

Reinventare Jeanneret. Interventi di Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti e Chiara Pampo a Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds

Reinventing Jeanneret. Interventions by Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, and Chiara Pampo at Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds

Alberto Pireddu | alberto.pireddu@unifi.it

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

Between 1959 and 1960, in collaboration with Bruno Morassutti, and later in 1976 with Chiara Pampo, Angelo Mangiarotti worked on the celebrated Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds, a project by the very young Jeanneret, not yet Le Corbusier. The architects intervened on the main body of the house with the awareness that they were dealing with a historical document that did not permit 'fancy and arbitrary solutions'. Once the original condition of the building was rediscovered, they designed essential furnishings, aiming not to divert attention from the architecture, the sole true protagonist. This essay seeks to reconsider the interventions of Mangiarotti, Morassutti, and Pampo on Le Corbusier's work, with a view to examining the fortunate circumstances that allowed them to engage directly with the oeuvre of a twentieth-century master. Considering the two phases of the project also enables an assessment of the evolution of the language of interior design and the ways in which the Villa adapted to the (unforeseeable) demands of new living conditions.

Keywords

Restoration, Modern architecture, Interior design, Italian furnishings, Life of forms.

Un interno in cerca d'autore

Grande assente tra le architetture che compongono l'*Œuvre Complete*, pur comparando nei numeri cinque e sei de «L'Esprit Nouveau»¹ e tra le pagine di *Vers une Architecture*², la Villa per Anatole Schwob a La Chaux-de-Fonds (1916-1917) rappresenta un momento di transizione fondamentale nell'opera di Le Corbusier. Posteriore di un solo anno alla rivoluzionaria *Maison Dom-ino* (1915), essa appare come sospesa tra un classicismo intriso di memorie e suggestioni, che proprio qui trova il suo compimento, e l'alba di una eroica modernità, destinata ad affermarsi definitivamente con il trasferimento a Parigi, in quello stesso 1917³.

Enigmatica e introversa, nel silenzio di una facciata sulla strada (forse) incompleta, la Villa nasce dalla intersezione di un parallelepipedo a base quadrata e due semicilindri, ai quali si sovrappone il volume arretrato di un corpo di servizio.

Un rivestimento di mattoni, nel tenue colore dell'ocra, con inserti di pietra e una grande cornice aggettante posta

a coronamento del primo piano, ricopre la struttura a telaio in calcestruzzo – perfettamente leggibile nelle fotografie che immortalano il cantiere – e le murature di tamponamento: «membrane isolanti con intercapedine d'aria, sottili come un guscio»⁴.

Due porte simmetriche, protette da un leggero porticato, introducono un vestibolo da cui si accede alle scale, a un *promenoir* sulla sinistra, alla cucina e ad altri annessi sulla destra e, infine, al grande e luminosissimo soggiorno a doppia altezza, cuore della casa. Su di esso si aprono alcuni ambienti più bassi, secondo uno schema che ricorda quello di un prototipo di villa disegnato durante gli anni parigini (1908-1909), la *Maison Bouteille*: una sala da pranzo e una sala da gioco nelle due esedre semicircolari, un *coin de feu* e una biblioteca nei due spazi più piccoli adiacenti.

Al primo piano, un analogo schema distributivo conduce a una galleria che si affaccia sul soggiorno, da cui si ha accesso alla camera da letto padronale e a un *boudoir*, su un lato, alla camera per una *jeune fille* e per un *jeun garçon*, sull'altro. Entrambe le ali della casa dispongono di sofisticate *toilettes*, mentre due terrazze si aprono sopra gli annessi laterali del piano terra.

Al piano secondo, arretrato rispetto al filo della casa su tre lati, trovano posto due camere da letto per gli ospiti, due per la servitù, un soggiorno, una lavanderia e una grande terrazza, delimitata dalla cornice che chiude i volumi sottostanti e che qui assume le funzioni di una originale panca/fioriera.

Alcuni disegni autografi e alcune fotografie degli anni Venti sono gli unici documenti che consentono di comprendere e ricostruire l'aspetto originario degli interni, di cui si vogliono qui richiamare i particolari più significativi.

Uno schizzo del 1916⁵ e una fotografia pubblicata sul numero sei de «L'Esprit Nouveau»⁶ mostrano il vestibolo d'ingresso, con la porta in vetro e metallo di accesso al *promenoir*, lo specchio ovale e gli eleganti pilastri curvi agli angoli.

