, oltre ad aver studiato attentamente l'architettura spontanea del bacino mediterraneo - si era laureato a Vienna con una tesi sull'architettura delle

Cicliadi del Sud - è anche profondo conoscitore della cultura giapponese. Per un approfondimento sulla figura di Rudofsky e sulle sue relazioni con Ponti, cfr. Bocco Guarnieri, A. (2003), *Bernard Rudofsky. A human designer*, Springer Verlag, Wien-NewYork; Licitra Ponti, L. (1990), *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo, Milano; Platzer, M. (2007), *Lessons from Bernard Rudofsky. Life is a voyage*, Birkhauser, Basel; Rossi, U. (2016), *Bernard Rudofsky architetto*, Clean, Napoli; Rossi, U. (2010), «Questo albergo è una casa. Gio Ponti, Bernard Rudofsky: albergo di San Michele a Capri, 1938», in Mantese, E. (ed.), *Abitare con. Ricercario per un'idea collettiva dell'abitare*, Canova edizioni, Treviso.

6) Miodini, L. (2001), *Gio Ponti. Gli anni trenta*, cit., p. 190.

7) Ponti, G. (1941), «Un nuovo tipo d'albergo progettato da Ponti e Rudofsky per le coste e le isole del Tirreno e che può essere ideale per la Dalmazia», *Stile*, n. 8, pp. 16-22.

8) «Non dobbiamo introdurre con questi piccoli romiti degli accenti che siano estranei o in qualche modo turbino proprio quel paesaggio che vogliamo godere. Perché le case dei pescatori e dei contadini sono così a posto nel paesaggio litoraneo, mentre tante altre costruzioni, nelle quali non s'è magari badato a spese sono così estranee al paesaggio ed a volte addirittura urtanti? Perché in quelle v'è un procedimento naturale, direi, nell'idea dell'abitazione e nel costruire; in queste ultime v'è invece sempre una ambiziosa pretesa, il che è un fatto estraneo, antinaturale, immodesto: quindi di urtante risultato». In Ponti, G. (1941), «Come la casa al mare? Come le case sulle coste della Dalmazia?», *Stile*, n. 8, p. 23.

9) *Ibid.*

10) Rudofsky, B. (1952), «Giardino, stanza all'aperto. A proposito della Casa giardino a Long Island N.Y.», *Domus*, n. 272, pp. 3-4.

11) Ponti, G. (1941), «Facciamoci una coscienza nazionale della architettura mediterranea», *Stile*, n. 7.

12) Ponti, G. (1937), *Domus*, n. 115, p. 38.

13) Licitra Ponti, L. (2004), «Gio Ponti et la fabrique du regard», *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 351, pp. 62-69.

14) Irace, F. (1986), «A proposito dell'arredo domestico. Gio Ponti e la casa attrezzata», *Ottagono*, n. 82, pp. 50-59.

15) Guarnati, D., Ponti, G. (1954), *Aria d'Italia. Espressione di Gio Ponti*, n. 8, Daria Guarnati Ed., Milano.

16) Sull'interesse di Gio Ponti per l'architettura caprese cfr. Miodini, L. (2001), *Gio Ponti. Gli anni Trenta*, op. cit., p. 188.

17) La figura umana è spesso presente all'interno dei disegni di progetto realizzati da Ponti, semplificando la comprensione dell'organizzazione dello spazio, ma in questo caso rende esplicita la collaborazione con Rudofsky rimandando alle figure che l'architetto viennese aveva inserito nel suo progetto per una casa a Procida. Cfr. Necchi, S. (2012), *Gio Ponti. La villa Planchar, un progetto per corrispondenza (1953-1957)*, Tesi dottorale, Direttore Xavier Monteys Roig, Departamento de Projectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de