Sempre tra le pagine della storica rivista⁷ è possibile ammirare la singolarità della porta di accesso alla galleria, con il suo timpano triangolare, incassata in una profonda nicchia. Accanto a essa sono due librerie ricavate nello spessore murario, di cui una riprende le forme della pianta originaria della casa.

Una prospettiva e una fotografia ripresa dal medesimo punto di vista⁸ mostrano invece i due volumi aggettanti sopra il vuoto del soggiorno, creati con lo scopo di aumentare la superficie del *boudoir* e della *chambre jeun garçon*, simili a quelli laterali di una carrozza di un treno merci⁹. Sorprende la corrispondenza tra la rappresentazione grafica e la fotografia del *boudoir* realizzato, con le carte da parati e i mobili così prossimi all'idea originaria fissata nello schizzo¹⁰.

Lo storico Harold Allen Brooks, profondo conoscitore di Le Corbusier, si sofferma sulla fotografia del bagno adiacente alla camera padronale, mettendo in luce alcune scelte dovute alla trasformazione in corso d'opera del progetto originario: la finestra parzialmente murata sopra il lavandino, il grande specchio a tutt'altezza in sostituzione di una porta e l'arco sopra la vasca da bagno, forse residuo di quello che prima collegava la galleria con la camera¹¹.

Allen Brooks documenta inoltre una fotografia allora inedita, che ritrae una vista del soggiorno fortemente criticata da Jeanneret per la qualità e la disposizione dell'arredo, nonché per la presenza di due pesanti cortine che occultavano le stanze semicircolari, alterando le qualità spaziali dell'insieme. Nel commentarla, tuttavia, egli

precisa che sia possibile attribuire all'architetto il disegno del lampadario – ancora una volta ispirato alle forme della pianta della casa – e quello delle due sedie in prossimità del tavolo¹².

Il passo di Brooks pare confermare il contenuto di una nota a conclusione dell'articolo di Julien Caron su «L'Esprit Nouveau», nella quale si precisa quanto segue:

NOTA. – Le carte da parati, i quadri alle pareti, i piccoli mobili con i loro soprammobili sono il tributo brutale imposto dal gusto della clientela. Quando l'architetto consegna le chiavi della casa terminata, ha un nodo al cuore: sa che il proprietario, che si considererebbe un vandalo se ritoccasse anche solo leggermente un quadro, non esiterà invece a mascherare le pareti con carte parati intempestive che altereranno gli spazi, a ingombrare le stanze con mobili non scelti con cura che annulleranno il valore dei volumi, ad appendere quadri e incisioni che turberanno l'ordine voluto dall'architetto.

Per questo motivo, non possiamo riprodurre qui che ambienti secondari della villa di Le Corbusier: i corridoi, la copertura, ecc¹³.

Dunque, un giudizio sospeso, quello di Le Corbusier nei confronti dell'ultima costruzione a La Chaux-de-Fonds, forse determinante nella scelta di epurarla per sempre dalla sua *opera omnia*.

Interventi di Mangiarotti, Morassutti e Pampo

Si potrebbe ipotizzare che proprio la debolezza dell'arredo, non solo del soggiorno, e l'atteggiamento critico dimostrato dall'autore siano stati all'origine della decisione di restaurare gli interni della Villa, quasi alla ricerca di una rinnovata modernità.

Nel 1959, l'incarico è assegnato ad Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, due giovani e brillanti professionisti che, pur nella diversità di una formazione avvenuta rispettivamente presso il Politecnico di Milano e l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, avevano deciso di aprire insieme uno studio al numero due di via Lanzzone, a pochi passi dalla Basilica di Sant'Ambrogio, dopo essersi conosciuti presso quello ormai celebre dei BBPR¹⁴. Cultori dell'architettura moderna, in particolare americana – di Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Neutra – entrambi sono perfettamente consapevoli di confrontarsi con un vero e proprio documento storico, complesso e affascinante allo stesso tempo.

Forse, l'irripetibile occasione è frutto della notorietà acquisita dai due presso la comunità di La Chaux-de-Fonds in seguito alla realizzazione del *Club 44*, ricavato da un desueto cinema ottocentesco su quella stessa rue de Serre che diede i natali a Charles-Édouard Jeanneret-Gris. Un luogo di ritrovo delle élite cittadine, splendidamente composto intorno alla grande sala conferenze esagonale, con la galleria sospesa al soffitto mediante un telaio in acciaio e legno, pensato «per creare ovunque possibilità di contatto tra persone di professioni, ceti sociali, orientamenti e opinioni politiche diverse»¹⁵. Altissime tende di velluto separano ancora oggi la sala dai foyer (passi perduti) e dagli ambienti secondari, un bar, un ristorante, una sala per la musica, la lettura e piccole conferenze, mentre alcuni ballatoi e pannelli traforati smaterializzano lo spazio, creando suggestive doppie altezze e trasparenze. Vi si riconoscono numerosi oggetti disegnati da Mangiarotti e diventati poi iconici, come il tavolo in tre pezzi (il volume conico della base in cemento martellinato, il piano in formica bianca profilato in mogano makoré e l'elemento cruciforme in ferro laccato nero che li unisce) o la poltrona con il classico disegno a V rovesciata della struttura¹⁶, evoluzione del precedente sistema denominato *Cavalletto*.

Come riporta un interessante e ben documentato articolo pubblicato su «Domus» nel 1960¹⁷, di poco successivo alla realizzazione dei lavori, sono due i principi ispiratori del progetto di Mangiarotti e Morassutti: eliminare tutte le superfetazioni¹⁸ e disegnare un arredamento essenziale, che non distolga l'interesse dall'architettura, sola protagonista¹⁹. Così, lo schema del piano terra della Villa, che già abbiamo visto riprodotto ossessivamente nel disegno della libreria al primo piano e del lampadario del soggiorno, è valorizzato dalla uniformità di una moquette grigio antracite che ricopre l'intera pavimentazione, cui fanno da contrappunto il bianco dei soffitti e il grigio chiaro delle pareti verticali. Unica eccezione: i due *bow-windows* al primo piano con le finestre a oblò del *boudoir* e della *chambre jeune garçon*, che ricevono invece una suggestiva colorazione blu notte²⁰. Sulla grande vetrata verso il giardino, l'evanescenza di una tenda a doppia altezza accentua la verticalità dello spazio, mentre l'arredamento è risolto con cuscini quadrati a terra, rivestiti in cuoio naturale chiaro, e bassissimi tavoli in marmo verde di Challant, con sostegni a maniglia in acciaio inossidabile, pensati per una visione dall'alto del ballatoio nelle loro molteplici possibilità compositive. In questo modo nessun ingombro eccessivo invade il vuoto assoluto creato da Le Corbusier, con la sola eccezione di un piano di appoggio prossimo all'ingresso, supporto di preziosi complementi: un vaso di Picasso e un bronzo di Mangiarotti.

Il soggiorno torna a essere un grande spazio astratto, scenografico, da vedere e da attraversare. I due angoli prossimi alla facciata sul giardino – il *coin de feu* e la biblioteca – sono attrezzati con sedute (divani e poltrone) a schienale basso dalla struttura in acciaio inossidabile satinato.

Nella camera da letto dei genitori un pannello di betulla consente di ricavare una testata per il letto e un *boudoir* sul retro, all'interno dello spazio absidato, nel pieno rispetto del volume originale dello spazio.

Le splendide fotografie scattate da Giorgio Casali appositamente per l'articolo su «Domus» lasciano apprezzare il nuovo volto della Villa, molto diverso da quello immortalato negli anni Venti dallo scatto criticato (e mai pubblicato) cui sopra si è fatto riferimento. La moquette, imprescindibile fondale neutro per la ricchezza materica degli arredi, i colori dei tessuti, gli stessi abiti della modella che percorre gli ambienti, posando in piedi dinanzi alla grande vetrata o seduta sulle confortevoli poltrone, ci riportano direttamente all'alba degli anni Sessanta, ma il disegno degli oggetti, che oggi riconosciamo come 'classici' del design italiano, condivide con la Villa l'appartenenza a una dimensione atemporale delle cose.

Ancora, una fotografia di Giorgio Casali, conservata presso l'Archivio Progetti della Università IUAV di Venezia, mostra l'esedra un tempo destinata alla *chambre jeune fille* trasformata in un poetico spazio popolato di giochi per bambini, con una scaffalatura modulare disposta lungo il perimetro circolare all'altezza del davanzale della finestra.

Non ci è dato di sapere se Mangiarotti e Morassutti conoscessero i contenuti di una lettera di Le Corbusier a Madame Schwob, datata 8 di settembre del 1919, nella quale è possibile leggere quanto segue:

Devo dirlo senza modestia: sono stato veramente sorpreso dalla qualità architettonica di questa casa, dalla sua forza, dalla sua sicurezza...

Il salone è l'unico ambiente che non sia ancora riuscito. La ragione principale è il tappeto orrendo e immenso che toglie ogni tranquillità, ogni grandezza e distrugge lo spirito di questa architettura. Anche l'ingombro di mobili dal disegno poco sicuro ne è causa; bisognerebbe molto epurare, come avete saputo fare così bene nelle altre stanze...

In una architettura tanto imperiosa come questa, il compito essenziale consiste nell'epurare, nell'eliminare il superfluo, nel conservare soltanto ciò che è utile, forte e sereno²¹.

Tuttavia, il restauro del 1959 va certamente nella direzione indicata di una riduzione all'essenziale, di una epurazione degli arredi privi di carattere, incompatibili con le qualità architettoniche della casa.

Due missive, indirizzate da Le Corbusier a Mangiarotti e Morassutti (1956) e, successivamente, al solo Mangiarotti (1960), testimoniano un contatto diretto con il maestro svizzero, prezioso per comprendere la sua opinione riguardo l'intervento. Nella prima lettera, interrogato sulla presunta policromia dell'opera, Le Corbusier afferma: «Ai tempi di questa casa, 1914-15-16, non mi ero ancora posto il problema della policromia architettonica. Di conseguenza, non esisteva nulla di speciale. Siete dunque liberi d'immaginare ciò che volete e vi auguro la migliore riuscita»²². Nella seconda, invece, egli si congratula con Mangiarotti, scrivendo: «Ho il suo n. 368 di "Domus", del luglio 1960. Ha probabilmente fatto un eccellente lavoro in una vecchia villa nata ben prima di "Le Corbusier". La ringrazio per le sue informazioni [...] Le porgo le mie congratulazioni per il suo lavoro»²³.

Nel 1975, a distanza di oltre quindi anni dal primo intervento, Angelo Mangiarotti riceve l'incarico di completare il rinnovamento della Villa: quasi una conferma dell'apprezzamento del suo operato anche da parte dei committenti. Concluso da tempo il sodalizio professionale con Bruno Morassutti, egli si avvale in questa occasione della collaborazione di Chiara Pampo²⁴.

Il progetto si concentra sui due ambienti absidati della sala da pranzo e della sala da gioco, oltre che, ancora una volta, sul piccolo *coin de feu*. La prima è risolta mediante l'inserimento di un enorme tavolo in palissandro con centro girevole in marmo bianco e un lampadario a ganci di vetro di Murano. Al centro della seconda è invece collocato un bellissimo divano circolare a ritmo spezzato con al centro un tavolino anch'esso circolare. L'angolo del camino è invece modificato rispetto alla prima versione del 1959, con l'aggiunta di un tavolo scrittoio inclinato in sostituzione del divano con poltrone color arancio. Nuove tende a pannelli di alpaca color naturale filtrano la luce dandole una coloratura dorata, sia sulla vetrata verso il giardino, sia su quelle che chiudono gli ambienti semicircolari sull'asse trasversale della casa.

Epilogo

Nel 1986, la Villa Turque è acquistata dal noto marchio di alta orologeria *Ebel*, che intraprende un ulteriore progetto di restauro, cancellando per sempre l'opera di Mangiarotti, Morassutti e Pampo.

Un ultimo intervento risale al 2011, quando Thierry Conquet abbandona l'uniformità cromatica delle tinteggiature di Andrée Putman (1986) e conferma la scelta di Mangiarotti e Morassutti di distinguere la colorazione del soffitto (bianco) da quella delle pareti (grigio), in modo da rendere leggibile la planimetria della casa. Si ritorna al parquet originale nel colore naturale della quercia e si ridisegna, ancora una volta, l'intero *équipement*.

Da oltre un secolo gli interni dell'ultima Villa di Jeanneret a La Chaux-de-Fonds sono oggetto di trasformazioni e ripensamenti, come se non avessero mai trovato una forma definitivamente convincente. Tali modifiche hanno riguardato, fortunatamente, solo gli arredi e alcuni dettagli, come le finiture delle pareti e delle pavimentazioni, mentre la composizione degli spazi, la struttura e gli esterni sono rimasti pressoché immutati.

I progetti di Mangiarotti/Morassutti/Pampo, pur così apparentemente in contrasto con il linguaggio (ancora) classico dell'architettura, possedevano il pregio di rompere definitivamente con quel gusto tardo-ottocentesco che le infelici scelte di Anatole Schwob avevano imposto agli spazi abitati della casa, completando il lavoro di Le Corbusier a distanza di oltre quaranta anni dalla sua definitiva cesura con il passato e le indecisioni della giovinezza.

¹ Cfr. LE CORBUSIER SAUGNIER, *Les Tracés régulateurs*, «L'Esprit Nouveau», a. II, n. 5, 1921, pp. 563-572; JULIEN CARON, *Une Villa de Le Corbusier*, «L'Esprit Nouveau», a. II, fasc. 6, 1921, pp. 679-704.

² LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Cres 1923.

³ Per un approfondimento sulla storia, i riferimenti storici e culturali e sui dettagli dei singoli ambienti della casa, cfr.: HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago, London, The University of Chicago Press 1997; FRANCESCO PASSANTI, *Architecture, Proportion, Classicism, and Other Issues*, in S. von Moos, Artur Rüegg (a cura di), *Le Corbusier before Le Corbusier*, New Heaven and London, Yale University Press 2002; ROBERTO GARGIANI, *Perret e Le Corbusier: confronti*, Roma, Bari, Laterza 1990.

⁴ JULIEN CARON, *Une Villa de Le Corbusier*, cit., p. 691. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.

⁵ Cfr. HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years...*, op. cit., p. 453.

⁶ Cfr. JULIEN CARON, *Une Villa...*, op. cit., p. 693.

⁷ *Ivi*, pp. 698, 701.

⁸ Cfr. HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years...*, op. cit., p. 456.

⁹ Cfr. *Ivi*, p. 455.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 457.

¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 455, 457.

¹² Cfr. *Ivi*, p. 454.

¹³ JULIEN CARON, *Une Villa...*, op. cit., p. 704. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.

¹⁴ Presso lo studio di Mangiarotti e Morassuti, fino al termine delle attività nel 1960, collabora anche l'ingegner Aldo Favini, laureatosi a Roma e con una preziosa esperienza presso il Politecnico di Losanna. Per ulteriori approfondimenti sulla fondazione dello studio Mangiarotti-Morassuti cfr. GIULIO BARAZZETTA, *Ritratto dell'artista da giovane*, in Fulvio Irace (a cura di), *Angelo Mangiarotti: quando le strutture prendono forma*, Milano, Electa 2023.

¹⁵ MARIA NETTER, *Der «Club 44» in La-Chaux-de-Fonds*, «Das Werk: Architektur und Kunst», vol. XLVI, n. 7, 1959, pp. 241-243. Sul *Club 44* cfr. anche: A *La Chaux de Fonds, Svizzera. Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti*, arch.tti, «Domus», n. 338, 1958, pp. 17-27.

¹⁶ Gli arredi di Angelo Mangiarotti sono oggi prodotti da Agapecasa, <<https://www.agapecasa.it/>> [6/10/2025].

¹⁷ In *una Villa di Le Corbusier. Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti arch.tti*, «Domus», n. 368, 1960, pp. 9-22. La descrizione dell'intervento di Mangiarotti e Morassutti qui riportata si basa sulle informazioni e sulle illustrazioni contenute in tale articolo.

¹⁸ Stando a quanto affermato da Marina Rovera, in un articolo pubblicato su «Casa Vogue» del 1976, «Questo spazio, pur conservando la stessa suggestione, aveva subito nel tempo delle offese: un eccesso di profili di cornici che appesantivano i volumi, una colorazione giallastra alle pareti che alterava la qualità, importantissima, della luce». MARINA ROVERA, *Uno spazio emozionante: Intervento di Mangiarotti in un'opera di Le Corbusier*, «Casa Vogue», n. 63, 1976, pp. 162-171.

¹⁹ Cfr. *In una Villa di Le Corbusier...*, op. cit., pp. 9-10.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹ La lettera è citata e in parte trascritta in: HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years...*, op. cit., p. 454. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.

²² Lettera di Le Corbusier a Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, datata 03 agosto 1956, custodita presso l'archivio di Angelo Mangiarotti. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.

²³ Lettera di Le Corbusier a Angelo Mangiarotti, datata 25 luglio 1960, custodita presso l'archivio di Angelo Mangiarotti. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.

²⁴ La descrizione dell'intervento si avvale delle informazioni e del materiale iconografico contenuti in: MARINA ROVERA, *Uno spazio emozionante: Intervento di Mangiarotti in un'opera...*, op. cit.; MARINA ROVERA, *Refurnishing a house by Le Corbusier in Switzerland, 1959-1960, 1976*, «Global Architecture. Houses», n. 5, 1978, pp. 68-73.